

Recenzja pracy doktorskiej

Temat doktoratu Magdaleny Karlikowskiej – Pąsiek: *Rosyjscy klasycy na krakowskich scenach teatralnych: 1989- 2018. Perspektywa dialogu kultur* zapowiadał się interesująco. Analiza wystawionych inscenizacji pod wskazanym w tytule kątem mogła przynieść ciekawy, skłaniający do refleksji rezultat. Jednakowoż lektura *Wstępu* oraz kolejnych rozdziałów pracy wprawiała mnie w coraz większą konsternację, poczynając od ich tytułów: I. 1. *Specyfika kultury rosyjskiej widziana przez pryzmat twórczości Mikołaja Gogola*, I. 2. *Specyfika kultury rosyjskiej widziana przez pryzmat twórczości Fiodora Dostojewskiego*, I. 3. *Specyfika kultury rosyjskiej widziana przez pryzmat twórczości Antoniego Czechowa*. Autorka relacjonowała tu lub cytowała opinie badaczy o biograficznych uwarunkowaniach i pisarstwie bohaterów poszczególnych podrozdziałów. Z gęszcza szczegółów można było (przy dużym nakładzie dobrej woli) wyłonić wątki dotyczące sposobu pojmowania przez wymienionych twórców „rosyjskości”. O ile w wypadku Gogola i Dostojewskiego przynosiło to pewien (na ogół powszechnie znany) rezultat, zdumienie budziły interpretacje dramaturgisty Czechowa, z którymi (cytując opinie komentatorów) autorka się utożsamiała. Przykładem niech będzie zamykająca tę obszerną wypowiedź konkluzja: „w twórczości Czechowa jest [...] niewiele wątków typowo rosyjskich. [...]. Wyjątek stanowią takie tematy jak: dekadentyzm – poruszony np. w *Trzech siostrach*, degradacja środowiska naturalnego w Rosji – *Wiśniowy sad*, [...], marnowanie potencjału ludzkiego i powierzanie ważnych stanowisk w Rosji przełomu XIX i XX wieku osobom niekompetentnym – *Wujaszek Wania*” (s. 72).

Po zakończeniu powyższych rozważań następowało w pracy swoiste wprowadzenie do części „teatralnej”. Rozdziały II, III i IV poświęcono niemal w całości opisowi polityki kulturalnej w Polsce po przemianach reform Balcerowicza. Do sugerowanej w tytule problematyki nawiązywał bezpośrednio właściwie dopiero rozdział V, odpowiadający trzem pierwszym całościom, na zasadzie odwrócenia tytułów: V. 1. *Dzieła Mikołaja Gogola widziane przez pryzmat krakowskich przedstawień teatralnych w latach 1939*, V. 2 *Dzieła Fiodora Dostojewskiego widziane przez pryzmat krakowskich przedstawień teatralnych w latach 1939*, V 3. *Dzieła Antoniego Czechowa, widziane przez pryzmat krakowskich przedstawień teatralnych w latach 1939*. Tutaj też ujawnił się w całej rozciągłości problem, który (moim zdaniem) uniemożliwił doktorantce przeprowadzenie zadania, zadeklarowanego w tytule.

