

Izabela Kowalczyk

Ocena dorobku dydaktycznego, naukowego oraz organizacyjnego dr Lilianny Dorak-Wojakowskiej

Osiągnięciem Pani doktor Lilianny Dorak-Wojakowskiej przedłożonym jako podstawa ubiegania się o przyznanie stopnia doktora habilitowanego jest książka *Szajna Teatr/Te-art. W poszukiwaniu formuły teatru plastycznego* wydana w 2017 roku. Monografia dotyczy związków plastyki i teatru w działaniach Józefa Szajny, ukazuje wzajemny wpływ prac plastycznych oraz scenografii i autorskich spektakli tego twórcy. Książka składa się z czterech rozdziałów: pierwszy opisuje kolejne etapy rozwoju teorii i praktyki artystycznej Szajny; drugi poświęcony jest plastyce w teatrze, a także relacjom między słowem a obrazem; trzeci rozdział analizuje narrację wizualną przedstawień Szajny w kontekście kultury wizualnej i kategorii wizualności; czwarty poświęcony zjawisku, określonemu za samym twórcą, „szajnizmem”, dotyczy syntezy sztuk u tego artysty oraz problemu sztuki jako śladu. Jednym z podstawowych problemów badawczych są relacje pomiędzy słowem a obrazem oraz dominacja porządku wizualnego w realizacjach Szajny. Praca pisana jest z perspektywy kulturoznawczej oraz teatrologicznej. Autorka deklaruje nowe podejście metodologiczne dotyczące odczytania dzieła teatralnego, które ma prowadzić do tezy, że „zarówno performatywność, jak i wizualność stanowią istotną cechę współczesnej kultury” (s. 14). Można zastanawiać się jednak, czy dzisiaj – po zwrotach performatywnym oraz wizualnym – to stwierdzenie nie wydaje się aż nadto oczywiste i w związku z tym, czy faktycznie przedstawiona rozprawa jest nowatorska. Należy zwłaszcza zapytać, co książka ta wnosi nowego w odniesieniu do dotychczasowych publikacji poświęconych teatrowi Józefa Szajny oraz przenikaniu się teatru i plastyki, takich autorów jak przede wszystkim Bożena Kowalska i Zbigniew Taranienko? Książka habilitacyjna powinna być rozprawą samodzielną, wnoszącą nowe spojrzenie na omawiany problem. Tymczasem Dorak-Wojakowska nie wykracza w zasadzie poza tezy przywołanych autorów, przytacza je i w żaden sposób z nimi nie polemizuje. Tak samo zresztą, jak nie przejawia jakiegokolwiek krytycznego podejścia do intencji twórcy i jego słów, które przywoływane są jako dowód przytaczanych tez. Tym samym książka ta jest w gruncie rzeczy bardzo tradycyjnym przedstawieniem twórczości

Józefa Szajny, a wręcz swoistym pomnikiem na cześć tego twórcy. Absurdem wydaje się określenie współczesnych artystów odnoszących się do tematu Zagłady jako kontynuatorów „szajnizmu”, po pierwsze z tego względu, że o traumie Auschwitz mówili też inni powojenni artyści w bardzo sugestywnych i dramatycznych pracach (np. Władysław Strzemiński *Moim przyjaciółom Żydom*, Izaak Celnikier, Jonasz Stern, Zbigniew Dłubak i inni), a po drugie dlatego, że współczesna twórczość jest sztuką krytyczną, problematyzującą kwestie pamięci oraz oficjalnej historii. Jeśli sztuka Szajny była traumatyczna (choć takie stwierdzenie nie pada chyba bezpośrednio w książce), to twórczość artystów współczesnych jest sztuką posttraumatyczną czy też postpamięci.

