

## **Recenzja rozprawy doktorskiej Pani Sinitty Kazek „Media i nowe technologie w teatrze XXI wieku na przykładzie wybranych spektakli Narodowego Starego Teatru w Krakowie”**

Rozprawa doktorska Pani Sinitty Kazek podejmuje temat mediów i nowych technologii, który we współczesnej refleksji humanistycznej jest o tyle modny, o ile nie do końca obecny w badaniach nad teatrem. Odwoływanie się do wymiaru medialnego przedstawień w komentarzach poświęconych sztuce teatru szybko przeszło z etapu nowości do akceptacji oczywistości, jaką stał się mariaż teatru z mediami. Dlatego decyzję Autorki pracy o podjęciu próby szerszego, syntetycznego spojrzenia na obecność mediów i technologii cyfrowych w teatrze należy ocenić jako trafną i jednocześnie pożyteczną naukowo. Zarówno w tytule, jak i w obszernym wprowadzeniu do zasadniczej części rozprawy, którą stanowi część analityczna, znajdziemy wyraźnie nakreślony zakres zainteresowań pani Sinitty Kazek, która zamierza skoncentrować się na spektaklach Starego Teatru w Krakowie, do których posiada szerszy dostęp za sprawą pracy przy digitalizacji zrealizowanych tam spektakli. Taki wybór perspektywy badawczej jest usankcjonowany w tradycji teatrologicznej w Polsce. Prace oparte na materiałach opisu przedstawień lub rozmowach z twórcami teatralnymi weszły do kanonu polskiej teatrologii, będąc jednocześnie rozprawami stanowiącymi podstawę do nadawania stopni naukowych. Rozprawa Pani Sinitty Kazek została podzielona na wiele rozdziałów i pomniejszych części. Zasadniczy przebieg rozprawy określają podstawowe obszary zainteresowań, które porządkują materiał badawczy od ogólnej sytuacji teatru, przez refleksję nad miejscem i funkcją mediów w teatrze, aż do analiz wybranych spektakli i ich podsumowania. Rozważania składają się w przejrzystą dobrze uzasadnioną w swoim porządku całość. Rozprawa napisana została sprawnym i klarownym językiem. Poszczególne analizy i rozważania dowodzą, że Autorka potrafi analizować i komentować materiał, do którego się odwołuje.

We wstępie do rozprawy Pani Sinitta Kazek wskazuje na przemiany teatru drugiej połowy XX wieku, odwołując się do kanonicznych prac Hansa Thiesa-Lehmanna, Eriki Fischer-Lichte, Patrice Pavis'a oraz Marvin'a Carlsona. Obok prac teoretycznych pojawia się także lista nazwisk twórców teatralnych, którzy przyczynili się w sposób istotny do zmiany paradygmatów teatralnych w poprzednim wieku. Autorka powołując się na Patrice'a Pavis'a wymienia Roberta Wilsona, Jana Fabre, Petera Brooka, Pinę Bausch, Annę Teresę de Keersmaeker, Christofa Nela, Eimuntasa Nekrociosa, Franka Castofra, Uwe Mengela, Tadeusza Kantora, Giorgio Barberio Cersettiego, Jerzego Grotowskiego, Tadashi Suzuki, a także twórców performerów, happenerów i akcjonistów. Dalej przywołani zostają trzej twórcy młodszego pokolenia: Stefan Pucher, Rene Polesch i Christoph Schlingensief

Tak obszerna lista twórców reprezentujących opisywane we wstępie zmiany w teatrze daje klarowne wyobrażenie tego, jak wyglądała ewolucja teatru we wskazanym okresie. Jednak wyróżnienie trzech twórców jako nowego pokolenia wobec grupy, w której znajdują się osoby o bardzo różnej przynależności generacyjnej, wśród nich także reżyserzy, tworzący do dziś wymaga wyjaśnienia, którego w pracy brakuje. Powołując się na książkę Tara Foresta i Anny Teresy Scheer „Christoph Schlingensief. Sztuka bez granic” Autorka dysertacji podkreśla znaczący wpływ owego twórcy na język teatralny polskich reżyserów. To wyróżnienie niemieckiego reżysera z długiej listy innych wspomnianych twórców wprowadza rodzaj niepewności w podążaniu za prowadzonym wywodem. W późniejszej części dysertacji wpływ Schlingensief'a nie zostaje opisany. Tymczasem zakres zapożyczeń czy inspiracji polskiego teatru dziełami zagranicznymi jest dyskusyjny. Zatem w sytuacji, w której temat bezpośrednich odwołań nie zostaje podjęty lepiej pozostawić horyzont twórczości artystów poprzedzających zwrot w polskim teatrze jako ogólne tło bez wyróżnień, które wyznacza możliwe kierunki i tendencje. Podsumowując część opisową źródeł zmian w języku polskiego teatru oraz

