

Katowice, 15.07.2022 r.

dr hab. Ewa Dąbek-Derda, prof. UŚ  
Instytut Nauk o Kulturze  
Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego

**Recenzja rozprawy doktorskiej Iwony Brandys: *Reinterpretacja krytyki teatru i malarstwa scenicznego w dwudziestoleciu międzywojennym. Na przykładzie wykorzystania i oceny piśmiennictwa o Wincentym Drabiku.***

Autorka przedłożonej do recenzji rozprawy, korzystając z teoretycznych rozstrzygnięć teatrologii, filologii, estetyki i historii sztuki, podjęła trud skonstruowania interdyscyplinarnego dyskursu poświęconego polskiej scenografii. Osobliwy status sztuki scenograficznej, ulotnej choć posiadającej wymiar materialny, odrębnej choć współtworzącej złożoną rzeczywistość teatralnej inscenizacji od lat niezmiennie stanowi teoretyczne wyzwanie zarówno dla teatrologów, jak i historyków sztuki. Na nurtujące ich pytanie jak badać scenografię Iwona Brandys odpowiada – przez pryzmat wyrażonych na jej temat opinii i poglądów. Zasadniczym przedmiotem swojej dysertacji doktorantka czyni bowiem zarówno twórczość polskiego scenografa Wincentego Drabika, jak i poświęcone artyście oraz jego działalności piśmiennictwo. Uznając materialne ślady prac artysty (szkice, projekty, nieliczne fotografie z przedstawień) za niewystarczającą podstawę rozważań nad jego scenograficzną spuścizną<sup>1</sup>, zaproponowała spojrzenie na plastykę teatralną wyłącznie w kontekście i z perspektywy tekstów krytycznych, które na jej temat powstały. Założenie to Iwona Brandys realizuje w swojej pracy dosyć konsekwentnie, choć zdarza jej się, co wydaje się nieuniknione, konfrontować opinie piszących o scenografiach Drabika z oglądanymi przez siebie projektami bądź fotografiami przedstawień (niestety nie umieszcza w toku wywodu żadnych materiałów ikonograficznych, uznając, że ich obecność w innych publikacjach poświęconych scenografii bądź samemu Drabikowi nie stwarza takiej konieczności).

Wysunięciem na czoło formuły tytułowej rozprawy terminu „reinterpretacja” doktorantka silnie akcentuje zapowiedź nowego odczytania badanych zjawisk artystycznych oraz odnoszących się do nich tekstów krytycznych. W tytule rozprawy znajdujemy również sugestię, iż na przykładzie piśmiennictwa poświęconego Wincentemu Drabikowi autorka dokona reinterpretacji „krytyki teatru i malarstwa scenicznego w dwudziestoleciu

---

<sup>1</sup> Ślady te, co odnotowuje autorka w swoim wywodzie, poddane już zresztą zostały naukowej refleksji i opisane m.in. przez Zenobiusza Strzeleckiego, Mirellę Korzus czy Dorotę Jarząbek-Wasył.

międzywojennym”. Potwierdza to zamierzenie pisząc we wstępie: „Prześledzenie źródeł na temat tego jednego artysty okazało się wystarczające do podjęcia próby spojrzenia na sposób rozumienia i interpretowania sztuk plastycznych w teatrze okresu międzywojennego”<sup>2</sup>. Pomysł doktorantki by zbudować narrację o malarstwie scenicznym dwudziestolecia, skonfrontować ówczesne poglądy na jego temat ze współczesnymi narracjami teoretycznymi, a wreszcie zwieńczyć dyskurs redefinicją scenografii wyłącznie w oparciu o poświęcone twórczości Wincentego Drabika teksty krytyczne wydaje się zamierzeniem tyleż ambitnym, co trudnym i wymagającym. By tego dokonać autorka stanęła wobec szeregu wyzwań: po pierwsze – podniesienia rangi wkładu Drabika w rozwój polskiej scenografii, a zwłaszcza zneutralizowania, wyłaniającego się z kanonicznych dla dziejów rodzimej plastyki teatralnej publikacji Zenobiusza Strzeleckiego, negatywnego obrazu sporej części scenograficznych dokonań Drabika<sup>3</sup> i po wtóre, wobec konieczności udowodnienia, iż opinie współczesnych o twórczości artysty, zakończonej w 1933 roku jego przedwczesną śmiercią, to reprezentatywny dla całego okresu międzywojennego zapis sposobu rozumienia malarstwa scenicznego, jego funkcji i znaczenia w polskim teatrze.

