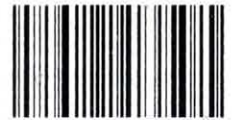




WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY
Uniwersytet Łódzki



RPW/23903/2023 P
Data: 2023-10-23

Łódź, 7 października 2023

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko
Katedra Dramatu i Teatru
Uniwersytet Łódzki

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Zbigniewa Micha
pt. *Teatr papierowy*

Przedłożona do recenzji obszerna (licząca 645 ss.) rozprawa doktorska pana mgra Zbigniewa Micha pt. *Teatr papierowy* jest ciekawym i oryginalnym omówieniem historycznej formy „zabawki” teatralnej, która służyła nie tylko jako wspomnienie wizyty w teatrze, ale także jako ważny element edukacji i tworzenia wspólnoty rodzinnej/towarzyskiej, zwłaszcza w środowisku mieszczańskim XIX wieku. We *Wstępie* Autor krótko (19 wersów) definiuje przedmiot swoich badań (s. 5), podkreślając: funkcje teatru papierowego („pamiątka po wizycie w teatrze, zabawka i miniaturowe widowisko”), jego elementy (płaskie figury poruszane w przestrzeni ograniczonej portalem i proscenium, wyposażonej w kulisy), wypowiedzanie tekstu przez animatora/animatorów widowiska; z powodu sposobu poruszania figur podobieństwo do teatru lalek, zaś pod względem repertuaru zbieżność z operą lub teatrem dramatycznym, wykonanie z papieru/kartonu (na arkuszach graficznych drukowanych techniką litograficzną) i z drewna. Ta forma teatru przeznaczona była do użytku prywatnego i szczególną popularność zdobyła w ostatniej ćwierci XIX wieku, ale także współcześnie można spotkać nawiązania do tego historycznego zjawiska. Ta skrótowa charakterystyka teatru papierowego już na początku pracy jest uzasadniona dlatego, że w dalszych jej partiach przedmiot rozprawy będzie się pojawiał w różnych kontekstach, a jego obraz zostanie dopełniony uwagami szczegółowymi, rozproszonymi w poszczególnych częściach rozprawy i tylko uważna lektura pozwoli czytelnikowi odtworzyć proces jego ewolucji.

Rozprawa Zbigniewa Micha świadczy o wieloletnich rozległych badaniach źródłowych, kwerendach muzealnych, archiwalnych i prasowych, dogłębnej analizie opracowań naukowych, świadectw pisanych i wizualizowanych, znajdujących wyraz



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

w imponującej erudycji Autora w zakresie historii teatru i szerzej – kultury i sztuki od XVIII wieku do współczesności. Należy także zaznaczyć, że Doktorant ma w swoim dorobku artystycznym eksperymenty ze scenami małego formatu. Cel podstawowy, jaki sobie wyznaczył, to prześledzenie „linii rodowodowej” teatru papierowego, nowe uzasadnienie jego związków z protodioramą teatralną oraz szerokie omówienie relacji zachodzących między wielkimi scenami teatralnymi a ich miniaturowym odwzorowaniem w teatrach papierowych (s. 7). We *Wstępie* zaznaczono także, że „[t]ematem tej pracy jest teatralna namiętność znanych oraz zapomnianych amatorów i obiekty będące przedmiotami pożądania [...]” (s. 9) i ten wątek przewija się w wielu partiach pracy, a liczne cytowane zapisy tej fascynacji stanowią ważny dokument „żywotności” teatru papierowego w kilku pokoleniach ostatnich dekad XIX wieku i początku wieku następnego. Omówiony stan badań wyraźnie dowodzi, że w polskiej literaturze fachowej teatr papierowy zajmował marginalną pozycję, natomiast badacze z Europy Zachodniej (zwłaszcza Niemcy i Angielscy) oraz z Ameryki Północnej częściej poświęcali uwagę teatrom w miniaturowych formatach, co jest niewątpliwie odzwierciedleniem ich popularności w kulturach różnych narodów. Potwierdzają to także artefakty zachowane w zagranicznych zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych, które wskazuje Doktorant. W tym świetle rozprawa Zbigniewa Micha ma niewątpliwie charakter nowatorski i stanowi w ramach polskich badań kulturoznawczo-teatrolologicznych ważne opracowanie.

