

Prof. dr hab. Halina Waszkiel
Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza
w Warszawie

Supraśl, 26.08.2023

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Olgi Chrzan,
napisanej pod kierunkiem prof. UŚ dr hab. Doroty Fox, przy współpracy dr hab.
Marzenny Wiśniewskiej jako promotora pomocniczego, na temat:
Byty sceniczne we współczesnym teatrze animacji: ontologia istnienia i relacji
na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach**

1. Problematyka badawcza, cel rozprawy, metodyka badawcza

Rozprawa pt. *Byty sceniczne we współczesnym teatrze animacji: ontologia istnienia i relacji* napisana została z punktu widzenia nie tylko miłośniczki teatru lalek, ale też osoby znającej ten gatunek sztuki „od środka”. Pani Olga Chrzan jest absolwentką reżyserii teatru dla dzieci i młodzieży na Wydziale Lalkarskim PWST we Wrocławiu (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych). Późniejsza praktyka sceniczna rozwinęła jej znajomość różnych aspektów sztuki teatru. Dzięki temu rozważania o naturze lalki oraz o budowaniu postaci na scenie we współdziałaniu aktora i animanta nabrały głębi i wnikliwości.

Problematyka badawcza została precyzyjnie określona i konsekwentnie omówiona. Jak pisze Autorka: „Celem badań była próba odnalezienia cech wspólnych dla różnych scenicznych istnień, jakie zaproponował widzom współczesny teatr animacji w Polsce. Jego realizacja wymagała wypracowania narzędzi dla opisu fenomenu tych bytów, których zwieńczeniem jest postać sceniczna.” (s. 231). Rzeczywiście, współczesny teatr animacji, w Polsce i za granicą, oferuje wręcz nieskończone możliwości kreowania zdarzenia teatralnego z udziałem ożywionych form/lalek/animantów – wszelkich innych niż żywy człowiek istot pojawiających się na scenie. Materialność tych postaci na wiele różnych sposobów zostaje poddana działaniu animatora i właśnie w tej podwójności żywego/ożywionego, ludzkiego/nieludzkiego, animującego/animowanego tkwi fascynujący urok tego gatunku sztuki, który tradycyjnie i upraszczająco nazywany jest „teatrem lalek”.

Celem rozprawy Pani Olga Chrzan uczyniła wielostronne zbadanie fenomenu lalki/animanta, z uwzględnieniem zarówno historii i teorii teatru lalek, jak i dawnych i nowych refleksji na temat relacji aktora z materią (ożywioną i nieożywioną). Autorka bada, jak rodzi się postać sceniczna, wzbogacając dotychczasowe refleksje o perspektywę lalkarską.

Proponuje własną terminologię (asamblaże, hybrydy, osoby), chce znaleźć język najbardziej adekwatny do nowoczesnych poszukiwań teatru animacji. Wnikliwie analizowane przykłady konkretnych inscenizacji pozwalają udowodnić przydatność tej terminologii, a zarazem ujawniają, jak trudno jest budować wszelkie klasyfikacje w odniesieniu do sztuki tak migotliwej i zmiennej, jak sztuka lalkarska.

Metodyka badawcza przyjęta przez Autorkę nawiązuje głównie do narzędzi semiotyki, fenomenologii i performatyki. Korzystając z bardzo wielu lektur, Autorka myśli samodzielnie. Nie powtarza gotowych ustaleń, lecz je modyfikuje lub stawia nowe pytania, co stanowi wielką zaletę omawianej rozprawy. Od dawna badacze teatru lalek byli świadomi, jak bardzo ich sztuka jest pomijana w teoriach teatru, jak dalece lalkarskie przedstawienia podważają ustalenia wyprowadzane z obserwacji teatru aktorskiego. Pani Olga Chrzan sprawdza, które teorie pomagają w uchwyceniu fenomenu lalkarstwa, a które należy zweryfikować. Wiedza, jaką Autorka zdobyła w zakresie historii i teorii teatru lalek, a także zakres doświadczeń teatralnych w osobistym obserwowaniu współczesnych przedstawień, pozwoliły na napisanie bardzo wartościowej i ważnej rozprawy.

