

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ MGR. TOMASZA KACZOROWSKIEGO
W STRONĘ DOROSŁOŚCI. WSPÓŁCZESNA POLSKA DRAMATURGIA DLA MŁODZIEŻY

Recenzowana praca, choć szuka nowych sposobów i środków wyrażenia specyfiki formy i tematu przedmiotu, którym się zajmuje, w zasadniczych schematach podlega problematyce poetyki sformułowanej o paradygmatach poetyki normatywnej i opisowej. Zostają w niej użyte oczywiste dla syntetyzujących formuł takich poetyk, pojęcia „przepisu na dramat”, w tym przypadku „dramat dla młodzieży”, a nawet „jednego przepisu”; Autor mówi o pisaniu „pod wpływem mody” i o „ryzyku nieudanej komunikacji”; pojawiają się sugestie dotyczące konieczności myślenia „docelowego”, wynikowej „konstrukcji akcji”, skondensowanych „przebiegach fabularnych” i prezentuje przemyślenia związane z realnym odniesieniem bohaterów dramatów do zjawisk codzienności i współcześnie używanego języka. Jednak ściśle respektowanie zasad klasycznej poetyki zostaje na początku pracy podane w wątpliwość, a wymykający się spod brzemienia teorii gatunek o nazwie: „dramat dla młodzieży” ma być – tu techniczne, reżyserskie określenie: „dobrym dramatem”. W tak szerokim i nieostrym pojęciu, Autor ujął swe jakieś przywiązanie do tradycyjnych, „nienowoczesnych” badań nad dramatem i teatrem, przywiązanie do punktów wyjścia zwanych „szkolnymi”, nieuwikłanymi w dyskursy, negocjacje i wątpliwości dzisiejszej dramaturgii i performatyki oraz ponowoczesnej teorii twórczości.

Powyższe uwagi nie są wyrazem krytycznego osądu rozprawy doktorskiej mgr. Tomasza Kaczorowskiego, lecz wprowadzeniem do języka, którym jest napisana. To język czerpiący terminologię z tradycyjnej teatrologii i poetyki jako wiedzy na temat konstrukcji dramatycznej, czerpiący inspiracje z technicznego języka reżysera już ukształtowanego przez naukę zawodu i własny repertuar teatralny; to także język krytyka tekstu literackiego i teatrologa - dokumentalisty. Tomasz Kaczorowski proponuje zmianę sposobu odczytywania i konstruowania dramaturgii w teatrze dla młodzieży łącząc ją z praktyką pisania na scenie, czego efektem jest społecznie ważne przedstawienie „dobrego dramatu”:

Nie ma jednego przepisu na dobry dramat dla młodzieży. Dobry dramat dla nastoletnich widzów to taki tekst, który budzi zainteresowanie zarówno grupy docelowej, jak i reżyserów oraz dyrektorów teatrów. Wartościowa sztuka dla młodzieży powinna opierać się na szczerości intencji, osobistej relacji autora z tematem i językiem sztuki, aby te były „jego”, a nie, by były pisane dla kogoś jemu obcego. Pisanie pod wpływem mody lub popularności slangu młodzieżowego niesie ze sobą ryzyko braku zrozumienia i nieudanej komunikacji z grupą docelową. Takie dramaty bardzo szybko się dezaktualizują, przez co nie prezentują większej wartości dla reżyserów – pisze Autor na 6 stronie rozprawy.

Rozumiem, że chodzi o pewien właściwy młodemu twórcy i widzowi rodzaj „światoodczucia” (w sensie, w jakim używał tego terminu Michaił Bachtin), które, otwarte na metafizykę prezentowanych wydarzeń, równocześnie odnosi się do świata przedstawionego w postaci rozpoznawalnych w określonej grupie młodzieży znaków (rzeczy, język, gesty). Czy nowy dramat kierowany do młodzieży może być zarazem uniwersalny? Czy zamiast pisać teksty sceniczne dla młodzieży nie lepiej - ze względów artystycznych i głębokich uniwersalnych sensów - wystawiać dramaty uniwersalne, w których jest wielu młodych bohaterek i bohaterów, jak u Eurypidesa (np. *Bakchantki*, *Trojanki*, *Fenicjanki*), Franka Weddekinda (*Przebudzenie się wiosny*, *Puszka Pandory*), Szekspira (*Burza*, *Król Lear*) Słowackiego (*Kordian*, [*Horsztyński*]) – by pozostać na tych przywołaniach?

Czy inscenizacja arcydzieł nie byłaby mocniejszym kontekstem dla egzystencjalnych trosk i lęków dzisiejszej młodzieży? Młodzi ludzie mówiąc dziś o sobie, mówią o smutku, kolizji postaw w sytuacjach granicznych, braku rozwiązań sytuacji losowych, o dramatach dojrzwania i niewyraźności tego procesu. Młodzież mówi o braku porozumienia z rówieśnikami i starszymi wiekiem, niewyraźności emocji, ciemnych planach zemsty za jakąś niesprawiedliwość, przypisywaną rodzicom i „dziadersom” w ogóle. Te pytania są przecież obecne w dramacie uniwersalnym, zaś postawy takie jak Edmonda, Edgara, Proteusa, Szczęsnego, Mirandy. Kordiana – były i są aktualne. Pytania te stawiam w związku z poruszonym przez Autora pracy zagadnieniem wartości artystycznej i estetycznej dramatu dla młodzieży i reżyserii tego dramatu, filozoficznej nośności problemów w nim zawartych lub przezeń ewokowanych, znaczeń dla edukacji dorosłych, rozstrzygnięć i wyborów moralnych dokonywanych przez młodzież. Czy nie lepiej stawiać przed młodzieżą trudną, lecz piękną literaturę, niż pracować na dość wątpliwej jakości tekstowej współczesnej wypowiedzi dramatycznej, która raczej nie ma szans wznieść się na wyżyny refleksji o człowieku?

W zakresie proponowanych metodologii, Autor wskazuje najpierw na *fenomenologię* rozumianą w zasadzie jako opis licznych zjawisk z dziedziny teatru i dramatu dla młodzieży w Polsce, odwołując się do własnych doświadczeń czytelnika, widza i twórcy teatralnego. Przywołuje przy tym pojęcia takie jak „rzeczywistość”, „poznanie za pomocą zmysłów”, „spektrum wzajemnego oddziaływania dramatów dla młodzieży na potencjalny trend teatru dla młodego widza”; ten proces interakcji dramatu i potencjalnie rodzącej się formy teatru będzie w pracy przedmiotem omówienia. Gdyby dopominać się o fenomenologię, to trzeba zauważyć, że w proponowanej wersji nie pojawia się problematyka „źródła” działań i zagadnienie jego poznania jako drogi przejścia od „innego obcego” do „innego bliźniego” – a przecież w analizach pracy z młodzieżą takie podejście jest widoczne. Młody człowiek, który zaczyna być postacią dramatu i aktorem, jest dla twórcy kimś obcym; obcy to ten, którego źródła nie są znane. Dlatego w opisie metody brak mi tego właśnie składnika podstawowego dla fenomenologii: rozpoznawania *Innego* w jego rzeczywistych źródłach. Oczywiście – nie chodzi ani o psychologię, ani o naukę o społecznościach, tylko o wyjątkowość spotkanego.

Drugim, odmiennym od fenomenologii, jest w pracy stanowisko *heurystyczne* – układa ono w systematyczną całość rezultaty badań nad teatrem dla młodzieży, wskazuje jego „potencjały” oddziałujące na młodzież i pracujących z nią artystów, którzy nie zawsze dzielą poglądy i emocje wieku dojrzwania, a jednak znajdują jakąś możliwość zrozumienia ich dramatu i proponowanego teatru. Metodologia taka jest związana z kategorią schematów reprezentacji; prowadzi to do doszukiwania się podobnych przyczyn zdarzeń w podobnych wydarzeniach. Pisał o tym B. Wojciszko w książce *Człowiek wśród ludzi. Zarys psychologii społecznej* (2017) mając na uwadze podatność młodych ludzi na teorie spiskowe, podatność na szybkie i powierzchowne ocenianie kogoś, szukanie związków pomiędzy człowiekiem a jego działaniem często poprzez dowcipne memy, kalambury, nazwy w rodzaju „dzban”, „kabel”. Jest to heurystyka reprezentatywności, której istotą jest myślenie skrótem i subiektywnie akceptowaną hierarchią. Mam zapewne inne doświadczenia niż Doktorant, ale spotykam wśród młodych ludzi dość często fałszywe hierarchie (paradoksalnie wytwarzane w środowiskach antyhierarchicznych), które generują nowy język, do którego nie mam dostępu, jestem wyobcowany i wyrzucony poza obszar wspólnej umowy czy z umowy młodych. Doświadczenie takie mam również w trakcie oglądania sztuk dla młodzieży i o młodzieży (*Piaskownica, Męczennicy*), w których pojmuję kierunek pracy reżysera, a nie świat młodych ludzi, będący tematem przedstawienia.

Do zestawu metodologii, mgr Tomasz Kaczorowski wprowadza jeszcze *hermeneutykę*, co zaskakuje, ponieważ jest ona przeciwieństwem *fenomenologii* jako interpretacja właśnie. Rozumiem jednak, że Autorowi chodzi o kolejny etap tzw. „opisu przedstawienia” (wedle Joanny Walaszek); najpierw przedstawiamy opis spektaklu, by można było mówić w dalszej kolejności dokonać interpretacji słownie wyłonionego zjawiska. W hermeneutyce sam dramat i sam teatr dla młodzieży musiałyby wytworzyć własne słowniki i pozostawić określone teksty kanoniczne. Doktorant tymczasem wspomina o kontekstach służących do objaśniania i interpretacji tekstów dramatycznych, a więc o podstawie analitycznej przedmiotu badania. Pisze (s, 4-5) , że

próbuje zrozumieć zarówno język, jak i warstwę symboliczną w szerszym ujęciu kulturowym oraz w związku z innymi dziedzinami sztuki i metodologiami badawczymi. Korzysta w swojej pracy z badań empirycznych (ankiet dla grupy docelowej, warsztatów, ewaluacji projektów). Analizuje dramaty (praca interpretacyjna nad utworami literackimi i tekstami użytkowymi), zbiera wnioski innych badaczy, którzy w pośredni sposób zajmowali się wybranymi przez [niego – W.S.] autorami, utworami lub zjawiskami i konfrontuje je ze sobą. Zajmuje się również danymi, statystyką, faktografią oraz historią teatru i dramatu. Nie jest to hermeneutyka.

Charakter, konstrukcja i rodzaj reżyserii współczesnego dramatu wymaga więc od Autora zastosowania innych metodologii badawczych. Słusznie więc sięga po narzędzia wypracowane przez ujęcia z dziedziny *performatyki* przedstawień, głównie przywołując R. Schechnera (*Performatyka*). Tłumacząc podmiotowość pojawiającą się w pracy (jest przecież dramaturgiem i reżyserem sztuk dla młodzieży) powołuje się na *autoetnografię* wykorzystującą doświadczenia własne. Budzące - być może - nieufność krytyków takie postępowanie jest w dzisiejszych badaniach kultury uzasadnione: stosują je współcześnie badacze amerykańscy określani jako mikroetnologowie, zrównujący wartość świadectwa jednej osoby z wartością wielu świadectw badanej grupy etnicznej. W ten sposób autobiografia staje się wstępem do badań kulturowych (zob. E. Barańska, *Od antropologii do metaetnografii*, "Annales", sectio I *Philosophy and Sociology* Vol 43. Nr 1/2018). Obok *performatyki* i *autoetnografii*, Doktorant wprowadza jeszcze metody badań teatrologicznych o charakterze diachronicznym (rozwoj zjawisk teatralnych), synchronicznym (semiologia i socjologia teatru oraz relacji z publicznością) i *dramatologii* rozumianej jako zbiór metod ponowoczesnego czytania (i pisania) oraz studiowania dramatów.

Jako oczywiste rodzi się pytanie o to, czy tak szeroki zakres metodologii, tak wiele punktów widzenia i takie ich zarysowanie umożliwi Autorowi odnalezienie wspólnego pola badawczego, które określone zostaje z zewnątrz teatru? W przypadku twórców teatru i jego teoretyków zarazem, jak Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Peter Brook i Eugenio Barba została zespolona nauka o człowieku z dziełem sztuki. Pozostawili po sobie teoretyczne i opisowe dokumenty współtworzące dzisiejszą wiedzę o teatrze. Czy będzie to antropologia teatru (Barba) czy antropologia teatralna (Grotowski), czy seria wykładów mediolańskich (Kantor) czy *Pusta przestrzeń* (Brook) – wszędzie tu teatrologia rodzi jako dzieło sztuki, nie jest więc nauką, gdyż jej rezultaty poznawcze nie docierają do niezłomnych zasad logicznych implikacji. Jest natomiast wiedzą pojętą jako *softscience*, która łączy różne dyscypliny dzięki aktywnym twórcom, których – chyba jako wzorce – przywołuje Tomasz Kaczorowski. Będą to łączyjący *performatykę* praktyki i wiedzy Heiner Goebbels (*performatyka* stosowana w Giessen) oraz jego następcy, studenci uniwersytetu w Giessen. Tych zresztą Doktorant wymienia – Boris Nikitin, Milena Kipfmüller). Może Doktorant, jako student teatrologii krakowskiej i doktorant

Uniwersytetu Gdańskiego podąży podobną, choć oczywiście swoją własną drogą? Wszak jego dorobek literacki, krytyczny (wspomnę wszystkie prace związane z dramatem, teatrem i biografią Jerzego Afanasjewa), ogromna ilość i wysoko oceniana wartość reżyserii, a dawniej także asystentur, sposób myślenia i formułowania zawitych często treści emocjonalnych, intuicyjnych, naukowych i ogólnopoznawczych każą mi stwierdzić, że zrobił on więcej dla teatru niż pracujący już jako gwiazdy absolwenci teatrologii giessenńskiej. Pan mgr Tomasz Kaczorowski, czego dowodem jest recenzowana praca, nie jest badaczem i myślicielem spekulatywnym; nie posługuje się metaforami w tworzeniu łańcuchów nawiązań i zaprzeczeń w wielkiej gromadzie tekstów i przedstawień, które bada i analizuje, ale układa jest w modele starając się – o ile to możliwe – dowieść tezy o konieczności pisania i wystawiania dramatu dla młodzieży. Teatrologia w Giessen kształci teatrologa jako *soloperformera*, który raczej skupia się na własnych odczuciach, nie na tradycji badań teatralnych (sam licząc, że staje się ich przedmiotem). Polski wariant, który Doktorant przywołuje, to projekt wykładów i czytań performatywnych organizowanych przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Kompozycja rozprawy jest prawidłowa, to znaczy odpowiada naukowym wzorcom tego typu prac. Nie spodziewajmy się jednak, że jest to tylko oparcie opisu spektakli, relacji z dziedziny dramatologii, analizy i interpretacji dramatu dla młodzieży na koniecznych w rozprawie doktorskiej przebiegach wynikowych, nawiązaniach, przypisach, odniesieniach i komentarzach. Wszystkie w tej pracy są uporządkowane, jasne, równomiernie rozłożone, stają się nośnikami nowych informacji i uszczegółowień, dlatego rozszerzają wiedzę teatrolologiczną o nowe horyzonty i inspirujące głębie poznawcze. Jest to praca napisana bardzo dobrym, brzmiącym i oddającym niuanse polskiej mowy językiem. To bardzo ważna cecha tej rozprawy – jej język zaskakuje zwrotnością, inwencją, bogactwem metafory i sposobami reifikacji wyobrażeń. W ocenie czytelnika, jakim jest recenzent, język podnosi walory poznawcze i estetyczne tej rozprawy. Nie jest to dziś często spotykana wartość, co nie znaczy, że nie powinna ona być normą wyznaczającą stosunek Autora do przedmiotu badań i do czytelnika. Z kolei jasność kompozycji całości pracy, dla której Autor przewiduje możliwość pojawienia się meandrów, dygresji, zapętleń i *recyklingu* swoich prac, nawiązań i odwołań do świadectw krytyki i do recenzji zapewniona zostaje przez propozycję ścisłego podziału dysertacji na rozdziały i ich podsumowania, a także przez numeracyjną strategię prezentacji tekstu, która jest strategią ciągów w rodzaju 1,1; 1.2; 1.3 itd. Dzięki takiej graficznej i porządkującej decyzji w tekst rozprawy wpada więcej światła; nie jest ona ciągnącym się jednolitym zapisem analiz i interpretacji, ale po prostu jest poskładana z zamkniętych opracowań konkretnego tematu. To słuszne rozwiązanie – w każdym razie w odniesieniu do tak opracowanego tematu.

Na początku była młodzież – tak bym ujął wstępne rozważania Doktoranta, który zadaje niby proste, ale bardzo trudne do rozważenia pytania: Kto to „młodzież”? Kto to młodzież jako podmiot zdania oznajmującego i sytuacji, o których będzie mowa. A młodzież w teatrze – co ona tam ma do roboty? W jakim celu tam jest? Czy ma ideę i czy może przełożyć się ta idea w instytucję? To pytania obezwładniające pedagogów i socjologów, a stawiane każdemu z nas również sprawią niemały kłopot.

Widać zresztą wyraźnie, że trudno w ogóle sformułować definicję młodzieży, a badacze zjawisk społecznych nie skłaniają się ku jednogłośnej decyzji dotyczącej nawet granic wieku młodego człowieka. Może właśnie, co w zasadzie udaje się Tomaszowi Kaczorowskiemu jako

reżyserowi i animatorowi kultury, młodzież ujawnia się poprzez określone potrzeby i emocje grupy wiekowej, swoisty rodzaj aktywności zwróconej ku niej samej i językowi, którym posługuje się w swoich lokalnych, zazwyczaj miejskich, działaniach.

Człowiek, który dojrzeewa dokonuje swoistego „mapowania” przestrzeni – topograficznej, społecznej, etycznej. Nie korzysta przy tym z utrwalonych kiedyś już wzorców, bo dojrzewanie jest każdorazowym odnowieniem tego procesu. I choć, według Doktoranta, teatr dla młodzieży jest - jako zjawisko – utrwalonym w historii fenomenem kulturowym (wskazałbym dodatkowo teatr jezuicki, szkolny a nawet teatr humanistów), to w każdym okresie zmian społecznych generuje inny rodzaj tematyki i inną formę.

Najwyraźniej jednak teatr dla młodzieży istnieje od 1945 roku, sądzi Doktorant. Nie funkcjonuje jednak w znaczącym nurcie teatru polskiego (ani polskiego dramatu). Nie był też przedmiotem badań i dokumentacji teatrologii, rzadko pisali o nim krytycy i recenzenci.

Z pełnym przekonaniem chcę podkreślić właśnie w tym miejscu, że recenzowana rozprawa jest pierwszą polską monografią zagadnienia bardzo dobrze skonstruowaną, prezentującą liczne uwarunkowania teatru dla młodzieży i dramatu pisanego dla niej, które pochodzą z dziedzin takich jak socjologia, antropologia kultury i antropologia literacka, etnolingwistyka, etnologia a także pedagogika. Jest to więc praca, która w każdej z wymienionych dziedzin wiedzy przynosi podstawowe wymierne korzyści.

Dysertacja, choć napisana przez praktyka teatru, jest ciągiem dalszym badań naukowych magistra teatrologii. W tym sensie łączy w sobie wiedzę o sekretach reżyserii, pracy z aktorami i amatorami z konkretną nauką wyniesioną ze studiów uniwersyteckich i poszerzaną systematycznie w trakcie pracy nad doktoratem i niezależnie od tej pracy (myślę o autorskich książkach, artykułach i esejach). Tempo prac i ich rozległość są w przypadku mgr. Tomasza Kaczorowskiego zadziwiająco i godne najwyższych ocen, a trzeba również zaznaczyć, że prace te były prowadzone systematycznie, z rozwagą, „projektowo i wykonawczo”, o co tak trudno w aktywności teatralnej i wydawniczej. Jego prace reżyserskie i prace naukowe cechują się jasnością konstrukcji, rzetelną postawą twórczą, prostotą w znaczeniu rzeczowości i niezawilności narracji, są znakomicie skonstruowane. Nie podejmują zagadnień marginalnych, lecz wciągają widza i czytelnika w zagadnienia marginalizowane.

Zdaniem Doktoranta rozwój teatru i dramatu dla młodzieży polegał na „skokowym” podejmowaniu nowych tematów wynikających bezpośrednio ze zmian społecznych i politycznych, a więc z przyjętych założeń socrealizmu, przemian po 1956 i po transformacji ustroju. Poza historycznym punktem widzenia jest ważny również inny – artystyczny i pedagogiczny zarazem, wynikający z prac i pomysłów na pracę z młodzieżą Jana Dormana i Leokadii Serafinowicz. Części pracy doktorskiej im poświęcone są właściwie już gotowymi do druku artykułami naukowymi.

Autor poświęca wiele uwagi psychologii rozwojowej – widzi jej udział w tworzeniu Centrum Sztuki Dziecka, Polskiego Ośrodka ASISTEJ oraz - co jest nowatorskim ujęciem tematu – w działalności Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Dodałbym, że warto prześledzić spis obowiązkowych lektur dla studentów wszystkich kierunków humanistycznych, na których był prowadzony kurs psychologii. Wymaganymi do zgłębienia księgami mądrości były *Psychologia rozwojowa i wychowawcza wieku dziecięcego* oraz *Psychologia wychowawcza* Marii Przetacznikowej (od lat siedemdziesiątych XX w.)

kontynuujące prace Stefana Szumana – dotyczące psychologii młodego człowieka; poza funkcjonalizmem w ujmowaniu zachowań widać w obu przypadkach wyraźny autorytaryzm wychowawczy, który kształtował określony model rozumienia i opisu potrzeb i usiłowań dzieci i młodzieży. Od badań porównawczych prowadzonych na zwierzętach (behawioralne instrumentalizacje zachowania - S. Szewczyk) przez socjoedukację Szumana po teorię prawidłowego rozwoju – oto zakres wiedzy, która kształciła intelektualistów kolejnych pokoleń. Myślę, że wrażliwość oraz oddanie siebie młodemu człowiekowi, by go zrozumieć, jest wynikiem pracy grup i środowisk teatralnych budowanych przez Jana Dormana i – jakże inaczej – przez Leokadię Serafinowicz. Sztuka dla młodzieży i sztuka dla dzieci stały przeciw ujednocniającej wszystkich psychologii rozwojowej. Można więc powiedzieć, że długi okres teatru dla młodego widza jest oparty na tym samym modelu psychologii społecznej, której głównym celem jest edukacja, a więc przekazanie paradygmatu uczenia i zachowania wartości i wartościowania utrwalonego w kulturze modelowanej przez zmiany polityki.

Zmiana – i jest to ważna teza drugiej części rozprawy – nastąpiła w 2001 roku, kiedy Michał Walczak napisał dramat *Piaskownica*. Jest to dla Autora dramat inicjacji, mityczny dramat fundacyjny nowego polskiego dramatu i dramaturgii dla młodego widza, zmieniający również stanowisko młodej publiczności w odbiorze przedstawienia dla niej realizowanego, czy jemu „dedykowanego” (słowo źle użyte). Zasadniczy fundament, czy raczej różnorodne konstrukcje, na których powstają nowy teatr i dramat dla młodzieży, łączy w tej rozprawie datę powstania przywołanej już *Piaskownicy* Michała Walczaka z przedpandemicznym (sformułowanie Doktoranta) rokiem 2019, który, jego zdaniem charakteryzował się nagłą zmianą w technologii, Internecie, zarządzaniu i technice obsługi wirtualnych światów, komunikacji określanej jako natychmiastowa polimeryzacja świata codziennego. Powszechne – zdaniem Doktoranta – „stały się: rozproszenie uwagi, osłabienie koncentracji, wielozadaniowość. Są one przyczyną zagubienia w rzeczywistości.” Argumentację tej obserwacji Autor uzasadnił także przez odwrócenie (dekonstrukcję celu) krytyki nowego dramatu (Kłossowicz) i typowy dla „płynnej nowoczesności” niepokój, nakierowanie na emocjonalny odbiór świata i zaburzenie (odrzuć) hierarchii (Bauman). Rozpoznanie to jest trafne, ale jest też zarazem ogólne. W teoriach komunikacji i socjolingwistyce (Antas, Załazińska) pojawia się przeświadczenie o tym, że dzisiejszy odbiór jakiegoś komunikatu (podobnie jak jego nadawanie) jest ostrzejszy i celowy jeżeli towarzyszy mu inny lub wiele innych torów komunikacji. Oznacza to, że osoba zajęta przeglądaniem np. zawartości Facebooka podczas wykładu lepiej koncentruje się na samym wykładzie niż gdyby tylko jemu poświęcała uwagę.

Nie wiem jak proces ten został wykształcony, jakim zmianom ulega bezustannie system nerwowy człowieka, co na ten temat mówią nauki zwane ścisłymi. Myślę jednak, że przywołanie postnowoczesnych idei Baumana ma sens o tyle, o ile odnosi się wyłącznie do niepokojów towarzyszących jego pokoleniu. Natomiast lęki, osobiste dramaty młodego człowieka, nieufność i brak zaufania (częstsze niż naiwność i prostolinijność), odczuwanie szczelin istnienia, refleksje i afekty związane z tożsamością seksualną, sprawa wiary i religii, w ogóle prawdziwe albo urojone wybory są i były udziałem człowieka zawsze. Kto wie, czy zaburzenia rzeczywistości nie były większe z powodu braku informacji lub jej zatajeniu (przypominam o pierwszych Chórach w *Fenicjankach* Eurypidesa, o *Dzkiej kaczkę* Ibsena i o wielu innych dramatach, w których „nie wiadomo, co jest grane”) niż te, które wynikają ze śmietnika informacji – czyli z hałasu, nieczystości w postaci rzeczy, dźwięków, brzmień,

mieszanki zwanej budownictwem itd. Tylko, że w ciszy niewiedzy inaczej płynie czas niż w ciszy ucieczki od nadmiaru.

To, co w moim odczuciu jest nowe w dramaturgii dla młodzieży, a co wynika z chaosu nadmiaru, ze śmietnika informacji, to zupełnie inne wykorzystanie czasu biegnącego w dramacie. Techniki kompozycyjne są w nim zwykle montażowe albo, poprzez zapętlenia, może przez odniesienia do rapu – odpowiadają *samplingowi*. Przedstawienie postaci jest aktem identyfikacji z osobą, która tę postać ma zagrać lub która w akcie twórczym jest określona w świecie myśli i wyobraźni dramaturga jako reprezentacja środowiska. Znika więc tajemnica, suspens, napięcie ciągu dalszego; wydarzenia wracają w różnych ujęciach słownych, w rozmaitych sugestjach i przywołaniach; tematem komunikatu jest nawet nie sam komunikat, ale narzędzie (medium), które komunikat przekazuje lub przetwarza. Z innego odczuwania czasu wynika nuda, jakaś wewnętrzna dyspozycja uzasadniająca sens oczekiwania na kogoś lub coś, co i tak nie przyjdzie, a jeśli nawet, to będzie tylko repliką tego, co już było. Czas nowego dramatu jest zamknięty w swoich własnych trybach – jest stanem nudy.

Doktorant wykazał się precyzyjną wiedzą teatrologiczną i sumiennością badacza rozproszonych inscenizacji współczesnego dramatu dla młodzieży. Obejrzał wiele spektakli, wiele sam wystawił, o wielu dowiedział się dzięki „teatrologicznej” lekturze recenzji, z których, jak wiemy, bardzo często nie wynosimy nawet prostego obrazu przedstawienia, nie mówiąc już o odpowiedzi na pytanie, o czym dany spektakl jest. Narzędzia i techniki teatrologii, mgr Tomasz Kaczorowski wykorzystuje znakomicie: opisy spektaklu, dedukcja krytyczna, kwerendy źródeł nie tylko prasowych i fotograficznych, ale i muzycznych, akustycznych, filmowych, tzw. netografia są przeprowadzone dokładnie, merytorycznie i poddane opinii krytycznej. Może wrażenie pracowitości zacierają ułatwiające czytelnikowi wędrówkę po tematach rozprawy „podsumowania” wieńczące kolejne obszernie części pracy. Rozumiem ich wartość oraz przychylność kierowaną do czytelników, tym niemniej bywają zbyt prostym domknięciem jakiegoś etapu pisania/czytania. Warto o tym wspomnieć, gdy przyjdzie czas wydania tej rozprawy w postaci książki .

Chcę jeszcze zwrócić uwagę na jedną cechę tej rozprawy, odbijającą również cechę jej Autora jako dramaturga i reżysera: to uczciwość w stosunku do odbiorców i komentatorów dramatu i teatru. Przejawia się ona w demokratycznym udzielaniu głosów różnym krytykom teatru i literatury, których stanowiska w znacznym stopniu odbiegają od myśli i postawy Doktoranta, w próbie zrozumienia - nawet w wypowiedziach emocjonalnych - elementów merytorycznych i rzeczowych; w wyraźnym oddzieleniu dramaturgii słabej, wewnętrznie niespójnej i przeprowadzającej tematy ważne dla młodzieży bez ich zrozumienia, „sztuk źle zrobionych” od „dobrze skrojonych”. Gesty pisarskie Autora są wyraziste i czytelnik odczuwa, właściwie na każdej stronie rozprawy, że jest traktowany poważnie, że jest prowadzony przez badacza, którego darzy zaufaniem. Dlatego też pisząc tę recenzję nie staram się tropić niekonsekwencji, śledzić braków czy dopominać się uzupełnień – jest to praca komfortowa w odbiorze i czyta się ją jak opowieść o zmianach w najnowszym, nie tylko przeznaczonym dla młodzieży, teatrze i dramacie.

Nie ma też powodu, by przedstawiać w niniejszej opinii kolejne elementy składające się na całość rozprawy – zapewne zawrze je autoreferat, poza tym znakomicie przedstawiony spis treści i wielofunkcyjne przypisy, które są przecież nie tylko rejestrem przywołanych tekstów i wydarzeń kulturowych, ale też objaśnieniami i rozwinięciami tematów, są w tej pracy dobrym

drogowskazem kierunku myśli i inspiracji Autora. Trzeba też podkreślić, że jest to praca nowatorska, która jako pierwsza podejmuje całościowo zaproponowany w tytule problem. W tym sensie jest syntezą zjawiska nowoczesnego, ale też zespołem analiz wielu tekstów dramatycznych stanowiących fundament współczesnego teatru dla młodzieży.

Doktorant wprowadził do grupy zagadnień badania nowoczesnego teatru dla młodzieży problematykę dramaturgii powstającej na potrzeby teatru lalek analizując prace Jana Wilkowskiego. Ten odnowiciel znaczenia teatru dla widzów będących w okresie dojrzewania ma dla mgr. Tomasza Kaczorowskiego znaczenie podstawowe jako założyciel Wydziału Teatru Lalek w Białymstoku, a więc osoba mająca kontakt z młodymi ludźmi wykorzystującymi potem swój talent i umiejętności w tworzeniu teatru, ale też jako reżyser i aktor; przede wszystkim jednak jako reżyser spajający nowoczesne i awangardowe idee oraz przekładający je na język formy i uświadomionej cielesności lalki i aktora. Trafne i nowatorskie jest również przywołanie projektów i realizacji spektaklu w tzw. „Czarnej Sali” (na „scenie studyjnej”) *Powiedz, że jestem* Hanny Krall, w którym właśnie wola działania, rozmowa z reżyserem, osobisty stosunek do rzeczywistości a nie wykonywanie poleceń inscenizatora staje się pasmem zmian w teatrze dla młodzieży i dotyczącym jej dramacie. Zdanie: „Powiedz, że jestem” – to jedno z ważniejszych zadań stawianych przed aktorem mającym grać postać w dramacie o jego generacji.

Jeżeli przyjrzeć się kierunkowi badań, które przedstawia recenzowana rozprawa, to można dojrzeć konsekwentny, wewnątrznie spójny układ tematów; nie znaczy to oczywiście, że nie można zaproponować innego uporządkowania niż zaproponowany przez Autora, który zdobył się nawet na sporządzenie katalogów dramatopisarzy tworzących dla młodzieży, wyróżnianych nagrodami w konkursach Centrum Sztuki Dziecka w ostatnich dwóch dekadach XX wieku (CSD przeprowadza takie konkursy do dziś). Zaproponował więc pewien układ właściwy dla archiwum, w każdym razie wprowadził podziały i wyodrębnienia. Archiwum i chronologia proponowanych tematów stanowią dobre tło dla tak ważnej dla Autora *Piaskownicy* napisanej przez Michała Walczaka; mam wrażenie, że cała rozprawa „pracuje” dla tego podniesienia kulturowego i społecznego znaczenia tego dramatu. *Piaskownica* jest dla Doktoranta otwarciem dwóch kierunków twórczych obserwowanych w teatrze dla młodzieży: aktywizującego (gra w teatr) i refleksyjnego (stawianie problemów etycznych, poznawczych, społecznych z punktu widzenia młodych ludzi). Może rzeczywiście jest ten dramat przełomem w dramaturgii dla młodzieży? Po zapoznaniu się z wielowymiarowością teatralnych interpretacji przedstawionych przez Autora przyjmuję jego stanowisko za miarodajne.

Pozostali twórcy, których tu tylko wybiórczo przywołam: Robert Jarosz, Malina Prześluga, Mateusz Pakuła, Piotr Bulak, Piotr Przybylak) zdobywają się na nowy dramat dla młodzieży wykorzystując coś, co można określić jako *symulacrum*, oparte na przeniesieniu sytuacji i gier dostrzeżonych w świecie popkultury i „nowej komunikacji” na sytuacje młodzieży przedstawionej w dramatach. Próby takiego dramatu są zazwyczaj nieudane jako gra i zabawa stanowiące o formie dramatu (R. Jarosz), jako przedstawienie interakcji i sposobów komunikacji (sztuki Prześlugi każdego dnia stają się anachroniczne, bo nie nadążają przecież za innowacjami technologii), jako dramat emocji (eskalacja afektu Bulaka) i jako *nowa mimesis* (popkultura jako terytorium imitacji M. Pakuły).

Zasadą kolejnych podrozdziałów jest prezentacja ważnych dla teatru dla młodzieży dramaturgii szeregu pisarzy polskich (urodzonych mniej więcej po 1970 roku), których –

jednak poważny dorobek literacki i w niektórych przypadkach naukowy – Doktorant próbuje zamknąć w metaforyczne pułapki, powiązać krytycznym, często kalamburzym określeniem; rozumiem, że mistrzem mógł być w tym przypadku Jan Błoński, chyba że ta sofistyczna i syntetyzująca dyspozycja krytyka miała być deską ratunku dla Autora, coraz bardziej zanurzającego się w szczegółowych analizach sytuacji scenicznych i komunikacyjnych w dramatach dla młodzieży. Właściwie – powinienem podziwiać Autora rozprawy za to, że te wszystkie teksty przeczytał i że miał tyle samozaparca, by je rozumieć. A to – moim zdaniem – trudne zadanie. Jednak w ciągłej lekturze poszczególne teksty o kolejnych dramaturgach stają się nurzące; owszem – jako osobne artykuły pełniłyby swą zaczepną rolę, może pobudziły senną dziś krytykę. Ale nie ma w takim układzie jakiegoś pomysłu na zdarzenie tekstowe – jest tak zapewne dlatego, że silnie wyartykułowana teza o zwycięstwie *Piaskownicy* w agonii dramaturgów mimowiednie powoduje, że pozostałe sztuki są niejako przegrane, że tylko argumentują tezę o wyższości *Piaskownicy*, ponieważ taki jest wymóg dobrze napisanej pracy doktorskiej. Pielęgnacja formy jest szlachetnym wymaganiami, ale usypiającym czujność ogrodnika. W rozprawie jest teza i dobrze złożone argumenty oraz wnioski.

Gdyby jednak myśleć o książce – kompozycja rozprawy winna stać się jeszcze przedmiotem – jak mówią uczeni – „namysłu”. Ciekawi mnie to, co wymyka się formie archiwum: chciałbym dowiedzieć się, czy wiedza socjologiczna, kulturoznawcza wyniesiona z wyższych uczelni – np. w przypadku Prześlugi i Bulaka - miały wpływ na sposoby manipulacji postaciami i światem przedstawionym w ich dramaturgii. Interesuje mnie też generowanie określonych ideologii, nazwę to syndromem Jędrzeja Cierniakja, mianowicie regionalizmu, minimalizmu, „narodowego patriotyzmu” a nawet nacjonalizmu poprzez teatr i dramat dla młodzieży; chciałbym się dowiedzieć o tym, czy generacja pisarzy urodzonych w latach 60. i 70. ubiegłego wieku jest w stanie przejść przez psychologię rozwojową inaczej niż tylko tak, jak sama została nauczona (droga podręczników Przetacznikowej – Gierowskiej). Interesuje mnie dramat i teatr dla młodzieży jako sposób manipulacji ideowej (ideologicznej).

Na przywołanych dramaturgach katalog tekstów teatralnych dla młodzieży nie kończy się: w dysertacji pojawiają się kolejni pisarze tworzący dramaty zgodnie z ich własną perspektywą pojmowania świata dodawaną albo narzucaną młodzieży: filozoficzną (R. Jarosz), antysystemową i etyczną w związku z zagadnieniem wykluczenia (M. Prześluga), afektywną/psychologiczną, kulturoznawczą/popkulturową (Piotr Przybyła), *symulakrum* i dekonstrukcja (Szymon Jakimiak), rap, może szerzej: kultura hip-hopu Andrzeja Błazewicza i Marcina Teodorczyka.

Trudno było się spodziewać tak ogromnej skali zjawiska i zmian, jakie w centrum ich dramaturgii zachodzą. Doktorant przyjrzał się im uważnie; poddał badaniom także instytucjonalne formy pracy z młodymi i najmłodszymi uczestnikami kultury. W interesujący sposób opowiedział o nowych zasadach i formułach organizacji konkursów na sztukę dla dzieci i młodzieży, dodał wiele interesujących uwag na temat sposobu organizacji teatru i wychowania w sztuce młodzieży w Niemczech (Junges Theater), Szwecji (Młoda Scena Północy) i na Węgrzech. Opracowanie zagadnień dramatu dla młodzieży w Polsce Autor zamyka na 2022 roku, zaś dla dopełnienia swojej pracy dokonuje przeglądu polskich i zagranicznych dramatów skierowanych dla pokolenia współczesnych nam młodych odbiorców sztuki teatralnej. Prawie trzysta stron tekstu na temat tak ważny dla teatrologii i socjologii działań kulturowych.

Język, którym praca jest napisana, ujawnia wysoką kulturę osobistą i wielkie przywiązanie do mowy ojczystej: jest bogaty, zmienny, przystosowany do charakteru autorskiej narracji i jej tematów, lecz nie poddający się hybrydycznym formom nowomowy, które mogłyby wtargnąć do języka rozprawy z czytanych dramatów, z używanego w nich slangu, pleonazmów, apokop. Język rozprawy jest odpowiednio stosowanym narzędziem pracy naukowej, która jednak przedstawia się jako nieskomplikowana w czytaniu, choć bywa – o czym pisałem – nurząca w przywoływaniu kolejnych opisów i analiz dramatów, co oczywiście wynika ze starania o dokładną realizację tematu. Bibliografia, noty, aneksy i przypisy są rzeczowo i jasno sporządzone. Pracę charakteryzuje historyczny sposób prezentacji tematu – porządki realizowane są w kolejności występowania w dość wąskim przedziale czasu, którego rozprawa dotyczy.

Zamknięcie rozprawy to jej streszczenie przyjmujące postać matematycznego wyrażenia „co było do udowodnienia”. Jeszcze raz przypomniana została teza rozprawy, może niestety w formie osłabionej przez wyrażenia o „marginalności” teatru dla młodzieży. Odniosłem wręcz przeciwne wrażenie: mówić o „marginalności” można w odniesieniu do sytuacji, w której znajduje się w ogóle dzisiejsza młodzież pozbawiona w zasadzie mądrej opieki i marnująca swe talenty, a nie o poświęconym jej problemom dramacie.

Uwagi krytyczne zostały wpisane w tekst niniejszej recenzji. Dodam tylko jeszcze, że spojrzenie na całość rozprawy ujawnia pewien uskok między częścią teoretyczną a częścią analityczną i sprawozdawczą. Podczas czytania rozprawy znika napięcie wywołane zapowiedzią trzech dróg refleksji o teatrze dla młodzieży: fenomenologii, heurystyki i hermeneutyki. Teatr przecież sam jest filozofią i może to on najgłębiej wyraża dramat egzystencji. Odwołuję się tu do dawnej, ale jakże ważnej tezy Wernera Jaegera (*Paideia*), że filozofia istnienia wyrażona została w tragedii, nie w filozofii starożytnych mędrców. Czy można dziś, w oparciu o teksty dramatów dla młodzieży – taką myśl również wypowiedzieć? Przecież w starożytności tragedia była zawsze współczesna i dotyczyła młodzieży, mimo koniecznego wpisania w prawa zawarte w mitach? Młodzież te prawa modyfikowała – jak dzisiaj.

Interesują mnie również związki eksperymentów literackich Krystyny Miłobędzkiej z jej pracą naukową, ale zwłaszcza z określoną filozofią redukcji [*jestem do znikania*] i pesymizmu społecznego [*jestemy razem, ale każde z nas osobno*], z kulturowymi apokopami trwale towarzyszącymi jej myślom i pracom od czasów Nowej Fali. [*Znikam i jestem od nowa*]. Czy tu można odnaleźć drogę filozofii, po której przechadza się młody człowiek w okresie pomiędzy dzieckiem a dorosłym? I czy w ogóle kategoria dorosłości ma sens? Podobnie jak „dojrzewanie” i „dojrzałość”? Czy Kordian ma być dojrzały? Co to w ogóle znaczy: być dojrzałym?

KONKLUZJA

Rozprawa doktorska mgr. Tomasza Kaczorowskiego jest pierwszą polską pełną monografią na temat dramatu i teatru dla młodzieży w Polsce. Jest napisana z głębokim poszanowaniem literatury współczesnej i sztuki najnowszej skierowanej do młodego człowieka, wydobywa jej zagadnienia z przestrzeni obojętności lub wynosi ponad obszar relatywnie niskich ocen artystycznych. Analizy i interpretacje przedstawione w rozprawie są przeprowadzone jasno,

przejrzystości, poprawnie merytoryczne, są wyrażone językiem o wysokim stopniu świadomości i wysokiej wartości semantycznej. Jest to praca wybitna – zarówno pod względem zakresu jak i harmonii tez i argumentów. Napisana zgodnie z wymogami stawianymi konstrukcji i kompozycji pracy doktorskiej – jest bardzo dobra pod względem stylistycznym i retorycznym.

Zgodnie z obowiązującym prawem wynikającym z Ustawy o przeprowadzaniu przewodów doktorskich z dnia 14 marca 2003 roku, Dz.U. 65, uprzejmie proszę Radę Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego o dopuszczenie mgr. Tomasza Kaczorowskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Jednocześnie wnioskuję do Wysokiej Rady Wydziału Filologicznego UG o wyróżnienie przedstawionej rozprawy.

Prof. dr. hab. Włodzimierz Szturc

Katedra Teatru i Dramatu

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Kraków 2023, 09, 01.