Pora przyjrzeć się zatem jak Iwona Brandys ów interdyscyplinarny dyskurs, zapowiadany skomplikowanym w formie i w związku z tym nieco niejasnym tytułem<sup>4</sup> oraz króciuteńkim, enigmatycznym wstępem, przeprowadza. Otóż przede wszystkim dzieli swój wywód na trzy zasadnicze części. Pierwszą poświęca przedstawieniu stanu badań nad twórczością Wincentego Drabika oraz scenografią okresu międzywojennego, wyjaśnia przyczyny zaproponowanego przez siebie w badaniach plastyki teatralnej zwrotu ku krytyce oraz jej reinterpretacji, a także określa zakres materiału krytyczno-literackiego, który poddany zostanie analizie w dalszych partiach rozprawy. Rozdział drugi, najobszerniejszy w pracy, to portret Wincentego Drabika, a przede wszystkim jego działalności na polu malarstwa scenicznego zaprezentowanego w wymiarze praktyki artystycznej oraz wypowiedzi teoretycznych, a także na polu wystawienniczym i edukacyjnym, skonstruowany na podstawie przytaczanych i analizowanych przez autorkę wypowiedzi krytycznych. W ostatniej części wyводу następuje, zapowiedziana w tytule rozprawy, reinterpretacja, czyli proponowany przez autorkę nowy sposób rozumienia twórczości Drabika zwieńczony formułowaniem definicji scenografii na podstawie „współczesnego odczytania [jego]

---

<sup>2</sup> I. Brandys, *Reinterpretacja krytyki teatru i malarstwa scenicznego w dwudziestoleciu międzywojennym. Na przykładzie wykorzystania i oceny piśmiennictwa o Wincentym Drabiku*, s. 1.

<sup>3</sup> Strzelecki formułował dosyć bezpardonowo swoje sądy o twórczości Drabika – określał je mianem „dzieł chorobliwych” czy projektami „z pogranicza patologii”.

<sup>4</sup> Uproszczenie formuły tytułowej precyzyjniej oddałoby zawartość treściową pracy.

obrazów scenicznych”. Zaproponowany przez autorkę układ rozprawy wydaje się przejrzysty i logiczny, kolejność rozdziałów przekonująca i jak najbardziej właściwa. W trakcie wstępnej analizy spisu treści lekki niepokój czytelnika budzi jedynie struktura podziału treści, a mianowicie nieproporcjonalnie krótki, jednostronicowy wstęp oraz niewielki rozmiar kluczowego w rozprawie, jak można wnosić na podstawie tytułowej zapowiedzi doktorantki, ostatniego rozdziału. Akcentowana reinterpretacja stanowi niespełna jedną piątą całego wywodu. Ilość użytych przez autorkę, w tytułach podrozdziałów trzeciej części, kategorii charakteryzujących twórczość Drabika wydaje się jakby odwrotnie proporcjonalna wobec rozległości poświęconej ich analizie refleksji. Lektura rozprawy do pewnego stopnia potwierdza te przeczucia. Rozbudowane w narracji Iwony Brandys partie tekstu o charakterze autorefleksyjnym, a zwłaszcza te z pierwszych 17 stron rozdziału pierwszego, poświęcone zamierzeniom autorki i wskazywaniu przez nią jakiego typu rozważania w kolejnych częściach wywodu będzie prowadziła zdecydowanie powinny znaleźć się we wstępie.

