

Katowice, 14.03.2023 r.

dr hab. Ewa Dąbek-Derda, prof. UŚ
Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Sinitty Kazek: *Media i nowe technologie w teatrze XXI wieku na przykładzie wybranych spektakli Narodowego Starego Teatru w Krakowie.*

Poddanie pogłębionej refleksji obecności nowych mediów i technologii w inscenizacjach zrealizowanych na polskich scenach w XXI wieku, a także zdiagnozowanie ich wpływu na kondycję współczesnego teatru to bez wątpienia kluczowe wyzwania z jakimi mierzyć się dziś muszą badacze teatru. Temat rozprawy Pani Sinitty Kazek wskazuje zatem, że autorka postawiła przed sobą zadania trudne, ambitne i wymagające. Przyglądanie się coraz bardziej złożonym i nieoczywistym relacjom scenicznych mediów – nowych i starych – prowadzić bowiem musi do postawienia zasadniczych pytań o sposób funkcjonowania odmienionego technologicznie teatru oraz do formułowania odpowiadających na nie rozstrzygnięć. Problematyka mediów i nowych technologii w teatrze XXI wieku z roku na rok rozszerza swój zakres, a rozpoznania jej dotyczące zaczynają się w refleksji o teatrze stopniowo rozwijać. Autorka wpisuje się zatem do grona pionierów badań nad sztuką sceniczną tworzoną przy użyciu nowych mediów. W temacie rozprawy, zapowiadającym we wstępnej części przedmiot dokonywanych w pracy rozważań bardzo ogólnie i szeroko – „media i nowe technologie w teatrze XXI wieku”, doktorantka zawężyła zakres swoich badań do wybranych spektakli zrealizowanych w ostatnim dwudziestoleciu na deskach jednego teatru. Za absolutnie reprezentatywny wobec opisywanego zjawiska ze względu na ilość, różnorodność i jakość wykreowanych multimedialnych inscenizacji uznaje dorobek Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. W dokonaniu tego wyboru argumentem nie bez znaczenia była możliwość dostępu do rejestracji opisywanych w rozprawie spektakli, związana z uczestnictwem autorki w pracach nad tworzeniem cyfrowego archiwum Starego Teatru. Wybór doktorantki wydaje się jak najbardziej trafny. W minionym wieku zwłaszcza w latach 70. i 80. krakowski Stary Teatr ze względu na artystyczne jakości powstających na jego scenach przedstawień, a także wagę poruszanej w nich tematyki uznawany był przez krytyków, badaczy i publiczność za jedną z najważniejszych scen na teatralnej mapie Polski (dla wielu stanowił scenę najważniejszą). Zagadnienie specyfiki i znaczenia realizowanych tu

w XXI wieku spektakli niewątpliwie warte jest rozszyfrowania i poddania pogłębionej refleksji. Rozpoznawanie znaczników medialnego zwrotu w teatrze poprzez grane na deskach Narodowego Starego Teatru inscenizacje wydaje się więc ze wszech miar uzasadnione i ważne. Doktorantka obok wspomnianych powyżej argumentów przemawiających za wyborem przedstawień Starego Teatru wskazuje także na „aktualny status prawny” czego jednak nie rozumiem.

Dysertacja mgr Sinitty Kazełki skomponowana jest w sposób dosyć przejrzysty, choć nie w pełni klarowny i konsekwentny. Liczący niecałe 200 stron wywód, podobnie jak zastosowana przez autorkę formuła tytułowa, wyraźnie dzieli się na dwie, mniej więcej równe, części. Pierwsza, składająca się z trzech rozdziałów, poświęcona jest zagadnieniom ogólnym, druga szczegółowym. Zdiagnozowanie sytuacji polskiego teatru w XXI wieku w kontekście rozwoju mediów elektronicznych, ich wpływu na współczesną kulturę oraz społecznego odbioru sztuki czyni autorka przedmiotem rozważań rozdziału pierwszego. W drugim proponuje czytelnikowi omówienie tendencji przejawiających się we współczesnym teatrze. W składających się nań podrozdziałach rozważa zagadnienia związane z estetyką współczesnego teatru, „reżyserią teatralną i mediami” oraz z „realnością a medialnością czyli performatyzacją przestrzeni scenicznej”. Przestrzeń teatralna, formy i środki jej mediatyzowania, to zasadniczy temat rozdziału trzeciego. Autorka zapowiada tu rozpoznania dotyczące kwestii związanych z zastosowaniem nowych technologii na scenach teatralnych ze szczególnym uwzględnieniem zagadnienia organizacji przestrzeni inscenizacji. Finalizuje tę część rozprawy podrozdziałem zatytułowanym „Cieleśność i medialność w teatralnym języku biblijnym”. Wątpliwości budzi po pierwsze wprowadzenie do tej części rozprawy kwestii szczegółowych związanych z zastosowaniem nowych mediów wobec określonego tematu – biblijnego. Po wtóre sformułowanie zastosowane w podtytule jest nieprecyzyjne i niejasne. Nie bardzo rozumiem co Autorka nazywa „teatralnym językiem biblijnym” – jakieś szczególne środki stosowane wobec tej tematyki czy też powstałe z biblijnej inspiracji stałe elementy współczesnej estetyki teatralnej. Zawartość treściowa podrozdziału niestety potwierdza wstępne przeczucia, jest on w toku wywodu elementem wyraźnie doń nie dopasowanym i odbiegającym od koncepcji całości. Autorka dokonuje w nim opisu przedstawienia wyreżyserowanego przez Agatę Dudę-Grac i trudno dociec, bo nie padają na rzecz tego pomysłu żadne argumenty, dlaczego uznaje je za właściwy przedmiot owego uogólniającego wyróżnienia w pierwszej części wywodu.

Kluczowa w rozprawie, ze względu na wkład własny doktorantki, jest jej druga część, w której Autorka w trzech podrozdziałach omawia, przede wszystkim w kontekście zastosowanych w nich nowych mediów i nowych technologii, wybrane przez siebie inscenizacje zrealizowane na deskach Narodowego Starego Teatru. Zaproponowane przez nią kryterium podziału poddawanych analizie przedstawień to, wzorem badaczy krakowskiego teatru – Jerzego Gota i Jana Michalika, kolejne dyrekcje narodowej sceny – Mikołaja Grabowskiego, Jana Klaty i Marka Mikosa. Każdą z nich, jak wskazują zastosowane przez Autorkę tytuły podrozdziałów – „Awangardowe wizje”, „Cyfrowe transformacje”, „Transmedialne przestrzenie” – charakteryzować winny także inne jakości formalno-artystyczne wynikające ze sposobów użycia mediów i technologii przez twórców wybranych inscenizacji. Nie potwierdza tego jednak ani sposób opisu przedstawień, ani formułowane na podstawie analiz wnioski, a raczej ich brak w podsumowaniach poszczególnych przedstawień oraz w podsumowaniu rozdziału. Specyfika teatru XXI wieku wydaje się narzucać zastosowanie innych kryteriów podziału treści i grupowania analizowanych w rozprawie inscenizacji, aniżeli w publikacjach dotyczących teatru XIX-wiecznego. Podzielenie spektakli ze względu na zastosowane w nich sposoby modyfikowania teatralnego języka, zmian w estetyce inscenizacji byłoby, jak sędzę, zdecydowanie właściwsze zwłaszcza, że ułatwiłoby Autorce klarowne wskazanie nowatorskich tendencji współczesnego teatru.

Nie sposób odmówić Doktorantce zaangażowania emocjonalnego i entuzjazmu wyraźnie ujawniających się w przeprowadzonym przez nią wywodzie, a w finale wybrzmiewających tonem modernistycznego manifestu, w którym ogłasza ona, iż XXI-wieczny teatr to teatr przyszłości. Niewątpliwą wartością dysertacji jest także wskazanie wagi problematyki medialnej we współczesnej refleksji o teatrze. Zestaw przywołanych i opisywanych przez autorkę inscenizacji z pierwszego dwudziestolecia XXI wieku, w których zaistniały w różnych funkcjach nowe media i technologie jest iście imponujący. Obejmuje nie tylko zapowiedziane w tytule produkcje Narodowego Starego Teatru, ale także przedstawienia zrealizowane na innych polskich scenach charakteryzowane we wcześniejszych partiach rozprawy. Szkoda, że autorka nie dołączyła do dysertacji, na przykład w formie aneksu, pełnego zestawu omawianych w toku wyvodu przedstawień z informacjami o ich współtwórcach.

Zaprezentowany w pracy warsztat badawczy doktorantki, a także pisarski i edytorski wywołują spore wątpliwości. Rozprawa budzi zastrzeżenia natury merytorycznej,

metodologicznej i językowo-stylistycznej. Niedostatki te przyczyniają się do niemożności zrealizowania, sformułowanego przez Autorkę we Wstępie, głównego celu rozprawy czyli do ukazania „głównych tendencji w przemianach teatru polskiego XXI wieku ze wskazaniem jego miejsca w kulturze współczesnej i w społecznym odbiorze” oraz „rozpoznania pojęć i zagadnień skupionych wokół koncepcji teatru performatywnego, postdramatycznego i postmedialnego w kontekście przemian i transformacji teatru w Polsce” (s. 8).

