

Prof. dr hab. Grzegorz Ziolkowski
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Recenzja dorobku naukowego dr Barbary Świąder-Puchowskiej
w procedurze habilitacyjnej**

1.

Dr Barbara Świąder-Puchowska obroniła pracę magisterską na kierunku filologia polska na Uniwersytecie Gdańskim w 1998 roku. Rok później uzyskała absolutorium z wiedzy o teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, gdzie studiowała w trybie zaocznym. W 2006 roku na Uniwersytecie Gdańskim obroniła rozprawę doktorską w dziedzinie nauk humanistycznych, którą poświęciła Teatrowi Witkacego w Zakopanem. W tym też roku związała się zawodowo z macierzystą uczelnią, rozpoczynając pracę na stanowisku adiunkta.

Autoreferat oraz wykaz osiągnięć Habilitantki po uzyskaniu stopnia doktora uprawniają do stwierdzenia, iż dr Świąder-Puchowska bardzo silnie wrosła w lokalne i regionalne środowisko teatralne i teatrologiczne. To głównie w Gdańsku wygłaszała referaty na konferencjach naukowych (spośród dziewiętnastu wymienionych w zestawieniu tak było w przypadku czternastu, co obejmuje również wystąpienia na sympozjach międzynarodowych, odbywających się w Gdańsku). To przede wszystkim tutaj publikowała swoje książki i artykuły. Z miejscowymi instytucjami kultury wielokrotnie współpracowała (np. z Gdańskim Teatrem Szekspirowskim, Fundacją Theatrum Gedanense czy Teatrem Wybrzeże) lub je prowadziła (tak było w przypadku Sceny Teatralnej w Klubie Żak). To nade wszystko z artystkami i artystami teatru z Wybrzeża (choć nie tylko z nimi) prowadziła spotkania i rozmowy, głównie z ich dokonaniem zapoznawała prowadzone przez siebie studentki i studentów. To ich drogą twórczym poświęciła lwią część swojego dorobku naukowego i to głównie ich dzieła popularyzowała. Jak wynika z opublikowanych prac, Habilitantka posiada znakomite rozeznanie jeśli chodzi o miejscowe środowisko artystyczne, nie tylko teatralne. Nie będzie przesady w stwierdzeniu, iż realia trójmiejskiego teatru (zarówno repertuarowego, jak i innych form działalności teatralnej, sytuujących się poza mainstreamem, w tym teatr

tańca i teatr społeczny) dr Barbara Świąder-Puchowska poznała od podszewki – i to nie tylko jako naukowczyni, ale również – wcześniej – jako dziennikarka związana wpięrow z działami kultury „Głosu Wybrzeża”, a potem lokalnej redakcji „Gazety Wybrzeże” (w pięcioleciu 1996–2001), a także jako animatorka i organizatorka rozlicznych wydarzeń oraz artystka. Nie dziwi więc, że zapraszana jest do różnych gremiów eksperckich, takich jak np. Kapituła Nagrody Teatralnej Miasta Gdańska czy jury tutejszego Festiwalu Szekspirowskiego. Lista osiągnięć Habilitantki na polu innowacyjnej dydaktyki oraz współpracy z otoczeniem budzi szacunek i pozwala skonstatować, iż jest to naukowczyni żywo zainteresowana bieżącym życiem teatralnym (przede wszystkim Trójmiasta) w różnych jego przejawach, współtworząca je oraz chętnie i w rozmaitych formach dzieląca się swoją wiedzą i doświadczeniem.

2.

W obejmującym osiemnaście lat okresie od obrony i rozpoczęcia pracy na UG do złożenia wniosku o uruchomienie procedury habilitacyjnej (2024) dr Świąder-Puchowska ogłosiła drukiem dwie książki autorskie: *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku* (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018) i *Dosięgnąć nieba. Teatr Snów* (Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2021) i zredagowała jeden okolicznościowy tom zbiorowy, *Planeta Szekspir. Druga dekada Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku*, który ukazał się nakładem Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego i Fundacji Theatrum Gedanense w 2016 roku. Współredagowała również dwie monografie wieloautorskie. Pierwszą, zatytułowaną *Na szlakach kultury. Sztuka – antropologia – teoria* i zadedykowaną prof. Michałowi Błażejowskiemu (promotorowi Jej doktoratu), przygotowała wraz dr Katarzyną Kaczor w 2018 roku (książka ukazała się nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego). Rok później w tym samym wydawnictwie wydany został tom okolicznościowy, poświęcony działalności gdańskiego Teatru Wybrzeże w latach 1996–2016, przygotowany przez Habilitantkę we współpracy z dr hab. Katarzyną Kręglewską i dr Joanną Puzyną-Chojką (1969–2018).

Oprócz tego dr Świąder-Puchowska opublikowała szereg rozdziałów w pokonferencyjnych tomach zbiorowych i artykułów w czasopismach naukowych, z których przytłaczająca większość ukazała się w latach 2017–2021. W wykazie osiągnięć Habilitantka wymienia szesnaście tekstów wpisujących się w pierwszą z wymienionych kategorii (rozdziały w monografiach naukowych). Jeden z nich przyjęty został do druku i czeka na publikację, a dwa Habilitantka przygotowała we współpracy z innymi badaczkami (jeden z dr

