

Dr hab. Agnieszka Marszałek, prof. UJ

Katedra Dramatu i Teatru, Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Iwony Brandys

pt. Reinterpretacja krytyki teatru i malarstwa scenicznego w dwudziestoleciu międzywojennym. Na przykładzie wykorzystania i oceny piśmiennictwa o Wincentym Drabiku

Rozprawa pani mgr Iwony Brandys stanowi interesującą próbę spojrzenia na wypowiedzi badaczy i ludzi teatru okresu międzywojnia, odnoszące się do scenograficznej twórczości Wincentego Drabika. Autorce chodzi jednak nie tyle o prezentację dokumentów z epoki (choć poświęca temu sporo miejsca i robi to w sposób wyczerpujący), ile raczej o krytyczne przyjrzenie się językowi i treści tychże dokumentów, których autorzy – skądinąd wybitni i cenieni w swoim czasie – starają się na różne sposoby opisywać zjawisko „Wincenty Drabik”. Starają się, ale, jak utrzymuje Autorka rozprawy, posługując się sformułowaniami ukształtowanymi na tradycyjnym teatrze rodem z wieku XIX, w najlepszym razie modernistycznym, nie są w stanie dostrzec ani nazwać tego, co niesie nowatorska twórczość Drabika, ponieważ język krytyki artystycznej tamtego czasu nie nadąża za awangardowymi poczynaniami praktyków scenografii, wśród których Wincenty Drabik zajmuje pozycję szczególną: sytuuje się z jednej strony w ciągu uczniów i kontynuatorów linii Stanisława Wyspiańskiego (zarówno jako twórcy, jak ideologa teatru), z drugiej jednak wyraźnie i odważnie wytycza nowe drogi. Włącza w swoje poszukiwania nie tylko awangardowe eksperymenty drugiej i początków trzeciej dekady XX wieku, ale nadaje im bardzo indywidualną sygnaturę prywatną, związaną z pochodzeniem i zakorzenieniem w kulturze ludowej. Co przy tym nie bez znaczenia, przedwcześnie zmarły artysta w całości mieści się w okresie międzywojennego dwudziestolecia, podczas gdy wielu spośród tych, którzy o nim pisali, miało okazję zetknąć się również z późniejszymi fazami nieustannie reformującego się teatru (a więc i plastyki teatralnej). Mimo to jednak, nawet wówczas, gdy wspominali Drabika z wieloletniego dystansu, pozostawali w jakimś sensie bezsilni wobec wielowymiarowości jego dokonań, a także faktu, że pod wieloma względami wyprzedził swój czas.

Pani Iwona Brandys wybrała zatem bohatera, który inspirował, zachwycił, a co najmniej frapował współczesnych mu komentatorów jego twórczości, ale którego prace przerastały ramy teatru „opisywalnego” dla ówczesnych krytyków. Doktorantka przyjęła założenie, że gdyby mogli przyjąć dzisiejszą optykę i posługiwali się pojęciami utrwalonymi w naszych czasach, byłoby w stanie dostrzec i wskazać znacznie więcej. Podjęła więc niełatwe zadanie „przetłumaczenia” ich wypowiedzi o dokonaniach Drabika na język dzisiejszej krytyki, by tę tezę udowodnić.

Rozporządzenie obszernym materiałem, jaki zgromadziła i przeanalizowała Autorka rozprawy, jest trudne. Z wielu względów. Najbardziej przeszkadza, oczywiście, brak dostępu do zrealizowanych przez Drabika spektakli czy choćby fragmentarycznych ich zapisów, ponieważ niemożność ich doświadczenia uniemożliwia zarazem przyjęcie perspektywy, w której scenografia przedstawia się najpełniej i najbardziej zgodnie z celem, w jakim została wykonana. Scenografia w oderwaniu od inscenizacji jest przede wszystkim pracą plastyczną – dopiero w spektaklu ożywa i staje się częścią złożonej całości, wchodzi w interakcje z przestrzenią sceny, w której ją umieszczono, z przestrzenią widowni, ale przede wszystkim z aktorami, którzy w niej się poruszają i działają, a których kostiumy spokrewniają ich z plastyczną oprawą. Z powodu tego zasadniczego braku spojrzenie na prace Wincentego Drabika z perspektywy przedstawień możliwe jest dziś jedynie pośrednio, poprzez teksty recenzji.

