

# Emilia Zimnica-Kuzioła

---

## Krytyka teatralna - pomiędzy mainstreamem a demokratycznym Hyde Parkiem

---

Sztuka i Dokumentacja nr 16, 91-99

---

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Emilia ZIMNICA-KUZIOLA

Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Instytut Socjologii, Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji

## KRYTYKA TEATRALNA – POMIĘDZY MAINSTREAMEM A DEMOKRATYCZNYM HYDE PARKIEM

### Recenzenci teatralni w ogniu krytyki

Monika Kostaszuk-Romanowska, która podjęła próbę diagnozy współczesnej polskiej krytyki teatralnej nakreśliła spolaryzowany wizerunek tego społecznego świata.<sup>1</sup> Autorka przywołała kanoniczne teksty Stefanii Skwarczyńskiej, Sławomira Świontki, Eleonory Udalskiej wyznaczające ważne zadania krytyce teatralnej, włączającej dzieło w publiczny obieg. Krytyk – według teatralnych autorytetów naukowych – ma dokumentować spektakl, dokonać jego rzetelnej analizy i „oddać mu sprawiedliwość” (Roman Ingarden). Powinien też odnieść problemy teatralnego makrokosmosu do realnego *hic et nunc*, do pozateatralnej rzeczywistości. Udalska zwraca uwagę na wspólnotowy akt recepcji i upoważnia niejako krytyka do wypowiadania się nie tylko we własnym imieniu, ale i widzów uczestniczących w przedstawieniu. Moim zdaniem ten postulat wydaje się czystą utopią. *De facto* krytyk mówi raczej w imieniu części audytorium, tej części, która podziela jego światopogląd i program estetyczny. Moje przekonanie zdaje się wspierać Patrice Pavis, gdy pisze: „opinia krytyka wyraża raczej preferencje estetyczne i ideologiczne grupy odbiorczej, którą on czuje się w obowiązku reprezentować, niż jego własne”. Pavis zakłada *a priori*, że krytyk nie jest do końca wierny sobie, nie ujawnia swoich przekonań, bo istotny jest dla niego horyzont oczekiwań środowiska, z którym on się utożsamia.<sup>2</sup> W Polsce od lat na łamach prasy toczy się dyskusja na temat kondycji krytyki teatralnej (m.in. T. Mościcki, Ł. Drewniak, E. Baniewicz, J. Wakar, T. Stawiszyński, J. Majcherek, E. Morawiec, B. Osterloff, T. Plata, T. Nyczek, J. Sieradzki) jak słusznie zauważa Kostaszuk-Romanowska, środowisko teatralnych krytyków jest podzielone i skonfliktowane: „Przeobrażenia, którym podlegał polski teatr w ostatnich latach, postawiły krytyków przed pytaniem: popierać i promować, czy też odrzucać i piętnować ideową i artystyczną rewolucję inscenizacyjną, która dokonała się m.in. za sprawą nieuniknionej zmiany generacyjnej reżyserów teatralnych. Mówiąc w wielkim skrócie, naprzeciw siebie stanęły dwa obozy. Ten pierwszy to obóz krytyków zafascynowanych teatrem »bieżącej aktualności«, teatrem wrażliwym społecznie i politycznie, teatrem tzw. »doraźnej interwencji«, któremu obce jest obyczajowe tabu i który często sięga po estetyczne eksperymenty rodem z formatów kultury masowej, który chce się podobać widzowi, także za cenę efektownych, by nie powiedzieć efekciarskich, chwytów scenicznych. Z kolei obóz tradycjonalistów broni teatru refleksyjnego, nieodcinającego się od tradycji, o wysokich standardach artystycznych i etycznych.”<sup>3</sup> Autorka przywołuje zdanie jednego z krytyków: „niektórym tradycjonalistom chodzi po prostu o to, by aktorzy mówili głośno i wyraźnie, a co najważniejsze – nie zdejmowali spodni” (tamże).

Dyskurs teatralny jest silnie zideologizowany - można powiedzieć w pewnym uproszczeniu, że polscy krytycy reprezentują binarne stanowiska, reprezentują dwie opcje polityczne, umownie nazwane lewicową i prawicową, liberalną i konserwatywną.<sup>4</sup>

Wspomniana autorka zwraca uwagę na kilka ważnych kwestii. Po pierwsze pisze o próbach zawłaszczenia twórców przez krytyków reprezentujących przeciwne obozy (casus Jan Klaty, który początkowo był „reżyserem prawicy”, później zakwalifikowano go do opcji lewicowej i liberalnej). Po drugie odnotowuje fakt stronniczego i intensywnego promowania reżyserów zakwalifikowanych do grupy własnej (jak pisała E. Morawiec, „krytycy promują koleśiów”). Po trzecie zauważa radykalizm sądów i niechęć do dialogu – krytycy są *a priori* na „nie”, jeśli chodzi o twórców strony odrzuconej i na „tak” jeśli chodzi o działania twórcze „swoich”. Tendencyjność, uprzedzenia i nieskrywana niechęć wobec „obcych” podważają profesjonalizm krytyków. Słowem, które często się pojawia w kontekście promowania twórców bliskich ideologicznie jest „lanserstwo”, oczywiście można zastąpić je innym, o pozytywnej konotacji np. „wyłuskiwanie talentów” (Ł. Drewniak), o ile rzeczywiście krytyk, tak jak przewodnik prowadzi potocznych widzów przez teatralny szlak i wskazuje im obiekty, przy których rzeczywiście warto się zatrzymać.