Zacznę od kwestii wagi piórkowej. Technika pisania pracy naukowej nie została przez Autorkę opanowana w stopniu zadowalającym. Śledzenie przeprowadzonego w dysertacji wywodu utrudniają liczne literówki, opuszczone w zdaniach słowa czy gramatyczne usterki związane zwłaszcza z niekonsekwencjami w stosowaniu podmiotu domyślnego. Styl autorki charakteryzuje nadużywanie personifikacji pojęć, stanów rzeczy, przedmiotów. Narracja prowadzona jest w sposób, można by powiedzieć, nieszablonowy. Nierzadko w kolejno następujących po sobie akapitach autorka wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej („moje zadanie polegało na...”), w trzeciej osobie liczby pojedynczej („umożliwił ... autorce niniejszej pracy”), w formie bezosobowej („niniejszy rekonesans jest próbą poszukiwań...”) oraz w trzeciej osobie liczby mnogiej („Analizy spektakli zacznijmy od...”)¹. Konsekwencji brak również w zapisach bibliograficznych. Można właściwie odnieść wrażenie, że Doktorantka myli funkcje bibliografii i przypisów. Zapisy w bibliografii opatruje bowiem często numerem strony (np. pozycja nr 19, 22, 23, 38, 40, 43, 44, 46, 47...), w przypisach nierzadko numerów stron brakuje. Autorka w przypisie odsyła więc często czytelnika do całych publikacji, zamiast do stron lub ważnych dla rozwijanej myśli fragmentów, a bibliografię, ujawniającą merytoryczno-metodologiczne podstawy i konteksty rozprawy, drastycznie ogranicza do jednej strony. W przypisach przy kolejnych przywołaniach autorka przeplata polskie i łacińskie określenia oraz skróty, wobec tłumaczeń stosuje formułę „przeł.” na zmianę z „tłum.”, zaś określeniu „tamże” nadaje jakości uniwersalne. Stosuje je po bezpośrednim powtórzeniu adresu bibliograficznego, ale także zamiast skrótu „dz. cyt.”, zaprasza tym samym czytelnika do swoistej gry „w chowanego”, skądinąd pochłaniającej, ale w rozprawie doktorskiej zdecydowanie niepotrzebnej (*à propos* gry „w chowanego” – dotyczy ona także wstępnej zapowiedzi Autorki (s. 11), że rozprawa „została podzielona na pięć głównych rozdziałów”, liczy ich jednak cztery). Z pewną nonszalancją Doktorantka identyfikuje w swoim

¹ Cytaty ze s. 112-115.

wywodzie różne osoby – scenograf Mirek Kaczmarek zostaje w rozprawie Maćkiem, nazwisko przywoływanej wielokrotnie badaczki Magdy Figzał bywa zapisane poprawnie, najczęściej jednak pojawia się z czeskim błędem – Fizgał, zaś Edytę Kubikowską, autorkę polskiego tłumaczenia *Performansu* Marvinna Carlsona, w zapisie bibliograficznym zastępuje Tomasz Kubikowski – redaktor naukowy wydania polskiego. Autorka zajmuje się w swojej dysertacji teatrem najnowszym, interesują ją przede wszystkim realizacje sceniczne powstałe w trakcie ostatnich dwóch dekad. W debacie publicznej ten czas charakteryzuje coraz większe wyczulenie różnych społeczności na wszelkiego rodzaju praktyki przemocowe. Czytając rozprawę miałam niestety poczucie, że autorka w sposobie pisania o teatrze korzysta z nie najlepszych wzorców, co skutkuje stosowaniem symbolicznej przemocy wobec części twórców prezentowanych w pracy przedstawień. Wymazuje ze swojego dyskursu autorów: scenografii, muzyki, reżyserii światła, tekstów, dramaturgii spektakli czy, co w kontekście tematyki pracy szczególnie zadziwia, obrazów video czy multimedialnych projekcji choć jednocześnie ich twórczość w rozprawie omawia. Z jakichś powodów jednym twórcom daje prawo do zaistnienia, innym zaś tego prawa odmawia. Czytelnik nie dowie się zatem z wywodu Pani Kazek na przykład, że autorką wspomnianych na s. 47 czy 56 koncepcji przestrzeni jest Małgorzata Szczęśniak, „od zawsze” współtworząca inscenizacje z Krzysztofem Warlikowskim, a grę światła wyreżyserowała Felice Ross, choć przeczyta o znaczeniu i walorach świetlnych opracowanych przez nią przedstawień. Zamieszczone w pracy szkice Aleksandry Wasilkowskiej autorka podpisuje: „Projekt scenografii do spektaklu *Życie seksualne dzikich* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego”. I nie usprawiedliwia tej praktyki fakt, że akurat jej nazwisko pojawia się w toku wywodu i zamieszczonym w przypisie adresie strony internetowej artystki. Odnoszę nieodparte wrażenie, że Autorka nie stosuje w swoim wywodzie jasnych, przemyślanych przez siebie i konsekwentnie zastosowanych kryteriów opisu i analizy prezentowanych w rozprawie inscenizacji, podobnie jak nie dokonuje wyboru zasad opisu bibliograficznego i sposobu ukształtowania narracji. Często wyraźnie podąża tropem refleksji innych autorów piszących o wybranych przez nią inscenizacjach (tym tłumaczę sobie fakt dostrzegania bądź nie udziału artystów w procesie tworzenia przedstawień, a także wskazywanych w opisach środków, technik czy strategii artystycznych²). Jej analizy są w związku z tym bardzo nierówne,

