

dr hab. prof. ucz. Ryszard Strzelcecki
Katedra Komparatystyki Kulturowej
Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
W Bydgoszczy

Recenzja pracy doktorskiej mgr Katarzyny Wyziańskiej pt.: *Łączenie światów. Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika (2007-2017)*, napisanej pod kierunkiem dr hab. prof. KUL Anny Podstawki

Przedmiotem dysertacji: *Łączenie światów. Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika (2007-2017)* jest działalność Teatru im. Andersena w określonym w tytule dziesięcioleciu. Celem badań było zaś wszechstronne opracowanie oryginalnych osiągnięć, które Teatr zawdzięczał inwencji twórczej, kwalifikacjom i inicjatywom artystycznym i kulturalnym ówczesnego dyrektora. W zakończeniu (s. 186) znalazło się zestawienie poczynionych w kolejnych częściach dysertacji ustaleń. Praca nie powinna, ale i właśnie nie koncentruje całej wartości poznawczej w konkluzjach i podsumowaniach, co jest charakterystyczne dla rozpraw, czyli studiów problemowych, prowadzących do ustalenia tez końcowych, istotnych dla stanu dyscypliny w procedurze argumentacyjnej. Wedle genologii naukowej dysertacja Katarzyny Wyziańskiej jest monografią, czyli postępowaniem badawczym, którego celem jest, całościowe kompletne, wnikliwe i wieloaspektowe opracowanie przedmiotu badań. I właśnie te cechy gatunkowe wypowiedzi naukowej zostały w pracy spełnione. Monografia tym właśnie różni się od rozprawy, że jej faktyczna niepowtarzalna wartość poznawcza przejawia się w kolejnych elementach badawczego wywodu, natomiast końcowe podsumowania jedynie grupują najważniejsze walory przedmiotu i odzwierciedlają tryb czynności opisowych, a tak właśnie uczyniła doktorantka. Przedmiotem opisu jest Teatr im. Andersena w Lublinie - obiekt wielowymiarowy, cechujący się własną czasowością, dynamiczny, zmienny, wielorako uwarunkowany. Doktorantka nie tylko zdaje sobie sprawę z niezmierniej złożoności przedmiotu badania, ale jest też w pełni świadoma wagi wszelkich czynników kształtujących tę dynamiczną osobliwą całość. Całość tę kształtują przede wszystkim decyzje i przedsięwzięcia dyrektora – jego osobiste kompetencje, zdolności artystyczne, organizacyjne i umiejętność odnajdywania się w uwarunkowaniach środowiskowych, społecznych, miejskich, politycznych; nie bez znaczenia były również liczne kontakty z artystami i innymi instytucjami teatralnymi, aktorzy, stan i specyfika publiczności, komunikacja medialna i społeczna.

Obraz teatru wylaniający się z badań dopełniany jest przez recepcję krytyczno-teatralną oraz badania dyscyplinarne. Jednak efektywność procedury badawczej zależy od postrzegania teatru we wszelkich istotnych uwarunkowaniach historycznych, społecznych, artystycznych, w odniesieniu do dominujących konwencji teatralnych oraz do dokonań innych twórców i placówek teatralnych

(śledzeniu **zbieżności** i odrębności w wymiarze historycznym tudzież geograficznym). Wszystko dla pełnego monograficznego ujęcia teatru w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika.

Właśnie usytuowanie teatru w wymiarze historycznym, społecznym, kulturowym oraz w wielopoziomowym odniesieniu do rzeczywistości teatralnej odgrywa w monografii rolę istotną. Z pozoru stanowi kontekst jedynie sytuujący, tłumaczący specyfikę teatru w jego otoczeniu kulturowym i społecznym, w istocie jednak konteksty te przyczyniają się do należytego naświetlenia i właściwego wydobywania wszelkich osobliwych walorów opisywanych dokonań. Służą temu liczne nawiązania do badań społecznych, pedagogicznych i psychologicznych. Z uwagą został wskazany stan badań nad życiem teatralnym Lublina (S. Kruk, E. Stoch, J. Cymerman, G. Kondrasiuk, W. Sulisz). Autorka przywołuje prace poświęcone teatrowi im. Andersena (m.in. H. Rogackiego), opracowania rocznicowe oraz ustalenia w pracach doktorskich, magisterskich i licencjackich. Sięga po dane w monografiach teatru lalkowego (M. Waszkiela i H. Jurkowskiego), zauważa jednak, że stan badań nad Teatrem im. Andersena jest stosunkowo ubogi. Spośród niezbędnych do opracowania monograficznego źródeł wymienia: zbiory danych, materiały, wydawnictwa informacyjne i inne zapisy, rozmowy – ich waga jest poświadczona w bogatym aparacie materiałowym przywoływanym w toku rozważań.

