

Autoreferat

dr Dorota SAJEWSKA

1. Wykształcenie akademickie, uzyskane tytuły zawodowe i stopnie naukowe:

2004 – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa; stopień przyznany przez Radę Wydziału Polonistyki UW, z dn. 6 kwietnia 2004 roku na podstawie rozprawy *Choroba i tożsamość. Koncepcje podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku* (promotor: prof. dr hab. Andrzej Z. Makowiecki, recenzenci: prof. dr hab. Małgorzata Szpakowska, prof. dr hab. Małgorzata Sugiera), dyplom z wyróżnieniem

1998 – magister filologii polskiej w zakresie literaturoznawstwa i językoznawstwa, dyplom z wyróżnieniem za pracę *Pragmatyzm przeciw mitotwórstwu. O dramatach historycznych Adolfa Nowaczyńskiego* (promotor: prof. dr hab. Andrzej Z. Makowiecki)

1993–1998 – studia na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

1996–2003 – studia w Instytucie Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego

2000–2001 – studia w Instytucie Nowszej Literatury Niemieckiej oraz w Instytucie Teatrolologii i Komunikacji Kulturowej Uniwersytetu Humboldtów w Berlinie

2. Przebieg pracy zawodowej:

a) w jednostkach naukowych:

2004–do dzisiaj – zatrudnienie na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w Instytucie Kultury Polskiej (Zakład Teatru i Widowisk)

2003–2007 – wykładowca akademicki na Wydziale Wiedzy O Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

1998–2003 – studia doktoranckie stypendiowane na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w Instytucie Literatury Polskiej

b) w instytucjach artystycznych:

2008–2012 – zastępca dyrektora artystycznego i dramaturg w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy im. Gustawa Holoubka

Dorota Szejewska

3. **Osiągnięcie naukowe** wynikające z art. 16 ust. 2 z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym:

Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny

(Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 468)

4. **Opis osiągnięcia:**

Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny to monografia naukowa, której celem jest rewaloryzacja doświadczenia I wojny światowej w polskiej pamięci kulturowej. Wielką Wojnę uznaję nie tylko za wydarzenie fundacyjne dla tożsamości europejskiej, ale również za moment przełomowy, a zarazem paradygmatyczny dla kwestii związanych z problematyką polskiej nowoczesności. I wojna światowa z jednej strony zakończyła bezpośrednią polityczną zależność Polski od trzech mocarstw, dając możliwość ekspresji kultury konserwowanej dotąd głównie w literaturze i widowiskach kulturowych, z drugiej zaś stała się eksplozją nowoczesności. Doszło wówczas do załamania geopolitycznej i społecznej podstawy Europy, do dezintegracji pielęgnowanej przez tę kulturę estetyki, etyki i polityki, a także dezintegracji koncepcji twardej podmiotowości, co znalazło wyraz w ówczesnej (także rodzimej) sztuce, teatrze, filmie, a także normach społecznych i obyczajowych.

By ukazać możliwość poszukiwania źródeł polskiej nowoczesności w doświadczeniu Wielkiej Wojny, podejmuję dyskusję z utrwalonym w naszym kulturoznawstwie i badaniach teatrologicznych zmitologizowanym stosunkiem do romantyzmu oraz do tematów związanych z II wojną światową jako tych, które z jednej strony definiują stosunek do tradycji, z drugiej zaś ustanawiają horyzont doświadczenia dwudziestowiecznego. Dominujący przez niemal dwa stulecia paradygmat romantyczny niewątpliwie wpłynął na interpretację polskiego modernizmu jako wyrazu ciągłości XIX-wiecznej kultury polskiej, a nie dramatycznego zerwania. Z kolei II wojna światowa przez pryzmat wielomilionowych ofiar cywilnych zamazała obraz krwawych, często również bratobójczych walk z lat 1914–1918, w jakich znaleźli się działający pod armiami trzech zaborców polscy żołnierze. Fakt przewagi paradygmatu romantycznego nad modernistycznym w badaniach kultury polskiej wpłynął również na swoistą nadreprezentację związków między kulturą polską a

francuską, zaś tragiczne doświadczenia II wojny światowej doprowadziły do niemal całkowitego wyparcia głębokich powiązań między doświadczaniem nowoczesności w Polsce i w Niemczech.

