

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Macieja Podstawnego pt. „Demokratyczna dramaturgia o niedemokratycznym kraju. Dramaturgia w działaniu, autorstwo rozproszone i reżyseria demokratyczna. O powstawaniu, dramaturgii i reżyserii spektaklu *teraz każdy z was jest rzeczpospolitą i teraz każdy z was jest rzeczpospolitą / z trzema wykrzyknikami*”

Tomasz Kubikowski

Mgr Maciej Podstawny uzyskał tytuł zawodowy w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, w terminie wskazanym w dokumentacji przewodowej. Nie ma w dokumentacji śladów, które wskazywałyby na jego wcześniejsze starania o stopień doktora.

Oprócz realizacji ponad 30 dzieł reżyserskich w teatrach Polski i Estonii, zajmował w latach 2015-2018 stanowisko Dyrektora Artystycznego Teatru Dramatycznego im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu. Od 2010 roku wykłada też na macierzystej uczelni, w latach 2022–2023 piastując funkcję prodziekana Wydziału Reżyserii Dramatu. Jest twórcą nagradzanym na festiwalach. Jako osobny obszar swych zainteresowań twórczych wskazuje przedsięwzięcia dla dzieci i młodzieży, jak również pedagogikę teatralną.

Przedstawiona praca doktorska przy stosunkowo niewielkiej objętości dzieli się na sześć nader różnorodnych części. Ponad połowę jej wolumenu zajmuje tekst spektaklu, kolejne dziesięć procent – jego dokumentacja fotograficzna; tyleż samo towarzyszący spektaklowi wykład Piotra Morawskiego. Skoro trzeba jeszcze odliczyć wybór tekstów krytycznych, dokumentujących recepcję dzieła, właściwa odautorska treść merytoryczna zajmuje ledwie ćwierć objętości przedstawionej pracy; nieuchronnie jest ona zatem skąpa i hasłowa. Twórcza autoanaliza i autocharakterystyka, jak również objaśnienie konstrukcji i procesu powstawania spektaklu mają charakter raczej szkicowy niż pogłębiony.

Z tym wszystkim, ów szkic wydaje się kompletny o tyle, o ile nie pomija żadnego z najważniejszych aspektów opisywanego zjawiska: stąd też, przy długiej liście zastrzeżeń, ogólnie pozytywna ocena przedstawionej rozprawy. Zastrzeżenia wiążą się też raczej z niedosytem treści, nie zaś ze spostrzeżonymi błędami merytorycznymi.

Oto one, po pierwsze: brak szerszej charakterystyki i analiz różnic pomiędzy obydwoma wersjami omawianego spektaklu; autor stwierdza fakt, wymienia okoliczności, które do niego doprowadziły i nie przeprowadza dalszej pracy

interpretacyjnej. Podobnie jest z kształtowaniem się tekstu: jedną jego wersję otrzymujemy w VI części pracy, inną dostajemy w dołączonym do pracy programie przedstawienia, ale nigdzie nie ma ich porównania z komentarzem. Co do specyfiki wersji tekstu, procesu ich powstawania oraz dzielących je różnic, autor przytacza ogólną uwagę, że zawsze kształt spektaklu uciera się w relacji twórcy i instytucji, w której działa – sam uznaje ją za banał, choć dodatkowo wspiera ją autorytetem Grzegorza Niziołka – i kwituje całą rzecz zdaniem, iż w tym przypadku twórcy spektaklu „spróbowali na korzyść spektaklu obrócić jak najwięcej ograniczeń i wymogów, którym podlegała ich praca.” (s. 8) Jak to robili, jakie to ograniczenia i wymogi, w jakim stopniu operacja zdaniem samego twórcy się udała; tego już się nie dowiemy.

Mamy zatem materiał wyjściowy – dwa teksty, z tego jeden poza pracą, w materiale dołączonym – i żadnych wskazówek, co z nimi robić i na co zwrócić w nich uwagę. Sporą też część objętości pracy zajmują, jak się rzekło, materiały obce: fotografie, pozostawione bez komentarza, czy zupełnie tu zaskakujący, wspomniany wykład Morawskiego, również pozostawiony bez komentarza twórcy pracy. Oczywiście, odpowiednie miejsce dla tego typu nieautorskich materiałów referencyjnych byłoby w aneksie, nie w korpusie rozprawy; nawet jednak i wtedy należałoby uczynić je użytecznymi: odwoływać się do nich, objaśniać, ilustrować nimi konkretne elementy wywodu, jakoś się w ogóle do nich ustosunkować. Nie mamy nic z tego i po lekturze pracy dominuje wrażenie, że całość zaś została sporządzona, by tak rzec, metodą „lkei”: dostajemy zestaw surowych elementów, z czego sami mamy sobie sporządzić stosowny mebel. Innymi słowy – wysiłek, którego należałoby oczekiwać od autora, zostaje tu przerzucony na czytelnika pracy.

Oczywiście – na szczęście – nie w stu procentach. Podane są przez samego autora (nie przez cytowanych przez niego komentatorów) główne źródła inspiracji dzieła, ogólne kierunki „obróbki” proponowanego tekstu na próbach przez autorów i ogólne dążenia estetyczne, które tej obróbce towarzyszyły; ujawniony też zostaje zestaw materiałów dodatkowych, do których się wówczas odwoływano.

W całości więc, praca pozwala wyrobić sobie – szkicowe – pojęcie na temat świata wyobraźni, w którym praca nad spektaklem przebiegała. Najmocniej zaś rzucającą się w oczy cechą tego świata jest jego silne zakorzenienie w estetyce i praktyce artystycznej lat 70. ubiegłego wieku. Przejawia się to na wielu polach, począwszy oczywiście od punktu wyjścia spektaklu, czyli filmu *Diabeł* Andrzeja Żuławskiego. W odniesieniach mamy też jednak kino Wernera Herzoga, który właśnie wtedy osiągnął twórcze apogeum – wprost

mowa o *Szklanym sercu*, chociaż przez wspólne odniesienie do klasycznych *Freaks* nie sposób nie pomyśleć także o *Nawet karły były kiedyś małe*. Mamy metodę kreacji zbiorowej w teatrze, tak charakterystyczną dla ówczesnej kontrkultury i społecznie-środowiskowo orientowanych zespołów, jak choćby Teatr Ósmego Dnia. Lata siedemdziesiąte echem wracają nawet w dokumentach recepcji spektaklu; nie przypadkiem Dariusz Kosiński przywołuje charakterystyczne elementy inscenizacji Tadeusza Kantora, którego ostateczna, najdojrzalsza i święcąca światowe tryumfy poetyka właśnie wtedy się uformowała. Nie wiem, jak dalece sięga na tym terenie autorefleksja autora; zgromadzone jednak przez niego w pracy tropy są tak wyraźne, że chciałoby się, aby sam je spostrzegł i jakoś się do nich odniósł.

Z drugiej zaś strony – jakie są bardziej współczesne tropy i wpływy, kształtujące estetykę i strategię twórcze autora? Przecież każdy artysta i w ogóle każdy, kto działa w sferze kultury, staje na czyichś ramionach, od kogoś się uczy i od kogoś przejmując wrażliwość. Na pierwszy z brzegu przykład: czy na reżysera, studiującego w pierwszych latach XXI wieku wpłynęła potężna wówczas fala wywołana przez artystów niderlandzkich, jak Lauwers, Simons, czy Perceval? Jeśli tak, to w jakim stopniu wpłynęła i choćby – od którego z wymienionych artystów najbardziej? (ja obstawiałbym Lauwersa, ale może fałszywie). A z kręgu niemieckiego? René Pollesch? – Tak czy nie? – zdaniem samego twórcy? A jeszcze z kręgów bliższych geograficznie i pokoleniowo: skoro spektakl wywodzi się z rozmów z Janem Klatą i częściowo z jego inspiracji – ile też z jego języka teatralnego, zdaniem reżysera, do dzieła przeniknęło? Na całym tym polu czuje się znowu niedosyt, a przecież po akademickim autokomentarzu można by się podobnych refleksji spodziewać.

Tyle niedosytów, których wyliczenie zajęło tu znacznie więcej, niż wyliczenie zalet pracy; taka jest poetyka recenzji. W całości jednak, jak się rzekło, że względu na to, że praca komentuje dzieło wielostronnie i we wszystkich jego najistotniejszych aspektach, uważam, że spełnia ona wymienione w art. 187 ustawy „Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce” kryteria stawiane rozprawom doktorskim. Wnoszę zatem o dopuszczenie mgr. Macieja Podstawnego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Prof. dr hab. Tomasz Kubikowski