

Dramat, dramaturgia, dramatologia – retroperspektywy

ABSTRACT. Dariusz Kosiński, *Dramat, dramaturgia, dramatologia – retroperspektywy* [Drama, dramaturgy, dramatology – retroperspectives]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 17–32. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.1.

The article is an attempt to reconsider, reinterpret and, at the same time, summarize the concepts of dramaturgy and dramatology as they were developed by the author mainly in his research realized within the framework of the Chair of Drama and then the Chair of Performance Studies at the Jagiellonian University. Despite the fact that efforts to establish a broad understanding of drama and dramaturgy that is not restricted to art but is used to analyse and interpret performative aspects of social life were not fully successful, the main goal of the article is to support this idea by claiming the need for a ‘return to dramatology’.

KEYWORDS: drama, dramaturgy, dramatology, performance studies, performativity

O swoim rozumieniu dramatu i wynikających stąd propozycjach dotyczących dramaturgii i sposobów jej badania, które miałyby się w najbardziej optymistycznej i daleko idącej wersji składać nawet na odrębną dziedzinę – dramatologię, pisałem w ciągu ostatnich kilkunastu lat wielokrotnie. Niekiedy czyniłem to wprost, „teoretycznie”, a niekiedy pośrednio, stosując ten sposób myślenia w praktyce analityczno-interpretacyjnej. Przez wiele lat, przede wszystkim w ramach zajęć na nieistniejącej specjalności dramatologicznej na krakowskiej wiedzy o teatrze, ale też później, na tamtejszej performatyce, opowiadałem o dramacie i dramaturgii na wykładach, prowadziłem dotyczące ich ćwiczenia, nawet takie, które miały w nazwie moje rozumienie tego pojęcia („Dramaturgia form widowiskowych”, „Wprowadzenie do dramaturgii doświadczenia”). Wszystkie te działania tworzyły swoisty praktyczny test sprawdzający te propozycje. Przyniósł on z jednej strony rezultaty pozytywne: dramaturgia jako narzędzie sprawdza się w moich badaniach co najmniej od czasu *Teatrów polskich. Historii*¹ (choć jako termin pojawia się już wcześniej²) i używam jej do dziś – nie tylko w pracach dotyczących performansów, lecz także w odniesieniu do takich pozornie klasycznych ob-

¹ Zob. D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego, Warszawa 2010. We wstępie do tej właśnie książki podjąłem pierwszą próbę syntetycznego i całościowego przedstawienia mojej koncepcji dramatu/przedstawienia. Zob. *ibidem*, s. 17–20.

² Zob. *idem*, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2005.

szarów, jak scenografia teatralna (przykładem dwa rozdziały o scenografii awangardowej w wydanej ostatnio książce *Zmiana ustawienia*³); projekt dramatologiczny zaowocował także bardzo ciekawymi pracami moich studentów, opublikowanymi w (niestety, zupełnie niezauważonej) książce *Lektury dramatyczności*⁴. Z drugiej strony śmiało można powiedzieć, że jako projekt właśnie dramatologia poniosła porażkę, której dowodem była likwidacja specjalności w roku 2011, po zaledwie pięciu latach istnienia, a także fakt, że choć jedną z pierwszych prób zaprezentowania mojej koncepcji dramaturgii podjąłem dziesięć lat temu, to od tamtej pory regularnie muszę ponownie tłumaczyć, o co mi chodzi. Tak się składa, że ta pierwsza próba została dokonana na zaproszenie profesor Anny Krajewskiej w redagowanym przez nią tomie⁵. Gdy więc dekadę później wznowiliśmy współpracę w ramach projektu dotyczącego badań nad dramaturgią, pomyślałem, że może jest to okazja, by spojrzeć wstecz, zweryfikować rozpoznania z przeszłości, podsumować różnorodne doświadczenia i spróbować jeszcze raz przedstawić syntetycznie i najbardziej klarownie, jak się da, moje rozumienie dramatu i dramaturgii oraz odnowioną propozycję dramatologii jako metody badań teatralnych.

Zagadnienie dramatu

Podstawę mojego myślenia o dramacie stanowi pewne generalne wyobrażenie o życiu, rzeczywistości, ludzkiej egzystencji i kulturze, czyli coś, co można by górnolotnie nazwać filozofią. Z pewnością można by przedstawić to wyobrażenie, używając filozoficznych terminów i przywołując nazwiska mędrców i myślicieli – dawnych i współczesnych. Byłby to jednak pewien fałsz, bo choć filozofów czytuję, to oczywiście filozofem nie jestem, a moje wyobrażenie o świecie rodzi się nie tyle z lektur, ile z doświadczeń i rozmyślań; jest zapewne ugruntowane w niekoniecznie pamiętanych formatywnych przeżyciach z dzieciństwa i stanowi część mojej osobowości. Tym bardziej nie potrafię się go wyrzec. Jest czymś w rodzaju głęboko przyswojonego podstawowego przeświadczenia⁶ i jako takie ośmielę się je przedstawić bez przesłaniania cytatami z cudzych książek.

³ Zob. *idem*, *Konstrukcja przestrzeni i Blisko, coraz bliżej: scenografia wydarzenia teatralnego*, [w:] *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, t. I: *Od dekoracji do konstrukcji*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszczyńskiego, Warszawa 2020, s. 240–341, 342–421.

⁴ *Lektury dramatyczności. Eseje z dramatologii*, wyb. i red. D. Kosiński, Kraków 2010.

⁵ Zob. D. Kosiński, *Ku dramaturgii doświadczenia*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010, s. 40–50.

