



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

Łódź, 20 maja 2025

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

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Balbiny Tarnowskiej
pt. *Bruno Schulz i teatralność***

Rozprawa doktorska pani mgr Balbiny Tarnowskiej pt. *Bruno Schulz i teatralność* została zgłoszona w dziedzinie nauk humanistycznych, dyscyplinie polonistyka, co jest w pełni zgodne z przedmiotem badań podjętych przez Autorkę, zawartością merytoryczną dysertacji, przyjętymi metodami badawczymi oraz literaturą naukową, stanowiącą punkt odniesienia zawartych w pracy refleksji, a także warsztatem badawczym właściwym naukom humanistycznym. Przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska pani mgr Tarnowskiej w wysokim stopniu prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną właściwą dyscyplinie polonistyka. Doktorantka odbyła studia polonistyczne i teatrologiczne oraz ukończyła Filologiczne Studia Doktoranckie w Uniwersytecie Gdańskim, a przedłożona do oceny rozprawa doktorska świadczy o tym, że jej Autorka jest doskonale przygotowana do postępowania w sprawie nadania stopnia doktora – posiada rozległą interdyscyplinarną wiedzę oraz zaawansowane doświadczenie badawcze, którego wynikiem jest m.in. siedem publikacji naukowych poświęconych twórczości Bruno Schulza (choć nie stanowią one istotnych części przedstawionej dysertacji).

Rozprawa pani mgr Tarnowskiej nie ma konstrukcji zwyczajowo właściwej tego typu pracom akademickim, w których zasadnicze części rozważań merytorycznych poprzedzają relacje dotyczące stanu badań czy deklaracje metodologiczne. Autorka zdecydowała się na otwartą kompozycję dysertacji, na którą złożyły się oddzielne eseje pozwalające przekonać się czytelnikowi zarówno o uwzględnieniu niezwykle rozległej literatury – polskiej i obcojęzycznej – poświęconej twórczości Bruno Schulza oraz jego



WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

osobie, jak i sprawności w odwoływaniu się do poglądów estetycznych oraz interdyscyplinarnych koncepcji humanistycznych, będących podstawą pogłębionej analizy tematu.

Omówienie dysertacji należy rozpocząć przede wszystkim od zwrócenia uwagi na sposób sformułowania jej tytułu: *Bruno Schulz i teatralność*, gdyż jest to pierwszy sygnał wskazujący kierunek, w jakim poszły rozważania Doktorantki, której główną tezą jest widzenie przez Schulza świata jako teatru, i która dalej deklaruje: „Odkrywam teatralność jako zmienność, amorficzność, wieczny ruch, który definiuje i warunkuje materię. Próbuję opisać fenomen lalki, manekina, kukły, nieszczęsnej woskowej pałuby, która sama ‘nie wie, czemu nią jest’. Zrozumieć teatr masochisty. Widzę Schulza, jak zręcznie operuje swoimi maskami: uwodziciela, kobolda, lemura, bałwochwalczy, pierrota, trickstera, za którymi ukrywa własną ‘wieczną twarz’ błazna, który wbrew stereotypowi nieśmiałego i cichego nauczyciela potrafił prowokować i wygłupiać się w gronie bliskich, choć nigdy przecież nie opuszczała go świadomość głębokiej samotności” (s. 26). A zatem przedmiotem pracy nie będą inscenizacje prozy Schulza (którym zresztą Autorka poświęciła odrębną publikację) ani ich potencjał dramaturgiczno-teatralny, lecz właściwy autorowi *Sklepów cynamonowych* sposób „myślenia teatrem”, przejawiający się zarówno w opowiadaniach, pismach krytycznych, korespondencji, także w pracach plastycznych, jak i w autokreacji oraz postrzeganiu go przez innych.

Praca składa się z dziesięciu części (dopełnionych bibliografią i wykazem ilustracji), a otwierający ją *Teatr Schulza* pełni funkcję wprowadzenia, które precyzuje sposób, w jaki artysta niebędący człowiekiem teatru, jego bywalcem ani znawcą, mógł postrzegać świat, otaczającą go rzeczywistość, w kategoriach teatralności rozumianej jako zmienność, płynność form. Autorka zwraca uwagę, że dla Schulza teatr był poręczną metaforą, pozwalającą na uchwycenie przedstawieniowej istoty kultury oraz rzeczywistości widzianej jako panmaskarada, a więc postrzeganej z dystansu, w pewnym sensie pozornej i niepoważnej. Ważny dla lektury dalszych części pracy jest wychodzący od stwierdzenia Jerzego Jarzębskiego, by czytać opowiadania Schulza jako całość, postulat mgr Tarnowskiej – by „czytać Schulza jako całość” (s. 20), a więc zarówno jego twórczość



WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

literacką i plastyczną, jak i wszelkie dokumenty związane z osobą autora. Jest to zasada prowadzenia narracji w kolejnych esejach.

