

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Karlikowskiej-Pąsiek
pt. *Rosyjscy klasycy na krakowskich scenach teatralnych: 1989–2018.*

Perspektywa dialogu kultur

Rozprawa doktorska pt. *Rosyjscy klasycy na krakowskich scenach teatralnych: 1989–2018. Perspektywa dialogu kultur* autorstwa pani mgr Magdaleny Karlikowskiej-Pąsiek została przygotowana na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem profesora uczelni dr hab. Radosława Rybkowskiego. Karta tytułowa nie zawiera informacji na temat czasu (roku) i miejsca jej powstania. Praca została napisana w języku polskim i liczy 234 strony (format A4: maszynopis zbindowany, karty zadrukowane obustronnie). Składa się z: *Wstępu* (s. 4–8), pięciu rozdziałów (s. 9–212), *Podsumowania* (s. 213–220) i *Bibliografii* załącznikowej (s. 221–234). Utwór nie został opatrzony streszczeniem. Dwa rozdziały główne, objętościowo największe, tj. pierwszy i ostatni, są podzielone na podrozdziały (po trzy w tychże), zaś trzy rozdziały środka, stosunkowo niewielkie, takich sekcji nie mają – nasuwa się tu pytanie o zachowanie proporcji w rozkładzie treści. Autorka rozprawy stosuje tradycyjne w formie przypisy, które umieszcza pod tekstem głównym.

Zasadniczo pod względem formalnym oraz merytorycznym rozprawa nie budzi poważniejszych zastrzeżeń. Z niektórymi ujęciami, jak też sądami można oczywiście polemizować. Wywód jest prowadzony w sposób sprawny, jasny, komunikatywny, kończy się odpowiednimi wnioskami badawczymi; również poszczególne rozdziały wieńczą trafne konkluzje. Koncepcja rozprawy została dobrze przemyślana. Doktorantka ukazuje teatr jako przeżycie wieloaspektowe, odsłania jego wewnętrzne prawa (entelechię). Praca posiada wiele walorów poznawczych. Wnosi nowe wartości do nauki.

Rzecz dotyczy krakowskich adaptacji teatralnych dzieł najpowszechniej znanych klasyków rosyjskich – Czechowa, Dostojewskiego, Gogola. Autorka pracy wyznacza ciekawe w rozwoju dziejowym ramy czasowe, tj. lata 1989–2018, a zatem swój przegląd rozpoczyna od okresu, w którym nastąpiły przemiany ustrojowe. Ów zakres lat – bez mała trzy dekady – pozwala prześledzić dynamikę rozwoju sztuki scenicznej i kształtowania się refleksji humanistycznej w kontekście ewoluujących rozmaitych zjawisk społeczno-kulturowych i w zdeterminowaniu zmiennymi politykami kulturowymi. Umożliwia ukazanie nowych znaczeń i ich transfiguracji w sztuce teatralnej ukierunkowanej na tworzenie i doskonalenie/pogłębianie dialogu międzykulturowego z wykorzystaniem nowoczesnych strategii i technik.

Recenzowana rozprawa stanowi połączenie kwestii opisowych o dużym stopniu ogólności i analiz materiałowych o charakterze szczegółowym. Pierwsze trzy rozdziały mają aspekt opisowo-przedstawieniowy, przy czym drugi i trzeci zmierzają w kierunku publicystyki i eseistyki. Czwarty rozdział wprowadza m.in. w metodologię badań – można go nazwać ogólnoteoretycznym. Przygotowują one podstawę analizy szczegółowej zawartej w rozdziale piątym, ostatnim. Ostatni rozdział mieści również diagnozy interpretatywne. Wszystkie te partie są oparte na przestudiowanej literaturze przedmiotowej i podmiotowej, w mniejszym wymiarze zawierają własne komentarze naukowe i polemiki. Konkluzje badawcze zawarte są w części podsumowującej rozprawę. Autorka umiejętnie posługuje się metodą analityczną zebranego materiału, w tym porównawczą i krytyczną; ustala fakty i idee. Analizy uzupełnia syntezą po uprzednim rozpoznaniu elementów treściowych. Brakuje jednak wyrazistej warstwy postulatywnej. Konstrukcja rozprawy jest prawidłowa, choć niedoskonała. Usterki występują w obudowie naukowej pracy. Zauważa się uchybienia w warstwie językowej i dyskursywnej. Przejdę teraz do omówienia szczegółowej rozprawy.

