

Prof. dr hab. Cezary Bronowski
Katedra Literatury Włoskiej i Hiszpańskojęzycznej
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgra. Michała Hułyka p.t.:

Lenguaje dramático en la obra de Eduardo Pavlovsky

Pomysł napisania dysertacji doktorskiej na temat użycia i funkcji języka w dramaturgii Edwarda Pavlovsky'ego, w szerokim aspekcie teatrologicznym i kulturoznawczym, uważam za interesujący i odważny. Od dłuższego czasu twórczość dramatyczna Pavlovsky'ego stała się przedmiotem badań naukowych w Ameryce Łacińskiej i Europie, oraz tłumaczeń na języki obce. Eduardo Pavlovsky, syn emigranta politycznego, urodzony w Buenos Aires w 1933 roku, jest jednym z najbardziej znanych dramaturgów latynoamerykańskich. Pavlovsky to także psychoanalityk, autor dramatów i interpretator-aktor, który na scenie stara się ukazać pewne psychopatologie społeczne, wykorzystując scenę teatralną jako rodzaj zbiorowej psychodramy, która angażuje i wstrząsa publicznością. Do dnia dzisiejszego nie pojawiło się kompleksowe opracowanie krytyczne poruszające omawianą problematykę, kwestię użycia języka dramatycznego z określonymi środkami wyrazu charakterystycznymi dla teatru Pavlovsky'ego. Dysertacja doktorska mgra. Hułyka zyskuje zatem nowy wizerunek i systematyczne opracowanie. Wiąże się to z uzasadnionym opisem przedstawionej we wstępie ekspansji tematyki, rozszerzeniem pojęcia języka dramatycznego, podkreślając jego specyfikę opartą na abrewiacji lub kontaminacji, funkcji dialogu, monologu, proponując formę zakodowanego przekazu językowego, by odzwierciedlić zdeformowaną rzeczywistość ludzkiej egzystencji. Sama forma przekazu dramatu Pavlovsky'ego na poziomie metajęzyka, ma służyć Autorowi dysertacji za przykład eksperymentalnej techniki pisania i przedstawiania wizerunku sfragmentaryzowanej rzeczywistości wraz z typologią postaci. Teksty wybranych dramatów ilustrują ten fenomen i obejmują okres lat 1961-2013, co stanowi cezurę czasową całej rozprawy. W ten sposób mgr Hułyk stara się wypełnić lukę w badaniach nad wybraną problematyką. Całość rozprawy zredagowanej w bardzo poprawnym języku hiszpańskim, składa się z czterech części, z których pierwsze trzy są o charakterze historyczno-

metodologicznym, zaś kolejna analityczna ukazuje złożoną strukturę i tematykę omawianych dramatów. Ogniwem łączącym pierwszą z drugą częścią dysertacji, stanowi bogaty materiał egzemplifikacyjny, obejmujący m.in. dramaty: *El señor Galíndez* (1973), *Potestad* (1985), *Paso de dos* (1990), *Telarañas* (1978), *El señor Laforgue* (1982), *Rojos globos rojos* (1994), *Poroto* (1996), *La muerte de Marguerite Duras* (2000), *Variaciones Meyerhold* (2004-2005), *Asuntos pendientes* (2014).

Na uwagę zasługuje pierwsza część rozprawy, która staje się swoistym kompendium wiedzy o ewoluującym się języku w dramacie XX stulecia, przeglądem panoramiczno-teoretycznym i historyczno-teatralnym informacji na temat ewolucji dramatu Pavlovsky'ego, metodologii badań, różnic form scenicznych oraz kreacji przedstawionego świata. Doktorant wielokrotnie odwołuje się do koncepcji wielkich prekursorów nowoczesnej interpretacji i inscenizacji teatralnej, mistrzów teatralnej sceny europejskiej, którzy po części wpłynęli na koncepcje i kształt dramatów Pavlovsky'ego.

