

dr hab. Zbigniew Taranienko

Opinia o dorobku naukowym Lilianny Dorak-Wojakowskiej po uzyskaniu stopnia doktora

Dorobek naukowy dr Lilianny Dorak-Wojakowskiej po uzyskaniu stopnia doktora na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2006 roku, zatrudnionej obecnie jako adiunkt w krakowskiej Akademii Ignatianum, jest bardzo obfity. Poza książką *Szajna: Teatr/Te-art. W poszukiwaniu formuły teatru plastycznego*, wydanej w 2017 roku i określonej we wniosku wszczęcia postępowania habilitacyjnego jako osiągnięcie, składają się na to dwie monografie, w tym jedna współautorska, trzy redakcje naukowe dokonane wspólnie z innymi osobami i ponad trzydzieści obszernych artykułów opublikowanych w książkach zbiorowych oraz punktowanych czasopismach, w większości wcześniej wygłaszanych na licznych konferencjach. Prace najczęściej dotyczą problemów teatru w perspektywie kulturoznawczej.

W książce o Józefie Szajnie, napisanej bardziej w formie obszernego eseju niż dobrze ułożonej rozprawy, nie do końca uporządkowanego, ale bogatego w informacje o artyście, o jego sztuce i mechanizmach kultury, mieści się przy tym coś dziwnego i niepokojącego. Przy braku sprobematyzowania, które zwykle automatycznie nadaje ton całości, wyrazistego stosunku do wcześniejszych ujęć czy też trybu dowodzenia własnych racji, uderza w niej zmienność postawy i sposobów podejmowania zagadnień przez badacza przy obecności wyważonych, nieraz odkrywczych sądów oraz powiązanych z nimi tonów czy też nastrojów. Wstępnie ją przeglądając dostrzegłem nawet pewną bliskość spojrzenia na twórczość Szajny, wcale nieczęstą, która przypominała mój sposób rozumienia jego sztuki uwyrażniony w *Przestrzeniach Szajny*, wydanych w 2009 roku – była ona jednak obecna chwilowo, nagle pojawiała się i szybko zanikała.

Odpowiedź na to, jaki był powód obecności tego narracyjnego i nastrojowego rozwibrowania dawała stopniowo dokładniejsza lektura książki o twórczości Józefa Szajny i jego Te-arcie. Wcześniej jednak formułowane były metodologiczne deklaracje i cele, które później – podobnie – nie zostały do niej wprowadzone jako mechanizmy badania czy dowodzenia racji; nowe kulturoznawcze kategorie pojawiały się głównie jak przypominane hasła.

Na 13. stronie Dorak-Wojakowska określiła cele swojej publikacji. Miała to być w zamierzeniu analiza twórczości nie dotycząca jej historii, prowadzona natomiast z punktu widzenia idei i założeń teorii teatru Szajny. Tłumaczyłoby to sposób jego podejścia do sztuki w całości – ale teoretyczne idee artysty powstawały stopniowo, dzięki praktyce, więc wraz z przyrastaniem prac konkretyzowały się i modyfikowały jego cele. Szajna był tego świadomy, a także jego wcześniejsi interpretatorzy. Elżbieta Morawiec, Bożena Kowalska, Andrzej Żurowski czy Zofia Tomczyk-Watrak prowadzili rozważania nad jego sztuką „historycznie”, choć wiązali je z ideami czy przesłaniem artysty, Dorak-Wojakowska odżegnuje się od tego.

Nowa praca miała ponadto ukazywać wpływ plastyki na teatr – temat nienowowy, ale oczywisty i wielokrotnie podejmowany: kształtowanie spektakli poprzez plastykę przez Szajnę widać było od Nowej Huty gołym okiem. Dorak-Wojakowska pragnęła jeszcze badać „wzajemne relacje między słowem a obrazem w kształtowaniu kompozycji przestrzennej dzieła teatralnego”. Temat trudny, wymagający wiedzy nie tylko o stosunku Szajny do poezji, bądź o tym, jak pracował nad scenariuszami, ale także o stopniu jego znajomości literatury. W tym zakresie materiałów jest niewiele. W książce nie ma zresztą analiz nawet dwóch pierwszych zakresów, w pewien sposób możliwych do spenetrowania. Ponadto, sam problem został źle postawiony jako zagadnienie do zbadania. Szajna zawodowo wiedział, że scenografia determinuje przestrzeń, a ponieważ ujmował ją jako odpowiednik treści dramatu – rozumianego uniwersalnie, co było nowością – odrzucał didaskalia określające miejsca gry. Tekst jedynie modyfikował jego ujęcie, co i tak Szajna starał się minimalizować; wielokrotnie o tym mówił. Problem badany jako uwarunkowanie przestrzeni wspólnie przez słowo i obraz pozostawałby w opozycji do tego, co artysta sam zakładał na początku. Na szczęście zamiar ten nie został w książce zrealizowany poprzez analizę teatralnych realiów.

Dorak-Wojakowska zauważyła jeszcze wagę kontekstu biograficznego, który miał się w pracy pojawiać – w przypadku Szajny wydaje się to oczywiste. Wreszcie w konkluzji stwierdziła: „problemy te ukazane są wieloaspektowo – poprzez podejmowanie poszczególnych wątków i ich pogłębioną analizę hermeneutyczną, powstającą jako rezultat interpretacji dzieła wraz z jego twórcą”. Pogłębionej analizy hermeneutycznej w jej utworze zabrakło, pojawiło się natomiast przy tej okazji określenie, wzięte wprost z mojej książki (*Przestrzenie Szajny*, Rzeszów 2009, s.65, dalej znakowana PSz.), nieco strawestowane. Pochodziło ono z innego kontekstu: kiedy po uzasadnieniu własnego sposobu podejścia do twórczości Szajny – przy uwzględnianiu biegu zmian form jego sztuki, przyjęciu osobnego podejmowania różnych tematów, a także obecnych w tle osobistych uwikłań, tłumaczyłem się z intencji interpretowania dzieła wraz z postacią artysty, wbrew najczęściej stosowanym w krytyce sposobom.

Wraz z zadeklarowanymi celami swojego postępowania badawczego autorka na następnej stronie powiada, że jej książka prezentuje „nowy metodologicznie sposób odczytania dzieła teatralnego” zwracając uwagę na współcześnie stosowane kategorie kulturoznawcze i stawia tezę, że „w aktach kreacji artystycznej chodzi o coś więcej niż samo działania, 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). Trudno to ustrukturować i jednoznacznie zrozumieć, choć można przypuszczać, że autorka pragnęłaby narzucić historycznemu zjawisku zupełnie obce mu kategorie; nie wiadomo też właściwie o czyją „socjologiczną świadomość” chodzi, i o jaką „performatywność i wizualność” – tę zgrzebną, z lat 50. czy o współczesną – także różnie ujmowaną. Można przyznać, że oba pojęcia, niezależnie jak istotnie są, określają ważne aspekty kultury. Ale czy są trafnie dobrane do zbadania sztuki Szajny, jednocześnie opracowywanej zgodnie z jego przekonaniem? Artystę obchodziło co innego: zbudowanie obrazu aktywizującego pewną ideę, a konkretnie, upraszczając: pobudzenie odbiorców do wzmacniania ogólnoludzkich wartości humanistycznych poprzez teatralny obraz ich niszczenia. Nie interesowała go sama plastyka, ani „dzianie się” dla samego dziania się. W jaki sposób Szajna realizował w plastyce swoje przesłanie

ukazała już dość dobrze Bożena Kowalska. Na szczęście Dorak-Wojakowska po kilku stronach przyznała, że głównie zamierza „przyjrzeć się performatywnemu wytwarzaniu materialności w teatrze rozumianym jako żywy organizm”, czyli rozpoznać jak działa plastyka w akcji, jak zrozumiałem, dzięki użyciu nowego pojęcia pogłębić ważny wątek moich refleksji nad twórczością Szajny.