W trakcie prac przygotowawczych Autor zetknął się z bardzo rozległym materiałem, który nie zawsze jest wprost powiązany z przedmiotem badań, lecz ukazuje szerokie tło i drugo- bądź nawet trzecioplanowe konteksty dla funkcjonowania teatru papierowego. Dlatego czytelnik czasami odczuwa przesyt i odnosi wrażenie, że prowadzący narrację nie jest w stanie zapanować nad dystrybucją informacji, stając się poniekąd ich zakładnikiem. Ten nadmiar informacji przekłada się na kompozycję pracy, która obfituje w różnej wielkości wtrącenia – ekskursy, ekskursy w ekskursach, dopiski, przedśłowia i dopowiedzenia oraz dodatkowe uzupełnienia w rozległych przypisach. Sprawia to, że układ rozprawy nie ma spójnego biegu narracji, lecz lektura wywołuje wrażenie, że opowieść płynie niczym nurt nieuregulowanej rzeki o licznych dopływach i zakolach sprowadzających z głównego nurtu,



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

plosach pogłębiających konteksty lub ławicach, na których na chwilę osadza się wywód czy rozlewiskach zagarniających dodatkowe tematy. Często są to ciekawie napisane fragmenty, budzące uznanie dla skali wiedzy historycznej Autora, lecz w stosunku do głównego przedmiotu badań stanowią niewątpliwy naddatek.

Zbigniew Mich zapewne zdaje sobie z tego sprawę i sam zaznacza, że „[p]raca niniejsza nie jest typową monografią, całością jednolitą i zamkniętą. Są to studia skupione wokół wspólnego tematu” (s. 14). Co więcej, Autor zaznacza, że „[r]ozprawa daje przegląd gier teatru papierowego z części kontynentalnej Europy ze wskazaniem na różnorodność jego odmian w ciągu prawie dwustu lat gatunku”, natomiast „[w]yłączono z rozważań strategię wydawców, zamiary grafików, dekoratorów, malarzy [...], projektujących teatry z papieru, opuszczono detaliczną prezentację repertuaru, historię wydawnictw, opis przedstawień teatru papierowego utrwalonych we wspomnieniach ich uczestników” (s. 16). Jeśli z rozprawy miałyby się wyłaniać zapowiedziany tytułem *teatr papierowy* jako zjawisko historyczne i gatunek widowiska, to czytelnik winien go rekonstruować z rozproszonych fragmentów. Może zatem warto byłoby dodać podtytuł – *źródła i konteksty historyczno-kulturowe*, bo tego właściwie dotyczy praca.

Studia składające się na rozprawę zostały podzielone na pięć części od A do E. Pierwsza z nich poświęcona została *Źródłom teatru papierowego*, którymi są różne formy wizualizacji teatru poprzez druk w XVIII i XIX stuleciu. Zanim Autor przejdzie do prezentacji pudełek osobliwości, rozpoczyna od ekskursu poświęconego augsburskim protodioramom Engelbrechta. Dopiero potem przechodzi do ikonograficznych przedstawień i zachowanych jako obiekty muzealne pudełek osobliwości, które są uznawane za formę poprzedzającą teatr papierowy. Podobnie jak w wielu innych partiach pracy także tutaj pojawiają się obszernie wyjaśnienia terminologiczne, tutaj dotyczące nazw skrzynka/pudełko osobliwości oraz definicja ze wskazaniem elementów wspólnych pudełka osobliwości i teatru papierowego. Obszerny końcowy fragment poświęcony został świadectwom literackim – wzmiankom i opisom pudełka osobliwości w tekstach od XVIII do XX wieku. Jako drugie ogniwo rozwoju przedstawiony został „mechaniczny teatr sztuki” Karla Friedricha Schinkla,



