

Dr hab. Ewa Partyga, prof. IS PAN
Zakład Historii i Teorii Teatru
Instytutu Sztuki PAN

Warszawa, 16 maja 2022

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Barbary Żarinow
pt. *Obrazy postapokalipsy w polskim teatrze XXI wieku*
przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Iriny Lappo
na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie**

Rozprawa mgr Barbary Żarinow wpisuje się w nurt refleksji nad wyobraźnią (post)apokaliptyczną i jej poznawczymi aspektami, który rozwija się szczególnie dynamicznie w ostatnich dekadach. Pobudził tę wyobraźnię przełom tysiącleci, przyczyniły się do jej rozkwitu wojny czy akcje terrorystyczne, ruchy klimatyczne i ekologiczne, wreszcie pandemia COVID-19. Autorka postanowiła zbadać, jakie tematy i obrazy wniosło do polskiego teatru w dwóch pierwszych dekadach XXI wieku myślenie w kategoriach katastrofy czy końca. Materiał badawczy stanowi osiemnaście przedstawień z lat 2000–2020, które w przekonaniu Doktorantki łączy „postapokaliptyczna estetyka wizji plastycznej” (s. 4). Mgr Żarinow analizuje wybrane przedstawienia, by sprawdzić, jak wykorzystane w nich rozwiązania scenograficzne i kostiumograficzne wpływają na ukierunkowanie możliwości interpretacji dzieł teatralnych (a także – w niektórych przypadkach – tekstów stanowiących ich podstawę). Zastanawia się również nad tym, jak analizowane obrazy teatralne korespondują z podsycanymi (post)apokaliptyczną wyobraźnią lękami i emocjami indywidualnymi i zbiorowymi. W polskiej teatrologii wciąż za mało pisze się o scenografii, niewiele mamy prac, które kwestie scenograficzne ujmują w szerszej, kulturowej perspektywie. Dlatego największą zaletą recenzowanej rozprawy jest w moim przekonaniu próba spojrzenia na teatr polski dwóch pierwszych dekad XXI wieku przez pryzmat szeroko rozumianej wizji plastycznej (rozwiązań przestrzennych, scenograficznych i kostiumograficznych) w jasno określonej perspektywie tematycznej, która umożliwi objęcie spójną refleksją różnorodnych przedsięwzięć teatralnych (od teatru dramatycznego i postdramatycznego po scenę tańca) oraz osadzenie ich w kontekście kultury wizualnej.

1.

Dysertacja Barbary Żarinow ma logiczną i przejrzystą konstrukcję, dowodzącą, że Autorka panuje nad wywodem i dba o jego spójność. Wstęp zapowiada sposób ujęcia tematu, wyjaśnia zasady doboru i metody uporządkowania materiału badawczego, a także zarysowuje metodologiczne horyzonty rozprawy. Zasadnicza część dysertacji została podzielona na trzy rozdziały, z których każdy zawiera trzy podrozdziały analityczno-interpretacyjne i jeden podrozdział podsumowujący. Autorka wzbogaciła przeszło dwustustronicowy wywód wyjątkowo bogatym materiałem ilustracyjnym – czytelnicy mają do dyspozycji 118 fotografii, do których Doktorantka odwołuje się w opisach i analizach. Rozważania domknięte zostały kilkustronicowym zakończeniem. Praca zawiera starannie przygotowaną bibliografię, a także aneks z dokładnymi metryczkami omawianych przedstawień, uzupełnionymi o rejestr recenzji im poświęconych.