Aby określić czysto plastyczne „wytwarzanie materialności” trzeba zdecydować i ustalić, jak najlepiej dla tego badania ująć w fenomenologiczną *epoche* ludzką duchowość, a choćby tylko powstawanie estetycznej jakościowości... Autorka deklarowała podejście hermeneutyczne, ale nie zastanawiała się nad tym. Przy „wytwarzaniu materialności” należałoby jeszcze uwzględnić działanie plastycznych środków. Nie ma jednak w książce śladów wiedzy, a choćby tylko przeczuwania i rozumienia, jak działa plastyka bez akcji, u podstaw – czyli na płaszczyźnie, w obrazie. Dorak-Wojakowska usiłuje pojąć malarstwo tylko poprzez mowę znaków, literacko, choć rozumie, że właśnie z malarstwa zrodziło się poszerzenie pola plastyki. Sprowadzenie sztuki – i teatru – wyłącznie do semiotycznego ujęcia jest niedostrzeganiem autonomii tworzących je środków plastycznych, które, trzeba w tym miejscu dodać, nie tworzą takiego samego systemu jaki stanowi język. Znak, wytwarzany w rysunku, a później, poprzez jego rozwój, w grafice – a Szajna był bardziej grafikiem niż malarzem, o czym się zapomina – jest także zupełnie czymś innym niż nazwa, słowo znaczące. Filologowie poprzez przypisywanie nadmiernej wagi semiotyce – z której korzystanie jest bezsprzecznie uprawnione i niezbędne przy wystawianiu dramatu w jakiegokolwiek formie czy przy jego ujmowaniu – rozpędzają się ujmując literacko teatr bez dramatu.

Niezależnie od podjętych deklaracji, jeśli się zamierza podjąć pracę kulturoznawczą o Szajnie, nie można uciec od sprawdzonych kategorii badania sztuki, zamiast nich autorka w pracy także teatrologicznej, pragnie zastosować niezbyt dawno utworzone pojęcia „performatywności”, „widzialności”, „retoryki wizualnej”, a także „cielesności” – szerokie i niejasne, nie do końca ukonstytuowane, mało sprawdzone – i zastosować je do czasów niedawnych, ale innych, przy analizie których ważniejsze są różniące się od nich wyznaczniki. To właściwie anachroniczne podejście rzutuje na swobodne użycie innych: nie wiem, w jakim stopniu autorka jest świadoma, że „szajnizm” miał posmak wyzwiska, tak jak „szmacizm” (podejrzewam, że nie

wiedziały o tym stosując go także w dobrej wierze starsze od niej krakowskie estetyczki, Maria Gołaszewska czy Krystyna Wilkoszewska). Szajna załagodził obelgę rozpowszechnianym powiedzeniem, że do swego „szajnizmu” doszedł drogą przez mękę, ale nie chciałby pewnie nazywać w ten sposób całej swojej twórczości, Dorak-Wojakowska używa tego określenia w tytule zamykającego całą pracę rozdziału.

Zadeklarowana metodologia wytyczonego tematu jest niejasna, ale Dorak-Wojakowska, przypominając sobie czasem o wstępnych zamiarach wypracowała dodatkowo własną metodę pisania swojej książki, przejdźmy więc do jej zawartości, zaczynając od błędów rzeczowych, świadczących o zasobie wiedzy autorki dotyczącej sztuki i życia artystycznego. Oto niektóre z tego rodzaju braków:

- Szajna wrócił do Polski w roku 1947, nie w 1945 – sam o tym pisze w *Dnie*. Autor *Sprawy rodzinnej* nazywał się Lutowski, a nie „Lutosławski”; oba błędy na s.24;
- Dorak-Wojakowska wielokrotnie błędnie podaje (np. s.145,205,206), że Szajna założył Centrum Sztuki Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza (imię patrona dodano dopiero po odejściu Szajny, w 1985 roku); albo że przemianował on Teatr Klasyczny na Centrum Sztuki Studio (stało się to dopiero w 1980 roku, najwcześniejsza nazwa instytucji to „Teatr Studio Galeria”); wreszcie, że była tam założona Galeria Sztuki Współczesnej (jej nazwa to początkowo Galeria Teatru Studio, potem Galeria Studio, niekiedy nazywano ją także Galeria Centrum Sztuki Studio, odczytując układ logotypu). To wszystko jest w książkach, które autorka przytacza i wykorzystuje.
- zdarza się jej określać *Reminiscencje* jako spektakl (s.180)
- powtarza błąd w pisowni „X Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili”, nazwy włoskiego festiwalu, w czasie którego odbyła się prapremiera *Dantego*;
- Grupa Młodych Plastyków była czymś innym niż II Grupa Krakowska, utożsamianie obu nazw jest błędne (s.39). Z obu z nich nie wywodziła się ani Maria Jarema, ani Jonasz Stern – należeli bowiem do Grupy Krakowskiej przed wojną (s.40);
- Wyrywkowa informacja o *Cyrku Mikulskiego* (s.78), podana za uwagą w książce Krzysztofa Pleśniarowicza – zajmującego się między innymi historią

elementów plastyki Kantora i rozwojem jego twórczości – prezentuje spektakl, jakby był on „teatralnym ambalażem” w całości, a użycie w nim parasoli stało się czymś najważniejszym. Tak nie było, a Kantor *Cyrku* w całości nie lekceważył.

- Strona 83: W przypisie 19. rozdziału II. Dorak-Wojakowska pisze o „braciach Kilianach” – z pewnością ma na względzie Adama i Jarosława, ojca i syna; scenografa i reżysera, jednocześnie wspomina o „odcieniu żałoby” i „upodobaniu do tematów funeralnych”: zawsze pełen humoru Adam Kilian jako piewca zniszczenia pewno śmieje się w grobie.

Innego rodzaju błędy świadczą, że Dorak-Wojakowska nie posiada dostatecznej wiedzy o sztuce, by móc podjąć się pracy dotyczącej twórczości Szajny. Brak jej wiedzy, jak można badać sztuki plastyczne XX wieku, np. próba określania scenografii Szajny od strony słownikowej definicji Pavisa (s.15) nie ma sensu. Najlepszy sposób podejścia do badań nad plastyką określa jej natura, wyznaczona XX-wieczną praktyką sztuki.

Autorka książki także za mało wie o samym artyście, by móc napisać o nim porządną monografię: w dostępnych tekstach nie ma wszystkiego co ważne. Brak głębszej wiedzy przejawia się w nietrafnych sposobach ujmowania różnych faktów i problemów:

- Nadmierna waga została przypisana happeningowemu działaniu Szajny w Nicei, zatytułowanemu *Déballage – Rozpakowanie* (np. s.25). Plastycy w różnych latach realizowali wiele akcji, zdarzeń czy działań podobnych do wymienionego. *Déballage* bawił, ale niczego istotnego nie wnosił – dodatkową intencją Szajny było zwrócenie uwagi, że różne *emballages* Kantora to nic wielkiego – można także rozpakować, mówiąc żartobliwie, i było to bardziej opłacalne: działanie reklamowało ekspozycję, a wystawa została urządzona tanim kosztem. Na s.136 tekst jest również zabawny jak wernisaż wystawy w Nicei: „techniki collage’u i debellage’u, tkwiące niejako w naturze Szajny, decydowały zarówno o strukturze jego dzieł plastycznych, jak i teatralnych” – technika debellażu nie istnieje.

