

Lublin, 27.06.2024

dr hab. Irina Lappo
Katedra Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej
Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
e-mail: irina.lappo@mail.umcs.pl

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Karlikowskiej-Pąsiek zatytułowanej:
„Rosyjscy klasycy na krakowskich scenach teatralnych: 1989-2018. Perspektywa
dialogu kultur” napisanej pod kierunkiem dr hab. Radosława Rybkowskiego, prof. UJ
(wydruk komputerowy, 234 s., Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)**

Rozprawa mgr Magdaleny Karlikowskiej-Pąsiek, napisana pod kierunkiem prof. Radosława Rybkowskiego, to kulturoznawcze studium na temat polskiej recepcji teatralnej klasyki rosyjskiej w latach 1989-2018. Autorka podjęła ambitny projekt przyjrzenia się recepcji teatralnej z perspektywy dialogu kultur „w ujęciu kulturoznawczym, ale także teatrologicznym i literaturoznawczym”, lecz jednocześnie Doktorantka deklaruje, że praca nie ma charakteru teatrologicznego. Zapowiedziany przez tytuł materiał badawczy został przez Autorkę znacznie zredukowany: „krakowskie sceny teatralne” są reprezentowane przez cztery teatry: Teatr im. Juliusza Słowackiego, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego oraz Teatr Stu; zaś rosyjskich klasyków reprezentują pisarze — jak twierdzi Autorka bez podania zresztą dowodów ilościowych — najczęściej wystawiani w teatrze polskim: Czechow, Gogol i Dostojewski. Ilość badanych inscenizacji została zredukowana do dziewięciu. Jeśli chodzi o bazę źródłową, praca jest rzetelna: Autorka korzysta nie tylko z tekstów publikowanych, ale też egzemplarzy udostępnionych przez teatry, sięga do recenzji i dyskusji redakcyjnych.

Głównym celem rozprawy — jak deklaruje Doktorantka — „było prześledzenie przekodowań, jakie powstały w wyniku przekładu dzieła literackiego na dzieło sceniczne — przedstawienie teatralne”. Podążając za tokiem prowadzonych przez Doktorantkę rozważań, zwrócę uwagę na kilka spraw związanych zarówno z kompozycją, jak i z merytoryczną wartością pracy.

Na początku chciałabym zwrócić uwagę na mankament kompozycyjny, który wynika z samej struktury rozprawy: praca składa się z pięciu rozdziałów, z których cztery noszą

wprowadzający, teoretyczny lub kontekstowy charakter, a tylko ostatni piąty rozdział (bynajmniej nie najobszerniejszy) dotyczy bezpośrednio tematu pracy.

