

Prof. dr hab. Violetta Wejs-Milewska
Katedra Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych
Wydział Filologiczny
Uniwersytet w Białymstoku

RECENZJA

rozprawy doktorskiej Katarzyny Szklarek-Zarębskiej

WALDEMAR MODESTOWICZ JAKO REŻYSER W LATACH 1992-2015

Doktorantka Pani mgr Katarzyna Szklarek-Zarębska podjęła się zadania badawczego bardzo wdzięcznego acz niezwykle trudnego, bowiem centralne jego miejsce zajęła niełatwa do skodyfikowania sztuka reżyserska Waldemara Modestowicza, wybitnego i uznanego twórcy radia artystycznego, autora zarówno słuchowisk oryginalnych (stworzonych na bazie prymarnego scenariusza), jak i powstałych wskutek adaptacji szeroko rozumianej literatury, w tym dokumentu z domieszką cech artystycznych i fikcjonalności (np. feature/non-fiction), ego-dokumentów i form innych, słowem – autora sztuki radiowej, który ma w swoim imponującym dorobku kilkaset różnorodnych dzieł audialnych. Można zaryzykować twierdzenie – jeśli powołamy się na intencje Autorki niniejszej rozprawy zwerbalizowane we *Wprowadzeniu* – że Jej ambicją było napisanie monografii radiowego dzieła Modestowicza. Takie zadanie wymagało od Doktorantki wykonania skrupulatnej kwerendy materiału radiowego autorstwa (współautorstwa) Modestowicza, ponadto spośród kilkuset autorskich utworów wybrania tych „właściwych”, stanowiących podstawę do przeprowadzenia analizy oraz umożliwiających hermeneutyczną, całościową interpretację wspartą na szczegółowym i zarazem kontekstowym oglądzie poszczególnych konstytutywnych elementów każdego słuchowiska z osobna oraz radiowego dzieła Modestowicza jako całości, tj. obiektów audialnych wyreżyserowanych przez Modestowicza. Autorka rozprawy stara się zatem pokonując kolejne etapy sproblematyzowanego oglądu elementów składowych słuchowiska jako gatunku i kontekstu sytuacyjno-historycznego wyznaczyć jego zasadnicze cechy, które wskażą, że mamy do czynienia z twórcą oryginalnym, tzn. takim, który w sposób kreatywny i swobodny zarazem korzysta z tradycji gatunku non-fiction. Swoje zamierzenia przedstawia na s. 8 następująco (tu jedynie sygnalizuję, a do czego wrócę w dalszej części recenzji, że rozprawa napisana jest w trzeciej osobie liczby pojedynczej, poprzez którą „wypowiada się”

się Doktorantka, co konfunduje czytelnika i niejednokrotnie wprowadza zamieszanie co do właściwego rozpoznania autorstwa przywoływanych sądów i konstatacji):

Celem nadrzędnym rozprawy jest określenie reżyserii Waldemara Modestowicza, co oznacza wskazanie cech charakterystycznych dla reżyserii Modestowicza poprzez zdefiniowanie stosowanych przez niego chwytów reżyserskich, a także wykorzystywanych narzędzi i metod. Cele szczegółowe obejmują zaś wskazanie form oraz obszarów tematycznych słuchowisk reżyserowanych przez Waldemara Modestowicza, wyróżnienie funkcji, jakie w omawianych utworach pełni element muzyki oraz opisanie „kuchni akustycznej”. Ponadto autorka postara się rozstrzygnąć, czy Waldemar Modestowicz korzysta z metod charakterystycznych dla reżyserii filmowej, a także spróbuje nakreślić współpracę Modestowicza z reżyserem dźwięku, z zespołem aktorskim oraz autorem wybranych słuchowisk. Istotne stanie się także wskazanie postawy i podejścia Waldemara Modestowicza do tekstu scenariusza słuchowisk oryginalnych oraz określenie ról, w jakich reżyser dodatkowo występuje w słuchowisku, np. współtwórcy scenariusza lub autora adaptacji. Ważne dla autorki jest także ustalenie, czym słuchowiska w reżyserii Modestowicza wyróżniają się na tle utworów innych reżyserów, a także na tle form radiowych ukształtowanych w 100-letniej tradycji tego medium.

Jak pisze Doktorantka we wprowadzeniu do niniejszej dysertacji, chce wydobyć dzieło Modestowicza z szerokiej „panoramy” omówień dotyczących radia artystycznego, wyodrębnić z pewnego tła, gdzie incydentalnie czy okazjonalnie (przy okazji rozważań na temat innych autorów słuchowisk i ich dzieł) twórczość reżysera jedynie bywa wzmiankowana. Przekonuje, że dotąd nie doczekaliśmy się holistycznego jej opracowania, ponadto zwraca również uwagę na artystyczny duet: Waldemar Modestowicz – Tomasz M. Trojanowski, a także na współpracę reżysera z Martą Rebzdą – jako na wartość dodaną działalności w ramach różnych kompetencji artystycznych oraz na swoistą cechę kształtującą tzw. duży styl autorski i na jego sygnaturę, gdzie tropy poetyki ściśle współgrają z hermeneutyczną wizją tematu i z interpretacją problemu (sama Doktorantka pisze o holizmie). Gwarantem takiej spoistości, jak przekonuje Doktorantka, staje się długofalowa współpraca Waldemara Modestowicza z partnerami „po fachu”, współtwórcami słuchowisk, z osobami o podobnej wrażliwości, bliskości duchowej, intelektualnej. Ponadto Modestowicz uchwycony jest też w podwójnej roli: współtwórcy słuchowiska (współautora/autora warstwy słownej) i jednocześnie jego reżysera.

Doktorantka przekonuje również, że głównym kryterium doboru słuchowisk do analizy, którą w rozprawie przeprowadza, miała być ich różnorodność formalna (i wyróżnia: słuchowiska oryginalne, adaptacje prozy i utworów poetyckich, słuchowiska plenerowe, słuchowiska dla dorosłych i dla dzieci). We wszystkich tych przypadkach analiza Autorki zasadzała się na porównaniu efektów (tj. realizacji audialnych) Modestowicza z innymi dziełami radiowymi zbliżonej proveniencji, z efektami pracy reżyserów, których – jak pisze (s. 7) – warsztat jest na wysokim, porównywalnym poziomie z twórczością Waldemara Modestowicza. Przyjmuje założenie, że odstąpienie i skodyfikowanie tajników warsztatu reżysera (techniki i filozofii pracy, wrażliwości, światopoglądu, umiejętności kreacyjnych) jest możliwe i daje się opisać. Aby właśnie ten cel osiągnąć dzieli swój wywód na dwa równoległe obszary: pierwszy – to tzw. obszar formalno-strukturalny, gatunkowy, gdzie korzysta z możliwości wypracowanych przez semiologię i w jej ramach formułuje pytania o to, jakie formy słuchowiskowe, charakterystyczne dla Waldemara Modestowicza wychodzą spod jego ręki, jak funkcjonuje „kuchnia akustyczna”, jak tworzone (skąd pochodzą) i jak wykorzystywane są efekty dźwiękowe, jaki jest stosunek reżysera do scenariusza słuchowiskowego itp.), drugi to obszar problemowy (semantyczny), który określa pytanie o to, jakie tematy (jako powracające lub stałe) podejmuje reżyser i jakie jest ich moralno-etyczne oraz estetyczne uwarunkowanie. Szczegółowych pytań o charakterze pomocniczym dla eksplikacji głównej tezy Autorka stawia znacznie więcej, dotyczą one m.in. „czynnika ludzkiego” wpływającego na jakość pracy artystycznej, będącej dziełem wspólnym, relacyjności i umiejętności współpracy z zespołem ludzkim (aktorskim, z autorami tekstów) i zespołem stricte radiowym: akustykami, montażyстами, słowem – z technikami i eksperymentatorami, wykorzystującymi do granic możliwości radiowego medium. By odpowiedzieć na te i inne pytania Doktorantka zarysowuje szeroką perspektywę oglądu, odwołuje się do pionierskich czasów radia artystycznego, powołuje się na dawnych (międzywojennych) i współczesnych badaczy sztuki audialnej, przedstawiając tym samym bogatą literaturę przedmiotu, odnoszącą się do historii polskiej i światowej radiofonii. W jej centrum stają m.in. pionierskie prace Elżbiety Pleszkun-Olejnickakowej i jej współpracowniczek z zespołu badaczy radia w Łodzi: A. Pawlik czy J. Bachury). Powołuje się nie tylko na związki teatru radiowego z literaturą i dramatem (tradycyjnym teatrem), ale także z filmem – co słuszne, bowiem te dwie ostatnie dziedziny sztuki rozwijały się równolegle czerpiąc wiele z wzajemnych doświadczeń i jednocześnie podtrzymując coraz bardziej