⁶ Polszczyzna jest cudownie precyzyjna: przeświadczenie to słowo bliskie tak ważnemu dla mnie doświadczeniu, a łączą je oczywiście świadectwo i świadectwo. Tak jak do-świad

Zatem sednem mojego przeświadczenia jest rozdźwięk między nieogarnialnym strumieniem życia zewnętrznego i wewnętrznego a tym, co jesteśmy w stanie z tego strumienia uchwycić w doświadczeniu, nie mówiąc już o wypowiedzeniu w jakiegokolwiek formie. Jestem przekonany, że istnieją stany szczególne, a także techniki pozwalające na doznanie pełnej przynależności do tego strumienia życia (techniki pozacodzienne, od których specjalistą był oczywiście tak bliski mi Jerzy Grotowski). Zazwyczaj jednak z konieczności funkcjonujemy w taki sposób, że już na poziomie nieświadomej pracy mózgu z groźnego nadmiaru bodźców i informacji wybieramy te, które w danej chwili mogą być przydatne. Czynimy to także mniej lub bardziej świadomie w podstawowym procesie interpretacji, który polega na wynajdywaniu zrozumiałych dla nas i dla innych znaków (nie tylko werbalnych), pozwalających na określenie tego, z czym mamy do czynienia. Znów precyzja polszczyzny jest tu wspaniała, bo „określenie” oznacza nazwanie, ale etymologicznie wiąże się z wydzieleniem i wykreśleniem granic. Określić coś oznacza: wydobyć to na drodze złożonych a błyskawicznych operacji z nieogarnialnego pola rzeczywistości i niemal jednocześnie oznaczyć w taki sposób, by samemu pojąć i móc przekazać innym. Podnoszę wzrok znad klawiatury, spoglądam za okno, „widzę” i zapisuję: słońce wschodzi nad Gorcami. W tym samym spojrzeniu ogarniam oczywiście całe bogactwo zjawisk, które z tym określeniem nie mają wiele albo i nic wspólnego (jak sierpówka czekająca na parapecie, aż sypną jej ziarna słonecznika). Ale moje wcześniejsze doświadczenia podpowiadają mi „wschód słońca” jako najbardziej całościowe określenie tego, co właśnie widzę.

Nasze postrzeżenia, a nawet szerzej i na bardziej podstawowym poziomie – nasze przeżycia są wydobywane z niezróżnicowanej magmy wielu zdarzeń zgodnie ze wzorami, które zostały przez nas nabyte często na poziomie tak podstawowym, że całkowicie nieświadomym. Tu właśnie pojawiają się i działają fundamentalne struktury i wzory myślenia, kluczowe metafory badane przez kognitywizm, np. zasada dramaturgiczna: „góra – dobrze, dół – źle”, związana z pozycją wyprostowaną, która każe nam postrzegać radość jako uniesienie, a grzech jako upadek, i która w sposób oczywisty wpływa na dramaturgię naszego zachowania.

To najbardziej podstawowy poziom działania dramatu w naszych relacjach ze światem. Odwołując się do niego, dramat rozumiem jako indywidualny lub zbiorowy proces, w efekcie którego bycie zostaje uporządkowane w określony sposób, dzięki czemu może zostać przeżyte, a następnie (następnie, lecz nieomal

-czenie wskazuje kierunek, w którym należy podążać, by zrobić coś z tym, co się przeżyło i otrzymało do świadczenia, tak przeświadczenie wskazuje na pewną syntezę – wprowadzaną z doświadczeń wcześniejszych, poprzedzającą i formatującą kolejne.

natychmiast) przedstawione, czyli stawione przed – dane do potencjalnego oglądu (w tym własnego), który zamienia dramat w tekst – zespół znaczeń.

Co chciałbym mocno podkreślić, to fakt, że dzieje się to nie tylko w interakcji z innymi, o czym pisał Erving Goffman, lecz także w „doświadczeniu wewnętrznym”. Takie doświadczenie również jest dramatyczne, bo rodzi się z określonego sposobu porządkowania tego strumienia, którym jest życie. Już samo wydzielenie „ja” z tego strumienia ma charakter arbitralny i dramatyczny, także w takim znaczeniu, że podlega zmienności.

Jednak najbardziej oczywisty wymiar dramatyczności naszego sposobu istnienia w świecie wiąże się nie z postrzeganiem, ale z działaniem. Greckie słowo *ta dromena*, z którego wywodzi się termin dramat, oznacza ‘to, co czynione’, przeciwstawiane przez Greków *ta logomena* – ‘temu, co mówione’. Ta różnica pojawia w podstawowym dla rozumienia dramatu przeciwstawieniu tragedii i opowiadania epickiego, którym posługiwał się już Arystoteles. Powraca później w wielu wariantach i wersjach, zazwyczaj odnoszących się do słowa z nieufnością i przeciwstawiających mu działanie jako mniej kłamliwy, bo bezpośredni sposób bycia w świecie i świadczenia o nim, a także – narzędzie przemiany i wyzwolenia z odczuwanej niekiedy bardzo boleśnie władzy „międzyludzkiego”. Wystarczy może tylko przypomnieć słynne Mickiewiczowskie westchnienie i napomnienie już w tytule odwołujące się do przeciwstawienia „słowo i czyn”: „W słowach tylko chęć widzimy, w działaniu potęgę / Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę”. Współczesnym echem tego odwiecznego rozróżnienia i przeciwstawienia był w jakiejś mierze postrukturalistyczny zwrot antysemiotyczny, z którego wyłonił się także bliski mi nurt we współczesnej humanistyce, rozwijający się co najmniej od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

O nim właśnie usiłowałam mówić na zorganizowanej w Kołobrzegu przez prof. Annę Krajewską i jej współpracowników z Poznania konferencji, której efekty ukazały się w formie książkowej w roku 2010:

Odkrycie, uświadomienie i przebadanie sposobów, na jakie język (długo uważany za precyzyjne i obiektywne narzędzie) warunkuje, a nawet wręcz ogranicza możliwości nie tylko wyrażania, ale wręcz doświadczania, spowodowały, że w miejsce zanegowanej wiary w słowo pojawiła się wiara w działanie i w doświadczenie. Wierzono czy też chciano wierzyć, że – jak mówił Jerzy Grotowski – „działanie jest dosłowne”. Tymczasem bardzo szybko twórcy i absolwenci „szkoły dramatycznej” odkryli, że to nieprawda i że działanie – niezależnie od tego, czy ujmowane w słowa, czy też się bez nich obchodzące – nie jest czymś „prostym” i „bezpośrednim”, ale stanowi wiązkę zbudowaną z przyjętych wzorów i ról, które są każdorazowo przekształcane i modyfikowane, a następnie odgrywane na własny sposób. Relacja między powtórzeniem a innowacją jest oczywiście zmienna i zależna od wielu

czynników, niemniej jednak zawsze występują oba elementy. Oznacza to, że każde ludzkie działanie jest w jakiejś mierze powtórzeniem i odegraniem, a więc ma cechy właściwe działaniu dramatycznemu, jakie znamy ze świata teatru. A zatem nie jest prawdą, że to dopiero język wprowadza rozdzźwięk między doświadczenie i doświadczonego – rozdzźwięk ów jest już obecny w samym działaniu/doświadczeniu, należy do jego i do naszej natury⁷.

