

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdy Nabiałek**  
*Sceniczność jako kategoria dramatologiczna w analizie*  
*wybranych dzieł Juliusza Słowackiego*

Już sam tytuł rozprawy mgr Magdy Nabiałek jest rodzajem zuchwałego wyzwania – łączy dwa kierunki badawcze, które w ostatnich dziesięcioleciach podkreślają swoją odrębność, zarówno ze względu na obszar badań, jak i przyjętą metodologię. Doktorantka przywołuje więc argumentację obu stron i stara się odnaleźć w niej szczeliny, które pozwolą wyodrębnić przestrzeń niezagospodarowaną, czekającą na spenetrowanie a zarazem otwierającą nowe perspektywy poznawcze. Żeby do tego doprowadzić, musiała uprzednio wykonać ogromną pracę. Zapoznała się z większością wielojęzycznych dwudziestowiecznych koncepcji czytania dramatu, zarówno w perspektywie teatrologicznej, jak i dramatologicznej. Przeczytała również ogromną część dotyczącej Juliusza Słowackiego literatury, przyrastającej w ostatnich latach w lawinowym tempie, i postarała się w jak największym stopniu wykorzystać ustalenia swoich poprzedników pracujących nad tymi samymi tekstami. Zamykająca pracę bibliografia dokumentuje więc rzeczywiste lektury doktorantki, nie jest tylko wykazem literatury przedmiotu, co już zasługuje na podkreślenie.

O ile prace badaczy Słowackiego wspierają dociekania mgr Magdy Nabiałek, nawet wtedy, jeśli traktuje je polemicznie, o tyle dotychczasowe ustalenia teoretyków dramatu uznała za niewystarczające i niestwarzające możliwości wydobywania i opisanego wieloperspektywicznej materii utworu dramatycznego, którego świat poznajemy poprzez wypowiedzi postaci dramatu, reprezentujące bardzo zróżnicowane, czasem znoszące się nawzajem punkty widzenia. Świadomie odwołuję się tu do nieobecnej w pracy koncepcji Borysa Uspienskiego, myślę bowiem, że jest to trop, o którym warto byłoby pamiętać. Jego analityczne arcydzieło, jakim jest

opis ołtarza gandawskiego, mogłoby stać się dodatkową inspiracją ukierunkowującą konstruowanie narzędzi badawczych. Żeby zmierzyć się ze skomplikowanym światem dzieł trudnego romantycznego poety, doktorantka skonstruowała własny mechanizm teoretyczny i w tryby tego mechanizmu wpuściła jego teksty, nie bacząc na oksymoroniczny charakter takiej sytuacji.

O ile dobrze odczytuję zasadę konstrukcyjną tego mechanizmu, jej podstawy wynikają z wielowarstwowości komunikatu, jakim jest dzieło dramaturga. „Mikrokosmos” utworu, jak go określa doktorantka, poznajemy zawsze poprzez wypowiedzi osób dramatu, toteż w pierwszym rzędzie mamy do czynienia z ich autoprezentacją i subiektywnym przedstawieniem rzeczywistości. Zdarzenia zewnętrzne i wielostopniowe relacje między postaciami można zobiektywizować tylko w określonej mierze, takiej jaka jest nam udostępniona w słowach wypowiadających się osób. Całą tę złożoność Magda Nabiałek ujmuje w trzystopniowe ramy konstrukcyjne, ich elementy opisuje za pomocą technicznego języka teatru, sugerując w ten sposób, że w tekst dramatu zazwyczaj wpisana jest również „dyspozycja wykonawcza”. Przyjęta zasada opisu pozwala jej wydobyć dynamikę różnych zależności budujących napięcia dramatyczne i etapy przekształceń rozmaitych sposobów porządkowania świata w kolejnych utworach Słowackiego. Pozwala również pokazać, jak postaci bywają uwięzione przez schematy estetyczne i myślowe, ale również i to, jak dramaturg zestawiając różne perspektywy oglądu rzeczywistości wprowadza ironię i schematy te rozbija.

Równocześnie jednak wtedy, kiedy techniczny język teatru, a zwłaszcza terminologia zaczerpnięta z techniki filmowej (np. „oko kamery” s. 223), ma pełnić funkcje poetologiczne, nie da się uniknąć związanej z tym dwuznaczności i mieszania porządków – jeżeli postaci opisują przestrzeń, to nie zawsze, jak zdaje się sądzić autorka, kreują scenografię, kiedy przysłuchują się monologowi lub dialogowi, nie zawsze stają się uczestnikami widowiska. Na przykład w takim fragmencie dotyczącym *Kordiana* nakładają się na siebie dwa systemy językowe: „Kordian przypomina aktora, który podczas próby teatralnej przerywa swoją kwestię, dystansuje się od roli i przechodzi na poziom widowni, aby sprawdzić, czy przygotowana przez niego interpretacja odpowiada wymaganiom sceny. Nieustannie koryguje i przekształca swoją wypowiedź zgodnie z odtworzonymi przez siebie regułami prezentacji. Dostosuje więc dyskurs do zakładanych oczekiwań projektowanej publiczności” (s. 56). Obecny od zawsze w kulturze europejskiej topos *theatrum mundi* nie jest równoznaczny z kreowaniem spektaklu. „Sceniczność”, o której mowa

w rozprawie, w znacznym stopniu wymuszana jest przez terminologię, po którą sięga autorka, mowa więc na przykład o „prezentacji objawienia” i o „«wystawieniach» kolejnych narracji” (oba fragmenty na s. 222).

