

dr hab. Joanna Ostrowska
Zakład Performatyki
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Recenzja osiągnięć dr Lilianny Dorak-Wojakowskiej
ubiegającej się o nadanie stopnia doktora habilitowanego nauk humanistycznych
w dyscyplinie kulturoznawstwo

1. Najważniejsze fakty z życiorysu naukowego

Dr Lilianna Dorak-Wojakowska jest kulturoznawczynią- teatrologiem związaną od początku swojej kariery naukowej z krakowskimi uczelniami: Uniwersytetem Jagiellońskim, gdzie w 2001 roku uzyskała dyplom magistra i (po odbyciu studiów doktoranckich) w 2006 roku stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, specjalność teatrologia oraz z Akademią Ignatianum, gdzie od 2007 roku pracuje jako adiunkt. Równoległe ze studiami na UJ odbywała także studia na Wydziale Filozoficznym Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, na których uzyskała absolutorium. Opiekunką naukową obu prac na stopień (magisterskiej – *Postać kobiety w późnych utworach dramatycznych Samuela Becketta* i doktorskiej – *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*) była prof. dr hab. Małgorzata Sugiera, która w pewien sposób przedłużyła swoją opiekę naukową będąc jedną z dwóch recenzentek wydawniczych monografii Szajna: *teatr/TE-ART. W poszukiwaniu formuły teatru plastycznego*, która jest podstawą do ubiegania się o stopień doktora habilitowanego. W 2007 roku ukazała się drukiem przepracowana wersja rozprawy doktorskiej dr Dorak-Wojakowskiej *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza* w prestiżowej serii *Dramat współczesny* wydawanej przez Księgarnię Akademicką.

W latach 2002-03 Habilitantka brała udział w badaniach grantowych *Conflict on the Woman Question: a Local-Global Approach*, w ramach których uczestniczyła w seminariach na Central

European University w Budapeszcie.

Zarówno doktorat, jak i praca magisterska wskazują na obszar, który był przedmiotem aktywności badawczej Habilitantki: są to zagadnienia związane z dramaturgią dwudziestowieczną, zarówno polską, jak i światową. W ostatnich latach, sądząc po publikacjach dr Dorak-Wojakowska rozszerzała obszar swoich zainteresowań badawczych o zagadnienia cielesności wychodzące poza dramaturgię oraz np. nowe media w teatrze a także wychodzące poza badania teatrologiczne w stronę badań kulturoznawczych: problemy performatywności, przemian kultury polskiej w ostatnich dziesięcioleciach czy obliczy strachu i lęku we współczesnej kulturze. W podoktoratowych publikacjach pojawiają się także zagadnienia wizualności czy wzrokocentryzmu kultury dwudziestowiecznej, do których autorka wróci w rozprawie habilitacyjnej.

To wyjście poza obszar badań *stricto* teatrologicznych tłumaczy zatrudnienie w 2007 roku dr Dorak-Wojakowskiej Instytucie Kulturoznawstwa Wydziału Filozoficznego Akademii Ignatianum w Krakowie, gdzie w latach 2007-16 pracowała w Katedrze Mediów i Komunikacji Społecznej a od 2016 – w Katedrze Antropologii i Teorii Teatru.