Narzędziem w walce krytyków jest ironia (dyskredytująca intencjonalnie stronę przeciwną), dystrofia semantyczna (sprowadzanie istoty sporu do powierzchownych kwestii, typu akceptacja bądź odrzucenie nagości na scenie), odmawianie drugiej stronie kompetencji i dobrej woli. Krytycy zarzucają sobie nawzajem uleganie modom i stosowanie mechanizmu wykluczania z dyskursu krytycznego spektakli i twórców zaliczonych do „opozycji”. Kostaszuk-Romanowska nazywa recenzje felietonami, pamfletami, tekstami, które są autopromocją ich autorów. Cechuje je ekspresywna retoryka i sformułowania ośmieszające „kolegów po piórze”.

Egotyzm kolegów - krytyków i partykularyzm ich sądów piętnuje trójka znanych recenzentów: „Jak wiadomo, wśród krytyków zawsze bywali tacy, którzy woleli opisywać, jak jest, i tacy, którzy woleli, żeby było, jak oni chcą. Im jednak większe miewali poczucie chaosu i niejasności, tym bardziej rosła w nich wola wpływania na kształt rzeczywistości. Ostatnie kilkunastolecie było doskonałym poligonem do takich wyborów. Coraz mniej uchodziło być prostym sługą teatru, który „widzi i opisuje”, w cenę rosły natomiast postawy typu: moje–twoje, lubię–nie lubię, popieram–zwalczam, bić wroga. [...] Skutek? Krytycy szybko przestali kogokolwiek obchodzić, ich egoizm poznawczy stał się zanadto przewidywalny i przez to kompletnie jałowy. A oni, nieszczęśnicy, byli i są święcie przekonani [...], że cały świat z wypiekami śledzi ich ambicjonalne przepychanki.”<sup>5</sup>

Kazimierz Kowalewicz jeszcze w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku napisał tekst *O czytaniu tekstów krytycznych*<sup>6</sup> w którym wyodrębnił kilkanaście ról krytyków: m.in. krytyk jako informator/dezinformator, jako uczestnik dialogu/autor monologu, uczestnik gry/odmawiający gry, normodawca/destruktor norm, przeciwnik/przyjaciół, wróg/sojusznik, uczestnik spektaklu/widz, gwiazda/antygwiazda, świadek/mistyfikator, mitolog/podmiot demitologizacji, literat/grafoman. Współcześni krytycy częściej monologują niż prowadzą rozmowę z odbiorcą, gwiazdorzą „tym razem tekst krytyczny jeszcze jaskrawiej traci swą wartość merytoryczną, jego aspekt analityczny, oceniający przesuwa się na dalszy plan albo w ogóle ginie. Pierwszoplanowe znaczenie zyskuje osoba krytyka, jego fobie, namiętności, kłótnie, plotki. Wielu krytyków gra swoją osobą. Kokietuje odbiorcę, który tę płaszczyznę porozumienia przyjmuje. Zatem osoba krytyka i jego uwikłanie w życie towarzyskie staje się ważniejsze od ocen, poglądów estetycznych czy idei społecznych.”<sup>7</sup> Krytycy bywają sojusznikami bądź przeciwnikami, literatami i niestety czasem też grafomanami. Kostaszuk-Romanowska nie poprzestaje na diagnozie, stara się też wskazać drogi przezwyciężenia „kryzysu krytyki”- tym remedium ma być wsłuchanie się w zalecenia wspomnianych na wstępie naukowców - powrót do dzieła teatralnego w postawie badawczej, unikanie przez krytyków eksponowania własnego „ja” i ideologizacji dyskursu teatralnego.

## Demokratyzacja krytyki teatralnej, czyli (nie)anonimowy Hyde Park

W dobie Internetu, portali teatralnych, blogów teatralnych zawodowi krytycy piszący o teatrze nie stanowią jedyne kręgu kształtującego opinie publiczności. Tradycyjna krytyka zamyka się w hermetycznym świecie, do którego coraz rzadziej zagląda potoczny widz.<sup>8</sup>

W dziedzinie krytyki teatralnej można mówić o procesie **dedystancjacji** (określenie K. Mannheima), malejącym dystansie kultury prawomocnej i tej, która nie jest legitymizowana instytucjonalnie (nieprawomocnej). Na portalach internetowych krytycy kwalifikowani (teatrolodzy, twórcy teatralni) dyskutują z amatorami - teatromanami, blogerzy dostarczają informacji na temat tego, co warto obejrzeć w polskich teatrach, konstruują syntetyczne opinie, które mają znaczenie dla osób zainteresowanych ofertą repertuarową teatrów. Można ten fenomen nazwać dywersyfikacją krytyki, ja wolę mówić o procesie **demokratyzacji** dyskursu teatralnego lub pankrytycyzmie. Każdy może wypowiedzieć się, podzielić wrażeniami, wyrazić swoją opinię, choć wiele z tych wypowiedzi trudno nazwać recenzjami *sensu stricto*. Są to impresje o wysokim stopniu subiektywizmu.