² Muzyczność, dźwiękowość autorka dostrzega i ciekawie opisuje w partii poświęconej spektaklom Jana Klaty podążając za inspiracjami zaczerpniętymi z książki Magdy Figzał *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, nie stosuje jednak w analizie innych spektakli „podpowiedzianych” przez tę badaczkę narzędzi badawczych np. *Burzy, A(polonii)* Warlikowskiego czy *Odprawie posłów greckich* Michała Zadary, w których

w skrajnych przypadkach składają się prawie wyłącznie z kompilacji cytatów i parafrazowanych opinii wyrażonych przez recenzentów i badaczy, pozbawionych jednak krytycznych komentarzy autorki, nawet gdy przytaczane przez nią wypowiedzi wzajemnie sobie przeczą (np. s. 40-41, 58-59).

Wątpliwości merytoryczne budzi szereg enigmatycznych konstatacji Autorki dotyczących teatru sprzed XXI wieku. Doktorantce niewątpliwie towarzyszyła przy pisaniu rozprawy chęć udowodnienia zapisanej w Zakończeniu tezy, iż „Teatr XXI wieku zaczyna wykraczać poza dotychczasowe kategorie” (s. 203). Możliwość rozpoznania charakteru transformacji współczesnego teatru opierać się jednak winna na rzetelnej znajomości „dotychczasowych kategorii” oraz świadomości, że teatr to od początku swego istnienia fenomen złożony, wielowymiarowy i zmienny. Autorka tymczasem odwołuje się przede wszystkim do potocznego, stereotypowego myślenia o teatrze nadużywając przy tym określenia klasyczny. Istotą teatru dramatycznego jest więc „wytwarzanie iluzji przy pomocy klasycznych rozwiązań technicznych...” (s. 6), a pojęcie przestrzeni w teatrze XXI wieku „odrywa się od klasycznych, realistycznych wymiarów” (s. 78). Pojęcie to tymczasem oderwało się od realistycznych wymiarów o wiek wcześniej, zarówno dzięki różnorodności niezrealizowanych konceptualizacji przestrzeni, jak i wielości wykreowanych nowych jej form w teatralnych budynkach oraz poza nimi w tzw. miejscach nieteatralnych. Nie nazwałabym też konwencji realistycznej klasyczną tylko XIX-wieczną, której kwestionowanie zainicjowali u progu XX wieku twórcy Wielkiej Reformy. Polscy artyści, scenografowie i architekci odegrali w tym procesie niebagatelną rolę. Czyżby więc twórcy teatru w XXI wieku musieli ponownie „wyważać otwarte już drzwi”? Opisywane przez autorkę inscenizacje wskazują raczej, może wbrew intencjom piszącej, że artyści wykorzystują rozwiązania wypracowane przez ich poprzedników w wieku XX.

Drażnią nadmiernymi uproszczeniami fragmenty rozprawy, w których Autorka podejmuje próby krótkiego scharakteryzowania problematyki dotyczącej złożoności teatralnego medium czy też raczej zrelacjonowania stanu badań nad kluczowymi scenicznymi tworzywami – sztuką reżyserską czy scenograficzną³. Na przykład na s. 74 konstatuje:

muzyka skomponowana przez Pawła Mykietyna, songi Renate Jett czy kreowana na żywo przez Dominika Strycharskiego dźwiękowość stanowiła istotny element „nowego” teatralnego języka.

³ Wyraźnie brak w bibliografii oraz w rozważaniach Autorki kontekstu prac odnoszących się do teoretycznych podstaw wiedzy o teatrze zwłaszcza E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia*, Wrocław 2012; *Widowisko-teatr-dramat*, red. E. Wąchocka, Katowice 2010; Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa 2002, czy

„Scenografia przed tzw. Wielką Reformą Teatru nie była traktowana jako ważny i integralny element wizji artystycznej reżysera.” i właściwie trudno się z tym nie zgodzić, rzecz w tym, że sztuka scenografii jest o dwa tysiąclecia starsza od sztuki reżyserii, więc przed Reformą nie stanowiła ważnego elementu wizji reżyserskich, bo reżyseria w tym znaczeniu jakie dziś jej przypisujemy jest właśnie wynalazkiem Reformy. Może gdyby Autorka zerknęła na s. 38 swojej rozprawy gdzie zapisała: „W teatrze renesansowym organizacją spektakli zajmowali się poeci, a nawet malarze” – malarze czyli twórcy scenografii – miałyby większą jasność w omawianej kwestii. Trudno zgodzić się także z sugestią, jakoby nie eksponowanie technologii na scenie Starego Teatru w latach 80. i 90. wykluczało „poważniejsze eksperymenty” (s. 35). W finale rozprawy autorka formułuje profetyczną myśl, że sceniczne realizacje z początku XXI wieku nadadzą ton teatrowi przyszłości, który będzie: „Teatrem, w którym nie istnieją ramy przestrzenne i czasowe, a wizjonerskie kreacje reżyserów i aktorów zajmują w nim kluczowe miejsce” (s. 207). Słowem *nihil novi!* Teatr XX wieku był bowiem teatrem, o którym decydowali reżyserzy i ich wizje, wizjonerskie kreacje aktorów od zawsze przyciągały publiczność do teatrów na całym świecie, a manipulowanie czasem i przestrzenią, cofanie, zatrzymywanie, rozciąganie itd. to po prostu konstytutywna cecha tej sztuki. A gdzie, chciałoby się zapytać, wizje artystów wkraczających na polskie sceny wraz z nowymi mediami i technologiami, gdzie nowe sceniczne praktyki, dzięki którym teatru miały już nie określać „dotychczasowe kategorie”? W finale pracy okazuje się zatem, że jednak, mimo obecności nowych mediów i nowych technologii, nie następuje w XXI wieku jakościowa zmiana decydująca o nowej, odmiennej tożsamości teatru. Umyka podsumowującej swój wywód autorce chociażby odnotowany w nim fenomen, władającej wyobraźnią odbiorców spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego, „wyspy” czyli instalacji wykreowanej przez scenografkę Aleksandrę Wasilkowską (we współpracy z Marcinem Cecko i reżyserem).

Doktorantka przedstawia w dysertacji własną klasyfikację zasadniczych orientacji teatru. Wyróżnia trzy, jej zdaniem, kluczowe tendencje i określa je mianem: teatru tradycji, teatru środka i teatru technologizowanego. Czyni to niestety na tyle enigmatycznie i ogólnikowo, nie precyzując ani ram czasowych podziału, ani nie kreśląc jasnych kryteriów wyróżnienia poszczególnych tendencji, że bardzo trudno kwalifikować do wyróżnionych formacji konkretne teatralne produkcje. Pierwszą tendencję wyróżniać ma zdaniem Autorki

niezwykle wobec omawianych w pracy zagadnień istotnej publikacji S. Webera, *Teatralność jako medium*, Kraków 2009.

pielęgnowanie wartości moralnych, etycznych i narodowych, inscenizowanie kanonu literatury klasycznej prezentowanej w zgodzie z jej kanoniczną wykładnią oraz brak nowoczesnych rozwiązań technicznych; drugą – łączenie tradycyjności teatru, wcześniej wypracowanej, z nowoczesnością, „z tym co nowopowstałe, świeże, w pewnym stopniu innowacyjne”; do trzeciej autorka zalicza przedstawienia wyraźnie uwspółcześnione, wypełnione narzędziami techniki i charakteryzujące się medialnością. Wymieszanie różnych porządków w kreśleniu wyznaczników tendencji czyni ów podział bardzo niejasnym. Mam poczucie, że spektaklu, który można by zaliczyć do pierwszej grupy jeszcze nie spotkałam w swojej odbiorczej praktyce (dyskusyjna jest zwłaszcza owa kanoniczna wykładnia). Może gdyby autorka pokusiła się o wymienienie przykładów klasyfikacja zyskałaby nieco na przejrzystości.

Brakuje bardzo w tej pracy o mediach (wszak tak właśnie sformułowany został jej temat „media i nowe technologie”) ujawnienia większej świadomości piszącej, że teatr oraz współtworzące go dziedziny (scenografia, tekst, muzyka, aktor) to również media. A zatem multimedialność i intermedialność teatru to zagadnienie zdecydowanie bardziej złożone niż wynika to z rozważań zaprezentowanych w rozprawie, w których dominuje przekonanie, że o medialności teatru zadecydowały dopiero nowe media. One tymczasem zdecydowanie przyczyniają się do jej poszerzenia i transformacji. Podobnie rzecz się ma z performatywnością sztuki scenicznej. I w tej kwestii Autorka silnie akcentuje, że teatr XXI wieku jest performatywny. I trudno się z tym nie zgodzić, teatr od zawsze był jednak sztuką performatywną. W końcu zarówno myśl performatyczna, jak i sztuka performansu powstały w wyniku zbliżenia różnych dyscyplin sztuki oraz refleksji humanistycznej i społecznej do teatru i rozstrzygnięć wiedzy o teatrze. Przesunięcie akcentu z dzieła na proces tworzenia czy skupienie na jednoczesności aktu tworzenia i aktu percepcji performerzy przejęli przecież właśnie ze starego teatralnego medium. Etap rozwoju sztuki scenicznej, którym zajmuje się w swojej pracy Doktorantka, niewątpliwie charakteryzuje się przybliżaniem się teatru do sztuki performansu. I w istocie, zgodnie z sugestiami wyrażanymi w pracy przez Autorkę, niebagatelne znaczenie odgrywają w tym procesie wprowadzane w teatralną rzeczywistość nowe technologie i nowe media. Jak najbardziej właściwe wydają się zatem w opracowaniu tematu kierunki dokonanych przez Autorkę metodologicznych wyborów – wyselekcjonowane koncepcje z zakresu wiedzy o mediach, performatyki i teatrologii.

Metodologiczną podstawą przeprowadzonych w pracy rozważań Autorka czyni przede wszystkim koncepcje: Eriki Fischer-Lichte – zawarte w pracach *Estetyka performatywności* i *Performatyka* oraz Hansa-Thies Lehmana – wyrażone w tomie *Teatr postdramatyczny*. Wybór jak najbardziej uzasadniony. Nieco może dziwi ograniczenie obecnej w rozprawie refleksji performatycznej – przywoływanej w toku wywodu i odnotowanej w bibliografii – do prac niemieckiej badaczki, publikacji Marvinna Carlsona czy monografii Jacka Wachowskiego. Brak wskazania szczególnie istotnych dla tej dyscypliny rozstrzygnięć sformułowanych przez Richarda Schechnera w jego *Performatyce*, czy Jona McKenziego w tomie *Performuj albo...*, których przywołanie w dysertacji otwartoby przed autorką możliwość zdecydowanie szerszego ujęcia zagadnienia performatywności teatru współczesnego. Moje wątpliwości budzi jednak przede wszystkim sposób wykorzystania w toku wywodu instrumentarium badawczego wskazanego przez Lehmana i Fischer-Lichte czyli nie uruchomienie i nie wykorzystanie w analizach przedstawień kategorii istotnych dla rozpoznawania charakteru postdramatycznych i performatywnych praktyk artystycznych. Niemiecka badaczka charakteryzując zwrot performatywny w sztuce jako kluczowe jego właściwości wskazuje rezygnację z referencji na rzecz autoreferencyjności, zastąpienie znakowości materialnością, a doznań estetycznych publiczności decyzjami natury etycznej. Lehmann postdramatyczność identyfikuje z szeregiem praktyk prowadzących do zawieszenia reprezentacji, odpsychologizowania teatru czy wręcz pozbawienia inscenizacji treści. W wywodzie Doktorantki nie powstaje niestety w oparciu o te pojęcia sieć, konsekwentnie w analizach aplikowanych, kategorii analitycznych. W opisywanych przez autorkę inscenizacjach, jak sądzę (widziałam tylko część z nich), twórcy konstruowali rzeczywistość teatralną w sposób oscylacyjny – odsyłając widza do światów przedstawionych i zawieszając ich istnienie przez, mniej lub bardziej wyraziste, zwroty do teatralnego tu i teraz. W opisach spektakli autorka zazwyczaj skupia się na wskazywaniu treści do jakich spektakl odwoływał i jaki świat przedstawiony reprezentował. Na autoreferencyjne zabiegi doktorantka właściwie w ogóle nie zwraca uwagi choć w wielu spektaklach były istotnymi ich elementami. Pojęć aktor i postać zbyt często w toku narracji używa synonimicznie. Nie ujawnia zatem świadomości, że to dwa różne teatralne byty, co z kolei nie pozwala na przejrzyste, czytelne dla odbiorcy, zaakcentowanie dokonujących się w toku akcji omawianych spektakli zmian w kształtowaniu ról przez aktorów, ujawniania reguł uruchamianej przez twórców gry teatralności z performatywnością – grania i nie grania, budowania świata przedstawionego