Problematyka rozdziałów. Dla należytej monograficznej prezentacji Teatru autorka skupia uwagę na czterech obszarach jego dokonań (rozdziały od 2 do 5). Rozdział 2 dotyczy sceny dla najmłodszych (tak zwanych Najnajów); rozdział 3 obejmuje przedstawienia klasyki literatury dziecięcej; rozdział 4 kieruje uwagę na tak zwane trudne tematy, trudne szczególnie w konfrontacji sceny z najmłodszym i dziecięcym uczestnikiem scenicznych przedsięwzięć dyrektora. W rozdziale 5 - ostatnim twórcy teatru lalkowego mierzą się z tematyką i dziełami dla dorosłych.

Już sam ten układ ujawnia osobliwość sceny prowadzonej przez Arkadiusza Klucznika. Wskazuje na kierunki kształtowania teatru lalkowego i jego oryginalność. Jak zaznaczyła doktorantka tematyka realizowana także wcześniej, znaczącej rangi artystycznej nabiera właśnie w teatrze lubelskim. Wybory repertuarowe budziły zainteresowanie, ale i kontrowersje. Doktorantka mówi o bogactwie pomysłów, licznym gronie aktorów i reżyserów z ich własnym postrzeganiem teatralnego ujmowania realizowanej literatury. Prace bywały inspirowane kontaktami międzynarodowymi, współpracą z artystami i ich inwencją inscenizacyjną. Warto więc podążać drogą refleksji K. Wyzińskiej zawartej w czterech wyróżnionych przez autorkę obszarach aktywności lubelskiego teatru.

Początek rozdziału 2 poświęca omówieniu najważniejszych wyróżników teatru dla dzieci. W przeciwieństwie do głównego nurtu teatru, w którym publiczność podąża za koncepcją inscenizatora, w teatrze dla dzieci jest odwrotnie – całą perspektywę twórczą wyznaczają potrzeby i oczekiwania młodego odbiorcy spektaklu. Doktorantka w trybie niemal analitycznej rekonstrukcji ukazuje generalne założenia twórców, niekiedy omawia najdrobniejsze detale przedstawienia te szczególnie, które decydowały o fortunności percepcji i zaangażowaniu dziecięcych uczestników spektaklu. Wszelkie zatem zabiegi artystyczne czerpały swą doniosłość i odkrywczność z przewidywanych, a po spektaklu potwierdzonych w zachowanych świadectwach efektach oddziaływania, czy wręcz

nadszpiewanych reakcjach dziecięcej publiczności. We wprowadzeniu do rozdziału doktorantka charakteryzuje teatr dla dzieci od amatorskich scen oświeceniowych, poprzez teatry publiczne w wieku XIX, wspomina Redutę, teatr Baj i inne coraz liczniejsze teatry. Uwarunkowanie działań scenicznych od pożądanych efektów i oddźwięku u publiczności wynika jak wielokrotnie podkreśla z założonej z góry funkcji, jakie teatr dla dzieci ma pełnić. Cele artystyczne jak mówią autorzy opracowań przenikają się z jego zadaniami: pogłębienie samoświadomości, nauczanie, wypełnienia luk w dziecięcym doświadczeniu świata, samospelnianiu i funkcji kompensacyjnej. Faktycznie trudno prowadzić badanie teatru bez uwzględnienia wielorakich jego funkcji. W różnych częściach pracy zaznacza, że od twórców oczekuje się doskonałego rozpoznania oczekiwań, możliwości percepcji, rozumienia, jak i przygotowania do pracy z publicznością w oparciu o liczne opracowania z zakresu wychowania pedagogiki, psychologii, dydaktyki społecznej, pragmatyki szkolnej, wychowania estetycznego, kształtowania i poszerzenia aktywności ludycznej. Odniesienia do tej wiedzy są szeroko potwierdzone w pracy i w przypisach. Symbioza między praktyką teatralną a wieloraką wiedzą dotyczącą dziecięcego odbiorcy wymaga wzmożonej uwagi i refleksji w teatrze tak zwanych Najnajów. Autorka nie tylko przywołuje właściwą literaturę, ale także obficie prezentuje ważniejsze inicjatywy teatralne w tym zakresie w Polsce po roku 2000. Wskazuje coraz to nowe pomysły, eksperymenty teatralne w pracy z dziećmi najmniejszymi. Widać to w kolejno omawianych trzech przedsięwzięciach teatralnych rozdziału. Oryginalność realizacji zapewniają różnorodne koncepty i zabiegi, przemyślana scenografia, decydująca o wadze spektaklu. Autorka potwierdza powszechność tezy, że w spektaklu dla Najnajów fabuła jest tylko tłem, cała uwaga spoczywa na zachowaniach aktorów z użyciem rekwizytów. W musicalowym spektaklu *Pyza na polskich drózkach* wspólne zabawowe przygotowanie ciasta, interakcje z publicznością także słowne, przedmioty kojarzące się ze zwierzętami, folklorem i zazwyczaj na końcu spektaklu zbiorowa zabawa. W skrótowych omówieniach spektakli, które doktorantka określa mianem analizy i interpretacji trudno niekiedy dostrzec logiczną ciągłość. Wynika z przebiegu samego spektaklu, w którym, jak powiedziałem, fabularna całość pozostaje gdzieś w tle spraw najważniejszych, które dotyczą aktywności, zdarzeń i wieloznakowych ekspresji zrozumiałych dla najmłodszych uczestników spektaklu. Ujawnia to wyraźnie koncepcja spektaklu *Pod kolor*, gdzie autorka opisuje sekwencje działań przedmiotami, kolorami i ich symboliką, obfitujące w odniesienia do świata realnego. Interakcja, poprzedzona warsztatem dla nauczycieli, jak wiele innych przedsięwzięć teatralnych, jest też elementem kształtowania wiedzy małych w spotkaniach przed i po spektaklu. W spektaklu *Bucik Kopciuszka* zainicjowano akcję przymierzania butów na stopy widzów, poszukiwania stóp pasujących do butów. Inne cechy teatru dla najmłodszych przywołane za Joanną Matejczuk: współpraca z rodzicami, powtarzalność, przewidywalność (taki jest świat) cykliczność, elementy poetyckie w procesie komunikacji oraz inicjowanie zabaw w teatrze.