pojawienia się nowych strategii twórczych Pani Sinitta Kazek klarownie przedstawia główny cel swojej dysertacji, którym będzie próba „ukazania głównych tendencji w przemianach teatru polskiego XXI wieku ze wskazaniem jego miejsca w kulturze współczesnej i w społecznym jego odbiorze”. Tak ustalone zadanie badawcze w pełni odpowiada celom rozprawy doktorskiej. W dalszej części wstępu Autorka wskazuje na analizę wybranych spektakli jako główną metodę, wokół której zorganizowane będą rozważania na temat mediów i nowych technologii w teatrze. Jako kluczowe pojęcia i zagadnienia, które będą organizowały refleksję nad głównym tematem rozprawy wskazane zostały: postdramatyczność, performatywność i postmedialność. Pozostała część wprowadzenia wyczerpująco i przekonująco opisuje metody i cele rozprawy. Pierwszy rozdział rozprawy kreśli stan badań kulturowych, stanowiących punkt wyjścia do przemian, które rozpoczynają się w Polsce po roku 1989. Opis obejmuje refleksje o stanie sztuki teatralnej, jak również jej organizacji na poziomie instytucjonalnym. Autorka słusznie wskazuje na trudności odnalezienia się teatru w nowej sytuacji społecznej po upadku „komunizmu”, jednocześnie wymieniając artystów, którzy dali początek nowym kierunkom rozwoju polskiej sztuki teatralnej. Na uznanie zasługuje sięgnięcie do raportu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa, który poszerza perspektywę badawczą przemian zachodzących w Polskim życiu kulturalnym i artystycznym lat dziewięćdziesiątych. W dalszej części rozdziału Pani Sinitta Kazek przywołuje kanon badań kulturowych i społecznych, które przez lata kształtowały performatywne i medialne narracje o społeczeństwie. Przywołanie prac takich badaczy jak Zygmunt Bauman, Erving Goffman, czy Guy Debord stanowi dobry grunt do opisu specyfiki nowych mediów. Tym niemniej wydaje się, że potraktowanie przywołanych kanonicznych prac jako fundamentu późniejszego rozwoju myśli humanistycznej, a także praktyk twórczych stanowi wystarczającą perspektywę rozważań. Nie do końca mogę się więc zgodzić z hipotezą autorki, że „diagnozy postawione przez Deborda w rozważaniach nad społeczeństwem spektaklu XX wieku wydają się być nadal aktualne”. O ile bowiem myśl Deborda wciąż pozostaje obecna w rozważaniach kulturoznawczych, o tyle przemiany technologiczne i związana z nimi świadomość mediatyzacji współczesnej sfery społecznej postąpiły tak daleko w stosunku do czasów, gdy powstawały prace wymienionych przez autorkę naukowców, że trudno traktować stworzone przez nich modela za obraz współczesnej rzeczywistości. Przywołane zdanie jest też o tyle niezręczne, że Autorka rozprawy ostatecznie nie wykorzystuje wspomnianych modeli jako równorzędnych z nowszymi ujęciami wpływu perspektywy medialnej na sztukę i kulturę współczesną. W zakończeniu rozdziału celnie wskazuje na nowe etapy rozwoju mediów cyfrowych oraz postaw uczestniczących w nich kolejnych generacji. O nieco mylącym stwierdzeniu „aktualności prac Deborda” i jak można się domyślać pozostałych przywołanych badaczy wspomina dlatego, że jest to rodzaj drobnego braku precyzji, który pojawia się w dysertacji kilkakrotnie. W omawianym rozdziale Pani Sinitta Kazek wyjaśnia na przykład, iż media społecznościowe „trafiły do teatru wraz z popularyzacją telefonów mobilnych”. O ile trudno zaprzeczyć wpływu rozpowszechnienia się telefonii komórkowej na popularność formatów społecznościowych, o tyle tak jednoznaczne sformułowanie pozostaje dyskusyjne i dlatego domaga się potwierdzenia, którego w dysertacji brakuje lub złagodzenia silnego deterministycznego powiązania, jakie sugeruje. W mojej pamięci media społecznościowe zaistniały w teatrze na początku głównie z wykorzystaniem laptopów, jak to miało miejsce na przykład w przedstawieniu Pawła Passiniego, którego częścią był chat na żywo. Podobnie we wspomnianych przez Panią Sinittę Kazek „Blogach” źródłem wydaje się raczej zwyczaj pisania i czytania tekstów na ekranie komputerowym, do czego komórka nie jest konieczna. Pewna, jak mi się wydaje, nadmierna skłonność Autorki do zbyt daleko posuniętych uogólnień wniosków i hipotez nie prowadzi do błędów merytorycznych, jest jednak nieco myląca. Bezwzględnie zasadna pozostaje natomiast teza podsumowująca pierwszy rozdział, która głosi, że „efektem przemian jest rosnąca potrzeba uporządkowania

