



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

Łódź, 9 kwietnia 2023

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko

Katedra Dramatu i Teatru

Uniwersytet Łódzki

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Anny Królicy
pt. *Ciało i pamięć w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora
oraz Tanztheater Wuppertal Piny Bausch***

Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska pani mgr Anny Królicy pt. *Ciało i pamięć w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora oraz Tanztheater Wuppertal Piny Bausch* dotyczy spojrzenia na zjawiska wskazane w tytule z perspektywy dwóch kategorii silnie obecnych w humanistyce ostatnich dekad, a mianowicie ciała i pamięci, ciała jako archiwum, pamięci ucieleśnionej, miejsc pamięci i nie-miejsc itp. Doktorantka posiada właściwe kompetencje, by zajmować się badaniami nad teatrem Kantora i Bausch, gdyż wcześniej opublikowała w wydawnictwach krajowych i zagranicznych szereg tekstów poświęconych Kantorowi (fragmenty niektórych z nich włączone zostały do recenzowanej rozprawy), realizowała kilka projektów artystycznych związanych z tym twórcą, a także pisała recenzje i artykuły omawiające twórczość Piny Bausch. Trudno powiedzieć czy oboje artyści znali i wzajemnie inspirowali się swoją twórczością (Bausch była o pokolenie młodsza od Kantora), ale to nie bezpośrednie powinowactwa artystyczne czyni Autorka płaszczyzną ich spotkania, lecz toposy ciała i pamięci obecne w ich dziełach. Na pracę składają się dwie – w zasadzie autonomiczne – części: pierwsza poświęcona Kantorowi i druga dotycząca Bausch. Głównym celem rozprawy jest przedstawienie „nowego spojrzenia na teatry Tadeusza Kantora i Piny Bausch”, a zamysł ten „opiera się na koncepcie odwrócenia typowych tropów badawczych (ciało/pamięć), którymi dotychczas operowano, mówiąc o tych twórcach i ich autorskich przedstawieniach”, jak deklaruje Doktorantka (s. 3). Oznacza to, że podstawowym paradygmatem badawczym w odniesieniu do Kantora w miejsce pamięci będzie ciało,

Instytut Kultury Współczesnej
Wydział Filologiczny UŁ
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

zaś w przypadku Bausch ciało zejdzie na plan dalszy wobec pamięci. Trudno jednak orzec na ile ten zamiar jest nowy, gdyż kwestia ciała w teatrze Kantora była wielokrotnie poruszana (np. przez Krzysztofa Pleśniarowicza, a zwłaszcza przez Katarzynę Fazan), choć faktycznie temu zagadnieniu nie poświęcono oddzielnej publikacji). Podobnie jest z motywem pamięci w teatrze Bausch, który często bywa podejmowany przez badaczy, a głównym tematem stał się w książce Stephana Brinkmanna *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz* (Bielefeld 2013). Praca ta oparta jest na doświadczeniach autora zdobytych w zespole Bausch, jednak nie znalazła się w bibliografii recenzowanej rozprawy. Niezależnie od faktycznego stanu badań, lektura rozważań Doktorantki dowodzi, jak w obu teatrach problematyka ciała i pamięci przenikają się, jak są ze sobą złączone i jak wzajemnie się warunkują.

Część pierwsza, zatytułowana *Kantor: Ciało* (s. 19 – 136), stanowi chronologiczny przegląd zmiennych form postaci scenicznych w przedstawieniach krakowskiego twórcy. Jako rozdział wprowadzający służy tu panorama tańca i cielesności w przedwojennym Krakowie – zarówno występy gościnne znanych tancerzy, jak i stopniowo rodząca się tradycja lokalna, z jakiej wywodził się teatr Cricot, któremu poświęcono osobny podrozdział. Warte przypomnienia były tu improwizacje taneczne Jacka Pugeta, występy tancerek krakowskich i kostiumy Henryk Wicińskiego i Marii Jaremy, które antycypowały niektóre powojenne autorskie rozwiązania Kantora. Rozdział drugi poświęcony jest *Modyfikacjom ciała w spektaklach Kantora*, gdzie najpierw pod hasłem *Nieobecność figury ludzkiej* omówione zostały konstrukty zastosowane w przedwojennej jeszcze *Śmierci Tintagilesa* i okupacyjnej *Balladynie*. Kolejny podrozdział poświęcony został ambalażom Kantora i jego autorskiej koncepcji bio-obiektu pojawiającego się m.in. w przedstawieniu z 1961 *W małym dworku* i innych „grach z Witkacym” (jak to określa Autorka), ale również w *Umarłej klasie*. Tutaj także uwzględnione zostały manekiny (czasami jako odmiana bio-obiektów) i figury woskowe, obecne zarówno na wcześniejszym etapie twórczości, jak i w ostatnim cyklu Kantora – Teatrze *Śmierci*. Końcowy podrozdział poświęcony został groteskowemu przetworzeniom ciał w spektaklach Kantora, analizowanym w kontekście koncepcji



