

Poznań, 13 września 2018 r.

Prof. dr hab. Izolda Kiec
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Katedra Kuratorstwa i Teorii Sztuki

Recenzja rozprawy doktorskiej magistra Daniela Wyszogrodzkiego
Stulecie musicalu

Praca Daniela Wyszogrodzkiego *Stulecie musicalu* nie jest typową rozprawą doktorską; wydaje się bowiem, że nie spełnia – nawet przy pobieżnym oglądzie – podstawowych wyróżników tego typu rozpraw: 1) tytuł całości nie problematyzuje zagadnienia będącego przedmiotem badań; 2) praca ma charakter leksykonu; 3) brakuje w tekście przypisów zarówno źródłowych, odsyłających do literatury przedmiotu, jak i komentujących – kontekstowych i wyjaśniających (choć rozprawa zaopatrzona została w bibliografię). Wstęp, niestety, nie wyjaśnia ani koncepcji całości, ani układu zgromadzonego materiału, co najważniejsze – nie wyjaśnia kryteriów doboru haseł, a także ich struktury; brakuje w nim także deklaracji metodologicznych, a sposób narracji już od samego początku ma charakter – powiedziałabym – „lekki”, anegdotyczny, niestosowany w pracach naukowych (nawet tych, które mieszczą się w nurcie badawczej eseistyki).

Ustawa z 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki w artykule 13. punkt 1. nie precyzuje w szczególności formalnych wymogów stawianych przed rozprawami doktorskimi: „Rozprawa doktorska, przygotowywana pod opieką promotora albo pod opieką promotora i promotora pomocniczego, o którym mowa w art. 20 ust. 7, powinna stanowić oryginalne rozwiązanie problemu naukowego lub oryginalne dokonanie artystyczne oraz wykazywać ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w danej dyscyplinie naukowej lub artystycznej oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej”. W punkcie 2. tego samego artykułu zapisano: „Rozprawa doktorska może mieć formę maszynopisu książki, książki wydanej lub spójnego tematycznie zbioru rozdziałów w książkach wydanych, spójnego tematycznie zbioru artykułów opublikowanych lub przyjętych do druku w czasopiśmie naukowych [...]”.

Osiemsetstronicowy tekst napisany przez magistra Daniela Wyszogrodzkiego stanowi wydruk przygotowanej do publikacji książki. Otrzymałam go do recenzji po akceptacji Rady Naukowej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk; sygnowany nazwiskami dwojga promotorów – prof. dr hab. Anny Nasiłowskiej i prof. dr hab. Krzysztofa Lipki, wybitnych specjalistów w dziedzinie literaturoznawstwa i muzykologii. Z powyższymi zastrzeżeniami zatem, ale biorąc pod uwagę autorytet Szanownego Gremium i cytowane punkty ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym, poddałam ocenie pracę Daniela Wyszogrodzkiego *Stulecie musicalu* w tej formule, jaka została zaakceptowana i oficjalnie przyjęta.

Rozpocznę od tytułu, lakonicznego i wymagającego uszczegółowienia o: 1) podtytuł, zawierający zakres czasowy (to sprawa oczywista) oraz dookreślenie zakresu rzeczowego (np. ludzie, dzieła, miejsca, pojęcia); 2) uszczegółowienie tytułu głównego o przymiotnik „amerykański”: *Stulecie musicalu amerykańskiego*, co oczywiście musiałoby zostać uzupełnione wyjaśniającym komentarzem we wstępie, bo ważniejsze aniżeli zarzut tautologii (wiadomo, że musical to amerykańska – mówi się nawet, że tamtejsza, „narodowa” – forma kultury) jest dopowiedzenie, że jeżeli w książce omówione są wybrane tytuły, twórcy, także teatry związane z musicaliem brytyjskim i francuskim, a nawet jeden musical austriacki (*Elisabeth*, hasło na s. 204), to zachowana zostaje perspektywa Broadwayu, odnośny moment w ewolucji musicalu amerykańskiego, jego rozkwit, niedostatki i zapotrzebowania.