Swój wywód oparła ona na pracach Jurija Łotmana (z lat 60-tych, w analizach porównawczych posługując się pojęciami znaku, przekodowania i skrupulatnie przestrzegając podziału na środki „werbalne” oraz „pozawerbalne” w odniesieniu do spektaklu. Nie sądzę, by był to wybór metodologicznie trafny, skoro – jak zaznaczono we Wstępie – przedmiotem badań stało się niemal wyłącznie przekształcenie oryginalnych tekstów literackich Gogola, Dostojewskiego, Czechowa w reżyserskie scenariusze, pozbawione uwag o inscenizacyjnym kształcie spektaklu. Wnioski formułowane były więc w oparciu o analizę egzemplarzy scenicznych i (wobec braku nagrań video) dotyczyły wyłącznie „możliwości zaistnienia” dialogu kultur, nie zaś jego treści. Powstaje wszakże pytanie: jak udowodnić, że owa „możliwość” miała lub nie miała miejsca, skoro rozpatruje się zmiany w obrębie jednolitego systemu znaków – słownych, zaś znaczenie dzieła teatralnego realizuje się dopiero w scenicznej „konkretyzacji” (by posłużyć się terminem Romana Ingardena)? Zacytujmy wielokrotnie przywoływanego w pracy Łotmana (*O znaczeniach we wtórnych systemach modulujących*): „Znaczenie powstaje w tych wypadkach, kiedy posiadamy co najmniej dwa różne ciągi-struktury [...] oraz mamy możliwość przekodowywania jednego z tych systemów na inny”. W teatrze, operującym własnym – nie jednolitym – „systemem kodowania”, sens każdego słowa powstaje dopiero w interakcji z pozostałymi znakami (mimicznymi, gestycznymi, ruchowymi, dźwiękowymi itd.). Na tym – by przytoczyć znany artykuł Jolanty Brach-Czajny – polega różnica między znakiem literackim a znakiem teatralnym. Ujawnia on swoją „treść” dopiero na planie „wyrażania”, tj. z chwilą przeniesienia w obręb innego kodu, dysponującego odmiennym repertuarem środków. Doktorantka składa natomiast w tej kwestii następującą deklarację: „Przedstawienie teatralne to nie tylko tekst pisarza i wypowiedzi werbalne. Mówiąc o możliwości zaistnienia pogłębionego dialogu kultur za pośrednictwem *Rewizora* z 1992 roku należy wspomnieć także o wypowiedziach niewerbalnych” (s. 125). Powołując się zaś na Łotmana, wnioskuje: „wypowiedzi werbalne – kwestie aktorów – są odbierane w teatrze przez pryzmat wypowiedzi niewerbalnych – np. scenografii i kostiumów” (s. 185). Ostatecznie zaś konkluduje: „Dlatego czasami za pomocą wypowiedzi niewerbalnych twórcy teatralni mogą podkreślić znaczenie wypowiedzi werbalnych albo wyrazić na scenie nieprzekładalne kody kulturowe i idee literackie” (s. 185). Nie wiem, jakie „kody kulturowe” uznała autorka za „nieprzekładalne”, ponieważ na ogół nie podaje ona konkretnych przykładów. Problem polega jednak na tym, iż rygorystyczne wyodrębnianie warstwy słownej oraz jej scenicznego dopełnienia (np. przez ową scenografię i kostiumy”) prowadzi prosto w metodologiczną pułapkę. W rozprawie obie te kategorie traktowane są jako osobne

ciągi, tworzące osobne, choć czasem się wspierające komunikaty. Autorka zdaje się ignorować fakt, że sens najdrobniejszej nawet wypowiedzi powstaje w przedstawieniu ze stałej koordynacji znaków „werbalnych” z „niewerbalnymi”, począwszy od pierwszego zdania aktora – o określonym wyglądzie, charakteryzacji, tembrze głosu, aktywności mimiczno-ruchowej, sposobu uczestnictwa w konkretnej sytuacji, znaczącym oświetleniu itd. Sens ów dociera do widza wszystkimi kanałami. Łotmanowskie „ciągi-struktury” są więc w teatrze z założenia nierozdzielne. Współgrają z sobą na planie postaci, sytuacji, budowania konfliktu, rozwoju akcji, by skryształizować się ostatecznie w rodzaj znaczącej syntezy. Aby nie nadużywać terminologicznych zawłości, nazwijmy ją po prostu przesłaniem przedstawienia. Generuje ono lub nie możliwość dialogu kultur.