- *Mrowiska* Szajny nie były „serią cykli graficznych” (s.25). Przekształcany został format pierwszych rysunków, opartych o graficzny podkład, artysta także stosował inne techniki; zestawy powiększały ich wielkość, kolor przybliżał do malarstwa. O rysunkach Szajny z lat 1944-5, powstałych w Buchenwaldzie Dorak-Wojakowska powiada: „Stały się one pierwszymi

pracami z cyklu *Mrowiska*" (s.62). Powtarza za Kowalską, ale ona pisała: „Owe obozowe rysunki, a zwłaszcza ten ostatni, stały się u progu 1945 właściwie pierwszymi pracami cyklu *Mrowiska*" (*Józef Szajna i jego świat*, red. Bożena Kowalska, s.21, później mój skrót Kow.). I nieco dalej: „Waga rysunku obozowego, stojącego u ideowego początku serii *Mrowiska* jest dlatego tak duża...” Kowalska, zaintrygowana nieznanymi jej wcześniej rysunkami, zauważa ich związek z *Mrowiskami*, Dorak-Wojakowska bodaj tego nie rozumie – sama wie lepiej, jak było. Szajna nie wiedział, że w Buchenwaldzie są jego rysunki, kiedy zaczynał robić *Mrowiska*, zamazując sylwetki na plakacie do *Majakowskiego*, który sam zaprojektował – zresztą, może nawet nie na plakacie, a na fotografiach jego fragmentu: jest po tym ślad, gdyż powstałe w ten sposób prace zostały potem wydrukowane w dwujęzycznym katalogu *Szajna*, wydanym przez Studio w 1979 roku, a nawet zatytułowane: *Autograf 1*, 1978; *Autograf 2*, 1978...

- Dorak-Wojakowska nadmierne znaczenie przypisuje określeniu Szajny „kompozycja przestrzenna” (zdarzała się też nazwa „układ przestrzenny”) jak artysta określał *Reminiscencje* (np.s.65). Pod koniec lat 60. nietypowych nazw było wiele. Nazwy niektórych nowych technik czy podgatunków, przeważnie obcojęzyczne, „assemblage” czy „environment” są dotąd dość słabo rozpowszechnione; inne są znane: „collage”, „happening” czy „performance”.

- Dorak-Wojakowska pisząc o *Wariacjach teatralnych* (np. s.55) zwraca uwagę na ich związki z teatrem – prace te powstawały nieraz jako projekty, albo z różnych względów były wykonywane w powiększonej skali. Niektóre, bardzo podobne do nich, bywały obdarzane osobnymi tytułami. To, co zalicza się do serii *Wariacje teatralne*, odnosiło się niekiedy do wyobrażonych, nieistniejących dramatów; powstawały one także czasem bez scenicznego przeznaczenia, do utworów, które interesowały Szajnę, w końcu także do tych, których inscenizacje przygotowywano w teatrze. Nazwa, którą wszystkie te prace zostały objęte, powstała dość późno – dopiero w latach osiemdziesiątych.

Zabierając się za merytoryczną analizę twórczości Szajny dobrze też wiedzieć, że przerabiał on różne prace niekiedy po kilka razy, nieraz ze względu na zniszczenie jakiejś ich części, po większej przeróbce czasem nadawał im nowe tytuły, zdarzało mu się antydatowanie. W ramach różnych potrzeb wykonywano też nowe serie „replikowych” kukieł. Tak się robi w

teatrze, jeśli rekwizyt ulega zniszczeniu w stopniu utrudniającym jego użycie w spektaklu; jednocześnie figury te traktowano jako „przestrzenne assemblages”, dzieła sztuki. Jeśli się nie wie o ich duplikatach, komplikuje to analizy: prowadzi do zbędnych porównań i mało trafnych określeń motywacji.

Wszystkie dotychczasowe uwagi świadczą jednak najwyżej o tym, że książka o tytule *Szajna:Teatr/Te-art*, podpisana przez Liliannę Dorak-Wojakowską daleka jest od doskonałości, niestety inne spostrzeżenia zasadniczo ją podważają: jej autorska autentyczność jest wątpliwa.

Strona 9: od czwartego zdania *Wstępu* zaczynają się zapożyczenia sformułowań, dobudowywanych rozwiniętymi frazami, które dotyczą zasadniczego charakteru twórczej działalności Szajny (PSz.75). Bez odnośnika.

Strona 12/13: od końca strony 12. („Plastykę Szajny...”) do końca akapitu na stronie następnej, wzięto trochę poszerzony tekst z części środkowego akapitu PSz.172 i z końcowego akapitu części rozdziału PSz.173. To tekst o tyle ważny, że Dorak-Wojakowska związek malarstwa Szajny i jego teatru prezentuje w sposób, jakby to było jej odkrycie (moje też nie jest, gdyż zauważano je od początku jego działalności). Bez przypisu.

Strona 14: od połowy strony wyraźne korzystanie z monografii Zofii Tomczyk-Watrak *Józef Szajna i jego teatr*, PiW 1985 (stosuję skrót Wat.) – od „Prestiż słowa... (Wat.88). W drugim zdaniu po nim taka sama kolejność wymienianych osób; trzecie i czwarte zdanie przepisane (Wat.89-90), zakończone współczesnymi informacjami. Bez odnośnika. Zawłaszczenie.

Strona 15: tekst przypisu 6. z PSz.66-67 – pierwsze zdanie to przepisane zdanie podrzędne, drugie skrócone, trzecie przepisane z drugiego akapitu strony 67.

Strona 17: Przed zdaniem poprzedzającym cytatem z *Przestrzeni Szajny*, opatrzony właściwym przypisem, dwa zdania przepisane z innej strony książki (PSz.157); bez odnośnika.

Strona 18: w przypisie pojawiła się uwaga, że pisownia hasła Szajny „TE-ART” została zapożyczona ode mnie (przy braku wzmianek, że równie ważne terminy „teatr narracji plastycznej” czy „narracja plastyczna” także są zapożyczone). Wytworzyło to okazję do otoczenia jej kontekstu dwoma innymi zapożyczeniami. Pierwsze z nich, powyżej przypisu, to sformułowanie

o „wartości indywidualnej egzystencji, w tym także własnej – otoczonej agresywną, powodującą entropię materią świata” (z PSz.119), drugie, już na stronie 19. – wprowadzenie określenia Szajnowskiego „teatru wewnętrznego” (PSz.164-5) prawie od początku strony, trochę zredagowane i połączone z częścią wypowiedzi Szajny umocowanej przypisem. Na tejże 19. stronie od połowy drugiego akapitu („Nie sposób...”) pięć przepisanych zdań z PSz.63. Zawłaszczenie. Bez odnośników.

