

Łódź, 20 grudnia 2025 roku

dr hab. Patryk Kencki

adiunkt w Pracowni Teatru Dawnego Zakładu Historii i Teorii Teatru

Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

profesor uczelni na Wydziale Aktorskim

Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej

i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi

**Recenzja osiągnięć naukowych w postępowaniu o nadanie stopnia doktora
habilitowanego ks. dr. Mariuszowi Lachowi w dziedzinie nauk humanistycznych
w dyscyplinie literaturoznawstwo**

Ksiądz doktor Mariusz Lach jest absolwentem studiów teologicznych (tytuł magistra zdobył w 1999 w Akademii Teologii Katolickiej) oraz polonistycznych (magisterium obronił w 2005 na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II). W roku 2012 uzyskał na tym uniwersytecie stopień doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo. Od 2008 jest zatrudniony w Katedrze Dramatu i Teatru w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych KUL, gdzie początkowo pracował na stanowisku asystenta, a od 2016 jako adiunkt.

Habilitant jest autorem czterech monografii. W roku 2009 wydał tom zatytułowany *Kilka szkiców na temat amatorskiego teatru religijnego dziś*. Rozprawę doktorską „Człowiek

jest najpiękniejszym domem Bożym". *Dramaturgia Romana Brandstaettera wobec antropologii chrześcijańskiej* opublikował w roku 2015. Z kolei tomy *Bóg na scenie. Prezentacje. Chrześcijański teatr amatorski w Polsce na przełomie XX i XXI wieku* (Lublin 2020) oraz *Bóg na scenie. Logos. Literackie źródła we współczesnym chrześcijańskim teatrze amatorskim w Polsce* (Lublin 2023) to pozycje wskazane jako podstawa ubiegania się o stopień doktora habilitowanego.

Ks. dr Mariusz Lach jest również współredaktorem jednej monografii wieloautorskiej oraz autorem dwunastu artykułów naukowych, w tym dziewięciu ogłoszonych po zdobyciu stopnia doktora (jeden z nich opublikował w języku angielskim). Napisał również siedem rozdziałów w monografiach, z czego cztery już jako doktor (jeden po angielsku). Jeżeli chodzi o jego dorobek dydaktyczny, to pełnił funkcję promotora pomocniczego rozprawy doktorskiej oraz był promotorem jednej pracy licencjackiej.

Wygłosił osiemnaście referatów na konferencjach naukowych (z czego dziesięć zorganizowanych zostało przez jego macierzysty uniwersytet, a osiem przez inne polskie uczelnie). Był organizatorem bądź współorganizatorem pięciu sesji naukowych. W roku 2024 odbył staż naukowy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Narodowego im. Jurija Fedkowycza w Czerniowcach na Ukrainie.

Ważną częścią działalności Habilitanta jest prowadzenie Teatru ITP stworzonego wraz z grupą studentów KUL, działającego już ponad dwie dekady, w ciągu których zrealizowano około czterdziestu premier (trzydzieści z nich wyreżyserował osobiście).

W badaniach naukowych podejmowanych przez ks. dr. Lacha można wskazać dwa główne obszary zainteresowań. Jednym z nich jest twórczość Romana Brandstaettera, drugim współczesny teatr religijny w Polsce. Poboczne wątki Jego badań to lubelski teatr alternatywny oraz twórczość dramatyczna Arthura Millera.

Monografia Bóg na scenie. Prezentacje. Chrześcijański teatr amatorski w Polsce na przełomie XX i XXI wieku ma właściwie formę informatora poświęconego grupom teatralnym funkcjonującym w środowiskach kościelnych. W osiemnastu rozdziałach Habilitant przedstawia osiemnaście zespołów teatralnych (kolejność rozdziałów odpowiada chronologii powstania tych grup). Każdy zaś rozdział składa się z podrozdziałów poświęconych m.in. genezie teatru, jego założycielom, aktorom czy współpracownikom. Osobny podrozdział to spis „ważniejszych spektakli”. Obejmuje on noty – niekiedy skrótowe, gdy informacje o nich okazały się trudne do zdobycia, a niekiedy bardziej rozbudowane, zawierające krótki opis spektaklu. Autor nie przedstawił w książce kryteriów doboru prezentowanych przedstawień. W notach z kolei brakuje wzmianek, w jakim przekładzie wystawiano przywoływane teksty. Pominięto również informacje o wykonawcach, mimo że znajdują się między nimi aktorzy o wysokiej pozycji artystycznej, których udział musiał przecież wpłynąć na kształt przedstawienia.