W rozdziale 3 doktorantka omawia kolejne realizacje klasyki literatury dziecięcej. Wpierw jednak charakteryzuje baśń, jej powagę, literacką doniosłość, głębię przesłania, odpowiedź na

pojawiające się w życiu zagrożenia. Opisuje musicalową wersję Piotrusia *Pana*. Następnie dwie realizacje gestyczno-ruchowe: *Królowa Śniegu* w konwencji teatru tańca oraz *Alicja w krainie czarów* w konwencji teatru ruchu. Omawia też istotne elementy scenicznej realizacji *Jasia i Małgosi*, skierowanej zarówno do dzieci jak i dorosłych. Dokonuje rekonstrukcji składników i przesłania spektaklu *Latający kufer* Andersena oraz rodzimej klasyki z cyklu o Tymoteuszu. W realizacji Piotrusia *Pana* wskazuje na dostosowanie spektaklu do "wymagań" młodej publiczności zarazem wykorzystania jej potencjału poznawczego i zdolności empatii, co może stać się, jak zauważyła autorka dysertacji, okazją do „manipulowania jej wrażliwością”, na rzecz tendencyjnie skonstruowanego osamotnionego i wyobcowanego bohatera, a to może z kolei uzasadniać ideologiczny projekt tak zwanej inkluzji. Zresztą każda interpretacja wymaga uważnej oceny, czy jest to tylko uwspółcześnienie, które objawia głębię świata baśni czy też przeobrażenie dokonywane pod wpływem ideologii, które prowadzi do dekonstrukcji i reinterpretacji przesłania. K. Wyzińska słusznie sięga po konteksty badawcze ukazujące popkulturowy potencjał musicalu, wskazuje też zasięg tej formy realizacji w teatrze dla dzieci. W opisie *Królowej Śniegu* jako teatru tańca na scenie lubelskiej, nieco szerzej prezentuje obecność tej konwencji w teatrze dla dzieci. Przesłanie spektaklu winno być nie tyle opowiedziane, ile odczute poprzez gest, taniec i ruch. Uwagą objęta jest konfrontacja ambiwalentnej moralnie i emocjonalnie złej postaci, czyli Królowej Śniegu z jednoznacznie dobrej przyjaciółki Kaja Gerdy, dzięki podjętym dla niego staraniom staje – jak mówi S. W Światała "równa istotom płci męskiej" (103). Odniesienia feministyczne, emancypacyjne czy genderowe zaczerpnięte z innych opracowań winny być wyraźniej konstantowane. Spektakl *Alicja w krainie czarów* (3.3.) zrealizowany w formie pozbawionej dialogów intersemiotycznej ekspresji, nawiązuje do twórczości znanych w Polsce grup teatru tańca. Wskazane zostały korzyści, jakie ta forma przynosi publiczności dziecięcej. W podrozdziale następnym (3.4.) omawia teatralną realizację baśniowej klasyki. Inscenizacja *Jasia i Małgosi* adresowana zarówno dla dorosłych jak i dla dzieci – aktorzy grający tytułowe postacie mają swoje lałkowe odpowiedniki. Spektakl został ujęty w klamrę kompozycyjną – bajkopisarz pojawia się na początku i na końcu spektaklu; zaprasza do świata baśni i otwiera tym samym dyskusję na temat dorosłości, dzieciństwa i odpowiedzialności, zaś na końcu spektaklu pada pytanie o słuszność zachowań dziecięcej widowni, przyjmującej słodkość od tzw. Cioci Jadzi, w kontekście tego co spotkało Jasia po zjedzeniu cukierka. Doktorantka wskazuje podwójny odbiór znaków scenicznych i odrębne rozpoznanie zła przez dzieci i opiekunów, którzy odmiennie odczytali podstawowe przesłanie związane z Babą Jagą i jej sprzymierzeńcami. Wobec kilkukrotnych nawiązań w pracy do ważnego studium: *Cudowne i pożyteczne*, warto zapytać, czy istotnie po pominięciu pewnych drastycznych motywów z baśni braci Grimm (stanowiących dziś, jak rozumiem, tabu) postulowana przez Brunona Bettelheima psychologiczna i moralna funkcja baśni została należycie odczytana? Co w takiej sytuacji pozostaje z trudnego baśniowego przesłania? Warto by to zagadnienie lepiej naświetlić. Sprawa odpowiedzialności powraca w omówieniu (3.5.) spektaklu *Latający kufer*. Zniszczenie kufra ma uświadamiać konsekwencje lekkomyślnego postępowania. W omówieniu

