

Warszawa, dnia 8 lutego 2021

Prof. dr hab. Mirosław Karwat
Uniwersytet Warszawski
Wydział Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych

Recenzja

rozprawy doktorskiej Pauliny Wenderlich pt.
*Instytucja teatru zaangażowanego w przestrzeni życia publicznego
na przykładzie działalności Teatru Polskiego w Bydgoszczy*

Obowiązki recenzenta rozprawy doktorskiej nie zawsze stają się przyjemnością, źródłem satysfakcji z powodu obcowania z dziełem ciekawym i pouczającym dla samego recenzenta. Ale właśnie takie mam odczucie już po pierwszej powierzchownej, jak i jeszcze bardziej po wnikliwej lekturze tej akurat dysertacji.

Walory naukowe rozprawy.

Rozprawa p. Pauliny Wenderlich jest ambitna poznawczo, oryginalna zarówno w wyborze przedmiotu, jak i w zastosowanym podejściu badawczym, a warsztatowo nieomal perfekcyjna. Zarówno przeprowadzony wywód kategoryjny-założeniowy, jak i następująca na tej podstawie analiza i interpretacja form teatru zaangażowanego, zwłaszcza dokonań Teatru Polskiego w Bydgoszczy w okresie kierowania nim przez wybitnego reżysera Pawła Łysaka świadczą o dojrzałości intelektualnej, samowiedzy metodologicznej i merytorycznej kompetencji autorki. Kompetencji znacząco wykraczającej poza mizerne nieraz minimum warsztatu politologa jako komentatora czy nawet analityka. Rozprawa ta jest przejawem i dowodem imponującej wszechstronności zainteresowań autorki, jak i wszechstronności, a przy tym integralności jej ogólnohumanistycznego wykształcenia. Mamy tu do czynienia z praktycznym ukazaniem walorów postulowanego od dawna (przez profesora Jerzego Topolskiego i badaczy do niego nawiązujących) integralnego wyjaśniania zjawisk społecznych, w tym wypadku – politycznych lub parapolitycznych. To budujący przykład tego lepszego gatunku politologii; krzepiący w sytuacji, gdy z różnych powodów tak zdewaluowały się dyplomy i medialne wizytówki politologów.

Przy tej okazji osiągnięciem i zasługą Autorki jest uświadomienie intelektualistom z kręgów filozoficznych, jak i artystycznych (a zakładam, że będą mieli okazję do zapoznania z jej dziełem w wersji wydawniczej), iż nie tylko jest tak, że ich – nierzadko tylko kontekstowe lub intuicyjne – rozumienie polityczności może zainspirować politologów, poszerzyć im horyzonty, ale i odwrotnie. Artystom i twórcom literatury zaangażowanej dobrze przysłużyłoby się zapoznanie z tym, jak teoretycy polityki widzą uwikłania polityczne, jak i funkcje polityczne sztuki teatralnej, instytucjonalnego funkcjonowania teatru.

Wymowny paradoks polega na tym, że związki między treścią dzieł i spektakli będących ich adaptacją sceniczną, grą rozbieżnych interesów społecznych i konfliktami ideowymi, na-

strojami społecznymi oraz decyzjami czy priorytetami władzy lepiej są dzisiaj dostrzegane właśnie w tej sferze (sztuki, literatury), niż w sferze „czystej polityki”, zdominowanej przez procesy medializacji, rytuały i procedury formalne, trywialny marketing. Odnoszę wrażenie, że w kształceniu politologów właśnie kontakt z teatrem zaangażowanym czy też politycznym pozwoliłby – gdyby stał się praktyką powszechną – wyprostować uproszczenia, skrzywienia wiedzy i świadomości wynikające z ograniczania się do studiowania przepisów prawnych, historii oraz taktyk i kampanii wyborczych, marketingowo-propagandowych. Potwierdziłby to prof. Kamil Minkner, od lat propagujący i stosujący kształcenie politologów z zastosowaniem filmu, i to nie tylko filmu formalnie politycznego.

Ale wróćmy do oceny tej dysertacji.