Przyjęta przez Autora struktura książki oparta o prezentacje grup teatralnych nie pozwoliła w sposób wystarczający omówić ważnych elementów analizowanego życia teatralnego. W tomie znajdziemy rozproszone informacje o uczestnictwie zespołów w festiwalach organizowanych przez środowiska katolickie, o otrzymywanych przez nie nagrodach czy o tym, że niektórzy z wykonawców kształcą się bądź są absolwentami Chrześcijańskiego Studium Teatru Ruchu w Wiśle. Brakuje jednak szczegółowych informacji na temat tych festiwali, nagród czy przywołanej placówki edukacyjnej. Czytelnik nie ma więc okazji zapoznać się z jej programem czy dowiedzieć się, jak dalej toczy się droga artystyczna absolwentów. W konsekwencji obraz chrześcijańskiego teatru amatorskiego w Polsce na przełomie XX i XXI wieku jest niepełny.

Przyjęta przez Autora definicja amatorskiego teatru chrześcijańskiego też musi budzić wątpliwości. Autor rozumie pod tym pojęciem zespoły teatralne działające w środowiskach

religijnych (głównie katolickich), niekiedy wręcz związane ze strukturami kościelnymi, mające ambicje funkcjonować na wzór teatrów repertuarowych. Stosując takie rozumienie teatru religijnego, Habilitant wykluczył z refleksji liczne grupy organizujące misteria pasyjne.

Zaznaczyć jednak należy, że ks. dr Lach podjął próbę takiego doboru zespołów, aby ukazać w miarę szerokie spektrum zespołów teatralnych działających w środowiskach kościelnych. Teatr Beznazwy to przykład grupy funkcjonującej przy szkole salezjańskiej, Teatr ITP to zespół złożony ze studentów, a Logos to właściwie teatr profesjonalny działający przy Kościele Środowisk Twórczych w Łodzi. Żałować należy, że nie poszła za tym próba sproblematyzowania badań, która stanowiłaby okazję do skonstatowania chociażby, jak charakter zespołów wpływa na ich działalność. Habilitant zamiast zsyntetyzować wnioski, ogranicza się do studiów poszczególnych przypadków.

Problematyczne jest i to, że Autor wszystkie omawiane zespoły traktuje jako przejaw ruchu amatorskiego, podczas gdy w części z nich z powodzeniem funkcjonują aktorzy zawodowi. Na przykład przywołany w publikacji spektakl *Spowiedź w drewnie*, przygotowany w Teatrze Logos na podstawie tekstu Jana Wilkowskiego, został wyreżyserowany przez Waldemara Wilhelma, który przecież nie tylko posiadał i aktorskie, i reżyserskie wykształcenie, ale był też pedagogiem Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Dodajmy, że za scenografię do tego spektaklu odpowiadała Elżbieta Iwona Dietrych – absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a za muzykę – Elżbieta Aleksandrowicz – absolwentka, a obecnie nawet rektor Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Uzupełnijmy jeszcze, że główną rolę w przywołanym przedstawieniu wykonuje Mirosław Henke, zawodowy aktor, nauczyciel akademicki związany ze Szkołą Filmową. Biorąc pod uwagę to wszystko, trudno zakwalifikować *Spowiedź w drewnie* w wykonaniu Teatru Logos jako spektakl amatorski. Problem ten zresztą dotyczy i innych przedstawień zespołu, w którym działają i dyplomowani

aktorzy, i amatorzy. Podobnie jest z **Teatrem Oratorium**, w ramach którego obok zespołów stricte amatorskich funkcjonują również aktorzy profesjonalni, niekiedy mogący pochwalić się wysoką pozycją zawodową. Wydaje się więc, że tytuł książki niezupełnie pokrywa się z jej zawartością, a Autor omawia w niej nie tyle „chrześcijański teatr amatorski”, ile raczej teatr religijny funkcjonujący w środowisku kościelnym.