W rozdziale pierwszym zatytułowanym *Rosyjscy pisarze XIX i pierwszej połowy XX wieku w obliczu wyzwań epoki* Autorka zapowiada opis „specyfiki kultury rosyjskiej przez pryzmat dzieł i biografii rosyjskich pisarzy, a także ich kontekstów kulturowych”, lecz ogranicza się do streszczenia biografii i przeglądu twórczości Gogola, Dostojewskiego i Czechowa. Zdaniem Autorki „sytuacja społeczno-kulturalna w Carskiej Rosji, znajduje odzwierciedlenie w utworach pisarzy tworzących w latach 1801-1917” (interpunkcja autorska), trudno z tym się nie zgodzić, jednak czy znajduje ona odzwierciedlenie w polsko-rosyjskiego dialogu odbywającym się sto lat później? Raczej nie, zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, że immanentną cechą i niewątpliwą zaletą klasyki jest zdolność do aktualizacji. Poza tym wiek XIX w historii i kulturze Rosji jest tak zróżnicowany, skomplikowany i bogaty, że wyodrębnienie okresu 1801-1917 (skąd te daty? Gogol debiutował w 1831 roku, Czechow umiera w 1904) i mówienie o nim jako o monolocie wydaje się skrajnym uproszczeniem. Najważniejsze jednak pytanie, które rodzi się po lekturze tego obszernego rozdziału, dotyczy zasadności jego treści. Autorka twierdzi, że na podstawie „tematyki utworów rosyjskich pisarzy oraz omówieniu ich biografii, wyłonione zostały dzieła, które zawierają najwięcej wątków typowych dla kultury rosyjskiej XIX i początku XX wieku”. Dzieła te zostały już dawno wyłonione, zaś takie zabiegi, jak: przybliżenie biografii klasyków, streszczenie utworów i wyliczenie wątków — nie służą pracy, są raczej zbędne dla dalszych rozważań autorki nad „dialogiem kultur”. Teza, że znajomość wątków biograficznych omawianych autorów jest „niezbędna do prześledzenia, w jaki sposób biografia twórcy wpływa na recepcję jego dzieła”, zostaje obalona przez autorkę, która w pewnym momencie dochodzi do wniosku, że „czasami nieznajomość utworu literackiego i recenzji teatralnych, sprzyja możliwości zaistnienia pogłębionego dialogu kultur”(158). Wbrew zapowiedziom rozdział ten nie przynosi też odpowiedzi na pytanie „W jaki sposób jest kształtowana obraz pisarza w innej kulturze niż rodzima?”. Może krótki ekskurs w historię teatralnych stosunków między rosyjską klasyką a polską sceną pozwoliłby doktorantce lepiej zrozumieć grunt intelektualny kształtujący polską recepcję od czasów zaborów do naszych dni? Na miejscu byłaby tu też refleksja translatorska, której zabrakło w pracy. Duży sprzeciw budzi systemowe pominięcie pracy tłumacza. Przy poszczególnych realizacjach Doktorantka co prawda sporadycznie wspomina o tłumaczeniach, zwłaszcza jeśli były robione przez reżysera, ale generalnie

przekłady pozostają w ślepej zonie jej badań. Niewidzialność tłumacza pozwala jej na formułowanie takich twierdzeń: „Reżyser w procesie adaptacji scenicznej jest pierwszą osobą, która podejmuje dialog z ideami zawartymi w danym utworze” (s.122). W przypadku polsko-rosyjskiego dialogu kultur, który bada autorka, wcale nie reżyser jest pierwszą osobą, która podejmuje ten dialog, tylko tłumacz. Świadomość tego faktu mogłaby stworzyć ciekawszą — niż omówienie biografii i twórczości Gogola, Czechowa i Dostojewskiego — możliwość otworzenia rozprawy narracją o polskich przekładach wprowadzających omawiane teksty do polskiej kultury.

W rozdziale drugim Autorka przygląda się zmianom w polskim teatrze po 1989 roku skupiając się na kwestiach finansowania. Autorka stawia bardzo dobre pytanie: „jak zmiana sposobu finansowania polskich teatrów wpłynęła na częstotliwość wystawiania rosyjskich klasyków?” — ale nie daje na to pytanie satysfakcjonującej odpowiedzi, ponieważ mimo zapowiedzi w tytule rozdziału nie zajęła się „sytuacją kulturalno-społeczną”. Wydaje się jednak, że odejście od rosyjskiego repertuaru zostało uwarunkowane przede wszystkim przez aspekty ideologiczne i polityczne, natomiast względy finansowe były czynnikiem pochodnym, czyli niechęć publiczności do płacenia za bilety wynikała z niechęci do szeroko pojętej kultury rosyjskiej (utożsamianej z radziecką). Kompozycja pracy nie ułatwia jednak lektury, ponieważ pewne aluzje dotyczące uwarunkowań ideologicznych recepcji znajdziemy dopiero w rozdziale czwartym, a sugestię, że uprzedzenia polskiej widowni do rosyjskiej kultury wpływały na przebieg recepcji dopiero w zakończeniu. Autorka stara się opisać ten drażliwy temat w sposób bardzo zrównoważony, kształtując własną wypowiedź wręcz w trybie przypuszczenia: „Negatywne doświadczenia i skojarzenia z daną kulturą mogą sprawić, że widz albo nie zdecyduje się kupić biletu, albo będzie sceptycznie odbierać treści przedstawienia. Wówczas zastosowane przez reżysera przekodowania mogą nie mieć znaczenia, ponieważ widz prawdopodobnie będzie odbierał wszystkie wypowiedzi werbalne i niewerbalne przez pryzmat własnych uprzedzeń”. (s.215).