Mój horyzont badawczy wyznacza przede wszystkim negocjowanie znaczeń między historią kultury a historiozofią teatralną oraz antropologią a performatyką. Istotny punkt odniesienia stanowi dla mnie refleksja nad dzisiejszym paradygmatem historycznym, który w kulturze zachodniej (w tym także polskiej) od lat 80. kształtują intensywne, będące pokłosiem doświadczenia Zagłady i traumy II wojny światowej, studia nad pamięcią i archiwami. W swojej książce, przejmując metodologię wypracowaną na gruncie współczesnych badań archiwalnych, a także odwołując się do koncepcji wypracowanych przez Grzegorza Niziołka w *Polskim teatrze Zagłady*, proponuję przyjrzenie się performatywnym strategiom oraz praktykom zachowywania i ocalania, a także wypierania i zapomniania traumatycznych wydarzeń z lat 1914–1918 w polskiej pamięci kulturowej. Czynię to w oparciu o starannie wyselekcjonowany materiał archiwalny, dokumentujący rozmaite sposoby manifestowania się fundamentalnego dla „teatru Wielkiej Wojny” medium – ciała żołnierza I wojny światowej: „żołnierza polskiego” walczącego w Legionach Polskich i „żołnierza-Polaka” walczącego w obcych armiach.

By zaprezentować możliwie szerokie spektrum obecności doświadczenia Wielkiej Wojny w kulturze polskiej, a także ślady zapomnianych relacji polsko-niemieckich, stosuję różnorodne metody doboru, prezentacji i analizy materiałów archiwalnych. Pracę cechuje przede wszystkim podejście interdyscyplinarne i intermedialne, co znajduje wyraz w analizie wpływu medium filmowego na teatr Bertolta Brechta, Erwina Piscatora, Leona Schillera, Witolda Wandurskiego czy na dramaturgię społeczną dwudziestolecia międzywojennego; i na odwrót – w poszukiwaniu swoistego teatru ciała w filmach dokumentalnych i fabularnych powstałych w trakcie I wojny, jak i po jej zakończeniu (m.in. Charlie Chaplin, Edward Puchalski, Richard Oswald, Leni Riefensthal). W duchu materializmu kulturowego analizuję nieoczywistą obecność kobiet-żołnerek na froncie oraz niepublikowane dotąd dokumenty życia artystycznego Legionów Polskich na przykładzie fenomenu amatorskich teatrów frontowych. Proponuję także nowe sposoby odczytania znanych dzieł poprzez wyodrębnienie kwestii pamięci I wojny światowej jako problematyki osobnej (np. w twórczości Tadeusza Kantora) oraz poprzez opowiadanie historii „wojennej” recepcji teatralnej utworów pisanych przed 1914 rokiem (jak w przypadku

sztuk Stanisława Wyspiańskiego czy twórczości Stefana Żeromskiego). Przyjmuję często perspektywę komparatystyczną, porównując status dokumentacji wizualnej w sztuce polskiej i europejskiej, sposoby kontynuacji przez artystów współczesnych wątków wojennych podjętych przez estetykę modernistyczną (Katarzyna Kozyra, Roman Polański, Karol Radziszewski, Artur Żmijewski), a także tropiąc obecność problematyki doświadczenia Wielkiej Wojny w teatrze (oraz w nauce o teatrze) w Polsce i w Niemczech – kraju narodzin teatrologii jako nowoczesnej dyscypliny uniwersyteckiej. W książce posługuję się również metodą biograficzno-terytorialną, która pozwala mi w nowej perspektywie ukazać losy przyjaźni Witkacego i Bronisława Malinowskiego, a przede wszystkim opisać zakorzeniony w doświadczeniu Wielkiej Wojny teatr polityczny Erwina Piscatora jako alternatywne archiwum kultury Europy Środkowo-Wschodniej, miejsce artykulacji doświadczenia wykorzenienia i dyslokacji niemieckich i polskich Żydów, a zarazem symboliczny obszar emancypacji dyskryminowanej w historiografii narodowej pamięci o złożonych losach polskich i niemieckich żołnierzy, będących obywatelami pruskimi.

Książka jest zatem próbą rekonstrukcji w polskiej pamięci kulturowej osób, dzieł i idei, zdarzeń i tożsamości, które nie zawsze wpisują się w powszechnie znane i akceptowane scenariusze życia społecznego i często nie mieszczą się w rozpoznawalnych widowiskach kulturowych. Pozostały jednak po nich kulturowe resztki, które rozumiane są przeze mnie nie tylko jako pozostałości organiczne, kości, szczątki, ale także jako wszelkie materialne dokumenty istnienia ludzi i zdarzeń. Te – często wyparte – martwe pozostałości historii ukazują jako domagające się uobecnienia, ponownego ożywienia, by mogły stać się miejscem artykulacji innej niż powszechnie znana wersja przeszłości. Oś książki wyznacza próba odzyskania wątków pacyfistycznych i emancypacyjnych „teatru Wielkiej Wojny” przez pryzmat zawilej historii związków polsko-niemieckich u progu XX wieku, dla których na wskroś emblematyczną figurę stanowi przywołana w prologu książki postać Róży Luksemburg. Analiza wybuchu I wojny światowej, zdiagnozowanego przez polsko-niemiecką rewolucjonistkę w słynnej *Broszurze Juniusa* jako „gruntowna zmiana sceny”, przynosi zarazem kluczowe dla mojej książki rozpoznanie dotyczące powiązań między dramatem społecznym a dramatem scenicznym.

W swojej pracy proponuję, by uznać teatr za szczególne archiwum kultury i opisać jako rodzaj dokumentacji wypartych narracji historycznych, a zwłaszcza słabo obecnej w Polsce pamięci o I wojnie światowej. Badając pamięć kulturową, proponuję

wyprowadzone z praktyki teatralnej ujęcie historii, które wydobywa jej wymiar archiwalny, czyli zachowujący, utrwalający wydarzenie oraz performatywny, czyli znikający, rozpraszający się w czasie i przestrzeni. Teatr, ze względu na swój wspólnotowy charakter, traktuję tutaj szeroko: jako metamedium, jako szczególny sposób manifestowania się i jednoczesnego komentowania własnej kultury, polityki i historii. Jednocześnie ukazuję go jako sztukę immanentnie skazaną śmiercią, „spóźnioną” wobec awangardowych praktyk artystycznych i pasożytującą na resztkach innych mediów – fotografii, filmu, literatury, muzyki. Analizując konkretne dzieła artystyczne, widowiska kulturowe oraz performanse społeczne staram się dowieść, że leżąca u podstaw teatrologii jako nauki nowoczesnej sprzeczność między archiwum a performansem (dokumentacją a działaniem) jest pozorna, stanowi bowiem pewien mit kulturowy, wynikający z logiki tradycyjnie rozumianego archiwum jako magazynu trwałej materii, a zarazem trwałych sensów i wartości. Logiki często odrzucającej inne sposoby poznania, inne sposoby pamiętania, które z kolei oferuje w moim ujęciu praktyka performatywna – czyniąca z nieustannie zagrożonego zniknięciem (śmiercią) ciała swoiste archiwum historii oraz pamięci indywidualnej i kolektywnej.

W resztkach kultury pozostawionych nowoczesności przez pierwszą wojnę, często wypartych czy zapomnianych, dostrzegam za Walterem Benjaminem potencjał konstrukcyjny, będący wynikiem rozsunęcia między doświadczeniem (*Erfahrung*), opierającym się na usankcjonowanej powtarzalności, a przeżyciem (*Erlebnis*), przybierającym formę traumatyzującego nadmiaru energii. W tym potencjale konstrukcyjnym pozostałości historii odnajduję miejsce dla tego, co nazywam nekroperformansem. Nekroperformans ujawnia bowiem odnalezioną przez autora *Pasaży* w doświadczeniu I wojny światowej rozłączność systemów percepcji i świadomości, a tym samym stanowi odmienny sposób manifestacji przeżycia niż reprezentacja w postaci tradycyjnych form zapisu i pamięci. Autorskie pojęcie nekroperformansu przedstawiam w swojej książce jako esencję nowego projektu antropologii, który ufundowany został w moim przekonaniu na doświadczeniu Wielkiej Wojny, zapisany zaś w formule teatru nowoczesnego. Czynny wpływ tego, co martwe, na to, co żywe, nazywam nekroperformansem, odpowiednią metodę opisu odnajduję zaś w kulturowej rekonstrukcji sposobów i warunków jego aktualizacji. Ten swoisty rodzaj relacji między teatrem a antropologią, w której doświadczenie historyczne staje się czynnikiem dekonstruującym ideę całości i pełni rozumianej na planie metafizycznym, odsłaniam na konkretnych przykładach dzieł teatralnych, filmowych,

widowisk kulturowych i performansów społecznych, ale też biografii żołnierzy, rewolucjonistów, artystów i intelektualistów. Szczególne miejsce zajmuje tu refleksja nad nekroperformansem jako specyficznym widowiskiem polskości, który proponuje pewien sposób patrzenia na polską nowoczesność, a raczej na peryferyjne doświadczenie europejskiej idei nowoczesności, której Polacy doświadczali w warunkach uzależnienia od obcych imperiów. Nekroperformans stanowi swoistą alternację „teatru śmierci”, pojęcia dobrze ugruntowanego, a zarazem obciążonego w polskich badaniach teatrologicznych poprzez związek z teatrem *Dziadów* i rytuałem *Dziadów* oraz twórczością Tadeusza Kantor. W przeciwieństwie do teatru śmierci, nekroperformans nie tyle jednak lokuje polskie doświadczenie śmierci w obrzędach pogańskich rozgrywających się na mitycznych peryferiach Europy, ile raczej krytycznie umieszcza polskość wewnątrz kultury europejskiej, jej historii i polityki.