Wywód Autorki cechuje swobodne i biegle operowanie zarówno narracją refleksyjno-problemową, jak i faktograficzną (historyczną, statystyczną czy związaną z przytaczaniem przepisów prawnych). Znajdujemy tu odniesienie zarówno do ram prawnoinstytucjonalnych funkcjonowania teatru jako instytucji publicznej, już przez to potencjalnie upolitycznionej, jak i do socjoekonomicznych i światopoglądowych, „tożsamościowych” determinant upolitycznienia teatru, zaangażowanej dramaturgii i angażującej emocje zbiorowe polityki repertuarowej. Przy tym konsekwentnie zastosowano tu klucz do tej problematyki w postaci pojęcia i kryteriów polityczności zjawisk oraz pochodnego (już sytuacyjnego lub procesualnego) pojęcia upolitycznienia.

A w związku z odwołaniem do aparatu kategorialnego i paradygmatów teorii polityki na styku z filozofią polityki na uznanie zasługuje dostrzeżenie przez autorkę i dążenie do zastosowania optyki **socjocentrycznej** (w odróżnieniu od tradycyjnie dominującej, a zbyt wąskiej, jak raz po raz się potwierdza, **kratocentrycznej**). Aczkolwiek, o czym jeszcze będzie mowa, przyswojeniu i zastosowaniu tej socjocentrycznej optyki można by w tej pracy to i owo zarzucić.

Fascynująca sama w sobie i pouczająca właśnie dla politologa jest analiza i interpretacja fenomenu kulturowo-społecznego, jakim była obrana za przedmiot ważna epoka w historii Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Wyraźnie tu widać, iż nie jest to po prostu ciekawostka - egzemplifikacja pewnego schematu kategorialnego i okazja do „wprawki warsztatowej”, ale zjawisko, którego przepracowanie powoduje efekt sprzężenia zwrotnego. Dowiadujemy się mianowicie, co jeszcze raz powinien przemyśleć teoretyk polityki, a nawet każdy politolog, jeśli chodzi o źródła i nośniki „tego co polityczne”. W pełni potwierdza się pogląd autorki, że „(...) sztuka zaangażowana jest doskonałą płaszczyzną do wyjaśniania i interpretowania zjawisk politycznych”.

Oryginalna i płodna poznawczo okazała się organiczna, nie mechaniczna, eklektyczna symbioza wątków socjologii kultury, estetyki, wiedzy o normatywno-instytucjonalnych ramach i wyznacznikach funkcjonowania teatru z kategoriami i schematami poznawczymi teorii/filozofii polityki, w szczególności skupionymi na kwestii polityczności. Słuszna jest decyzja doktorantki, by osadzić swoje zadanie badawcze w perspektywie socjologii sztuki, a nie estetyki (czy – dopowiedzmy – teorii literatury, poetyki).

Imponująca jest „teatrologiczna” erudycja i kompetencja Autorki.

Pytania i zadania badawcze zostały określone precyzyjnie, a rozprawa spełniła swoje zadanie. Przy tym doktorantka podwójnie wyszła naprzeciw tak usilnie promowanym dziś postulatom i wzorcom interdyscyplinarności. Po pierwsze, w tym sensie, że w kolejnych wątkach i aspektach omawianej problematyki wykraczała poza wąską perspektywę określonych dyscyplin i subdyscyplin w kręgu nauk społecznych i humanistycznych. Po drugie, w tym sensie, że uzyskała efekt organicznej syntezy problemu.

Zaletą pracy jest również dopełnienie warstwy opisowo-analitycznej elementami eksplanacji, z odwołaniem do modeli teoretycznych charakteryzujących mechanizmy, prawidłowości. W tym wypadku: mechanizmy „upolitycznienia” zjawisk społecznych, instytucji i postaw ludzkich w sferach formalnie niepolitycznych, mechanizmy uwikłania (w tym wypadku – w nieuchronne napięcia między wymogami „artyzmu” a konsekwencjami zaangażowania).