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

który u nas zyskał sławę jako architekt i dekorator teatralny, natomiast w Niemczech ceniony był także jako autor obrazów perspektywiczno-optycznych. Ale i tu główny nurt rozważań poprzedza ekskurs poświęcony technice druku litograficznego, a zanim czytelnik dotrze do berlińskiego teatru Gropiusów i iluzyjnych obrazów Schinkla, natrafi na kolejny ekskurs poświęcony obrazom jako widowiskom, w tym dioramom. Rozdział trzeci tej części pracy dotyczy teatrów – zabawek, który otwiera ekskurs poświęcony teatrzykowi w porcelanowym *Mon Plaisir* zachowanym w muzeum w Arnstadt, po czym otrzymujemy serię studiów przypadków różnych form teatru z papieru spotykanych zwłaszcza w miastach niemieckich z dopiskiem poświęconym Wenecji, a końcowy rozdział dotyczy różnych form grafiki użytkowej poprzedzających pojawienie się arkuszy z figurami dla teatru papierowego – kart noworocznych, drukowanych alegorii, produkowanych od końca XVIII wieku arkuszy ze strojami modnymi, wreszcie kart z podobizną aktorów w znanych rolach w kostiumach scenicznych, wreszcie kart transparentnych i arkuszy z figurami występującymi w konkretnych sztukach, w tym litografie z postaciami z cieszącymi się wielkim powodzeniem sztuk Ferdinanda Raimunda, tu z dopiskiem I o warszawskim powodzeniu *Chłopa milionowego*, dopiskiem II o figurach z *commedia dell'arte* i dopiskiem III o lalkach do ubierania.

Druga część rozprawy (B) koncentruje się wokół zagadnień związanych z budową teatrów papierowych, a właściwie wybranymi ich podstawowymi elementami: ogólnymi zasadami konstrukcji sceny papierowej, portalem scenicznym oraz kurtyną. Autora interesują tutaj przede wszystkim wpływy realnych scen i sposób ich odwzorowania w teatrze papierowym, dlatego obszernie fragmenty poświęcone zostały modelom architektonicznym teatrów jako planowanym budowom, miniaturowym teatrom – modelom jako przypomnieniu wizyty w teatrze, wreszcie efektem scenicznym, które starano się odwzorować. Tutaj mamy także najobszerniejszy bodaj, bo liczący aż 20 stron (s. 205-225) ekskurs poświęcony wystawieniom *Niemiej z Portici* w Paryżu, Wiedniu, Brukseli, Warszawie, Amsterdamie, Neuruppin, z stosunkowo krótkim odniesieniem do przedstawienia efektu wybuchu Wezuwiusza w teatrze papierowym. Dalszy fragment dotyczy wskazania podstawowych



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

elementów konstrukcyjnych w teatrach barokowych i nieco dziwi kolejny ekskurs, który omawia odwzorowanie budowy teatrów *à l'italienne* w wybranych wydawnictwach arkuszy z teatrami papierowymi (Verlag Trentsensky, Winckelmann&Söhne, Gerhard Söhlke), gdyż wydawałoby się, że akurat te zagadnienia powinny należeć właśnie do głównego nurtu rozważań. Kolejna partia tekstu (B4) dotyczy portalu i fosy orkiestrowej oraz sposobów ich przedstawiania w teatrach papierowych, następna zaś (B5) – kurtyny oraz płaszcz Arlekina i ich odwzorowaniu w teatrach miniaturowych. Przy okazji proscenium – łóż prosceniowych i drzwi prosceniowych w teatrach angielskich, poruszanych w różnych częściach pracy – warto dodać, że były one efektem połączenia w czasach Restauracji przestrzeni elżbietańskiego teatru publicznego z przeniesieniem utrwalonej już we Francji sceny *à l'italienne*, czego wynikiem była tzw. scena fartuchowa (*apron stage*), pozwalająca usunąć widzów z proscenium, a zarazem dać im możliwość oglądania przedstawienia z bliska, zaś aktorów zwalnijająca z przechodzenia przez całą głębokość sceny, by mogli szybciej włączać się w akcję sztuki. W zamykającym tę część rozdziale B6 omówiono sytuację odbioru przedstawień teatrów papierowych, odwołując się przede wszystkim do materiałów ikonograficznych i ich interpretacji.