Kolejne wątpliwości wiążą się z przyjętą przez Habilitanta metodologią i weryfikacją materiałów źródłowych. Sam Autor wspomina, że celem przyświecającym Mu przy pisaniu tej książki było „zebranie i opisanie najważniejszych, najdłużej działających i już rozpoznawalnych w Polsce grup teatralnych, powstałych i działających we wspólnotach chrześcijańskich” (s. 8). Można by więc spróbować spojrzeć na tę publikację jako na stworzoną w tradycji badań historycznoteatralnych. Problemem jednak okazuje się sposób korzystania ze źródeł, niewystarczający wobec nich krytycyzm, niedbałość o uwiarygodnienie prezentowanych informacji. Na 356 stronach publikacji znaleźć możemy zaledwie 46 przypisów. W niektórych przypadkach Autor odwołuje się do strony internetowej teatru bądź do jego archiwum. Najczęściej jednak nie podaje, skąd pochodzą konkretne informacje. Bibliografia w dużej mierze składa się z opracowań o charakterze ogólnym, niewielką liczbę pozycji bibliograficznych stanowią artykuły poświęcone omawianym zespołom i spektaklom. W książce brakuje również informacji o zakresie przeprowadzonych kwerend archiwalnych. Netografia składa się niemal wyłącznie z informacji o stronach internetowych badanych zespołów. Nie wymieniono w tym spisie Encyklopedii Teatru Polskiego (czy portalu E-teatr.pl, w ramach którego wcześniej ów encyklopedyczny projekt funkcjonował). Niepokój musi budzić także stwierdzenie Autora zawarte we wstępie do publikacji: „Tylko nieliczne zespoły prowadzą systematyczne archiwa. W większości przypadków trzeba było szukać opisów ich działań w zakamarkach pamięci aktorów i założycieli” (s. 13–14). Gdyby Habilitant opatrzył miejsca, w których korzysta z takich danych, stosownymi przypisami,

sytuacja byłaby jasna. Brak tego typu odniesień sprawia jednak, że nie zawsze wiadomo, które z zamieszczonych w wywodzie informacji zostały przez Niego zweryfikowane.

Część opisów spektakli przepisano z Internetu bądź z teatralnych druków bez zaznaczenia, że mamy do czynienia z cytatem. Na przykład na stronie Teatru ITP znajdujemy taką notę o przedstawieniu *Odysea*: „«ODYSEA» to historia młodej dziewczyny (właśnie tytułowej Odysei), która na burzliwych morzach życia szuka swojej miłości. Po drodze ma okazję poznać m.in. Feaków, Kiklopów, Kirke czy Syreny. Opowieść wyjaśnia nam, dlaczego historia Odysei nie przetrwała do naszych czasów (w odróżnieniu od przygód Odyseusza), jaki w tym wszystkim mieli udział greccy bogowie i dlaczego zamiast sceny finałowej w Itace przenosimy się do... ale niech to będzie miłą niespodzianką dla wszystkich widzów”. Niemal identyczny opis spektaklu znajdziemy w monografii *Bóg na scenie. Prezentacje: „Odysea jest historią młodej dziewczyny (tytułowej Odysei), która na burzliwych morzach szuka swojej miłości. Po drodze ma okazję poznać m.in. Feaków, Kiklopów, Kirkę czy Syreny. Opowieść wyjaśnia widzom, dlaczego historia Odysei nie przetrwała do naszych czasów (w odróżnieniu od przygód Odyseusza), jaki w tym wszystkim mieli udział greccy bogowie i dlaczego zamiast sceny finałowej w Itace historia przenosi się do rajskiego ogrodu”* (s. 134–135). Dodam, że jeżeli nawet to Habilitant przygotował informację na stronie internetowej prowadzonego przez siebie zespołu, to w monografii winien był zaznaczyć, że wprowadza tu autocytat.

Sprawa wygląda jeszcze bardziej niepokojąco, gdy mamy do czynienia z notami o spektaklach innych teatrów. Na przykład na stronie Katolickiej Agencji Informacyjnej znaleźć można taką oto zapowiedź wystawienia przez Teatr Oratorium *Historiji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*:

„«Historija o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim» to najstarsze zachowane polskie misterium rezurekcyjne. Ten staropolski tekst w formie dialogowego widowiska

zredagował i spisał ok. 1580 r. Mikołaj z Wilkowiecka – prowincjał oo. Paulinów w Częstochowie. [...]. Poprzez inscenizację XVI-wiecznego tekstu reżyser stawia kluczowe pytanie o obecność Zmartwychwstania we współczesnej kulturze, życiu i rodzinie. To pytanie nie bezpodstawne, bo wszechobecny konsumpcjonizm oferuje Święta Wielkanocne bez Zmartwychwstałego lub chociaż symbolicznego baranka, zastępując go kurczakami i króliczkami.

Opowieść rozpoczyna się w Ziemi Świętej, czyli tam, gdzie dokonało się najważniejsze wydarzenie w dziejach ludzkości. To tam bohaterowie spektaklu – współczesne bractwo misteryjne chce odtworzyć misterium rezurekcyjne. Droga, którą musi pokonać każda postać, jest równoległa do historii zbawczych wydarzeń”.

Z kolei w książce ks. dr. Mariusza Lacha natkniemy się na nieopatrzonego przypisem opis spektaklu:

„*Historija o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* to najstarsze zachowane polskie misterium rezurekcyjne. Teatr Oratorium przygotował własną inscenizację tego misterium. Reżyser stawia kluczowe pytanie o obecność Zmartwychwstania współcześnie w kulturze, życiu, rodzinie. Pytanie nie jest bezpodstawne, bo wszechobecny konsumpcjonizm oferuje święta wielkanocne bez Zmartwychwstałego lub chociaż symbolicznego baranka, zastępując go słodkimi kurczakami i króliczkami. Pomostem do wejścia w przestrzeń misterium jest wylot na pielgrzymkę – wycieczkę do Ziemi Świętej – tam, gdzie dokonało się najważniejsze wydarzenie w dziejach ludzkości. To tam bohaterowie spektaklu, tworzący współcześnie bractwo misteryjne, chcą odtworzyć misterium rezurekcyjne. Droga, którą pokonuje każda postać, jest równoległa do historii zbawczych wydarzeń” (s. 317).

Tego typu zapożyczenia można znaleźć w opublikowanych przez Habilitanta notach o przedstawieniach Teatru A, Teatru Dar, Teatru Droga, Teatru ITP, Teatru Ewangelizacyjnego, Teatru Eden oraz Teatru Oratorium. O ile w serwisach internetowych czy

popularnej prasie dosłowne kopiowanie materiałów promocyjnych przygotowanych przez teatr jest praktyką rozpowszechnioną, o tyle jednak w monografii naukowej cytaty powinny być wyróżnione, opatrzone przypisami, a do tego – co szczególnie ważne – potraktowane w sposób krytyczny. Mankamenty omawianej książki związane z brakiem przejrzystości między autorskim wywodem i zapożyczonymi cytatami sprawiają, że trudno ją traktować jako w pełni wiarygodną.

Druga z monografii zgłoszonych przez Habilitanta w ramach głównych osiągnięć naukowych zatytułowana *Bóg na scenie. Logos. Literackie źródła we współczesnym chrześcijańskim teatrze amatorskim w Polsce* stanowi okazję do omówienia repertuaru zespołów aktorskich będących przedmiotem badań ks. dr. Mariusza Lacha. Zaznaczyć wypada, że tym razem Autor poszerzył listę tych grup teatralnych o zespoły zajmujące się corocznym wystawianiem widowisk pasyjnych. Pomiął jednak specjalizującą się w rekonstruowaniu dramatów liturgicznych Scholę Teatru Węgajty, co może zaskakiwać, gdy weźmiemy pod uwagę, że w bibliografii powołuje się na znajomość książki Tadeusza Kornasia *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (Kraków 2012).