We wstępie mgr Żarinow wyraźnie podkreśla, że zarówno zaproponowany sposób rozumienia kluczowej dla rozprawy kategorii „obrazów postapokalipsy”, jak i dobór materiału badawczego mają charakter autorski. Uprzedzając zastrzeżenia, jakie mógłby budzić zestaw przedstawień wybranych dla zilustrowania estetyki i atmosfery „postapokaliptycznych obrazów teatralnych”, Doktorantka wyjaśnia, że „apokalipsy” rozumie jako „liminalne wydarzenia, które mają szczególny wpływ na wyobraźnię współczesnych artystów, a jednocześnie pokrywają się z doświadczeniami i lękami społeczeństwa” (s. 4). Zaznacza także – zainspirowana socjologicznym ujęciem Lecha M. Nijakowskiego – że współczesne myślenie (post)apokaliptyczne jest dalece zsekularyzowane nawet wtedy, gdy w obrazach pojawiają się elementy tradycyjnego religijnego obrazowania. Starannie i w przemyślany sposób uzasadnia także metodę doboru i uporządkowania materiału badawczego, definiując trzy „obrazy źródłowe lub prototypowe” (s. 14, 15), które w zasadniczej części rozprawy stają się ramami wyznaczającymi zakres trzech rozdziałów analityczno-interpretacyjnych. Wyróżnione obrazy, czyli „krajobraz po wojnie” (s. 14), „postindustrialna porzucona przestrzeń” (s. 15) i „futurystyczna wizja śmieciowiska utopijnego” (s. 15), służą Autorce jako punkt odniesienia w selekcji i analizie przedstawień, a jednocześnie umożliwiają uporządkowanie refleksji nad dynamiką (post)apokaliptycznych wizji w perspektywie czasowej. W obrazie pierwszym istotny jest stosunek do przeszłości, w obrazie drugim – do teraźniejszości, w trzecim zaś – do przyszłości. Nieco słabszym elementem wstępu jest zarys stanu badań i metodologii, w którym Autorka przeważnie ogranicza się do wyliczenia tekstów, z których korzystała (lub z których można skorzystać), rzadko pogłębiając refleksję na temat źródeł inspiracji. Można ten

niedostatek wytłumaczyć, dodając, że zwięzłe, a zarazem problemowe ujęcie tej warstwy było niełatwe, ponieważ wymagało uwzględnienia stanu wiedzy w ramach kilku pól badawczych (m.in. badań nad literaturą i – szeroko rozumianą – sztuką postapokaliptyczną oraz badań nad scenografią) oraz scharakteryzowania różnorodnych lektur teoretycznych czy kontekstowych. Na razie zaznaczę tylko, że we wstępie wszystkie te lektury zostały omówione dość lakonicznie, a do sposobu ich wykorzystania w analizach, interpretacjach i podsumowaniach powrócę w dalszych częściach recenzji.

W rozdziale pierwszym, *Krajobraz po wojnie: w cieniu posthistorii*, wydarzeniem liminalnym uznanym za rodzaj tytułowej „apokalipsy” jest wojna. Autorka analizuje, jak w sześciu wybranych przedstawieniach ukazywane i problematyzowane jest wojenne lub powojenne pobojuwisko rozumiane dosłownie i metaforycznie. Rozdział drugi nosi niezupełnie przystający do jego treści tytuł *Pustostany postindustrialne*. Nie wszystkie z pięciu omówionych w nich spektakli rozegrane zostały w przestrzeniach postindustrialnych autentycznych bądź zainscenizowanych (legnicka „Ballada o Zakaczawiu” była wystawiana w zrujnowanym kinie). We wszystkich jednak opuszczone i/lub zdewastowane wnętrza i budynki odgrywają istotną rolę – jako miejsce akcji albo temat – a przede wszystkim uruchamiają w jakiejś mierze katastroficzną wyobraźnię i prowokują do poszukiwania wydarzenia, które można nazwać „apokalipsą”. Tytuł rozdziału trzeciego ma dwuczłonową budowę: *Śmieciowisko utopijne a rzeczywistość posthumanistyczna*. Dzięki temu udaje się pomieścić w nim siedem wybranych przedstawień, których twórcy sięgają po dystopijne akcenty, by mówić o „współczesnej postapokaliptycznej rzeczywistości”, której cechą jest „kryzys antropocentryzmu” (s. 156). Pierwszy człon tytułu dość mgliście i swobodnie charakteryzuje rozwiązania scenograficzne zastosowane w omawianych przedstawieniach (wprawdzie Autorka rozumie „śmieciowisko” nie w sposób dosłowny, lecz jako nadmiar przedmiotów, lecz nawet ta szeroka definicja nie pasuje do niektórych omawianych spektakli). Druga część tytułu rozdziału wydaje się jednak trafna, ponieważ we wszystkich inscenizacjach antropocentryczna perspektywa zostaje w jakiejś mierze zakwestionowana.