Jak to jednak odczytać, jeśli przeprowadzając „inventaryzację” środków „werbalnych” i „niewerbalnych” sztucznie się je rozdzieli, a weryfikację uniemożliwia brak konfrontacji z opisem spektaklu? Przykład: w recenzji z krakowskiego *Rewizora* Joanna Targoń zauważa, iż przedstawienie rozpoczynała opowieść o koszmarnym śnie Horodniczego. Takie „przekodowanie” wskazuje wybór konwencji widowiska jako sennego kosmaru. Doktorantka polemizuje z recenzentką (s. 130), sugerując, że „nie zauważyła” ona, iż – zgodnie z oryginałem – zdaniem otwierającym spektakl, była wiadomość o przyjeździe rewizora, bowiem w scenariuszu zdanie to figuruje jako pierwsze. Wskazywałoby to, że reżyser umieścił akcję na płaszczyźnie realistycznej. Być może – ale komu zawierzyć? Temu, kto spektakl widział, czy temu, kto czytał scenariusz? I jak w takim razie rozstrzygnąć, czy w widowisku były (jakie?) ślady potencjalnego „dialogu kultur”?

Doktorantka zestawia teksty utworów ze scenariuszami, aby odnotować skreślenia wątków, scen, czasem osób. Cytowanym niekiedy krytykom zarzuca brak profesjonalizmu, rozczarowana, że nie omawiają celu zastosowania tych zabiegów, a w tej sytuacji trudno orzec, czy potencjalna obecność w scenariuszu szansy „dialogu kultur” ziściła się w widowisku. Gdy jednak sama próbuje to ustalić, analizując powody wykreślenia w reżyserskim egzemplarzu np. części postaci literackich, wynik tych dociekań często rozczarowuje z kolei czytelnika. Przytaczając skierowany do wykonawców komentarz Gogola do *Rewizora* i cytując jego uwagę „Inne role nie wymagają specjalnych wyjaśnień”, autorka tłumaczy na przykład: „Można przypuszczać, że Kokorin, dokonując takiego przekodowania, pierwszą część wypowiedzi Gogola potraktował dosłownie. Dlatego do ról epizodycznych niepotrzebujących szczegółowych objaśnień i charakterystyki zatrudnił jednego aktora”. I dodaje: „Jak zostało wspomniane w drugim rozdziale, wiele teatrów [...]”

tuż po transformacjach ustrojowych borykało się z brakiem odpowiedniego finansowania. Być może zaangażowanie jednego aktora do kilku ról epizodycznych było podyktowane względami finansowymi” (s. 124).

Odnotowując z ubolewaniem odpowiedzialność Leszka Balcerowicza za utrudnianie dialogu kultur, wracam jednak do kwestii fundamentalnej: sposobu rozumienia przez doktorantkę relacji literatura – teatr, w oparciu o interpretację założeń Łotmana. Posługując się przykładem transpozycji dźwięku na jego zapis graficzny, uczony zaznaczał: „Podczas przekodowywania między określonymi parami elementów, różnymi co do swego charakteru, będą się wytwarzały współodpowiedniości, przy czym jeden element w swoim systemie będzie odbierany jako e k w i w a l e n t innego w jego systemie”. Przyjęcie tego punktu widzenia zakłada, że rola reżysera sprowadza się do takiego „przekładu” danego utworu na „kod przedstawienia”, aby stanowiło ono – jak w zapisie nutowym – teatralny odpowiednik treści literackich. Czytając dysertację często ma się wrażenie, że tego rodzaju translacja (często pojmowana literalnie, jako zachowanie w scenariuszu kolejności scen lub powieściowych rozdziałów) daje nadzieję, że „dialog kultur” zaistniał. Nie jest to reguła, bo niekiedy autorka zaznacza, że ingerencja w zakresie „środków werbalnych” niekoniecznie go uniemożliwia. Pisząc np. o spektaklu *Martwych dusz* w reżyserii Fokina, p. Pąsiek stwierdza: „Dzięki dokonany skreśleniom, reżyser w omawianej scenie zwraca uwagę na konkretną ideę literacką i za pomocą komunikatu werbalnego wyraża ją w skondensowanej formie” (s. 145). Bywa, że „środki niewerbalne” wspierają „ideę literacką” (jak miało to miejsce w przypadku *Braci Karamazow* w inscenizacji Lupy), stwarzając dogodne warunki do podjęcia „pogłębionego dialogu kultur”. Negatywnym jednakowoż przejawem nadmiernego – zdaniem autorki – wyeksponowania „środków niewerbalnych” jest „ryzyko, że dane w y p o w i e d z i w i z u a l n e będą stale rozpraszać widza i – odciągać uwagę od innych rodzajów wypowiedzi np. dialogów bohaterów. Wówczas z pewnością polifoniczny charakter języka teatralnego może być poważną przeszkodą na drodze pogłębionego dialogu kultur” (s. 110). I tu uderzamy w sedno sprawy: jeśli autorka p r z e c i w s t a w i a tekst literacki „polifonicznemu językowi teatru”, upatrując przeszkodę do kulturowej relacji w samej jego naturze, czemu terenem swoich poszukiwań nie poczyniła właśnie literatury? Twórczość polskich autorów i publicystów stanowi wdzięczny materiał do takich dociekań.