Zgodnie z raportem B (V) log Power (2015) jedenaście milionów polskich internautów czyta i ogląda blogi i vlogi, w tym regularnie 8,5 miliona (na 26 milionów użytkowników Internetu w Polsce).<sup>9</sup> Z innego raportu (Blogosfera 2014) dowiadujemy się, że blogi związane tematycznie z kulturą i sztuką stanowią 8% wszystkich blogów.<sup>10</sup> Blogerzy reprezentujący kategorię kultury symbolicznej, kultury „w węższym rozumieniu” (A. Kłoskowska) najczęściej piszą o filmach, literaturze, grach komputerowych, serialach i komiksach.<sup>11</sup>

Blogi w sensie socjologicznym są przejawem oddolnej aktywności jednostek, ich popularność świadczy o demokratyzacji narzędzi promujących kulturę. Atutem tej platformy komunikacji jest niezależność (wolność od „strażników treści”, czyli *gatekeeperów*), niehierarchiczna struktura, możliwość szybkiego publikowania treści, praktyczna realizacja ideału kultury uczestnictwa. Blogi spełniają funkcję informacyjną, dokumentacyjną, popularyzacyjną, integrującą. Promują instytucje, wydarzenia, publikacje, treści symboliczne; podejmują refleksję krytyczną, animują zainteresowanie kulturą, budują społeczności osób nawiązujących dialog zogniskowany wokół bloga. Cechą dystyngywną tego dziennika prowadzonego on-line jest interaktywność, możliwość zamieszczania materiałów graficznych i multimedialnych. Bloger staje się dla swoich odbiorców liderem opinii (jeśli doceniają oni jego wiedzę, doświadczenie, kompetencję), trandsetterem (jeśli odkrywa przed nimi nowe horyzonty i wyznacza nowe trendy ideowe); coraz częściej można spotkać się z określeniem influencer (może nim być zarówno lider opinii, jaki i trandsetter, jeśli w dużym stopniu wpływa on na innych, na ich sposób postrzegania świata kultury).

Blogi to dla jednych medium opozycyjne, alternatywne wobec profesjonalnych kanałów informacyjnych, dla innych komplementarne (są wypełnieniem luki jaka powstaje w głównym instytucjonalnym obiegu kultury, ich powstanie wynika z niezadowolenia z przekazów na temat teatru w prasie czy w telewizji). Z tej perspektywy można mówić o zagospodarowywaniu pomijanych obszarów refleksji, o uzupełnianiu treści zamieszczanych w mainstreamowych mediach, o uzupełnianiu się różnych kanałów dystrybucji treści.

Jednak spoglądając na blogi z pozycji areny, czyli miejsca sporu istniejącego w każdym społecznym świecie,<sup>12</sup> można spostrzec też „przestrzeń agonistyczną”, antytetyzm, opozycję, ponieważ jest to miejsce ścierania się różnych poglądów, czasem miejsce ujawniające istnienie antagonizmów i wzajemnej wrogości. Arena ma wymiar rywalizacji pomiędzy zawodowcami i nieprofesjonalnymi krytykami. Profesjonaliści zarzucają amatorom piszącym recenzje nieudolność, słaby warsztat (*de facto* poziom blogów jest zróżnicowany), autopromocję. Ich aktywność nazywają „gorszym dziennikarstwem”. Blogerzy stanowią dla nich konkurencję, bo dokonują aneksji przestrzeni symbolicznej, a ponadto niektórzy z nich chcą też zarabiać na recenzjach (reklamach). Autorzy dzienników internetowych (szczególnie ci, którzy traktują to zajęcie komercyjnie) oburzają się z kolei na naganne praktyki redaktorów portali teatralnych, którzy nie pytając ich o zgodę zamieszczają ich teksty na swoich stronach (nie zadowala ich tłumaczenie, że jest to dla amatorów forma nobilitacji i reklamy).

Teatralna blogosfera jest ciekawym światem - zindywidualizowanym, wolnym, niesterowanym. „Na blogu nikt nie zatwierdza moich tekstów, nie narzuca mi, w jakim tonie mam pisać”, mówi jeden z blogerów.<sup>13</sup>

Blogi piszą znani aktorzy (Krystyna Janda, Jacek Poniedziałek), zarówno kobiety (m.in. Marzena Dobosz, Agnieszka Kminikowska, Marta Fox), jak i mężczyźni (m. in. Jacek Zembrzuski, Marek Weiss, Michał Zduńnik), zawodowcy (profesjonalni znawcy teatru) i amatorzy. Niektóre blogi redagowane są przez podmioty zbiorowe (np. *Subiektywnie o teatrze, warszawski blog teatralny*).

Autorów dzienników internetowych można nazwać prawdziwymi teatromanami - ich aktywność wynika z autotelicznej potrzeby podzielenia się z innymi własnymi przemyśleniami na temat współczesnego życia teatralnego w Polsce. Dawid Mlekicki wybrał „recenzencki dumping”, ponieważ nie znalazł swojego miejsca zawodowego „w branży teatralnej”, mówi też o „męczących standardach współpracy” w niektórych redakcjach. Walorem tej formy popularyzacji teatru jest interaktywność, „rozmowa” z czytelnikami, którzy ujawniają własne zdanie na temat przedstawienia. Komentatorzy („anonimowy Hyde Park” według zgrabnego określenia J. Majcherka) stają się współtwórcami blogów i aktywnymi „potocznymi krytykami” teatru. Mniej znani blogerzy starają się o rekomendacje uznanych twórców, ich aprobatę stanowi formę legitymizacji (np. Bartłomiej Miernik uzyskał pozytywną opinię Izabelli Cywińskiej). Niektórzy autorzy dzienników internetowych starannością o merytoryczne i formalne walory wpisów dowodzą, że amator to nie ten, kto nie umie, ale ten, kto jest prawdziwym pasjonatem. Czasem stosują swoistą autopromocję: „Czytają mnie »wszyscy w środowisku« - taka jest powszechnie wyrażana opinia i mam zdecydowanie najwięcej do powiedzenia (o czym zaświadcza liczba czytelników, stałych dyskutantów, cytowań i przede wszystkim to, że od 30 lat oglądam około 200 spektakli w sezonie. Jestem prawdopodobnie specjalistą o największym doświadczeniu w tej dziedzinie w kraju. Nie prawdopodobnie, a na pewno. Jestem zawodowcem z wieloletnim praktycznym doświadczeniem. Uważam, że trzeba być bezkompromisowym. Kolegów nie czytam, ale oceniam źle (...). W ogóle mnie nie interesuje, czy się podobam i co inni sądzą - wystarczy mi, że się znam na tym o czym mówię - w morzu nieuctwa i zastępowania wiedzy o przedmiocie ideologią i propagandą. Pieniądzy nie biorę, a zaproszenia dostaję z jednego teatru.”<sup>14</sup>