2. Układ i zawartość merytoryczna rozprawy

Układ pracy prowadzi od ogółu do szczegółu. Najpierw pojawiają się opisy historyczne i dyskusja z teoretykami teatru, a potem – szczegółowe omówienia wybranych przedstawień, poświadczające przemyślenia Autorki. Koncepcja rozprawy jest przejrzysto realizowana w kolejnych rozdziałach i podrozdziałach, a *Wstęp* i *Zakończenie* jasno prezentują cele badawcze i wnioski wyciągnięte z przemyśleń. Autorka potrafi precyzyjnie formułować swoje zadania i konsekwentnie je realizować, a to wielka zaleta każdego naukowca.

W pierwszym rozdziale Autorka mierzy się z typowymi dla tej dyscypliny problemami terminologicznymi. Omawia funkcjonujące definicje teatru lalek/form/animacji, a także definicje głównego przedmiotu badań: lalki/animanta. Kłopoty definicyjne wynikają z niezwykle zmiennej i różnorodnej natury teatru lalek oraz pasji zwłaszcza współczesnych animatorów do kreowania wciąż nowych form, wymyślania nowych sposobów animacji i koegzystencji aktora i lalki na scenie. Autorka zwraca uwagę na nowe perspektywy badawcze, zwłaszcza eksplorowane przez performatykę takie zjawiska, jak sprawczość oraz najnowsze trendy związane ze „zwrotem materialnym” i badaniem przedmiotowości/podmiotowości materii.

Czasami Autorka wypowiada sądy zbyt uproszczone, np.: „Dopiero badania performatyczne skierowały uwagę na to ‘co i jak działa’, czym jest proces animacji, jakie działanie za tym stoi i w końcu co to znaczy ‘ukryty animator’ i jakie niewidoczna animacja rodzi konsekwencje w sytuacji odbioru, i postrzegania” (s. 62). Pytania o to, „czym jest proces animacji...” są obecne w refleksji o teatrze lalek od samego początku, od Samuela Foote’a, o którym zresztą Autorka też pisze. Badania performatywne wniosły wiele nowych aspektów, ale próby zrozumienia fenomenu animacji towarzyszyły lalkarzom od wieków, przy czym wiek XIX przyniósł szczególnie istotne przemyślenia (od Kleista po Craiga), o czym Autorka również pisze.

Inny przykład zbytniego uogólnienia to fragment: „Od wieków pozycja widza w teatrze była stała, pozostawał on bierny wobec rzeczywistości scenicznej, dysponując rodzajem immunitetu uprawniającego do wydawania sądów” (s. 87). To nieprawda, bowiem w minionych wiekach (praktycznie do drugiej połowy wieku XIX) publiczność żywiłowo uczestniczyła w przedstawieniach, reagowała, głośno komentując lub nawet rzucając zgniłymi pomidorami, włączała się w akcję na zasadzie interaktywności (np. oglądając komedię dell’arte). Bierność widza została wymuszona przez władzę i społeczne elity, tymczasem „od wieków” widzowie byli aktywni, zwłaszcza w teatrze plebejskim, ludowym, popularnym, ogródkowym i w teatrze lalek (np. typu komedii ulicznej).

Drugi rozdział Autorka poświęciła badaniu fenomenu postaci scenicznej. Rzeczywiście, kreowanie postaci scenicznej w teatrze aktorskim jest odmienne niż w teatrze lalek, gdzie animator niejako dzieli się swoim życiem z animantem. Autorka między innymi modyfikuje teorię „siedmiu bytów teatralnych” Tomasza Kubikowskiego, proponując dodanie do jego wykresu nowego elementu: „lalka/przedmiot/materia nieożywiona”.

Z pewnymi fragmentami rozprawy można by polemizować, zwłaszcza z samym pojęciem „postaci scenicznej” w odniesieniu do teatru współczesnego, bowiem po przełomie performatywnym teatr coraz dalej odchodzi w ogóle od „postaci”. W teatrze postdramatycznym aktor coraz rzadziej buduje postać, a częściej po prostu jest i działa. W przypadku teatru lalek jest to jeszcze bardziej widoczne, bowiem tradycyjne kreowanie „postaci lalkowej” też odeszło do lamusa. Sceniczne dziwotwory i ludzko-nieludzkie hybrydy rzadko reprezentują postać w dawnym rozumieniu tego słowa. Pani Olga Chrzan sama celnie opisze to zjawisko w trzecim rozdziale, korzystając z konkretnych przykładów.