Katarzyną Kaczor i drugi – z dr hab. Katarzyną Kręglewską). Należy odnotować, iż przeważająca część, bo aż jedenaście tego typu publikacji, ukazała się w monografiach wieloautorskich stanowiących pokłosie konferencji organizowanych w Gdańsku (na Alma Mater Habilitantki oraz w innych placówkach tego miasta). Do drugiej kategorii (artykuły w czasopismach naukowych) Habilitantka wpisała jedenaście pozycji (w tym jeden tekst napisany wspólnie z dr Katarzyną Kaczor). Powyższe wyliczenia w odniesieniu do obydwu kategorii należałoby uściślić, mając na uwadze fakt, iż tekst zatytułowany *Piękno smutku. Wybrane klucze interpretacyjne do dramatów Hanocha Levina w polskim teatrze* wymieniony został dwukrotnie: po raz pierwszy jako artykuł opublikowany na łamach miesięcznika „Teatr” w 2017 roku i po raz drugi – jako rozdział wydanego w tym samym roku tomu pokonferencyjnego, zatytułowanego *Hanoch Levin w teorii i praktyce teatralnej – klucze interpretacyjne*, który ukazał się nakładem warszawskiej Agencji Dramatu i Teatru ADiT oraz krakowskiego Wydawnictwa Austeria. Również tekst *Dzieci Chaplina. Filmowe tropy w działalności gdańskich teatrów studenckich lat 50. i 60. XX wieku* pojawia się w wykazie w dwóch kategoriach: po raz pierwszy jako rozdział pracy zbiorowej, zatytułowanej *Kultura studencka okresu PRL: media i działalność artystyczna*, opublikowanej nakładem Uniwersytetu Warszawskiego w 2018 roku; po raz drugi – rozbity na dwa artykuły, które ukazały się na łamach gdańskiego czasopisma naukowego „Media Biznes Kultura” (pierwszy – z 2018 roku – poświęcony został Teatrzykowi Bim-Bom; drugi, z 2019, dotyczył Cyrku Rodziny Afanasjewa i Teatru Ręk Co To). W tym miejscu zwrócić trzeba uwagę, iż szereg ustaleń, jakie pojawiły się w książkowej wersji tego artykułu, znaleźć można również na kartach wspomnianej wyżej publikacji autorskiej *Myślenie obrazem*.

Dorobek publikacyjny Habilitantki uzupełniają Jej teksty krytyczne, jakie w latach 2011–2015 ogłaszała przede wszystkim na łamach czasopisma branżowego „Teatr” (w wykazie osiągnięć dr Świąder-Puchowska wymienia siedem tego typu artykułów; sześć z nich opublikowała w „Teatrze” i jeden w wydawanym przez Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki „Autografie”). Habilitantka ma również na koncie jedenaście publikacji o charakterze popularyzatorskim, w tym wydany w 2004 roku (a więc jeszcze przed obroną doktoratu) przez cenione w polskim środowisku humanistycznym gdańskie Wydawnictwo słowo/obraz terytoria album okolicznościowy, zatytułowany *W metafizycznej dziurze*, poświęcony zakopiańskiemu Teatrowi Witkacego. Trzon tej publikacji stanowią rozmowy, jakie z twórcami tego teatru przeprowadziła (wówczas jeszcze magister) Barbara Świąder. Oprócz nich Badaczka opublikowała sześć innych wywiadów, z których na uwagę zasługuje w szczególności rozmowa pt. *Between Body and Spirit*, przeprowadzona z założycielem

gdańskiego Teatru Dada von Bzdülów, Leszkiem Bzdylem, jaka ukazała się na łamach prezentującego wysoki poziom merytoryczny czasopisma „Mime Journal”, ukazującego się w Claremont w Stanach Zjednoczonych. Jest to jedyna jak dotąd publikacja obcojęzyczna w dorobku dr Barbary Świąder-Puchowskiej.

Przedstawiony do oceny w procedurze habilitacyjnej dorobek naukowy stanowi wybór ze wspomnianych wyżej dokonań i obejmuje, obok dwóch książek autorskich (z których publikacja *Dosięgnąć nieba. Teatr Snów* wskazana została jako główne osiągnięcie), trzynaście rozdziałów z tomów zbiorowych (w tym jeden przyjęty do druku) i dziesięć artykułów (w tym jeden czekający na publikację), które publikowane były w następujących czasopismach: „Dialog” (Warszawa; jeden), „Konteksty” (Warszawa; trzy i jeden przyjęty do druku), „Literatura i Kultura Popularna” (Wrocław; jeden), „Media Biznes Kultura” (Gdańsk; trzy) i „Sztuka i Dokumentacja” (Gdańsk; jeden).

Nie sposób jednak przeoczyć faktu, iż część z dokonań zaklasyfikowanych przez Habilitantkę jako naukowe ma charakter stricte sprawozdawczy (tak jest z sygnowanym wspólnie z dr hab. Katarzyną Kręglewską tekstem *Wybrzeże w książkach. Siedemdziesiąt lat działalności gdańskiej sceny – wydawnictwa z tomu Teatr Wybrzeże w latach 1996–2016. Zjawiska – ludzie – przedstawienia*, który stanowi de facto zestawienie publikacji na temat gdańskiej sceny, zawierające każdorazowo krótką ich charakterystykę) lub recenzyjny (to z kolei przypadek artykułu *Mapa i terytorium ciała. Witolda Gombrowicza portret całkowity z „Kontekstów”*, stanowiącego omówienie z elementami oceny dwutomowej biografii pisarza, autorstwa Klementyny Suchanow, zatytułowanej *Gombrowicz. Ja, geniusz* z 2017 roku). Inna część studiów bardzo blisko koresponduje z monografią *Myślenie obrazem* lub z niej korzysta (to casus czterech tekstów: (1) wspomnianego już rozdziału *Dzieci Chaplina* (2018); (2) *Język obrazu. Plastycy i plastyka w gdańskich teatrach studenckich lat 50. i 60. XX wieku* z tomu zbiorowego *Na szlakach kultury* (2018); (3) *Na skrzyżowaniu sztuk. Teatr Jerzego Krechowicza* z tomu zbiorowego *Jerzy Krechowicz: po śladach awangardy* (2019); (4) *Uruchomiona plastyka. Elementy praktyki i idei Bauhausu w działalności i twórczości gdańskich teatrów niezależnych* z gdańskiego czasopisma „Sztuka i Dokumentacja” (2020). Nie chodzi bynajmniej o to, aby odbierać Autorce prawo do ponownego posługiwania się poczynionymi przez siebie wcześniej ustaleniami. Wprost przeciwnie – o ile się je rewiduje, pogłębia czy rozwija. Tu jednak jest inaczej: teksty dr Świąder-Puchowskiej, by tak rzec, „zerują” jedne na drugih i trudno je tym samym uznać za oryginalny i nowatorski wkład w zrozumienie podejmowanych zagadnień, a tym samym w rozwój dyscypliny. Zresztą problem ponownego wykorzystywania (swoistego „recyklingu”) tych samych ustaleń (a często też –