Nie chodzi mi oczywiście o to, aby dezawuować tę niewątpliwie fascynującą twórczość, stanowiącą w powojennej kulturze polskiej swoisty fenomen zmagania się z wojenną traumą i z towarzyszącym wciąż artyście cieniem Zagłady. Chodziłoby raczej o to, aby spojrzeć na tę twórczość nieco inaczej, zerwać z podstawową kategorią uniwersalności, o której mówił sam Szajna, a która została utrwalona przez Bożenę Kowalską w tekście „O plastyce Szajny. Znaki uniwersalnych pojęć” wydanym w książce poświęconej twórczości Szajny, pod redakcją tejże autorki. Jeśli bowiem Szajna przekonywał w swych wypowiedziach o uniwersalnej wymowie swych prac, to należy odczytywać to kontekstualnie, a więc w odniesieniu do czasów naznaczonych, jak powiada Michael Steinlauf, „nieprzyswojoną pamięcią Zagłady”. Jednak dogłębne przyjrzenie się całej twórczości Szajny każe raczej przypuszczać, że jest ona ciągłym powtarzaniem wojennej traumy, którą opisał twórca w swoich wspomnieniach pod tytułem *Dno*, do których niestety autorka monografii nie sięga (w: *Świat Józefa Szajny*, red. K. Oleksy, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, 1995). Postacie nie do końca żywe, ale jeszcze nie martwe wydają się reminiscencją obozowych muzułmanów, o których pisze autor w swoich wspomnieniach, akcentując te momenty własnej obozowej egzystencji, kiedy on sam, trawiony przez chorobę głodową, przeistaczał się w muzułmana. Przywołam dwa cytaty świadczące o fizycznej stronie opisywanego przez Szajnę cierpienia: „Głód ssie coraz bardziej, wzrok staje się mętny, ruchy powolne, ciało wiotczeje” (s. 10), „Nie mamy apetytów, leków, ani płynów. Są tylko muchy. Natarczywie łążą po nas i brudnych kocach. Nie mamy dość siły aby je odgonić” (s. 15). Podobnie cała późniejsza twórczość plastyczna Szajny, w której pojawiają się ludzkie sylwety, tarcze strzelnicze, taczki, odindywidualizowane ludzkie postacie, jak na przykład w pracy *Mrowisko*, wydaje się być kontynuacją jego pierwszych prac obozowych, które powstały przed rozpoczęciem przez niego studiów artystycznych. Chodzi tu o takie szkice jak: *Karna kompania* (rysunek z 1943 roku ukazujący martwych ludzi wywożonych na

taczkach), *Apel trwał bardzo długo – bardzo bolały mnie nogi* (1944), omawiane przez autorkę *Nasze życiorysy* (1944), *Karna kompania /Ski/ Tyfus* (1944). Co ciekawe, ten aspekt „obsesyjnego stosunku artysty do czasów pogardy”, bycia świadkiem cudzego cierpienia, ale i wyparcia tego doświadczenia, o czym pisał w swojej przełomowej książce poświęconej polskiemu teatrowi Zagłady Grzegorz Niziołek (2013), pojawia się też u Lilianny Dorak-Wojakowskiej, ale nie w monografii, tylko w artykule „Doświadczenie lęku w teatrze paniki Józefa Szajny” ze zbioru poświęconego *Anatomii Strachu*. Ten tekst wydaje się odważniejszy i bardziej nowatorski niż rozważania zawarte w książce poświęconej Szajnie, zwracając uwagę na mechanizmy blokowania i zakłócania pamięci wojny i Zagłady Żydów. Z drugiej strony konkluzja artykułu dotyczy także odczytania uniwersalnego: Szajna „[s]ztuki używał nie do mówienia o Holokauście, lecz o Apokalipsie naszych czasów” (*Anatomia lęku*, s. 333). Jakby autorka nie widziała w tym sprzeczności, jakby wskazany mechanizm wyparcia wdarł się także do jej tekstu! Oczywiście można się zgodzić z tezą, która powtarzana jest też w monografii poświęconej Szajnie, że jego sztuka jest także ostrzeżeniem przed wciąż powracającym widmem Oświęcimia, jednak to wspomniane już zakorzenienie jego sztuki w doświadczeniach obozowych, powoduje, że odczytanie uniwersalne, jak chcieliby to widzieć sam Szajna, Kowalska czy Dorak-Wojakowska wydaje się gubić jej zasadniczy sens. Dlatego też dość banalne wydają się dziś powtarzane przez autorkę stwierdzenia, że Szajna wyraża lęk o przyszłość świata, zaś jego sztuka ma przeciwstawić się „złu świata, ludzkiej nędzy i upodleniu” (s. 57).

