

Wrocław, 1 września 2023 r.

Prof. dr hab. Mirosław Kocur
Instytut Kulturoznawstwa
Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych
Uniwersytet Wrocławski

**Recenzja rozprawy doktorskiej Tomasza Kaczorowskiego *W stronę dorosłości.*
*Współczesna polska dramaturgia dla młodzieży***

Tomasz Kaczorowski w rozprawie doktorskiej podjął się ambitnego zadania opisanego stanu dramaturgii dla młodzieży w Polsce. Autor, sam będąc dramaturgiem i reżyserem, trafnie rozpoznał problem: w powojennych dziejach polskiego teatru młodzież na widowni zbyt często była i wciąż bywa ignorowana lub wręcz niedostrzegana.

Praca stara się z jednej strony zapełnić lukę w polskim piśmiennictwie naukowym, a z drugiej zawiera emocjonalny apel do współczesnych artystek i artystów teatru o zwrócenie większej uwagi na nastoletnią publiczność. Doktorant słusznie podkreśla edukacyjny wymiar dramaturgii dla młodzieży, szczególnie istotny w trudnym okresie formowania się młodych osobowości.

Pionierski charakter rozprawy wymusza na Doktorancie podjęcie wielu niełatwych decyzji. Zwracam uwagę na tę kwestię, bo dużą wartością pracy jest samodzielna i zarazem czytelna propozycja historycznego ujęcia głównych, wedle Autora, nurtów i zjawisk we współczesnej dramaturgii dla młodzieży. Model zaproponowany przez Kaczorowskiego w przyszłości będzie zapewne poddawany weryfikacji przez innych badaczy i być może zostanie zmodyfikowany, ale też stanowić będzie główny punkt odniesienia do dalszych badań.

Rozprawa składa się z pięciu rozdziałów oraz prologu i zakończenia. Dodany też został aneks z omówieniem projektów artystycznych Doktoranta. Łączenie nauki ze sztuką staje się dziś coraz bardziej powszechne i przynosi zazwyczaj fascynujące efekty. Autor w tekście często przywołuje swoje doświadczenia teatralne, trochę szkoda, że nie zdecydował się na bardziej nowatorskie badania, na przykład z użyciem metody Performance-as-Research. Ma ku temu znakomite kompetencje.

Pierwszy rozdział Doktorant rozpoczyna od dyskusji terminu „młodzież”, kluczowego dla rozprawy. Słusznie dostrzega liczne ambiwalencje w definicjach wieku „młodzieży”. W uzupełnieniu rozważań Autora warto dodać, że wedle amerykańskiego Narodowego Instytutu

Zdrowia (NIH) rozwój mózgu młodej osoby rzadko kończy się przed dwudziestym piątym rokiem życia. Jako ostatnia dojrzeła kora przedczołowa odpowiedzialna za planowanie, ustalanie priorytetów czy podejmowanie decyzji.

Doktorant trafnie zwraca uwagę na rolę doświadczenia w obcowaniu z dziełem teatralnym. Dostrzega w teatrze wymiar performatywny, sprawczy. Teatr może pomóc młodym ludziom rozumieć społeczne konflikty, a nawet je rozbrajać. Dostarcza też narzędzi do interpretowania świata o ile – co Autor podkreśla – wolny jest od tępego dydaktyzmu.

W rozdziale pierwszym Autor definiuje także historyczne ramy dla swoich badań. Za Encyklopedią Teatru Polskiego przywołuje pięć instytucji, które po roku 1945 funkcjonowały jako formy „teatru młodego widza”. Zwraca uwagę na propagandowy i ideologiczny charakter wielu przedstawień. Szczegółowo wymienia wszystkie spektakle adresowane do młodej widowni. Omawia też obszernie przemiany wszystkich tych instytucji w teatry dla dorosłych. Źródłem likwidacji Teatru Młodego Widza Autor dopatruje się w „lenistwie decydentów” i dyrektorów teatrów, podkreślając zarazem, że sztuki dla młodzieży tworzyli najwybitniejsi wówczas artyści i nie było to wcale zjawisko niszowe. Zwraca też uwagę na fenomen teatrów lalek, które z różnym skutkiem usiłowały wydostać się z „dziecięcego” getta.