Paradoks polega na tym, że materiał zasadniczy, czyli te właśnie recenzje i komentarze, w niniejszej rozprawie mają stanowić nie tyle źródło wiedzy o poszczególnych inscenizacjach, ile służyć jako przedmiot metakrytycznych refleksji Autorki. Ten skomplikowany węzeł stawia badaczkę w sytuacji co najmniej dwuznacznej – zaś dla czytającego zasadniczym problemem staje się rozstrzygnięcie pytania, co jest właściwym tematem rozprawy: czy kompetencje i skuteczność języka piszących o scenografii Drabika, czy też samo dzieło artysty? A jeśli to ostatnie, to w jakiej postaci? Tylko takiej, jaka jest osiągalna, a więc jako projekt, makieta, w najlepszym razie nieruchomy kadr fotograficzny. Przyznam, że podczas lektury nieustannie zmagalam się z tym problemem, który do końca pozostał dla mnie nierozwiązany. Odnoszę wrażenie, że sama Autorka nie jest w stanie wybrnąć z tego dylematu jednoznacznie, tym bardziej, że – co wyraźnie daje się wyczuć – emocjonalnie stoi po stronie scenografa. W rezultacie wszelkimi sposobami dąży do tego, by dowartościować dorobek tego artysty, co niekiedy odwołuje uwagę od analizy samych tekstów krytycznych. Drabik jako *exemplum* czy też jako *casus* (tak miał się prezentować, o ile dobrze zrozumiałam intencję zawartą w tytule) staje się więc niepostrzeżenie głównym bohaterem rozprawy, a jej Autorka przyjmuje – też chyba niespodziewanie dla siebie samej – rolę jego rzeczniczki w zaaranżowanej tu swoistej polemice z niegdysiejszymi krytykami.

Rozprawa jest bardzo starannie – powiedziałabym: skrupulatnie – skonstruowana. Począwszy od obszernej prezentacji stanu badań nad scenografią międzywojnia i nad dziełem Wincentego Drabika w szczególności, poprzez refleksję poświęconą ówczesnej krytyce teatralnej i krytyce sztuki w ogóle, na próbie metakrytycznego zredefiniowania samego pojęcia scenografii/malarstwa scenicznego/dekoracji teatralnej skończywszy. Poświęcony temu wszystkiemu rozdział pierwszy liczy 70 stron. Tu od razu pozwolę sobie na spostrzeżenie, że znacznie ciekawiej przedstawia się, moim zdaniem, ta część, która odnosi się do refleksji nad szeroko rozumianymi sztukami plastycznymi, niż ta, która dotyczy ściśle plastyki teatralnej. Być może Autorka swobodniej czuje się na terenie historii i krytyki sztuki, ale trudno zlekceważyć też fakt, że polska (nie tylko międzywojenna) refleksja teatrologiczna nad scenografią nie przedstawia się zbyt bogato w porównaniu z piśmiennictwem dotyczącym innych dyscyplin sztuki.

Drugi rozdział, który odnosi się bezpośrednio do Wincentego Drabika, jest jeszcze obszerniejszy (100 stron). Tu pani Brandys najbardziej wyraźnie wchodzi w tę „dwoistą” sferę, o której wspomniałam wcześniej: kreśli biografię artysty, przedstawia jego wypowiedzi teoretyczne, rekonstruuje jego zapatrywania na rolę scenografa w tworzeniu inscenizacji, a także pokazując jego usytuowanie pomiędzy przywiązaniem do tradycji a poszukiwaniami awangardowymi, co wiązało się zarówno z formacją pod kierunkiem Stanisława Wyspiańskiego, jak z teatralną współpracą z Leonem Schillerem, który należał do najbardziej aktywnych propagatorów twórczości autora *Wesela* (z niego wywiódł m. in. ideę teatru monumentalnego), zaś inspiracje dawnymi epokami (nurt spektakli staropolskich) łączył ze skłonnością do progresywnych programów estetycznych i politycznych (Zeittheater).

W dalszym segmencie tego rozdziału oglądamy Wincentego Drabika w oddaleniu od teatru nie tylko jako przestrzeni rzeczywistej, ale także jako kontekstu dla refleksji nad plastycznymi walorami jego dzieł, ponieważ Autorka rozprawy śledzi obecność prac Wincentego Drabika na różnego rodzaju i z rozmaitych okazji organizowanych ekspozycjach plastycznych. Prowadzi to Doktorantkę do namysłu nad wagą kontekstu, w jakim obcujemy z takim artefaktem jak makietą czy projekt scenograficzny. W „naturalnym środowisku”, jakim jest teatr, postrzegamy je inaczej niż na wystawie, gdy funkcjonują w skojarzeniu z pracami innych autorów, eksponowane w przestrzeni neutralnej na prawach oderwanych obiektów, które wchodzi między sobą w efemeryczny dialog, niemający nic wspólnego z ich pierwotnym, „prawidłowym” usytuowaniem.

Kolejny podrozdział zbliża nas do owego „prawidłowego” usytuowania, rozumianego nie tyle jednak jako otoczenie, w jakim oglądamy prace scenograficzne, ile raczej jako miejsce, które określa samego artystę przy pracy – jesteśmy w teatralnej malarni, a postać Wincentego Drabika jawi się na tle, które zdradza tyleż teatralną codzienność zajęć scenografa, ile osobiste upodobania i nawyki ówczesnego gospodarza tego miejsca. To wejście do pracowni nie jest więc bynajmniej przejawem naiwnego zaciekawienia – ale wejrzeniem w kontekst, który może najpełniej charakteryzuje osobowość artysty.