W ciekawie zapowiadającym się rozdziale trzecim zatytułowanym *Specyfika krakowskiej sceny teatralnej na tle innych ośrodków* Autorka wskazała na trzy zjawiska w teatralnym życiu Krakowa, które pozwalają mówić o odrębności estetyczno-ideologicznej szkoły krakowskiej, zdaniem Autorki są to: „teatr sumienia” Andrzeja Wajdy (czyli trzy legendarne spektakle wg Dostojewskiego w Teatrze Starym), pedagogiczna działalność Krystiana Lupy oraz „zjawisko teatrów publicznych”. Najciekawiej zapowiada się pierwszy

element tej układanki, czyli opis fenomenu zwanego „teatrem sumienia” Andrzeja Wajdy. Jednak wnioski, do których dochodzi autorka, budzą poważne wątpliwości: „Wiele współczesnych przedstawień zrealizowanych na podstawie twórczości Dostojewskiego jest porównywane z legendarnymi spektaklami Wajdy. Być może właśnie z tego powodu twórczość Dostojewskiego spośród trzech wymienionych pisarzy była adaptowana najrzadziej”. Powodem tego stanu rzeczy (o ile tak jest, bo autorka nie przytacza żadnych danych ilościowych, więc musimy uwierzyć jej na słowo, że Dostojewski jest wystawiany rzadziej niż Czechow i Gogol) może jednak jest to, że prozaik znalazł się w gronie dramatopisarzy? Adaptacja zaś prozy dla teatru wymaga specjalnych predyspozycji i umiejętności? Hipoteza, że autorytet Wajdy zniechęca i onieśmiela innych reżyserów, jest nieco naiwna. Natomiast przywołane w tym rozdziale inscenizacje na podstawie twórczości Gogola, Dostojewskiego i Czechowa realizowane poza Krakowem: „Księżę Myszkina” Grzegorza Jarzyny, „Ożenek” Piotra Cieplaka, „Wiśniowy sad” Anny Augustynowicz — tworzą ciekawe tło oraz pokazują różne metody uwspółcześniania klasyki stosowane przez polskich reżyserów.

Rozdział czwarty zajmuje się „przesłankami i przeszkodami”, które warunkują przebieg recepcji. Obszerny fragment tego rozdziału został poświęcony problematyce „wierności autorowi”, czyli dyskusji aktualnej w czasach Hanuszkiewiczowskiej „Balladyny”, rozstrzygniętej i zamkniętej w tych właśnie czasach, czyli w latach 70 („była histeria, pozostała historia”, jak błyskotliwie podsumowała te burzliwe dyskusje i ich finał Hanna Baltyn). Próba kontynuacji tej dyskusji została bezskutecznie podjęta przez Mrożka w latach 90. w „10 przyczynkach do „Miłości na Krymie” i naprawdę nie wymaga w XXI wieku ani dywagacji, ani stwierdzeń w rodzaju „absolutna wierność tekstowi pisarza nie jest możliwa w teatrze” (s. 133). Autorka pochyła się nad zagadnieniem „wierność pisarzowi” i dochodzi do wniosku, że „brak skreśleń wcale nie warunkuje zaistnienia pogłębionego dialogu kultur”, czyli skreślać można i czasami nawet należy: „Skreślenia są także niekiedy niezbędne, zwłaszcza w przypadku powieści liczących kilkaset stron”. Muszę z przykrością stwierdzić, że skłonność Doktorantki do komunikowania banałów i rzeczy oczywistych obniża wartość intelektualną dzieła (np.: „Spektakl teatralny to nie tylko wypowiedzi werbalne – tekst scenariusza oraz gesty aktorów. To także na przykład scenografia” (8)).

