

**Recenzja rozprawy doktorskiej Pani mgr Agaty Drwięgi,
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Dobrochny Ratajczak i dra Karola
Suszczyńskiego, na temat:**

***Ostatnia dama polskiego teatru lalek. Leokadia Serafinowicz i jej poznański teatr dla dzieci*
na Wydziale Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu**

1. Przesłanki formalne napisania recenzji

Podstawą formalną przygotowania recenzji rozprawy doktorskiej pod w/w tytułem stanowi:

- uchwała Rady Naukowej Dyscypliny Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu z dnia 16 maja 2023 roku oraz pismo Dziekana Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej, prof. dra hab. Tomasza Mizerkiewicza z dnia 5 czerwca 2023 r.

- Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 r. (Dz. U. poz. 261) w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora § 6 pkt. 3).

2. Konstrukcja merytoryczna rozprawy

a) problematyka badawcza, cel rozprawy, metodyka badawcza oraz wykorzystana w rozprawie literatura przedmiotu

Pani mgr Agata Drwięga przygotowała rozprawę z zakresu dyscypliny nauk o sztuce. Określony przez Doktorantkę problem badawczy dotyczy dorobku wybitnej postaci teatru lalek – Leokadii Serafinowicz (1915-2007), aktorki, reżyserki, scenografki, autorki i adaptatorki tekstów dla teatru oraz zasłużonej dyrektorki poznańskiego teatru lalek. Całościowe opracowanie dorobku Serafinowicz wciąż czeka na realizację w postaci obszernej monografii. Autorka rozprawy *Ostatnia dama polskiego teatru lalek. Leokadia Serafinowicz i jej poznański teatr dla dzieci* uczyniła w tym kierunku istotny krok. Uwzględniając różne aspekty dorobku artystki, Autorka pracy główny akcent położyła na myślenie o dziecku jako odbiorcy sztuki. We *Wstępie* czytamy: „Leokadia Serafinowicz przede wszystkim tworzyła

teatr dla dzieci i dążyła do tego, by go zreformować, unowocześnić i uczynić z niego pełnowymiarową dziedzinę sztuki współczesnej” (s. 7).

Pragnąc uchwycić specyfikę artystycznej działalności wybitnej twórczyni, Pani Agata Drwięga omawia drogę Leokadii Serafinowicz do teatru dla dzieci (rozdział I), współpracę z innymi artystami oraz pracownikami poznańskiego Marcinka, w którym Serafinowicz zrealizowała *gros* swych najwybitniejszych przedstawień (rozdział II), siedem wybranych realizacji scenicznych (rozdział III) oraz trzy pierwsze edycje stworzonego przez Serafinowicz Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” (rozdział IV). W obszernym Aneksie znalazły się różne porządkujące zestawienia (spis premier, spis nagród, programy „Konfrontacji” i inne), a także cenne rozmowy Autorki z osobami współpracującymi z Leokadią Serafinowicz (z Krystyną Miłobędzką na czele).

Głównym celem rozprawy jest opisanie życia i działalności Leokadii Serafinowicz w kontekście myślenia o dziecku jako odbiorcy sztuki teatralnej. Podmiotowe traktowanie dziecka jest dzisiaj kwestią oczywistą, ale pół wieku temu tak nie było. Wspaniałe wzorce, z Januszem Korczakiem i Janem Dormanem na czele, bywały inspiracją, ale codzienność teatrów grających dla dzieci wyglądała inaczej. Dominował dydaktyzm i paternalizm. Partnerstwo oraz interaktywność były rzadkością. Leokadia Serafinowicz i jej współpracownicy (z Wojciechem Wieczorkiewiczem i Janem Berdyszakiem na czele) walczyli o nowy teatr i nowe podejście do dziecka. Tak więc perspektywa opisu przyjęta przez mgr Agatę Drwięgę jest trafna i uzasadniona.

