

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Martyny Kasprzak-Strzeleckiej**  
***Theatrum Mundi Ensemble – międzykulturowy projekt Eugenia Barby***  
**napisanej pod kierunkiem dr. hab. Tadeusza Kornasia, prof. UJ**

Dysertacja Pani Martyny Kasprzak-Strzeleckiej stanowi zwieńczenie kilkuletniego programu badawczego skupionego na istotnym, rozległym i różnorodnym fragmencie działalności artystyczno-poznawczej Eugenia Barby – bez wątpienia jednego z najważniejszych jednocześnie prawodawców i przedstawicieli „trzeciego teatru”. Obszerna, ponad trzystustronicowa, i chciałoby się napisać – interdyscyplinarna, ale trzeba raczej stwierdzić – postdyscyplinarna rozprawa już w swoim tytule: *Theatrum Mundi Ensemble – międzykulturowy projekt Eugenia Barby*, zapowiada próbę, dodajmy od razu – udaną, opisu świata. Z jednej strony obecny w nazwie zespołu Barby topos *theatrum mundi* jako zasada funkcjonowania tego świata, a z drugiej – międzykulturowość jako jego immanentna cecha. Tak odczytana intencja Autorki zmusza do przywołania odpowiedniej ramy interpretacyjno-analitycznej, niegubiącej holistycznego oglądu zawartego w rozprawie. Optymalne narzędzie znajdziemy w domenie fizyki kwantowej, a dokładnie w zaproponowanej przez Hugh Everetta III teorii wielu światów, oczywiście nie tyle w jej matematycznej formie nieprzekładalnej na nasze codzienne zmysłowe doświadczenia, ale raczej potraktowanej jako użyteczna metafora opisująca istnienie Wszechświata stanowiącego – *nomen omen* – „ensemble wszechświatów”. Co więcej, zakładamy istnienie niemożliwej w myśl tej teorii instancji ogarniającej spojrzeniem wszystkie te wszechświaty tu i teraz. Ponadto wbrew teorii Everetta głoszącej niekolizyjne ich istnienie przyjmujemy, że wchodzą one w relacje i w ten sposób umożliwimy emergencję sensów dysertacji Autorki. Tak zaprojektowany *multiuniverse* daje się czytać nie tyle poprzez sumę tworzących go elementów czy nawet sieć, jaką one tworzą, ale raczej poprzez potraktowanie go jako złożonego i jednocześnie zorganizowanego systemu, składającego się ze dużej liczby zmiennych mieszczących się w przestrzeni organicznej całości.

Spśród wielu wszechświatów możliwych do wyłonienia w geście odczytania rozprawy wybierzmy tylko pięć zasadniczych dla jej oceny; nazwijmy je następująco: (1) rama koncepcyjna dysertacji, (2) zasadnicza część, czyli próba monografii działalności *Theatrum*

Mundi Ensemble, (3) wybrane projekty międzykulturowe realizowane w europejskim i pozaeuropejskim teatrze, (4) tradycje wykonawcze: afrobrazylijskie, balijskie, hinduskie, japońskie i jawajskie oraz związane z nimi mitologie, (5) formalna strona dysertacji.

#### (1) Rama koncepcyjna dysertacji

Bardzo jasne postawienie celu badań przez Doktorantkę, to znaczy: „Pragnienie przybliżenia historii Theatrum Mundi Ensemble [...]” (s. 5), nie tylko nadało wyrazistą i logiczną formę jej rozprawie, ale także wyznaczyło optymalne metody zbierania materiałów: kwerendy w zasobach bibliotek i archiwów, wyjazdy terenowe i związane z nimi wywiady z twórczyniami i twórcami, a także obserwacja uczestnicząca albo na żywo w czasie procesu, albo zapośredniczona przez ekran komputera czy odtwarzacza, a potem – metodologię opisu naukowego. I choć Autorka nie sformułowała tego *expressis verbis*, widać, że przyjęła rozsądny i funkcjonalny synkretyzm metodologiczny łączący ogląd historyczny pozwalający na oddanie głosu źródłom, z antropologicznym umieszczającym człowieka i jego doświadczenie w centrum i – oczywiście – teatrologicznym, kiedy rekonstruuje trzy premiery Theatrum Mundi Ensemble oraz daje wgląd w projekty i spektakle Jerzego Grotowskiego, Petera Brooka i Ariane Mnouchkine. Szkoda, że Autorka zupełnie pominęła perspektywę performatyki, w dyskursie której międzykulturowe mieszanie gatunków z odległych geograficznie tradycji charakterystyczne dla praktyki Theatrum Mundi Ensemble mogłoby nabrać innego znaczenia i dałoby się – być może – klarowniej uzasadnić.

Rozprawa została racjonalnie i funkcjonalnie podzielona na pięć zasadniczych części zawierających od dwóch (rozdział I i II) do dwunastu (rozdział V) uszczegółowień tematu sugerowanego w ich tytułach. Pięcioczęlna struktura dysertacji nasuwa na myśl tradycyjny hiszpański taniec ludowy *bolero* z jego komponentami w postaci: *paseo, travesías, diferencias, travesías, finale*. Pierwszy rozdział *Historia powstania Theatrum Mundi Ensemble*, czyli *paseo*, wprowadza zasadniczy temat towarzyszący każdej z następujących części, lokując – po pierwsze – w historii kultury topos *theatrum mundi* oraz przedstawiając – po drugie – założenia teoretyczne Eugenia Barby. Rozdział drugi *Teorie w praktyce*, czyli *travesías*, poświęcony jest prehistorii Theatrum Mundi Ensemble, który wyłonił się jako instytucja ze spotkań International School of Theatre Anthropology. W rozdziale trzecim *Spektakle Theatrum Mundi Ensemble*, czyli *diferencias*, dostajemy szczegółowe opisy trzech dotychczasowych premier zespołu: *Ego Faust*, *Ur-Hamlet* i *Zaślubiny Medei*, sporządzone z taką dbałością o detale, jakby Doktorantka wielokrotnie obejrzała je na żywo i to z różnych pozycji na widowni. Profesjonalne wykorzystanie interlokutorów, dostępnych dokumentów i nagrań spektakli,

zgrupowanych w Archiwum w Holstebro, dało tak wyraziste rekonstrukcje, iż czytając je, zastanawiałem się, czy nie obejrzałem wszystkich, chociaż rozsądek podpowiadał, iż udało mi się zobaczyć tylko jeden z nich. Rozdział czwarty, czyli kolejne *travesías: Theatrum Mundi Ensemble wobec innych działań międzykulturowych w II połowie XX wieku* daje wgląd w podobne praktyki poprzedzające i paralelne wobec działalności zespołu Barby. Wybór dokonań Jerzego Grotowskiego, Petera Brooka i Ariane Mnouchkine jest tyleż słuszny, co oczywisty, biorąc pod uwagę międzykulturowe projekty trojga znamienitych artystów. W rozdziale pojawia się drobny fałszywy ton, psujący kompozycję całego *bolero*. Zastanawiające jest pominięcie w *Spisie treści* czwartej części tego rozdziału zatytułowanej *Inne międzykulturowe projekty – Wschód przejmujący zachodnią inicjatywę* (od s. 239 do s. 248). Czy to decyzja świadoma wynikająca z poczucia wstydu Europejki w obliczu okrucieństw czasu kolonizacji, czy też nieświadomy błąd, wpisujący się, niestety, w ciągle manifestowane w rozmaitych dyskursach specyficzne traktowanie tradycji spoza naszego kontynentu i ujawniające się już na poziomie języka, nie tylko w rozważanej dysertacji? (Wróć do tego tematu niżej.) I wreszcie *Podsumowanie*, czyli *finale* stanowiące nie tyle zwyczajowe w przypadku takich rozpraw *summary* dotychczasowych ustaleń, ale otwierające nowe perspektywy i tematy badawcze, które nie zmieściły się albo zostały tylko wspomniane we wcześniejszych rozdziałach. Daje oczywiste, w moim przekonaniu, poczucie, że każda rozprawa stanowi jednocześnie konkluzję i przesłankę do dalszych badań.

## (2) Zasadnicza część, czyli próba monografii działalności Theatrum Mundi Ensemble

Samo wiodące zadanie, jakie postawiła przed sobą Doktorantka, musi budzić szacunek, a jego wykonanie w postaci przedłożonej dysertacji, czyli monografii Theatrum Mundi Ensemble, świadczy o jej rozległych zainteresowaniach, różnorodnych kompetencjach i pasji niezbędnej, aby podjąć się i zakończyć z sukcesem wyzwanie polegające na opisie działalności Zespołu Teatru Świata, by tak spolszczyć nazwę grupy składającej się z artystów reprezentujących wybrane techniki wykonawcze z kilku zakątków naszego globu. Obawiałem się, zaczynając lekturę rozprawy, że wspomniany przed chwilą emocjonalny stosunek do wybranego zadania – a zakładałem, jak się okazało słusznie, że badania wyniknęły z osobistych zainteresowań Autorki – spowoduje osłabienie krytycznej czujności i w konsekwencji zaburzy dążenie do obiektywizmu. Z całą pewnością to nie jest przypadek recenzowanej rozprawy: pasja badawcza idzie tu w parze z krytycznym namysłem.

Bez wątplenia najważniejszą instancją spajającą wszystkie przywołane przez Autorkę formy działania teatralnego prowadzące do ukonstytuowania się Theatrum Mundi Ensemble,

czyli Odin Teatret i International School of Theatre Anthropology, jest biografia artystyczna Barby, którą naznaczyły jednakowo ekonomiczne konieczności przetrwania: jak powody jego wyjazdu z Włoch do Norwegii czy osiedlenia się Odin Teatret w Danii; przypadek oraz niezwykli ludzie: tutaj trzeba zacząć od wspomnianej przez Jane Turner w książce *Eugenio Barba*, zresztą przywoływanej często w rozprawie, anonimowej pielęgniarki z Holstebro, która obejrzawszy pierwszy spektakl Odin Teatret – *Ornitofilene* – namówiła prezydenta swojego miasta, aby zaproponował teatrowi osiedlenie się i ofiarował mu jakieś fundusze na działalność, potem to, oczywiście, Jerzy Grotowski, Sanjukta Panigrahi, Katsuko Azuma, I Made Pasek Tempo i wielu innych teatralnych mistrzów; wreszcie gromadzone przez lata doświadczenia *post factum* przyjmujące postać teoretyczną, ale nigdy domkniętą, co chroni tę myśl z praktyki wywiedzioną przed popadnięciem w dogmatyzm. Zresztą świadomy wybór Barby, jak słusznie zauważa Autorka, „braku korzeni” (s. 47), a w kategoriach klasycznej już koncepcji Arnolda van Gennepa – nieustanne wkraczanie w sferę liminalną, pomiędzy istniejącą strukturą a tą dopiero mającą na horyzoncie, skutecznie uchronił go od popełnienia tego błędu.

Choć Doktorantka nie nazywa tego wprost, trzeba po lekturze jej rozprawy stwierdzić, że właściwym stałym lądem, owymi *floating islands*, ten oksymoron jest zamierzony, jest świat sztuk widowiskowych. Barba oraz artystki i artyści Odin Teatret oraz ich niezwykli goście swoje życia ulokowali w teatrze i dla teatru się poświęcili, tworząc widowiska, które – jak stwierdziła Autorka – „mają docierać do świadomości widzów niezależnie od ich pochodzenia, kultury czy indywidualnych uwarunkowań” (s. 289). Aż się prosi, aby Doktorantka skomentowała, czy tak nakreślony cel teatru czy szerzej sztuk widowiskowych jest możliwy do spełnienia i jaki wpływ na odbiorców ma lub może mieć spektakl zrealizowany zgodnie z takim założeniem.

(3) Wybrane projekty międzykulturowe realizowane w europejskim i pozaeuropejskim teatrze

Muszę powtórzyć to, co napisałem wcześniej, iż opisy projektów poteatralnych Grotowskiego oraz kolejnych spektakli Brooka i Mnouchkine zostały sporządzone z dużą znajomością rzeczy, są wystarczająco szczegółowe i jednocześnie skondensowane, aby – z jednej strony – dać „bezpośredni wgląd” w dzieła, a – z drugiej – nie przytłoczyć głównego tematu rozprawy. Autorka wybrała świadomie te elementy, które w sposób zasadniczy różnią praktyki wymienionej trójki od działalności Zespołu Teatru Świata.

