

Recenzja rozprawy doktorskiej Zbigniewa Micha *Teatr papierowy*

Teatr papierowy, jako tytuł rozprawy doktorskiej, brzmi tajemniczo z wielu powodów: wiemy na ogół, że taki teatr był, znamy go z literatury, z obiektów muzealnych przedstawiających sceny z papieru, zabawki dla dzieci wykonane na wzór starych teatrów, a polscy teatrologi mogą znać nieliczne artykuły, które uwzględniają ten, historyczny już dziś, obiekt kultury. Teatr papierowy może się kojarzyć niesłusznie także z inscenizacjami wykorzystującymi papier, teatrem formy, czasem hasło może mylnie podpowiadać teatr cieni. Jako konkretny rodzaj teatru jest to teatr istniejący niegdyś, lecz dziś w zasadzie zapomniany, na gruncie polskim nie znajdujący wystarczającego miejsca w omówieniach specjalistycznych (wszystkie polskie ślady w pracach naukowych autor wymienia). Praca Zbigniewa Micha wypełnia tę lukę — i od tego recenzję doktoratu warto zacząć: mamy bowiem do czynienia z profesjonalną monografią, która może zmienić istniejący stan badań, precyzyjnie zdefiniować ten typ teatru i rozwinąć stan wiedzy na temat jego genealogii i historycznych perypetii.

Mam jednak ochotę zacząć od czegoś jeszcze: od osobistej przyjemności wejścia dzięki rozprawie w świat niezwykły i osobny, w realność sztuki stanowiącej alternatywę wobec tego, z czym najczęściej mamy dziś do czynienia. Po pierwsze wspomnę o formie materialnej rozprawy: w jakimś sensie jest gotową publikacją edytorsko wypracowaną: na wielu stronach odkrywamy znakomicie dobraną ikonografię i poprzez jej opisy i analizy obcujemy z teatrem papierowym. Dla wykładowcy, która ma do czynienia z pracami studenckimi poprawianymi i „przeżywanymi” na ekranie komputera to inna jakość, choć ogromny tom (ponad 650 stron), trzeba było odpowiednio w przestrzeni domowej ustawić, podobnie zresztą jak teatr papierowy, i stać się nie tylko czytelnicką dysertacją, lecz także jego widzką. Celowo dobieram feminatywy (dość ryzykowne w kontekście języka rozprawy), aby zaznaczyć walor lektury jako podróży do przeszłości. Rozprawa Zbigniewa Micha *Teatr papierowy* jest właśnie o teatrze przeszłości a zarazem jest wehikułem czasu, przenosi czytelników do kultury w jakimś sensie na zawsze utraconej. Bo — i tu druga kwestia, o której warto na wstępie napisać — monografia tego teatru funkcjonującego w przeszłości pozwala powrócić do świata, w którym teatr jako medium popularne był obiektem międzypokoleniowej rozrywki i edukacji, stanowił kontekst ważnych relacji intymnych, rodzinnych oraz społecznych; znaleźć się na

moment w świecie bez ekranów i plastiku, wszechpotężnych kreatorów naszego dzisiejszego otoczenia zarówno domowego jak i publicznego. (W pewnym miejscu rozprawy autor wspomina, że do końca XIX wieku i jeszcze w wieku XX papier i przede wszystkim drewno to jedyny budulec zabawek, a teatr papierowy wykorzystywał także elementy drewniane czy tekstylia.)

Domyślam się, że tak wypracowana rozprawa wymagała wierności tematowi przez długi czas, jest owocem fascynacji pogłębianej, skrupulatnego sięgania do źródeł specjalistycznych (głównie niemiecko- i angielskojęzycznych). Zapewne ewoluowała w czasie i była formą zasysającą wiedzę wciąż komplementarnie uzupełnianą. To jej wielka zaleta a zarazem wada: jako czytelniczka nie tylko rozprawy doktorskiej ale także odbiorczyni przyszłej — mam nadzieję — monografii opublikowanej, mam poczucie, że różne informacje świadczące o ogromnej wiedzy doktoranta są nadmiarowe — wprowadzając bogate konteksty, zaburzają główne wątki tej fascynującej narracji. Prawdopodobnie Autor zdawał sobie z tego sprawę prowadząc tok wypowiedzi (przynajmniej) w kilku duktach: głównego wywodu, dygresji historycznych nazwanych ekskursami, dodatków (numerowanych), rozbudowanych przepisów, a także — umieszczonych na marginesach — informacji encyklopedyczno-historycznych, oraz wyczerpujących opisów pod ilustracjami. Szczególnie ekskursy i przypisy, jak uważam (i wskażę na parę przykładów), należałoby zdecydowanie ograniczyć, choć z drugiej strony zachowanie na stronach rozproszonego zapisu i wielowątkowość dyskursu można by zachować, uznając heteronomię wypowiedzi za wybraną formę ekspresji. (Forma taka może przypominać znakomite a wcale nieogromne książeczki z serii Wydawnictwa Dolnośląskiego — np. *Kantor. Artysta teatru* Krzysztofa Pleśniarowicza, dotyczące biograficznego ujęcia postaci historycznych — charakteryzowanych przez zdjęcia, ilustracje, konteksty historyczne etc.)