W obszernej części pracy mgr Hułyk opracowuje własną strategię działania i postępowania, kieruje się logikę i przyjętą wcześniejszą metodologią, kładąc nacisk na płynące z tego zabiegu konsekwencje, które mają duży wpływ na postrzeganie rzeczywistości przez bohaterów argentyńskiego dramaturga. Mamy do czynienia z wykładnikiem nowej rzeczywistości o czym świadczą podrozdziały czwartej, obszernej części rozprawy doktorskiej, kreacji pierwotnej, która staje się krainą składającą się z różnorodnych elementów wyobrazeniowych i znaczeniowych. Świat ten cechuje się pewną autonomicznością i wyklucza wszelką możliwość nieprawdopodobieństwa. Narracja bowiem jest umieszczona w rzeczywistości bohatera-alter-ego dramaturga, opowiadacza osobistych historii, które wydarzyły się w Argentynie podczas tzw. politycznego okresu burzy i naporu. Dlatego historie kolektywne i indywidualne bohaterów dramatu będą mogły zaistnieć jedynie według reguł i schematów autora/bohatera. Są to rozważania wielokierunkowe o charakterze historycznym i teatrologicznym, które pokazują mechanizmy interakcyjne pomiędzy poszczególnymi formami scenicznymi, a uwarunkowaniami kompleksowej rzeczywistości. Doktorant zwraca uwagę na charakter dramatów Pavlovsky'ego jako przykład sztuki teatralnej, dokonuje odpowiedniej kategoryzacji poprzez ekspresję języka ciała i ruchu postaci/aktora na scenie, ciszy, słowa i dźwięku, np. telefonu, podkreśla istotę architektury sceny, a przede wszystkim rolę społeczną i polityczną jaką odgrywa wielofunkcyjny przekaz języka dramatu. U Pavlovsky'ego podobnie jak u innym europejskich dramaturgów nie ma możliwości oddzielenia prawdy od fikcji, gdzie prawda staje się kłamstwem i odwrotnie. Granic teatru zatem nie da się wyznaczyć. Teatr rozprzestrzenia się, zaś cała rzeczywistość

staje się teatrem. Te same prawa rządzą życiem i teatrem. W tym nurcie kształtuje się oryginalna tematyka i problematyka dramaturgii Pavlovsky'ego, która funkcjonuje jako samodzielny byt ludzkiego życia, dotyka tego czego jesteśmy świadkami. Oryginalność tej koncepcji polega na tym, że mgr Hułyk nie tylko przedstawia i opisuje brutalną rzeczywistości okresu dyktatury, czy mechanizacji dzisiejszego świata, ale formuje i redefiniuje wybrane pojęcia. Wskazana analiza świata przedstawionego jest zilustrowana na kilku poziomach wybranych testów. Otrzymujemy zatem kompleksowy dokument historyczno-dramatyczny poszczególnych nurtów w teatrze i postaw dramaturga, ukazany na tle sporów społecznych i walk ideologicznych prowadzonych o kształt przyszłej demokracji w Argentynie będącej w trakcie polaryzacji stanowisk prawicy i lewicy. Zdajemy sobie jednocześnie sprawę, że mamy do czynienia z nową generacją niezależnych i dojrzałych dramaturgów mającego na względzie dobro człowieka. Fenomen oporu, czyli wewnętrznej walki ideologicznej dotyczy wydarzeń zewnętrznych o wielkiej sile oddziaływania faktów, który zmienia dotychczasowy status ludzkiej egzystencji na wielu poziomach. Literatura dramatyczna staje się istotnym dopełnieniem autonomicznej drogi myślowej Pavlovsky'ego i stanowi cenne świadectwo różnorodnych postaw etycznych.

Przejdźmy teraz do omówienia najbardziej charakterystycznym form dramaturgii argentyńskiego autora, podążając śladem uobecnionych w nich kilku strategii w czwartej części rozprawy doktorskiej. Motywem ich rozpoczęcia są wybrane teksty, opierające się na dialogu i wariantach dialogu, które stają się podstawową a jednocześnie modelową formą językową dramatu. Wielokrotnie Pavlovsky, jak stwierdza Doktorant, przekracza wyraźną i namacalną granicę pomiędzy dialogiem a monologiem, w którym monolog staje się dialogiem postaci samej ze sobą, albo z nieistniejącym fizycznie odbiorcą. Gra słów odgrywa tutaj ważną rolę pod względem tematycznym, leksykalnym i stylistycznym. Jest to zabieg skomplikowany, który ma zobrazować czytelnikowi strukturę semantyczną i leksykalną danego słowa lub też określonej grupy wyrażen, by osiągnąć efekt komiczny lub groteskowy, rozbawić jednego, a może i rozśmieszyć drugiego z rozmówców. Często są to wypowiedzi emocjonalne, czasami fragmentaryczne i krótkie, co oddaje obraz zdeformowanej rzeczywistości pełnej przemocy, korupcji i gwałtu. Dlatego warto byłoby podkreślić wyraźniej w teście, że osoby używające i (nad)używające zwrotów kolokwialnych, czy nawet wulgaryzmów, wprowadzają czytelnika w niski rejestr językowy. Jest to umyślny zabieg autora-dramaturga, by przedstawić groteskowy i zniekształcony obraz społeczno-polityczny argentyńskich realiów. Dramaty Pavlovsky'ego poprzez połączenie tradycji teatru lirycznego i absurdu, epickiego i eksperymentalnego z monodramem, stają się egzemplifikacją tekstu o

prostej a jednocześnie złożonej strukturze, których niekiedy akcja zmienia się niczym w kalejdoskopie, co daje wrażenia szybkiego ruchu przedmiotów. Dlatego całość akcji w dramacie nabiera pewnej intensywności, łączy różne tematy ze sobą, gdzie słowo tworzy zmieniające się figury zgodnie ze zmiennymi szybkościami akcji i skojarzeń. Dzięki szybkiemu przejściu i ujęciu jednej i drugiej historii, dramaturg usiłuje zastąpić oś komunikacyjną przez tzw. oś 'theatronu', by dotrzeć bezpośrednio do widza. W ten sposób autor-aktor może zaktualizować swoją wypowiedź i wskrzesić ją.

Jednak pozostaje tutaj pewne uczucie niedosytu. Dramaturg odwołuje się do określonych środków wyrazu, tworząc warstwę komiczną, nawet humorystyczną, dając możliwość popisu dla kunsztu aktorskiego, poczucia rytmu, a więc żywiołowości; żywiołowość udziela się publiczności i prowadzi do eskalacji, wręcz eksplozji nastroju wśród widzów: od śmiechu, aż do płaczu i wzruszenia. Moim zdaniem fenomen śmiechu w dysertacji został nieco potraktowany bez należytej uwagi (str. 87 dysertacji). Śmiech z wariantami o charakterze komicznym czy groteskowym lub paradoksalnym prowokuje bohaterów i wywołuje w ich zachowaniu różne dziwne reakcje i stany, które oscylują pomiędzy śmiechem a płaczem, radością a smutkiem, przygnębieniem i euforią. Wielofunkcyjność śmiechu sprawia, że owa 'inność' dotyczy sposobu zachowania się bohaterów i sprowadzenia śmiech do funkcji „określonego i uwarunkowanego czynnika społecznego, który specjalnie odwraca uwagę osób od dalszego przebiegu wydarzeń i pozwala koncentrować się na czymś zupełnie innym”, (Bergson). Jednocześnie śmiech i efekty komiczne mogą funkcjonować jako określony wyznacznik prawdy, czyli element kary społecznej za dokonane przewinienia i nadużycia. U Pavlowsky'ego śmiech pochodzi z głębi duszy, z jego sfery wewnętrznej i często jest utożsamiany z naiwnością, a bywa i tak że śmiech sprowadzany jest do funkcji krytyki społecznej, ukarania osób za naganne zachowanie. Istnienie dwóch wariantów śmiechu ma uzmysłwić widzowi, że argentyński dramaturg miesza w swoich tekstach dwa rodzaje komizmu: wewnętrznego i zewnętrznego. Zewnętrzny dotyka groteskowej sfery ludzkiego życia i dotyczy paradoksu wydarzeń, uwypukla iluzoryczną, a nawet fałszywą rzeczywistość naszej egzystencji. Wewnętrzny natomiast sprowadza człowieka oraz jego życie do jednej funkcji: teatralizacji, gdzie samo życie drwi i śmieje się, ironizuje z ludzi. Komizm, który stosuje Pavlowsky staje się drogą do wyzwolenia i osiągnięcia wolności. Ukazanie śmieszności reżimu, elit rządzących w Argentynie w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, odbiera im autorytet i siłę, a wręcz czyni z nich niewiarygodną i niepoważną instytucję tracącą na powadze i zaufaniu.

Należałoby więc sięgnąć do wielokrotnie cytowanego w dysertacji M. Bachtina, ale tym razem do jego kultury ludowej w twórczości Rabelais'go, w opracowaniu S. Balbusa, do *Eseju o komizmie. Śmiech*, H. Bergsona, by spróbować zinterpretować ten fenomen.

Wyczulenie badacza winno kierować się także na wymienione strategie i prowadzone gry z odbiorcą, na interakcje i reakcje, to wzbogaciłoby treść rozprawy o dość istotny wymiar, na przykład poprzez użycie form charakterystycznych dla werbalnej komunikacji języka kobiecego, czyli użycia języka zatroskania się o 'innego'/'innych', lub języka buntu lub pokory. Oprawca w dramacie Pavlovsky'ego nie jest potworem, ani psychopata, ale jest jednym z nas, być może nawet tkwi w nas. Fenomen ten obserwujemy w serii dramatów poświęconych tematowi represji, począwszy od *Pana Galindeza - El señor Galíndez* z 1973 roku, uważanego za jeden z najbardziej znanych dramatów współczesnego teatru hiszpańsko-amerykańskiego; represja tutaj jest złożonym zjawiskiem, a potępienie jej nie wystarczy, by zrozumieć i rozpoznać to aberracyjne zjawisko. Pavlovsky, który uniknął aresztowania podczas dyktatury i przez trzy lata przebywał na wygnaniu w Europie, systematycznie opisuje łamanie praw człowieka. Ten eksperymentator i niezwykle autor-aktor analizuje konsumpcyjną, frywolną i iluzoryczną logikę neoliberalizmu, proponując nowe środki wyrazu i typologię postaci, która reprezentuje namiętny opór i sprzeciwia się pustce obecnego życia, gdzie wszystko jest odhumanizowane, bez uczuć i znaczenia.

Tym samym warto wzbogacić analizę o treść opracowania krytycznego S. Świontki, *Dialog-dramt-metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego* i o dwie koncepcje tożsamości osobowej według poetyki Paula Ricoeura (*Soi-meme come un autre*, Seuil, Paris 1990, albo *Filozofia osoby. Wykład z filozofii współczesnej*, Papieska Akademia Teologiczna, Kraków 1992): tożsamości tego, co takie samo, jednakowe (idem) oraz tożsamości siebie samego (ipse). W analizowanych dramatach w grę wchodzi tożsamość 'samej siebie'/'samego siebie', a więc dotycząca i rozpatrująca szczególne przypadki osób, dla których tożsamość podkreśla związek pomiędzy zdarzeniami osobistymi, a tymi o treści ideologicznej i politycznej. Być może rekonstrukcja zdarzeń proponowanych przez Pavlovsky'ego, ma na celu podkreślenie przeciwległych biegunów tożsamości: bycia jednakowością (ucieleśnieniem ogółu) oraz bycia sobą, czyli bycia odmiennością (ucieleśnieniem indiwiduum), zwracając uwagę na problematykę 'bycia sobą' i 'bycia kimś innym', tak jak podkreślał Blaise Pascal, twierdząc że: „[...] są trzy rodzaje osób: jedne, które służą Bogu i znajdują Go, drugie, które starają się Go odnaleźć, a nie znajdują Go, inne zaś które żyją nie szukając Go, i nie znajdują Go. Pierwsi są roztropni i szczęśliwi. Ostatni szaleni i nieszczęśliwi, a ci którzy stoją pośrodku są nieszczęśliwi i roztropni”.

W analizowanych sekwencjach dialogowych pojawia się wielokrotnie telefon (m.in. na str. 95, 109, 138-140, 213, itp.), który jest rodzajem medium w sytuacjach komunikacyjnych i pełni funkcje mimetyczną i artystyczną, tak jak np. w rozdziale o funkcji didaskaliów, na str. 315-317 dysertacji, a którego funkcja powinna zostać bardziej wyszczególniona i omówiona. Pierwsza mimetyczna podkreśla silnie daną rzeczywistość, do której dane postaci z dramatów odwołują się, natomiast druga, artystyczna, wskazuje na relacje zachodzące między samym telefonem-przedmiotem a człowiekiem. Dlatego rozmowa telefoniczna staje się ważna i jest jednym z wariantów tekstu mówionego, który wpływa na zmianę całej struktury dialogowej, a zwłaszcza wprowadza interakcyjną grę ról, pomiędzy interlokutorami: z odbiorcy na nadawcę i odwrotnie poprzez wtrącanie pytań i własnych stwierdzeń. W tej grze interakcyjnej zabrakło mi kilku opracowań teoretyczno-krytycznych, do których należałoby się odwołać: E. Goffmana, *Les rites d'interaction*, A. Stoffa, *Telefon i rozmowa telefoniczna w dramacie*, czy K. Pisarkowej, *Składnia rozmowy telefonicznej*, by podkreślić różne sytuacje tematyczne, uwarunkowane czynnikami zachowawczymi, takimi jak reakcja siły werbalnej, zmiana natężenia tonu, barwy głosu, co powoduje zdystansowanie rozmówców i zmianę ról: od odbierającego do inicjującego, a poprzez wtrącenie pewnych słów do osoby trzeciej, której Autor dysertacji poświęcił wiele miejsca, co powoduje niesymetryczność rozmowy i dekoncentruje nadawcę (str. 138-140). Czynniki te decydują o modyfikacji kształtu całego dialogu, który stał się przedmiotem analizy tej części dysertacji.

Autor rozprawy stwierdza, że tekst dramatu stanowi punkt wyjścia do dalszej pracy, czyli eksperymentowania 'operacji teatralnych' i to, jaką funkcję spełniają didaskalia, czym jest przestrzeń sceniczna i sama tekstualność. Tekstualność u Pavlovsky'ego tkwi w nowo ukształtowanej formie jego tekstów scenicznych, która ma posłużyć do przygotowania wersji końcowej w postaci odmiennej i ostatecznej muzykalnej partytury 'nowego' testu scenicznego. Doktorant słusznie odwołuje się do G. Genetta i relacji zachodzących na poziomie tekstu, akcentując i opisując 'paratekst'. Dzięki takiemu zabiegowi mgr Hułyk dokonuje samodzielnej interpretacji, uwidacznia w ten sposób nie tylko paradoks sztuki teatralnej, ale samej sztuki, której nie można wyrazić słowem, nawet opisem wewnętrznych przeżyć postaci na scenie 'ludzkiego życia'.


Przystępując do opracowania publikacji rozprawy doktorskiej w formie pojedynczych lub uporządkowanych rozdziałów, warto udoskonalić pewną lukę interpretacyjną i strukturalną w konceptualizacji badawczej materii, odwołując się do kategorii czasu, czy czasowości gdzie może należałoby zwrócić uwagę na tzw. 'mikrosekwencje' powstające pomiędzy wypowiedziami postaci, dotyczące relacji z przeszłości, ale widzianej z

perspektywy teraźniejszości, ilustrując w ten sposób koncepcję strukturalną i opracowania R. Barthesa. Rozszerza to perspektywę interpretacji analizowanej treści dramatów i uwidacznia ważną rolę w odbiorze tekstu. Należałoby, według mnie, ujednoczyć całość rozprawy, przygotowując jeden, solidny rozdział teoretyczno-metodologiczny, by uniknąć powrotu do teorii w poszczególnych podrozdziałach i swobodnie kontynuować analizę. Taka forma nie zakłócałaby logiki prowadzonego dyskursu.

Dysertację doktorską wieńczy syntetyczne i logiczne zakończenie, które podsumowuje kompleksową całość tematyczną rozprawy. Natomiast mój niedosyt łagodzi w dużym stopniu umiejętnie skonstruowana forma wypowiedzi całej rozprawy doktorskiej, która wskazuje na kompetencje naukowe p. Hułyka i opanowanie warsztatu literaturoznawcy i teatrologa. Dysertacja staje się zatem efektem szerokiego spojrzenia na kompleksowe użycie języka w dramaturgii argentyńskiego autora.

Rozprawa doktorska oparta jest na starannej bibliografii, która uwzględnia głównie opracowania krytyczno-teatralne, literackie i historyczne związane z analizowaną tematyką. Biorąc pod uwagę poprawność merytoryczną całej rozprawy doktorskiej oraz kilka kwestii wskazanych powyżej, stwierdzam z pełnym przekonaniem, że dysertacja doktorska mgra. Michała Hułyka p.t.: *Lenguaje dramático en la obra de Eduardo Pavlovsky*, spełnia wszelkie warunki stawiane rozprawom doktorskim określone w ustawie (na podstawie art. 187 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki), i stanowi podstawę dopuszczenia Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Toruń, 25. 08. 2023 r.


Prof. dr hab. Cezary Bronowski