

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Karola Suszczyńskiego**  
**pt. *Witkacy w teatrze lalek. Od inspiracji do inscenizacji,***  
**napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Prussak oraz dr hab. Haliny Waszkiel**

1.

Odbywający się co dwa lata festiwal *Materia Prima* (Międzynarodowy Festiwal Teatru Formy), organizowany przez krakowski teatr Groteska, dowodzi, że teatr plastyczny, wykorzystujący w intrygujący sposób byt przedmiotów, masek, marionetek, i innych wyobrażeń materialnych, cieszy się ogromną popularnością. Z drugiej strony nikt nie zainteresowanie teatrologów i krytyków teatrem lalkarskim i plastycznym w zasadzie spycha jego artystów na margines życia kulturalnego. Na gruncie badań tylko paru specjalistów zajmuje się jego prężnym rozwojem, a czasopisma teatralne sporadycznie i okazjonalnie (najczęściej w związku z przeglądami teatralnymi i festiwalami, np. Międzynarodowym Festiwalem Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej) relacjonują na swych łamach wydarzenia związane z tym gatunkiem scenicznym. Teatr lalkowy jest teatrem dla specjalistów (także dla specjalistycznej prasy, np. dla „Teatru Lalek”), jest i n n y, bywa wykluczany z „mainstreamowych” narracji, wchodzi w rolę mniejszego, przyrodniego brata teatru aktorskiego. Praca Karola Suszczyńskiego dobitnie i precyzyjnie uświadamia jak wiele poprzez taki ogląd tracimy. Autor podjął w niej istotny wątek związany z dziejami tego teatru w Polsce, wynikający z kulturowego fenomenu, jakim jest inspiracja płynąca z tekstów dramatycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza, podsycająca od lat wyobraźnię twórców teatrów lalkowych, czy szerzej - wedle dawnego określenia Zbigniewa Taranienki - teatrów narracji plastycznej.

Autor podzielił swą pracę na dwie części: pierwszą zatytułował *Inspiracje*, drugą - zdecydowanie obszerniejszą - *Inszenizacje*. W pierwszej zajął się własną lekturą dramatów Witkacego uzasadniając, że zarówno, powołana konwencja tekstowa, cechy wyobraźni dramaturga jak i konsekwencje sposobu budowania postaci, wykreowały ogromny potencjał wykorzystywany w inscenizacjach plastycznych od lat 30 dwudziestego wieku do roku 2017. W drugiej części rozprawy przystąpił do omówienia wybranych spektakli (przede wszystkim powojennych) skupiając się na określeniu ich potencjału plastycznego. Ważnym uzupełnieniem rozprawy doktorskiej jest precyzyjnie pomyślany *Appendix*, który zawiera zarówno indeks wybranych haseł

odnoszących się do problematyki rozprawy (takich jak „lalki”, „manekiny”, „automaty”, „mechanizmy” i wiele, wiele innych) występujących w toku analiz w cytatach, jak i spis inscenizacji dramatów Witkacego na scenach teatrów lalkowych, co oznacza, że autor poszerzył ich liczbę względem analizowanych przez siebie przykładów, oraz wykluczył tytuły Witkacowskich realizacji na innych scenach, choć one także znalazły się w części poświęconej interpretacji spektakli. A zatem obszerna, niezwykle rzetelna praca oprócz tego, że koncentruje się na wybranych Witkacowskich premierach w tak rozległym czasie, tworzy wachlarz przemian konwencji polskiego teatru powojennego, reprezentowanego przez ważny gatunek wypowiedzi scenicznej. Bada ponadto jego zakorzenienie w źródłach przedwojennej i powojennej awangardy.

2.