Za kluczowe wydarzenia dla przyszłości dramaturgii dla młodzieży w Polsce Doktorant uznał „teatr osobny” Jana Dormana oraz działalność Leokadii Serafinowicz w Poznaniu. Oba te zjawiska Autor drobiazgowo analizuje. Dorman stworzył nowatorski model teatru lalek. Serafinowicz zainspirowała wielu twórców do nowego myślenia o sztuce dla młodzieży.

Rozdział drugi rozprawy poświęcił Autor pogłębionym analizom roli ideologii w powojennych dramatach dla młodzieży. Podkreśla wagę „realizmu socjalistycznego”, który – zdaniem Doktoranta – zdeformował „myślenie o teatrze dla młodego widza na kolejne dekady” (s. 57).

Po krótkim przywołaniu Leona Schillera Autor skupia uwagę na *Poemacie pedagogicznym* Antona Makarenki. Sowiecka „polityka historyczna” i indoktrynacja wpłynęły decydująco na program socrealistycznych sztuk teatralnych prezentowanych młodej publiczności w Polsce. W drugiej części rozdziału pierwszego Doktorant poddaje krytycznej analizie sztuki sowieckie, a w części trzeciej – polskie.

Autor nie tylko prezentuje treść omawianych dramatów, ale też cytuje kluczowe fragmenty i wymienia skrupulatnie miejsca i daty wszystkich inscenizacji. Nieporadne i przesiąknięte propagandą sztuki nie były w stanie zaoferować młodej widowni porywającej propozycji artystycznej czy wizji świata. Doktorant konkluduje ze smutkiem: „po zamknięciu ostatniego Teatru Młodego Widza – w 1957 roku w Krakowie – aż do powstania w 1984 roku

Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu (późniejszego Centrum Sztuki Dziecka) – nie było żadnej instytucji ani idei na stworzenie programu teatralnego dla młodzieży” (s. 85).

Rozdział trzeci Autor zatytułował znamienne: Co po Teatrach Młodego Widza? Skrzętnie rejestruje oddziaływanie socjalistycznych idei „na sposób myślenia twórców teatru i dramatu” (s. 87) aż do końca lat 90.

Ciekawym wątkiem wydało mi się wprowadzenie do rozważań teatru studenckiego lat 50., owładniętego misją naprawiania świata po wojennej hekatombie. Autor podkreśla rolę studenckich przedstawień w krytycznej edukacji również nastolatków. Przytacza dwa znamienne przykłady: teatrzyk Bim-Bom na Pomorzu i Studencki Teatr Satyryków w Warszawie. Pierwszy nazywa „teatrem metafor”, drugi – publicystycznym. W szczegółowych analizach wybranych przedstawień Doktorant wydobywa polityczne wymiary podejmowanych przez studentów tematów i dowodzi, że teatr ten odegrał ważną rolę w rozwoju świadomości ówczesnej młodzieży.

W kontekście tych rozważań dziwi pominięcie milczeniem w późniejszej części rozprawy teatru studenckiego przełomu lat 60. i 70. Byłem wtedy właśnie nastolatkiem i formowały mnie spektakle takich grup jak Teatr Ósmego Dnia, Teatr 77 czy Pleonazmus. Być może teatr studencki wypełnił lukę w dramaturgii dla młodzieży, o której Autor wspomina w rozdziale następnym.

W rozdziale trzecim Doktorant także testuje młodzieżowy wymiar sztuk Jana Wilkowskiego i Krystyny Miłobędzkiej. Dowodzi, że oryginalny teatr lalek Wilkowskiego przełamywał stereotypy i można go uznać za sztukę zarówno dla osób dorosłych, jak i nastoletnich. Z kolei poetyckie dramaty Miłobędzkiej uznaje za twórcze nawiązanie do eksperymentów Dormana.

W dorobku Miłobędzkiej Doktorant zidentyfikował jednak tylko jedną sztuką adresowaną do młodzieży. To *Serdeczny stary człowiek* z roku 1971. Sztuka ta stawia inscenizatorom tak ogromne wyzwania, że tylko raz była wystawiona w teatrze. Autor z pomocą wnikliwych analiz i obszernych cytatów ukazuje powody, dla których ten intrygujący eksperyment dramaturgiczny nie cieszy się popularnością u reżyserów.