Strona 26-27: Kilka linijek od góry jednym ciągiem wpisano półtorej strony tekstu z wystąpienia Krystyny Wilkoszewskiej *Uniwersalne przesłanie sztuki Józefa Szajny* z książki „*Życie zamieniam w obraz...*” *Sztuka Józefa Szajny*, red. Eleonora Udalska, Katowice 2005, s.57,58,59,60. Tekst minimalnie dostosowany, z opuszczeniami zdań i zwrotów. Dwa z nich sprawiają, że zdania zmieniają sens: jedno staje się mniej przekonujące, drugie błędne. Wilkoszewskiej jedynie „wydaje się”, że polscy artyści nie stawiali radykalnych pytań Adorna o możliwości sztuki po Auschwitz, Dorak-Wojakowska nie ma co do tego wątpliwości; Wilkoszewska przypuszcza tylko, że na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Polsce doznawało się poczucia kończenia się moderny, Dorak-Wojakowska wie, że był to czas „pożegnania moderny”. Uważam, że samo przypuszczenie Wilkoszewskiej jest błędne: raczej nie było w Polsce takich tendencji – w tych latach, przynajmniej wśród znanych mi warszawskich poetów i malarzy, wzmagало się dążenie do modernistycznej wolności przy poczuciu ideologicznego zniewalania i wzmacniania popaździernikowych restrykcji... Warto dodać, że pierwszy problem – bez stawiania pytania o sztukę po Auschwitz – nabrał w Polsce w środowisku malarzy innego charakteru: stał się moralnym zakazem ukazywania wyglądu ciał zamordowanych, a tym bardziej w rozkładzie, gdyż hańbił on ludzką godność, do której człowiek ma prawo także po śmierci; ponadto unikano ukazywania grozy sytuacji. Aprobowała to większość środowiska, zdaniem niektórych artystów Szajna przekraczał ten zakaz począwszy od obrazów-assemblege’y i wystawienia *Pustego pola*, a tym bardziej później – stąd dystans niektórych malarzy do jego sztuki, zdarzający się jeszcze w latach 80.

Do obfitego zapożyczenia Wilkoszewskiej dodano dwa odnośniki, pierwszy, o treści „szerzej” – nieprawdziwy, gdyż przepisane zostało prawie wszystko na podejmowany temat; drugi (stereotypowy „zob.”) mylący, bo nie określono cudzysłowem początku przywoływania trochę zredagowanego cytatu.

Strona 37-38. Pochopne przeróbki tekstu Wilkoszewskiej stwarzały niebezpieczeństwo dostrzeżenia nadużycia, „opracowanie” tekstu Bożeny Kowalskiej z *Polskiej awangardy malarskiej 1945-1980. Szanse i mity* s.16,17, wskazują na postęp autorskiej techniki preparacji. Od „Nie sposób...” w drugim akapicie na stronie 37. biegną niepreparowane zdania ze s.16. szkicu Kowalskiej. Potem Dorak-Wojakowska – za Kowalską, ale innymi słowy – deklaruje, że przyjmuje termin „awangarda” w postaci, w jakiej użył go poeta Przyboś. Powtarza za nią jego cytat, w przypisie (26) i odnotowuje źródło w *Sensie poetyckim* (choć go nie czytała, bo nie podała, w którym jest tomie, tak samo jak Kowalska). Następne zdania – właściwa parafraza – także zostało opatrzone odnośnikiem do pracy Kowalskiej: tekst został zbudowany wyjątkowo stosownie. Ale już w kolejnym pojawia się manipulacja: przepisane zdanie jest to samo, ale z „drobną redakcją” – zamiast Waldemara Cwenarskiego, o którego twórczości mówiła Kowalska, jako podmiot pojawił się Józef Szajna. Powstał rzeczowy błąd: większość socrealizmu Szajna spędził jako student, dostosowując się do życia jeszcze z traumą obozu i gruźlicą, układał się do rzeczywistości powojennej w ogóle; w teatrach w Opolu i Nowej Hucie socrealizm nie był dla niego zasadniczym problemem.

Strona 39: Tylko kilka zdań z tejże książki Kowalskiej, opatrzone przypisem 32., ale dokonane opuszczenia w zakresie sytuacji plastyków i sztuki w powojennym dziesięcioleciu w Polsce odsłaniają po raz kolejny ignorancję Dorak-Wojakowskiej. Wykreśla ona najważniejsze ówczasie powody artystycznej reakcji młodych malarzy na wystawie w Arsenale i dodaje – z głębi niewiedzy – że było to wystąpienie o prawo do wyrażania „przeżyć wojennych”, a nie „przeżyć” (osobistych, wszelkich), jak napisała Kowalska. Wystaw eksponujących przeżycia wojenne było w Polsce kilka od razu po wojnie.

Strona 44-45: prawie dwie strony wypełnia tekst wzięty z artykułu Violetty Sajkiewicz *Materia „krzyku”. Konotacje plastyczne sztuki Józefa Szajny*, drukowany we wspomnianej już książce „*Życie zamieniam w obraz...*” pod redakcją Eleonory Udalskiej, s.25-40. Bez przypisów czy wymienienia nazwiska autorki w tekście. Omówienie artystów inaugurujących w Europie nurt malarstwa materii i informelu stało się kunsztowną mozaiką często dostosowywanych zdań, wrywanych ze stron 28-33; tekst Sajkiewicz trafił

też do przypisu 44. (s.30-31); za jej artykułem jest cytowany Janusz Bogucki i Aleksander Wojciechowski. Nowa całość jest spoista. Zawłaszczenie.

Strona 45-46: od nowego akapitu przeniesienie tekstu Kowalskiej (Kow.13). Bez zmian, jedno zdanie opuszczone. Odnośnik „Zob”. Po dwóch zdaniach o nieustalonej proweniencji – od początku nowej strony do jej połowy – inny fragment tekstu Kowalskiej. Kolejny „Zob.”

Strona 50: od akapitu pół strony przeniesione z tekstu Sajkiewicz (s.31-32). Dopiero tutaj jest pierwszy odnośnik do jej artykułu (Zob.).

Strona 52-53: W pierwszym akapicie (s.52) ślady zapożyczeń określił Jerzego Madeyskiego i Bożeny Kowalskiej przeplatane „autorskimi” wnioskami o retoryce wizualnej u Szajny; od drugiego akapitu kompozycja z fragmentów *Przestrzeni Szajny*. Od „W większym stopniu... (s.66., później 67. – łącznie z treścią mojego odnośnika). Pewno samo napięcie psychiczne powstałe w czasie manipulowania tekstem z różnych miejsc i dokonywanie skrótów wyprodukowały niezrozumiałe błędy. Dorak-Wojakowska tworzy komunikat: „Idee przedwojennej awangardy przenoszone były głównie w kręgu niewielkiej grupy artystów skupiającej się wokół Grupy Artystycznej Cricot 2, przekształconej po śmierci Marii Jaremiarki w teatr autorski Tadeusza Kantora, który był ważnym etapem poszukiwań Szajny, ale niczym więcej”. I daje przypis 54. o treści: „Tamże s.67.”, czyli źródło odnosić się powinno do tekstu Sajkiewicz, ewentualnie do książki Udalskiej. Mieści się tam tekst Kuligowskiej-Korzeniewskiej, nie mający nic wspólnego z tematem; można więc sądzić, że był tam też jakiś przypis do *Przestrzeni Szajny* i został skreślony: dopiero tekst odnośnika na 67 stronie PSz. rozjaśnia treści, które chciała przekazać Dorak-Wojakowska: „(...) *Cricot 2*, po śmierci Marii Jaremiarki przekształcony w sposób naturalny w teatr autorski Tadeusza Kantora. Z pewnością działalność teatralna twórcy nowego *Cricot*, szczególnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, była ważnym dopingiem dla poszukiwań Szajny. Ale nie była niczym więcej.” Poświęciłem temu więcej miejsca, gdyż sprawa wczesnych kontaktów między Szajną a Kantorem jest ważna i mało zbadana; Szajna czytał moją książkę przed wydaniem, w 2008 roku zaaprobował tekst. Oczywiście żadnej „Grupy Artystycznej Cricot 2” nie było.

Po przypisie (54.) pojawia się sześć zdań z PSz.8, niekiedy skracanych i dostosowywanych; są one przeplatane z zdaniami „autorki” – w nowym akapicie pochodzą z PSz.67. Bez odnośnika.

