

Dr hab. Ewa Partyga, prof. IS PAN
Zakład Historii i Teorii Teatru
Instytutu Sztuki PAN

Warszawa, 27 kwietnia 2018

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Joanny Roś
Albert Camus w polskiej kulturze literackiej i teatralnej w latach 1945-2000
przygotowanej pod kierunkiem prof. Wojciecha Dudzika

Badanie recepcji twórczości zagranicznych autorów, od lat uważane za część studiów kulturowych, wymaga wielu różnych kompetencji. Wiąże się ze żmudnym zbieraniem rozmaitych świadectw odbioru i efektów międzykulturowego dialogu, zmusza do podjęcia wyważonych decyzji o zasadzie doboru i uporządkowania obfitego materiału (co czasami oznacza konieczność rezygnacji z badania wszystkiego, co udało się zebrać), inspiruje do ciągłego poszerzania interdyscyplinarnej refleksji nad różnymi uwarunkowaniami recepcji oraz jej licznymi kontekstami. Fortunność badań tego rodzaju uzależniona jest w dużej mierze od świadomości metodologicznej i od umiejętności łączenia różnych perspektyw teoretycznych. Mgr Joanna Roś poradziła sobie z większością wyzwań, którym musi sprostać komparatysta śledzący sposoby funkcjonowania obcych twórców w kulturze polskiej, chociaż niektóre aspekty jej dysertacji budzą wątpliwości. Udało jej się jednak stworzyć sugestywny i interesujący obraz polskiego Camusa, a zarazem dowieść, że badania nad recepcją zagranicznych twórców mogą ukazać wiele zagadnień historycznokulturowych w nowym świetle.

1.

Niewątpliwą zaletą rozprawy mgr Joanny Roś jest uwzględnienie bogatego i różnorodnego materiału źródłowego. Autorka tropi świadectwa bezpośrednich kontaktów polskich pisarzy czy intelektualistów z Albertem Camusem, śledzi różnego rodzaju wypowiedzi na temat jego twórczości (od recenzji, przez zapisy pamiętnikarskie, po

opracowania literaturoznawcze), analizuje zarówno teksty inspirowane dziełami Camusa, jak i te, które korespondują z nimi w mniej oczywisty sposób, obszernie omawia także inscenizacje sztuk i adaptacje sceniczne innych utworów pisarza. Choć niewiele uwagi poświęca przekładom (z czego tłumaczy się we wstępie), to interpretuje uwarunkowania i konsekwencje ich pojawiania się na rynku wydawniczym (w różnych obiegach), aby wysnuć z tego wnioski na temat pozaartystycznych aspektów oddziaływania twórczości Camusa na polską kulturę.

Autorka uporządkowała obfity materiał badawczy, konstruując pięć spójnych rozdziałów o wyraźnych osiach kompozycyjnych. W rozdziale pierwszym oś wyznaczającą tok wywodu stanowi polityka kulturalna pierwszych powojennych dekad, w drugim – stosunek polskich pisarzy emigracyjnych do Camusa, w trzecim – echa i reminiscencje camusowskich tematów i metod narracyjnych w literaturze podwilżowej, w czwartym – teatralne interpretacje tekstów Camusa, w piątym – zmiany, jakie zaszły w wizerunku pisarza w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. W obrębie większości rozdziałów autorka stosuje najprostszą zasadę chronologicznego układu treści. Znajduje jednak dla tego zabiegu dobre wytłumaczenie: podkreśla po wielokroć, że interesują ją różnice pokoleniowe w podejściu polskich twórców i odbiorców do dzieła Camusa, skupia się zaś szczególnie na tym, co do jego twórczości przyciąga młodych ludzi. Kiedy stara się interpretować różnice pokoleniowe, odwołuje się najczęściej do socjologicznych badań Hanny Świdry-Ziemby. Uprzedzając metodologiczne wątpliwości, które pojawiają się w dalszej części recenzji, chciałabym już w tym miejscu zaznaczyć, że w interdyscyplinarnej rozprawie można by poszerzyć nieco perspektywę i wprowadzić równoległe inne kategorie, na przykład analizę horyzontu oczekiwań postulowaną przez Hansa Roberta Jaussa czy ideę wspólnot interpretacyjnych rozwijaną przez Stanleya Fisha.