Pisanie dziennika internetowego nie przynosi autorom materialnych korzyści (jeżeli tak, to jak na razie są to niewielkie wpływy z reklam) zatem mówią oni o motywacjach autotelicznych - o satysfakcji, o zadowoleniu z możliwości wymiany wrażeń, refleksji na temat, którym są szczerze zainteresowani. „Prowadzę bloga *non profit* i jeśli na coś liczę, to raczej na ciekawą wymianę myśli, inspirację ze strony odbiorców. I to się udaje” - deklaruje jeden z blogerów.<sup>15</sup> Wojciech Majcherek nazywa ich amatorami-hobbystami, jego zdaniem nie powinni oni zabiegać o materialną gratyfikację. To ma ich odróżniać od zawodowych krytyków: „Pamiętajmy, że praca krytyka powinna być opłacana, tak jak każdego specjalisty w danej dziedzinie. Po to krytycy kształcili się, zdobywali kompetencje, doświadczenie, żeby efekty ich pracy były wynagradzane. Blog traktowałbym raczej jako działalność hobbystyczną.”<sup>16</sup> Widać w tym stwierdzeniu arenę - blogerzy nie zyskują miana „prawdziwych uczestników” społecznego świata krytyki. Nazywani są hobbystami, ich aktywności nie traktuje się z pełną powagą, odmawia się jej autentyczności (*authenticate*). Działania blogerów przypominają twórczość Grupy Zero i Yves'a Kleina, ich sztuka - niezależna, kwestionująca tradycyjne formy twórczości także nie była uznawana za prawomocną i marginalizowana.<sup>17</sup>

Każdy społeczny świat wytwarza normatywne ramy działania. Blogerzy deklarują respektowanie zasad etycznych - mówią, że ogranicza ich prawo prasowe, ale istotna jest też autocenzura, „imperatyw wewnętrzny”, który nakazuje im unikać personalnych ataków, obrażania. Niemniej niektórzy autorzy blogów uprawiają rodzaj dziennikarstwa śledczego, mają potrzebę „piętnowania patologii w branży teatralnej”, „tropią spiski i wyciągają na światło dzienne kwestie związane z wykorzystywaniem środków publicznych. To jest ich prawo i oni później biorą za to odpowiedzialność” - stwierdza Dawid Mlekicki.<sup>18</sup>

Otwieranie kulis teatralnych dotyczy osób, które dobrze znają środowisko teatralne, jednak patrzą na nie z pozycji outsidera: „Większość ludzi nie może mówić o kulisach działalności instytucji teatralnych: są uwikłani w zawodowe zależności. Mówiąc głośno o nieprawidłowościach w swoich teatrach, ryzykowałiby utratą pracy. Ja mogę sobie na to pozwolić, bo jestem człowiekiem spełnionym. Uważam wręcz, że moim obowiązkiem jest mówienie o rzeczach, o których inni muszą milczeć. Taka kontra dla obecnej w głównym nurcie propagandy sukcesu jest jak najbardziej potrzebna. Zamiatanie pod dywan patologii obecnych w świecie teatralnym to działanie na szkodę widza i teatru w ogóle” - komentuje swoje „zaangażowanie demaskatorskie” jeden z autorów internetowego dziennika.<sup>19</sup>

Odbiorcami blogów są nie tylko przyjaciele i znajomi blogerów, ale też zwykli widzowie, przedstawiciele różnych zawodów, którzy oczekują jasnego komunikatu – czy warto zobaczyć konkretny spektakl. Istotna jest tu szybkość reakcji i intensywność interakcji z czytelnikami bloga. Responsywność, dialogiczna formuła, interaktywność stanowią przewagę nad recenzjami, zamieszczanymi w pismach branżowych: „Moje wpisy były cytowane, komentowane. Dzięki temu czułem, że nie piszę w próżni” (Wojciech Majcherek). Blogerzy dumni są z frekwencji na swoich blogach, chętnie przywołują statystyki: „mam 80 tysięcy unikalnych odsłon” (Dawid Mlekicki), „to już 300 tysięcy wejść” „mam ponad 10.000 zarejestrowanych czytelników”, „okazało się jednak, że mój blog cieszy się ogromną popularnością. W przeciągu półtora roku osiągnął półtora miliona odsłon” (Grzegorz Kempinsky), „miałem też bardzo dużo wejść – średnio około 15 tysięcy odsłon miesięcznie” (Bartłomiej Miernik). Anonimowy Hyde Park, podkreśla J. Majcherek, narzuca standardy dyskusji w społecznym świecie teatru (niektóre wpisy muszą być eliminowane ze względu na poziom agresji i tzw. hejtu).