Bardzo przemyślany jest tok wykładu i odpowiadająca mu kompozycja pracy. Aczkolwiek wydaje się, że skoro kwestia, czym jest sztuka jako forma kultury symbolicznej to zagadnienie wcześniejsze poznawczo w stosunku do kwestii zaangażowania sztuki, jej twórców i kwestii, czym jest teatr zaangażowany lub teatr wręcz polityczny, to chyba powinno temu odpowiadać przedstawienie kolejności wywodu w rozdziale pierwszym.

W tym miejscu czas przejść – po zasłużonych i należnych pochwałach - do uwag krytycznych. Zaznaczę od razu, iż nie są one polemiką z metodologicznymi podstawami ani merytorycznymi ustaleniami Autorki, lecz stanowią raczej uzupełnienia i uściślenia, jakie byłyby pożądane w udoskonalonej wydawniczej wersji rozprawy. Niekiedy odnoszą się do problematycznych czy ułomnych sformułowań albo luk lub niespójności w szczegółach, kontrastujących z konsekwencją całej konstrukcji myślowej.

Uwagi merytoryczno-problemowe.

** Metodologiczne zaplecze rozprawy.*

Kilkakrotnie powtarza Autorka, że metodologicznym punktem wyjścia jest dla niej neoinstytucjonalizm. I tyle? Gdyby uznać, że w ten sposób „lista jest zamknięta”, byłby to błąd poważny. Na szczęście takiego błędu doktorantka nie popełniła w rzeczywiście zastosowanym warsztacie, a jedynie w tej formalnej deklaracji-certyfikacie.

Taka kwalifikacja podejścia badawczego jest adekwatna w stosunku przeprowadzonej analizy „politycznego statusu” teatru jako instytucji społecznej/publicznej, jego uwikłań czy prawnoinstytucjonalnych ram funkcjonowania. Ale już same kategorie polityki i zwłaszcza polityczności jako żywo nie temu nurtowi i paradygmatowi zawdzięczają powstanie, funkcjonowanie i swoistą karierę w obiegu naukowym ostatnich lat. To pierwsze sprostowanie i zachęta do uzupełnienia listy „patronów”. Dalej: pojęcie zaangażowania (o czym za chwilę) także ma kontekst szerszy, związany z tradycją aksjologiczną (etyczną, pedagogiczną) z jednej strony i z tradycją psychologiczną z drugiej. Neoinstytucjonalizm uprawiany subtelnie „konsumuje” te źródła, lecz nie wyczerpuje istoty tego zjawiska i nie „diedziczy” całokształtu wiedzy o nim.

Warto też zauważyć, że w tle analizy uwikłań i wpływu społeczno-politycznego, jaki wywiera teatr zaangażowany, a zwłaszcza programowo polityczny przewija się (lecz nie przebija

w przytaczanej literaturze) nurt znacznie starszy, który jeszcze nie „dokonał żywota”, mianowicie – funkcjonalizm.

Z kolei staranność, z jaką Autorka rozprawy dokonuje eksplikacji pojęć (polityka, polityczność, upolitycznienie, zaangażowanie) wskazuje na to, że oczywistym zapleczem metodologicznym (zresztą, kompetentnie użytym) była dlań logiczna teoria nazw i definicji z jej wiadomymi rygorami, semantyka logiczna. To nie jest metoda, lecz narzędzie – dlaczego jednak nie została wymieniona obok analizy źródeł archiwalnych, tekstowych?

To narzędzie (analiza źródeł) została – bynajmniej niepedantycznie – wymieniona obok metody instytucjonalno-prawnej i metody porównawczej; z niewiadomych natomiast powodów nie doszła do wymienia obok nich **hermeneutyka** – niewątpliwie przecież (i kompetentnie) zastosowana w interpretacji sensu społeczno-politycznego wyróżnionych spektakli teatralnych. Przy okazji – rzuca się w oczy niemal brak odniesień do tej metody w obszernym poniekąd wykazie źródeł.