Rozdział *Po co Schulzowi teatr* jest niezwykle intrygującym wywodem na temat braku zainteresowania artysty teatrem i przywołanymi licznymi przykładami wybitnych twórców teatralnych, dla których teatr instytucjonalny był sztuką martwą i nudną; także z ówczesnym środowiskiem teatralnym kontakty pisarza były skromne i sporadyczne; jako taki – stwierdza Autorka – „teatr nie był Schulzowi potrzebny, a już na pewno nie był mu w życiu niezbędny” (s. 36). Lecz mimo tej obcości przedstawienia teatralnego jako źródła przeżycia estetycznego, Balbina Tarnowska pokazuje na przykład sposób zduplikowanego widzenia miasta, niczym ukrytego za zdeformowanymi dekoracjami teatralnymi, świata zapełnionego rupieciami ze starej rekwizytorni czy *Kunstkammery* – te obrazy uchwycone w opowiadaniach jako przejaw „fascynacji Schulza rupieciami i odpadkami” (s. 43) zostały zinterpretowane jako swoisty „teatr pamięci” i ukazane jako pre-Kantorowskie współistnienie iluzji i realności, choć zbieżności między Schulzem i Kantorem wskazuje Autorka więcej.

Między prawdą a pozorem to z kolei próba spojrzenia na losy Schulza przez pryzmat życia teatralnego jego czasów i miejsc, w których bywał – barwnie opisanego teatralnego Wiednia, którego raczej nie poznał, w przeciwieństwie do Paryża, skąd mógł wywieźć wspomnienie Grand-Guignol i wieczoru kabaretowego. Balbina Tarnowska uważnie śledzi także atrakcje sceniczne w Drohobyczu i kurortach, w których bywał artysta, choć pewne wydają się jedynie potwierdzone przez Zofię Nałkowską dwie warszawskie wizyty: w Teatrze Polskim i żydowskim Jung Teater Weicherta oraz jedna we Lwowie. Autorka próbuje zestawić te skromne doświadczenia Schulza-widza z obrazami „prawdziwego” teatru w jego twórczości, które sprowadzają się zaledwie do dwóch wzmianek w opowiadaniach, częściej natomiast w pracach plastycznych, zwłaszcza cyklu ekslibrisów Weingartena, choć tu raczej pojawiają się nawiązania do teatru niższej rangi. Jak dalej wykazuje Doktorantka, Schulzowski teatr obecny jest gdzieś indziej – na ulicy, w sklepie, w sanatorium, wszędzie tam, gdzie dokonuje się



WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

demistyfikacja rzeczywistości, co wsparte jest odwołaniami m.in. do Schopenhauera, Baudrillarda, Derridy. Ale zwraca tu uwagę także rozwinięcie koncepcji twierdzy-teatru, a zwłaszcza nawiązanie do praktyk Jerzego Grotowskiego i pytanie o jego ewentualne inspirowanie się twórczością Schulza.

Na esej *Cyrk i ludzkie osobliwości* złożyły się rozważania wokół fragmentów opowiadań i rysunków Schulza, dla których punktem wyjścia mogły być wydarzenia i zjawiska współczesne autorowi (np. Panoptikum i Muzeum Trabera, *freak schows* czy gabinety figur woskowych), ale Doktorantka nie traktuje ich nigdy jako wiarygodnych źródeł przetworzonych przez wyobraźnię pisarza/rysownika, lecz ukazuje jedynie jako performanse współtworzące pejzaż kulturowy tych czasów. Oprócz sporadycznie pojawiającej się metafory świata jako cyrku, mgr Tarnowska przywołuje te fragmenty prozy i rysunki Schulza, które zaludnione są postaciami pierrotów, błaznów, siłaczy i iluzjonistów (np. w *Wiośnie*). Z kolei „ludzkie osobliwości” to zarówno eksponaty ukazane w panoptikum odwiedzanym przez Józefa i Rudolfa (*Wiosna*, cykl rysunków przedstawiających figury woskowe), jak i postaci zaludniające opowiadania – zdeformowane w efekcie zakłóconego rozwoju, dotknięte chorobą lub naznaczone ułomnością, których odmienność nie jest ujęta ramą „pokazu”, lecz wpisana w codzienność (np. Edzio, Dodo, Tłuja), podobnie jak ich skłonność do metamorfoz (Ojciec, Ciocia Wandzia).