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

groteskowości Michała Bachtina. Tutaj zatem formy postaci scenicznych omawiane wcześniej – postaci powiększone o przedmiot, bio-objekty, manekiny-sobowtóry – spotykają się w perspektywie groteski jako ciała podwojone, modyfikowalne, hybrydalne, a jako paradygmat ich metamorfoz wskazany został ruch. Autorka przywołuje konkretne sceny z *Umarłej klasy*, *Wielopola*, *Wielopola*, *Niech szczerą artyści*, by ukazać różnego rodzaju przetworzenia dokonujące się w przejściu między życiem a śmiercią. Rozdział trzeci – *Odzyskiwanie ciała realnego* – dotyczy ciał realnych pojawiających się w happeningach Kantora. W oparciu o partytury i dokumentację fotograficzną omówiona została skala działań wykonawców: czynności codziennych w *Cricotage'u* (tu trafne odwołanie do *No Manifesto* Yvonne Rainer), absurdalności zachowań w *Panoramycznym happeningu morskim*, w którym realne ciało staje się narzędziem deziluzji czy *Lekcji anatomii według Rembrandta*, w której procedura sekcji została przeniesiona z ciała na ubranie wykonawcy i w innym sensie służyła ujawnianiu intymności obiektu. Kolejny podrozdział wprowadza wątek nagiego ciała w przedstawieniach Kantora, które Doktorantka uznała za najbardziej opresyjny sposób traktowania wykonawcy, wymagający obnażenia i wywołujący jego zawstydzenie, jak było to widoczne np. w *Nadobnisiach i kockodanach* czy *W małym dworku*, a u odbiorców wywołując reakcję szoku. Ostatni podrozdział dotyczy form ruchu scenicznego i działań cielesnych opartych na interakcjach pojawiających się przed cyklem Teatru Śmierci, jak i w przedstawieniach mieszczących się w nim. Są tutaj uwypuklone zarówno wpływy Meyerholdowskiej biomechaniki, jak i podobieństwo do strategii stosowanych przez Pinę Bausch. Końcowy rozdział części poświęconej Tadeuszowi Kantorowi to *Archiwum ciała* i dotyczy on podsumowania strategii i myśli artysty powracających w Teatrze Śmierci, w którym w przetworzonej formie skumulowane zostały doświadczenia twórcy z wcześniejszych etapów jego twórczości, a więc konstrukty postaci, ambaláže, bio-objekty, dwucieleśność postaci, człowiek powiększony o przedmiot, formy hybrydalne i groteskowe. O ile wcześniej Autorka odwoływała się głównie do publikacji Kantorologów i pism samego artysty, budując narrację historyczną, o tyle w rozdziale końcowym do opisanie praktyk teatralnych



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

Kantora uruchomione zostały koncepcje ciała jako archiwum Inge Baxmann, pamięci kulturowej Aleidy i Jana Assmann. Pojęcie pamięci indywidualnej i pamięci zbiorowej staje się na przykład narzędziem analitycznym w odniesieniu do *Wielopola, Wielopola*, które Doktorantka traktuje jako przykład polskiego teatru tańca (do czego jeszcze wypadnie powrócić). Za antycypację idei, na której zbudowany został cykl Teatru Śmierci, przyjęty został *Powrót Odysa*, któremu poświęcony został ostatni fragment tej części pracy – wskazano w nim zarówno motyw powrotu niemożliwego, jak i prototyp postaci Odysa wracający np. w *Nigdy już tu nie powrócę* czy tancerki kabaretowej w *Niech szczeną artyści*, a sam koncept powrotu umarłych funduje narrację *Umarłej klasy*.

