

dr hab. Henryk Czubała
ul. Kozienicka 107
30-397 Kraków

Kraków, 27 listopada 2018

UNIWERSYTET WARSZAWSKI
WYDZIAŁ POLONISTYKI
wpłynęło dnia 7.12.2018

Recenzja pracy doktorskiej mgr Katarzyny Małgowskiej
pt. „Od misterium do faktomontażu. Tematyka – idee – konwencje gatunkowe
dramaturgii Emila Zegadłowicza” napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Olszewskiej

Rekonesansowe opracowanie dramaturgii Emila Zegadłowicza przez Władysława Studenckiego (*Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*, Wrocław 1962), monograficzna książka Kornela Szymanowskiego (*Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu*, Kraków 1986), rozległe i cenne dociekania biograficzne i historycznoliterackie Mirosława Wójcika (*Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005), Katarzyny Szewczyk-Haake (*Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu*, Kraków 2008), a także wydane tomy rozpraw na temat twórczości Zegadłowicza, przygotowały pole badań twórczości dramatycznej, a recenzowana praca doktorska pani mgr Katarzyny Małgowskiej jest nową, obszerną i odważną próbą jej syntetycznego ujęcia.

Zamysł badawczy Katarzyny Małgowskiej należy uznać za interesujący, gdyż Autorka rozprawy postanowiła prześledzić twórczość dramatyczną Emila Zegadłowicza w trzech płaszczyznach:

- w pierwszej z nich zmierza ku obserwacji przemian tematyki utworów,
- w drugiej, do ukazania ich gatunkowych cech i kierunków artystycznych poszukiwań,
- w trzeciej, do odsłonięcia ideowej, filozoficznej i religijnej drogi Emila Zegadłowicza – dramaturga.

Historycznoliterackiej obserwacji rozwoju poetyki dramatów (środków artystycznych) towarzyszy więc obserwacja ewolucji programu literackiego i postawy ideowej pisarza, znajdujących swój wyraz w przemianach tematyki i form dramatu.

Śledzenie tego ruchu w życiu i twórczości nie jest łatwe i rodzi wiele pytań – także o rangę artystyczną dokonań Emila Zegadłowicza. Badanie ideowego i filozoficznego przekazu

działa scenicznego również nie jest łatwe z uwagi na rozległą dziedzinę jego twórczych inspiracji, nie tylko w dziejach dramatu dziewiętnasto- i dwudziestowiecznego.

Autorka przyjęła założenie, że przemiany form sztuki dramatycznej są związane z kontekstem literackim i teatralnym ich powstania i dlatego przytacza fakty z tego kręgu, ale nie po to by odnotować zależności i wskazać uwarunkowania, lecz by zidentyfikować istotne cechy jego dramatów. Chce zatem przedstawić okoliczności kształtujące drogę twórczą Zegadłowicza dramaturga – ukazać to, co formowało jego twórczość dramatyczną jako całość, poprzez analizę poszczególnych utworów. Stąd rozprawa została podzielona na 3 części:

I. *Tradycyjne formy, wielkie tematy i nowoczesne projekty sceniczne*; Część II. *W kręgu antyku i Biblii*; III. *Strach i śmiech. Dramaturgia Emila Zegadłowicza wobec rzeczywistości polityczno-społecznej lat trzydziestych XX wieku*.

Obszerne i ważne w kontekście dalszych analiz jest Wprowadzenie: *Misterium i postulat ludowości. Myśl teatralna Emila Zegadłowicza*, w którym Autorka przedstawia rodowód myśli teatralnej tego pisarza nawiązującego do Mickiewicza koncepcji misterium „jako podstawowej formy dramatu chrześcijańskiego”, do dramatów Słowackiego, Krasińskiego, Norwida oraz Wyspiańskiego. Przypomina zatem „romantyczno-młodopolskie rozumienie pojęcia >misterium< i >mistryjności<” (s. 20) i postulat Zegadłowicza łączenia form misteryjnych i ludowego teatru religijnego w celu odnowy polskiego dramatu i teatru. Analizuje jego koncepcję „sztuki związanej z sacrum, zakładającej element wtajemniczenia, współuczestnictwa i współprzeżywania tajemnicy zarówno po stronie piszącego, jak i po stronie widowni”, a więc koncepcję religijnych i obrzędowych korzeni dramatu i widowiska teatralnego (s. 20). Autorka wskazuje na związek tej koncepcji teatru Zegadłowicza z koncepcją teatru tragicznego Ostapa Ortwiną, związek z poglądami Tadeusza Micińskiego na temat misteryjnej genezy teatru i dramatu, a także z działalnością Leona Schillera i Wilama Horzycy, uważa bowiem, że Zegadłowicz „miał swój udział w tworzeniu teorii polskiego Teatru Monumentalnego”, świątyni, miejsca misterium wtajemniczenia, oddziałującego na „na sferę uczuć i na sferę rozumu”, „impulsu” „dla najwznioślejszych doznań estetycznych” i etycznych (s. 22).