Metodyka badawcza została dostosowana do tematu. Dominują narzędzia badawcze typowe dla historii teatru. Rekonstrukcja życiorysu bohaterki została dokonana w oparciu o dokumenty, wspomnienia, wywiady oraz literaturę przedmiotu. W opisie premier teatralnych ustalone zostały daty i nazwiska twórców, wykorzystano recenzje prasowe i omówienia w prasie branżowej, odnotowano wyjazdy festiwalowe i gościnne w kraju i za granicą, zdobyte nagrody, toczące się polemiki. Szczególnie ciekawe informacje przyniosły rozmowy Pani Agaty Drwięgi z dawnymi współpracownikami Serafinowicz oraz badania archiwalne.

Obok narracji historycznej Pani Agata Drwięga stara się prowadzić narrację problemową, wpisując zagadnienia związane z osobą Leokadii Serafinowicz w szerszy kontekst. Komentuje postawy innych twórców teatralnych, ocenia nowatorstwo bądź zacofanie poszczególnych artystów czy teatrów. W tym obszarze Autorka niekiedy traci dystans i naukowy obiektywizm (na ile w ogóle jest on możliwy!). Bywa zbyt emocjonalna i pozwala sobie na sądy, które nie powinny mieć miejsca w naukowej rozprawie, jak na przykład manifestowanie własnej niechęci do zasłużonego lalkarza, Henryka Ryla,

spointowane sformułowaniem „ton i styl wypowiedzi Henryka Ryla świadczy o wyjątkowo niskim poziomie kultury osobistej jej autora.” (s. 203, przypis 743). Taki sąd wydaje się zbyt ostry i niesprawiedliwy, a także zbyt emocjonalny jak na wymogi pracy naukowej.

Niektóre opinie mgr Agaty Drwięgi są zbyt ogólnikowe i skrajne, jak np. zdanie: „W moim przekonaniu lalkarze współcześni Serafinowicz byli odpowiedzialni za niepowodzenie jej misji związanej z reformą teatru dla najmłodszej widowni” (s. 9). Po pierwsze, zdanie to brzmi zbyt skrajnie i oskarżycielsko, a po drugie, trudno mówić o niepowodzeniu „misji”, skoro zainspirowana przez Serafinowicz współpraca z naukowcami kierunków pedagogicznych Uniwersytetu Poznańskiego trwała przez kolejne lata i przyniosła liczne naukowe publikacje, całościowe podejście do sztuki dla dziecka miało wpływ na powstanie w Poznaniu Centrum Sztuki Dziecka, zaś dyskusje nad dramaturgią dla dzieci doprowadziły do powstania istniejącego do dzisiaj Konkursu na Sztukę dla Dzieci i Młodzieży oraz publikacji licznych zeszytów wydawnictwa „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”.

W rozprawie zdarzają się mało precyzyjne sformułowania, jak na przykład: „W cytowanym wyżej artykule Ryl dowodzi, że teatr lalek nigdy nie miał silnych związków z literaturą, co najwyżej inspirując pisarzy takich jak Johann Wolfgang von Goethe, Maurice Maeterlinck czy Federico Garcia Lorca do tworzenia ważnych (lecz nie nadających się na scenę lalkową) dzieł.” (s. 174). Czy uwaga w nawiasie pochodzi od Ryla, czy od Autorki rozprawy, czy od wymienionych pisarzy? Na scenę lalkową można adaptować wszystko, o czym dobrze wiedział Henryk Ryl, realizując choćby *Balladyne*. Lorca napisał szereg utworów jawnie adresowanych dla lalek, choćby *Szopkę Don Cristobala* czy *Czary motylkowej panny*.

Inny przykład. Autorka pisze: „dokonania Serafinowicz – tak konsekwentnie krytykowane i ignorowane – ostatecznie zostały skazane na zapomnienie” (s. 209). Ten sąd jest przesadny, emocjonalny i nieprawdziwy. Co prawda, wiele osób ze środowiska lalkarskiego krytykowało teatr Leokadii Serafinowicz, ale nie ma mowy o „ignorowaniu”. Przeciwnie, Marcinek zmuszał do myślenia i dyskusowania (także podczas Kontekstów) na temat kształtu i przyszłości sztuki lalkarskiej. Nie ma mowy o „ignorowaniu”, a tym bardziej o „skazywaniu na zapomnienie”. Wielu wybitnych polskich lalkarzy czeka na swoje monografie i wynika to nie ze złej woli środowiska lalkarskiego, lecz ze znikomej liczby badaczy tego obszaru historii i teorii teatru w Polsce. Co prawda Serafinowicz nie ma swojej pełnej monografii, ale pisano o niej wcale niemało, organizowano wystawy jej dorobku scenograficznego, a na przykład zbiorowa publikacja pt. *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz* (katalog wystawy, Poznań 1986) obejmuje nie tylko ponad trzydzieści wypowiedzi osób z