W części poświęconej Kantorowi brak w zasadzie linii wyraźnie porządkującej narrację Autorki, czytelnik wielokrotnie odnosi wrażenie powtarzania omówionych wcześniej lub dobrze znanych z wcześniejszych publikacji rozwiązań cielesno-ruchowych w przedstawieniach Kantora. Można się domyślać, że początkowym zamysłem było ukazanie jak rozwiązania stosowane przez krakowskiego artystę na wczesnych etapach jego pracy skumulowały się w ostatnim cyklu przedstawień – Teatrze Śmierci, jednak ten nurt myślenia nie jest konsekwentnie utrzymany i dlatego też wyeksponowanie w tytule pracy Teatru Śmierci, a nie Cricot 2 wydaje się nieco mylące (zwłaszcza zestawienie Kantorowskiego cyklu z ogólną nazwą teatru Bausch). Inną wątpliwość budzi teza uznająca niektóre przedstawienia (np. *Wielopole, Wielopole*) za przykład polskiego teatru tańca (np. s. 110). Dzieje się tak dlatego, że właściwie w pracy nie wyjaśniono, co kryje się za tym terminem, oprócz wzmianki, że jest to zdarzenie interdyscyplinarne i hybrydowe, a rozszerzenie, że jest to widowisko „w którym zapamiętane i przeniesione rytuały, kody kulturowe stają się jednym z wiodących wątków, wspieranym i przypominanym przez pamięć kulturową oraz zbiorową i indywidualną w realizacji cielesnej” (s. 7) jest nieco mylące. Wskazane tu cechy nie należą do konstytutywnych dla teatru tańca, lecz Doktorantka zaznacza: „w moim wywodzie mniej miejsca zajmują rozważania gatunkowe” (s. 7).



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

I jeszcze jedna uwaga dotycząca części pierwszej. Tadeusz Kantor opatrzył swoją twórczość malarską, plastyczną i teatralną licznymi tekstami w postaci manifestów, partytur, notatek i komentarzy. Z jednej strony są one pomocne badaczom, zwłaszcza tym, którzy jego dzieła poznają jedynie w sposób zapośredniczony, ale z drugiej strony, są także pewnym rodzajem zobowiązania do trzymania się litery tekstu. Dlatego cytując teksty Kantora należy dbać o ich absolutną zgodność z oryginałem (błędne cytaty np. na s. 48, 51, 54, 59, 78, 85) i właściwą lokalizację (błędy np. przyp. 111, 164, 165, 166).

Druga część rozprawy – *Pina Bausch: Pamięć* (s. 136 – 212) – poświęcona została niemieckiej tancerce i choreografce, jednej z pionierek teatru tańca (jako gatunku widowiska teatralnego) oraz jej przedstawieniom zrealizowanym z zespołem Tanztheater Wuppertal. Bausch nie jest w Polsce artystką nieznaną, jej zespół wielokrotnie występował u nas, także po śmierci założycielki (1987, 1998, 2009, 2011, 2021), choć prawdą jest, że badacze poświęcili jej mniej uwagi, ale przy dwóch monografiach przywoływanych w pracy (s. 11) nie można jednak napisać, że „w polskich badaniach brakuje monografii dotyczącej fenomenu Piny Bausch” (przyp. 1). W każdym razie sama artystka nie ułatwiała badaczom analizowania swoich przedstawień, zazwyczaj tylko w wywiadach odnosiła się do pewnych kwestii, ale potrafiła także uchylać się od odpowiedzi. Może z tego względu artystka pozostawiała interpretatorom więcej swobody, ale obdarzała ich także zaufaniem.

Część rozprawy poświęcona Pinie Bausch jest napisana z większą pasją, czytelnik odnosi wrażenie, że w sprawach tańca współczesnego, technik posługiwania się ciałem, opisywania stylu choreograficznego i czytania partytury widowiska tanecznego Autorka czuje się znacznie pewniej i z dużo większą skutecznością stosuje koncepcje współczesnej humanistyki. Ta część pracy podzielona została na pięć rozdziałów, z których pierwszy, najobszerniejszy, dotyczy ciała jako medium pamięci. Na wstępie scharakteryzowany zostaje sposób traktowania ciała tancerzy w zespole Bausch, które już w fazie wyjściowej traktowane jest jako „ciało naznaczone doświadczeniem, pamięcią” (s. 139), ale zawsze otwarte na nowe bodźce uruchamiane przez pamięć. Niezwykle ciekawym konceptem jest wskazanie odmienności techniki stosowanej