zjawisk i procesów twórczych w kontekście rozwoju mediów i nowych technologii w przestrzeni sceny”.

W rozdziale drugim zatytułowanym „Tendencje we współczesny teatrze” autorka podejmuje pierwszą próbę nakreślenia kluczowych rozpoznań, które mogą charakteryzować współczesny teatr medialny. Z tego względu sugerowałbym zmianę tytułu rozdziału, który wydaje się zbyt ogólny w stosunku do jego zawartości, która koncentruje się wokół zagadnienia teatru polskiego, z uwzględnieniem głównie tego, co wnoszą do niego nowe media. Dyskusyjny wydaje się także podział na teatr tradycyjny, teatr środka i teatr techniczny, który wprowadza Autorka dysertacji. Podział ten powtarza systematykę, funkcjonującą w języku krytyki, która odnosi się do stopnia tematycznej progresywności spektakli teatralnych. W przypadku zagadnienia medialności przedstawień trudno rozstrzygnąć czym miałyby być i jaką funkcję spełniać teatr środka. Należałoby też odpowiedzieć na pytanie, czy teatr podejmujący tradycyjne tematy i posługujący się tradycyjną dramaturgią to także teatr ubogi w media i technologie? Wydaje się, że tak nie jest. Dodatkowo ciągły progres technologiczny powoduje, że to, co nowe w wykorzystaniu mediów tak w teatrze, jak i w życiu momentalnie staje się bądź minione, bądź całkowicie oswojone.

Niezależnie od uwag dotyczących tego dyskusyjnego uporządkowania dalsza część rozdziału stanowi interesującą propozycję spojrzenia na kierunki rozwoju teatru, które kształtują się za sprawą mediów i nowoczesnych technologii. Wybierając te aspekty sztuki teatralnej, które pozwalają ujawnić wpływ mediów na teatr, Pani Sinitta Kazek wskazuje między innymi na reżyserię i performatywny wymiar przedstawień. Przechodząc od reżyserii do postaci scenicznej, Autorka dysertacji zwraca uwagę na zachwianie jej stabilności i spójności, która dokonuje się za sprawą mediatyzacji w teatrze. Zagadnienie fragmentaryzacji rzeczywistości przedstawianej powraca także w opisach scenografii przedstawień. W tym miejscu chciałbym podkreślić, że dobrze byłoby, gdyby w dysertacji wyraźniej zostało wyróżnione i skomentowane zagadnienie przestrzeni scenicznej, której analizy i interpretacje pojawiają się w sposób interesujący w prowadzonych przez Panią Sinittę Kazek rozważaniach. Uwagi dotyczące przestrzeni scenicznej w interesujący sposób łączy bowiem nowe wymiary wyobraźni medialnej z tradycyjnym wymiarem przedstawienia teatralnego, jakim jest scenografia. W podrozdziale poświęconym performatywnemu wymiarowi teatru przywołane zostały prace Eriki Fischer-Lichte i Marvina Carlsona, które w rozważaniach nad performatywnością podnoszą zagadnienie cielesności performerów. Ten aspekt pozwala Autorce rozprawy poddać pod rozważenie konflikt, do jakiego dochodzi w wyniku zderzenia ograniczeń, jakie niesie fizyczność ciał aktorów ze wciąż rosnącymi możliwościami oddziaływania na naszą wyobraźnię technik medialnych. Powołując się na Patrice'a Pavisa i Jacka Kopcińskiego Pani Sinitta Kazek zwraca uwagę, że w niektórych przypadkach, medialny aspekt może przesłaniać pracę aktora, a jednocześnie zmusza go do szukania nowych możliwości i sił uobecniania siebie samego na scenie. Taka konkurencja pomiędzy żywym podmiotem a światem symulacji stanowi celne i istotne spostrzeżenie tak w zakresie rozpoznania rodzącego się na scenie teatralnej, za sprawą inwazji technologicznej problemu, jak również ze względu na nowe możliwości gry aktorskiej, do którego to problemu Autorka powraca w dalszych rozdziałach.

