

Warszawa, 21.12.2021

Prof. dr hab. Ewa Szczęsna  
Zakład Komparatystyki  
Instytut Literatury Polskiej  
Wydział Polonistyki  
Uniwersytet Warszawski

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Gołos-Dąbrowskiej zatytułowanej „*Twórcza zdrada w teatrze. O potencjale kreatywnym prozy literackiej w świetle współczesnych polskich praktyk inscenizacyjnych*” napisanej pod kierunkiem prof. ucz. dr hab. Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk na Wydziale Nauk Humanistycznych w Uniwersytecie im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie**

Rozprawa doktorska pani magister Katarzyny Gołos-Dąbrowskiej ma kompozycję dwudzielną. *Część I* – zdecydowanie obszerniejsza od drugiej, organizująca charakter pracy poświęcona jest adaptacjom scenicznym konkretnych utworów prozatorskich. Są to mianowicie *Bracia Karamazow* i *Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego oraz *Śmierć Iwana Iljicza* Lwa Tołstoja (*Rozdział 1*); *Kosmos* oraz *Opętani* Witolda Gombrowicza (*Rozdział 2*); oraz *Chłopi* Władysława Reymonta i *Proces* Franza Kafki (*Rozdział 3*). *Część II* rozprawy, składająca się z jednego rozdziału, skupia się na sensotwórczych funkcjach przestrzeni scenicznej w inscenizacjach przede wszystkim prozy powieściowej (choć nie tylko, gdyż do głosu dopuszczone zostają także dramaty). *Część tę* Autorka organizuje wokół zagadnienia hiperboli wizualnych oraz zagadnienia przezroczystości w scenografii teatralnej Krystiana Lupy.

Otwierająca tytuł rozprawy *twórcza zdrada* w kontekście przeprowadzonych przez Panią Magister badań okazuje się kategorią transmedialną. Autorka przenosi na grunt teatru ideę twórczej zdrady Alicji Helman nazywającej prawo, konieczność i obowiązek sztuki filmowej przekształcania utworów adaptowanych (przekładanych semiotycznie i medialnie). W pracy Gołos-Dąbrowskiej idea ta zostaje nie tylko przeniesiona na grunt innego niż film medium i innej, niż film sztuki, ale ulega też swoistej reinterpretacji. Pomysł ten uważam za bardzo ciekawy i badawczo sprawczy, nie tylko sprzyjający uniwersalizacji konceptu Helman, ale także czyniący kategorię *twórczej zdrady* swoistym narzędziem służącym wydobyciu specyfiki działania adaptacyjnego w przestrzeni różnych sztuk (nie tylko filmu, ale – jak proponuje Autorka, także teatru). Autorska reinterpretacja, o której wspomniałam, polega na poszerzeniu pola operacyjności kategorii o formę artystyczną wynikającą ze specyfiki medium docelowego. Za szczególnie ważną i wartościową w tym kontekście uważam *Część II* pracy poświęconą znaczeniowoczącej roli jednego z najważniejszych elementów wyznaczających

istotę teatru i teatralności – przestrzeni scenicznej. Badanie inscenizacji prozy wiąże się w ujęciu Autorki z objęciem kategorią *twórczej zdrady* kwestii formy gatunkowej pierwowzoru, odsłania prawo teatru do adaptowania form gatunkowych nie tylko innych, niż dramatyczne, ale też innych niż literackie. Co więcej, dowodzi twórczego wkładu teatru w tej mierze. Wniosek ten wypływający z analizy i interpretacji praktyki scenicznej, choć nie sformułowany wprost w pracy, stanowi twórczy wkład w sposób naukowego istnienia i użytkowania kategorii Helman.

Całość wypowiedzi podporządkowana zostaje celowi określonymu we *Wstępie* do rozprawy. Autorka mianowicie pisze, że cyt. „Istotnym celem dysertacji jest zaprezentowanie szeregu strategii inscenizacyjnych, przyjmowanych przez twórców teatru dla wydobycia różnego rodzaju „dramatycznych” (w szerokim rozumieniu tego słowa) walorów danych dzieł prozatorskich, a niejednokrotnie także i nadania im (w jakimś aspekcie) pogłębionych czy nowych znaczeń.” (s.4 rozprawy).

