

dr hab. Ewa Bal, prof. UJ
Instytut Glottodydaktyki Polonistycznej
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
Email: ewa.bal@uj.edu.pl

Kraków, 30.09.2024.

Recenzja rozprawy doktorskiej Wojciecha Parchema zatytułowanej *Towards a Participation Theory. Explorations in the Theory and Practice of Drama and Theatre Translation*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Anieli Korzeniowskiej, prof. UW na Wydziale Języków Nowożytnych Uniwersytetu Warszawskiego

Interdyscyplinarna praca badawcza, a taką w założeniu miała być rozprawa doktorska Wojciecha Parchema, niemal zawsze stanowi wielkie wyzwanie dla naukowca, wymaga bowiem od niego kompetencji w kilku dyscyplinach lub gałęziach nauki, albo umiejętności pracy w zespole, którego członkowie posiadają odpowiednio zróżnicowane kompetencje w prowadzeniu badań i analizie ich wyników. Na etapie powstawania pracy doktorskiej, doktorant zwykle nie tworzy własnego zespołu badawczego (przynajmniej w polskich warunkach i w dziedzinie nauk humanistycznych). Jest pod opieką starszego, bardziej doświadczonego promotora. Ma też prawo skorzystać ze wsparcia tak zwanego promotora pomocniczego, który reprezentuje tę dodatkową i specyficzną dla badanych zagadnień dziedzinę wiedzy. W przypadku rozprawy doktorskiej Wojciecha Parchema, jak mi się wydaje, wyraźnie zabrakło tego eksperckiego oka promotora wspomagającego, który mógłby wprowadzić kandydata w arkana ostatnich dwudziestu lat badań nad teatrem i performansem. A rozprawa zatytułowana *Towards a Participation Theory. Explorations in the Theory od Practice of Drama and Theatre Translation* wyglądałaby wtedy inaczej, a tym samym moja jej ocena byłaby inna. Tymczasem, odnoszę wrażenie, że jej autor został sam na placu boju z problemem owych interdyscyplinarnych kompetencji, i pewnie dlatego nie udało mu się przekonać mnie do swojej propozycji.

Po tej ogólnej zapowiedzi mojej oceny pracy Wojciecha Parchema, w niniejszej recenzji postaram się omówić poszczególne części jego rozprawy, starając się jednocześnie zasadnie odpowiedzieć na trzy pytania stawiane zwyczajowo recenzentom rozpraw doktorskich: 1) czy rozprawa doktorska prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną osoby ubiegającej się o stopień naukowy doktora?, 2) czy rozprawa doktorska wykazuje umiejętność samodzielnego prowadzenia badań naukowych osoby ubiegającej się o tytuł doktora? i 3) czy rozprawa stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego w zakresie wyników własnych badań naukowych?

Wojciech Parchem chciał zaproponować nowatorską i „wewnętrznie spójną” (s. 9) teorię przekładu dramatu dla teatru oraz audiowizualnego tłumaczenia spektakli teatralnych, popartą badaniami praktycznymi i analizami ich wyników. Przy czym, jak zaznaczył na samym wstępie, ramą dla wyżej wspomnianej teorii miał stać paradygmat semiotycznego myślenia, który autor uznaje za „dobrze ugruntowany” (s. 130), choć, jak sam przyznaje, większość naukowców dawno odeszła od tej metodologii. Jego wybór wywołuje więc w czytelniku szereg wątpliwości, gdyż autor nie wyjaśnia przekonująco, dlaczego sięga po anachroniczne dzisiaj metodologie badawcze, które swój rozkwit przeżywały w latach 60 i 70 ubiegłego stulecia i zostały definitywnie porzucone w XXI wieku. A nawet twierdzi, że współczesna praktyka teatralna wprost idealnie współgra (!) (s. 105) z ujęciami semiotyki teatru Tadeusza Kowzana (1969) i Eryki Fischer-Lichte (1998). To założenie jest nie tylko fałszywe, ale przede wszystkim stanowi dla mnie dowód na to, że autor niestety nie zna współczesnych badań nad teatrem i performansem, ani nie orientuje się w kluczowych dla humanistyki zmianach paradygmatów badawczych ostatniego 20-lecia. Pozwolę sobie zatem, na rozwinięcie tej tezy.

