

dr hab. Anna Róża Burzyńska
Katedra Teatru i Dramatu
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Kraków, 5 maja 2024

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Balbiny Mai Tarnowskiej
pt. *Bruno Schulz i teatralność*
napisanej pod kierownictwem prof. dr hab. Stanisława Rośka

Tematem pracy doktorskiej mgr Balbiny Mai Tarnowskiej jest – wedle słów samej autorki – „kategoria teatralności dzieła i życia Brunona Schulza” (s. 26). Badaczka stawia tezę, iż „Schulz nie był człowiekiem teatru, ale świat widział jako teatr” (tamże). By ją udowodnić, mgr Tarnowska analizuje w swojej rozprawie ujmowaną całościowo biografię i szeroko rozumiany dorobek drohobyckiego pisarza i grafika, poddając interpretacji nie tylko teksty literackie, egodokumenty i prace plastyczne, ale też takie elementy Schulzowskiego archiwum, jak fotografie czy pokryte własnoręcznymi zapiskami karty wizytowe. Celem dysertacji jest więc z jednej strony naświetlenie nie dość znanego (a na pewno nieujętego do tej pory w tak integralny sposób) aspektu biografii artysty i rewizja dotychczasowych (czasami błędnych) ustaleń dotyczących jego życiorysu, z drugiej strony zaś – zaproponowanie określonej perspektywy interpretacyjnej, pozwalającej w kompleksowy, w dużym stopniu nowy sposób spojrzeć na całość Schulzowskiego oeuvre.

Rozprawa ma – co zostaje zasygnalizowane w pierwszym rozdziale – strukturę eseistyczną (częściowo wręcz o charakterze konstelacji). Składa się z dziesięciu części, których treść zapowiadają ich tytuły – zarazem konkretne i intrygujące. Kolejne rozdziały zatytułowane są odpowiednio: *Teatr Schulza*, *Po co Schulzowi teatr?*, *Między prawdą a pozorem*, *Cyrk i ludzkie osobliwości*, *Trickster*, *Piruet baletnicy*, *Żarty bytu*, *W teatrze masochisty*, *Maski Schulza* oraz *Twarz błazna. Odślonięcie*.

Choć struktura pracy może się wydawać luźna, jest bardzo przemyślana. Następujące po sobie rozdziały stanowią kolejne propozycje rozumienia teatru i teatralności, ze względu

na swoją strukturę stanowiące coś w rodzaju układu koncentrycznych kręgów: umieszczone w centrum rozważań postać i dorobek Schulza otaczają różne zjawiska teatralne i parateatralne. Początkowo teatr traktowany jest bardzo konkretnie i dosłownie: jako instytucja, budynek, środowisko osób zajmujących się profesjonalnie aktorstwem i reżyserią. W tych wstępnych rozdziałach Tarnowska z detektywistyczną skrupulatnością śledzi Schulzowskie teatralne peregrynacje i kontakty artystyczne, rekonstruuje swoistą „edukację widowiskową” pisarza i starając się stworzyć możliwie kompletny rejestr jego doświadczeń związanych ze sztuką sceniczną. Następnie poetyka wywodu nabiera bardziej eseistycznego charakteru, a badaczka przenosi swoją uwagę na rozmaite aspekty szeroko rozumianej teatralności obecne w biografii i dorobku autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. W końcowych rozdziałach dysertacji horyzont obserwacji się zawęża, dochodząc wręcz ku granicy skóry: docierając przez kolejne maski aż do nagiej błazeńskiej twarzy Schulza, autorka przygląda się w nich drohobyckiemu pisarzowi jako osobie par excellence teatralnej, grającej czy też performującej.