Strony 54-58: Między odnośnikiem (przyp.55.) do tekstu Kowalskiej (Kow.16) a kolejnym, na górze strony następnej (przyp.56. odnosi się do s.28. jej szkicu), mieści się spory, zredagowany tekst poprzedzający sygnalizowany (s.27.). Był przeplatany dodatkowymi rozszerzeniami. Brak odnośnika.

Na stronie 55. po omawianym przypisie kilka niewiele zredagowanych zdań z (Kow.16.), a później z (Kow.21,22). Nieuwidoczne.

Na stronie 56. końcówka ostatniego zdania, po nim trzy krótkie zdania na powrót z Kow.16. – i kolejny do niej odnośnik „Zob”.; po nim dalszy ciąg tego samego źródłowego tekstu, cytat z Tadeusza Chrzanowskiego za Kowalską (która przyznaje, że cytowała go za Madeyskim). W swoim przypisie 58. Dorak-Wojakowska, omija Kowalską jako pośrednie źródło przywołanego tekstu; podaje, że cytuje wprost za pierwszą monografią Szajny, napisaną przez Jerzego Madeyskiego. Celowo nieuczciwie, ale prawie dobrze, tylko – nie miała jego książki w ręku: podaje numer strony, ale w książce ich brak. Sprawdziłem, cytowany tekst w książce Madeyskiego istnieje, ale Kowalska w swoim przypisie podawała dokładniej: 28 nlb.: musiała policzyć sama. Tekst ze szkicu Kowalskiej (s.16-17) dochodzi do kolejnej, 57. strony. Po nim podaje się cytat z Szajny; Kowalska informuje, że są to jego zdania wyjęte z rozmów z Madeyskim, ze mną, i z innej, autorskiej całości (pochodzącej z wielu różnych wypowiedzi, rozbudowywanej później przez Szajnę), i zatytułowanej *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*; jeszcze przed jej publikacją; Dorak-Wojakowska podaje tytuł, już po publikacji – (najstarsza wersja tego tekstu z podaniem wcześniejszych źródeł pozostała w katalogu *Studio 1972-1982*, wersja zatytułowana pojawiła się dopiero w książce pod redakcją Udalskiej). Po cytacie z Szajny, do początku strony 58. zdania z Kow.17. przeplatają się z innymi.

Strony 64-66: od połowy s.64. omówienie prac plastycznych Szajny za tekstem Kowalskiej (Kow.24) z zapożyczeniami określeń i pełnych zdań, czasem dostosowanych. Dorak-Wojakowska daje do tego dwa źródłowe odnośniki, ale w tekście nie wiadomo, która myśl należy do niej, a która do Kowalskiej. Pod koniec strony 65. wpisane zdania z PSz.115 w opisie *Reminiscencji*, i w treści przypisu 79. Drugi akapit tekstu głównego na kolejnej (67.) stronie zamknięty zdaniem z PSz.194. Przypis pomieszczony na tej stronie (80.) wskazuje, że źródłem jest tekst Rabizo-Birek – ale dotyczy to tylko drugiej części ostatniego zdanie: od „będącego aluzją do jego teatru...”

Poprzedni tekst (od wspomnianego zdania ze s.194) został przepisany z PSz. 199-200. W ostatnim zestawie stron brak jakichkolwiek odniesień do zdań z mojego tekstu. Zawłaszczenie.

Strony 76-78. Na stronie 76. przypis (5.) zrobiony porządnie, ale Dorak-Wojakowska sprzeniewierzyłaby się swojej metodologii, gdyby nie przepisała wcześniej trzech zdań z poprzedniej strony nietykanej jeszcze książki (*Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979, 1980, s.126, skrót: Tbd.), a po cytacie nie zamknęłaby tego jeszcze jednym zdaniem (Tbd.128). Nowy akapit zaczynają dwa zdania z Kowalskiej (Kow.16). Kolejne dwa zdania może są ze Stopczyka, a może są „autorskim” łącznikiem. Trzy następne – pełne informacji, rysujące tło – już na następnej stronie, są z Kow.16. – z błędem, bo tradycją jest nazywanie teatru Białoszewskiego „Teatrem na Tarczyńskiej”, a nie „przy” (wcześniej realizowanym wspólnie ze Stefańskim, a później jako „Teatr Osobny” już bez niego, przy bardziej intensywnej współpracy z Ludwikiem Heringiem). Tym razem zawłaszczony tekst Kowalskiej.

Akapit na kolejnej stronie (77.) zawiera informacje w takim układzie słów, (od Gałczyńskiego), jaki jest w moich zdaniach (Tbd.128.), choć przypis (7.) w nowym rozdziale odnosi go do publikacji Fazana z 1998 roku; (moja książka jest starsza, nie mogłem więc z niej korzystać). W zapożyczeniach z Tbd. Dorak-Wojakowska pomija Ludwika Heringa – pewnie nie wie, kim był i jaką pełnił funkcję. Przy końcu strony 77., a także na dwóch następnych pojawiają się pojedyncze zdania z Tbd.130, 131. Stronę kończy zdanie o Cricocie i Kantorze (Tbd.133) zachodząc na s.79.

Strona 79: poza wspomnianym zdaniem z początku strony, w jej połowie (od „W swoim teatrze...”) przepisane trzy zdania z Tbd.136. Brak odnośników. Natomiast kolejne zdanie, wyrwane z tejże książki, zamyka stronę, a na następnej odnośnika się doczekało.

Strony 86-87: od końca s. 86. przepisano sformułowania użyte w analizie powstawania treści w teatrze narracji plastycznej (PSz.139-140), na stronie następnej kilka zdań bez zmian do końca akapitu. Bez cudzysłowu i przypisu.

Strony 89-90: W nowym akapicie od „Konstruowaną przez artystę...” kilka zdań przeniesionych z Tbd.144-145, poprzedzielanych wiążącymi je stwierdzeniami – aż do końca następnej strony. Zdania te powiązane są z wypowiedziami Szajny w początkowych dialogach PSz., do których umieszczono odnośniki. Odnośników do Tbd. brak.

Ten formalny, nudny przegląd zaledwie dwóch rozdziałów tworu Lilianny Dorak-Wojakowskiej o tytule *Szajna: Teatr/Te-art. W poszukiwaniu formuły teatru plastycznego*, choć niepełny, służy głównie temu, aby członkowie komisji habilitacyjnej, dotyczącej jej osoby jako kandydatki na stopień doktora habilitowanego, mogli indywidualnie sprawdzić, jaka jest skala naruszenia praw autorskich w tej książce – przekroczenia określonego tutaj tylko w części, gdyż sięgałem jedynie do tych przypuszczalnych jego źródeł, które miałem pod ręką. Jako recenzent znalazłem się w nietypowej sytuacji, będąc jednocześnie autorem książki o Szajnie – esejów i dialogów, traktowanych przeze mnie literacko, publikacji z pewnością darzonej, jak sądzę, specyficznym sentymentem przez Dorak-Wojakowską. Wiem jako autor *Przestrzeni Szajny*, że bardzo dużo moich uogólnionych sformułowań, a także bardziej wyraziste obrazy wielu przywoływanych faktów artystycznych zostało przez nią pieczołowicie wydobytych i użytych – tak samo jak wiem, że nie umie ona czytać dialogu i z jego treści wyciągać rzeczowe konsekwencje. To wielki brak dla kogoś, kto zajmuje się teatrem. W trzech następnych rozdziałach „osiągnięcia” kandydatki znalazłem jeszcze kilkadziesiąt wykroczeń przeciw prawu autorskiemu – mają podobny charakter jak wymieniane. Mogę ich wykaz sporządzić, jeśli zajdzie taka potrzeba. Oczywiście zanotowane przeze mnie przypadki nie tworzą pełnej listy – wiele publikacji, przywoływanych przez Dorak-Wojakowską nie jest mi znanych z lektury. Sądzę jednak, że charakter zapożyczeń, ich liczba i skala są wystarczające, by uznać książkę *Szajna: Teatr/Te-art* za plagiat.

Imponującą liczbę dwudziestu ośmiu większych artykułów, drukowanych głównie w książkach zbiorowych i w periodykach punktowanych, a także w dwóch książkach współredagowanych, dwóch monografiach autorskich, i tej, której Dorak-Wojakowska jest współautorem, organizuje kilka tematycznych sfer, jakimi w dziesięcioleciu po uzyskaniu stopnia doktora ich autorka była zainteresowana. Poza kilkoma szkicami zagłębiającymi się w przeszłość, poświęconymi Stanisławowi Koźmianowi i działalności etnologicznej Cezarii Bauduin de Courtenay, zajmował ją głównie teatr w wielu odmiennych aspektach i przekrojach, i zawsze w poszerzającej się o różne sfery perspektywie kulturowej. Teksty raczej nie mają charakteru rozpraw z wyraźnie stawianymi problemami, które dobrze byłoby rozstrzygnąć – w dużym stopniu są relacją, przedstawianiem, zbliżaniem określonego,

specyficznego pod jakimś względem obszaru. Sposobem na poszerzone o mniej znane aspekty kultury dalsze studia teatrologiczne; rozpoznawaniem terytoriów rytualnych, misteryjnych, teatru jako uprzywilejowanego miejsca o oddziaływaniu bliskim kultowi, kulturze karnawałowej, możliwości teatru lalkowego, meandrów współczesnej dramaturgii – poczawszy od różewiczowskiej. Wykreśla to wszystko bardzo szeroki zakres tematyczny, stając się dokumentem niecodziennej erudycji.

Drugim biegunem zainteresowań autorki staje się najbliższa nam współczesność – dramaturgia „pokolenia porno” może być uznana za łącznik. Teatr w perspektywie transkulturowej, w komunikacji intermedialnej aż po jego nowe audiowizualne i technologiczne możliwości. W szkicach pojawia się więc też współczesny, otwarty świat teatru, wychylony neo-futurystycznie w przyszłość, w performansową widzialność, w kategorię cielesności, której prawda okazuje się bardziej prawdziwa niż logiczne czy przyczynowo-skutkowe porządki „przestarzałego” Arystotelesa. Klasykę teatru wyznaczają niezbyt dawni burzyciele: Grotowski, Staniewski, Lupa. Na tym rozległym tle teatralnym – zdziwienie ogarnia, jak można się dobrze fachowo poruszać po równie obszernym, teoretycznie nieraz grząskim terytorium – pojawia się odkrywany na nowo Józef Szajna, burzyciel jeszcze dawniejszy i oryginalny. Dorak-Wojakowska opublikowała o nim pięć artykułów.

Przypatrzmy się – w miarę możliwości, choć już dość silnie zaniepokojeni po lekturze „osiągnięcia” – jak się to realnie przedstawia w konkretnym tekście o mniejszej objętości, choćby w bliskim mu tematycznie artykule *Twórczość Józefa Szajny i jej wymiar performatywny*, drukowanym w 2016 roku w zbiorze *Teatr, teatralizacja, performatywność*, pod redakcją Teresy Pękali (s.53-74).

Wyliczenie elementów używanych w spektaklach w pierwszym zdaniu – poza nazwiskami krytyków – pochodzi z mojego tekstu *O teatrze Szajny*, 75, (w PSz.143), wcześniejszej wersji eseju z *Przestrzeni Szajny*. Przypis (2.) podaje, że przywoływane treści pochodzą ze s.69 (PSz.123): mówi prawdę, choć myli czytelnika, odnosi się bowiem tylko do trzeciego winkrustowanego pod koniec zdania. Po umieszczonym w połowie następnej strony przypisie (3.) głoszącym, że szerzej mówię o tym w PSz.143 – co nie jest prawdą, gdyż tekst został już przepisany w dwóch trzecich – idzie jeszcze kilka dostosowanych, skróconych zdań z kilkoma opuszczeniami (PSz.143,145),

prawie do końca s.54. (do zdania: „Wynikały one...”). Użyty tekst nie został sparafrazowany, jedynie zredagowany.

Po właściwym przypisie (6.), umieszczonym pod koniec następnej strony (55.), wskazującym, w którym miejscu napisałem to, co zostało przywołane, zamieszczono kilka zdań poprzedzających, a także następujących po tym stwierdzeniu (PSz.81-82). Podobnie jak poprzednie zostały one dostosowane i nieco zredagowane; ostatnie (s.56) Dorak-Wojakowska zakończyła własną myślą, ukierunkowującą inaczej temat, dodała: ...(wartości) „związane z rolą odbiorcy w trakcie współtworzenia dzieła”. Nie jest to zgodne z intencjami mojego tekstu, dotyczącego powstawania treści w spektaklach Szajny.

Na stronie 59. akapit rozpoczynają zdania przepisane z PSz.60-62, co prawda mniej istotne, informacyjne, ale nie stanowiące własności osoby podpisującej artykuł. Jest też odnośnik (15.), który nie wskazuje źródeł: dotyczy tekstów napisanych przez Szajnę. Na tej samej stronie, poniżej, widnieje powtarzający się błąd: Szajna nie założył w Warszawie Galerii Współczesnej, tylko Maria i Janusz Boguccy.

Strona 60: po przypisie 17. zdanie z PSz.83, zredagowane – istotne, bo to jedna z tez głównego „osiągnięcia”. Akapit kończy zdanie z PSz.126. Bez odnośników. Tekst przypisu 16. kończy zdanie wzięte z PSz.62.

Na tej samej stronie i nast.(61), po zdaniu o eksperymentowaniu Szajny, kompilacja określeń Bożeny Kowalskiej (Kow.24) ze szkicu *O plastyce Szajny* – prawie parafraza, ale bez odnośnika. Bezpośrednio po niech zdanie z PSz.172 z niewielkimi zmianami.

Na stronie 61. po cytacie z tekstu Szajny *Narracja plastyczna w teatrze organicznym*, czyli rozwijanych przez artystę fragmentów wypowiedzi z różnych wywiadów, i przypisie 19., trzy zdania – opis *Reminiscencji* – są wzięte z PSz.115; kończą się na s.62. Opis został pozbawiony określenia „rzeźbiarskie kawalety”, mniej znanego niż „sztalugi”. Brak przypisu. Tekst przypisu 19. dotyczący tegoż environment, pochodzi ze strony PSz.194.

Strona 63: tekst przypisu 22. o scenariuszu *Repliki* kończy się uwagami wziętymi z PSz.246-247.

Strona 64: Od „ulegał” do przywołania sądu Lehmana – kompilacja mojego tekstu z różnych miejsc, zdania kolejno z PSz.136, 137, 83, 83; w drugim akapicie: s. 137, 138, 138; redakcyjne uproszczenie kolejnego zdania (s.139) świadczy o braku rozumienia odbioru plastyki, choć dalej jest mowa o

procesie odkrywania znaczenia tego, co jest dane jako widzialne. Następne zdania także ze strony 139. Brak źródłowego przypisu – przywłaszczenie.