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

w Tanztheater Wuppertal od klasycznego sposobu posługiwania się ciałem. Za Eugenio Barbą – rozróżniającym technikę codzienną i pozacodzienną – wykonawca baletu klasycznego reprezentuje „ciało niewiarygodne”, „wyabstrahowane z naturalnych ograniczeń i słabości” (s.143), którego proces kształtowania się od poł. XIX wieku został zarysowany w pracy. Odejście od takiego modelu ciała i techniki świetnie ilustruje przywołany (s. 147) fragment tekstu z *Goździków* w wykonaniu Dominique’a Mercy. Kolejnym krokiem badawczym jest przyjrzenie się reprezentacjom ciała społecznego i ciała politycznego w przedstawieniach Bausch (m.in. sceny z *Áqua, 1980, Kontakthof, Walzer*). Rozdział drugi poświęcony został omówieniu metody pracy Piny Bausch. Autorka stara się wyjść poza dotychczas wskazywane przez badaczy inspirowanie tancerzy/tancerek przez choreografkę poprzez stawianie im pytań czy zachęcanie do improwizacji i rozszerza opis metody przez uruchomienie praktyki powtórzenia i kategorii pamięci, którą uznaje za „dominującą kategorię w procesie twórczym” (s. 168). Wskazana tu została odmienność metody pracy na wczesnym etapie, kiedy podstawę choreografii wyznaczał komponent muzyczny (np. *Sinobrody*) od późniejszego trybu powstawania przedstawień pozbawionych akcji linearnej (np. *Bandoneon*), kiedy „[o]bserwacja własnego sposobu bycia oraz zachowań innych ludzi staje się dla choreografki jednym ze sposobów pracy” (s. 173), co jest ważne w perspektywie międzynarodowego i interkulturowego składu zespołu, którego członkowie dysponują różnymi pamięciami indywidualnymi i nawykami zachowań codziennych.

Rozdział trzeci pt. *Pamięć miejsca* poświęcony został charakterystyce przestrzeni budowanej w spektaklach Tanztheater Wuppertal. Wyjściem dla rozważań stały się koncepcje Aleidy Assmann, Pierre’a Nory i Magdaleny Saryusz-Wolskiej, które wykorzystane zostały przy analizie *Café Müller*, interpretowanej jako *Gedenkort* obecny w osobistych wspomnieniach choreografki i *Kontakthof* jako miejsce historyczne wyabstrahowane z pamięci. Inny model pamięci miejsca wskazany został w kolejnym podrozdziale *Pamięć miast*, poświęconym cyklowi przedstawień, których bohaterami były miasta. Spośród siedmiu tego typu widowisk tanecznych Doktorantka skupia się na omówieniu zwłaszcza dwóch – *Palermo, Palermo* oraz *Nefés*. Przedstawienia te



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

powstawały w wyniku projektów zapraszających zespół przygotowujący spektakle w czasie kilkutygodniowych rezydencji, podczas których członkowie Tanztheater z własnej perspektywy szukali tożsamości miast, chociaż nie zawsze zgadzały się one z poczuciem tożsamości ich mieszkańców.

Rozdział czwarty pt. *Powojenna pamięć. Trauma i zapomnienie* jest w mojej ocenie dość problematyczny. Przede wszystkim Autorka rozpoczyna go od stosunkowo szerokiego (s. 198 - 204) – jak na potrzeby tej pracy – omówienia problemu konfrontowania się kolejnych pokoleń Niemców z nazistowską przeszłością ich kraju, korzystając przede wszystkim z prac zamieszczonych w tomie *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* pod red. Magdaleny Saryusz-Wolskiej (Kraków 2009). Nie podejmując dyskusji z Doktorantką co do interpretacji pewnych omówionych tu zjawisk, zastanawia mnie jedynie, jaką przesłanką kierowała się, budując całą konstrukcję wyparcia i zapomnienia (wydarzeń wojennych, Zagłady i poczucia winy za nie) przez Pinę Bausch, pisząc na s. 204: „Wydaje się, że Pina Bausch podobnie jak inni Niemcy (...) «zastosowali zbiorowy mechanizm obronny, wypierając pamięć o utracie ojczyzny i jej przyczynach». Można więc założyć, że Bausch cierpiała na traumę pamięci wojennej”. Pojawiające się tutaj określenia „wydaje się” oraz „można założyć” nie upoważniają do stawiania powyższej tezy, zwłaszcza, że dalsze rozważania przedstawiane w tym rozdziale pracy w zasadzie nie dotyczą zapowiadanej w jego wstępie „powojennej pamięci”, a na s. 206 czytamy wręcz, że w twórczości Bausch historia Niemiec jest nieobecna (ale dlaczego tabuizowana?), że w przywołanych przedstawieniach trudno „wytropić wyraźne odniesienia do wydarzeń historycznych czy komentarze do znanych zdarzeń”, a na stronie następnej, przy założeniu, że choreografka była świadkiem zmian dokonujących się w Niemczech, „to jednak ich śladów trudno dopatrzeć się w jej spektaklach”. Dlatego nie potrafię znaleźć uzasadnienia dla tego fragmentu pracy.