Rozprawa mgr Tarnowskiej nie zawiera rozdziału wstępnego, który w jasny sposób wyjaśniałby przyjętą metodę badawczą, przedstawiał teoretyczne fundamenty i aparat pojęciowy. To oczywiście świadomy wybór, ponieważ praca jest w swoich założeniach eklektyczna i interdyscyplinarna: do analizy i interpretacji plasującego się na przecięciu różnych aktywności dorobku Schulza wykorzystywane są narzędzia z arsenału literaturoznawstwa (zwłaszcza antropologii literatury), kulturoznawstwa, nauk o sztuce (sztukach plastycznych, teatrze), socjologii, psychologii, a zwłaszcza szeroko rozumianej filozofii. Można odnieść wrażenie, że rozprawa pisana była od początku z myślą o publikacji książkowej (niektóre jej fragmenty przeszły zresztą już wcześniej dodatkową weryfikację naukową, na przykład dzięki ukazaniu się na łamach prestiżowego „Schulz/Forum”): autorki nie krępują rygory tradycyjnie rozumianego dowodzenia filologicznego, pomiędzy interesującymi ją zjawiskami przemieszcza się więc z lekkością i swobodą, co przynosi wiele pozytywnych efektów, przede wszystkim jeśli chodzi o wysoką jakość retoryczno-stylistyczną wywodu. Taka metoda pracy niesie też jednak ze sobą pewne niebezpieczeństwa, o czym przyjdzie jeszcze wspomnieć w dalszej części recenzji.

Według definicji rozprawa doktorska powinna prezentować ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w dyscyplinie (lub dyscyplinach) oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej, co posłużyć ma oryginalnemu rozwiązaniu problemu naukowego. Od razu należy podkreślić, że praca mgr Tarnowskiej jest niepodważalnym świadectwem imponującej

erudycji i umiejętności autorki. Polska (i światowa) scholazjologia to w chwili obecnej ogromny obszar wiedzy: trudno go zgłębić, jeszcze trudniej zaprezentować na tym obszarze coś nowego i oryginalnego. A jednak jest to możliwe, czego dowodem jest recenzowana dysertacja: jej autorka wykazuje się gruntowną znajomością dorobku Schulza i prac mu poświęconych, wie, jakiego rodzaju luki w badaniach domagają się uzupełnienia, potrafi celnie wypunktować błędy poprzedników i odważnie wejść w spór z uznanymi autorytetami krytycznymi i naukowymi.

O świetnym rozeznaniu mgr Tarnowskiej w dorobku współczesnej humanistyki (zarówno jeśli chodzi o publikacje dotyczące literatury, kultury i historii dwudziestolecia wojennego, jak o prace dostarczające kontekstów teoretycznych) świadczy już chociażby lektura bibliografii rozprawy: bibliografii bardzo obszernej, przy czym obszerność ta jest w pełni uzasadniona, żadna z pozycji nie pojawia się w niej tylko dlatego, że jest fundamentalną lub aktualnie modną publikacją, wszystkie źródła zostają przywołane w pracy z określonych powodów i okazują się niezbędne dla prowadzonego wywodu.

Podziw musi budzić badawcza skrupulatność autorki, która średniej objętości pracę doktorską (266 stron, z czego wiele zawiera nie tekst, lecz ilustracje) opatrzyła aż 817 przypisami. Większość tych przypisów pełni, co naturalne, funkcje bibliograficzne, jednak wiele ma charakter opisowy (lub hybrydowy); to tam pojawiają się dodatkowe konteksty i uściślenia czy wątki polemiczne. Przypisy te pozwalają mgr Tarnowskiej jeszcze lepiej i pełniej zaprezentować swój warsztat badawczy, bez uszczerbku dla płynności i spójności głównego toku jej wywodu naukowego.