Od co najmniej początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku mamy w humanistyce do czynienia z całą serią paradygmatycznych „zwrotów” badawczych. Ostatecznie wyczerpał się wtedy poznawczy potencjał badań operujących abstrakcyjnymi modelami i teoriami tworzenia znaków i komunikacji, które pomijały tak ważne dla współczesnej humanistyki aspekty kulturowego, społecznego, geopolitycznego usytuowania procesów wytwarzania wiedzy. Co więcej, pod pozorem uporządkowanych i pozornie uniwersalnych modeli poznawczych, badania semiotyczne skrywały w gruncie rzeczy kolonialny charakter zachodniej episteme, narzucającej reszcie świata swoją dominującą patriarchalną perspektywę i metodologie (uznawane za rzekomo „prawdziwie naukowe”). Dlatego właśnie w wyniku różnie definiowanych, ze względu na swoją specyfikę, paradygmatycznych zwrotów w humanistyce (przede wszystkim zwrotu kulturowego, performatycznego i afektywnego, z jego różnymi odmianami krytycznymi, w tym studiami dekolonialnymi, feministycznymi, queerowymi) wypracowano takie metodologie badawcze, które osadzone są po pierwsze w konkretnych kontekstach kulturowych i czasie i przestrzeni, a po drugie ze względu na to usytuowanie, nie roszczą sobie prawa do uniwersalności (por. Dipesh Shaktabarty, 2000). Na nowo więc zdefiniowano usytuowanie badacza w konkretnym ciele, miejscu i czasie, a także jego stosunek do przedmiotu badań (na przykład w ramach tak zwanej *feminist standpoint theory*, Haraway 1988, Harding 1986), po to by wiedza wytwarzana była współpracy, czy też perspektywy „znaczących innych”, a nie z pozycji wszystko wiedzącego, abstrakcyjnego podmiotu. To z kolei zaowocowało zmianą podejścia do procesów transferu kulturowego i mobilności kulturowej (której zagadnienia przekładu i translatoryki są częścią), gdzie zamiast teorii opartych o logikę dominacji i podboju, albo symetrii międzykulturowego transferu i przekładu wyrażonych w schemacie klepsydry przez Patrice’a