Chwilami natłok terminów, definiowanych przez różnych autorów w różnym czasie, bywa męczący. Należy pamiętać, że niemal wszystkie definicje lalki powstawały w ścisłym związku ze swoim czasem – ich autorzy usiłowali jak najlepiej określić to, co oglądali we

współczesnym sobie teatrze. Życie wyprzedza teoretyków, więc mówienie o teorii teatru lalek zawsze wymaga diachronii. Najlepszym przykładem są semiotycy, których teorie na temat teatru lalek są w większości przestarzałe i nieadekwatne do współczesnego stanu rzeczy. Na marginesie: nowe terminy wymagają definicji, jak na przykład użyty przez Autorkę (na stronie 117) termin „intra-akcja”. Łatwo sprawdzić, że został on stworzony przez Karen Barad w opozycji do „inter-akcji”, ale nie zadomowił się jeszcze wystarczająco w języku teatrologicznym.

Najważniejszy w omawianej rozprawie jest obszerny rozdział trzeci (ponad 120 stron). Autorka dokonuje tu własnej klasyfikacji współczesnych animantów, proponując nazwy: „asamblaże”, „hybrydy” i „persony”. Warto podkreślić precyzję i samodzielność Autorki, która korzysta z obszernej i wielojęzycznej literatury przedmiotu, ale jednak wytycza własną ścieżkę i definiuje po swojemu wspomniane terminy, konkretyzując je w oparciu o liczne przykłady inscenizacji z ostatniego dwudziestolecia. Asamblaże omawia głównie na przykładach prac Adama Walnego oraz dwóch inscenizacji prozy Brunona Schulza (*Samotność* François Lazaro i *Historia występnej wyobraźni* Konrada Dworakowskiego). Postaci hybrydowe wskazywane są w przedstawieniach takich artystów, jak Tadeusz Kantor, Duda Paiva, Neville Tranter, Ilka Schönbein, Teatr Malabar, Anna Skubik, Natalia Sakowicz i inni. Z kolei persony charakteryzowane są przykładami z dorobku m.in. *Zero en Conducta*, *Blind Summit Theatre*, czy polskimi przedstawieniami, jak *Śmieszny staruszek* (WTL), *Plama* (WTL), *Ofiara Wilgefortis* (Banialuka i Wierszalin), *Najmniejszy bal świata* (Baj Pomorski), *Faust 5000* (BTL), *Rutka* (Arlekin), *Pomnik* (WTL).

Czasem pojawiają się drobne nieścisłości. Na przykład Autorka pisze: „Dwa nazwiska [...] — Kantor i Hasior — są nie do pominięcia w namyśle nad postaciami asamblażowymi w teatrze animacji. Oczywiście twórczość żadnego z nich nie wpisuje się w nawet bardzo szeroko rozumiany teatr lalek” (s. 117). Ostatnie zdanie jest mylne w odniesieniu do Tadeusza Kantora, który jak najbardziej postrzegany jest (zarówno przez praktyków, jak i teoretyków sztuki animacji) jako ważna postać w dziejach teatru lalek. Wiele o tym napisano, a w Muzeum Lalek w Palermo jego dzieła wystawiane są na poczesnym miejscu. Kantor ma też swoje hasło w *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*.

„Postacie asamblażowe” Autorka charakteryzuje ze względu na rodzaj ich materialności. Pisze: „Cechą charakterystyczną postaci asamblażowej jest to, że powstaje ona w wyniku złożenia różnych obiektów trójwymiarowych w autonomiczną formę, której materialność, zasada konstrukcyjna, wizualność determinują dramaturgię jej istnienia i interpretacyjną złożoność” (s. 123). Zmienność i płynność zestawienia różnych materii, w

tym przedmiotów *radly made*, bliska jest lalkarom o proveniencji plastycznej, jak wielokrotnie przywoływany przez Autorkę Adam Walny.