Ten wszechświat, wracając do zaproponowanej nomenklatury, ma charakter dialektyczny warunkowany przez historię relacji Zachodu i Wschodu, a w zasadzie historię podboju i w konsekwencji dominacji Zachodu nad Wschodem. Dominacji, dodajmy od razu,

skutkującej uprzywilejowaną pozycją dyskursów zachodnich nad pozostałymi rozwijającymi się i trwającymi nieprzerwanie o wiele dłużej, jak choćby w przypadku Indii, niż te nasze. Kiedy uświadomimy sobie oczywistą rzecz, że już niemal półtora miliarda Indusek i Indusów mieszka w państwie nazywanym przez nich Bharat (a nie India czy Indie), łatwo wyobrazić sobie wszelkie kulturowe konsekwencje wypływające z tej najprostszej konstatacji. Zostawiając na boku problem (nie)przekładalności tradycji, trzeba stwierdzić, że Autorka, podążając za wypowiedziami Brooka i współpracującego z nim Jean-Claude'a Carrièra czy Mnouchkine i życzliwych dla jej dokonań krytyków, słusznie wskazuje, że ich międzykulturowe spektakle nie miały ambicji odtworzenie innych tradycji wraz z charakterystycznymi dla nich technikami wykonawczymi ufundowanymi na mitologii, zresztą to samo dotyczy spektakli *Theatrum Mundi Ensemble*. Te wszystkie próby zmierzenia się z odmiennymi kulturami dobrze oddaje określenie Georges Banu stworzone na potrzeby opisu przedstawienia *Bębny na tamie* Mnouchkine. Jak stwierdza Doktorantka: „Należy również za Georgesem Banu podkreślić, że spektakl nie stanowił europejskiego wariantu bunraku, ale egzemplifikację «bunraku wyobrażonego» – reżyserka stworzyła własną formę zestawiając elementy wschodnich tradycji z zachodnimi wizjami i wyobrażeniami zespołu na ich temat” (s. 232).

Fałszywa nuta – wspomniana wyżej – to nie tylko pominięcie czwartego podrozdziału tej części rozprawy w *Spisie treści*, ale przede wszystkim jego nieporównywalnie mniejsza objętość. Przypominam tytuł: *Inne międzykulturowe projekty – Wschód przejmujący zachodnią inicjatywę*. Jeżeli chodzi o zachodnią tradycję, to oferuje ona tylko dramaturgię (choć w rozprawie przywołani zostali Wsiewołod Meyerhold i biomechanika oraz Étienne Decroux i jego mim cielesny), które wystawić można zgodnie z jedną z technik indyjskich, japońskich czy chińskich. Brak w Europie przecież odpowiadających choćby *kathakali* form teatralnych, stąd idea „barteru” w tym przypadku miałaby charakter zdecydowanie jednostronny. Doktorantka dobrze zdaje sobie z tego sprawę, o czym świadczy choćby *passus* o Sanjukcie Panigrahi pomieszczony w przedostatnim podrozdziale *Podsumowania* i zatytułowany wbrew mojemu tutaj twierdzeniu *Obopólne korzyści artystów*: „Jednakże artystka zapytana, czy Barba i jego książki miały bezpośredni wpływ na jej pracę, kategorycznie odpowiedziała: «moje niezwykle rygorystyczne szkolenie i długa kariera zawodowa nie pozwalają mi bezpośrednio zaadaptować niczego, co jest dalekie od mojej tradycji». W odczuciu Panigrahi ISTA w żaden sposób nie zmieniła sposobu jej gry, formy występowania” (s. 316). Gdyby cokolwiek zmieniła, co należy podkreślić, nie byłoby już *odissi* – gatunku tańca tradycyjnego, uważanego za jeden z najstarszych na subkontynencie, chociaż z przerwana dramaturgicznie historią. W okresie panowania Mogołów, a potem Brytyjczyków został zakazany i w gruncie rzeczy

zapomniany, zrekonstruowano i ożywiono go dopiero w wieku XX. Wysiłkiem znakomitych guru, jednocześnie tancerzy i pedagogów, jak: Kelucharan Mohapatra, Pankaj Charan Das i Deba Prasad Das, którzy na podstawie zdobiących świątynie w Orissie, z najpiękniejszą z nich – Świątynią Słońca (Surya Mandir) w Konarak, rzeźb tancerek, traktatu *Natyaśāstra* Bharaty i żywych ciągle wtedy lokalnych tradycji tanecznych, została powołana do istnienia rekonstrukcja *odissi* znana w Europie, Polskę włączając, przede wszystkim z fenomenalnych występów Sanjukty Panigrihi. W tym kontekście oczywiste wydaje się, że ta odnowiona tradycja powinna być specjalnie chroniona przez osoby ją kultywujące przed zewnętrznymi wpływami.

(4) Tradycje wykonawcze: afrobrazylijskie, balijskie, hinduskie, japońskie i jawajskie oraz związane z nimi mitologie

Zasadą organizującą ten najmniej wyrazisty wszechświat mogłaby być myśl, którą Amartya Sen powtarza za swoim nauczycielem ekonomii z University of Cambridge Joanem Robinsonem: „Frustrującą rzeczą w odniesieniu do Indii jest to, iż cokolwiek słusznego można powiedzieć o tym kraju, prawdą jest również coś przeciwnego”. Przywołuję tutaj tylko kontekst indyjski, ponieważ to najstarsza z wymienionych wyżej tradycji i jej użycie w rozprawie przez Autorkę wydaje się reprezentatywne dla pozostałych. Zresztą tylko dla afrobrazylijskiej nie dałoby się znaleźć jakichkolwiek powiązań kulturowych z Indiami, ale już inne, jeszcze starsze związane z dziejami naszego gatunku jak najbardziej.

Rafy, których nie udało się ominąć Doktorantce w jej żegludze po indyjskim bezmiarze, przede wszystkim usypał sam Barba, odzegnując się od kontekstu mitologiczno-filozoficznego gatunków sztuki widowiskowej subkontynentu, a koncentrując się – zgodnie z przyjętym założeniem antropologii teatru – na tym, co „preekspresywne” i w związku z tym wspólne dla wybranych technik wykonawczych. W optyce zainteresowań International School of Theatre Anthropology znalazły się li tylko te, których ogląd i analiza potwierdzały istnienie tego fundamentu konstytuującego intensywną obecność na scenie wykonawców i wykonawczyń. Na marginesie dodam tylko z własnych obserwacji uczestniczących, że w najbardziej rozwiniętym tybetańskim gatunku sztuki widowiskowej, czyli *lhamo*, opisywanym jako tybetańska opera ludowa, starszym od *kathakali* o trzy stulecia, a od opery pekińskiej – o cztery, sceniczny *bios* wykonawczyń i wykonawców nie jest zbudowany na elementarnej zgodnie z ustaleniami antropologii teatru pozycji ciała, to znaczy ugięte w kolanach i lekko rozchylone w miednicy nogi, prosty kręgosłup oraz pozacodzienne ułożenie stóp, również w rytualnym

czamie brak takiego ustawienia ciała. Podobnie, ale z innej części globu, takiej pozycji nie zaobserwowałem w tańcach kultywowanych w ojczyźnie wudu – dzisiejszym Beninie.

Inna przyczyna powstania wspomnianych raf to ciągle żywy, o kolonialnym pochodzeniu, z europocentryczną perspektywą język opisu, z takimi pojęciami, jak Wschód i Zachód – z jednej strony, a nazwy kontynentów używane w funkcji odróżnienia odmiennych tradycji wykonawczych – z drugiej. Ujęcie takie zdaje się sugerować ekwiwalencję denotowanych desygnatów. Jedno spojrzenie na globus pozwala pozbyć się tego z gruntu bałamutnego założenia. W przypadku mitologii oznacza to najczęściej przenoszenie kategorii chrześcijańskich na nieprzystający do nich świat panteonu indyjskiego. Kierunek prowadzący do wyjścia z tego terminologicznego i kulturowego klinczu wskazał wybitny indolog Maria Krzysztof Byrski we *Wstępie* do przygotowanego przez siebie tomu *Dramat staroindyjski. Bhasa – Kalidasa*, nadając istotom ponadludzkim odmienne niż te powszechnie używane w naszej tradycji nazwy, tzn. „niebianie” (*sura*) i „antyniebianie” (*asura*), które w żaden sposób nie uruchamiają kontekstów chrześcijańskich. W dysertacji znajdujemy ślady krytycznego stosunku Autorki do języka opisu (np. s. 225), może tylko zbyt delikatne. A przecież do ich wzmocnienia zaprasza sam Barba w cytowanej na łamach rozprawy książce *Canoe z papieru*, kiedy zamiast określić Wschód i Zachód zaproponował: Biegun Północny i Biegun Południowy.

#### (5) Formalna strona dysertacji

Jeżeli chodzi o ostatni z wymienionych przeze mnie wszechświatów, to trzeba stwierdzić, iż język rozprawy w przeważającej jej części jest potoczny, logiczny i zapraszający do lektury. Wymienię tylko powtarzający się typ uchybień, które nie pozwalają cieszyć się jej lekturą tak, jak na to zasługuje. Stylistyczne: nadużywanie zdań podrzędnie złożonych przydawkowych ze spójnikiem „który” (np. s. 63), tautologie: „wypowiadała kwestię mówioną” (s. 112), niezręczności: „... reżyser opracował szkic spektaklu, zgodnie z którym aktorzy odgrywali swoje role, [niepotrzebny przecinek] i który później pomógł opracować scenariusz” (s. 113), wyrażenia: „naukach od guru” (s. 89), „podało w wątpliwość” (s. 116). Składniowe: „Z kolei w opinii aktorki Odin Teatret Julii Varley, która posługuje się przykładem pracy nad jednym ze spektakli Theatrum Mundi Ensemble *Ur-Hamletem*, stwierdza...” (s. 45). Leksykalne: „Słowa pochodzą z wiersza Walta Whitmana śpiewającego po hiszpańsku...” (s. 134) czy „... w końcu kobieta łąje je sznurem...” (s. 122). Gramatyczne: niezgadnianie formy orzeczenia z podmiotem – „Odwołanie do historii i kultur mają służyć...” (s. 225). Ortograficzne: to „zabawy” z pisaniem Wschodu i Zachodu, oznaczających

nie kierunek, ale całości kulturowe, raz z wielkiej, a innym razem z małej litery (np. s. 239 i s. 233), rzecz dotyczy także form przymiotnikowych (np. s. 89, 139, 168). Interpunkcyjne: niewydziałanie przecinkami imiesłowowych równoważników zdań (np. s. 43) oraz oddzielanie przecinkiem partykuły „czy” w znaczeniu „lub”. Niepoprawne zapisy słów z języka *hindi*: mamy zamiast nazwy miejscowej Cheruthuruthy formę „Cheruturuthy” (s. 38), oraz niewłaściwa ich odmiana – w dopełniaczu imię i nazwisko nauczyciela Sanjukty Panigrahi zapisano w formie „Kelucharan Mahapatra’y”, ponadto jego nazwisko brzmiało Mohapatra, a nazwa indyjskiego stanu Orisa w dopełniaczu przybrała formę „Orissi” (s. 89). Zresztą na trwającej dłużej niż rządy nacjonalistyczno-hinduskiej partii BJP (Bharatiya Janata Party) fali powrotu do przedkolonialnej onomastyki nazwę tego stanu zmieniono w roku 2011 na Odisha – w oficjalnej angielskiej transliteracji obowiązującej w Indiach.

Z edytorskich uchybień najbardziej widoczne są trzy: niestosowanie kursywy w większości słów pochodzenia obcego, brak nazw wydawnictw w adresach bibliograficznych książek wyszczególnionych w *Bibliografii* oraz zbyt częste odwołania do zapośredniczonych źródeł, szczególnie kiedy oryginalne pozycje są łatwo dostępne. Nie mogę też nie wspomnieć o czterech merytorycznych lapsusach o różnym ciężarze: przypisywanie Jerzemu Grotowskiemu roli założyciela Teatru 13 Rzędów w Opolu (s. 259), sfeminizowanie mitycznego drapieżnego pół ptaka pół człowieka Garudy (s. 115), stwierdzenie, że *kecak* to jedna z klasycznych form tańca indyjskiego (s. 6) i pisanie o kreacji Mei Lanfanga obejrzanej przez Bertolda Brechta w Moskwie jako pochodzącej z „chińskiego teatru” (s. 246). I już zupełnie na koniec: odradzałbym Doktorantce wykorzystywanie jako źródła polskiej wersji Wikipedii.

Wymienione z recenzenckiego obowiązku słabości rozprawy nie podważają jej wartości – dostaliśmy pierwszą solidną monografię *Theatrum Mundi Ensemble*. Uwagi krytyczne trzeba po prostu potraktować jako wskazówki przy przygotowywaniu dysertacji do druku, co – mam nadzieję – stanie się tak szybko, jak to tylko możliwe.

Rozprawa Pani Martynty Kasprzak-Strzeleckiej *Theatrum Mundi Ensemble – międzykulturowy projekt Eugenia Barby* spełnia warunki określone w ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Wniosuję zatem o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