Skupiłam się na samym zapisie doceniając wielowątkowość pracy a zarazem sygnalizując problem z jej obszernością, aczkolwiek trzeba podkreślić, że rozprawa została, dzięki spisowi treści i formule tytułowej rozdziałów, logicznie zaplanowana. W kolejności autor zajmuje się terminologią związaną z teatrem papierowym, odniesieniami literackimi, jego genezą, drogami rozwoju i ewolucji, odmianami w różnych krajach oraz związkami z żywą sceną. Ponadto szczegółowo bada konstrukcje, figury tego teatru, pisze o scenariuszach wykorzystywanych w teatrach papierowych i o ich związkach z teatralnymi repertuarami, opisuje sposoby użycia w przestrzeni domowej, publiczność, miejsce w kulturze. Miejsce to Autor ukazuje na dwóch, rozbudowanych w osobne części przykładach: wykorzystania tego teatru przez Stanisława Wyspiańskiego i Leona Wyczółkowskiego. Osobną część poświęca różnym filmom, w których pojawił się teatr papierowy.

Co znajdujemy między okładkami tego dzieła w licznych rozdziałach? O wszystkim zapewne nie uda się napisać. „Wstęp” i „Dopisek do Wstępu”, jako części osadzające teatr papierowy w kulturze, dają z jednej strony konceptualne, literackie ujęcie tematu, z drugiej podstawy historyczno-kulturowe genezy niezwyklej miniatury. Wprowadzenie zaprasza do obcowania z miejscem ważnym dla literackiego obrazu tego teatru. Poprzez autentyczny dom Buddebrooków — historyczne miejsce w Lubece, gdzie jako muzealny eksponat stanął teatr papierowy na domowym stole — wiele dowiadujemy się zarówno o jego funkcji literackiej (oddającej obraz minionych czasów), jak i biograficznej, związanej już nie tyle z postaciami fikcyjnymi, ile Tomaszem Mannem i jego rodziną (wątek ten zostanie poszerzony). Uważam, że to świetny początek otwierający ciekawość i uwagę odbiorcy. Hasło teatr papierowy także w mojej świadomości było silnie uwikłane w pamięć o kulturze niemieckiej przełomu XVIII i XIX wieku a także związane z Buddenbrookami i wykwitaniem mieszczańskiej kultury XIX wieku, niemiecko-anglosaskiej. Postrzegałam go poprzez tradycję związaną z pokoleniem Goethego i miejscem tego teatru w biografii i pismach (temat ten w dalszej części dysertacji doktorskiej zostanie poruszony, choć autor skrupulatnie odnotowuje w przypisie 214 na s. 161, że w domu Goethego „być może bawiono się lalkami z kartonu, lecz nie były to figury teatru papierowego w ścisłym sensie”).

Rozdziały wprowadzające dają także przegląd naukowych tekstów o teatrze papierowym — efektów badań prowadzonych w Austrii, Niemczech i Wielkiej Brytanii; zestawiają tytuły najważniejszych prac z lat 1946–2017, systematyzują wiedzę, którą uzupełniały wystawy z ostatniego 25-lecia XX wieku i później (przede wszystkim w Wiedniu), gdzie obok kolekcji muzealnych można było zobaczyć zbiory prywatne. W części tej lokalizuje Autor także zbiory teatrów papierowych (Londyn, Oxford, Cambridge, Norymberga, Monachium, Berlin, Drezno), a spoza Europy — Toronto. Wspomina także o amerykańskich kolekcjach, aczkolwiek głównym przedmiotem jego zainteresowania będą papierowe teatry w Europie, ich znaczenie kulturowo-teatralne i ich reprezentacje w sztuce. Klamrą rozprawy jest przejście od obecności teatru papierowego w literaturze (choć ślady obecności teatru papierowego w tekstach artystycznych będą powracać w innych częściach rozprawy), do jego pozycji na ekranie, w ważnych filmach posługujących się teatrem papierowym w znaczeniach dosłownych, symbolicznych, metaforycznych.

W części wstępnej oprócz zgromadzenia bibliografii podstawowej (poszerzanej następnie w ogromnej ilości przypisów), pada sporo informacji na temat ikonografii (jej form i źródeł), która dla badacza teatru stanowi niezastąpione źródło informacji. W toku narracji naukowej temat ten zostanie wzbogacany z uwagi na poligraficzne właściwości teatru papierowego, ewolucje form generowanych rozwojem grafiki a także druku, technik, które były związane z odkrywaniem tego teatru, i które na teatr ten miały kolosalny wpływ. Od razu zatem orientujemy się, że podjęta problematyka skupia się

na kulturze materialnej i choć autor nie będzie stosował metodologii związanej np. z nowym materializmem, materialność teatru (i to nie tylko tego papierowego) stanie się ważnym przedmiotem badań. (W zasadzie trudno mu z powodu ignorowania nowych, posthumanistycznych metodologii czynić zarzut, bo z perspektywy jakiej pisze materialność teatru papierowego była dziełem ludzkim i w konstelacji ludzkich potrzeb i doświadczeń jest widziana.)