Część trzecia (C) rozprawy przenosi czytelnika do Krakowa i jego pamiątek po teatrze papierowym; ma ona układ trójdzielny, a otwiera ją obszerny rozdział o arkuszach teatru papierowego ze zbiorów Adryana Baranieckiego zachowanych w krakowskiej Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych. Odnalezione przez Autora arkusze Mignon-Theater są punktem wyjścia do szczegółowej charakterystyki wiedeńskiego Trentsensky Verlag, którego produkcje były już wielokrotnie przywoływane we wcześniejszych partiach pracy – tutaj poznajemy dzieje wydawnictwa, jego „papierowy” repertuar wraz z przykładami poszczególnych realizacji oraz dokładnym opisem zachowanych arkuszy ze zbioru Baranieckiego (*Czarodziejskiego fletu, Niemej z Portici, Pantomimy, Der Zweikampf, Satanelli, Córki pułku, Opowieści zimowej*). Zbiór ten może świadczyć o dostępności tej formy rozrywki w Krakowie, co potwierdza rozdział C2, którego bohaterem jest Stanisław Wyspiański i jego wczesne doświadczenia teatralne. Tutaj precyzyjnie zostaje zrekonstruowana kronika praktyk Wyspiańskiego od najwcześniejszej szopki przez zabawy



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

teatrem papierowym kolegi i tworzenie własnego miniaturowego teatrzyku po modele dekoracji do własnych dramatów. W przypisach do tego fragmentu znalazło się sporo informacji o popularności i recepcji teatru papierowego w Krakowie, w tym o wydawnictwach Józefa Bendorffa i szkoda, że nie uwzględniono ich w tekście głównym (np. przypisy 6, 7, 27, 83-86). Część tę zamyka rozdział C3 – *O szopce Leona Wyczółkowskiego*, w którym dokładnie opisano zakładany przebieg procesu powstawania szopki, zapewne z użyciem elementów teatru papierowego i stanu, w jakim się zachowała.

W części D perspektywa Doktoranta przenosi się na medium filmu, by pokazać w jaki sposób teatr papierowy pojawiał się w wizjach reżyserów i jakie funkcje pełnił w ich produkcjach. Autor prezentuje siedem obrazów filmowych i analizuje zarówno sekwencje, w których pojawia się teatr z papieru, jak i własne doświadczenia twórców oraz wspomnienia z dzieciństwa. Tutaj sposób podchodzenia Zbigniewa Micha do tematu ujawnia się w pełni, gdy na przykład pisząc o dziewięciosekundowej sekwencji z modelem teatru papierowego w *Lamparcie* w reżyserii Luchina Viscontiego, nie tylko odsłania znaczenie tego rekwizytu dla powieści Lampedusy i fabuły filmu, ale przede wszystkim bada własne wspomnienia reżysera z lektury *Buddenbrocków* Manna, wizyty w *Teatro Casa Giuseppe Visconti*, jego własne realizacje teatralne. Także w przypadku pozostałych analiz – teatrze w książce wydanej po premierze *Hamleta* w reżyserii Laurence'a Oliviera, w obrazie Ingmara Bergmana *Fanny i Aleksander* (i jego teatralnych wersjach w latach 2009-2012), w *Tajemniczym ogrodzie* Agnieszki Holland, *Godzinie wilka* Bergmana oraz w filmie Philippa Stölzla *Goethe!* Doktorant nie tylko stara się dokładnie rozpoznać wizualizowany typ teatru papierowego, ale także tropi ślady jego obecności w biografii twórców.