Rozdział, w który koncentruje się na formach i środkach technologicznych, rozpoczyna się od rozważań nad przestrzenią teatralną. Odwołując się do kanonicznych ustaleń z zakresu scenografii teatralnej jako punkt odniesienia w historii teatru wskazana zostaje Wielka Reforma Teatru z początku XX wieku. Okres ten wydaje się słusznym odniesieniem. Dzięki niemu analizy przestrzeni spektakli zagranicznych twórców, które zostały przywołane w rozprawie ujawniają dobitnie poszerzenie pola twórczego, do którego prowadzi rozwój technologii teatralnej. Jednak przy odwołaniu do czasów wielkich przemian, które naznaczyły specyfikę teatru początku dwudziestego wieku należałoby przypomnieć ówczesne eksperymenty z

nowymi technologiami, które w teatrze na przykład Ervina Piscatora nie odbiegały swoim rozmachem od współczesnych projektów medialnych. Autorka w prowadzonych analizach ponownie podkreśla heterogeniczność wymiaru przestrzeni teatralnej. Jednocześnie zwraca uwagę na przesunięcie funkcji organizacji tejże przestrzeni z zadania komunikowania znaczeń w stronę budowania doświadczenia trafiającego do widza wieloma różnymi kanałami. Podążając za historią rozwoju mediów Pani Sintta Kazek, przechodzi do omawiania technologii medialnych i zarazem teatru interaktywnego. Ponownie wskazując na poszerzenie możliwości sztuki teatralnej poprzez zwielokrotnienie gatunków oraz sposobów docierania do widza, jednocześnie podnosi istotne zagadnienie, które nie do końca znajduje w dysertacji właściwe rozwinięcie. Z jednej strony znajdujemy w niej bowiem tezę o eksperymentalnym charakterze współczesnego teatru medialnego, z drugiej stwierdzenie, że „wirtualna rzeczywistość w teatrze nie jest już tylko ekstrawaganckim i przypadkowym eksperymentowaniem, lecz świadomym budowaniem wielowymiarowej przestrzeni uczestnictwa i odbioru”. Oba twierdzenia opisują, jak się wydaje dwa różne nurty rozwoju teatru medialnego. Bez bliższego wyjaśnienia czego dotyczą jako ogólne rozpoznania specyfiki współczesnego teatru wchodzą jednak ze sobą w konflikt. Zwracam uwagę na ten brak precyzji w prowadzonym wywodzie, gdyż teza o świadomym korzystaniu ze środków technicznych, zostaje powtórzona w dalszej części pracy i jest ważnym dowodem oswojania środków nowych technologii, które to oswojanie ukazuje istotny proces przesuwania się granic, które określają możliwości budowana tak efektów estetycznych, jak i społeczno-politycznych.