Drugą część pracy zamyka rozdział zatytułowany *Teatr Śmierci Piny Bausch* i już samo pojawienie się w tytule określenia Teatr Śmierci prowokuje pytanie o zasadność posłużenia się tym terminem zaanektowanym przez Tadeusza Kantora bez



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

jakiegokolwiek wyjaśnienia. Autorka na s. 213 pisze: „W kontekście rozwijanego przeze mnie konceptu Teatru Śmierci Bausch (...)”, ale nie wyjaśnia co ten koncept oznacza, natomiast rzecz sprowadza się po prostu do przywołania scen z przedstawień tworzonych w pierwszej fazie działania Tanztheater Wuppertal, przedstawień, które podejmują temat śmierci (*Nachnull, Frühlingsopfer, Blaubart...*, *Orfeusz i Eurydyka*) bądź w których występuje figura śmierci. Muszę przyznać, że chyba nie zrozumiałam wywodu Autorki na s. 226 (a także na s. 228 – gdzie jest mowa o próbie „przekroczenia bezsilności twórczyni wynikającej z rozpacz, której nie da się ukoić”) – o wykorzystywaniu cudzych opowieści, by zrozumieć własną historię, o nieustannym lamencie choreografki, o przygotowywaniu się na śmierć nie własną, lecz bliskiej osoby i w tym kontekście informację na s. 227, 230, 231 i 239 o odejściu partnera Bausch, które miałyby zamykać temat śmierci w kolejnych przedstawieniach; uważam takie stwierdzenia za nadużycie interpretacyjne, a przynajmniej za mieszanie porządków.

W zakończeniu pracy zatytułowanym *Orfeusz/Śmierć* spotyka się twórczość obojga artystów (nie obu, jak na s. 6, 11, 231), co poniekąd stanowi klamrę spinającą dwie autonomiczne części pracy. Na tle mitu orfickiego o Orfeuszu i sposobów jego funkcjonowania w kulturze Autorka zestawia Kantorowski projekt wystawienia *Orfeusza* Jeana Cocteau oraz *Orfeusza i Eurydykę* wg opery Christopha Willibalda Glucka w opracowaniu choreograficznym Piny Bausch. Te dwa przywołania są w pewnym sensie pretekstem do użycia narzędzi komparatystycznych i ukazania punktów stycznych w szerzej pojmowanej twórczości obojga twórców, takich jak np. muzyka jako ewokacja przypomnienia i przywołania postaci, kwestia ciała w zawieszeniu między życiem a śmiercią, przestrzeń/miejsce jako źródło wspomnień, a także mechanizm zawieszenia/ próba przywrócenia minionego czasu. Tutaj w stosunkowo skondensowanej postaci pojawia się problematyka korespondencji idei i estetyk w teatrach Tadeusza Kantora i Piny Bausch, co w pewnym sensie rekompensuje oczekiwania czytelnika, z jakimi mógł przystępować do lektury tej rozprawy.

Wartość pracy w dużym stopniu obniża brak właściwego opracowania redakcyjnego, szereg różnego rodzaju błędów, wadliwe stosowanie aparatu naukowego.