* *Pojęcie i kryterium zaangażowania.*

Bardzo celne są w tej pracy charakterystyki atrybutów i przejawów zaangażowania, z zastosowaniem tego do kwalifikacji teatru jako zaangażowanego. I przy tym słusznie Autorka stanęła na stanowisku, iż „teatr zaangażowany” nie jest tożsamy z „teatrem politycznym”, a także zaakceptowała i zaadaptowała na swój użytek uchwycone w pracy Mościckiego sprzężenie zwrotne (teatr zaangażowany – teatr angażujący). Jednak z tą trafną analizą fenomenu niepotrzebnie kontrastują niedoróbki czy niedopowiedzenia w procedurze definiowania. Skrupulatnie przytaczając różne cudze definicje lub kontekstowe charakterystyki zaangażowania Autorka powstrzymała się jednak przed własną syntezą, kropką nad i. Podobnie zresztą dzieje się tu z pojęciem polityczności, o czym za chwilę.

I tak, we wstępie na s. 12 (ale z wielokrotnym powtórzeniem tego w dalszym wywodzie) zaangażowanie definiowane jest przez uwikłanie. To właśnie „niedoróbka”. Francuska etymologia, jak i angielskie odpowiedniki polskiego terminu „zaangażowanie” (*involvement*, ale i *commitment*) mogą nieco przesłonić wieloaspektowy sens terminu, pełną treść pojęcia. Z jednej strony, zaangażowany jest ktoś włączony, wciągnięty lub wręcz uwikłany (wplątany) w coś (przy czym istotne jest, czy z własnej inicjatywy, czy z konieczności, dobrowolnie czy z przymusu), z drugiej strony, ktoś, kto przeżywa to emocjonalnie, wiąże z tym własne oczekiwania, aspiracje, ambicje. I właśnie ten psychologiczny kontekst pojęcia został tu w komentarzach definicyjnych zmarginalizowany, niejako wbrew cechom przedmiotu analizy i samej analizy. To wymaga poprawki, „wyrównania”.

Odnieśmy się też do samego *definiensu* „uwikłanie”. Jest to pojęcie nie tyle nawet wieloznaczne, ile wieloaspektowe, gdyż odnosi się zarówno do pułapek wynikających z jakiejś intrygi czy narzuconego uzależnienia, jak i do kosztów ubocznych dobrowolnego włączenia się do czegoś, do samoskrępowania lub np. przeliczenia się w rachubach. W tej kwestii służę pomocą – w postaci swego artykułu w tomie IV „Metafor polityki” pod redakcją Bohdana Kaczmarka. W każdym razie jednak nie wystarczy uznać słowa „uwikłanie” za wystarczająco czytelny i jednoznaczny skrót myślowy; grozi tu potoczno-intuicyjne, powierzchowne rozumienie uwikłania. Na szczęście w samej analizie sytuacji teatru jako jednocześnie przedmiotu

i podmiotu oddziaływań politycznych Autorka uniknęła jednostronności. Zachęcam ją jednak, by zgodnie z wykazanymi predyspozycjami w przyszłości zajęła się tym niuans – korelacją między zaangażowaniem sztuki (w tym teatru) a uwikłaniem. Korelacja nie jest jednak tym samym co tożsamość.

Gdy spojrzeć na zaangażowanie jako postawę ideowości i owładnięcia namiętnościami ideowymi, to aż prosi się o wyraźniejsze ukazanie związku zaangażowania ze *stronniczością* i *tendencyjnością*. To przecież cecha atrybutywna sztuki i literatury zaangażowanej.

Podzielam natomiast pogląd Autorki, iż nie należy mylić czy utożsamiać sztuki zaangażowanej jako takiej ze sztuką po prostu upolitycznioną (w sensie: intencjonalnie upolitycznioną przez twórców czy inscenizatorów; bo istnieje też upolitycznienie jako mechanizm zewnętrzny w stosunku do treści dzieła i postawy twórców).

Jednak gdy ten niuans przenosi Autorka na rozróżnienie między teatrem zaangażowanym a teatrem (stricte) politycznym, to niedosyt pozostawiają zastosowane (przytoczone za literaturą przedmiotu) wyróżniki. Te kryteria wymagają weryfikacji. Są kuszące, ale zawodne.

I tak, gdy przytoczona została – bez krytycznej korekty czy uzupełnienia – typowa formuła słownikowa (teatr polityczny to taki, który odnosi się do wydarzeń politycznych i zajmuje wobec nich stanowisko), to uwidoczniają się tu niebezpieczeństwa formalistycznych i jedno-wymiarowych wyróżników. To z pewnością definicja zbyt wąska. Niekoniecznie chodzi o wydarzenia (zdarzenia) ściśle pojęte, zlokalizowane w określonym czasie, aktualne lub żywe w pamięci. Teatr polityczny może odnosić się do trwałych sytuacji politycznych, do określonych tendencji lub procesów politycznych (takich jak rewolucje, dekadencja i upadki imperiów, wojny z ich długofalowymi konsekwencjami). Ale nawet poszerzenie listy (w spektrum kategorii ontologicznych) jego możliwych przedmiotów jeszcze nie wyczerpuje tej kwalifikacji. Trzeba tu dodać funkcję, jaką taki teatr spełnia i jego intencjonalne zaprogramowanie (indoktrynacyjne, propagandowe, agitacyjne, legitymizacyjne lub delegitymizacyjne, kontestacyjne w stosunku do panującego porządku), a więc i fakt, że staje się on narzędziem lub sojusznikiem określonych sił politycznych. Na szczęście – znów to powtórzę – we własnym rozumowaniu Autorka wykazuje, że istotnie rozumie „teatr polityczny” ściślej, w kategoriach syndromatycznych i funkcjonalnych, a nie po prostu tematycznych. A w przeciwstawieniu trafnie wskazuje, iż teatr zaangażowany (w domyśle: niedookreślony politycznie, a może też być przecież kontrpolityczny, antypolityczny) wyróżnia skupienie na palących problemach społecznych, na krytyce panujących stosunków niepowiązanej z jednoznaczną polityczną identyfikacją i stronniczością.

Tu jednak nasuwają się inne uwagi - związane z różnicą między kratocentryczną a socjocentryczną optyką w interpretacji polityki.

* *Kratocentryczne a socjocentryczne ujęcie polityki* (i w konsekwencji – teatru politycznego lub zaangażowanego).

Autorka rozprawy deklaruje – i jest w tym względnie konsekwentna – intencję transgresji – przekroczenia wąskiej i dziś już coraz bardziej anachronicznej interpretacji polityki w kategoriach po prostu walki o władzę oraz sztuki rządzenia. Ukazuje wyraźnie, że polityczność treści utworów i spektakli dramatycznych, jak również polityczność ich recepcji społecznej,

rezonansu wiąże się z czymś więcej, a nierzadko z czymś innym niż sfera władzy. Można jednak odnieść wrażenie, że w tym poszerzeniu perspektywy zatrzymuje się w połowie drogi, jedynie uzupełniając kwestie władzy o wątek opozycji wobec władzy, kontestacji, oporu społecznego. Co byłoby co najwyżej wysubtelnieniem i urealnieniem podejścia wciąż jeszcze kratocentrycznego. Trudno się dziwić, że takiej perspektywy nie przekroczył – przed 30 laty – Zygmunt Huebner w swojej znakomitej książce; od tego czasu jednak nasza wiedza i refleksja o polityczności teatru i o polityce w ogóle poszła znacznie dalej niż ta obejmująca – jak w książce Huebnera, jak w sztuce György Spiro *Szalbierz* – wysublimowaną grę między światem teatru a światem polityki jako światem autokratycznego mecenatu i cenzury. Ten mechanizm – w skali lokalnej – lapidarnie, ale trafnie scharakteryzowała Autorka jako konflikt między władzą – tym razem, w nowym ustroju, spluralizowaną, zdecentralizowaną a środowiskiem teatralnym w kontekście autonomii teatru jako instytucji, w kontekście wolności artystycznej, twórczej.

Myślę, że wywody Autorki o kryteriach upolitycznienia sztuki teatralnej znacznie by zyskały, gdyby wzięła pod uwagę konsekwentnie i radykalnie socjocentryczne ujęcie polityki jako gry interesów i idei związanej z konfliktami grupowymi, konfrontacją światopoglądową czy ideologiczną w społeczeństwie nie tylko inspirowaną, regulowaną czy tłumioną przez czynnik władzy, ale funkcjonującą często w oderwaniu od kwestii władzy lub niezależnie od przenikliwości i planów Wielkich Sterników. Gdyby zagłębiła się w ten kontekst, to dostrzegłaby wyraźniej, że polityczność teatru i jego „przeżywania” bardziej nawet wiąże się z polaryzacją i antagonizacją grupową, wspólnotową wewnątrz społeczeństwa niż z nieprecyzyjnie, potocznie rozumianym przeciwstawieniem czy obcością społeczeństwa i władzy.

Śluszne jest podsumowanie wykonanej pracy w postaci tezy postawionej w Zakończeniu: „Socjocentryczne ujęcie polityki umożliwiło zbadanie relacji na gruncie sztuka-polityka i sztuka-społeczeństwo oraz kontekstów wpływających na te relacje.” Ale to sformułowanie nieco ułomne, gdyż brzmi tak, jak gdyby społeczeństwo w relacji do sztuki (podobnie jak do polityki) było jednorodną całością, a nie areną licytacji lub konfrontacji interesów i idei; podczas gdy socjocentryczna perspektywa skupia się – przez pryzmat warunków integracji, spoistości, równowagi – na grze partykularyzmu interesów i stronnictwości aksjologicznej.

** Polityczność i upolitycznienie*

Lektura rozprawy nie pozostawia wątpliwości, że doktorantka wykazuje pełną znajomość dyskusji w kręgu filozofów i teoretyków polityki oraz szerokiego spektrum poglądów, koncepcji w kwestii, co jest polityką, co jest (staje się) polityczne. Daje temu wyraz w licznych odniesieniach do miarodajnych źródeł. Co prawda, i tu można mieć kilka pretensji: (1) pozostawiła bez komentarza szerokie, wspólnotowe rozumienie polityczności (polityczności ludzkiego, społecznego sposobu istnienia, ale i myślenia) w tradycji od Arystotelesa po Tomasza z Akwinu i niektórych myślicieli współczesnych; (2) nieomal zbyła milczeniem perspektywę Marksowską (i nie tylko Marksowską) – interpretację polityczności jako konsekwencji napięcia między wymogami równowagi i integracji społecznej a partykularyzmami grupowymi; (3) niemal zniknęła gdzieś w tle inspiracja Schmittowska (dychotomia Sojusznik – Wróg), choć

przyczyniane są nawiązania do Schmitta i przewartościowania jego schematu w twórczości z kręgu Chantal Mouffe.

Generalnie rzecz biorąc sędzę, że czytelnik może odczuwać niedosyt z powodu rozproszenia (zamiast skupienia w jednym miejscu) i kontekstowo zmiennego odwoływania się do kategorii polityczności (raz w jednej wersji, to znów w innej). W wersji wydawniczej stanowczo doradzałbym, aby stanowisko Autorki w kwestii „co jest polityczne” uczynić, stawiając kropkę nad i. Nie wystarczy tu sięganie z osobna i na przemian to do Ranciere’a, to do Chantal Mouffe, to znów do Mościckiego czy z kolei do starszych tropów Bodnara i jego uczniów czy „poputczików” (jak Blok, Kaczmarek, Karwat i inni). Zgodnie z zasadą aspektowości te różnicowane kryteria nie wykluczają się, bo też odnoszą się do innych płaszczyzn; ale czytelnikowi należy się wyjaśnienie, czy istnieje między nimi wspólny mianownik, czy też to ujęcia kontekstowo-alternatywne.

