

Załącznik 3a

Autoreferat

dr Agata Adamiecka-Sitek

1. Stopnie naukowe

2003 - doktor nauk humanistycznych; stopień przyznany przez Radę Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego uchwałą z dnia 25 lutego 2003; tytuł rozprawy *Między tekstem a przedstawieniem. Hamlet Williama Szekspira w trzech współczesnych inscenizacjach* (promotor: prof. zw dr hab. Eleonora Udalska, recenzenci: prof. dr hab. Małgorzata Sugiera, prof. dr hab. UŚ Ewa Wąchocka).

1998 - magister, kierunek kulturoznawstwo w zakresie teatrologii, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego (promotor prof. zw dr hab. Eleonora Udalska).

2. Zatrudnienie w jednostkach naukowych

2016 - obecnie adiunkt na Wydziale Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza.

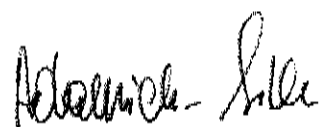
3. Wykaz publikacji stanowiących osiągnięcie naukowe, o którym mowa w art. 16 ust. 2 ustawy

A) Tytuł osiągnięcia

Teatr i płć. Konstrukcje płci i seksualności w polskim teatrze

B) Publikacje wchodzące w skład osiągnięcia naukowego:

Kłątwa po Kłątwie, czyli Praca kobiet, w: Poza kanonem. Wyspiański, red. i wstęp Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 227-243.



Emancypacja, w: *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, red. Agata Chałupnik, Agata Łuksza, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 18–23.

Jak zdjąć klątwę? Oliver Frljić i Polacy, „Didaskalia” 2017 nr 139–140, s. 2–8; publikacja w języku angielskim: *How to Lift the Curse? Director Oliver Frljić and the Poles*, „Polish Theatre Journal” 2017 nr 1–2 (5);

<http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/111/593>

publikacja w języku francuskim: *Comment lever l'anathème ? Oliver Frljić et les Polonais*, w: *Hourras et désarrois. Scènes d'une guerre culturelle en Pologne*, red. Agnieszka Żuk, Noir sur Blanc, Zurich 2019, s. 43–59.

Ludzkie maszyny i uliczne mięso. Kabaret jako fabryka pożądania, „Didaskalia” 2016 nr 136, s. 32–45; przedruk: *Robotnik. Performanse pamięci*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, Prasa i Książka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017.

Książę i kamera, „Didaskalia” 2015 nr 127, s. 61–65.

ФЕМІНІСТЫЧНЫ ПАВАРОТ, ЯКОГА НІКОЛІ НЕ БЫЛО альбо ЯК ДАЛЁКА ТЫ
МОЖАШ ЗАЙСЦІ Ў МЕЖАХ СІСТЭМЫ? (Zwrot feministyczny, którego nie było albo na
co pozwala system; publikacja on-line na niezależnej białoruskiej platformie sztuk
performtywnych <http://ziernie-performa.net/blog/2015/11/23/feministychny-pavarot-yakoga-nikoli-ne-bylo/>

Teatr i gender, hasło autorskie w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Czarna Owca, Warszawa 2015, s. 531–535.

Grotowski, kobiety i homoseksualiści. Na marginesach człowieczego dramatu, „Didaskalia” 2012 nr 112, s. 94–105; publikacja w języku angielskim: *Grotowski, Women and Homosexuals: On the Margins of a „Human Drama”*, „Didaskalia” 2015 nr 2, English Issue, s. 4–16.

Adamiecka-Sitek

O Lidii Zamkow. Fantazja naukowa, „Didaskalia” 2013 nr 113, s. 35–38; przedruk: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Piata, Dorota Sajewska, Komuna//Warszawa, Krytyka Polityczna, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014, s. 166–170.

Patriarchat bezpotomny. Oresteja Jana Klaty, w: *Koniec męskości? Konstrukcje męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, wstęp Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniew Raszewskiego, Warszawa 2011, s. 147–162.

Płeć performerera, „Didaskalia” 2010 nr 100, s. 59–65. [z Weroniką Szczawińską]; przedruk w języku angielskim: *The Gender of the Performer*, „Didaskalia” 2013, nr 2, English Issue, ss. 48–55 [z Weroniką Szczawińską].

Niedozwolona miłość, zakazana strata: subwersja w teatrze Krzysztofa Warlikowskiego, w: *Ciało, płeć pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, wstęp Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2008, s. 211–222.

(De)konstrukcje kobiecości w Poskromieniu złoŹnicy Krzysztofa Warlikowskiego, „Dialog” 2006 nr 10, s. 88–99; przedruk: *Kobiety w historii i wspólczesności teatru polskiego*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, wstęp Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2006, ss. 125–138.