Bardzo ważnym elementem recenzowanej rozprawy jest ikonografia – starannie dobrane i szczegółowo opisane, wysokiej jakości reprodukcje prac plastycznych, dokumentów i fotografii, precyzyjnie wkomponowane przez autorkę w tekst dysertacji. Podczas gdy materiał ilustracyjny często funkcjonuje w pracach doktorskich na zasadzie umieszczonego w zakończeniu aneksu, w tym wypadku mamy do czynienia z bardzo świadomie zakomponowaną całością, umiejętnym prowadzeniem splecionych ze sobą narracji słownej i wizualnej. W tym kontekście znowu narzuca się refleksja, że mamy do czynienia z gotowym, kompletnym projektem książki – nie tylko napisanej, ale i obmyślonej przez mgr Tarnowską pod każdym względem edytorskim.

Imponuje także język pracy: niemal bezbłędny pod względem gramatycznym i ortograficznym, bogaty, plastyczny, a zarazem idealnie przylegający do przedmiotu badań i wypełniający oczekiwania stawiane tekstom naukowym (wśród nielicznych błędów

zwróciłabym uwagę na literówki w nazwiskach: na s. 28 pojawia się „Brooke’a” zamiast „Brooka”, na s. 91 – „Soupoault” zamiast „Soupault”, natomiast na s. 60 pisownia „*Księżniczkę Czardaszę*” zamiast „*Księżniczkę czardasza*” sugeruje, że chodzi o osobliwe imię czy nazwisko, a nie gatunek muzyczny, w którym specjalizowała się będąca artystką estradową bohaterka operetki).

Po tych uwagach należy odnieść się wreszcie do głównej tezy rozprawy i sposobu jej obrony. Mam poczucie, że w tle tezy mgr Tarnowskiej czai się niewypowiedziane pytanie o to, dlaczego Schulz – inaczej niż inni czołowi przedstawiciele jego literackiego pokolenia, tacy jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Maria Jasnorzewska-Pawlikowska, Antoni Słonimski, plus wielu przedstawicieli awangardy, od Witolda Hulewicza po Tytusa Czyżewskiego – nie pisał dramatów. W szerszym ujęciu zaś: dlaczego (wedle wszelkich świadectw, biograficznych i artystycznych) pisarz z Drohobycza unikał teatru, nie interesował się nim, omijał go z daleka (dosłownie i w przenośni).

Pytanie o brak, nieobecność, znaczącą wyrwę w dorobku i życiorysie Schulza z jednej strony prowokuje do naukowych poszukiwań w archiwach, z drugiej strony zaś ośmiela do prób samodzielnego intuicyjnego uzupełniania odkrytych luk (na nieco podobnej zasadzie, na jakiej Małgorzata Sikorska-Miszczuk zmierzyła się z bodajże największym Schulzowskim mitem – zaginioną, a może nigdy w pełnym kształcie niezaistniałą powieścią *Mesjasz*). Jako badaczka, mgr Tarnowska dokonuje szeroko zakrojonych kwerend dotyczących kontaktów Schulza ze współczesnym mu światem teatralnym, przy okazji opisywania relacji łączących pisarza z takimi tuzami ówczesnej sceny, jak Stefan Jaracz, ostatecznie już chyba obalając wciąż pokutujący gdzieniegdzie stereotyp „nieśmiałego nauczyciela z Drohobycza, który nie wychylał nosa z rodzinnego miasteczka” (s. 60). Równocześnie pozwala sobie na swoisty eksperyment myślowy, niejako zadając (sobie i nam) pytanie: co się stanie, jeśli uznamy, że Schulz jednak zrealizował postulat Witkacego („Napisz łatwą, b. dziwną sztukę teatr. = synteza sceniczna cyrkonów. Wystawimy Ci ją w tutejszym teatrze art., który robimy” (za s. 7)), tyle tylko, że nie w formie dosłownej (napisania oryginalnego dramatu lub przygotowania adaptacji teatralnej swojej prozy), lecz podejmując teatralne wyzwanie w inny sposób? Opisanie dzieła i życiorysu pisarza rozumianych jako swoisty projekt parateatralny jest właśnie recenzowana rozprawa.

W myśleniu mgr Tarnowskiej o teatralności szczególnie mocno uwypuklają się trzy tropy. Pierwszy nazwałabym filozoficznym. Badaczka swobodnie porusza się w historii idei,

trafnie odwołuje się do określonych doktryn, potrafi krytycznie ustosunkować się do rozmaitych interpretacji. Jednym ze szczególnie ciekawych i wartościowych wątków jej pracy wydaje się zakwestionowanie narzucających się jako łatwe (zbyt łatwe!) skojarzenia z Platońskimi i Debordiańskimi metaforami teatralnymi; zamiast tego, autorka otwiera Schulzowskie dzieło na dialog z dorobkiem innych myślicieli i myślicielek: Friedricha Nietzschego, Giannię Vattimo, Jolanty Brach-Czajny.

Drugi trop określić można jako antropologiczny. Mgr Tarnowskiej trudno byłoby wyprzeć się naukowej genealogii – w jej rozprawie rozpoznać można sposoby myślenia i tematy charakterystyczne dla tradycji gdańskiej antropologii literatury, której sztandarowym dziełem jest seria „Transgresje”. Manekiny i lalki, dekoracje i maski, cyrkowcy i baletnice, „monstra, kurioza i aberracje” (s. 130) – wszystko to oczywiście elementy konstytutywne dla wyobraźni literackiej i plastycznej Schulza, zarazem jednak kategorie pozwalające autorce pracy uchwycić szczególny typ przesunięć w fikcyjnych i niefikcyjnych rzeczywistościach i uchwycić istotę pisarskiej i graficznej antropologii autora *Sklepów cynamonowych*. Ponieważ w przypadku popularnej recepcji Schulza (przez co rozumiem także adaptacje filmowe i teatralne jego dorobku) te elementy wysuwają się na pierwszy plan, skupiając się na nich łatwo jest zatrzymać się na powierzchni i sprowadzić złożony charakter jego dzieła do banalnych, w gruncie rzeczy pustych znaków, swoistego sztafażu. Autorce pracy udało się jednak uniknąć tego ryzyka – kontynuując najlepsze „transgresyjne” tradycje, odważnie wkracza bowiem w rejony kontrowersyjne (takie, jak po części nihilistyczne poglądy pisarza czy też jego erotyczne zainteresowanie dziewczynkami we wczesnym okresie dojrzewania, noszące znamiona hebefilii). To właśnie ta ciemna, psychologiczna (żeby nie powiedzieć psychoanalityczna, choć mgr Tarnowska niechętnie sięga po narzędzia ściśle psychoanalityczne) podbudowa pozwala spojrzeć na Schulzowskie „kurioza” w taki sposób, że wynikają z tego spojrzenia istotne diagnozy dotyczące jego twórczości – raczej otwierające niż domykające myślenie o poszczególnych jej elementach.

Trzeci trop to trop osadzony w refleksji teatrologicznej – zarówno tej tradycyjnej, budowanej na historycznym fundamencie, jak tej nowszej, akcentującej perspektywę performatyczną. Prowokujący pomysł, żeby umieścić Schulza pośród teatralnych burzycieli, reformatorów i marzycieli, choć ryzykowny, w przeważającej mierze się broni. Mgr Tarnowska szkicuje panoramę przemian w życiu teatralnym pierwszych dekad XX wieku, zwracając uwagę na tendencje do odchodzenia od tradycyjnie rozumianej instytucji teatralnej i przyglądając się różnym teatralnym utopiom, „zakonom” i laboratoriom. Badaczka

pokazuje, w jaki sposób przenikały się (lub mogły się przecinać) ścieżki Schulza i twórców Wielkiej Reformy Teatralnej oraz pierwszej awangardy – zważywszy na gęstą sieć wzajemnych kontaktów pomiędzy ówczesnymi europejskimi twórcami, rzeczywiście trudno wykluczyć zaistnienie rozmaitych wpływów i inspiracji, lub też – tylko i aż – wspólnoty doświadczeń, wrażliwości, celów.

Przekonująco brzmi też fragment rozprawy poświęcony Tadeuszowi Kantorowi – choć co do możliwości bezpośredniego spotkania się obu artystów byłabym bardzo sceptyczna, badaczka opisała podobieństwa pomiędzy ich twórczością precyzyjnie, unikając mglistych ogólników, dokładając własną cegiełkę do dosyć już obszernej literatury na temat filiacji pomiędzy dwoma galicyjskimi artystami pracującymi w trudnej i ulotnej materii pamięci.

Doceniając sposób, w jaki mgr Tarnowska wykorzystuje swoje literaturoznawcze i teatrologiczne kompetencje, mam jednak duże wątpliwości co do fragmentów dotyczących podobieństw między Brunonem Schulzem i Jerzym Grotowskiego. Choć zaproponowana przez badaczkę paralela brzmi kusząco, to jednak zbudowana została na wątych fundamentach, ma charakter raczej luźnych, nieopartych przekonującymi historycznymi argumentami impresji, i wydaje się niepotrzebnym wtrętem publicystycznym w pracy stricte naukowej. Nie wydaje mi się, żeby można było tak prosto zestawiać ze sobą utratę zainteresowania teatrem u Schulza i kolejne zawodowe decyzje odchodzącego coraz dalej od państwowej formuły instytucji teatralnej Grotowskiego – profesjonalnie wykształconego aktora dramatycznego, reżysera i kierownika artystycznego teatru, na którego biografię ogromny wpływ miała sytuacja polityczna (ciągłe naciski władz na zespół opolski i wrocławski, interwencje cenzuralne, a w 1981 roku brak możliwości powrotu do kraju ze względu na stan wojenny, który zaskoczył reżysera poza granicami Polski). Autorka wybiórczo korzysta z ogromnego archiwum Grotowskiego (nie odnosi się na przykład do nagrań i scenariuszy spektakli i akcji), potwierdzenia swoich tez szukając raczej w pismach Ludwika Flaszena (choć ich nazwiska wypowiada się często jednym tchem, poglądów Flaszena i Grotowskiego na teatr nie należy ze sobą utożsamiać). Owszem, zarówno wczesne „awangardowo-cyrkowo-jarmarczne” spektakle Grotowskiego, jak jego marzenia o „laboratorium” i dążenie do stworzenia artystyczno-duchowej utopii (w dużej mierze efekt studiów reżyserskich w Moskwie, kontaktu z uczniami i kontynuatorami poszukiwań Stanisławskiego i Meyerholda) wyrastają z tych samych źródeł, co poszukiwania opisywanych przez badaczkę twórców z czasów międzywojnia, z których dorobkiem mógł się zetknąć Schulz, ale wciąż jest to bardzo odległe podobieństwo. Po wojnie w polskim teatrze

pojawi się sporo reżyserów, których z Schulzem łączyć będzie znacznie więcej, którzy będą się na niego wprost powoływać i wchodzić z nim w dialog (choćby Józef Szajna, Krystian Lupa, Jerzy Grzegorzewski, Rudolf Ziolo), jednak bynajmniej nie upominam się o ich obecność w rozprawie, nie mając poczucia, żeby wprowadzenie anachronicznej perspektywy powojennego polskiego teatru było owocne w przypadku pracy tak mocno zakorzenionej w faktach biograficznych. Proponowałabym więc gruntowne przemyślenie tego wątku (może jest to temat na nienaukowy esej przeznaczony do osobnej publikacji?), ponieważ bardzo odbiega on pod względem argumentacji od reszty pracy.

Moja druga uwaga czy też postulat dotyczy zaskakującego braku w rozprawie jakiegokolwiek wzmianki o szczególnej formie teatru żydowskiego, jaką jest purimszpil. Oczywiście, w twórczości Schulza zaskakująco mało jest odniesień do szeroko rozumianej żydowskości – zarówno do bardziej uniwersalnie rozumianego judaizmu, jak chasydyzmu charakterystycznego dla rejonów, w których pisarz żył (pisał o tym między innymi Stefan Chwin w artykule *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Skleпах cynamonowych”)*). Trudno jednak sobie wyobrazić, żeby nie były mu znane (choćby i z drugiej ręki) zwyczaje purimowe. Purim jako „żydowski karnawał” jest okresem odwrócenia porządków sacrum i profanum, przyzwolenia na wulgarność i dosadność (także w mówieniu o erotyce), groteskowego parodiowania rytuałów religijnych, triumfu tandety i atrapy, przede wszystkim zaś czasem, w którym triumfuje wielopoziomowa teatralność. Jest to jednak teatralność podejrzana, w której dominuje niechlujne „podszywanie się” zamiast przekonującego „wcielania się” (co ma związek z regułami religijnymi obejmującymi na przykład zakaz udawania przedstawicieli płci przeciwnej), na dodatek rozgrywająca się w przestrzeniach publicznych i prywatnych (nie na scenie).

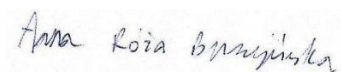
Charakterystyczna dla purimszpili jest obecność wielu typów błaznów: Joanna Lisek w krótkim artykule *U genezy teatru żydowskiego – purimszpil* pisze, że byli to między innymi „badchen (wykonawca utworów wierszowanych i parodystycznych zabawiający biesiadników w czasie uczt weselnych i świątecznych), lec (błazen), nar (głupek), marszelik (żartowniś), czy purim row (rabin purimowy)”; niektórzy z nich wykazują cechy, które można uznać za charakterystyczne dla figury trickstera.

Opisy purimszpili obecne są w twórczości wielu pisarzy galicyjskich (choćby Szolema Alejchema czy Izraela Joszui Singera), a ich szczególna estetyka wywarła – także za pośrednictwem artystów związanych z występującym gościnnie w polskich miastach

żydowskim Teatrem Habima – duży wpływ na kształt awangardowego teatru w dwudziestoleciu międzywojennym (i nie tylko – wpływy te widać chociażby u Tadeusza Kantora). Wydaje się więc, że brak purimszpili w tak obszernym katalogu różnego rodzaju zjawisk teatralnych mogących wprost lub pośrednio wpływać na wyobraźnię Schulza powinien być albo wytłumaczony (choćby w przypisie), albo uzupełniony (interesujące prace na temat tego zjawiska publikowali między innymi Michael C. Steinlauf i Tomasz Kuberczyk). Skoro w rozprawie pojawia się tak (skądinąd inspirujący) odległy kontekst, jak wierzenia autochtonicznej ludności Ameryki Północnej, tym bardziej zasługują na wzmiankę rytuały szeroko rozpowszechnione na obszarze Europy (zwłaszcza środkowo-wschodniej).

Pragnę jednak podkreślić, iż pomimo powyższych postulatów uważam rozprawę doktorską mgr Tarnowskiej za bardzo wartościową, dojrzałą, znakomicie przygotowaną, a przy tym ciekawą, odważną i nowatorską, głęboko angażującą i inspirującą czytelnika, zasługującą na publikację (jeśli trafi do rąk twórców i twórczyń teatralnych – na co mam nadzieję – jej lektura może zaowocować nowymi scenicznymi odczytaniem Schulza). Moje poczynione z recenzenckiego obowiązku uwagi posłużyć mają jedynie zwróceniu uwagi na te aspekty pracy, które budzić mogą niedosyt czy wątpliwości.

Konkludując, po zapoznaniu się z dysertacją mgr Barbary Mai Tarnowskiej stwierdzam, że jej rozprawa spełnia z naddatkiem określone w art. 187 ust 1 i 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. (Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, Dz. U. z 2023 r. poz. 742, z późn. zm.) wymagania stawiane pracom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania w celu nadania stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie polonistyka.



dr hab. Anna R. Burzyńska