lalkarskiego środowiska, ale też kalendarium życia Serafinowicz, spis sztuk zrealizowanych przez nią, wystawy, nagrody i bibliografię tematu oraz kilkadziesiąt zdjęć. Dziesięć lat później ukazała się dokumentacja działalności Serafinowicz w serii *Lalkarze – materiały do biografii* (tom 12, Łódź 1996). Pani Agata Drwięga odnotowuje i wykorzystuje te publikacje w swojej rozprawie, przywołuje też liczne inne książki i artykuły. Liczba pozycji odnotowanych w Bibliografii omawianej rozprawy już sama przez się podważa zasadność słów o „skazaniu na zapomnienie”. Trafił się jednak istotny brak: nie odnotowano w Bibliografii ważnego artykułu Marty Karasińskiej pt. *Wśród lalek Leokadii Serafinowicz* („Teatr Lalek” 1995, nr 1-2).

Należy podkreślić, że Pani Agata Drwięga wykorzystwała literaturę przedmiotu w bardzo szerokim zakresie, zarówno w przypadku książek z zakresu historii teatru lalek, dramaturgii oraz pedagogiki dziecka, jak i licznych, rozproszonych artykułów prasowych związanych z artystyczną działalnością Serafinowicz oraz obecnością kierowanego przez nią teatru w życiu publicznym Poznania oraz w polskim i zagranicznym środowisku lalkarskim. Doktorantka sprawnie potrafi czerpać z literatury przedmiotu i jest wnikliwa w poszukiwaniach.

b) układ i zawartość merytoryczna rozprawy

Pani mgr Agata Drwięga pokazuje, jak Leokadia Serafinowicz rozwijała swe poszukiwania twórcze podczas pracy w Krakowie, Wrocławiu, Bielsku-Białej i Poznaniu oraz jak doświadczenia pracy w różnych teatrach lalek służyły dojrzewaniu jej poglądów na sztukę dla dziecka. Serafinowicz deklarowała „uczciwość w stosunku do naiwnego” i tej zasadzie była wierna w kolejnych latach artystycznej aktywności.

W pierwszym rozdziale rozprawy Autorka rekonstruuje życiorys Leokadii Serafinowicz od urodzin w roku 1915 do momentu objęcia dyrekcji poznańskiego Marcinka w 1960. Wykazuje tu talent wnikliwego badacza. Stara się wypełnić białe plamy, dotrzeć do wszelkich możliwych źródeł i dokumentów, tak pisanych, jak i ustnych (jak wspomniano, osobiście przeprowadziła szereg wywiadów). Wertuje książki i czasopisma, zgłębia zbiory archiwalne, zwłaszcza zdeponowane w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego archiwum Leokadii Serafinowicz (w tym 13 kaset z nagraniem wywiadu-rzeki przeprowadzonym przez Agnieszkę Koecher-Hensel) oraz archiwum Teatru Animacji w Poznaniu, a także korzysta z prywatnych zbiorów Marcina Wieczorkiewicza. Dzięki takiej rozległości badań ustalenia Autorki są wiarygodne i po części – nowe. To duża zaleta omawianej rozprawy.

Rozdział II poświęcony jest opisowi teatru lalek w Poznaniu przed Serafinowicz, czyli w latach 1945-1960 oraz za jej dyrekcji (1960-1976). Tutaj sposób narracji prowadzonej przez Panią Agatę Drwiągę ulega zmianie. Nieco zaskakująco tytułowa bohaterka rozprawy schodzi na drugi plan, bowiem przedmiotem opisu staje się zespół współpracowników teatru – autorzy, scenografowie, kompozytorzy, zespół aktorski, a nawet kolejne siedziby teatru. Taką decyzję Autorki można uzasadnić faktem, że Leokadia Serafinowicz ceniła pracę zespołową i takie nazwiska, jak Wojciech Wieczorkiewicz, Jan Berdyszak czy Krystyna Miłobędzka stały się równie „sztandarowe” dla dziejów Marcinka za dyrekcji Serafinowicz, jak ona sama. Zarazem, w przypadku każdej postaci, p. Agata Drwiąga nie zapomina o pokazywaniu relacji, w jakich Serafinowicz pozostawała z tymi osobami. Zresztą, deklarację programową w chwili objęcia Marcinka przez Serafinowicz, sformułowali oboje: ona i Wojciech Wieczorkiewicz.

Dzieje kolejnych siedzib teatru lalek w Poznaniu (podrozdział 2.5.) są ciekawe, ale zarazem trochę brakuje w nim Leokadii Serafinowicz. Jak sobie radziła? Jak budowała swoje stosunki z władzami Poznania? Czy i w jakiej formie interweniowała, gdy warunki pracy urągały wszelkim przepisom bezpieczeństwa? Widać z przytoczonych cytatów, że o teatrze upominali się publicyści, ale czy zachowały się jakieś dokumenty świadczące o działaniach dyrektorki?

W trzecim rozdziale Pani Agata Drwiąga opisuje „najważniejsze spektakle dla dzieci w teatrze Leokadii Serafinowicz”. Szczególnie znaczące jest określenie „dla dzieci”, bowiem w szerszym obiegu za najważniejsze jej spektakle zwykło się uważać (obok dramaturgii Krystyny Miłobędzkiej) lalkowe przedstawienia dla młodzieży, takie jak *Młot* Witkacego, *Wesele* Wyspiańskiego czy *Wanda* Norwida. Spośród kilkudziesięciu premier Autorka rozprawy wybrała siedem realizacji.

Być może lepiej byłoby całą pracę doktorską poświęcić analizie twórczości Leokadii Serafinowicz zamiast rozpraszać się na dzieje teatru w Poznaniu czy dzieje festiwalu „Konfrontacje” (rozdział IV). To są też ważne zagadnienia, choć po części już opisane, ale może w obliczu braku całościowej monografii Leokadii Serafinowicz próba ogarnięcia jej dorobku artystycznego, zwłaszcza reżyserskiego i scenograficznego, byłaby lepszą decyzją. Omówienie tylko kilku realizacji (w tym trzy wersje *Tygryska* i *Najdzielniejszy*, w którym Serafinowicz nie miała artystycznego udziału) pozostawiają niedosyt, a ich dobór budzi wątpliwości. Wybrano ważne spektakle dla dzieci z wczesnego repertuaru Marcinka, w których jednakże Serafinowicz uczestniczyła w różnym charakterze (scenariusz i reżyseria w sztuce *O słonku, sroce i krasnoludkach*, scenografia wraz z Janem Berdyszakiem kolejnych

Tygrysków, scenografia *O Kasi, co gąski zgubiła*, inscenizacja i reżyseria *Siała baba mak*) bądź wcale nie pełniła żadnej funkcji artystycznej, jak np. w operze lalkowej *Najdzielniejszy* (libretto Ewy Szelburg-Zarembiny, reżyseria Wojciecha Wieczorkiewicza, scenografia Jana Berdyszaka, muzyka Krzysztofa Pendereckiego). Nie uwzględniono późniejszych artystycznych dokonań Leokadii Serafinowicz w Marcinku ani tych powstałych po odejściu z Poznania. Autorka rozprawy ma prawo ograniczyć się tylko do okresu poznańskiego, ale tym bardziej chciałoby się zobaczyć syntetyczny obraz Serafinowicz-reżyserki i/lub Serafinowicz-scenografki w wybranym okresie. Tymczasem w sumie rozprawa Pani Agaty Drwięgi bardziej dotyczy dziejów poznańskiego teatru pod dyktando Leokadii Serafinowicz niż jej samej jako artystki. Może być i tak, ale trochę szkoda.