2. Ocena osiągnięcia naukowego (rozprawy habilitacyjnej) oraz pozostałego opublikowanego dorobku naukowego.

Wskazana przez Habilitantkę jako osiągnięcie naukowe – w rozumieniu art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. Nr 65, poz. 595, z późn. zmianami) tudzież w rozumieniu Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dn. 1 września 2011 r. w sprawie kryteriów oceny osiągnięć osoby ubiegającej się o nadanie stopnia doktora habilitowanego (Dz. U. Nr 196, poz. 1165) – monografia *Szajna: Teatr/Te-ART. W poszukiwaniu formuły teatru plastycznego* została wydana przez Wydawnictwo WAM Akademii Ignatianum w Krakowie w roku 2017. Książka liczy 390 stron podzielonych na 4 rozdziały oraz zakończenie będące podsumowaniem. Jak sama autorka pisze we *Wstępie*: „Książka, proponując nowy metodologicznie sposób odczytania dzieła teatralnego, stawia tezę, że w aktach kreacji artystycznej chodzi o coś więcej niż o samo działanie, chodzi o socjologiczną świadomość tego, że zarówno performatywność, jak i wizualność stanowią istotną cechę współczesnej kultury, odzwierciedlającą procesy przemian, wpływają na nasze zachowania i myśli a zatem na nasz światopogląd” (s. 14). Sama ta myśl, iż „w kreacji artystycznej chodzi o coś więcej niż samo działanie”, z perspektywy sztuki oraz refleksji nad nią wydaje się mało rewolucyjna, dlatego w lekturze monografii warto skupić się na drugim członie tej deklaracji a mianowicie na owych „nowych metodologiach”. Habilitantka próbuje zanalizować aktywność

Józefa Szajny poprzez koncepcje i teorie badawcze późniejsze niż jego twórczość, które jednak, jak z pokazuje autorka, dają się sensownie aplikować do teatralnej działalności artystycznej Szajny. Owo nowe spojrzenie zakłada ponowne odczytanie dokonań Szajny w kontekście z jednej strony zwrotu wizualnego w humanistycę, a z drugiej – performatyki, czyli „kulturoznawstwa stosowanego”. W kolejnych rozdziałach, zatytułowanych: „Szajna – artysta i wizjoner”, „Plastyka w teatrze”, „Narracja wizualna – nowy język sztuki teatru” oraz „'Szajnizm', czyli od syntezy sztuk do sztuki jako śladu” autorka ukazuje rozwój koncepcji twórczych artysty, który ze scenografa stał się niemal demiurgicznym twórcą własnej formy estetycznej teatru. Habilitantka zapowiedź takiej ewolucji dostrzegła już właśnie w początkach pracy artysty pisząc, iż Szajna „scenografię pojmował jako reżyserowanie przestrzeni, która miała funkcjonować jak maszyna do grania.” (s. 15). Jak sama deklaruje chce wyjść poza dotychczasowe opisy twórczości Szajny jako pewnego szczególnego rodzaju teatru, stąd w tytule swej rozprawy przywołuje formułę samego Szajny, który określał własną twórczość neologizmem „TE-Art”. Takie podążanie drogą interpretacji twórczości wytyczoną przez samego artystę może prowadzić do braku krytycznego dystansu wobec jego idei. Tym, co chroni autorkę przed pułapką apologizmu są właśnie owe „nowe metodologie”, które wyprowadzają analizę poza tropy (czy też ślady, by wykorzystać używany przez autorkę termin) pozostawione przez twórcę. Stąd, jak dalej pisze Dorak-Wojakowska: „proponuję podjęcie analizy tekstów i dzieł Szajny przez pryzmat kategorii wizualności, która odnosić się będzie zarówno do jego teatru jako zjawiska przede wszystkim wizualnego, określonego aktywnością i ruchem, jak i dzieł plastycznych.” (s. 19) I dalej: „stąd w centrum moich rozważań znalazły się teksty Szajny, które powstały równolegle do jego twórczości plastycznej i teatralnej, a które ujawniają jego światopogląd artystyczny. Taka perspektywa badawcza pozwala wyodrębnić specyficzną linię rozwojową tego artysty i prześledzić najbardziej symptomatyczne tendencje jego twórczości, a także zachodzące w niej zmiany” (s. 20). Tak nakreślone cele udało się Habilitantce spełnić. W tym miejscu zaznaczyć trzeba, iż wiele więcej uwagi Habilitantka poświęca jednak plastyce w teatrze Szajny niż jego dziełom stricte plastycznym. We *Wstępie* też tłumaczy się z układu książki, który wydaje się logiczny i odpowiada wyznaczonemu i cytowanemu celowi badawczemu. Dotąd twórczość Szajny najbardziej komentowana była w kontekście sztuk plastycznych (choć oczywiście nie jedynie, by przypomnieć choćby prace Zbigniewa Taraniienki), praca Lilianny Dorak-Wojakowskiej, próbuje umieścić ją w kontekście kulturoznawczym (przemian w kulturze), kładąc nacisk na jej aspekty teatralne.

