Toruń, 15 stycznia 2021 r.

dr hab. Barbara Bibik, prof. UMK
Katedra Filologii Klasycznej
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
w Toruniu
bb@umk.pl

Ocena osiągnięć naukowych doktor Olgi Śmiechowicz
ubiegającej się o nadanie stopnia doktora habilitowanego
w dziedzinie nauk humanistycznych, w dyscyplinie literaturoznawstwo

1. Biografia zawodowa i naukowa Habilitantki

Doktor Olga Śmiechowicz jest filologiem klasycznym i teatrologiem. Działalność zawodowa i naukowa Habilitantki związana jest z Uniwersytetem Jagiellońskim w Krakowie. W czerwcu 2011 roku ukończyła studia magisterskie na kierunku: wiedza o teatrze, specjalność teatrologia, na podstawie pracy: „Poeci sceniczni w komediach Arystofanesa" (promotor: prof. dr hab. Marek Dębowski). W październiku 2014 roku z kolei ukończyła studia magisterskie na kierunku: filologia klasyczna, specjalność: bizantynistyka i neogrecystyka, na podstawie pracy: „Arystofanes w walonkach. Recepcja komedii greckiej w Rosji" (promotor: dr hab. Dariusz Brodka, prof. UJ). Już rok później uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa na podstawie rozprawy zatytułowanej „Recepcja komedii Arystofanesa w Wielkiej Brytanii, Rosji i Polsce" (promotor rozprawy: prof. dr hab. Jacek Popiel, recenzenci: prof. dr hab. Krystyna Bartol i prof. dr hab. Kazimierz Korus).

Po uzyskaniu stopnia doktora nauk humanistycznych Habilitantka opublikowała:

a) 6 monografii (w tym tę wskazaną jako główne osiągnięcie naukowe wszczętego przewodu habilitacyjnego; przekład dramatu Y.T.O *Arystofanes w Oxfordzie* z opracowaniem; trzy, które Habilitantka w Autoreferacie, s.13-14, zalicza do publikacji popularnonaukowych, z których jedna jest polskim przekładem anglojęzycznej pozycji);

b) 4 rozdziały w monografiach naukowych (w tym jeden w zagranicznej monografii opublikowanej w Tbilisi w 2018 roku);
c) 7 artykułów naukowych (w tym jeden napisany w języku rosyjskim, dwa w języku angielskim; żaden nie został opublikowany w zagranicznym czasopiśmie, a trzeba zauważyć, że Habilitantka zajmuje się tematami o międzynarodowym znaczeniu; trzy opublikowane zostały w czasopiśmie „Meander", dwa opublikowane zostały w krakowskich „Classica Cracoviensia", po jednym w „Scripta Classica" i „Kronos");
d) hasła w *Encyclopedia of Greek Comedy* zredagowanej przez Alana Sommersteina (Wiley-Blackwell, London 2019; z Wykazu osiągnięć naukowych przedstawionego przez Habilitantkę nie wynika, ile dokładnie haseł opracowała).

Jest także autorką trzech artykułów popularnonaukowych (dwóch opublikowanych w czasopiśmie „Migotania", jednym w „Nowym Filomacie") oraz ponad stu recenzji spektakli teatralnych na portalach internetowych: „Teatralia" i „Dziennik teatralny" (s. 13, Autoreferat).

W latach 2017-2019 doktor Olga Śmiechowicz wzięła udział w 7 konferencjach naukowych (w tym 6 międzynarodowych w Exeter, Tbilisi, Londynie, Pradze, Tel Avivie i Leeds oraz jednej ogólnopolskiej w Krakowie) oraz przeprowadziła 5 wykładów gościnnych (w tym 3 na uniwersytetach zagranicznych we Lwowie, Amsterdamie i Heidelbergu oraz 2 na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).

W latach 2016-2020 doktor Olga Śmiechowicz odbyła 4 staże badawcze: miesięczne na uniwersytetach w Wiedniu i Heidelbergu (staże post-doktorskie; 2016, 2018), miesięczny w Londynie (w ramach stypendium Fundacji z Brzezia Lanckorońskich, 2018) oraz dwumiesięczny w Cambridge (The Clifford & Mary Corbridge Trust Scholarschip, 2020).

Doktor Olga Śmiechowicz nie kierowała, jak dotąd, żadnym projektem badawczym finansowanym w ramach konkursów grantowych. Z przedłożonych przez Habilitantkę dokumentów nie wynika także, by brała udział w projektach naukowych realizowanych ze środków grantowych (krajowych lub zagranicznych).

W 2019 roku Habilitantka została laureatką nagrody Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego za osiągnięcia w nauce oraz nagrody naukowej „Polityki" w dziedzinie nauk humanistycznych.

Doktor Olga Śmiechowicz jest członkiem dwóch naukowych organizacji międzynarodowych: Centre for Aliative Research (Amsterdam; na s. 10 Autoreferatu wspomina, że jest to grupa badawcza, nie precyzuje jednak ani jej działalności ani konkretnych projektów, ani swojej roli w tej grupie) i The Israel Society for the Promotion of Classical Studies

oraz recenzentem pisma naukowego „Frammenti sulla scena. Studia sul teatro antico frammentario" (Turyn).

Od 2015 roku Habilitantka nieprzerwanie pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, najpierw na stanowisku asystenta, od 2019 roku natomiast na stanowisku adiunkta.

2. Ocena głównego osiągnięcia naukowego

Przedłożona jako główne osiągnięcie naukowe w postępowaniu o nadanie stopnia doktora habilitowanego monografia zatytułowana *Didaskalia do historii. Teatr starożytnej Grecji i jego kontekst polityczny* składa się ze wstępu, dwóch części (jednej, krótszej, poświęconej końcówce okresu archaicznego, i drugiej dedykowanej okresowi klasycznemu) podzielonych na rozdziały (pierwsza część składa się z dwóch, druga z czterech), chronologicznego wykazu wydarzeń, streszczenia w języku angielskim, bibliografii, appendiksu (zawierającego zdjęcia i mapy), dwóch indeksów (osobowego i nazw geograficznych, historycznych i mitologicznych) oraz spisu dzieł antycznych przywoływanych w pracy (wielka szkoda, że bez podania numerów stron, na których są one omawiane). Ramy książki wyznaczają daty: 534 przed Chr. (wprowadzenie przedstawień teatralnych do programu Dionizjów Wielkich) i 386 przed Chr. (śmierć Arystofanesa), narrację natomiast wydarzenia historyczne i/lub daty przedstawień teatralnych.