We wstępie też Autor w 6 punktach (od A do F), tworzy mapę swej obszernej pracy, informując o zawartości jej części, a także zapisuje deklarację: „Praca niniejsza nie jest typową monografią, całością jednolitą i zamkniętą. Są to studia skupione wokół wspólnego tematu. Każdy teatr papierowy jest nie tylko — by posłużyć się zwrotem Waltera Benjamina - <encyklopedią wiedzy o epoce>”. Ukryta w nim jest także „encyklopedia wiedzy o poprzednich epokach”. Muszę powiedzieć, że nie tylko w tym miejscu narzucał mi się patronat Benjamina — także w jego myśleniu (bliskim mi) o pasażach jako formule zapisu, w której wiedza fragmentaryczna a zarazem uzupełniająca wielo-perspektywiczność oglądu nie tworzy prostego linearnego układu, solidnego monolitu tradycyjnej monografii, a budowana jest hybrydowo, w sposób strukturalnie złożony, w którym pewne zagadnienia zostają zasygnalizowane i naszkicowane inne zyskują rozproszone konteksty, jeszcze inne są dogłębnie analizowane, a różne wątki powracają i splatają się z nowymi tematami. Ta różnorodność jak sądzę tworzy niepowtarzalną aurę przekazu. Jest jednak — jak już wspomniałam — związana z pewnym przeciążeniem informacjami i asocjacjami.

W „Dodatku do wstępu” Zbigniew Mich — wzorem dawnej tradycji teatrograficznej — związanej ze szczególnym przypatrywaniem się pojęciom: radził tak postępować i Zbigniew Raszewski, na straży pojęć z teatrem związanych stoi dziś Dobrochna Ratajczakowa i wielu innych badaczy teatru „starej szkoły”. W jeszcze innym szeregu zostaną one omówione dalej (s. 252-253), gdzie Zbigniew Mich wprowadzi i omówi całą bogatą, a dziś często zapomnianą, nomenklaturę dotyczącą sceny i scenicznych urządzeń. Podjęta praca nad pojęciami jest ważna, albowiem autor stara się utrwalić termin **teatru papierowego jako nomenklaturę profesjonalną**, określenie gatunku, wprowadzanego tym samym na grunt polskich badań i ściśle zdefiniowanego. (Do terminologii będzie też powracał w dalszych fragmentach rozprawy — np. dając w przypisie nr 28, s.133, do rozdziału A.1., A.2.,A.3.,A.4., wyjaśnienie angielskiego terminu peep-show, włączonego w badaniach Ralpa Hyde’a w szeroki kontekst peep-mediów, mających szerokie konotacje kulturowe, a często mylnie używanym w zawężonym znaczeniu, w odniesieniu do podglądania, czy wręcz widowisk pornograficznych).

Rodowód teatru papierowego odkrywany w kolejnej części okaże się niezwykle złożony, związany bynajmniej nie z teatrzykami dla dzieci, czy odmianami teatrów lalkowych, lecz z różnymi

urządzeniami do patrzenia. Urządzenia te łączą ze sobą odkrycia malarskie, osobliwości wynalazków tworzących iluzję rzeczywistości (takie jak Mondo Novo, znane z obrazów włoskich Giovanniego Domenico Tiepolo i Pietro Longhiego) z teatrem papierowym. Jego formy w swych dalszych perypetiach rozwojowych będą wielokrotnie wykorzystywały ewolucje scenograficzne powiązane z rozwojem form malarskich dzięki, którym także w teatrze udawało się wykreować iluzję świata prawdziwego lub cudownego (od camera obscura do dioram i panoram). Fascynujący rozdział A(I), w którym ciekawie została przedstawiona koncepcja związku teatru z „pudełkami osobliwości” i urządzeniami do patrzenia czy podglądania, jest moim zdaniem odkrywczy: łączy wiele materiałów i wiedzy na temat rozwoju mediów obrazowych (takim zresztą pojęciem autor posłużył się, s.48): zwracając uwagę na to, cytuje: „jak i pudełko osobliwości i teatr papierowy w swej ostatecznej formie późniejszy (...) jednoczy w siebie elementy technik: malarskiej, optycznej i graficznej, tradycje <rzemiosł wrażeń> i sztuk widowiskowych”.

Osobna część tego rozdziału to przeszukiwanie przekazów literackich, które poświadczały rolę pudełek osobliwości (od powieści Karla Philippa Moritza do Ody XIII Adama Naruszewicza). Nie sposób zresztą odnosić się do wszystkich przykładów, które pojawiają się w tej dysertacji, jest ich wiele, czasem szeregi przykładów mogą prowokować do pytań czy budzić wątpliwości. Wątpliwość w tej części budzi użycie dzieł Duchampa — bo choć świadczy o długim oddziaływaniu „pudła do patrzenia”, wiąże się w przypadku tego artysty nie tylko z kontynuacją tradycji, lecz także z formami dekonstrukcji pewnych obrazów przeszłości i podglądaniu jeszcze innych osobliwości, w niewielkim stopniu związanych z teatrem papierowym. Rozumiem jednak, że posługiwanie się pudłami, walizkami, skrzynkami, kuframi realnymi i wprowadzanie do ich wnętrza dosłownych przedmiotów prowokuje do włączenia dadaisty na prawie ekskursu w nowoczesność. (Takich ekskursów jest więcej, większość z nich dotyczy teatru papierowego w jego dzisiejszej odmianie.)