Nie dysponując konkretnymi opiniami widzów (co zrozumiałe, skoro większość spektakli miała miejsce dość dawno), ani własnym rozpoznaniem (bo autorka też ich nie obejrzała), może ona jedynie postawić tezę, że najprawdopodobniej w przypadku

wspomnianego spektaklu Lupy dialog ów nie zaistniał, co spowodowała „długość trwania przedstawienia, a nie przekodowania” (s. 162). Długi spektakl może przesądzić o fiasku, ale postawienie tej tezy to dość mizerny rezultat żmudnego wysiłku zaprezentowanego na kilkunastu stronnicach. Nie deprecjonuję go jednak, gdyż o *Braciach Karamazow*, omawianych w rozprawie, czytelnik zyskuje jednak pewne wyobrażenie, dzięki fragmentom recenzji i porównaniu powieści z egzemplarzem reżyserskim.

Podsumujmy, jakie metodologiczne założenia przedłożonego doktoratu ujawniają się na tym etapie jego lektury. Główną płaszczyznę odniesienia stanowi literacki model funkcjonowania teatru, podporządkowujący realizację dzieła dyktatowi „zawartych w nim idei”. Autorka, posługując się definicją „idei” stworzoną przez Michała Głowińskiego (w *Zarysie teorii literatury* z 1962 roku), argumentuje, iż „widz teatralny, poznając główne idee adaptowanego utworu, ma również możliwość poznania światopoglądu pisarza i jego spojrzenia na ówczesną mu rzeczywistość, w tym kulturę” (s. 104). Zadanie teatru redukowane jest do funkcji medium, za którego pośrednictwem następuje transfer wiedzy o biografii twórców, „idei”, symbolach kultury itp. Autorytetem dla piszącej jest w tej kwestii Zygmunt Hübner, który odejście od zasadniczej linii myślowej pisarskiego dzieła określił w *Sztuce reżyserii* mianem „sprzeniewierzenia”. Wydana w 1982 roku publikacja (adresowana po części do adeptów tej dziedziny) zawierała program reżysera i pedagoga, oparty na jego doświadczeniach, przekonaniach i upodobaniach. W tym samym czasie i później także inni artyści – Dejmek, Jarocki, Szajna, Wajda, Grzegorzewski, Lupa itd. wywieszali własne sztandary „sztuki reżyserii”, bliższe duchowi dokonującej się – również w teatrze – transformacji. Autorka traktuje książkę Hübnera jak aktualny dekalog teatralnych nakazów. Tymczasem (niezależnie od osobistych upodobań, bo cenię twórcę), jego śmierć w 1989 roku można uznać po trosze za symboliczne zamknięcie pewnego etapu dziejów polskiej sceny.

Przyjęcie daty ustrojowego przełomu jako cezury, dawało okazję do zaprezentowania zmian, jakie zaszły w r o z u m i e n i u teatru, jego estetyki, środków wyrazu, w programach artystycznych itd. „Przekład” kodu literackiego na teatralny oraz przekład „idei”, właściwych rosyjskiej kulturze, na ich ewentualne polskie „odpowiedniki” to przecież nie jedyne możliwości uruchamiania wybranego tekstu w przestrzeni teatralnej. Ani też nie jedyny sposób uprawiania dialogu z nim i z kulturą, z której się wywodzi. To zaledwie jedna z reżyserskich praktyk. W *Problemach teorii dramatu i teatru*, Henryk Markiewicz, wymienia wśród nich np. „dialog”, pojmowany nie jako p r z e k a z „idei”, lecz jako forma r o z m o w y. Spektakl jest tu pełnoprawnym „partnerem”, wykładającym własne racje na temat,

„zaproponowany” przez pierwszego z „rozmówców” – czyli utwór literacki. Ten ostatni – zauważa Markiewicz – bywa też p r e t e k s t e m do konwersacji rozwijającej myśl reżysera, zainspirowaną inscenizowanym dziełem. Nadto przedstawienie może prowadzić z nim otwartą p o l e m i k ę, a nawet zupełnie od „idei” tekstu odejść, choć posłużono się nim jako e l e m e n t e m nowej struktury znaczącej. Czy te różne modele gry z tekstem eliminują możliwość dialogu? Sama doktorantka przyznaje, że tak nie jest, wskazując spektakl Dostojewskiego jako przykład udanych „przekodowań”, choć koncepcja teatru Lupy daleka jest od modelu teatru Hübnera. Autorka z zapalem przystaje na argumentację tego ostatniego, gdy przekonuje on, iż „wierność” autorowi jest wartością mityczną i w praktyce nieosiągalną, nie zauważa jednak, że posługując się Łotmanowska teorią przekładu (nuta = graficzny zapis dźwięku), wpisała ową wierność w skład reguł postępowania reżysera wobec dzieła.

Badając uwikłanie w niebezpieczne związki literatury i teatru, byłoby więc chyba rozsądniej sięgnąć nie tylko do porad praktyka sceny, ale też do teatrologicznej bibliografii przedmiotu. W dysertacji przywołana zostaje wprawdzie jedna z książek Ireny Sławińskiej, w kontekście wykorzystania teorii informacji przy opisach spektaklu. Pada też nazwisko Hansa-Thiesa Lehmana, jednak termin „teatr postdramatyczny” pojawia się jedynie w przypisie, w tytule jego książki. Natomiast o samym zjawisku doktorantka nawet nie napomyka, choć można by rozważyć, czy niektóre z widowisk, objętych zakresem jej badań, nie mieściłyby się w obrębie formuły postdramatyczności.. W bibliografii brak podstawowych prac polskiej teatrologii, jak choćby wspomnianego wyżej dwutomowego zbioru rozpraw *Problemy dramatu i teatru* (pod redakcją Janusza Deglera); wcześniejszego, trzytomowego *Wprowadzenia do nauki o teatrze* (też w jego redakcji), dwutomowego zbioru artykułów *W kryształach i w płomieniu* Dobrochny Ratajczakowej, nie mówiąc już o podręcznikach nowszych, takich choćby jak *Widowisko – teatr – dramat* (pod redakcją Ewy Wąchockiej). Skorzystanie z zamieszczonych tam podpowiedzi przydałoby się np. w tej części rozdziału II, w której odnotowano wejście na scenę nowego pokolenia reżyserów (m. in. Jarzyny, Augustynowicz, Miśkiewicz), obok ich mistrzów Jarockiego, Wajdy, Lupy. Tu już częściej podawane są informacje o inscenizacjach klasyki rosyjskiej, choć przeważnie na prawach przytoczenia fragmentów recenzji z tych widowisk.