Zasadniczy dla pracy rozdział piąty został zatytułowany prawie jak rozprawa *Dzieła rosyjskich klasyków widziane przez pryzmat krakowskich przedstawień teatralnych w latach*

1989-2018. *Perspektywa dialogu kultur*. Celem ostatniego rozdziału było zbadanie, w jaki sposób dzieła literackie zostały przełożone na język teatru. Do omówienia tych zjawisk Autorka porządkuje swoją wypowiedź według klucza autorskiego, dzieląc tekst na trzy podrozdziały poświęcone spektaklom według utworów Gogola, Czechowa, Dostojewskiego. Zamiast oczekiwanej ekscerpcji odpowiednich fragmentów wywiadów i recenzji, czyli wszelkich dostępnych źródeł dokumentujących recepcję, i analizy zebranego materiału doktorantka rekonstruuje przebieg spektakli (wbrew własnym zastrzeżeniom, że nie zajmuje się rekonstrukcją). Doktorantka śledzi skreślenia, na podstawie recenzji opisuje przebieg przedstawienia, podejmuje tematy odnotowane przez krytykę teatralną, zastanawia się nawet nad grą aktorską. W kolejnych podrozdziałach poświęconych krakowskim spektaklom na podstawie utworów Gogola, Czechowa i Dostojewskiego Autorka pozostaje wierna obranemu na początku modelowi analizy spektakli. Na krytyczną uwagę zasługuje decyzja Autorki o ograniczeniu podrozdziału poświęconego Dostojewskiemu do opisu „Braci Karamazow” w reżyserii Krystiana Lupy, czyli do jednego spektaklu. W przypisie Autorka w ramach uzasadnienia takiej decyzji odsyła do swojej niepublikowanej w pracy magisterskiej oraz do „licznych artykułów naukowych” nie podając adresów bibliograficznych.

Kilka zasadniczych spraw związanych z merytoryczną wartością pracy.

Doktorantka zrezygnowała z ilościowej analizy, nie przytacza żadnych statystyk, więc twierdzenie zawarte w zdaniu otwierającym doktorat: „Analizując dane udostępnione przez Encyklopedię Teatru Polskiego można stwierdzić, że w latach 1989-2018 najchętniej wystawianymi w Polsce rosyjskimi klasykami byli: Mikołaj Gogol, Fiodor Dostojewski oraz Antoni Czechow” — pozostaje jednak hipotezą. Prawdopodobną, ale nie udowodnioną. Chciałabym dowiedzieć się, ile razy w latach 1989-2018 wystawiono np. Gogola w Polsce, ile z tego było spektakli w Krakowie i dlaczego z ogólnej liczby wybrała autorka do analizy pięć? Wobec braku takich danych statystycznych i uzasadnień wyborów badaczki nie mają już najmniejszego sensu wnioski w rodzaju: „Reasumując, aż dwa z pięciu omówionych przedstawień na podstawie twórczości Mikołaja Gogola zostały przygotowane przez rosyjskich reżyserów”. Według tej metody to mogło być dwa z dwóch. Niewątpliwie redukcja jest konstrukcją, lecz powody ograniczające materiał badawczy, zwłaszcza w przypadku ilości inscenizacji, nie są umotywowane w sposób zadawalający.

