

Dr hab. Beata Guczalska, prof. AST

Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie

**RECENZJA** rozprawy doktorskiej pani mgr Katarzyny Gołos-Dąbrowskiej pt.

**„Twórcza zdrada” w teatrze. O potencjale kreacyjnym prozy literackiej w świetle współczesnych polskich praktyk inscenizacyjnych**

**napisanej pod kierunkiem dr hab. Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk, prof. UKSW**

Jak słusznie zauważa pani Katarzyna Gołos-Dąbrowska we wstępie swojej rozprawy, sposoby istnienia dzieł literackiego w teatrze nie są kwestią szczególnie mocno zbadaną i rozważaną w refleksji teatrologicznej – to temat dziś raczej „niemodny”, szczególnie wobec prezentowanej przez wielu twórców młodszego pokolenia postawy dystansu wobec klasyki literackiej jako podstawowego źródła materiału dla teatru. Choć z drugiej strony na polskich scenach co rusz pojawiają się spektakle zbudowane na, czy odnoszące się do pozycji klasycznych, od *Odysei* i *Boskiej komedii*, przez *Nad Niemnem*, do najnowszych dzieł mających rangę klasyki, jak *Księgi Jakubowe* czy *Bieguni*. Ale nie podejmuje się dyskusji o związkach owych przedstawień z formującą je literaturą, traktując reżysera i twórcę scenariusza jako wyłącznych autorów scenicznego dzieła.

Tym bardziej cenny jest badawczy projekt, który podjęła mgr Gołos-Dąbrowska. Postanowiła ona zbadać, w jaki sposób wielka literatura żyje dziś w teatrze, jakie strategie i praktyki adaptacyjne wiodą do jej zaistnienia na scenie. Jak głosi tytuł, autorka nie skupia się tylko na problemie adaptacji, ale również próbuje wskazać, jakie cechy literatury stanowią ów „kreacyjny potencjał”, sprawiający, że trafiają do medium teatru i nieraz są bardziej znane szerszej publiczności w formie inscenizacji. Toteż rozprawa prowadzona jest zarówno w obszarze literaturoznawczym, jak i wiedzy o teatrze; wkracza także w rejony badań kulturoznawczych.

Katarzyna Gołos-Dąbrowska analizuje istnienie powieści – pierwowzorów w ośmiu inscenizacjach. To, kolejno, klasyka rosyjska (dwa spektakle *Braci Karamazow*, Krystiana Lupy i Janusza Opryńskiego, *Zbrodnia i kara* Andrzeja Wajdy i *Śmierć Iwana Iljicza* Jerzego Grzegorzewskiego), Gombrowicz (*Kosmos* Jerzego Jarockiego i *Opętani* Krzysztofa Garbaczewskiego), oraz *Chłopi* Reymonta (w reżyserii Garbaczewskiego) i *Proces* Kafki w

inscenizacji Lupy. Wybiera zatem pozycje z zakresu literackiej klasyki, ale realizowane przez twórców różnych, odległych wręcz pokoleń (od Jerzego Jarockiego, rocznik 1929, po Krzysztofa Garbaczewskiego, rocznik 1983). Zakres tematyczny rozprawy jest więc imponujący, zważywszy, że niektóre z wymienionych przedstawień (na przykład spektakle Lupy) stanowią przedsięwzięcia twórcze na tyle rozległe i prowadzone na tak różnych poziomach, że mogłyby stanowić przedmiot osobnej pracy. Analiza owych dzieł literackich w teatrze prowadzona jest z różnych perspektyw: autorka bada najpierw dramatyczny potencjał samych tekstów, wskazując te ich cechy, które czynią je szczególnie podatnymi na transmisję do innego (teatralnego właśnie) medium; dalej, przygląda się strategiom adaptacyjnym poszczególnych twórców teatralnych wobec powieści, a wreszcie dokonuje obserwacji, w jaki sposób sensy literackie przekładają się na elementy wizualne (przestrzeń teatralną, elementy scenografii teatralnej, kostiumy, grę aktorską). Tak więc praca badawcza polega tu na wieloaspektowym śledzeniu procesu przekładu narracji sformułowanej w języku na medium teatralne w całej jego złożoności. Trzeba stwierdzić, że ów ambitny zamiar w większości przykładów zakończył się sukcesem – choć, jak wiele ambitnych przedsięwzięć, miał on swoje koszty: dość często podjęte analizy są zbyt skrótowe, wiele spostrzeżeń ma formę bardziej sygnału, niż rozbudowanej i zakończonej konkluzją czy refleksją obserwacji.