Blogi teatralne wymagają innego stylu, są mniej formalne, bardziej impresyjne i z pewnością nie wyrugują profesjonalnej krytyki prasowej, która ma swoich stałych odbiorców (teatromanów). W poniższej tabeli zestawiam modelowe cechy krytyki tradycyjnej i teatralnych blogów:

## Krytyka tradycyjna i blogi teatralne - zestawienie cech dystynktywnych

Cechy dystynktywne	Krytyka tradycyjna/pisma branżowe	Blogi Teatralne
1. zalety	wartość literacka, estetyczne wyrażenie, pogłębiona refleksja, teksty dłuższe zawierające opis, interpretację i ocenę spektaklu (nie zawsze realizowane)	szybkość komunikatu, aktualność treści, interaktywność, możliwość zamieszczania materiałów wizualnych i multimedialnych, syntetyczność przekazu: „krótko i rzeczowo”
2. nadawcy	znawcy, posiadający wykształcenie kierunkowe - absolwenci Wiedzy o teatrze, Teatrolologii, Reżyserii	amatorzy „zakochani w teatrze”, „ambasadorzy teatru”, „teatru głodni”; ludzie teatru, znawcy
3. legitymizacja	instytucjonalna	mandat odbiorców
4. wartości modalne	tradycjoniści: tematy uniwersalne, dbałość o wysoki poziom artystyczny; „nowocześni”: zaangażowanie polityczne i społeczne, łamanie tabu, elementy pop kultury	oryginalność emotywność aktualność niezależność (potencjalna)
5. dominujące motywacje autorów	instrumentalne (praca zawodowa), autopromocja	autoteliczne (działalność <i>con amore</i> ); instrumentalna nieliczni: działalność komercyjna (wpływy z reklam); autokreacja
6. dominujący styl wypowiedzi /wg B. Bernsteina <sup>20</sup>	<i>formal language</i> / kod rozwinięty teksty dopracowane warsztatowo, z korektą i adjustacją; styl emocjonalnie chłodny, rzeczowa argumentacja	<i>public language</i> / częściej kod ograniczony, czasem rozwinięty teksty bez korekty i adjustacji język prosty, przystępny, emocjonalny
7. dominująca forma przekazu	recenzja	felieton, opinia, impresja, notatka
8. dominująca funkcja przekazu wg. Jakobsona <sup>21</sup>	funkcja kognitywna	funkcja fatyczna i ekspresyjna
9. cenzura	odpowiedzialność przed zwierzchnikami /prawo prasowe	autocenzura/odpowiedzialność za słowo
10. zakres tematyczny	ograniczony	szeroki, tematyka „wokół teatru”, o życiu teatralnym
11. oceny spektakli <sup>22</sup>	sensu stricto	pozorne, hipotetyczne, intuicyjne
12. zasięg oddziaływania	ograniczony, środowiska „elitarne”	potencjalnie nieograniczony, znacznie większy niż w prasie branżowej; środowiska zróżnicowane pod względem cech społecznych, także oddalone od centrów kulturalnych
13. sytuacja odbioru	ograniczone możliwości <i>feedbacku</i> , („aktorzy czasem dzwoniли z błuzgami”) recenzja „spóźniona” wobec wydarzenia teatralnego	nadawca bliżej odbiorcy, możliwość szybkiej reakcji na zamieszczony tekst, możliwość dyskusji, komentowania wpisów
14. potencjał tworzenia więzi społecznych	brak	możliwość budowania społeczności zapośredniczonej przez bloga
15. wiedza o odbiorcach	domniemana	statystyki odsłon, lajki, nicki
16. realizowany ideał społeczny	upowszechnianie kultury	ideał animacji kulturalnej, demokracji kultury, dziennikarstwa obywatelskiego, kultury uczestnictwa

Źródło: opracowanie własne, m.in. na podstawie debaty publicznej, jaka odbyła się w Teatrze Polskim w Warszawie: To blog or not to blog (22.10.2013).



Powyższe zestawienie cech dystynktywnych klasycznych recenzji i wpisów na blogach „teatralnych”, to Weberowskie „typy idealne”, zatem w praktyce można znaleźć wypowiedzi krytyczne odbiegające od powyższego schematu - np. recenzje pisane spontanicznie na blogu mogą mieć dużą wartość literacką, zachwycać zdyscyplinowaną i elegancką formą, ciekawym indywidualnym stylem i przeciwnie recenzje zamieszczone w pismach branżowych mogą być tekstami, które rozczarowują, bo ich autorzy piszą nazbyt impresyjnie, a ich ocena nie jest oceną *sensu stricto*. Blogger może pisać na zamówienie instytucji teatralnej, rezygnując tym samym z niezależności i bezstronności, natomiast krytyk zawodowy może być bezkompromisowym w swoich opiniach, całkowicie wolnym w sądach estetycznych dziennikarzem.