Adamiecka-Sitek

4. Opis osiągnięcia naukowego

Teatr i płeć. Konstrukcje płci i seksualności w polskim teatrze

W swojej pracy naukowej badam kulturowe konstrukcje płci i reprezentacje seksualności w polskim teatrze rozumianym wielowymiarowo – jako medium społeczne, dziedzina sztuki i instytucja kultury. Relacje płci i teatru pojmuję – czemu dałam wyraz w przygotowanym przeze mnie haśle „Teatr” w *Encyklopedii gender. Płeć w kulturze* – jako układ wzajemnych determinacji, w którym teatr zarówno pozostaje jednym z najskuteczniejszych narzędzi wytwarzania, egzekwowania i naturalizowania ideologicznie pożądanego obrazu płci, jak i podlega zasadniczej płciowej strukturyzacji. W interesującej mnie perspektywie medium teatru zachowuje przy tym cechy głębokiej ambiwalencji. Scena, będąca – niezależnie od zmiennych historycznie konwencji – zarazem przestrzenią działania zasady umowności i miejscem realnej, fizycznej obecności ludzkich ciał, stwarza szczególne warunki do ujawnienia konstruktywistycznego i performatywnego charakteru płci. W teatrze płeć uwalnia się bowiem z kulturowo znaturalizowanych biologicznych determinant ciała wykonawcy i przedstawia się nie jako obiektywny „fakt naturalny”, ale jako rola do odegrania – czego szczególnym przykładem są crossdressingowe konwencje teatru antycznego i elżbietańskiego, a także średniowiecznych widowisk misteryjnych. Zarazem jednak płeć na scenie nie ma charakteru wolicjonalnego; nie stanowi indywidualnej kreacji, będącej efektem pragnień czy potrzeb podmiotu, ale przeciwnie – poddana jest ściśle rygorom konwencji i ustalonemu katalogowi gestów i stylizacji ciała, których właściwa aktualizacja decyduje o skutecznym odegraniu męskości czy kobiecości. Struktura medium teatralnego ma zdecydowanie metagenderowy i subwersywny potencjał, historia zachodniego teatru pokazuje jednak, że scena jako ważna instytucja życia społecznego służyła najczęściej umacnianiu genderowych stereotypów, konserwacji i naturalizacji dominującego porządku oraz utwierdzaniu powiązanej z płcią struktury władzy. Te cechy medium teatru czynią z niego, w moim pojęciu, uprzywilejowane pole badań genderowych, swoiste laboratorium płci, w którym mechanizmy ułpiciwienia podmiotu, a także historycznie zmienne genderowe konstrukcje poddawane mogą być analizie.

Mimo istotnego potencjału badań nad płcią w domenie teatru perspektywa ta długo nie została włączona w rodzinny nurt refleksji teatrologicznej, zarówno w

Adamiecka-Sitek 4

odniesieniu do historii, jak i współczesności polskiego teatru – i to wbrew temu, że kwestie płci i seksualności stały się na początku XXI wieku przedmiotem intensywnej eksploracji twórców teatralnych. Dlatego zdecydowałam się na uruchomienie w Instytucie Teatralnym długoletniego programu badań nad płcią w polskim teatrze „Inna Scena”. W programach i konceptualizacji kolejnych konferencji oraz w redagowanych przeze mnie i poprzedzonych wstępami tomach zbiorowych wskazuję pomijane wcześniej problemy i obszary badawcze, a także korzyści, jakie dla refleksji o teatrze płyną z uwzględnienia narzędzi analitycznych i ujęć teoretycznych proponowanych w szeroko pojętym nurcie kulturowych badań nad płcią.

Przede wszystkim podejmowałam te zagadnienia i metodologię w cyklu artykułów, które przedstawiam jako osiągnięcie naukowe. Pionierskie użycie narzędzi *gender* i *queer studies* do analizy wczesnej twórczości Krzysztofa Warlikowskiego (artykuły *(De)konstrukcje kobiecości w Poskromieniu złościcy Krzysztofa Warlikowskiego* i *Niedozwolona miłość, zakazana strata: subwersja w teatrze Krzysztofa Warlikowskiego*) pozwoliło odstąpić właściwe dla jego dyskursu teatralnego reprezentacje dynamiki pragnienia i mechanizmów kulturowego upłciowienia podmiotu, rozpoznawane jako przestrzeń przemocy. Zaproponowana przeze mnie analiza umożliwiła wyjście poza oskarżenia o niezrozumiały eksces i puste ataki na tabu, z jakimi spotykał się wówczas teatr Warlikowskiego, i wskazanie podejmowanej przez reżysera pracy z wypartymi ze sfery widzialności doświadczeniami podmiotów, które nie znajdowały dotąd kulturowej reprezentacji. Chodziło tu zwłaszcza o fundujące – jak przekonuje Judith Butler – strukturę heteronormy i seksualnej ekonomii reprodukcji zakazy w postaci tabu kazirodztwa i pierwotnego tabu skierowanego przeciw homoseksualizmowi, których przekroczenie staje się przyczyną kondycji „żywych umarłych” – postaci z *Oczyszczonych*, *Kruma* czy *Bachantek* podzielających los zamurowanej żywcem w grobowcu Antygony, w której Butler proponuje zobaczyć figurę kryzysu kontrolowanych przez kulturowe normy relacji pokrewieństwa. W analizach *Poskromienia złościcy* Warlikowskiego oraz *Orestes* Jana Kłaty pokazałam transmitowane przez kanoniczne teksty dramatyczne struktury patriarchalnej władzy, odstawiając zarazem ich podatność na demaskatorskie gesty reżyserów, korzystających z subwersywnego potencjału sceny. W tych przypadkach teatr objawił się jako narzędzie krytyczne, wyraźnie sprzężone ze szerszymi zmianami zachodzącymi w kulturze i nastawione na pracę emancypacyjną.