W niedługim zakończeniu rozprawy Autorka bardzo zwięzłe podsumowuje swoje rozważania, nieco szerzej komentuje natomiast proces odkrywania coraz głębszych i wyrazistszych związków między teatralnymi obrazami a pandemiczną i wojenną rzeczywistością, w której przyszło jej kończyć rozpoczętą parę lat wcześniej pracę.

2.

Autorka rozprawy *Obrazy postapokalipsy w polskim teatrze XXI wieku* omówiła dość szczegółowo osiemnaście przedstawień zrealizowanych w polskim teatrze między 2000 a 2020 rokiem. Chociaż materiał badawczy jest stosunkowo niewielki, trafny dobór klucza – scenograficzno-tematycznego – umożliwił naszkicowanie szerokiej i bardzo ciekawej panoramy tendencji estetycznych i ideowych sztuki teatralnej tego okresu. Wśród opisanych spektakli znalazły się prace znanych i mniej znanych reżyserów i reżyserów różnych pokoleń, omówione zostały przedstawienia zrealizowane na wielkich narodowych scenach (jak choćby krakowski Narodowy Stary Teatr), w mniejszych teatrach, które stawały się w tym okresie bardzo ważnymi i ciekawymi ośrodkami artystycznymi (jak na przykład legnicki Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), w teatrach regionalnych rozsianych po całym kraju, wreszcie w środowiskach offowych (Teatr Maat, neTTheatre). Interesujące w zaproponowanej przez Autorkę perspektywie okazały się inscenizacje klasyki dramatu, przedstawienia postdramatyczne, performanse taneczne utrzymane w rozmaitych estetykach. Niektóre z omawianych w dysertacji przedstawień były już przedmiotem analiz wielu badaczy, Autorce udało się jednak coś dorzucić do dotychczasowych interpretacji dzięki umieszczeniu dobrze znanych inscenizacji w nowym kontekście i w sąsiedztwie innych niż zazwyczaj spektakli, a także dzięki przesunięciu akcentu z reżyserii i aktorstwa na scenografię i kostiumy. Mgr Żarin nie tylko wymienia twórczynię i twórców plastycznej koncepcji przedstawień, lecz często (choć szkoda że nie zawsze i że nie w bardziej uporządkowany sposób) dodaje informacje na temat ich wykształcenia, doświadczeń, wzajemnych powiązań i zdobytych nagród. Dzięki wyraźnemu zaakcentowaniu roli wielu regionalnych ośrodków w kształtowaniu życia teatralnego dwóch pierwszych dekad XXI wieku, a także uwypukleniu udziału twórczyń i twórców scenografii i kostiumów w przemianach zachodzących w praktykach teatralnych obraz najnowszego teatru w Polsce stał się bardziej zdecentrowany, zróżnicowany i zrównoważony. Współbrzmi z tym także przyjęta w aneksie zasada wymienienia nazwisk wszystkich osób, które przyczyniły się do powstania spektakli. Ponadto Autorka stara się niekiedy osadzić wyobraźnię artystów teatralnych we współczesnej im i wcześniejszej kulturze wizualnej, odnosząc się do obrazów, filmów, performansów, ale też pokazów modowych. Dzięki temu pozornie techniczne opisy scenicznych rozwiązań plastycznych nabierają bardziej kulturowego charakteru, stają się przejawem szerszych tendencji albo umieszczone zostają w kontekście pokoleniowej wrażliwości wizualnej.