niestety – sformułowań) w kolejnych tekstach Habilitantki nie dotyczy tylko wspomnianych wyżej przypadków, lecz ma szerszy zakres, co wypada skonstatować z ubolewaniem.

Mając powyższe na uwadze, można powiedzieć, iż przedstawiony dorobek naukowy, obejmujący wszak okres osiemnastoletni, jawi się ilościowo jako dość skromny. Uderza jednocześnie brak dokonań publikacyjnych na arenie międzynarodowej, tudzież publikacji będących efektem projektów naukowych wspieranych ze źródeł krajowych lub międzynarodowych. To istotne słabości tych dokonań.

3.

W swych badaniach dr Barbara Świąder-Puchowska skupiała się wyłącznie na polskim teatrze współczesnym, w tym najnowszym, nade wszystko na trójmiejskim życiu teatralnym w rozmaitych jego odsłonach. Teatralnemu Trójmiastu Habilitantka poświęciła wspomniane wyżej książki autorskie, a także artykuły o gdańskich projektach teatru społecznego, realizowanych przez Ritę Jankowską (2017), dyrekcji artystycznej Krzysztofa Nazara w Teatrze Wybrzeże (2019), gdańskim okresie w twórczości Piotra Tomaszuka (2020) oraz Teatrze Jedynka Krzysztofa Babickiego i Teatrze Tako Bogusława Posmyka (2021). Oprócz tego dr Świąder-Puchowska publikowała artykuły o realizacjach scenicznych w Polsce dramaturgii obcej, w tym: (1) sztuk izraelskiego dramatopisarza Hanocha Levina (cztery teksty z lat 2017–2021), (2) dramatów rodzinnych Brada Frasera, Mariusa von Mayenburga, Marka Ravenhilla i Wernera Schwaba (jeden tekst z 2011 roku) oraz (3) nowej dramaturgii irlandzkiej (jeden tekst oczekujący na publikację). Do tego dochodzą cztery artykuły o innych zjawiskach współczesnego teatru polskiego, w tym (1) przekrojowy tekst *Prywatyzacja emocji* z „Dialogu”, mający na celu syntetyczną prezentację głównych przemian w teatrze polskim po 1989 roku (2019); (2) napisany wspólnie z dr Katarzyną Kaczor tekst o telewizyjnym serialu *Artyści* Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki (2020); (3) artykuł na temat spektaklu *Bóg Niżyński* w reżyserii Piotra Tomaszuka, który miał premierę w Teatrze Wierszalin w Supraślu w 2006 roku (2020); (4) tekst omawiający wybrane zagadnienia kontrowersyjnej dyrekcji Moniki Strzępki w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w latach 2022–2024 (przyjęty do druku). Osobne – choć korespondujące z powyższą tematyką – pole wyznaczają w zainteresowaniach badawczych Habilitantki sposoby wystawienia *Hamleta* Williama Shakespeare’a na współczesnych polskich scenach (trzy teksty poświęcone różnym zagadnieniom z tego zakresu). Tematycznie dorobek ten jest więc stosunkowo jednorodny, co z jednej strony może świadczyć o konsekwencji badaczki, eksplorującej pokrewne, a czasem nakładające się na siebie pola badawcze. Z drugiej jednak należy odnotować, że Badaczka

podejmuje głównie tematy już rozpoznane i poświęca swoje teksty (z nielicznymi wyjątkami, do których należy np. artykuł o pracach Rity Jankowskiej – notabene, w moim odczuciu jeden z najcenniejszych w dorobku Habilitantki) głośnym w skali krajowej wydarzeniom współczesnego teatru polskiego.

Mocną stroną tych artykułów jest klarowność wywodu i przystępny język, a także dobre rozeznanie w literaturze przedmiotu oraz podstawowych uwarunkowaniach historyczno-polityczno-społecznych podejmowanych zagadnień. Słabą – nade wszystko ich prezentacyjny i kompilatorski charakter.