Zgodnie z *Notą Biograficzną* fragmenty monografii zostały wcześniej opublikowane w postaci artykułów. Jest to zrozumiała i oczywista praktyka, lecz być może z tego faktu wynika dla książki pewna niefortunność, polegająca na powracaniu do tych samych wątków, wykorzystywaniu tych samych cytatów w kilku miejscach i powtarzaniu tych samych informacji. Choć nie jest to zarzut

wyłącznie do autorki (wszyscy piszący zdajemy sobie sprawę, jak trudno nabrać dystansu do własnych artykułów), ale książce przydałaby się rzetelniejsza redakcja, do czego wrócę w dalszej części recenzji.

W rozdziale pierwszym Habilitantka przedstawia sylwetkę twórczą Szajny oraz zakresła obszar własnych badań i tropów interpretacyjnych. Tu też po raz pierwszy wprowadza koncepcję sztuki jako „osobistego śladu”, do której, w sposób bardziej steoretyzowany i pełniejszy powróci w rozdziale ostatnim ujmując własne rozważania w swego rodzaju klamrę kompozycyjną. Tu też wyeksplikuje szczególność artystycznej postawy Szajny: „Tego rodzaju postawa zaprzeczająca jakiegokolwiek bierności wobec zagrożeń współczesnego świata bliska była refleksji, którą po wojnie podjęli intelektualiści europejscy, zadając – sobie i ludzkości – pytania, czy możliwa jest poezja po Auschwitz, czy możliwa jest sztuka po Auschwitz, czy możliwa jest filozofia po Auschwitz. Artysci, zwłaszcza ci, którzy przeżyli obozy zagłady, nie zadawali pytań tak radykalnych, raczej starali się rozwiązać problem, jak przełożyć własne doświadczenie na język sztuki.” (s. 26) Własne zdanie wspiera rozpoznaniem Krystyny Wilkoszewskiej, którą cytuje: „To, co zdaniem wielu krytyków sztuki powojennej decydowało o wartości i żywotności sztuki Szajny, to z sukcesem zrealizowane powiązanie nowatorstwa sztuki z jej tradycyjną rolą wyrażania doświadczeń własnych przy jednoczesnym spełnianiu misji społecznej, służeniu sprawom ogólnoludzkim” (s. 26).

Autorka opisując pierwsze prace scenograficzne Szajny pisze o m.in. *Księżniczce Turandot* Skuszanek i Krasowskiego - „czegoś odległego artystycznie od socjalistycznej sztuki” (s. 31), ale nie wspomina o Wachtangowie, którego realizacja była inspiracją dla twórców tego przedstawienia. Jest to tym bardziej zaskakujące, iż dalej autorka ustawia twórczość Szajny wobec praktyk awangardowych – w tym szczególnie teatru plastyków reprezentowanych przez krakowski przedwojenny Cricot. Sięgnięcie do innych nurtów awangardy oraz jej praktykowania w innych dziedzinach sztuki w tej części bardzo wzbogaciłoby dysertację. Pewne moje zaniepokojenie wzbudził także fakt, iż – jak sama autorka deklaruje - terminem awangarda posługuje się za Julianem Przybosiem, a to jednak przede wszystkim artysta a nie teoretyk sztuki, więc to przywołane rozumienie terminu jest jednak trochę za ogólne, bo sam termin obejmuje rozmaite praktyki, szersze niż rozumienie prezentowane przez Przybosia (s. 38). W tym rozdziale autorka umieszcza twórczość Szajny bardziej w kontekście awangardy plastycznej, niż teatralnej (m.in. Stażewski, Opalka, Beuys), co wydaje się oczywiste, ale – jeszcze raz powtórzę – tym bardziej warto byłoby sięgnąć do tła awangardy teatralnej, bo nawet tam była ona czymś wyjątkowym. Tę reprezentuje w książce Tadeusz Kantor oraz (jako przypadek graniczny) Joseph Beuys. W analizach estetycznych autorka używa tu terminów przynależących do tradycji badań literackich – terminów oksymoron, synegdocha, metafora bo, jak pisze: „Teatr malarski Szajny wydaje się pozornie bazować na literaturze”. Czy w takim razie, skoro bazowanie jest pozorne, użycie terminów