Pavisa (1976, 1990), zwrócono się ku różnym teoriom śledzącym nieprzewidywalne skutki mobilności dóbr kultury (Greenblatt, 2010): przypadki nieciągłości, transformacji czy wręcz niezrozumienia i konfliktu interesów jej użytkowników. To właśnie ta przypadkowość i nieprzewidywalność oraz wyraźne usytuowanie przedmiotu i podmiotu badań pozwoliły na krytyczne przyjrzenie się samym podstawom wiedzy zachodniej i jej ideologicznego zaplecza. Innymi słowy typowa dla eurocentrycznego spojrzenia wiara w możliwości zafiksowania jakichkolwiek znaków i znaczeń legła w gruzach a teorie z nimi związane zostały podważone przez samych wyznawców semiotycznego nurtu badań, w tym przez Erikę Ficher-Lichte (do której autor chętnie się odwołuje). Przecież po *Semiotyce teatru* (1998), niemiecka autorka wydała jeszcze w 2004 roku *Estetykę Performatywności* i w tej klasycznej już dzisiaj książce, poprzez analizę współczesnych praktyk performatywnych i scenicznych, zdecydowanie przekreśliła możliwość konstruowania i przekazywania tzw. znaków w przedstawieniu teatralnym. Lichte wprowadziła zupełnie nowy paradygmat myślenia o performansie, i mówić zaczęła o obiegu energii i autopojetycznej pętli feedbacku, o zamianie ról między twórcami i wykonawcami; ponadto wskazywała na funkcję fenomenalnego ciała w sztukach performatywnych, które zajęło miejsce ciała semiotycznego, i wreszcie na emergencję znaczeń, a więc niezafiksowanych w żaden sposób sensów rodzących się w efekcie jednorazowego i efemerycznego spotkania różnych podmiotów we wspólnej przestrzeni i czasie. Jej ustalenia, współgrały także z kluczowymi ustaleniami Richarda Schechnera, Diany Taylor oraz Rebekki Schneider (choć wywodziły się one z innej tradycji myślenia niż europejska), a przede wszystkim rymowały się na gruncie europejskim z ustaleniami Hansa Thiesa-Lehmanna (1999), który znowu w klasycznej już dzisiaj książce *Teatr postdramatyczny* ujął zwięźle paradygmatyczne zmiany wynikające z performatywnego zwrotu w sztuce, pokazując wyczerpanie się dramatu jako źródłowego materiału dla przedstawień teatralnych i co ważniejsze, dramatu jako struktury kognitywnej świata i teatru. Co za tym idzie, współczesna praktyka sceniczna, przeciwnie do tego, co twierdzi Wojciech Parchem, nie może idealnie przystawać do narzędzi analitycznych z lat 60 i 80 ubiegłego stulecia.

Wspominam te oczywiście dla mnie i dla większości humanistów a nawet dzisiejszych studentów teatrologii zmiany paradygmatów badań naukowych oraz rozumieniu teatru i sztuk performatywnych z ostatnich dwudziestu lat po to głównie, by wykazać, że decyzja Wojciecha Parchema, jest po prostu naukowo błędna. Co więcej, odsłania niestety brak rozeznania we współczesnych badaniach nad teatrem, dramatem i performansem.

Swoje znawstwo autor wykazał jedynie w ramach teorii przekładu dramatu i teatru, które demonstruje w rozdziale pierwszym, drugim i trzecim. Przy czym, nie chodzi tutaj i zwyczajowy przegląd stanu badań (co zdarza się zwykle w rozprawach doktorskich), kiedy autor przedstawia skrótowo dotychczasowe ustalenia w danej dziedzinie wiedzy, po to by na ich tle przedstawić własną