Pewne wątpliwości są związane z wyznaczeniem ramy czasowej: wybór okresu Autorka uzasadniła tym, że są to „ważne daty graniczne dla współczesnej polskiej sceny teatralnej, kultury i historii”. O ile rok 1989, w którym rozpoczął się proces transformacji ustrojowych w Polsce, nie budzi wątpliwości jako cezura w stosunkach polsko-rosyjskich, o tyle uzasadnienie daty zamykającej badanie stwierdzeniem, że 2018 to rok, „w którym w Polsce obchodziliśmy setną rocznicę odzyskania niepodległości” wydaje się sztuczne i przypadkowe. Jubileusz niepodległości w żaden sposób nie wpływa na tok narracji, nie zostaje skomentowany ani przywołany w dalszych partiach pracy. Cały ten okres 1989-2018 zostaje przez autorkę potraktowany jako monolit, jednobarwny, ideologicznie i artystycznie wyrównany: wtedy jak stosunek do kultury rosyjskiej na początku lat dziewięćdziesiątych, pod koniec 2000 czy w roku 2014, kiedy zaczęła się wojna w Ukrainie i Rosja okupowała Krym, był bardzo różny, co znajdowało odbicie zarówno w „dialogu kultur”, jak i w repertuariach teatralnych poszczególnych scen.

Przedmiotem refleksji w rozprawie mgr Magdaleny Karlikowskiej-Pąsiek jest obecność rosyjskiej klasyki na krakowskich scenach badana z punktu widzenia obecności dialogu kultur. Realizacja tak sformułowanego tematu sprowadza się do intuicyjnej oceny możliwości „pogłębionego dialogu kultur” na podstawie wyselekcjonowanego materiału badawczego. Niestety warsztat Doktorantki jest sumą poszczególnych terminów, które jednak nie układają się w spójną metodologię, por.: „Zastosowana w pracy metodologia badań, nawiązuje do: semiotyki kultury Juriego Łotmana, polifoniczności Michaiła Bachtina, teorii Zygmunta Hübnera, badań Ireny Sławińskiej oraz myśli Hansa-Thiesa Lehmana i Umberto Eco. Dodatkowo, w dysertacji były przywoływane następujące terminy: „znak” Antoniny Kłoskowskiej, idea literacka Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej oraz Janusza Sławińskiego, dokument dzieła i dokument pracy Zbigniewa Raszewskiego, dialog ks. Piotra Studnickiego oraz dialog kultur w teatrze Eriki Fischer-Lichte” (s.7). Odwołanie się do wielu autorytetów nie oznacza, jak chciałaby autorka, „szerokiej perspektywy badawczej”, zaproponowany zestaw jest metodologią hipotetyczną, która świadczy o niewyrobionym warsztacie humanistycznym. Głównym oparciem metodologicznym służy Autorce obficie cytowana w pracy wydana w 1982 roku książka Zygmunta Hübnera *Sztuka reżyserii*, która stanowi trwały punkt odniesienia i bazę do rozmaitych skojarzeń. Hübnerowi przypisuje Autorka ukształtowanie roli reżysera we współczesnym teatrze, ignorując wcześniejszych twórców i koncepcje Craiga, Hübnera cytuje przy najróżniejszych okazjach posługując się

metatekstem stworzonym w oparciu o zasadę „Hübner też” (np.: „O wierności autorowi pisał również Hübner”; „Wspominał o tym m.in. Hübner tymi słowami...” itd.) i ignorując porządek czasowy, który jest dla Autorki nieistotny, ponieważ mechanizm cytowania opiera się o zasadę skojarzeniową („myśl Hübnera odpowiada rozważaniom Gogola” (s.123). „Tak sformułowana przez Hübnera teza koresponduje m.in. z przemyśleniami Dostojewskiego” (s. 130); „słowa Śmigasiewicza korespondują z teorią Hübnera (210) itd.).