Podstawowym pytaniem, na które doktor Olga Śmiechowicz starała się znaleźć odpowiedź w przedłożonej monografii, było: „w jaki sposób w czasach starożytnej Grecji wykorzystywano sztukę teatru do celów politycznych" (s. 3, Autoreferat). Odpowiadając na to pytanie, Autorka zastanawia się przede wszystkim nad sposobem reagowania dramatopisarzy na aktualne wydarzenia, ale również nad wpływem chorega na wydźwięk finansowanego przez siebie spektaklu, nad wykorzystywaniem teatru przez bogatych polityków czy nad zmianą politycznej funkcji teatru wraz z kolejnymi przemianami ustrojowymi. Odpowiedzi szuka zarówno w zachowanych w całości tekstach tragediopisarzy i komediopisarzy, jak i we fragmentach. Wnioski, które wyciąga, są „efektem intuicyjnego połączenia niepełnych źródeł w logiczną całość" i opiera je „na analogiach, gdy wydarzenia historyczne krzyżują się z treściami zawartymi w dramatach" (s. 5, Autoreferat; cf. s. 20 monografii). Dysponując, z konieczności, materiałem odnoszącym się do teatru ateńskiego oraz ateńskich dramatopisarzy, Autorka prezentuje „atenocentryczny" punkt widzenia. Niekiedy, poszerzając narrację, która przynosi interesujące spostrzeżenia, pozwala sobie wyjrzeć poza Ateny w kierunku Sycylii, Macedonii i Epiru (głównie

ze względu na tworzących tam Ajschylosa i Eurypidesa) czy Syrakuz (by wspomnieć Dionizjusza i Filoksenosa). W mojej ocenie partie książki poświęcone Arystofanesowi i komedii staroattyckiej są najmocniejszą stroną monografii. Są wnikliwe, przekonujące i przynoszą najciekawsze rozstrzygnięcia.

Moje uwagi do przedłożonej do oceny monografii chciałabym, dla przejrzystości, podzielić na: uwagi dotyczące 1) metodologii i literatury przedmiotu, 2) generalizacji i niekonsekwencji w narracji i/lub argumentacji, 3) błędów merytorycznych i 4) redakcji (z zastrzeżeniem i świadomością, że nie zawsze można je precyzyjnie oddzielić).

1. Uwagi dotyczące metodologii i literatury przedmiotu

Moje wątpliwości wzbudza postawiona przez Habilitantkę kwestia politycznej funkcji teatru. Autorka nie wyjaśnia, jak rozumie słowo „polityczny" (cf. Mościcki 2008). Czytelnik może jedynie domniemywać, że chodzi o znaczenie: sprawy dotyczące polis, ponieważ Autorka uwzględnia w monografii odwołania do życia społecznego, filozofii czy wychowania (do których nawiązuje, szczególnie analizując komedie Arystofanesa, ale już nie tragedie Eurypidesa). W tym znaczeniu jednak (cf. Turner 1982) teatr zawsze dotyczy polis, życia społecznego i politycznego oraz napięć między nimi, nie jest więc to temat oryginalny; śmiem wręcz twierdzić, że od dawna rozpoznany, także w odniesieniu do teatru antycznego (cf. np. Rhodes 2009, s. 44, na którego pracę powołuje się Autorka; Habilitantka wydaje się być zresztą tego świadoma, cf. s. 5 Autoreferatu, s. 10 monografii i bibliografia).

Zdaniem Habilitantki problem politycznej funkcji teatru antycznego był dotąd w publikacjach w języku polskim traktowany marginalnie (s. 3, Autoreferat). Niemniej sama, w przypisie na tej stronie, wskazuje chociażby publikację Małgorzaty Borowskiej z 1989 roku (czytelnik nie znajdzie tej pozycji w bibliografii przedłożonej monografii). Jakkolwiek doktor Olga Śmiechowicz powołuje się na liczne, często współczesne opracowania (z wyjątkiem jednej pozycji francuskojęzycznej oraz dwóch niemieckojęzycznych są to publikacje wyłącznie anglojęzyczne), pomija np. ważnych polskich badaczy zajmujących się tragedią antyczną, by wymienić: Roberta R. Chodkowskiego (Autorka wykorzystuje wyłącznie tłumaczenia tego badacza), Jadwigę Czerwińską czy Marię Maślankę-Soro. Moim zdaniem jest to znaczne uchybienie i pominięcie, które wpływa, jak się wydaje, na błędne przekonanie, że w polskiej literaturze przedmiotu temat podjęty przez Habilitantkę się nie pojawia (*notabene* stanowiskiem Ajschylosa wobec reform Efialtesa zajmował się np. Stefan Srebrny w swoim wstępie do *Orestei*; cf. Srebrny 1952).

Pominięcie polskojęzycznej literatury przedmiotu, jak i aktualnych rozpoznań można zauważyć przede wszystkim w analizach i interpretacjach tragedii, które są bardzo powierzchowne. W przypadku zaś analiz tragedii Sofoklesa wręcz szkodliwe, ponieważ Autorka powtarza przebrzmiałe już nieco interpretacje (z całym szacunkiem dla wykorzystywanych w pracy Tadeusza Zielińskiego i Stefana Srebrnego), z którymi od lat starają się walczyć badacze (cf. np. R. R. Chodkowski), jak i podtrzymuje negatywny obraz tych tragedii ugruntowany przez polską szkołę. Opracowań Roberta R. Chodkowskiego Autorka nie wykorzystuje przy omawianiu dzieł Ajschylosa i Sofoklesa, chociaż korzysta z jego tłumaczeń. Nie widać jednak śladu lektury dobrych wstępów do tych tłumaczeń, dlatego np. powołuje się na nieaktualne już datacje *Błagalnic*, zamierzając, jak pisze, „podjąć próbę datacji wobec możliwych wydarzeń współczesnych". Wobec jednak niepewnej datacji tragedii przedstawiona interpretacja pozostaje wyłącznie, jakkolwiek interesującą, hipotezą (tak samo należy potraktować interpretację *Oszalałego Heraklesa* Eurypidesa, cf. Lesky 2006, Łanowski 2006, Chodkowski 2017). Sofokles w ogóle, moim zdaniem, został przez Habilitantkę potraktowany niesprawiedliwie. Habilitantka kilkukrotnie zarzuca Sofoklesowi polityczne lawirowanie czy bliskie relacje z ważnymi w polis osobami, sugerując, że dzięki temu wygrywał z Eurypidesem. Jednocześnie przecież wskazuje, że możliwa jest interpretacja *Antygony* jako krytyki Peryklesa (chociaż przesunięcie wystawienia tragedii po wyprawie na Samos jest dyskutowane w literaturze przedmiotu; powątpiewam też, czy interpretacja tekstu w tym kontekście diametralnie zmienia odczytanie tej tragedii, jak chce to widzieć Autorka, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę współczesne rozpoznania badaczy). Zarzuca mu „propagowanie nowej wizji świata" (ale bez wskazania, o jaką nową wizję świata chodzi). Sofoklesowi przeciwstawia natomiast Eurypidesa jako tego, który „stawiał trudne, poważne pytania i nie sugerował błahych odpowiedzi" (moim zdaniem Sofokles też to „robił" w swoich utworach), który musiał się mierzyć z konserwatywnym społeczeństwem, choć ostatecznie dochodzi do wniosku, że obaj byli ideologami, głoszącymi wielkość Aten (cf. ss. 226, 251). Co zastanawiające, w tym kontekście całkowicie pomija w swojej książce *Ifigenię w Aulidzie*.