Przyjęcie takiej perspektywy pozwala mi również na nowo przemyśleć miejsce historii w ramach rytualnego powtórzenia. Nekroperformans opiera się bowiem na nieskończonej serii aktów, na wysiłku aktualizacji tego, co minione, niemniej punktem wyjścia i dojścia są zaledwie resztki, które rozumiem, jak już było powiedziane, jako medialne formy powracającej przeszłości – zwłoki, kości, szczątki i obiekty, ale również (w równym stopniu traktowaną przeze mnie jako materialną) wszelką dokumentację. W centrum mojej uwagi znajduje się zatem nie tyle sama skuteczność rytuału/performance, ile poddane często wielokrotnym zapośredniczeniom ciało. Wprowadzenie nowego pojęcia ma zatem na celu zwrócenie uwagi na cielesny wymiar widowisk śmierci, zwiążanie ich z radykalnym doświadczeniem ciała, a nie ducha wyemancypowanego od materii. Próbuję tym samym przywrócić do badań nad teatrem analizę materii znikającego ciała aktora oraz swoista archeologia rzeczy, która dziś – zwłaszcza za sprawą nowego materializmu – zyskuje coraz większe znaczenie w refleksji nad konstruowaniem i rekonstruowaniem faktów historycznych (Ewa Domańska).

W swojej refleksji na temat ciała jako dokumentu historii kultury – negocjując znaczenia między myślą antropologiczną i teatrologiczną, a także uwzględniając genealogię tych dyscyplin – proponuję perspektywę badawczą skoncentrowaną wokół epistemologicznego, medialnego, a zarazem historycznego i politycznego wymiaru cielesności. Moim zamiarem jest próba wyznaczenia innego spojrzenia na związki teatru i śmierci, nie z miejsca zajmowanego przez (uniwersalny) podmiot powtarzający mit, odprawiający rytuał i tworzący narracje, lecz z punktu widzenia podmiotów

krytycznie analizujących własne uwikłanie w te historycznie zmienne kategorie. W tym celu proponuję koncepcję ciała-archiwum, która nie tyle stanowi projekt opozycyjny wobec zaproponowanej przez Jerzego Grotowskiego idei ciała-pamięci, ile uwypukla jego-jej dokumentalny i dokumentarny charakter, a tym samym staje się swoistym metapojęciem. Moja myśl zmierza do tego, by poddając refleksji ciało i cielesność, rozpoznać zarówno szczątkowość pamięci, jak i nieciągłość historii, odsłonić brak źródłowego doświadczenia, w krytycznym świetle pokazać, w jaki sposób źródło jest performatywnie ustanawiane i mediowane, wreszcie przywrócić ciału (lub jego dokumentalnej resztki) wymiar historyczny i polityczny.

W pracy tej jednocześnie proponuję przewyżczenie, względnie zniuansowanie w badaniach nad teatrem opozycji między lokalnością a globalnością, a przede wszystkim doświadczeniem centrum i peryferiów. Wyrazem tego jest podwójność prezentowanej tu perspektywy badawczej. Podstawowe znaczenie dla podjętej w tej książce próby kulturowej rekonstrukcji teatru nowoczesnego miała refleksja Leszka Kolankiewicza, zmagającego się z naszą (polską) peryferyjną formą nowoczesności zarówno w *Dziadach. Teatrze święta zmarłych*, jak i w instytucjonalizacji antropologii widowisk jako dyscypliny uniwersyteckiej. Niemniej w ustanowieniu na nowo relacji między ciałem/cielesnością a pamięcią/pamiętaniem oraz archiwum/archiwizowaniem rolę moich przewodników odegrali współcześni, w przeważającej większości amerykańscy teoretycy i teoretyczki performansu, tacy jak Peggy Phelan, José Esteban Muñoz, Rebecca Schneider czy Diana Taylor. To ci badacze, wychodząc z rozmaitych pozycji – uznania martyfikującego wpływu obrazu na działanie (Phelan), nienormatywnej obecności i reprezentacji ciała (Muñoz), transmisji doświadczeń z ciała do ciała w praktykach rekonstrukcyjnych (Schneider), związków między repertuarem zachowań a archiwum (Taylor) – doszli do podobnych rozpoznań. Uwypuklili bowiem kwestię właściwej kulturze zachodniej marginalizacji praktyk cielesnych, która wynika z faktu przypisywania ciału i wydarzeniu cechy efemeryczności jako uniemożliwiającej wszelki rodzaj zapisu, utrwalenia, zachowania. W ten sposób ciało – jako rzekomo niepozostawiające trwałych śladów – zostało usunięte z archiwum, a tym samym z pola oddziaływania na narrację historyczną i politykę tożsamościową.

