

Kraków 21 czerwca 2022

UNIwersytet Warszawski
WYDZIAŁ POLONISTYKI
wpłynęło dnia 29.06.2022

dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ

Katedra Teatru i Dramatu

Wydział Polonistyki UJ

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Joanny Kocemby-Żebrowskiej *Teatr partycypacyjny w Polsce. Wybrane praktyki*, napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Wojciecha Dudzika

Rozprawa doktorska mgr Joanny Kocemby-Żebrowskiej skomponowana jest bardzo klarownie i konsekwentnie. Zbudowana została z dwóch części. Pierwsza z nich – „Ustalenia teoretyczne” – formułuje w jasny sposób, czego rozprawa będzie dotyczyć. Pojęcie „Teatr partycypacyjny” wymyka się prostym definicjom, dlatego tak obszernie (i ciekawie) Joanna Kocemba-Żebrowska próbuje nakreślić możliwe konotacje. Zarazem stara się wskazać, jak partycypacja wpływać może na charakter pracy artystycznej, ale i na ostateczny efekt, czyli dzieło (jakkolwiek je rozumieć).

Część druga natomiast – zatytułowana „Studium praktyk” - poświęcona zostaje opisowi i analizie twórczości sześciu polskich zespołów bądź indywidualnych artystów, wobec których Joanna Kocemba-Żebrowska decyduje się użyć terminu „teatr partycypacyjny”. Już sam wybór opisywanych twórców jest istotną decyzją interpretacyjną. Dokonany został on z namysłem. Na dodatek w taki sposób, by były to zarazem praktyki najciekawsze, a równocześnie ukazujące różne możliwości zaistnienia teatru partycypacyjnego.

Spróbuję się teraz odnieść nieco bardziej szczegółowo do obu części. W „Ustaleniach teoretycznych” zaintrygowało mnie kilka wątków. Pierwszy wiąże się z samym pojęciem partycypacji, która jest w dzisiejszych czasach, jak to ujęto w jednym z cytowanych tekstów „trendy” (s. 11), zaś „w Polsce zaś mamy prawdziwy boom partycypacyjny” (s. 11). W ten nurt wpisują się setki mnożących się teatralnych kolektywów i grup teatralnych. Już samo przyjęcie określenia „partycypacja” powoduje zaszufłakowanie w najbardziej postępowych kręgach sztuki, a nawet pewną bezkrytyczność recenzji i opinii, bowiem ważniejsze staje się zaangażowanie, niż artystyczna jakość zjawiska. Autorka rozprawy

jednak w bardzo wyważony sposób odnosi się do „teatru partycypacyjnego”. Nie kryje zainteresowania nim, fascynacji nawet. A zarazem potrafi zachować umiar, potrafi zachować poznawczy dystans.

Widoczne jest to od pierwszych stron rozprawy. Po przedstawieniu różnorodnych definicji dotyczących pojęcia partycypacji, autorka formułuje własne, choć oparte na tamtych pracach rozumienie terminu. Według Joanny Kocemby-Żebrowskiej partycypacja zakłada: „uczestnictwo jednostki, czyli włączanie się poprzez działanie w inicjatywy szerszej zbiorowości, mające charakter aktywny, ochotniczy i dobrowolny, związany z przyjmowaniem na siebie części odpowiedzialności za grupę i jej aktywność oraz z redystrybucją władzy przez osoby ją uprzednio posiadające” (s. 14-15). Joanna Kocemba-Żebrowska przywołuje następnie schematy Sherry R. Arnstein i Rogera A. Harta, oparte na stopniowości partycypacji (drabina partycypacji) i inne teorie społeczne, obywatelskie, wspólnotowe, pracownicze etc. Traktuje je przede wszystkim jako „ciekawe pole odniesienia” (s. 27) dla teatru partycypacyjnego. Moim zdaniem jest to właściwe założenie, bo eliminuje pokusę potraktowania partycypacji jako wartości absolutnej, jedynie słusznej. Bowiern na przykład „partycypacja społeczna”, jak sądzę, znaczeniowo nie w pełni pokrywa się ze „sztuką partycypacyjną”.

Autorka w kolejnych partiach pierwszej części rozprawy skupia się na działaniach artystycznych - przedstawia skrótowo trzy typy teatru partycypacyjnego. Jednak, jak deklaruje, dla niej i na potrzeby tej pracy najważniejszy stanie się typ trzeci - teatr partycypacyjny traktowany jako „kolektywna praktyka angażująca do twórczego działania osoby niezwiązane ze światem sztuki, wspólnotowa strategia teatru społecznego, bliska ideom emancypacji poprzez sztukę.” (s. 39). Joanna Kocemba-Żebrowska wskazuje też, że kolektywizm, współdecydowanie, podmiotowość i demokratyzacja twórczości stają się wyznacznikami tego typu pracy.