Przechodząc przez zaproponowane przez Karola Suszczyńskiego etapy ewolucji teatru lalek, inspirowanego dramatai Witkacego, czytelnik odczuć może zarówno autorską fascynację tym typem teatru jak i poczuć się zachęcony do dyskusji z zapisanym tokiem rozumowania. Blisko 400 stronicowa rozprawa (licząc razem z dodatkami, które traktuję integralnie i doceniam ich naukowe znaczenie) jest w zasadzie spójna choć zróżnicowana w swej strukturalnej koncepcji: pozwala doświadczyć autorskiej umiejętności lektury tekstu dramatycznego i jego naukowych kontekstów oraz poświadcza zdolność do analizy spektaklu jako formy interpretacji literatury i jako samodzielnej wypowiedzi artystycznej. W tym miejscu jednak muszę zaznaczyć drobną wątpliwość: integralność rozprawy zostaje w moim przekonaniu nieznacznie naruszona przez swego rodzaju dysproporcję. Pierwsza część a także spory fragment części drugiej (a więc rozdziały 1, 2, 3, 4) są wyczerpujące, czasem nadmiernie szczegółowe jak ten poświęcony *Juweniliom* Witkacego, analityczne i rozległe, podczas gdy w ostatnich fragmentach rozprawy rysuje się swego rodzaju przyspieszenie: podrozdziały są coraz krótsze, tok naukowej narracji przechodzi od trybu analitycznego do nieomal katalogowania tytułów inscenizacji. Autor wymienia ich najważniejsze cechy, systematyzuje opis postaci, wylicza ilości przedstawień, czasem dodaje parę lapidarnych uwag interpretujących znaczenie konkretnych adaptacji Witkacowskich dramatów. Ponadto charakter materiału teatralnego potraktowany integralnie - od przedstawień powojennych do ostatnich tytułów reprezentujących bieżące życie teatralne - dowodzi, że tylko niektóre, najnowsze przedstawienia autor zna z autopsji, co ogólnie zaznacza we wstępie. Czytelnik może domyślać się, że ogląd wcześniejszych przedstawień to rekonstrukcja wynikająca z lektury wypowiedzi artystów i recenzji, z kolei najnowsze inscenizacje (być może niektóre?) autor, recenzujący też premiery na portalach teatralnych (np. w Teatrze dla was), poznawał osobiście. Paradoksalnie to właśnie o nich pisze zdecydowanie mniej, jakby nie korzystał z możliwości żywego kontaktu ze sceną. To wrażenie lekturowe, które można w redakcji pracy skorygować, nie koliduje, z przeświadczeniem, że rozprawa jest wynikiem rzetelnych badań, że wykorzystuje studia archiwalne i kontakt z



aktualnym teatrem. W części dotyczącej przeszłości Karol Suszczyński dokonał licznych źródłowych kwerend o czym świadczą obszernie, rozbudowane przypisy i zamieszczona na końcu bogata bibliografia. Kształt przedstawień dwudziestowiecznych został precyzyjnie wyłoniony poprzez (znakomite skądinąd) opisy recenzentów i teatrologów, co poświadcza jak żywa była w czasach PRL-u teatralna kultura krytyczna.

W uwagach dotyczących konstrukcji rozprawy muszę wyrazić także wrażenie pewnego niedosytu związane z koncepcją wstępu i zakończenia. Wydaje mi się, że autor powinien na samym początku zdefiniować to jak rozumie tytułowe pojęcie „teatr lalek” ponieważ nie jest ono jednoznaczne a także do pewnego stopnia w użytym przez niego spektrum znaczeń łączy kategorie teatru materii, awangardowych scen (takich jak Cricot, Cricot 2, teatr Szajny) z teatrami posługującymi się wyłącznie lalkami czy marionetkami. Co prawda Karol Suszczyński już na stronie 6 pisze, że stworzenie definicji jest niemożliwe z uwagi na różnorodność badanych przez niego scen, konsekwentnie jednak w tytule i podtytułach posługuje się formułą „teatr lalek”, podczas gdy pisze o teatrze plastycznym szeroko pojętym, ewoluującym i wkraczającym na scenę aktorską jako czynnik zmiany i wzbogacenia konwencji tzw. „tradycyjnego, aktorskiego teatru”. (Aczkolwiek zdaję sobie sprawę, że w dzisiejszych czasach postdramatycznych lektur i interdyscyplinarnego łączenia różnych ekspresji scenicznych określenie takie traci na znaczeniu.) Praca moim zdaniem dotyczy raczej teatru materii czy - by posłużyć się dawnym terminem - teatru plastycznego, teatru formy - określenie pojawiające się w tytule można uznać za nieco mylące. Tym bardziej, że ponad połowa rozprawy (do s. 210) dotyczy zarówno interpretacji tekstów Witkacego pod kątem wyobraźni wizualnej (nie wydaje mi się, że chodzi tu tylko i wyłącznie o „lalkowość”) oraz wpływu owej wizji na powojenny teatr podejmujący różne strategie ideowe i formalne w lekturach scenicznych reinterpreterujących autorskie projekty. Uważam, że gdyby Karol Suszczyński we wstępie obszerniej poruszył trudności i wyzwania terminologiczne, problematyzując wybrane zagadnienia gatunkowe, zadając pytania pojęciom tradycyjnym takim jak „teatr lalek”, „teatr formy”, „teatr plastyczny”, gdyby zdecydował się na konfrontację z dzisiejszą perspektywą refleksji redefiniującą istotę materialności w kulturze, praca mogłaby zyskać. Zauważyć warto, że rozprawa ujmuje długi wycinek historii teatru. Autor dociera do inscenizacji najnowszych, w polu analiz umieszcza fenomeny artystyczne spod znaku awangardy dwudziestowiecznej a także zjawiska kulturowe związane z nowoczesnymi nurtami humanistyki, która rezygnuje z orientacji antropocentrycznej i wzbogaca nasze spojrzenie na funkcje przedmiotów i technologii w doświadczeniu świata.