Spodziewałem się też przy lekturze tej dysertacji, że Autorka zrobi bardziej wyraźny i praktyczny użytek z tezy, iż upolitycznienie (w tym wypadku – sztuki, teatru) to proces (poza tym, że możliwy w formie obiektywnej, jak i subiektywno-intencjonalnej) i jego rezultat – **stopniowalny**. Należałoby też zrobić bardziej konkretny użytek z ustalenia faktu, że istnieją „czysto polityczne” czy też „formalnie polityczne”, jak i *parapolityczne* dążenia, działania, idee. Teatr zaangażowany może więc być parapolityczny i „upolityczniony” w mniejszym lub większym stopniu, zaś teatr polityczny niekoniecznie odnosi się do tego, co formalnie uznawane jest za politykę.

Wreszcie, nie w pełni ukazany został fakt, iż teatr zaangażowany, a nawet teatr nazywany politycznym nieraz odnosi się nie tyle do polityki, ile do *metapolityki* (w rozumieniu jak u cytowanego Mościckiego czy też w ujęciu, jakie ja przedstawiłem w artykule wymienionym w źródłach).

Bardzo trafnie natomiast uwypukliła doktorantka tezę, iż kluczowym komponentem upolitycznienia teatru jest **sprawczość** w jego oddziaływaniu na „pozateatralne” aspekty życia społecznego, publicznego. Ale czy nie nazbyt powierzchownie? Warto byłoby w tym wątku głębiej sięgnąć do koncepcji **performatywności** tekstu, symbolu, metafory, sztuki jako takiej. Zachęcam do tego w wersji wydawniczej rozprawy. Z drugiej strony, czy dopełnieniem wątku sprawczości nie powinien być wątek zbiorowej psychodramy czy nawet psychoterapii?

Drobne uwagi szczegółowe (warsztatowe, formalne)

Rozprawa jest bardzo dopracowana pod względem formalnym; nie spotyka się w niej tak częstych ostatnio w dysertacjach doktorskich ułomności stylistycznych (język jest równie elegancki jak precyzyjny), błędów stylistycznych, interpunkcyjnych, nawet ortograficznych. Jednak kilka drobnych niedoskonałości, wprowadzić nieistotnych w bilansie dla merytorycznej oceny dzieła, udało mi się zauważyć w ramach „wrednego” obowiązku recenzenta.

I tak, w bibliografii przesadą jest taka systematyka źródeł, że artykuły w pracach zbiorowych (nazywane teraz w żargonie biurokratycznym „rozdziałami”) i w czasopismach naukowych zostały rozdzielone; a dopełnia to potraktowanie tych „rozdziałów” (znów zgodnie z biurokratyczną deformacją w klasyfikacji gatunków i profilu publikacji) tak, jak gdyby były równoważne monografiom lub wręcz były monografiami. Zachowajmy śmielszy dystans wo-

bec urzędowych regulacji i schematów. Razi też fakt, że w tym wykazie artykułów w czasopiśmie przeplatają się teksty akademickie (z czasopism naukowych) z publicystycznymi.

Dobór źródeł na ogół jest kwestią dyskusyjną, a tropicielska dociekliwość recenzentów bywa odbierana z niesmakiem jak rodzaj małostkowości. Ale jednak niektóre luki zasługują na odnotowanie. Przykładowo: przytoczony został rzeczywiście miarodajny, wręcz kanoniczny artykuł Kamila Minknera *Problem polityczności...*, ale pominięta jego wcześniejsza książka *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią* – książka, która byłaby wyjątkowo użyteczna i pomocna w formułowaniu (na zasadzie *per analogiam*) kryteriów polityczności lub upolitycznienia utworów i inscenizacji teatralnych.

Rozprawa została skierowana do recenzji jesienią 2020 roku, trudno mi więc zrozumieć, jakim cudem Autorce udało się przeoczyć vol. 50 Studiów Politologicznych z roku 2018, zatytułowany *Sztuka w polityce – polityka w sztuce*, pod redakcją Daniela Przastka i Kamila Minknera, zawierający liczne ważne artykuły, w tym m.in. tekst mojego autorstwa systematyzujący pojęcie i mechanizm upolitycznienia twórczości i dzieł.