Ciekawie brzmią też drobne akcenty polemiczne, związane z niewłaściwym czy niedokładnym identyfikowaniem obrazów obyczajowych włoskiego kręgu kultury (np. w pracy Bienkowskiej oraz w — niedawno przełożonej na język polski — rozprawce Agambena *Pulcinella czyli Rozrywka dla dzieci*). Zarówno w tym przypadku jak i w końcowych rozdziałach dotyczących filmu wyczulenie na to czym jest teatr papierowy pozwala wnikliwie zobaczyć konteksty wyobrażeń malarskich, czy znaczenie obrazów kinowych, ta przenikliwość spostrzeżeń oparta na fundamencie głębokiej wiedzy, czasem dyskutując z błędnymi odczytaniem — np. Agaty Adamieckiej-Sitek w odniesieniu do *Hamleta* Kennetha Branagha — jest warta podkreślenia, albowiem dowodzi naukowej precyzji i czujności Autora.

Trudno od tak obszernej pracy wymagać dodatkowych wątków jednak chciałabym zwrócić przy okazji tego pierwszego rozdziału uwagę na dwie kwestie — nawet jeśli udaje się skojarzyć

rodowód teatru papierowego z rozwojem różnych urządzeń do patrzenia, które były także maszynami poznania i urządzeniami budowania obrazowych metafor, to nie sposób nie widzieć powiązań tej formy z kategorią miniatury, która prowadziła do tworzenia różnych obiektów szczególnej użyteczności powszechnej, ważnych dla kultury materialnej, np. domków dla lalek. Na myśl tę wpłynęła wydana niedawno praca Piotra Oczki (*Miniaturowe światy. Historia domów dla lalek*, 2021), w której autor podjął próbę stworzenia opisu fenomenu tego przedmiotu w ramach nowego odkrywania wartości dawnej kultury materialnej i krytycznego spojrzenia na jej funkcje społeczne. (Nota bene kategoria miniatury i jej znaczenia mogłaby być lepiej w pracy zaakcentowana, tym bardziej, że z miniaturową formą sceniczną kojarzą się także modele i makiety scenograficzne opracowywane do dziś przez niektórych artystów, mimo ekspansji programów komputerowych, a związek myślenia o teatrze papierowym z makietą scenograficzną zaznacza Autor chociażby w uwagach o Stanisławie Wyspiańskim i jego przygotowaniem koncepcji przestrzennej do *Legendy II*).

Trop o machinach do patrzenia przekonuje też o odmiennych wobec urządzeń optycznych wartościach teatru papierowego, a które w różnych częściach autor sygnalizuje: był to teatr **dotykalny**. Mało tego: choć jego ostateczną funkcją było stworzenie warunków do oglądania scen teatralnych i sytuacji zapisanych dramaturgicznie — stworzenie go i uruchomienie zakładało haptyczne doznania. To ważna zmiana względem teatru XVIII i XIX wieku, który teatr ten miał naśladować. Inaczej bowiem niż w warunkach publicznych, gdzie teatr wówczas był przede wszystkim, o ile nie wyłącznie **do oglądania** — w tym przypadku był teatrem angażującym inny zmysł, któremu dziś z racji zagrożeń cywilizacyjnych i zmian antropologicznych, poświęca się wiele miejsca. To bezpośrednie, cielesne doznanie teatru poprzez zabawkę/urządzenie z papieru wydaje mi się jako akt poznania niezwykle ważny. Szczególnie wobec ponowoczesnego przekonania o wartości relacji cielesnych z przedmiotami w edukacji, próbującej interweniować w nadmierną ofertę rozrywki i nauki okulocentrycznej, tak by zwracać się ku formom bezpośredniego kontaktu dotykowego.

Podkreślić należy, że dzięki Pracy Zbigniewa Michy poznawanie teatru papierowego w różnych aspektach i kontekstach pozwala wzbogacać wiedzę o teatrze w ogóle. Kolejny rozdział A(2), rozpoczynający się obszerną dygresją-ekskursem o litografii zatytułowany *O „Mechanicznym teatrze sztuki”*. (Karl Friedrich Schinkel), będzie śledził związki teatru papierowego z teatrem mechanicznym, dioramami, panoramami i twórczością Schinkla — jego obrazami perspektywiczno-optycznymi. (Choć wtrącone tu porównanie dawnych prac z teatrem Roberta Wilsona czy Jerzego Grzegorzewskiego, jako akcją bez dramaturgii, wydaje mi się ryzykowne). Rozdział ten pokazuje ekspansję obrazów w kulturze, wiele mówi o upodobaniach scenograficznych i architektonicznych, jest podbudową myślenia o teatrze papierowym jako modelu ikonograficznym, odzwierciedlającym estetykę sceny XIX wieku. Nie pisząc o innych obiektach miniaturowych autor wiele miejsca

poświęca różnym teatrom-zabawkom, lokując w ogóle genezę teatru (myślę, że na użytek tej pracy udaje się to zrobić) w pojęciach gry i zabawy (aczkolwiek ponownie nie wprowadza tu żadnych teorii, co umacnia tradycyjny, historiograficzny profil pracy).

Popularność teatrów-zabawek pozwala na przyjrzenie się obyczajowości, a także różnie ujmowanej dziejowości. Autor przytacza liczne świadectwa dokumentujące udział teatrów-zabawek w wydarzeniach historycznych. Zauważa jak wojna napoleońska stała się okazją do upowszechnienia teatru francuskich marionetek (s. 86/87) i przyniosła rozwój form naśladowczych jego estetyki do teatru miniaturowego. Te erudycyjne sposoby kreowania i odtwarzania życia, obyczaju, stylu kulturowego pozwalają autorowi zarysować szerokie tło — zróżnicowanego pejzażu historycznego. (Aczkolwiek np. dygresję o wojskach napoleońskich pod Budziszynem, można by skrócić i czasem powściągnąć nieco pokusy snucia barwnej gawędy o przeszłości, do której autor zdradza i skłonność i talent.)