Adamiecka-Sitek 5

Inne efekty przyniosło postawienie pytań o konstrukcje płci i dynamikę pożądania praktyce teatralnej Jerzego Grotowskiego, która wcześniej skutecznie opierała się takim ujęciom, odczytywana – zgodnie ze wskazaniem samego twórcy – w uniwersalizującej perspektywie antropologicznej lub transcendentalnej, wyprowadzającej poszukiwania twórcy Teatru Laboratorium poza rzeczywistość społeczną. Tymczasem to właśnie konfrontacja tego, co pozornie dogłębnie zbadane – czyli między innymi mechanizmów odnawiania wspólnoty poprzez bluźnierczą restytucję chrześcijańskiego mitu czy natury masochistycznego kontraktu z widzem – z niejawnymi genderowymi przesłankami poszukiwań Grotowskiego, pozwoliła odsłonić niezbadane aspekty oraz społeczne funkcje jego teatru, nadając nowy impuls poświęconej mu refleksji. Analiza reprezentacji płci i performatywnej obecności naznaczonych genderowo ciał aktorów doprowadziła do zakwestionowania podtrzymywanego przez badaczy autorozpoznania twórcy, który deklarował, że w pracy teatralnej zmierza do tego, by wprawić „w drganie cały łańcuch tabu, konwencji i wartości uświęconych” (*Możliwości teatru*) i w ten sposób wytrącić wspólnotę z jej najpowszechniejszych przekonań oraz skonfrontować z tym, co wyparte czy niedostępne w społecznym doświadczeniu. W swoich analizach dowodzę, że w późnych pracach teatralnych Grotowski nie tylko aktualizował genderowe schematy i konwencje, rozsnuwając wokół kobiecych ciał agresywne, abjektalne czy śmiercionośne fantazmaty, ale także czynił szczególny użytek z takiego obsadzenia kobiety w roli groźnego i odpychającego Innego. To właśnie przemieszczenie postaci Feniksaną w *Księciu Niezłomnym* na pozycję okrutnej dominy i związanie jej „masochistycznym kontraktem” z głównym bohaterem otworzyło mu drogę do – jak szczegółowo pokazuję to w tekście *Grotowski, kobiety i homoseksualiści. Na marginesach ludzkiego doświadczenia* – wymknięcia się prawu ojca i przekroczenia ograniczeń opartej na nim edypalnej struktury oraz do ponownych „mistycznych narodzin” poprzez to, co Grotowski nazwał „aktem całkowitym”. W odsłoniętym przeze mnie układzie kobieta pozostaje nie tylko wyłączona z odnowicielskich procesów indywidualnych i wspólnotowych, które Grotowski oferował widzom swojego teatru w zamian za bezkrytyczne poddanie się jego afektywnym mechanizmom – więcej, to właśnie jej opresyjne wykluczenie staje się ich warunkiem. Uruchomienie genderowej perspektywy pozwoliło odsłonić nieopisaną dotąd dynamikę roli Ryszarda Cieślaka jako Księcia Niezłomnego, w której zintegrowane zostały figury *imitatio Christi* i *sponsa Christi*. Poprzez połączenie męskiej ofiary

Adamiecka-Sitek 6

odkupieńczej i kobiecej ekstazy mistycznej dokonało się w roli Cieślaka przekroczenie płciowego binaryzmu. W ten sposób „zbawieńcze” działanie teatru Grotowskiego, na które wskazywało wielu badaczy, nadając mu zresztą odmienne funkcje i umieszczając w różnych kontekstach interpretacyjnych, zostało radykalnie zintensyfikowane. Odślonięta przeze mnie genderowa struktura wskazuje jednak, że oferowane przez teatr Grotowskiego doświadczenie było ekskluzywnie męskie, a w każdym razie dokonywało się na drodze szczególnego użycia mizoginistycznych stereotypów, przejścia kobiecego potencjału i ponawianych wobec kobiet gestów wykluczeń przestłoniętych skutecznymi strategiami uniwersalizacji. Tymczasem to właśnie utrzymana zarówno w praktyce instytucjonalnej Grotowskiego, jak i w tworzonych w jego teatrze reprezentacjach zasadnicza asymetria genderowej struktury podważa uniwersalny wymiar rozgrywającego się dramatu i – paradoksalnie – sprawia, że płeć jako konstrukt społeczny zjawia się w samym środku tego teatru.

Rozpoznanie to potwierdza analiza konstrukcji męsko-męskiego pragnienia, którego reprezentacje powracają w kolejnych scenach *Apocalypsis cum figuris*, skutecznie przestłonięte za pomocą strategii erotycznego ekscesu o tradycyjnej heteroseksualnej strukturze, jawnie uderzającego w kulturowe tabu związane z chrześcijaństwem. W swojej analizie staram się dowieść, że w tym, co faktycznie eksploruje tu Grotowski, jest utracona w kulturze chrześcijańskiej możliwość męsko-męskiej miłości, kierowanej także ku Chrystusowi jako „podmiotowi absolutnemu”. Świadomie odmawiam przy tym uniwersalizującej i sublimującej interpretacji, w której seksualna miłość mężczyzny do Boga-człowieka mogłaby symbolizować wszystkie odrzucone w chrześcijańskim dualizmie dusza/ciało aspekty ludzkiego jestestwa. Dążę za to do odślonięcia zachowanych tu struktur patriarchalnej władzy wymierzonej w kobiety, bo – jak dowodzę – „w ostatnim spektaklu Grotowskiego wykluczone z rejestrów kulturowej widzialności męsko-męskie pożądanie zostało umieszczone w polu seksualności radykalnie stabiizowanej – w samym centrum chrześcijańskiego mitu – ale też bezpośrednio splecione z dyskursem mizoginistycznym”.