literackich jest najodpowiedniejsze do analizowania awangardowej twórczości plastycznej Szajny (s. 50-52)? W tym też rozdziale wprowadzone zostaje zagadnienie „wizualności” w odniesieniu do pamięci doświadczeń, które chciał przekazać Szajna. „Pamięć jest zatem żywa tylko tam, gdzie poszczególne wspomnienia są uporządkowane przez działanie wyobraźni, które polega na wizualnym uprzestrzennianiu, w przypadku twórczości Szajny uruchamianym sztucznie i kontrolowanym.” (s. 61) Ten rozdział poświęcony jest bardziej plastyce niż zagadnieniom teatralnym, a wydaje mi się, iż byłoby to dobre miejsce do przywołania także awangard teatralnych (czego autorka nie czyni) i umieszczenie na ich tle twórczości Szajny.

Paradoksalnie awangardowe praktyki teatralne, ograniczone wyłącznie do Polski, pojawiają się w rozdziale drugim II „Plastyka w teatrze”. W pierwszym podrozdziale „Od plastyki teatralnej do dramaturgii spektaklu” Habilitantka ponownie przywołuje tradycję teatrów plastyków – Cricot. Co ciekawe twórczość Szajny – scenografa w zawodowych teatrach dramatyczno-repertuarowych i założyciela Centrum Sztuki - Teatru Studio, umieszcza w kontekście teatrów pozainstytucjonalnych (Teatr na Tarczyńskiej (Osobny), Bim-Bom, Cricot 2, Scena Plastyczna KUL) co też pośrednio wskazuje, że na gruncie teatru instytucjonalnego w Polsce nie było niczego/nikogo podobnego do Szajny i jego twórczości (może jedynie Jerzy Grzegorzewski, ale jego nazwisko nie pojawia się w książce).

We fragmencie poświęconym Cricot 2 i związkom twórczości Kantora i Szajny autorka cytuje Monique Borie, gdzie ta pisze, iż Kantorowi bliżsi byli artyści-malarze i tu pada cała lista nazwisk związanych z awangardą plastyczną. Dorak-Wojnakowska pisze: „Tymczasem Szajnie był bliższy Stanisław Ignacy Witkiewicz (...)” (s. 277). Zastanawia tu brak polemiki z Borie, czy też uzupełnienia jej rozpoznania, które się cytuje, bo trudno zgodzić się z tym, iż Kantorowi Witkacy nie był bliski, skoro użył na scenie tyłu jego tekstów dramatycznych, nie mówiąc o odwołaniach w pismach teoretycznych. Więcej miejsca autorka poświęca porównaniom spektakli Szajny i Sceny Plastycznej. „I choć w realizacjach Sceny Plastycznej KUL Leszka Mądzika, założonej w 1969 roku, całkowicie zrezygnowano z warstwy słownej spektaklu, a główną zasadą strukturalną widowiska stała się dramaturgia ruchomego obrazu-zdarzenia, to dziś teatr ten umieszcza się w łańcuchu takich teatralnych poczynań, jak teatr scenograficzny, teatr reliefowy, happening, w których Scena Plastyczna ma swoje zapożyczenia” (s. 84). Budowa tego zdania wprowadza pewną konfuzję o co chodzi? Kto umieszcza? Co znaczy „w których ma swoje zapożyczenia”? Ona zapożycza czy od niej zapożyczyły? Skoro sama autorka przywołuje np. teatr happeningowy, będący przecież także nurtem awangardy teatralnej, szkoda że podobieństwom/różnicom nie poświęciła trochę miejsca. Choć rozmaite warianty „teatru plastycznej narracji” nie są przedmiotem pracy Dorak-Wojakowskiej warto by taką myśl rozwinąć i uzasadnić. Szkoda też, że nie zajęła się dokładniej analizą podobieństw i różnic w podejściu do materii scenicznej Mądzika i Szajny.