Pracę kończy nieduży fragment (E) poświęcony współczesnym papierowym zabawkom teatralnym w typie nawiązania do dawnych form (np. teatrzyk Michaela Sowy do wystawiania *Czarodziejskiego fletu*), wydawnictw łączących sztukę książki i sztukę teatru o różnych rozwiązaniach wizualnych, *pop-up book*, co pokazuje ciągłą żywotność zmodyfikowanych teatrów papierowych.



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

Zbigniew Mich nie zapowiada żadnych strategii metodologicznych, natomiast posługuje się przede wszystkim relacją historyczną, opisując procesy przemian estetycznych i formalnych w teatrze, szuka powiązań korelacyjnych (np. wskazując przenoszenie elementów architektonicznych i technicznych realnych scen do konstrukcji teatrów papierowych bądź porównując wystawienia sztuk na scenach tradycyjnych z ich odwzorowaniem w teatrach papierowych), z kolei pewne partie rozprawy mają charakter kompilacji, gdy są w nich zestawiane na przykład literackie opisy lub wspomnienia pisarzy o własnych doświadczeniach z teatrem papierowym. Przede wszystkim jednak trzeba zauważyć, że Autor nie zmierza do budowania syntez i ujęć ogólnych, lecz ma zaufanie przede wszystkim do faktu i do szczegółu, które służą do bliższego naświetlenia omawianego zjawiska. Dlatego sposób pisania Zbigniewa Micha wydaje mi się ugruntowany na metodzie doboru zmiennych określających lub też wyznaczany przez zmienne krajobrazy, w jakich ukazywany jest teatr papierowy. Lektura rozprawy *Teatr papierowy* jest dla czytelnika z jednej strony wciągająca z powodu skojarzeń i związków w niej przedstawionych, opowieści historycznej, z drugiej zaś wobec częstych wtrąceń i dopowiedzeń wymaga wyteżonej uwagi, by nie tracić z oczu wątków nadrzędnych. Myślę, że lektura byłaby bardziej przyjazna czytelnikowi w wersji elektronicznej, w której wszystkie ekskursy i dopiski otwierałyby się w dodatkowych oknach.

Praca została opatrzona bardzo rozległymi przypisami, na przykład przypisy do części A mającej 95 stron (35-130) obejmują 60 stron mniejszym drukiem (131-191). Po części jest to uzasadnione zgodnym z zasadą podawaniem w przypisach oryginalnej wersji językowej fragmentów przytaczanych w tekście głównym w przekładzie na język polski, a ponieważ tych obcojęzycznych cytatów jest w pracy bardzo dużo, to przekładają się one na rozmiar przypisów. Ponadto tutaj zamieszczono szereg uzupełnień i wyjaśnień, którymi Autor nie chciał obciążać tekstu głównego, ale których zał Mu było pominąć, na przykład wyjaśnienie, dlaczego w polskiej wersji *Chłopa milionowego* zbieracz popiołu nazywany jest miotlarzem (s. 186), klasyfikacja modeli architektonicznych (s. 234), szczegółowe objaśnienia do arkuszy z teatrami papierowymi (s. 403-404 i in.) oraz wiele, wiele innych informacji.



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

W pracy zamieszczono 239 ilustracji, które stanowią bardzo istotne dopełnienie tekstu. Są one wykorzystane na zasadzie cytatu, gdyż zazwyczaj to, co przedstawiają, jest opisane w tekście. Jest to praktyka dopuszczana prawem autorskim, ale oprócz informacji pod ilustracją co ona przedstawia, wymagane jest podanie źródła i autora ilustracji bądź bezpośrednio pod nią, bądź w oddzielnym wykazie na końcu pracy.