Zgodnie z autorskim zamierzeniem w pierwszym rozdziale rozprawy doktorantka rzetelnie przedstawia stan badań nad polską scenografią, a następnie sprawnie przeprowadza czytelnika przez meandry krytycznych i recenzenckich strategii pierwszych dziesięcioleci XX wieku oraz toczące się w dwudziestoleciu dyskusje dotyczące sposobów pisania o teatrze i sztukach plastycznych. Na tle tych dyskusji i obowiązujących wówczas strategii retorycznych prezentuje cechy piśmiennictwa poświęconego malarstwu scenicznemu Drabika. Cenne są zwłaszcza uwagi autorki dotyczące rozumienia kluczowych pojęć i terminów konsekwentnie używanych przez piszących wobec dokonań artysty (impresjonista, ekspresjonista i wreszcie futurysta). Wskazanie dominacji zasadzającego się na młodopolskich strategiach krytycznych impresyjnego i intuicyjnego sposobu pisania o pracach Drabika a wreszcie braku rzetelnych analiz o charakterze formalno-naukowym, postulowanych już w ówczesnej metakrytyce, poprzedza sformułowanie kluczowej w rozważaniach doktorantki tezy badawczej. Naczelny cel narracji Iwony Brandys to niewątpliwie przewartościowanie myślenia o twórczości Wincentego Drabika, wobec ujawnionego przez nią stylistycznie jednorodnego sposobu pisania o twórczości artysty w dwudziestoleciu, jak najbardziej uzasadniony. Zmiany, które już się dokonały w świadomości dotyczącej jego dorobku, m.in. wskazanie dokonań Drabika przez Dorotę Jarząbek-Wasył jako łącznika między tradycją a współczesnością, autorka dysertacji uznaje za niewystarczające. Rozdział pierwszy rozprawy finalizuje postulatem by malarstwo sceniczne Drabika postrzegać jako przejaw działań awangardowych w dziedzinie scenografii teatralnej. Przemawia za tym, jej zdaniem, rozszerzenie kompetencji plastycznych scenografa o

umiejętności: „inscenizatora, choreografa i konstruktora, architekta”. Rozdział domyka rozważaniami dotyczącymi kwestii terminologicznych. Wskazuje na spore zamieszanie pojęciowe w dziedzinie nazewnictwa dotyczącego scenicznej twórczości plastyków oraz różny sposób rozumienia stosowanych przez piszących określeń. Do używanych wówczas terminów: scenografia, dekoracja, plastyka, malarstwo sceniczne, inscenizacja plastyczna autorka dodaje nowe, jej zdaniem, adekwatne wobec praktyki Drabika – reżyseria obrazu wizualnego.

Następujący po tych rozważaniach rozdział: *Wincenty Drabik i jego działalność w kontekście wypowiedzi krytycznych* to najobszerniejszy, konsekwentnie skonstruowany i bez wątplenia najciekawszy fragment rozprawy. Odwołując się do konkretnych świadectw krytyków, współpracowników, kolegów po fachu i uczniów scenografa autorka rekonstruuje wyłaniający się z nich wizerunek Drabika – człowieka i artysty. Stara się przy tym nie pominąć żadnego aspektu jego teatralnej działalności. Wskazuje kolejne etapy edukacji artysty, akcentuje udział Drabika w szeregu przedsięwzięć o nowatorskim, eksperymentalnym charakterze (warszawski Teatr Artystyczny, kijowski Teatr Polski, Reduta), rekonstruuje zapisany w tekstach obraz kilkunastu najważniejszych scenografii Drabika, omawia prezentacje jego twórczości na wystawach scenografii, a także kwestie warsztatowe poprzez wizerunek artysty w jego pracowni. Na podstawie wspomnień studentów pokazuje Drabika jako pierwszego w Polsce wykładowcę akademickiego w dziedzinie malarstwa scenicznego. W osobnym podrozdziale przytacza i komentuje teoretyczne wypowiedzi artysty. Płynnie przeplata w budowanej tu narracji ukształtowany przez naocznych świadków obraz teatralnych dokonań artysty z analizą elementów poetyki tekstów poświęconych samemu Drabikowi oraz współtworzonym przez niego przedstawieniom. Przybliża postawy krytyczne piszących i poprzez ukazanie stylu ich wypowiedzi, określenie stosowanych strategii retorycznych stara się wyjaśnić charakter utrwalonego w pamięci potomnych zapisu o twórczości Wincentego Drabika. Niewłaściwe miejsce jakie w dziejach polskiej scenografii zajmuje jego artystyczna działalność to, zdaniem Iwony Brandys, efekt bezradności językowej piszących, skutek nie znalezienia właściwej formuły opowiadania o nowym teatralnym zjawisku jakim było malarstwo sceniczne Drabika. Szczególnie interesujący w tym kontekście wydaje się podrozdział zatytułowany: *Wincenty Drabik między Wyspiańskim a Schillerem*. Autorka ukazuje w nim jak ci, bez wątplenia, niezwykle ważni w twórczym życiu scenografa artyści, stali się dla świata głównymi wyznacznikami wartości jego sztuki. Przekonująco wskazuje podstawy zapisanego w dziejach scenografii obrazu Drabika jako kontynuatora idei Wyspiańskiego. Zwraca także uwagę na kluczowe znaczenie świadectw i