Miejscami lekturę jej książki utrudnia brak precyzji w formułowaniu myśli: na tej samej stronie 92 znajdują się takie zdania dotyczące biografii Szajny: „główne lata życia przypadły na okres drugiej wojny światowej” oraz informacja, że „kończył studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i debiutował jako scenograf w czasach, gdy obowiązywały normy realizmu socjalistycznego”. Rozumiem, że chodzi o to, iż te lata, które go najmocniej jako człowieka-artystę ukształtowały to okres II Wojny Światowej. Jednak kolejność tak sformułowanych zdań sugeruje, że „główne lata życia” (najbardziej twórcze, trwające najdłużej etc), które raczej wypadają po debiucie (a przynajmniej tak było w przypadku Szajny), u niego nastąpiły zanim debiutował (skoro była to wojna).

Trzeci, najbardziej teoretyczny rozdział monografii „Narracja wizualna – nowy język sztuki teatru” odwołuje się do „kultury wizualności” i w jej kontekście umieszcza twórczość Szajny. Ten, oraz końcowy rozdział są najciekawsze w całej dysertacji, ponieważ oparty jest na przykładach konkretnych realizacji przedstawień Szajny, choć jest tu kilka wątków, które prowokują do polemik. Nie są one przecież niczym złym w debacie naukowej, jednak to nie brak precyzji w formułowaniu myśli powinien być ich źródłem. Wygląda na to, że Habilitantka, inaczej niż występuje to w lekturze przedmiotu, przypisuje Szajnie autorstwo *Akropolis* (reż. Jerzy Grotowski) skoro bez żadnego rozróżnienia umieszcza je obok np. *Repliki* (autorskiego dzieła Szajny). „Drewniane chodaki (...) jako element kostiumu aktorów, obecne są w wielu spektaklach Szajny: *Replice*, *Pustym polu*, *Akropolis*” (s. 180). Nie przypuszczam, by nie zdawała sobie sprawy z ogromu wkładu Grotowskiego (czy też Gurawskiego) w ten spektakl. Dopiero dalej, w części bezpośrednio poświęconej *Akropolis* precyzyjnie wyjaśnia rolę Szajny w tworzeniu tego przedstawienia Grotowskiego. Tu też przeprowadza analizę dramatu Wyspiańskiego i porównuje go ze spektaklem Teatru Laboratorium, ale nigdzie dostatecznie nie wyjaśnia, czy i jaki wpływ miał Szajna na zabiegi inscenizacyjne na tekście polegające np. na przesunięciu kolejności scen czy skreślen fragmentów tekstu Wyspiańskiego. A pisze np. takie zdania: „W scenariuszu Grotowskiego-Szajny...” (s. 190). Oficjalnie współautorstwo tego przedstawienia wygląda następująco (podaję za Encyklopedią Instytutu Grotowskiego): „inscenizacja: Jerzy Grotowski przy współpracy Józefa Szajny, który był m.in. odpowiedzialny za scenografię, kostiumy i rekwizyty (początkowo scenografię do *Akropolis* miał opracować Piotr Potworowski, który jednak zmarł 24 kwietnia 1962 roku)”. Jeśli w trakcie swoich badań autorka natrafiła na ślady tego, iż Szajna był współautorem scenariusza do *Akropolis*, to powinna wskazać źródła i kompleksowo opisać swoje odkrycie. Także w innym miejscu zastanawia brak precyzji w formułowaniu myśli, a może zbyt duża skrótowość w ich wyrażaniu: „Szajna zbudował na scenie Teatru Laboratorium las rur” (s. 194). Zdanie to wymagałoby doprecyzowania ponieważ w spektaklu *Akropolis* to aktorzy, z rur złożonych początkowo na centralnym mansjonie, budowali „las”, czyli obóz koncentracyjny. Czy więc może zdanie to

odnosiło się do pierwotnego projektu Szajny, w którym istniała wyodrębniona scena, zanim przepracował go Gurawski tworząc sceno-widownię? Lektura tego rozdziału wywołała także pytanie, czy jest więc sens w książce poświęconej narracji plastycznej Szajny aż tyle miejsca poświęcać analizom literackim dramatu Wyspiańskiego, skoro to nie Szajna był jego inscenizatorem?