Prowadzone pod moim kierownictwem równoległe z analizami twórczości Grotowskiego prace nad pierwszym pełnym wydaniem jego dorobku tekstowego pozwoliły mi pełniej zrekonstruować scenariusz komunikacyjny, jaki towarzyszył jego spektakłom. Idzie o wyrażoną najbardziej wprost w formule: „Pięknie byłoby widzieć to

Adamiecka-Sitek 7

wszystko, nie widząc tego" z tekstu *Reżyser jako widz zawodowy* (polski pierwodruk w *Tekstach zebranych*) regułę przesłonięcia zasadniczych treści za pomocą pozornego w istocie ataku na kulturowe tabu, zmierzającą do uruchomienia afektywnych reakcji i zawieszenia procedur krytycznych. Prestidigitatorskie umiejętności – jak określił to sam Grotowski – powinny pozwolić twórcy ukryć przed świadomością widza to, co najważniejsze, pozostawiając go wobec siły teatralnego doświadczenia niemym i bezbronny. Ten teatr nie projektuje bowiem zmiany społecznej, być może dlatego, że – jak deklaruje jego twórca – interesuje go wyjście poza rzeczywistość społeczną i dostępny w potocznym doświadczeniu wymiar kultury. To, co Grotowski oferuje widzom (rodzaj męski rzeczownika jest tu nadzwyczaj adekwatny), to doświadczenie ulgi poprzez bezpieczną, bo pozaświadomą konfrontację z tym, co w kulturze najbardziej stłumione. W interesującej mnie perspektywie badań genderowych twórca Teatru Laboratorium zajmuje więc nader konserwatywną pozycję, a jego późne prace teatralne są przykładem działania teatru na rzecz wzmocnienia genderowo strukturyzowanych mechanizmów kulturowej hegemonii patriarchy.

Szczególne uzupełnienie tekstów poświęconych Grotowskiemu stanowi opublikowana na łamach „Didaskaliów” korespondencyjna polemika z Leszkiem Kolenkiewiczem, która pozwoliła mi precyzyjniej określić moją pozycję metodologiczną – zgodną z założeniami neopragmatyzmu spod znaku Richarda Rorty’ego i teorii *reader response* Stanleya Fisha, a także szeroko pojętego nurtu humanistyki zaangażowanej. Temat rozwijam także w analizie filmu Karola Radziszewskiego *Księżę*, która pozwala zestawić antykrytyczne strategie Grotowskiego z otwarcie krytyczną postawą queerowego artysty. W swoim filmie Radziszewski badaniu poddaje nie tylko genderowe struktury teatru Grotowskiego, mechanizmy władzy reżyserskiej oraz konstrukcje męsko-męskiego pożądania, nie wykluczając przy tym własnej fascynacji postacią Ryszarda Cieślaka, ale także problematykę archiwum performatywnego, w tym szczególną pozycję ciała wobec archiwalnego uprzywilejowania tekstu, obrazu i pozostałości materialnych. Wielowątkowa, złożona struktura „spektaklu dokamerowego”, według autorskiej kwalifikacji gatunkowej, podważa dwa ściśle współpracujące ze sobą konstrukty zachodniego paradygmatu kultury archiwum: mit autentycznej, źródłowej obecności (kluczowy dla ramy ideologicznej teatru Grotowskiego) oraz fetysz oryginału – autentycznego dokumentu, który zawiera w sobie nienaruszalną prawdę o przeszłości. Radziszewski tworzy wielopoziomową grę ze

Adamiecka-Sitek

zmystyfikowanym przez Grotowskiego filmowym zapisem spektaklu *Księcia Niezłomnego*, ale też z ideą dzieła totalnego, której ujawniona przez Kolankiewicza mistyfikacja miała służyć. Odrzuca pozycję mistrza i ideę arcydzieła, podąża za queerową afirmacją porażki i słabego głosu, a jednocześnie bada alternatywne tryby dostępu do historii.

Wątek badania archiwum, mechanizmów dostępu do przeszłości oraz tworzenia historycznych narracji podjęłam w naukowo-artystycznym projekcie poświęconym Lidii Zamkow. Przygotowując tekst opublikowanego później wykładu otwierającego *Re//mix* w reż. Weroniki Szczawińskiej, przedstawiłam feministyczną interpretację twórczości Zamkow, w całości opartą na badaniach archiwalnych, eksponującą zarazem ostentacyjnie ideologiczne działanie języka krytyki feministycznej i mechanizmy tworzenia historycznej narracji, które podporządkowują sobie przeszłość i jej ślady, wcześniej poddane już archiwalnej segregacji. Tekst jest dla mnie istotny właśnie w swoim metanarracyjnym i autokrytycznym wymiarze, bo tu w realnym geście kreacyjnym (tekst oraz sfilmowany w przestrzeni archiwum wykład, stanowiący część spektaklu) dopełnia się moje stanowisko metodologiczne, bliskie poglądom Rorty'ego, Fisha i Hydena White'a.