Czasem sądy Autorki są zbyt skrajne i przesadzone, jak np. sformułowanie: „Jeśli zaś chodzi o polskie środowisko teatru dla dzieci, nigdy nie zaakceptowało ono teatru proponowanego przez Miłobędką i twórców poznańskiej sceny, co tylko przyczyniło się do ‘zapóźnienia w myśleniu o teatrze dla dziecka’, o którym pisał Wieczorkiewicz” (s. 174). Teatr Miłobędzkiej rzeczywiście pozostawał zjawiskiem osobnym, niemniej przez wiele osób docenianym i akceptowanym, a Miłobędzka wystawiana była i w wielu innych teatrach. Skrajne sądy rzadko bywają trafne.

Rozdział IV rozprawy został poświęcony, jak wspomniano, omówieniu Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”. Autorka słusznie interpretuje pojawienie się tego festiwalu jako wyraz ambicji Leokadii Serafinowicz, by reformować teatr lalek i teatr dla dzieci, niemniej osoba Serafinowicz ponownie schodzi tu na dalszy plan.

Rozprawa została wzbogacona o sześć aneksów obejmujących informacje o spektaklach zrealizowanych przez Serafinowicz przed okresem poznańskim (lata 1948-1960), w Poznaniu (1960-1980), w innych teatrach (1960-1980), spis nagród i odznaczeń, programy kolejnych edycji „Konfrontacji”. Dokumentacyjna wartość tych aneksów jest oczywista, choć w większości były już wcześniej publikowane. Najcenniejszy i oryginalny jest aneks siódmy, przynoszący zapisy wywiadów z kilkoma byłymi współpracownikami Leokadii Serafinowicz.

Po przeczytaniu całości można mieć wątpliwości co do trafności tytułu rozprawy Pani mgr Agaty Drwięgi. *Ostatnia dama polskiego teatru lalek* brzmi niezręcznie, wykluczająco i nieuprzejmie w stosunku do innych wybitnych lalkarek, działających w tym samym czasie, a także później (skoro „ostatnia”). Poza tym nie wiadomo, co właściwie znaczy „dama teatru”? Osiągnięcia artystyczne Serafinowicz nie wynikały z faktu, że w życiu społecznym postrzegano ją jako „damę”. Z kolei *Leokadia Serafinowicz i jej poznański teatr dla dzieci* jest

ujęciem zbyt szerokim i zbyt wąskim jednocześnie. Zbyt szerokim – bo wiele prac dla dzieci zrealizowanych w poznańskim teatrze za dyrekcji Serafinowicz nie zostało tu opisanych. Zbyt wąskim – bo nie tylko poznańskiego teatru dotyczą informacje o działalności artystki.

c) uzyskane wyniki oraz wnioski z badań

Wszelkie powyższe zastrzeżenia nie kwestionują generalnej pochwały, jaka należy się rozprawie Pani mgr Agaty Drwięgi. Autorka wykonała solidną pracę badawczą, zwłaszcza w obszarze słabo udokumentowanym (jak lata tuż powojenne). Przeprowadzając wywiady z osobami pamiętającymi Serafinowicz, Autorka stworzyła nowe cenne źródła, bo wkrótce takich osób będzie coraz mniej. Wykonała istotny krok na drodze budowania pełnej monografii Leokadii Serafinowicz. A wszystko razem napisane jest giętkim i komunikatywnym językiem. Liczne przypisy i obszerna bibliografia udowadniają czytanie Autorki w literaturze przedmiotu (szeroko pojętej) i jej umiejętność pracy naukowej.

Niemniej, niektóre wnioski i oceny są dyskusyjne, zwłaszcza ogólna tendencja do przesadnej krytyki działalności innych niż Marcinek teatrów lalek. Leokadia Serafinowicz była wybitną, ale nie jedyną w tamtych czasach reżyserką i scenografką polskiego teatru lalek, bo lista zasłużonych nazwisk jest dość długa, z Janem Wilkowskim i Adamem Kilianem, Zofią Jaremovą, Joanną Piekarską i innymi. Jedynie teatr Jana Dormana zyskał pochwałę w oczach Autorki, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że taki obraz wynika z niedostatecznej wiedzy Autorki o dokonaniach innych artystów teatru dla dzieci w Polsce.

d) strona edytorska rozprawy

Egzemplarz rozprawy mgr Agaty Drwięgi zawiera pewne uchybienia edytorskie, ale nie jest ich zbyt dużo. Autorka wielokrotnie nieprawidłowo używa w przypisach *Eadem* (m.in. w przypisach 731 i 732, 734) w sytuacjach, w których powinno być: *Ibidem*. W Bibliografii zdarzają się niekonsekwencje w układzie publikacji, np. artykułów Olgierda Błażewicza (zaburzony układ alfabetyczny). Podobnie: w spisie publikacji Błażeja Kusztelskiego i Ewy Staniewicz.

Poważniejsze są pomyłki w nazwiskach, ale być może wynikają z błędów literowych, jak np.:
s. 13 – jest: teatr lalkowy Marii Weryho-Radziwiłowiczowej, winno być: Radziwiłowiczowej
s. 13 – jest: Stefana Polonyja-Polońskiego, winno być: Stefana Polonyi-Polońskiego
s. 22, przypis 53 – jest: Spaeight, winno być: Speaight

- s. 34, przypis 111 – jest: *Złotej Rybki* E. Tarachowskiej, winno być: *Złotej rybki* J. [Jelizawiey] Tarachowskiej
- s. 42, 43 i inne – jest: *Obrazcova*, winno być: *Obrazcowa*
- s. 44 – jest: Elżbiety Tarachowskiej, lepiej byłoby: Jelizawiey
- s. 47 – jest: Dębiński, winno być: Dembiński
- s. 54, przypis 212 – jest: Tarachowskiej, winno być: Tarachowskiej. Ponadto lepiej byłoby użyć jej imienia w wersji Jelizawiey niż Elżbieta (jak wspomniano wyżej)
- s. 92, przypis 361 – jest: Peter Schuman, winno być: Peter Schumann
- s. 105, przypis 408; oraz s. 285 – jest: Csato, winno być: Csató
- s. 116 – jest: Bertolda Brechta, winno być: Bertolta Brechta
- s. 240 – jest: reż.: P. Piekarska, winno być:J. Piekarska [Joanna]
- s. 283 – jest: „Teatr im. Janusza Osterwy”, winno być: „Teatr im. Juliusza Osterwy”

Niektóre inne uwagi i poprawki:

- s. 13, przypis 27 – wśród wymienionych prac na temat teatru Marii Weryho-Radziwiłłowiczowej powinna być też wymieniona książka: Marek Waszkiel, *Teatr lalek w dawnej Polsce*, Warszawa 2018
- s. 15, przypis 32 – jest: „Teatr lalek”, winno być: „Teatr Lalek”
- s. 17 – jest: conajmniej, winno być: co najmniej
- s. 17 – jest: geo-politycznych, winno być: geopolitycznych
- s. 19 – jest: okręg kownieński, winno być: okręg kowieński
- s. 23 – jest: w kownieńskim więzieniu, winno być: w kowieńskim...
- s. 23 – jest: niepodal, winno być: nieopodal...
- s. 24 – jest: zmarł dniu, winno być: zmarł w dniu
- s. 34, przypis 111 – jest: Jarema wspólne z żoną, winno być: ...wspólnie...
- s. 36, w cytacie za D. Pajor – jest: niesłychana konsternacja; zapewne powinno być: ... koncentracja
- s. 46 – jest: brakiem kometencji, winno być: brakiem kompetencji
- s. 49 – jest: takich entuzjazmem, winno być: takim entuzjazmem
- s. 49 – jest: jakoś sobie radziła kierownika, winno być: jakoś sobie radziła bez kierownika
- s. 51 – jest: któremu prasa poświęciła uwagi, winno być: któremu prasa nie poświęciła uwagi
- s. 58 – jest: systeamami, winno być: systemami
- s. 62 – jest: wówczas przez nią wówczas, winno być: wówczas przez nią ~~wówczas~~
- s. 69, przypis 265 – jest: Ryl-Krystianowskim, winno być: Ryl-Krystianowski

- s. 75, przypis 287 – jest: *hyrkaniczny*, winno być: *hyrkaniczny*
- s. 80, przypis 307 – jest: zarzut nie lalkowości, winno być: zarzut nielalkowości
- s. 83 – jest: *Julija, czyli Opatrzności Boskiej Dzieło*, winno być: *Julija, czyli Opatrzności Boskiej dzieło*
- s. 85, przypis 335 – jest: *Julija, czyli opatrzości boskiej dzieło*, winno być: *Julija, czyli Opatrzności Boskiej dzieło*
- s. 86 – jest: szerokorozumianym, winno być: szeroko rozumianym
- s. 88 – jest: Zespół pojmujących konieczność..., winno być: Zespół pojmujący konieczność...
- s. 89 – jest: *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, winno być: *Mątwą, czyli hyrkaniczny światopogląd*
- s. 94 – jest: działalności zasłużonych..., winno być: działalności zasłużonej [...] sceny
- s. 96 – jest: które lipcu, winno być: które w lipcu
- s. 96 – jest: kilkukrotnie, winno być: kilkakrotnie
- s. 99 – jest: nowopowstających, winno być: nowo powstających
- s. 100 – jest: „PTLiA był m.in. jedynym teatrem z Polski oraz jednym z siedmiu teatrów reprezentujących kraje radzieckie podczas XII Kongresu UNIMA”, winno być: kraje tak zwanej demokracji ludowej
- s. 103 – jest: upersonifikowanego w Słońca, winno być: upersonifikowanego Słońca
- s. 103 – jest: z pewnością nie, spotkałby się, winno być: z pewnością nie spotkałoby się
- s. 127 – jest: zagranicą, winno być: za granicą
- s. 129 – jest: w Saltzburgu, winno być: w Salzburgu
- s. 183 – jest: w Teatrze Lalkowym im. Hansa..., winno być: w Teatrze Lalek im. Hansa...
- s. 186 – jest: mini-wywiady, winno być: miniwywiady
- s. 188 – jest: odmówił wypowiedzi na temat dramaturgii adresowanej do wskazanej grupy tłumacząc twierdząc, że..., winno być: odmówił wypowiedzi na temat dramaturgii adresowanej do wskazanej grupy, tłumacząc ~~twierdząc~~, że...
- s. 190 – jest: pomięte, winno być: pominięte
- s. 190 – jest: Zwłaszcza, że..., winno być: Zwłaszcza że... [bez przecinka]
- s. 192, przypis 710 – jest: Wśród krajowych oficjeli znaleźli się..., winno być: Wśród gości z kraju znaleźli się... [niezręczne określenie w stosunku do wymienionych dalej nazwisk]
- s. 193, przypis 713 – jest: Przypuszczenie takie zadawałby się nawet potwierdzać fakt, winno być: Przypuszczenie takie zdawałby się nawet potwierdzać fakt
- s. 197 – jest: praktykę tego w typu produkcjach, winno być: praktykę w tego typu produkcjach

- s. 197, przypis 729 – jest: woleli by , winno być: woleliby
- s. 202 – jest: nie lalkowych, winno być: nielalkowych
- s. 202 – jest: zarówno Dorman jak i Serafinowicz, winno być: zarówno Dorman, jak i Serafinowicz
- s. 205 – jest: Serafinowicz dyrektorką naczelną, winno być: Serafinowicz była dyrektorką naczelną
- s. 212 – jest: Kobieta na Pustyni, winno być: Kobieta na pustyni
- s. 218 – pomyłka w układzie chronologicznym: *Miś Rym-Cim-Ci* oraz *Szewczyk Dratewka* z 1962 roku znalazły się po *Przygodzie Śrubki* z 1963 roku
- s. 216 – tytuł Załącznika nr 2 zapowiada premiery do 1980 roku, ale ostatni wpis pochodzi z roku 1981
- s. 219 – pomyłka w układzie chronologicznym: *Misie-Ptysie* z 1962 roku znalazły się pomiędzy premierami z 1964 roku
- s. 220 – pomyłka w układzie chronologicznym: *Słowik* z 19 VI 1965 jest przed *Był sobie król* z 7 VI 1965
- s. 224 – w zapisie premiery *Czy Pacydło to straszycło* autorstwa Dominiki brakuje informacji, że tekst powstał w oparciu o sztukę Josefa Pehra i Leo Spačila; poza tym tu i wcześniej może warto by dodawać informację, że Dominika to pseudonim Leokadii Serafinowicz
- s. 225/226 – dwie premiery na tej samej scenie: *W kole* oraz *Tygrzysek* mają tę samą datę premiery: 28 IX 1974 – to chyba niemożliwe
- s. 227 – w zapisie premiery *Janosika* z 1975 wkradły się pomyłkowe kursywy (podobnie w wielu następnych zapisach)
- s. 227/228 – zapis *Tymoteusza* z 1975 roku trafił po zapisie *Bajki o...* z 1976 roku
- s. 231 – w zapisie premiery *Nagiego króla* Szwarca brakuje informacji o tłumaczu (Jerzy Pomianowski)
- s. 231 – w zapisie premiery *Parad* Jana Potockiego brakuje informacji o tłumaczu (Józef Modrzejewski)
- s. 232 – jest: S. Ochmański, winno być: Stanisław Ochmański
- s. 232 – jest: L. Serafinowicz, winno być: Leokadia Serafinowicz
- s. 232 – pomyłka w układzie chronologicznym: *Hefajstos* Anny Świrszczyńskiej z 1971 roku znalazł się po *Aj tak sejou mak...* z roku 1973
- s. 233 – w zapisie *Królowej Śniegu* Eugeniusza Szwarca brak autora przekładu (Hanna Pieczarkowska)
- s. 234 – jest: Pecs, winno być: Pécs