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

Nie sposób w tym omówieniu wskazać wszystkich miejsc wymagających korekty, dlatego jedynie na zasadzie przykładu zwracam uwagę na kilka kategorii usterek (przy czym nie uwzględniam błędów stylistycznych, językowych, powtórzeń, stosowania kursywy i wersalików):

- błędna numeracja podrozdziałów (dwukrotnie 1.1; dwukrotnie 3.1, brak numeracji podrozdziału na s. 95), niezgodność stron podanych w spisie treści ze stanem faktycznym wydruku;
- zlewanie się w jeden blok tekstów cytowanych z różnych źródeł, czasami połączonych wstawkami Autorki: s. 31, 46, 63-64, 70, 150;
- niezgodność form gramatycznych w obrębie zdania/ frazy; liczne tzw. literówki, które zmieniają sensy (na s. 67 chyba powinno być korbki zamiast koronki; przyp. 242 – właściwy tytuł to *Tetralogia*, a nie *Teatralogia*), a ich kulminacją jest określenie Teatr Śmieci [sic!] w tytule podrozdziału na s. 126;
- błędna pisownia wielu nazwisk: jest Bauch zamiast Bausch (s. 9, 11, przyp. 263), Jan Assman zamiast Assmann (s. 17, przyp. 193), Mauric Halbwasch zamiast Maurice Halbwachs (s.17-18), Erving Goffman zamiast Goffman (s. 18) i o niego też chodzi na s. 161 i w przyp. 280, choć podane imię to Erwin, George Groke zamiast Georg (s. 21), Robemot-Dessaignes zamiast Ribemont (s.23), Eugenio Barba to oczywiście Eugenio (s. 138), Dominique Mercy trzykrotnie przywoływany na s. 147, w tym dwa razy jako Dominik, Jean-Fransois Duroure to Jean-François (s. 151), Anna Kisselgof to poprawnie Kisselgoff (s. 154), zamiast Malou Arido powinno być Airaudó (s. 164 i 165), bez akcentów zapisane nazwiska Durán (s. 173), Minařík (s. 176), Béla Bartók z niewielkimi wyjątkami w całej pracy bez akcentów, nazwisko Saryusz-Wolska w błędnych formach w przypisach 321, 363, 366, 368 i in., zamiast Hans Kraśnik powinno być Johann Kresnik (przyp. 373);
- mylna pisownia tytułów przywoływanych dzieł: jest *Frühlingsopher* zamiast *Frühlingsopfer* (przyp. 9), *Kantor i Schlemmer* zamiast *Kantor / Schlemmer* (s. 13), *Polski Teatr Zagłady* zamiast *Polski teatr Zagłady* (s. 14), *Balet Triadyczny* zamiast *Balet triadyczny* (s. 25, 39), *Lekcje Mediolańskie* zamiast *Lekcje mediolańskie* (s. 44, przyp.



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

101), *Umarła Klasa* zamiast *Umarła klasa* (s. 66, 107, 108, 109) i *Nadobnisie i Koczkodany* zamiast *Nadobnisie i koczkodany* (s. 66), *Mały dworek* zamiast *W małym dworku* (s. 85, 87), *Niech szczelną artyści* (s. 109) albo *Niech nie szczelną artyści* (s. 128) zamiast *Niech szczelną...*, *Ostatnia Wieczera* zamiast *Ostatnia wieczera* (s. 114, 115) i szereg innych tytułów, których człony w sposób nieprawidłowy pisane są wielkimi literami. Szczególną uwagę muszę tu poświęcić tytułowi przedstawienia Bausch, który w oryginale brzmi: *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“*, a przez Autorkę jest przetłumaczony niedokładnie i przywoływany w różnych formach skróconych, z *Zamkiem Sinobrodego* włącznie. W istocie chodzi o to, że tytułowa postać przedstawienia Bausch nie słucha nagrania opery albo w innej wersji opery odtwarzanej z płyty na adapterze, lecz słucha nagrania opery zarejestrowanego na taśmie magnetofonowej (*Tonbandaufnahme*), a więc na scenie nie pojawia się adapter, lecz magnetofon, co widać także na rejestracji wideo – aktor naciska klawisz magnetofonu. Właściwy tytuł filmu *Dritte Man* to *Der Dritte Mann* (s. 191); publikacja wspomniana na s. 204 nosi tytuł *Unfähigkeit zu trauern*, a tytuł spektaklu Bausch to *Komm, tanz mit mir* (s. 206); na s. 213 powinno być *Im Wind der Zeit*;