Wyprowadzone z tych teorii pojęcie ciała-archiwum wydobywa fundamentalną dla nekroperformansu nierozstrzygalność granicy pomiędzy materią ożywioną i nieożywioną, problematyzując zasadnicze rozróżnienie pomiędzy działaniem a jego

dokumentacją, performatywnością a wizualnością, historią a pamięcią. Pozwala również potraktować wszelkiego rodzaju performanse jako rodzaj „obiektów teoretycznych” (Louis Marin, Hubert Damisch, Mieke Bal, Andrzej Leśniak), w których nie tylko historia zawsze związana jest z teorią, ale także to, co partykularne, staje się paradygmatyczne, zaś idee odnajdują swoje uzasadnienie w konkretnej materii, w praktyce. Idąc za tą myślą, stwierdzam, że nie tyle w badanym kulturowym zjawisku teatru ukryta jest teoria, ile – zgodnie ze swą etymologią – sam teatr jest teorią. Niemniej analiza form performatywnych, których istotą jest brak dającego się wyodrębnić jednolitego zewnętrznego obiektu, domaga się w tym ujęciu znaczącej korekty. Uznając za fundamentalny dla teatru wielozmysłowy proces przebiegający między sceną a widownią, z którego pozostają – jak przekonywał twórca teatrologii europejskiej Max Herrmann – jedynie „ruiny przekazu”, koncentruję się w swojej książce na doświadczaniu i aktywnym rekonstruowaniu – ponownym odgrywaniu – kompleksowego i fragmentarycznego zarazem procesu teoriopoznawczego, jakim jest wydarzenie teatralne i każdy inny performans.

Kulturowa rekonstrukcja teatru obejmuje zatem przede wszystkim badanie procesów mediacji, w tym również sposobów, w jaki teatr zagnieżdża się w innych sztukach – w fotografii, malarstwie, filmie, literaturze, skutkując nierzadko dominacją w tych mediach immanentnej dla teatru tendencji do inscenizowania sytuacji, eksponowania cielesności, wywoływania efektu bezpośredniości, wreszcie nieustannej oscylacji między iluzją i deziluzją. Z analizowanych dzieł sztuki i faktów społecznych wyłania się specyficzne rozumienie performatywności, które definiuję jako „teatralność w wymiarze medialnym”. Taka perspektywa pozwala bowiem na uwydatnienie teatralności w „innorodnych” praktykach artystycznych nie tyle w odwołaniu do teatru jako sztuki opartej na bezpośrednim doświadczeniu, ile raczej w odwołaniu do filozoficznego ujęcia teatralności jako bycia pomiędzy, funkcjonowania wymykającego się wszelkiej pewności, jakiegokolwiek stałej naturze czy ujednociającej refleksji teoretycznej.

Ważny punkt odniesienia stanowi tu dla mnie koncepcja Samuela Webera, który w książce *Teatralność jako medium* dostrzegł właśnie w namyśle wywodzącym się z praktyki scenicznej alternatywę dla totalizującej zachodniej tradycji filozoficznej, budującej stałe tożsamości, wykluczającej inność, opartej na metafizyce obecności. Idąc za jego myślą, dostrzegam we właściwej teatrowi mediacji między skrywaniem a odkrywaniem, prawdą a fikcją, w nieustannej cyrkulacji między produkcją a odbiorem,

między jednoczesnym byciem tu i byciem tam, fundamentalny nośnik heterogeniczności sztuki i jej tendencji do rozbijania tożsamości, wzbudzania podejrzliwości oraz przypominania o relacyjności zajmowanego przez nas jako odbiorców miejsca. Takie ujęcie teatralności rzuca tym samym wyzwanie wszelkim systemom estetycznym, pozwalając na wypracowanie transdyscyplinarnej perspektywy do badania zarówno fenomenów artystycznych, jak również społecznych i politycznych.

W tym celu proponuję wolne od ograniczeń dyscyplin i dziedzin pojęcie nekroperformansu, pozwalające na uchwycenie w kulturze momentów mediacji, transmisji i transformacji materialnych pozostałości historii. Nekroperformans jest pojęciem teoretyczno-analitycznym, dzięki któremu ujawnia się dynamika, procesualność i zwrotność relacji między badającym a badanym, a także zakwestionowaniu podlega opozycja między podmiotem a przedmiotem badania. Teoria materializuje się tutaj bowiem pod wpływem uruchomienia materiału historycznego, a zatem ożywienia przez badacza w „tu i teraz” świadomie wybranych, ponownie odzyskanych lub przypadkowo odkrytych pozostałości historii.