Końcowy rozdział - „Szajnizm”, czyli od syntezy sztuk do sztuki jako śladu” otwierają rozważania o tym, skąd wziął się i jak można rozumieć koncept „syntezy sztuk” a potem – zgodnie z tytułem – autorka zajmuje się „sztuką jako śladem”. Pewien niedosyt wywołuje w tym miejscu budowa rozdziału, gdzie najpierw prezentowana jest teoria, a następnie wyszukiwane są dzieła jej odpowiadające. Mimo tego, ta część jest najciekawsza poznawczo i dlatego szkoda, że jej ostatni fragment poświęcony kontynuatorom Szajny, „których łatwiej znaleźć w sztukach plastycznych niż w teatrze” (s. 347) nie został rozwinięty i jednak nie próbowano znaleźć kontynuacji postawy twórczej Szajny w teatrze, czy to w myśleniu o warstwie plastycznej spektakli, czy też odwołując się do przekazywania osobistego doświadczenia traumy, by ukazać coś społeczności. Skoro, jak pisała, Szajna „scenografię pojmował jako reżyserowanie przestrzeni, która miała funkcjonować jak maszyna do grania” (s. 15) może dałoby się znaleźć kontynuatorów takiego myślenia wśród scenografów, zamiast zamykać problem jednym takim arbitralnym stwierdzeniem (przypomnę jeszcze raz np. Jerzego Grzegorzewskiego, którego nazwisko nie pojawia się w książce, a który był następcą Szajny w założonym przez niego Centrum Sztuki Studio i który jej patronem uczynił Stanisława Ignacego Witkiewicza).

Na koniec chciałabym wrócić do braków redakcyjnych monografii, które bardzo irytowały w czytaniu. Przede wszystkim drażniło sporo powtórzeń spowodowanych być może tym, że wcześniej fragmenty tekstu powstawały jako artykuły (powtórzenia tych samych informacji np. o objęciu dyrekcji przez Skuszanekę, o odpowiedzi na recenzję Puzyny, kolejności miejsc pracy Szajny itp.) Podobnie jest z wykorzystywaniem tych samych cytatów w kilku miejscach. Np. te same długie cytaty znalazły się na stronach 199 i 290, czy też „autocytaty” np. str. 252 i 263, s. 320 i 321 (powtórzone zdanie informacyjne dokładnie w takim samym brzmieniu). Na stronie 29 pojawia się cytat, który się zaczyna, ale się nie kończy cudzysłowem a dalej, jako kontynuacja tego samego zdania otwiera się kolejny cytat – nie wiadomo, czy przypis odnosi się do obu cytatów, czy tylko jednego? Czy jest to w gruncie rzeczy jeden cytat tylko znak graficzny został gdzieś błędnie wstawiony albo też pominięty? Podobnie na stronie 82 jest cytat, który nie jest zamknięty cudzysłowem. Z tej tendencji do powtórzeń wynikają też niezgrabności stylistyczne, np. na stronie 265 można przeczytać taki pasus: „Dla Szajny ważniejsze niż samo przedstawienie były próby sceniczne, (...), gdyż – jak pisał w (...): 'Ważniejsze są dla mnie próby niż spektakle’”. Zdarzają się także błędy gramatyczne jak brak odmiany tytułu na stronie 226: „Drabina w inscenizacji *Dante...*”.

W innych miejscach tytuł spektaklu już jest deklinowany (np. „W inscenizacji *Dantego...*” s. 232). Superman (postać z *Repliki*) czasem pisana jest z dużej, czasem małą literą. Na stronach 76-79 nazwy Cricot, Cricot 2 czy Teatr Osobny na zmianę pisane są z cudzysłowem lub bez, nawet jeśli jedna z tych wersji jest niepoprawna to należałoby się przynajmniej konsekwentnie trzymać jednej wersji zapisu.

To niedoredagowanie pojawia się np. też w zdaniach, które mogą wywoływać konfuzję i prowokować polemiki, ponieważ trudno jednoznacznie stwierdzić, czy autorka mało precyzyjnie wyraża swoje myśli, czy też popełnia błędy merytoryczne. W książce można przeczytać, że „Metaforą posługiwał się też w teatrze konspiracyjnym Kantor, w swoim na nowo do życia powołanym w 1955 Teatrze Cricot 2”. Taki sposób formułowania myśli może wywołać u czytelnika zdumienie, co też za konspirację teatralną uprawiał Tadeusz Kantor po 1955, a wystarczyłoby zastąpić przecinek spójnikiem „i” a wtedy wszystko byłoby czytelne. Pojawiają się w tekście także zdania bez sensu, niedokończone, co bardzo utrudnia podążanie za myślą autorki: „Zatem cywilizacja audiowizualna, czy też raczej kultura wizualna, nowa formacja kulturowa, do której Szajna w swej twórczości z uporem podążał”. (s. 123) Pierwsze zdanie w akapicie: „Ten świat antyutopii i antyarkadii, który wskazał Tadeusz Drewnowski w swojej książce o Tadeuszu Borowskim.” (s. 194) oraz – najmniej istotne literówki: „wtedy gdy o losie człowieka decydowali bogowi” (s. 128).

Tym, co wzbudziło jednak mój niepokój było dość swobodne podejście do przywołań i cytatów. Np. na stronie 163 znajduje się cytat z mojej książki *Teatr może być w byle kącie. Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze* ze str. 221 i jest on oznaczony przypisem. Bezpośrednio poniżej, już bez wyróżnienia tego jako cytatu znajduje się niezbyt daleka parafraza mojego tekstu ze str. 118 cytowanej książki. To samo ma miejsce dalej: jestem przywołana w przypisie na str. 203, lecz kolejne zdania z tekstu Dorak-Wojakowskiej są dosłownym zapożyczeniem z mojej książki (łącznie z cytatem z Ludwika Flaszena) ze str. 200, już jako cytat nieoznaczonym. Rozumiem, że trudno czasem zapanować nad całością procesu redakcyjnego, ale takie rzeczy nie powinny mieć miejsca.

Gdyby na podstawie dostarczonej dokumentacji zechcieć zrekonstruować „słowa-klucze” dla aktywności badawczej dr Dorak-Wojakowskiej było by to dość utrudnione ponieważ przesłane z wnioskiem publikacje, o czym już pisałam, pokrywają dość duży obszar zainteresowań: począwszy od Tadeusza Różewicza i jego dramatów (co było zamknięciem okresu badań doktoratowych) po teksty dotyczące teatru lalkowego, zagadnień związanych z karnawalem w kulturze, ale też i filozofią teatru, twórczości Hermana Nitscha badanej z perspektywy performatycznej po – będącą wstępem do stworzenia monografii dotyczącej dorobku Józefa Szajny – problematykę wizualności (w tym także nowych mediów) w dwudziestowiecznej kulturze.

Dr Dorak-Wojakowska opublikowała 11 artykułów w punktowanych czasopismach oraz jest współautorką (razem z Bogusławą Bodzioch-Bryłą, Michałem Kaczmarczykiem i Adamem Regiewiczem) monografii, która ukazała się w serii Humanitas. Studia kulturoznawcze *Przeptywy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku* (Kraków 2015). Habilitantka jest autorką części tejże monografii poświęconej teatrowi i nowym mediom, która jest w pewnym sensie próbą opisaną historii polskiego teatru w kontekście zmian społecznych i politycznych ze szczególnym uwzględnieniem kulturowej zmiany jaką przyniosły nowe media i zjawisko mediatyzacji teatru. Autorka wychodzi tu od rozpoznania Philipa Auslandera, który wskazywał na wzajemne wpływanie na siebie starych (teatr) i nowych (np. telewizja) mediów przyjmując za tym ostatnim że kategoria *liveness* (obejmująca zarówno „nażywość”, jak i „tu i teraz”) stanowiła nie tyle ontologiczny wyróżnik teatru jako sztuki, ale jego etap historyczny. Szkoda jednak, że w tej pracy, choćby w przypisie nie znalazła się informacja o innych teoretycznych ujęciach problemu „nażywości” w kontekście teatru, jak choćby tego prezentowanego przez Peggy Phelan. Autorka postrzega nowe media jako szansę na rozwój nowej teatralnej estetyki i analizuje jaką rolę pełniły one w najważniejszych polskich spektaklach po 1989. W ostatniej części natomiast – powracając do znaczenia słowa medium jako środek – stara się przedstawić jakim medium jest teatr i co wynika z takiej jego pozycji pośród innych, nowszych mediów. Umieszczenie na końcu części zagadnień do przemyślenia (przedyskutowania) powoduje, iż publikacja ta stanowić może dobrą pomoc dydaktyczną.