Pierwszy rozdział, dotyczący inscenizacji dzieł Dostojewskiego i Tołstoja, rozpoczyna się przedstawieniem powieści Dostojewskiego jako prozy polifonicznej – tu autorka posługuje się, bardzo owocnie, koncepcjami Michaiła Bachtina (*Problemy poetyki Dostojewskiego*), wskazując trafnie, w czym tkwi „dramatyczny potencjał” tej prozy (dominanta dialogu, konstrukcja bohaterów niezależnych od narratora, niewielki udział opisów, itd.) „Krystian Lupa i Janusz Opryński wydobywając z powieści Dostojewskiego zwłaszcza te możliwości inscenizacyjne, które tkwią w aspekcie jej polifoniczności, dotyczącym bohatera literackiego jako nośnika idei. Postać w utworze Dostojewskiego jest bowiem „osobną” świadomością świata i samego siebie.” (s. 11) To cenny trop, bo znakomite i bardzo użyteczne koncepcje Bachtina nie są dziś należycie doceniane i stosowane. Generalnie fragmenty pracy, dotyczące literatury rosyjskiej, są bardzo interesujące, zostały bowiem umieszczone w szerszym kontekście kultury rosyjskiej (por. s. 17). Z rozpoznania charakteru tej prozy wyprowadza Gołos-Dąbrowska możliwości odczytań, jakie dało się dostrzec w analizowanych inscenizacjach: Lupa wybrał dialogiczność postaw bohaterów, ich nieustanny, dynamiczny konflikt wewnętrzny i zewnętrzny, Opryński „eksponuje rozłam wewnętrzny postaci uwypukla przeciwstawne i zwykle niedające się połączyć zachowania, cechy charakteru i sposoby

myślenia”. Andrzej Wajda, inscenizując *Zbrodnię i karę*, wypreparował z niej jeden główny wątek, ale polifoniczność powieści ukazywała się tutaj dzięki rozdzieleniu narracji na punkty widzenia różnych postaci. W dalszej części rozdziału dowiadujemy się, jakimi sposobami, zarówno w zakresie pracy nad tekstem adaptacji, jak i przestrzenią, reżyserzy przekazali założenia interpretacyjne (tu bardzo ciekawe obserwacje na temat sensotwórczej roli rozwiązań scenograficznych: sceny obrotowej w inscenizacji Opryńskiego, scenografii złożonej z labiryntu pomieszczeń przedzielonych brudnymi szybami u Wajdy). Równie ciekawy jest podrozdział dotyczący *Śmierci Iwana Iljicza* w inscenizacji Grzegorzewskiego. Twórca spektaklu radykalnie odrzucił fabularność pierwowzoru, stwarzając sugestywną konstrukcję, rządzącą się innymi niż narracyjne regułami. Ważniejsza jest tu swoista estetyka, przyległość czy równoległość motywów, kompozycja obrazów, które ostatecznie w wysoce artystyczny sposób komunikują najbardziej istotną treść tekstu. Autorka rozprawy powołuje się na koncepcje adaptacji, sformułowane przez Martę Miłoszewską (*Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*), czy wcześniej Marka Hendrykowskiego, ale proponuje w odniesieniu do dzieła Grzegorzewskiego własną kategorię restrukturyzacji, nader trafną w przypadku praktyk tego twórcy („Chodzi o rozbicie struktury adaptowanego dzieła i złożenie jej na powrót, w celu stworzenia scenariusza będącego reżyserską koncepcją oryginału.”, s. 43) Z dużą wrażliwością Katarzyna Gołos-Dąbrowska pokazuje, jak znaczenia zapisane w słynnym opowiadaniu zostają transponowane na jakości czysto teatralne: operowanie przestrzenią (brawurowy pochód głównego bohatera do góry, wielokrotnie powtarzany do wtóru dziecinnej piosenki), światło, budowanie obrazów, grę aktorską, muzykę i sferę dźwiękową.

Kolejny rozdział dotyczy inscenizacji Gombrowicza, dokonanych przez krańcowo różnych twórców teatralnych, Jerzego Jarockiego i Krzysztofa Garbaczewskiego. Pierwszy z nich kojarzony jest z uporządkowaniem, skrajnym racjonalizmem, dążeniem do perfekcji; drugi uosabia twórczą anarchię, intuicyjność i nieposkromioną wizualność, nie podlegającą racjonalizacji. Co ciekawe, dla obu Gombrowicz był autorem, do którego cyklicznie wracali. Gołos-Dąbrowska zwraca słusznie uwagę, że teatralność Gombrowiczowskiego świata, widoczna w postawach bohaterów, którzy nieustannie coś odgrywają, wcale nie jest tożsama z „podatnością na teatralizację” (s. 65), i wskazuje trudności w stworzeniu scenicznej wersji *Kosmosu i Opętanych*. Każdy z twórców podąża inną drogą, i estetycznie przedstawienia różnią się diametralnie, ale są też pewne podobieństwa: rezygnacja, czy obniżenie funkcji narracyjności wymusza konstrukcję opartą na innych regułach – w obu przypadkach nadrzędną rolę porządkującą przejmuje przestrzeń sceniczna.

Trudno w krótkiej recenzji odnieść się do każdego analizowanego przypadku; dodam jedynie, że interpretacja spektaklu *Chłopi* wzbudziła moją refleksję o uwarunkowanym pokoleniowo odbiorze dzieł teatralnych. To bowiem, co autorka rozprawy odczytuje jako wątek ekologiczny w spektaklu, odwołanie się do porządku natury, dla mnie było czysto sztuczną konstrukcją, kojarzącą się raczej z filmami science fiction, niż czymkolwiek o organicznym charakterze. Odebrałam spektakl raczej jako niemożliwość powrotu do natury, uwięzienie w pułapce wysoko rozwiniętej i pożerającej wszystko cywilizacji. Co nie jest w żadnej mierze zarzutem; po prostu moja pamięć spektaklu i pokoleniowe nawyki utrudniają mi zrozumienie zdania „Abstrakcyjna, kosmiczna scenografia: domki, a właściwie stelaże w kształcie dyni, przylegające białe uniformy, (...) sprawiają, że przestrzeń Lipiec jest uniwersalna, odseparowana od „cepeliowskiego” obrazu wsi, a co za tym idzie – przekonująca prawdziwa.” (s. 126). Nie bardzo wiem, do jakiego kryterium prawdy to zdanie się odnosi.

Podsumowując, uważam pracę pani Katarzyny Gołos-Dąbrowskiej za bardzo cenny wkład nad badaniami relacji pomiędzy różnymi rodzajami sztuki, zwłaszcza dzisiaj, gdzie właściwie cały zasób kultury jest cytowany, przerabiany, mielony przez rozmaite media na wszelkie możliwe sposoby. Szczególnie wysoko oceniam udaną próbę uwzględnienia wszelkich jakości teatralnych, zwłaszcza wizualnych, w procesie przekładu literatury na język teatru.

Pora na uwagi krytyczne i zastrzeżenia, które są nieodłączną częścią pracy recenzenta. Autorka rozprawy używa w tytule określenia „twórcza zdrada” (w cudzysłowie), mając zapewne świadomość, że to funkcjonujące w badaniach literackich i kulturoznawczych określenie nie jest anonimowe - wypadałoby zatem wspomnieć jego pochodzenie. Sformułował je Robert Escarpit w roku 1961 („*Creative Treason*” as a Key to Literature), zauważając, że wartość oraz żywotność dzieł literackich polega na aktualizowaniu ich przez czytelników w akcie lektury, zaś każde aktualizowanie (np. czytanie arcydzieła w innym kontekście historyczno-społecznym) jest zdradą – czyli nadawaniem nowego sensu, niezakładanego przez autora. Ową zdradą jest, co oczywiste, także każda adaptacja, ekranizacja, przeróbka itp. Na gruncie polskim termin ten spopularyzowała Alicja Helman (*Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury; Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*); bez wątpienia prace tej uczonej są najbardziej dogłębnym namysłem nad zjawiskiem przekładu literatury w medium wizualne. Wypadałoby się do jej książek choćby odnieść.

W ogóle odczuwam pewien niedobór metodologicznego umocowania w rozprawie pani Gołos-Dąbrowskiej. Nigdzie nie precyzuje ona, jak rozumie i traktuje adaptację, której definicje, zwykle dość ogólnikowe (np. jako „sposób przystosowania konkretnych utworów do innych

struktur rodzajowych”, T. Miczka, *Adaptacja*, w: *Słownik pojęć filmowych*) wymagają dookreślenia na użytek konkretnego wywodu. W tradycji filmoznawczej jako części adaptacji traktuje się wszystkie elementy diegezy filmu, w teatrolologii nie jest to jednoznaczne. W swojej praktyce analitycznej autorka rozprawy zalicza do działań adaptacyjnych wszystkie składowe tworzonego przedstawienia, co najzupełniej słuszne – jednak potrzebna byłaby tu jakaś deklaracja. Wprawdzie p. Gołos-Dąbrowska powołuje się na ustalenia Marty Miłoszewskiej (s. 43), dość jednak pobieżnie, tylko na użytek konkretnego przykładu. Można by uwzględnić *stricte* teatrolologiczne teksty, zajmujące się związkami literatury i teatru (np. *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym* Agaty Adamieckiej-Sitek, *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego* Artura Dudy). W badaniach nad adaptacją duży udział ma nurt strukturalno-semiotyczny (pojęcia transformacji, transpozycji, transkrypcji, przekładu intersemiotycznego; adaptacja jako ekwiwalencja znaków w przekładzie); w omawianej rozprawie nieraz wyczuwa się to semiotyczne dziedzictwo w postaci poszukiwania świadectw przekładu znaków na inne medium. Jednak odniesienia do semiotyki raczej się nie pojawiają, chociaż bardzo dobrych, czasem odkrywczych analiz znakowych funkcji scenografii, jakich dokonuje autorka, trudno nie odnieść choćby do *Semiotyki sceny* Jurija Lotmana.