Żeby tryby tak skonstruowanego mechanizmu nie zaczęły zgrzytać, doktorantka zakłada, że Słowacki konstruował swoje dramaty zgodnie z jego regułami, a odbiorca daje się tym regułom prowadzić. Oznacza to, że strategie odbioru są w tej perspektywie sztywno wpisane w strukturę dramatu czyli że uwaga odbiorcy będzie podążać tymi samymi, z góry przewidzianymi tropami. Tymczasem czytelnik sam porządkuje polifoniczny, czy jak chce doktorantka wielowarstwowy komunikat, sam wydobywa i hierarchizuje jego wewnętrzne relacje i napięcia (widza, który ma do czynienia z utworem należącym do innego porządku estetycznego bym w to nie włączała). Jeśli jest czytelnikiem świadomym i krytycznym, będzie kontrolował strategie pisarza i nie ulegnie im bezwiednie. Autorka rozprawy stwierdza wprawdzie, że: „podmiot autorski nie jest po prostu sumą owych pojedynczych wypowiedzi postaci oraz uwag pobocznych, ale sytuuje się na ich przecięciu. Dokładniej rzecz ujmując, ujawnia się w relacji kolejnych warstw kompozycji, organizowanych za pomocą tych komentarzy” (s. 15) ale, jak wynika z przytoczonego wyżej fragmentu dotyczącego działań Kordiana, świat kreowany poprzez repliki postaci dramatu w jej interpretacji często uwalnia się od autora tekstu. Co wyraźnie widać w języku rozprawy tam, gdzie mowa o strategiach działania postaci, o nakładanej przez nie „przesłonie interpretacyjnej”. Widać również tam, gdzie postaci są przez autorkę rozprawy wyposażone w teoretycznoliteracką samoświadomość. Jak inaczej czytać fragment następujący: „Zastanawiające przy tym wszystkim jest, że w strukturze kadru miejsce dla tych obserwacji otwiera się niejako dzięki temu, że Balladyna prawie w ogóle nie tematyzuje problemu motywacji własnych działań” (s. 106).

Doceniając ogromny wysiłek teoretyczny i interpretacyjny mgr Magdy Nabałek, nie jestem w stanie uznać, że w ostatecznym rachunku został on uwieńczony sukcesem. Nie podzielam więc jej optymizmu, z którego miałyby wynikać, że skonstruowane przez nią narzędzia „są na tyle uniwersalne, że wykorzystać je można do opracowania bardzo wielu różnorodnych dzieł dramatycznych” (s. 246), a przytoczona dalej lista nazwisk pisarzy ma świadczyć o tym, że posługując się tak skonstruowanymi narzędziami, badaczka poradzi sobie w zasadzie z całą światową dramaturgią. Nie podzielam tego optymizmu, ponieważ po uważnym przeczytaniu rozprawy nadal sądzę, że kategoria coraz lepiej i szerzej dzisiaj rozumianej

dialogiczności bardziej przylega do interpretacji tekstów dramatycznych niż nadmiernie sformalizowana i abstrakcyjnie potraktowana kategoria sceniczności. Abstrakcyjnie dlatego, że nie uwzględnia historycznej zmienności konwencji teatralnych, do których odnoszą się terminy techniczne, również jednak dlatego, że gubi z pola widzenia dwa zasadnicze elementy kształtujące dramat – osobowy charakter postaci (nie do usunięcia nawet w przypadku bohatera tak, wydawałoby się zdepersonalizowanego jak bohater *Kartoteki*) oraz poetycką funkcję słowa. Sceniczność wypreparowana z historii i konwencji estetycznych, ale także z konkretnej wyobraźni i koncepcji estetycznej realizatorów spektaklu, moim zdaniem znika wraz z nimi, toteż jej użyteczność jako kategorii interpretacyjnej tekstu literackiego, jakim jest utwór dramatyczny, ma bardzo ograniczony zasięg. Wpisanych w tekst dramatu obrazów poetyckich nie można utożsamiać z projektem scenograficznym ani nawet z wykreowaną przestrzenią. Istotą poetyckiej wizji jest sztuka słowa i jest to sztuka pisarza, nie wymyślonej przez niego postaci. Nie zastąpi tej wizji wyobrażenie plastyczne, żeby ją zrównoważyć, potrzeba artysty posługującego się językiem innej sztuki, ale wtedy opuszczamy świat dramatu i wkraczamy do świata teatru lub innej dziedziny sztuki. Znamienne, że autorka dysertacji pomija koncepcję języka poetyckiego w dramacie wypracowaną w szkole anglosaskiej nowej krytyki, nie zamieszcza też w bibliografii prac jej reprezentantów. Abstrakcyjny konstrukt interpretacyjny eliminuje z lektury dramatu to, co w nim własne, niepowtarzalne, co stanowi o jego odrębności i sile oddziaływania.