Habilitant niewiele miejsca poświęcił wyjaśnieniu założeń metodologicznych zastosowanych w tym tomie. We wstępie odnotował, że „skupiono się w nim na tekstach, które twórcy omawianych grup prezentują na scenie. Podjęto próbę określenia literackich źródeł przedstawień, wskazując na bogactwo artystycznych pierwowzorów” (s. 10) oraz że „omawiając najciekawsze i reprezentacyjne spektakle powstałe w środowiskach amatorskich teatrów chrześcijańskich, autor musiał zastosować różnorodność ujęć badanych spektakli. Związane jest to z różnymi, często niekompletnymi źródłami, na których zostały oparte analizy przedstawień. Czasami wykorzystano całe scenariusze autorskie, wyraźnie nawiązujące do literatury, innym razem nagrania spektakli bądź wzmianki i recenzje (najczęściej szczątkowe) w lokalnej prasie” (s. 17). Na podstawie tych deklaracji można by

założyć, że podjęte badania mają się wpisywać w historię recepcji dzieł literackich oraz w studia o charakterze tematologicznym. Wbrew zapowiedziom Autor skupia się jednak nie na inscenizowanych tekstach, ale na fabule i formie przedstawień.

Książka podzielona jest na trzy części. Pierwsza z nich („*Logos*” w *Biblii*) dotyczy spektakli, których scenariusze powstały w oparciu o Pismo Święte. Autor omawia to zagadnienie w trzech kolejnych rozdziałach, z których pierwszy poświęcony jest inspiracjom starotestamentowym, drugi związanym z misterium Wcielenia, Śmierci i Zmartwychwstania, a trzeci wynikającym z nauczania Jezusa. Druga część („*Logos*” w *literaturze powszechnej*) podzielona została według kategorii należących do różnych porządków, jako że Autor wprowadził tu rozdziały poświęcone spektaklom przygotowanym w oparciu o „wielką prozę powszechną”, „dramat światowy” i „literaturę religijną”. Część trzecia („*Logos*” w *literaturze polskiej*) została skomponowana z rozdziałów o przedstawieniach stworzonych na podstawie „polskiej literatury religijnej”, „literatury patriotycznej” oraz stanowiących efekt inspiracji „myślą Karola Wojtyły”. Struktura okazała się niezupełnie dopracowana, skoro o inscenizacji sztuki Michela de Ghelderode *Kobiety u grobu* wspomina Habilitant nie w rozdziale *Dramat światowy*, ale w poświęconym inscenizacjom Nowego Testamentu. Jeszcze bardziej zaskakujące wydaje się, dlaczego akurat w rozdziale *Wielka proza powszechna* Habilitant omawia wystawienia spektakli nawiązujących do *Odysei* Homera, *Boskiej komedii* Dantego, *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego czy *Peer Gynta* Henrika Ibsena, a więc utworów napisanych wierszem.

Wątpliwości może również budzić podział rozdziału *Dramat światowy* na cząstki zatytułowane: *Amerykański dramat psychologiczny*, *Dramat moralny* (tu m.in. omówienie sztuki amerykańskiego dramaturga Arthura Millera *Czarownice z Salem* – prapremiera w 1953 roku), *Dramat współczesny* (w tej części Habilitant komentuje wystawienie *Krzeseł*, a więc sztuki, którą Eugène Ionesco napisał w roku 1951).

Zamykający książkę podrozdział *Idee papieskie na scenie* odróżnia się od pozostałych części strukturą. Autor zdecydował się podzielić go na paragrafy poświęcone poszczególnym zespołom teatralnym korzystającym w scenicznych realizacjach z tekstów Jana Pawła II. Ta specyficzna budowa jest jednak konsekwencją użycia przez Habilitanta jako obszernych części tego podrozdziału Jego artykułu *Amatorskie realizacje teatralne dramatów Karola Wojtyły*, który ukazał się w „Rocznikach Humanistycznych” (1/2020). Należy dodać, że Autor nie opatrzył tego długiego, bo liczącego około dziesięciu stron autocytatu stosownym przypisem.