Na osobną wzmiankę zasługuje obecność w recenzowanym tomie musicalu polskiego, któremu (oprócz kwestii adaptacji kończących hasła poświęcone musicalom amerykańskim, co nie budzi wątpliwości) Autor poświęcił osobne pięć haseł: ‘Janusz Józefowicz’; ‘Wojciech Kępczyński’; ‘Wojciech Kościelniak’; ‘*Metro*’; ‘*Szalona lokomotywa*’. Czterech pierwszych mogłabym bronić właśnie z perspektywy „amerykańskiej”, czego nie jestem w stanie zrobić w przypadku *Szalonej lokomotywy* – sugerowałabym pominięcie tego hasła w książce, jest tutaj „ciałem obcym”, dziełem osobnym, nijak mającym się do profilu leksykonu. Choć skoro już mówimy o amerykańskim musicalu w Polsce, to wybór owych czterech haseł budzi więcej pytań aniżeli zrozumienia decyzji Autora. Bo dlaczego np. brakuje haseł: ‘Roma [teatr]’ albo ‘Capitol [teatr]’, albo ‘Teatr Muzyczny w Gdyni’, albo ‘Janusz Stokłosa’? To nie wszystko, bo z perspektywy amerykańskiej można by pytać choćby o polską tzw. rock operę *Naga* z 1971 roku (może nawet o rok wcześniejsze *Mrowisko?*). O widowisko *Janosik, czyli na szkle malowane* (muz. Katarzyna Gaertner, libretto Ernest Bryll) z roku 1970, określone jako śpiewogra, ale zaliczone przez badaczy (Marek Bielacki) właśnie do nurtu

amerykańskiego, rockowego musicalu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Wymieniam tylko ten jeden – wyrazisty w moim przekonaniu – przykład, by zasugerować przemyślenie od nowa i korektę owego polskiego wątku w recenzowanej pracy. Oczywiście, najchętniej rekomendowałabym napisanie tomu drugiego: *...lecie musicalu polskiego*, poświęcony naszemu musicalowi, z perspektywy amerykańskiej, ale także rodzimych tradycji polskiego popularnego teatru muzycznego, komedii muzycznej, które możemy wyprowadzić już od Wojciecha Bogusławskiego.

Wspominając o śpiewogrze, dotknęłam wyżej następnego ważnego problemu, obecnego – mam wrażenie – w całej rozprawie, na różnych poziomach rozważań. Chodzi, najogólniej rzecz ujmując, o myślenie gatunkowe, którego nieco tutaj brakuje. Autor eksponuje (już we wstępie zatytułowanym trochę na wyrost *Co to jest musical?*, ale także w doborze i konstrukcji haseł): treść (akcję), muzykę, zapotrzebowanie odbiorcze (głównie na popularne schematy fabularne i „rozbuchaną” widowiskowość, eksponowaną na rzecz dramatyczności) i recepcję, a także „budżet i afisz” (s. 12), czyli mechanizmy rynku rozrywki (co znajduje odzwierciedlenie w hasłach poświęconych producentom i agencjom teatralnym). Brakuje wszakże uporządkowania wymienionych elementów, jasnej definicji gatunku, z uwzględnieniem stanu badań, funkcjonujących już w literaturze przedmiotu definicji i ustaleń (tu właśnie doskwiera pomijanie badawczego rzemiosła i zwyczajów, uwzględnienia literatury przedmiotu, która znajduje swoje odzwierciedlenie w przypisach)! Mało precyzyjna definicja komplikuje się przecież i ukazuje swoją wielopiętrowość podczas lektury. Kilka przykładów. Skoro ‘minstrel show’ doczekał się odrębnego hasła jako „jedno ze źródeł gatunku” (s. 472), to co np. z ekstrawaganzą – równie ważną, amerykańską, tradycją musicalu? Dalej – Autor chętnie posługuje się określeniem gatunkowym: rewia; nawet w podtytułach haseł, np. s. 810 – hasło *Yip Yip Yaphank* ma etykietkę ‘[rewia]’, s. 334-336 – hasło *Jerome Robbins’ Broadway* podobnie (choć w spisie treści dzieło owo ma podtytuł: „musical”!), a sam autor pyta: „Najlepszy musical roku. Tylko czy to w ogóle był musical?” (tyle że zamiast odpowiedzi, stanowiącej analizę struktury spektaklu, mamy kilka zdań na temat ogólnej kondycji musicalu na przełomie dekady lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych). Zabrakło w tekście definicji tej formy, określenia źródeł i jej relacji z musicalem, choć pojawiają się interesujące pomysły, które można by potraktować jako próbę wyróżnienia w ramach musicalu odmian gatunkowych rewii (funkcjonujących na zasadzie cytatu formalnego w obrębie większej całości?), np. na s. 236 mowa o rewii tanecznej (hasło ‘Fosse’) – wymagałoby to określenie rozwinięcia. Na s. 361-363 znajduje się hasło ‘Jukebox musical [gatunek]’, zawierające wyraźną sugestię rewiowej tradycji tej odmiany musicalu („Jukebox