Teatry papierowe pozwalają na przyglądanie się różnym etapom zmian upodobań estetycznych w inscenizacji europejskiej i dają okazję do analizy jej poszczególnych elementów, przetwarzanych i powtarzanych na użytek miniatur, takich jak: ramy prosceniowe, prospekty, kulisy, czy np. pojedyncze elementy scenograficzne np. kolumny i kolumnady, pejzaże z wulkanami a także różnego rodzaju inskrypcje znaczące na ramach prosceniowych (uszczegółowienie informacji na te tematy bywa imponujące). Tym samym zgromadzona wiedza ikonograficzna dotycząca teatru papieru tworzy, ponownie to akcentuję, bogaty rezerwuar informacji, które dotyczą estetyki teatru, a mikrokosmos teatru papierowego odbija makrokosmos dużych scen i zapisuje w swej materii jego często niezachowane ślady.

Jeszcze inaczej rzecz się ma z postaciami, z „aktorami” papierowymi i do pewnego stopnia z kostiumami. Autor nie idzie w tym przypadku najprostszą drogą skatalogowania wycinanych figurek tego teatru, lecz podobnie jak przy okazji formy optycznej teatru jako „pudła do patrzenia” skojarzonego z bliskimi mu urządzeniami optycznymi, w rozdziale A(4) proponuje pasaż od „kart okolicznościowych do arkuszy z figurami teatru papierowego” i przygląda się wycinanym postaciom teatru miniaturowego w kontekście grafiki użytkowej z przełomu XVIII i XIX wieku. Rozdział ten zaczyna swoim zwyczajem od ekskursu, w którym przedstawia stworzony na podobieństwo teatru papierowego i figur do tego teatru katalog wydany przez Palais Garnier w 1995. Ponieważ zaraz potem przenosimy się do Neapolu 1793 roku, zastanawiam się czy dygresja ta znalazł odpowiednie miejsce, ale można ją też potraktować jako rodzaj szyldu/inskrpcji nad kolejnym fragmentem książki, która jest równocześnie formą ekspozycji teatrów papierowych i związanych z nimi obiektów i komentarzy. Tym bardziej, że cały ten rozdział jest pokawałkowany, podzielony na luźno zespolone części (jest to swoiste *silva rerum*). Przemieszczamy się po mapie i w czasie na

przełomie XVIII i XIX wieku, przyglądamy się ruchom wojsk francuskich i niemieckich i śledzimy adwentowe wystawy i około adwentowe wydarzenia. Ale przede wszystkim oglądamy na straganach, w sklepach i w posiadaniach różnych osób karty okolicznościowe z postaciami, życzeniami, dedykacjami; „przeżywamy” ich niezwykle popyt, uwieczniony — na przykład — na rycinie Daniela Chodowieckiego pt. *Sprzedawczyni kart z życzeniami na Nowy Rok*. Równocześnie — jak zauważa Autor — wśród tych wydarzeń błahych i masowych, uchwycić można ważny moment: w teatrze berlińskim rozpoczęto druk kolorowanych grafik przedstawiających postaci dramatów i nawet aktorów w rolach, co okazało się doskonałą reklamą tej sceny.

Jak dowodzi Zbigniew Mich teatry papierowe szczególnie w Wiedniu (seria Mignon-Theater) to zabawka a zarazem dokumentacja teatru wiedeńskiego. Podobnie później i gdzie indziej, arkusze z postaciami i kostiumami do teatru papierowego utrwały teatr duży. Odrębnym wątkiem analitycznym tej części staje się niezwykle ciekawa analiza postaci Fortunata z „melodramy alegorycznej w 3 aktach” czyli *Chłopa milionowego*, która pozwala na pasjonujące śledztwo naukowe idące w paru kierunkach — od zbadania kariery aktora Ferdinanda Rajmunda, poprzez przesłedzenie druku arkuszy przez firmę Trentsensky Verlag (której produkty w pracy tej dostarczyły wiele informacji o teatrze papierowym i kontekstach graficznych ważnych dla jego form), aż do zamiany poprzez kontekst Królestwa Polskiego oraz translację językowo-kulturową postaci Fortunata ze zbierającego popiół na miotlarza. Skupienie się na postaciach pozwala także rozwinąć temat „lal modnych” — edukacyjnej, bardzo wyrafinowanej w przeszłości formy zabawki edukacyjnej dla dziewczynek, której różne kontynuacje można znaleźć w poligrafii edukacyjnej do dziś (autor wskazuje i reprodukuje *The Princess Diana Paper Dole Book of Fashion* a ja ze swych dziecięcych i rodzinnych doświadczeń mogłabym wskazać i inne przykłady).