Trochę żałuję, że autorka w tej teoretycznej części nie poddała refleksji artystycznego wymiaru spektaklu. Pozostaje więc niejasne, czy o wartości „projektu” decyduje wyłącznie stopień partycypacji i cechy wymienione powyżej (kolektywizm, współdecydowanie, etc.), czy powinniśmy też spektakle oceniać według kryteriów estetycznych, artystycznych i na ich podstawie formułować oceny.

Po lekturze drugiej części rozprawy jasne okazuje się, że wymiar estetyczny spektakli jest jednak dosyć istotnym komponentem. Na dodatek w końcowym fragmencie rozprawy autorka sama zadaje retoryczne pytanie o rolę wartości artystycznej omawianych przedstawień. Jednak – moim zdaniem – trochę brakuje szerszego namysłu teoretycznego na ten temat.

Wracając jednak do przeglądu kolejnych fragmentów pracy... Także w pierwszej części rozprawy Joanna Kocemba-Żebrowska w interesujący sposób przedstawia prekursorów teatru partycypacyjnego i zjawiska temu nurtowi pokrewne. Są to, na przykład: Jędrzej Cierniak, Antonina Sokolich, teatr studencki, parateatr Grotowskiego, Akademia Ruchu, „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”... Z

doborem przykładów jednak zawsze można się spierać. I rzeczywiście, nie do końca rozumiem, skąd w tym zestawie Teatr Kalambur, jeśli w kręgu teatrów studenckich i wyrosłych z ruchu studenckiego można znaleźć o wiele bardziej spektakularne projekty „partycypacyjne”, czy to związane z kreacją zbiorową (Teatr Ósmego Dnia), czy udziałem widzów (niektóre spektakle Teatru 77). Przykład Kalamburu na pewno nie jest błędny, bo w pewnym okresie takie kolektywne elementy się pojawiły, ale przecież to nie one budowały rozpoznawalność tego teatru.

Zdecydowanie natomiast brak mi w tym zestawieniu Gardzienic z ich działalnością Wyprawową (dekada przełomu lat 70/80). To istotne niedopatrzenie, bo Teatr Węgałty, o którym autorka pisze tak dużo, wprost odwoływał się do praktyk zespołu Włodzimierza Staniewskiego. Ale nie tylko dlatego. Przecież teatr ten spełniał w tamtym czasie właściwie wszystkie teoretyczne założenia „teatru partycypacyjnego” i był jedną z najbardziej oryginalnych grup tego rodzaju (patrz manifest *Po nowe środowisko teatru*). Przypuszczam, może błędnie, że wyrugowanie „Gardzienic” z historii teatru staje się konsekwencją padających ostatnio oskarżeń o molestowanie.

O ile jednak w przypadku Kalamburu i Gardzienic są to jedynie spory o wybór lub jego brak, o tyle poważnym błędem jest stwierdzenie, że „działań partycypacyjnych na próżno szukać można w XX-wiecznych polskich teatrach instytucjonalnych” (s. 69). Nie wolno przecież zapomnieć o kolektywie, jaki w „czasach stalinowskich” stanowił Teatr Nowy w Łodzi. Dopiero po kilku latach kolektywnego kierownictwa jego dyrektorem został Kazimierz Dejmek. Na początku (1949 rok) jednak reżyserem spektakli Teatru Nowego był „kolektyw” (tak pisano na plakatach), a sposób pracy (próby w fabrykach czy kopalniach) i charakter przedstawień (dyskusje z robotnikami po zakończeniu) nawoływał do komunistycznej kolektywizacji wszystkiego. Cokolwiek myślimy o ideologicznych korzeniach tej inicjatywy, partycypacyjność była w pierwszych trzech latach istnienia wpisana w charakter tej grupy i była jej fundamentem – na każdym poziomie.