i powstrzymywania aktu kreacji przez różnorodne gesty unieważniania referencji, stawania się przez aktorów medium postaci oraz zawieszania tego procesu i eksponowania własnej cielesnej materialności, znakowania rzeczywistości scenicznej i rezygnowania z signifikacji. Nie zwraca przy tym często Autorka uwagi na podpowiedzi zawarte w cytowanych i parafrazowanych tekstach krytycznych. O *Burzy* Szekspira w reżyserii Warlikowskiego pisze za recenzentką: „Według Lilianny Dorak-Wojakowskiej już pierwsza sekwencja spektaklu pokazuje widzowi psychologiczny wymiar postaci, (...) Prospero ukazany jest jako postać bezwzględnego ojca strauumatyzowanych dzieci, których życie napiętnowane zostało krzywdą i cierpieniem” (s. 40). Na następnej stronie przytacza sprzeczne z tezami badaczki zdanie Jacka Kopcińskiego: „Postacie z *Burzy* to już tylko imiona, maski, dlatego tak trudno napięcia skonstruowane przez Szekspira – fabularne, psychologiczne, egzystencjalne – uzgodnić z napięciami, które wytwarzają między sobą aktorzy poprowadzeni ręką reżysera” (s. 41). Autorka nie komentuje tej różnicy zdań, nie analizuje zatem przytoczonych tekstów i nie wskazuje własnych tropów interpretacyjnych. Nie wyjaśnia czy w spektaklu konstytuowano i zawieszano oparty na psychologii świat przedstawiony, czy jeden z cytowanych autorów ma rację czy oboje. Następująca po cytowanych opiniach refleksja autorki dotycząca reżyserskiej strategii Warlikowskiego wydaje się w tym kontekście niezrozumiała (i językowo wątpliwa): „Osieraca swych aktorów.” Podobnie jak kontynuacja opisu spektaklu: „Charakteryzacja aktorów, ich stroje także są współczesne. Prospero na początku spektaklu występuje w swetrze, następnie wraz z innymi bohaterami odgrywa swą rolę ubrany w garnitur” (s. 41). W zaproponowanym przez Autorkę sposobie opisu spektaklu rozstrzygnięcie zagadnienia związanego z kreowaniem ról, kształtowaniem relacji aktor-postać (i tym samym realizowaniem funkcji referencyjnych i autoreferencyjnych) jest właściwie niemożliwe.

Kategorię, której Autorka za Lehmannem i Fischer-Lichte dosyć konsekwentnie używa w dysertacji jest materialność. Kojarzy ją jednak przede wszystkim z eksponowaniem cielesności aktorów oraz nowych technologii. Widzi bardzo wyraźnie w opisywanych spektaklach okablowanie, ekrany multimedialne, mikrofony, miksery. Niestety rzadko akcentuje całe bogactwo odsłanianej w spektaklach materialności. Na przykład w analizie *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego w reżyserii Michała Zadary autorka sugeruje, iż „miejsca dla widzów zostały wyznaczone na scenie zorganizowanej na kształt sali sejmowej” (s. 116). Pomija w swojej narracji istotny dosyć w tej kwestii element, mianowicie siedząca na scenie w półokręgu widownia miała przed sobą pustą widownię Starego Teatru. Bez tego

elementu, po pierwsze niejasna wydaje się sugestia Autorki identyfikująca miejsce akcji z salą sejmową (będąca wskazaniem pełnionej przez aranżację przestrzeni funkcji referencyjnej), po wtóre nie wybrzmiewa w ogóle w narracji autorki, że miejscem tego teatralnego wydarzenia był przede wszystkim, odkrywający przed publicznością swoją materialność, Stary Teatr (autoreferencyjność). Widownia była w spektaklu Zadary również istotnym miejscem akcji tego spektaklu, pojawiali się na niej posłowie greccy oraz jeniec „wykrwawiający się” w finale na białej podłodze sceny lub, w innej możliwej interpretacji, performer wieńczący spektakl aktem malarskim wykonywanym w technice *action painting*. W analizie tego przedstawienia autorka konsekwentnie akcentuje rezygnację twórców z budowania scenicznego „jak gdyby”, zwłaszcza w rolach aktorskich⁴, po czym wprowadza termin „świat przedstawiony” ściśle związany z realizowaniem funkcji reprezentacyjnych. Niewłaściwe aplikowanie terminologii z zakresu wiedzy o teatrze i performatyki to niestety jedna z zasadniczych wad rozprawy.

Autorka wprowadza w narracji istotne dla prowadzonych badań medioznawcze kategorie takie jak nażywość (brak niestety odniesień do istotnych w tej kwestii rozstrzygnięć Philippa Auslandera) i remediację, ale w analizach przedstawień również nie wyzyskuje ich potencjału. Szkoda, zwłaszcza że oba pojęcia identyfikują szczególne cechy sztuki teatralnej przed i po zwrocie performatywnym, postdramatycznym i medialnym.