Ponadto, podstawowym problemem tej rozprawy, podobnie jak przedstawionych w dorobku artykułów Pani Lilianny Dorak-Wojakowskiej jest rozdzielanie fragmentów teoretycznych od opisowych i nieumiejętność wykorzystania teorii do analizy poszczególnych realizacji. Zarówno w rozprawie dotyczącej sztuki Szajny, jak i w pozostałych tekstach wywód prowadzony jest tak, jakby omawiane prace czy spektakle pełniły funkcję ilustracji dla przedstawionej na wstępie poszczególnych rozdziałów czy tekstów teorii. Przy czym niekiedy wydaje się, że przywoływane teorie nie mają żadnego związku z omawianymi przykładami. Nim podam konkretne przykłady, zatrzymam się na chwilę nad kwestią dorobku Pani doktor Dorak-Wojakowskiej

Po pierwszym zapoznaniu jej dorobek wydaje się imponujący, stanowią go dwie monografie autorskie, trzy książki pod jej współredakcją oraz autorstwo około 30 artykułów w monografiach oraz czasopismach. Niestety przy bliższym przyjrzeniu się tym tekstom, okazuje się, że autorka wciąż powtarza te same tezy, cytuje samą siebie, kopiuje fragmenty z jednego tekstu do drugiego, zaś jej książka stanowi w zasadzie collage jej (i nie tylko jej, o

czym będzie jeszcze mowa) wcześniejszych tekstów. Na treść monografii składa się bowiem nie tylko pięć publikowanych wcześniej artykułów wykazanych w nocie bibliograficznej, ale też fragmenty innych tekstów treścią w żaden sposób niezwiązanych z tematem teatru i sztuki Józefa Szajny.

Ten wtęret dotyczący dorobku był mi potrzebny, aby wyjaśnić wskazany wcześniej problem ilustrowania teorii przykładami, często słabo do tej teorii pasującymi, a ponadto bardzo różnymi. W monografii w rozdziale dotyczącym plastyki w teatrze pojawiają się m.in. rozważania dotyczące dramaturgii i dramatyczności oraz znaczenia doświadczenia w odniesieniu do teorii Eugenio Barby, Victora Turnera i cytowanego za nim Wilhelma Diltheya. Cały fragment rozpoczynający się od słów „Artyści dramatyczni...” ze s. 99 aż po cytaty z Turnera ze strony 101 w identycznym brzmieniu pojawia się w tekście: „Dramat a kult na przykładzie misterium wielkanocnego” (ze zbioru *Dramat i doświadczenie*, 2014). W dalszej części tekstu autorka pisze: „Ten nieświadomy komponent ekspresji jest najważniejszy w przypadku twórczości artystycznej, której celem jest przede wszystkim przekazywanie autentycznego przeżycia” (s. 355). Natomiast w książce pojawia się fragment: „Ten niedający się wytłumaczyć (irracjonalny) komponent ekspresji jest silnie obecny w całej twórczości Szajny, której celem było przede wszystkim przekazanie autentycznego przeżycia” (s. 101). Następnie jednak nie pisze o kwestii doświadczenia u Szajny, ale o teatralizacji plastyki. Tekst o misterium wielkanocnym dotyczy z kolei w dalszej części przede wszystkim budowania wymiaru autentyczności. Zastanawia łatwość, z jaką autorka przywołuje te teorie, a następnie je porzuca dla rozważań dotyczących konkretnych przykładów, w których wydobyta problematyka z tymi teoriami niewiele ma już wspólnego.

Podobnie w rozdziale III monografii dotyczącym narracji wizualnej w teatrze, najslabszym zresztą w całej książce właśnie ze względu na rozważania teoretyczne, pojawiają się konstatacje dotyczące wszechobecności wizualizacji we współczesnej kulturze reprodukcji technicznej i nowoczesnych technologii oraz znaczenia wizualności dla działania władzy globalnego kapitalizmu. Autorka przywołuje słowa Mirzoeffa: „Życie toczy się na ekranie” (s. 131), a wizualność przedstawiona jest tu między innymi jako globalna strategia władzy, stawiającej współczesne podmioty przede wszystkim w pozycji konsumentów, wyznaczającej im miejsca oraz widzialność. W zasadzie naprawdę trudno domyślić się tu jakichkolwiek analogii do twórczości Szajny i zupełnie niewiadomo, jaki jest cel tych rozważań w kontekście późniejszych analiz wybranych spektakli Szajny, tworzonych przecież w zupełnie innym kontekście społeczno-gospodarczym (omówione są spektakle jeszcze z lat 50.). Cały zresztą obszerny fragment dotyczący książki Mirzoeffa *The Right to Look* jest parafrazą

internetowego artykułu Łukasza Zaremby będącego szczegółowym omówieniem tej pozycji poświęconej wizualności w dobie późnego kapitalizmu. Do artykułu Zaremby jeszcze powrócę.

W monografii drażnią ogólne konstatacje, np. „dzisiaj mamy do czynienia ze wzrastającym procesem postmodernizacji opartym na rozpowszechnieniu się telewizji satelitarnej i Internetu” (s. 108), uproszczenia przywołanych teorii (np. odczytanie punctum Barthesa jako całościowego przesłania, s. 110), a także liczne powtórzenia. Zdarzają się też błędy merytoryczne, choć nie mają one aż tak dużego znaczenia dla głównego wątku rozważań. Na przykład o twórczości artystów francuskich z kręgu malarstwa materii: Jeana Fautiera, Jeana Dubuffeta i Albertiego Burriego, autorka pisze, że „u progu lat 50. nie podporządkowali się modzie na abstrakcję” (s.44). Trudno powiedzieć, na jakiej podstawie wysnuwa ona swój wniosek ze względu na brak odnośników, jednak z całą pewnością można stwierdzić, że ich obrazy były abstrakcyjne. Niejasne jest też używane przez nią określenie pojęcia teatr konspiracyjny Kantora, który, jak wiadomo, rozwijał się w latach 1942-44, a jego stylistyka stała się przedmiotem analizy w książce Piotra Piotrowskiego *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, która to książka jednakże ani ze względu na Kantora, ani przy okazji szkicowania przemian w polskiej historii sztuki lat powojennych nie została u Dorak-Nowakowskiej przywołana. Jest to dość duże przeoczenie, zwłaszcza, że autor ten omawiał wczesne spektakle Kantora, podobnie jak cykl *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego, w kontekście realizmu traumatycznego, która to kategoria pojawia się też w monografii dotyczącej Szajny. Wracając do problemu teatru konspiracyjnego, choć autorka pisze, że artysta ten realizował spektakle w czasie okupacji, a pod koniec książki przywołuje *Balladynę* (1943), to w innym miejscu pisze: „Metaforą posługiwał się też w teatrze konspiracyjnym Tadeusz Kantor, w swoim na nowo do życia powołanym w 1955 roku Teatrze Cricot 2” (s. 77). Wydawałoby się, że jest to jakaś pomyłka stylistyczna, jednak na drugiej stronie czytamy, że eksperymentowanie z przedmiotem było obecne w teatrze konspiracyjnym Kantora, czego przykładem jest ambalaż teatralny *Cyrk* Kazimierza Mikulskiego, którego premiera odbyła się 13.01.1957 roku (s. 78). Zastanawiając się nad granicami reprezentacji Auschwitz, autorka przywołuje zdanie Adorna o niemożności pisania wierszy po Oświęcimiu (s. 155), ale przecież sam filozof wskazywał również na potrzebę takich środków wyrazu, które „pozwolą usłyszeć krzyk maltretowanego”. Nie jest więc prawdą, że Adorno ustanowił paradygmat niewyraźności Zagłady (ten wiąże się raczej z jej uwzniośleniem oraz sakralizacją), tak samo jak nie jest prawdą, że z tą nieprzedstawialnością pierwszy na gruncie teoretycznym zrywa Georges Didi-Huberman. O potrzebie przedstawień,

a także o przedstawieniach zrywających z wcześniejszym patosem pisali już m.in. Geoffrey H. Hartman, Stephen Feinstein, Dominick LaCapra, Jacques Ranciere. W książce mamy też do czynienia z brakiem precyzji naukowego opisu. Jak bowiem rozumieć następujący fragment: „Trzecim składnikiem kultury wizualnej są reżimy patrzenia (scopic regimes): reguły, style, wzory tworzenia obrazów (na przykład moda, styl malarski). Wreszcie czwartym składnikiem są reżimy patrzenia, reguły pozwalające na przyglądanie się lub zabraniające przyglądania się pewnym osobom czy przedmiotom (...)” (s. 108)? Wydaje się, że tym pierwszym przypadkiem chodzi raczej o reżimy przedstawiania. Ten fragment pochodzi z rozdziału „Narracja wizualna – nowy język sztuki teatru” i, jak już zostało powiedziane, to właśnie rozważania teoretyczne zawarte w tym rozdziale są najbardziej problematyczne. W partiach tekstu dotyczących dominacji wizualności pojawia się problem z rozróżnieniem między zwrotem obrazowym (ikonicznym) a wizualnym, a także z opisem tych zjawisk. Autorka przeskakuje z wątku na wątek, przez co tekst sprawia wrażenie patchworku zbierającego bardzo różne konstatacje dotyczące wizualności, niekoniecznie ze sobą powiązane, a już w ogóle niemające żadnego przełożenia na późniejsze rozważania o twórczości Józefa Szajny, jak wspomniana już władza wizualności w dobie późnego kapitalizmu. Pojawiają się cytaty z drugiej ręki, zaś niektóre fragmenty wydają się niezrozumiałe nawet dla samej autorki.

Podczas czytania tych fragmentów zastanawiałam się, w czym tak naprawdę tkwi problem, są one pisane jakby różnym językiem. Dlatego też postanowiłam porównać tekst autorki z jednym z przywołanych tu artykułów (wspomnianym omówieniem książki Mirzhoefa przez Zarembę „Władza nie patrzy, władza wizualizuje”, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/15/16>). Chodzi o fragment ze s. 114, kiedy autorka pisze:

Wizualność wiąże się zatem silnie z obrazowaniem i widzeniem, jeśli widzenie będziemy rozumieć jako sposób rejestrowania przez daną osobę wizualnych wrażeń zmysłowych (przypis do artykułu Mirzoeffa „On Visuality”).

Tymczasem u Zarembki znajdziemy następujący fragment:

Wizualność bardzo silnie wiąże się z obrazowaniem i wcale z widzeniem, jeśli widzenie będziemy rozumieć jako sposób rejestrowania przez daną osobę wizualnych wrażeń zmysłowych (przypis do artykułu Mirzoeffa „On Visuality”).

Zwróćmy uwagę, że autorka sparafrazowała tutaj fragment tekstu Zaremby, przy czym zasadniczo zmieniła sens tego zdania: wiążąc wizualność zarówno z obrazowaniem, jak i widzeniem, podczas gdy u Mirzoeffa i referującego jego poglądy autora, mamy do czynienia z opozycją: obrazowanie – widzenie. Dlatego też, jak pisałam wcześniej, autorka wydaje się momentami nie rozumieć tego, o czym pisze.

W następnym zdaniu Dorak-Wojakowska powiada:

Wizualność nie jest bowiem pierwotnie domeną oczu, lecz wyobraźni. Jest również domeną jednostek wybranych (pojawia się przypis do Zaremby, który zwrócił uwagę na ten aspekt).

Jednak jest to dokładne powtórzenie zdania Zaremby z innego akapitu jego tekstu:

Wizualność nie jest bowiem pierwotnie domeną oczu, lecz wyobraźni. Jest również domeną jednostek wybranych.

W tym przypadku wystarczyłoby dać cudzysłów. Można by uznać to za przeoczenie, ale następny fragment tego samego akapitu u Dorak-Wojakowskiej dotyczy książki *Vision and Visuality* z 1988 roku pod redakcją Hala Fostera. Autorka pisze:

Książkę tę otwiera właśnie rozpoznanie dwóch sposobów ujmowania wzroku: jako działania cielesnego („widzenie”) i jako faktu społecznego („wizualność”). Jednocześnie Foster podkreśla pozorność tego przeciwstawienia, w tym samym zdaniu dodając, że „widzenie jest także społeczne i historyczne, a wizualność wymaga ciała i psychiki (przypis do wstępu Fostera).

Dokładnie ten sam fragment znajdziemy u Zaremby:

Książkę tę otwiera właśnie rozpoznanie dwóch sposobów ujmowania wzroku: jako działania cielesnego („widzenie”) i jako faktu społecznego („wizualność”). Jednocześnie Foster podkreśla pozorność tego przeciwstawienia, w tym samym zdaniu dodając, że „widzenie jest także społeczne i historyczne, a wizualność wymaga ciała i psychiki (przypis do wstępu Fostera, brak cudzysłowu, brak odwołania do Zaremby).

Dalszej części tekstu nie sprawdzałam już tak dokładnie, ale podobną praktykę odnalazłam w jednym z wybranych do przeczytania, trochę na chybił trafił, tekstów z dorobku Dorak-Wojakowskiej. Chodzi o artykuł „Teatr Hermanna Nitscha – próba analizy zjawiska w

perspektywie estetyki performatywności” zamieszczony w książce *Zwrot performatywny w estetyce* pod redakcją Lilianny Bieszczad. W pierwszej części tekstu autorka prowadzi rozważania dotyczące różnic między performansem a teatrem, kwestii ucieleśnienia w kontekście estetyki performatywności, a także zbliżania się do siebie teatru i performance w odniesieniu do tekstów Antonina Artauda (na marginesie podobne rozważania na temat performatywności odnajdziemy też w ostatnim rozdziale monografii dotyczącej Józefa Szajny). Autorka pisze, że do zwrotu performatywnego w teatrze doszło w latach 60. za sprawą takich artystów jak Wolf Vostell, grupa Fluxus czy Wiedeńscy Akcjonisci. Sądzę, że sytuowanie ich w obszarze teatru, a nie sztuk plastycznych jest dość ryzykowne, jednak w tekście pojawia się dużo poważniejszy problem. W dalszej części tekstu autorka pisze bowiem:

Zestawienie ekspresjonistów z Hermanem Nitschem wydaje się bardzo przekonujące nie tylko ze względu na pewną, dość oczywistą kontynuację idei artystycznych (zaprezentowano też wczesne taszystowskie obrazy Nitscha), ale z uwagi na podobieństwa w postrzeganiu rzeczywistości, któremu patronują w jednym i drugim przypadku rozważania Sigmunda Freuda.

W artykule nie było wcześniej żadnego odniesienia do zestawienia ekspresjonistów z Nitschem, ani też do jakiegokolwiek wystawy, gdzie prezentowano również jego taszystowskie obrazy. Dlatego ten fragment wzbudził moje zdziwienie. Po wpisaniu powyższego tekstu do internetu ujawniła się przyczyna tych niejasności, którą musiało być bezmyślne przekopiowanie tekstu Julii Holewińskiej z „Dwutygodnika”: „Wiedeń: czy nadal boimy się ojcobójców” (<http://www.dwutygodnik.com/artykul/594-wieden-czy-nadal-boimy-sie-ojcobojcow.html>). Tekst został co prawda przywołany w przypisie we wcześniejszym zdaniu, jednak zadziwiła mnie praktyka kopiowania już nie pojedynczych zdań, ale całych akapitów:

*Zestawienie ekspresjonistów z Hermanem Nitschem wydaje się bardzo przekonujące nie tylko ze względu na pewną, dość oczywistą kontynuację idei artystycznych (zaprezentowano też wczesne taszystowskie obrazy Nitscha), ale z uwagi na podobieństwa w postrzeganiu rzeczywistości, któremu patronują w jednym i drugim przypadku rozważania Sigmunda Freuda. U Nitscha wpływ wiedeńskiego psychoanalityka szczególnie widoczny jest właśnie w Teatrze Orgii i Misteriów – swoistym ucieleśnieniu koncepcji *Gesamtkunstwerk*. Teatr ten, wyrosły z fascynacji Nitscha kulturą antyczną i bliższy w założeniu artysty rytuałowi niż tradycyjnie pojmowanemu teatrowi, zapoczątkował swą działalność w 1962 roku w mieszkaniu Muehla. Hermann Nitsch, ubrany w białą koszulę, wisiał, niczym Chrystus, ukrzyżowany na ścianie. Pozostali uczestnicy performance’u oblewali jego głowę czerwoną cieczą. Krwią? W następnych akcjach zaczęły pojawiać się elementy odnoszące się do mitologii antycznej i symbole kojarzone z chrześcijaństwem – monstrancje, krzyże etc. Do gry włączane zostały także zwierzęta, a raczej ich zwłoki. Ich wnętrzności pojawiały się na stole razem z podpaskami nasączonymi krwią menstrualną, oblewały ciała performerów... Tu właśnie widoczna staje się analogia z Freudem, który zabijanie zwierząt łączył z symbolicznym zabijaniem ojca. Ukrzyżowanie zwłok baranka ma w Teatrze Orgii i Misteriów podwójne znaczenie – to nawiązanie do chrześcijańskiego symbolu odrodzenia, ale także symboliczne zabicie ojca, zanegowanie doświadczenia i wyborów wcześniejszego pokolenia.*

Wykorzystywanie zwierząt do działań artystycznych od początku budziło kontrowersje. W 1998 roku Brigitte Bardot, udzielając wywiadu austriackiemu „Kronen-Zeitung”, kazała pod swoim zdjęciem na okładce napisać „Monsieur Nitsch to barbarzyńca!”. Sam Nitsch broni się, że nigdy sam nie zabił żadnego zwierzęcia, a w swych działaniach zwraca uwagę na mordowanie zwierząt.

Teatr Orgii i Misteriów jest w swym założeniu pozawerbalny. Podstawowym celem ma być stworzenie swoistego rytuału zmysłów. Na równi ważne są tu wzrok (stał się każdorazowe fotograficzne dokumentowanie akcji), zapach, słuch i smak. Zawsze obecne jest wino i jedzenie, które są oczywistym nawiązaniem do kultu Dionizosa, ale także przy odpowiedniej prezentacji prowokują pytania o dwuznaczne miejsce pożywienia w kulturze i społeczeństwie. Jedzenie usytuowane jest bowiem zawsze pomiędzy przyjemnością a tym, co wstrętne. Przywodzi to na myśl interpretację Julii Kristevy, która rozważa żywność jako zanieczyszczenie jedynie wtedy, gdy staje się ona przedmiotem oralnym, zanieczyszczającym tylko w takim stopniu, w jakim oralność oznacza granicę ciała. Tak oto, według francuskiej badaczki, rodzi się granica między naturą a kulturą, między tym, co ludzkie a tym, czego ludzkim nazwać byśmy nie chcieli. W tej perspektywie koegzystowanie jedzenia i ekskrementów w pozawerbalnym Teatrze Orgii i Misteriów zdaje się uzasadnione. Elementami scenicznymi stają się więc występujące obok siebie krew, odchody, zwierzęce wnętrzności, wytłoczony oliwek i winogron. Rytuałom tym, odbywającym się najczęściej w prywatnej posiadłości artysty – w Prinzenhof – i trwającym kilka dni towarzyszy muzyka, malowanie, wspólne działanie dramatyczne, które, w założeniu Nitscha, może kończyć się aktem seksualnym.

W tym miejscu w artykule Dorak-Wojakowskiej pojawiają się dwa dodatkowe zdania, ale dalej mamy znowu fragment wzięty od Holewińskiej na zasadzie „kopiuj-wklej”:

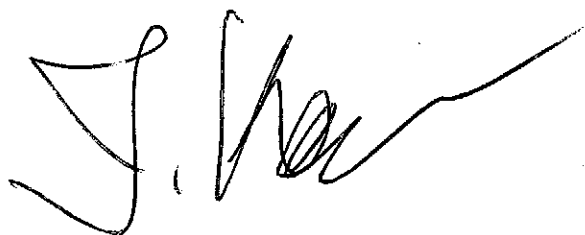
Dokumentacja z *Aktionen* i Teatru Orgii i Misteriów została zaprezentowana w tym roku w Zachęcie podczas wystawy „Performer”. Działania Akcjonistów można było oglądać wówczas w kontekście tekstów i spektakli Jerzego Grotowskiego. Wydaje się jednak, że równie właściwą perspektywą byłoby zaprezentowanie Hermanna Nitscha obok, jak chce tego Clair, teatralnych koncepcji Antonina Artauda. „Jeśli prawdziwy teatr podobny jest dżumie, to nie dlatego, że jest zaraźliwy, ale dlatego, że – jak dżuma – jest objawieniem, ukazaniem, wypchnięciem na wierzch uspiętego okrucieństwa, w jakim gromadzą się (w jednostce czy w społeczności) wszystkie pierwotne możliwości ducha. [...] I dlatego wszystkie Mity są czarne, nie do pomyślenia bez nastroju rzezi, przelanej krwi; wszystkie wspaniałe Baśnie, które opowiadają tłumom o pierwszym rozdziale płci i o pierwszej rzezi Esencji, co wyłoniły się ze stworzenia. Teatr, jak dżuma, stworzony został na obraz tej rzezi, tego istotnego rozdziału. Rozwikłuje konflikty, wyzwala siły, rozpętuje możliwości, jeśli zaś te siły i możliwości są czarne, to już nie teatru ani dżumy wina, ale samego życia” [3] – pisał francuski reformator teatru. Spostrzeżenia Artauda, analogie teatru i dżumy, a także jego Teatr Okrucieństwa, w którym zasadniczą rolę odgrywała krew, zdają się podążać w podobnym kierunku, co artystyczne koncepcje „najbardziej teatralnego” Akcjonisty. Obaj pragną w swej sztuce radykalnych, liminalnych doznań, niczym nieskrępowanej wolności, totalnego oczyszczenia.

Niestety powyższe fragmenty zostały skopiowane słowo w słowo. Podobnie jak w przypadku fragmentów z artykułu Zaremby, nie zostały ujęte w cudzysłów. Julia Holewińska została przywołana jedynie w pierwszym przypisie, w samym tekście jej nazwisko nie pada, następne zaś przypisy zostały skopiowane z jej artykułu. (Dołączam tekst Dorak-Wojakowskiej z zaznaczonym skopiowanym z artykułu Holewińskiej fragmentem).

Jak zaznaczyłam wcześniej, nie prześledziłam pod tym kątem całego dorobku autorki, zaś w monografii dotyczącej Szajny moją uwagę zwrócił zagmatwany fragment referujący poglądy Mirzoeffa – jak się okazało będący mozaiką fragmentów tekstu Łukasza Zaremby. Niestety, tego rodzaju praktyki, zamieszczenie w dorobku tekstu posiadającego znamiona plagiatu (może nie jest to plagiat w dosłownym sensie, gdyż Dojak-Wojakowska przywołuje

jednak w przypisie autorkę artykułu z „Dwutygodnika”, podobnie jak w książce o Szajnie przywołuje tekst Zaremby), dyskwalifikują autorkę jako naukowca, a więc tym bardziej w ubieganiu się o stopień doktora habilitowanego. Z tego rodzaju praktykami mam do czynienia niekiedy w przypadku seminarium magisterskiego, studenci kopiują fragmenty tekstów z internetu, licząc na to, że promotor/promotorka w niczym się nie zorientuje. Takie przypadki kończą się brakiem zaliczenia zajęć, o ile oczywiście nie są to skończone prace będące plagiatami. W tym przypadku konsekwencje musiałyby być dużo poważniejsze. Trudno mi wyobrazić sobie, jak może wyglądać promotorstwo prac w przypadku Pani Lilianny Doják-Wojakowskiej, zwłaszcza, że jak podaje w swoim dorobku od 2016 roku pełni opiekę naukową w charakterze promotora pomocniczego przewodów doktorskich. Osobiście nie zgadzam się na model nauki uprawianej poprzez praktykę „kopiuj-wklej”.

Podsumowując oceniam negatywnie monografię oraz dorobek Pani Lilianny Dorak-Wojakowskiej jako podstawę ubiegania się o przyznanie stopnia doktora habilitowanego.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. Nowak'. The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke extending to the right.