

Dr hab. Anna Jamrozek-Sowa, prof. UR
Instytut Polonistyki i Dziennikarstwa
Uniwersytet Rzeszowski

Rzeszów, 20.07.2022 r.

Ocena rozprawy doktorskiej

Mgr Martyna Kasprzak-Strzelecka, *Theatrum Mundi Ensemble – międzykulturowy projekt Eugenia Barby*. Praca doktorska napisana w Katedrze Teatru i Dramatu pod kierunkiem dr. hab. Tadeusza Kornasia, prof. UJ. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2022, ss. 351.

Powstała pod opieką naukową dr. hab. prof. UJ Tadeusza Kornasia rozprawa Pani mgr Martyny Kasprzak-Strzeleckiej jest pracą obszerną. Liczy 351 stron. Autorka postawiła sobie za cel napisanie pierwszej monografii *Theatrum Mundi Ensemble – międzykulturowego projektu zainicjowanego przez Eugenio Barbę*. Zadanie to wymagało lektury szeregu polskojęzycznych oraz anglojęzycznych prac naukowych i ujęć krytycznych, obejrzenia wielu spektakli i ich zapisów filmowych, odbycia kwerend archiwalnych, przede wszystkim w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu i Odin Teatret Archive w Holstebro, gdzie autorka zapoznawała się z dokumentacją działań zespołu, z nagraniami audiowizualnymi z warsztatów, prób oraz spektakli, zapisem wywiadów i gdzie sama także przeprowadzała rozmowy z uczestnikami projektu. Wyjazdy naukowe i wieloletnie kwerendy pozwoliły na zebranie trudno dostępnego materiału, który uczynił możliwym opisanie istoty fenomenu *Theatrum Mundi Ensemble* (w skrócie TME) oraz usytuowanie go w kontekście innych działań i poszukiwań teatralnych podejmowanych w ciągu ostatnich siedemdziesięciu lat.

1.

Teatralny projekt międzykulturowy, który stał się przedmiotem opisu Pani mgr Martyny Kasprzak-Strzeleckiej, jest realizowany od wczesnych lat osiemdziesiątych XX wieku. Pomysłodawcą i prawodawcą działań był i nadal pozostaje Eugenio Barba, praktyk, teoretyk i antropolog teatru, który urodził się w 1936 roku, wychował na południu Włoch. W czasie II wojny światowej zginął jego ojciec, zawodowy wojskowy, co zadecydowało o obniżeniu wysokiego do tej pory statusu społeczno-ekonomicznego rodziny. Barba początkowo chciał kontynuować tradycję rodzinną, zmienił jednak zdanie i po ukończeniu w 1954 roku szkoły wojskowej w Neapolu wyjechał do Norwegii, gdzie pracował jako spawacz i marynarz,

zdobywając jednocześnie wykształcenie uniwersyteckie w Oslo z zakresu literatury, języka francuskiego oraz historii religii. W 1961 roku rozpoczął studia w PWST w Warszawie, porzucił je, aby w Opolu w latach 1962-1964 pełnić funkcję asystenta reżysera Jerzego Grotowskiego. W 1963 roku odbył podróż do Indii, gdzie między innymi poznawał słabo obecny w świadomości europejskiej teatr kathakali. Pozostawione przez niego notatki świadczą o planach zastosowania tamtejszych technik aktorskich w teatrze europejskim. Po roku Barba wyjechał do Oslo, gdzie starał się o pracę w teatrze, lecz jako obcokrajowiec nie otrzymał posady. W 1964 założył Odin Teatret, do którego zaprosił kandydatów nieprzyjętych na studia aktorskie. Pokazy pierwszego zrealizowanego spektaklu (*Ornitofilene*, według tekstu Jensa Bjørneboego; wzięły w nim udział cztery osoby) w krajach skandynawskich zaowocowały zaproszeniem do stworzenia ośrodka praktyk teatralnych w gminie Holstebro w Jutlandii (Dania). Teatr zmienił nazwę na Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret. W trakcie wieloletnich działań wypracowano tam specyficzny typ mikro kultury Holstebro. Działania instytucji były i są wielokierunkowe, mają charakter międzykulturowy i międzynarodowy. Obejmują produkcję spektakli, ich prezentację w Danii oraz różnych miejscach świata, goszczenie zespołów, działalność dydaktyczną, publikacyjną, organizację festiwali, wystaw, koncertów, spotkań, prace na rzecz lokalnej społeczności.

W 1974 roku zapoczątkowano cykliczne działania mające charakter barterów – performansów organizowanych wspólnie z różnymi instytucjami i społecznościami. Pięć lat później, w 1979 roku powołano do istnienia ISTA – Międzynarodową Szkołę Antropologii Teatralnej (International School of Theatre Anthropology), co wiązało się z wypracowaniem nowej dziedziny badawczej określanej mianem antropologii teatru (Barba użył tej nazwy po raz pierwszy w 1980 roku).

Autorka deklaruje we wstępie dysertacji, że impulsem do rozpoczęcia pracy było pragnienie odtworzenia i przybliżenia odbiorcy historii Theatrum Mundi Ensemble. Za najistotniejsze uznała zbadanie i opisanie kolejnych etapów działalności zespołu oraz odtworzenie formułowanych przez Eugenio Barbę teoretycznych złożań pracy grupy. Aby uczynić wypowiedź klarowną, poddała oglądowi także proces praktycznego zastosowania przez zespół TME wypracowanych zasad i idei. Szczegółowo analizowała przebieg widowisk. Ze względu na wzajemne powiązanie realizowanych spektakli, tworzenie ich kolejnych wersji, Doktorantka zastosowała metodę chronologicznego opisu działań. Za zasadne uznała usytuowanie prac TME w kontekście międzykulturowych poszukiwań inicjowanych w drugiej połowie XX w. przez Petera Brooka, Jerzego Grotowskiego, Ariane Mnouchkine.

Z uważnością odnotowywała obecne w odbiorze krytycznym zastrzeżenia formułowane wobec przyjętej przez Barbę formy współpracy z przedstawicielami teatrów pozaeuropejskich, m.in. przypisywany mu „mentalny europocentryzm”.

2.

W pracy wydzielono sześć rozdziałów. Jest to podział zasadny. Pierwszą część wywodu Autorka poświęciła wyznaczeniu i opisowi punktów zwrotnych w historii TME. Uznając istotność dokonanego przez Barbę wyboru nazwy projektu, rozpoczęła wywód od przywołania podstawowych informacji na temat recepcji i przemian teatralnej metafory *theatrum mundi* w perspektywie diachronicznej. Zaznaczyła, że sposób ujmowania życia człowieka jako teatru-areny działań człowieka-aktora bliski jest europejskiemu i azjatyckiemu sposobowi percepcji rzeczywistości (s. 28). W tej części rozprawy Autorka posiłkuje się ustaleniami filozofów, teatrologów, kulturoznawców, literaturoznawców oraz fragmentami dzieł literackich (przede wszystkim Szekspira) i kanonicznych tekstów religijnych (Koran). Cytuje passus z artykułu Małgorzaty Jarmołowicz komentującej dwudziestowieczne próby wskrzeszania teatru w jego pierwotnym, rytualnym kształcie: „W myśl odwiecznego toposu *theatrum mundi*, ów wyjątkowy i nierozzerwalny związek teatru z ludzką egzystencją wynika ze specyficznego teatralnego charakteru samej egzystencji” (s. 33-34).

W strategii przyjętej przez Doktorantkę, odniesienie do powyższego toposu pełni ważną rolę – staje się okazją do zaznaczenia, jak dużą wagę Barba przywiązuje do sytuowania działań w kontekście historii „myśli teologicznej i antropologicznej” (s. 17) oraz pierwotnych wzorców myślenia człowieka. Zdaniem Autorki, nieustannie poszukuje on „uniwersaliów odnoszących się do wszystkich kultur” (s. 37). Opisując drogę artystyczną reżysera, Doktorantka podkreśla znaczenie jego osobistego doświadczenia, poczucia alienacji „permanentnego cudzoziemca”, który za swoją „ojczyznę” uznał zespół Odin Teatret (s. 37). Ów gest dobrowolnego wyłączenia się ze wspólnoty kulturowej kraju urodzenia, ponawiane próby wymazania pamięci własnych „korzeni”, wynika, jak deklaruje Barba, z jego odczucia bycia „więzionym mentalnie” przez własną wspólnotę etniczną. Ideałem jest dla niego przynależność do wspólnoty „bezgranicznych wartości i prawd, które byłyby owocem osobistej walki i podboju” (s. 37). Autorka dysertacji wskazuje na zależność pomiędzy indywidualnymi wyborami życiowymi reżysera a charakterem działań zespołu TME. Formułuje tezę o projektowanym prymacie „tożsamości profesjonalnej performerów” nad ich tożsamością etniczną, kulturową i społeczną (s. 37). Jednocześnie akcentuje, że Barba ową idealną krainę buduje poprzez pracę z artystami silnie zakorzenionymi we własnej kulturze.

Należy zaznaczyć, że Doktorantka w wielu miejscach dysertacji puentuje przywoływane wypowiedzi Barby o charakterze teoretycznym zdaniem, w których eksponuje różnice pomiędzy deklaracjami a ich realizacją w praktyce.

Rozpoczynając szczegółową analizę sfery aktywności zawodowej Barby w ramach TME, za najistotniejsze pola działalności reżysera Doktorantka uznała dążenie do doskonalenia przez wykonawców rzemiosła aktorskiego oraz prowadzenie badań w obrębie antropologii teatru. Takie sprobematyzowanie problemu badawczego zdecydowało o porządku całości wywodu.

Autorka krótko scharakteryzowała narzędzia metodologiczne, których użycie do badania działań teatralnych proponują antropologia kulturowa oraz trzy odmienne podejścia badawcze: antropologia widowisk (akcentująca performatywność ludzkiego doświadczenia), antropologia teatru (wzbogacająca wiedzę teatrologiczną o empiryczne dane dotyczące technicznych aspektów pracy aktora oraz charakteru zespołów, do których należą reprezentanci różnych stylów i tradycji; zajmuje się badaniem preekspresywanego zachowania w sytuacji zorganizowanego przedstawienia w różnych typach kultury teatralnej) oraz antropologia teatralna (zakładająca, że rytuał jest macierzystą i wzorcową dziedziną działań performatywnych). Za Radosławem Stępnem Doktorantka definiuje poszukiwania prowadzone przez ośrodek ISTA jako „badanie zachowania człowieka w zorganizowanej strukturze performatywnej”, za kwestię podstawową uznaje pragmatykę (s. 41). Prezentuje proces dojrzewania myśli Barby na temat technicznej odmienności posługiwania się przez człowieka ciałem w sytuacjach codziennych i pozacodziennych (ang. *extra-daily body technique*) oraz o możliwym wykorzystaniu owej dychotomii w praktyce scenicznej. Energia powstająca dzięki stosowaniu technik pozacodziennego uruchomienia ciała ma potężną siłę, ogniskuje na sobie uwagę widza. Autorka pracy wydobywa finalny moment procesu inspirowanego obserwacją pracy praktyków wywodzących się z różnych kultur i tradycji. Odwołując się do wypowiedzi Barby oraz komentatorów jego działań, pisze, że zespół wypracował „pragmatyczne prawa”, czyli „»stale powracające zasady« organizacji scenicznej, wręcz biologicznej i cielesnej obecności aktora”, przy czym owe „dobre rady” – „werbalizacje pracy praktycznej” nie mają charakteru obligatoryjnego i są raczej podpowiedzią, z której aktor może skorzystać. Najwłaściwszym, zdaniem reżysera, jest przyjęcie ich w celu ich zastosowania, następnie – przekroczenia (s. 42).

Przedstawione powyżej ustalenia, także zawarte w kolejnych podrozdziałach pierwszej części dysertacji informacje dotyczące idei Trzeciego Teatru (jest to określenie sformułowane przez Eugenio Barbę w 1977 roku; teatr rozumiany jest jako rodzina i centrum lokalnej

wspólnoty, w opozycji do „teatru pierwszego” – i „teatru drugiego” – neoawangardy), praktykowanego w Holstebro barteru (celem było nawiązanie kontaktu/wymiany z innymi wspólnotami), wspomnienie różnych form aktywności International School of Theatre Anthropology oraz uwagi na temat funkcjonowania Uniwersytetu Teatru Euroazjatyckiego (zapoczątkowanego przez ISTA w 1990 roku) – przygotowują grunt pod szczegółową analizę działań Theatrum Mundi Ensemble.

W pierwszym rozdziale pracy Autorka akcentuje fakt, że podczas sesji ISTA, priorytetem dla Barby było nie jednoczenie odmiennych kultur teatralnych, dążenie do odkrycia ich komplementarności bądź ich konfrontacja, lecz wyznaczenie „uniwersalnych zasad determinujących działania performerów, czyli elementów znajdujących się poniekąd u podstaw konkretnych manifestacji kulturowych” (s. 58). Reżyser, który dążył do odkrycia praktycznych sposobów realizacji roboczych hipotez, w trakcie spotkań międzykulturowych poszukiwał odpowiedzi na rodzące się wątpliwości dotyczące zasadności wykorzystania metodologii badań nauk przyrodniczych w opisie pracy aktora oraz istnienia obiektywnego prawa pozwalającego człowiekowi na angażowanie energii „w sposób organiczny (...) na różnych poziomach ciała” (s. 58).

3.

Szczegółowe omówienie działań Odin Teatret w ramach International School of Theatre Anthropology zawarte zostało w drugim rozdziale pracy. W tej części wywodu Autorka często posiłkuje się wypowiedziami Barby, jego tekstami opublikowanymi, opiniami i wspomnieniami współpracowników reżysera. Wymienia terminy realizacji piętnastu sesji ISTA (począwszy od pierwszej, zorganizowanej w Bonn w 1980 roku, do ostatniej, datowanej na 2016 rok), podaje temat każdej z nich, techniki reprezentowane przez członków zespołu oraz plan działań obejmujący sympozja, pokazy, spektakle. Doktorantka wskazuje na ważną z punktu widzenia Barby kwestię lokalizacji działań w różnych punktach Europy (poza jedną, w 1994 roku, w Brazylii): we Włoszech (4), Danii (2, w 1986 roku w Holstebro), Niemczech (2), Francji, Wielkiej Brytanii, Szwecji, Portugalii i Polsce. Akcentuje z jednej strony konsekwencję organizatorów w podejmowaniu podobnych tematów dotyczących przede wszystkim zasad kierujących aktorską ekspresją, jak i dynamikę procesu, zmienność przebiegu warunkowanego unikalnością każdego międzykulturowego zdarzenia, charakterem miejsca i osób zaproszonych do udziału oraz kwestiami finansowymi. Za Julią Varley, uczestniczką projektu, pisze: „ujednolicony punkt wyjścia dotyczący charakteru pracy przyczynia się

do osiągnięcia wielu nieoczekiwanych rezultatów” (s. 82). W kontekście refleksji nad ISTA Autorka za znaczący dla rozwoju badań uznaje fakt przestrzegania ustalonego porządku organizowanych sesji (poza pomyślanymi jako kursy mistrzowskie spotkaniami w Holstebro i Kopenhadze): powtarzalność rozkładu dnia, praca w obrębie zamkniętej grupy, otwarte forum dla praktyków i teoretyków teatru, finalna prezentacja spektaklu w obecności widowni. Doktorantka akcentuje wagę dokonywanego przez reżysera wyboru uczestników sesji, którymi zgodnie z założeniem powinni być mistrzowie wybranych technik umiejący dzielić się doświadczeniami tak z praktykami, jak i teoretykami teatru. Doktorantka pisze również o długotrwałym procesie tworzenia się zrzębu zespołu, przywołuje cytat ze szkicu Julii Varley: „obecność konkretnych teatrów i tradycji tanecznych (...) była konsekwencją przypadkowych spotkań Barby z artystami, którzy następnie stali się przyjaciółmi” (s. 83). W omawianej części wywodu pojawiają się też partie przybliżające sztukę widowiskową kathakali, której reprezentanci byli bardzo ważnymi i stałymi uczestnikami sesji. Podsumowując ustalenia dotyczące ogólnej charakterystyki aktywności ISTA, Doktorantka rozważa problem „kontrowersyjności” myśli teatralnej Barby. Przyczyn tej „kontrowersji”, „niespójności” dopatrywano się w tendencji reżysera do badania estetycznego poziomu skonwencjonalizowanych technik aktorskich i zarazem braku zainteresowania dla przekazu tkwiącego w tych tradycyjnych formach teatru Wschodu. Autorka stawia pytanie o zasadność zarówno postępowania Barby, jak i stawianych mu zarzutów. Odpowiada na nie przywołując fragmenty stosownych wypowiedzi Barby głoszącego, że sens tradycyjnych spektakli pozostaje często niezrozumiały nawet dla widzów wywodzących się tego samego kręgu kulturowego, co pozaeuropejscy wykonawcy.

W drugiej części rozdziału Autorka stawia sobie za cel określenie relacji zachodzących między projektem *Theatrum Mundi Ensemble* a badaniami prowadzonymi przez *International School of Theatre Anthropology*, bowiem to mistrzowie różnych tradycji teatralnych, pracujący w ramach ISTA, tworzyli rdzeń zespołu TME (s. 109). Doktorantka wyraziła przekonanie o braku ścisłego i bezpośredniego powiązania pomiędzy sesjami ISTA a widowiskami *Theatrum Mundi*. Zaznaczyła, że stanowisko to jest wynikiem badań prowadzonych w archiwum *Odin Teatret* w Holstebro, zapoznania się z materiałami audiowizualnymi i skrupulatnej lektury dokumentów odtwarzających przebiegu kolejnych sesji. Uznała, że Barba przywykł pracować „dwutorowo, z jednej strony przyjmując metodę porównawczą i analityczną w odniesieniu do poszczególnych tradycji, a z drugiej proponując mistrzom teatralnym udział w zbiorowych scenach opartych na wybranych tekstach, co ciekawe, głównie europejskich” (s. 96).

Aby zrealizować cel, jakim było odtworzenie historii TME, kolejną partię tekstu Autorka poświęciła przedstawieniu „pierwocin” projektu. Wskazała na międzykulturowy pochod wieniący drugą sesję ISTA jako początek tradycji publicznych prezentacji określonych mianem *Theatrum Mundi*. Zebrany przez Barbę międzynarodowy zespół „o cyklicznym charakterze”, w którym istotną wartością była „kontynuacja i konsekwencja pracy, zbiór wspólnych doświadczeń, zażyłość i solidarność, odróżniające rzemieślników teatralnych wspólnie pracujących nad wspólnym celem” (s. 97) przygotowywał pokazy początkowo niemal pozbawione struktury narracyjnej, przypominające występy taneczne. Apelowały do sfery emocji, nie intelektu; aktorzy grali w zgodzie z regułami konwencji ich kręgu kulturowego, interakcje były powierzchowne. Doktorantka zauważa, że kolejne sesje przynosiły fundamentalne zmiany; zespół zżył się ze sobą, możliwym stało się budowanie udratyzowanej sytuacji scenicznej, krąg tematyczny wyznaczały postacie literackie Hamleta, Fausta i Don Juana. Doktorantka w tym miejscu wywodu cytuje słowa Barbę służące opisowi praktykowanej przez niego tzw. romańskiej metody podobnej do pracy „kościelnych architektów stylu romańskiego. Nie ingeruję we fragmenty, a jedynie wybieram, tworzę pomiędzy nimi połączenia. Spektakl powstały z fragmentów albo pozostaje fragmentaryczny, albo wykopuje ścieżkę w kierunku głębszej jedności” (s. 100).

Za niezbędne do wierzytelnego opisu działań *Theatrum Mundi Ensemble* Autorka uznała krótkie przedstawienie pre-spektakli TME: *Siakuntali*, *Wyspy labiryntów*, *Księgi dżungli* oraz *Orô de Otello*. Najwięcej miejsca poświęciła ostatniemu (wystąpił w nim Augusto Omolú, brazylijski tancerz wychowany w tradycji religijnej *candomblé*), ze względu na jego szczególność, mianowicie brak wykorzystania w nim rdzennej techniki teatralnej.

4.

Partia wywodu poświęcona szczegółowemu omówieniu spektakli *Theatrum Mundi Ensemble* stanowi zasadniczą część pracy i w dużej części jest owocem badań terenowych podjętych przez Doktorantkę. Dla przejrzystości wywodu Pani mgr Martyna Kasprzak-Strzelecka w pierwszym podrozdziale scharakteryzowała etapy ewolucji spektakli *Theatrum Mundi*, w głównej mierze praktykę powracania do wątków podejmowanych w poprzednich realizacjach. Ponieważ prowadziła analizę w porządku diachronicznym, dokładnie prześledziła elementy zmienności i stałości wpisane w naturę poszukiwań zespołu Barbę. Należy zaznaczyć, że zgodnie ze strategią przyjętą przez Autorkę, skrupulatna analiza trzech głównych spektakli: *Ego Faust* (2000), *Ur-Hamlet* (2006) i *Zaślubiny Medei* (2016) stanowi bardzo ważny punkt tak szeroko zakrojonego projektu badawczego.

W następujących po sobie opisach i interpretacjach wskazanych spektakli powtarza się ten sam schemat analityczny. Doktorantka wychodzi od przedstawienia miejsca i czasu produkcji, wymienia uczestników, podaje długość trwania widowiska, po czym przechodzi do szczegółowego odtworzenia scenicznego dziania się. Analizuje sposób budowania roli przez uczestników reprezentujących zróżnicowane, rodzime techniki, odnotowuje wzajemny wpływ aktorów, szkicuje wersje możliwych interpretacji dokonywanych np. przez widzów pozbawionych informacji na temat kulturowego zaplecza oglądanego spektaklu. Zajmuje ją też zachodząca w trakcie pracy nad widowiskiem reinterpretacja wątków zaczerpniętych ze sztandarowych dzieł literatury europejskiej. Autorka podpowiada możliwe warianty ich odczytywania, wyjaśnia, że w spektaklach TME najistotniejsze nie jest dążenie do realizacji zamierzonego „intelektualnego” celu, ale „widowiskowość i oddziaływanie na percepcję widzów” (s. 134). Podsumowuje proces myślowy stwierdzeniem: „o ile sesjom ISTA towarzyszyła skrupulatna analiza działań każdej tradycji i pamiętano o ich rodzimym kontekście, o tyle spektakle TME sprawiają wrażenie, jakby pominięto w nich oryginalne znaczenia i funkcje technik zaczerpniętych z angażowanych tradycyjnych konwencji teatralnych” (s. 154).

5.

W czwartym rozdziale dysertacji Autorka podjęła się zadania osadzenia projektów *Theatrum Mundi Ensemble* w kontekście poszukiwań teatralnych najważniejszych twórców XX-wiecznego teatru międzykulturowego. W pierwszych trzech podrozdziałach osobno charakteryzowała i interpretowała typ działań podejmowanych przez Jerzego Grotowskiego (ss. 173-189), Petera Brooka (ss. 190-221) oraz Ariane Mnouchkine (ss. 222-238). Wyznaczała „miejsca wspólne” akcentując jednocześnie inność celów i metod poszukiwań. Sporządziła „katalog” odmienności. Podsumowując każdy z podrozdziałów, wydobywała fundamentalną różnicę praktyk Eugenio Barby względem projektów prowadzonych przez wymienionych twórców. Podnosząc temat związku zależności poszukiwań Grotowskiego i Barby, postawiła też pytanie o wpływ twórcy ISTA na kierunek rozwoju badań Grotowskiego. Odpowiedź na nie można potraktować jako ciekawe wyzwanie badawcze, które Doktorantka mogłaby podjąć na dalszych etapach pracy naukowej. W czwartym podrozdziale zatytułowanym *Inne międzykulturowe projekty – Wschód przejmujący zachodnią perspektywę* (ss. 239-248) Doktorantka wymieniła działania zaświadczone o dwustronnej relacji inicjatyw podejmowanych przez przedstawicieli teatru Wschodu i Zachodu (Kazuo Ohno, Tadashi Suzuki, Yukio Ninagawa, *The Flying Circus Project*).

6.

Ostatnią, obszerną (liczącą 74 stron) część dysertacji zajmuje *Podsumowanie*, na które składa się 12 podrozdziałów stanowiących rozwinięcie zagadnień zawartych w tytule. Autorka dokonuje w nich rekapitulacji problemów rozpatrywanych w poprzedzających częściach wywodu, poszerza je o komentarze własne, podaje liczne źródła naukowe, opinie ekspertów. Wypowiedź porządkuje według najistotniejszych, jej zdaniem, aspektów funkcjonowania Theatrum Mundi Ensemble. Ta część pracy ma charakter analityczny. Doktorantka spojrzała na TME z kilku perspektyw, przedstawiła go jako projekt rozwijający się w czasie, ulegający modyfikacjom, mający swoją dynamikę, swój wyjątkowy charakter i znaczenie. Przedstawiona recepcja krytyczna poszerza pole oglądu. Szeroko zakrojone badania dały Doktorantce asumpt do wyraźnego formułowania własnej opinii, zgłaszania wątpliwości i zastrzeżeń, wreszcie wyrazistej oceny znaczenia Theatrum Mundi Ensemble w kulturze przełomu XX i XXI wieku.

Całość dysertacji zamyka licząca 24 strony bibliografia uporządkowana według schematu: książki i artykuły, źródła, strony internetowe.

7.

Przygotowując dysertację do publikacji, Autorka powinna pominąć fragmenty, w których pojawiają się powtórzenia treści już omawianych, zdań, sformułowań (najczęściej dotyczą one techniki pracy Barby). Uczyni to tekst bardziej zwartym i ułatwi lekturę całości. Należy również zadbać o większą językową poprawność tekstu (lapsusy stylistyczne i frazeologiczne, szczególnie we Wstępie). Korekty wymaga również część bibliograficzna, w której znajdują się usterki np. brak konsekwencji w zapisach, błędy w zapisie nazw czasopism, tytułach cytowanych źródeł. W spisie treści pominięty został podrozdział 4.4 *Inne międzykulturowe projekty – Wschód przejmujący zachodnią perspektywę* (ss. 239-248)

8.

Wybór tematu dysertacji uważam za trafny. Założony cel został spełniony. Tekst jest poprawnie skonstruowany pod względem formalnym, wywód odpowiednio sproblematyzowany, argumentacja przekonująca. Praca jest solidnym opracowaniem problemu badawczego wskazanego w tytule. Osadza działalność Theatrum Mundi Ensemble w kontekstach trafnie dobranych. Za szczególnie cenne uważam analizy budowane na materiale archiwalnym, informacje zdobyte w trakcie pobytu Doktorantki w siedzibie Odin

Teatret w Holstebro. Właśnie warstwa dokumentacyjna, zebrana i efektywnie wykorzystana, pełni w wywodzie najistotniejszą rolę. Autorka radzi sobie z tak obszernym materiałem badawczym. Konsekwentnie poszukuje w nim dowodów na poparcie formułowanych tez. Należy dodać, że praca została napisana z pasją, dowodzi zaangażowania Autorki w podjęte badania, świadczy również o rzetelności, znajomości przedmiotu. Niewątpliwą zaletą rozprawy Pani mgr Martyny Kasprzak-Strzeleckiej jest rozwinięcie dotychczasowych poszukiwań dotyczących międzykulturowego działania Theatrum Mundi Ensemble. Swoją monografią Doktorantka otwiera dalsze perspektywy badawcze.

Dysertacja zasługuje na pozytywną ocenę i może stanowić podstawę do nadania stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo. Wnioskuje o dopuszczenie Pani mgr Martyny Kasprzak-Strzeleckiej do kolejnych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora.

Anna Jankowska-Sowa