Także zakończenie rozprawy może budzić niedosyt. Po skrupulatnej pracy interpretującej wiele inscenizacji, autor nie stworzył odpowiedniej kulminacji, gdzie udałoby się zebrać wnioski z przemian stosunku artystów sceny do tekstów Witkacego. Nie ulega przecież wątpliwości, że



dramaty te były inaczej czytane i aktualizowane przed II wojną światową, inna była ich wymowa po 1945 roku, a inna była i jest w lekturach najnowszych. Być może ten brak konkluzji-syntezy wniosków z całego procesu poznawczego jest także efektem tego, że jako czytelnik odnosiłam czasem wrażenie, że autora bardziej interesują środki wizualne, poprzez które wypowiadali się artyści sceny używający tekstów Witkacego, niż przesłania myślowe spektakli. Silnie przemawiająca estetyka niekoniecznie odsłaniała swój potencjał polityczny, filozoficzny, ideowy bardzo istotny dla samego autora *Pożegnania jesieni*. Zarzut ten nie koliduje z przekonaniem, że w interpretacjach szczegółowych, w sposobie ujęcia tekstów i oglądu teatralnych form, autor dokonuje wielu odkrywczych obserwacji, że interpretowany przez niego kalejdoskop scen Witkacowskich przedstawień, przemawia jako ważny dorobek polskiej tradycji teatralnej.

3.

Znakomitym punktem wyjścia rozprawy jest logicznie uzasadniona część wprowadzająca *Juwenilia* Witkacego. Zabieg ten nie wydaje się tylko i wyłącznie uległością wobec chronologii. Karol Suszczyński konsekwentnie dowodzi, że wyobraźnia dziecięca Witkacego była nie tylko rezerwuarem wczesnych pomysłów i wiązała się z dziecięcymi próbkami, lecz, że rys świeżej, odkrywczej inwencji przetrwał i ewoluował w późniejszych, dojrzałych utworach. W skrócie można by rzec, że Witkacy nie utracił zdolności do komunikowania się ze swoim naiwnym „ja”, które stwarza świat z najbliższego otoczenia i ufa podstawowym gestom kreacyjnym, albowiem ożywiają one przedmiotowe byty, wywołują z nieistnienia istnienie. Zakorzenie w infantylnej wyobraźni pozwala także w późniejszych tekstach widzieć nie tylko wyrafinowanie intelektualne i nowoczesne koncepty sceniczne, lecz także wartości poetyckie dramatów, które dysponują kręgiem skojarzeń ujawniających wrażliwość twórcy spontanicznie reagującego na obrazy natury i kultury. Z równą pasją komentuje on gwałtowne przeobrażenia cywilizacyjne, przyspieszające w pierwszych dekadach dwudziestego wieku, jak i swobodnie zanurza się w organiczne żywioły ludzkiej i biologicznej rzeczywistości, jest obserwatorem natury, kolekcjonerem osobliwości przyrodniczych. Temat ten szczególnie w dzisiejszych czasach nabiera dodatkowych znaczeń. Prowokuje by docenić myśl Witkacego, która prorokuje nowoczesny zwrot w kulturze, obwieszczany dzisiaj w pracach m.in. Bruno Latoura czy Bjørnara Olsena, rozwijających tezy o ożywionej, ekspansywnej materii, o istnieniu sieci powiązań między przedmiotową stroną egzystencji, biologią a technologią.