Najsłabszym ogniwem, miejscem, w którym cały precyzyjnie uporządkowany wywód się rozszepia, są fragmenty dotyczące transcendentnego horyzontu myśli Słowackiego. Autorka rozprawy jest wobec tego wymiaru bezradna, co wyraźnie widać przede wszystkim w sposobie, w jaki posługuje się językiem opisującym religijny wymiar świata. To z tej bezradności wynika nadużywanie pojęcia mistycyzm. Nie wszystko, co odnosi się do transcendencji jest mistycyzmem, podobnie jak i nie każdej epifanii przysługuje określenie „widzenie mistyczne”. Urządzony przez Regimentarza sąd w ostatnim akcie *Snu srebrnego Salomei* ma cechy barokowego teatru, ale nie jest „mistycznym spektaklem”. Połączenie mistyki i teatralizacji daje, niezamierzone jak sądzę, groteskowe efekty językowe tam, gdzie pokazany jest „bohater starający się zaprezentować mistyczny sposób oglądu mikrokosmosu” oraz „widownia mistycznych prezentacji wygłaszanych przez Sawę” i innych (oba przykłady ze s. 205). Znamionym symptomem obcości tej tradycji, a co za tym idzie i tego języka, jest błąd w tytule

cytowanej notatki Słowackiego – w rozprawie odnotowanej jako *Głosy na marginesie egzemplarza „Biblii”*. Wszyscy edytorzy tego tekstu, niezależnie od stosowanej ortografii, nawiązując do starej tradycji filologicznej, te zapiski Słowackiego na marginesach *Nowego Testamentu* nazwali [*Głosy na marginesie egzemplarza „Biblii Nowego Testamentu”*. Lipsk 1831], Magdzie Nabałek mechanicznie spod klawiszy wyskakują *Głosy* i nie interesuje jej ewangeliczny kontekst, do którego odnosi się cytowana notatka, w tym przypadku akurat dość istotny.

Problemem odrębnym, ale w istocie podstawowym, jest pytanie o tekstologię Słowackiego, zwłaszcza o tożsamość tekstów dramatów niepublikowanych za życia poety. Dziś nie można przejść ponad tym pytaniem, ponieważ wiemy już wystarczająco dużo o tym, jak dawni edytorzy wpisywali te utwory we własny horyzont myślowy i porządkowali je w zgodzie ze swoimi przyzwyczajeniami i upodobaniami estetycznymi, podstawową kategorią edycji czyniąc dbałość o tradycyjnie rozumianą spójność tekstu i jego przystawalność do rozpoznawanych norm gatunkowych. Tą samą, anachroniczną już drogą podąża doktorantka, kiedy pisze np. o „odtworzeniu spójnej konstrukcji scenicznej” *Samuela Zborowskiego* (s. 213). Kiedy dzisiaj powtarzamy pytania dziewiętnastowiecznego w istocie edytorstwa i odnosimy je do rekonstruowanych tekstów, nie rozmawiamy ze Słowackim, tylko z Małeckim, Hahnem, Keinerem i Krzyżanowskim. Z dzisiejszej perspektywy trzeba inaczej definiować kategorie spójności, koherencji, scalającej perspektywy i stosować je do tej koncepcji tekstu, którą da się wyczytać z rękopisów poety, niczego nie rekonstruując i nie dając się nabierać na edytorskie koniektury – do koniektur fundamentalnych i, jak sądzę, najbardziej złudnych należy przypisanie tekstu konkretnej osobie mówiącej.

Kiedy przed kilkoma laty rozmawiałam z Magdą Nabałek o jej projekcie badania sceniczności wpisanej w tekst dramatu, mówiłam, że jest to moim zdaniem projekt utopijny. Po lekturze jej rozprawy zdania nie zmieniłam, odróżniam jednak wysiłek włożony w konstruowanie utopii od praktycznych możliwości jej zastosowania. Wysiłek i determinacja, z jaką doktorantka konstruuje świat dramatów Juliusza Słowackiego wykreowany ze słów postaci, zasługują na pozytywną ocenę. Chociaż uważam, że nie jest to najwłaściwsza droga docierania do praw rządzących tym światem, doceniam to, że rozprawa Mady Nabałek prowokuje do podjęcia poważnej merytorycznej dyskusji o tym, czy da się w dramatach poety dostrzec jakiś scalający je system i jestem pewna, że dyskusję tę warto rozwijać i kontynuować, czemu

staralam się dać wyraz. Błędy na tej drodze, wytyczanej wciąż od nowa, z wyjątkiem nierzadkich w pracy błędów wynikających z pośpiechu i niedopatrzenia, są nie do uniknięcia.

Z całym przekonaniem stwierdzam, że rozprawa mgr Mady Nabiałek *Sceniczność jako kategoria dramatologiczna w analizie wybranych dzieł Juliusza Słowackiego* spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie doktorantki do kolejnych, przewidzianych procedurą etapów przewodu doktorskiego.

Włodzisław Russek