Mgr Roś prowadzi czytelnika przez gąszcz materiałów źródłowych pewną ręką. Rozwija swój wywód w sposób dość klarowny, dbając o to, by główna myśl była zawsze czytelna, ale jednocześnie udaje jej się pomieścić w rozprawie wiele wątków (w trosce o przejrzystość pracy część informacji przesunęła do rozbudowanych przypisów). Niektóre podrozdziały mają pewne usterki kompozycyjne: pointy akapitowe bywają wątłe i mechaniczne, niekiedy brakuje powiązań międzyakapitowych. Zdarzają się też podrozdziały nieco chaotyczne, w których trudno dostrzec wyraźną nić przewodnią (na przykład *Luki na listach bestsellerów*). Jednak koncepcja całości jest przemyślana, a wstęp i zakończenie dają czytelnikowi syntetyczny obraz badawczego zamysłu autorki.

2.

W pierwszej części pracy autorka śledzi formy obecności twórczości Camusa w świadomości polskich odbiorców, zastanawiając się jednocześnie nad tym, w jakiej mierze warunkowała je polityka kulturalna prowadzona tuż po wojnie i w latach 1956-1970. Kontekstem rozważań są tutaj z jednej strony polskie dyskusje na temat egzystencjalizmu, z drugiej zaś polityczne konotacje wybranych utworów oraz postawy Camusa. Ciekawie przedstawiony został wątek zablokowania premiery *Kaliguli* w Warszawie w roku 1947. Autorka traktuje to wydarzenie jako zwiastun zasadniczego zwrotu w polityce kulturalnej, który nastąpił rok później. W jej interpretacji zatem wycofanie tej sztuki z repertuaru potwierdza istotną rolę twórczości Camusa w powojennej walce o rząd dusz w Polsce. Joanna Roś analizuje ten epizod, sięgając do nieznanego do tej pory, pięćdziesięciostronicowego sprawozdania z zebrania zaaranżowanego przez miejski Wydział Kultury i Propagandy po pokazie przedpremierowym. Wielka szkoda, że mgr Roś jedynie streszcza wypowiedzi dyskutantów bądź parafrazuje ich argumenty, zamiast zacytować ważniejsze fragmenty dokumentu. Analiza zyskałaby też na wartości dzięki przemyślanej kontekstualizacji zagadnienia. Można by na przykład pokusić się o zestawienie omawianej dyskusji z innymi decyzjami o paracenzorskim charakterze podejmowanymi w tamtym okresie albo przynajmniej przywołać opracowania dotyczące funkcjonowania różnych form cenzury.

Drugi rozdział przynosi obraz stosunku polskich pisarzy emigracyjnych do Camusa. Nieprzypadkowo rozważania rozpoczynają się od przypomnienia słów pisarza wygłoszonych na zainicjowanym przez Jerzego Giedroycia paryskim wiecu manifestującym solidarność z poznańskimi robotnikami, ofiarami wydarzeń Czerwca 1956. Jak podkreśla mgr Roś, tym co przyciągało większość emigracyjnych pisarzy do autora *Człowieka zbuntowanego*, było jego społeczne zaangażowanie, interpretowane w pierwszym rzędzie jako postawa moralna, dopiero w drugiej kolejności – jako wyraz poglądów politycznych (między innymi dlatego wielu widziało pokrewieństwo duchowe między Albertem Camusem a Simone Weil). Autorka nie tylko uwypukla wspólny mianownik, lecz także wydobywa różnice w postrzeganiu Camusa przez polskich emigrantów, kreśląc w sposób zwięzły, ale przekonujący i sugestywny kilka paralelnych portretów francuskiego pisarza widzianego oczami Józefa Czapskiego, Witolda Gombrowicza, Kazimierz Wierzyńskiego, Jana Lechonia, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Czesława Miłosza. Z jej ustaleń wynika, że najbardziej sceptycznie odnosił się do idei Camusa Gombrowicz, najsilniej zaś owe idee w połączeniu ze stylem literackim oddziaływały na Herlinga-Grudzińskiego, autora *Dżumy w Neapolu*. Rozdział, chociaż niedługi, pełni w pracy ważną