Część poświęconą *Juweniliom* można by jednak skrócić i skondensować: bo choć intencją autora było odrobienie zaległości w Witkacologicznych pracach (po macoszemu czytających wczesne dramaciki S. I. Witkiewicza), to ważniejsze wydawałyby się wyostrzone wnioski niż analizy detaliczne i streszczanie utworów. W ogóle należałoby autora skłonić do gestów syntetycznych w niektórych partiach pracy, a także do wyraźnego spajania różnych części



rozprawy. W tym wypadku istotne wydałoby się np. powiązanie symboliczno-naiwnych ech charakterystycznych dla *Juweniliów* z późniejszymi zdecydowanymi i ostrymi przetworzeniami motywiki baśniowej w rozerotyzowanej, sadomasochistycznej wyobraźni autora *Nienasyenia*, do ukazania przejścia ważnego dla tropów lalkowych - od Maeterlinckowskich klisz marionetkowych do surrealizującej wyobraźni spod znaku teatru okrucieństwa bliskiego imaginacji Antoina Artauda czy Hansa Bellmera. Podkreśliłabym też znaczenie wyobraźni naiwnej dla estetyki awangardowej, która akcentujące wyrazisty gest rewolucyjnej sztuki jako początku twórczej myśli nieobarczonej tradycją i konwencjami. Jak podkreślają znawcy (od Jana Błońskiego do Janusza Deglera) z czasem Witkacy nie tyle odwrócił się od dramatu dziewiętnastowiecznego „wychodząc naprzeciw dramatowi realistycznemu i symbolicznemu” (s. 48 rozprawy) - ile wszystkie wzorce zastanych matryc teatralnych poddał nicowaniu i dekonstruowaniu.

Ważne i ciekawe wnioski przynosi lektura rozdziałów 2 i 3, związanych z analizą „lalkowości postaci”, projektów wpisanych w wygląd bohaterów dramatów Witkacego oraz lalkowych motywów rozrzuconych w licznych partiach dramatycznych, zarówno w didaskaliach jak i w dialogach i monologach postaci. I o ile w różnych, wspomnianych częściach pracy, nadmierna szczegółowość i skrupulatność w toku analizy może razić i wywoływać zniecierpliwienie, w tym przypadku swoista redundancja przynosi ważny i ciekawy efekt. Karol Suszyński śledząc wszelkie zwroty językowe, utarte bądź innowacyjne frazeologizmy, sugestie opisowe, charakterystykę bezpośrednią i pośrednią bohaterów sztuk, dowodzi, że gra leksyką stwarza niezwykle bogate, różnorodne a równocześnie świadomie ukierunkowane, pole obrazowych skojarzeń. Dzięki temu, że autor rozprawy zwraca uwagę na znaczącą reprezentację postaci zmechanizowanych i wskazuje na terminologię lalkarską, wydobywa pojawiające się w tekstach fragmenty opisów „automatów i masek”, zdajemy sobie sprawę, że był to kluczowy i reprezentatywny składnik poetyki i estetyki tekstów scenicznych Witkacego. To, co dla przeciętnego czytelnika wiąże się z utartą frazeologią opisującą na przykład wyrazistość postawy fizycznej kojarzonej z przedmiotami, sztywność poruszeń, mumioiwatość wyrazu twarzy, bądź przeciwnie - nadmierną fizjonomiczną ekspresję, dla twórcy plastyka może stać się inspiracją do poszukiwania niezwykle konkretyzacji scenicznych. Nagromadzenie przykładów zdaje się potwierdzać wyjściową tezę autora, że teatr dramatów Witkacego jest niejako stworzony dla teatru plastycznego. Jego bogata recepcja na scenach formy uzasadniona została immanentnymi cechami poetyki sztuk. Krytyczno-satyryczna imaginacja Witkacego, jego zmysł obserwacji otoczenia przerzucony w obszar stwarzania scenicznego, wywołał niezwykle bogaty arsenał środków stylistycznych, gotowych by zapłodnić widzenie artystów teatru.