We *Wstępie* mgr Karlikowska-Pąsiek nakreśla cele badawcze, przedstawia pokrótce bazę materiałową (dziewięć scenariuszy teatralnych i publikowane recenzje teatralne), która posłuży jej do analitycznych deskrypcji; deklaruje perspektywę „pogłębionego dialogu kultur” jako istotę swego badania. Na wstępie zaznacza: „Jak dotąd, nie powstało żadne kulturoznawcze opracowanie omawiające współczesne polskie przedstawienia teatralne zrealizowane na podstawie literatury rosyjskiej w kontekście pogłębionego dialogu kultur” (s. 4, interpunkcja poprawiona – KW). Choć Badaczka zastrzega, że „praca nie ma charakteru teatrologicznego” (s. 2), to nie unika ona ujęcia teatrologicznego analizowanych zagadnień, które, prócz kulturoznawczego i literaturoznawczego, dochodzi do głosu w rozdziale czwartym rozprawy. Dodam, iż wyłania się tu jeszcze element przekładoznawczy. Doktorantka zakłada interdyscyplinarność metodyczną (s. 7) – jest to podejście ze wszech miar słuszne i stanowi o badawczej otwartości, ujawnia szersze spojrzenie na rozliczne kwestie, jak też uświadamia konieczność łączenia (aplikacji) różnych aparatów metodologicznych, co uwyrażnia się w rozdziałach czwartym i piątym. Autorka dysertacji stawia kilka hipotez badawczych. Ciekawie byłoby poznać również tezę. Nadmienia o trudnościach warsztatowych związanych m.in. z niemożnością przestudiowania „nagrań technicznych” inscenizacji. Píše, czego zamierza dociekać i czego się nie podejmie, uzasadnia cele nadrzędne. Nie ma tu jednak najważniejszego – definicji dialogu kultur. Tę Badaczka zaprezentuje dopiero w rozdziale czwartym, a więc w drugiej połowie rozważań (od s. 120). Wówczas też nakreśla aparat pojęciowy. Ukazując pierwszy cel badawczy

Autorka rozprawy przyjmuje aksjomat: „Należy pamiętać, że dialog kultur jest możliwy zawsze i zawsze zachodzi”. Szczególnie w sytuacji zetknięcia się dwóch odrębnych kultur” (s. 5, podkr. KW). W konkluzjach (*Podsumowaniu*) powtarza część argumentu: „dialog kultur na scenie zachodzi zawsze” (s. 218, podkr. KW), by za chwilę wnioskować intuicjonistycznie: „W przyszłości poważną przeszkodą uniemożliwiającą zaistnienie pogłębionego dialogu kultur może być brak umiejętności odczytywania współczesnych kontekstów kulturowych” (s. 218, interp. i podkr. KW).

Rozdział pierwszy (s. 9–84) nosi tytuł ogólny: *Rosyjscy pisarze XIX i pierwszej połowy XX wieku w obliczu wyzwań*. Moim zdaniem jest on zbyt szeroki, nie precyzuje treści, jakie zostaną w nim zawarte. Tytuł nie spełnia zatem przynależnej mu funkcji deklaratywnej (tajemnicą pozostają tytułowe „wyzwania”). Podrozdziały naprowadzają czytelnika na tory specyfiki kultury rosyjskiej, którą Autorka przedstawia przez „pryzmat życia i twórczości” wymienionych pisarzy rosyjskich. Tytuł główny i podtytuły zapowiadają analizy dwuwektorowe. W rozdziale zamieszczono szereg treści ogólnych, ważniejszych faktów z życia pisarzy, posiłkując się powszechnymi opracowaniami z historii literatury rosyjskiej oraz wybranym czasopiśmiennictwem. Niewątpliwie dla ciągłości prowadzonego wywodu są one w tym miejscu niezbędne. Badaczka zmierza jednocześnie do ukazania tych motywów w utworach rosyjskich, które są przejawem kultury rosyjskiej danej epoki; udatnie je różnicuje. Konstatuje, iż dzieła rosyjskie o znaczeniu kulturowym znalazły wyraz w krakowskich inscenizacjach teatralnych. To będzie stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań na temat pogłębionego dialogu zderzających się kultur.