Zauważyłem też kilka sformułowań lub stwierdzeń ułomnych. Oto 3 przykłady:

Na s. 54 – w komentarzu do czasów PRL: „Rzeczywistość była wówczas jednoznaczna, a wartości silnie spolaryzowane – była władza komunistyczna i społeczeństwo”. Politolog tak kompetentny, profesjonalny jak Autorka tej rozprawy powinien być wolny od ulegania tak potocznej i propagandowej wizji. Ani rzeczywistość (w tym konflikt kluczowy) nie była wcale taka jednoznaczna, ani też nie było tak, że polaryzacja polityczna była jednoznaczna i tożsama z polaryzacją ideologiczną (ona tylko przesłoniła fakt później, poniewczasie ujawniony – pluralizacji światopoglądowej i ideologicznej społeczeństwa, a jeszcze bardziej zamętu ideowego), ani też nie było tak, że podmiotami – stronami konfliktu – były „władza” (przedstawiona jako monolit i wspólnota sama w sobie, jak gdyby nie miała szerszej, choć kurczącej się bazy społecznej, zwolenników) oraz „społeczeństwo” (ono właśnie było i zawsze pozostaje wspólnotą czy konglomeratem grup o zróżnicowanych interesach i tożsamościach). Ten przykład świadczy o tym, jak silna jest presja potocznych i propagandowych schematów.

Na s. 347 w zakończeniu (jest to i wcześniej) zwraca uwagę wątpliwe uogólnienie: „Można (...) uznać, że o teatrze politycznym częściej będziemy mówić w kontekście reżimu niedemokratycznego lub symptomów zwiastujących ów reżim lub w sytuacji radykalizujących się światopoglądów i tendencji politycznych w warunkach demokratycznych. Teatr zaangażowany jest (...) domeną reżimów demokratycznych, w których antagonizmy światopoglądowe są umiarkowane.” Teatr polityczny w porządku demokratycznym niekoniecznie jest skierowany przeciw rządzącym lub wymierzony w ich przeciwników. Ale jeszcze bardziej zawodna jest ta druga generalizacja. Czy przypadkiem nie jest wręcz odwrotnie? Czy nie jest tak, że zaangażowanie teatru spowodowane jest właśnie nasileniem sporów światopoglądowych – tyle, że artykułowanych m.in. w ramach wolności twórczej? Uzasadnione wydaje się jedynie to, że tendencje autorytarne (obecne także w państwie i społeczeństwie formalnie demokratycznym, pluralistycznym) silnie prowokują zaangażowanie teatru i jego upolitycznienie w formie perswazyjno-agitacyjnej lub demaskatorskiej.

Byłbym też ostrożny z takim stwierdzeniem jak na s. s. 21: „Na rynku wydawniczym brakuje nowych, naukowych publikacji bezpośrednio dotyczących poruszanej problematyki. Istnieje jednak wiele wartościowych pozycji odnoszących się do poszczególnych zagadnień związanych z badanym obszarem.” Bardzo ryzykowna, a zarazem przesadna generalizacja, której w jakimś stopniu zaprzecza nawet bibliografia tej rozprawy.

Ale to są „wypadki przy pracy”, jakich nie ustrzeże się żadna obszerna rozprawa – nawet tak dopracowana jak właśnie ta.

Konkluzja.

Recenzowana rozprawa jest znakomitą potwierdzeniem predyspozycji Autorki do uprawiania naukowej analizy i refleksji. Przedstawione powyżej uwagi wskazują na to, jak bardzo inspirowała do pogłębienia lub rozszerzenia niektórych kwestii – a właśnie taki efekt „drożdży” jest przymiotem prac niebanalnych. Uwagi te nie podważają zasadniczych walorów rozprawy jako całości dobrze skonceptualizowanej, poddanej autorskiej samokontroli. Opowiadam się więc za dopuszczeniem do publicznej obrony, a zarazem – w nieodległej przyszłości – za skierowaniem tej rozprawy do publikacji w całości. Uważam też, że recenzowana rozprawa zasługuje na wyróżnienie.



Mirosław Karwat