- s. 234 – jest: Skupova Plezn, winno być: Skupova Plzeň
- s. 234 – jest: ochody, winno być: obchody
- s. 235 – jest: Ditroit, winno być: Detroit
- s. 236 – jest: XX Międzynarodowym Festiwalu, winno być: XX Międzynarodowy Festiwal
- s. 236 – jest: Teatr Lalki i Aktora, winno być: Teatr Lalki i Aktora Marcinek
- s. 237 – jest: Chorągwi ZHP, winno być: Chorągwi ZHP, 1979
- s. 238 – w zapisie: „Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, *Która godzina* Z. Wojciechowskiego, reż.: J. Dorman, scen.: J. Dorman, muz.: J. Dorman, prem.: 21 IX 1964 / TLiA Marcinek” warto uściślić, że reżyserię i muzykę opracował Jan Dorman, zaś scenografię – Jacek Dorman
- s. 240 – w zapisie: „Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, *Kaczka* J. Dormana, reż.: J. i J. Dormanowie, scen.: J. Dorman, muz.: J. Dorman” warto rozróżnić Jana i Jacka Dormana
- s. 252 – jest: wyjazd zagranicę, winno być: wyjazd za granicę
- s. 254 – jest: Z resztą, winno być: Zresztą
- s. 258 – jest: półtorej roku, winno być: półtora roku
- s. 263 i 271 – jest: z resztą, winno być: zresztą
- s. 271 – jest: pewnym momencie, winno być: w pewnym momencie
- s. 274 – jest: kilkakrotnie, winno być: kilkakrotnie
- s. 277 – jest: choć każdy z nich był zupełnie innym reżyserem, winno być: choć każde z nich było zupełnie innym reżyserem [chodzi o Serafinowicz i Wieczorkiewicz]
- s. 286 – jest: Dziś występy poznańskiego „Marcina”, winno być: „Marcinka”
- s. 287 – jest: Burtowy, *Melpomena*, winno być: Burtowy Wojciech, *Melpomena*

3. Konkluzja

Warsztat badawczy oraz waga wyników badań i wyciągniętych wniosków pozwalają na stwierdzenie, że przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska Pani mgr Agaty Drwięgi pt. *Ostatnia dama polskiego teatru lalek. Leokadia Serafinowicz i jej poznański teatr dla dzieci* spełnia wymogi stawiane pracy doktorskiej.

W związku z powyższym wnioskuję do Rady Naukowej Dyscypliny Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu o dopuszczenie Pani mgr Agaty Drwięgi do kolejnego etapu postępowania w procedurze prowadzącej do uzyskania stopnia naukowego doktora nauk humanistycznych.


 DZIEKAN
 Wydziału Nauk o Sztuce
 prof. UAM dr hab. Michał Mencfel