Przedmiot badania nie stanowi w moim ujęciu nieruchomego punktu odniesienia i biernego obiektu rekonstrukcji historycznej, lecz aktywne ciało-archiwum – posiadającą własną historię materię, która pojawia się i znika, a zatem podlega zmianom. Resztki materialne, które w danym momencie analizy odsłaniają się przed badaczem jako obiekty teoretyczne, stają się jednocześnie impulsem do kontynuacji i intensyfikacji procesu poznawczego. W proponowanym przeze mnie ujęciu samo uprawianie i pisanie historii kultury staje się zatem pewną praktyką myślenia – odpowiadającym podwójności obiektu teoretycznego symetrycznym procesem teoriopoznawczym, a nie tylko próbą obiektywizacji przedmiotu badania. W geście uruchamiania i przywoływania pewnych tylko (pozornie martwych) aspektów przeszłości, które okazują/okazać się mogą istotne z punktu widzenia czasu teraźniejszego i/lub przyszłego, działanie historyka kultury odsłania zarazem spekulatywny wymiar rekonstrukcji historycznej.

Zaproponowane przeze mnie w książce i pozostające w głębokiej korelacji ze sobą pojęcia ciało-archiwum oraz nekroperformans, problematyzując stosunek badacza do materii archiwalnej, określają jednocześnie konkretną strategię i praktykę pisania historii kultury. Ciało-archiwum to traktowana przeze mnie jako agens wszelka materialna dokumentacja przeszłości: kości, szczątki organiczne, przedmioty i miejsca,

a także poddane medialnej archiwizacji i technologicznej reprodukcji resztki przeszłości, zachowane w świadectwach żyjących „tam i wtedy” oraz w ówczesnych, jak i współczesnych dziełach tekstowych, audialnych, wizualnych i teatralnych. Ciało-archiwum to nie tylko dająca się bezpośrednio doświadczyć materia archiwalna znajdująca się w specjalnie do tego przeznaczonych instytucji, zajmującej się gromadzeniem i klasyfikacją zbiorów. To również wszelkie ożywiane w performansach społecznych i artystycznych za pomocą rozmaitych mediów resztki historii oraz krążące w wolnym i fragmentarycznym obiegu Internetu poddane cyfrowym procesom archiwizacji, dane źródłowe. Pozostałości historii, traktowane jako żywa materia, nie ograniczają się zatem do bezpośrednio namacalnej obecności i aktywności rzeczy. Równie ważna jest remediacja materii, ponieważ dopiero wielokrotne zapośredniczenia ujawniają zachodzące pod wpływem sposobów dokumentowania, przechowywania i używania archiwaliów procesy transsubstancjacji. Te „inne” archiwa – przestrzeń społeczna, sztuka i internet – zachowują zatem pamięć o „właściwej” przestrzeni archiwum jako domu Archonta (Jacques Derrida), pozwalając na krytyczne ujęcia samych procesów archiwizacji.

Patrząc z tej perspektywy, nekroperformans okazuje się szczególnym zdarzeniem w procesie badania archiwaliów, które posiadają swoje ciało i swoją historię; zdarzeniem, które znosi również granice między pracą naukowca-badacza a pracą artysty-rekonstruktora, działającego w różnych mediach i modalnościach. Moja książka stanowi zatem jednocześnie świadectwo tego, jak badacz historii kultury, ze wszystkimi swoimi uwarunkowaniami – nie tylko naukowymi, ale również społecznymi, ekonomicznymi, politycznymi – wchodzi w relację z materiałami archiwalnymi, z rzeczami, jak podejmuje współdziałanie, przez co *de facto* pozwala materializować się istniejącej materii. W ten sposób rodzi się zdarzenie, w którym zawieszona zostaje opozycja między podmiotem a przedmiotem, działaniem a teorią i w którym materializuje się nie tyle przeszłość, ile nasza (współczesnych badaczy) relacja z przeszłością. Odslaniając gęstą sieć powiązań między praktykami emancypacyjnymi a zabiegami puryfikacyjnymi nowoczesności, ukazując, jak nekroperformans stać się może skutecznym narzędziem tego, co Bruno Latour nazywa Antropologią Nowoczesnych, która zamiast produkować Innego bada Tego Samego w jego historycznej zmienności.

Dorota Sajewska

5. Pozostałe osiągnięcia naukowe:

Moje zainteresowania badawcze od początku oscylowały wokół kwestii ciała, historii i teatru.