Wskazanie na postać Lidii Zamkow, znakomitej reżyserki, tłumaczki i scenografki niemal nieobecnej w oficjalnej historii teatru, zapowiadało pracę podjętą w zespołowym projekcie „HyPaTia” (grant NPRH, kierownictwo dr hab. Joanna Krakowska, prof. ISZ PAN), którego celem było odsłonięcie rzeczywistego uczestnictwa kobiet w tworzeniu polskiej kultury teatralnej XX i XXI poprzez rozpoczęcie szeroko zakrojonych badań źródłowych. Istotne było zarówno wydobycie z niepamięci nazwisk, tekstów i autokomentarzy tworzących w tej domenie kobiet, jak i zwrócenie uwagi na instytucjonalne uwarunkowania genderowe, które miały przemożny wpływ na warunki ich pracy oraz ich funkcjonowanie w dyskursie naukowym. W polskiej teatrologii, w łonie której nie rozwinęły się badania spod znaku *women's studies*, była to praca pionierska, odsłaniająca wielkie obszary kobiecej twórczości znajdującej się dotąd poza zainteresowaniem badaczy, ale przede wszystkim kwestionująca obowiązujące mechanizmy hierarchizacji zjawisk artystycznych i społecznych w polu sztuki oraz powszechne kategorie ich wartościowania. Mój udział w projekcie miał kilka wymiarów. Przede wszystkim uczestniczyłam w pracach nad antologią dramatów *Rodzaju żeńskiego*

Adamiecka-Sitek 9

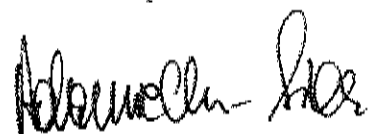
i jestem autorką wstępu do części *Emancypacja*, w którym zestawiam teksty pisarek świadomie przepracowujących „kontrakt płci” w znaczeniu, jakie nadaje temu terminowi Carole Paterman, oraz pokazuję subwersywne wobec kulturowej matrycy strategie, jakie podejmują pisarki. Artykuł ten wpisuje się w zasadnicze dla moich badań pytanie o krytyczne narzędzia i emancypacyjny potencjał sztuki teatru w aspekcie kulturowych determinant genderowych. Tym razem pokazuję, jak instytucjonalnie androcentryczny teatr jest świadomie przejmowany i wykorzystywany przez twórcynie wprowadzające otwarcie feministyczną agendę. W ramach HyPaTii opracowałam także 10-letnią kronikę twórczości kobiet (1944–1954, publikacja na www.hypatia.pl) oraz uczestniczyłam w przygotowaniu tomu *Agora. Statystyki*, w którym opracowane zostały dane dotyczące obecności kobiet w teatrze instytucjonalnym w strukturach związanych z władzą, niezależnością twórczą i prestiżem w latach 1944–2014 (procentowe zestawienia premier reżyserowanych przez kobiety, autorstwa wystawianych tekstów dramatycznych, pełnienia funkcji kierowniczych w teatrach dramatycznych, lalkowych i muzycznych oraz udziału w ważnych gremiach jurorskich). Obraz, jaki wyłania się z tego opracowania, wskazuje na głębokość genderowych dysproporcji, zdecydowaną dominację mężczyzn w strukturach władzy i ograniczoną możliwość zajmowania przez kobiety pozycji, która umożliwiałaby niezależność twórczą i ekspresję własnego doświadczenia. Zastanawiający jest tu zwłaszcza brak widocznego procesu emancypacyjnego i stabilność dysproporcji udziału w realnej i symbolicznej władzy, na które nie wpłynął znacząco przełom 1989 roku – i to mimo anonsowanego przez krytykę „zwrotu feministycznego” w polskim teatrze, który rzekomo nastąpił w okolicach przełomu wieków.

Na genderowym wymiarze instytucji teatru, który uważam za niezwykle ważny aspekt relacji teatru i płci, skupiam się, analizując go w dwóch odmiennych kontekstach historycznych, estetycznych i społecznych. W istotnym dla mnie – także ze względu na kontekst powstania i obszar cyrkulacji – tekście *Zwrot feministyczny, którego nie było, albo na co pozwala system*, który wygłosiłam na zaproszenie niezależnych środowisk artystycznych w Mińsku na Białorusi i który został opublikowany po białorusku na platformie „ziErnie. Virtual free space for alternative theatre in Belarus”, analizuję systemowe uwarunkowania pracy współczesnych polskich twórczyń identyfikujących się z nurtem sztuki feministycznej. Przyglądam się ich strategiom krytycznym w przestrzeni teatralnej reprezentacji, ale także procesom produkcyjnym, w których

Adamiecka-Sitek 10

uczestniczą. Przyjmuję – za Walterem Benjaminem – że o realnej polityczności sztuki świadczy to, na ile krytycznie przygląda się ona własnym warunkom produkcji i działa na rzecz ich emancypacji.