Mimo iż Autorka świadoma jest, że tragediopisarze nie zajmowali się „dzierganiem na jednostkowych zdarzeniach i postaciach, które nikły na tle całego uniwersum wartości i idei" (s. 10) oraz że „aluzje w tragediach są tak subtelne, że niejednokrotnie trudno mieć pewność, czy chodzi o problem związany z polityką" (s. 52), próbuje te zależności czytelnikowi pokazać (chociaż uczciwie trzeba przyznać, że czasem wraca myśl wyrażona we wstępie o tych bardzo niepewnych i trudnych do obrony zależnościach, np. przy interpretacji *Hekabe*, *Orestesa* czy *Filokteta*). W moim przekonaniu jednak owo „przyszpilanie" tragedii do jednostkowych wydarzeń, jakkolwiek

interesujące i przynoszące niekiedy ciekawe uwagi, odbija się w uproszczonych analizach omawianych utworów, w których umyka ich uniwersalność i ponadczasowość. Są to, moim zdaniem, teksty, przede wszystkim, literackie i teatralne, których autorzy w swoim geniuszu przetwarzali wydarzenia, mity i filtrowali je przez dozwoloną im *licentia poetica* (cf. Beard 2010). Nie przeczę oczywiście, że wydarzenia polityczne czy społeczne mogły mieć wpływ na powstanie niektórych dzieł, ale nie mamy na to wystarczająco jednoznacznych świadectw. Mając więc do czynienia wyłączenie ze zbieżnością między wydarzeniami historycznymi a treściami zawartymi w utworach (tym bardziej wobec faktu umownie w dużej mierze przyjętej chronologii przedstawień teatralnych, o czym Habilitantka wie, s. 19), nawet jeśli nieprzypadkową, powinniśmy być ostrożni w wyciąganiu daleko idących wniosków o intencjonalnym wykorzystaniu faktów historycznych w pisaniu dramatu (czego Habilitantka zdaje się być świadoma, cf. s. 85), zwłaszcza że badacze często z tego samego tekstu wyciągali sprzeczne interpretacje co do podejścia autora do wydarzenia historycznego (cf. *Oresteja* Ajschylosa a reformy Efialtesa, np. Rhodes 2009, czego Autorka w swoim wywodzie nie uwzględnia). Od razu także pojawia się pytanie, czy zakładając, że dane wydarzenie „prowokowało" autora, nie patrzymy ze współczesnej perspektywy, że to nam się wydaje (dzisiaj), że musiało prowokować. Warto wspomnieć tu współczesne inscenizacje *Antygony* Sofoklesa w reżyserii Adama Hanuszkiewicza i Andrzeja Wajdy, które – wbrew intencjom reżyserów – interpretowano niemal wyłącznie w kontekście wydarzeń historycznych; oni zaś twierdzili, że chcieli mówić o czymś znacznie więcej i chcieli, by ich realizacje były czymś więcej niż tylko „politycznym plakatem"; oraz artykuł Autorki z 2019c[1], s. 95, w którym pisze, że aktualny wydźwięk inscenizacji *Lizystraty* Konstantina Stanisławskiego i Władimira Niemirowicza-Danczenki był jedynie „produktem ubocznym".

Do analiz w swojej pracy Habilitantka wykorzystuje nie tylko całe zachowane utwory, ale także fragmenty. Problematyczne jest jednak stwierdzenie, że nie ma różnicy, czy tekst zachował się fragmentarycznie czy w całości (s. 15). Moim zdaniem różnica jest znaczna. W przypadku zachowanych fragmentów nie mamy żadnej wiedzy o wymowie całego tekstu i czy na pewno zachowany fragment wybrzmiewał w całości tak samo, jak bez tego kontekstu. Wobec niekiedy bardzo skromnych fragmentów Habilitantce zdarza się wyciąganie wniosków co do treści niezachowanych sztuk z ich tytułów bądź z mitów (cf. np. ss. 95, 268, co może być szczególnie niebezpieczne, jak tego dowodzi twórczość Eurypidesa i stosowane przez niego innowacje mitologiczne). Autorka szeroko posługuje się fragmentami komedii staroattyckiej

[1] Numeracja (a, b, c, d) odnosi się do kolejności pozycji wymienionych w Wykazie osiągnięć naukowych, s. 3-4.

(cytując je w przekładach własnych oraz autorstwa Krystyny Bartol i Jerzego Danielewicza), w znacznie mniejszym stopniu tragedii (tu w zasadzie cytuje wyłącznie tom 5 tragedii Eurypidesa pod red. Małgorzaty Borowskiej, 2015), a przecież na s. 20 usprawiedliwiając się z braku wykorzystania fragmentów tragediowych autorów spoza Wielkiej Trójki, przyznaje, że na podstawie tak niepewnych źródeł, „wyciąganie wniosków *ex silentio* grozi zbyt dużym prawdopodobieństwem osunięcia się w utopię". Zastrzeżenie to dotyczy wszystkich fragmentów. Trzeba przy tym odnotować, że Autorka konsekwentnie posługuje się słowem fragment w odniesieniu do zachowanych passusów niezachowanych w całości utworów dramatycznych.

Na koniec nie mogę pominąć jeszcze jednego zastrzeżenia. Habilitantka we wstępie do monografii (s. 9) sugeruje rozpoczęcie nią nowego tematu w swojej działalności naukowej. Tymczasem część przedłożonej do oceny pracy, w partiach dotyczących komedii Arystofanesa, opiera się na wcześniejszej monografii *Arystofanes* (2015), cf. np. ss. 170-178 niniejszej monografii ze ss. 59-102 książki z 2015 roku (rozdział poświęcony komedii *Rycerze*). Moje zastrzeżenie, co chcę podkreślić, dotyczy przede wszystkim budzącego niepokój pominięcia tej informacji chociażby w przypisie[2] (oraz nieumieszczenia tej pozycji w bibliografii).

2) Generalizacje i niekonsekwencje w narracji i/lub argumentacji

W przedłożonej do oceny monografii należy zwrócić uwagę na a) nieuprawnione generalizacje (niewsparte literaturą przedmiotu), b) uproszczenia (i niezweryfikowane stwierdzenia) oraz c) niekonsekwencje w narracji i/lub argumentacji:

a) odnoszące się do powszechnych opinii, teorii czy tendencji naukowych, cf. np. s. 11: „Podobnie niepełny jest współczesny obraz Eurypidesa, którego traktowano jak niegroźnego pięknoducha skupiającego swoją literacką uwagę wyłącznie na charakterach, motywacjach i emocjach budowanych przez siebie postaci" (cf. np. Knox 1985, by się przekonać, że obraz Eurypidesa w literaturze przedmiotu jest znacznie bardziej złożony) (też np. ss. 10, 34, 228);
b) cf. (przykładowe miejsca z monografii) s. 47: gdy Autorka informuje, że archonci, przy wyborze sztuk, kierowali się wydźwiękiem społeczno-politycznym, podczas gdy nie wiemy, czy w ogóle zgłoszone sztuki czytali (cf. Chodkowski 2003); s. 48: że „łatwo można było pozbyć się dobrego przeciwnika, zarzucając mu, że w jego chórze występuje obcokrajowiec", ale czy zachowały się jakiekolwiek świadectwa mówiące o tym, że w ogóle próbowano tak

[2] Jedynie na s. 239 Habilitantka, podając możliwą identyfikację Pejsthetajrosa z Alkibiadesem za Michaelem Vickersem, zamieszcza przypis, że problematycznymi interpretacjami tego kontrowersyjnego badacza zajmowała się w monografii *Arystofanes,* omawiając komedię *Ptaki.* Przykład wyżej przeze mnie podany pokazuje, że nawiązania do wcześniejszej publikacji dotyczą nie tylko *Ptaków*.

robić?; gdy wskazuje, bez podania źródeł, konkretne daty inscenizacji, np. *Króla Edypa* czy *Oszalałego Heraklesa*, mimo iż nie mamy pewności co do daty ich wystawienia (cf. Lesky 2006, Łanowski 2006, Chodkowski 2017); s. 97: gdy podaje prawdopodobną treść Ajschylosowego *Proteusa*, a przecież nawet tego nie możemy definitywnie stwierdzić (cf. Chodkowski 2005, Lesky 2006);

c) cf. (przykładowe miejsca z monografii) s. 192: gdzie Autorka interpretuje fragment utworu z uwzględnieniem sytuacji politycznej, by następnie przyznać, że przecież na podstawie fragmentu nie możemy dociec, jak mit posłużył za komentarz (s. 193); gdy wyciąga wnioski, jak dany utwór odbierała publiczność, by z kolei przyznać, że przecież „nigdy nie było pewne, do kogo trafią słowa poety i jaki wywrą skutek" (s. 274); s. 80: gdy z doryckiej kolumnady Stoi Poikile czyni zarzut Kimonowi, że był „ostentacyjnym filolakonem", ale dorycki styl Partenonu już nie jest podstawą zarzutu wobec Peryklesa; gdy krytykuje Sofoklesa za prodelfickie stanowisko, by nie krytykować za to Ajschylosa, analizując *Eumenidy*, czy Eurypidesa, analizując *Iona*; gdy zarzuca opinii publicznej konserwatyzm, by jednocześnie uznać, że status Delf podkopało opieranie się na racjonalizmie i zdrowym sceptycyzmie wobec ingerencji bogów w działania ludzi (s. 143); s. 90: gdy twierdzi, że dla Greków „nie było różnicy pomiędzy mitem a historią", by następnie wskazać na przejście między porządkiem mitu a historii (cf. np. s. 265).

3) Błędy merytoryczne

W niniejszej monografii pojawiają się także błędy merytoryczne, v*ide*:

- s. 22: z twórczości Ajschylosa zachowało się 7, nie 8 tragedii;
- s. 38: autorem posągu ustawionego około 480 roku (na przełomie 477/476) nie był Antenor, a Kritios i była to kopia posągu Antenora ustawionego w 510 lub 506 roku (cf. Papuci-Władyka 2001);
- s. 128: zakończenie budowy Partenonu przypadło na 438 lub 438/7 rok (cf. Papuci-Władyka 2001, Beard 2010);
- s. 129: przedstawionej historii o śmierci Fidiasza, traktowanej przez Habilitantkę za Plutarchem jako wiarygodnej, nie należy tak traktować (cf. Beard 2010);
- s. 181: labe - to rzeczownik, nie czasownik;
- s. 221: w 421 roku zaczęto, a nie ukończono, wznosić Erechtejon (cf. Papuci-Władyka 2001);
- s. 221: deksis - to rzeczownik, nie czasownik;
- s. 264: imię syna Kreona to Menojkeus (ten sam błąd pojawia się także w artykule z 2019b);

- s. 313: w bibliografii zamieszczono pozycję Sofokles, *Antygona, Król Edyp, Elektra*, przekł. S. Srebrny, Warszawa 2004, w której Stefan Srebrny jest jednak autorem opracowania, tłumaczem natomiast Kazimierz Morawski (ten sam błąd pojawia się także w bibliografii książki Y.T.O, *Arystofanes w Oxfordzie*, 2018).

4) Uwagi dotyczące redakcji

Z recenzenckiego obowiązku nie mogę pominąć licznych błędów redakcyjnych niniejszej monografii, w tym błędnie zapisanych akcentów słów w języku starogreckim, v*ide* ss. 36, 45, 49, 67, 87, 97, 103, 112, 115, 121, 122, 134, 138, 139, 147, 153, 154, 158, 159, 174, 185, 210, 215, 226, 234, 235, 236, 245, 255, 257, 281, 282, 283, 284, 286, 290, 295, 299, 302.

Habilitantka podała, że pracuje nad przekładem monografii na język angielski (s. 5, Autoreferat). Moim zdaniem, ponieważ książka wykazuje poważne błędy, wynikające zapewne z pośpiechu (książka została opublikowana w 2018 roku, trzy lata po uzyskaniu stopnia doktora), powinna wcześniej przejść bardzo uważaną redakcję, uwzględniającą poprawę najistotniejszych uchybień.

3. <u>Ocena pozostałego dorobku naukowego Habilitantki</u>

Zainteresowania naukowe doktor Olgi Śmiechowicz sprecyzowane zostały na wczesnym etapie kariery naukowej Habilitantki i od tej pory konsekwentnie jest im wierna. Dzielą się one na trzy obszary (s. 5-10, Autoreferat):

a) twórczość komediopisarska Arystofanesa (analiza i interpretacja zachowanych dzieł oraz badania nad ich późniejszą recepcją);
b) polityczna funkcja teatru antycznego (temat, który częściowo pokrywa się z wcześniej wskazanym tak merytorycznie, jak i we wskazanych do oceny publikacjach);
c) teatr polski po 1989 roku, szczególnie twórczość Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego oraz Jana Klaty (temu zagadnieniu doktor Olga Śmiechowicz poświęciła trzy monografie, w tym jedną będącą polskim przekładem anglojęzycznej publikacji, oraz trzy wystąpienia ściśle z tą publikacją związane).

Bez wątpienia najszerzej i najgruntowniej opracowanym tematem badawczym Habilitantki jest komedia staroattycka, w tym przede wszystkim twórczość Arystofanesa i jej nowożytna recepcja, którą zajmuje się od czasów studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim (cf. s. 1-2, Autoreferat).

Książka *Arystofanes* (2015) jest pierwszą, jak twierdzi Habilitantka (s. 6, Autoreferat), polską monografią tego autora. I rzeczywiście na tym polu trudno nie przyznać Autorce racji, chociaż trochę zaskakuje skromne wykorzystanie opracowań poświęconych Arystofanesowi autorstwa Stefana Srebrnego, który był przecież autorytetem zarówno jeśli chodzi o twórczość Ajschylosa, jak i właśnie Arystofanesa. Książka ta składa się ze wstępu, rozdziałów poświęconych początkom komedii greckiej, teatrowi czasów Arystofanesa, poszczególnym zachowanym komediom autora, transmisji jego tekstów (przy czym w tym rozdziale omówiona została także nowożytna recepcja, głównie teatralna, Arystofanesa w Grecji), chronologii, streszczenia, bibliografii i indeksu nazw własnych.

Analizy i interpretacje poszczególnych komedii ateńskiego autora są bardzo szczegółowe. Autorka wnikliwie śledząc poszczególne wersy komedii Arystofanesa, podaje czytelnikowi, przystępnym, co warto podkreślić, językiem, interesujące interpretacje tych komedii i komentarze do nich: historyczne, literackie oraz filologiczne. Moim zdaniem ta monografia stanowi najcenniejszy wkład Habilitantki w rozwój dyscypliny literaturoznawstwo.

W żaden sposób nie odejmując wartości tej publikacji, chciałabym jednak zwrócić uwagę na kilka drobnych rzeczy:

a) nie tak wnikliwe, jak w przypadku pozostałych interpretacji, omówienie dwóch ostatnich utworów: *Sejmu kobiet* i *Plutosa* (czego należy żałować, mając właśnie w pamięci te pozostałe interpretacje; Habilitantka z pewnością ma ku temu odpowiednie kompetencje);

b) uogólnienia, którymi Autorka niekiedy się posługuje, nie podając źródeł, które pozwalałyby zweryfikować pojawiające się twierdzenia (cf. np. ss. 104, 204, 236, 344);

c) brak wzmianki w analizie *Rycerzy* Arystofanesa o nawiązaniu do posągu Ateny Partenos (cf. Beard 2010);

d) brak rozwinięcia „problemu tłumaczeń" komedii Arystofanesa, który Autorka wzmiankuje w ostatnim rozdziale (s. 355), szybko przechodząc do tematu inscenizacji jego komedii;

e) niepowoływanie się na bezpośrednie źródła podczas omówień inscenizacji Aleksisa Solomosa i Spyrosa Euangelatosa.

Z recenzenckiego obowiązku muszę również wskazać pojawiające się w książce drobne uchybienia czy niekonsekwencje:

a) na s. 312 Autorka stwierdza, że „milczące postaci pojawiają się u Ajschylosa zawsze na samym początku sztuki", by przywołać Prometeusza i Kassandrę pojawiającą się wszak dopiero przed w. 783 razem z Agamemnonem;
b) na s. 319 Janusz Głowacki nosi imię Andrzej (Andrzej to drugie imię pisarza);

c) na s. 333 cytuje Tadeusza Zielińskiego (1928), nie podając źródła (podobnie zresztą jak w monografii *Didaskalia do historii*, s. 12; mam świadomość, że jest to bardzo znany cytat, niemniej, jak sądzę, warto wskazać autora tej myśli);
d) na s. 211 za Karlem Kerenyi'm podaje wersję mitu o Tereusie, Prokne i Filomeli, której w *Mitologii Greków* (2002) nie znajdujemy;
e) na s. 305 stwierdza, że satyrowie mają końską budowę ciała (ten sam błąd pojawia się w monografii *Didaskalia do historii*, s. 160);
f) na s. 103 pisze, że Arystofanes przeredagował *Chmury*, aby je rozpowszechnić w obiegu czytelniczym, by na s. 344 napisać, że „w czasach Arystofanesa nie istniał zwyczaj pisania dramatów do cichej lektury" (dramaty rozpowszechniała scena, a cytowano, mimo istnienia bibliotek, głównie z pamięci; stąd właśnie różnice w przywoływanych tekstach, czego Habilitantka jest zresztą świadoma, s. 346);
g) na s. 263 brak przydechu w greckim słowie.

Do twórczości Arystofanesa odnosi się załączona publikacja Habilitantki „Strauss, Arystofanes i Sokrates — Żyd, łysy i brzydal" (2019d), która jest recenzją polskiego tłumaczenia książki Leo Straussa, *Sokrates i Arystofanes* (tłum. M. Filipczuk, red. nauk. i posłowie P. Nowak, Warszawa 2018). W perspektywie omówionej wyżej monografii *Didaskalia do historii* uwagę zwracają zamieszczone w artykule pytania Habilitantki, która, wskazując na rozdźwięk między komediowym a filozoficznym wizerunkiem Sokratesa, zastanawia się, na ile komediowy wizerunek filozofa może stanowić „źródło dla rzetelnie spisanej biografii" (s. 304), co wskazuje, że Habilitantka świadoma jest niebezpieczeństw wynikających z takich interpretacji, jak i z przywiązywania zbyt dużej wagi do treści utworów komediowych (cf. również monografia *Arystofanes*, s. 165, gdzie zauważa, że w tekstach komedii mogą pojawiać się zmyślone anegdoty). Błędem jest jedynie powtórzone dwukrotnie twierdzenie, że działalność teatralna Arystofanesa przypadała na początki, „pierwsze kroki", demokracji (s. 302, 306-7), kiedy Ateńczycy „dopiero uczyli się, jak jej używać do zarządzania polis" (jego debiut przypada przecież na 427 rok, czego Habilitantka jest świadoma, cf. s. 78, 2019b).

Pozycją, która nawiązuje do rozpoznań zamieszczonych w monografiach *Arystofanes* i *Didaskalia do historii*, jest artykuł „Gdy herosi zawiedli na scenę wchodzą kobiety mężnego serca — odwaga oraz tchórzostwo na greckiej scenie teatralnej" (2019b). Tekst ten stanowi interesującą próbę rozpoznania paideutycznych wzorców odwagi i tchórzostwa, jakie można wyczytać z zachowanych dramatów (s. 68). Po lekturze tekstu nie mogę jednak zgodzić się na przedstawione rozpoznania dotyczące twórczości Ajschylosa jakoby przedstawiał on bohaterów zależnych

całkowicie od przeznaczenia, losu czy bogów, żeby przedstawieni przez niego bogowie byli „pamiętliwi i złośliwi" (i uznanie, że to dlatego Agamemnon ginie), czy też interpretowanie kulminacyjnej sceny z *Agamemnona* wyłącznie w perspektywie lęku przed gniewem bogów (cf. np. publikacje Roberta R. Chodkowskiego). Zaskakujące jest również odwoływanie się, w interpretacji *Agamemnona*, do przedstawienia mitu przez Eurypidesa w *Ifigenii w Aulidzie* (s. 71), jak również pominięcie tego ostatniego tekstu w artykule o wzorcach odwagi. Przeciwstawienie natomiast twórczości Ajschylosa Eurypidesowi, z którego Habilitantka wyciąga wnioski, że „ideały Homera nie wytrzymały próby czasu. Przewrót w myśleniu, jaki nastąpił dzięki nauczaniu sofistów doprowadził do tego, że tradycyjnie rozumiane słowa i wartości utraciły swoje dawne znaczenia (…) dawne arystokratyczne cnoty stały się przejawem słabości" (s. 77-78), pozwala Autorce pominąć twórczość Sofoklesa, tworzącego w tym samym czasie co Eurypides, a przedstawiającego często postaci reprezentujące dawne wzorce (cf. Ajas, Antygona, Filoktet). Jakkolwiek zatem atrakcyjnie wygląda tak gładkie przejście od jednych wzorców do drugich, nie jest ono prawdziwe i przedstawia uproszczony obraz kultury 5. wieku przed Chr. (w kontekście podjętych w artykule rozważań zastanawia też pominięcie książki Erica Doddsa, *Grecy i irracjonalność*).

Trzy z przedłożonych do oceny artykułów dotyczą przekładów tekstów Arystofanesa. Dwa z nich poruszają problematykę przekładu na język polski: „Self-rapists, adulterers and unrelenting inquisitors — how Bogusław Butrymowicz and Edmund Cięglewicz introduced Aristophanic comedy into Polish reading culture" (2017) i „Nazistowska, staroattycka komedia utopijna — Julian Tuwim i *Ptaki* Arystofanesa" (2020), jeden na język rosyjski: „Arystofanes w walonkach. Część 1: Przekłady na język rosyjski" (2018). Kontynuacją tego ostatniego artykułu jest: „Arystofanes w walonkach. Część 2: Pożar wiśniowego sadu. Komedie Arystofanesa na scenach rosyjskich" (2019c) dotyczący realizacji scenicznych tekstów greckiego komediopisarza, a więc przekładu intersemiotycznego. Tę problematykę podejmuje też pozycja *Trojanki Jana Klaty* (2019a) stanowiąca interesującą (i rzadko podejmowaną) próbę monograficznego przedstawienia pracy dramaturga i reżysera nad tekstem dramatu oraz inscenizacją spektaklu. Ze względu zatem na zbliżoną problematykę pozwolę sobie omówić je razem.

Powyższe artykuły bez wątpienia poszerzają wiedzę polskiego czytelnika na temat recepcji komedii Arystofanesa w Polsce i Rosji. O ile nazwiska Butrymowicza, Cięglewicza i Tuwima są zapewne znane, to już recepcja komediopisarza w Rosji raczej nie, więc jej przybliżenie należy poczytać za dużą wartość tych publikacji. Za wartościową należy też uznać analizę *Ptaków* Tuwima, które stanowiły podstawę inscenizacji z 1933 roku, przynoszącą ciekawe rozpoznania

na temat sposobu odczytania starożytnego tekstu przez aktualną problematykę. Mogę w tym miejscu jedynie powtórzyć, że rozpoznania Habilitantki na temat Arystofanesa i recepcji jego twórczości stanowią najcenniejszy wkład w rozwój dyscypliny. Niemniej, jako że pozycje te poruszają problematykę przekładu (w tym realizacji scenicznych utworów dramatycznych stanowiących część studiów nad przekładem), którą zajmuję się w mojej pracy naukowej, chciałabym zwrócić uwagę na kilka, głównie metodologicznych, uchybień, z powodu których publikacje te i przedstawione w nich rozpoznania należy traktować jako niepełne, a pominięcie w nich badań nad przekładem jako znaczne niedopatrzenie (szczególnie w momencie, w którym studia nad przekładem uzyskały już rangę ważnych studiów interdyscyplinarnych).

Moje zdziwienie wzbudził brak w tych pozycjach refleksji przekładoznawczej i znajomości studiów nad przekładem. W artykule z 2017 roku wzmiankowana tylko raz jest pozycja Edwarda Balcerzana, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy). Studia o przekładzie* (1998), ale bez konsekwencji dla prowadzonego wywodu. W rezultacie Habilitantka nie wprowadza żadnych metodologicznych rozstrzygnięć, chociażby dla używanych przez siebie sformułowań: przekład/tłumaczenie (*vel* prawdziwy przekład, rzetelny wierszowany przekład, przekład idealny), parafraza, adaptacja. Co więcej, wśród przekładów Arystofanesa na język rosyjski Autorka omawia także twórczość inspirowaną oryginałem (cf. artykuł z 2018 roku); nie nazywa przekładem tekstu Juliana Tuwima, mimo iż z przeprowadzonej analizy jego *Ptaków* czytelnik otrzymuje obraz wersji głęboko zakorzenionej w tradycji, konwencjach, z ducha arystofanejskiej, natomiast nazywa tak teksty Edmunda Cięglewicza i Bogusława Butrymowicza, mimo wskazywania odstępstw od oryginału; w artykule z 2017 roku odmawia uznania tekstowi Józefa Jedlicza miana przekładu, nazywając go „prose summary" (s. 144), by w artykule z 2020 roku nazwać go jednak „przekładem" (s. 190), podobnie jak prozatorski tekst autorstwa Iwana Murawjowa-Apostoła, w artykule z 2018 roku (s. 148), by w tym samym artykule stwierdzić, że przekłady Wasilija Tiepłowa „ze względu na ich prozatorski charakter trudno jednak uznać za prawdziwe przekłady" (s. 152). Czytelnik nie dowiaduje się, na jakiej podstawie Autorka jeden tekst nazywa tłumaczeniem, innego zaś nie, jak odróżnia parafrazę od przekładu, czym jest „konwencjonalne" oraz „konserwatywne" podejście do tłumaczenia. Habilitantka nie dostrzega też różnicy, że inny odbiorca warunkuje inne przekład, że czym innym jest jednak przekład literacki a teatralny, czym innym przekład dramatu dla teatru, a czym innym do publikacji.

Habilitantka nie wprowadza też żadnych rozstrzygnięć metodologicznych dotyczących modernistycznych modeli przekładu literackiego (cf. np. publikacje Tamary Brzostowskiej-

Tereszkiewicz i zamieszczone do nich bibliografie). W konsekwencji tego, przeciwstawiając sobie przekład Butrymowicza i Cięglewicza w artykule z 2017 roku (i konkludując, że odmienny przekład Butrymowicza podyktowała obawa przed podejrzeniem o inspirowanie się wcześniejszym przekładem Cięglewicza, ss. 161-162), nie zauważa, że mogą one być realizacjami innych modernistycznych modeli oraz stawia pytania (cf. s. 158), na które odpowiedź jest znana (właśnie w perspektywie tych modeli). Niebezpieczną jest także analiza przekładów z pozycji 21. wieku bez uwzględnienia dystansu i kontekstu, w jakim te utwory powstawały (cf. szczególnie artykuły z 2017 i 2018 roku), a co za tym idzie zamieszczanie komentarzy odnośnie do oceny tych tekstów z naszej perspektywy (weryfikacja chociażby przekładów Butrymowicza z recenzjami pokazałaby, że odbiór tych przekładów był bardzo przychylny, cf. Andres, Czernianin 2006); jest to bowiem anachronizm.

Analizując przekłady Butrymowicza i Cięglewicza (2017), Autorka w przeważającej mierze omawia parateksty tych przekładów (również bez metodologicznego odwołania, cf. np. Genette 1987, Batchelor 2018), nie sprawdzając, w jaki sposób wyrażone w nich twierdzenia realizowane są w samych przekładach (i czy znajdują tam potwierdzenie; nie możemy więc być pewni, czy przedstawione jako strategie translatorskie rozwiązania były rzeczywiście strategiami).

Autorka w analizie przekładów odwołuje się jedynie do pojedynczych nazw, słów czy wydarzeń. Czytelnik nie dostaje więc całościowego, pogłębionego spojrzenia na omawiane przekłady, a jedynie powierzchowne (artykuły z 2017 i 2018 roku). Co więcej, analiza Habilitantki przywodzi na myśl zarzucone w studiach nad przekładem śledzenie „wierności" literalnej, do czego Autorka w artykule z 2018 roku poniekąd się przyznaje, pisząc o „translatorskich niedociągnięciach", śledząc błędy, ale nie zastawiając się, czy te niedociągnięcia bądź „wierzchnięcia metryczne" nie wynikają przypadkiem z szerszego kontekstu, norm przekładowych/literackich kultury docelowej, kontekstu tłumacza, edycji, z których korzystali, przekładów, które były dostępne, etc.; tym samym nie zastanawiając się, czy „niewytłumaczalne zmiany", o których pisze, nie mają przypadkiem wytłumaczenia. Twierdzeń tych nie konfrontuje też z żadnymi recenzjami, co pozwoliłoby na weryfikację, jak zostały odebrane przez publiczność. Pominięcie tego odbioru w tych artykułach jest pominięciem ważnego elementu recepcji Arystofanesa w danej kulturze, jak i kulturotwórczej roli przekładu[3]. Habilitantka w ogóle pomija

[3] W przypadku Bogusława Butrymowicza Autorka mogła skorzystać z publikacji o tłumaczu (*Studia o Bogusławie Butrymowiczu. Wybrane recenzje i artykuły oraz poezje z lat 1897-1995*, wstęp, wybór i opracowanie Z. Andres, W. Czernianin, Wrocław 2006), w której znajdują się nie tylko wybrane, przedrukowane recenzje tłumaczeń Arystofanesa, ale również opracowanie Zbigniewa Andresa, „Bogusław Butrymowicz — nieznany poeta i tłumacz dramatu antycznego", ss. 53-68.

19. wieczną prasę, która miała przecież ogromne znaczenie. Nie mogę więc zgodzić się z twierdzeniem, że zamieszczone w prasie prozatorskie przekłady, nawet jeśli niecałych zachowanych utworów, nie miały większego znaczenia na ich ogólny odbiór (zresztą Autorka chwilę po tym stwierdzeniu sama zauważa, że przekłady Zygmunta Węclewskiego zamieszczone w miesięczniku „Biblioteka Warszawska" były jedyną możliwością zaznajomienia publiczności z twórczością Arystofanesa, s. 145, 2017). Niezrozumiałe dla mnie jest również to, że w artykule z 2018 roku Autorka odmawia wręcz tym prozatorskim przekładom miana „prawdziwego" przekładu, a przecież w kulturze francuskiej prozatorskie tłumaczenia chociażby tragedii greckich są normą, nikt też, jak sądzę, nie odmawia tłumaczeniu *Odysei* autorstwa Jana Parandowskiego miana prawdziwego przekładu. Z niezrozumiałych dla mnie przyczyn Habilitantka odrzuca te niepełne tłumaczenia (moje analizy 19. wiecznych wczesnych przekładów tragików wskazują, że były one istotne i torowały drogę dalszym przekładom, cf. Bibik 2020), a przecież są one świadectwem wprowadzania autorów starożytnych do kultury polskiej, czyli tego wszystkiego, o czym mówią zorientowane kulturowo studia nad przekładem, których, niestety, Autorka nie uwzględnia, a które dałyby Habilitantce narzędzia odpowiednie do opisu omawianych przekładów.

Brak konsekwencji czy pewne nieścisłości widać zresztą i w innych miejscach: np. w artykule z 2018 roku Autorka nazywa przekład Adriana Piotrowskiego „rzetelnym wierszowanym przekładem" (ale czytelnik nie dowiaduje się, co to właściwie znaczy), by za chwilę przyznać, że wszystkie przekłady „utrzymane są w jednolitym stylu" (biorąc więc pod uwagę różnorodność Arystofanesa, trudno chyba taki zabieg nazwać „rzetelnym"); w innym miejscu pisze o unikaniu przez tegoż Piotrowskiego wulgaryzmów, by po chwili przywołać przeciwne przykłady, nawet wbrew Arystofanesowi; w artykule z 2020 roku z kolei Habilitantka pisze o wzorowaniu się Tuwima na tekście Bernarda Zimmera, ale czytelnik nie dowiaduje się, na czym to wzorowanie się polegało.

Jeśli chodzi o artykuły z 2019c i 2020 roku oraz publikację *Trojanki Jana Klaty* (2019a) z pewnością Autorce pomogłyby rozstrzygnięcia dotyczące przekładu intersemiotycznego, a w przypadku ostatniej pozycji także te dotyczące roli, miejsca, funkcji przekładu w teatrze (cf. np. Brodie 2018). Brak metodologii związanej czy to z przekładem intersemiotycznym, adaptacją, czy transmedialnością uważam za słabą stronę tych pozycji. W efekcie bowiem zamiast pogłębionych rozstrzygnięć czytelnik otrzymuje rozważania prowadzone na dużym stopniu ogólności (jak artykuł z 2019c czy też wstęp do Y.T.O. *Arystofanes w Oxfordzie*, które, jakkolwiek interesujące, mają, z drobnymi wyjątkami, charakter przeglądowy). W odniesieniu do artykułu z 2020 roku należy

zwrócić uwagę na brak kwerendy recenzenckiej (nawet jeśli Autorka ją przeprowadziła, nie zostało to odnotowane w bibliografii; uniemożliwia to też weryfikację przeprowadzonych rozpoznań), w konsekwencji której jedynym odwołaniem do odbioru spektaklu *Ptaki* jest artykuł Alicji Szastyńskiej-Siemion[4]. Jest to artykuł ważny, niemniej teatrolog, jak sądzę, powinien go zweryfikować i dotrzeć do recenzji, a nie przywoływać je z drugiej ręki. W odniesieniu natomiast do artykułu z 2019c jego słabą stroną są pewne uproszczenia, np. że „Arystofanesa nie wystawiano w 19. wieku, bo nie miał szczęścia do tłumaczy" (s. 88). Na takiej sytuacji mogły przecież zaważyć i inne okoliczności (tragicy mają swoich, też dobrych tłumaczy, a jednak ich tekstów również nie wystawia się w tym czasie na scenie repertuarowej), zwłaszcza że Autorka pomija w swoim wywodzie np. kontekst teatralnej publiczności oraz działalności teatralnej w owym czasie (w tym krytykuje „liczne przeróbki" czy „wersje uwspółcześnione metodą chałupniczą", a powinna sprawdzić, czy przypadkiem w teatrze rosyjskim praktyka nie była taka sama, jak w polskim, cf. np. Jarząbek-Wasyl 2016), jak i zmiany zachodzące w teatrze oraz w inscenizacji sztuk, do jakich dochodzi na przełomie 19. i 20. wieku.

W omówionych pozycjach brakuje również wskazania, choćby w przypisie czy bibliografii, że Autorka podejmowanymi w nich tematami zajmowała się w swojej pracy magisterskiej, rozprawie doktorskiej (cf. s. 1, Autoreferat) czy w monografii wskazanej jako główne osiągnięcie naukowe w postępowaniu o uzyskanie stopnia doktora habilitowanego. Mój niepokój dotyczy pominięcia tego faktu; pominięcia, które nie jest wyrazem dobrej praktyki akademickiej.

Pięć z dwunastu przedstawionych do oceny prac: „Arystofanes w walonkach" („Meander" 2018 i 2019c; artykuły noszą ten sam tytuł, co praca magisterska z 2014), wstęp do książki *Arystofanes w Oxfordzie*, artykuły poświęcone przekładom Juliana Tuwima, Bogusława Butrymowicza czy Edmunda Cięglewicza wyrastają wprost z rozprawy doktorskiej o recepcji Arystofanesa w Wielkiej Brytanii, Rosji i Polsce. Publikacja przedstawiona jako główne osiągnięcie naukowe w postępowaniu awansowym wypływa częściowo z wcześniejszej: *Arystofanes* (2015), której rozstrzygnięcia wykorzystuje artykuł „Strauss, Arystofanes i Sokrates — Żyd, łysy i brzydal", a publikacja „Gdy herosi zawiedli na scenę wychodzą kobiety mężnego serca — odwaga oraz tchórzostwo na greckiej scenie teatralnej" wykorzystuje zarówno te z monografii *Arystofanes*, jak i z książki *Didaskalia do historii*. W artykule z 2018 roku brakuje zaś wzmianki, że Autorka zajmowała się Adrianem Piotrowskim i że częściowo poświęcony mu jest artykuł z 2015 roku (cf.

[4] I jest to jedyne odwołanie do tego artykułu, chociaż w Autoreferacie (s. 7) Habilitantka przyznaje, że na trop przekładu *Ptaków* Tuwima wpadła właśnie dzięki publikacji Alicji Szastyńskiej-Siemion (fakt ten zostaje pominięty w samym artykule).

ss. 153-154 artykułu z 2018 ze ss. 408-411 artykułu z 2015 roku). A przecież Habilitantka ma, jak się zdaje, świadomość, że publikując kolejne pozycje na podstawie wcześniejszych rozpoznań czy tłumaczenia wcześniej opublikowanych artykułów, należy taką informację (o wykorzystaniu czy nawiązaniu do poprzednich prac) zaznaczyć w nocie bądź przypisie (cf. „Meander" 2019, s. 123, „Meander" 2020, s. 219, 224; są to jednak pozycje niezgłoszone przez Habilitantkę do oceny w toczącym się postępowaniu awansowym) oraz umieścić w bibliografii danej publikacji.

Ostatnią z prac przedłożonych do oceny jest *Polish Theatre after the Fall of Communism: Dionysus since '89* (2018) (w nieco zmienionej formie - wstęp, postscriptum, trochę inna bibliografia, pewne zmiany w samym tekście - książka ukazała się w języku polskim pod tytułem: *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Klata* (2018). Publikacja ta jest poświęcona twórczości trzech ważnych polskich reżyserów teatralnych. Autorka koncentruje się w niej na głównych nurtach, autorach i tematach przez nich podejmowanych. W znacznej mierze publikacja ma charakter deskryptywny i przedstawia poszczególne, wybrane przez Autorkę spektakle. Podobnie jak w przedłożonej jako główne osiągnięcie naukowe monografii Autorka wielokrotnie pozwala sobie na generalizujące twierdzenia, szczególnie w odniesieniu do odbioru omawianych spektakli, bez wskazania odniesień bibliograficznych. W konsekwencji czytelnik nie dowiaduje się, z iloma recenzjami Habilitantka się zapoznała, ile z nich przytacza, na ilu opiera swoje twierdzenia. W przypadku tak głośnych, ważnych, a i kontrowersyjnych reżyserów, bibliografia tej książki jest zaskakująco krótka (co z całą stanowczością mogę stwierdzić w odniesieniu do twórczości Krzysztofa Warlikowskiego, którym się zajmowałam). Słusznie zatem, jak się wydaje, Autorka (s. 14, Autoreferat) zaliczyła tę publikację do popularnonaukowych.

4. <u>Ocena istotnej aktywności naukowej realizowanej w więcej niż jednej uczelni, w szczególności zagranicznej</u>

Doktor Olga Śmiechowicz jako swoje największe osiągnięcie w zakresie międzynarodowej współpracy badawczej (s. 2, Autoreferat) wymienia współpracę z The Archive of Performances of Greek and Roman Drama w Oxfordzie (jest to najważniejszy ośrodek badawczy zajmujący się archiwizacją, dokumentacją oraz badaniami nad recepcją antyku w teatrze i dramacie) oraz wzmiankuje o wystąpieniach na sympozjach organizowanych przez APGRD, ale, jak to z kolei wynika z Wykazu osiągnięć naukowych Habilitantki, współpraca ta i wystąpienia (w latach 2013,

2014, *vide* s. 2, Wykaz osiągnięć naukowych) dotyczą okresu przed obroną rozprawy doktorskiej. Habilitantka nie wymienia żadnej formy współpracy z APGRD po 2015 roku.

Do aktywności naukowej realizowanej w więcej niż jednej uczelni trzeba więc zaliczyć wspomniane na początku tej recenzji uczestnictwo w 6 międzynarodowych konferencjach (w Exeter, Tbilisi, Londynie, Pradze, Tel Avivie i Leeds), przeprowadzenie 3 wykładów gościnnych (we Lwowie, Amsterdamie i Heidelbergu), odbycie 4 staży badawczych: w Wiedniu (2016), Heidelbergu (2018), Londynie (2018) i Cambridge (2020), zaproszenie do współtworzenia *Wiley-Blackwell Encyclopedia of Greek Comedy* (2019), jak również członkostwo w dwóch naukowych organizacjach międzynarodowych: Centre for Aliative Research (Amsterdam) i The Israel Society for the Promotion of Classical Studies. Jest to aktywność spełniająca wymagania awansowe.

5. Ocena osiągnięć dydaktycznych, organizacyjnych i popularyzujących naukę

Doktor Olga Śmiechowicz jest pracownikiem Katedry Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, w której prowadzi większość zajęć poświęconych teatrowi i dramatowi europejskiemu, tak antycznemu jak i współczesnemu (s. 11, Autoreferat). Wymiar pracy dydaktycznej w całym okresie podlegającym ocenie nie został wskazany w przedłożonych w postępowaniu habilitacyjnym dokumentach. Wymienione „aktualnie prowadzone zajęcia" (s. 11, Autoreferat) dotyczą ubiegłego roku akademickiego (postępowanie zostało wszczęte 6 marca 2020 roku) i sumują się do 150 godzin dydaktycznych. Doktor Olga Śmiechowicz była promotorem jednej pracy licencjackiej i pięciu prac magisterskich (nie zaznaczono jednak, w jakim okresie). Należy jednak zauważyć, że Habilitantka rozwija swoje kompetencje dydaktyczne, uczestnicząc w różnych kursach (s. 12-13, Autoreferat).

Z przedłożonych przez Habilitantkę dokumentów nie wynika żaden wkład w działalność organizacyjną na rzecz społeczności akademickiej czy instytucji, w której jest zatrudniona, bądź jakiejkolwiek innej (wymienia jedynie współorganizowanie jednej konferencji w 2012 roku, czyli przed okresem będącym przedmiotem oceny). Habilitantka jest wprawdzie członkiem dwóch organizacji międzynarodowych i recenzentem pisma naukowego, nie wskazała jednak, by pełniła w tych organizacjach jakiekolwiek funkcje.

Jako dorobek popularnonaukowy Habilitantka wskazuje trzy artykuły, recenzje teatralne publikowane na portalach internetowych: „Teatralia" i „Dziennik teatralny" oraz trzy monografie (*Polish Theatre afer the Fall of Communism. Dionysus since '89*, 2018; polski przekład tej publikacji: *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Klata*, 2018; *Trojanki Jana*

Klaty, 2019). W ramach działalności popularyzatorskiej Habilitantka bierze udział w debatach, panelach dyskusyjnych oraz programach telewizyjnych i radiowych; wymienia ich 10 (s. 14-16, Autoreferat), z czego 7 dotyczy inscenizacji „Trojanek" w reżyserii Jana Klaty zrealizowanych w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Należy podkreślić, że w tym przedsięwzięciu Habilitantka pełniła funkcję dramaturga.

6. Wniosek końcowy

Biorąc pod uwagę powyższe zastrzeżenia i mając na względzie, że doktor Olga Śmiechowicz jest tak utytułowaną osobą, z przykrością muszę stwierdzić, że przedłożona przez Habilitantkę jako główne osiągnięcie naukowe monografia wzbudza w mojej ocenie poważne zastrzeżenia pod względem warsztatu naukowego oraz oryginalności tematu. Na uwagę zasługują natomiast, z zastrzeżeniami przedstawionymi wyżej, studia doktor Olgi Śmiechowicz dotyczące twórczości Arystofanesa i jej recepcji, które, podkreślam, w mojej ocenie stanowią wkład w rozwój dyscypliny literaturoznawstwo. I mając te ostatnie na względzie uważam, że osiągnięcia naukowe Habilitantki spełniają wymagania określone dla kandydatów ubiegających się o uzyskanie stopnia doktora habilitowanego zgodnie z art. 219 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. z 2018 r., poz. 1668 z późn. zm.) i wnioskuję o dopuszczenie doktor Olgi Śmiechowicz do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora habilitowanego.

dr hab. Barbara Bibik, prof. UMK