Rozdział drugi *Sytuacja kulturalno-społeczna w latach 1989–2018* (s. 85–107) to – w mojej ocenie – zbyt rozwlekłe dywagacje na temat utrzymania i finansowania teatrów w Polsce, zawierające wiele wątków pobocznych niewiążących się z tematem głównym pracy, choć Autorka deklaruje zbadanie wpływu zmiany w sposobach finansowego wspierania teatrów na frekwencję wystawianych sztuk na podstawie dzieł klasyków rosyjskich. Tematy poboczne dotyczą różnych wymienionych z nazwy teatrów w całej Polsce, z nieskrywaną momentami afirmacją prywatnych. Cała ta wypowiedź ma charakter publicystyczny, opiera się w dużej mierze na artykułach prasowych w zasadzie jednej linii polityczno-światopoglądowej („Gazeta Wyborcza”, „Gazeta Prawna” itp.); mieści wiele elementów subiektywnych, wybitnie ocennych. W tej części rozprawy dostrzegam niespójne i subiektywne stwierdzenia i komentarze Doktorantki, a także projekcje własne. Wiele miejsca poświęca się „ideom” Leszka Balcerowicza (razi górnolotność pojęcia „idea”). W pierwszym akapicie Doktorantka na przykład pisze: „Wyzwania, przed którymi stanęło wiele krajowych

scen, najlepiej opisują słowa Leszka Balcerowicza, który po upadku PRL-u mówił: >>Kultura i nauka muszą utrzymać się same<< (s. 85), a zdanie poprzedzające brzmiało: „Przyszłe dotacje lub ich brak miały nie tylko wpłynąć na repertuar, ale także zdecydować o istnieniu wielu instytucji” (s. 85, interp. KW). Później przywołuje opinie środowisk o „<<balceryzacji>> kultury”, by natychmiast usprawiedliwić „idee Ministra Finansów” (bije w oczy nieortograficzny zapis nazwy organu administracji!) jako „próbę zapobiegnięcia sytuacji, w której to politycy decydują o kształcie i tematyce poszczególnych przedstawień” (s. 92). W końcu dochodzi do aksjologii eponimu: „Badaczka Maryla Zielińska określa go [tj. Grzegorza Jarzyne] nawet mianem <<Balcerowicza polskiego teatru<<” (s. 93–94). Jest wiele pierwiastków ocennych – nieobiektywnych i nienaukowych – tego rodzaju: „Za słuszością stanowiska Balcerowicza mogą przemawiać doświadczenia minionej epoki – PRL. Dodatkowo ówczesny Minister finansów trafnie przewidział próby zdejmowania spektakli, które według nobilitowanych polityków są obrazoburcze i niemoralne, np. *Śmierć i dziewczyna* (premiera 2015) w Teatrze Polskim we Wrocławiu” (s. 93, ortografia oryg.). Stawiam pytanie: za pomocą jakiego aparatu naukowego da się zbadać/zweryfikować powyższe stwierdzenia? Jakie reguły wnioskowania zastosowano?

Uznania recenzenta nie może znaleźć niepowściągliwość Doktorantki w wyrażaniu arbitralnych sądów o podłożu nie naukowym, lecz politycznym. Są to wypowiedzi w stylu np.: „To, co w percepcji przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego [tj. prof. Piotra Glińskiego] uchodzić może za przejaw pornografii na scenie, niezaprzeczalnie jest twórczością” (s. 93, interp. i podkr. KW). Czy choćby taka wypowiedź argumentacyjna: „Tym samym można stwierdzić, że w zarządzaniu warszawską sceną Kaczyński [tj. Bogusław] kierował się przede wszystkim prywatnymi sympatiami artystycznymi. Jest to zachowanie charakterystyczne dla poprzedniej epoki – PRL-u. Poza własnymi ambicjami i sentymentami Kaczyński nie uwzględnił nowej, prężnie rozwijającej się kapitalistycznej rzeczywistości, w której sektor kultury musiał odnaleźć i ugruntować swoje miejsce” (s. 101, interp. KW). Jest to *argumentum ad hominem* oraz *ad personam*. I jest to również błąd atrybucji. Zadaję wobec tego pytanie: jakie narzędzie badawcze Doktorantka zastosowała do uzasadnienia tego sądu? Z jakiej metodologii skorzystała?

Pod wątpliwość należy poddać powoływanie się – na zasadzie argumentowania – na jednostkowe subiektywne, negatywnie wartościujące opinie osób spoza środowisk akademickich, jak np. Jacka Żakowskiego rozpisującego się o „braku honoru elit rządzących” (s. 91). Przez takie efekty autorytetu dochodzi w wypowiedzi naukowej do utraty dystansu badawczego, co prowadzi do błędu poznawczego.