funkcję, bo dowodzi, że środowisko paryskiej „Kultury” odegrało istotną (choć trudną do zmierzenia) rolę w transferze myśli i dzieła Camusa w obręb polskiej kultury.

Najważniejszym źródłem inspiracji trzeciej części pracy było studium Michała Głowińskiego *Narracja jako monolog wypowiedziany*, analizujące wpływ techniki narracyjnej Camusa na polską prozę po roku 1956, a jednocześnie wskazujące utwory, w których ten wpływ jest widoczny (przez niedopatrzenie artykuł Głowińskiego nie został odnotowany w bibliografii, chociaż autorka odwołuje się do niego kilkakrotnie w tekście głównym i przypisach). Osią kompozycyjną w każdym z podrozdziałów stał się wybrany utwór albo bohater Camusa. Pozwoliło to na ukazanie zmiennej dynamiki oddziaływania francuskiego pisarza na polską kulturę poprzez podkreślenie powodów, dla których w kolejnych dekadach zainteresowanie budziły inne jego dzieła. Pomogło też uwypuklić rolę *Obcego* oraz *Upadku* w kształtowaniu wizerunku polskiego Camusa. Przyjęta zasada kompozycyjna umożliwiła rzeczowe i konsekwentne sprofilowanie analiz polskiej literatury podejmowanych w tej części. Mgr Roś starała się raczej pogłębiać refleksję nad konkretnymi utworami, szukając tego, co łączy je – pod względem tematycznym, ideowym czy formalnym – z konkretnym tekstem Camusa; niż kreślić powierzchowną panoramę camusowskich ech i wy wpływów (choć zdarzają się także krótkie, akapitowe zaledwie wzmianki o badanych utworach).

Rozdział najobszerniejszy poświęcony został recepcji twórczości Camusa w polskim teatrze. Z przedstawień opartych na tekstach autora *Dzimy* mgr Roś wybrała kilkanaście inscenizacji reprezentatywnych dla trzech wyodrębnionych okresów (druga połowa lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte, lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, lata dziewięćdziesiąte). Z różnym powodzeniem starała się opisać przedstawienia oraz scharakteryzować atmosferę panującą na widowni i dominujące strategie odbioru. Na podstawie przeprowadzonych analiz udało jej się sformułować kilka interesujących wniosków na temat różnic w wykorzystywaniu teatralnego i intelektualnego potencjału twórczości Camusa w tych trzech okresach. Autorka słusznie podkreśla, że inspirowane tą twórczością przedstawienia należy rozważać nie tylko w kontekstach artystycznych, lecz także społeczno-kulturowych (s. 149), zwłaszcza zaś w kontekście dyskusji na temat roli teatru czy – szerzej – społecznej odpowiedzialności artystów. Prawdopodobnie dlatego mgr Roś skupia się najczęściej na ideowym wymiarze przedstawień, nieco mniej uwagi poświęca zaś zarówno teatralnej materii, jak i różnym społecznym interakcjom, które stanowią o specyfice przedstawienia teatralnego jako wydarzenia. Dlatego ta część pracy, choć niewątpliwie bardzo interesująca, budzi pewne wątpliwości. Nie istnieje, rzecz jasna, jedna uniwersalna recepta na