Po pierwsze, dr Świąder-Puchowska w swych tekstach niemal zawsze coś „ukazuje”, „przedstawia”, „pokazuje”, „prezentuje” czy „sygnalizuje”, nie zaś dowodzi czegoś, polemizuje z czymś, potwierdza coś czy dokonuje egzegezy czegoś. Nie chodzi tu wyłącznie o chwyt retoryczny, lecz o kryjącą się za nim (samoograniczającą) procedurę badawczą, która preferuje (częstokroć dość powierzchowny) opis, omówienie czy charakterystykę i jedynie sporadycznie uwzględnia przeprowadzenie pogłębionej analizy, która ma szansę doprowadzić do odkrywczych i przekonujących interpretacji. Inaczej rzecz ujmując, można powiedzieć, że dr Świąder-Puchowska nie tyle stara się zaproponować własne odczytanie danej problematyki, ile pokazać ją i omówić na szerszym tle kluczowych wydarzeń społeczno-politycznych danego okresu, bez wdawania się w interpretacyjne niuanse. Krótko mówiąc, zmysł syntezy dominuje tu nad ujęciem analitycznym – ze szkoda, niestety, dla nowatorskiej i oryginalnej lektury zjawisk.

Po drugie, Habilitantka wyjątkowo często buduje swój dyskurs, obficie posilając się przytoczeniami. W cytowaniu (nawet w dużych dawkach, jak u dr Świąder-Puchowskiej) generalnie nie ma nic złego. Wprost przeciwnie – cytaty wzbogacają i ożywiają dyskurs, gdy są prawidłowo usytuowane i dobrze powiązane z wywodem, co na szczęście jest regułą u dr Świąder-Puchowskiej. Gorzej jednak – a ma to niestety również nad wyraz często miejsce u Habilitantki – gdy cytaty pozostawione zostają bez odautorskiego komentarza, bez wejścia w polemikę czy dyskusję z ich treścią, bez pogłębienia czy rozwinięcia myśli, jakie się w nich pojawiają. Wówczas – niestety – funkcjonują przede wszystkim jako sygnał, że autor „odrobił zadanie domowe” i zapoznał się z opiniami tych wszystkich, którzy podejmowali dany temat przez nim. Takie wrażenie powstaje wielokrotnie w obcowaniu z tekstami dr Świąder-Puchowskiej. Dodatkowo cytaty, szczególnie jeśli pojawiają się z dużą częstotliwością i w sporym rozmiarze (na marginesie dodam, że moim zdaniem normą powinna być u nas powszechnie stosowana na tzw. Zachodzie zasada edytorska, zgodnie z którą wyodrębnia się wcięciem i mniejszym lub innym krojem czcionki przytoczenia dłuższe niż trzy-cztery

wersy), a przy tym bez komentarza, jak najczęściej u Habilitantki, zamieniają się w rodzaj „zasłony dymnej”, za którą skrywa się ze swoimi przemyśleniami autor. Szczególnie dojmujące jest to wtedy, gdy cytaty zastępują autorskie konkluzje, co – znów – ma częstokroć miejsce u dr Świąder-Puchowskiej. Stoję na stanowisku, że nawet ułożenie najbardziej sugestywnej mozaiki z czyichś słów (posłużenie się którymi – rzecz jasna – nieraz bywa konieczne, szczególnie gdy piszemy o zjawiskach historycznych) nie powinno zastępować własnego wywodu (a przede wszystkim wniosków!), w który – i owszem, wplatajmy cudze ustalenia, spostrzeżenia czy refleksje, ubogacając go tym samym, lecz nigdy nie pozostawiamy ich samym sobie. Gdy dzieje się inaczej, dana praca zyskuje znamiona (jak często u dr Świąder-Puchowskiej) kompilacji, w której to, co autorskie, przytłoczone czy przysłonięte zostaje przytaczanym tekstem.

Choć – jak ma się rozumieć – sprawa ta stanowi jeden z podstawowych wyznaczników dobrego warsztatu, nie traktuję jej wyłącznie jako technicznej (redakcyjnej) czy związanej li tylko ze strategią pisarską. Dotyczy ona spraw fundamentalnych, szczególnie w przypadku ujęć monograficznych, w których określenie stanu badań i swojego wkładu w ich rozwój jest kwestią zasadniczą. Notabene, tego właśnie brakuje w obydwu książkach Habilitantki, która wzmiankuje co prawda o wcześniejszych dokonaniach innych autorek i autorów na tym samym polu badawczym (precyzyjniejsza i bardziej wyczerpująca jest w tym zakresie wcześniejsza z nich – *Myślenie obrazem*), jednak niedostatecznie dobitnie – w moim odczuciu – pokazuje, na czym miałby polegać Jej własny wkład, bo przecież nie jest nim (albo jest, lecz w dość ograniczonym zakresie) zebranie razem w jednym miejscu (i zderzenie ze sobą) różnych ustaleń poczynionych do tej pory.

Dodatkowo, kwestia sposobu potraktowania wcześniejszych prac na dany temat stanowi moim zdaniem integralny element podejścia badawczego – podobnie jak sposób sformułowania celu badań, o czym była już mowa. Ta właśnie sprawa, tzn. jasne zdefiniowanie własnego podejścia badawczego, czy – szerzej – kwestia metodologii i (najszerzej) podstaw teoretycznych prowadzonych badań to pięta achillesowa prac dr Świąder-Puchowskiej. Dotyczy to zarówno wspomnianych wyżej tekstów, jak i obydwu książek. Jest to sprawa kluczowa w moim przekonaniu dla dokonania oceny dorobku naukowego w procedurze habilitacyjnej.

4.

Bardzo dobrze się stało, że dr Barbara Świąder-Puchowska podjęła się napisania książki (tutaj wskazanej jako główne osiągnięcie naukowe) o Teatrze Snów. I to nie tylko dlatego, że teatr,

któremu lideruje Zdzisław Górski, istnieje nieprzerwanie już kilka dekad i ma na swoim koncie szereg istotnych dokonań artystycznych. Również dlatego, że zwartych publikacji poświęconych zjawiskom sytuującym się poza głównym nurtem polskiego życia teatralnego, wyznaczanym działalnością teatrów repertuarowych, jest w rodzimej teatrologii jak na lekarstwo.