## Zakończenie

Na arenie społecznego świata trwa wojna krytyków, którzy reprezentują różne opcje światopoglądowe i artystyczne, mają różne wizje teatru, jego roli w społeczeństwie; rzecznicy nurtu lewicowego, awangardowego deprecjonują zwolenników teatru, któremu bliższa jest tradycja; obrońcy tradycji odmawiają wartości twórcom reprezentującym nurt teatru postdramatycznego. Jest pewnym paradoksem, że krytycy zawodowi, profesjonalści, którzy – przynajmniej w założeniu – nie piszą dla artystów, (tak jak artyści nie tworzą dla krytyków) coraz rzadziej docierają ze swoim przekazem do potocznego odbiorcy, potencjalnego widza. Jeden z dyrektorów teatru tak oto podsumował kondycję współczesnej polskiej krytyki: „Mamy getto krytyki teatralnej skupionej w portalach teatralnych, których nikt poza osobami z branży nie czyta. Gdy obejmowałem Teatr Baj Pomorski, recenzje ukazywały się w lokalnej prasie, co więcej – niektóre były opatrzone gwiazdkami na wzór angielski. Obecnie lokalna prasa raz na jakiś czas drukuje lub przedrukowuje recenzje, z reguły opisowe, w zależności od »widzimisień« redaktora. Teatr przejął funkcje informowania krytycznego o swoich spektaklach i umieszczania recenzji na swojej stronie – oczywiście wybiórczo, prawie zawsze na korzyść teatru, wszak musimy mieć dobry PR. Ilość i poziom informacji na temat spektaklu w prasie lokalnej są nędzne po premierze, choć przed premierą się trąbi, to fakt! Głównym problemem jest jednak brak rozmowy i polemiki, które mogłyby kształtować odbiorcę sztuki. Wszystko wygładzono, a gazety uciekają od rozmów o sztuce, więc zostało nam tylko chwalipectwo, które oszukuje swoją grupę. Jak często czytamy w prasie lokalnej: jakiś teatr po raz pierwszy podjął myśl i wątek istotnego tematu itp., itd., podczas gdy gdzieś indziej, a nawet w tym samym czasie, robili to inni. PR miesza się z rzetelną informacją.”<sup>23</sup>

Wolną przestrzeń pozostawioną przez skonfliktowanych krytyków - profesjonalistów zamieszczających recenzje w mediach głównego nurtu (prasie, TV) wypełniają blogerzy, którzy realizują w praktyce **ideal egalitarności kultury, demokratyzacji procesu wartościowania sztuki**. Nie bez znaczenia jest język, jakim posługują się blogerzy, semantycznie, składniowo i leksykalnie prostszy, zatem bardziej przystępny dla potocznego czytelnika bez kompetencji specjalistycznych. Siłą blogów jest też ich multimedialność (możliwość zamieszczenia materiałów dźwiękowych, graficznych, nagrań video) i interaktywność - możliwość uzyskania informacji zwrotnej ze strony odbiorców, wpisywania przez nich komentarzy. Dzięki blogom zwiększa się krąg ludzi podejmujących dyskurs na temat sztuki. Wypowiedzi liderów opinii (influencerów) przyczyniają się do większej dostępności informacji o przedstawieniach teatralnych, i można mniemać, intensyfikują uczestnictwo Polaków w kulturze. Nakład *Teatru* wynosi 1500 egzemplarzy, dziesięciokrotnie większą liczbę wejść w miesiącu mają niektóre blogi teatralne, zatem zdecydowanie można im przypisać szersze grono odbiorców, większy zasięg oddziaływania. [Zastrzeżenia budzi jednak statystyka wejść na stronę blogerów, bo nie jest ona równoznaczna z liczbą faktycznych odbiorców treści (niektórzy trafiają tam przypadkowo i nie czytają zamieszczonych wpisów)]. Instytucje kultury dostrzegają potencjał blogów i szerzej mediów społecznościowych w promowaniu własnych działań artystycznych, wykorzystują je jako kanały informacyjne (i w tym sensie nobilitują, bo wyprowadzają z pozycji peryferyjnej i przenoszą do głównego nurtu).

Przemiana wzorów uczestnictwa w kulturze spowodowana ekspansją Internetu jest niezaprzeczalnym faktem, z pewnością wpływa ona na ilościowe wskaźniki partycypacji (więcej obejranych filmów, przeczytanych książek, etc.) Jednak chyba uzasadniona jest obawa czy nie dzieje się to kosztem jakościowych aspektów tego uczestnictwa. Wszak intensyfikacja kontaktów z treściami symbolicznymi nie musi iść w parze ze wzrostem kompetencji kulturalnych. Demokratyzacja kultury symbolicznej, do której przyczyniają się blogi-nowoczesne narzędzia krytyki teatralnej nie zawsze idzie w parze z dbałością o dobry poziom przekazu.

Moim zdaniem popularność blogów (ich przemieszczanie się z peryferii do centrów komunikacyjnych) może przekładać się na malejące znaczenie krytyki tradycyjnej, niemniej i ona ma swoich stałych odbiorców. Co więcej profesjonalści, ludzie teatru coraz częściej przenoszą się w przestrzeń wirtualną, szukają możliwości działania zawodowego (dofinansowanego ze środków publicznych) w Internecie. Także i oni dostrzegają możliwości, jakie daje szybka i interaktywna komunikacja on-line.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Monika Kostaszuk-Romanowska, „Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy,” w *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia polska. Historia i teoria literatury, XIV* (Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, 2014), 71-82.

<sup>2</sup> „Krytyka teatralna,” w Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świontek (Wrocław, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998), 264.

<sup>3</sup> Kostaszuk-Romanowska, „Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy,” 75.

<sup>4</sup> Warto zauważyć, że wypowiedzi krytyczne (recenzje) różnią się merytorycznie i formalnie także ze względu na miejsce ich utrwalenia. Publikacje w branżowych czasopismach teatralnych, w uniwersyteckich czasopismach teatrologicznych i w środkach masowego przekazu mają swoją specyfikę i należałoby każdy z tych typów omówić oddzielnie. Podstawową funkcją krytyki jest informowanie czytelników prasy i internetowych blogów/widzów telewizyjnych/słuchaczy radiowych, o nowo zrealizowanych przedstawieniach. Krytyk wyrażając swoją opinię, recenzując spektakl zachęca, bądź przeciwnie zniechęca do jego obejrzenia.