Trudno stwierdzić, z jakich powodów Habilitant pominął w tej monografii niektóre inscenizacje klasycznych utworów literackich przygotowane przez interesujące Go grupy teatralne. Tak więc w przypadku Teatru Logos nie wspomina o wystawieniu *Salome* Oscara Wilde’a (2000), fragmentów *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego (spektakl zatytułowany *O Łazarzu*, 2002), *Zemsty* Aleksandra Fredry (2004), *Baśni* Hansa Christiana Andersena (2005) czy *Szelmostw lisa Witalisa* Jana Brzechwy (2015). Konstatacja ta uświadamia, że obraz literackich inspiracji wpływających na repertuar współczesnych teatrów religijnych w Polsce jest niepełny i nakreślony w oparciu o decyzje, których kryteria nie zostały w książce objaśnione. Można nawet odnieść wrażenie, że to nie strukturę monografii dostosowano do wyników badań, lecz że dobór prezentowanego materiału został podporządkowany możliwości wpisania go w uprzednio skonstruowaną strukturę.

Monografia niewątpliwie zyskałaby, gdyby ks. dr Mariusz Lach większy nacisk położył na przywołane w tytule literackie źródła spektakli. Autor wspomina o nich w sposób powierzchowny, skupiając się raczej na opisach przedstawień. W przypadku inscenizacji obcojęzycznych dzieł literackich nie wymienia autorów przekładów. Informacje zawarte w bibliografii rozwiewają te wątpliwości zaledwie w kilku przypadkach. Nie umieszczono w niej przywoływanych dzieł Goethego, Ibsena czy wielu innych. Habilitant rzadko odwołuje

się do egzemplarzy reżyserskich. Na zasadzie wyjątku przytacza cytaty ze scenariuszy spektakli stworzonych w wyniku inspiracji dziełami literackimi. Cytaty te jednak stanowią raczej inkrustacje, a nie przedmiot analizy.

Omawiana monografia zyskałaby, gdyby Habilitant przeprowadził studia związane z recepcją przywoływanych przez Niego utworów oraz motywów, gdyby zechciał spojrzeć, jak wobec oryginalnego tekstu ma się przekład, a wobec przekładu adaptacja sceniczna. Tego typu analiz w monografii nie znajdziemy. Jej Autor nie pokusił się chociażby o próbę sklasyfikowania, jak adaptowane są utwory literackie na potrzeby omawianych widowisk. A przecież w oparciu o przywołany przez Niego materiał możemy dostrzec, że interesujące Go zespoły teatralne wystawiają i adaptacje sceniczne o niewielkim stopniu ingerencji w tekst oryginalny bądź przełożony, i parafrazy literackich utworów, i scenariusze w luźny sposób nawiązujące do motywów zaczerpniętych z klasycznego dzieła. Tych brakujących ustaleń nie zastąpią ogólnikowe stwierdzenia, że „choć od czasów starożytnych w teatrze zaszło wiele zmian, dramaturdzy wciąż chętnie wykorzystują w swoich sztukach antyczne topoty i archetypy, a reżyserzy zdobywają się na nowe odczytania dzieł Homera, Sofoklesa czy Eurypidesa” (s. 135).

Niepokój budzą obecne także w tej monografii zapożyczenia z materiałów promocyjnych teatrów czy serwisów internetowych. Na s. 265 znów pojawia się nieoznaczony i nieopatrzony przypisem cytat: „Warszawska *Historyja o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* rozpoczyna się w Ziemi Świętej, gdzie dokonało się najważniejsze wydarzenie w dziejach ludzkości. To tam bohaterowie spektaklu – współczesne bractwo misteryjne – chcą odtworzyć misterium rezurekcyjne. Droga, którą musi pokonać każda postać, jest równoległa do historii zbawczych wydarzeń” (s. 265).

W opisie fabuły *Peer Gynta* Habilitant najwyraźniej przepisał fragment hasła z Wikipedii, w którym możemy przeczytać o wspomnianej tytułowej postaci, że

„w kontaktach towarzyskich stacza się stopniowo na dno: utrzymuje związki ze stworami baśniowymi (trolle, gnomy – widoczny wpływ literatury ludowej), pozwala się omamić i okraść”. W książce *Bóg na scenie. Logos* odpowiedni fragment – nieopatrzony przypisem – brzmi niemal identycznie: „W kontaktach towarzyskich stacza się stopniowo na dno: utrzymuje związki ze stworami baśniowymi (kapłanki, wiedźma), którym pozwala się omamić i okraść” (s. 142).