Hasłem porządkującym narrację w kolejnym rozdziale jest *Trickster*, którego to pojęcia sam Schulz ani nie stosował, ani zapewne nie znał, natomiast jego dzisiejsza funkcjonalność wydała się Autorce odpowiednia do ujęcia sytuacji błążeńskich/błaznowania oraz wszelkich odmian figury klauna, błazna, postaci groteskowych i zdepersonifikowanych. Ukazana została spora galeria postaci o błążeńskim rodowodzie lub tłumu i grup uchwyconych w sytuacji błaznowania (np. w *Nocy Wielkiego Sezonu*, *Emerycie*, *Ulicy Krokodyli*). Skłonność do błaznowania – jak pisze Doktorantka – właściwa jest szczególnie Jakubowi, który jest postacią liminalną, wyłączoną, amorficzną, skłonną do transgresji, zawieszoną pomiędzy udawaniem a chorobą, pomiędzy prorokowaniem a błazenadą. Ale ciekawe wydaje się także



WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

odniesienie figury trickstera do autokreacji Schulza wpisanej w jego (jedynie domniemany przez Stanisława Rośka) sen przedstawiony w jednym z listów. Znacznie istotniejsza wydaje się tricksterska postawa Schulza jako twórcy wobec współczesnej mu krytyki, twórcy, który zakwestionował tradycyjne wartości, normy i kryteria, jakich oczekiwano od pisarzy.

Kolejny esej – *Piruet baletnicy* – nawiązuje tytułem do cytatu z *Teatralności jako medium* Samuela Webera, cytatu, który w odniesieniu do prozy Schulza, zinterpretowany został przez Autorkę *a rebours* jako niekończący się ruch przeistoczeń, nieustanna przemiana rzeczywistości przedstawionej, świata poddanego presji patrzenia bądź wystawiania się na widok jako podstawowych atrybutów teatralności (choreografia spacerów miejskich, erotycznie zabarwione etiudy panienek sklepowych), której istotą jest sztuczność, przesada, maska.

Żarty bytu to z kolei rozważania wychodzące od odmiennego sposobu postrzegania ciał „literackich” i ciał „teatralnych” (za Barthes’em), co w prozie Schulza przyjmuje różne formy. Doskonała postać ciał w zasadzie wymyka się pełni opisu, skazując je na byt fragmentaryczny i częściowy, na pokazanie patrzącemu tylko „jednej strony twarzy” (jak to zapowiada *Traktat o manekinach*); natomiast obserwowanie ciał w zbliżeniu stawia patrzącego w sytuacji teatralnej, odmawiając mu dotyku. Inny aspekt pojawia się w sytuacji traktowania cielesności jako materii, z której dowolnie czy przypadkowo kompilowane są jej konstrukty (*Wędrówki sceptyka*) bądź zamknięcie ich w niezmienniej formie, „która nie wie kim jest i po co jest” (*Sklepy cynamonowe*). Doktorantka wskazuje wreszcie odmiennosć od Craigowskiej nad-marionety, która miałaby być bytem doskonalszym, pozbawionym ludzkich słabości, gdyż manekin Schulza okazuje się być smutnym i samotnym upostaciowaniem człowieka, a więc czymś mniej, jak to jest w przypadku figur woskowych.

W pewnym sensie kontynuacją tematu cielesności jest rozdział *W teatrze masochisty*, w którym powraca koncepcja Barthesa dotycząca niemożności werbalnego ujęcia całości ciała i niedotykalności ciała teatralnego. Autorka konstatuje: „to, co nie



WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY

Uniwersytet Łódzki

znajdzie dla siebie miejsca w słowie, być może odnajdzie je w obrazie” (s. 191) i koncentruje się na pracach plastycznych Schulza, by przywołać doskonale ciała kobiece teatralnie wyeksponowane. Omówiona tu technika *cliché-verre*, jaką posłużył się autor przygotowując *Xięgę bałwochwalczą*, ma szczególne znaczenie ze względu na operowanie światłem, jednym z podstawowych środków wizualizacji teatralnej. Wskazując na erotyczny aspekt teatralności Doktorantka zwraca uwagę na aktorów poszczególnych scen, sposób ich eksponowania i kompozycje grupowe, na atrybuty teatralne, takie jak wystudiowane gesty, gra ciałem, kurtyna, dekoracje czy rekwizyty składające się na reżyserię tych masochistycznych spektakli, które – za Derridą – konkretyzują się w akcie odbioru.