świadomie różnice swoich potencjałów. W części „właściwej” rozprawy Doktorantka stara się zatoczyć niezwykle szeroki krąg problemowy omawianych spraw niejako wokół dzieła Waldemara Modestowicza, co sprawia, że zapoznajemy się z mnóstwem, niejednokrotnie szczegółowych i ogólnie niekontrowersyjnych uwag o specyfice radia artystycznego i jego tworzywie, pojawiają się i oryginalne przemyślenia teoretyków kultury na temat np. specyfiki reżyserskiego gestu zależnego od konkretnego medium i sposobów komunikacji, jak również dotyczące chwytów, m.in. będących (o paradoksie!) skutkiem dziś niezwykle rozpowszechnionego zjawiska konwergencji.

Wszystkie zatem uwagi o specyfice reżyserii jako warsztatu kreacji artystycznej, o rodzajach aktorstwa i filozofii wyzyskiwania „potencji” aktorskiej, również przegląd różnych, najczęściej tradycyjnych szkół prowadzenia aktora (tu godnym zaufania Doktorantki stał się – co słuszne – K. Braun) prowadzi do tego, co w rozprawie winno być najistotniejsze: do specyfiki aktorstwa „fonicznego”. Oczywiście Doktorantka zwraca uwagę – i słusznie – na tradycję i historię rozwoju sztuki reżyserskiej w ogóle, stąd repetycja, swoisty „przegląd” stanowisk, zajmujący 2/3 objętości rozdziałów, wzmocniony przywołaniem źródeł, niemniej w ich gąszczu zdaje się umykać to, co miało być wydobyte z cienia, także z cienia tradycji – czyli indywidualny głos Waldemara Modestowicza. Zazwyczaj też na końcu poszczególnych części, w małych rozdziałach Doktorantka stara się nawiązać do słów reżysera i wpleść w wywód jego własny głos pochodzący z przeprowadzonych z nim wywiadów lub bywa to utrwalona konstatacja samej Doktorantki, zwieńczająca postępujące po sobie w kolejnych rozdziałach rozprawy segmenty mikroanalizy.

Dopiero wraz z III rozdziałem wkraczamy do *clou* tematu, tj. do właściwej odłony monograficznej, w której centrum staje życie radiowe i zarazem dzieło Modestowicza. I już do końca z rozdziałem V włącznie obcujemy z tematem właściwym, czyli z prezentacją twórczości reżysera, w której przenikają się dwa oglądy: strukturalny z autorskim świadectwem w postaci komentarzy wyjętych z kilku zarejestrowanych z nim wywiadów. Czy zatem dwa rozdziały poprzedzające pracę są zbędne?

Przechodzę w tym miejscu do sformułowania pewnych uwag krytycznych, które być może tłumaczą istotę kompozycyjnego pęknięcia w konstrukcji rozprawy, sprawiając, że pojawia się zbędna repetycja niektórych wątków, a niektóre omówienia i casusy (w rozdziałach

I-II) okazują się zbyt dalekie do założonych we wprowadzeniu do nich celów. Świadomie nawiązuję do *Wprowadzenia*, bo samo sformułowanie tematu rozprawy ma charakter dość enigmatyczny (i jest dość niezręczne); nie pojawiła się w nim wyraźniej uwypuklona tendencja, nie została sformułowana wyrazista teza, wokół której, jak wokół dominanty kompozycyjnej, miałyby się skupiać cała argumentacja Doktorantki. Nie została też do tematu rozprawy wyniesiona konstytutywna cecha twórczości radiowej Waldemara Modestowicza, a przecież Doktorantka interesująco pisze o jej cechach: o spójności sekwencji, kreacji wyobraźni, o znaczeniu klamr kompozycyjnych, logocentryzmie - o wyborze tematycznym nie wspominając. Holizm, który Doktorantka ma na uwadze nie jest jednak możliwy bez wprowadzenia hierarchii wątków i spraw, bez uznania, które kwestie winny dominować, a które mają mieć charakter peryferyjny, co nie zostało dostatecznie przemyślane. Jest to działanie tym bardziej niezrozumiałe, że Doktorantka miała do dyspozycji bardzo interesujące wywiady z reżyserem, dwa z Jej udziałem, które stanowią znakomity materiał komentatorski, stanowiący zarazem wejrzenie w to, co w istocie najtrudniejsze do uchwycenia – w fenomen procesu twórczego. Przywołam choćby fragment odnośnie do pytania o prymat słowa i wizualizację, w których zawiera się – jak sądzę – esencja wyborów artystycznych Waldemara Modestowicza (s. 307-308), potwierdzająca poniekąd i analizę formalną, na którą złożyły się zasadnicze rozdziały dysertacji (III-V) :

- *Co jest dla Pana ważniejsze w słuchowisku: słowo – najpierw to napisane, a następnie wypowiedane przez aktora/aktorkę – czy dźwięk?*

- Warstwy te się uzupełniają, jedna nie może istnieć bez drugiej. Niemniej jednak jako reżyser zdecydowanie większą wagę przywiązuję do sensu, to znaczy do tej warstwy tekstowej, słownej, stanowić próbę odpowiedzi na istotne pytania dotyczące naszego życia. Mogą to być pytania o miłość, sens życia, macierzyństwo, przemijanie, pracę. O wszystko to, czym my, ludzie, się zajmujemy, pasjonujemy. To, co przeżywamy. Najważniejsza jest zatem ta warstwa intelektualna, znaczeniowa, ideowa, emocjonalna. Background, czyli wszystkie kolory, które muszą się znaleźć w tym żywym obrazie, w tej żywej opowieści, również jest istotny. Na pewno jednak forma i jakość są służebne wobec treści. Zabawa w reżyserię polega w pewnym sensie na uzupełnianiu tego obrazu, przekazu myślowego. Gorzej jest jak tego przekazu myślowego jest niewiele, a autor zajmuje się efektami dźwiękowymi. Zawsze jest to drażniące i niestety kończy się klęską. W każdym dobrym tekście dramaturgicznym, który stanowi podstawę do stworzenia teatru radiowego, ważna jest siła, moc, ważność tematów

intelektualnych, przesłanie, morał. Reszta służy temu, żeby konstrukcję myślową dopełnić, uwypuklić, przekazać słuchaczowi.

I dalej:

- Czy brak wizualności w radiu też trzeba dopełnić metodami reżyserskimi? A może cecha ta daje reżyserowi nowe możliwości twórcze?

- Ja bym tego nie przeciwstawiał, nie rozpatrywał w kategoriach in plus czy in minus. Taka jest specyfika radiowych środków. Minusem jest niewątpliwie to, że nie widać. Natomiast to ograniczenie można przekuć w coś ważnego, jeżeli trafi się na wrażliwego słuchacza, który potrafi uruchomić wyobraźnię, uważnie słuchać i samemu stwarzać te światy, które są mu opowiadane za pomocą głosów, muzyki, dźwięków i akustyki. Mnie to nigdy nie ograniczało. Przyznam, że wiele razy robiłem podwójne przymiarki, to znaczy nagrywałem słuchowisko, a potem miałem okazję zmierzyć się z tym materiałem na przykład w teatrze. To za każdym razem jest zupełnie inna jakość. Gdyby zadała mi Pani pytanie, które doświadczenie było ciekawsze, to trudno by mi było odpowiedzieć.

Prawda, że w wypowiedziach reżysera odnajdujemy wiele interesujących wątków wartych podkreślenia, podjęcia, rozwinięcia, sproblematyzowania? Wydaje się, że ze strony Doktorantki (co wnioskuję po dobrze postawionych pytaniach) wywiady zostały przygotowane nienagannie, niemniej nie zostały dostatecznie wykorzystane w toku Jej własnego wywodu. Wiem - pisanie o radiu artystycznym, o jego specyfice nie należy do zadań łatwych. Wprawdzie może łatwiej ocenić słuchowisko, które jest utrwalone na różnych nośnikach pamięci i może być wielokrotnie odtwarzane, niż np. spektakl teatralny, będący wydarzeniem jednorazowym, niepowtarzalnym, ale i w takim przypadku zrecenzowanie ulotnego fenomenu, jakim jest reżyseria Teatru Wyobraźni nie należy do zadań łatwych, a zwłaszcza zharmonizowanie intencji reżyserskich z ukonstytuowanym w wyniku recepcji dziełem o złożonej formie, podlegającej opisowi przy pomocy narzędzi i nomenklatury wypracowanej przez radioznawstwo. Autorka rozprawy podjęła się jednak tego zadania i niewątpliwie wykazała się znajomością literatury przedmiotu, wspomagającej kryteriami umożliwiającymi stworzenie rejestru zobiektywizowanych technik adaptacyjnych i twórczych, stanowiących sygnaturę reżyserską Waldemara Modestowicza, niezależnych od typu radiowych wypowiedzi i ich intencjonalnego adresata. Dopełnienie wywodu aneksem, gdzie obcujemy z żywą myślą reżysera okazało się niezwykle trafne i ożywiające lekturę. W ten sposób do sformalizowanego wywodu dodany został pierwiastek antropologiczny,

wprowadzając do rozprawy w sposób naturalny czynnik indywidualizujący (osobowy), emocjonalno-psychologiczny, słowem – ludzki – mając na uwadze tajemnicę procesu twórczego – także intymny. Ta decyzja Doktorantki – podkreślę to raz jeszcze – bardzo ożywiła rozprawę i uczyniła ją mniej kostywną.

Kolejna uwaga, którą należy sformułować dotyczy zasygnalizowanej na wstępie formy narracji w trzeciej osobie liczby pojedynczej, z konsekwencją prowadzonej do samego końca rozprawy. Nie tylko jest to błędna decyzja, jedynie praktykuje się użycie 3 osoby w przypadku formułowania abstraktów czy krótkich sum poprzedzających wypowiedź właściwą. W wypadku rozprawy zasadne jest używanie 1 osoby liczby pojedynczej, czasem liczby mnogiej, co pozwala uniknąć zmieszania się autorów wypowiedzi, czy konfuzji powstającej wskutek wątpliwości co do tego, czyja opinia jest w danym momencie przytaczana. Niestety takich miejsc w rozprawie jest wiele i bardzo one zakłócają recepcję całości oraz osłabiają jej wymowę. Pojawiają się także nieliczne niekonsekwencje interpunkcyjne (generalnie za dużo przecinków), nieliczne literówki. Także decyzja o wprowadzeniu żeńskich form gramatycznych do utrwalonych kategorii z zakresu poetyki (np. „odbiorcy”/”odbiorczynie”; „słuchacze”/”słuchaczki” itp.) nie była konieczna, ale oczywiście to kwestia wyczucia językowego i w ramach przyjętych norm językowych, używania form mniej lub bardziej tradycyjnych. Powyższa uwaga nie wpływa na moją ocenę rozprawy, jedynie pozwalam sobie w tym miejscu wyrazić własne tradycyjne stanowisko.

Podsumowując – Doktorantka podjęła się podwójnie trudnego zadania: omówienia właściwości radia artystycznego na podstawie twórczości jego wybitnego przedstawiciela, po drugie – wykazując się dużym rozeznanie i odczytaniem w najnowszych pracach z zakresu teorii radia skodyfikowała cechy współczesnego teatru radiowego, występującego na przestrzeni stulecia w wielu odmianach i wariantach, a współcześnie poddanego ciśnieniom konwergencji, wreszcie – stworzyła własną wizję twórczości radiowej Waldemara Modestowicza – i to zadanie, ze wszystkich wymienionych powyżej, wypełniła. Gdyby myśleć o wariantach publikacyjnych rozprawy, co rekomenduję po zasadniczych korektach kompozycyjnych redukujących nie tylko jej objętość, ale zmieniających filozofię prezentacji poszczególnych wątków (tj. chodzi o znaczące uszczuplenie wywodów z rozdziałów I-II i ściślejsze dostosowanie do zadań postawionych we *Wprowadzeniu*), inne rozłożenie akcentów z dominantą rozdziałów III-V i aktywnym włączeniem głosu samego reżysera. Korekta winna

również dotyczyć tytułu oraz przekształcenia wypowiedzi 3-osobowej w 1-osobową, co konieczne a co dodatkowo pozwoli „ożywić” narrację.

Ostatecznie rozprawę doktorską mgr Katarzyny Szklarek-Zarębskiej oceniam pozytywnie, spełnia bowiem ona warunki, jakie stawiane są tego typu dysertacjom i rekomenduję przejście Doktorantki do kolejnego etapu wymaganego niniejszą procedurą.



Prof. dr hab. Violetta Wejs-Milewska

Białystok 8 lipca 2024