Strategie, o których tu mowa, są w pracy nie tyle punktem wyjścia w badaniach nad inscenizacjami, co raczej – punktem dojścia - wykuwane są w toku przeprowadzanych analiz i interpretacji spektakli, są efektem prowadzonych badań, co sprawia, że zyskują na wiarygodności. Przy tym warto zaznaczyć, że prowadzony przez Autorkę dyskurs charakteryzuje się dystansem badawczym i ostrożnością badawczą. Katarzyna Gołos-Dąbrowska w spotkaniu ze sztuką nie rości sobie prawa do stwierdzeń autorytatywnych, dając tym samym świadectwo pogłębionej świadomości statusu badań sztuki. Wydobywając z analiz interpretacyjnych strategie adaptatorskie, nie uznaje ich za uniwersalne. Wręcz przeciwnie – tworząc ich katalog, jest świadoma ich swoistej jednorazowości zaświadczającej o oryginalności każdej badanej inscenizacji. Świadomość ta znajduje odzwierciedlenie w finalnych słowach wstępu, gdy Autorka pisze:

„Zadaniem analiz przedstawionych w tej pracy nie jest próba odpowiedzi na pytanie o poprawne i uniwersalne, tj. zawsze „artystycznie wydajne”, strategie adaptatorskie (bo takowe nie istnieją), ale przybliżenie różnorodnych praktyk inscenizacji prozy, które zaowocowały powstaniem nowych wartości artystycznych na scenach współczesnych polskich teatrów.” (s.8 )

Być może tym przekonaniem o swoistej jednorazowości wskazanych strategii należy tłumaczyć fakt, że tytuły podrozdziałów nie są organizowane wokół wytropionych przez Autorkę strategii. Niemniej jednak, jestem przekonana, że zaznaczenie w tych tytułach dominującej strategii sprzytałoby większej spójności kompozycyjnej pracy, nadaniu jej większej wyrazistości, odzwierciedleniu celu badań. Przemodelowanie tytułów pod kątem zaznaczenia strategii przeciwdziałałoby też wrażeniu - jakie można odnieść – a mianowicie, że praca jest swobodnym zestawem analiz wybranych, choć ważnych inscenizacji teatralnych.

Korekta ta byłaby też wskazana wobec dość ogólnie sformułowanego tytułu pracy. Jeśli Autorka decydowałaby się na przygotowanie pracy do druku, warto byłoby o takim wyrazistszym wskazaniu dominant w tytułach rozdziałów pomyśleć. Warto by też, jak sądzę, rozważyć modyfikację tytułu całości – rozprawa bowiem w co najmniej równym (jak nie większym) stopniu co potencjał kreacyjny prozy eksponuje potencjał kreacyjny teatru, który pokazany zostaje na wybranych przez Autorkę przykładach inscenizacji.

Skoro jednak zadeklarowanym celem badawczym Autorki było pokazanie potencjału twórczego prozy, ciekawi mnie, co z przeprowadzonych analiz współczesnych polskich praktyk inscenizacyjnych utworów prozatorskich wynika – według Autorki - dla potencjału kreacyjnego prozy? Do jakich wniosków badawczych na temat własności ontycznych prozy prowadzi Autorkę badania nad teatralnymi jej przetworzeniami? A w efekcie jaką wartość do naszego poznania, rozumienia istoty prozy wnosi zbadanie przez Autorkę wybranych przez nią inscenizacji utworów narracyjnych?

Zgadając się z Autorką co do niemożności uznania wyłowionych z analiz strategii za wyczerpujące możliwy katalog, dopominam się jednak również o wskazanie cech prozy literackiej, które inspirują twórców teatru do *twórczej zdrady*. Zatem z jednej strony jakie cechy prozy wydają się szczególnie mnożyć ten potencjał kreacyjny; z drugiej zaś, jakie cechy myślenia teatralnego (filozofii inscenizacji – jej semiopoetyki) prowokują do *twórczej zdrady*?