Wykazując, czego w pracy zabrakło, spójrzmy, co się zatem znalazło w omawianej partii tekstu. Została ona poświęcona zagadnieniom takim, jak: konsekwencje zmian ustrojowych, polityka kulturalna rządu, sposoby zarządzania i finansowania, korzystanie z funduszy unijnych, nowa struktura teatrów na teatralnej mapie Polski itp. Źródłem tej wiedzy jest

artykuł Pawła Płoskiego *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989 – 2009* ze strony internetowej, szczegółowo w doktoracie relacjonowany. Dowiadujemy się więc, że „teatr może popaść w ruinę nie tylko z powodu braku dotacji” ale też „nadmiernych ambicji dyrektora” i jego prywatnych sympatii artystycznych” (s. 86), co miało miejsce za dyrekcji Bogusława Kaczyńskiego. Uwagę piszącej zaprzatają porażki i osiągnięcia teatru Roma w poszczególnych sezonach, pozycja artystyczna Studia Buffo i innych prywatnych scen, jak: Och-Teatr; Teatr IMKA; Teatr Kamienica czy Teatr 6. Piętro, problem dzikiej prywatyzacji Teatru Dramatycznego za dyrekcji Macieja Prusa, konflikt Tadeusza Bradeckiego z władzami o pieniądze dla Starego Teatru oraz kontrowersyjna premiera *Kordiana* w Teatrze Słowackiego... Słyszalny jest również głos ministra Piotra Glińskiego, grzmiącego że »za pieniądze publiczne pornografii w polskich teatrach nie będzie, i to mówię zdecydowanie«. Doktorantka daje temu równie zdecydowany odpór, podpierając się autorytetem Dostojewskiego, gdy ten protestował przeciw „krępowaniu ludzkiego ducha” (s. 79). Aby więc „twórczość została w pełni autonomiczna”, dotacje finansowe – jak to proponował Balcerowicz – nie powinny, zdaniem autorki, pozostawać w gestii państwa, a „źródło finansowania sztuki jest kwestią drugorzędną”(s. 80).

W tym potoku informacji niemal giną wzmianki o wystawieniu w badanym okresie kilku rosyjskich dzieł, m. in. spektaklu Iwana Wyrypajewa *Niežnośnie długie objęcia* oraz Czechowowskiego *Platonowa* w reżyserii Bogomołowa. Doktorantka zaznacza, że to ostatnie przedstawienie jest nadal grane, ale nie tłumaczy, dlaczego w takim razie nie stało się materiałem do zbadania dialogu kultur, skoro na tym przykładzie można było skonfrontować scenariusz z realizacją. Rozdział kończy półstronicowe podsumowanie, które z powodzeniem zastąpiłoby kilkanaście rozwlekłych stron, nie mających związku z meritum. Gdyby tę syntezę, krótko sygnalizującą uwarunkowania teatrów po ustrojowej transformacji, poszerzyć o wskazane wyżej kwestie przemian estetyki teatralnej i filozofii teatru, stałoby się to sensownym przejściem do zadeklarowanego tematu *Rosyjscy klasycy na krakowskich scenach teatralnych...* Byłoby tam również miejsce dla części zagadnień poruszonych w rozdziale III, dotyczącym charakterystyki teatrów Krakowa, o ile autorka dokonałaby w tej kwestii przekonującej selekcji, korygując zarazem nieścisłości. Rozumiem, że docenione zostało powstanie po przełomie 1989 Teatru Łaźnia, ale sens jego programowej formuły określa po części opozycyjność młodszej sceny wobec istniejącego w Nowej Hucie od grudnia 1955 roku Teatru Ludowego. W rozdziale o teatrach krakowskich brak o nim nawet wzmianki, choć jego mała scena to właśnie wspomniany przez autorkę Maszkaron. Z kolei teatr STU – wcześniej jeden z ważnych zespołów studenckich – stał się w nowej rzeczywistości teatrem impresaryjnym, co zmieniło po części jego wcześniejszą linię repertuarową. O problemach materialnych teatralnych placówek i amerykańizacji rozrywki wcześniej była już mowa; po co to powtarzać, zamiast poświęcić uwagę inscenizacjom „klasyki rosyjskiej”? Owszem, niektóre z nich doczekały się fragmentarycznego opisu, lecz trudno orzec według jakiego klucza dokonano ich wyboru. Czemu doktorantkę zainteresował

