

dr hab. Maria Błaszkiwicz

Warszawa, 9 lutego 2024

Instytut Anglistyki

Wydział Neofilologii

Uniwersytet Warszawski

## **Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Anny Prośniak „Literary Tradition and Popular Culture: Toga Plays in Victorian Popular Theatre”**

Rozprawa doktorska pani magister Anny Prośniak poświęcona jest relatywnie mało znanemu aspektowi późnowiktoriańskiego teatru popularnego, jakim są tak zwane *toga plays*.

Praca składa się z czterech rozdziałów poprzedzonych wstępem, oraz obszernej bibliografii i galerii obrazów, do których Autorka często nawiązuje, co okazuje się bardzo przydatne w czasie lektury dysertacji. Rozdziały podzielone są na mniejsze sekcje, co przydaje pracy klarowności.

Autorka podejmuje we wstępie próbę osadzenia omawianych utworów w szeroko rozumianym kontekście genologicznym epoki. Wstęp przygotowuje więc grunt do dalszych rozważań nie tylko proponując definicję gatunku, ale i nakreślając tło literackie i kulturowe zjawiska. Jest to istotne również dlatego, że *toga plays* nie są obecnie zbyt dobrze znane, materiał krytyczny jest dość skąpy, zwłaszcza w zestawieniu z dynamicznie rozwijającymi się studiami nad innymi aspektami okresu wiktoriańskiego. Bardzo istotne jest tutaj także wpisanie omawianych utworów w tradycję melodramatyczną, dzięki czemu ten aspekt może w pracy zostać od razu uznany za rzecz oczywistą. Na uwagę zasługuje też udana próba umieszczenia *toga plays* w galerii wiktoriańskich gatunków scenicznych i zestawienie ich z późniejszym rozwojem kina.

Kolejne dwa rozdziały zatytułowane 'Literary tradition: The Antiquity in the Nineteenth Century' i „Educational Theatre and Entertainment” poświęcone są umiejscowieniu *toga plays* w tradycji literackiej i kulturowej epoki wiktoriańskiej. Po nich następuje rozdział zajmujący się już bezpośrednio sztukami należącymi do tej kategorii, w tym w szczególności trzema, *The Cup*, *Claudian* i *The Sign of the Cross* których wybór miał posłużyć zilustrowaniu rozwoju tego gatunku. Rozprawę kończy rozdział czwarty „From Victorian Popular Stage to Early American Cinema: the Rise of Popular Culture” śledzący dalszy rozwój tematów i zainteresowań, jakie wcześniej stworzyły warunki powstania i rozwoju gatunku, a teraz umożliwiły przeniesienie wielu z jego konwencji na grunt powoli rozwijającej się sztuki filmowej. Jest to podział uzasadniony i logiczny, umożliwia przedstawienie *toga plays* w odpowiednim kontekście i uwypukla ich znaczenie dla utworzenia się pewnych do dziś żywych i popularnych sposobów widzenia czasów starożytnych i wykorzystania tych wizji jako dogodnego środka stylistycznego do komentowania także palących problemów współczesnych.

Jak każda decyzja o podziale i kolejności omawiania jakiegokolwiek materiału, i ta niesie ze sobą pewne niebezpieczeństwa. Nie dało się więc uniknąć pewnych powtórzeń, widać, że Autorka wielokrotnie próbowała zapobiec wrażeniu nieporządku podkreślając, że o danym zagadnieniu szerzej będzie mowa w późniejszych częściach pracy. Mimo tych wysiłków, wydaje się jednak, że niepotrzebnie pewne kwestie powtarzają się w różnych rozdziałach, na przykład nacisk, jaki kładziony jest na odniesienia do *Quo vadis* i kontrowersji związanych z podobieństwami fabuły tej powieści i sztuki *The Sign of the Cross* wymaga przedwczesnego przedstawienia streszczenia sztuki, która będzie omawiana szeroko znacznie później, sama kontrowersja też jest tylko zasygnalizowana, właściwie nie wiadomo dlaczego. Z drugiej strony, kiedy temat *Ben Hura* przywołany jest w rozdziale II, zostaje on tak wprowadzony, jakby wcześniej nie było na ten temat słowa, choć już wcześniej poświęcono mu sporo miejsca.

Można też zauważyć często stosowaną technikę niejako odwróconej kolejności wywodu. Najpierw mamy szerokie tło i bardzo szczegółowo opisane reakcje współczesnych i krytyczne recenzje *toga plays*, a dopiero w kolejnym rozdziale analizowany jest dokładnie sam utwór. Tym samym cytowane wcześniej opinie nie mogą od razu zostać poddane krytycznej ocenie ani przez Autorkę, ani przez czytelnika, budzą więc raczej zniecierpliwienie niż naukowe zainteresowanie.

Innego typu trudność pojawia się zwłaszcza w rozdziale III, miejscami bardzo chaotycznym, pełnym powtórzeń i elementów zaciemniających analizę. Autorka w trosce do przedstawienie pełnej panoramy ówczesnego teatru zbyt często koncentruje się na tym, co NIE należy jej zadaniem do *toga plays*, „przeskakując” to, co zamierza analizować potem. Z drugiej strony zdarzają się wtrącenia, elementy należące tematycznie raczej do rozdziałów wcześniejszych pojawiają się z nagłą. Na przykład w podrozdziale na temat sztuki *Claudian* mamy nagłą zmianę tematu na kwestię kostiumów w *toga plays* tylko częściowo związanych z tą sztuką.

Autorka definiuje *toga plays* jako „rodzaj sztuk melodramatycznych, będących częścią popularnego teatru późnych czasów wiktoriańskich, których akcja osadzona jest najczęściej w czasach starożytnego Imperium Rzymskiego i podejmujących tematy dekadencji rzymskiego stylu życia, zwłaszcza połączenia erotyki i pogańskiej religii. Postacie tych sztuk stoją przed wyborem między anty-wartościami narzucanymi przez oficjalną kulturę i władzę imperialną, a wartościami chrześcijańskimi reprezentującymi drogę moralności i cnoty.” Definicja wydaje się bardzo klarowna. Wymienione we wstępie próby zdefiniowania tego samego zjawiska przez nielicznych badaczy wspominających o nim w swoich pracach wskazują jednak od razu, że może ono być rozumiane znacznie szerzej, co widać na przykładzie cytowanej w dysertacji definicji Newey i Richardsa, gdzie są to po prostu sztuki, które „odtworzą świat starożytny na scenie”. Jest to o tyle istotne, że późniejsze analizy zdają się raczej skłaniać ku stosowaniu tej

szerszej definicji, gdyż obejmują utwory niekoniecznie podejmujące temat pierwszych chrześcijan. Takie podejście uzasadnia także odwołania do słynnej powieści Bolesława Prusa „Faraon” i w ogóle do tematu fascynacji starożytnym Egiptem w wieku XIX, która jest wielokrotnie w pracy przywoływana. Z drugiej strony, niewątpliwą kulminacją *toga plays* jest *The Sign of the Cross*, trudno też przecenić znaczenie *Ben Hura*, a oba utwory właśnie tematykę zderzenia wczesnego chrześcijaństwa z mentalnością rzymską podejmują. Ta swoista dwoistość definicyjna, choć widoczna w całej pracy, nie jest chyba wystarczająco podkreślona i unaoczniona.

Bardzo ograniczony charakter bezpośrednich źródeł krytycznych traktujących o *Toga Plays* jest z jednej strony korzystny dla niniejszej dysertacji, z drugiej stwarza pewne niebezpieczeństwa. Korzystne, co oczywiste, jest to, że temat wymaga szerszego i pogłębionego potraktowania, co sprawia, że dysertacja nabiera charakteru jeśli nie pracy całkiem pionierskiej na rynku anglosaskim, to na pewno zarówno bardzo oryginalnej, jak i potrzebnej. Warto dodać, że w literaturoznawstwie polskim temat jest jeszcze rzadziej podejmowany mimo oczywistej konieczności ze względu na istniejącą tradycję literacką, do której należą nie tylko słynne *Quo vadis* i *Faraon*, ale i kilka znacznie mniej znanych utworów wymienianych w pracy. Umieszczenie tych powieści w szeroko rozumianym nurcie kulturowym XIX wieku wykraczającym poza tradycje powieściową jest niezwykle cenne i wypełnia rażącą lukę badawczą. Z tego też względu niniejsza praca, po pewnych modyfikacjach, mogłaby z powodzeniem zostać wydana w języku polskim i stać się ważnym głosem w badaniach nad XIX wieczną literaturą polską.

Z drugiej strony, niewielka ilość źródeł, na których Autorka oparła trzon swojej analizy stwarza ryzyko powielenia pewnych nieścisłości lub niedoskonałości wywodu. Drobnym przykładem dobrze ilustrującym ten problem jest powołanie się na pracę Rosemary Barrow, gdzie podkreślony jest fakt, że w Anglii wiktoriańskiej nie były wystawiane sztuki rzymskie,

by stwierdzić, że to Grecy stworzyli wielkie tragedie, z czym rzecz jasna nie można dyskutować. Wynikające z tego stwierdzenia wnioski nie są już jednak tak jednoznaczne. Prawdą jest, że rzymskie tragedie w żaden sposób nie mogą konkurować z tragedią grecką, ale nie znaczy to że ich nie było, albo że Rzymianie nie interesowali się teatrem. Po pierwsze, to właśnie dzięki rzymskim naśladownictwom czy po prostu kontynuacjom przetrwała przecież częściowo tradycja komedii greckiej. Po drugie, wpływ Plauta na komedię wieków późniejszych, łącznie z wiekiem XIX, jest wręcz nie do oszacowania.

Znacznie ważniejszą sprawą jest rażąca luka w przedstawieniu tradycji literackiej i kulturowej wiodącej do *toga plays*, zdecydowanie odziedziczona po wykorzystywanych źródłach. Jest to widoczne zarówno we wstępie, jak i w rozdziale pierwszym, a także wszędzie tam, gdzie poruszony jest temat zakończenia sztuki *The Sign of the Cross* lub kontrowersji związanych z podobieństwami dzieła do powieści Sienkiewicza. Autorka, co słuszne i naturalne, bardzo dużo pisze o znaczeniu powieści Bulwera-Lyttona dla rozwoju zainteresowania starożytnością w ogóle, a powstania *toga plays* w szczególności. Nie można jednak przy tym zapomnieć, że *Ostatnie dni Pompei* nie są w żadnym wypadku zjawiskiem odosobnionym w brytyjskiej literaturze XIX wieku, przeciwnie, należą do bardzo popularnego rodzaju powieści o pierwszych chrześcijanach. Temat ten w dodatku wcale nie był w epoce wiktoriańskiej traktowany jednoznacznie, widać mocno ze sobą skontrastowane podejścia protestanckie (np. *Zenon* Cobbolda, czy *Hypatia* Kingsley'a) i katolickie (np. *Fabiola* Wisemana czy najślynniejsza *Callista* Newmana, o której Autorka pobieżnie wspomina), a nawet bardzo krytyczne głosy wyrażone na przykład w *Waleriusie* Lockharta. W dodatku mamy bardzo istotny angielski przykład sporo wcześniejszego scenicznego zainteresowania tematem w oratorium *Theodora* tak popularnego w okresie wiktoriańskim Handla. Nie da się też nie wspomnieć o bezpośrednich źródłach libretta tejże *Theodory*, czyli sztuki Corneille'a i noweli Boyle'a, tym bardziej, że analiza tych tekstów rzuca bardzo istotne światło na znaczenie

zakończenia *The Sign of the Cross* i mogłaby być niezwykle przydatna, gdyby Autorka chciała zabrać głos w sporze o podobieństwa tego dramatu do *Quo vadis*. Pozornie niewielka różnica zakończeń sztuki i powieści wskazuje jednak na ich odrębne zakorzenienie w tradycji martyrologicznej, religijnej i obyczajowej i dokładniejsze zajęcie się tą sprawą mogłoby przyczynić się do znacznego wzbogacenia i pogłębienia analizy tej sztuki.

Częste odwołania do sztuk plastycznych, w tym zwłaszcza do malarstwa, poszerza znacznie przedstawienie kulturowego tła *toga plays* i pomaga wpisać je w szeroki kontekst zainteresowań antykiem w epoce wiktoriańskiej. Na uwagę zasługuje również podjęcie przez Autorkę tematu niejakiej dwoistości, żeby nie powiedzieć hipokryzji, w wiktoriańskim podejściu do nagości w sztuce. Niewątpliwie aspekt ten może być wyodrębniony także w *toga plays* i w tradycji narracyjnej reprezentowanej choćby przez *Quo vadis*, czy nawet *Ben Hura*. Szkoda trochę, że temat ten, jakkolwiek obecny w dysertacji, nie został chyba wystarczająco pogłębiony. Widać to na przykładzie fragmentów poświęconych obrazom Leightona („Flaming June”) i Alma-Tademy („The tepidarium”). Oba mogłyby być znakomitymi przykładami wspomnianej dwoistości, gdyż oba, choć w inny sposób, mogą być odczytane jako wręcz balansujące na granicy pornografii, „Tepidarium” w sposób niemal jednoznaczny, „Flaming June” w sposób bardziej zawoalowany i subtelny. Autorka poświęca tym obrazom relatywnie dużo miejsca, nie podejmuje jednak tego tematu, koncentrując się na innych aspektach. Na marginesie dodam, że bardziej precyzyjne rozumienie znaczenia słowa „tepidarium” pozwoliłoby uniknąć drobnego błędu rzeczowego.

Niewątpliwym atutem dysertacji jest powiązanie fenomenu *toga plays* i ich specyficznej widowiskowości z rozwojem kina. Innym świetnym pomysłem było przekroczenie granic Imperium Brytyjskiego i odniesienie zarówno do tradycji amerykańskiej, jak i polskiej, na co w pełni pozwala choćby popularność *Ben Hur* i *Quo vadis*. Pokazuje to nie tylko szeroki kontekst i integralność kultury zachodniego świata, ale wskazuje też na jej różnorodność.

Mimo wspomnianej wcześniej szczupłości bezpośrednich źródeł krytycznych, Autorce udało się zgromadzić obszerną bibliografię.

Najsłabszą stroną pracy jest niestety jej warstwa językowa. Poza częstymi problemami i niekonsekwencją w użyciu rodzajników i pewnym niedopracowaniem redakcyjnym, praca obfituje w dość rażące polonizmy składniowe (np. na stronach 21, 74, czy 95). Niektóre zdania, na przykład na stronie 183, stały się przez to niemal niezrozumiałe.

Podsumowując, mimo pewnych niedociągnięć i braków, rozprawa doktorska pani magister Anny Prośniak stanowi znaczące osiągnięcie o charakterze interdyscyplinarnym, łączącym kilka tradycji literackich, teatrologicznych i filmoznawczych wraz z ich kontekstem kulturowym i historycznym. Uzupełnia też lukę w badaniach nad okresem wiktoriańskim i przyczynia się do wzbogacenia wiedzy o literaturze polskiej i jej związkach z literaturą i kulturą światową.

Z przyjemnością stwierdzam, że rozprawa doktorska pani magister Anny Prośniak zatytułowana „Literary Tradition and Popular Culture: Toga Plays in Victorian Popular Theatre” spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Maria Błaszkievicz