Najważniejszym fragmentem rozprawy jest cała część druga. Napisana brawurowo, pełna faktów, odwołująca się do historii, ale zarazem – jak wskazuje Joanna Kocemba-Żebrowska – opierająca się także na jej osobistym doświadczeniu (na „obserwacji uczestniczącej”). Struktura tej części i wybór przykładów są bardzo celne. Każdy z przykładów jest odmienny, każdy jest ważny i każdy odświeża odmienne spojrzenie na partycypacyjność teatru. Joanna Kocemba-Żebrowska już w tytułach kolejnych rozdziałów hasłowo wskazuje, jakie zagadnienia w wybranym przypadku będą interesowały ją przede wszystkim. Tak więc, w pierwszej części tytułu każdego kolejnego rozdziału pojawiają się tematy, które będą kluczowym problemem poznawczym. Kolejno są to: „Autorstwo”, „Zespół”, „Reprezentacja”, „Widoczność”, „Podmiotowość” i „Devising”. Drugą część tytułu każdego rozdziału stanowi określenie

„Szkic o spektaklach”..., a po nim kolejno: ...”Teatru Węgajty”, „Teatru 21”, „Weroniki Fibich”, „teatru Strefa Wolnościowa”, „Rafała Urbackiego”, „Wojtki Ziemlińskiego”. Takie zestawienie okazuje się bardzo owocne. Nakreślona paleta zagadnień i twórców jest bardzo różnorodna. A ich zderzenie celowe (na przykład: „Rozdział 1. Autorstwo. Szkic o spektaklach teatru Węgajty”).

Ważną decyzją jest określenie, że są to „szkice o spektaklach”, a nie na przykład o sposobach pracy. W teatrze partycypacyjnym nie zawsze ostateczny efekt jest przecież najważniejszy. Oczywiście, Joanna Kocemba-Żebrowska pisze bardzo dużo o drodze prowadzącej do spektaklu, a więc o sposobach pracy, o zasadach partycypacji. Jednak podkreślenie wagi finalnego dzieła jest dla mnie decyzją znaczącą, bardzo konsekwentnie sytuującą teatr partycypacyjny także w dziedzinie **sztuki teatru**.

W całej swojej rozprawie doktorskiej Joanna Kocemba-Żebrowska jest bardzo zdyscyplinowana. Szczególnie widać to w drugiej części pracy. W każdym rozdziale autorka przedstawia historię i założenia twórcze artykułowane przez samych liderów oraz uczestników działań. Dokonania są poddawane krytycznej analizie w oparciu o opinie zawarte w różnorodnych źródłach, ale też głosem samej autorki rozprawy. W tę „monograficzną” strukturę Joanna Kocemba-Żebrowska wbudowuje dodatkowo interesujące ją zagadnienia i pytania. Tak więc, jak już wskazałem, na przykład Teatr Węgajty zostaje skojarzony z zagadnieniem „Autorstwo”.

Już na początku rozdziału pada pytanie zadane założycielom teatru – Wacławowi i Erdmucie Sobaszkom – czy „autorstwo w teatrze Węgajty jest rozproszone?” (s. 81). By zbliżyć się do w miarę pełnej odpowiedzi Joanna Kocemba-Żebrowska proponuje długą i skomplikowaną drogę. Ale – jak sądzę, jedyną właściwą. Najpierw – bardzo krótko – przedstawiona jest historia Teatru, a nawet prehistoria, sięgająca 1982 roku. Potem dopiero jest teoretyczny rozdział o autorstwie, z akcentem na zbiorowe autorstwo – rzecz charakterystyczną dla teatru partycypacyjnego. Potem następuje powrót do Węgajt i próba znalezienia odpowiedzi. Odpowiedź nie jest jednak jednoznaczna, bo to napięcie między indywidualnym, a zbiorowym autorstwem nie jest w Węgajtach zdefiniowane. Ostateczne decyzje, montaż, kolejność scen w zasadzie są w gestii reżysera, Wacława Sobaszka, ale cały materiał jest skonstruowany z propozycji zespołu (po części przypadkowego). Joanna Kocemba-Żebrowska bada więc kolejne sprawy. Autorka opisuje przełom, jaki dokonał się około 2010 roku w Teatrze Węgajty. Wtedy radykalnie Sobaszkwowie zmienili podejście do spektaklu. Przedstawienie *Woda 2030* przygotowane, a raczej wyimprowizowane na finał Alilujki, czyli letniej wyprawy „kolędniczej” (wcześniej takie przedstawienia miały jednorazowy charakter) zostało w niepełnej, zmieniającej się formie pokazywane wielokrotnie jako własny spektakl Teatru Węgajty. Dodać trzeba, że brali w nim udział uczestnicy Alilujki, a więc nie tylko stały zespół. Potem w taki sposób powstawały wszystkie kolejne hybrydalne dzieła, niedomknięte, po części „amatorskie”. Następnie możemy w tym rozdziale