oryginalną propozycję, np. aparatu pojęciowego albo zastosowanej metodologii, wynikającej ze specyficznego zakresu własnych badań. W przypadku recenzowanej rozprawy na blisko 50 stronach pierwszego rozdziału (stanowiących jedną czwartą całej rozprawy) Autor streszcza zdezaktualizowane już w znacznej mierze teorie teatralnego przekładu, powstałe od lat 50 do końca lat 90. Czytelnik może wręcz odnieść wrażenie, że streszczenia te celowo pełnią funkcję „wypełniacza” objętości wywodu. Dlatego bardziej ciekawy i warty uwagi wydaje mi się rozdział 2, w którym autor przedstawia stan badań nad przekładem dramatu w XXI wieku, obszernie referując ustalenia innych badaczy, Snell -Hornby, Che-Suh, Yvonne Griesel, Marta Mateo, Fabia Regattin’a, Phyllis Zatlin, Fabienne Hörmanseder, Margherity Leary. Z przeglądu tego można wysnuć jeden podstawowy wniosek, który współgra ze wspomnianymi przeze mnie paradygmatycznymi zmianami w humanistyce: że stworzenie jednorodnej, uniwersalnej teorii przekładu tekstów dla teatru, lub teorii audiowizualnego przekładu jest zadaniem wręcz niemożliwym, gdyż specyfika sztuki teatralnej, różnorodność kontekstów kulturowych i różnorodność uwarunkowań poznawczych twórców i widzów, z góry skazują takie przedsięwzięcie na niepowodzenia. Słusznie więc wspomniani autorzy ograniczają się do wąsko zakreślonych studiów przypadków tworząc analizy i wiedze cząstkowe, bez roszczeń do uniwersalności. Ale nawet wtedy, jak w przypadku Fabienne Hörmanseder, posądzeni są o daleko idące myślenie życzeniowe: to znaczy próbują sprowadzać do schematów i reguł procesy, które często są intuitywne, niezaplanowane, bądź przypadkowe. Wojciech Parchem nie wyjaśnia też w przekonujący sposób, jak różne rozumienie teatru i dramatu w różnych kontekstach kulturowych może mieć wpływ na owe teorie i czy zasadne wydaje się ich przenoszenie na przykład na polski grunt. Inna jest przecież specyfika polskiego teatru, gdzie coraz rzadziej wystawia się w teatrze po prostu dramaty tłumaczone z innych języków, zastępując je oryginalnymi scenariuszami pisanymi zwykle w tandemach dramaturgiczno-reżyserskich, co z kolei jest wynikiem powszechnego w polskim teatrze tzw. zwrotu ku lokalności (Bal 2015). Różne są wreszcie strategie produkcji teatralnej w poszczególnych krajach, a nawet w poszczególnych zespołach twórczych. Odmiennie w różnych krajach uregulowana jest kwestia praw autorskich (w jednych krajach tłumacz jest współtwórcą i należą mu się tantiemy, w innych jest po prostu zleceniobiorcą, i otrzymuje tylko zapłatę za zlecenie, tracąc prawa do własnego przekładu).

Zamiast więc nakreślić, jaki typ praktyki scenicznej jest autorowi bliski, zdefiniować po prostu swoje pole badań (podać konkretne przykłady produkcji w których być może sam uczestniczył jako twórca lub tłumacz, powołać się na konkretne instytucje), które byłoby podstawą jego własnych analiz i teoretycznej koncepcji – autor w rozdziale trzecim postanawia po raz kolejny zająć się streszczaniem zdezaktualizowanych teorii teatralnych znaków. Referuje prace Tadeusza Kowzana z 1965 roku (!) i autorów z Praskiej Szkoły: Otokara Zicha, Keira Elama, Jana Mukařovskiego, Petra Bogatyreva,

Jiřego Veltruskiego, którzy, o ile dobrze pamiętam, widnieli w spisie lektur w uniwersyteckich sylabusach na pierwszym roku studiów teatrologicznych jakieś 30 lat temu i już wtedy w większości ich ustalenia uważano za zdezaktualizowane. Nie wiem zatem, jaki sens ma ich dokładne przywoływanie w 2024 roku? Decyzja autora rozprawy wydaje mi się tym bardziej zaskakująca, bo przecież w konkluzji jednego z podrozdziałów sam podpisuje się pod stwierdzeniem Fernando de Toro sprzed 16 lat (!) o końcu paradygmaty semiotycznego w badaniach nad teatrem i rozejściu się całkowitym teorii ze współczesną praktyką sceniczną. Mimo tej wiedzy, postanawia raz jeszcze zestawzić ze sobą i połączyć w jedno propozycje Tadeusza Kowzana (1969) i Eriki Fischer-Lichte (1998), po to by prześledzić, jak w każdej fazie produkcji przedstawienia zachodzi „kształtowanie” znaków. Przy czym posługuje się nie osadzonym w konkretnej praktyce scenicznej schematem poszczególnych etapów przygotowań przedstawienia, powtarzając, że każdy z nich jest kluczowy dla całego procesu przekładu i wymaga współpracy wielu osób twórczych i uwzględnienia szeregu różnych czynników. Proponuje, za wspomnianymi rozróżnienie na znaki „real” i „potential” podczas gdy gołym okiem widać, że te rozróżnienie nie wytrzymuje porównania ze współczesnym rozumieniem sztuk performatywnych, gdzie żadnych znaczeń nie sposób zafiksować ani w scenografii, ani w kostiumie, ani w gestach, ani tym bardziej w słowie i języku, czy rekwizytach. Doskonale tłumaczy tę trudność sama Erika Fischer-Lichte (2004) pokazując, jak wszystkie elementy przedstawienia uznawane kiedyś za znaczące, w nowej estetyce performatywności funkcjonują pod postacią swojej własnej materialności, fenomenalności, fizyczności, cielesności, skłaniając do wyzwalań różnych energii czy afektów u twórców i odbiorców, a nie znaczeń. W rezultacie więc otrzymujemy w rozdziale trzecim pracy kolejną porcję streszczeń (aż do strony 150), co sprawia, że blisko dwie trzecie rozprawy doktorskiej składa się już z referowania cudzych ustaleń. To stanowi dla mnie podstawę do stwierdzenia, że kandydat nie wykazał się umiejętnością prowadzenia własnych badań naukowych. Rozdział czwarty i piąty stanowią kolejną odsłonę potwierdzającą powyższą ocenę.