opinii Leona Schillera w procesie krystalizowania się obowiązującej w drugiej połowie XX wieku oceny scenograficznych poczynań artysty. Autorytet sądów Schillera, wybitnego twórcy-inscenizatora i teoretyka, wpłynął zwłaszcza na narrację zbudowaną przez Zenobiusza Strzeleckiego. Konieczność poddania rewizji utrwalonej, przede wszystkim piórem Strzeleckiego, interpretacji twórczości Wincentego Drabika to w istocie, jak przekonująco postuluje w tym rozdziale autorka, jedno z ważnych wyzwań stojących dziś przed badaczami scenografii.

Reinterpretacyjna propozycja doktorantki sformułowana została w trzecim rozdziale, choć sugestie tropów jakimi będzie podążała odczytując na nowo twórczość Wincentego Drabika pojawiają się także we wcześniejszych partiach tekstu (m.in. wielokrotnie akcentowana jest immersyjność jako szczególna właściwość scenografii artysty, powtarza się również wskazywanie awangardowego charakteru jego działalności). W ostatniej części rozprawy autorka konsekwentnie podkreśla nowoczesność scenograficznego warsztatu Drabika przejawiającą się w różnorodności sposobów komponowania obrazu scenicznego zarówno malarskiego, jak i architektonicznego oraz rzeźbiarskiego, nowatorskim użyciu środków plastycznych – przede wszystkim barw i światła, ale także brył, rytmu i ruchu. Wskazuje również na ujawniane przez artystę w niektórych realizacjach scenicznych kompetencje w dziedzinach zazwyczaj nie identyfikowanych z malarstwem scenicznym a mianowicie mistrzowskie operowanie grupami statystów, a także komponowanie układów choreograficznych, choć ta ostatnia praktyka, jak się wydaje, zdecydowanie pozostaje w sferze domniemań autorki. Przekonująco nakreślony zostaje w tej części pracy wizerunek Drabika jako twórcy nie tylko świadomego przemian zachodzących w sztuce oraz otaczającej go rzeczywistości, ale również aktywnie w tych zmianach uczestniczącego oraz inicjującego nowe jakości artystyczne w teatrze dwudziestolecia. By zniwelować przypisaną Drabikowi przez wielu piszących „łatkę” tradycjonalisty, kontynuatora romantycznych idei i koncepcji Wyspiańskiego, a także artysty pielęgnującego przede wszystkim rodzime wartości w teatrze autorka proponuje spojrzenie na Drabika z perspektywy wprowadzonej przez Marię Janion kategorii „romantyczności”, rozumianej jako postawa duchowa oparta na wyobraźni o kreacyjnej mocy, w przeszłości odnajdującej impulsy do działań nakierowanych na przyszłość. W działaniach Drabika dopatruje się także wyraźnie prowadzonej przez artystę gry z romantyzmem, współczesnością i przyszłością. Wykorzystując te współczesne kategorie estetyczne doktorantka istotnie rozszerza dotychczasowy sposób ujmowania twórczości scenografa. I można by powiedzieć, że w kolejnych partiach tekstu wręcz nie ustaje w wysiłkach wskazywania kolejnych współczesnych kategorii estetycznych i formuł