Ze zdziwieniem odnotowuję pominięcie przez Doktorantkę okresu 2015–2018, a mianowicie okresu, w którym nastąpiła wyraźna zmiana w polityce finansowania instytucji artystycznych, w tym teatrów, wsparcie z budżetu centralnego. Dane na ten temat można znaleźć na stronie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz w raporcie *Piękno. Pamięć. Wspólnota. Działania Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2016–2023*. To uchybienie może niepotrzebnie wywołać posądzenie o brak obiektywizmu badawczego, jak też stronnictwo polityczną, która przecież nie powinna się uobecniać w pracy naukowej prezentowanego gatunku.

W rozdziale zabrakło twardych danych liczbowych (wszak rzecz jest o finansowaniu). Wnioski, oceny i komentarze powinny mieć oparcie w zestawieniach liczb (kwot dotacji w konkretnych latach). Dane liczbowe, a tym bardziej ich aspekt porównawczy, uwiarygodniłyby analizę i dałyby właściwą gradację opisywanych faktów. Wprawdzie na s. 91 podano dwie kwoty, jak też w paru cytacjach prasowych, ale bez odniesienia do innych danych, które by podsumowały ten blisko trzydziestoletni okres. „Cyfry rozstrzygają!” – jak mawiał Johann Friedrich Benzenberg (1777–1846).

Czytanie rozdziału utrudnia brak datacji artykułów prasowych, na które powołuje się Doktorantka w przypisach – czasami nie wiadomo, o jaki moment w historii idzie. Oczywiście generalne wnioski płynące z przeanalizowania kondycji teatrów i ich repertuarów są poznawczo interesujące – nie tylko dla teatrologów, ale i rusycystów. Dzięki nim czytelnik dowiaduje się m.in. o przejściowej degradacji dorobku Gogola – usytuowaniu go w grupie sztuk ludycznych. Ten rozdział uważam jednak za najsłabsze ogniwo w badaniach.

W rozdziale trzecim *Specyfika krakowskiej sceny teatralnej na tle innych ośrodków* (s. 108–119) Doktorantka dostrzega i charakteryzuje trzy fenomeny: „teatr sumienia” Andrzeja Wajdy, „działalność pedagogiczna” Krystiana Lupy i teatry publiczne. Dając zarys historyczny funkcjonowania szkół teatralnych w Krakowie, rozszerza ramy czasowe o pierwszą połowę lat 50. XX wieku. Dzięki temu włącza do kręgu twórców teatralnych m.in. Władysława Krzemińskiego, Janusza Warneckiego, Bronisława Dąbrowskiego, Jerzego Grotowskiego, oddając im palmę pierwszeństwa w reżyserii sztuk według pisarzy rosyjskich. Sporo miejsca poświęca mistrzowskim szkołom Wajdy i Lupy, wymienia ich utalentowanych uczniów. Punktuje bogactwo dorobku krakowskich scen teatralnych, w tym metodykę reżyserii i grę aktorską ucelowane na spontaniczne interakcje z widzem – grę w zwierciadle publiczności. Charakteryzuje współczesne realizacje sceniczne pod względem zastosowania w nich nowych środków wyrazu (ekrany multimedialne, animacje komputerowe i świetlne itp.). Odwołując się do twierdzeń Maryli Zielińskiej podkreśla, że czynnikiem decydującym o

powodzeniu realizacji sztuki bywa częstokroć nazwisko uznanego reżysera, a zatem czynnik upublicznionej zintensyfikowanej popularności. Cennym komponentem prowadzonego opisu jest zarys tła praktyki teatralnej w Polsce. Opis jest wartki, ciekawy poznawczo, lecz bywa zaburzony niepoprawną składnią w narracji.

W rozdziale czwartym pt. *Przesłanki i przeszkody na drodze pogłębionego dialogu kultur* (s. 120–141) Doktorantka podejmuje problematykę uwarunkowań potencjalnego zaistnienia dialogu kultur w przestrzeni teatralnej, w tym na poziomie recepcyjnym w bezpośrednim kontakcie – także emocjonalnym – z widzem. Rozważania znajdują oparcie teoretyczne w Łotmanowskiej semiotyce kultury, Bachtinowskiej polifoniczności, teorii i praktyce teatralnej adaptacji dzieła literackiego w ujęciu Zygmunta Hübnera, teorii poetyki Ireny Sławińskiej, krytycznej myśli filozoficznej Hansa-Thiesa Lehmana, semiotyce kulturowej Umberto Eco. Badaczka przyjmuje podejście synkretyczne. Analizuje strategie stosowane w adaptacjach teatralnych dzieł literackich determinujące manifestowanie się dialogu kultur. Rozpatruje je pod kątem działania transferu pozytywnego oraz negatywnego. Wyciąga wnioski. Stwierdza, że ujawnienie się pogłębionego dialogu kultur zależy od przekodowań. Porusza kwestie uprzedzeń odbiorcy – awersje wynikające z negatywnych doświadczeń życiowych i dziejowych, wpisane w głęboką pamięć historyczną.