Niestety metodologia to najslabszy element tej pracy: wątpliwości budzi sam sposób sformułowania celu badawczego określonego przez autorkę jako „możliwość zaistnienia pogłębionego dialogu kultur” poprzez odpowiedź na pytania „Na ile polski widz teatralny był w stanie rozszyfrować kody kulturowe i idee literackie zawarte w krakowskich inscenizacjach? Czy za pośrednictwem omawianych przedstawień teatralnych mógł zaistnieć pogłębiony dialog kultur?” (s. 5)

Doktorantka skupia się na zadaniu dość karkołomnym — na ocenianiu czy mogło dojść do pogłębionego dialogu kultur czy nie? Przy czym sam przebieg dialogu Autorkę nie interesuje, bo według niej rekonstrukcja jest niemożliwa z powodu... braku nagrań technicznych. Argument, że „w dysertacji nie próbowano zbadać, jak kształtował się i przebiegał sam dialog kultur z powodu brakującego materiału badawczego — nagrań technicznych przedstawień, pozwalających precyzyjnie uchwycić zachowania odbiorców” — jest kuriozalny. Trudno wyobrazić jak przebieg „dialogu kultur” miałby odzwierciedlić się na „zachowaniu odbiorców”.

Główne pytanie — czym jest tytułowy dialog kultur, który w szerszym ujęciu Doktorantka opisuje jako „pogłębiony dialog kultur pomiędzy widzem a ideami literackimi w teatrze”? Co to znaczy dialog kultur między widzem a ideami i jak go zbadać? Jako przykład udanego dialogu przytacza Autorka spektakl Iwana Wyrypajewa, który „Ożenek” Gogola inkrustuje pieśniami prawosławnymi: „W konsekwencji reżyser edukuje widza oraz stwarza dogodne warunki do zaistnienia pogłębionego dialogu kultur za pośrednictwem przedstawienia teatralnego” (s. 137). Przykładem spektaklu, w którym do dialogu kultur nie doszło, jest „Rewizor” w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego. Autorka twierdzi, że „mimo że przedstawienie stwarza możliwość zaistnienia pogłębionego dialogu kultur, to może on nie zaistnieć z powodu nieprofesjonalnej recenzji” (158). Bardzo dobitnie tezę, że „największą przeszkodą uniemożliwiającą zaistnienie pogłębionego dialogu kultur” są recenzje teatralne,

„które nie wyjaśniają czytelnikowi celu, w jakimi powstały przekodowania” (s.218) formułując Autorka w zakończeniu. Z powodu braku precyzyjnych narzędzi do pomiaru głębokości tytułowego dialogu kultur oraz faktu, że cały wywód opiera się o intuicyjną ocenę Autorki, rozstrzygnięcia — czy dialog zaistniał i o ile był udany — czasami są sprzeczne, jak w przypadku Śmigasiewicza, który „w badanym okresie wystawiał „Wujaszka Wanię” średnio co siedem lat”. Na stronie 209 Autorka twierdzi, że Śmigasiewicz „osiągnął mistrzostwo w reżyserii „Wujaszka Wani”. Jednak taka sytuacja mogła także negatywnie wpłynąć na pogłębiony dialog reżysera z dziełem pisarza, a tym samym na każdą następną realizowaną inscenizację, z powodu rutyny twórcy”. Na stronie 210 okazuje się, że „podejście Śmigasiewicza wpływa korzystnie na możliwość zaistnienia pogłębionego dialogu kultur”, bo „niektórzy widzowie jeżdżą po całej Polsce za przedstawieniami swoich ulubionych reżyserów. Biorąc pod uwagę wymienione okoliczności można założyć, że u odbiorcy, który zobaczył wszystkie warianty realizacji „Wujaszka Wani” w reżyserii Śmigasiewicza, możliwość zaistnienia pogłębionego dialogu kultur była największa”.