W 2005 roku ukazała się moja książka „Chore sztuki”. *Choroba/tożsamość/dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*, będąca poprawioną wersją rozprawy doktorskiej, którą obroniłam w 2004 roku (Księgarnia Akademicka, Kraków 2005). Była ona próbą interpretacji wybranych tekstów teatralnych i tekstów o teatrze z przełomu XIX i XX wieku, a także modernistycznej sztuki aktorskiej przez pryzmat analizy dyskursu na temat choroby, a przede wszystkim dwóch jej podstawowych dla tego okresu „odmian”: neurastenii i hysterii. Skupiając się na rozpoznaniach z wnętrza epoki, ukazywałam sposoby, w jakie przy wykorzystaniu kategorii choroby budowano metaforyczne i modelowe figury myślowe, schematy pojęciowe, stereotypy; jak motyw choroby funkcjonował jako wzór interpretacyjny, jako próba objaśniania zjawisk psychologicznych, społecznych i filozoficznych i jako kryterium wykluczające, bądź pozytywnie wyodrębniające jednostkę. Teatr badałam tu zatem nie jako zjawisko autonomiczne, lecz jako zjawisko społeczne, głęboko osadzone w sieci współzależności i interakcji z otoczeniem kulturowym. Skupiałam się przy tym na ciele jako medium kluczowym zarówno dla dyskursu wokół choroby, jaki i teatru modernistycznego, a także – zwłaszcza analizując proces histeryzacji ciała kobiety – ukazywałam fundamentalne znaczenie pojawiającej się i szybko upowszechniającej się wówczas fotografii.

Już pierwsza moja książka przyniosła zatem podstawowe dla moich przyszłych badań rozpoznania dotyczące głębokich korelacji między ciałem jako miejscem manifestacji tożsamości nowoczesnej a mediami rejestrującymi i reprodukującymi, a tym samym wytwarzającymi tożsamości indywidualne i zbiorowe. Badania rozpoczęte w doktoracie skłoniły mnie następnie do gruntowniejszych studiów nad ciałem modernistycznym w teatrze, czego wyrazem stało się szczególne zainteresowanie twórczością Stanisława Wyspiańskiego, a efektem szereg artykułów poświęconych temu dramaturgowi (*Brakujące ogniwo. Stanisław Wyspiański na drodze do teatru postdramatycznego*, w: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. Mieczysław Dąbrowski, Andrzej Makowiecki, WUW, Warszawa 2004; *Studium i*

punctum. Wyspiański w garderobie teatralnej, w: *Obecność aktora*, red. Marcin Rochowski, Wydawnictwo Teatru Narodowego, Warszawa 2008; *Język ciała i ciało języka w dramatach modernistycznych. Wyspiański i Hofmannsthal*, w: *Ciało widzialne*, red. Marcin Rochowski, Wydawnictwo Teatru Narodowego, Warszawa 2007).

Na odmienne spojrzenie na polski teatr modernistyczny duży wpływ miała książka Hansa-Thiesa Lehmana *Teatr postdramatyczny*, która ukazała się w Polsce w 2004 roku w przekładzie prof. dr hab. Małgorzaty Sugiery oraz moim (Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, II wyd. 2009). Praca niemieckiego teatrologa, o której pisałam już w 2001 roku w artykule *Logika estetyczna nowego teatru* („Didaskalia” 2001, nr 43/44), była pracą przełomową w podejmowanych przez wielu badaczy próbach opisanie paradygmatu estetycznego teatru końca XX wieku, a także jego modernistycznych korzeni. Przetłumaczone na kilkanaście języków dzieło Lehmana stało się również niezwykle ważnym punktem odniesienia dla polskich badaczy teatru współczesnego, co zaowocowało drugim wydaniem przekładu w 2009 roku, a przede wszystkim trwałym zakorzenieniem się pojęcia „teatr postdramatyczny” w refleksji teoretycznej. Podstawowe rozpoznanie Lehmana mówiące o tym, że formacja postdramatyczna charakteryzuje się odejściem od syntetyzującej funkcji dramatu i hierarchicznego uporządkowania poszczególnych komponentów przedstawienia, znacząco wpłynęło również na praktykę polskich twórców teatralnych. W postdramatycznych formach scenicznych tekst, przedmioty teatralne, scenografia, światło, dźwięk, rytm, materiały audiowizualne, a przede wszystkim ciało – wraz z jego mimiką i gestami – stały się równoprawnymi środkami wyrazu. Rozbicie dotychczasowej hierarchii przedstawienia doprowadziło zatem zarówno do emancypacji poszczególnych jego części, ich uniezależnienia od całościowego sensu i logiki akcji, jak również do otwarcia przestrzeni teatralnej na inter-, multi- i hipermedialne praktyki artystyczne.