<sup>5</sup> GTW, czyli Grupa Trzech Wujów: Łukasz Drewniak, Tadeusz Nyczek, Jacek Sieradzki, „W krytycznych okopach,” *Przekrój* nr 31 (2007). Cyt. za Kostaszuk-Romanowska, 79.

<sup>6</sup> Kazimierz Kowalewicz, „O czytaniu tekstów krytycznych,” *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Sociologica* 25, *Potoczne praktyki odbioru sztuki*, tom I, red. Bogusław Sułkowski (Łódź: Wydawnictwo UŁ, 1994), 125-133.

<sup>7</sup> Ibidem, 131.

<sup>8</sup> Janusz Majcherek, „Krytyka teatralna zanika,” <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41557,druk.html>, odczyt 13.12. 2016.

<sup>9</sup> Mirosław Filiciak, „Błogi kulturalne: między szufladą a instytucją,” w *Dwa zero czy zero? Błogi o tematyce kulturalnej a przemiany kultury uczestnictwa*, za: PSBV, B(V)log Power (2015), 111. Dostęp: 20.07.2016. [http://www.psbv.pl/BlogPower\\_raport.pdf](http://www.psbv.pl/BlogPower_raport.pdf).

<sup>10</sup> *Dwa zero czy zero? Błogi o tematyce kulturalnej a przemiany kultury uczestnictwa*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015, opracowanie: Grzegorz D. Stunża, Radosław Bomba, Piotr Siuda, Krzysztof Stachura, Dostęp: 20.07.2016. [http://błogiwkulturze.ikm.gda.pl/raport\\_IKM\\_2.0\\_czy\\_0\\_singles.pdf](http://błogiwkulturze.ikm.gda.pl/raport_IKM_2.0_czy_0_singles.pdf).

<sup>11</sup> Ibidem, 25.

<sup>12</sup> Adele E. Clarke, Reiner Keller, „Engaging Complexities: Working Against Simplification as an Agenda for Qualitative Research Today. Adele Clarke in Conversation With Reiner Keller,” Dostęp: 20.07.2016. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2186>; Strauss Anselm L. *Continual Permutations of Action* (New York: Aldine De Gruyter 1993), 227.

<sup>13</sup> Marcin Wasyluk, „Teatralne blogi: misja czy hobby?” <http://teatralny.pl/opinie/teatralne-blogi-misja-czy-hobby,886.html>. Dostęp 20.07.2016.

<sup>14</sup> Ibidem, komentarz do tekstu głównego.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Małgorzata Olczak, *Trening twórczości – współczesna i efektywna forma wychowania przez sztukę* (Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2009), 50.; Małgorzata Franc, „Poszukiwanie problemów estetycznych. Zastosowanie techniki dostrzegania problemów T3/ZOOM,” *Edukacja Humanistyczna* Nr 2(33) (2015), 127

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.



<sup>20</sup> Basil Bernstein, *Odtwarzanie kultury*, tłum. Zbigniew Bokszański, Andrzej Piotrowski et al. (Warszawa: PIW, 1990). *Formal language* to język warstw wyższych, bogaty leksykalnie, dający duże możliwości uogólniania i wyrażania myśli, *public language* natomiast, to język potoczny, czasem wiąże się z nieporadnością językową, z brakiem kompetencji lingwistycznej. Język *public* może być intencjonalnie używany przez nadawcę komunikatu, by minimalizować dystans z odbiorcami. Kod rozwinięty to umiejętność sprawnego dyskursywnego myślenia, operowania pojęciami abstrakcyjnymi, logicznego argumentowania, a kod ograniczony nie pozwala na jasne i czytelne formułowanie myśli, jest nieprecyzyjny, ubogi (krótkie zdania, błędy językowe, kolokwializmy) nie pozwalający na syntetyzowanie i werbalne „zadomowienie się w rzeczywistości”.

<sup>21</sup> Roman Jakobson, „Poetyka w świetle językoznawstwa.” *Pamiętnik Literacki*, z. 2 (1960): 439. Jakobson wyodrębnił funkcje komunikatu językowego: estetyczną (poetycką lub formalną), emotywną (ekspresywną, afektywną), konatywną, referencyjną (poznawczą), metajęzykową i fatyczną. Funkcja estetyczna dotyczy jakości strukturalnych, formalnych komunikatu, emotywna wyraża stan emocjonalny autorów, konatywna (impresyjna) zakłada skupienie uwagi na odbiorcy, jest wpływaniem na jego nastroje, przemyślenia, skojarzenia, reakcje; funkcja referencyjna (poznawcza) jest nastawieniem na kontekst, wspólny świat nadawcy i odbiorcy komunikatu; wiąże się z opisem stanów, obiektów, sytuacji, jest ujęciem treściowych aspektów i określeniem ich znaczenia, funkcja metajęzykowa dotyczy kodu, namysłu nad samym językiem i funkcja fatyczna to nastawienie nadawcy na kontakt z odbiorcą.

