

Kraków, 28 IV 2017

Prof. dr hab. Dariusz Kosiński

Katedra Performatyki

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej Michała Kowalczyka *Teatr Wiesława Hejny. Próba opisu i analizy wrocławskiego fenomenu teatralnego*.

Pierwsza część tytułu rozprawy pana Michała Kowalczyka zapowiada monografię. Druga z tej zapowiedzi niejako się wycofuje przez dodanie określenia „próba opisu i analizy”. W partii wstępnej, zawierającej wyjściowe określenia pracy, słowo monografia jednak powraca wraz z jasnym sformułowaniem zadania, jakie stawia sobie jej Autor: „celem niniejszej monografii jest przedstawienie perspektywy własnej – stworzenie wielopłaszczyznowego zarysu owego wrocławskiego fenomenu, próba uzupełnienia dotychczasowych opracowań o szczegółowe, mało znane lub całkowicie pomijane informacje czy zagadnienia, a na koniec zaprezentowanie własnych ocen i wniosków zarówno w kwestiach szczegółowych, jak i tych o generalnym charakterze” (s. 12). Czytelnik zostaje więc przygotowany na lekturę monografii teatru Wiesława Hejny. Zaraz potem następuje jednak zaskakująca zmiana. Pan Kowalczyk pisze:

Pogłębiony obraz kompleksowej twórczości wrocławskiej Sceny Małej dla dorosłych w okresie dyrekcji Hejny wydaje się jednak materia przekraczającą ramy pojedynczego opracowania. Wymusza to na autorze dokonanie wyboru badanych obszarów. Aczkolwiek stylistyka wrocławskiego inscenizatora zaprezentowana zostanie zakresowo w miarę szeroko, to jednak szczegółowy opis i analiza odnosić się będzie do czterech z siedmiu przygotowanych w tym czasie spektakli. Wybór padł na tryptyk *Fenomen Władzy* oraz poprzedzającą go *Tragikomedię o Kalikście i Melibei*. Selekcja ta umożliwi zapoznanie się z reprezentatywną częścią twórczości Hejny oraz oparcie analizy na miarodajnym materiale badawczym. W przypadku bowiem dwóch następnych spektakli po tryptyku najprawdopodobniej nie został zachowany żaden, nawet najbardziej podstawowy czy techniczny ich zapis audiowizualny (s. 12).

Przeczytawszy te słowa po raz pierwszy, nie zwróciłem na nie większej uwagi – ot, zwyczajowe zastrzeżenie pojawiające się w wielu pracach doktorskich. Zaraz pewnie się wyjaśni istotny powód, dla którego z siedmiu przedstawień wybrano cztery, pozostawiając poza obrębem pracy trzy późniejsze: *Niedokonania* według opowiadań Kafki (1994), *Ryszarda III* Szekspira (1997)

i *Śmiesznego staruszka* (2001) Różewicza. Bo przecież nie może być jedynym powodem to, że opisanie siedmiu przedstawień to za dużo na rozprawę doktorską (!!!) i że nie udało się znaleźć zapisów filmowych dwóch spektakli. Niestety: inne pojawiające się w pracy uzasadnienia tej decyzji są według mnie dalece niesatysfakcjonujące.

Pierwsze z nich opiera się na tezie, że to *Fenomeny władzy* określają zjawisko nazywane „teatrem Wiesława Hejny”, a więc zasadniczy temat rozprawy, gdyż są „reprezentatywnymi przykładami jego twórczości”, podczas gdy trzy nieomówione spektakle „stanowiły w znacznej mierze potwierdzenie przyjętej przez Hejnę formuły teatru” (s. 262). Skąd ta pewność? Według czyich i jakich kryteriów ten sąd został sformułowany? Nie sposób się tego z tekstu rozprawy dowiedzieć. Czy zatem mam przyjąć to arbitralne rozstrzygnięcie na wiarę? Mało to naukowe. Sytuacja staje się tym bardziej niepokojąca, że w pracy przywoływane są opinie największych polskich autorytetów w dziedzinie teatru lalek – Marka Waszkiela i Henryka Jurkowskiego, którzy wskazują na znaczenie przedstawień spoza „tryptyku”, dostrzegając zagadnienia ważne dla teatru Hejny w *Niedokonaniach* (Waszkiel) czy w *Ryszardzie III* (Jurkowski).