Książka dr Świąder-Puchowskiej składa się zasadniczo z dwóch części, z których pierwsza – przekrojowa – poświęcona została różnym aspektom pracy artystycznej Teatru Snów, w tym jej inspiracjom (tu szczególnie eksponowane miejsce zajmuje proza Brunona Schulza), a także jej poetyce i stylistyce (w tym kolorystyce spektakli), sposobom wypracowywania dzieła, przygotowaniu aktorek i aktorów (ich treningowi), a także przedmiotom, jakie pojawiają się w przedstawieniach, ich przestrzeni oraz widzom. Dodatkowo, Autorka lokuje tę działalność w kontekście dokonań polskiego teatru alternatywnego dwóch ostatnich dekad ubiegłego wieku oraz osiągnięć teatru plenerowego i ulicznego. Przedstawia wreszcie Teatr Snów jako teatr poetycki i teatr narracji plastycznej. W drugiej części omawia spektakle w porządku chronologicznym, poświęcając najwięcej miejsca uznanym (przez siebie i krytykę) za najważniejsze. Potem następuje krótki rozdział interpretacyjny poświęcony bohaterom przedstawień oraz krótkie podsumowanie i syntetyczne streszczenie. Tekst publikacji uzupełnia duża liczba czarnobiałych zdjęć i szkiców autorstwa Zdzisława Górskiego, niestety tylko w niektórych przypadkach ilustrujących omawiane w danym miejscu zagadnienia, głównie zaś pełniących funkcje ornamentacyjne. Jako aneks funkcjonuje chronologiczne zestawienie spektakli Teatru Snów, zawierające podstawowe informacje o realizatorkach i realizatorach oraz miejscach i datach premier. Książkę zamykają wkładka z kilkudziesięcioma fotografiami (czarnobiałymi i kolorowymi) ze spektakli i przygotowań do nich oraz z trzema reprodukcjami plakatów, bibliografia źródeł i indeks nazwisk. Jej ostatni akord stanowi zdjęcie zrobione w Jeleniej Górze w 1992 roku, przedstawiające zespół Teatru Snów, najprawdopodobniej tuż po zakończeniu przedstawienia.

Taka struktura i zawartość sugerowałyby, że mamy do czynienia z monografią, trudno jednak w moim przekonaniu uznać książkę *Dosięgnąć nieba* za monografią naukową. Po pierwsze – jak wspomniałem wcześniej – brak tutaj wyczerpującego, pogłębionego omówienia stanu badań (w tym ustaleń poczynionych na kartach trzech prac magisterskich poświęconych zespołowi, o których się tu jedynie wzmiankuje), a także przedstawienia źródeł i pokazania, jak się z nich korzysta, co jest szczególnie istotne (czyż trzeba o tym przypominać?) w przypadku sporządzania opisów przedstawień. Inaczej mówiąc, nie

dowiadujemy się, w jakim zakresie i w jaki sposób Autorka uwzględniła (bądź nie) w swojej procedurze badawczej – dla przykładu – recenzje, ikonografię (fotografie, szkice, projekty scenograficzne), zachowane rekwizyty czy kostiumy. A także osobiste notatki czy wręcz własną pamięć. Z Jej publikacji nie dowiemy się, które spektakle widziała na żywo, gdzie i ile razy. Nie dowiemy się także, zapisy których (i zrealizowanych w jakich miejscach) obejrzała. (Ba, nie dowiemy się nawet, gdzie szukać rejestracji filmowej sztandarowego spektaklu Teatru Snów pt. *Republika marzeń*, o której wzmiankuje na s. 147. To z krótkiego artykułu Wioletty Czajewskiej-Chrzanowskiej *Republika marzeń. Teatr Snów*, zawartego w ważnej książce zbiorowej *Gdańskie teatry osobne* z 2000 roku, dowiadujemy się, że zapis ten zrealizowany został dla TV Gdańsk i że nie jest to jedyny tego typu materiał, ponieważ telewizyjna „Dwójka” zarejestrowała także spektakl *Sanatorium*, a w filmie dokumentalnym *Niczym ptaki*, poświęconym Teatrowi Snów, obejrzyć można fragmenty *Republiki marzeń*, *Podróży* oraz *Sanatorium*).

Po drugie, brakuje tu pogłębionej refleksji metodologicznej, co skutkuje tym, że w zasadzie nie wiadomo, dlaczego Autorka decyduje się na pisanie o Teatrze Snów niemal wyłącznie z perspektywy teatrologicznej i to dodatkowo zawężonej do historii teatru oraz estetyki i poetyki spektakli. W przypadku teatru takiego, jak Teatr Snów, który z założenia działa w wielu zakresach nieszablonowo i częstokroć dociera do niestandardowej widowni, procesy wewnątrzgrupowe, inne niż spektaklowe formy działalności (np. trening czy edukacja, prowadzona zarówno dla adeptów teatru, jak i osób z zewnątrz), a także recepcja, wydaje się sprawą nie mniej ważną niż zwieńczenia w postaci przedstawień. Notabene, w odniesieniu do kwestii odbioru i oddziaływania tej pracy, trudno mi sobie wyobrazić, aby podczas kilkudziesięcioletniej działalności teatru nie powstały recenzje krytyczne. Tych jednak, nie wiedzieć czemu, nam tutaj poskąpiono (a jeśli rzeczywiście takich głosów nie było, warto byłoby to zasygnalizować). Przytoczony został jedynie, utrzymany w prześmiewczej tonacji, głos Jacka Sieradzkiego, odnoszący się do pierwszego spektaklu grupy, pt. *Pokusa* z 1987 roku (s. 137). A przecież dałoby się znaleźć przynajmniej kilka kwestii budzących wątpliwości, ze sztandarową – dotyczącą stereotypowego, paternalistycznego potraktowania kobiet w spektaklach (można zapytać, czy również w procesie dochodzenia do nich?).

Wypada jednocześnie wyrazić żal, że nie uwzględniono w refleksji nad działalnością Teatru Snów bardziej nowatorskich ujęć, na przykład tych, w których namysłowi poddaje się szeroko pojmowaną materialność teatru, obejmującą współdziałanie z przedmiotem, jego siłę współtwórczą oraz współpracę z przestrzenią w oparciu o drzemiącą w niej potencjalność.

Mam tu na myśli coraz silniej obecny refleksji humanistycznej nurt, w którym uwaga badaczek i badaczy skupia się na ontologii rzeczy, ich sprawczości oraz kulturotwórczym i sensotwórczym potencjale. Odwołanie do tego nurtu w badaniach prac Teatru Snów wydaje mi się szczególnie obiecujące i mogłoby, jak sądzę, zaowocować ciekawymi rozpoznaniem.

Jak wspominałem w poprzednim punkcie, Autorka bardzo często dokonuje nazbyt drobiazgowego przeglądu głosów innych badaczek i badaczy, nie ustosunkowując się do ich propozycji, lecz traktując je niemal jak prawdy objawione. Tak jest i tutaj – co jest szczególnie niepokojące w przypadku kwestii zasadniczych, bo definicyjnych. Mam tu na myśli passusy dotyczące polskiego teatru alternatywnego w latach 80. i 90. ubiegłego stulecia, obejmujące zestawienia różnych stanowisk, bez podjęcia próby wypracowania własnego. A przecież w odniesieniu do tej kwestii można sformułować bardzo wiele pytań zasadniczych – na przykład, czy tzw. teatr alternatywny jest (był?) z założenia teatrem kontestacji i od czego (i kogo) zależy tzw. teatr niezależny.

Podobnie jest we fragmencie dotyczącym teatru plenerowego i ulicznego. Wiele z tych uwag jest wyjątkowo luźno związanych z przedmiotem badań (np. czy rzeczywiście pisząc o Teatrze Snów, trzeba wracać np. do rekonstrukcji Bitwy pod Racławicami, a w odniesieniu do festiwali teatralnych pod otwartym niebem sięgać do antycznej Grecji?), a wywód nie dotyka istoty sprawy, którą jest w moim przekonaniu to, czy spektakl odbywa się na miejscu do tego specjalnie wyznaczonym, czy też raczej stara się wpisać lub wpisuje się w toczące się życie ulicy czy danego miejsca. I, idąc dalej za tym rozróżnieniem, czy jest realizowany – owszem – poza budynkiem (w tym teatralnym), pod gołym niebem, lecz na terenie zamkniętym, gdzie dostać można się wyłącznie po uiszczeniu opłaty. Oczywiście jest, że tego typu widowiska (coraz częstsze w nurcie teatru plenerowego) różnią się zasadniczo, jeśli chodzi o możliwość dotarcia do widzów i budowanie relacji z nimi, od przedstawień niebiletowanych. Ponadto, w odniesieniu do tej sprawy dr Świąder-Puchowska posługuje się utartymi formułami, nie poddając ich krytycznemu namysłowi. Mam tu na myśli dla przykładu wyjątkowo moim zdaniem nietrafione sformułowanie-wytrych „teatr w miejscach nieteatralnych”, wprowadzone do obiegu teatrologicznego onegdaj przez dr hab. Juliusza Tyszkę, które oznacza ni mniej, ni więcej tylko realizacje teatralne poza lokalizacjami (najczęściej budynkami teatralnymi) do tego przeznaczonymi. Innymi słowy, chodzi o miejsca zaadaptowane czy zaanektowane, niekojarzone wcześniej z teatrem, takie, w których teatr musi się dopiero zainstalować i je przystosować (choćby minimalnie) do swoich potrzeb, wpisać się w nie. Ale czy te miejsca można rzeczywiście uznać za „nieteatralne”? W wielu wypadkach znakomicie sprawdzają się przecież w roli przestrzeni prezentacji lub realizacji

innych typów działalności teatralnej, a jeśli chodzi o nawiązywanie specyficznej więzi z widownią, częstokroć przysługują się temu lepiej niż konwencjonalne lokalizacje.

Po trzecie, nie dowiadujemy się, na jakiej zasadzie Autorka dobierała rozmówczyń i rozmówców, których wypowiedzi obficie włącza do swojego wywodu. W tym miejscu wypada zapytać, dlaczego nie słyszymy głosu młodszych wiekiem lub/i stażem wykonawczyń i wykonawców? Poza tym Badaczka przyjmuje te wypowiedzi z – by tak rzec – „dobrodziejstwem inwentarza”. Chodzi mi o to, że w wielu miejscach w refleksjach czy opiniach twórczyń i twórców pojawiają się elementy, które aż proszą się o objaśnienie, zadanie pytań lub komentarz, czasami krytyczny. Mam tu na myśli, np. stwierdzenie Górskiego, iż „realizacje teatru ulicznego dają dużo większą intensywność niż spektakle na scenie w budynku” (s. 69). Czy twórcy chodzi tutaj o dzieła Teatru Snów (te w plenerze i te na sali), czy jest to refleksja natury ogólnej? I co kryje się tutaj pod słowem „intensywność”? Te kwestie pozostają jednak niejasne.