Problematyka przekładu dzieła literackiego na język sztuki scenicznej nasuwa wiele podobieństw do problematyki przekładu tekstu literackiego (translatoryki), np. takie kwestie, jak wierność–niewierność pisarzowi, przekładalność–nieprzekładalność kodów kulturowych, przekład semiotyczny, poziomy ekwiwalencji przekładowej, sposób osadzenia w kontekście kultury docelowej, strategie i techniki przekładu. Badaczka zawęża tę problematykę, sprowadzając ją do ogólnych stwierdzeń; w wąskim aspekcie konfrontuje techniki adaptacji dzieła z technikami w przekładzie literackim. Ten temat byłby wart rozwinięcia.

Rozdział piąty pt. *Dzieła rosyjskich klasyków widziane przez pryzmat krakowskich przedstawień teatralnych w latach 1989–2018. Perspektywa dialogu kultur* (s. 142–212) stanowi faktograficzne eksploracje, które mają przynieść odpowiedź na temat sposobu przekładu dzieła literackiego na dzieło teatralne w warstwie nie tylko kompozycyjnej i językowej, ale i symbolicznej. Autorka dokonuje szczegółowej, także krytycznej analizy adaptacji teatralnych w korelacji z percepcją odbiorcy polskiego. Interesujących wyników z punktu widzenia różnic kulturowych i znaczeń kulturowych dostarcza m.in. analiza inscenizacji w reżyserii twórców rosyjskich. Doktorantka dokonuje przeglądu recenzji teatralnych, podnosi brak sprawności w wyjaśnianiu widzowi istoty przekodowań oraz

kreowanie przedrozumienia. Kładzie nacisk na dyskurs recenzji – na zawarty w niej dialog z widzem bądź jego brak. Przeprowadzoną analizę uważam za interesującą.

W *Podsumowaniu* rozprawy część autorskiej wypowiedzi ma charakter wybitnie subiektywny. Pojawia się personalizacja języka. Ażeby wnioski płynące z doświadczenia Doktorantki w pracy ze słuchaczami Jagiellońskiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku – jakkolwiek motywujące na ścieżce kariery pedagogicznej i tutorskiej – były miarodajne, powinny być poparte badaniami empirycznymi. Obiektywnych wyników dostarczyłyby ankiety na odpowiednio dużej próbie respondentów. W obliczu braku takich badań ta część egzemplifikacyjna nie ma charakteru naukowego, lecz jest sympatycznym dodatkiem o charakterze indywidualnej refleksji, jak też autopromocją. Ta narracja przybiera postać myślenia potocznego – Doktorantka dokonuje konstrukcji przeżyć, wrażeń innych ludzi, jak też rekonstrukcji wycinków ich „teatralnych obrazów świata”. Uważam to jednak za dobry asumpt do przeprowadzenia sprofilowanych badań.

Przypisy, jak wiadomo, są nieodłącznym, a zarazem istotnym elementem każdej pracy naukowej. Do tego komponentu postanowiłam odnieść się szerzej. Mój podstawowy zarzut dotyczy monotonii w redagowaniu przypisów i ograniczonym sposobie zamieszczania w nich informacji suplementarnych. Zabrakło tu niestety treści o charakterze uzupełniającym wywód, a nawet polemicznym (tę rolę mogłyby pełnić np. autokomentarze). Trudno zatem w przypadku przedłożonego mi do oceny utworu mówić o głosach, marginaliach, komentarzach, uwagach, uzupełnieniach itp. Sporządzone przypisy, których jest łącznie 562, służą Autorce w głównej mierze wskazywaniu adresów bibliograficznych i hiperłączy, jak też tytułów scenariuszy z notacjami „b.r.w.” i „b.r.m.”, niekiedy wymienieniu dokumentów, jak np. raporty ministerialne o stanie kultury – jak można się domyślać – z roku 2009, gdyż data publikacji nie została podana (s. 87, przyp. 285); wyliczeniu tytułów scenicznych adaptacji utworów rosyjskich z lokalizacją w danej jednostce teatralnej (s. 95–96, przyp. 317); wyliczeniu nazwisk aktorów i twórców spektaklu (np. s. 143, przyp. 419). Doktorantka zamieszcza też w przypisach własne tłumaczenia cytatów z publikacji rosyjskojęzycznych, przywoływanych w tekście głównym rozważań. Zastanawia celowość tych tłumaczeń w przypadku języka konferencyjnego. Sam produkt tłumaczenia w wielu miejscach przedstawia zresztą wiele do życzenia pod względem poprawnościowym, np. „Młodzi urzędnicy naśmiewali się z niego i naśmiewali się z niego...” (s. 14, przyp. 17). W tekście oryginału jest: „Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним...”. Niektóre treści przypisów powielają się, np. na s. 176 w przypisie 485 Doktorantka powtarza informację zawartą we *Wstępie* (s. 4, akapit 1) na temat obronionej przez siebie pracy magisterskiej pt. *Rosyjscy*

klasycy na deskach krakowskich teatrów 2000–2014. Proza Fiodora Dostojewskiego. Cztery przypisy znajdują się również w części końcowej – *Podsumowaniu*; zapewne mają tam rację bytu, skoro jest odwołanie do cudzych wniosków i wybiórczych danych statystycznych. Tworzenie przypisów zostało sprowadzone do manieri czysto technicznej. Zabrakło w tej części komentarzy naukowych Doktorantki, odniesień myślowych do innych autorów, konfrontowania poglądów czy opinii, porównywania uwzględnianej literatury przedmiotu.

Zwraca uwagę mało fortunne działanie leksykograficzne Autorki, tj. wyjaśnianie (kilku wprawdzie) terminów związanych z teatrem. Doktorantka korzysta przy tym ze źródła internetowego – *Encyklopedii teatru polskiego*. Objasnia odbiorcy, czym jest „teatr narodowy” (s. 86, przyp. 282) – tu ma miejsce skopiowanie bez cudzysłowu początkowego fragmentu hasła z artykułu rzeczonyj encyklopedii (nie stanowi ono parafrazy). Dalej: „teatr publiczny” (s. 97, przyp. 322) – tu mamy rozwodzenie się o finansowaniu. Kolejne wyrażenie określone tym razem jako *hasło*: „konwencje teatralne” (s. 126, przyp. 392) – tu następuje długi cytat ze wzmiankowanej wyżej encyklopedii internetowej. Mam poważne zastrzeżenia co do sposobu podawania czytelnikowi definicji owych terminów, jak też do jakości konstruowania samych definicji/objaśnień. Kiedy Autorka zaczyna zdanie następująco: „Termin: teatr publiczny – teatr publiczny, aby realizować wartości, do których aspiruje, nie może działać dla zysku i poddawać się w pełni dyktatowi rynku.” (s. 97, przyp. 322) – rodzi się pytanie: czy to jest definicja terminu? Jaki to jest typ definicji? Jeśli zastosujemy klasyczny schemat członów wyrażenia: „definiendum – spójnik – definiens”, to w tym wypadku mamy tautologię: „teatr publiczny – teatr publiczny”. A konstytutywny element *differentia specifica*? Brak cudzysłowów dla wskazywanych treści (przyp. 282) wydaje się świadczyć o nierzetelności redakcyjnej. Drugie pytanie: czy przypisy pod tekstem są właściwym miejscem dla encyklopedycznego opisu kluczowych terminów? Czy te deskrypcje nie powinny się znaleźć przy opisie porządkującym aparat terminologiczny? Wątpliwości wzbudza dobór źródła, a mianowicie obrana na źródło bazowe encyklopedia internetowa, przy czym jest to jedyne źródło. Czy ma ono charakter terminologizacyjny? Doktorantka nie uwzględnia pozycji drukowanych, jak np. K. Osińska, *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku*, Warszawa 1997; J. Kłossowicz, *Słownik teatru polskiego: artyści i ich dzieła, teatry, historia, główne zjawiska, terminy teatralne*, Warszawa 2002; P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002; E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora: słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005.

Wykaz literatury przedmiotowej i podmiotowej zajmuje 13 stron i ćwierć następnej. Liczy 212 pozycji, co można uznać za wystarczające. Korpus adresów bibliograficznych

został podzielony – według kryterium języka utworów – na dwa kardynalne wykazy: „Źródła polskojęzyczne” i „Źródła rosyjskojęzyczne”. W dalszej kolejności zastosowano porządek ogólnogenologiczny wykorzystanych utworów. A zatem wydzielono takie grupy/rozdziały, jak: „Opracowania”, „Prasa”, „Scenariusze teatralne”, „Teksty źródłowe”, „Wydawnictwa encyklopedyczne” (z rozdzieleniem „wydań internetowych” i „wydań książkowych”), „Źródła internetowe”. W poszczególnych rozdziałach (grupach) bibliografii przyjęto układ alfabetyczny nazwisk autorów publikacji. Wykaz cytowanej literatury został skomponowany w miarę poprawnie i dość przejrzysto. W przypadku części wymienionych pozycji brak jest odnotowań daty ukazania się tekstu, jak też brak daty dostępu. W poprawnie sporządzonej bibliografii załącznikowej adresy powinny zawierać wszystkie elementy formalne.

Mam pewne zastrzeżenia do arbitralnego porządku wykazu. Nadrzędnym kryterium podziału w obrębie konkretnych grup wykazu jest – odnoszę wrażenie – nośnik publikacji, czyli internetowość versus papierowość. Dotyczy to „Wydawnictw encyklopedycznych” oraz „Źródeł internetowych”. Do tej ostatniej grupy Doktorantka zalicza – nie wiedzieć czemu – szereg publikacji będących artykułami naukowymi, np. ogłoszone w znanym czasopiśmie „Teksty Drugie” (np. z 1994 r.). Chcę przypomnieć, że artykuły z tego periodyku dostępne online w formacie pdf są publikacjami wtórnymi wobec pierwotnych wersji drukowanych. Poza tym Doktorantka pomija w adresach bibliograficznych tychże zakresy stron artykułów, co powoduje niejednorodność i niepełność dokumentacji bibliograficznej. W tej samej grupie „Źródeł internetowych” mieszczą się rozmaite artykuły publicystyczne, krótsze wypowiedzi na łamach prasy codziennej itp. Skoro Doktorantka zasadniczo podzieliła pozycje literaturowe według genologii tekstowej, to w tej części nastąpiło pomieszanie. Czytelnik miałby większą jasność, gdyby Autorka zaoferowała mu dział: „Recenzje”, „Artykuły naukowe”, „Artykuły publicystyczne” itd. Trudno przyjąć – ze względu na rangę – zaszeregowanie do działu „Prasa” artykułów naukowych z poważnego czasopiśmiennictwa naukowego – artykuły wydrukowane w „Przeglądzie Rusycystycznym” (obecnie oferowane w otwartym dostępie) czy w „Poznańskich Studiach Słowistycznych” znalazły się we wspólnym zbiorze z artykułami z prasy codziennej czy magazynów, jak „Gazeta Wyborcza”, „Życie Warszawy” itd. W grupie „Wydawnictwa encyklopedyczne”, a podgrupie „wydania internetowe” zamieszczono – potraktowane jako odrębne pozycje – hasła wywodzące się z jednego źródła, tj. *Encyklopedii teatru polskiego*. Wymieniono ich 17.

Omawiając zgromadzoną bibliografię łatwo zauważyć, że przeważają w niej pozycje polskojęzyczne, których jest 178 (84%); adresów rosyjskojęzycznych jest pięć i pół raza

mniej, tj. 34 rosyjskojęzyczne (16%). W grupie rosyjskich „Tekstów źródłowych” są dwie pozycje.

Ogólnie można stwierdzić, że podstawowa literatura przedmiotu została dobrana odpowiednio i zadowalająco. Braki dostrzegłam w odniesieniu do encyklopedystyki i terminografii (patrz uwaga wyżej). Doktorantka nie odnotowała publikacji własnych, przede wszystkim monografii *Kryzys czy szansa na rozwój. Przemiany w polskim teatrze po 1989 i 2020 roku* (Kraków 2023).