Poziom językowy rozprawy jest równy, opracowanie redaktorskie jest staranne, lecz stylistyczna strona budzi poważne wątpliwości. Sposób prowadzenia narracji w rozprawie czasami zakrawa na karykaturę stylu naukowego w wykonaniu beckettowskiego Luckiego. Przyjęty przez autorkę styl pseudonaukowy obfituje w męczące tautologiczne powtórzenia. Pozwolę sobie zacytować jak cele i treści poszczególnych rozdziałów opisuje Doktorantka: „W drugim rozdziale pt. *Sytuacja kulturalno-społeczna w latach 1989-2018*, omówiona została sytuacja kulturalno-społeczna w latach 1989-2018”; „Celem trzeciego rozdziału pt. *Specyfika krakowskiej sceny teatralnej na tle innych ośrodków*, było omówienie specyfiki krakowskiej sceny teatralnej na tle innych ośrodków”; „W rozdziale czwartym pt. *Przesłanki i przeszkody na drodze pogłębionego dialogu kultur*, omówiono przesłanki i przeszkody, które warunkują możliwość zaistnienia pogłębionego dialogu kultur w teatrze” (interpunkcja oryginalna).

Powierzchnowość sądów może wprowadzić czytelnika w błąd, tak na przykład zdanie: „Po przemianach ustrojowych (...) spektakle musiały być również atrakcyjne dla widza nieprofesjonalisty, aby ten zdecydował się kupić bilet” (s. 6) — sugeruje, że przed przemianami ustrojowymi, czyli w czasach Jarockiego, Hanuszkiewicza, Grzegorzewskiego, Hubnera, Swinarskiego, Szajny, Wajdy, Kantora, Grotowskiego, widz nie kupował biletów z własnej nieprzymuszonej woli, a spektakle nie musiały być atrakcyjne dla

nieprofesjonalistów? Domyślam się, że autorka w ten sposób nawiązuje do praktyk z czasów realizmu socjalistycznego polegających na przymusowym włączeniu repertuaru rosyjskiego i radzieckiego do repertuarów teatru i organizacji widowni poprzez rozprowadzenie biletów wśród masy pracującej, lecz opisu tych praktyk w rozprawie zabrakło.

Zdarza się, że nietrafny wybór słów prowadzi do efektów komicznych, np. o „Ożenku”: komedia „o rosyjskim szlachcicu, który boi się wyjść za mąż” (137).

Reasumując: przedstawiony projekt naukowy jest może niezbyt fortunnie przeprowadzony, ale ciekawie pomyślany. Autorka wykazała się dobrym rozeznaniem materiału źródłowego i szerokimi horyzontami kulturoznawczymi. Prześledzenie intertekstualnych i meta-tekstualnych relacji dzieł rosyjskich klasyków z literacko-kulturowym dziedzictwem Europy, osadzenie je w polskiej tradycji teatralnej oraz opis recepcji wymaga wielowątkowej refleksji i szerokiego ujęcia kontekstowego niezbędnego przy badaniu interferencji teatru i tekstów literackich. Zarzuty wobec pracy wynikają przede wszystkim z nieprecyzyjnego posługiwania się narzędziami, jakie wypracowane zostały na gruncie teatrologii, co — biorąc pod uwagę kulturoznawczy charakter pracy — może nie stanowić zasadniczego problemu w ramach zaproponowanego przez Autorkę modelu lektury tekstów i spektakli. Uważam wobec tego, że dysertacja mgr Karlikowskiej-Pąsiek stanowi dobry materiał do zajęć dydaktycznych oraz posłużyła rozwinięciu dydaktycznego potencjału Autorki, która w zakończeniu z pasją opowiada o zajęciach prowadzonych w Uniwersytecie Trzeciego Wieku. Mimo wszystkich powyższych uwag stwierdzam, że praca *Rosyjscy klasycy na krakowskich scenach teatralnych: 1989-2018. Perspektywa dialogu kultur* odpowiada wymaganiom stawianym rozprawom doktorskim i spełnia warunki określone w art. 13.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65 poz. 595 z późn. zmianami). Wnoszę zatem o dopuszczenie mgr Magdaleny Karlikowskiej-Pąsiek do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Irina Lappo