Udzielenie odpowiedzi na te pytania być może doprowadzą Autorkę do wniosku, że to właśnie przykucie inscenizacji do konwencjonalnych form literackich jest tak naprawdę zdradą - nie tylko wobec teatru, ale i wobec sztuki – i to zdradą bez cudzysłowu - rozumianą dosłownie.

Idąc dalej tropem rekomendowanych zmian, podpowiadałabym Autorce dopisanie rozdziału teoretycznego - podsumowującego przeanalizowane inscenizacje, mającego charakter syntetyczny, zbierającego i konfrontującego strategie i towarzyszące im kategorie opisu wydobyte w toku badań nad poszczególnymi inscenizacjami. Od takiego rozdziału oczekiwałabym też refleksji nad kondycją polskiego teatru adaptującego prozę i jego wkładem w teatr europejski w tej mierze. Bez niego można odnieść wrażenie, że Autorka nie wygrywa do końca swych analiz interpretacyjnych – że tezy dotyczące jednostkowych inscenizacji nie prowadzą do wniosków natury bardziej ogólnej. A trzeba podkreślić, że wyłaniane i nazywane przez Autorkę strategie adaptacyjne znajdują pełne potwierdzenie w przeprowadzonych analizach. Jako wynik postępowania badawczego są interesujące

i przekonujące. Przepracowanie ich teoretyczne w rozdziale końcowym z jednej strony wzmacniałoby ramę teoretyczną rozprawy, z drugiej zaś uwydatniało wartość dodaną rozprawy – jej wkład w teorię inscenizacji utworu prozatorskiego (w obecnej formie pracy ustalenia teoretyczne odnoszą się do konkretnego utworu, są bardziej sygnalizowane niż rozwijane).

Każda z zaproponowanych przez Autorkę analiz odsłania dokonywane przez twórców teatru jednocześnie rozbijanie i wyzyskiwanie prozy a przy tym czynienie jej impulsem do wydobywania nowych sensów, wyrażenia ich transsemiotycznym, transmedialnym i wysoce symbolicznym językiem teatru. Jak słusznie dowodzi Autorka, jest to język, który w użyciu różnych osobowości twórczych daje odmienne efekty sceniczne. I tak polifoniczna proza Dostojewskiego jest dla Krystiana Lupy impulsem do stworzenia sceny wielkich, nierozwiązalnych konfliktów wyrażonych w dialogach – ścierania się równoważnych głosów-idei (s.13), które w inscenizacji Janusza Opryńskiego przechodzą jedna w drugą (co znajduje symboliczny wyraz w zastosowaniu obrotowej sceny)(s. 19-20), zaś u Andrzeja Wajdy uzupełniają się i jednocześnie ścierają, oddając głębię, tajemnicę, złożoność i niepoznawalność ludzkiej duszy, czego symbolem może być spojrzenie zza szyby (s. 36-37). Ze scenicznym wielogłosem mamy też do czynienia w inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego. Tym razem jednak chodzi o przekształcenie jednogłosowej w swej istocie prozy Tolstoja.

Autorka w sposób przekonujący prezentuje też inne wskazane przez siebie strategie. Są to np. stworzenie scenicznej reprezentacji epickości w inscenizacji *Kosmosu* Gombrowicza w reż. Jerzego Jarockiego; dekonstrukcja struktury powieści Gombrowicza w *Opętanych* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego czy wyeksponowanie i sceniczne zaktualizowanie wątku relacji człowiek-natura w *Chłopach* wyreżyserowanych przez tego twórcę.