Wobec rozległości rozprawy i przypisów zaskakuje dołączona do niej bibliografia, którą sam Autor określa jako „mały wybór”. Faktycznie jest to bardzo skąpy wykaz, zajmujący zaledwie cztery strony i ograniczający się wyłącznie do wydawnictw zwartych, które ukazały się (z trzema wyjątkami) po roku 1958. Jest to zaiste słaba reprezentacja źródeł, z których korzystał Autor – brakuje nie tylko innych opracowań wydanych w tym okresie, ale także publikacji wcześniejszych, tekstów w wydawnictwach ciągłych, katalogów wystaw, materiałów źródłowych w archiwach i muzeach, z których korzystano w trakcie przygotowywania rozprawy. Informacje te są wprawdzie rozproszone w pracy i szczegółowo odnotowywane w przypisach, jednak zasada edycji tekstów naukowych wymaga podania w bibliografii końcowej wszystkich źródeł, z których korzysta autor.

W aneksie zamieszczono trzy elementy: wykaz wydawców teatrów papierowych, tekst *Powrót teatru dziecięcego* Albrechta Goesa (choć trudno wyjaśnić, dlaczego akurat ten tekst, a nie żaden inny szeregu autorów podanych w przypisie 28 na s. 29 został wybrany) oraz wersja *Latającego Holendra* dla teatru dziecięcego (zapewne dlatego, że realizował ją sam Doktorant). Najbardziej interesujący wydaje się tutaj wykaz wydawców teatrów papierowych sporządzony na podstawie dwóch publikacji niemieckich i jednej angielskiej, co podano w notce na s. 626. Zestawienie to obejmuje wydawnictwa działające w Europie kontynentalnej, na Wyspach Brytyjskich oraz w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Szkoda, że na tej podstawie Autor nie pokusił się o sporządzenie opisowej mapy wydawnictw, a jeszcze większą szkodą jest, że sam nie uzupełnił tego wykazu o wydawców działających na ziemiach polskich, choćby Józefa Bendorffa, o którym zebrał sporo informacji.

Praca została utrzymana w stylu opowieści, gawędy historycznej, miejscami przybiera ton familiarny. Pod względem językowym jest to tekst napisany sprawnie i płynnie, nawet




**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

jeśli zdarzają się błędy (mylenie określeń ilość i liczba, oparty o/oparty na, łączna i rozłączna pisownia nie), to w tak obszernej pracy można je pominąć. Należałoby jednak zwracać uwagę na prawidłową pisownię nazwisk (np. na s. 500 pięć razy powtórzono wadliwy zapis Garibaldi/Garibaldczycy; na s. 28 i 537 zamiast Schikaneder jest Schikadener) oraz podawać nazwy niemieckie (teatrów, muzeów itp.) zawsze w mianowniku, nie zaś według deklinacji niemieckiej.

Niewątpliwą wartością pracy *Teatr papierowy* jest ukazanie przez Autora szerokich i różnorodnych kontekstów, w jakie wpisany został tytułowy przedmiot badań, poparcie tezy o źródłach, z których wywodzi się linia rodowodowa drukowanych teatrzyków, szeregiem szczegółowych przykładów i uświadomienie skali popularności papierowej zabawki oraz jej funkcji poznawczo-edukacyjnych i towarzyskich.

Reasumując, przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska pana mgra Zbigniewa Micha pt. *Teatr papierowy*, zgłoszona przez Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, napisana pod opieką naukową dr. hab. Krzysztofa Kurka, prof. UAM, spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim i może być podstawą dalszych etapów przewodu doktorskiego. Tym samym stwierdzam, że recenzowana rozprawa odpowiada warunkom określonym w art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (z późn. zm., Dz. U. 2017 poz. 1789).


Prof. dr hab. Małgorzata Leyko

Dopisek: Na s. 609 znalazło się stwierdzenie: „Ta dysertacja ma długą historię” i zabrakło mi tu informacji, że częścią tej „długiej historii” było uczestnictwo Doktoranta w seminarium prowadzonym przez prof. dr hab. Lidę Kuchtównę (1940-2023) w Instytucie Sztuki PAN. Zabrakło mi tej wzmianki dlatego, że to właśnie Pani Profesor jako pierwsza prosiła mnie o zrecenzowanie dysertacji pana Zbigniewa Micha, zapowiadając jej rychłe ukończenie.