Wszystkie rozdziały przedstawionej rozprawy zostały już opublikowane w formie artykułów w czasopiśmie bądź tomach zbiorowych. To zapewne sprawia, że kompozycja pracy jest nieco niedopracowana: poszczególne części są zestawione obok siebie, nie ma wynikania kolejnych fragmentów. Istnieje zagadkowa nierównowaga między częścią I, w której mieści się zasadnicza rozprawa, a częścią II, obejmującą tylko jeden rozdział, w dodatku nie dość mocno związany z zasadniczym tematem pracy. A przede wszystkim, i to defekt istotny, brakuje wniosków końcowych i podsumowania, które przedstawiłoby syntetycznie efekty badań, podsumowało sposoby istnienia literatury we współczesnym teatrze i strategię twórcze reżyserów wobec prozy.

Ostatni zarzut dotyczy rażącej niestaranności w kwestiach niby drugoplanowych, ale istotnie rzutujących na obraz całości. Mam tu na myśli liczne błędy rzeczowe i redakcyjne: błędne daty i formy nazw. Najbardziej dotkliwie dotyczą nazwisk. W niektórych przypadkach można stwierdzić, że to zwykle literówki (Klaczewska zamiast Kleczewska, Mailč zamiast Malič, Guza zamiast Guze itp.) lub mimowolne przekręcenia (Pacukiewicz zmienia się w Puckiewiczza). Jednak tylko wtajemniczeni się domyślą, że grający Hińcza w *Opętanych* Krzysztof Zalewski to naprawdę Krzysztof Zarzecki, znany i wybitny aktor teatralny. Gorzej, gdy błędy owe są powtarzane, tak, jakby autorka nie znała ich poprawnej formy. Wybitna

znawcy literatury rosyjskiej, Elżbieta Mikiciuk, występuje (na s. 30) jako Dorota Mikiciuk, później jako Elżbieta, zaś w bibliografii – jako Ewa. Nazwisko znanego filmoznawcy występuje wszędzie w formie „Henrykowski”, zamiast Hendrykowski, Konrad Eberhardt to Ebenhardt, itd. Tych przekręceń jest znacznie więcej, i trudno mi wytłumaczyć sensownie ten brak stosownej korekty. Zlekceważone zostało również autorstwo przekładu: w rozdziale o *Śmierci Iwana Iljicza* autorka korzysta (na stronie 41) z anonimowego przekładu opowiadania Tołstoja z roku 1890, znajdującego się w Internecie, a przypisuje to tłumaczenie Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. Na stronach 47 – 48, w cytatach i opisach sytuacji panuje chaos: lokaj Piotr mylony jest z sługą Gierasimem, Piotr Iwanowicz zamienia się w Iwana Piotrowicza... Czytelnik nie pamiętający tekstu oryginalnego z trudem połapałby się w tej relacji. A przecież pilnowanie takich pozornych drobiazgów jest dziś, w dobie obniżonych standardów edytorskich, szczególnie ważne.

Wszystkie zgłaszane przeze mnie zastrzeżenia i dostrzeżone potknięcia nie zmieniają zdecydowanie pozytywnej oceny pracy, która zgłębia wybrany obszar badawczy i inspiruje czytelnika do własnych refleksji. Pani mgr Katarzyna Gołos-Dąbrowska zrealizowała założone cele naukowe rozprawy, dokonała analiz licznych przykładów istnienia literatury w teatrze i sformułowała interesujące wnioski. W swoich rozważaniach dała się poznać jako badaczka uwzględniająca i rozumiejąca bardzo szerokie spektrum zjawisk, jakie składają się na spektakl teatralny inscenizujący dzieło literackie; wzięła pod uwagę te jego aspekty, które często są pomijane lub umieszczane w innym porządku analitycznym. Praca z powodzeniem spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim, zatem przyjmuję ją i kwalifikuję do kolejnych etapów przewodu doktorskiego.

Beata Guczalska