Ustalenia faktograficzne zajmują znaczącą ilość miejsca w książce, częstokroć jednak ich obecność jest nie dość silnie uzasadniona i powiązana z głównym nurtem refleksji. Dzieje się tak np. wówczas, gdy Autorka wylicza grupy współtworzące pozainstytucjonalne środowisko teatralne Trójmiasta (s. 46–50), lecz nie pokazuje, jakie było ich znaczenie dla rozwoju pracy Teatru Snów (usytuowanego bądź co bądź od wielu lat poza Gdańskiem). Moim zdaniem o wiele bardziej pożyteczne poznawczo byłoby zestawienie i porównanie działań i osiągnięć twórczych dwóch sztandarowych teatrów (głównie plenerowych, choć nie tylko) powstałych w podobnym okresie, czerpiących inspiracje w dużym stopniu z podobnych źródeł i funkcjonujących do dziś, tzn. Teatru Biuro Podróży i Teatru Snów.

Jalowe poznawczo są miejsca, gdzie Autorka przywołuje inspiracje twórcze Zdzisława Górskiego. Co z tego, że brał on udział w warsztatach tego czy innego artysty, ważne jest to, co się w nim odcisnęło i jak oddziaływało to lub/i oddziałuje w jego własnej twórczości. A także, jak rozumiał wówczas i rozumie teraz (o ile oczywiście jego podejście ewoluowało) to, w czym wziął udział jako uczestnik czy widz. Tego się jednak nie dowiadujemy. W to miejsce otrzymujemy np. pozostawione samemu sobie ogólnikowe zdanie: „W pracy Grotowskiego Górski ceni przede wszystkim, jak sam przyznaje, «polifonię, rytm, subtelność, *higher connections*»” (s. 72). Nie miejsce tu, by szczegółowo odnosić się do kwestii *higher connection* (w liczbie pojedynczej) u Jerzego Grotowskiego, jednak pragnąłbym zaznaczyć, iż pozostawienie tego cytatu bez komentarza przez Autorkę wydaje mi się szczególnie rażące.

Badaczka jest oczywiście świadoma, że kwestia inspiracji (nie tylko tych czerpanych z pracy Grotowskiego, ale ogólnie) i tradycji została potraktowana przez Nią po macoszemu.

Umieszcza ją przecież na sporządzonej na zakończenie wstępu liście zagadnień, jakie należałoby w przyszłości pogłębić (dlaczego tego nie zrobiła, chciałoby się zapytać, przecież to właśnie rozprawa habilitacyjna wydaje się być dla tego najlepszym miejscem). Mowa tu jest jeszcze o „muzyce i muzyczności, tańcu i choreografii” (s. 14). Do tego katalogu dorzuciłbym dwie zbyt skrótowo moim zdaniem potraktowane w książce kwestie. Po pierwsze, z publikacji nie wynika dostatecznie jasno, w jaki sposób formuła teatru autorskiego współgra u Zdzisława Górskiego ze stosowaniem metody kreacji zbiorowej i jak podchodzono (ewentualnie podchodzi się) w prowadzonych przez niego grupach do sprawy praw autorskich. To zasadnicza kwestia, sytuująca się w kluczowej dla teatru domenie etyki pracy twórczej. Po drugie, jak w dziełach zespołu współistniały i współistnieją dwa odmienne tryby – narracyjny i poetycki.

Na zakończenie dodam, że książce przydałaby się staranniejsza redakcja, obejmująca m.in. usunięcie niepotrzebnych powtórzeń, niejasności, nieścisłości czy błędów. Aby nie być gołosłownym, oto garść przykładów. Ileż razy można czytać na kartach tej stosunkowo niewielkiej objętościowo publikacji np. o inspirującej roli Schulza czy specyfice ruchu wykonawczyń i wykonawców przemieszczających się na szczudłach? Poza tym nie ma chyba potrzeby w opisach przedstawień wymieniać nazwisk realizatorek i realizatorów, jeśli zestawiono je w aneksie. Trudno dociec, co Autorka miała na myśli, gdy pisała o ukazywaniu „dosłownie” w spektaklach Teatru Snów pustki, jakiej doświadczają ich bohaterowie – za bohaterami prozy Schulza (s. 85). Warto byłoby dopowiedzieć, przez kogo uznawany był za najlepszego szczudlarza w Polsce Adam Górski (s. 96). Cały fragment dotyczący wypracowanych przez zespół „pozacodziennych” (by posłużyć się językiem antropologii teatru) sposobów poruszania się (s. 124–126) domaga się bardziej klarownego potraktowania. W niektórych miejscach lepiej byłoby posłużyć się trybem przypuszczającym, a nie spekulować, że coś rzeczywiście zaistniało, bo np. skąd właściwie wiadomo, że „Twórcy i publiczność mieli poczucie, będące wówczas wspólnym doświadczeniem Polaków, otwierania się długo zamkniętego okna i oczekiwania na to, co za nim zobaczą” (s. 153–154). Jeśli chodzi o nieścisłości, należy do nich np. sformułowanie „Teatr Biuro Podróży Pawła Szkotaka” (s. 62), co moim zdaniem jest zbyt daleko idącym skrótem myślowym. W początkowym okresie działalności poznańskiego zespołu (a o tym traktuje fragment, z którego wyjąłem tę niefortunną w moim przekonaniu formułę), Szkotak był jednym z jego liderów. Dopiero po tragicznej śmierci nieodżałowanego Andrzeja Rzepeckiego w 1994 roku sytuacja ta uległa zmianie i zaczął odgrywać dominującą rolę jako reżyser, niemniej i wówczas (i potem) daleko było Teatrowi Biuro Podróży do formuły teatru autorskiego.