Mam przy tej okazji jednak wątpliwość: czasem odnosiłam wrażenie, że autor zbyt dosłownie, jakby realistycznie traktuje opisy i wskazówki Witkacego, rezygnuje z przyjmowanego



przezeń dystansu, ironii czy hiperboli jako figury stylistycznej, która widzi w konkretnie materii możliwość manipulacji znaczeniami przenośnymi, dokonuje rekonfiguracji sensów obciążonych fizycznością w stronę nie tyle modernistycznej umowności ile awangardowej abstrakcji. Jest to o tyle zaskakujące ( w lekturze dramatów), że po tej części autor znakomicie rozpoznaje tropy awangardowej stylistyki różnych twórców, którzy nie tyle realizowali „wytyczne” Witkacego, ile nowatorsko i twórczo podchodzili do jego wskazówek, doskonale interpretując zwrot od realistyczno-naturalistycznej, dosłownej deskrypcji do inspiracyjnej funkcji języka żonglującego konkretem i umownością, dosadnością i metaforycznością, operującego ironią, groteską, satyrą i poważnym znaczeniem. Cała część poświęcona teatrowi Józefa Jaremy (przedwojenny Cricot), Tadeusza Kantora (powojenny Cricot 2) oraz realizacjom Józefa Szajny, potwierdza tę intuicję: dobrze byłoby aby autor podkreślił, że repertuar motywów i leksyka kojarząca się z teatrem lalek, automatów, z konkretnymi formalnymi rozwiązaniami, była źródłem autonomicznych pomysłów artystów wizjonerów: nie ograniczała ich i nie determinowała teatru reprodukcją materię literacką, lecz wpływała na rozwój ich własnych koncepcji, oryginalnie wcielających sugestię Witkacego w nieprzewidziany przez niego system konkretyzacji. Kierowały one nie tylko ku pomysłom scenograficzno-kostiumograficznym, lecz budowały oryginalne wcielenia tych dramatów w nowych warunkach teatralnej zmysłowości. Podkreślić jednak pragnę w tym miejscu, że włączenie zasad i techniki teatru lalkowego do recepcji wybranych motywów ze sztuk Witkacego jest niezwykle odkrywcze dla lektury jego dramatów i ich późniejszych realizacji. Autor rozprawy proponuje nowe tropy rozumienia przekształceń tożsamościowych postaci - kojarząc określonych bohaterów Witkacowskich z konkretnym typem lalek, np. takich, które ukrywają w swym wnętrzu drugą postać, mają z tyłu głowy inne oblicze, oraz takich, które dzięki mechanizmom dezintegracji korpusu mogą podlegać destrukcji i ponownemu scaleniu; dokonuje też deszyfracji charakteru fizjonomii w myśl użycia konkretnych masek teatru formy - celnie i ciekawie motywuje surrealistyczne skłonności kreacji autora *Onych* odnosząc je do konkretnych gatunków teatru plastycznego. Włącza do omawianych chwytów retorycznych znajdujących w dramaturgii kontekst teatru cieni. Ten kierunek lektury wzbogaca i poszerza pole interpretacyjnych sensów wokół omawianych wielokrotnie w przeszłości dramatów Witkacego, sprawia, że rozprawa jest ważnym dokonaniem nie tylko na polu naukowej refleksji związanej z teatrem formy, lecz także w obszarze interpretacji Witkacologicznych.

3.

Istotnym tematem rozprawy staje się problem związany z kryzysem tożsamości, który w teatrze Witkacego przerzucony został na zewnątrz i uzyskał plastyczne, obrazowe symptomy. Karol Suszczyński tę cechę warsztatu malarza w obszarze teatralnych poszukiwań uniwersalizuje i czyni podstawą dla różnych interpretacji scenicznych sztuk autora *Matki*. Problematyka personalna



prowadzi narrację przez praktykę teatralną rozpiętą od „wczoraj do dziś”. Jej wspólnym mianownikiem jest wyrażenie sprzeczności, które nieustannie, w zmiennych okolicznościach cywilizacyjnych, zagrażają istnieniu rozdartemu między kondycją „nieczułego automatu”, bezdusznego narzędzia procesów ekonomicznych i kulturowych, a kompulsywną kondycją rozdrażnionej osobowości żyjącej w napięciach psychicznych i lękach niemożliwych do pokonania. Ambiwalencja lalki - wyrazistej, doskonałej a zarazem martwej, lalki ruchliwej, ekspresywnej i zastygającej jak bezużyteczny przedmiot - zdaje się znakomicie „ucieleśniać” ten problem.

Cześć poświęcona teatrowi Józefa Jaremy (Cricotowa inscenizacja *Mątwy* - przy której warto może podkreślić, że stała się jedną z nielicznych przedwojennych inscenizacji bardzo wysoko ocenionych przez Witkacego), teatr Tadeusza Kantora, Józefa Szajny i pejzaże powojennej scenografii, reprezentowanej chociażby przez nazwisko Krzysztofa Pankiewicza - dowodzi jak silny i często dziś niedoceniony, był wpływ Witkacego na wyobraźnię sceniczną i conceptualne rozwiązania estetyczne. Pisano wcześniej o tym, że teatr Witkacego odkrywany m.in. przez zabiegi edytorskie Konstantego Pużyny, stał się dla polskiej sztuki scenicznej także przepustką do lektur nowoczesnych tekstów powojennych absurdystów. Dzięki Witkacemu łatwiej było przyswoić formalne rozwiązania dramatów Ionesco, Becketta, Adamova, którzy także sięgali do kondycji człowieka-automatu, postaci-wraku czy zwierzęco-ludzkiej hybrydy. Wydaje się, że „przepuszczenie Witkacego” przez przedmioty, rzeźbiarskie kostiumy i marionetowe poruszenia, dawało lepszy dostęp do stylistyki teatru drugiej połowy dwudziestego wieku, czego znakomitym przykładem *Nosorożec* ze Starego Teatru w Krakowie, ze scenografią Tadeusza Kantora.

Poszukiwania twórców teatrów awangardowych, nazywanych w przeszłości często teatrem formy, traktuje autor rozprawy jako „drogę do teatru lalek” słusznie na użytek swej koncepcji odwracając hierarchię scenicznych gatunków. Być może powinien zaznaczyć, że anektowanie form plastycznych silnie sformalizowanych do teatrów eksperymentujących, pozwoliło umocnić pozycję teatru lalek. W stworzonej przez niego panoramie od inscenizacji z roku 1966-1968 (np. *Twojego powszedniego mordercy* Andrzeja Dziędziuła i *Szalonej lokomotywy* Leokadii Serafinowicz) aż do *Tutli -Putli. Kto jest dziki?* (2017) Magdy Miklasz oraz *Opowieści spod stołu* w reżyserii Tomasza Kaczorowskiego z 2017, rysuje się znamienne pęknięcie. Do roku 1989 Witkacy jego zdaniem funkcjonował na scenach polskich jako inspiracja, po 1989 stał się pretekstem. Ta wyrazista cezura jest - jak można się domyślać - cezurą dziejową, przełomem między dwoma stuleciami, określonymi m.in. ważną dla Polski datą polityczną. Nie ulega wątpliwości, że odzyskanie wolności, kres komunistycznego reżimu silnie wpłynął na kulturę teatralną, jednak Karol Suszczyński, jak mi się wydaje, powinien dobitniej uzasadnić swoją decyzję. Sam autor pisze, że to raczej „data umowna, leżąca w granicach trudnego do zdefiniowania okresu przejściowego” (s. 218). Proponowałabym aby nad tą umownością się zastanowić. Czy w przemianie od inscenizacji