musical ma długą tradycję. Wiele rewii teatralnych zlepiano ze starych hitów, podobnie zresztą czyniono w kinie”), ale jednocześnie definicja brzmi zadziwiająco lakonicznie i nieprecyzyjnie (zwłaszcza jak na pracę doktorską poświęconą historii gatunku): „Musical oparty na znanych wcześniej piosenkach. Koniec, kropka”.

Do innych ciekawych propozycji odmian gatunkowych (już nie rewii, lecz samego musicalu) zaliczyłabym: „koncert specjalny” (s. 317, *Hey, Mr. Producer*), „concept musical” (s. 288, *Hair*), „musical hipisowski” zamiast rock-opery (s. 284, *Hair*; nawiasem mówiąc, ta nazwa „hipisowski” byłaby świetnym punktem wyjścia do rozważań na temat inspirowanej ideologią hipisowską „wolnej” struktury musicalu), „muzyczny dokument” (s. 340, *Jersey Boys* [musical]); s. 372 – musicale kameralne (s. 372, *Jerome Kern (1885-1945)*); musical dla dzieci (albo musical disneyowski).

Nie zostały te formy i odmiany gatunkowe szczegółowo omówione, a jedynie zasugerowane. Nie robię z tego zarzutu, ponieważ traktuję pracę doktorską Daniela Wyszogrodzkiego jako źródło inspiracji dla badaczy form muzycznych; wątki, które w przyszłych badaniach wymagają rozwinięcia. Leksykon *Stulecie musicalu* to ważne kompendium wiedzy na temat amerykańskiego popularnego teatru muzycznego, z pewnością pożyteczne i – powiedziałabym – wygodne (bo mamy do czynienia z pracą pionierską na naszym rynku wydawniczym) narzędzie służące szczegółowym badaniom; literatura pomocnicza dla historyków musicalu; źródło inspiracji dla teoretyków gatunku. Podam niektóre tematy, jakie – poza już wskazanymi z obszaru badań genologicznych – przyszły mi na myśl podczas lektury recenzowanej pracy, np.: mit Ameryki w broadwayowskim musicalu (por. *America*, s. 32-33); porównawcza analiza musicalu *Into the Woods* z rozprawą Bruno Bettelheima (s. 325-326); w związku z hasłem ‘Tour’ (s. 773) można by się zastanowić, jakie są relacje omawianego zjawiska z działalnością dawnych wędrownych trup teatralnych, głównie latem tworzących na bazie zespołów stacjonarnych teatry objazdowe.