W ramach trzech części rozprawy zaprezentowane zostały w porządku chronologicznym analizy i interpretacje poszczególnych utworów Zegadłowicza (zabieg podobny znajdujemy też w przywołanej pracy Władysława Studenckiego).

A zatem kolejno: w *Nawiedzonych*, interpretowanych jako dramat oczekiwania, przedmiotem zainteresowania stały się zagadnienia konstrukcji świata przedstawionego, poetyka teatru w teatrze, synkretyzm gatunkowy dramatu, realizm scen i treści misteryjne,

konwencje balladowe oraz język utworu. W *Lampce oliwnej* – interpretowanej jako „tragedia w chłopskiej chacie” „wykorzystująca obserwacje życia beskidzkich chłopów” – w centrum uwagi znalazły się kompozycja utworu, jego ludowość i tragiczność, konstrukcja postaci, problemy winy i kary, wolności i upadku.

Na problemy stylizacji, konstrukcji świata przedstawionego i przestrzeni, etyczne i religijne wymiary wolności, zwraca uwagę Autorka analizując *Głaz graniczny*, podejmując także próbę interpretacji symboliki tego utworu „jako dramatu o przemianie i o znaczeniu wartości takich jak wolność, wiara, ofiarność, cierpienie, sprawiedliwość w rozwoju duchowym, w zdobywaniu wewnętrznej doskonałości” (s. 72).

Z kolei w *Wigilii*, interpretowanej jako „ekspresjonistyczny wariant dramatu „ja” (*ich-drama*)”, Autorka śledzi związki z romantyczną i młodopolską tradycją dramatu polskiego (m.in. Mickiewicz i Wyspiański), jej ekspresjonistyczne cechy (i rodowód) jako misterium, moralitetu ukazującego etyczne wymiary egzystencji oraz miłości. Przedmiotem zainteresowania staje się wizyjna poetyka marzenia i snu, a także „współistnienie” lirycznego i epickiego sposobu kształtowania świata przedstawionego. Rozbudowane przypisy sytuują ów dramat w kontekście historii ekspresjonizmu w teatrze polskim i niemieckim.

Alcesta Emila Zegadłowicza jako „oryginalna interpretacja mitu” umieszczona została w kręgu licznych także w literaturze światowej dramatów nawiązujących dialog z antykiem i Biblią „w poszukiwaniu prawdy o człowieku”, „uniwersalnych wzorców ludzkich postaw oraz charakterów” (s. 92). Utwór jest tu interesująco interpretowany z perspektywy etycznej i psychologicznej (por. rozważania o konstrukcji postaci: Heraklesa – jako „filozofującego wędrowca”, Admeta i Alcestis; o związku tego utworu z tragedią Eurypidesa m.in.) jako „tragedia słabości” i „ofiary spóźnionej”.

Antyczny kostium dramatu zainspirowanego przez adaptowane przypowieści biblijne i mity antyczne Autorka opisuje też w *Betsabie* – „jako dramacie o miłości i tęsknocie”, „dramacie namiętności”. Wiele uwagi poświęca konstrukcji postaci. Zwraca uwagę na jego widowiskowe i muzyczne formy sytuujące utwór między melodramatem a operą. Problemy gatunkowe (psalm, pieśń, modlitwa), obrazowania i metaforyki biblijnej, muzyczność wiersza, udział partii lirycznych znalazły się tu w centrum zainteresowania Autorki przywołującej także głosy krytyki na temat inscenizacji Stanisławy Wysockiej (1927).

„Wyjątkowe miejsce” w dramaturgii Emila Zegadłowicza przypisuje Autorka sztuce *Łyzki i księżyc*, jako zapowiedzi nowego etapu w jego twórczości i „pomostowi” do utworów powstających po 1931 r. Podobnie jak w przypadku uprzednio analizowanych dramatów wiele uwagi poświęca okolicznościom jego powstania oraz poznańskiej inscenizacji (1928). Śledzi

elementy poetyki snu, farsy i „groteski straganowej”, a także wskazuje związki z konwencjami komedii dell'arte, by zająć się szerzej konstrukcją postaci a także symboliką tego utworu. Dramat ten, łączący formy groteskowe i baśniowe, jest tu interpretowany przede wszystkim jako „głos w sprawie rewolucji”.

Pojawiające się w twórczości Zegadłowicza w latach trzydziestych formy farsowe i satyryczne dochodzą do głosu w dramacie *Gra w zielone* – interpretowanym tu jako „ostrzeżenie przed totalitaryzmem”. Autorka podejmuje próbę analizy komizmu tego dramatu, by następnie skoncentrować uwagę na jego problematyce społecznej i politycznej (część „Faszyzm w zwierciadle dramatu”).

W *Pokoju dzieciennym* Autorka widzi obraz Polski i Europy w 1935 r., przedstawia utwór jako „udramatyzowane expose programowe pisarza”, ukazując jego cechy autobiograficzne i w sensie genologicznym, heterogeniczne. Wskazuje na związki tego utworu ze znaną Zegadłowiczowi twórczością Z. Uniłowskiego, L.-F. Celine'a, J. Joyce'a, Th. Dreisera, I. Erenburga czy L. Kruczkowskiego, ale ich głębiej nie analizuje. Brakuje mi także szerszej analizy wpływów na światopogląd artystyczny Zegadłowicza ekspresjonizmu w teatrze, przede wszystkim niemieckim, jego antytalitaryzmu, pacyfizmu i tendencji prospołecznych. Być może swoje oddziaływanie przejawiają w twórczości Zegadłowicza widowiska Schillerowskie (*Krzyczcie Chiny*). Na nowatorstwo tego dramatu składa się w tym ujęciu kolaż gatunków i konwencji – „od metadramatu do dialogu filozoficznego”, „elementy groteskowe”, „partie liryczne”, cytaty z literatury i prasy, m.in. Najwięcej uwagi Autorka poświęca jednak elementom autobiograficznym oraz polityczno-światopoglądowej wymowie dramatu – niechęci Zegadłowicza do państwa jako instytucji i antymilitaryzmowi pisarza, wynikającym z jego „anarchizujących poglądów”. Interesujący wątek rozważań o tym dramacie tworzą refleksje na temat Freudowskich inspiracji autora *Pokoju dzieciennego*.

Z kolei *Domek z kart* to, w zaproponowanej tu interpretacji, „reportażowy głos z Polski w przededniu II wojny światowej”. Ten dramat, ukazujący „artystę zaangażowanego politycznie” i starcie racji społeczno-politycznych, Autorka przedstawia w dość rozległym kontekście realiów Polski międzywojennej, a także antysanacyjnej literatury poświęconej wrześniowi 1939. Przedmiotem dociekań jest konstrukcja, w której dochodzą do głosu tendencje nowatorskie (reportażowe, technika faktomontażu), oraz „materiał fabularny” utworu. Wiele uwagi poświęcono także analizie roli i zawartości didaskaliów oraz przypomnieniu jego inscenizacji oraz ekranizacji (w przypisie), lecz brakuje myślenia o *Domku z kart* i *Pokoju dzieciennym* w kontekście teatru politycznego, jak w lewicowym teatrze

niemieckim (Bertolt Brecht, Friedrich Wolff), i jeśli nawet Zegadłowicz tego teatru nie oglądał, to zapewne czytał recenzje Żeleńskiego-Boy'a.