przeczytać o „warsztacie” będącym podstawą pracy Węgajt. Okazuje się, że warsztat jest zarazem od samego początku sposobem budowania przedstawienia. Każdy uczestnik, nawet nie znający wcześniej pracy Węgajt, przybywający tu po raz pierwszy, przygotowuje własne propozycje. Z tych propozycji komponowany jest spektakl. „Etiudy [...] są następnie kompilowane przez Wacława Sobaszka – reżysera widowiska [...]” (s. 101) Sobaszek – o pokolenie, a może nawet dwa starszy od uczestników warsztatów wsłuchuje się w propozycje, w przekaz z nich płynący dotyczący rzeczywistości społecznej czy sposobów postrzegania świata.

To streszczenie początku rozdziału o Autorstwie i o Węgajtach było mi potrzebne, by pokazać, jak postrzegam przemyśłą strategię autorki. Otóż pytania zadane na początku, w kolejnych fragmentach odsłaniają swoją wieloznaczność, skomplikowanie. Początkowe zakłopotanie – bo przecież to Sobaszek reżyseruje spektakle, ulega sproblematyzowaniu. W konkluzji autorka pisze, że „współdecydowanie o ostatecznym kształcie działania, którym na przykład może być przedstawienie, jest inkluzyjne, angażujące i upodmiotawiające” (s. 111). Rzeczywiście, czytelnik rozprawy ma przejmujące wrażenie, że sprawa autorstwa w tym przypadku nie daje się zamknąć w prostych słowach.

Jako czytelnik rozprawy obsesyjnie wracam jednak do pytań, które dla mnie są najbardziej istotne. A takimi nie muszą być dla autorki. Czy wartość artystyczna ma jeszcze znaczenie? Czy partycypacyjność jest wartością samą w sobie, której należy poświęcić jakość dzieła? Jestem widzem spektakli Węgajt właściwie od samego początku, od pierwszych pokazów, dlatego z całą jaskrawością widzę przemianę, jaka się dokonała. Od nakierowania na spektakl do nakierowania na proces. To nie przypadek, że choć o Teatrze Węgajty pisze się dzisiaj dużo, spektakle właściwie przestały być omawiane, komentowane przez krytyków nawet dobrze nastawionych do zespołu. Dlaczego tak się dzieje? – to dla mnie ważne pytanie.

Kolejne rozdziały rozprawy doktorskiej dotyczą – jak wspomniałem – bardzo różnych artystów. Prowadzony przez Justynę Sobczyk Teatr 21 gromadzi osoby z niepełnosprawnościami. Jest bardzo rozpoznawalną grupą. W kontekście tej grupy Joanna Kocemba-Żebrowska analizuje pojęcie „Zespołowości”. Zwraca uwagę, że zespołowość, czyli długotrwała praca tych samych osób w jednej grupie, nieczęsto jest kojarzona z typowym teatrem partycypacyjnym. Zresztą zestaw przykładów w rozprawie doktorskiej świadczy o tym bardzo wyraziście. O ile w przypadku Teatru Węgajty można mówić o swoistej hybrydalnej strukturze zespołu (liderzy, stały trzon i każdorazowo zmieniająca się grupa uczestników), o tyle Teatr 21 pracuje w miarę stałym składzie już 17 lat. Jak podkreśla autorka rozprawy, „stabilność zapewnia poczucie bezpieczeństwa, które [...] jest podstawowym warunkiem kreatywności” (s. 141). Natomiast w kolejnych przykładach pojawiających się w drugiej części rozprawy

można dostrzec, że istnienie stałego zespołu nie jest już celem. A marce zespołu decyduje „grupa inicjująca” – to przykład projektowego myślenia o finalnym dziele.

Po raz kolejny muszę docenić strukturę pracy. Autorka nie porzuca zagadnień (dotychczas odniosłem się do Autorstwa i Zespołowości) po opisanu ich w obrębie przyporządkowanej im grupy (odpowiednio Węgajty i Teatr 21), ale odnosi je także do kolejnych przykładów artystycznych. Poszczególne rozdziały nie są więc tylko zamkniętymi monograficznymi całością, ale dialogicznie się dopełniają. Część ta buduje wielowątkową strukturę, coraz bardziej sproblematyzowaną. Pytań (i odpowiedzi) dotyczących tematu „teatr partycypacyjny” pojawia się coraz więcej.

„Partycypacja” w każdym opisywanym przypadku nie jest modelem idealnym, celem samym w sobie. Bowiem, co oczywiste, w artystycznej pracy partycypacyjnej też musi istnieć podział pracy, podział obowiązków i funkcji, zaś sprawczość (o czym była mowa w przypadku Węgajt) z różnych powodów też musi zostać przypisana różnym osobom. W przypadku Teatru 21 jest to szczególnie widoczne, gdyż na czele grupy stoją osoby nie naznaczone niepełnosprawnościami. „Chcę, żeby to było widoczne, bo inaczej to jest dla mnie manipulacja, gdy udaję, że mnie tam nie ma.” (s. 140) – mówi dramaturg zespołu Justyna Lipko-Konieczna w rozmowie przeprowadzonej specjalnie na potrzeby rozprawy. Uwypuklenie przez Joannę Kocembę-Żebrowską tej oczywistej autorskiej kreacji jest ważne. Autorka rozprawy pisze o Teatrze 21: „spektakle przygotowywano w nastawieniu na współpracę i dialog, jednak zarówno praca reżyserska, choreograficzna, dramaturgiczna, jak i scenograficzna czy muzyczna charakteryzowała się wyraźnym autorskim rysem osób za nią bezpośrednio odpowiadających.” (s. 140). Po raz kolejny, już obsesyjnie, wraca moje pytanie dotyczące artystycznej waloryzacji dzieła.

Nie będę już szczegółowo analizował konstrukcji i treści kolejnych rozdziałów. Mogę jedynie powtórzyć, że czyta się pracę z dużą przyjemnością, że zawiera ona wiele istotnych wiadomości, kontekstualnie przedstawia wiele problemów. Skupię się jeszcze na kilku wybranych wątkach.

Bardzo podoba mi się krytyczne podejście autorki do opisywanych przedsięwzięć. Joanna Kocemba-Żebrowska kilkakrotnie przywołuje tekst Markusa Miessena *Koszmar partycypacji*, który wskazuje na niebezpieczeństwo zawarte w dążeniu do konsensusu, które musi się przecież kończyć brakiem indywidualnej wyrazistości, a nawet zaprzeczeniem swoim poglądom. Autorka rozprawy odwołuje się do konkretnych działań: „wiele działań członków Strefy Wolnościowej idzie w sukurs poglądom Miessena” (s. 196). Przykładem mogą być tak zwane Wielkie Chóry pojawiające się praktycznie w każdym spektaklu grupy – które są manifestem politycznym i światopoglądowym nie wszystkich aktorów, ale reżyserki i „grupy sprawczej”. A jednak wygłaszają je chóralnie wszyscy, nawet jeśli z nimi się radykalnie nie zgadzają. Tak było na przykład z podważeniem w Wielkim Chórze kategorii związanych z jakimkolwiek poczuciem przynależności narodowej w spektaklu *Bogowie* („Nie wierzę w

to, że jestem Polakiem/Ukraińcem/Czechem/Białorusinką [...] Przecież tego nie ma. Przecież to jest wymyślone” s. 194-195). Autorka rozprawy po przytoczeniu tych słów z Wielkiego Chóru umieszcza rozmowę z aktorem grającym z *Bogach*, który o problemie narodowości myśli zupełnie odmiennie (s. 195). Jaka to więc partycypacyjność, gdy aktorzy zgadzają się wygłaszać tezy z którymi fundamentalnie się nie zgadzają?

To nieunikanie przez Joannę Kocembę-Żebrowską zagadnień trudnych, niejednoznacznych, jest ogromną zaletą pracy – powtórzę po raz kolejny.

W rozdziale o spektaklach Wojtka Ziemińskiego autorka rozprawy wraca raz jeszcze do swojej definicji teatru partycypacyjnego: „teatr partycypacyjny to inkluzyjne, angażujące i wspólnotowe **praktyki teatru zaangażowanego** [...]”. Dla większości przedstawionych spektakli rzeczywiście działalność ideowa, zaangażowana, jest fundamentem. Jednak autorka zaraz pisze, że *divided theatre*, praktykowany przez Ziemińskiego, niekoniecznie musi być zaangażowany społecznie. Odnosząc się więc do wcześniejszych rozdziałów, zauważyć należy, że problem braku społecznego „zaangażowania” pojawia się kilkakrotnie. Ziemiński nie jest wyjątkiem. Trudno byłoby mi nazwać na przykład niektóre działania Weroniki Fibich zaangażowanymi społecznie.