Zainteresowanie książką Hansa-Thiesa Lehmana odśladania jednocześnie kolejny – poza historyczno-kulturowym ujęciem teatru – wymiar mojej pracy badawczej, a mianowicie stale podejmowane przeze mnie próby teoretyzowania współczesnej praktyki scenicznej, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między teatrem/performansem a mediami. Efektem intensywnej eksploracji problematyki performatywno-medialnej w dzisiejszym teatrze stała się autorska monografia *Pod okupacją mediów*, opublikowana w 2012 roku (Książka i Prasa, Warszawa 2012), która

została nominowana do Nagrody Polskiego Towarzystwa Teatralnego (PTBT) za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze, widowiskach i innych sztukach performatywnych w roku 2012. Praca ta, będąca wynikiem zarówno pogłębionych studiów nad badaniami z dziedziny performatyki, teorii mediów i filozofii polityki, jak i własnej praktyki teatralnej jako dramaturga teatru, przybrała formę eseju naukowego na temat rozmaitych przejawów polityczności współczesnego teatru zaangażowanego – zarówno w wymiarze emancypacyjnym, jak i represyjnym. Na różnych przykładach pokazywałam tutaj, w jaki sposób teatr – świadomie lub nie – uczestniczy w przemocy medialnej, jak powtarza i odtwarza na scenie spektakle władzy i dominacji, a także pytałam o to, czy w sferze polityki okupowanej przez przemysł medialny możliwe są radykalne gesty artystyczne i demokratyczne. Jednocześnie praca ta była próbą przewycięzenia dominującego w kulturze polskiej paradygmatu romantycznego i przeciwstawienia mu tradycji modernistycznej spod znaku Stanisława Wyspiańskiego i Stanisława Brzozowskiego.

W książce tej ujawniła się również moja ówczesna postawa badawcza, która w dzisiejszej teatrologii funkcjonuje jako odrębna, posiadająca swą specyfikę dziedzina uprawiania wiedzy o sztukach wykonawczych *performance as research*. Stosowałam tę metodę badania sztuki jako formy myślenia i produkowania wiedzy przez wiele lat dydaktyki uniwersyteckiej, proponując studentom Instytutu Kultury Polskiej UW szereg konwersatoriów poświęconych tej problematyce oraz tematyzując tę kwestię w artykułach naukowych (*Dydaktyczna maszyna antropologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4); a także w łączeniu doświadczeń praktyki dramaturgicznej z pisaniem tekstów teoretycznych takich, jak ten dotyczący głęboko osadzonej w źródłach XIX-wiecznych pracy nad spektaklem *Peer Gynt. Szkice* w reżyserii Pawła Miśkiewicza (*Seminarium teatralne: Lektury. O pracy nad spektaklem „Peer Gynt. Szkice z dramatu Henryka Ibsena”*, w: *Ibsen: odejścia i powroty*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009).

Od tego czasu moje zainteresowania naukowe wyraźnie ewoluowały w stronę teoretycznej refleksji nad formami mediacji wydarzenia (w tym teatru i performansu), co zaowocowało intensywną refleksją nad kwestiami dokumentacji. Jeszcze w 2010 roku przystąpiłam do grantu europejskiego ECLAP, poświęconego samemu procesowi digitalizacji archiwów, następnie w 2011 roku zostałam p.o. kierownika (wspólnie z dr hab. Iwoną Kurz) w projekcie Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki *Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych* pod kierunkiem prof. dr.

hab. Leszka Kolankiewicza. Podjęcie pogłębionej refleksji nad performatywnym aspektem samych źródeł przyniosło efekty w postaci licznych artykułów (dwa najważniejsze: *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” 2015, nr 127/128 i wersja niemiecka tekstu: *Körper-Gedächtnis, Körper-Archiv*, w: *Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*, red. Magdalena Marszałek, Dieter Mersch, diaphanes, Zürich 2016; oraz *The Postmortal Life of Savages*, „The Drama Review”, T229, Spring 2016) poświęconych tej problematyce w polskiej sztuce współczesnej. W trakcie pracy nad analizą źródeł w sztukach wykonawczych powstała również pod wspólną redakcją z dr. Tomaszem Plątą książka *RE//MIX: Performans i dokumentacja* (Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Warszawa 2014), będąca pionierską w Polsce antologią przekładów artykułów poświęconych relacji archiwum i performansu, a także autorską próbą dokumentacji wydarzeń performatywnych *RE//MIX*, jakie miały miejsce w Komunie//Warszawa w latach 2010-2014.

Teoretyczny namysł nad kompleksowymi związkami dokumentacji i performansu niewątpliwie wywarł fundamentalny wpływ na prowadzone od wielu lat badania nad reprezentacją doświadczenia I wojny światowej w teatrze, filmie i sztukach wizualnych, a zatem na moją ostatnią monografię *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, którą we wniosku habilitacyjnym wskazuję jako osiągnięcie naukowe.

Dorota Sajewska