W rozdziale czwartym „Theatre signs and their production during the translation and theatre staging process” autor zwraca uwagę na różne „przepisy” dobrego tłumaczenia tekstu teatralnego, nie wychodząc jednak poza stare i dobrze znane przykazania „wypowiadalności” tekstu ze sceny, rolę tłumacza jako adwokata dramatycznego tekstu, konieczności przystosowania tłumaczenia do różnych okoliczności produkcji przedstawienia, zgodności z wizualną stroną przedstawienia. Czytelnik może odnieść wrażenie, że wyobrażenie teatru, do jakiego odwołuje się w swoim wywodzie autor, bardziej przypomina sztukę malarstwa figuratywnego, niż sztuki żywej. A jego spojrzenie na teatr wydaje się momentami naiwne w swojej prostocie, i właściwie zdradza myślenie czysto życzeniowe nie osadzone w żadnej konkretnej znanej autorowi praktyce scenicznej. W rozdziale piątym zatytułowanym „Stages of the theatrical creative process, their order and significance for translation”, autor kontynuuje to

życzeniowe myślenie, bazując znowu nie na własnych doświadczeniach uczestnictwa w procesie twórczym, ale na ustaleniach innych badaczy lub twórców: m.in. Roberta Mardsena z 2022 roku, a ponadto na jednej (!) rozmowie, jaką odbył z dyrektorem Narodowego Starego Teatru w Krakowie oraz na książce Wojciecha Szulczyńskiego *Reżysera teatralna* (2010), która jest formą popularno-naukowego poradnika dla ewentualnych kandydatów na studia reżyserii. Podstawą dla obserwacji zawartych w tej ostatniej książce są doświadczenia Wojciecha Szulczyńskiego z czasów jego asystentury u Jerzego Jarockiego i Konrada Swinarskiego ponad 40 lat temu. Referowany przez Parchema na podstawie wyżej wspomnianych źródeł proces powstawania spektaklu jest więc uśrednionym opisem tradycyjnych faz produkcji przedstawienia, uzupełnianych o obserwacje Fabbienne Hörmanseder z jej rozprawy *Text und Publikum* z 2008 roku, postulującej partycypacyjny model współpracy tłumacza w całym procesie tworzenia spektaklu. W tym samym rozdziale autor po krótko charakteryzuje też specyfikę tłumaczenia napisów teatralnych na podstawie ustaleń Annadel Brady-Brown i Yvonne Griesel. Rozdział czarty i piąty powstały więc także jako streszczenia już istniejących ustaleń, zaś autor rozprawy nie wnosi do nich zasadniczych zastrzeżeń, nie weryfikuje ich w świetle współczesnej praktyki scenicznej w najbliższym mu otoczeniu teatralnym w Polsce, nie proponuje innych konkurencyjnych rozwiązań. Po prostu reasumuje cudze ustalenia w poręcznej tabeli.