Kolejny redakcyjny drobiazg: sens przytaczanej wypowiedzi Zdzisława Górskiego na s. 89 wskazywałby na to, że pojawiające się w niej słowo „wyszukiwaną” to przejęzyczenie, które powinno zostać zastąpione przez słowo „wyszukaną” (zob. „Wypowiadanego w teatrze, wypisanego na murze z wyszukiwaną [?] formą graficzną”). I wreszcie: wbrew temu, co pisze Autorka, Gieorgij Iwanowicz Gurdżijew nie był Gruzinem (s. 183), lecz pół Grekiem, pół Ormianinem.

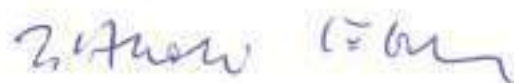
Reasumując, publikacja przypomina bardziej (kolejną w dorobku Habilitantki) książkę okolicznościową niż osadzoną na solidnych podstawach metodologicznych wieloaspektową monografię, w efekcie czego trudno ją traktować jako dzieło wnoszące znaczący wkład w rozwój dyscypliny.

Na wyższym poziomie stoi wcześniejsza, w moim odczuciu bardziej ambitna i lepiej napisana książka Habilitantki, *Myślenie obrazem*, lecz i ją dotyka szereg wspomnianych wyżej przypadłości, wśród nich najpoważniejsza: brak wyraźnego określenia własnego wkładu w rozwój dyskursu na temat zjawisk, o których wielokrotnie pisano (zob. np. wspomnianą już publikację *Gdańskie teatry osobne*); choć gwoździ sprawiedliwości należy zaznaczyć, że nigdy w sposób tak rozbudowany, jak u dr Świąder-Puchowskiej. Autorka skrupulatnie we Wprowadzeniu wylicza liczne źródła, z których skorzystała, i określa swój podstawowy cel, czyli omówienie „działalności, w tym realizacji [...], wszystkich pięciu teatrów” (s. 19), tzn. Teatru Kolorów i Kształtów Bim-Bom, Teatru Rąk Co To, Cyrku Rodziny Afanasjef, Teatru Galeria i Teatru A w ujęciu historyczno-teatralnym. To dobrze, że w perspektywie badawczej znalazły się tutaj nie tylko realizacje, lecz również inne aspekty funkcjonowania teatrów, w tym styl bycia ich twórców i atmosfera, jaką potrafili wytworzyć, albowiem teatr nie ogranicza się przecież nigdy do premier, zawsze działa w pewnym środowisku i sam określone środowisko stwarza. Bardzo dobrą decyzją było też naszkicowanie już we wstępnych rozdziałach kontekstów tych działań, gdyż teatr nigdy nie operuje w próżni. Mimo zgromadzenia obfitego i czasem trudnodostępnego materiału, a także przeprowadzenia szeregu rozmów ze świadkami epoki, co wypada z uznaniem podkreślić, książka pozostawia jednak niedosyt. I nie chodzi jedynie o to, że i tutaj pojawiają się nieskomentowane cytaty (choć na szczęście w mniejszej liczbie) i redundantne passusy (szczególnie doskwierał mi niedostatecznie przekonująco powiązany z głównym tematem, a jednocześnie nadmiernie rozbudowany wykład o przedwojennej i powojennej awangardzie artystycznej, jaki znajdziemy na s. 185–199). W ostatecznym rozrachunku bowiem publikacja ta posiada, podobnie jak inne prace Habilitantki, charakter wybitnie prezentacyjny i kompilatorski, czego najlepszym przykładem jest zakończenie, które nie tyle przynosi

konkluzje w postaci reinterpretacji lub potwierdzenia dotychczasowych ustaleń, ile przekrojowy przegląd (znowu!) zjawisk teatralnych i plastycznych Trójmiasta, które nastąpiły po okresie, w jakim działały wspomniane grupy. Brak tu jednak pogłębionych rozpoznań dotyczących wpływów i inspiracji płynących ze strony trójmiejskich prekursorów nurtu plastycznego w teatrze polskim. Zbyt ogólnikowe i przez to dalece niesatysfakcjonujące jest stwierdzenie zamykające książkę, iż zespoły te odegrały „istotną rolę zarówno w kształtowaniu języka ówczesnego teatru studenckiego i jego kontynuacji w formie teatru alternatywnego (a także finalnie – repertuarowego), jak i w poszukiwaniach w obszarze teatru plastycznego oraz w sztukach plastycznych i wizualnych” (s. 225).

5.

Mając na uwadze sformułowane powyżej uwagi, konkluduję, iż przedstawiony przez dr Barbarę Świąder-Puchowską dorobek naukowy, w tym Jej publikacja książkowa *Dosięgnąć nieba. Teatr Snów* (Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2021, ss. 260), którą wskazała jako swoje najważniejsze dokonanie, nie wnosi znaczącego wkładu w rozwój nauk humanistycznych i tym samym nie spełnia wymagań określonych w stosownej ustawie. Dotychczasowe dokonania Habilitantki na polu naukowym nie stanowią moim zdaniem wystarczającej przepustki do samodzielnego prowadzenia pracy badawczej. W związku z tym jestem przeciwny pozytywnemu rozpatrzeniu wniosku dr Barbary Świąder-Puchowskiej i wnoszę o niedopuszczenie Jej do dalszych etapów procedury habilitacyjnej.



Prof. dr hab. Grzegorz Ziolkowski

Poznań, 6 marca 2025