W tej perspektywie można by powiedzieć, że choć działanie jest bardziej podstawowym niż słowo sposobem ludzkiego (za)istnienia, to jednak złudzeniem jest przekonanie, że wejście w działanie, zwłaszcza nie prekonkypowane, nastawione na cel, ale improwizowane, pozwala wymknąć się pracy dramatu. Gdy zdecydujemy się na podjęcie jakiejś akcji (nawet najprostszej – wstania i pójścia gdzieś), to nie czynimy tego „po prostu”, ale zawsze w jakiś sposób, na który wpływa znów mnóstwo czynników: od klimatycznych i biologicznych, przez psychiczne, po kulturowe. Ten sposób, w jaki działamy i w jaki przeżywamy nasze życie, to właśnie dramat w szerokim tego słowa znaczeniu.

Nie można uciec od dramatu, czyli od jakiegoś sposobu postrzegania, działania i przedstawiania. Wspomniane a fascynujące mnie – nie ukrywam – wehikuły pozwalające na doświadczanie „pełni życia” nie działają na zasadzie prostego zanurzenia się w niewyróżnionym, niepodzielonym jego „strumieniu”, a raczej na znalezieniu lub stworzeniu i precyzyjnym opanowaniu takich form dramatu, które tworzą mocne ramy pozwalające na doświadczenie siebie jako części owego życia. Z taką odmianą Dramatu (pisanego za Wyspiańskim od wielkiej litery) wiąże się doświadczenie, które zwykliśmy nazywać zapożyczonym od starożytnych Greków terminem *katharsis*, a które – dalej kryptonimując antycznie – zazwyczaj opisują jako wyjście poza indywidualne i śmiertelne *bios* ku *zoe*, życiu niezniszczalnemu, uosobianemu przez boga teatru – Dionizosa. Doświadczenie siebie jako części życia nieśmiertelnego oznacza po świecku zbawcze doświadczenie tego, co (znów oczywiście cytuję Grotowskiego) „nie zgnije wraz z ciałem”. Dramat jest więc obecny na poziomie najbardziej powszedniej codzienności i najbardziej pozacodziennego aktu. Mówiąc krótko: jest sposobem naszej egzystencji, której formę nadaje jego praca, czyli dramaturgia.

Dramaturgia

Celem myślenia o dramacie jest według mnie uchwycenie tego, przez co i jak nazywany tym pojęciem podstawowy sposób życia jest formowany,

⁷ D. Kosiński, *Ku dramaturgii doświadczenia*, ed. cit., s. 45.

by nie powiedzieć – formatowany. Owo formatujące „co i jak” to dramaturgia, którą rozumiem jako pracę dramatu⁸. Wyjaśniałem to przy okazji poprzedniej próby syntetycznego przedstawienia swoich poglądów na dramat i dramaturgię – w tekście *Praca u podstaw* opublikowanym w książce *Performatyka. W(y)prowadzenia*⁹. Pisałem tam:

W procesie porządkowania docierających do nas ze świata wrażeń, komunikatów, sygnałów i symptomów, czyli w procesie dramatyzacji, posługujemy się uwarunkowanymi kulturowo schematami kompozycyjnymi i fabularnymi, które natychmiast skutkują powstaniem przedstawień stworzonych z wykorzystaniem i wytwarzaniem kolejnych wzorów: postaci, obrazów, rekwizytów, kostiumów, gestów itd. Nawet jeśli – jak ma to miejsce współcześnie – swoboda w grze tymi wzorcami jest ogromna, nawet jeśli gra się nimi katastrofalnie, wywołując dysharmonię i wytwarzając luki i przeskokki pozwalające się wymknąć spod władzy performansu, to tym bardziej nie można się bez nich obejść. [...] Wynika stąd, że dla zrozumienia zachowań, dla zrozumienia „co ludzie robią, kiedy właśnie coś robią”, znaczenie kluczowe ma zrozumienie tej złożonej pracy wzoru, pracy rzeczy czynionych – dramaturgii.

Jeśli dramat stanowi sposób życia, to dramaturgia opisuje, z czego i jak ów sposób jest wytwarzany. Opisuje zatem naśladowany wzór i zarazem uwarunkowania wpływające na jego konkretne przetwarzające naśladowanie.

By jeszcze rzecz skomplikować, a zarazem uchwycić precyzyjniej w jej złożoności, trzeba się tu koniecznie (co czyniłem już w *Pracy u podstaw*) odwołać do koncepcji performansu Josepha Roacha, reinterpreterującego krytycznie podstawowy dla *performance studies* termin Richarda Schechnera – zachowane zachowanie. W książce *Cities of the Dead. The Circum-Atlantic Performance* Roach odsłaniał prawdziwie otchłanny w swych konsekwencjach paradoks wzoru jako tego, na co każde zachowane zachowanie wskazuje, jednocześnie go zastępując. Tę formułę cytowałem już wielokrotnie, ale przywołałam ją jeszcze raz: „performans czasowo zastępuje trudną do uchwycenia całość, którą nie jest, ale którą musi daremnie usiłować jednocześnie ucieleśnić i zastąpić”¹⁰. Czytana z perspektywy dramaturgii jako pracy

⁸ Etymologię takiego rozumienia terminu wywodziłem już w książce *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Kraków 2017): „Dramat wywodzi się etymologicznie i historycznie od greckiego *ta dromena*, oznaczającego rzeczy czynione, odróżniane od *ta logomena* – rzeczy mówionych. Z kolei cząstkę *urgia* wywodzi się od słowa *ergon* znaczącego pracę, zajęcie lub cel. W uproszczeniu dramaturgia to zatem działanie, praca tego, co czynione” (s. 47).

⁹ Oceniana pod względem skuteczności, ta „praca u podstaw” najwyraźniej nie okazała się efektywna, bo książka została przyjęta całkowitym milczeniem. Nie będę ukrywał, że – choć jestem przyzwyczajony do słabych reakcji na kolejne publikacje – *Performatyki. W(y)prowadzeń* akurat bardzo mi szkoda. Dlatego też pozwalam sobie tę książkę tu przypomnieć nieco szerzej.

¹⁰ J. Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996, s. 2–3 (przekład własny D.K.).

wzoru, ta formuła może być rozumiana tak, że każde działanie odwołujące się do tego, co zachowane, wskazujące na jakiś wzór, wzór ten jednocześnie przywołuje i zastępuje, a więc przekształca. Tradycyjne i schematyczne wyobrażenie, że istnieje jakiś nienaruszony, niezmienny zestaw wzorów, scenariuszy i hierarchii (stanowiące fundament konserwatyzmu, dążącego do zachowania wzoru jako „dziedzictwa”), jest oparte na iluzji wytwarzanej przez kolejne performanse. Te zaś można w tej perspektywie rozumieć jako przedstawienia nieuchronnie naśladowcze („performans [...] znaczy: nigdy po raz pierwszy” – pisał Schechner¹¹), ale zarazem przekształcające i wytwarzające kolejne dające się uchwycić wzory.

Paradoks polega na tym, że „wzór” pojawia się (a może wręcz – jawi, jak niedające się jednoznacznie uchwycić widmo) zarówno u początków performansu – jako iluzja jego „modelu”, jak i na jego końcu – jako dająca się uchwycić kompozycja. Polszczyzna przychodzi tu w sukurs i poprzez dwuznaczność wzoru – jednocześnie poprzedzającego wytwór i widzialnego w nim – pozwala uchwycić paradoksalny charakter tego, co naśladowane i zarazem wytwarzane w działaniu. To właśnie do tak podwójnie rozumianego wzoru odwołuje się pojęcie dramaturgii, które w *Pracy u podstaw* usiłowałem buńczucznie odwojować.

Zapisane wówczas pragnienie wciąż stanowi jeden z kluczowych elementów mojego myślenia, dlatego pozwolę sobie na dłuższy cytat z finałowego podrozdziału tego tekstu, zatytułowanego *Odwojować dramaturgię*:

[Dramaturgię] chciałbym [...] rozumieć i wykorzystywać jako pojęcie określające tę część złożonego i nieprzerwanego procesu ustanawiania rzeczywistości, która dotyczy kompozycji działań i wypadków, układu i przebiegu tego, co się dzieje i jak jest postrzegane, doświadczane. [...] Kompozycja ta ma przy tym – co koniecznie trzeba podkreślić – charakter dynamiczny, częściowo wynikający z zakładanego przebiegu, częściowo z wylaniającego się i/lub modyfikowanego w trakcie działań modelu, wzorca kulturowego. Dramaturgia nie dotyczy więc tylko tego, co istnieje jako scenariusz wyjściowy, ale także tego, co pojawia się w procesie kreacji i recepcji. Łatwo zauważyć, że właśnie w tym rozumieniu jest o wiele bliższa współczesnej praktyce teatralnej. Dramaturgia teatralna może być uznawana za szczególnie przypadki dramaturgii istniejącej we wszystkich sferach życia.

Próbuję odwojować dramaturgię, ponieważ jestem przekonany, że w proponowanym znaczeniu pojęcie to pozwala precyzyjniej ująć tę część zjawisk i procesów performatywnych, która związana jest z przebiegiem, układem, kompozycją elementów, nie zaś ze sposobem wykonywania i wyglądem, tym wszystkim, co dawniej nazywano „wystawą”. Tak rozumiana dramaturgia określa i opisuje te warstwy przedstawień

¹¹ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Ośrodek Badania Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 62.

wszelkiego rodzaju, które nie mieszczą się lub mieszczą z trudem w pojęciu widowiska jako – dosłownie – tego, co widać. Opisuje natomiast czy też – opisać próbuje – pracę wzoru: proces jego wykorzystywania, przekształcania i ustanawiania¹².

Patrząc z dzisiejszej perspektywy na różne podejmowane przeze mnie teoretyczne i praktyczne próby uchwycenia dramaturgii, uświadamiam sobie, że nie do końca zdawałem sobie sprawę z trudności, jakie wprowadza opisywana tu podwójność wzoru poprzedzającego i wytwarzanego. Z jednej strony pisałem dużo o „dramaturgii wzoru poprzedzającego”, na różne sposoby analizowałem strategie i taktyki formatowania doświadczenia przyszłego, działań nieznanymi osobami i swoistego kontrolowania wydarzeń. To właśnie w tym kontekście wyjaśniałem w *Performatyce. W(y)prowadzeniach*, co rozumiem przez „przygotowane doświadczenie”, i pisałem, że dramaturgia nazywa to właśnie, co w nim przygotowane¹³. Zaraz jednak, idąc za swoimi fascynacjami i przekonaniem o dynamice i złożoności rzeczywistości, włączałem w pole dramaturgii także to, co wymyka się przygotowaniu i ustanawianiu w procesie gry z „okolicznościami założonymi” czy czasem nawet wbrew nim, a co daje się uchwycić jako pewien określający dane działanie lub wydarzenie wzór wytwarzany poprzez relacje między poszczególnymi elementami. To ważne i warte podkreślenia, a przecież obecne w codziennych praktykach językowych: kiedy mówimy o „dramaturgii wydarzeń”, nie mamy na myśli tylko tego, że odwołują się one do jakiegoś uogólnionego i iluzyjnego wzoru, ale wskazujemy na właściwe im relacje, proporcje, rytmy, układy sił.

Ta podwójność właśnie jako podwójność jest problematyczna, bo w praktycznych analizach istnieje jako jedność. Gdy na przykład analizowałem obchody rocznicy katastrofy smoleńskiej jako uliczną reinscenizację *Dziadów*¹⁴, odwoływałem się oczywiście do wzoru, jakim był arcydramat Mickiewicza, ale też do jego społecznego przetworzenia i upraszczającego oswojenia, stanowiącego wytwór ceremonii narodowych w XIX wieku, na czele z demonstracjami warszawskimi z początku lat sześćdziesiątych tamtego stulecia. Jednocześnie jednak nie analizowałem tego, jakie elementy „wzoru” poprzedzały performans Jarosława Kaczyńskiego i jego zwolenników, lecz jakie „nowe” wzory zostały wytworzone w jego trakcie i służyły później nie tylko do stworzenia cyklu performansów zwanych miesięcznicami, lecz także do wykreowania pewnej wyobraźniowej fikcji tożsamościowej, do dziś zapewniającej Prawu i Sprawiedliwości poparcie społeczne. Jak widzę teraz, bez nadmiernej teoretycznej refleksji, szedłem za właściwą dramaturgii życia

¹² D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, ed. cit., s. 48.

¹³ *Ibidem*, s. 49.

¹⁴ Zob. *idem*, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Wydawnictwo „Znak”, Warszawa–Kraków 2013, s. 353–378.

złożonością pracy wzoru i analizowałem to, co wytwarza się z perspektywy całej gęstej sieci uwarunkowań.

Inny przykład, pozbawiony wzoru jako tekstu, a więc w sposób mniej oczywisty odwołujący się do teatralnego rozumienia dramaturgii jako pracy z istniejącym „dziełem”, to przedstawienia sportowe. Usiłowałem się nimi kilkakrotnie zająć przy różnych okazjach¹⁵, starając się uchwycić ich dramaturgię nie poprzez odwołanie do jakiegokolwiek całościowego scenariusza, ale na przykład przez wykazanie, jak wprowadzane arbitralnie przepisy ustanawiają i przekształcają dramaturgię zawodów jako działań i widowisk. Określone „reguły gry” są przyjmowane w sporcie nie ze względu na przebieg, ale na dążenie do wyrównania szans, a więc z uwagi na wynik. Każdy kibic piłki nożnej wie, że przepis o spalonym ma na celu uniknięcie sytuacji, w której napastnik nieustannie czyha pod bramką przeciwnika. Jest jednak oczywiste, że jego wprowadzenie zmieniło dramaturgię meczów, które w dużo większym stopniu stały się rozgrywkami strategicznymi, a nie fizycznymi. Podobnie wprowadzenie punktów za styl, a potem za wiatr nie miało nic wspólnego z przebiegiem zawodów w skokach narciarskich, ale ich przyznawanie dodało nowy element dramaturgiczny: sama dająca się szybko zmierzyć odległość nie decyduje już o ostatecznym wyniku, dlatego pojawił się nowy moment pełnego napięcia oczekiwania na ostateczną punktację. Na tych prostych przykładach widać, jak mi się wydaje, że samo opisanie wyjściowego wzoru to dla badania dramaturgii zdecydowanie za mało – jej praca ujawnia się dopiero w analizach tego, jak wzór przekształca działanie, sam będąc przezeń przekształcany.

W tym kontekście można powiedzieć, że dramaturgia nie jest czymś, „rzeczą”, ale układem rzeczy. Jest rodzajem relacji – pomiędzy wzorem czy zestawem wzorów a tym, czego doświadczamy, ale też między poszczególnymi elementami owego doświadczenia: wydarzeniami, sytuacjami, obrazami, działaniami, słowami etc. Jak znaczenie – co wiemy od Derridy – powstaje dzięki „różności”, jak muzyka powstaje dzięki kompozycji dźwięków – tak dramaturgia powstaje poprzez różnicę i układ.

Jej maszyna zaczyna działać już na poziomie wyboru, już w momencie, gdy uznajemy coś za wydarzenie. Podstawowy zabieg dramaturgiczny to „wydzielenie”, wykadrowanie jakiegoś fragmentu rzeczywistości i zobaczenie go w jego odrębności. Zabieg następny to zbudowanie relacji wewnątrz fragmentu oraz na zewnątrz niego, a więc – zbudowanie jego relacji wobec innych fragmentów. Tu już dochodzi do montowania i wielu skomplikowanych operacji porządkujących. Nie mówię przy tym jeszcze

¹⁵ Najpełniej w tekście: *Performatyka i dramatologia sportu. Próba przewrotki teoretycznej*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 1, s. 15–31.

o sytuacji przedstawiania, ale o porządkowaniu (dla) samego siebie – to ja sam (najczęściej nieświadomie lub podświadomie) buduję związki, relacje, hierarchie; jestem dramaturgiem własnego życia, kształtując je według wzoru i zarazem wytwarzając jego własne uwzorowanie w sposób będący wypadkową mojej niepowtarzalnej osobowości, mojego „naturalnego” – w tym genetycznego – wyposażenia, ale też oczywiście (a może właśnie przede wszystkim – spór trwa) mojej „kultury” (jakkolwiek tego pojęcia nie definiować). To, co nazywam „moim życiem”, a także to, co nazywam „sobą”, to dzieło dramatyczne – efekt montażu, kompozycji, aluzji, cytatu, przetworzenia, adaptacji, reinterpretacji, rekontekstualizacji, recyklingu, misreadingu i wszystkich innych praktyk dramaturgicznych, których używa się we współczesnym teatrze.

Próbując wszystko, co napisałem wyżej, uporządkować, proponuję stosować pojęcie dramaturgia do następujących obszarów (począwszy od najbardziej powierzchownego i najbardziej oczywistego):

a) wzorców kompozycyjnych decydujących o specyfice określonych typów działań, przede wszystkim gatunków widowiskowych, ale także performansów zbiorowych i indywidualnych (ceremonie, rytuały, święta);

b) przyjętych, względnie stałych sposobów działania decydujących o tym, że coś robimy tak, a nie inaczej (np. dramaturgia posiłku rozumiana jako porządek, według którego się go spożywa; dramaturgia podróży; dramaturgia rytuałów codzienności);

c) relacji między wzorem a konkretnym działaniem, a także między elementami działania, wyznaczającej styl osobisty lub grupowy;

d) relacji między elementami działania, zwłaszcza w odniesieniu do działań o charakterze wyjątkowym (np. dramaturgia wypadku); także relacji między działaniami (dramaturgia wojny);

e) zasad funkcjonowania mechanizmów wyboru i porządkowania decydujących o tym, co i jak postrzegamy (dramaturgia kognitywna).

Dramaturgie kultur i sztuka dramatyczna

Dramaturgia, która – co chyba, niestety, dobrze widać w powyższych fragmentach – wydaje się mocno problematyczna i trudno uchwytna na poziomie doświadczenia i działania indywidualnego, jest o wiele łatwiejsza do dostrzeżenia i opisu, gdy odnieść ją do działań zbiorowych. Na tym poziomie dramatyczność naszego życia zostaje spotęgowana, między innymi przez to, że musimy odwołać się do znanych systemów i środków komunikacji lub skonstruować nowe, równie jednak wyraziste i dające się pojąć. To, co na poziomie „doświadczenia wewnętrznego” i indywidualnego może pozostać

niejasne, podlega teraz dalszemu uporządkowaniu i wyostreniu, a w procesie tym ponownie wielką rolę odgrywają dramatyczne modele i wzorce czerpane z tradycji danej kultury. Poszukując jak najbardziej precyzyjnych sposobów ekspresji i komunikacji, ludzie nie tylko odgrywają i powtarzają istniejące role, scenariusze i wzorce, lecz także nieustannie je przekształcają. Kultura ma zatem charakter dramatyczny zarówno w tym znaczeniu, że jest dynamicznie przekształcana przez „rzeczy czynione”, jest kulturą w ruchu, jak i w tym, że jej „życie” polega na podejmowaniu, odgrywaniu, przekształcaniu i przekazywaniu wzorców i modeli służących do porządkowania rzeczywistości.

Ta dramaturgia czy raczej: te dramaturgie kultur mają ogromny wpływ na nasze życie, bo to dzięki nim uczymy się rozpoznawać określone sytuacje i reagować na nie niemal natychmiastowo i dosłownie. To zgodnie z dramaturgicznymi wzorcami kulturowymi, które decydują o naszej socjalizacji, porządkujemy później nasze oczekiwania i doświadczenia.

I właśnie w perspektywie tak rozumianej dramaturgii kultur chciałbym umieścić dramat artystyczny czy też – lepiej – sztukę dramatyczną. Zgodnie bowiem z dziewiętnastowiecznym rozumieniem tego terminu, wspaniale pogłębionym i poszerzonym swego czasu przez poznańskiego filozofa Karola Libelta¹⁶, termin ten nie dotyczy wyłącznie sztuki pisania dramatów, ale obejmuje też – a może nawet przede wszystkim – sztukę wprowadzania ich w działanie wobec widzów, w owej epoce należąca głównie do aktorek i aktorów, czyli – jak wtedy mówiono słusznie i precyzyjnie – artystek i artystów dramatycznych. Pamiętając o tym, niestety porzuconym, szerszym niż współczesne rozumieniu dramatu artystycznego, musimy się zmierzyć z ważnym zagadnieniem, jakie stanowi relacja między nim a tym, co opisywałem jako dramat egzystencjalny.

Podejmowałem je już przed dwunastu laty w tekście zatytułowanym bezczelnie *Zagadnienie dramatu*, a nawiązującym w tej bezczelności do słynnego artykułu Stefanii Skwarczyńskiej¹⁷, o którym jeszcze w połowie lat osiemdziesiątych dyskutowaliśmy zażarcie na zajęciach z teorii dramatu i teatru. Nawiązując do niego w roku 2009, tak formułowałem swój punkt wyjścia:

¹⁶ Warto byłoby kiedyś jeszcze wrócić do przedstawionego przezeń rozumienia dramaturgii, odnoszącego się jednocześnie do sztuki aktorstwa dramatycznego i sztuki pięknego życia. Zob. K. Libelt, *Estetyka czyli Umnictwo piękne. Część ogólna*, [w:] *idem, Filozofia i krytyka*, t. IV, Poznań 1875, s. 171–174, 301–304. Na ten temat zob. także moje analizy w: D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku – główne problemy*, Kraków 2003.

¹⁷ S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1949, z. 1–2, s. 102–126. Przedruk w: *eadem, Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 95–121.

„Zagadnienie dramatu”, które chciałbym postawić sześćdziesiąt lat po Skwarczyńskiej, to propozycja przemyślenia relacji między dramatycznością dzieła sztuki a dramatycznością obecną i odczuwaną w życiu, między grupą tekstów, którą zwykliśmy nazywać dramatami, a tym, co odczuwamy i określamy jako „dramatyczne”¹⁸.

Odwołując się do Jeana Duvignauda, a przede wszystkim do Victora Turnera i jego koncepcji dramatu społecznego, analizując *Balkon* Jeana Geneta i *Pastorale* Amelii Hertzówny, a w końcu dochodząc do *Hamleta* i oczywiście do poświęconego mu studium Wyspiańskiego, formułowałem w tym tekście bodaj po raz pierwszy, a zarazem w sposób nieco odmienny od przypomnianych i przedstawionych wyżej, swoją koncepcję dramatyczności rzeczywistości ludzkiej:

Paradygmatyczność *Hamleta*, najważniejszego i najbardziej znanego dramatu Zachodu, polega na tym, że ujawnia on fikcyjny, wyobraźniowy, fantazmatyczny charakter tego, co nazywamy rzeczywistością, a co nie tyle i nie tylko poznawane jest dzięki „zwierciadłu sceny”, ile i przede wszystkim tworzy się nieustannie dzięki wykorzystaniu wyobraźniowych struktur dramatycznych. Innymi słowy – dramat nie jest ani wzorcem, ani ekstraktem rzeczywistości (jak sugerowałyby tezy Turnera), ale stanowi fantazję, która, jak za Jacques’em Lacanem głosi Slavoj Žižek, nadaje strukturę rzeczywistości, a zarazem chroni przed wchłonięciem przez Realne¹⁹.

Po chwili zaś dodawałem wynikającą stąd według mnie konkluzję dotyczącą sztuki dramatycznej i jej podstawowej kulturowej, a nawet wręcz filozoficznej funkcji, polegającej na czynnej refleksji

[...] nad ludzkim sposobem doświadczania i przeżywania rzeczywistości, który okazuje się w istocie sposobem jej konstruowania. [...] Podstawowym „zagadnieniem dramatu” jest nie tyle proces porządkowania, kondensacji i uwyrażniania przez konflikt oraz przez regulację napięcia, ile mechanizm samointerpretacji, niweczący „rytualistyczne” rozumienie dramatu jako nienaruszalnego scenariusza. W tej perspektywie dramat może i powinien być widziany jako samoodślaniający się i samokwestionujący proces poznania, zaś dramatyczność jako siła związana nie – jak podpowiada język codzienny – z nieszczęściem i napięciem, ale z refleksją nad tym, co się nam zdarza²⁰.

Klasyczne sformułowanie twierdzenia, że sztuka dramatyczna nie jest jedynie „odbiciem” rzeczywistości, lecz także sposobem jej kształtowania, zawdzięczamy Victorowi Turnerowi, którego teoria dramatu społecznego

¹⁸ D. Kosiński, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 41.

¹⁹ *Ibidem*, s. 55.

²⁰ *Ibidem*, s. 58.

oraz badania nad relacjami między nim a dramatem artystycznym należą do kanonu refleksji nad dramatem i dramaturgią. Odwołując się właśnie do szerokiego rozumienia dramatu, Turner sformułował znaną tezę, że „życie w tym samym stopniu naśladuje sztukę, co sztuka naśladuje życie”²¹, którą rozwijał w sposób wciąż będący istotną inspiracją dla badań nad dramatem i dramaturgią:

Dramat sceniczny jest czymś więcej niż rozrywką, choć rozrywka zawsze jest jednym z jego istotnych wymiarów, jest metakomentarzem, umyślnym lub nieumyślnym, *explicite* lub *implicite*, do głównych dramatów społecznych danej epoki (wojen, rewolucji, skandali, zmian instytucjonalnych). Ale to nie wszystko: jego przesłanie i retoryka stanowią pożywkę dla utajonej struktury procesualnej dramatu społecznego, co wyjaśnia jego podatność na rytualizację. Życie samo w sobie staje się lustrem dla sztuki, żywi ludzie odgrywają swoje życie, dramat sceniczny wyposaża protagonistów dramatu społecznego, owego „dramatu życia”, w najistotniejsze opinie, wyobrażenia, tropy i perspektywy ideologiczne²².

Jak wiadomo, ta relacja została ujęta przez Richarda Schechnera w zgrabny wzór „pętli”²³, który jest, owszem, klarowny, ale zarazem mylący. Już Turner nie był zbyt zadowolony z propozycji swojego amerykańskiego współpracownika, bo jego zdaniem wzajemne oddziaływanie dramatu społecznego i artystycznego to raczej nieustanny wielokierunkowy przepływ, przenikanie, a nie prosta linearna wymiennosc. Nie zmienia to jednak zasadniczego dla moich obecnych rozważań faktu, że tezy Turnera otwierają możliwość badań wykorzystujących wiedzę o sztuce dramatycznej i dramaturgii przedstawień artystycznych do analizy dramatów społecznych.

Powrót dramatologii

Możliwość taką, jeszcze jako propozycję wstępną, sugerowałem już na wspomnianej sesji w Kołobrzegu, postulując podjęcie badań, które dziś nazwałbym dramatologiczną analizą rzeczywistości. Wychodząc od tez Turnera, proponowałem badania wykorzystujące do analizy wydarzeń i procesów społecznych wiedzę o dramacie artystycznym, ale nie – jak u autora *Lasu symboli* – o jego jednym, arystotelesowskim modelu, lecz o całym ich bogactwie, tworzącym rozległą panoramę dramatu światowego – historycznego i współczesnego. Ten postulat sam próbowałem realizować później choćby w *Teatrach polskich. Roku katastrofy*, nadal jednak nie mam poczucia, że

²¹ V. Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 117.

²² *Ibidem*, s. 179.

²³ Zob. V. Turner, *op. cit.*, s. 179–180.

udało się sprawdzić wszystkie jego potencjalne możliwości. Na realizację czeka przede wszystkim propozycja, którą zdołałem sformułować jedynie jako taką, a która wydaje mi się wciąż szczególnie obiecująca: wykorzystanie do badań nad współczesnymi procesami i wydarzeniami społecznymi analiz obecnych praktyk dramaturgii teatralnej, zdecydowanie zrywającej wszak z koncentracją na interpretacji i przygotowaniu do wystawienia wybranego tekstu literackiego.

O ile takie analizy mieszczą się w szeroko rozumianej dziedzinie badań teatralnych, zarówno obejmującej badania nad teatrem i innymi gatunkami przedstawień, jak i odnoszącej zdobytą w ten sposób wiedzę do zjawisk nienależących do obszaru sztuki dramatycznej, o tyle dla określenia ich specyfiki, a także ściślejszego ich powiązania z badaniami nad dramatem i dramaturgią artystyczną, proponuję przypomnieć i ponownie wykorzystać termin dramatologia, którego używaliśmy, aby nazwać specjalność prowadzoną przez Katedrę Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego od roku akademickiego 2005/2006 do roku akademickiego 2011/2012. Biorąc udział we współtworzeniu programu i tożsamości tej specjalności, wykreowanej i kierowanej przez Małgorzatę Sugierę, już w roku 2006 na konferencji dydaktycznej zorganizowanej przez Akademię Teatralną w Warszawie tak usiłowałem wyjaśnić specyfikę naszego pomysłu:

Czym więc ta dramatologia w końcu jest? Otóż jest dziedziną zrodzoną w wyniku przemian zachodzących we współczesnym teatrze światowym, który w swojej zdecydowanej większości nie jest już teatrem dramatycznym, to znaczy – nie służy wystawianiu i interpretacji tekstu literackiego. Myślę, że nie przypadkiem powstanie naszej Katedry i rozpoczęcie naboru na studia zbiegło się z publikacją polskiego przekładu książki Hansa-Thiesa Lehmana *Teatr postdramatyczny* dokonanego wspólnie przez Dorotę Sajewską i Małgorzatę Sugierę²⁴ – założycielkę i kierowniczkę Katedry Dramatu. Choć może to brzmieć paradoksalnie, to dramatologia jest dyscypliną postdramatyczną, badającą wszystkie rodzaje tekstów dla teatru oraz to, co się z nimi dzieje, gdy wkraczają na jego teren. Można by więc powiedzieć, że przedmiot badań dramatologii stanowi szeroko rozumiana dramaturgia, które to pojęcie obejmowałoby nie tylko wszystkie rodzaje tekstów wykorzystywanych przez scenę i powstających na niej, ale także ogół dramatycznych modeli ludzkich działań. Proponowana i tworzona przez nas dyscyplina, wyrastając z wiedzy o dramaturgii teatralnej, podejmuje próby odnajdowania jej modeli w innych sztukach widowiskowych, a także w życiu społecznym²⁵.

²⁴ Polski przekład książki Lehmana wydała Księgarnia Akademicka w Krakowie w roku 2005.

²⁵ *Krakowski projekt studiów dramatologicznych*, [w:] *Jak uczyć o teatrze w europejskich szkołach teatralnych*, Warszawa 2006, s. 54.

Muszę przyznać, że dziś, po piętnastu latach, czytam te słowa z niejakim zdziwieniem, bo pamięć podpowiada, że nie byłem wówczas świadomy tego wszystkiego, co próbowałem wyżej przedstawić, i w zasadzie nie miałem żadnych doświadczeń w obszarze postulowanych badań. Wydaje mi się, że wystąpienie na Akademii Teatralnej było zapisem przeczuć i sugestii sformułowanych na wyrost i trochę jednak na pokaz, dla zaznaczenia wagi tworzonego wtedy przez nas projektu. A jednak po latach cytuję go i w zasadzie nie widzę potrzeby zmiany żadnego z użytych tu sformułowań. Mogę natomiast (a nawet już usiłowałem to robić) przytoczyć na ich poparcie dowody wyprowadzane nie z teorii, ale z konkretnych analiz i interpretacji. Ośmielam się więc myśleć, że propozycja sprzed piętnastu lat była trafna i że warto by do niej wrócić, także wobec opisywanego już przeze mnie rozlania się performatyki tak szeroko, iż można to już uznać za jej rozmycie.

Żeby uniknąć nieporozumień: nie mam zamiaru walczyć o jakieś granice performatyki. Ani ona nie potrzebuje mojej pomocy, ani ja nie mam zamiaru używać jej jako marki. Coraz częściej i chętniej myślę o sobie nie jako o performatyku, lecz jako o badaczu teatralnym, to znaczy kimś, kto rozwija i pogłębia swoją wiedzę i kompetencje dotyczące przede wszystkim historii i współczesności zmiennego obszaru kultury, który nazywamy teatrem, by tam, gdzie wydaje się to przydatne, zastosować ją do myślenia o sferach rzeczywistości uznawanych w danym momencie za pozateatralne. Powrót do dramaturgii miałby służyć jeszcze wyraźniejszemu określeniu pola, po którym chciałbym się poruszać i które wydaje mi się od lat niezwykle atrakcyjne i rozległe. Niestety, leżąc poza coraz ściślej określonymi dyscyplinami (czy też należąc do kilku z nich jednocześnie²⁶), pole to jest coraz częściej omijane albo uprawiane na zasadzie przypominającej trójpółkę: zajmujemy się dramatem artystycznym lub analizami życia społecznego, to zaś, co najbardziej żyźne, czyli obszar wspólny, leży odłogiem. Od co najmniej dziesięciu lat usiłuję przekonywać, że to właśnie ów ugór powinien być szczególnie intensywnie przeorywany myślą. Być może przywrócenie do użycia nazwy dramaturgia wzmocni te usiłowania, bo pozwoli lepiej określić cele i metody. Najważniejsze zaś dla mnie jest to, że przedstawione wyżej sposoby rozumienia dramatu, dramaturgii i dramaturgologii dają nadzieję na przeciwstawienie się temu, czemu sprzeciwiam się od lat: oddzieleniu teatru i badań nad nim od refleksji nad życiem społecznym i indywidualnym. Nie jest przecież przypadkiem, że w banalnym, ale przecież jakoś trafnym twierdzeniu „życie to teatr”, podmiotem jest „życie”.

²⁶ Według obecnej biurokratyczno-korporacyjnej struktury, wciśniętej humanistyce wbrew jej dążeniom, owo „pole” częściowo przynależy do nauk o sztuce, o kulturze i religii oraz do literaturoznawstwa.

BIBLIOGRAFIA

- Baluch W., *Dramaturgia*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 51–62.
- Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010.
- Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009.
- Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2017.
- Lektury dramatyczności. Eseje z dramatologii*, wyb. i red. D. Kosiński, Kraków 2010.

Dariusz Kosiński – prof. w Instytucie Glottodydaktyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, badacz teatralny i performatyk. W latach 2010–2013 dyrektor programowy Instytutu im. J. Grotowskiego we Wrocławiu, a następnie (do grudnia 2018 r.) zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Najważniejsze publikacje: *Polski teatr przemiany* (Wrocław 2007), *Teatra polskie. Historie* (Warszawa 2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Warszawa 2012), *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Kraków 2016). Od jesieni 2016 r. stale współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym” jako krytyk teatralny i publicysta. ORCID: 0000-0001-8502-8827. Adres e-mail: <dkkd@poczta.onet.pl>.

Dariusz Kosiński – professor in the Institute of Glottodidactics in the Faculty of Polish Studies at the Jagiellonian University in Kraków. Researcher in theatre and performance studies. Former research director of the Grotowski Institute in Wrocław (2010–13); and subsequently (since December 2018) deputy head of the Zbigniew Raszewski Theatre institute in Warsaw. . Most important publications: *Polski teatr przemiany* (Polish Transformation Theatre) (Wrocław 2007), *Teatra polskie. Historie* (Poland’s Theatres. A History) (Warsaw 2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Poland’s Theatres. A Catastrophic Year) (Warsaw 2012), *Performatyka. W(y)prowadzenia* (Performance Studies. Out/Introduction) (Kraków 2016). Since autumn 2016 cooperating on a permanent basis with “Tygodnik Powszechny” as a theatre critic and publicist. ORCID: 0000-0001-8502-8827. E-mail: <dkkd@poczta.onet.pl>.