Strona 65. i 66. Zdanie rozpoczynające się na końcu strony, a także następne, pochodzą z PSz.81-82. Dorak-Wojakowska konstruuje „swój” tekst często przestawia kolejność zdań źródłowych; tym razem doprowadziła do powtórzenia tego samego tekstu. Brak umiejscowionego w przypisie źródła – przywłaszczenie. Przypis 29. odnosi się do tego, co nastąpi, wprowadza w temat emocji aktorskich w *Replie*, a jednocześnie sugeruje, że wcześniejszy tekst jest własny.

Strona 67: poza łącznikiem „zapis ten świadczy” i zamiany >>tego „aktorskiego dodatku”<< na „aktorskiej ekspresji” cały akapit pochodzi z PSz.237. Kolejne przywłaszczenie; przypis 31 mylący, (być może celowo), ze względu na przypisywanie nadmiernej wagi notatce Junówny. Trzy kolejne zdania PSz.248, 249, z redakcyjnymi zmianami (zamiast „budynku” – „Teatru Studio”; czy utworzeniem z dwóch zdań pytających jednego zdania przypuszczającego, choć treść pozostaje ta sama.

Na tej stronie są także dwa błędy rzeczowe: 1/ w Göteborgu Szajna pokazał *Replikę* jako environment; *Replikę II* wystawiono u Demarco raczej tylko raz; bodaj dwukrotnie grano *Replikę III* w Nancy – Szajna jako prapremierę spektaklu określał występ edynburski z 1972 roku. 2/ zrealizowanych przez jej autora numerowanych wersji teatralnych *Replik* było sześć, a nie dziewięć; ostatnią w jego reżyserii, *Replikę VII*, grali aktorzy izraelscy.

Strona 68: po zdaniu o linii rozwojowej od *Akropolis* do *Repliki*, jedno zdanie z PSz.233-234.

Strona 69: kilka zdań (od początku akapitu), jak zwykle bez cudzysłowów, pochodzi z tekstu Kowalskiej, co zostało odnotowane. Trzeba wszakże zauważyć, że poprawiając nazwisko Zygmunta Grenia podpisująca artykuł nie zrobiła tego do końca (w tekście Kowalskiej był „Andrzej Grun”, w artykule już „Andrzej Greń”. Tekst Teresy Krzemień został przywołany za Kowalską.

Strona 71: od drugiego zdania akapitu („Szajna nie prowadził...”) cztery zdania, z opuszczeniami, przepisane z PSz.122; kolejne, podobnie niepełne, z PSz.123, następne do niego doklejone; Dorak-Wojakowska teksty te obdarza odnośnikami do albumu z wcześniejszą wersją (i ze studium Kowalskiej) – pewnie po to, by nie naprowadzać na pełniejsze źródło. Przypis 40. to tekst z PSz.124. z dodaniem Anny Lutosławskiej. Kolejne zdanie tekstu głównego z PSz.126.

Strony 72-73: Od drugiego akapitu („W akcjach i...”) do końca artykułu tekst z PSz.280/281, z opuszczeniem kilku zdań. W trzecim zdaniu od końca kompilatorka dodała sformułowanie „tego rodzaju co *Replika*”, a po tekście o postulowaniu teatru otwartego przez Szajnę przed powstaniem *Repliki*, zastępując moje alternatywnie kończące się zdanie „czy wielokrotnie głosząc prymat poezji nad konkretem”, puentuje artykuł pojawiającym się nagle „aspektem ludycznym”, który, jak sądzi, tłumaczy wprawioną w napięcie performatywność i umowność. Przepisywanie cudzych idei najwyraźniej zamąciło jej własne intencje.

Sposób przygotowania tekstu *Twórczość Józefa Szajny i jej wymiar performatywny* polegający się na swobodnym operowaniu cudzą własnością nie jest zapewne wyjątkiem; został włączony do książki, choć nie w takim samym układzie, w jakim powstał. Z pewnością znajduje się też w nim więcej zapożyczeń – charakterystycznych określeń pozacieranych w kontekstach posklejanych zdań różnych autorów. Merytorycznie Dorak-Wojakowska niewiele wnosi poza żonglowaniem szeroką i mętną kategorią performansu czy performatywności wybranymi przez Schechnera, by pomieścić w jednym zbiorze liczne działania, które nie są nastawione na zwykłe wykonywanie użytecznych rzeczy – ta kategoria w niewielkim stopniu nadaje się do analiz, które rozjaśniałyby konkrety sceniczne.

W pozostałych tekstach o Szajnie – szczególnie w szkicu poświęconym człowiekowi i przedmiotowi, a także w częściach innych, dotyczących retoryki wizualnej – widoczne są liczne zapożyczenia przekraczające zasady korzystania z własności różnych autorów; w tekście o adaptacji, po przywołaniu refleksji teoretyków opierającym się o przykłady obrazów z *Danteo*, widać, że słabo zostało uwidocznione ważne opracowanie Zofii Tomczyk-Watrak. Wykonanie list dostrzeżonych przekroczeń zamieniłoby jednak już obecnie zbyt obszerną recenzję w studium preparowania naukowego tekstu według Dorak-Wojakowskiej, czyli – nazwijmy to po imieniu – w krótki kurs uprawiania zbiorowego plagiatu. Zajmę się jednak jeszcze ostatnim artykułem o Szajnie: *Doświadczenie lęku w teatrze paniki Józefa Szajny*, drukowanym w 2017 roku w zbiorowej książce *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, pod redakcją naukową Bogusławy Bodzioch-Bryły i Lilianny Dorak-Wojakowskiej ze względu na nietypowy temat studiów nad Szajną, a także na czas powstania

tekstu – już po napisaniu „osiągnięcia”. Artykuł sprawia wrażenie lepiej opracowanego, mniej jest wywatowany zbędnymi odniesieniami, częściej pojawiają się cudzysłowy, mniej jest w nim błędów, zjawia się w nim właściwa nazwa założonej przez Szajnę Galerii Studio: wydaje się, że twórczyni sama zaczęła pisać, choć mówiąc o Szajnie potrafi stwierdzić, że artysta „zerował na własnej biografii”, gdyż pragnął zachować ślad zła, przemocy, cierpienia jako komentarz do rzeczywistości...

Jednak najpierw rzeczowe błędy: 1/ w przypisie 6. pojawia się informacja, że tytułowym terminem „Teatr paniki” po raz pierwszy posłużył się Jerzy Moskał przygotowując wystawę w 1993 roku. Jest inaczej: termin ten sięga wystawy w Studio w 1972 roku i określa kompozycję z kukieł-assemblage’y, grających w *Replice*; od 1982 stał się częścią environment *Ślady II*, zakupionego dla Kolekcji Studio (inne części tej całości to *Sylwety i cienie*, *Nagrobek militarysty*, *Ściana butów*, *Kompozycja z fortepianem*); później powstawały duplikaty tychże figur; 2/ w przypisie 2. Dorak-Wojakowska podaje, że pisała o znaczeniu twórczości Szajny w badaniach nad pamięcią o Zagładzie a także o doświadczeniu bycia świadkiem cierpienia i jego wyparciu. W książce wątek ten był mało niezauważalny, ginął w nadmiarze wielu innych; 3/ s.320: autorem *Sprawy rodzinnej* był Jerzy Lutowski; jego nazwisko jest znowu błędnie pisane jako „Lutosławski”; 4/ s.321: *Reminiscencje* zostały pokazane w Krakowie w 1969, a nie w 1979 roku (błąd przepisany: pojawił się też nie z mojej winy w opisie *Repliki* w książce *Nowy Szajna*; w *Przestrzeniach Szajny* go nie ma); 5/ s.322: w Szkocji (Edynburgu) w 1972 roku Szajna pokazał *Replikę (II)*, a nie *Reminiscencje*. Grało ją dwoje angielskich aktorów, a nie „dwóch” – mężczyzna i kobieta; 6/ ta sama strona, przypis 9. W pierwszych zdaniach niejasno przedstawione informacje: podany skład aktorski grał w *Replice V* i w *Replice VI*; przyjaciele galerii Richarda Demarco - Susanne Blake i Philip Timmins – występowali tylko w *Replice II*.