Oczywiście, warto zwrócić uwagę, że forma dramatu nie daje możliwości wyraźnej odautorskiej wypowiedzi i prezentacji poglądów podmiotów nadrzędnych w stosunku do świata przedstawionego; w dramacie mówią jego bohaterowie. Charakterystyczne dla tych rozważań o dramaturgii Zegadłowicza jest dążenie do szczegółowego przedstawienia jej problematyki, a także dążenie do wykorzystania w analizach sztuki dramatycznej świadectw recepcji inscenizacji tych dramatów.

Zebranie danych potrzebnych do ukazania ewolucji sztuki dramatycznej oraz myślenia Zegadłowicza o dramacie jest dużym wkładem Autorki, świadczącym o opanowaniu warsztatu historyka literatury. Jednak powstałe na tej podstawie analizy i interpretacje mogłyby być bardziej przekonujące a nawet błyskotliwe. Autorka powinna więc myśleć w przyszłości jak ten zgromadzony i uporządkowany już materiał spożytkować w celu pogłębienia istniejących już interpretacji dorobku Zegadłowicza. Opisanie rozwoju jest zamierzeniem ciekawym i odbiegającym od statyki analiz poszczególnych dramatów. Dotyczy to także komparatystycznych prób historycznoliterackiej interpretacji twórczości Zegadłowicza. Większa swoboda oraz inwencja pożądane byłyby także w rozważaniu problemu oryginalności tych dramatów, stosunku do tradycji genologicznej oraz ich poetyckiego języka, co pozwalałoby usytuować je głębiej w przywoływanym w rozprawie kontekście twórczości Mickiewicza, Słowackiego czy Wyspiańskiego, m.in. Uważam, że pracę wzbogaciłoby uwzględnienie wpływów europejskiego teatru politycznego, publicystycznego i interwencyjnego, sztuk i widowisk poruszających problemy społeczne i indywidualne tragedie, co pokazywali także Żeromski (*Róża*), Miciński (*Książ Potiomkin*), chętnie podejmował Schiller, teatr agitacyjny (Wandurski), amatorski teatr ludowy sięgający po przeróbki Kruczkowskiego czy Jasińskiego (*Słowo o Jakubie Szeli - Rzecz gromadzka*). Pozwoliłoby także na ukazanie przyczyn oraz kierunków ewolucji konstrukcji ideowej i artystycznej tych dramatów, a także pojawiania się nowatorskich form w drugim okresie twórczości Zegadłowicza.

Naukowa opowieść o linii rozwojowej dramaturgii Zegadłowicza prowadzona w trzech planach nie może być tylko obiektywnym zestawieniem zgromadzonych „czystych” faktów. Konieczny jest ten metodologicznie efektywny i twórczy rodzaj spojenia, dzięki któremu czytelnik będzie miał wgląd w mechanizmy tego rozwoju „od misterium do faktomontażu” – w jego kierunki i cele, osiągnięcia i porażki artystyczne – spojenia, które sprawia, że opowieść naukowa daje bezpośredni odkrywczy wgląd w znaczenie i istotę historycznoliterackiego

procesu. Uważam, że dokonanie, którym jest przedstawiona do oceny praca, przynosi nadzieję na szerszą i wyraźną klamrę interpretacyjną zgromadzonych faktów – ten warunek naukowego odkrycia, na które oczekuje twórczość Zegadłowicza.

Niezależnie od niedociągnięć jakie charakteryzują większość prac doktorskich tekst Pani Małgorzaty Małgowskiej okazuje się ciekawą próbą stworzenia monografii dramaturgii Emila Zegadłowicza i zasługuje na pozytywne przyjęcie. Rzetelność wykonanej pracy historyka literatury, umiejętność prowadzenia naukowych poszukiwań, analizy rozległej literatury przedmiotu, dobór i opracowanie źródeł oraz faktów mimo niedosytu interpretacyjnego skłania do **pozytywnej oceny tej rozprawy, która spełnia wymogi stawiane pracy doktorskiej**. Pozwala też optymistycznie myśleć o rozwoju naukowym Autorki, która w czasie przygotowywania tej pracy zebrała wiele doświadczeń niezbędnych do głębszego wglądu w istotę analizowanych i interpretowanych historycznoliterackich zjawisk i problemów. Wnoszę o dopuszczenie mgr Katarzyny Małgowskiej do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

Henryk Ambrose