Benjaminowska definicja polityczności sztuki wyznacza także perspektywę, z której patrzę na zjawisko wczesnych kabaretów i scen varieté, powstających w Warszawie przed pierwszą wojną światową. Jest to niezbadany dotąd w polskim kontekście obszar kultury teatralnej, forma gwałtownie rozwijającej się wielkomiejskiej rozrywki, która niezwykle aktywnie uczestniczyła w formowaniu się nowych wzorców kulturowych szybko modernizującego się społeczeństwa. Badania te uzupełniają zakres analizowanych przeze mnie zjawisk o kulturę popularną i „niską” rozrywkę, niezwykle istotną dla genderowej dynamiki kultury. Płeć i seksualność były najważniejszym obszarem eksploracji kabaretowych scen, ale głęboko subwersywny wymiar tego najbardziej „podłego gatunku” – by posłużyć się terminem Roberta C. Allena – realizował się w radykalnej destabilizacji dystynkcji genderowych, rasowych i klasowych. Istotą mojej analizy jest uchwycenie tego zjawiska w intensywnym napięciu między jego wymiarem opresyjnym a emancypacyjnym. Dlatego badam funkcjonowanie reprezentacji kobiecego ciała, które na kabaretowej scenie jest wystawiane niczym w witrynie sklepowej we wszystkich dostępnych modelach i stylizacjach kobiecości, ale zarazem interesuje mnie położenie aktorki w kabaretowej ramie instytucjonalnej, osadzonej w szerszym, jak to określałam za Michelelem Foucaultem „urządzeniu seksualności” tamtego momentu historycznego. Aktorki czy, jak wolę o nich pisać, performerki kabaretów miały w istocie status prostytutek, często potwierdzony odpowiednimi zapisami kontraktu z antreprenierem, i chętnie tę swoją kondycję demonstrowały na scenie. Ich ciała w wielu wymiarach miały charakter „ciał proletariackich”: wykonywały pracę należącą do najniższej kategorii w hierarchii świata teatru i sztuki, odtwarzały powtarzalne, rutynowe, podlegające maksymalnej mechanizacji „numery”, a zarazem ten status „publicznych ciał” dzieliły z innymi kobietami z klasy pracującej. W mojej analizie wykazuję bowiem, że w świetle prawa i praktyki społecznej funkcjonalną kategorią „prostitutki” objęte były wówczas właściwie wszystkie pracujące fizycznie kobiety. Kabaretowe artystki demonstrowały ów status, a zarazem celebrowały seksualność jako jedną z niewielu dostępnych wszystkim – bez względu na status klasowy i płeć – form życiowego spełnienia. Poszukując – znów za Benjaminem – utopijnego bieguna tej formy sztuki, staram się odstąpić strukturalną

 11

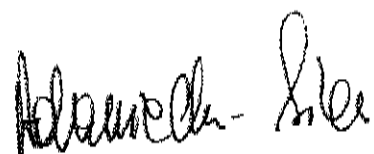
homologię między jej formalnymi cechami a tym, co za Klausem Theweleitem nazywam „kobietą zasadą przyjemności”. Wyczerpujące badanie emancypacyjnego i subwersywnego wymiaru kabaretu, ze szczególnym uwzględnieniem płci i seksualności, wymaga w istocie próby postawienia diagnozy dotyczącej ówczesnej kultury i fundamentalnych relacji społecznych. W ten sposób rozumiem cel badań genderowych nad teatrem, który w różnych swoich wymiarach i w konkretnych praktykach historycznych może stanowić wziernik w głębokie procesy kulturowe.

Jako przykład głębokiej pracy krytycznej, uruchamiającej zarazem niezwykle silny afektywny proces bezpośrednio angażujący widzów wskazuję *Klątwę* w reżyserii Olivera Frljicia, analizując jego nowatorską w polskim kontekście strategię artystyczną. Wymiar płci i seksualności, oglądany w tym spektaklu przez pryzmat politycznych wpływów i symbolicznej hegemonii, jaką ma w Polsce Kościół katolicki, został przez twórców użyty – podobnie jak u Grotowskiego – jako obszar szczególnie podatny na afekty, w tym zwłaszcza na odrazę. Reżyser dąży do maksymalnego zmobilizowania afektów w bezpośrednim i namacalnym doświadczeniu widzów – w czasie spektaklu i w społecznym procesie, który on uruchomił. Naruszenie najsilniejszego kulturowego tabu miało tu jednak – inaczej niż u Grotowskiego – prowadzić do afektywnego współdziałania o zdecydowanie relacyjny charakterze, ale zarazem otwierało przed widzami szansę na rozpoznanie własnego resentymentalnego impulsu, który staje się przyczyną narastającego wewnętrznego klinczu polskiego społeczeństwa. Strategia twórców polegała zatem na wydobyciu antagonizmu między tymi, którzy identyfikują się z katolicką hegemonią i uwewnętrzniają symboliczną władzę Kościoła, a tymi, którzy w różnym stopniu odczuwają jej przemoc, aż po doświadczenie jawnego zdefiniowania jako „podły Inny”. Spektakl Frljicia rozgrywa się więc w skrajnym napięciu, jakie towarzyszy wzajemnemu obrzydzeniu i przyciąganiu się tych grup, zgodnie z afektywną logiką społecznych interakcji opisywaną przez Sarę Ahmed w *Cultural Politics of Emotions*. Ikonoklastyczna *jouissance* zostaje tu zarówno uruchomiona, jak i wystawiona na widok publiczny. Niszczące kulturowe tabu, a przez to także domagające się własnego zniszczenia obrazy stanowią ostentacyjne wyzwanie rzucone demokratycznej sferze publicznej, która bierze na siebie obowiązek zagwarantowania takim obrazom prawa do istnienia. *Klątwa* Frljicia odnosi się do realnego problemu pedofilii w Kościele katolickim, ale zarazem pokazuje głębszy mechanizm kulturowy związany z represją seksualności, która w polskim społeczeństwie odbywa się na drodze