Pewne wątpliwości budzą historycznoteatralne kompetencje Habilitanta. Na stronie 71, po tym jak przywołał pochodzące z 1610 i 1618 dwa dzieła Abrahama Roźniatowskiego stworzone na potrzeby sanktuarium w Kalwarii Zebrzydowskiej, wspomina, że „w okresie reformacji ilość granych misterii wyraźnie się zmniejszyła”. Pomijając oczywistą kwestię chronologiczną, wyrazić należy zdziwienie, skąd Autor zaczerpnął informacje na temat częstotliwości wystawiania misterii w czasie reformacji. Wzmianki o granych w Polsce w okresie średniowiecza i w wieku szesnastym utworach misteryjnych są tak skąpe, że nie da się na ich podstawie wysnuć żadnych wiarygodnych ustaleń o częstotliwości wykonywania.

Uproszczeniem jest przekonanie, iż „wśród badaczy dominuje pogląd, że Mikołaj z Wilkowiecka był jedynie redaktorem [*Historyji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*], który z większego tekstu pasyjnego wyodrębnił sceny od złożenia Chrystusa do grobu po spotkanie z Tomaszem w Wieczerniku, dodając do tych obrazów komentarze inscenizacyjne” (s. 260), przytoczone przez Habilitanta bez wskazania, że cytuje Wikipedię. Oczywiście autor-redaktor *Historyji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* w jakimś stopniu korzystał ze starszych tekstów – co zresztą nie było niczym wyjątkowym w tradycji misteryjnej – ale stworzył nowe dzieło, wprowadził do niego wiele elementów z rzeczywistości szesnastowiecznej, a wreszcie opatrzył je w czytania Ewangelii mające dowodzić kanoniczności przedstawianych na scenie zdarzeń. Pisząc na tej samej stronie, że „tekst był powszechnie znany aż do końca XVIII wieku”, Habilitant zdaje się zapominać, iż

nie możemy tu mówić o wersji Mikołaja, ale o jej kolejnych wariantach – tekstach stworzonych na podstawie szesnastowiecznego misterium przez kolejnych pisarzy.

W obydwu monografiach ks. dr Lach w sposób nieprecyzyjny posługuje się pojęciami literaturoznawczymi. Wspominając o *Performance Pelikan*, odnotowuje, że „stąd w miejsce identyfikacji z Postaciami ważniejsza wydaje się przewodnia idea prześladowania za wiarę, dla której literacką ekfrazą jest starochrześcijańska legenda o Chrystusie – Pelikanie” (*Bóg na scenie. Prezentacje*, s. 59; podkreślenie – PK). Zaskakuje również stwierdzenie, że twórcy przedstawienia *SM. Masochistyczne obrazy ojciec – syn* „zdecydowali się odwrócić porządek biblijny przez liczne odwołania do innych tropów literackich, takich jak mitologiczna opowieść o Saturnie pożerającym własne dzieci czy też teksty psychoanalityczne Zygmunta Freuda” (*Bóg na scenie. Logos*, s. 106).

Razi brak precyzji w budowanym przekazie. Habilitant pisze, że „w Polsce, po wyborze K. Wojtyły na papieża, pojawiły się zespoły teatralne mające na celu promocję myśli papieskiej. Takimi grupami są Droga, Hagiograf, a także Teatr Karola” (*Bóg na scenie. Logos*, s. 16). A przecież wymienione zespoły powstały dopiero – w roku 2000, w 2001 i 2008, a więc dwie, trzy dekady po tym, jak Karol Wojtyła został papieżem (1978). Powołując się na pracę magisterską Mirosława Paciuszkiewicza, Habilitant zaznacza, że większość utworów jasełkowych napisanych w XX wieku miało małą wartość literacką, po czym jako wyjątki przywołuje „teksty Lucjana Rydla, Leona Schillera czy Piotra Cieplaka, w których autorzy starali się utrwaląć wielowiekowe zwyczaje” (*Bóg na scenie. Logos*, s. 62). Domyślać się można, że w przypadku Rydla chodzi tu o *Betlejem polskie*, a w przypadku Schillera – *Pastoralkę*. Trudno jednak zgadnąć, o jakim mowa tu utworze Piotra Cieplaka. Jeśli o *Historii o narodzeniu Pana Jezusa na Dworcu Centralnym*, to spektakl ten, rzeczywiście wyreżyserowany został przez Cieplaka, ale według tekstu Wojciecha Tomczyka, premiera odbyła się w roku 2003, a przedstawienie nie wpisywało się w utrwalanie „wielowiekowych

zwyczajów”. Chyba, że Habilitantowi jednak chodziło o *Szopkę krakowską* Jędrzeja Cierniaka?