Wymienione wyżej uwagi dotyczące dorobku naukowego dr Dorak-Wojakowskiej nie zmieniają mojego przeświadczenia, że monografia autorska *Szajna: Teatr/Te-ART. W poszukiwaniu formuły teatru plastycznego*, którą wskazała jako podstawę wszczęcia przewodu habilitacyjnego, stanowi wkład w rozwój dyscypliny kulturoznawstwo i spełnia podstawowe kryteria wymienione w Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym.

3. Ocena istotnej aktywności badawczej, współpracy międzynarodowej, dorobku dydaktycznego i popularyzatorskiego

Podsumowując aktywność badawczą dr Dorak-Wojakowskiej po doktoracie należy uznać, iż jest ona ożywiona (szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę iż równocześnie Habilitantka czas swój musiała poświęcać równie ważnej twórczej aktywności – wychowaniu dwójki dzieci). Wśród publikacji znajdują się jednaście artykułów w czasopismach punktowanych, dwie monografie (wliczając w to ostatnią, przedstawioną jako osiągnięcie naukowe), współredakcja jednej monografii oraz wiele rozdziałów w tomach zbiorowych. Habilitantka wygłosiła 30 referatów na konferencjach odbywających się w Polsce (kilka z nich miało charakter międzynarodowy). Brała

udział w komitetach organizacyjnych 10 konferencji, z których część stanowi przykład działalności popularyzującej naukę.

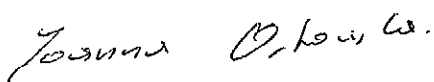
Dość niepozornie wygląda natomiast udział w międzynarodowym życiu naukowym – dr Dorak-Wojakowska od 2012 roku współpracuje z Association Présence de Gabriel Marcel z Paryża oraz w latach 2001-02 (lub 2002-03 – w różnych miejscach podane są różne daty) brała udział w seminariach dotyczących Gender and Culture w Central European University w Budapeszcie oraz pracach The East European Anthropology Group na De Paul University (Indiana, USA).

Dr Dworak-Wojakowska jest promotorką 35 prac licencjackich o profilu kulturoznawczym oraz promotorem pomocniczym w dwóch przewodach doktorskich. Swoją aktywność badawczą Habilitantka uzupełniała również rozbudowaną działalnością na rzecz popularyzacji nauki prowadząc cykle wykładów, współpracując z krakowskimi domami kultury a także z tak poważnymi instytucjami jak Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu (właśnie w związku z pracą badawczą poświęconą Józefowi Szajnie). Jest także koordynatorem ds. Festiwalu Nauki i Sztuki w Krakowie.

Działalność naukową, popularyzatorską i organizacyjną dr Lilianny Dorak-Wojakowskiej należy uznać za odpowiednią dla osoby pragnącej uzyskać stopień naukowy doktora habilitowanego.

4. Wniosek końcowy

Po szczegółowym zapoznaniu się z dorobkiem dr Lilianny Dorak-Wojakowskiej, jej drogą zawodową i karierą naukową, mogę z stwierdzić, iż spełnia ona kryteria Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz odpowiedniego rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Oceniam jej wniosek pozytywnie i wnoszę o dopuszczenie Kandydatki do dalszych etapów postępowania habilitacyjnego.



Dr hab. Joanna Ostrowska

Poznań, 06 kwietnia 2018.