Niewątpliwą zasługą mgr. Daniela Wyszogrodzkiego jest zebranie dość obszernej bibliografii (głównie anglojęzycznej). Choć nie bardzo rozumiem, dlaczego w doktoracie mamy do czynienia z wybranymi pozycjami książkowymi? Co stało na przeszkodzie, by była to całość zgromadzonych pozycji książkowych? Brakuje bardzo ważnych rodzimych opracowań na temat musicalu (o charakterze naukowym!): Marka Bielackiego: *Msza beatowa jako współczesna forma dramatu muzycznego*, Łódź 1980; *Musical. Wybrane źródła struktury gatunku*, Łódź 1984; *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994; i Marka Gołębiowskiego *Amerykański musical na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1990; plus sporo artykułów obu badaczy. Zwracam na to uwagę, zwłaszcza że w bibliografii

znalazły się książki o charakterze popularnym (Lucjana Kydryńskiego) i wspomnieniowym (Antoniego Marianowicza). Dużym brakiem jest nieuwzględnienie w bibliografii artykułów z czasopism oraz z prac zbiorowych.

Kilka uwag szczegółowych wymienię, dla jasności, w punktach:

1. Nie rezygnowałabym zupełnie z przypisów, niektóre kwestie wymagają – w moim przekonaniu – wyjaśnienia, jeśli mówimy o badawczej pracy mającej być rzetelnym opracowaniem, a nie popularną opowieścią, np. na s. 106 przydałby się przypis, gdy mowa o *Operze żebraczej*; na s. 193 zbyt lakonicznie (i chyba nieprecyzyjnie) wyjaśnione zostało pojęcie *call-and-response* – tu także przydałby się wyjaśniający przypis; na s. 470 (i na innych również) pojawiają się odniesienia do wodewilu i burleski – trzeba by wyjaśnić w przypisach genezę i omówić krótko strukturę tych gatunków oraz ich relacje z musicaliem. Podaję jedynie wybrane przykłady. Praca powinna być przejrzana i uzupełniona pod kątem pojęć – nazwijmy je – fachowych i historycznych z omawianego w dysertacji zakresu.
2. Przy zastosowanym układzie alfabetycznym wymagany byłby system odsyłaczy – znów posłużę się wybranymi jedynie przykładami. Gdy np. już w pierwszym haśle *42nd Street* pojawia się wzmianka na temat *Ziegfeld Follies* (s. 16), powinien tu być odsyłacz do haseł: *Florenz Ziegfeld Jr. (1867-1932)* (s. 819-822) oraz *Ziegfeld Follies* (s. 823-825); podobnie w haśle *Follies [musical]* (s. 228) brakuje takiego odsyłacza. Przy haśle *The Fantastics [musical]* (s. 216-219) powinien być odsyłacz do hasła *Off-Broadway* (s. 530-531). *Minstrel show* – s. 470; s. 352, Przy haśle *Al Jonson [aktor]* powinien być odsyłacz do hasła *Minstrel show* (s. 470). Itd.
3. Zrezygnowałabym z hasła ‘Demografia Broadwayu’; pod hasłem ‘Broadway’ można wyróżnić mniejsze jednostki – czyli np.: ulica-symbol, demografia – co ułatwi korzystanie z leksykonu (proszę pamiętać, że tego typu wydawnictw nie czyta się linearnie i odbiorcom, którzy szukają określonych zagadnień, trudno będzie wpaść na pomysł szukania hasła typu ‘Demografia Broadwayu’. Z tego samego powodu można by ujednolicić nagłówki kilku innych haseł: na s. 411 mamy hasło ‘Literatura inspiruje’ – może jednak ‘Musical a literatura’; na s. 562 hasło ‘Opera inspiruje’ – może ‘Musical a opera’; na s. 662 – hasło ‘Showbiz w musicalu’, może: *Musical a showbiz*. Wreszcie na s. 744 pojawia się hasło ‘Szekspir inspiruje’ – przeniosłabym informacje tu zawarte do dużego hasła ‘Musical a literatura’, zwłaszcza że samo hasło nie jest długie i w pewnym stopniu jego treści pojawiają się i w innych hasłach (ewentualnie można by pomyśleć o

hasło: 'Musical a teatr dramatyczny'). Można by też dodać hasło: 'Musical a film' – te zagadnienia rozproszone są w różnych hasłach.

4. Należałoby popracować nad precyzją terminologiczną, głównie rozróżnieniami akcja-fabula, które cały czas są w pracy stosowane wymiennie (jest to o tyle ważne, że – powiem umownie – „opowieść” uznaje Autor już we wstępie za podstawowy wyróżnik gatunku; ale nie podoba mi się i nie rozumiem użytego na s. 11, w pierwszym akapicie tekstu określenia „akcja fabularna”). I jeszcze – na s. 65 przy dość skrótowym opisie i uzasadnieniu nie jestem pewna, czy właściwie użyte zostało słowo „parabola” – to po prostu metafora... („Kiedy Lionel Bart [...] był biednym dzieckiem, jego baton czekoladowy przedstawiał rysunek Oliwiera Twista, proszącego o słynne >więcej<. I całe życie tego samorodnego geniusza z przedmieścia stało się rozwinięciem owej paraboli”).
5. Na s. 239 pojawia się określenie „teatralne piosenki” (w cytacie co prawda, ale jednak, skoro cytat ma charakter argumentu); byłabym ciekawa, co oznacza to określenie (zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, że w naszych tzw. *song studies* funkcjonują dwa zbliżone – chyba? – pojęcia: teatr piosenki i piosenka aktorska).
6. Na s. 245 zwrócił moją uwagę fragment, który w dość pobieżny sposób odnosi się do relacji sztuki wysokiej i niskiej, a chodzi tu o dorobek George'a Gershwina (pan mgr Wyszogrodzki mówi o sztuce „uważanej za >wyższą<”, dalej o „sztuce niskich lotów”, by uznać, iż to „podział umowny”). Oczekiwałam w pracy doktorskiej bardziej zdyscyplinowanego podejścia do problemu, który okazuje się ważny dla samego Autora rozważań, który wskazuje w tym hasle uprawiane przez Gershwina formy muzyki klasycznej, sytuując je wobec nowej sztuki teatru popularnego (choćby dzieło *Porgy and Bess* nazywane przez Gershwina i konsekwentnie przez Daniela Wyszogrodzkiego – operą).
7. Zrezygnowałabym z hasła 'Dysonanse' opatrzonego wyjaśnieniem '[kontrowersje]' – tego typu zjawiska jak tu wymienione są udziałem różnych sztuk – nie tylko musicalu; a poza tym owe kontrowersje omawiane są także w innych hasłach (np. nagość w *Hair*, w *Oh! Calcutta!*, seks w *Avenue Q*). Dodatkowo mamy tu do czynienia z pewną niedogodnością czytelniczą, o której wspomniałam w punkcie 3.
8. Mam wątpliwości co do umieszczenia w pracy hasła 'Uwertura', łącznie z podtytułem '[muzyka instrumentalna]' (s. 776-780). Jest to – po pierwsze – jedyny tak wyróżniony element strukturalny musicalu (bo dlaczego nie dać osobnych

hasel typu: akt, recitativo, ale głównie – piosenka!, albo i cover). Ale jeśli już zostawiać to hasło, to trzeba by podać źródłosłów, omówić obecność w klasycznych formach teatru muzycznego i wskazać na różnice pomiędzy „klasyczną” a „musicalową” uwerturą.

Reasumując, mimo powyższych zastrzeżeń i uwag szczegółowych, doceniam trud badawczy i ogromną pracę, popartą wiedzą, jaką zaprezentował mgr Daniel Wyszogrodzki w swojej rozprawie. Jej wartością naddaną jest wiedza praktyka, doktorant bowiem chętnie korzysta z tej wiedzy, jakiej dostarczyła mu wieloletnia współpraca z Teatrem Roma i z innymi scenami musicalowymi.

Wnoszę o dopuszczenie Magistra Daniela Wyszogrodzkiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Jolde Kuc