artystycznych, jej zdaniem, przeczuwanych już i po części realizowanych przez Wincentego Drabika. Miał zatem scenograf, jak uświadamia doktorantka, swój udział w przełomie performatywnym, wizualnym, etnograficznym i przestrzennym, zaś kreowane przez niego scenografie były polisensoryczne, immersyjne, synestetyczne, intermedialne, relacyjno-wspólnotowe i wreszcie konceptualne. Sam zaś Drabik w zakończeniu określony zostaje mianem artysty totalnego. Uff, muszę przyznać, iż czytając tę część wywodu odczułam autentyczny zawrót głowy. Trudno oprzeć się wrażeniu, że nieudolność językową piszących o scenografii, dostrzeżoną przez autorkę w tekstach powstałych w dwudziestoleciu, stara się zastąpić przytłaczającą wręcz ilością pojęć, terminów i teoretycznych inspiracji. Szczęśliwie autorka wobec części proponowanych przez siebie tropów reinterpretacyjnych stosuje tryb przypuszczający, pisze „można by”, „może nawet”, albo sugeruje, że jakiś termin stosuje „warunkowo” (czego zresztą nie rozumiem). Szczęśliwie, bo zastosowanie wszystkich sugerowanych przez autorkę tropów prowadzić może do wzajemnie wykluczających się rozstrzygnięć. Wyraźnie widać to zwłaszcza w kwestii autonomiczności scenografii. Autorka zakłada w swoim wywodzie, że nowoczesna scenografia to scenografia o autonomicznym charakterze. Tymczasem zagadnienie autonomii scenografii, podobnie zresztą jak autonomiczności sztuki (zwłaszcza w refleksji konceptualistów), to kwestia dyskusyjna i dyskutowana zarówno w gronie teoretyków, jak i i praktyków. W wielokrotnie przywoływanej przez autorkę trzynomowej publikacji *Zmiana ustawienia* pod redakcją Doroty Buchwald i Dariusza Kosińskiego<sup>5</sup>, w tomie trzecim autorzy prezentowanej w Zachęcie wystawy scenografii umieścili na stronach 76-77 deklarację – manifest: „Scenografia nie jest sztuką autonomiczną”. Autorka przywołuje w swoim wywodzie, obok wielu innych, również sformułowaną przeze mnie definicję scenografii, finalizującą tekst zamieszczony w tomie drugim przywołanej publikacji. Wydaje się jej ta definicja przydatna w charakteryzowaniu prac Drabika. Rzecz w tym, że definicję poprzedza wywód, w którym wyjaśniam, powołując się na wielu wybitnych twórców drugiej połowy XX wieku, dlaczego sędzę, iż scenografia nie jest sztuką autonomiczną. Również inne spośród przywołanych przez autorkę koncepcji wykluczają myślenie o pracach Drabika jako o twórcach autonomicznych, co czasami autorka odnotowuje (s. 206). W kontekście twórczości Drabika rzecz wydaje się szczególnie interesująca. W wypowiedziach teoretycznych, przytoczonych w rozprawie, Drabik jawi się jako zwolennik współtworzenia przez scenografię inscenizacji teatralnej. Stosowane przez

---

<sup>5</sup> *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XIX i XX wieku*, T. 1. *Od dekoracji do konstrukcji*, T. 2. *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, T. 3. *Wystawianie*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2020.