Pierwsze poważniejsze zapożyczenie, bez opatrywania go cudzysłowem czy odnośnikami, mieści się na s.318 i dotyczy struktury powtórzenia. Cztery zdania z książki Grzegorza Niziołka *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, (s.410-411) po dostosowaniu do wywodu o Szajnie zostały przepisane od zwrotu: „W doświadczenie lęku...” w połowie strony. Po nich pojawia się kilka zdań o „syndromie Kolumba”, rozumianym przez autorkę jako objaw choroby, „która dotknęła tę generację”, a od dolnego akapitu (nadal s.318, i dalej)

kolejne zapożyczenie, tym razem z odnośnikiem (4. Zob.), w postaci siedmiu zdań, z których pierwsze dwa są połączone, a inne bez istotnych zmian, z opuszczeniem jednego – w książce Niziołka wywód o lęku zajmuje podobnie akapit (s.416). Dorak-Wojakowska zachowała zwyczaj dwukrotnego korzystania z tekstów tego samego autora, dając jeden odnośnik.

Podobnie przed wymienieniem mego nazwiska i cytacie z książki, dotyczącej akcji *Repliki* (s.322), pojawiło się zdanie ją określające (PSz.232/233), a po nim i dodanym łączniku, umieszczone zostało pół strony już dalej umieszczonego tekstu (s.323) o recepcji, sposobie odbierania jej treściowej zawartości (PSz.235/6). Bez odnośnika. Bezpośrednio potem pojawił się cytat z Kowalskiej (s.323), napomknienie o Tomczyk-Watrak i zdanie Szajny; (s.324), później jeszcze jeden cytat ze mnie, mało dotąd wykorzystywany komentator, Tadeusz Kornaś, i autorska konkluzja – wszystkie przypisy i redakcje na całych dwóch stronach artykułu zostały zrealizowane prawidłowo. Nastąpiła widoczna zmiana jakości przygotowywanego tekstu.

Był to jednak najwyraźniej dla twórczyni tekstu wysiłek wyczerpujący. Na stronie 326., pojawiło się kolejne obszerne przywołanie książki Niziołka (ze strony 415.) bez dodanego przypisu. Ale w tym przypadku nie byłoby to właściwe: w swojej książce Niziołek pisał w tym miejscu o Kantorze i *Umarłej klasie*, a Dorak-Wojakowska zamykała swoje analizy dotyczące Szajny i *Repliki*; >>cztery biedne szkolne ławki, nazwane przez Kantora „wrakiem”<< zamieniły się więc w „stertę ziemi i rupieci tworzących usypisko wraz z wyłaniającymi się z niej postaciami”, zaś Kantor przekształcił się w Szajnę, a *Replika* w *Umarłą klasę*. I już, tyle zmian wystarczyło. Idea powtórzenia została jeszcze raz spełniona, choć w innej sferze.

Kandydatka do habilitacji bodaj jeszcze bardziej rozwinęła swoje możliwości na stronie następnej – może ośmielał ją temat tekstu Grzegorza Niziołka, recenzenta jej pracy doktorskiej. Z końca tej samej, 415. strony, i z początku następnej, wzięła zdania mówiące o pierwotnym doświadczeniu szoku – rozmowach o martwym ciele, trupie i gniciu na pierwszych próbach u Kantora, o których przypominał sobie Andrzej Wełmiński. Tym razem, w wypróbowany już sposób, na stronie 327. tekstu intencje dotyczące spektaklu ujawniał Szajna, a próby, pobudzające w ten sposób wrażliwość wspominała Irena Jun...

Kolejne dwa przywołania książki Niziołka bez cudzysłówów, ale z czytelnymi odnośnikami mieszczą się na 330. stronie publikacji.

Dorak-Wojakowska rozwija więc nadal umiejętności korzystania z cudzych praw autorskich, ucząc się konstruować z nie swoich tekstów nowe figury, lepiej odpowiadające jej zamiarom – bez szacunku dla twórczości ludzi, którymi się zajmuje, a także osób, pragnących dociec, podobnie jak ona sama, prawdy o zawiłych procesach tworzenia. Wszystko traktuje przedmiotowo. Nie zważając na zasady etyki zawodowej buduje brutalnie nową formę wspólnoty myśli.

Nie mogąc jasno stwierdzić, kto co powiedział, i kto jest autorem czego, nie sposób ocenić jej rzeczowego wkładu nawet w treść artykułu. Bez specjalnych badań nad zawartością sygnowanych przez nią publikacji, jakie starałem się w części przeprowadzić, traci sens jakiegokolwiek określanie skali jej „naukowego dorobku” czy rozważanie, co sama wnosi. Niezmiennie pozostaje tylko jej nieetyczne postępowanie niegodne pedagoga, naruszanie cudzych praw autorskich, instrumentalne traktowanie przedmiotu badań i zajmujących się tym starszych i młodszych kolegów. Do najważniejszych zasad należy też przemyślana metoda przygotowywania skompilowanego tekstu – konstruowanie takiego przedmiotu oszustwa, który mógłby dobrze środowiskowo funkcjonować. Kiedy wiąże się ze sobą wiele różnych źródeł – a kolejne akapity muszą płynnie spajać się ze sobą – mogą łączyć się głównie jako kontynuacja wcześniej podejmowanych wątków. W ten sposób przygotowany tekst sprawia wrażenie całości, przypomina esej, można go gładko czytać. Przy stosowaniu tej „metodologii” łączenia tekstów o różnej naturze i ich spajania, nic jednak nie wynika i nie może wynikać, niczego nie można jednorodnie ukazać ze względu na różne postawy, metody i cele „fragmentarycznych autorów”, a tym bardziej coś konsekwentnie przeprowadzać czy udowadniać – metoda wiązania wyklucza problematyzowanie tematu, analizowanie potrzebnych w wywodzie elementów, rozważanie ich wyników i logiczne dowodzenie. Misternie prowadzony plagiat zbiorowy – choć dość bezpieczny – zabija pracę naukową. Śladem procederu staje się profil inteligentnego, ale niezwykle znerwicowanego badacza – narratora, stosującego zmienne sposoby podejścia do rozpatrywanej sprawy, których nie tłumaczy. Także i on istnieje – obiektywnie i subiektywnie – w pracy naukowej, gdyż prowadzi tok badań.

Oceniam całość przedstawionych publikacji dr Lilianny Dorak-Wojakowskiej negatywnie, przypuszczając że naruszania praw autorskich wielu osób są ich cechą konstytutywną także w rzeczach tutaj nie badanych. Postuluję odrzucenie pracy-osiągnięcia i zamknięcie postępowania habilitacyjnego. Ze względu na rozwijające się i prowadzone z wyraźną pasją uprawianie plagiatu w artykułach, a także książce, która miała służyć do otrzymania uprawnień profesorskich, wnioskuję o odsunięcie Dorak-Wojakowskiej od akademickiego nauczania i publiczne poinformowanie wszystkie współpracujące z nią dotąd naukowe ośrodki i redakcje o prowadzonym przez nią procederze.



Zbigniew Taranienko

Warszawa, 25 maja 2018