Teatr partycypacyjny, kolektywny, niekoniecznie musi mieć więc radykalnie ideologiczną podstawę. Ta różnorodność, którą postrzegamy poprzez zgromadzenie przez Joannę Kocembę-Żebrowską przykładów, jest bardzo pouczająca. Być może mimowiednie pokazuje, że działania partycypacyjne mogą dotyczyć prostego faktu bycia w świecie, obserwowania przemian, dostrzegania spraw potocznych. Niekoniecznie partycypacja musi skupiać się na osobach i tematach „najślabszych społecznie” (s. 266).

Autorka rozprawy jasno pisze, że jej definicje teatru partycypacyjnego mają charakter Weberowskiego typu idealnego. Są konstruktem myślowym stworzonym po to, by „rzeczywistość badać i rozumieć, nie oczekując wszakże, iż będzie z nim kiedykolwiek zgodna”. (s. 267) Dlatego autorka stosuje ważne pojęcie „granicy partycypacji”. Zazwyczaj w pewnym momencie partycypacja się kończy, lub ulega znacznemu osłabieniu, następuje „pewnego rodzaju zmiana polegająca na przejęciu odpowiedzialności przez reżysera.” (s. 268).

W samym zakończeniu rozprawy Joanna Kocemba-Żebrowska odnosi się do sygnalizowanego przeze mnie domniemanego pominięcia artystycznych kontekstów spektakli. Autorka zadaje pytanie: „Czy przedstawienia [...] stanowią wypowiedź mieszczącą się w polu sztuki i estetyki, czy może jednak [...] teatralne działania partycypacyjne mają przede wszystkim odnieść skutki społeczne, wzmocnić grupę pracującą nad spektaklem, doprowadzić do jej emancypacji, uczynić ją lepiej widzialną, słyszalną i sprawczą?” (s. 270). Jej odpowiedź w pełni mnie satysfakcjonuje i właściwie do pewnego stopnia uchyla

moje wątpliwości wyrażone na wstępie. Joanna Kocemba-Żebrowska pisze: „Z pewnością spektakle interesujące pod względem artystycznym sprzyjają osiągnięciu przez ich twórców [...] celów społecznych. Łatwiej o społeczne uznanie, gdy prezentujemy przedstawienie wciągające, emocjonujące, wielowymiarowe” (s. 271). W teatrze partycypacyjnym więc, jak możemy wywnioskować z tego cytatu, cele społeczne są sprawą ważną, często fundamentalną, ale jakość artystyczna jest dobrą drogą do ich osiągnięcia.

Praca napisana jest bardzo starannie. Autorka operuje wyrazistym, klarownym, literackim wręcz językiem. Autorskie „ja” jest stale obecne, bo przecież obserwacja uczestnicząca do tego uprawnia (Joanna Kocemba-Żebrowska była po prostu częścią zjawiska, które określa mianem teatru partycypacyjnego). Ale, co też bardzo ważne, w tej afirmatywnej (do pewnego stopnia) rozprawie, padają ważne, krytyczne pytania. Szlifowanie detali, także związanych z edycją tekstu zasługuje na pochwałę. Staranność jest wielką zaletą rozprawy. Błędy związane z literówkami czy niedopatrzzeniami pojawiają się tylko wyjątkowo (powinno być na przykład Cricoteka, a nie Cricoteca – s. 231).

Bibliografia jest obfita i klarownie przedstawiona. Zwraca uwagę ilość przeprowadzonych „rozmów własnych”. Nadaje to pracy szczególnego wymiaru. Joanna Kocemba-Żebrowska uczestniczyła czynnie, na różny sposób, w wielu opisywanych przedsięwzięciach, potrafiła zadawać więc bardzo celne pytania. Maksymalnie wykorzystała ten wewnętrzny aspekt badań. Zderzenie perspektywy twórców z bogatą bibliografią (przy każdym rozdziale w bibliografii pojawiają się działy „Artykuły, recenzje, opracowania” i „Konteksty”) pozwala na wieloaspektowe spojrzenie na działalność artystyczną.

Jestem przekonany, że praca zasługuje na wyróżnienie i powinna ukazać się drukiem.

Reasumując: Praca Joanny Kocemby-Żebrowskiej spełnia wszystkie wymogi stawiane rozprawom doktorskim. Wnoszę zatem – z pełnym przekonaniem – o jej przyjęcie i o dopuszczenie doktorantki do dalszych etapów postępowania.

Tadeusz Kornas