Pisząc o praktykach inscenizacyjnych prozy, Katarzyna Gołos - Dąbrowska słusznie podkreśla, że reżyserzy angażują w nie również zabiegi intertekstualne i intermedialne - odesłania do innych utworów i mediów. W przypadku *Procesu* Lupy jest to *Rok 1984* George'a Orwella, ale też jest to słynna adaptacja filmowa utworu w reż. George'a Orsona Wellesa (s. 136-137) . Dostrzeżenie w inscenizacji Lupy aluzji i parafraz, w tym scenicznych reprezentacji filmowych ujęć (filmu Wellesa, który był też twórcą teatralnym i radiowym), stanowi według mnie bardzo trafne poparcie tezy Autorki mówiącej o tym, że mamy tu do czynienia ze strategią aktualizacji wydobywającą uniwersalny wymiar powieści Kafki a przy tym realizującą charakterystyczne dla Lupy dążenie do wyrażenia językiem formy scenicznej tego, co jest niewyraźne lub zakryte w komunikacji werbalnej.

Pani Magister poddaje pod rozwagę spektakle znakomitych twórców polskiej sceny – nietuzinkowych osobowości twórczych: Krystiana Lupy, Janusza Opryńskiego, Andrzeja Wajdy, Jerzego Grzegorzewskiego, Jerzego Jarockiego, Krzysztofa Garbaczewskiego. Analiza ich dzieł to nie

lada wyzwanie. Autorka nie tylko się go podejmuje, ale odpowiada na nie ze znanostwem i twórczo, prowadzi badania w sposób przekonujący, wykazując się znajomością wieloznakowego języka teatru i niewątpliwym warsztatem analitycznym. Przeprowadzone analizy spektakli są więcej niż udane, sfunkcjonalizowane, wzbogacone o twórcze interpretacje zabiegów formalnych, artystycznych; prowadzą a zarazem inspirują do wniosków dotyczących współczesnej sceny polskiej, polskiego teatru. Praktyki inscenizacyjne prozy, które Autorka tropi w działach mistrzów polskiej sceny dowodzą według niej potencjału kreatywnego prozy. Jako recenzentka tej rozprawy, po jej uważnej lekturze, w świetle prowadzonego przez Autorkę dyskursu stwierdzam, że w jeszcze większym stopniu praktyki te dowodzą potencjału twórczego teatru jako sztuki autonomicznej (o czym napomknęłam już wyżej). Co więcej, teza ta znajduje odzwierciedlenie w prowadzonym przez Katarzynę Gołos – Dąbrowską dyskursie – w dynamice jego przebiegu i przesunięciach w sferze dominant organizujących argumentację. I tak, w początkowych rozdziałach analizy są raczej krótsze, częściej nastawione na konfrontowanie inscenizacji z utworami prozatorskimi. Im dalej czytamy pracę, tym bardziej analizy stają się pogłębione, ukierunkowane na język teatru, wydobywanie znaczeń z zabiegów scenicznych. To sprawia, że namysł nad potencjałem kreatywnym prozy ustępuje miejsca namysłowi nad potencjałem kreatywnym teatru.

Ta dynamika rozwoju pracy odzwierciedla proces transformacji dominującej perspektywy poznawczej z literaturoznawczej na teatrologiczną. Pracę rozpoczyna zafascynowana teatrem literaturoznawczyni, kończy ją natomiast dojrzała teatrolożka, o czym zaświadcza oryginalne ujęcie znaczeniowo-twórczej mocy przestrzeni teatralnej – wskazanie i zinterpretowanie pod kątem kształtowania znaczeń tekstowych takich jej aspektów jak chociażby: charakter i organizacja elementów scenicznych; relacje, w jakie wchodzi postać ze sobą, widzem i innymi elementami przestrzeni inscenizacji.

Dynamika ta znajduje też potwierdzenie w *Części II* pracy, która, jak uzasadnia Autorka, wynika z *Części I* – wyrasta z pojawiających się w analizach inscenizacji uwag o semantyce rozwiązań scenicznych. Część ta ma zupełnie odmienny charakter. Ukierunkowana jest już nie na kreatywny potencjał prozy, ale na semantykę formy przestrzeni scenicznej. Jest początkiem przyszłej rozprawy poświęconej poetyce inscenizacji teatralnej, w której uwzględnione by zostały inne, niż scenograficzne, aspekty przestrzeni scenicznej - aspekty inscenizacji wyznaczające specyfikę sztuki teatralnej, odróżniające ją od innych sztuk.