Problem polega na tym, że jeśli – zgodnie z tytułem i deklaracją wstępną – celem rozprawy jest opis i analiza „wrocławskiego fenomenu teatralnego”, to trudno przejść do porządku dziennego nad tym, że spora i chyba ważna część owego fenomenu nie zostaje objęta opisem. Trudno mi zaakceptować tę decyzję. Robienie selekcji polegającej na tym, że z siedmiu przedstawień trzech nie opisuje się w ogóle, oznajmiając bez dowodu, że nie było w nich niczego ciekawego, nie ma wiele wspólnego z podstawowymi wymogami postępowania badawczego, przede wszystkim z wymogiem weryfikowalności sądów. Niestety: by móc powiedzieć, że trzy późniejsze przedstawienia „stanowiły potwierdzenie przyjętej formuły”, trzeba przeprowadzić dowód, a ten jest niemożliwy bez choćby skrótowej prezentacji tych spektakli. Można przecież było na podstawie tryptyku stworzyć syntetyczny opis „teatru Hejny” i choćby sprawdzić na materiale dotyczącym kolejnych przedstawień, czy został on wzbogacony, czy przechodził jakąś ewolucję? A jeśli nie, to warto by zapytać dlaczego? Czy oznaczało to artystyczną stagnację i wyczerpanie się formuły? Tak zdawałoby się sugerować ochłodzenie entuzjazmu krytyki już przy trzecim z omawianych przedstawień, które wyraźnie oceniane jest jako powtórzenie znanych dobrze rozwiązań. Ale czy tak rzeczywiście było – tego nie wiem i z pracy pana Kowalczyka się nie dowiem.

Naprawdę nie rozumiem decyzji Autora. Nie chodzi przecież o ograniczenie jakiegoś niezwykle rozległego materiału badawczego i troskę o to, by omawiający go tekst nie stał się rozprawą o monstrualnych rozmiarach. Praca w swojej zasadniczej części wcale nie jest bardzo długa, materiał w porównaniu z innymi rozprawami doktorskimi z zakresu badań teatralnych

też nie wydaje się szczególnie obfity, więc wydawałoby się, że nic prostszego, jak przedstawić i zinterpretować syntetycznie wszystkie sześć spektakli dla dorosłych, jakie na Małej Scenie WTL zrealizowali Wiesław Hejno i Jadwiga Mydlarska-Kowal. Wszystko, czego ponadto spodziewać by się można po monografii ich teatru dla dorosłych, w pracy i tak jest, począwszy od swoistego prologu, jakim było przedstawienie według *Celestyny* de Rojas, przez syntetyczne rozdziały o scenografii i aktorstwie, po odrębny, bardzo dobry, opis przedstawień dla dzieci. Tylko tych trzech spektakli dla dorosłych nie ma i ta czarna dziura zijeje w samym centrum rozprawy zupełnie nieuzasadnioną a dramatyczną pustką.

Innym możliwym do przyjęcia (choć i tak słabym) wyjaśnieniem mogłoby być uznanie, że trzy wybrane przedstawienia tworzą jakąś wyróżniającą się, spójną całość, co sugeruje autorska decyzja uznająca je za tryptyk i obejmująca wspólnym tytułem *Fenomen władzy*. I tu zaskoczenie, bo w pewnym momencie pan Kowalczyk, który wcześniej powtarzał, że temat władzy jest dla analizowanych przedstawień szczególnie ważny, nagle zdaje się zgadzać z sugestią reżysera, że to w zasadzie kwestia umowy, jeśli nie wręcz przypadku, i że może nie warto do niej przywiązywać wielkiej wagi:

Fenomen władzy postrzegany jest często jako reprezentatywne i najważniejsze dzieło Wiesława Hejny, jednak niekoniecznie jest to prawdą. Po słabiej ocenianym *Fauście*, w 1994 roku na Scenie Małej pojawiły się *Niedokonania* oparte na motywach *Kolonii karnej* i *Przemiany* Franza Kafki. Jak wynika choćby z cytowanych już słów Marka Waszkiela, niewykluczone że właśnie to przedstawienie stanowiło efekt najbardziej interesujących teatralnych poszukiwań wrocławskiego artysty. Najchętniej nagradzaną inscenizacją Hejny w Polsce był natomiast *Śmieszny staruszek* Tadeusza Różewicza z 2001 roku (s. 184)

Cytowane stwierdzenia w zdumiewający sposób podważają sens własnej kluczowej decyzji. Przecież to nikt inny tylko Michał Kowalczyk wybierając tryptyk jako główny temat ustanawia jego wyjątkowość. Negując ją – neguje swój wybór a wskazując na *Niedokonania* i *Śmieszny staruszek* natychmiast każe zapytać: czemu ich nie opisał?! Czemu w rozprawie o „teatrze Hejny” podtrzymuje to, co „niekoniecznie jest prawdą”, a pomija wymienione przedstawienia?