artystę określenie „sztuka zbratana”, jak i akcentowanie przez niego konieczności zespolenia formy malarskiej z koncepcją reżyserską jasno na to wskazuje. Jednocześnie piszący o scenografiach Drabika wielokrotnie zwracali uwagę na to, że nie współgrały one z pozostałymi elementami przedstawień. Zagadnienia tego szczególnego rozdzielenia myśli i praktyki artysty reinterpretacja Iwony Brandys jednak nie wyjaśnia. Proponowane przez nią tropy interpretacyjne wskazują jedynie, że kreowane przez Drabika scenografie traktować możemy jako twory autonomiczne oraz, że również, jak zastosujemy inne narzędzia, okażą się one takimi nie być. Rozdział ostatni wydaje się zatem najmniej przemyślany i, co za tym idzie, kwestia awangardowego charakteru twórczości Drabika, mocno przez autorkę akcentowana, nie zyskuje w nim przekonującego wyjaśnienia. Sądzę, że rzetelnie przeprowadzona analiza jednej z sugerowanych przez autorkę możliwości interpretacyjnych pewnie miałaby większą siłę przekonywania. Budzi moją wątpliwość również sugestia autorki, zawarta w finalizującym rozprawę zakończeniu, iż można traktować Drabika jako artystę totalnego ponieważ był twórcą „łączącym różne horyzonty: literacki, plastyczny, muzyczny” (s. 214). W tym rozumieniu artystą totalnym byłby prawie każdy twórca teatralny, ponieważ współtworzenie widowiska teatralnego łączenia takich „horyzontów” bezwzględnie wymaga. Nie udało się jednak autorce w rozprawie udowodnić by Drabik samodzielnie widowiska teatralne tworzył od tekstu poczynając, przez kształt plastyczny po kompozycję muzyki bądź wybór utworów towarzyszących scenicznym wydarzeniom.

Edytorsko-językowa strona rozprawy Iwony Brandys niestety „pozostawia wiele do życzenia”. Tekst zawiera sporo stylistycznych usterek, błędów językowych, gramatycznych niedoskonałości,<sup>6</sup> zwłaszcza składniowych (sprawiających spore trudności w podążaniu za myślą i intencjami autorki), oraz zadziwiająco wykonaną paginację. Z jakiejś, niejasnej przyczyny numeracja stron rozpoczyna się od wstępu, poza jej zasięgiem pozostają strony: tytułowa oraz te, na których znajduje się spis treści. Niezadrukowana, pusta kartka z nr 2 stanowi czytelniczą zagadkę. Efekt pośpiechu, nieuwagi? Zdecydowanie utrudniają lekturę bardzo liczne w tekście literówki. Zdarzają się autorce błędy w zapisach bibliograficznych (źle zapisane tytuły publikacji), Szyfman nosi w narracji Iwony Brandys nie tylko imię Arnold, bywa też Adolfem, a Leon Schiller uznany zostaje za awangardowego scenografa (s. 101) choć, o ile mi wiadomo, w tej dziedzinie twórczości teatralnej jednak nie praktykował. Ponadto brak ilustracji w pracy poświęconej scenografii nie wydaje się dobrym pomysłem,

---

<sup>6</sup> Nie rozumiem np. zdania „Razi ogólnikowość i nieadekwatność opisu obrazu, który widzimy na jedynej zachowanej fotografii z przedstawienia, co uniemożliwia jego opis.”; na s. 116; słowotwórczy potworek „przyszłościowość”; s. 129 styl „nakierowują na różne kierunki refleksji” s. 138. Itd.

przez piszących obraz wybranych scenografii Drabika. Tym bardziej, że sama komentując wypowiedzi krytyków posiłkuje się wrażeniami z oglądu projektów czy fotografii. Cytując fragmenty omawianych tekstów daje czytelnikowi możliwość kontaktu ze słowami piszących, bohaterowi swojej rozprawy tego „głosu” odmawia, a odbiorcy odbiera możliwość konfrontacji słów z obrazem.

Rozprawa Iwony Brandys wpisuje się w rozwijający się coraz prężniej w ostatnich latach nurt badań nad polską scenografią, a zwłaszcza w tę jego część, która podejmuje starania by teatralną twórczość plastyków pokazać w nowych kontekstach estetycznych, artystycznych, społecznych i politycznych. I choć reinterpratyjna partia wywodu wymagałaby jeszcze dopracowania rozprawę doktorantki uważam za propozycję bardzo ciekawą i wartościową, a także, co równie ważne, prowokującą do dyskusji i dalszych badań. Za szczególnie istotny uważam wkład autorki w badania scenografii w powiązaniu ze szczegółową analizą poświęconego jej piśmiennictwa.

Wnoszę o dopuszczenie Iwony Brandys do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

*Ewa Dębel-Pierda*