Na kolejny dramat dla młodzieży trzeba było czekać, zdaniem Doktoranta, aż trzynaście lat, do roku 1984. Hanna Krall napisała wówczas sztukę *Powiedz, że jestem*. Znakomita reportażyстка nie zawiodła. Doktorant podkreśla, że dramat Krall pozbawiony jest

dydaktyzmu czy taniego moralizatorstwa i apeluje do inteligencji i wrażliwości młodych ludzi.

W połowie lat 80. pojawia się coraz więcej autorów piszących sztuki dla młodzieży głównie za sprawą konkursów. Doktorant dość krytycznie ocenia tę twórczość. Zwraca uwagę na sztuczność i nieadekwatność „realizmu” tych produkcji. Nie odzwierciedlały one rzeczywistego świata młodzieży, a raczej stanowiły projekcje uproszczonych wyobrażeń autorów i autorek.

Nową erę w dziejach dramaturgii dla młodzieży w roku 2001 inicjuje, zdaniem Doktoranta, *Piaskownica* Michała Walczaka. W rozdziale czwartym Autor drobiazgowo analizuje tę sztukę i bada jej wpływ na innych autorów i autorki „przez kolejnych dwadzieścia lat” (s. 126). Trafnie skupia uwagę na nowatorskim charakterze tego dramatu, zignorowanego przez jurorów prestiżowego konkursu, ale szybko rozpoznanego przez inscenizatorów i publiczność.

W opinii Doktoranta, prapremiera *Piaskownicy* w reżyserii Piotra Kruszczyńskiego, dyrektora Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, rozpoczyna złotą dekadę tego prowincjonalnego teatru, który stanie się inkubatorem trendów teatralnych w skali ogólnokrajowej.

W obszernej analizie dramatu Walczaka Doktorant nazywa tytułową „piaskownicę” „metaforą inspirującą wyobraźnię” i podkreśla immersyjny wymiar sztuki, zachęcającej publiczność do zabawy w teatr. Przytacza też sprzeczne reakcje recenzentów. Nie każdy potrafił zaakceptować nowatorski eksperyment performatywny Walczaka.

W analizach samej sztuki Autor identyfikuje cztery poziomy zabawy i dopatruje się w tej strategii twórczych nawiązań do teatru Jana Dormana. Przywołuje też związki z ideą „kartoteki rozrzuconej” Różewicza. Doktorant skrupulatnie identyfikuje wszystkie ambiwalencje i aporie sztuki Walczaka. Przytacza najciekawsze opinie krytyków i literaturoznawców. Obszernie cytuje kluczowe fragmenty dramatu. Zabrakło mi w tym rozdziale szerszego spojrzenia na rolę zabawy w edukacji, podkreślaną już od sławnych listów Schillera, co mogłoby głębiej uzasadnić przełomowość sztuki Walczaka.

W konkluzji Autor proponuje uznać, że Michał Walczak stworzył w swoim dramacie modelową postać „antybohatera”, „reprezentant[a] młodych ludzi okresu potransformacyjnego” (s. 140). „Antybohaterszczyzna” staje się wręcz manifestem pokoleniowym i inspiracją dla kolejnych twórców.

Ślady strategii artystycznych Walczaka Doktorant odnajduje w dramatach Roberta Jarosza, Maliny Prześlugi, Piotra Bulaka i Mateusza Pakuły. Szerzej omawia sztuki *W becze*

chowany i *Wnyk Jarosza*, *Siostry De. (Czyli w poszukiwaniu straconego sensu)* i *Jak jest Prześlugi*, *Derby* i *Dupak* Bulaka i *Biały dmuchawiec* Pakuły. Każda z tych sztuk poddawana jest w rozprawie wnikliwej i krytycznej analizie. W opinii Doktoranta żaden z tych dramatów nie spełnia kryteriów udanej artystycznie i nośnej teatralnie sztuki dla młodzieży.

Ciekawym wątkiem bardzo obszernego rozdziału czwartego jest prześledzenie związków dramaturgii z popkulturą. Inspirację do tych refleksji stanowi kolejna sztuka Walczaka, *Janosik. Naprawdę prawdziwa historia* (2009). Doktorant uznaje ten dramat za sygnał przemian w myśleniu o teatrze dla młodzieży.