Skonstruowanie ciekawego obrazu teatru początku XXI wieku w Polsce udało się między innymi dzięki wysiłkom, jakie mgr Żarinow włożyła w szukanie podobieństw i różnic oraz wychwytywanie nitki wiążących rozmaite zjawiska, by w sposób problemowy uporządkować opisywane i analizowane dzieła teatralne. Widać to wyraźnie na poziomie kompozycji całej rozprawy, przede wszystkim w omówionym we wstępie i uwypuklonym przez tytuły rozdziałów pomysłem trzech źródłowych obrazów, które ją organizują. Zaproponowane przez Autorkę kategorie określające te obrazy najczęściej się sprawdzają i przystają do analizowanych przedstawień, choć – jak już wspomniałam – zdarza się, że coś się im wymyka. Założona zasada spójności najbardziej zawodzi w rozdziale drugim. W gruncie rzeczy mniejszym kłopotem jest to, że tytuł *Pustostany postindustrialne* nie pasuje do wszystkich omawianych w tej części inscenizacji. Spójność interpretacyjną rozdziału zakłóca w większym stopniu kłopot z dookreśleniem „liminalnego wydarzenia”, które organizuje postapokaliptyczną wyobraźnię twórców omawianych przedstawień. Źródłowy obraz w tej części Autorka wiąże z historią Detroit: „Postapokaliptyczna historia Detroit jest przestrogą przed nie zrównoważonym, źle zaplanowanym rozwojem miast. Detroit staje się realną scenografią postapokaliptycznego scenariusza, choć do jego stanu nie doprowadziła żadna wojna czy nuklearna katastrofa. Przyczyn upadku należy szukać, paradoksalnie, w zbyt szybkim rozwoju” (s. 105). W tym samym rozdziale Stocznia Gdańska, czyli postindustrialna przestrzeń, w której rozgrywa się akcja „H.” w reżyserii Klaty, zostaje określona jako przestrzeń „po katastrofie, po nieudanej, źle przeprowadzonej rewolucji” (s. 130). W omówieniu „Ballady o Zakaczwaniu” wystawionej w nieczynnym legnickim kinie czy lubelskiego spektaklu „Ostatni taki ojciec” „liminalne wydarzenie” nie zostaje nazwane, charakter katastrofy trzeba dointerpretować. Gdy więc w zakończeniu Autorka podsumowuje cały rozdział konstatacją: „Postindustrialna scenografia staje się symbolem upadłych idei demokratycznego świata, współczesności tworzonej w oparciu o [!] fantazmaty wielkich idei demokratycznego świata” (s. 216), czytelnicy mogą się czuć nieprzekonani. Znacznie bardziej przekonujące koncepcyjnie są rozdziały pierwszy i trzeci.

We wszystkich częściach Autorka dba o uwypuklenie podobieństw bądź różnic również na innych poziomach organizacji tekstu. Często na przykład łączy spektakle w pary, szukając dla każdej z nich dodatkowego wspólnego mianownika (oprócz obrazu prototypowego). Należy docenić te kroki służące budowaniu logicznego i uporządkowanego wywodu, nawet jeśli zaproponowany łącznik nie jest należycie wykorzystany. Jak choćby kategoria kolazu, która ma być kołem zamachowym paralelnej interpretacji „(A)Polonii” Warlikowskiego

i „Ausgangu” Kaczmarka, ale po wstępie do podrozdziału (w którym Autorka przypomina polemikę Agnieszki Karpowicz z Ryszardem Nyczem na temat kolażu) prawie znika, by powrócić dopiero w jego zakończeniu, tyle że w sposób niewnoszący szczególnie odkrywczych myśli do interpretacji spektakli. Nieco rozczarowujące są zresztą prawie wszystkie podsumowania podrozdziałów, w których omówione zostały dwa przedstawienia – Autorka ogranicza je najczęściej do bardzo zwięzłych, a niekiedy nawet bardzo ogólnikowych wniosków. Nawet te mniej udane próby szukania różnych analitycznych i interpretacyjnych narzędzi, dzięki którym można by przeprowadzić pobudzające do myślenia porównania czy zestawienia badanych inscenizacji, uważam jednak za cenne przejawy dociekliwości Autorki i jej pasji syntetyzowania.

Poznawczą ciekawość Doktorantki widać wyraźnie w sferze wyborów metodologicznych. Mgr Żarinow już we wstępie sygnalizuje, że jej rozprawa jest osadzona w badaniach kulturowych (s. 21) i z tego wynika znaczna rozpiętość metodologicznych inspiracji. We wstępie zapowiada te inspiracje bardzo lakonicznie. Niewiele z nich rozwija też w zasadniczej części rozprawy. Fragmenty poświęcone wyjaśnieniom, jakie światło rzucają na analizowane przedstawienia prace Hannah Arendt, Giorgio Agambena, Georgesesa Didi-Übermana, Fredrica Jamesona, Alaina Badiou, Diany Taylor i wielu innych, są krótkie i nie prowadzą do szczególnie odkrywczych wniosków, nawet jeśli Autorka przeczytała całe ich książki przywoływane w przypisach i bibliografii. Zdarzają się ponadto cytaty (np. z Adorno i Brocha), które nie zostały zlokalizowane. Być może lepiej by było, gdyby Autorka skupiła się na mniejszej liczbie lektur pomocniczych, lecz wykorzystała je w bardziej przemyślanej, dogłębnej i twórczej sposób.

Ogromną zaletą dysertacji Barbary Żarinow jest natomiast skupienie uwagi na przestrzennych, scenograficznych i kostiumograficznych rozwiązaniach, które określają atmosferę i charakter oraz współtworzą sensy postapokaliptycznych obrazów stanowiących temat pracy. Autorka niekiedy popełnia częsty w teatrologicznych doktoratach błąd streszczania czy relacjonowania akcji przedstawień, ale zawsze pamięta o uzupełnieniu jej o staranny opis warstwy wizualnej. Opisy przestrzeni, scenografii, rekwizytów i kostiumów są szczegółowe i pobudzają czytelniczą wyobraźnię. Ich cennym uzupełnieniem jest bardzo bogaty materiał ilustracyjny umieszczony dopiero na końcu każdego z rozdziałów, przy czym pod każdym zdjęciem znajduje się krótki komentarz pochodzący z tekstu, dzięki któremu można przypomnieć sobie tok wyводу (Autorka zadbała też o uwzględnienie w podpisach nazwisk fotografów). Proponowane przez mgr Żarinow opisy warstwy wizualnej są niekiedy

bardziej techniczne, innym razem wzbogacone o niezbyt rozbudowane komentarze interpretacyjne. Zaskakujące jednak jest to, że w podsumowaniach podrozdziałów i rozdziałów interpretacyjne komentarze na temat rozwiązań plastycznych rzadko są kontynuowane i rozwijane.

Mankamentem rozprawy, który znacznie utrudnia lekturę, jest niezadawalający poziom jej redakcyjnego przygotowania. W wersji przedłożonej do recenzji można znaleźć niemało dobrze napisanych fragmentów, które dowodzą, że Autorka byłaby w stanie dopracować tekst pod względem językowym i stylistycznym (choćby nawet w tych ustępach należałoby wprowadzić poprawki interpunkcyjne). Niestety, sąsiadują one z fragmentami, w których znalazło się sporo błędów gramatycznych (zarówno fleksyjnych, jak i składniowych; trzeba zwrócić uwagę zwłaszcza na konstrukcje imiesłowowe) oraz leksykalnych (słownikowych, frazeologicznych, a nawet słotwórczych). Nakładają się na to pomyłki interpunkcyjne oraz literówki (które stają się czasami błędami ortograficznymi – gdy Autorka myli małą i wielką literę albo łączną i rozłączną pisownię). Kłopot w lekturze sprawia niekiedy również styl – zwłaszcza skróty myślowe osłabiające komunikatywność tekstu czy też niesfunkcjonalizowane powtórzenia. Biorąc jednak po uwagę obserwację, że są w rozprawie części dobrze napisane, zakładam, że zauważone błędy i niedociągnięcia to jedynie efekt skrócenia etapu pracy redakcyjnej nad tekstem albo przesunięcia w niej akcentu na doszlifowanie przypisów, bibliografii i aneksu, w których widać staranność Autorki.

3.

Przedmiotem refleksji w rozprawie Barbary Żarinow są postapokaliptyczne obrazy w teatrze polskim dwóch pierwszych dekad XXI wieku. Dobrze sformułowany temat oraz przemyślana perspektywa badawcza zogniskowana na przestrzenno-scenograficznej warstwie przedstawień zaowocowały ciekawymi analizami starannie wyselekcjonowanego materiału badawczego. Choćby dysertacja mgr Żarinow ma pewne, odnotowane powyżej, niedostatki, to stanowi cenny wkład w badania na najnowszym teatrze polskim, a zarazem zawiera wiele dowodów naukowej dojrzałości Autorki. Uważam, że rozprawa *Obrazy postapokalipsy w polskim teatrze XXI wieku* spełnia warunki określone w art. 13.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65 poz. 595 z późn. zmianami). Wnioskuje zatem o dopuszczenie mgr Barbary Żarinow do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Ewa Sawicka