W przypadku postaci hybrydowych Autorka zdaje sobie sprawę, że teatr z natury jest wielotworzywowy, co w przypadku teatru lalek ma charakter fundamentalny. Zawęża więc definicję i stwierdza, że chodzi jej o postacie powstałe niejako poprzez zrośnięcie się człowieka i materii nieożywionej, czego najlepszym przykładem są animanty autorstwa Dudy Paivy. Według Autorki, „dla tego typu postaci najważniejszy pozostaje proces współistnienia i współgrania człowieka i materii nieożywionej” (s. 161). Dalej Autorka dopowiada: „Niezależnie od tego, w jaki sposób skonstruowana jest hybryda, wspólne dla każdej takiej formy jest zawsze spotkanie ciała aktora z cielesnością materii nieożywionej, które we współistnieniu tworzą trzeci byt. Scalają się w dziwne i nie do końca nazwane istnienie, które zachowuje autonomię dwóch składających się na jego powstanie istot, konstytuujących się jako trzecia forma — w Innego, a może Innego zawartego w ożywionej części hybrydy” (s. 171). Można się z taką definicją zgodzić, choć granica między asamblażami a hybrydami jest cienka.

Największy problem stwarzają „persony”. Tę trzecią grupę Autorka określa jako „typ postaci, której egzystencja zasadza się na konsolidacji treści ponadindywidualnych. Jest bytem, który w reprezentacji scenicznej ujawnia wielość cech i znaczeń, odsyłając odbiorcę do występujących poza świadomością zbiorowych treści. Persona rozumiana jest przeze mnie zatem jako postać — figura, uosabiająca spójną jedność istnienia. Jest czymś trwałym, ponadindywidualnym, co wynika z wielości zawartych w niej treści” (s. 202/203). I dalej: „O ile postać asamblażową charakteryzowało złożenie, hybrydę — zrośnięcie, dla postaci — persony najistotniejsza pozostaje reprezentacja treści symbolicznych” (s. 204).

Jest w tym pewna niekonsekwencja, ponieważ dwie pierwsze kategorie wyłoniono w oparciu o relację animator-materia, zaś „persona” odwołuje się do filozoficznych treści przekazu, do „archetypów”, „wzorców kulturowych”, „konstruowania w umyśle odbiorcy postaci scenicznej”. To zbyt ogólna kategoria, do której można wrzucić wszystko, co nie jest asamblażem lub hybrydą. Długo można by dyskutować, ale Autor ma prawo do własnych propozycji, skoro są przemyślane i zdefiniowane.

Warto podkreślić, że od strony stylistycznej rozprawa jest bardzo dobrze napisana. Zarówno w partiach teoretycznych, w polemikach z zastanym stanem badań, jak i w opisach przedstawień, Autorka potrafi trzymać się tematu, jest skupiona na wyznaczonym celu badawczym i umie celnie formułować swoje myśli.

3. Uzyskane wyniki oraz wnioski z badań

Konfrontowanie przez Autorkę różnych teorii teatru i aktorstwa z teatrem lalek (szeroko pojętym) przynosi bardzo cenne ustalenia. Autorka modyfikuje i uzupełnia ustalenia wielu autorów i rozszerza ich koncepcje o fenomen animacji. Najlepszym przykładem może być wspomniane wyżej rozbudowanie schematu „siedmiu bytów teatralnych” Tomasza Kubikowskiego o dodatkowy element: „lalkę/przedmiot/materię nieożywioną” (rys. na s. 104). Autorka odważyła się zaproponować własne kategorie w porządkowaniu skomplikowanego świata animantów i już to samo zasługuje na pochwałę.

Wnioski z obserwacji konkretnych przedstawień, dogłębnie przemyślanych i wnikliwie obserwowanych przez Autorkę, mają dodatkową zaletę – utrwalają pamięć o wybitnych inscenizacjach, wyjątkowych animantach oraz indywidualnej pracy artystów-lalkarzy-animatorów. Obficie (słusznie!) korzystając z literatury przedmiotu, Autorka potrafi iść za głównym tropem swoich badań. Cytaty są precyzyjnie dobierane i nie zaciemniają osobistych wywodów Autorki i jej własnej pracy badawczej. Taka samodzielność zarówno w badaniach, jak i w formułowaniu wniosków, bardzo dobrze świadczy o Autorce.