<sup>22</sup> Ocena dzieła sztuki to ustosunkowanie się do jego wartości, mówiąc językiem Gołaszewskiej do „osobiście doświadczanych jakości przedmiotu”. Ocena bywa aprobatą lub dezaprobatą, uznaniem dla talentu twórcy, bądź przeciwnie deprecjonowaniem jego umiejętności. Wartościowaniu podlegają wartości estetyczne, poznawcze, ekspresyjne itd. Maria Gołaszewska wśród ocen dzieł sztuki wyróżniła cztery podstawowe typy: oceny *sensu stricto*, hipotetyczne, intuicyjne i potoczne (Eadem, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967). Oceny *sensu stricto*, to przemyślane sądy na temat dzieła, zawierające interpretację jego warstwy semantycznej i analizę strony formalnej. Wyrażają też osobisty stosunek odbiorcy do przedmiotu estetycznego ukonstytuowanego w procesie konkretyzacji. Oceny hipotetyczne wydają odbiorcy, którzy nie patrzą na dzieło holistycznie, ale w sposób selektywny ujmują jego wartość: „odbiorca nie potrafi syntetycznie ująć dzieła jako całości, wybija mu się zeń jeden moment, silnie nań oddziaływający i ten właśnie moment zostaje przezeń uznany za kluczowy dla wartości danego dzieła” (Ibid., 237). Z ocenami intuicyjnymi mamy do czynienia wówczas, gdy odbiorca ogranicza się do naskórkowej recepcji, pozbawionej głębszej refleksji, nie „oddaje dziełu sprawiedliwości”, zbyt powierzchownie chwytając jego sensy i jakości artystyczne. Charakter ocen pozornych mają stwierdzenia, które w ogóle nie ujmują wartości przedmiotu estetycznego, ale zdają sprawę z reakcji uczuciowej, przeżyć emocjonalnych odbiorcy. Jeśli dzieło wywołało przyjemne odczucia, wzruszenie bądź przeciwnie obojętność wartościowane jest jako: „dobre” lub „złe”.

<sup>23</sup> „Teatr. Zwierciadło rzeczywistości,” rozmowa ze Zbigniewem Lisowskim. Dostęp 20.07.2016. [http://www.250teatr.pl/artykuly,164,teatr?\\_zwierciadlo\\_rzeczywistosci](http://www.250teatr.pl/artykuly,164,teatr?_zwierciadlo_rzeczywistosci).

## BIBLIOGRAFIA

- Bernstein, Basil. *Odtwarzanie kultury*. Tłum. Zbigniew Bokszański, Andrzej Piotrowski et al. Warszawa: PIW, 1990.
- Franc, Małgorzata. „Poszukiwanie problemów estetycznych. Zastosowanie techniki dostrzegania problemów T3/ZOOM.” *Edukacja Humanistyczna* nr 2(33) (2015): 123-135.
- Golka, Marian. *Socjologia artysty nowożytnego*. Poznań: Ars Nova, 2012.
- Gołaszewska, Maria. *Odbiorca sztuki jako krytyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- GTW, czyli Grupa Trzech Wujów: Łukasz Drewniak, Tadeusz Nyczek, Jacek Sieradzki. „W krytycznych okopach.” *Przekrój* nr 31 (2007), cyt. za Kostaszuk-Romanowska, 79.
- Jakobson, Roman. „Poetyka w świetle językoznawstwa.” *Pamiętnik Literacki*, z. 2 (1960): 431-473.
- Kowalewicz, Kazimierz. „O czytaniu tekstów krytycznych.” *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Sociologica* 25, *Potoczne praktyki odbioru sztuki*, tom I, red. Bogusław Sułkowski, 125-133. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 1994.
- Kostaszuk-Romanowska, Monika. „Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy.” W *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia polska. Historia i teoria literatury*, XIV, 71-82. Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, 2014.
- Maciejewski, Łukasz. *Aktorki. Portrety*. Kraków: Znak literanova, 2015.
- Olczak, Małgorzata. *Trening twórczości – współczesna i efektywna forma wychowania przez sztukę*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2009.
- „Krytyka teatralna.” W Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świątek, 264. Wrocław, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.
- Rapsodia życia i teatru*. Rozmowy z aktorami przeprowadził Krzysztof Lubczyński. Warszawa: Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, 2007.
- Strauss, Anselm L. *Continual Permutations of Action*. New York: Aldine De Gruyter, 1993.
- Źródła internetowe  
„Dwa zero czy zero? Blogi o tematyce kulturalnej a przemiany kultury uczestnictwa.” Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015, opracowanie:

Grzegorz D. Stunża, Radosław Bomba, Piotr Siuda, Krzysztof Stachura, Dostęp: 20.07.2016. [http://blogiwkulturze.ikm.gda.pl/raport\\_IKM\\_2.0\\_czy\\_0\\_singles.pdf](http://blogiwkulturze.ikm.gda.pl/raport_IKM_2.0_czy_0_singles.pdf)

Clarke, Adele E. i Reiner Keller. „Engaging Complexities: Working Against Simplification as an Agenda for Qualitative Research Today. Adele Clarke in Conversation With Reiner Keller”, Dostęp 20.07.2016. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2186>.

Filiciak, Mirosław. „Błogi kulturalne: między szufladą a instytucją.” W *Dwa zero czy zero? Błogi o tematyce kulturalnej a przemiany kultury uczestnictwa*, za: PSBV, B(V)log Power (2015), Dostęp: 20.07.2016. [http://www.psbv.pl/BlogPower\\_raport.pdf](http://www.psbv.pl/BlogPower_raport.pdf).

Urbaniak, Mike, „Nie jestem godzien, czyli list śmiesznego geja do Małgorzaty Szczęśniak”. Dostęp: 20.07.2015. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212109,druk.html>.

„Teatr. Zwierciadło rzeczywistości”, rozmowa ze Zbigniewem Lisowskim. Dostęp 20.07.2016. [http://www.250teatr.pl/artykuly,164,teatr?\\_zwierciadlo\\_rzeczywistosci](http://www.250teatr.pl/artykuly,164,teatr?_zwierciadlo_rzeczywistosci).

<http://teatralny.pl/opinie/teatralne-błogi-misja-czy-hobby,886.html>. Dostęp 20.07.2016.