opis przedstawienia teatralnego. To problem podlegający nieustannym rewizjom w środowiskach teatrologicznych, zwłaszcza dziś, w dobie współistnienia bardzo różnych języków w ramach wiedzy o teatrze, performansie i widowiskach. Autorka jednak zbyt beztrąsko podchodzi do kwestii metodologicznych. Nie precyzuje na przykład, w jakim stopniu na jej opisy inscenizacji wpłynęły różne materiały i dokumenty, co więcej, formułuje je tak, jakby miały obiektywny charakter. W przypisach i bibliografii odnotowuje egzemplarze teatralne, scenariusze, programy teatralne, wywiady z twórcami, nagrania oraz spory wybór recenzji, reprodukuje także kilka fotografii ze spektakli. Rzadko jednak cytuje zebrane materiały, trudno zatem odpowiedzieć w jakiej mierze zachowuje dystans badawczy i czy czyta źródła krytycznie. Przypisy wskazują na to, że mgr Roś skupia się przede wszystkim na odtworzeniu intencji twórców spektakli (między innymi dlatego więcej pisze o przedstawieniach, po których pozostało sporo dokumentów sygnowanych przez ich twórców). Wyodrębnione i obszerniejsze uwagi na temat odbioru pojawiają się tylko w omówieniach niektórych przedstawień (np. *Stanu oblężenia* Skuszanki i Krasowskiego czy *Dżumy* Brauna), a także w końcowych partiach tej części, kiedy autorka pisze o rozmijaniu się propozycji teatralnych z oczekiwaniami widzów w latach dziewięćdziesiątych. Jednak nawet w tych fragmentach cytatów jest zbyt mało, by mogły skutecznie wzmocnić tezy autorki.

Z największym zainteresowaniem czytałam podrozdział poświęcony teatralnym przygodom tekstów Camusa w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Sięgały po nie wówczas chętnie teatry studenckie i alternatywne, między innymi Jedyńka, Teatr Ósmego Dnia czy Teatr Provisorium (tutaj omówione zostało także szczególne, bo zamknięte przedstawienie jednego z teatrów repertuarowych, czyli *Dżuma* wyreżyserowana przez Kazimierza Brauna w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu). Materiał zgromadzony w tej części jest obfity i różnorodny, autorka formułuje sporo ciekawych uwag na temat wizji artystycznych i ideowych rodzących się wówczas z inspiracji dziełami Camusa, zastanawiając się przy tym, w jaki sposób warunkowały je doświadczenia polityczno-społeczne oraz przeżycia pokoleniowe. A jednak i ten podrozdział pozostawia uczucie niedosytu. Wydaje się, że przy zastosowaniu odpowiedniego instrumentarium metodologicznego można by ukazać materiał bardziej wnikliwie i wyciągnąć znacznie więcej wniosków. Zważywszy na fakt, że autorka obejmuje refleksją nie tylko przedstawienia, ale też innego rodzaju performanse społeczne (np. strajki), można by sięgnąć na przykład po kategorie i pojęcia wypracowane przez performatykę. Rozważania autorki zyskałyby także szerszą perspektywę, gdyby znalazły się w nich odwołania do historii teatru polskiego, zwłaszcza że wśród twórców camusowskich inscenizacji są zespoły

oraz reżyserzy, którzy odegrali bardzo ważną rolę w kształtowaniu teatru w Polsce w drugiej połowie XX wieku, Skuszanka, Krasowski, Warmiński, Wajda, Babicki, Opryński, Teatr Ósmego Dnia etc. Zabrakło także odwołań do tekstów analizujących strategie wytwarzania poczucia wspólnoty w teatrze, chociaż mgr Roś wie, że o tym „wiele napisano” (s. 213). (Na marginesie należy odnotować pewne nieścisłości bibliograficzne w aneksie. Autorka umieściła tam spis przedstawień tekstów Camusa z lat 1945-2000, powołując się między innymi na „Almanach Sceny Polskiej” za lata 1945-1999. Otóż, pierwszy opublikowany po wojnie tom „Almanachu...” obejmował sezon 1959/1960, dokumentacja poprzednich sezonów istnieje tylko w wersji roboczej, jeśli mgr Roś z niej korzystała, należało inaczej to opisać).

W piątym rozdziale autorka przygląda się nowym tendencjom w recepcji Camusa w latach dziewięćdziesiątych, w szczególności zaś procesowi rozwarstwiania się jego portretu. Zaznacza, że z jednej strony nastąpiła swoista petryfikacja obrazu pisarza, na której zaważyła popularność jego *Dzimy* jako pozornie nieskomplikowanej lektury szkolnej. Z drugiej zaś – pojawienie się na rynku wydawniczym nieznanymi przedtem utworów (wczesnej wersji *Kaliguli*, *Pierwszego człowieka* i *Notatek*), przyczyniło się do zniuansowania obrazu Camusa, ukazując go jako twórcę o mniej jednorodnym obliczu (wzmocniony został sensualny, śródziemnomorski aspekt jego pisarstwa). Wydaje mi się, że aby wzmocnić argumentację w tej części, można mocniej zaakcentować nieobecne w polskiej refleksji wątki współczesnych zachodnioeuropejskich badań nad Camusem.

3.

Cenne są dowody samodzielności intelektualnej autorki, których przejawy znaleźć można na różnych poziomach refleksji. Na początku wywodu umieszczono zwyczajową relację ze stanu badań, jednak odniesienia do wymienionych tam prac (wśród ich autorów są: Nowicki, Guérin, Gautier, Natanson, Kwiatkowski i inni) powracają też w kolejnych rozdziałach, kiedy autorka polemizuje z ustaleniami swoich poprzedników albo je koryguje. W tekście rozprawy rozsięte są różne uwagi polemiczne odnoszące się niekiedy do interpretacji konkretnych utworów, innym razem – do uogólniających sądów petryfikujących obraz Camusa w polskiej kulturze. Polemiczny zapach dobrze świadczy o intelektualnej samodzielności autorki. Szkoda jednak, że dyskusje z innymi interpretacjami czy stanowiskami są czasami wplątane w wywód tak, że trzeba zajrzeć do przypisu albo bibliografii, żeby zorientować się z kim i w jakiej sprawie



autorka polemizuje. Zdarza się, że kontekst polemicznych uwag nie jest wystarczająco jasno wyłożony, przybierają one wtedy formę dygresji, a siła argumentów autorki słabnie.

Najwięcej wątpliwości budzi metodologiczna strona dysertacji. Zaskoczył mnie fakt, że autorka nie sięgnęła po komparatystyczne kategorie, które dałyby jej możliwość umieszczenia badań w wyrazistej a zarazem elastycznej perspektywie naukowej. Zwłaszcza że współczesna komparatystyka podsuwa różnorakie narzędzia i metody, dzięki którym można uniknąć pułapki wąskich rozważań „wpływologicznych” (ich przegląd dają prace badaczy związanych z warszawską polonistyką, a także krakowskich komparatystów, m.in. Bilczewskiego i Hejmeja). W myśleniu nad recepcją Camusa można by wykorzystać na przykład różne nurty nowoczesnego przekładoznawstwa, choćby hermeneutykę przekładu albo koncepcje związane z ideą relatywizmu językowego (niewielka liczba alternatywnych przekładów nie jest w tym przypadku przeszkodą, żaden przekład nie jest bowiem „przezroczysty”, a zasada ekwiwalencji straciła moc na skutek krytyki binaryzmu). Można szukać inspiracji w badaniach nad transferem kulturowym albo we współczesnych wariantach myślenia o literaturze światowej (np. w idei światowej republiki literatury Casanovy). Możliwości jest wiele. Skoro autorka nie zdecydowała się na ustanowienie wspólnej komparatystycznej perspektywy dla całego tomu, trzeba przyjrzeć się warsztatowym decyzjom podjętym w rozdziałach analityczno-interpretacyjnych. Okazuje się, że nie tylko rozdział teatrologiczny ma dość wątle podstawy warsztatowe. W części poświęconej reminiscencjom literackim także nie widać metodologicznej inwencji. Oprócz kategorii zaczerpniętych ze wspomnianego tekstu Głowińskiego (mimetyzm formalny etc.) mgr Roś przywołuje parę definicji z *Poetyki* Kulawika (w jednym zaledwie akapicie na s. 78). Zdaję sobie sprawę z trudności, z jakimi wiążą się badania nad recepcją. Interdyscyplinarna refleksja – a taki jest właśnie profil pracy mgr Roś – wymaga pewnej ekwilibrystyki pojęciowej i znacznej sprawności w łączeniu różnych języków humanistyki w taki sposób, by tekst stanowił spójną całość. Być może zatem swego rodzaju „dyskrecja” czy „nieśmiałość” metodologiczna autorki wynika z nadmiernej ostrożności we wchodzeniu na obce terytoria oraz z troski o przystępność prowadzonego wywodu.

Język i styl rozprawy Joanny Roś trudno ocenić jednoznacznie. Znalazłam w dysertacji wiele ustępów napisanych piękną polszczyzną. Sąsiadują jednak z nimi fragmenty sformułowane niezręcznie, niewolne od potknięć, a nawet błędów językowych. Przytoczę kilka przykładów niefortunnych konstrukcji: „Romek [...] widział godną wysmiania utratę człowieczeństwa w zaniechaniu pomocy kobiecie usiłującej popełnić samobójstwo [...]” (s. 108); „świadomość [...] nie była powszechna wśród przeciętnego polskiego czytelnika”

(s. 15); „pisarz pozbawił życie wewnętrzne człowieka uczuć socjalnych” (s. 20); „spozregł innego człowieka na styku zetknięcia się nieba, ziemi i wzroku” (s. 88); „Warmiński i Wajda na dwa różne sposoby uprzedzili to, co tkwiło w widowni” (s. 163); „*Człowiek zbuntowany* odegra duży wpływ” (s. 185); „usprawiedliwienie wobec zbrodni” (s. 107); „letarg wobec najeźdźców” (s. 64). Odniosłam wrażenie, że Joanna Roś zaczyna potykać się słowa, kiedy stara się nadać swojemu stylowi bardziej naukowy charakter. Kłopoty z precyzją wysłowienia i niezręczne sformułowania pojawiają się najczęściej wtedy, gdy autorka próbuje skondensować treści i stosuje w tym celu zbyt wiele nominalizacji. Znacznie lepiej czyta się partie, w których wywód przybiera swobodniejszą, bardziej eseistyczną formę. Wtedy język mgr Roś nabiera walorów literackich.

4.

Prace interdyscyplinarne prowokują zazwyczaj sporo polemicznych uwag recenzentów, ponieważ krzyżuje się w nich wiele kontekstów prowadzących refleksje czytelników w różnych kierunkach. Dysertacja mgr Roś należy do tego właśnie gatunku, dlatego w mojej ocenie pojawiło się sporo krytycznych spostrzeżeń. Pora jednak podkreślić raz jeszcze, że rozprawa ma wiele zalet. Autorka z pewnością dowiodła dobrej orientacji w rozległym i zróżnicowanym materiale źródłowym. Udało jej się go ciekawie skontekstualizować i sproblematyzować. Dzięki temu naszkicowała interesujący portret polskiego Camusa, a przy okazji rozmontowała kilka stereotypów, które do niego przyłgnęły. Konkluzja mojej recenzji jest więc pozytywna. W moim przekonaniu dysertacja *Albert Camus w polskiej kulturze literackiej i teatralnej w latach 1945-2000* spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim. Wnoszę zatem o dopuszczenie mgr Joanny Roś do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Ewa Parzyńska