Obowiązkiem recenzenta jest również ocena języka pracy. Stwierdzam niestety liczne uchybienia na wszystkich poziomach języka. W rozprawie występują rozliczne błędy logiczno-składniowe, stylistyczno-językowe, gramatyczne, jak też ortograficzne i interpunkcyjne. Można dostrzec niespójność i powtórzenia myśli. Język pracy jest oszczędny w operowaniu leksyką – Doktorantka nie korzysta z bogactwa synonimiki polszczyzny. Nagminne są powtórzenia słów, nierzadko w jednym akapicie, a nawet w tym samym zdaniu. W *Podsumowaniu* np. pięć akapitów zaczyna się od słów: „Celem... pracy/rozdziału... było” (s. 213–215). W zapisach wielu tytułów czasopism częste są błędy ortograficzne (duża/mała litera). Informowanie we *Wstępie* o zawartości poszczególnych rozdziałów następuje w czasie przeszłym i aspekcie dokonanym (wypowiedzi performatywne). Doktorantka w rozważaniach stosuje określenia nadmiernie wartościujące, np. „idealnym przykładem” (toż wielokrotnie), jak też deprecjonujące, np. „wydarzenia te dużo mówią [...] o mentalności ówczesnych włodarzy miasta i inwestorów” (s. 91).

Poniżej podaję przykładowe błędy językowe:

- ortograficzne, np. małopolska (s. 6, 108, 116, 117, 173, 208); *II Wojna Światowa* (s. 101, 108); Minister Finansów (s. 92, 93); Ministra Kultury (s. 87); pisownia tytułów czasopism;

- gramatyczne, np. *Krzysztofa Zanussi* (s. 94); *Juriego Łotmana* (s. 5, 7, 120, 215);

- stylistyczne, np. *tworzyli... twórcy* (s. 110); *Według teorii Hübnera dobry reżyser – adwokat pisarza powinien umieć zarazić aktorów pasją do..., aby ta namiętność udzieliła się również widzom...* (s. 122); *Możliwość zbadania nagrań technicznych poszczególnych inscenizacji okazała się niemożliwa* (s. 8, podkr. KW); *Wymienione przez Guderiana-Czaplińską poszczególne środki wyrazu można zauważyć w poszczególnych przedstawieniach* (s. 110);

- składniowo-logiczne, np. *Odnosząc przemyślenia Dostojewskiego do propozycji Balcerowicza i wypowiedzi Grotowskiego, można przypuszczać, że źródło finansowania sztuki jest kwestią drugorzędną* (s. 93); *Zachowanie reżysera sprawiło, że aktorzy Teatru Starego*

oprócz adaptacji Camusa i scenariusza, musieli przeczytać cały tekst powieści jeszcze raz (s. 134); Ponadto jak zauważa Marek Mikos w rozmowie... przydomek narodowy oznacza, że teatr jest własnością wszystkich Polaków i musi spełniać narodowe powinności repertuarowe (s. 117); Część widzów mogłaby nawet nie zrozumieć, że nazwisko Szpekin może mieć szczególne znaczenie i odnosić się do mięsa (s. 154).

Reasumując: zarówno trud badawczy, jakiego podjęła się pani mgr Magdalena Karlikowska-Pąsiek, jak również jej rezultat w postaci przedstawionej rozprawy doktorskiej, zatytułowanej *Rosyjscy klasycy na krakowskich scenach teatralnych: 1989–2018. Perspektywa dialogu kultur*, oceniam pozytywnie. Praca wpisuje się w nurt najnowszych badań kulturoznawczych, a w określonej mierze także teatrologicznych. Posiada wiele walorów poznawczych, istotnych zarówno dla młodszych adeptów nauk, jak i filologów rusycystów zainteresowanych tym kierunkiem badań. Wnosi nowe wartości do nauk humanistycznych i społecznych, wzbogaca dotychczasowe analizy w wymiarze praktycznym – zawiera cenny materiał analityczny pod przyszłe badania komparatystyczne. Doceniam wkład naukowy Doktorantki w rozwój obranej dyscypliny, jak też jej umiłowanie teatru.

Konkluzja

W świetle powyższego stwierdzam, iż oceniana przeze mnie rozprawa doktorska odpowiada wymaganiom określonym w art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule naukowym w zakresie sztuki mającego zastosowanie w sprawie w związku z art. 175 ust. 1 Przepisów wprowadzających ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z 3.7.2018 r. (Dz. U. 2018 r. poz. 1669). Wnoszę o dopuszczenie mgr Magdaleny Karlikowskiej-Pąsiek do dalszego postępowania w przewodzie doktorskim na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w dyscyplinie: nauki o kulturze i religii.

Gdańsk, 17.12.2023

dr hab. Katarzyna Wojan
profesor Uniwersytetu Gdańskiego