na kanwie tekstu do pretekstualnej funkcji dramatu w polu poszukiwań twórczych nie można zobaczyć ogólniejszego procesu odchodzenia od językowej podstawy inscenizacji charakterystycznego dla polskiego teatru najnowszego? Można przypuszczać, że tak istotna dla dzisiejszej praktyki inscenizacyjnej strategia swobody wobec podstawy dramatycznej „zainfekowała” także teatr lalek. Uważam, że uzasadnienie płynące z uwzględnienia wagi idei teatru postdramatycznego (choćby w postaci klasycznej dziś pozycji H. T. Lehmana), mogłoby zostać wprowadzone we wstępie, a także być kluczowe dla uwag podsumowujących rozprawę. Ponadto znakomicie widać, że od lat 60 Witkacy rozwijał teatr lalkowy jako narrację sproblematyzowaną ideowo, niejednokrotnie silnie aktualizowaną politycznie. Zabawowy charakter różnych inscenizacji, był kontrapunktowany poważnymi aluzjami do spełnień dwudziestowiecznych totalitaryzmów, faszyzmu i komunizmu, których dopatrywano się w kulturowo-społecznych prorocत्वach Witkacego. Inaczej jego katastrofizm, lęk przed masą, maszynizmem będzie przemawiał w euforycznych czasach wolności po 89 roku, jeszcze inaczej w drugiej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku, w erze rozczarowania neoliberalnym porządkiem świata i kryzysem demokracji, w projektach inscenizacji o „różnorodności kulturowej” (termin autorski, s.330).

4.

W uwagach podsumowujących ocenę dysertacji chcę podkreślić wrażliwość autora na elementy plastyczne spektaklu, umiejętność wydobywania ich znaczeń, kunszt opisów i trafność wyciągania wniosków z recenzji, a także zdolność do reaktywowania wrażeń wizualnych w połączeniu z warstwą akustyczno-werbalną spektakli. Rozprawa znakomicie pokazuje jak Witkacy stał się źródłem pomysłowości twórczej i jak zapis jego teatru konweniował z neoawangardowymi poszukiwaniami teatru zmierzającego ku estetyce brzydoty, nadmiaru, formy operującej śmieciowymi reprezentacjami cywilizacji chaosu i ludzkiej degrengolady. Praca pozwala też przyjrzeć się wadze pracy scenografów, których współudział w tworzeniu koncepcji scenicznych i inscenizacyjnych często bywa pomijany, autorów znakomitych, pomysłowych lalek oraz masek, wynalazców użytecznych i wymyślnych rekwizytów. Mimo że autora interesuje głównie Witkacy - pokazuje przy tej okazji, że odwaga sięgania po jego teksty dramatyczne mobilizowała wysiłki by i inne utwory nieprzeznaczone dla teatru lalek realizować na scenach lalkowych (np. Wyspiańskiego czy Białoszewskiego). W paru cennych momentach autor pisze o aktorstwie w tym teatrze, ponadto pozwala nam poznać przedstawienia nie tylko ze znaczących centrów kultury (Kraków, Poznań, Warszawa, Wrocław) ale także z teatru z Wałbrzycha, Białegostoku, czy z inscenizacji przedstawień szkolnych (Wydział Lalkarski PWST we Wrocławiu, filia krakowskiej PWST, dziś AST), w przypisach sygnalizuje też przedstawienia teatru amatorskiego, ukazuje ponadto



inicjatywy łączące wysiłki artystów polskich i np. niemieckich w Teatrze Malabar Hotel. Praca ma też znamienny rozmach, skupia się na procesach historycznych i ich wpływie na współczesność. Przechodzimy z autorem od wyobrażeń lalek-szlachetnych pań z teatru Tadeusza Kantora, Jana Berdyszaka, Joanny Braun, Jadwigi Mydlarskiej-Kowal do lalek Barbie występujących w *Pannie Tutli-Putli* Marcina Bartnikowskiego z roku 2016. Ta szeroka panorama daje interesujący ogląd wycinka dziejów polskiego teatru, pozwala docenić sens materialnej, plastycznej estetyki jako teatralnej sztuki wyrazu, generującej ważne idee i koncepcje myślowe.

Praca spełnia wymogi stawiane doktoratom, na jej podstawie Karol Suszczyński może być dopuszczony do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Rzetelność i naukowe podejście do źródeł zasługuje na wyróżnienie, uważam także, że po pewnych skrótach i uzupełnieniach, rozprawa mogłaby być podstawą ważnej a przede wszystkim potrzebnej publikacji, uzupełniającej luki teatrologicznych badań na teatrem lalek.

Katarzyna Fazan