*Hamlet* Garbaczewskiego (skądinąd zresztą bardzo ciekawy), a uszło jej uwadze piękne przedstawienie *Maskarady* Lermontowa w teatrze Słowackiego, przygotowane przez rosyjskiego inscenizatora, Mikołaja Koladę. Dla poszukiwania dialogu kultur stanowiłoby ona wszak wymarzony materiał! Przy okazji: może warto było się zastanowić, jak z możliwości prowadzenia owego dialogu korzystają reżyserzy polscy, a jak rosyjscy? Poza niewymienionym Koladą, w rozprawie pojawiają się nazwiska Kokorina, Fokina, Bogołomowa, Wyrupajewa obok polskich: m. in. Wajdy, Lupy, Sobocińskiego, Domalika, Śmigasiewicza. Autorka drobiazgowo porównuje fragmenty skreśleń i „przekodowań” w scenariuszach, ilustrując te zmiany czasem pokaznymi cytatami tekstu. Jednak wobec szczątkowego i niejasnego obrazu przedstawień, wyłaniającego się z urywków recenzji, czytelnik nie zna komunikatu, który twórcy mieli do przekazania. Nie wystarczy bowiem powiedzieć, że np. w *Martwych duszach* Fokina dialog kultur nie zaistniał, bo „Z dostępnych recenzji teatralnych wynika, że polskie społeczeństwo bardziej przeraziło zło i diabeł, niż pospolitość gogolowskich postaci” (s. 148). Natomiast w *Wujaszku Wani* – zaistniał, choć nie był to (zdaniem cytowanego recenzenta, Łukasza Maciejewskiego) „spektakl szczególnie udany” (s. 182). Za to *Trzy siostry* Domalika stworzyły przestrzeń dialogu, bo traktowały o samotności postaci... Zamykające rozprawę podsumowanie nie przyniosło syntezy uzyskanych rezultatów przeprowadzonych badań, a jedynie streszczenia poszczególnych rozdziałów. Na drobne potknięcia stylistyczne, a nawet ortograficzne spuścimy zasłonę miłosierdzia...

Recenzowanie prac decydujących o losach kariery naukowej bywa zadaniem niewdzięcznym. Pani Pąsiek wykonała bezsprzecznie spory wysiłek, pisząc rozprawę, której założenia nie rokowały osiągnięcia celu, toteż jej wyniki okazały się niewspółmierne wobec nakładu sił. Nie odrzucam możliwości poprawy przedłożonej wersji, niemniej wymagałoby to gruntownego przemyślenia i skorygowania tematu pracy oraz znacznych zmian w jej wykonaniu. Uważam, że bez zaprezentowania – w oparciu o materiał audiowizualny – samodzielnego opisu i całościowej interpretacji bodaj trzech przedstawień, reprezentatywnych dla wybranej trójki klasyków, wyrokowanie o dialogu kultur jest bezprzedmiotowe. W uzyskaniu – przykładowo – nagrań *Braci Karamazow* czy *Płatonowa* mogę dopomóc, jeśli doktorantka zdecyduje się na podjęcie trudu tak fundamentalnego przemyślenia swojego rozumienia teatru oraz przerehabilitowania tekstu.

W obecnym jednak kształcie nie spełnia on – w moim przekonaniu – wymogów stawianych dysertacji doktorskiej.