Ostatni rozdział rozprawy – *Maski Schulza* – to próba odniesienia kategorii teatralności do osoby samego Bruno Schulza i Autorka czyni to w dwóch odsłonach: pierwszą można określić jako Schulz na scenie życia – widziany i opisywany przez innych; druga natomiast to jego autokreacja, przyjmowanie ról, nakładanie masek zarówno w korespondencji i wypowiedziach o samym sobie, jak i w znacznie drastyczniejszych rysunkach i grafikach, na których swoimi rysami obdarza błaznów, pierrotów, karłów, masochistycznie dręczonych mężczyzn.

Pracę zamyka krótki, bo zaledwie dwustronicowy, tekst *Twarz błazna. Odsłonięcie*, który ma stanowić zakończenie rozprawy. Należy zaznaczyć, że po wieloaspektowych i głębokich analizach tekstów i rysunków/grafik Schulza, wspartych szeregiem odwołań do dzieł innych artystów – podkreślających analogie bądź kontrasty w zakresie pewnych ujęć problemowych (m.in. Kantor, Grotowski, Craig, Kleist, Rilke, Abramović), po uruchomieniu obszernej literatury Schulzologicznej i odwoływaniu się wielokrotnie do koncepcji filozoficznych, kulturoznawczych, estetycznych, którymi wsparto zaprezentowane interpretacje materiału podstawowego, czytelnik mógł się spodziewać nieco obszerniejszej rekapitulacji przeprowadzonych badań i odniesienia dowiedzionego w rozprawie Schulza „myślenia teatrem” do innych strategii badawczych obecnych we wcześniejszych publikacjach.



**WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY**

Uniwersytet Łódzki

Rozprawa doktorska pani mgr Balbiny Tarnowskiej dowodzi jej bardzo dobrej znajomości nie tylko pisarskiej i plastycznej twórczości Bruno Schulza, ale także doskonałej orientacji w niezwykle rozległej polsko- i obcojęzycznej literaturze naukowo-krytycznej poświęconej temu artyście oraz świadczy o swobodnym odwoływaniu się do interdyscyplinarnej myśli humanistycznej, co pozwoliło na ukazanie teatralności Schulza i jego dzieł w różnorodnych kontekstach (niezwykle obszerna bibliografia na s. 267-312). Mimo rozległych i systematycznie poszerzanych badań nad dokonaniem artystycznymi i życiem Bruno Schulza recenzowana rozprawa stanowi oryginalne i samodzielne rozwiązanie podjętego problemu naukowego. Ważnym dopełnieniem rozważań zaprezentowanych w pracy jest zamieszczenie na zasadach cytatu reprodukcji niemal pięćdziesięciu prac plastycznych Schulza oraz innych materiałów ikonograficznych. Dlatego uważam, że rozprawa doktorska pani mgr Balbiny Tarnowskiej pt. *Bruno Schulz i teatralność* zasługuje na wyróżnienie i powinna być skierowana do druku.

Recenzowana praca jest poprawna pod względem stylistyczno-językowym, odznacza się bardzo dobrym opanowaniem terminologii naukowej, a zarazem jest napisana w sposób dojrzały, swobodny i przystępny. Warsztat badawczy nie budzi żadnych zastrzeżeń, 817 (!) przypisów opracowano w sposób nienaganny, dając odsyłacze do tekstów źródłowych i dokumentacji wskazywanych w tekście głównym, a także zamieszczając w nich wyjaśnienia i dopowiedzenia istotne dla czytelnika, które nie obciążają właściwej narracji.

Reasumując, przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska pani mgr Balbiny Tarnowskiej, napisana w Uniwersytecie Gdańskim pod opieką naukową prof. dr. hab. Stanisława Rośka, spełnia w stopniu najwyższym wymagania stawiane rozprawom doktorskim i może być podstawą dalszych etapów przewodu doktorskiego. Tym samym stwierdzam, że recenzowana rozprawa odpowiada warunkom określonym w *Ustawie z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*.

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko