Warszawa, 7 lipca 2016 roku

prof. zw. dr hab. Estera Żeromska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Neofilologii
Katedra Orientalistyki (kierownik)
Zakład Japonistyki (kierownik)
adres (domowy) do korespondencji:
ul. Majewskiego 28 m. 103
02-104 Warszawa
e-mail: esu1@amu.edu.pl

RECENZJA

rozprawy doktorskiej Pana mgr. Macieja Szatkowskiego pt.
Ponowoczesny świat w twórczości Meng Jinghuia
(299 stron maszynopisu)
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Lidii Kasarełło

Pan Maciej Szatkowski, absolwent poznańskiej sinologii (UAM), postawił sobie ambitny cel zanalizowania postmodernistycznej twórczości Meng Jinghuia (ur. 1965) – wybitnego chińskiego reżysera i dramatopisarza, jednego z czołowych przedstawicieli powstałego (umownie) w 1907 roku teatru mówionego (*huaju*) – nurtu nazywanego ponowoczesnym (postmodernistycznym). Szczytowy okres popularności tego artysty przypada na lata dziewięćdziesiąte XX wieku, kiedy zasłynął on z niekonwencjonalnych eksperymentów zdradzających zdecydowane upodobanie do absurdu i groteski. Twórca ten na Zachodzie określany jest mianem niegrzecznego dziecka chińskiej sceny (*enfant terrible*), a także artystą poszukującym, podobnie jak jego słynni współpracownicy: Gao Xingjian (Nagroda Nobla 2000), Lin Zhaohua czy Mou Sen.

Osią przewodnią analizy twórczości artystycznej i literackiej Menga Jinghuia Doktorant uczynił – można powiedzieć – epokę, w której przyszło żyć bohaterowi dysertacji, i wynikające z niej (z epoki) cechy spektakli oraz utworów, jak między innymi: intertekstualność, eksperymentalna konwencja, korespondencja sztuk scenicznych, karnawałowe stylizacje językowe i sceniczne czy postdramatyczność. „Istotną częścią pracy – jak to określa Pan Szatkowski – jest rozpoznanie motywów i genezy powstania dzieł" (s. 4). Autor rozprawy, poza uwarunkowaniami historyczno-ekonomiczno-kulturowymi Chin przełomu XX i XXI wieku, nie traci z pola obserwacji zachodnich inspiracji Menga Jinghuia i wpływu, jaki wywarli na jego twórczość między innymi: Meyerhold, Handke, Ionesco, Beckett, Dario Fo.

Pan Maciej Szatkowski drobiazgowo opisuje wymienione cechy twórczości scenicznej i literackiej Menga Jinghuia. Szczególną uwagę zwraca na okres początkowy, pełen zmagań z ponurą rzeczywistością komunistycznych Chin drugiej połowy XX wieku, okres okrzyczany przez krytyków najlepszym, ponieważ już na początku XXI stulecia artysta ten uległ fascynacji popkulturą i pokusom komercjalizacji swojej sztuki. Doktorant w sposób satysfakcjonujący osiągnął wyznaczone sobie cele. Jego praca ma charakter interdyscyplinarny – literaturoznawczo-teatrologiczny, ponieważ łączy analizę literacką tekstów z analizą powstałych na ich podstawie przedstawień. Szeroki wachlarz przedstawionych w pracy zagadnień z jednej strony budzi uznanie, z drugiej zaś częściowo usprawiedliwia pewne nieścisłości, błędy czy niedopatrzenia formalne.

OPIS ŹRÓDEŁ I OKREŚLENIE STOPNIA NOWATORSTWA DYSERTACJI

Do napisania swojej rozprawy Doktorant wykorzystał imponującą ilość trafnie dobranych, wiarygodnych materiałów źródłowych – w większości niedostępnych w Polsce źródeł chińskich, a także angielsko- i polskojęzycznych, zarówno tradycyjnych, jak i internetowych. Dodatkowym „źródłem", nie do przecenienia, jest doświadczenie Pana Szatkowskiego, którego nabył podczas wielokrotnych staży naukowych w Chinach.

Analizowane w dysertacji zagadnienia nie stanowią powszechnego przedmiotu badań ani w Chinach, ani na świecie, mimo dużego nimi zainteresowania. Doktorant skrupulatnie wykorzystuje zgromadzoną przez siebie literaturę przedmiotu i swoją rozprawą, a zwłaszcza „[kompleksowym opisem] kondycji bohatera w ponowoczesnym świecie w twórczości Meng Jinghuia" oraz tłumaczeniem jego trzech sztuk, wpisuje się w niezapełnioną jeszcze w Polsce lukę publikacyjną, przyczyniając się do pogłębienia naszej skromnej dotychczas wiedzy na temat chińskiego teatru współczesnego, zwłaszcza teatru mówionego (*huaju*).

METODA

Doktorant z powodzeniem połączył różne narzędzia „wypracowane przez socjologię, teatrologię czy badania literackie" i wymienia między innymi (s. 5-6): postmodernizm (Fredric Jameson, Andrzej Szahaj); postdramatyczną formę spektaklu i tekstu (Hans-Thies Lehmann); intertekstualność i hipertekstualność; karnawalizację języka i karnawalizację sceniczną (Bachtin, Violetta Wróblewska, Andrzej Stoff, Anna Skubaczewska-Pniewska); kapitalizm emocjonalny (Eva Illouz); obcego w społeczeństwie ponowoczesnym i człowiek z zewnątrz (Zygmunt Bauman).

STRUKTURA ROZPRAWY – OPIS I OCENA

Dysertacja ma dość przejrzystą i spójną strukturę, ale nie pozbawioną pewnych mankamentów. Praca składa się z siedmiu rozdziałów, z których każdy jest podzielony na podrozdziały. Oprócz tego zawiera wstęp, zakończenie, kalendarium wyreżyserowanych przez Menga Jinghuia sztuk teatralnych, a ponadto teksty trzech napisanych przez niego, przetłumaczonych przez Autora dysertacji dramatów, które zostały wcześniej szczegółowo zanalizowane w odrębnych rozdziałach, oraz bibliografię.

Uwagi dotyczące ***Wstępu*** rozprawy.

Znajduje się w nim na przykład fragment (ostatni akapit na s. 4 oraz pierwsze dwa akapity na s. 5), który swoją opisowością kontrastuje ze słusznie przyjętą konwencją wstępu „technicznego" pozostałej części. Wskazany fragment ma charakter wprowadzenia.

Brakuje – moim zdaniem – jednoznacznie sformułowanego komentarza, że ponowoczesność należy utożsamiać z postmodernizmem. Sposób prezentacji (definicji) tych terminów zmusza do domysłów, co dla zorientowanego czytelnika nie stanowi problemu, ale czytelnikowi niezorientowanemu może utrudniać lekturę.

We *Wstępie* brakuje wyjaśnienia, dlaczego Doktorant poddaje analizie cztery sztuki Menga, ale dołącza tłumaczenie tylko trzech z nich. Dzięki dołączeniu jeszcze jednego przekładu praca byłaby obszerniejsza, ale na pewno bardziej kompletna.

We *Wstępie* brakuje też informacji, że w całej pracy zastosowano zgodną ze zwyczajem chińskim zasadę podawania w pierwszej kolejności nazwiska, a w drugiej – imienia. To samo dotyczy nazwisk japońskich, choć w tym przypadku powinna się pojawić informacja, że szyk został odwrócony, zgodnie z (błędnym) zapisem na s. 12 nazwiska japońskiego aktora: Asajirō Fujisawa; powinno być: Fujisawa Asajirō (w tekście brakuje lat życia: 1866-1917).

Rozdział 1 ma charakter wprowadzający w problematykę analizowanych zagadnień. Doktorant opisuje w nim tło historyczno-polityczno-kulturowe teatru mówionego w Chinach kontynentalnych oraz jego rozwój w okresie od zarania do chwili obecnej. Zwraca szczególną uwagę na inspirującą chińskich artystów teatralnych rolę japońskiego gatunku teatralnego *shinpa* (koniec XIX wieku) oraz twórców zachodnich (m. in. Ionesco, Beckett, Grotowski, Kantor, Brook, Craig, Artaud) w powstaniu i rozwoju chińskiego teatru mówionego (*huaju*) – teatru nowoczesnego w stylu zachodnim. Na początku s. 14 nagle (bez uprzednich wyjaśnień) pojawia się też informacja o podobnym wpływie *shingeki* (początek XX wieku) na *huaju*. W tym fragmencie (akapicie) można niestety odnieść wrażenie, że

Doktorant nie dostrzega różnicy między *shinpa* (dosł. nowa szkoła) a *shingeki* (dosł. nowy teatr), dwoma odrębnymi gatunkami teatru japońskiego, oraz tego, że odznaczają się one odmiennym stylem inscenizacyjnym i przypisany jest im oddzielny repertuar dramatyczny o różnych cechach. W polskiej czy angielskojęzycznej literaturze japonistycznej można znaleźć informacje na ten temat. W bibliografii nie znajduję śladu takich publikacji (np. Mikołaj Melanowicz, Donald Keene). W tym przypadku Doktorant sięgnął – w mojej ocenie – do anglojęzycznych źródeł wtórnych. Domyślam się ponadto, że nie chodzi o *soshei shibai*, tylko raczej o *shosei-shibai* 書生芝居 (sztuki/przedstawienia studenckie [nie: uczniowskie]), czyli o przedstawienia, z których słynął twórca *shinpa*, Kawakami Otojirō (1864-1911).

Nieprecyzyjne jest stwierdzenie, że na początku XX wieku, w okresie republikańskim, w Chinach tłumaczono „sporo sztuk japońskich" (s. 15). Potrzebne jest uściślenie, o jakiego rodzaju sztuki chodzi (do jakiego należą gatunku teatru), ponieważ repertuar dramatyczny teatru japońskiego jest niepomierny.

Dzięki rozdziałowi pierwszemu czytelnik ma możliwość lepszego uzmysłowienia sobie, w jakich warunkach wychowywał się Meng Jinghui i rozwijała się jego twórcza wyobraźnia. Jest o tym mowa w **rozdziale 2**. Została w nim podjęta przede wszystkim próba zdefiniowania twórczości tego artysty „w aspekcie postmodernistycznym i popkulturowym" (s. 7). Doktorant zwraca uwagę na inspirację Meyerholdem, Beckettem, Ionesco, Pinterem, ponadto na pierwsze próby reżyserskie i dramaturgiczne, odkrycie teatru japońskiego, współpracę Menga z Liao Yimei czy Wangiem Shuo, fascynację popkulturą pod koniec la dziewięćdziesiątych XX wieku.

W następnej kolejności Autor dysertacji dokonuje ogólnej charakterystyki twórczości Menga Jinghuia. Opisuje dokonania artystyczne tego twórcy – wieloaspektowo i z dużą przenikliwością. Często jednak można odnieść wrażenie, że Doktorant sferę dramatu i sferę teatru traktuje w sposób zamienny, jakby zatracał świadomość ich nietożsamości, choć niejednokrotnie dostarcza też dowodów na to,

że wrażenie to nie jest uzasadnione (cecha postdramatyczności wielu omawianych sztuk nie stanowi – w moim przekonaniu – okoliczności usprawiedliwiającej tego „zamieszania" w tekście rozprawy). Niestety uwaga ta dotyczy prawie całej dysertacji. Na przykład tytuł podrozdziału o numerze 2.5, zatytułowanego *Charakterystyka twórczości Meng Jinhuia*, nie wiadomo, którą twórczość wskazuje – reżyserską (teatralną) czy literacką. Kierunek zmian, jaki należałoby w rozprawie wprowadzić, wzorcowo wyznacza pod tym względem na przykład tytuł i treść podrozdziału 4.4 (*Ogólne informacje o dramacie i spektaklu* [*Ja kocham XXX*]).

Zaskakuje, że na samym początku rozdziału 2, w części biograficznej, dowiadujemy się, że artysta urodził się, i od razu znalazł się na studiach, jakby nigdy nie był dzieckiem. Przydałoby się choćby wyjaśnienie, dlaczego informacje o dzieciństwie artysty zostały pominięte.

Na s. 39 jest niezrozumiałe zdanie: „Reżyser postawił na umowność i wyzbył się przyjętego w Chinach realizmu scenicznego, często na rzecz iluzorycznego realizmu". Nasuwa się pytanie: czego dotyczy realizm iluzoryczny, skoro nie dotyczy (jakby wynikało z tego sformułowania) sceny? Na tej samej stronie nie jest też jasne określenie „realistyczne psychologie". Czy chodzi o realizm psychologiczny?

Niezrozumiałe zdanie jest również na s. 46: „Charakterystyką mengowskiej sztuki awangardowej jest jej umasowienie". Czy nie powinno być: „Cechą charakterystyczną mengowskiej sztuki ...." ?

W tekście rozdziału 2 jest w rzeczywistości jeden podrozdział więcej niż wykazano w spisie treści. Z tego wynika błędna numeracja tych podrozdziałów (nr 2.5 pojawia się w tekście dwukrotnie) oraz nieprawidłowa numeracja stron podanych w spisie treści.

Charakter „raczej wprowadzający" ma również **rozdział 3**, poświęcony ponowoczesności, stosowanemu w literaturze przedmiotu pojęciu (nie nazwie), które – jak pisze Doktorant (s. 7) – wymyka się jednoznacznej definicji. Po uwagach ogólnych następuje wywód dotyczący ponowoczesności w Chinach. Podobnie jak we

Wstępie, o czym już wspomniałam, Doktorant wymiennie używa tego terminu z terminem postmodernizm, nie jest błędem, ale brak precyzyjnej definicji sprawia, że niezorientowany w tych zagadnieniach czytelnik może się poczuć zmuszony do domyślania się, iż są to pojęcia synonimiczne. Poza tym termin *ponowoczesność* należałoby przyjąć jako podstawowy w tej rozprawie, skoro jego forma przymiotnikowa figuruje w tytule dysertacji. Dla konsekwencji przydałoby się posługiwać się nim również w podtytułach.

Należałoby rozważyć przeniesienie rozdziału 3 na początek pracy lub przynajmniej zastanowić się nad dokonaniem bezpośredniego powiązania z rozdziałem poprzednim i następnym, aby zniwelować wrażenie, że rozdział ten pojawia się w obecnym tekście rozprawy jak *deus ex machina*.

Cztery kolejne **rozdziały (od 4 do 7)** stanowią obszerny materiał dowodowy recenzowanej dysertacji, wystarczająco skutecznie służący poparciu tezy Doktoranta o zasadności postrzegania twórczości Menga Jinghuia jako postmodernistycznej (ponowoczesnej). Są w nich zawarte streszczenia i szczegółowe, interesujące analizy sztuk, łącznie z informacjami o okolicznościach ich powstania oraz pierwszych inscenizacjach w reżyserii Menga. **Rozdział 4** jest w całości poświęcony sztuce *Ja kocham XXX* (1994), **rozdział 5** – sztuce *Przypadkowa śmierć anarchisty* (1998), **rozdział 6** – *Zakochany nosorożec* (1999), a **rozdział 7** – *Dwóch psów poglądy na życie* (2008).

W tych czterech rozdziałach zwraca uwagę niekonsekwencja terminologiczna. Skoro utwory sceniczne Menga określane są jako postmodernistyczne/ postdramatyczne, to właściwsze byłoby raczej mówienie o nich jako o tekstach/utworach dramatycznych/scenicznych, a nie jako o dramatach (dramatach postdramatycznych?). Ponadto brak wyznaczania w opisie wyraźnej granicy między problematyką tekstu a problematyką jego inscenizacji niejednokrotnie dezorientuje czytelnika i utrudnia dociekanie intencji Autora rozprawy. Wskazane byłoby lepsze uporządkowanie pod tym względem opisu.

Niezbędna wydaje się też korekta niektórych tytułów podrozdziałów, aby uczynić je bardziej adekwatnymi w stosunku do ich treści. Dotyczy to na przykład podrozdziału o numerze 5.2, po którym czytelnik spodziewa się okoliczności powstania dramatu Menga pt. *Przypadkowa śmierć anarchisty*. Jest mu poświęcony cały rozdział piąty, a tymczasem już w pierwszym zdaniu okazuje się, że w podrozdziale 5.2 chodzi jedynie o sztukę Dario Fo. Nie oznacza to, że kwestionuję zasadność zasygnalizowania inspirującej roli twórczości tego włoskiego dramaturga na utwory Menga.

W strukturze rozdziału piątego podrozdziały 5.2 oraz 5.3 pod względem sposobu wprowadzenia ich do tekstu i sposobu opisu stanowią jakby wyobcowaną włoską wyspę, na której samolot ma nagłe, awaryjne lądowanie i z której równie nagle startuje, żeby niespodziewanie znaleźć się w bliżej nieokreślonym miejscu, czyli w podrozdziale 5.4, w którym panuje takie „urozmaicenie", że prawie zupełnie nie wiadomo, czemu jest on poświęcony. Z tytułu podrozdziału 5.5 również nie wynika, o który znaczący dla Menga tekst chodzi. Podrozdziały od 5.2 do 5.5 (s. 87-91) świadczą o tym, że Autor nie panuje nad wielowątkowością problematyki, którą porusza. Ten fragment rozprawy wymaga szczególnie starannej redakcji mającej na celu nadanie tokowi wywodu (logice narracji) klarowności. Niezrozumiały jest też tytuł podrozdziału 5.8.1 (Groteskowość karnawału w *Anarchiście*), w którym pojawia się „kolokwialna parafraza" tytułu sztuki, a nie jej właściwy tytuł (powinno być: (Groteskowość karnawału w *Przypadkowej śmierci anarchisty*).

Doktorant, drobiazgowo i w sposób budzący uznanie, interpretując teksty utworów oraz ich inscenizacje, wykorzystuje – jak to określa (s. 8) – „narzędzia postmodernizmu, jak między innymi postdramatyczność, karnawalizację, kapitalizm emocjonalny i motyw Obcego w ponowoczesnym społeczeństwie". Część analityczna jest – moim zdaniem – najlepszą częścią dysertacji.

Pełne teksty trzech z czterech omówionych sztuk, we własnym bardzo dobrym tłumaczeniu, zostały zamieszczone na końcu pracy. Zastanawia jedynie zasadność nagminnego, bardzo irytującego powtarzania zaimka osobowego „ja" w sztuce

(również w jej tytule) *Ja kocham XXX*. Jaki może być tego szczególny powód, skoro w języku chińskim, podobnie jak w polskim, zaimki osobowe można opuszczać? Czasami, jeśli wypowiedź ma brzmieć naturalnie, opuszczenie zaimka jest wręcz wskazane, zwłaszcza wówczas, gdy można go odtworzenia w danym kontekście.

Po rozdziale 7 znajduje się ***Zakończenie***. Z tego powodu zaskakuje i dezorientuje zamieszczona we *Wstępie* (s. 8) informacja, że „Dla pełniejszego sportretowania twórczości Meng Jinghuia dołączono w ostatnim rozdziale własne tłumaczenia z języka chińskiego". Ze struktury pracy wynika bowiem, iż w rzeczywistości ten fragment – niezmiernie ważny, w pełni zasadny i cenny – jest jakimś dodatkiem. Należałoby albo rzeczywiście uczynić z tego rozdział 9, a rozdziałem 8 powinno być kalendarium, które obecnie zupełnie nie wiadomo, czym jest, skoro oba te „nieformalne" rozdziały (czyli sugerowane przeze mnie, jeszcze nieistniejące rozdzizały 8 i 9) są usytuowane po *Zakończeniu*.

Prostym rozwiązaniem problemu, nie wymagającym zmiany kolejności omawianych zagadnień, byłoby zastosowanie w rozprawie podziału na dwie CZĘŚCI, z których pierwsza obejmowałaby rozdziały wprowadzające (1-3), a druga – analizy (4-7), po których znajdowałoby się *Zakończenie*, a następnie dwa ANEKSY: *Przekłady sztuk* (nr 1), *Kalendarium spektakli teatralnych wyreżyserowanych przez Menga Jinghuia* (nr 2). W obrębie aneksu 1 można wprowadzić dodatkową numerację, analogiczną do zastosowanej w dysertacji numeracji podrozdziałów.

Ostatnia uwaga mająca związek ze strukturą pracy dotyczy **bibliografii**. Oddzielanie źródeł według klucza językowego (osobno na chińskie, polskie i angielskojęzyczne) nie ma uzasadnienia. Przyjęcie takiego rozwiązania bardzo utrudnia czytelnikowi docieranie do poszukiwanej przez niego pozycji, zwłaszcza gdy podział ten nie jest uwzględniony w spisie treści i nie wiadomo, na których stronach zaczynają się poszczególne części bibliografii.

Przyjęta przez Doktorata kolejność omawianych zagadnień, mimo wykazanych zastrzeżeń, jest do zaakceptowania, choć w przypadku publikacji książkowej (do czego zachęcam) wprowadzenie zaproponowanych zmian na pewno wpłynęłoby zasadniczo na większą przejrzystość struktury tekstu. Sugerowałabym również skorygowanie niektórych tytułów w celu uściślenia sygnalizowanych przez nie treści.

INNE UWAGI

Recenzowana rozprawa jest napisana poprawnym językiem, ale nie pozbawionym pewnych mankamentów stylistycznych (niezręczności wynikających niekiedy z braku precyzji sformułowań), ortograficznych czy redakcyjnych (np. sporadyczne literówki), niestaranny skład tomu.

Zamiast wprowadzania do tekstu znaków chińskich lepiej byłoby zamieścić na końcu pracy wykaz – ułożonych w porządku alfabetycznym – nazw, nazwisk, terminów, tytułów w oryginalnym zapisie, dzięki czemu czytelnik w dowolnym momencie może dotrzeć do dowolnego hasła i sprawdzić zapis.

Zwracam uwagę, że Japonia pozostawała pod wpływem cywilizacji chińskiej w okresie od VI do końca XVI wieku, z nasileniem sinusoidalnym, różnym w zależności od epoki. Od początku XVII do połowy XIX wieku pozostawała w niemal całkowitej izolacji od świata, a później z pasją zaczęła poddawać się cywilizacji zachodniej i tak pozostaje do chwili obecnej. Dlatego nieścisłe jest stwierdzenie (s. 9), z którego można wywnioskować, że nastąpiło to dopiero na początku XX wieku („[...] do Japonii trafiały prądy filozoficzne i religijne, literatura [...]. Na początku XX wieku trend ten się odwrócił [...]."). Chodzi mi wyłącznie o precyzję językową. Trudno też się zgodzić ze stwierdzeniem, że literatura dotarła do Japonii z Chin. Prawdą jest, że w VI wieku Japończycy przyjęli system pisma chińskiego, które (z trudem) zaadaptowali do potrzeb japońskiego systemu gramatycznego. Prawdą jest też, że historia japońskiego piśmiennictwa rozpoczyna się w 712 roku, kiedy

powstała pierwsza kronika *Kojiki*, ale znajdujemy w niej odzwierciedlenie wielowiekowej, poprzedzającej jej powstanie tradycji literackiej, rozwijającej się w przekazie ustnym.

W przypadku datowania nie zawsze wystarczy podać dekadę; dla precyzji potrzebne jest też określenie stulecia, do której dana dekada należy (w rozprawie nie zawsze kontekst jest w pełni oczywisty).

Słowo „ponowoczesność" nie jest nazwą (np. s. 7) tylko terminem, pojęciem.

Jeśli podaje się tylko rok, to nie jest to data tylko rok (s. 9: 1907).

Cesarz Guangxu nie mógł panować w 1989 roku (s. 11: przypis 12).

Poza tym:
nie „...powstawanie sztuk i tekstów dramatycznych" (s. 4) **tylko albo** „...powstawania sztuk ..." **albo** „...powstawania tekstów dramatycznych" (bo sztuka to tekst dramatyczny)

nie „reżyser dramatyczny" (s. 4) **tylko** „reżyser teatralny"

raczej nie „realizator sztuk" (s. 4) **tylko** „autor inscenizacji/autor spektaklu/reżyser sztuk/inscenizator sztuk"... (Doktorant zdecydowanie nadużywa słowa „realizacja" rzadko stosowanego w znaczeniu „inscenizacja")

nie „Meng Jinghuia/Chen Yonga" itp. (np. s. 4) **tylko raczej** „Menga Jinghuia/Chena Yonga" itp.; zresztą na s. 4 jest i „Meng Jinghuia", i „Menga Jinghuia"; razi niekonsekwencja deklinacyjna, polegająca na tym, że tam, gdzie Doktorant podaje tylko samo nazwisko (bez imienia), odmienia je prawidłowo

nie „premierowe wykonania" [w odniesieniu do premiery sztuki] (s. 12) **tylko** „premierowe przedstawienia"

nie „oper[y] teatru muzycznego" (s. 15) **tylko** „opery" (bo opera to teatr muzyczny)

nie „jednak mimo że" (s. 18) **tylko** albo „jednak" albo „mimo że" (bo to to samo)

nie wyjechać „zagranicę" (s. 20) **tylko** wyjechać „za granicę"

nie „twórców zaczęły uwierać tematy" (s. 21) **tylko np.** „twórcy zaczęli odczuwać przesyt tematami..." (jeśli o taki sens chodzi?)

nie „bez trudno" (s. 27) **tylko** „bez trudu"

nie „Treścią dramatu jest monolog..." (s. 59) **tylko** „Dramat jest napisany w formie monologu..."

nie „Sztuka wykorzystuje wiele środków..." (s. 111) **tylko** „Autor sztuki wykorzystuje wiele środków..."

na pewno nie: „osoby dość proste i płaskie w wielu warstwach..." (s. 116)

na pewno nie: „... złożył inscenizację w spójną całość..." (s. 129) itd.

UWAGI REDAKCYJNE

Tekst recenzowanej rozprawy został niestarannie zredagowany. Poza wyszczególnionymi wcześniej mankamentami można ponadto wymienić:

numeracja stron w tekście rozprawy powinna się zacząć od strony 4, na której zaczyna się *Wstęp*, a nie na stronie 2, gdzie zaczyna się spis treści

od nowej strony powinny się zaczynać wszystkie rozdziały, ale nie podrozdziały

zapis (oznakowanie) wielu cytatów sprawia, że często trudno je odróżnić od tekstu zasadniczego rozprawy (np. s. 112-113, 120, 123).

UWAGI KOŃCOWE

Rozprawa doktorska Pana Macieja Szatkowskiego jest efektem Jego wieloletnich badań sinologicznych – głównie literaturoznawczych i teatrologicznych. Jest pracą świadczącą o dużej erudycji Autora i umiejętności metodologicznego łączenia obu dziedzin. W Polsce jest to pierwsza monografia poświęcona Mengowi Jinghuiowi, którego niekonwencjonalna, wizjonerska twórczość w sposób zasadniczy i trwały odmieniła teatr chiński.

Moją uwagę, jako japonistki często dociekającej wpływów tradycji Chin w teatrze japońskim, w niniejszej recenzji odniosłam się głównie do zagadnień natury teatrologicznej oraz do kwestii inspiracji chińskich twórców teatru mówionego (*huaju*) „nową szkołą" (*shinpa*), czyli gatunkiem łączącym konwencję klasycznego teatru *kabuki* ze stylem teatru zachodniego, oraz do inspiracji „nowym teatrem" (*shingeki*) – właściwym nurtem teatru w stylu zachodnim. Baczną uwagę zwróciłam też na stronę formalną tekstu i pod tym względem zauważyłam najwięcej niedociągnięć, które wyszczególniłam z nadzieją na ich wyeliminowanie przed skierowaniem rozprawy do druku. Wykazane przeze mnie niedociągnięcia (dostrzeżone okiem japonisty, teatrologa, literaturoznawcy i niedoszłego sinologa [zaliczony pierwszy rok sinologii na UW]) nie wpływają na ogólnie pozytywną ocenę rozprawy. Jestem bowiem przekonana, że jej walory zdecydowanie

przewyższają mankamenty. Rozprawa ta niewątpliwe spełnia warunki stawiane pracom doktorskim i dlatego wnoszę o dopuszczenie Pana Macieja Szatkowskiego do kolejnych etapów postępowania w przewodzie.

Elżbieta Zenczuska