W kolejnym rozdziale zatytułowanym „Towards a theoretical model for participation-oriented theatre translation” autor próbuje sporządzić uniwersalny czterofazowy model dekodowania i kodowania teatralnych znaków, odpowiadający etapom produkcji i eksploatacji przedstawienia, który, jak szczerze zaznacza, jej wynikiem szeregu uproszczeń. Trudno mi nawet polemizować z tym modelem, bo jak wspominałam już na wstępie, zupełnie ignoruje on przemiany zarówno w estetyce, metodologiach i strategiach scenicznej pracy i odbioru współczesnego teatru jak i w najnowszych badaniach na tym polu. Nie wiadomo, co począć z określeniami „real linguistic signs” i dlaczego akurat językowe znaki miałyby być rzeczywiste lub realne podczas gdy inne, takie jak rekwizyty, kostiumy i fryzury, są tylko „potential” czyli „potencjalne”, czyli niepewne, gorsze, niestabilne? Jak autor wyobraża sobie w praktyce nieprzerwaną obecność tłumacza w całym procesie powstawania spektaklu, tłumacza, który niczym cerber czuwa nad każdym wypowiedzianym przez aktorów słowem i niemal do ostatniej próby generalnej „zatwierdza” zmiany, cyzeluje swój przekład dramatu albo nanosi poprawki? Autor chciałby aby tłumacz niczym cenzor czy strażnik logosu, czuwał nad tym, by słowo i język były zawsze podstawowym nośnikiem znaczeń w teatrze? W efekcie tak wyrażonych życzeń, w ostatnim rozdziale Wojciech Parchem zamieszcza wykres przedstawiający proces translacji i produkcji przedstawienia przybierający charakterystyczny kształt klepsydry, którą już dawno temu proponował Patrice Pavis w ‘Theatre on the Crossroads of the Cultures’ (1990) jako model

symetrycznego międzykulturowego transferu. A była to koncepcja krytykowana powszechnie w ramach badań post i dekolonialnych oraz performatyki, gdyż prześlepiła fakt zawłaszczania kultur nieuropejskich w ramach praktyk scenicznych Globalnej Północy. Nie za bardzo też rozumiem, czemu służyć miałby ten teoretyczny model partycypacyjnego tłumaczenia dla teatru: czy ma stać się analitycznym narzędziem w studiach innych przypadków? Czy ma stanowić rodzaj poradnika, praktycznego przewodnika w translatorskiej pracy? W jaki sposób zaproponowany model ma przyczynić się do wytwarzania nowej wiedzy? Na czym na koniec polegać ma nowatorskość tej propozycji?

Wszystkie te wątpliwości skłaniają mnie do stwierdzenia, że autor rozprawy nie wykazał się umiejętnością oryginalnego rozwiązania problemu naukowego ani rozwiązania w zakresie przeprowadzonych własnych badań. W rzeczywistości jego rozprawa jest raczej przykładem pracy przeglądowej, kompilacyjnej, podsumowującej już istniejące ustalenia, która byłaby do przyjęcia, ale na niższych etapach kształcenia. Od autora pracy doktorskiej wymaga się większej samodzielności i oryginalności myślenia, umiejętności prowadzenia własnych badań i analizy ich wyników a także znajomości najnowszego stanu badań w dziedzinie, której praca dotyczy. Dlatego zgodnie z moimi naukowymi kompetencjami, stwierdzam, że praca doktorska nie spełnia warunków określonych w art. 13 ust. 1 *Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789) a tym samym negatywnie oceniam efekty pracy przedstawione przez Wojciecha Parchema w jego rozprawie doktorskiej. Zaś uzasadnienie mojej decyzji przedstawiłam w sposób wyczerpujący w poprzedzającym tę ocenę wywodzie.

.....


/dr hab. Ewa Bal, prof. UJ/