kolejnych etapów realizacji *Tymoteusza* autorka pracy podkreśla doniosłość w spektaklu nowego scenicznego języka, istotnego w tworzeniu oryginalnej koncepcji spektaklu. Oryginalność wnoszą wprowadzane w kolejnych inscenizacjach i skomponowane z ich całością dialogi oraz trafnie dobrana nowatorska – jak mówi łatwa w odbiorze scenografia, kostiumy. W opisie cyklu o *Tymoteuszu* (3.6.) autorka pracy zamieściła obszernie omówienie twórczości autora tekstów o *Tymoteuszu* – Jana Wilkowskiego.

W rozdziale 4 dotyczącym trudnych tematów podejmowany jest znów temat tabu. Tym razem nie chodzi o cenzurę bajek braci Grimm, ale o stopniowe uchylanie „zakazu” podejmowania na scenie drażliwych tematów, takich jak, choroba, śmierć, wojna i agresja, niepełnosprawność, adopcja czy prokreacja. Zostały wyróżnione trzy funkcje poruszania tematów tabu: estetyczno-ekspresywna, edukacyjno-poznawcza i dydaktyczno-wychowawcza. Niezależnie od tego, czy wypowiedzi dotyczące detabuizowania posiadają należyte umocowanie w psychologii rozwojowej bądź nurtach teorii osobowości, ich ostateczna wykładnia podlegać winna jedynie i jednoznacznie autorce dysertacji. Wszelako w tej kwestii, jak i w niektórych innych miejscach dysertacji dostrzec można, że przywoływane wypowiedzi pojawiają się na zasadzie autorytetu zbiorowości. Doktorantka zgromadziła szeroki i zapewne reprezentatywny zespół źródeł dotyczących trudnych tematów, wszelako udzielając głosu kolejnym uczestnikom debaty na ten temat w postaci fragmentarycznych cytatów, nie tworzy własnego, autorskiego podejścia do problematyki. Nie chodzi zresztą o słabość przywołanych argumentacji, ale o rację metodologiczną – spójność i rygor naukowego wywodu. W rozdziale omówione zostały najważniejsze przedsięwzięcia teatralne, dotyczące trudnych tematów w Teatrze im. Andersena. Spektakl *Zły pan* (4.1.) dotyczy problemu przemocy w rodzinie. W nawiązaniu do sygnalizowanej dyskusji ukazywanie przemocy w teatrze można uzasadnić funkcjami: katartyczną bądź interwencyjną. Zaznaczam również, że kilkakrotnie powtarzane w pracy opinie twórców, że dziecko lepiej radzi sobie z przedstawioną problematyką (m.in. przemocą) niż sądzą dorośli, świadczy tylko o ich przeświadczeniach, trudno natomiast traktować je jako wiarygodne świadectwo faktycznej, głębokiej dziecięcej recepcji przedstawienia. W opisie badawczym autorka pracy omawia najważniejsze elementy spektaklu ważne dla ukazania przemocy i sytuacji dziecka przemocy poddanego. W spektaklu *Grzeczna* (4.2.) podejmowany jest istotny problem tożsamości „ja” i zdolności wyrażenia siebie przez jednostkę. Użyto wszelkich środków teatralnych dla ujawnienia zagrażającego tożsamości dziecka „ugrzecznienu”, ale też dla manifestacji momentu przełamania tego stanu. W finale dochodzi bowiem do zerwania „ugrzecznienia”, wyrażonego ekspresywnymi środkami oddziaływania. Dochodzi do przemiany, która narusza, jak wynika z opisu doktorantki, nakładane na dziecko tabu. Sam proces detabuizacji dotyczy jedynie tematyki tożsamości, bez uciekania się do naruszeń języka czy niestosownego obrazowania, jak zauważa jedna z autorek przywołanych opracowań. Trzeci spektakl z zakresu trudnych tematów *Mama, tata, wojna i ja* (4.3.) dotyczy rozwodu, samotności i poczucia winy dziecka. Twórcy umiejętnie operowali środkami ekspresji, scenografii i dźwięku (użycie kartonów jako znaku niestabilności i podzielenia rzeczywistości). W