W obydwu omawianych tu monografiach Habilitant wielokrotnie odwołuje się do pojęcia Nowej Ewangelizacji. Szkoda więc, że nie poświęcił osobnego rozdziału zagadnieniom z nią związanym. W jednym miejscu przywołał *List do artystów* Jana Pawła II, ale nie zdecydował się na omówienie jego encykliki *Redemptoris Missio* czy też adhortacji apostolskiej Pawła VI *Evangelii Nuntiandi*. A przecież trudno wątpić, że za intensywnym rozwojem teatru religijnego w ostatnich dekadach stoją właśnie te elementy nauki Kościoła, w których zwraca się uwagę na problem laicyzacji kultury i na możliwość ewangelizacji poprzez kulturę właśnie. Omówienie w którymś z tomów tych zagadnień pozwoliłoby ukazać napięcie pomiędzy zsekularyzowaną kulturą a środowiskami religijnymi pragnącymi jej ewangelizacji.

Poważną wadą obydwu monografii jest brak zakończeń, a w konsekwencji i wniosków z przeprowadzonych badań. Tego braku nie są w stanie wyrównać ogólnikowe uwagi w rodzaju, że „to, co w realizacjach środowisk zawodowych jest coraz mniej spotykane, czyli możliwość obejrzenia dramatów według założeń ich autorów, widoczne jest w środowiskach scen amatorskich” (*Bóg na scenie. Logos*, s. 13). Sugestia ta zresztą niezupełnie czytelnika przekonuje, skoro z książki dowiadujemy się, że wiele z omawianych spektakli powstało właśnie w wyniku przekształcenia dramatu w luźno do niego nawiązujący scenariusz.

Przywoływane monografie są bogato ilustrowane. Autor zamieścił w nich ponad sto (głównie kolorowych) fotografii ze spektakli, co bez wątpienia podwyższa walor dokumentacyjny tych publikacji. Zaznaczyć również wypada, że tom *Bóg na scenie. Logos* opatrzony został trzysta czterdziestoma trzema przypisami. Zarówno bibliografia, jak i netografia są znacznie bardziej rozbudowane, aniżeli w monografii *Bóg na scenie*.

Prezentacje. Tym razem Autor szerzej wykorzystał także artykuły prasowe poświęcone spektaklom.

Przechodząc do podsumowania, trudno mieć wątpliwości, że dorobek ks. dr. Mariusza Lacha służy dokumentacji i popularyzacji współczesnego teatru religijnego w Polsce. Nie ukrywam, że z uznaniem patrzę na Jego zasługi jako kierownika jednego z zespołów teatralnych oraz jako badacza pragnącego zgromadzić, uporządkować i upowszechnić wiedzę na temat podobnych inicjatyw. Działalność ta jest tym bardziej pożyteczna, że teatr nienależący do głównego nurtu (w tym amatorski czy właśnie religijny) rzeczywiście rzadko jest przedmiotem naukowych studiów. Jednocześnie jednak mam poczucie, iż popularyzatorski charakter monografii oraz ich odstawanie od naukowych standardów nie pozwalają stwierdzić, że stanowią one znaczny wkład w rozwój literaturoznawstwa. Przedstawiony projekt – mimo jasno określonego przedmiotu badań – nie został przeprowadzony z konsekwencją metodologiczną właściwą dla rozpraw habilitacyjnych. Zakres faktycznie analizowanego materiału nie pokrywa się w pełni z deklarowanymi założeniami. Ponadto brakuje wyraźnie sformułowanych pytań badawczych, krytycznej pracy ze źródłami oraz syntetycznych wniosków wynikających z analizy materiału.

Z poczuciem przykrości stwierdzam więc, że recenzowany dorobek **nie spełnia** wymogów do nadania stopnia doktora habilitowanego w dyscyplinie literaturoznawstwo określonych w art. 219 ust. 1 pkt 2–3 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.