Rozprawa zatem zdradza kierunek, w jakim rozwijają się badania młodej uczoney, mianowicie wyrastające z konfrontacji z literaturą analizy i interpretacje poszczególnych spektakli, z których wywodzone są wnioski dotyczące specyfiki utworu scenicznego wiodą Autorkę w stronę analizy

teatralności i syntetycznego, pogłębionego ujęcia specyfiki poetyki utworu scenicznego. Zapowiedzią tego kierunku jest właśnie ten bardzo ciekawy, oryginalny, choć szkoda, że tak krótki – liczący niespełna 20 stron - *Rozdział 1* (i jedyny) *Części II* rozprawy badający hiperbole wizualne w teatrze czy pozorną transparentność (metaforyczny wymiar użycia przestrzeni, które oddzielone są od widza i pozostałej części sceny ścianą ze szkła – tu np. spektakle Lupy: *Factory 2*, *Miasto ze snu*). Dodam, że kierunek ten, jako teoretyk formy tekstów modelowanych medialnie i dyskursywnie uważam za wielce satysfakcjonujący.

Z przeprowadzonych w pracy analiz wynika, że dla współczesnego teatru literatura jest jednym z wielu dyskursów i materii, które poddawane są twórczemu przetworzeniu uwalniającemu energię kreacyjną teatru. Autorka przekonująco pokazuje to na przykładach inscenizacji np. Lupy, Klaty czy Garbaczewskiego, które zaświadcza o niezależności artystycznej teatru od literatury a jednocześnie relacji partnerskiej – dyskurs literatury dostarcza tu impulsu do działania twórczego, jest partnerem w dialogu sztuk. Co więcej, zamiast o dialogu należałoby tu mówić o dyskusji sztuk, skoro analogicznych impulsów dostarczają też dyskurs filmowy czy malarski. I chodzi tu o poddawane pod namysł Autorki adaptowanie (mniej lub bardziej świadome) zarówno dyskursywności jak i medialności, skoro zaangażowane są zarówno style wypowiedzi filmowej jak i malarskiej (tu przykład surrealizmu i symbolizmu teatru Garbaczewskiego i Lupy) oraz konkretne ich reprezentacje (filmy Felliniego, malarstwo Mehoffera). Katarzyna Gołos – Dąbrowska trafnie pokazuje, że tym, co tworzy płaszczyznę porozumienia na poziomie środków artystycznego wyrazu są kategorie transmedialne, jak choćby kategoria strefy (s.105) – nazywająca miejsce, w którym postać poznaje siebie. Kategoria ta, przejęta z twórczości kinematograficznej Andrieja Tarkowskiego, obecna jest chociażby w inscenizacjach Garbaczewskiego i Lupy.

Na koniec pragnę dodać, że praca napisana jest poprawnym, komunikatywnym językiem z dbałością o precyzję wywodu. Nie znaczy to, że nie jest wolna od usterek, które jednak są łatwe do usunięcia i jako takie nie pomniejszają merytorycznej wartości wywodu. A oto przykładowe niedociągnięcia:

s. 42

„Opowiadanie między innymi pokazuje proces rozpadu życia, opadania istoty istnienia pod maską banalności”.

Czym jest opadanie istoty istnienia jest dla mnie niejasne

s. 66

„W niniejszym artykule chciałabym przedstawić zarys metody Jerzego Jarockiego na dramatyzację powieści Gombrowicza oraz wyłuszczyć niektóre tropy interpretacyjne sugerowane przez twórcę spektaklu”.

Zdanie niejasne (usterka logiczna, skł.)

s. 86

„Co istotne, również samo doświadczanie górskich przestrzeni dalekie jest od poczucia wytchnienia, poczucia wolności, który zwykle towarzyszy tego rodzaju wyprawom”.