Adamiecka-Sitek

wpisania seksualnej cielesności w sferę grzechu i skalania. Zespół realizatorów spektaklu deklaruje w opisach przedstawienia, że jest ono oparte „na motywach” *Kłótni* Wyspiańskiego i istotnie, choć sam tekst jest tu obecny jedynie w szczątkowej formie – spektakl wydobywa najistotniejsze, moim zdaniem, motywy dramatu Wyspiańskiego związane z radykalnym odsłonięciem istoty i skali władzy Kościoła katolickiego nad polskim społeczeństwem. Wątki te śledzę w osobnej analizie poświęconej *Kłótni* Wyspiańskiego, ujawniając zarazem nieobecny w spektaklu krytyczny wymiar dramatu, związanych z odkryciem struktury kulturowej autoagresji kobiet i ich utożsamienia z pozycją ofiary.

Artykuły wskazane przeze mnie jako osiągnięcie naukowe wyznaczają mapę genderowych uwarunkowań teatru rozumianego jako instytucja kultury aktywnie zaangażowana w proces ustanowienia patriarchalnej ramy ideologicznej i przez wieki głęboko osadzona w jej strukturach władzy. W przyjętym przeze mnie założeniu o kulturze teatralnej jako genderowym laboratorium istotny jest dobór różnorodnych zjawisk, obejmujących zarówno teatr głównego nurtu, działania eksperymentalne i poszukujące, jak i formy kultury rozrywkowej. W kolejnych artykułach ujawniam i analizuję odmienne strategie twórcze – krytyczne i emancypacyjne albo przeciwnie – konserwatywne i współpracujące z hegemonicznym porządkiem. Mojej pracy analitycznej, przynoszącej wiedzę o konkretnych dziełach sztuki czy procesach instytucjonalnych, towarzyszy wysiłek teoretyczny i metodologiczny, zmierzający do opisanego złożonego spektrum relacji między płcią a teatrem oraz wypracowania narzędzi analitycznych. Wskazany aspekt mojej pracy badawczej okazał się kluczowy w wypełnieniu funkcji promotora pomocniczego w rozprawie doktorskiej Mileny Gauer, obronionej w 2018 roku na Akademii Teatralnej (temat *Transformacje wizerunku kobiecości. Próba zbadania i dekonstrukcji mechanizmów kulturowych wytwarzania płci na podstawie zagranych ról Jackie, Kobiety, Klaudyny w spektaklach w reżyserii Weroniki Szczawińskiej*).

 13

Dorobek naukowy i dydaktyczny oraz organizacyjny i popularyzacyjny

Poza aktywnością naukową w tej dziedzinie od lat prowadzę także działalność artystyczną, której zasadniczym aspektem jest krytyka genderowa. Od początku współpracuję jako konsultantka naukowa i dramaturżka z Martą Górnicką w jej projekcie Chóru Kobiet i dalej rozwijanej formule teatru chórowego. Współpracowałam także z Weroniką Szczawińską i Agnieszką Jakimiak w projektach artystyczno-naukowych.

Moje inne zainteresowania naukowe skupiają się wokół kwestii relacji tekstu literackiego, zwłaszcza dramatów z historycznego kanonu, i współczesnego przedstawienia teatralnego. Był to temat mojej rozprawy doktorskiej, którą znacznie rozwinęłam i pogłębiłam w książce *Między tekstem a przedstawieniem. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym* (2006). Monografia ma wobec doktoratu status w dużym stopniu autonomiczny, niemal w całości inny jest tu bowiem materiał analityczny (w doktoracie analizuję trzy polskie inscenizacje *Hamleta*, podczas gdy w książce zajmuję się trzema różnymi formułami teatru w perspektywie proponowanej przez twórców teatralnej transformacji tekstu i koncepcji scenicznej interpretacji – Wooster Group, Roberta Wilsona i Krzysztofa Warlikowskiego); rozszerzeniu poddana została także część teoretyczna. Problematykę tę rozwijałam w projektach naukowych i kuratorskich stworzonych w Instytucie Teatralnym, gdzie zorganizowałam wieloletni cykl NIKT MNIE NIE ZNA, na który składały się z jednej strony konferencje naukowe (poświęcone dramatowi oświeceniowemu, twórczości Fredry oraz Wyspiańskiego), zakończone publikacjami monografii zbiorowych pod moją redakcją, z drugiej zaś czytelnymi scenicznymi – rozwiniętymi szkicami przedstawień przygotowywanych przez znanych reżyserów i reżyserki młodego i średniego pokolenia w ścisłej współpracy z badaczami dramatu i teatru. Chodziło o stworzenie warunków laboratoryjnej pracy, inicjowanie interdyscyplinarnego dialogu oraz integrację pracy badawczej i artystycznej. Cykl poświęcony Wyspiańskiemu został zrealizowany w ramach projektu finansowanego przez NPRH. Prowadzone pod moim kierownictwem naukowym i kuratorskim prace stwarzały szanse na to, by zaproszeni badacze i artyści mogli dążyć do odkrycia nowych interpretacji dawnych dramatów, ale też na nowo definiować możliwe relacje między tekstem a sceną.