Nieomówienie wszystkich sześciu spektakli dla dorosłych zrealizowanych przez Hejnę i jego zespół na Małej Scenie staje się już zupełnie niezrozumiałe w sytuacji, gdy osobny, siódmy rozdział poświęcono zrealizowanym przez reżysera przedstawieniom dla dzieci. Nieuchronnie nasuwa się pytanie: skoro pan Kowalczyk potrafił je omówić tak sensownie, syntetycznie i zarazem klarownie, to czemu nie zrobił tego samego z wszystkimi spektaklami dla dorosłych? Ten rozdział jako dopełnienie podobnie napisanych prezentacji i analiz

wszystkich spektakli Małej Sceny spełniłby swoją rolę znakomicie, a tak niestety wydobywa i oświetla jaskrawiej fatalny i trudny do usprawiedliwienia brak.

Druga zasadnicza wątpliwość związana z tematem pracy (a poniekąd i z owym niefortunnym ograniczeniem liczby spektakli) dotyczy tego, czy można pisać o „teatrze Hejny” w sytuacji, gdy mające służyć do jego ustanowienia przedstawienia są w tak wielkim stopniu kreacją plastyczną Jadwigi Mydlarskiej-Kowal. Na to pytanie Autor udziela w zasadzie odpowiedzi sprzecznych. W pierwszej części pracy stara się dowieść, że mimo wpływu scenografki można mówić o „teatrze Hejny”, natomiast w rozdziale poświęconym w całości twórczości Jadwigi Mydlarskiej-Kowal bardzo jasno i przekonująco dowodzi, że kluczem do artystycznego sukcesu była współpraca obojga. Rodzi to pytanie o powody, dla których pan Kowalczyk z takim uporem marnuje energię i czas na dowodzenie, że jest sens mówić o „teatrze Hejny”. Z merytorycznego punktu widzenia ta nazwa nie ma wielkiego znaczenia, bo ważny jest sam przedmiot opisu, czyli wyjątkowa propozycja teatralna powstała w wyniku współpracy określonego zespołu ludzi. Można się owszem zgodzić z powtarzaną przez Autora tezą, że „roztrząsanie nazwy zjawiska teatralnego jest o tyle istotne, że ściśle łączy się z określeniem jego istoty i odciska się na wszelkich próbach definicyjnych” (s. 266), tyle tylko, że nazwa „teatr Hejny” nie jest w żaden sposób „definicyjna”, ale dotyczy nieuchronnie przypisania autorstwa, co jest może pasjonujące jako kwestia prawna i towarzysko-historyczna, ale dla opisu i zrozumienia zjawiska ma znaczenie drugorzędne. Moim zdaniem o wiele sensowniej, a i łatwiej byłoby zająć się samym zjawiskiem, przedstawiając go w jego pełnym kształcie, zamiast dzielić włos na czworo i powtarzać, że to problem trudny do rozwiązania i kontrowersyjny.

W tej perspektywie nieszczęśliwa wydaje mi się też decyzja o umieszczeniu rozdziału o Mydlarskiej-Kowal w drugiej części pracy, jako piątego, po obszernym omówieniu trzech przedstawień. Tworzy to niedobre wrażenie zepchnięcia artystki na dalszy plan, a przede wszystkim sprawia, że napisana bardzo dobrze, dynamicznie ukazana sylwetka scenografki pojawia się bardzo późno. Jej umieszczenie na początku rozprawy, najlepiej zaraz po portrecie Wiesława Hejny, zdecydowanie wpłynęłoby nie tylko na zrównanie znaczenia obojga artystów, ale też pozwoliło na łatwiejsze, bardziej czytelne ukazanie specyfiki tworzonego przez nich teatru. Rzecz tym bardziej wydawałaby się logiczna, że tak właśnie postąpił pan Kowalczyk w rozdziale poświęconym przedstawieniom dla dzieci, gdzie już nie kłopotczy się sztucznymi podziałami a zajmuje właściwym zadaniem, czyli opisem i analizą dokonań artystycznych.

Od razu warto też może zauważyć, że rozdział o Mydlarskiej-Kowal to bodaj najlepszy fragment pracy – syntetyczny, ale zarazem konkretny i zawierający to, czego brakuje w wielu

innych partiach rozprawy – własny sąd i refleksję nieograniczającą się do przywoływania cudzych opinii. Pan Kowalczyk prezentuje się w nim jednocześnie jako drobiazgowy poszukiwacz materiałów archiwalnych, skrupulatny czytelnik świadectw i recenzji, jak i badacz zdolny do tworzenia własnych syntez. Te wartości omawianego rozdziału (przypomnę – piątego) także stanowią argument za przesunięciem go na początek. Mówiąc prosto: po lekturze tej partii zupełnie inaczej patrzyłoby się na ciąg dalszy rozprawy, a przede wszystkim na największy, obejmujący 160 strony rozdział czwarty.