Usterka składniowa

s. 88

„Celem wyprawy bohaterów Kosmosu (nie od razy przez Leona-przewodnika ujawnionym)...

- literówka

„...implikacje egzystencjalistyczne” – literówka

s. 91

„Niektóre opowieści Witolda dramatyzuje, wyłuskuje z nich sceny dialogowe, a co za tym idzie, eksponuje napięcia między bohaterami” - literówka

s. 101

„Elementy powieści grozy, kryminału i romansu, jak zwraca uwagę Agnieszka Fulińska, mogą być kojarzone ze sobą w tekście kultury popularnej z uwagi na łączące je archetypy, na których bazują (walka dobra ze złem, przywracanie porządku świata itp.)”

Z przykładów wynika, że chodzi o topoty nie archetypy

s. 106

przypis 24 powinno być strefa jest sfera („Sfera traktowana jest...”)

s. 121

„W Reymontowskim opisie przyrody reżyser zmienił tylko jedno – czas. Występujący w powieści czas teraźniejszy zamienił na przyszły, co dodatkowo nadaje scenie rys złowrogiego proroctwa, zwiastującego mroźną apokalipsę”.

Uwaga ta następuje po przywołaniu odczytywanych na scenie słów narratora powieści, fragmentu, w którym czasowniki mają formę czasu przeszłego, np. nadchodziła, barowała, tłukła, uciekało, były, podnosił, trzeszczały, parła (w cytacie na s. 120). Chodzi tu więc o formę niedokonaną czasowników (nie czas teraźniejszy), która sygnalizuje czynność trwającą. Powiązanie tej formy z czasownikami w czasie przyszłym – również w formie niedokonanej, np.: przeprze, skoczy, weźre oraz przedstawieniem scenicznym dziejącym się w tu i teraz (do tego personifikowanym, ogarniającym całą przestrzeń sceniczną), daje wspomniany przez Autorkę efekt.

s. 122

„Twórca spektaklu niekiedy animalizuje wygląd swoich postaci. Przykładem może być Antek, który zostaje porównany do byka (zwierzę zostało mu „wytatuowane” na plecach). Ponadto jest on ściśle oklejony taśmą w pasie, by jego sylwetka, wyróżniająca się ogromnymi ramionami, była jeszcze bardziej wyeksponowana”.

Nadanie sylwetce aktora cech sylwetki byka ma bardziej wartość metafory niż porównania

s. 126

„Garbaczewski obala więc nie tylko mit teologii ziemi, ale w ogóle chłopów jako <<wyobrażonej społeczności>>”

Sens? (skł.) Powinno być:

Garbaczewski obala więc mit nie tylko teologii ziemi, ale również chłopów jako „wyobrażonej społeczności”

s. 128

„Był na polskich scenach adaptowany był kilkudziesięciokrotnie”,

Powinno być:

Na polskich scenach był adaptowany kilkudziesięciokrotnie,

s. 130

„...ideologie, filozofie czy religie wydają się bezwartościowa, a bezsilni wobec rzeczywistości bohaterowie tkwią....”

- literówka

s. 135

„...istotnym wzywaniem dla inscenizatorów....”

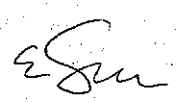
- literówka

s. 159

...idąc za koncepcją Boris Uspienskiego....

- literówka

Reasumując, z przekonaniem stwierdzam, że rozprawa pani magister Katarzyny Gołos-Dąbrowskiej pt. „*Twórcza zdrada w teatrze. O potencjale kreatywnym prozy literackiej w świetle współczesnych polskich praktyk inscenizacyjnych*” spełnia wymagania ustawowe stawiane dysertacjom doktorskim. Wobec tego stawiam wniosek o dopuszczenie Pani Magister do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania jej stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo. Uważam też, że praca, po wprowadzeniu sugerowanych zmian, powinna ukazać się drukiem.



Prof. dr hab. inż. Andrzej...