Zakres lektur wymienionych tak w przypisach, jak i bibliografii jest rozległy. Autorka sięgnęła nie tylko do najważniejszych opracowań z zakresu teorii teatru lalek, ale także prześledziła recenzje omawianych spektakli oraz zapoznała się z licznymi artykułami w prasie branżowej – teatralnej i teatralno-lalkowej. Zapoznała się twórczo i polemicznie – podkreślmy to jeszcze raz.

4. Strona edytorska rozprawy

Przy rozlicznych zaletach merytorycznych, rozprawa Pani Olgi Chrzan jest bardzo słaba pod względem edytorskim. Błędów i pomyłek nie sposób zliczyć! Poniżej przytaczam niektóre z nich. Autorka dba o sporządzanie przypisów i lokalizację cytatów, ale w przypisach jest wiele niekonsekwencji i błędów. Szczególnie przykre jest przekręcanie nazwisk, nawet w obrębie cytatów, czy w sytuacjach, gdzie nazwiska (autorów czy artystów) pojawiają się blisko siebie – co chwila inaczej. Edward Gordon Craig zazwyczaj pisany jest błędnie (jako Creig), Samuel Foote gubi końcowe „e”, Erika Fischer-Lichte bywa Ericą, Steve Tillis stał się „Stevenem”, podobnie Stephen Kaplin. Do tego dochodzą błędy w odmianach obcych imion i nazwisk, błędy i nieścisłości w tytułach, i tak dalej. Dotyczy to zarówno tekstu głównego, jak przypisów i bibliografii.

W Spisie treści warto uwzględnić tytuły podrozdziałów drugiego stopnia. Zwłaszcza w Rozdziale III, na przykład w podrozdziale *Postaci hybrydowe*, jest kolejny podrozdział,

nieodnotowany w Spisie treści: *Postaci hybrydowe w realizacjach teatru animacji w Polsce*, a powinien być uwzględniony

W bibliografii, oprócz ewidentnych błędów, pojawiają się liczne nieścisłości w zapisach, w układzie alfabetycznym, kolejności (np. tytułów jednego autora). W zapisach spektakli też są niekonsekwencje – zarówno w tych umieszczanych w przypisach, jak i w końcowym spisie.

Oto niektóre błędy, zarówno w tekście głównym, jak i w przypisach:

s. 11 – przypis, który powinien mieć numer 7 nie ma swojego numerka, ale na szczęście nie posypała się reszta (kolejny ma numer 8)

s. 18, w przypisie nr 16 jest: *Idem*, a powinno być: *Eadem*

s. 20 – jest: pod redakcją Dassia N. Posner, Claudi Orenstein i John’a Bell’a, winno być: pod redakcją Dassii N. Posner, Claudii Orenstein i Johna Bella

s. 22 – jest: *sensu stricte*, winno być: *sensu stricto*

s. 23 – jest: Erica Fischer-Lichte, winno być: Erika...

s. 23, przypis 22 – jest: Czym jest przedstawienie kulturze performansów, winno być: Czym jest przedstawienie w kulturze performansów

s. 25 – jest: *Sutraporty*, winno być: *Sutrapoty*

s. 25, przypis 29 – jest: *Zob. Lalka w rytuale*, Jurkowski Henryk, powinno być: H. Jurkowski, *Lalka w rytuale*, op. cit.

s. 26 – jest: platonowska koncepcja, winno być: platońska koncepcja

s. 26, przypis 30 – jest: Henryk Jurkowski: *Szkice...*, s. 7., powinno być: H. Jurkowski, *Szkice...*, op. cit., s. 7.

s. 29 (w cytacie z Wiśniewskiej) – jest: inne perforujące przedmioty, winno być: inne performujące przedmioty; oraz dalej – jest: skupują efektem, winno być: skutkują efektem

s. 29, przypis 41 – jest pełny zapis publikacji, a powinno być: A. Maksymiak, *Aktor, lalka, przestrzeń...*, op. cit., s. 59.

s. 30 – niedokładności w cytacie z Marzenny Wiśniewskiej [takich przykładów jest więcej]

s. 30, przypis 43 – jest: Kulikowski, winno być: Kubikowski

s. 31 – jest: *Ten Routledge...*, winno być: *The Routledge...* [to samo w przypisie nr 44 na tej samej stronie]

s. 31 (w tekście i w przypisie nr 46) – jest: Steven Tillis, winno być: Steve Tillis

s. 32 – jest: Franka Proschman’a, winno być: Franka Proschana

s. 33 – jest: bunraku *ning joruri*, winno być: bunraku *ningyo joruri*

- s. 34 – jest: antropomorficzny, winno być: antropomorficzny
- s. 34 – jest: perforujące przedmioty, winno być: performujące przedmioty
- s. 37 – jest: na przeciwko, winno być: naprzeciwko
- s. 39 – jest: tworzący we Francji Dominika Serafin, winno być: tworzący we Francji Dominik Serafin (Dominique Séraphin)
- s. 39 – w cytacie z Foote’a wymieszano fragmenty autorstwa Foote’a i autorstwa Henryka Jurkowskiego
- s. 39, przyp. 66 – jest: Forte Samuel, winno być: Foote Samuel
- s. 39 i 40 – kilkakrotnie jest: Foot, winno być: Foote
- s. 40 – jest: Henryka von Kleista pisze, winno być: Henryk von Kleist pisze
- s. 41, przyp. 69 – niekompletny przypis
- s. 43 – jest: Čapek, winno być: Čapek
- s. 44 – niedokładności w cytacie z Jurkowskiego
- s. 44 – jest: Hoffman, winno być: Hoffmann
- s. 44 – jest: W.B. Yeatsa, winno być: W.B. Yeats
- s. 44 – jest: Edwarda Gordona Creiga, winno być: Edwarda Gordona Craiga [ten sam błąd dalej, także w przypisach]
- s. 44 – jest: by zastąpić aktora Über-marionetką, winno być albo ...nadmarionetą, albo ...Übermarionette
- s. 44, przyp. 78 – jest: *wayang kulis*, winno być: *wayang kulit*
- s. 44 – jest: Foot’a, winno być: Foote’a
- s. 44 – nieścisłości w cytacie z Jurkowskiego
- s. 46 – jest: Piotr Bogatyriew, lepiej byłoby: Petr Bogatyriew
- s. 47 – jest: Jiří Veltruski, winno być: Jiří Veltruský
- s. 47 – jest: Holgera Sandinga, winno być: Holgera Sandiga [ten sam błąd w przypisie nr 89]
- s. 48 i przypis 90 – kilkakrotnie pomyłony jest zapis imienia Kaplina; winno być: Stephen Kaplin [nieprawidłowej wersji imienia Autorka używa dalej wielokrotnie, łącznie z Bibliografią]
- s. 48 – jest: *puppett tree*, winno być: *puppet tree*
- s. 49 – jest: *Chayka*, winno być: *Czajka* [chodzi o dramat Czechowa]
- s. 49 – jest: Tita Iacovbeli, winno być: Tita Iacobelli
- s. 49 – jest: Natasza Belova, winno być: Natacha Belova [aktorka używa takiej wersji swego imienia]
- s. 51 – jest: „actant”, winno być: „aktant”

- s. 55 – jest: *übermarionетки*, winno być: nadmarionety
- s. 55 – jest: Proschmanowskim, winno być: Proschanowskim
- s. 59 – jest: Mayerholda, winno być: Meyerholda
- s. 60 – jest: skutkuje poddaniem w wątpliwość, winno być: skutkuje podaniem w wątpliwość
- s. 61 – jest: Ericki Fischer-Lichte, winno być: Eriki Fischer-Lichte
- s. 62, przyp. 106 – jest: Stevena Tillisa, winno być: Steve’a Tillisa [błąd powtarzany dalej]
- s. 72/73 – w cytacie zastosowano błędny sposób cytowania: w tekst przywołanej autorki (Aliny Sordyl) włączono bez komentarza fragment tekstu Jurija Lotmana [dodajmy, że powinno być: Łotmana], ktorego Sordyl cytuje
- s. 73, przyp. 4 – jest: *Widowisko — teatr — dramat. Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, winno być: *Widowisko — teatr — dramat. Skrypt dla studentów kulturoznawstwa*
- s. 74, przyp. 6 – jest: W skutek, winno być: Wskutek
- s. 76 i przyp. 11 – jest: Sławomir Świątek, winno być: Sławomir Świontek
- s. 77 – jest: Mukařovskiego, winno być: Mukařovský’ego
- s. 80, podpis pod il. 2 – jest: Schemat Dietricha Steinbecka, winno być: Schemat Dietricha Steinbecka
- s. 83 – jest: według Pavis, winno być: według Pavisa
- s. 94 – jest: Philippe Renty, winno być: Philippe Genty
- s. 101 – jest: Laboratorium Zjawiska, winno być: Laboratorium Zjawisk
- s. 101/102 – jest: Typowe bunraku prowadzi kilku aktorów: jeden — głowę i dwóch — ręce. Nogi — animuje również jeden aktor, winno być: Typowe bunraku prowadzi trzech aktorów: jeden — głowę i prawą rękę lalki, drugi – lewą rękę, a trzeci – nogi
- s. 106 – jest: ewaluowały, winno być: ewoluowały
- s. 106 – jest: opartej o działania fizyczne i ruch komponowany, winno być: opartej na działaniach fizycznych i ruchu komponowanym
- s. 106 – jest [nadal i wielokrotnie]: Creig, winno być: Craig
- s. 107 – liczne pomyłki w cytacie z Craiga (oznaczonym przypisem 51)
- s. 108 – jest: W latach sześć dziesiątych, winno być: W latach sześćdziesiątych
- s. 109 – jest: Bertolda Brechta, winno być: Bertolta Brechta
- s. 109 – jest: Verfremdung Effect, winno być: Verfremdungseffect
- s. 110 – jest: Philippe da Louthbourga, winno być: Philippe’a de Louthbourga
- s. 110 – jest: Meyerholda, winno być: Meyerholda
- s. 111 – jest: z teatrem Obrazowa, winno być: z teatrem Obrazcowa

- s. 112 – jest: Erik Kolar, winno być: Erik Kolár
- s. 113 – jest: Stevena Kaplina, winno być: Stephena Kaplina
- s. 113 – jest: Jane Bennet, winno być: Jane Bennett
- s. 116 – jest: The Art of Assmeblage, winno być: The Art of Assemblage
- s. 121 – jest: odwołam się jednak również do francuskiego reżysera, Francois’a Lazaro, winno być: odwołam się jednak również do francuskiego reżysera, François Lazaro [nieprawidłowa odmiana także dalej, m.in. na str. 143]
- s. 123 i dalej: jedne z omawianych przedstawień mają w przypisie informacje o dacie i miejscu premiery oraz współtwórcach, a inne – nie. W przypadku Adama Walnego brakuje takiej notki odnośnie *Misterium narodzenia*.
- s. 130 – jest: przez czy czas, winno być: przez cały czas
- s. 141 – jest: *Sklepy Cynamonowe*, winno być: *Sklepy cynamonowe*
- s. 141, przypis 30 i 31 – winno być: Jarzębski Jerzy
- s. 149 – jest: zmienność cielsk, lepiej byłoby: zmienność ciał
- s. 169 – jest: Amaelle Impe, winno być: Anaëlle Impe
- s. 171– jest: Güntera Grass’a, winno być: Güntera Grassa
- s. 171 – jest: Oskar Matzeratht, winno być: Oskar Matzerath
- s. 175 – jest: Macur, winno być: Mazur
- s. 177 – jest: stereotypiczne myślenie, winno być: stereotypowe myślenie
- s. 171 i 179 – brak dat premier w notkach o przedstawieniach
- s. 186 – jest: zmieniło się w jednym kufrze, winno być: zmieściło się w jednym kufrze
- s. 208 – jest: Krystyna Mydlarska-Kowal, winno być: Jadwiga Mydlarska-Kowal
- s. 213 – jest: Nago, winno być: Nagg
- s. 220, przyp. 144 – jest: w Katedrze Scenografii na Akademii Sztuk..., winno być: w Katedrze Scenografii w Akademii Sztuk...
- s. 225 – jest: Gottwald’a, winno być: Gottwalda

Niektóre błędy w Bibliografii:

- s. 236 – jest: Aslan Odtte, winno być: Aslan Odette
- s. 236 – jest: tłum. Maria Olga Biegańska, winno być: tłum. Maria Olga Bieńka
- s. 237 – jest: Czechowi Michaił, winno być: Czechow Michaił
- s. 238 – jest: Faza Katarzyna, winno być: Fazan Katarzyna
- s. 238 – jest: *Czym jest przedstawienie kulturze performansów, próba definicji*, winno być: *Czym jest przedstawienie w kulturze performansów? Próba definicji*

- s. 238 – niepełny zapis pozycji: Foley Kathy: *The Dancer and the Danced: Approaches Toward the Puppeteer's Art* [zapewne: Art, ponadto brak roku i miejsca wydania]
- s. 238 – jest: Paweł Goźliński, winno być: Goźliński Paweł [takich pomyłek jest więcej]
- s. 238 – jest: Grębski po Groth, a powinno być odwrotnie
- s. 238 – nieprawidłowa kolejność alfabetyczna w zapisach: Hejno Wiesław: *Reżyser lalki*, Wrocław 2013. Hejno Wiesław: *Pośród lalek i ludzi*, Wrocław 1997. Hejno Wiesław: *Mój teatr*, Wrocław 2018
- s. 239/240 – bibliografia prac Henryka Jurkowskiego wymaga uporządkowania według alfabetycznej kolejności tytułów
- s. 240 – jest: *Antropologia widowisk zagadnienie i wybór tekstów*, winno być: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*
- s. 240 – jest: „Kwartalnik teatralny”, winno być: „Kwartalnik Teatralny”
- s. 240 – jest: Kaplin Steven, winno być: Kaplin Stephen
- s. 241 – prace Małgorzaty Koch-Butryn są nieprawidłowo ułożone w układzie alfabetycznym autorów
- s. 241 (i inne) – nieprawidłowy zapis tytułu, jest: „Teatr lalek”, winno być: „Teatr Lalek”
- s. 241 – jest: Kopania, winno być: Kopania Kamil
- s. 243 – jest: Sławomir Świątek, winno być: Sławomir Świontek [ten sam błąd na str. 245]
- s. 244 – jest: Ryl-Krystianowski, winno być: Ryl-Krystianowski Janusz
- s. 245 – jest: *Uwagi o niwelacji opozycji „żywe” - „swe”*, winno być: *Uwagi o niwelacji opozycji „żywe” - „nieżywe”*,
- s. 246 – jest: Tillis Steven, winno być: Tillis Steve [ten sam błąd wielokrotnie, m.in. dalej na str. 252]
- s. 247 – jest: pod literą „v”: von Kleist Heinrich, winno być pod literą „K”: Kleist Heinrich von
- s. 253 – jest: *Historia Występnej wyobraźni*, winno być: *Historia występnej wyobraźni*

5. Konkluzja

Karygodna liczba błędów edytorskich oraz pomyłek w nazwiskach i tytułach (łatwych do poprawienia) nie powinna – moim zdaniem – przesłonić merytorycznej wartości omawianej rozprawy. Warsztat badawczy oraz waga wyników badań i wyciągniętych wniosków pozwalają na stwierdzenie, że przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska Pani mgr Olgi Chrzan, napisana pod kierunkiem prof. UŚ dr hab. Doroty Fox, przy współpracy dr hab.

Marzenny Wiśniewskiej jako promotora pomocniczego, na temat: *Byty sceniczne we współczesnym teatrze animacji: ontologia istnienia i relacji* na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach **spełnia wymogi stawiane pracy doktorskiej.**

W związku z powyższym wnioskuję o dopuszczenie Pani mgr Olgi Chrzan do kolejnego etapu postępowania w procedurze prowadzącej do uzyskania stopnia naukowego doktora nauk humanistycznych.

Halina Waszkiel