treści rozdziału i w podsumowaniu zagadnienia pedagogiczne zostały wielorako i wyraźnie wyakcentowane. Przedmiotem troski realizatorów „trudnych tematów” nie była jednak efektywność przekazu, wyjście naprzeciw młodego widza i dotarcie do jego świadomości, ale wyznaczenie nieprzekraczalnych granic, do czego - zdaniem doktorantki - powołani są opiekunowie i rodzice, znający możliwości i wrażliwość podopiecznych. Ważnym czynnikiem kształtującym skomplikowany układ percepcji w teatrze dla dzieci jest kontekst kulturowy i - jak mówi autorka - „wyzwania dzisiejszych czasów” (158). Ten dynamiczny układ wielu czynników, najistotniejszych w monograficznym opracowaniu przedsięwzięć teatralnych A. Klucznika został w dysertacji wnikliwie opracowany, mimo zróżnicowanej i nie zawsze dostatecznie kompletnej bazy źródłowej. Monografia ukazuje oryginalne posunięcia twórców, opisana została ich inwencja w powiązaniu ze środkami i możliwościami teatru, wrażliwością i dyspozycją odbiorców, z należytym, popartym warsztatami pedagogicznymi i psychologicznym przygotowaniem dzieci i opiekunów.

Rozdział 5 *Scena dla dorosłych*. Autorka omawia adaptację *Pieśni o Rolandzie*, jej tłumaczenia, filmowe i sceniczne realizacje. Ukazuje możliwości teatru lalki i aktora, ukazując całą historyczną rzeczywistość *Pieśni o Rolandzie* w formie monodramu jednego aktora, który ucieleśniał główne postacie, jako lalkarz animował metalowe lalki. Wyrażona w tej lalkarskiej konwencji historia o zdradzie, odwadze, lojalności, przesadnej pysze i kłęsce, burzyła, jak mówi doktorantka mur pychy i dumy wiązany ze średniowieczną pieśnią o czynach bohaterów. Ukazano więc rozległe możliwości zaprezentowania historii o Rolandzie, przy jednoczesnym pozbawieniu jej przesadnej wzniosłości i hieratyczności. W *Trzech muszkieterach* (5.2.) istotne okazało się swobodne, ale zarazem przemyślane opowiedzenie historii postaci z użyciem wszelkich środków teatralnych, ruchomych dekoracji, gry w plenerze i specyfiki musicalowej, co miało być atutem tej realizacji. Doktorantka omawia również i realizację *Końcówki* Samuela Becketta (5.3.). Tu znów ukazała specyficzne możliwości teatru lalkowego w wyrażeniu nieco odrębną drogą najważniejszych elementów przesłania dramatu. I wreszcie *Wesele* (5.4.), poprzedzone warsztatami „oswajającymi” uczniów z klasyką dramatu. Jak zauważa - to samo przesłanie, lecz inne emocje, radykalnie inne akcenty. Marazm symbolizowały kukły przyrośnięte jako alter ego do aktorów, „pasożytujące” na aktorach (181) - skonfliktowane z nimi, pozbawiające ich wolności. Nawiązując do recepcji prasowej i internetowej przywołuje autorka różne pojmowanie tej skomplikowanej podwójnej reprezentacji postaci (motyw inspirowany przez T. Kantora). W podsumowaniu słusznie określa teatr dla dorosłych jako eksperymentowanie formułą, konwencją i techniką teatralną, specyficzną dla teatru lalkowego, warto dodać - w którym tkwi znaczny potencjał zdolności reprezentowania nadrzędnych sensów dzieła dramatycznego

* * *

Odnieść można wrażenie, że refleksja nad teatrem dla dzieci i teatrem lalkowym tworzy obszar badań odrębny, w znacznie mniejszym stopniu objęty procedurami i metodami badawczymi teatru dla ogółu publiczności, wokół którego systematycznie narastała akademicka myśl teatralna. Okazuje się, że tak po prostu jest, świadczy o tym zbieżność obecnej dysertacji z przywoływanymi w

niej licznymi pracami badawczymi, poświęconymi teatrowi **lalkowemu**. Ta odrębna domena badawcza rządzi się swoimi regułami. Autorka dysertacji to akceptuje i sprawnie porusza się w dobrze rozpoznanym kontekście teatru lalkowego – krajowym, w pewnym zakresie też zagranicznym. Z tego samego powodu dysertacja zawiera niewielkie tylko nawiązania do niektórych dokonań teatru adresowanego do ogółu publiczności, zaś odniesienia do teorii i metodologii tego teatru są w niej niemal nieobecne.

Powód wydaje się prosty: teatr lalkowy kojarzony z publicznością dziecięcą z oczywistych względów wymaga refleksji psychologiczno-pedagogicznej, ewentualnie edukacyjnej. Rozpoznawany jest więc bardziej od strony funkcji niż struktury, zaś w podejściu funkcjonalnym całość problematyki sprowadza się do oddziaływania, odbioru, publiczności. Nie ma tego nawet w socjologii teatru, która obok publiczności koncentruje uwagę na strukturze dzieła (A. Hertz, J. Duvignaud, E. Burns, I. Sławińska). Można powiedzieć krótko: w pracach o teatrze lalkowym i dziecięcym, podobnie jak w opiniowanej tu monografii, całość spektaklu badana jest od strony publiczności, która „wyznacza” określony przekaz sceniczny, natomiast w teatrze dla ogółu publiczności jest odwrotnie – to przekaz sceniczny „wyznacza”, wręcz obliguje publiczność do właściwego odbioru (czy to homogeniczną, czy aspirującą do takiego miana – publiczność heterogeniczną). W pierwszym zatem wypadku punktem wyjścia badań jest publiczność, w drugim – artystyczna koncepcja twórcy. Wobec lalkowego teatru dla dzieci, podobnie jak wobec każdego innego teatru, nie można wykluczyć żadnego z tych podejść.

Jak wiadomo, specyfikę całej orientacji badań nad teatrem (dla dzieci) od dawna wyznacza podejście, które nazywam „pedagogicznym”. Określa ono powszechnie przyjmowany standard badania, dlatego do podjętego przez doktorantkę wyboru instrumentarium, metodologii, kontekstów i sposobu powiązań z dyscypliną nie można mieć zastrzeżeń. Taka jest praktyka i takie są tendencje badań teatru dla dzieci, uprawianych w domenie dyscypliny literaturoznawstwo/teatrologia. Wszelako wiąże się z tym niewątpliwie zasadnicza kwestia, dotycząca całej orientacji badań teatru dla dzieci, dotycząca zatem również opiniowanej monografii, mianowicie: czy „pedagogiczne” ukierunkowanie badań wynika tylko ze społecznego i kulturowego przypisywania tego teatru edukacji i wychowaniu, czy ukierunkowanie to jest również następstwem braku efektywnej oferty metodologicznej, która mogłaby prace, obejmujące ten typ teatru istotnie wzbogacić. Pytanie oczywiście nie dotyczy doktorantki, w znacznej mierze wykracza też poza cele recenzji. Nie jest jednak bezzasadne, gdyż apeluje o określenie statusu i miejsca monografii Katarzyny Wyzińskiej w strukturze dyscypliny, co nie jest już sprawą błahą. Nie dostrzegłem, aby jakieś generalne diagnozy i rozstrzygnięcia pojawiły się na „salonach” teorii teatru. Dlatego w kilku zdaniach, z obowiązku recenzenta, zasygnalizuję prowizoryczną odpowiedź.

Zacznę od tego, że monografia o Teatrze im. Andersena oczywiście do dyscypliny literaturoznawstwo/teatrologii należy. Nasuwa się jednak pytanie, w jaki sposób? Nie ulega wątpliwości, że z dyscypliną łączy ją przedmiot – opiniowana praca jest o teatrze. Nasuwa się wszakże pytanie dalsze, czy zachodzi również powiązanie nurtu badania lalkowego teatru dla dzieci z

formułowaną w dyscyplinie teorią i metodologią teatru, wypracowaną w związku z badaniami nad ogółem zjawisk teatralnych. Otóż, w dyscyplinie nadal w znacznej mierze obowiązuje metodologia strukturalno-semiotyczna, zainicjowana w praskiej szkole strukturalnej, w ustaleniach szkoły francuskiej, Eriki Fischer-Lichte, Tadeusza Kowzana i innych. Była to metodologia doskonale sprawdzająca się w badaniach teatru Wielkiej Reformy i wszelkich jej powojennych kontynuacji. W jej ujęciu odbiorca jest widzem, dysponentem kodów odbioru, semiotycznie rozumianej interpretacji (U. Eco) bądź użytkownikiem znaku (Ch. S. Peirce). Obserwuje i interpretuje świat sceniczny wyrażony w kodach nadania. Teatr późniejszy, drugiej reformy, między innymi teatr wspólnoty jest w znacznej mierze teatrem interakcji. Taki jest też lalkowy teatr dla dzieci. Przemiana licznych semiotyków w badaczy performansu lalkowemu teatrowi dziecięcemu przyniosło niestety niewiele. Teatr lalkowy, w tym właśnie lubelski Teatr im. Andersena w toku interakcji i zabawy niesie ze sobą przecież wizję świata, ukazywanie jego prawidłowości, rozumienie dziecka, głoszenie prawd drogą symbolicznych, mitologicznych lub baśniowych uogólnień. Jest więc z pewnością teatrem reprezentacji (referencji), i w pełni realizuje teatralność, która jak wiemy z niedawnych diagnoz badaczy jest z kolei z teatru brutalnie usuwana (Pękala, I. Lorenz, Łubieniewska: „*Teatralność*” - *zakazany język w teatrze doby performatywnej*). Jak się okazuje, teatr dla dzieci owe opozycyjne bieguny – interaktywność i teatralność łączy; ewentualnie balansuje między sztuką reprezentacji a pewnymi praktykami performatywnymi (niekiedy i w monografii K. Wyziańskiej pada to określenie), między mimetyzmem, ekspresywnością a zachowaniem („zachowaniem zachowania” - R. Schechner). Z powodu tej specyfiki nie znajduje należytego teoretycznego wsparcia, szczególnie przy próbach badawczego ujmowania jego wymiaru scenicznego (nadawczego). Rozproszone propozycje teatru „energetycznego” (bliskie dekonstrukcji) czy interpretacje subiektywistyczne (w oparciu o wielorakie kody odbioru) dotyczą lalkowego teatru dla dzieci w niewielkim stopniu. Bliższe jego specyfice jest łączenie znaczenia i energii (oddziaływania) w tzw. semiologii zintegrowanej (P. Pavis); mogłaby ona przynieść większe korzyści, wszelako pozostaje jedynie propozycją dla badań. Wszelkie te sygnały, nadzieje i możliwe oferty trudno więc traktować jako preliminaria teorii lalkowego teatru dla dzieci. Ów brak gotowych okrzepłych, zaaprobowanych, praktykowanych, a przede wszystkim sprawdzonych rozwiązań teoretycznych potwierdza więc słuszność metodologicznych wyborów dokonanych przez Katarzynę Wyziańską, zarazem słuszność całego kierunku dotychczasowych badań lalkowego teatru dla dzieci. Właśnie w związku z tym autorka dysertacji położyła nacisk na elementy, które odgrywają zasadniczą rolę w dziecięcym odbiorze, zarazem zgodnie z celem i sensem przedsięwzięć teatralnych.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na inny aspekt czynności badawczych doktorantki. W swojej pracy bez wątplenia uprawia historię artystycznej teatru, nie tylko zdarzeniową. Dysertacja wbrew zastrzeżeniom krytyków artystycznej historii teatru (S. Świątek, A. Adamski, J. Ziomek) pośród różnych aspektów opracowania rzeczywistości teatralnej zawiera cenne efekty rekonstrukcji artystycznych walorów omawianych spektakli. W badaniach sięga autorka głównie po dokumenty (opisu) dzieła w rozumieniu Z. Raszewskiego i G. Sinki. Właśnie zachowane świadectwa – materiały

archiwalne teatru, recenzje, notatki, informacje medialne, wywiady z twórcami, publikacje okolicznościowe oraz materiały ikonograficzne, zapisy i rejestry spektakli, wszystkie one stanowią wiarygodną podstawę zawężonych wprawdzie do perspektywy odbioru, skrótowych, ale jak sądzę, trafnych rekonstrukcji omawianych w pracy dokonań artystycznych. Szkoda, że korelacja opisu z materiałem źródłowym nie była w tekście uwyraźniona, co w pracy, opartej na materiale dokumentacyjnym byłoby pożądane.

Kwestia ostatnia. Autorka cytuje obszernie omówienia i krytyczną recepcję spektakli (ze stron internetowych), są to dane źródłowe, często relacje prasowe, krytycznoteatralne, które zawierają zarówno dane opisowe, jak i interpretacyjne. Należy je uznać za wiarygodne, a tym bardziej te wypowiedzi, które zaskarbiły sobie miejsce w dyscyplinarnym stanie badań. Zaufanie takie jest warunkiem powodzenia wszelkiej monografii. Moje zastrzeżenie dotyczy innej, zasygnalizowanej już wcześniej (s. 5), kwestii. Uważam, że korzystne byłoby wyraźniejsze odniesienie do cytowanych wypowiedzi badawczych, dotyczy to różnych miejsc pracy, przykładowo – s. 104-105 czy s. 132-135. Odnoszę wrażenie, że autorka nazbyt "młcząco" wypełnia nimi własną narrację lub też odwrotnie – traktuje je z kolei jako trafne dopełnienie własnych myśli. Trzeba zachować intelektualny dystans i stanowczo dysponować cytatami, szczególnie wówczas, gdy dopuszczane do pracy głosy płyną z różnych obszarów refleksji teatrologicznej, psychologicznej czy pedagogicznej. Przyznaję, że łatwiej o jednorodną, zdyscyplinowaną narrację "silnego" podmiotu naukowego w rozprawie niż w monografii, gdzie narracja musi darzyć zaufaniem i posiłkować się wypowiedziami często wielu innych osób. Jednak postulat jednorodności, badawczej spójności, wyraźnego ukierunkowania wypowiedzi i „władzy” podmiotu badawczego nad mową innych tutaj również obowiązuje. Poza wskazanym właśnie osłabieniem struktury informacyjnej, w wyjątkowych przypadkach też logicznej, praca spełnia wymogi naukowe i gatunkowe.

Podsumowanie. Katarzyna Wyzińska objęła monograficznym opracowaniem działalność Teatru im. Hansa Christiana Andersena w latach 2007-2017 w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika. Badania poparte zostały wnikliwą kwerendą, o czym świadczy prawidłowy i kompletny dobór źródeł. Koncepcja pracy przemyślana, należycie oddająca artystyczne dokonania teatru, także jego specyfikę organizacyjną, społeczną, instytucjonalną, kulturową, psychologiczno-pedagogiczną. Autorka eksponuje szczególne osiągnięcia i oryginalne twórcze rozwiązania proponowane przez dyrektora i zespół. Dysertacja obfituje w konteksty sytuujące badane zjawiska – ułatwiające ich opis i interpretację bądź jedynie zawierające informacje do poszczególnych rozdziałów, na temat dzieł literackich, historii teatru, kultury, biografii, kontekstu społecznego. Mimo znacznego nagromadzenia tych obszernych informacji, praktykę taką akceptuję. Monografia Katarzyny Wyzińskiej jest ważnym tekstem dyscyplinarnym. Dopełnia i rozwija dotychczasowe badania nad teatrem lalkowym. Intensywnie czerpie z zasobów materiałowych i dyscyplinarnych, także ze stanów badań, co nadaje jej wysoki status w dyscyplinie. Bardziej jeszcze dyscyplinarny status zyskuje dzięki zawartym w niej ustaleniom, które stwarzają nieodzowne oparcie dla dalszych prac poświęconych teatrowi lalkowemu

w różnych obszarach nauki o teatrze. Doktorantka w wyniku badań ujętych w strukturę monografii dowiodła własnych kompetencji naukowych, jest zdolna do samodzielnego prowadzenia prac badawczych i wychodzenia naprzeciw potrzebom dyscypliny.

Konkluzja. Uważam, że ze względu na walory metodologiczne, wartość merytoryczną, celowość i wagę dyscyplinarną oraz dojrzałość badawczą monografia godna jest nie tylko wysokiej oceny, ale w moim przekonaniu zasługuje na status pracy wyróżniającej. Stwierdzam tym samym, że przedstawiona mi do recenzji praca: *Łączenie światów. Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika (2007-2017)* spełnia wszelkie wymagania, stawiane dysertacjom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie mgr Katarzyny Wyzńskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.


Ryszard Strzelecki