Z nim jest niestety najwięcej problemów. Z układu pracy wynika, że miał to być rozdział prezentujący materiał, będący podstawą do dalszych opisów i analiz. Niestety odnieść można wrażenie, że pan magister Kowalczyk nie mógł się zdecydować, czy ma to być część opisująca wybrane przedstawienia, czy zarys dziejów Małej Sceny WTL w wybranym okresie. To niezdecydowanie ukazuje już sam tytuł *Z kroniki teatru Hejny*. Sugeruje on cząstkową i jednocześnie niepoddaną refleksji prezentację różnych materiałów, przywołując zarazem gatunek pisarstwa, który wydaje się lokować na biegunie przeciwnym do naukowej monografii. Kronika wszak notuje w porządku chronologicznym wszystko, co uznane zostaje za ważne, bez problematyzacji i tematyzacji. A jeśli na dodatek nie mamy do czynienia z kroniką, ale z jakimiś materiałami wybranymi z niej według niejasnych zasad, to trudno się spodziewać tekstu spełniającego wszystkie wymagania stawiane rozprawom naukowym.

Poszczególne partie tego obszernego rozdziału, poświęcone trzem wybranym przedstawieniom, otwierają każdorazowo ich syntetyczne opisy. Pan Kowalczyk zrezygnował z opisywania poszczególnych scen, co mogę zrozumieć, choć można by sądzić, że nawet „próba opisu” nie powinna zmuszać czytelnika do szukania wcześniejszych opracowań i szczegółowych relacji w innych publikacjach. Ale ten niedostatek rekompensują na ogół bardzo dobre syntetyczne opisy plastyki i poszczególnych rozwiązań scenicznych, ważnych z punktu widzenia całościowego obrazu opisywanego teatru. Szczególną wartość mają przy tym fachowe (co w polskiej teatrologii stosunkowo rzadkie) opisy lalek, które oddają sprawiedliwość ich twórcom, nie tylko projektantce i reżyserowi, ale także konstruktorom. Opisy te pozwalają zrozumieć estetyczne wartości i sceniczne funkcjonowanie lalek w przedstawieniach Hejny. Podobnie wysoko ocenić można opisy przestrzeni i zasadniczych rozwiązań scenicznych, przy czym – niestety – stosunkowo najsłabsze są one w pierwszej partii poświęconej *Procesowi*. Dwa pozostałe spektakle opisane są już o wiele lepiej, a pan Kowalczyk dowodzi w nich, że ma i zmysł obserwacyjny, i umiejętność syntezy, i talent pisarski.

Poszczególne przedstawienia są umiejscawiane w kontekście dziejów scenicznych wystawianych utworów czy twórczości danego autora (to zwłaszcza w odniesieniu do

Witkacego. Najpełniejszy pod tym względem jest rozdział o *Fauście*, gdzie mowa i o jego lalkowej tradycji, i o teatralnej historii.

Niestety w partiach poświęconych ocenie i interpretacji przedstawień dominują cytaty, całe szeregi cytatów. Sam Autor już na wstępie zastrzega, że ma świadomość obfitości i obszerności przytoczeń z recenzji i relacji świadków. Broni się argumentem, że są one same w sobie bardzo cenne, a wobec braku całościowego opracowania teatru Hejny czuł się zobowiązany do ich upublicznienia. Jest w tym pewna racja, ale obfite cytaty grożą zagłuszeniem własnego głosu badacza i ograniczeniem jego roli do poziomu montażysty, łączącego cudze opinie. Niestety tego zagrożenia pan Michał Kowalczyk nie uniknął i wiele partii jego pracy to po prostu niekomentowane cytaty idące jeden po drugim, z pomijaniem pojawiających się w nich ważnych zagadnień, o których wydobyć i pełne skomentowanie aż się prosi. Przykładem niech będzie podrozdział z partii o *Gyubalu Wahazarze* składający się wyłącznie z cytatów, które na dodatek pan Kowalczyk prezentuje jako „przykładowy zestaw wypowiedzi prezentujących podziw i zdumienie wywołane scenograficznymi wizjami z uniwersum Gyubala Wahazara” (s. 131). Tego typu prezentacja „podziwu i zdumienia” to zabieg dobrze znany, ale nie z publikacji naukowych, tylko tzw. „jubileuszówek”, w których artyści gromadzą pochwały pod własnym adresem, pokazując, jaki rezonans wywołała ich twórczość. Cele pracy naukowej są inne, zaś najważniejszy to analiza zgromadzonego materiału pod kątem podjętego zagadnienia czy problemu badawczego. Cytując cudze opinie i niejako przy ich pomocy „załatwiając” problem interpretacji, pan Kowalczyk powtarza kilkakrotnie, że przedstawienia Hejny były wieloznaczne i odczytywane przez każdego widzów indywidualnie (zmienia się to dopiero przy *Fauście*, ale głównym powodem tej zmiany wydaje się autorski komentarz reżysera zamieszczony w programie). Rozumiem ostrożność, ale trudno mi zaakceptować swoistą kapitulację, widoczną w rozdziałach gromadzących kolejne świadectwa recepcji, kolejne „Analizy, komentarze i interpretacje”, które Autor jedynie połączył względny podobieństwem tematów. Szczególnie dotyczy to znów rozdziału o *Procesie*, w którym dopiero na samym końcu w jednym akapicie (s. 64) pan Kowalczyk podejmuje próbę jakiejś własnej interpretacji, ale jest to próba cząstkowa i daleko niewystarczająca.