W rozdziale IV, który Autorka rozprawy wskazuje jako kluczowy dla swoich rozważań, przedstawiony został szereg analiz spektakli, które zostały wybrane ze względu na swoją reprezentatywność. Na początku Pani Sinitta Kazek wyjaśnia, że podział na trzy podrozdziały zaczerpnięta z tradycji badań historii teatru, które utrwały segmentację materiału zgodnie z kolejnymi dyrekcjami. Zasada ta wydaje się jednak dyskusyjna ze względu na odmienny charakter dysertacji w stosunku do prac przywołanych autorów Jana Michalika i Jerzego Gota, których narracja rozwija się wokół dokumentów i świadectw rozwoju instytucji. Obaj autorzy nie mieli też dostępu do rejestracji spektakli teatrów, które opisywali. Co więcej, wydaje się, że podkreślenie zmian dyrekcji w Starym Teatrze w Krakowie na plan dalszy usuwa znacznie istotniejszy podział, uwzględniony w tytułach poszczególnych rozdziałów: Awangardowe wizje, Cyfrowe transformacje, transmedialne przestrzenie teatru.

Przedstawione w kolejnych trzech rozdziałach analizy przedstawień stanowią bardzo sprawne i owocne prezentacje różnorodnych prób wykorzystywania mediów w teatrze. Autorka łączy refleksję nad nowymi technologiami z rozważaniami o ciele aktora, z analizą przestrzeni, czy tradycyjnymi konwencjami przedstawiania w teatrze. Dzięki temu szerokiemu spojrzeniu na prace teatralne, które wykorzystują nowe i starsze media, medialność odkrywa znacznie szersze uкорzenie we współczesnej sztuce teatru aniżeli wynika to z bardziej usystematyzowanych, ale nakierowanych stricte na rozwój techniki teatralnej opracowań. Dlatego decyzję o dość swobodnym doborze spektakli przez Autorkę oraz otwartym na różne możliwości interpretacyjne podejściu oceniam jako słuszną i owocną poznawczo. Wydaje się jednak, że wiele trafnych spostrzeżeń mogłoby znaleźć swoje rozwinięcie w poszczególnych częściach rozdziału lub w podsumowaniu całości rozprawy.

Na początku dysertacji Pani Synitta Kazek zwraca uwagę na rolę nowych mediów w wykraczaniu świata przedstawianego poza scenę. Podkreśla także możliwości wykorzystania wielokanałowego komunikowania do rozbijania spójnego obrazu rzeczywistości. W analizach w rozdziale ostatnim pojawiają się natomiast przykłady budowania przestrzeni zamkniętych za sprawą mediów, jak również wykorzystania nowych w teatrze technologii komunikowania do spajania wielowymiarowego świata. Niezwykle cenne są także uwagi dotyczące konfrontacji fizycznego ciała aktora z nośnikami przekazów wideo oraz innymi obrazami cyfrowymi. Związana z tym spotkaniem intensyfikacja gry aktorów nie jest wcale wiedzą oczywistą i warto

byłoby ja rozwijać. Całość pracy stanowi niezwykle obszerne opracowanie wielu ciekawych, nierzadko nowych zagadnień związanych z rozwojem technologii medialnych w teatrze. Autorka odwołuje się do szerokiej i różnorodnej listy opracowań, sprawnie je relacjonując i korzystając z ich ustaleń w sposób istotny dla głównego nurtu prowadzonych rozważań. Interesujące i poprawnie uzasadnione wnioski potwierdzają słuszność wyboru metody, dla której punktem wyjścia stały się przeprowadzone szczegółowe analizy spektakli teatralnych. W pracy pojawiają się pewne nieścisłości a czasem mylące tropy, których główne typy wymieniłem w niniejszej recenzji. Wydaje się także, że niektóre tematy powinny być omówione szerzej. Na przykład kwestii reżyserii teatralnej nie da się zamknąć w kilku zdaniach. Analizy poszczególnych spektakli mogłyby być nieco obszerniejsze, zaś odwołania do recenzji z pewnością powinny obejmować szerszy materiał tak, aby umożliwić porównanie różnych perspektyw odbiorczych. Analizy powinny też kończyć się krótkimi podsumowaniami, ponieważ same obrazy fragmentów kolejnych spektakli, kreślone przez Autorkę nie zawsze pozwalają na wyciągnięcie jednoznacznych wniosków. Podsumowując, recenzowana praca spełnia wszystkie kryteria właściwe dla rozpraw doktorskich, co uzasadnia postawienie wniosku o przyjęcie rozprawy doktorskiej, dopuszczenie jej do publicznej obrony i kontynuowanie czynności w ramach przewodu doktorskiego p. mgr Sinitty Kazek.