Autor szereguje wiele informacji w numerowanych „Dopiskach”. Takie fragmenty znakomicie pokazują w jaki sposób teatrolog staje się **historykiem kultury i tę funkcję przedstawionej monografii chciałabym podkreślić i uznać za jej niezwykle wartość**. Teatr nie jest tu pretekstem, jest głównym tematem a równocześnie poprzez teatr i to teatr mały, teatr papierowy (podkreślę: pomijany w obszernych badaniach na gruncie polskim), udaje się pokazać wcale nie-mały wycinek życia społecznego i przemian kulturowo-obyczajowych Europy. Bogactwo przekroju sugeruje, że przyszłą książkę — jako obiekt artystyczny — można by także pomyśleć jako wielką wystawę — propozycję imaginacyjnego i ekspozycyjnego obszaru doświadczenia, zapraszającego odbiorców do czytelniczszej (by nie powiedzieć performatywnej) interakcji. Taka koncepcja pojawiła się ostatnio i w literaturze — w fascynującej książce o Kazimierzu Malewiczu Marcina Wichy: *Kierunek zwiedzania* jak i w naukowej pracy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* pod red. Doroty Buchwald i Dariusza Kosińskiego,

w której koncept wystawy stanowił porządek zarówno części z II tomu autorstwa redaktorów, jak i był alternatywną wystawą wobec realnej ekspozycji w Zachęcie”, formą graficzno-merytoryczną zaprojektowaną w III tomie przez Roberta Rumasa na użytek książkowej publikacji.

W części nazwanej B. (0) Autor pisze niezwykle szczegółowo o budowie teatrów papierowych. (Umieściłabym w części wstępnej ważną uwagę, która tutaj jako akapit zapisany na osobnej stronie otwiera ten rozdział, mówi ona, że teatr papierowy nie pojawiła się jak *deus ex machina* — a był wynikiem rozwoju różnych budowli i teatrów, których formy wymienia). To także okazja do jeszcze innego sprecyzowania gatunku teatru papierowego, odróżnienia go od modelu teatrów, które w miniaturze powtarzały konkretne, istniejące sceny i mogły być wzorem dla teatru papierowego ale nim nie były. Umieszczone i opisane tu materiały wprowadzają parę konkretnych modeli (np. Ferdinando Ghelli - Teatro Della Pergola, czy teatr-model rodziny Dalbergów z Mannheim). Te obiekty są bardziej — jak można sądzić — do oglądania, stają się wyrafinowanym dziełem sztuki.

Czy takim dziełem sztuki był teatr papierowy? Nie znajdujemy w pracy odpowiedzi na tak postawione pytanie. W tym konkretnym miejscu dysertacji Autor wskazuje na jego przeznaczenie użytkowe i dość zabawnie go określa: „Wesołym Teatrem dla Dzieci w Słusznym Wieku” (miejsce dowcipnych jest w rozprawie więcej vide przypis 225 - s. 162/163 przytaczając definicję „teatru” Witkacego z odpowiednim komentarzem odautorskim). Można zatem domyślać się, że teatr papierowy dziełem sztuki nie jest a równocześnie przecież trudno — ze względu na genezę jego formy (ze sztukę ściśle związaną) i późniejszy rozwój właśnie jako artefaktu — tak go nie traktować! Myślę, że staje się ten teatr istotną, domową machiną iluzji, cudowności i metafor, praktyką rozwijania pamięci i wyobraźni a także międzyludzkich relacji. Jego powszechne użycie (w określonym czasie historycznym) porównać można — w ograniczonym stopniu oczywiście — do aparatu fotograficznego jako podręcznego sposobu powielania rzeczywistości: także ten teatr pozwalał na reprodukcję przedstawień teatralnych. Różnica będzie jednak zasadnicza aparat fotograficzny służy nam do dziś, teatru papierowego raczej już nie używamy, znajdując łatwiejsze, cyfrowe sposoby reprodukcji widowisk i to one będą technologiczną transpozycją fotografii. Teatr papierowy łączył w sobie technologię druku i wartość rzemiosła, rękodzieła.

Dowód na to jak teatr papierowy stwarza odbicie inscenizacji teatralnych daje długi, rozbudowany fragment o *Niemiej z Portici* Eugène’a Scribe’a i Germaina Delavigne’a oraz Daniela Aubera. Znajdujemy w nim po pierwsze rozwinięty temat o historycznym znaczeniu tej opery (ustęp ten mógłby ulec skondensowaniu), o jej wędrówce po scenach europejskich, o wystawianiach i ich estetyce, a w końcu o oddziaływaniu na teatr papierowy. Stwarza to kolejną okazję do niezwykle

labiryntowego ekskursu (który wybija się tak na plan pierwszy, że trudno nie ulec wrażeniu, że jest wątkiem głównym a nie pobocznym). Pozwala na przegląd różnych typów malowniczości (znanych malarstwu XIX wieku), które kreowały, i w teatrach prawdziwych i papierowych, widoki burzliwego krajobrazu, z wybuchami wulkanów w ożywającym tle. Autor wprowadza refleksję o różnych teatralnych technikaliach — takich jak sposoby (bibułkowe) uzyskiwania wrażenia padającego śniegu, prześwietlonej transparentności, powszechnego upodobania do nokturnowych wizji. Píše o różnicach w oświetlaniach teatru prawdziwego i tego papierowego (szczególną uwagę kierując ku oświetleniu, bo jeśli teatry XIX wieczne były narażone na pożary, to co dopiero papierowe!). Osobny, wnikliwy, drobiazgowy rozdział poświęca portalowi sceny jako „bramy do świata wyobraźni”, ukazując m.in. ciekawy przykład teatrów angielskich, które wypracowały oryginalny typ proscenium oraz reliefowy, wielowymiarowy typ portalu, wprowadzając do papierowej konstrukcji także łoża boczne a przez to i widzów (opisy te przydadzą się autorowi w ostatniej części pracy, w której śledząc użycie teatru w filmie *Herbatka u Mussoliniego* zauważy nieprecyzyjnie wypracowany teatr, którym posługuje się bohaterka).

Uwagi o obecnym w niektórych teatrach papierowych kanale orkiestrowym prowadzą do kolejnego tematu związanego po pierwsze z zebraniem wielu informacji na temat sposobu wykorzystywania muzyki w prawdziwym teatrze XIX wieku, i w końcu o relacji pomiędzy publicznym a domowym akompaniamentem w przedstawieniach. Zanim jednak Zbigniew Mich w pełni zrekonstruuje sposoby aranżowania teatrów papierowych w przestrzeni domowej i napisze o ich publiczności, osobne miejsce poświęca... kurtynie i innym zasłonom (takim jak żelazna kurtyna czy płaszcz arlekina) w teatrze. I ponownie jest to dla niego okazja by nie tylko pisać o teatrze papierowym ale traktować ten obiekt jako miniaturę teatru autentycznego i w sposób ciekawy i wyczerpujący napisać rozprawkę na temat sposobów zasłaniania sceny, dekorowania jej, zabezpieczania czy tworzenia dodatkowego programu ideowego i artystycznego. Autor zbiera także różne ślady „miłości do kurtyny”, pisze — posługując się konkretnymi świadectwami — o tym jakie wzbudzała uczucia w widzach spragnionych jej widoku jako wizytówki czy zaproszenia do ukrytego za nią świata cudownego.

Właściwie nie ma tematu, który zostałby pominięty w tym obszernym studium. Dobór ilustracji i sposób opisu w narracji sprawia, że teatr papierowy w różnych jego odmianach i czasie unaocznia się i uzmysławia. Cała część o domowych przedstawieniach pokazuje jego oblicze jako możliwość stworzenia przestrzeni spotkania i rozwijania różnych talentów, uczenia się na najlepszym czy rozrywkowym repertuarze: od Szekspira, poprzez dramę, melodramat czy operę.

Wspominając o kompletności pracy i nieustannym poszerzaniu pola analiz wspomnieć warto o zasygnalizowanej relacji między teatrem papierowym a szopką. Uwagę na to zwraca przypis: np.

35 ze strony 275. Mimo że Autor zaznacza, że „Nie ma w tej pracy miejsca na omówienie powiązań między szopkami z papieru i teatrami papierowymi” — to równocześnie w punktach wymienia relacje, które należy uwzględnić, a także wskazuje na pracę Janiny Wiercińskiej *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-2, 1993, w którym autorka — ze względu na słabą obecność teatru papierowego na terenach dawnej Rzeczypospolitej — z konieczności skupiła się na szopkach. Podważając w jakimś sensie opinię Wiercińskiej, Zbigniew Mich obecność tego teatru sam śledzi w rozdziale C(0) - pisząc o teatrach papierowych w Krakowie. Początek tej części jest osobisty: Autor wychodzi od niespodziewanego odkrycia jakiego dokonał w Bibliotece ASP przy ulicy Smoleńsk, docierając do zbioru arkuszy teatru papierowego, należących do Adriana Baranieckiego. To stwarza okazję, by bardzo szczegółowo przedstawić edycje z oficyny braci M. i I. Trementsky'ch (odnalezione tam a jak się okazuje dobrze znane w Krakowie), a także losy tej oficyny. Zbiory Baranieckiego — pozwalają na stworzenie przeglądu różnych zestawów dekoracji i kostiumów do oper, baletów i dramatów (np. *Oberona* czy *Opowieści zimowej*).

Kolejne części tego fragmentu skupiają się na roli teatru papierowego w biografii Stanisława Wyspiańskiego oraz na roli szopki w twórczości Leona Wyczółkowskiego. Co do tych rozdziałów mam niejednoznaczne odczucia: z jednej strony wydają mi się niezwykle ciekawe i przybliżają poprzez konkretne świadectwa biograficzno-artystyczne — sposoby konkretnego oddziaływania teatru papierowego, z którego w jakimś sensie obaj artyści korzystali (choć jeśli autor odsunął pokusę napisania o szopce, to właśnie w przypadku Wyczółkowskiego głównie o roli szopki napisał). Z drugiej wyłamują się głównemu nurtowi narracji historycznej. Podobnie jest zresztą z ostatnią częścią rozprawy przypatrującą się sposobom wykorzystania teatru papierowego w filmach. A dodać należy, że nie byle jakie znajdują się tu produkcje (*Hamlet* L. Oliviera, *Herbatka z Mussolinim* Franca Zeffirellego, *Lampart* Luchino Viscontiego, *Fanny i Aleksander* Bergmana, *Tajemniczy ogród* Holland, *Godzina Wilka* Bergmana, *Goethe* czy filmowa adaptacja *Hamleta* Kennetha Branagha). Z jednej strony to ważne i ciekawe uzupełnienie, szczególnie wartościowa wydaje się analiza teatru papierowego promującego i będącego pamiątką po *Hamlecie* Oliviera, w której widać wpływy już nie XIX-wiecznego teatru a projektów G.E. Craiga. Z drugiej strony to śledzenie obecności i roli teatru papierowego w sztuce i innych mediach mogłoby być osobną pracą.

W lekturze niejednokrotnie odnosiłam wrażenie, że z pracy tej udałoby się wykroić kilka tomów: np. o genezie teatru papierowego i jego związku z innymi urządzeniami do patrzenia, o różnego typu modelach teatrów, o społecznej funkcji zabawy w teatr, czy właśnie o miejscu papierowego teatru w wyobraźni innych artystów. Wszystkie te projektowane tu w mojej sugestii tematy znalazły się zamknięte w jednej monografii. Wydawać by się mogło, że to dobrze — bo

oznacza kompletność i pełnię, z drugiej strony jest jednak kłopotem odbiorczym, związanym z kwestią adresata przyszłej monografii.

Można przyjąć, że praca jest adresowana do specjalistów i wówczas być może wystarczyłoby skrócenie niektórych fragmentów i pozbycie się wielu przypisów, a także skondensowanie ich zapisów. Bo o ile informacje o materiałach źródłowych, z których korzystał autor, są niezwykle potrzebne, to informacje np. o artystach, którzy uprawiali litografię (przypis 132, s.148), wytłumaczenie pojęcia sztafażu, czy liczne rozbudowane informacje historyczne, czasem wydają „nadprogramowe”. Autor ma temperament encyklopedyczny co zamienia miejscami tę pracę nie tylko w kopalnię wiedzy, ale też w studnię bez dna, z której w tym sensie trudno zaczerpnąć wody, czyli wiedzy współczesnemu czytelnikowi, że bywa leniwy i przyzwyczajony do kondensacji i gotowych informacji. Pewnego rodzaju weryfikację można by też wprowadzić w zapiskach dodatków i ekskursów i ich numeracji (w druku można by to zaznaczyć np. inną czcionką). Uważam, też że warto byłoby aby autor podjął wysiłek stworzenia/wykrojenia ze swej dysertacji książki popularnej, która mogłaby trafić do szerszego grona odbiorców. Można by zatem pracę jako całość udostępnić cyfrowo — a inną jej formę w ciekawej oprawie z barwnymi ilustracjami opublikować.

Już te uwagi — przechodzące od lektury przedstawionej dysertacji, do koncepcji jej publikacji — świadczą, że rozprawa zasługuje na najwyższe uznanie jako praca materiałowa, archiwistyczna, historyczno-teatralna, aczkolwiek wymaga jeszcze przemyślenia i redakcyjnych szlifów. Jest to równocześnie praca pisana z autentycznej pasji i miłości do teatru. Bez wątpienia jako **opus magnum o papierowym teatrze na gruncie polskim** z nawiązką spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Wnioskuje o dopuszczenie Pana Zbigniewa Micha do dalszych etapów przewodu doktorskiego i wyróżnienia rozprawy.

Z poważaniem

Katarzyna Fazan



Dodatek

Ponieważ praca jest niekonwencjonalna i osobista pozwolę sobie także po sprawozdaniu z jej krytycznej a zarazem wzbogacającej mnie lektury na dwa „ekskursy” prywatne.

O teatrze papierowym i jego osobliwej odmianie dowiedziałem się po raz pierwszy od mojej mistrzyni prof. Ewy Miodońskiej-Brookes w czasie studiów, w latach 1984/88, kiedy na dodatkowych kompletach w jej krakowskim mieszkaniu opowiadała o tym, jak wraz siostrą Barbarą Miodońską, później historyczką sztuki, wykonywały sceny z papieru i tekstyliów i ustawiały je na

marmurowym blacie XIX-wiecznego kredensu — odtwarzając sztuki Szekspira i inne dramaty oraz opery z zachowaniem stylistyki epoki wywiedzionej z różnych albumów, katalogów i wzbogacanej wiedzy historycznej. Była to zabawowa i praktyczna inicjacja dla dwóch przyszłych badaczek w świat teatru, literatury i sztuki, potem zaszczerpiana innym. Ten teatr wyobrażony i opowiedziany był dla mnie ważny jako temat uruchamiający bardzo osobisty stosunek profesora UJ do kultury. Prawdopodobnie nie był to kanoniczny teatr papierowy podobnie jak...domowy teatr Goethego i samodzielnie wymyślane teatry Wyspiańskiego, w których burzył konwencje i dramaturgiczne porządki przygotowując się do roli reformatora polskiej sceny.

Drugi ekskurs jest świeży: odwiedzając niedawno z moim wnukiem Instytut Teatralny i jego księgarnię zapytałam o publikacje teatralne dla dzieci. Ze wskazanej półki niespełna 6-letni Antoś wyciągnął dwie publikacje, które samodzielnie wybrał. Jedną z nich była wydawnictwem Teatru Narodowego i Opery pokazującej jako haute couture stroje do operowych wystawień. Jak myślę pociągnęła go możliwość wycinania figur, ubrania ich i zobaczenia „na żywo” czyli poprzez dotyk. Zapewne komputerowe gry (z którymi każde dziecko jest dziś zaznajomione) tego nie zapewniają. A zatem być może reminiscencje teatru papierowego mają szansę na przetrwanie, a temat dysertacji jest nie tylko historyczny. Bardzo dziękuję Autorowi i Promotorowi za jej przygotowanie i udostępnienie.