- błędy rzeczowe: na s. 22 podano informację, że Bausch tańczyła rolę Matki w *Zielonym stole* w 1962, a w przypisie 30., że Ewa Wycichowska w łódzkiej realizacji z 1972 grała postać Dziewczyny „(podobnie jak wcześniej Bausch)”; tom *Kantor/Schlemmer* ukazał się w 2016, nie 2017; na s. 32 „wspominana Debora Vogel” nie była wcześniej wspomniana; *Mechaniczne Tańce Bauhausu* (s. 39) – dzieło nieznanego; s. 90 – wystawa w Kunsthalle w Norymberdze w 1968 – w przypisie 169 podano rok 1969; „Tanztheater Wuppertal jako gatunek” (s. 140) – to przecież zespół; Hilton Als to mężczyzna, nie kobieta (s. 154); na s. 171 – pisząc o *Sinobrodym*, Autorka dodaje: „Taka konstrukcja tytułu wpisuje samą operę Straussa...” – którą operę i którego Straussa? Błędny tytuł piosenki *My ponny is...* na s. 191, choć na następnej stronie został podany prawidłowo; współautorem książki Margarete Mitscherlich jest Alexander, a nie Alexandra (s. 204, 205); Wschodnie Niemcy to NRD, nie RFN (s. 207); ostatni akapit na s. 213 dotyczy



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

konkursów, których nazwy podano po polsku i po niemiecku, ale w rzeczywistości chodzi o ten sam konkurs (Köln to po polsku Kolonia) Choreographie-Wettbewerb in Köln;

- nieprawidłowo opracowane przypisy:

- stosowanie niewłaściwych skrótów: *taże* zamiast *taż*; *dz. cit.* zamiast *dz. cyt.*; stosowanie odsyłaczy *tamże* w niewłaściwych miejscach, przez co przywoływane są mylne źródła;

- błędne wskazywanie źródeł: przy powoływaniu się w tekście głównym na Katarzynę Fazan, cytowane fragmenty są innego autorstwa (s. 31, przyp. 54 i 55); przyp. 58 – brak strony; brak odsyłacza do źródła na s. 96;

- zbędne podawanie za każdym razem pełnego adresu bibliograficznego zamiast jego wersji skróconej, co prowadzi do błędów w opisach bibliograficznych: niekonsekwentne podawanie autorów przekładów, wydawnictw, które czasami są uwzględniane, czasami nie. Przykładem niech tu będzie opis następującego dzieła: Tadeusz Kantor, *Pisma. Metamorfozy. Teksty o latach 1934 – 1974*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, t. 1, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław – Kraków 2005. W recenzowanej pracy jest ono przywoływane często i na różne sposoby, co widać w przypisach 85, 91, 93, 99, 104, 105, 110, 114, 151, 164 i wielu innych, a najbardziej rzuca się to w oczy, gdy następujące po sobie przypisy odsyłają do tego samego, lecz różnie opisanego źródła, jak choćby w przypisach 412 i 413 na s. 237. Liczne błędy występują także w innych przywoływanych tytułach dzieł, np. przyp. 117 zamiast Chomtów powinno być Chotomów; przyp. 125 zamiast *Artysta wieku* powinno być *Artysta końca wieku* i dalej błędy w tytułach podanych w przypisach 289, 290, 304, 314, 316, 318 (książka Assmann nie ukazała się w jakimś enigmatycznym Munche, lecz w München, czyli Monachium, a po angielsku Munich, zaś po włosku urocze Monaco di Baviera);

- niewłaściwe w przypadku artykułów w czasopismach stosowanie zapisu [w:] właściwego dla lokalizacji tekstu w publikacjach książkowych: przypis 7, 19, 41, 73, 130, 140, 148, 169, 172, 174, 225, 247 i inne;



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

- niejasne źródło, do którego odsyła Autorka lub błędna lokalizacja cytatu, np. przyp. 108, 111, 120, 150, 311.

Oczywiście można się zgodzić z tym, że większość przytoczonych tutaj pomyłek ma charakter techniczny, wynika z przestawienia bądź pomylenia liter, co zazwyczaj tłumaczy się pośpiechem w redagowaniu tekstu i jego sporą objętością. Jeśli jednak błędy te występują zbyt często, to lektura pracy jest utrudniona. Wprawdzie nie podważa to wartości merytorycznej doktoratu, lecz nieco obniża ocenę.

Reasumując, przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska pani mgr Anny Królicy pt. *Ciało i pamięć w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora oraz Tanztheater Wuppertal Piny Bausch*, napisana w Uniwersytecie Jagiellońskim pod opieką naukową promotora pana prof. dr. hab. Dariusza Kosińskiego, spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim i może być podstawą dalszych etapów przewodu doktorskiego. Tym samym stwierdzam, że recenzowana rozprawa odpowiada warunkom określonym w art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (z późn. zm., Dz. U. 2017 poz. 1789).

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko