RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ PANA MGRA MACIEJA SZATKOWSKIEGO, ZATYTUŁOWANEJ *PONOWOCZESNY ŚWIAT W TWÓRCZOŚCI MENG JINGHUIA*, NAPISANEJ POD KIERUNKIEM PANI PROF. DR HAB. LIDII KASAREŁŁO

Ponowoczesny świat w twórczości Meng Jinghuia to temat bezdyskusyjnie trafnie dobrany i sformułowany. Po raz pierwszy w polskiej literaturze tematu podjęta została problematyka chińskiego teatru postmodernistycznego i tekstu postdramatycznego. Potrzeba zajęcia się tą kwestią nie budzi żadnych zastrzeżeń, zarówno jeśli chodzi o rozwój badań komparatystycznych, jak i socjologiczno-kulturowych, czy teatralnoliterackich. Obszar dociekań wykracza poza zainteresowania ściśle sinologiczne i szerzej – filologiczne, choć i te ostatnie zyskują – część dysertacji bowiem stanowią tłumaczenia tekstów chińskich na polski. Ming Jinghui zasługuje na polskojęzyczną monografię, a tę, która wyszła spod pióra Pana magistra Macieja Szatkowskiego, rekomendowałabym do druku – po stosownych poprawkach, o których piszę poniżej.

Pan Maciej Szatkowski postawił sobie zadanie przebadania kilku nowych chińskich dramatów, ich przekład oraz odszukanie relacji między światem przedstawionym na scenie i w tekście dramatycznym a środowiskiem, w którym dramat powstał. Chodzi zatem o tak zwaną referencję dramatu, *Ponowoczesny świat w twórczości Meng Jinghuia* – z tego klarownego sformułowania jednoznacznie można wnioskować, że zamierzonym bezpośrednim przedmiotem badań Autora jest świat przedstawiony. Tradycyjnie zwykło się rozumieć kategorię literacką świata przedstawionego jako jeden ze składników treści dzieła, który jest przedmiotowym korelatem semantycznej warstwy wypowiedzi literackiej. W analizowanych dramatach korelacja zostaje jednak naruszona, dlatego warto byłoby, gdyby Autor zdeklarował się, jak sam rozumie analizowaną kategorię świata przedstawionego w dramacie lub z czyjej charakterystyki tego pojęcia korzysta. Zasadnicze pytanie

postawione już na podstawie tytułu zatem brzmi: Jaki jest świat przedstawiony w chińskim teatrze postmodernistycznym? Autor odpowiada na nie: „U Menga współczesne Chiny jawią się jako ziemia nieprzyjazna dla miłości (np. trylogia Liao Yimei i *Orzeł bez reszki*). Bohaterami najczęściej są osoby, które mają problemy związane z adaptacją w zbyt szybko zmieniającej się rzeczywistości. To ludzie, którzy czują się dysydentami w nowym społeczeństwie" (s. 37). Dla porównania, zdaniem hongkońskiego badacza Tam Kwok-kana świat przedstawiony w teatrze postmodernistycznym ukazany jest w trakcie przywracania do stanu, w którym się go stwarza. Szkoda, że Doktorant nie skorzystał również z tego rozpoznania.

Autor twierdzi, że nowatorstwo jego badań „polega na kompleksowym zbadaniu kondycji bohatera w ponowoczesnym świecie w twórczości Meng Jinghuia, co nie było do tej pory przedmiotem prac naukowych". Nie podważam prawdziwości tego stwierdzenia, chciałabym zwrócić jedynie uwagę na nieco nieprzemyślane odwołanie się tu do kategorii kondycji bohatera. Ponowoczesność, jak sam Autor zauważa, rezygnuje z takich modernistycznych bytów literackodramatycznych jak fabuła czy właśnie konstrukcja jednolitego bohatera. Bohater postmodernistyczny to zdekonstruowany człowiek o tysiącu twarzach, często pozbawiony płci (jeśli gramatyka danego języka na to pozwala), o nieustalonym bądź zmiennym wieku, a przede wszystkim – to antybohater. Dlatego i jego kondycja jest zmienna i trudna do ustalenia. Skoro magister Szatkowski pisał wcześniej, że jego celem było przebadanie świata przedstawionego, może lepiej byłoby pozostać przy tej deklaracji mówiąc o nowatorstwie pracy. Po tej poprawce brzmiałaby ona: Nowatorstwo opracowania polega na kompleksowym zbadaniu ponowoczesnego świata przedstawionego w twórczości Meng Jinghuia, co nie było do tej pory przedmiotem prac naukowych.

Dysertacja składa się z siedmiu rozdziałów merytorycznych ujętych w klamrę krótkiego Wstępu i Zakończenia (**1. Historia teatru mówionego (*huaju*) w Chinach; 2. Meng Jinghui – próba definicji; 3. Postmodernizm; 4. *Ja kocham XXX*; 5. *Przypadkowa śmierć anarchisty*; 6. *Zakochany nosorożec*; 7. *Dwóch psów poglądy na życie***), a zakończona jest spisem sztuk wyreżyserowanych przez Ming Jinghuia i ich premier, przekładami trzech dramatów (*Ja kocham XXX*; *Zakochany nosorożec*; *Dwóch psów poglądy na życie*) oraz bibliografią. W sumie praca ma 284 strony (ok. 594

tysiące znaków bez spacji), z czego prawie połowę zajmują przekłady.

Pan Szatkowski do analizy dramatów wybrał następujące metodologie i teorie: postmodernizm, postdramatyzm, intertekstualizm, hipertekstualizm, karnawalizację, teorię kapitalizmu emocjonalnego oraz socjologiczną koncepcję obcego i człowieka z zewnątrz.
Nasuwa się pytanie, jakich metodologii używali inni interpretatorzy i na ile podejście Pana Szatkowskiego jest wobec nich oryginalne? Prawdą jest, że „[n]a rynku wydawniczym obecnie dostępna jest tylko jedna książka poświęcona Meng Jinghuiowi, napisana przez Rossellę Ferrari i wydana w 2012 roku *Pop Goes the Avant-Garde. Experimental Theatre in Contemporary China*. Skoro jest tylko jedna – konkurencyjna wobec propozycji Doktoranta – próba odczytania całej twórczości Meng Jinghuia, powinien on zmierzyć się i podjąć choćby krótką dyskusję z jej tezami (co byłoby z wielką korzyścią dla polskiego czytelnika). Przy okazji, bardzo cenna jest komparatystyczna dygresja Autora tłumacząca, dlaczego tak mało jest chińskich publikacji na temat tekstów dramatów – w Chinach bowiem tradycyjnie dramat nie jest zaliczany do sztuki literackiej, lecz uważa się go za szkicowy scenariusz akcji scenicznej.

Rozdział pierwszy przynosi krótką historię teatru mówionego (*huaju*) w Chinach kontynentalnych. Posiłkując się głównie znakomitą i klasyczną już książką swojej Promotorki, Doktorant sporządził streszczenie – rzeczowe, wywarzone i cenne jako wprowadzenie do tematu. Brakuje w nim, moim zdaniem, choć jednego akapitu na temat perypetii tzw. metody Konstantina Stanisławskiego w Chinach. Bardzo opacznie i wybiórczo zrozumiana (by nie powiedzieć: niezrozumiana), stanowiła ona bowiem specyficznie chiński, lokalny wariant tego, czym była nauka rosyjskiego reżysera. A temat to ważny, skoro cała dysertacja dotyczy jednego z chińskich reżyserów. Chińscy twórcy teatralni wszak po raz pierwszy właśnie na przykładzie Stanisławskiego mogli zobaczyć, na czym w praktyce polega mało znana im dotąd działalność reżyserska w procesie produkcji dzieła teatralnego. Meng Jinghui chcąc nie chcąc również „wyrósł" na tejże metodzie pracy z aktorem. Musiał ją przy tym dobrze poznać, by móc się przeciw niej zbuntować. Dlatego warto dopisać, że dwoma najznamienitszymi reżyserami, którzy modyfikowali i sinizowali metodę Konstantina

Stanisławskiego w Chinach byli Jiao Juyin (1905-1975) i Huang Zuolin (1906-1994). Jiao Juyin proponował, aby nadać *huaju* bardziej narodowy, chiński charakter poprzez wykorzystywanie elementów tradycyjnego *xiqu*. Sformułował też teorię „mentalnych obrazów" (*xinxiang xue*), będącą modyfikacją koncepcji Stanisławskiego. Wedle niej, aktor powinien stworzyć mentalny obraz postaci, zanim zacznie tworzyć postać na scenie. Mentalne obrazy są rodzajem mostu pomiędzy prawdziwym życiem a przedstawieniem teatralnym. Po raz pierwszy Jiao zastosował tę metodę w 1951. Interwencja Jiao była konieczna, ponieważ chińskie tłumaczenie książki Stanisławskiego *Praca aktora nad sobą* było niepełne: opuszczono część o kreowaniu obrazów artystycznych, pozostawiając głównie tekst o przygotowaniach psychologicznych. Efektem tego stała się sytuacja, w której każdy niemal chiński aktor chciał „grać siebie samego". „Najpierw pozwól żyć postaci w tobie, zanim ty zaczniesz żyć w postaci" – na tym polegała wskazówka reżyserska Jiao Juyina. Nawet gruby aktor powinien mieć taką fantazję, która pozwoli mu stworzyć mentalny obraz chudego człowieka i przekonująco zagrać postać chudeusza. Życie aktora w postaci rozpoczyna się w momencie, gdy stworzony przez niego obraz mentalny postaci inkorporowany zostaje w materię obrazów scenicznych (czyli np. scenografii i innych postaci). Zdaniem Jiao wszystkie techniki dramaturgiczne powinny służyć portretowaniu postaci, jej uczuć i stanu umysłu. Podkreślić trzeba dialektyczną różnicę pomiędzy wyglądem a esencją postaci, czyli pomiędzy prawdą życiową a prawdą artystyczną. Dla Jiao prawda sceniczna polega na pokazaniu poetyckiego świata w oparciu o życie codzienne. Zuolin stanowczo nawoływał do zaniechania wzorowania się na realizmie takim, jak rozumiał go rosyjski reżyser. W zamian za to jako wzór brał sceniczną praktykę Bertolta Brechta.

Również w rozdziale pierwszym (a nie dopiero w piątym) powinno się chyba pojawić nazwisko Xie Mina. Zdaniem Chena Jide bowiem chiński teatr awangardowy oficjalnie narodził się w 1979 roku wraz z przedstawieniem *Wo weishenme sile*, a autorem dramatu był właśnie Xie Min .

W tym samym rozdziale do akapitu, w którym wymieniane są nazwiska zachodnich twórców, stanowiących inspirację dla rozwoju *huaju* na początku lat osiemdziesiątych (s. 24), dodałabym jeszcze Williama Archera. W 1983 roku bowiem wprowadzono w

Chinach nowe rozumienie dramatu, oparte na teorii Archera. Tym razem sednem konstrukcji dramatycznej miał być już nie konflikt, lecz kryzys. A topos kryzysu z pewnością stanowi jeden z kluczy interpretacyjnych dramatów Meng Jinghuia.

Wszystkie nowości nie wyrugowały jednak ze scen dawnego realizmu socjalistycznego. O czym Doktorant nie wspomina, w latach 1981-1995 jeszcze połowę repertuaru stanowiły sztuki z gatunku realizmu socjalistycznego – jak piszą skądinąd wymieniane w bibliografii przez niego autorki oksfordzkiej antologii: Martha P. Y. Cheung oraz Jane C.C. Lai .

A propos samego realizmu – podobnie, jak w przypadku metody Stanisławskiego, należałoby wyjaśnić, jakie rozumienie tej kategorii przyjęło się w Chinach i na czym polegał jej „lokalny koloryt". O sposobie rozumienia zachodniego (przede wszystkim Ibsenowskiego) realizmu przez chińskich pisarzy przesądzili głównie Hu Shi oraz Zhou Zuoren, którzy twierdzili, że realizm polega na wiernym ukazaniu prawdziwej rzeczywistości na scenie. Tymczasem sam Henrik Ibsen mówił jedynie o tym, aby pisać tak, żeby czytelnicy i widzowie uwierzyli, że obcują z prawdą społeczną. Dodawał przy tym, że żadna z jego sztuk nie była oparta na faktach. Również konflikt dramatyczny zrozumiano w Chinach inaczej niż na Zachodzie, mianowicie nieodmiennie jako starcie jednoznacznie złej i jednoznacznie dobrej postaci, zawsze prowadzące do zwycięstwa tej ostatniej. Tak rozumiany realizm był praktykowany na chińskich scenach do około 1976. Informacje powyższe można by dodać na stronie 18. tekstu, na której Doktorant wymienia nazwisko Hu Shi w związku z ibsenizmem. Swoiście chińskie pojęcie realizmu scenicznego zaproponował też Huang Zuolin (w artykule, który Pan Szatkowski wymienia w bibliografii). Reżyser ten dzielił przedstawienia na „fotograficzne" oraz „ideograficzne", preferując te ostatnie. Z kolei pisząc o teatrze absurdu Autor pomija inne ważne nazwisko: Zhu Honga. Tymczasem to dzięki staraniom tego twórcy absurd pojawił się na chińskich scenach już w 1978 roku.

Do pierwszego rozdziału dodałabym jeszcze informację, że na początku lat osiemdziesiątych XX w. zaczął być popularny w Chinach Ludowych ruch tzw. małego teatru czyli eksperymentującego teatru studyjnego (*black box theatre*). Autor

pisze o tym w przypisie 139. w rozdziale drugim, ale proponowałabym przenieść te informacje do pierwszego – przekrojowego rozdziału. Poszerzyłabym też akapit dotyczący urynkowienia teatru w latach 90. W dysertacji czytamy: „Lata 90. i pierwsze dziesięciolecie XXI wieku to okres demokratyzacji teatru przy jego jednoczesnej komercjalizacji." (s.27). Autor wspomina też o pojawieniu się prywatnych scenek teatralnych. Nie tłumaczy jednak, co wówczas dzieje się z wieloma scenami dawniej utrzymywanymi przez państwo? Odpowiedź na to pytanie znaleźć można np. w artykule Davida W. Jianga *Shanghai revisited. Chinese theatre and the forces of the market* .

Doskonale, że Autor nie zapomniał o teatrze lewicującym, który stał w opozycji do rządu. O tym ruchu wiemy wciąż niewiele. Może warto poświęcić mu jeszcze jeden akapit?

Rozdział pierwszy kończy jedyny w tej części tekstu, lecz znakomity komentarz odautorski: „Jaki jest zatem teatr współczesnych Chin? Taki jak same Chiny. Bardzo nierówny. Zróżnicowany pod względem artystycznym, teatr ciekawy świata zewnętrznego i czerpiący z niego garściami, teatr, który ma swój miejscowy koloryt, jak każda sztuka bywa ambitny i masowy, a awangarda płynnie przechodzi tu w popawangardę". Cała praca zyskałaby wiele, gdyby Pan Szatkowski częściej wyrażał swoje subiektywne oceny i komentował, jak powyżej.

Dość nieporadnie zatytułowany został rozdział 2. **Meng Jinghui – próba definicji**. My humaniści – w przeciwieństwie do przedstawicieli nauk ścisłych – nie mamy mocy formowania weryfikowalnych definicji, obracamy się w świecie subiektywnych interpretacji. Proponuję zastąpić słowo „definicja" słowem „charakterystyka". W rozdziale tym, na stronie 30. czytamy: „Meng już na drugim roku sinologii zainteresował się dramatem. Pierwszym spektaklem, który obejrzał, była *Śmierć komiwojażera* Artura Millera. To wydarzenie zdecydowało o jego późniejszych artystycznych i zawodowych wyborach." Z tak sformułowanych zdań wynika, że Meng pierwszy raz zobaczył spektakl teatralny, gdy był na drugim roku studiów – co raczej mija się z prawdą. W Chinach bowiem często już małe dzieci zabierane są do teatru.

W rozdziale drugim przekonująco opisana została hybrydyczność poetyki scenicznej, którą posługuje się Meng. W podsumowaniu na s. 42. czytamy trafne rozpoznanie: „Jednak cechą charakterystyczną dla Menga jest próba syntezy (nie zawsze udana) sztuki klasycznej i popularnej. Jest to cecha twórcy postmodernistycznego, niejednorodnego, który również śmiało wykorzystuje pastisz i humor, obecny we wszystkich omawianych w dysertacji dramatach". Hybrydyczność owa stanowi strategię twórczą umożliwiającą uprawianie teatru postpolitycznego. „Zatem popkultura musi przemycać pewne głębsze treści, żeby jej język – jak pisze Liu – mógł stanowić opozycję do języka władzy. Taką właśnie sztukę proponuje swoim widzom Meng Jinghui" (s.43). Bardzo wartościowa jest też w rozdziale drugim próba transkulturowego oglądu, prowadząca do następującej konkluzji: „Zjawisko umasowienia sztuki teatralnej nie jest specyfiką chińską czy mengowską. Pisze o tym Michał Mizera. Na przykładzie teatru polskiego odnosi je do nowej rzeczywistości i nowej publiczności, które zdają się idealnie pasować do sytuacji teatru głównego nurtu w Chinach" (s.44).

Kluczowy dla zrozumienia postawionej w dysertacji tezy o „postmodernistycznym świecie" w twórczości chińskiego pisarza, jest rozdział **3.2. Postmodernizm w Chinach**. Poprzedzony jest solidnym i zwięzłym wyłożeniem założeń postmodernistycznych sformułowanych przez Zachodnich twórców. Przynosi on jednak zbyt mało ustaleń i rozpoznań dotyczących właśnie chińskiego postmodernizmu, a przy tym nie zawiera odautorskich komentarzy porównawczych. Czytelnikowi trudno zorientować się, na czym tak naprawdę polega – zdaniem Doktoranta – chiński wariant ponowoczesności. Czy chiński postmodernizm to właśnie wariant, czy raczej substytut, adaptacja, ekwiwalent lub kopia postmodernizmu zachodniego? Przed odpowiedzą na te pytania Autor nie może się uchylać, jeśli chce zachować jasność i koherencję pojęcia, którego używa oraz wykazać się umiejętnością rozpoznawania atrybutów tej samej kategorii w różnych kontekstach społeczno-kulturowych.

Podobnie o odautorski komentarz czy krytykę źródła woła zacytowany przez Autora pogląd Wu Weimina: „Twierdzi się czasem, że w Chinach nie występuje ani

modernizm, ani awangarda w naszym rozumieniu tych pojęć, lecz tylko ich substytuty". Ważnym pytaniem dla badacza jakiejkolwiek literatury narodowej jest dziś kwestia właśnie jej narodowego charakteru. W związku z tym pojawia się pytanie: na ile chiński postmodernizm jest *made in China*?

Jakie są zatem początki postmodernizmu w Chinach? Autor wysuwa ciekawą hipotezę: „dość trudno jednak oszacować, które wydarzenia należy zaliczyć do podwalin narodzin postmodernizmu w Chinach. Być może zrodziły się one już w czasie rewolucji kulturalnej, podczas której pewne elementy tradycyjnej kultury zostały zanegowane i niszczono dotychczasowe autorytety. To teza nad wyraz odważna, ale przy bliższym przyjrzeniu się zjawisku rewolucji kulturalnej niekoniecznie nieuzasadniona. [...] Możliwe, że podwalinami była dengowska polityka otwarcia w 1978 roku, dzięki której do Chin po latach izolacji dotarły z Zachodu nieznane lub nie dość zbadane do tej pory idee i prądy. [...] Być może rewolucja kulturalna oraz polityka otwarcia to procesy sprzężone i dlatego nie jest możliwe wskazanie jednego zwiastującego postmodernizm w sztuce wydarzenia" (s.48).

Pan Szatkowski przyznaje, że trudno zaprzeczyć, iż postmodernizm jest zapożyczeniem z Zachodu. Skoro tak jest, warto było wykorzystać instrumentarium komparatystyczne i porównać na przykład – jaki program realizowali wówczas euroamerykańscy postmoderniści? Ważnym wyborem metodologicznym jest tu decyzja, czy porównując szukamy podobieństw, czy różnic. Mógł tu Autor sięgnąć po tradycyjną komparatystykę, która opiera się na teorii literatury, bądź wspomóc się nowymi studiami postkolonialnymi, które od początku XXI wieku niemal zastąpiły komparatystykę. Autor podaje jedynie informację: „Chen Jide uważa, że zachodni postmodernistyczny teatr ma dużo pierwiastka irracjonalności, który z kolei nie jest aż tak silnie obecny w sztuce chińskiej" (s.51). Proponowałabym Panu Szatkowskiemu, aby sam napisał więcej tego typu porównań, wówczas jego praca jeszcze bardziej zyska na wartości analitycznej i interpretacyjnej.

A kiedy rodzi się chiński teatr postmodernistyczny? Już w drugim rozdziale, na stronie 34, pada pierwsza informacja na temat chińskiego postmodernizmu na scenie:

„Postmoderniści teatralni pierwszej połowy lat 90. koncentrowali się głównie na aktorze i publiczności". Na kolejnej stronie czytamy: „Wczesne lata 90. można scharakteryzować jako okres rozwoju postmodernistycznego teatru i idei ponowoczesnych". Czy należy z obu stwierdzeń wyciągnąć wniosek, że początki postmodernistycznego teatru w Chinach przypadają na ten właśnie czas? „Postmodernizm w teatrze w Chinach uformował się w latach 90., kiedy kontakty między Chinami a krajami zachodnimi przybrały na sile. Ponowoczesność w teatrze oznaczała sprzeciw wobec zastanej konwencji, wymagała dekonstrukcji, eksperymentu i buntu" (s.50) – pisze Pan Szatkowski.

Materiał teatralnoliteracki, badany przez Doktoranta, jest przykładem współczesnych działań kulturowych, które stały się przedmiotem oglądu takich nowopowstałych dyscyplin jak performatyka czy etnoscenologia. Szkoda, że Autor nie wypróbował tych nowych narzędzi. Jean-François Lyotard określał wszak teatr postmodernistyczny właśnie jako oparty na performatywnym języku a nie na przedstawianiu. W teatrze postmodernistycznym granie przedstawienia jest samym przedstawieniem.

Rozdziały 4, 5, 6 i 7 zawierają pogłębioną analizę tekstów dramatycznych i ich realizacji scenicznych. Spektakle omówione są chronologicznie według daty premiery: *Ja kocham XXX* (1994), *Przypadkowa śmierć anarchisty* (1998), *Zakochany nosorożec* (1999) i *Dwóch psów poglądy na życie* (2008). Autor pracy widział wszystkie te przedstawienia „na żywo". Ja miałam okazje oglądać na żywo tylko jedno z nich: *Przypadkową śmierć anarchisty*, ale już ten jeden przykład utwierdza mnie w przekonaniu, że Doktorant potrafi „czytać" przedstawienia i dostrzegać w nich techniki dramaturgiczne i konwencje sceniczne (*xiangsheng*, *dingchangshi*, piosenki jako interludia, określone typy postaci, *apart*, symbolikę kolorów, dekoracje słowne).

Rozdział czwarty dotyczy najgłośniejszego chińskiego manifestu teatru postdramatycznego. *Ja kocham XXX* Autor rozpatruje jako rodzaj gry, a nie fabuły scenicznej, zaznaczając, że chińscy krytycy widzą w nim "sztukę lingwistyczną". Ustala również, że dzieło, w którym każde zdanie zaczyna się od „ja kocham", jest absurdalne, ponieważ wyraża tęsknotę za miłością w pokoleniu, które w dzieciństwie

doświadczyło potwornego głodu, a spłodzone zostało nie z miłości, lecz z powodu walki rasy ludzkiej o przetrwanie gatunku. Rozważając intertekstualne odniesienia w *Ja kocham XXX* Doktorant odnajduje wiersz Guo Moruo *Niebiański pies* i przeprowadza doskonałą analizę intertekstualnych powiązań, co świadczy o jego bardzo dobrym warsztacie teorioliterackim.

Na stronie 72 czytamy: „*Ja kocham XXX* jest eksperymentem postmodernistycznym, w którym podważa się zasadę *decorum*". Zasadę *decorum* podważyli też europejscy romantycy sto sześćdziesiąt lat wcześniej. Na tym polega niebezpieczeństwo używania europejskich terminów literackich do opisu zjawisk z literatur orientalnych. Teorioliterackie znaczenie terminu „zasada *decorum*" to przystawanie formy do treści i w tym znaczeniu poprawnie użyte zostało przez Doktoranta na s.91. Zgaduję jednak, że na s.72 magister Szatkowski użył tego słowa nie jako terminu teorioliterackiego, lecz w jego pierwotnym znaczeniu, jakie miało w łacinie – *decorus* 'przyzwoity'. Wówczas rzeczywiście pasuje ono do rozważań dotyczących estetyki kampu. Co więcej, w odniesieniu do teatru, w języku polskim używa się francuskojęzycznego odpowiednika *decorum*, mianowicie *bienséance*. Słowo to oznacza wymóg, by sztuka teatralna nie obrażała gustów, norm etycznych i przekonań widzów. Aby nie narażać się na opaczne zrozumienie zdania, proponuję następującą zmianę: *Ja kocham XXX* jest eksperymentem postmodernistycznym, w którym podważa się *decorum*, czyli 'przyzwoitość', można je zatem nazwać *antybienséance*.

W rozdziale piątym tematem jest *Przypadkowa śmierć anarchisty* – jedno z najważniejszych przedstawień Meng Jinghuia. Tu Doktorant daje imponujący popis swoich umiejętności w odczytywaniu intertekstualnych powiązań. Dowodzi też, że swobodnie odnajduje wielorakie strategie postmodernistyczne nie tylko w warstwie literackiej, lecz również w sferze wykonawczej na scenie. W rozdziale tym Autor zawarł też odważną, ale bardzo przekonująco udowodnioną tezę, iż zespół Menga, to prawdopodobnie jedyny chiński teatr, który nie boi się stylistyki kiczu i kampu. Własnym spostrzeżeniem Doktoranta jest zauważenie obecności w spektaklu odwołań do chińskiej tradycji *huajixi* oraz *handafu*, a także do starogreckiej satyry manippejskiej. Pozwala mu to na dostrzeżenie multikulturowego wymiaru postaci Wariata.

Rozdział szósty dotyczy dramatu *Zakochany nosorożec*. Jak rozpoznają Claire Conceison i Rossela Ferrari, w *Zakochanym nosorożcu* Meng daje metakomentarz na temat sztuki we współczesnych Chinach identyfikując ją z szaleństwem, chorobą i uwięzieniem. To przykład wymiaru intrakulturowego, którego często poszukują dekonstruktywiści. Gdyby Doktoranta głębiej interesowała subwersywność Menga, mógłby tu wyjść naprzeciw najnowszym tendencjom komparatystyki/studiów postkolonialnych. Warto zapytać również przy tej okazji o interkulturalizm i transkulturalizm w twórczości Menga. (multikulturalizm Autor doskonale rozpoznaje w dramacie omawianym w piątym rozdziale dysertacji.)

Ważnymi toposami, zauważają wymienione wyżej badaczki, w dramatopisarstwie Menga stały się: osamotnienie, ekscentryczność i trauma psychiczna. W tym kontekście warto zapytać, kto jest intencjonalnym widzem przedstawień reżyserowanych przez Menga? Podczas rewolucji kulturalnej Chińczycy pozbawieni byli możliwości rozwijania indywidualizmu i subiektywizmu. Teatr Menga rewaloryzuje te cechy ludzkie, pozyskując rzesze młodych widzów (z racji wieku często skoncentrowanych jeszcze głównie na sobie). Wraz z *Zakochanym nosorożcem* rozpoczęła się moda na dramat psychologizujący pośród chińskiej publiczności miejskiej – ludzi młodych, otwartych na świat i bogacących się. Magister Szatkowski idzie innym tropem niż wspomniane badaczki – co mu się bardzo chwali! Korzysta z ustaleń na temat recepcji kiczu, pisząc jeszcze w rozdziale drugim: „Meng jest świadomy kiczowatej estetyki swoich spektakli i kieruje je do dwóch rodzajów publiczności. Według Jagody Henrik Spalińskiej pierwszy jej rodzaj jest całkowicie świadomy konwencji i czerpie z niej radość. Natomiast istnieje również publiczność, która nie rozumie tej stylistyki, ale archetypowy charakter komunikatu sprawia, że nie musi rozumieć, by doświadczyć oczyszczenia" (s.37). Autor rozpoznaje również, że dopiero z czasem, właśnie począwszy od *Zakochanego nosorożca* swoje sztuki Meng „zaczął adresować do tzw. nowej burżuazji chińskiej, *xiaozi* (小资) i „białych kołnierzyków" (白领 *bailing*)" (s.41). W rozdziale szóstym przytacza historię o tym, jak pewnego razu Meng „postawił w tyle sceny lustro. W nim przeglądała się publiczność przychodząca na spektakl i oczekująca na jego rozpoczęcie. Trudno

o bardziej dosłowne przesłanie, do kogo kierowana jest sztuka i kto ujrzy na scenie swoje oblicze" (s.101).

Analizując kategorię awangardy magister Szatkowski dochodzi do dojrzałej konkluzji spod znaku relatywizmu kulturowego: „Różne bywają ścieżki awangardy i jej narodzin. Umasowienie sztuki to tylko jedna z nich, dominująca w Chinach. Należy mieć na uwadze, że mowa tu o awangardzie sprzed 15–20 lat, rozwijającej się w warunkach chińskich, wzmożonej cenzury, różnej od europejskiej estetyki, dlatego nie da się przyłożyć w tym przypadku zachodnich miar i standardów do oceny stopnia awangardowości sztuki teatralnej w Chinach Ludowych" (s.105).

Również w rozdziale szóstym znalazła się nowatorska interpretacja uczuć bohaterów dramatu. Autor jest zdania, że nieadekwatna uczuciowość prowadzi do niedopasowania społecznego. Atrofia uczuć z kolei jest nowym wymaganiem tak zwanego „kapitalizmu emocjonalnego", który rozpowszechnił się w nowych Chinach (s.115).

Rozdział siódmy zawiera przemyślenia o utopii i dystopii odnośnie przedstawienia *Dwóch psów poglądy na życie*. Przyjezdni marzą o życiu w mieście, ale zamiast spodziewanego utopijnego obrazu ukazuje się im dystopiczna rzeczywistość. „Chińskie miasta przedstawione zostają jako przestrzeń nieprzyjazna dla przyjezdnych" (s.120). W rozdziale tym Doktorant dowodzi nie tylko swojej znajomości *huaju*, ale także wiedzy o konwencjach w *xiqu*. Doskonale odnajduje interteksty (komedia włoska, angielskie stand-up comedy, japońskie *rakugo*) i hiperteksty (popularne piosenki, dramat *Burza*). Autor również ujawnia swoją godną najwyższej pochwały świadomość metodologiczną wspominając o możliwościach wykorzystania animal studies do analizy *Dwóch psów poglądów na życie*.

W *Zakończeniu* Doktorant wykazuje się wyczuciem potrzeb badawczych macierzystej dyscypliny: „Nowi i jeszcze nieznani szerzej reżyserzy i dramatopisarze [chińscy] wciąż pozostają nie dość dobrze zbadani i opisani. Z pewnością w niedalekiej przyszłości im właśnie poświęcone zostaną kolejne monografie i prace." (s.142).

Ocena pracy doktorskiej nie powinna obejmować twórczości artystycznej – którą po części jest i translacja – ponieważ przewód doktorski nie toczy się na uczelni artystycznej. Pragnę jednak zawrzeć mój komentarz teatrologiczny, dotyczący przydatności przetłumaczonych tekstów dramatów w praktyce teatralnej. Tłumaczenia dramatów są wyśmienite: nie obciążają bezmyślnie dykcji aktorów, nie są „przegadane", oddają napięcia dramatyczne. Autor świetnie korzysta z możliwości polskiej składni i frazeologii, a także rozmaitych stylów wypowiedzi. Życzę Panu Szatkowskiemu, aby jakiś polski teatr zainteresował się wystawieniem tych dramatów.

Użyta w dysertacji terminologia na ogół nie wzbudza sprzeciwu. Jeden z problemów stanowi pochodzące ze s.17. określenie „skonwencjonalizowanie ról", użyte przez Autora zapewne jako peryfraza teatrologicznego terminu *emplois*. Chińskie *emploi* tymczasem nie jest rolą, lecz całym typem ról, np. *laosheng* to każda rola przeznaczona dla postaci męskiej i w podeszłym wieku (por. s. 17). We *Wstępie* użyto sformułowania „reżyser dramatyczny". Bezpieczniej mówić o reżyserze teatralnym, zwłaszcza, że przyjął się już w polszczyźnie wyraz „dramaturg" jako nietożsamy z „dramatopisarzem".

Wyjaśnienia, rozwinięcia i dopowiedzenia wymagają następujące dwa zdania ze s. 17.: „Powszechne było wygłaszanie przemów przez aktorów, szczególnie tych starszych, które nazywano *yanlun laosheng* (言论老生). Skonwencjonalizowanie ról i ich podział w *wenmingxi* to pozostałość po tradycyjnym teatrze chińskim. Przewidziano wówczas 8 ról dla mężczyzn i 6 dla kobiet." Po pierwsze, to nie aktorzy byli starsi, lecz grane przez nich postaci! Sama nazwa typu ról mówi za siebie – *laosheng*. Owego 'starszego pana' w tradycyjnym teatrze chińskim (do którego Autor się tu odnosi) może wszak grać i bardzo młody aktor. Po drugie, „rola dla kobiet" nie jest tym samym, co „rola kobieca" – pierwsze odnosi się do kobiety aktorki, drugie do postaci żeńskiej. A chodzi raczej o to ostatnie, skoro trupy aktorskie w dawnych Chinach zwykle składały się albo wyłącznie z kobiet, albo wyłącznie z mężczyzn. Zatem w obu zdaniach mamy do czynienia z logiczną pomyłką, brakiem rozróżnienia między aktorem a odtwarzaną przez niego postacią na podstawie przewidzianej

wcześniej roli. Polecam Doktorantowi do lektury hasła „aktor", „rola" i „postać" ze *Słownika terminów teatralnych* Patrice'a Pavisa.

Na stronie 25. Pan Szatkowski pisze o „sztukach okołoteatralnych", wymieniając pośród nich balet, rewię, musical, cyrk i akrobatykę. Sam termin 'sztuki okołoteatralne' jest poprawny, choć teatrolodzy mówią zwykle o 'sztukach parateatralnych' (co oznacza to samo; gr. *pará* – 'przy, obok, poza'). Dużo bardziej kłopotliwe jest zaliczenie baletu, rewii i musicalu do sztuk okołoteatralnych. Są to bowiem gatunki teatralne, tyle że teatru muzycznego (który jest teatrem na równi z teatrem dramatycznym). Faktycznie okołoteatralne pozostają zatem jedynie cyrk i akrobatyka. Wyjściem z tej sytuacji jest np. zastąpienie 'sztuk okołoteatralnych' określeniem „inne widowiska".

Na stronie 34. czytamy: „Teatr postmodernistyczny poprzez ignorowanie oryginalnego tekstu i przypisów stał się teatrem całkowicie reżyserskim". Rozumiem, że autorowi chodziło o to, że korzystano z adaptacji tekstów epickich (z przypisami) na scenę. Z tekstów dramatycznych jednak również korzystano, a w odniesieniu do nich mówimy o didaskaliach, a nie przypisach. Proponuję, aby zdanie brzmiało: Teatr postmodernistyczny poprzez ignorowanie oryginalnego tekstu z didaskaliami bądź przypisami stał się teatrem całkowicie reżyserskim. Na s.132 są dwie nazwy gatunkowe japońskiego kabaretu, rakugo i raguko, z których tylko pierwsza jest poprawna.

Polszczyzna, którą posługuje się Doktorant, pozostawia trochę do życzenia. Najczęstszym błędem jest używanie niepoprawnej rekcji czasownika, np. na stronie 31.: „dramat łączący w sobie historię anonimowego autora z dynastii Ming o mniszkach i mnichach oraz *Dekamerona* Boccaccia" (poprawnie mówimy: łączyć coś z czymś, czyli „historię o mniszkach i mnichach z *Dekameronem*"); na stronie 47.: „w przeciwieństwie do modernizmu nie szuka on nowych światów, ale jedynie zdarzeń i momentów" (poprawna rekcja: szukać kogo? co? / nie szukać kogo? czego?); na s. 54.: „medium, które posłużyło młodym twórcom w znalezieniu właściwej formy" (poprawnie: posłużyć do czegoś / pomóc w czymś); na s. 118.: „które są przypisywane przez teatrologów jako cechy melodramatyczne" (poprawnie: przypisywać komu?

czemu?); na s.120.: „Ich płytkość manifestuje się między innymi w komunikacji werbalnej" (poprawnie: manifestować się czym?) Wielokrotnie magister Szatkowski jakby zapomina, jaki czasownik był orzeczeniem i tworzy niepoprawne zdania typu: „Pop w awangardzie w tym przypadku polega na wykorzystaniu i komentowaniu istniejących w społeczeństwie mód, zachowań, kultur, włączenie elementów popkultury i dialogowanie z nimi" (s.36). Poprawnie byłoby: „Pop w awangardzie w tym przypadku polega na wykorzystaniu i komentowaniu istniejących w społeczeństwie mód, zachowań, kultur, włączeniu elementów popkultury i dialogowaniu z nimi". Zdarzają się nieliczne kolokwializmy, np.: „Sztuka opowiada o losach" (s. 22), błędy składniowe jak ten ze strony 13.: „pisze, że zdarzały się spektakle, kiedy opera pekińska *jingju* wystawiana była" (powinno być: spektakle, w których opera pekińska) czy ze strony 69.: „na grę gęstością znaków, w której w teatrze postdramatycznym regułą stało się jej naruszanie" oraz przeoczenia: „przestał tworzyć w połowie latach 90." (s. 5), „teatr mówiony narodził w Japonii" (s.10), czy zabawne: „Dramaty po raz pierwszy przetłumaczone zostały na język polski i są wykonane przez autora pracy." (s.7). Redaktor wydawniczy będzie musiał również pousuwać powtórzenia (np. „przedstawiających historie umiejscowione w odległej historii", s.18). Są błędy rzeczowe wynikające z pośpiechu, np. na stronie 13. w przypisie Autor pisze, że tzw. sto dni reform wprowadził cesarz w 1989 roku, choć poprzednio w tekście podał poprawną datę. Drugie, chińskie imię pana Yu brzmi poprawnie Rongjun, a nie Rongju (s.15). Nazwisko amerykańskiego pisarza piszemy Sinclair, a nie Sinclar (s.21). Tytuł czasopisma brzmi „Renmin chubanshe" a nie „Renimin chubanshe" (przypis 179. na stronie 54.) Nazwisko żony Daria Fo to Franca Rame, a nie Franca Rampa. Zdarzają się błędy frazeologiczne: po polsku mówimy o 'oderwaniu od tradycji', a nie o 'odseparowaniu od tradycji' (s. 5); poprawne jest 'zaspakajać podstawowe potrzeby człowieka, a nie 'spełniać podstawowe potrzeby człowieka', spełnia się życzenia lub oczekiwania (s.108). Nie jest też dobrym zwyczajem nagminne pomijanie imion ludzi, których nazwiska wymieniamy w tekście po raz pierwszy. Jeśli chcemy przetłumaczyć tytuł czasopisma (s.118), nie możemy w tekście podać wyłącznie owej polskiej wersji. Piszemy najpierw oryginalny tytuł chiński, a następnie – w kwadratowym nawiasie – własne tłumaczenie na polski.

Ponieważ chiński jest językiem, który nie posługuje się oznaczaniem rodzaju gramatycznego, zwyczajowo chińskie słowa oznaczające gatunki widowisk lub terminy teatralne uznajemy w polszczyźnie za rodzaj nijaki. Robimy tak z powodu poprawności politycznej, aby polskie końcówki deklinacyjne nie wypaczyły oryginalnego wyrazu i nie dały mu zabawnego – dla polskiego ucha – brzmienia, o które nietrudno w przypadku zazwyczaj dwusylabowych a niejednokrotnie i monosylabowych terminów (np. „Wszyscy oni zetknęli się wcześniej z *shinpą*", s.15). A zatem konsekwentnie: to *shinpai*, to *jingju*, to *chuanqi*, to *huaju*, to *dixi* itp. Podobnie jest w przypadku japońskiego (to *shinpa*, to *kabuki*) i wielu innych języków azjatyckich. Dla porównania, inaczej postępujemy w przypadku antycznej greki, w której istnieje rodzaj gramatyczny, mówiąc np. ta *mimesis*, a nie to „arystotelesowskie *mimesis*" – jak błędnie pisze Autor na s. 56.

Chcąc ocenić bibliografię sporządzoną przez Pana magistra Szatkowskiego, trzeba zwrócić uwagę na zaskakujący brak w niej artykułu *The Politics of the Postmodernist Theatre in China*, autorstwa hongkońskiego profesora Tam Kwok-kana. Oczywiście nie chcę utożsamiać teatru postmodernistycznego z ponowoczesnym światem przedstawionym w dramacie. Trudno jednak zrozumieć, dlaczego Autora nie zainteresował artykuł, który już w samym tytule sygnalizuje wybraną przez niego problematykę ponowoczesności/postmodernizmu. Podobnie niezrozumiały jest dla mnie brak w bibliografii artykułu Yuwen Hsiunga *Emotion, Materiality, and Subjectivity: Meng Jinghui's "Rhinoceros in Love"*, skoro Autor poświęca temu dramatowi cały osobny rozdział, a czasopismo, na którego łamach artykuł ten ukazał się, jest panu Szatkowskiemu skądinąd doskonale znane. Na pochwałę zasługuje z kolei sięgnięcie po trudnodostępną, a klasyczną pozycję z 1930 roku: Buss Kate, *Studies in the Chinese drama*, Jonathan Cape & Harrison Smith, New York. W tradycyjnym chińskim teatrze nie ma reżysera, a jego wprowadzanie – aż do początków lat dziewięćdziesiątych XX w. – zwykle uznawano za pomyłkę. Twórczość Meng Jinghuia – również ta reżyserska – stanowi przedmiot dysertacji. Za niedopatrzenie zatem uznać trzeba brak w bibliografii przekrojowego artykułu nowozelandzkiej teatrolożki Megan Evans *The emerging role of the director in Chinese Xiqu*, choć dotyczy on reżysera w *xiqu* a nie w *huaju*. Zabrakło także możliwości pokazania założeń artystycznych Meng Jinghuia na tle innych teorii

reżyserskich, co umożliwiłby – gdyby go podano w bibliografii – na przykład wspomniany już artykuł *A Chinese Director's Theory of Performance: On Jiao Juyin's System of Directing*. I ostatni, moim zdaniem, brak w bibliografii to *Staging China: New Theaters in the Twenty-First Century*, nowowydana monografia redagowana, która jeszcze dogłębniej pozwoliłaby Panu Szatkowskiemu scharakteryzować fenomen chińskiej ponowoczesności ukazywany na scenach teatralnych .

Forma zapisu adresów bibliograficznych jest niejednokrotnie niekonsekwentna, a sam adres bywa niepoprawny. Tak na przykład w przypadku tego samego czasopisma raz mamy „Asian Theatre Journal" 2006, No. 2, s. 342–355 (rok+ numer+ strony), a innym razem – „Asian Theatre Journal" 2009, vol. 29, s. 250–259 (rok+ wolumin+ strony), czy w końcu – „Asian Theatre Journal" 2005, vol. 22, No. 2, s. 310–323 (rok+ wolumin+ numer+ strony). W drugim z podanych przykładów przy tym zamiast vol. 29 powinien być vol. 26. Martha P. Y. Cheung oraz Jane C. C. Lai są redaktorkami, a nie autorkami – jak podaje magister Szatkowski – *An Oxford Anthology of Contemporary Chinese Drama*, wydanej w 1997 roku i obejmującej dramaty z lat 1981-1995. Niekiedy brakuje przypisu źródłowego, jak w zdaniu ze strony 32.: „Meng mówi, że czuje się dobrze w każdym miejscu, w którym może pokazać swoje sztuki". Nawet, jeśli Autor sam usłyszał te słowa, należało podać gdzie i kiedy? Podobnie na s.98 : „Sam badacz wprost wspomina o formie „karnawałowo-groteskowej"". Tu również trzeba podać, w którym dziele Bachtin wprowadza takie określenie.

****

Konkludując, stwierdzam, że niniejsza rozprawa doktorska spełnia – wymagany przez Ustawę o stopniach i tytule naukowym – warunek oryginalnego rozwiązania problemu naukowego oraz inne wymogi, dotyczące tego rodzaju prac naukowych. Na podstawie wnikliwej analizy merytorycznej i formalnej przedłożonego tekstu dysertacji oraz dorobku naukowego, mogę z pełną odpowiedzialnością popierać nadanie Panu magistrowi Szatkowskiemu stopnia doktora. Dlatego proszę o dopuszczenie Autora do dalszych czynności przewodu doktorskiego.

Marta Steiner

Dr hab. Marta Steiner

Berlin, w sierpniu 2016 roku