Szeregu pojęć Autorka używa w dysertacji intuicyjnie, najczęściej w znaczeniu potocznym, dotyczy to zwłaszcza terminów klasyczny (w znaczeniu pochodzący sprzed XXI wieku), estetyczny (w znaczeniu uporządkowany, ładny⁵, istotnej w rozważaniach Fischer-Lichte kwestii wyrugowania kategorii estetycznych na rzecz etycznych autorka nie porusza), wspólnotowy (nie wiadomo czy w znaczeniu jakie się już zdewaluowało w XX wieku czyli na mocy zbliżenia teatru z rytuałem, czy w znaczeniu wspólnoty odbioru czy w innym – nowym, co byłoby logiczne w kontekście tematyki rozprawy), awangardowy. Stosowane w toku wywodu pojęcia i kategorie należałoby poddać konceptualizacji oraz podjąć decyzje dotyczące sposobu ich użycia w rozprawie. Mogłaby wówczas autorka uniknąć niejasności związanych na przykład z uznaniem dyrekcji Mikołaja Grabowskiego za awangardową. Nie jest bowiem oczywiste czy zalicza artystę do formacji awangardowej, neoawangardowej czy używa terminu jako epitetu - awangardowa czyli nowoczesna (pytanie co uznaje za nowoczesne). Doktorantka

⁴ Upomnę się jeszcze o Dominika Strycharskiego, kompozytora, muzyka tworzącego w spektaklu na żywo dźwiękowość tego przedstawienia, którego działania Autorka identyfikuje w narracji z reżyserią dźwięku.

⁵ Na przykład na s. 64 o scenografii Jerzego Juka Kowarskiego „tytułowy kosmos wypadł bardzo nowoczesnie i estetycznie”.

przejmuje to określenie z wypowiedzi Mikołaja Grabowskiego (artysta cytuje w wywiadzie przeprowadzonym przez Jacka Cieślaka opinię Tadeusza Nyczka o swoim teatrze), i to wystarczy by dyrekcja Mikołaja Grabowskiego określona została w dysertacji jako awangardowa. Pomijając już kwestię, że Nyczek podkreśla w swojej diagnozie złożoność fenomenu teatru Grabowskiego (połączenie awangardy i tradycji, teatru i pozateatru...), a nie jego awangardowy charakter Autorka w toku narracji, w analizach spektakli, w podsumowaniu podrozdziału ani całej części dotyczącej przedstawień zrealizowanych w Narodowym Starym Teatrze nie formułuje żadnego innego argumentu wyjaśniającego, potwierdzone tytułem podrozdziału tezę. Ze względu na dominującą w dysertacji terminologiczną dowolność przeprowadzony przez autorkę wywód ma w przeważającej mierze publicystyczny a nie naukowy charakter.

W wywodzie Doktorantki rozczarowuje zwłaszcza jej zasadnicza część czyli realizujący wprost treść formuły tytułowej, rozdział ostatni. Większość analiz czy też raczej opisów spektakli nie zostaje opatrzonej przez autorkę problematyzującym omawiane kwestie podsumowaniem, podrozdział zatytułowany „Wnioski po przeglądzie spektakli” zajmuje niecałą stronę, a sformułowany tu wniosek badawczy: „przeгляд nie wykazał repertuarowych braków spektakli korespondujących z doświadczeniami współczesnego widza zanurzonego w świecie mediów” (s. 199), podobnie jak urywające się nagle opisy spektakli pozostawia w czytelniku odczucie niedosytu. Ponadto, jak już wspominałam wcześniej, śledząc tę część rozprawy trudno oprzeć się wrażeniu, że Autorka przede wszystkim podąża śladem już sformułowanych opinii wyrażonych przez recenzentów bądź badaczy teatru w tekstach krytycznych i opracowaniach naukowych. Wydaje się zatem zarówno w wyrażanych w rozprawie sądach, jak i w sposobie konstruowania wyvodu, mało samodzielna.

Podsumowując, ze względu na wymienione powyżej niedociągnięcia warsztatu badawczego Autorki, błędy merytoryczne, usterki metodologiczne, a także niedbałą językowo-edytorską formę pracy stwierdzam, że w mojej ocenie przedłożona do recenzji dysertacja mgr Sinitty Kazeł *Media i nowe technologie w teatrze XXI wieku na przykładzie wybranych spektakli Narodowego Starego Teatru w Krakowie* nie spełnia wymogów stawianych rozprawie doktorskiej.

dr hab. Ewa Dąbek-Derda prof. UŚ