Adamiecka-Sitek 14

Kolejnym istotnym obszarem mojego zainteresowania jest krytyka instytucjonalna, ze szczególnym uwzględnieniem różnych przejawów cenzury (instytucjonalnej, ekonomicznej, ideologicznej) oraz autocenzury. Osobnym zagadnieniem w tym obszarze są kwestie demokratyzacji, partycypacji i samoorganizacji pracowniczej. Kwestiom tym poświęcony był zredagowany przeze mnie wspólnie z Martą Keil monograficzny numer pisma „Polish Theatre Journal” (pełnię także funkcję redaktorki naczelnej tego półrocznika) oraz przygotowana wspólnie z dr hab. Iwoną Kurz książka *Golgota Piknik Polska. Sztuka – religia – demokracja*. Poza opublikowanymi artykułami, w tym analizą instytucjonalnych uwarunkowań odwołania premiery Olivera Frlijicia w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie związanych z fundamentalnymi założeniami ideologicznymi instytucji teatru publicznego, moja aktywność w tym obszarze ma także charakter aktywistyczny i popularyzatorski. Współuczestniczyłam w społecznym Komitecie organizacyjnym Kongresu Kultury 2016, gdzie m.in. prowadziłam z Arturem Żmijewskim stolik „Instytucja bez przemocy” (publikacja tekstu programowego w piśmie „Szum”). Temat ten kontynuowałam, współkuratorując Forum Przyszłości Kultury, w ramach którego razem z dr. Mikołajem Lewickim kierowałam badaniami samoorganizacji w kulturze i przygotowałam raport *Samoorganizacja w kulturze. Problematyka, pytania badawcze i dwa studia przypadku*.

Moja praca w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, polegająca również na współprowadzeniu największego w Polsce archiwum teatru współczesnego, projektowaniu i implementacji nowoczesnych narzędzi dokumentowania i badania teatru, wiąże się także z refleksją naukową poświęconą tej problematyce. Założenia programowe i działania Instytutu, wraz z warunkującymi je kryteriami związanymi z pojęciem archiwum, definicjami historii teatru, a nawet rozumieniem samego przedmiotu dokumentacji, czyli teatru, miałam okazję przedstawić w szeregu przygotowanych wspólnie z Dorotą Buchwald wystąpień na międzynarodowych kongresach SIBMAS International Association of Libraries and Museum of Performing Arts. Od 2010 zasiadałam w Komitecie Wykonawczym tej organizacji, a od 2018 pełnię funkcję Wiceprezydenta SIBMAS. Odrębnym nurtem refleksji metahistorycznej był zorganizowany przeze mnie w Instytucie Teatralnym cykl konferencji i publikacji „Nowe Historie”.

Agata Adamiecka-Sitek

Praca na rzecz integracji środowiska badaczek i badaczy teatru, tworzenia przestrzeni spotkania, wymiany myśli i inspiracji, jest w moim pojęciu niezwykle istotną częścią mojej aktywności naukowej. Uczestniczyłam w organizacji 17 konferencji naukowych, w większości pełniąc funkcję przewodniczącej komitetu organizacyjnego. Poza 14 redagowanymi lub współredagowanymi przeze mnie monografiami zbiorowymi, jestem także redaktorką naukową 10 autorskich monografii (w tym nagradzanych najważniejszymi nagrodami polskiej humanistyki książek Grzegorza Niziołka, Dariusza Kosińskiego czy Doroty Sajewskiej), a także redaktorką prowadzącą kilkunastu kolejnych pozycji teatrolologicznych.

Moja działalność dydaktyczna związana jest przede wszystkim z Akademią Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza, gdzie prowadzę zajęcia od 2013 roku, a od roku 2017 pracuję jako adiunkt na etacie naukowo-dydaktycznym. W tym czasie prowadziłam szereg zajęć ze studentami stopnia licencjackiego i magisterskiego (Współczesne życie teatralne, Teorie teatru, Romantyzm. Kontynuacje, Performans płci), realizując za każdym razem autorskie sylabusy. W latach 2011–2012 prowadziłam zajęcia na podyplomowych Gender Studies w IBL PAN o tematyce Gender – dramat – teatr. W roku akademickim 2011/2012 poprowadziłam w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego semestr autorski w ramach Otwartego Uniwersytetu Poszukiwań poświęcony problematyce konstrukcji płci i seksualności w teatrze Jerzego Grotowskiego.

Adamiecka-Sitek 16