W popkulturowym wątku Autor analizuje także obszernie „dramaty filozoficzne” Jarosza (*Szczurzynsyn*, *W brzuchu wilka*), „teatr zaangażowany” Prześlugi (*Stopklatka*), prowokacje Piotra Przybyła (*Rysio z Klanu. Second life, Jezus, Potwór Spaghetti i Ketchup*, *Krzysztof Cover Baczyński*), rapowy dramat Andrzeja Błazewicza (*Polskie rymowanki albo ceremonie*).

Analizy sztuk stanowią najmocniejszy merytorycznie element rozprawy. Doktorant bardzo wnikliwie czyta teksty, trafnie odczytuje nawiązania i inspiracje, nie ogranicza się jednak wyłącznie do analiz filologicznych, obficie korzysta z własnego doświadczenia reżyserskiego i bada również performatywność czy teatralność tekstów. Często też proponuje własne interpretacje dramatów i podejmuje krytyczny dialog z opiniami innych autorów czy autorek.

Wybuch pandemii COVID-19 Doktorant uznał za cezurę w dziejach dramaturgii dla młodzieży. Publiczność została zmuszona do opuszczenia widowni teatrów i przeniesienia się do Internetu. Autor rozprawy w rozdziale piątym skupia uwagę na czasach pandemii, stawia diagnozę wybranym instytucjom i apeluje do twórców o „znalezienie nowej drogi”.

Konkursy na sztuki dla młodzieży zmieniają formułę. Teatry podejmują nowatorskie programy edukacyjne. W tym kontekście Doktorant wyróżnia działalność Jakuba Skrzywanka w Szczecinie. Na koniec przytacza kilka przykładów strategii dramatycznych autorów i autorek zagranicznych, jak Martin Baltscheit, Bonn Park czy Suzanne Lebeau.

Wprowadzenie do rozważań działań Skrzywanka, wykraczających poza wąsko rozumiane dzieje dramatu, wzbogaca narrację, ale też rodzi problemy. W najnowszych dziejach Wrocławia dla wielu osób wydarzeniem formatywnym była Pomarańczowa Alternatywa, ruch głównie studentów i uczniów szkół średnich, a zatem młodzieży. Całe miasto stało się sceną swoistego „teatru”. To przykład tworzenia performatywnych akcji przez samych uczestników,

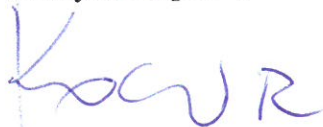
a nie „dramaturgów”. Być może to właśnie takie ruchy oddolne jak Pomarańczowa Alternatywa nie tylko wypełniły lukę lat 80. w teatrze dla młodzieży, ale też stały się ziarnem przyszłych strategii teatru uczestnictwa.

Tomasz Kaczorowski proponuje w swej rozprawie bardzo subiektywne spojrzenie na teatr dla młodzieży we współczesnej Polsce. Nie stroni od własnych opinii. To duży walor pracy. Mocną stroną Autora są analizy filologiczno-teatrologiczne dramatów, słabą – ujęcie teoretyczne. Doktorant, zaplątany w szczegółowe analizy oraz wymienianie i streszczanie kolejnych sztuk, gubi niekiedy szerszą perspektywę omawianych zjawisk.

Można też zgłosić zastrzeżenia co do samego wyboru dramatów. Wrocławski Teatr Lalek wspomniany jest raz i tylko w zakończeniu, choć dyrektor Jakub Krofta i kierowniczka literacka Maria Wojtyszko od kilku lat dużą uwagę przywiązują do publiczności nastoletniej.

Tekst rozprawy wymaga także solidnej pracy edytorskiej nad stylem języka. Dwa przykłady ze strony 256: „na festiwalach teatralnym teatrów” oraz nieco dalej: „Był to jeden z tych nielicznych spektakli dla współczesnego polskiego teatru, kiedy krytycy dostrzegli repertuar dla młodego widza, zwykle go pominąwszy”. Autor uporczywie nadużywa dużej litery w tytułach sztuk, przykładem „Sen Nocny Letniej” (s. 42 i 201).

Reasumując. Pionierski charakter rozprawy Tomasza Kaczorowskiego i wnikliwe analizy dramatów sprawiają, że **praca spełnia wymagania rozprawy doktorskiej** zgodnie z przepisami Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2021 r. poz. 478). **Wnioskuje zatem o przyjęcie rozprawy i o dopuszczenia Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.**



Mirosław Kocur