Drabik, jak powszechnie wiadomo, nie należał do „złotoustych” – językiem, którym wypowiadał się najtrafniej i najsprawniej, były jego prace plastyczne. Tym niemniej został zapamiętany jako wybitny i skuteczny nauczyciel. Pani Iwona Brandys rysuje więc jeszcze jeden kontekst tego rozdziału – Warszawską Szkołę Sztuk Pięknych, w której Drabik wykładał od 1930 roku. I choć miał przed sobą zaledwie trzy lata życia, zdążył przyczynić się wydatnie do przemodelowania tamtejszego systemu kształcenia przyszłych scenografów. Na krótko, prawda, ale na tyle wyraziście, żeby doceniono wagę angażowania studentów przez Drabika bezpośrednio w proces twórczy, co pozwoliło wyjść poza system pracy będącej jedynie symulacją, której efekty nie były jeszcze konfrontowane z autentycznym odbiorcą, podlegając jedynie ocenom nauczycieli.

Rozdział trzeci – i ostatni – jest stosunkowo krótki, liczy bowiem 20 stron. Jego tytuł brzmi bardzo zobowiązująco: „Reinterpretacje”, co – gdyby przyglądać się jedynie spisowi treści – sugerowałoby, że dopiero tu, po bardzo obszernej części poświęconej prezentacji o charakterze historyczno-materiałowym, Autorka przystępuje do właściwej

części swojej rozprawy, czyli do wskazania niedostatków piśmiennictwa międzywojnia i zaproponowania innych punktów widzenia, opisu i interpretacji, z uwzględnieniem nowych metod i wprowadzonej w związku z nimi leksyki. Wyglądałoby to dość nieproporcjonalnie i nasuwałoby mało krzepiące przypuszczenie, że w gruncie rzeczy Doktorantka niewiele ma do „zreinterpretowania”. Czytając ten rozdział, zwięzły ale bardzo treściwy, odniosłam jednak wrażenie, że jest on właściwie obszernym podsumowaniem tego, co już w pracy zostało powiedziane. Każdy z rozdziałów, które wymieniałam, zawiera bowiem przekonująco uzasadnione rewidujące refleksje. Autorka nie poprzestaje na relacji, ale od razu odnosi się do wartości cytowanych artykułów, recenzji czy innych wypowiedzi z epoki, proponując alternatywne, a co najmniej poszerzające, odczytanie, uwzględniające badawcze dokonania okresu „kultury obrazu”, w której zmienia się nie tylko sposób oglądu dzieła, ale rozumienie jego funkcji i relacja zachodząca pomiędzy dziełem sztuki i kontekstem, w jakim zostało umieszczone, a także odbiorcą.

Co prowadzi mnie do następującej sugestii: czy nie byłoby lepiej zrezygnować z konwencjonalnego i mało wnoszącego „Zakończenia”, pod tym tytułem umieszczając fragmenty rozdziału trzeciego – te, które mogą funkcjonować na prawach *résumé* – porządkującego, przypominającego i akcentującego płynące z całości wnioski? Z kolei te fragmenty „Reinterpretacji”, w których Autorka przywołuje i definiuje pojęcia, zaczerpnięte z najnowszych publikacji, przydałyby się znacznie wcześniej, tam właśnie, gdzie uznała za potrzebne posłużyć się nimi. Zdefiniowanie i wprowadzenie ich w obręb odnośnych fragmentów rozdziałów I i II pozwoliłoby zrezygnować z „Reinterpretacji” jako odrębnej części, która i tak w dużej mierze powtarza to, co zostało już wcześniej powiedziane.

Skoro już pozwalałam sobie na uwagi o charakterze redakcyjnym, proponuję jeszcze jedno: bardziej zwarte sformułowanie tytułów rozdziałów i podrozdziałów, a może nawet rezygnację z niektórych. Kiedy pisałam wyżej o „skrupulatnym” uporządkowaniu struktury rozprawy, miałam na myśli pewien nadmiar w tym zakresie, podyktowany zapewne najczystszyimi intencjami, ale zdecydowanie przeszkadzający w lekturze. Barokowo rozbudowane tytuły, prezentujące treść rozwijanych pod nimi fragmentów tekstu, zniechęcają raczej do czytania – dowiadujemy się z nich zarazem zbyt wiele i zbyt mało. Za wiele, by zaciekawić, za mało, by wystarczyły zamiast lektury.

Pisząc o tym wszystkim, mam jednocześnie przekonanie, że niniejsza rozprawa powinna – po wprowadzeniu pewnych korekt, również gramatycznych i stylistycznych – ukazać się drukiem. Zapotrzebowanie na książkę, której bohaterem (choćby tylko jako przykład) byłby Wincenty Drabik, odczuwam przede wszystkim jako historyk teatru. Tym chętniej więc – niezależnie od wszystkich poczynionych tu zastrzeżeń – zmierzam do pozytywnej konkluzji: rozprawa doktorska pani Brandys spełnia, w moim przekonaniu, warunki stawiane rozprawom doktorskim, poszerza perspektywę badań nad polską plastyką teatralną międzywojnia i uruchamia nowe, przydatne do tego narzędzia – wnioskuję więc o dopuszczenie pani mgr Iwony Brandys do kolejnych etapów przewodu doktorskiego.