Niepokoi też fakt, że tylko okazjonalnie i to przy innych tematach a nie w ramach prezentacji „dziejów recepcji” pojawiają się w tekście pana Kowalczyka recenzje i głosy nie tak pozytywne, jak zapewne by chciał. Co dziwniejsze, pochodzą one od autorów cieszących się autorytetem (np. Marek Waszkiel, Jacek Sieradzki), których głosu przynajmniej wypadałoby wysłuchać, a z zastrzeżeniami spróbować się zmierzyć. Tymczasem są oni niejako ustawiani

do kąta i oznaczani jako ci, którzy się na wielkości nie poznali. Podobnie tylko tajemniczymi i ogólnikowymi brakami krytyki teatralnej oraz polskimi kompleksami objaśniane jest w finale pracy to, że osiągnięcia Wiesława Hejny okazały się „nieskonsumowanym sukcesem” (jak brzmi tytułowe – niezbyt fortunne zresztą – określenie użyte w tytule ostatniego podrozdziału). Taka jednoznaczna odmowa racji wszystkim tym, którzy z jakichś, zapewne złożonych, powodów nie podzielają panegirycznego nastawienia Autora, nie pracuje niestety na jego i jego bohatera korzyść, rodząc poczucie, że coś zostaje przemilczane, a proponowany obraz jest zbyt wybielony.

W rozdziale IV brak też dokładniejszych analiz scenariuszy i sposobów adaptowania tekstów, co w przypadku spektakli opartych na dziełach bardzo dobrze znanych jest po prostu koniecznością. Tymczasem o adaptacji *Procesu* dowiemy się czegoś jedynie z kilku rozrzuconych przygodnie, dość niejasnych wzmianek, o autorskim opracowaniu *Gyubala...* mówi jeden krótki akapit (s. 123), zakończony naiwną uwagą, że Hejno chciał „w skondensowanej formie zaprezentować to, co zostało napisane”, zaś potencjalnie ogromny temat adaptacji *Fausta* sprowadza się do szybkiego wymienienia wybranych scen oraz – ponownie – cytowania cudzych opinii. Brak natomiast własnej analizy całości stworzonej w efekcie zmian. W przypadku *Fausta* dzięki cytatom otrzymujemy na ten temat pewne wskazówki, ale nie są one rozwijane przez badacza. Zamiast rzetelnej analizy, dostajemy jedynie sugestie z drugiej ręki. A przecież sam pan Kowalczyk na s. 131 stwierdza, że „spotkanie z wybitną polską i światową literaturą” stanowi jeden z trzech podstawowych wyznaczników teatru Hejny. Jeśli tak, to tym zagadnieniem trzeba się zająć uważniej, a nie „odhaczać” go przy pomocy wzmianek.

Kolejny brak dotyczy kontekstu historii teatru lalek w Polsce, nie mówiąc już o świecie. Właściwie tylko z cytatów z recenzji możemy się dowiedzieć, że w tym samym czasie co Hejno tworzył Piotr Tomaszuk, że był gdzieś, ktoś nazwiskiem Ryl-Krystianowski. Nie ma też słowa o kontekście teatru formy: o Kantorze, Szajnie czy Mądziku (dwa z tych trzech nazwisk pojawiają się jedynie jako ważne inspiracje dla Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, ale poza wzmianką o tym na s. 194 zagadnienie to nie jest rozwijane). Szczególnie ciekawe byłoby szersze przywołanie twórczości Piotra Tomaszuka, który w tym samym mniej więcej czasie prowadził głośny bój o rozbicie lalkarskiego getta, a do jego teatru mogłoby się odnosić wiele określeń, którymi pan Kowalczyk opisuje teatr Hejny. Porównanie obu artystów byłoby niezwykle ciekawe, także w perspektywie rozgłosu, jaki uzyskał Tomaszuk, a którego – jak twierdzi Autor rozprawy – nie doczekał jego bohater. Żadnych porównań, czy choćby zestawień jednak w pracy nie ma.

Z wymienionymi brakami kontrastują obszerne i szczegółowe partie opowiadające o podróżach zagranicznych przedstawień Hejny. Obawiam się niestety, że szczegółowość relacji o wjazdach WTL wynika z motywacji panegirycznej i jest po prostu typowym dla kronik i jubileuszówek sposobem na przekonanie czytelnika o wybitności bohaterów publikacji. Owszem w pracach o charakterze historiografii teatru, jakich w Polsce sporo, takie rozdziały nie są rzadkością, ale to akurat nie są najlepsze wzory, a poza tym takie prace zazwyczaj jasno formułują temat zgodny ze swoją zawartością. Po rozprawie doktorskiej będącej choćby tylko próbą, ale jednak analizy i interpretacji zjawiska artystycznego oczekiwać należałoby czegoś zupełnie innego. I to niestety musi obniżyć ocenę pracowicie zgromadzonych i przyzwoicie przedstawionych relacji z zagranicznych reakcji na teatr Hejny. Niezależnie od włożonej w nie pracy nie są one w stanie zrównoważyć braków w tych partiach rozprawy, które dotyczą zagadnień najważniejszych dla stawianego w niej problemu badawczego, a zaburzając proporcje, tym boleśniej owe braki demaskują.

Obok wspomnianego rozdziału o scenografii Jadwigi Mydlarskiej-Kowal zdecydowanie na plus pana Kowalczyka zaliczyć trzeba rozdział o aktorstwie. Zaczyna się on wprawdzie od zaskakująco jednoznacznego i budzącego sprzeciw stwierdzenia: „nie istnieją odrębne, skodyfikowane systemy gry aktorskiej lalką” (s. 217), ale ta początkowa szarża na szczęście otwiera interesującą partię, w której Autor stara się oddać sprawiedliwość aktorom jako ważnym współtwórcom opisywanego teatru. Wprawdzie i tu pojawiają się kolejne ciągi cytatów z recenzenckich pochwał kierowanych pod adresem wrocławskich aktorów oraz wypowiedzi ich samych na temat wagi doświadczenia, jakim była współpraca z Hejną, ale przeważają rzetelne i wartościowe refleksje na temat osobowości członków zespołu, a przede wszystkim specyfiki pracy Hejny z aktorami WTL oraz wymagań, jakie stawiały aktorom oryginalne kreacje plastyczne Mydlarskiej-Kowal. Te ostatnie partie są szczególnie interesujące, przekraczają swoją precyzją i zanurzeniem w praktyce często zbyt literackie próby opisu aktorstwa dokonywane przez teatrologów. Na uznanie zasługuje też bardzo ważny i pisany z autentycznym zaangażowaniem fragment o aktorstwie Jana Fornala. Rozdział ten stanowi przy okazji kolejny dowód na to, że przyjęte ograniczenie do trzech przedstawień było błędem – charakterystyka gry aktorskiej zespołu Małej Sceny w sposób oczywisty obejmuje bowiem wszystkie zrealizowane na niej przedstawienia Hejny i powiększa tylko poczucie niedosytu, związane z pominięciem *Niedokonań*, *Ryszarda III* i *Śmieszного staruszka*.

Jak już wspomniałem, ostatni, siódmy rozdział, poświęcony przedstawieniom zrealizowanym przez Hejnę poza Małą Sceną, adresowanym głównie dla dzieci, wolny jest od niepotrzebnego dzielenia zasług. Wolny też od innych wad rozdziału głównego. Nie ma tu

ciągów cytatów, nie ma niepotrzebnych drobiazgów, nie ma ucieczki od opisów, czy braku kontekstualizacji. Jest to kolejna syntetyczna, precyzyjna i dobrze napisana charakterystyka wybranego zagadnienia, dowodząca, że pan Kowalczyk nie miałby żadnego kłopotu z napisaniem pełnej monografii. Pewne pretensje można by jedynie mieć w związku z utrzymaniem tonu panegirycznego, a przede wszystkim z wprowadzeniem podziału na twórczość dla dzieci i dorosłych, który negowany jest kilkakrotnie na poziomie deklaracji, ale w praktyce – także pisarskiej – okazuje się niezwykle mocny. Widać to zwłaszcza w wydzieleniu scenografii dla dzieci spośród dokonań Jadwigi Mydlarskiej-Kowal. W rozdziale poświęconym jej twórczości plastycznej ta część jej dorobku została przemilczana, a omówiono ją – w sposób trafny i wartościowy – w rozdziale siódmym, tworząc tym samym wrażenie, że – wbrew wypowiedzianym przekonaniom samej artystki – jej praca dla dziecięcej widowni nie stanowi pełnoprawnej części jej twórczości.

Całość pracy podsumowuje próba zdefiniowania cech charakterystycznych „teatru Hejny”. Budzą one kolejne wątpliwości. Część z nich była już wprawdzie sygnalizowana na przestrzeni wywodu, ale nigdzie tak naprawdę nie poddano ich rzetelnej analizie, wykorzystując na zasadzie haseł, często niestety pustych. Tak jest na przykład z pojęciem „teatr laboratorium”. Poza kilkoma ogólnikowymi zdaniem nie ma w pracy nawet próby omówienia, na czym laboratoryjność – a nie tylko ewentualna eksperymentalność i autotematyczność – teatru Hejny miałyby polegać. Na dodatek w zamieszczonym w Aneksie pełnym tekście manifestu Małej Sceny WTL pada jednoznaczna autodefinicja: „Jesteśmy teatrem. Nasze prace nie mają charakteru laboratoryjnego” (s. 299). W kontekście tego, co kilkakrotnie powtarza pan Kowalczyk, jest to stwierdzenie zdumiewające, ale Autor nigdzie go nie komentuje.

Inne kłopotliwe pojęcie to teatr misterium, które pojawia się w pracy jako pochwalne hasło, rodzaj synonimu teatru poważnego. Ono także nie jest poddawane poważnej refleksji, a przecież misterium to termin bardzo złożony i problematyczny. W podsumowaniu pojawiają się także elementy nowe, budzące nowe problemy. Taką propozycją jest określenie „teatr uczestnictwa” (s. 272), które jest mylące, bo włączanie widowni w przestrzeń przedstawienia nie jest jeszcze teatrem uczestnictwa w znaczeniu, jakie przyjęte jest od lat w teatrologii i praktyce teatralnej. To bowiem łączy się z rzeczywistą partycypacją widzów, a nie tylko z metaforyczną aranżacją przestrzeni, w której się znajdują.

Te uwagi wprowadzają w problem szerszy i bardziej zasadniczy – brak konsekwentnie rozwiniętych i pogłębionych analiz „teatru Hejny”, traktowanego tak, jak chce go Autor widzieć w podsumowaniu pracy – jako całościowej propozycji teatralno-filozoficznej, której centrum wyznacza myśl i praktyka związana ze specyfiką formy lalkowej. Bez zmierzenia się

z tym właśnie zagadnieniem – swoistą filozofią teatralną Hejny – praca pozbawiona zostaje kolejnego zasadniczego punktu. Powtarzane wielokrotnie twierdzenie, że teatr lalkowy jest dla Hejny „doskonałym narzędziem prezentowania tematów o charakterze egzystencjalnym oraz analizowania najpoważniejszych zagadnień istnienia i natury człowieka” (s. 264), pozostaje pustą pochwałą, jeśli się go nie przemyśli i nie odpowie na pytanie, o jakie zagadnienia chodzi. W pracy tymczasem pojawiają się jedynie fragmentaryczne i dość banalne odpowiedzi, lokujące się na poziomie frazy „człowiek jest marionetką w rękach losu”. Kontrastują z nimi przywoływane w pracy świadectwa widzów i twórców, wskazujących, że doświadczenie tego teatru było o wiele głębsze niż ów banał.

Obawiam się, że temu nieświadomemu spłaszczeniu teatru Hejny przysłużyła się też kolejna niezrozumiała decyzja pana Kowalczyka – by nie zajmować się uważniej myślą teatralną reżysera. Ta wydaje się zaś niezwykle ciekawa a dziś niemal prorocza, na przykład w proteście przeciwko animizacji i wskazywaniu na konieczność wydobywania materialności używanych na scenie plastycznych figur. Aż się prosi o jej aktualizację w kontekście teorii nowego materializmu czy wręcz posthumanizmu, tak zainteresowanego performowaniem rzeczy. Jasne, że to wymaga nowego namysłu, ale nawet samo zasugerowanie takiej ścieżki dałoby szansę na wydobywanie „teatru Hejny” z przeszłości.

Inny ważny dziś temat, w pracy niestety jedynie sygnalizowany, to zagadnienie seksualności i płci. Ze współczesnej perspektywy, wobec rozległej literatury dotyczącej gender i performatywności płci niemal oczywiste wydawałoby się podjęcie choćby próby analizy tego aspektu w kontekście tak ważnej dla teatru Hejny tematyki teatralności ludzkiego losu. Płeć jako „maska” – narzędzie i obiekt manipulacji – to temat eksplorowany w tym teatrze w całej swojej złożoności. Pan Kowalczyk odnotowuje jego obecność, ale przed analizą kapituluje rozbrajająco bezradnym stwierdzeniem, że „modne dziś pojęcie «gender» nie było wówczas [czyli w latach 80. i 90. XX wieku] popularne, w innym wypadku zapewne z upodobaniem używano by go w recenzjach przedstawień Hejny” (s. 57). Ale przecież na tym właśnie polega ważna część naszej pracy jako analityków dzieł kultury, że powracamy do nich z perspektywy dzisiejszej, stosując pojęcia, które w czasie ich powstawania nie były używane! Poddawanie się bez choćby próby walki i jeszcze demonstrowanie tego niby-żartem, to już nie kapitulacja, ale ucieczka z pola bitwy. Ucieczka tym boleśniejsza, że opisywane w pracy środki lalkowej metaforyzacji kobiecej seksualności są prawdziwie fascynujące i w sposób oczywisty odwołują się do ogromnej tradycji kulturowej, której przywołanie nie powinno nastroczać większych problemów. Tymczasem pan Kowalczyk porzuca ten trop, choć mógłby on doprawdy znacznie wzbogacić jego pracę.

Dodatkiem do rozprawy jest obszerny *Aneks*, który otwiera zapis frapującej rozmowy publicznej przeprowadzonej przez pana Michała Kowalczyka z Wiesławem Hejną na Uniwersytecie Wrocławskim. Nie jest niestety pochwałą dla właściwej części pracy, że w tej rozmowie pojawia się wiele inspirujących wątków, których w tekście zasadniczym brak, a wyłaniający się z niej złożony i dramatyczny obraz twórcy ma bardzo słaby związek z laurką wymalowaną w rozprawie. Także pozostałe dokumenty (co już sygnalizowałem w odniesieniu do manifestu Małej Sceny) zawierają informacje, sądy i deklaracje, nad którymi pan Kowalczyk przechodzi bez komentarza. Cieszę się, że te wszystkie ważne materiały zostały dołączone do pracy. Wolałbym jednak, żeby w jej obrębie zostały wszechstronnie przemyślane i opracowane, a nie użyte do zbudowania pomnika uwielbianego artysty. Nie mam nic przeciwko pisaniu o cenionych przez badaczy twórcach, ale i dla badacza, i dla twórców jest jednak daleko lepiej, gdy uwielbienie znajduje nie tylko wyraz, ale i naukowo przekonujące uzasadnienie.

Dochodząc do koniecznej w recenzji rozprawy doktorskiej konkluzji, jestem w nie lada kłopotcie. Nie mam wątpliwości, że pan Michał Kowalczyk wykonał poważną pracę, że zgromadził obfity materiał, że poświęcił wiele czasu i wysiłku, by ukazać w pełni znaczenie „wrocławskiego fenomenu teatralnego”. W wielu fragmentach przekonuje też, że ma umiejętności i wiedzę pozwalające na napisanie monografii teatru Hejny. Jednak wskazane wyżej niefortunne decyzje i braki, pewien rodzaj naukowej kapitulacji, sprawiają, że tekst będący ostatecznie najważniejszym przedmiotem oceny nie spełnia w moim przekonaniu wszystkich wymogów stawianych rozprawom doktorskim. W polskiej procedurze o nadanie stopnia doktora nie ma niestety rozwiązania, jakie od dawna stosuje się na przykład w Wielkiej Brytanii. Istnieje tam bowiem możliwość wskazania w recenzji zalecanych poprawek i podjęcia decyzji o powtórnej ocenie rozprawy po ich wprowadzeniu. W przypadku recenzowanej rozprawy byłoby to rozwiązanie najszcześniejsze. Jestem pewien, że po – powiedzmy roku – i dokonaniu koniecznych według mnie uzupełnień, pan Kowalczyk przedstawiłby już nie „próbę analizy”, ale solidną monografię „teatru Hejny”. Nie mam jednak takiej możliwości i stoję wobec jednoznacznego wyboru: przyjąć pracę w jej obecnym kształcie lub zaproponować jej odrzucenie. Po naprawdę długim namyśle uznałem, że choć mam zasadnicze wątpliwości co do obecnego kształtu rozprawy, to jednak decyzja negatywna byłaby dla pana Michała Kowalczyka krzywdząca. Dlatego mimo wszystko wnioskuje o dopuszczenie go do dalszych etapów postępowania, w nadziei, że znajdzie czas i siły, by po jego zakończeniu podjąć dalszą pracę nad fascynującym go tematem i napisać nową wersję, która stanie się monografią w pełni zasługującą na to miano.

