

Wrocław, 08.10. 2024

Prof. dr hab. Lucjan Puchalski  
Instytut Filologii Germańskiej  
Uniwersytet Wrocławski

**Ocena dorobku naukowego oraz pozostałych osiągnięć dr Małgorzaty Liseckiej przedstawionych jako podstawa do ubiegania się o stopień doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o kulturze i religii**

**Ocena rozprawy habilitacyjnej**

Przedłożona jako główne osiągnięcie naukowe rozprawa pani dr Małgorzaty Liseckiej pt. *Głos, ciało, scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768-1826* ukazała się w Wydawnictwie Naukowym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w renomowanej serii „Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej”. Podtytuł pracy wyznacza trzy zasadnicze pola problemowe, po których porusza się Autorka. Jej ze wszech miar interesujące zadanie badawcze leży na przecięciu się trzech linii wyznaczonych trzema centralnymi kategoriami: afekt, teatr operowy i słownik, przy czym linie te wyznaczane są w oparciu o materiały pochodzące z tradycji włoskiej i francuskiej. Wynika to zapewne stąd, że opera była w gruncie rzeczy XVII-wiecznym włoskim „wynalazkiem”, który z wielu powodów znalazł potem szczególnie korzystne warunki do rozwoju w oświeceniowej Francji, co wtedy znaczyło: w całej Europie. Nośnikiem tej formy teatru były bardzo często włoskie zespoły teatralne, które gościły w europejskich stolicach i nie tylko. Jeszcze w 1825 roku Adam Mickiewicz podziwiał włoskich śpiewaków występujących na scenie teatru w Odessie. Podobnie było zresztą później w Petersburgu i w Dreźnie. Niezwykle ważnym ośrodkiem śpiewanej po włosku opery był józefiński Wiedeń, gdzie wybucha muzyczny geniusz Mozarta, który komponuje tu muzykę do napisanego po niemiecku libretta *Czarodziejskiego fletu*, ale też do *Le nozze di Figaro*, którego libretto napisał po włosku Lorenzo Da Ponte, bazując na francuskiej sztuce Pierre’a Beaumarchais’ego pt. *Szalony dzień czyli Wesele Figara*. Tu powstał także *Don Giovanni*, który miał zresztą premierę w Pradze, gdzie działał prężny teatr operowy kierowany oczywiście przez Włocha i zatrudniający pochodzących z Włoch artystów. Obok włoskiej opery – co oznaczało nie tylko język, którym posługiwali się aktorzy na scenie, ale także określony idiom muzyczny – zaczyna wtedy kielkować także teatr muzyczny śpiewany w językach narodowych i sięgający

po własne tradycje muzyczne. Tak było w krajach niemieckojęzycznych i w Anglii, ale proces ten był najbardziej zaawansowany we Francji. Rozgorzały w 1752 roku spór między miłośnikami opery włoskiej, tzw. buffonistami, a zwolennikami bardziej rygorystycznego francuskiego smaku operowego, tzw. antybuffonistami, zajmował uwagę całej ówczesnej Europy. Spór ten stanowi oczywisty kontekst dla analiz pani Liseckiej, która bada teoretyczną refleksję na temat teatru operowego zawartą w francuskich i włoskich słownikach muzycznych w latach 1768-1826, przy czym w centrum jej uwagi stoi przypisywana tej scenie fundamentalna funkcja, a mianowicie jej zdolność do wyrażania i wywoływania afektów.

W problemie postawionym przez Autorkę pracy spotykają się na pierwszy rzut oka nieprzystające do siebie tendencje czy fenomeny kultury XVIII wieku. Z jednej strony jest to racjonalna wiara, że całą dostępną człowiekowi wiedzę można zamknąć w systematyczne ramy encyklopedii i poprzez jej upowszechnienie stymulować postęp kultury i całej ludzkości – z takiego konceptu wyrosła redagowana przez największe umysły „wieku świateł” Wielka Encyklopedia Francuska. Z drugiej strony chodzi o sferę afektów, która pozostawała oczywiście w polu zainteresowania pisarzy i myślicieli oświecenia – w Niemczech intensywnie zajmował się taką problematyką np. Lessing – ale mieli oni świadomość, że uczuciowość człowieka wymyka się racjonalnej kontroli i jest trudna do przełożenia na język racjonalnego dyskursu. Wytyczone przy tym punktowo czasowe ramy rozprawy wykraczają daleko poza horyzont oświecenia, ale można zgodzić się z argumentacją, że rodzący się na początku XIX wieku romantyzm (w Niemczech były to już lata dziewięćdziesiąte XVIII wieku) nie rzutował znacząco na dyskurs słownikowy, który pozostawał w gruncie rzeczy wierny tradycji oświeceniowego encyklopedyzmu. Immanentny konserwatyzm gatunku i zorientowanie autorów na przeszłość skutkowało dużą inercją i dystansem wobec zmian zachodzących w bieżącym życiu umysłowym (s. 28). W ten sposób rozprawa pani Liseckiej dotyka fundamentalnej kwestii zajmującej ludzi oświecenia i romantycznego przełomu, tzn. relacji między rozumem a światem emocji, kwestii, którą można odnaleźć w pomnikowych dokonaniach epoki. Jako germanista wskażę tu tylko na *Cierpienia młodego Wertera*, a jako germanista, który swojego czasu romansował z teatrem muzycznym, przywołam *Czarodziejski flet*.

Jako historyk literatury zajmujący się z upodobaniem wiekiem XVIII-tym napiszę, że czytałem rozprawę pani Liseckiej z dużą przyjemnością i poznawczą korzyścią. Traktuje ona rzeczywistość słowników jako zapis, w którym spotkają się różne warstwy historycznego i indywidualnego doświadczenia (Autorka używa w odniesieniu do swoich źródeł terminu „palimpsest”, s. 37) składające się na swoisty encyklopedyczny dyskurs toczony wokół teatru operowego, a dokładnie mówiąc: wokół problematyki afektu i namiętności wpisanej od samego

początku w jego konwencję. Ze względu na multimedialny charakter samego zjawiska i specyfikę badanych źródeł, w których sięgano też po konkretne przykłady i komentowano aktualne dokonania, rozważania te dotyczą różnych aspektów i kontekstów funkcjonowania ówczesnego teatru muzycznego. Zmierając do gruntownej rekonstrukcji tego dyskursu, Autorka rozpatruje go w trzech najważniejszych rozdziałach pracy na trzech różnych poziomach: na poziomie opery jako instytucji życia publicznego (rozdział trzeci), na poziomie aktorstwa operowego (rozdział czwarty) oraz na poziomie gatunkowej specyfiki dzieła, w którym tekst spotyka się z muzyką (rozdział piąty). Źródłową osią jej rozważań jest chyba najczęściej przywoływany *Dictionnaire de musique* autorstwa Jean-Jacquesa Rousseau (ponieważ do niego bardzo często odwoływali się autorzy późniejszych słowników), a co ją szczególnie interesuje, to – jak sama pisze we „Wprowadzeniu” – ewolucja i transformacja pojęć, pęknięcia i przesunięcia w ramach pewnych koncepcji, kształtowanie się nowych perspektyw i teorematów (s. 39). Ich wychwytywanie z pozornie mało mówiącej materii słowników wymaga nie tylko filologicznej akrybii, ale także szerokich kompetencji z zakresu teorii i historii muzyki. Dzięki temu praca pani Lisieckiej jest nie tylko panoramą europejskiej opery w badanym okresie, ale także metodologicznie nowoczesną refleksją na temat mechanizmów funkcjonowania wiedzy z zakresu szeroko rozumianej humanistyki, zwłaszcza że przywoływane są tu także uczone muzykologiczne rozprawy i filozoficzne traktaty. Nieprzypadkowo całą pracę otwiera cytat ze Spinozy. Ten drugi wymiar jest ważniejszy, bo jest oryginalny i rzuca nowe światło na zjawisko, którego różne aspekty były przedmiotem wnikliwych analiz, w tym także badaczy polskich (R. D. Golianek, K. Lisiecka, P. Urbański). Niejako ponad historyczną rzeczywistością teatru operowego czytelnik zostaje tu skonfrontowany z jego wewnętrznym zindywidualizowanym oglądem – autorami poszczególnych haseł czy słowników byli nierzadko kompozytorzy, których wiedza bazowała na własnych dokonaniach i doświadczeniach. Napięcie między tym, co było rzeczywiście historycznie dane (kompozytorzy, muzyka, libretta, spektakle operowe, śpiewacy), a „przekładami” tej rzeczywistości na język teoretycznych uogólnień i koncepcji zestawianych w alfabetycznym porządku słownika, aby ją w takiej formie utrwalić i przekazać przyszłym pokoleniom (bo przecież słowniki miały też i taką funkcję), stanowi o zasadniczej poznawczej wartości omawianej rozprawy. Czytając ją, wiemy więcej, a jednocześnie jesteśmy świadkami historycznego rozwoju teoretycznej świadomości muzyki, a tym samym procesu budowania wiedzy – analizy Autorki odsłaniają jego kulisy i przeróżne synchroniczne i diachroniczne uwikłania, które wykraczają daleko poza wskazany w tytule okres i dwie określone tam tradycje narodowe. Okazuje się, że omawiany dyskurs sięga swymi korzeniami do tradycji antycznej, ale potem próbuje odchodzić do wypracowanej w XVII wieku koncepcji retoryki muzycznej i zawartego

w niej rozumienia afektu, poszukując bardziej zindywidualizowanego typu uczuciowości wyrastającej z programu sentymentalizmu (Rousseau). To tłumaczy przełomowe znaczenie jego *Dictionnaire de musique* dla całego późniejszego rozwoju tego dyskursu, aż do momentu, kiedy spotka się z myślą romantyczną, która odrzuci systemowe ramy pozwalające opisywać afekty w kategoriach klasycznej retoryki. Pani Lisecka pokazuje, jak ów dyskurs żywił się impulsami pochodzącymi z całej ówczesnej Europy, bo przecież osiemnastowieczna opera była zjawiskiem europejskim, choć w sferze tekstu posługiwała się najczęściej językiem włoskim. Stanowiła ona (zwłaszcza opera seria) swego rodzaju uniwersalny kulturowy kod znany i pielęgnowany w wielkomiejskich centrach od Paryża po Moskwę, zwłaszcza że odwoływała się do motywów wywodzących się z tradycji antycznej, która wśród wykształconych elit była wszędzie tak samo znana i ceniona.

Wydaje się, że także ze względu na ponadnarodowy charakter osiemnastowieczna opera budzi od przynajmniej kilku dekad tak silne zainteresowanie nie tylko muzykologów, ale także teatrologów, kulturoznawców i literaturoznawców. Analizując jej najróżniejsze aspekty, można bowiem wyjść poza perspektywę myślenia w kategoriach tradycji narodowej i budować naukowe narracje odnoszące się do wspólnego kulturowego i artystycznego dziedzictwa Europy, co koresponduje z naszym współczesnym postrzeganiem nie tylko polityki i gospodarki, ale także zjawisk życia kulturalnego. W praktyce oznacza to także zgodę na unifikujące praktyki. Wystarczy spojrzeć na literaturę przedmiotu omawianej pracy, aby przekonać się, że te naukowe narracje są dziś formułowane przede wszystkim w języku angielskim, który jest współczesną *lingua franca* nie tylko w naukach ścisłych, ale także w humanistyce. Dlatego dobrze się stało, że przedłożona do recenzji rozprawa została napisana w języku polskim, co jest ważne nie tylko ze względu na rodzimego odbiorcę (choć można oczywiście założyć, że ten zna angielski), ale także ze względu na pracę włożoną w rozwój naukowej polszczyzny, która nie powinna zostawać w tyle za humanistycznym idiomem dyskutującej dziś głównie po angielsku Europy. W tym kontekście rzuca się w oczy kolejny pozytywny aspekt pracy pani Liseckiej, a mianowicie doskonała znajomość nie tylko osiemnastowiecznej opery i jej wielorakich uwiłków, ale także niezwykle obszernego naukowego piśmiennictwa na ten temat formułowanego właśnie w języku angielskim. Jej imponujące odczytanie nadaje pracy zgoła erudycyjny charakter. Taka perspektywa kryje w sobie oczywiście także pewne ryzyka. Pewien niedosyt może budzić np. raczej nieśmiałe sięganie do tradycji polskiej, która nie wydała wprawdzie tak wspaniałych dokonań, jak to miało miejsce w innych europejskich krajach, ale może warto by spróbować te dokonania dowartościować, bo jeśli nie zrobią tego polscy badacze, to trudno oczekiwać, aby zostały one zauważone przez Francuzów czy Włochów.

Silne zorientowanie na piśmiennictwo anglojęzyczne ma z całą pewnością merytoryczne uzasadnienie, zwłaszcza że przedmiotem rozważań jest muzyka, której język kształtował się w Europie ponad narodowymi granicami, ale już osiemnastowieczny spór między buffonistami i antybuffonistami pokazuje, że na ten język istotnie wpływały szerokie kulturowe i polityczne uwarunkowania różnych narodowych czy też tylko regionalnych tradycji. Pani Lisecka doskonale zdaje sobie z tego sprawę, wskazuje np. na „całkowicie odrębne funkcje kulturotwórcze opery we Francji i we Włoszech” (s. 29), pisze też o różnych stylach muzycznych, z których w XVII wieku urodziła się opera włoska i francuska (s. 30-31), ale kiedy analizuje swoje źródła, sytuuje je w tym samym systemie pojęciowych i kulturowych odniesień. Można odnieść wrażenie, że pod tym względem podąża tropami wytyczonymi przez muzykologiczne piśmiennictwo dotyczące opery, które nierzadko te zewnętrzne konteksty albo nadmiernie uogólnia, albo wręcz marginalizuje. I tak np. w znakomitej skądinąd pracy zbiorowej *Opera buffa in Mozart's Vienna* pod redakcją Mary Hunter i Jamesa Webstera opublikowanej w 1997 roku w wydawnictwie Uniwersytetu Cambridge (Cambridge University Press) nie trudno zauważyć skłonność do argumentacji odwołującej się do szerokiego muzycznego, literackiego czy socjokulturowego kontekstu XVIII-wiecznej Europy, ale bez wchodzenia w specyficzny kulturowy i polityczny klimat danego kraju czy regionu. Mary Hunter w artykule pt. „Bourgeois values and opera buffa in 1780s Vienna” (s. 165-196) tropi „mieszczańskie wartości” dochodzące do głosu na tej scenie, ale jednocześnie tylko w niewielkim stopniu uwzględnia specyficzne uwarunkowania józefińskiego Wiednia, gdzie te wartości cały czas pozostawały w napięciu wobec niezwykle żywotnej tradycji barokowego katolicyzmu i etatystycznej polityki władcy.

Echa takiego sposobu podejścia do badanego zjawiska można odnaleźć w pracy pani Liseckiej, która używa często podobnie generalizujących pojęć (mieszczańskie wartości, klasa średnia, oświecenie, kultura Zachodu, osiemnastowieczny teatr), które wprawdzie dobrze świadczą o jej szerokim odczytaniu (od autorów szkoły frankfurckiej aż po francuskie dekonstrukcjonistów), ale nie zawsze pozwalają ukazać bogactwo i zróżnicowanie kulturowej i intelektualnej tradycji europejskiej kultury, w tym także kultury muzycznej. W swym w gruncie rzeczy komparatystycznym ujęciu badanego problemu (francuskie i włoskie słowniki muzyczne) pani Lisecka nie zmierza do wypracowania wniosków pozwalających różnicować włoski i francuski dyskurs słownikowy w badanym przez nią okresie, zgodnie z odrębnymi prawidłowościami historycznego i kulturowego rozwoju w obydwu krajach, ale traktuje te dyskursy jako uzupełniający się intelektualny dialog muzyków i teoretyków muzyki umocowanych w tej samej tradycji i tak samo rozumiejących uniwersalny język muzyki. W niektórych fragmentach

pracy pojawiają się takie różnicujące akcenty (np. w rozdziale czwartym), ale stoją one jakby na drugim planie wywodu, który opiera się na generalnym założeniu, że analizowane źródła wchodzą ze sobą w relację w warunkach jakiejś sterylnej przestrzeni komunikacyjnej, tak jak dialogują ze sobą aktorzy w sztucznej przestrzeni sceny. Ta scena nie jest oczywiście całkiem pusta, w rozdziale trzecim dużo miejsca poświęcono np. Operze Paryskiej, ale ten konkretny przypadek (podobnie jak np. przywoływania Rewolucji Francuskiej) nie wpływa na sposób czytania haseł. Można by taki punkt widzenia przyjąć bez zastrzeżeń, gdyby przedmiot rozważań nie wychodził poza muzykę, a przecież w polu widzenia pojawia się tu cała sfera teatralnej praktyki („głos, ciało, scena”) oraz specyficzna forma oświeceniowego (i postoświeceniowego) dyskursu toczzonego na kartach słownika czy leksykonu. Także rozumienie afektu było wpisane w szerszy kontekst kulturowy obydwu krajów i zestawianie francuskich i włoskich tekstów poruszających tę problematykę wymagałoby bardziej subtelnych analiz niż tylko wskazanie na wspólne i z całą pewnością dobrze w obydwu krajach znane dziedzictwo tradycji antycznej oraz budowane na tym fundamencie piśmiennictwo europejskiego baroku.

Takie laboratoryjne traktowanie pisanej rzeczywistości słowników nie pozwala używać argumentacji „zewnątrznej”, która z całą pewnością przyczyniłaby się do lepszego naświetlenia i zrozumienia tej rzeczywistości. Kiedy pani Lisecka pisze np., że Pietro Lichtenthal w swym pochodzącym już z drugiej dekady XIX wieku *Dizionario e bibliografia della musica* jako jedyny spośród analizowanych autorów słowników formułuje osobne hasło dla retoryki muzycznej i przy tym nawiązuje w oczywisty sposób do napisanej przez Johanna Nikolausa Forkela *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788-1801) stojącej w tradycji siedemnastowiecznej niemieckiej „Figurenlehre”, można stąd oczywiście wyprowadzić wniosek, że „dziewiętnastowieczna teoria muzyki nie wyrasta z dyskursu traktatowego poprzedniej epoki, ale powraca do korzeni związków muzyki z afektem” (s. 95), ale to powinowactwo łatwiej wytłumaczyć faktem, że Lichtenthal był przecież pochodzącym z Bratysławy i wykształconym w Wiedniu Austriakiem, dla którego Włochy stały się drugą ojczyzną. W pracy jest wprawdzie o tym mowa (s. 24), ale ta okoliczność nie wpływa na tok argumentacji. W przedmowie do swego słownika Lichtenthal zauważa zresztą, że nie napisał go w swoim ojczystym języku, czyli języku niemieckim (s. VIII). Ten biograficzny (ale też kulturowy) kontekst rzuca dodatkowe światło na tropy, które zaprowadziły go do muzykologicznej myśli Forkela i do tradycji „Figurenlehre”. Wystarczy zresztą zajrzeć do załączonej przez autora bibliografii będącej integralną częścią jego słownika, aby przekonać się, jak wiele Lichtenthal zawdzięczał tradycji niemieckiej. Jego *Dizionario e bibliografia della musica* wpisuje się jak najbardziej we francusko-włoską

perspektywę rozprawy pani Liseckiej, ale ten przykład uzmysławia jednocześnie, jak skomplikowany i w jak różne konteksty uwikłany był analizowany przez nią dyskurs.

Moje spojrzenie na badaną w recenzowanej pracy materię jest nieco odmienne, ponieważ jako literaturoznawca bardziej ufam przekazowi zawartemu w konkretnym tekście, który zawsze nie tylko wpisuje się w jakąś językową tradycję, ale także nosi ślady konkretnych społecznych, kulturowych i przestrzennych uwarunkowań zewnętrznych. Muzyka i towarzysząca jej refleksja teoretyczna są oczywiście bardziej autoreferencyjne, ale kiedy wchodzi w relację z teatrem i kiedy pojawia się pytanie o afektywność teatru operowego w dyskursie słownikowym, byłbym bardziej ostrożny w operowaniu uniwersalnymi kategoriami, nawet jeśli są one powszechnie używane i dobrze umocowane w stosownej literaturze przedmiotu. Stąd pewne wątpliwości budzi np. częste używanie terminu „osiemnastowieczna opera” czy „osiemnastowieczny słownik”. Te zjawiska funkcjonowały inaczej w poszczególnych europejskich krajach, co na moim germanistycznym podwórku znakomicie widać na przykładzie Austrii i Niemiec. Podczas kiedy Wiedeń już w drugiej połowie XVII wieku staje się jednym z silnych europejskich ośrodków teatru muzycznego (wystawianego aż do końca XVIII wieku w języku włoskim), mieszczańska kultura niemiecka odnosi się do tej formy teatru bardzo sceptycznie czy wręcz pogardliwie. W opublikowanym w 1743 roku trzydziestym siódmym tomie tzw. leksykonu Zedlera (*Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig-Halle 1731-59) pod hasłem „Singspiel” można m. in. przeczytać, że opera jest najbardziej nedorzeczną formą sztuki, jaką wymyślił ludzki umysł („das ungereimteste Werck so der menschliche Verstand jemahls erfunden hat.” Sz. 1661). Na domiar złego stymuluje zmysłowość i psuje obyczaje. Tego samego określenia („nedorzecznosc”) w odniesieniu do współczesnego teatru operowego używa zresztą wielokrotnie także Johann Georg Sulzer w swym słownikowym dziele *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Leipzig 1775, Tl II, s. 345-360). Jego krytyka jest jeszcze bardziej fundamentalna, choć dostrzega także duży artystyczny potencjał tego teatru i wskazuje na sposoby jego reformowania. Te słowniki nie mieszczą się oczywiście w zakresie pracy pani Liseckiej, ale ich zawartość uzmysławia, że w osiemnastowiecznej Europie opera była różnie postrzegana i kontekstualizowana.

Nie do końca przekonują mnie także próby definiowania jakiegoś ogólnego ówczesnego rozumienia słownika, ponieważ słowniki wyrastały z różnych założeń i służyły różnym celom. Sulzer byłby z całą pewnością oburzony, gdyby jego dzieło było odczytywane w kontekście „epidemii czytania”, bo stały za nim przecież „uczone” ambicje. Na karcie tytułowej jego słownika można przeczytać, że autor jest członkiem „Królewskiej Akademii Nauk w Berlinie”. To samo można powiedzieć o słowniku Lichtenthala, który w przedmowie pisał, że adresuje go do

różnych grup czytelników, ale już w następnym zdaniu zdawał się na opinię „wykształconej publiczności” i „bezstronnej krytyki” (s. VI). Poza tym zajmująca cały osobny tom bibliografia adresowana była przecież nie do odbiorcy ogarniętego „gorączką czytania”, ale miała świadczyć o erudycji autora i stanowić swego rodzaju nić porozumienia między piszącym erudytą i czytającym erudytą. Z tego samego powodu dokładnie zapoznałem się z bibliografią recenzowanej pracy i z dużą satysfakcją przyjąłem ją do wiadomości, choć w morzu angielskich tytułów trochę mi brakuje prac wrocławskiego polonisty Mieczysława Klimowicza, który pisał o polskim teatrze w dobie oświecenia, także o teatrze muzycznym. Sądzę też, że przywołując w bibliografii oryginalne wydanie pracy Eduarda Hanslicka pt. *Vom Musikalisch-Schönen*, powinno się wskazać także na jej opublikowany niedawno polski przekład sporządzony przez Joannę Giel (*O pięknie muzycznym*, Wrocław 2017).

Te dwa ostatnie spostrzeżenia mają oczywiście marginalny charakter. Także wcześniejsze krytyczne uwagi nie umniejszają wartości recenzowanej pracy, która jest autentycznie nowatorskim, twórczym i naukowo dojrzałym ujęciem problematyki afektu w teatrze operowym w okresie między schyłkiem baroku a rodzącym się romantyzmem, ujęciem z perspektywy dyskursu toczonego w ówczesnych francuskich i włoskich słownikach muzycznych. Autorka, która porusza się swobodnie w wielu językach i odpowiadających im kulturowych tradycjach, istotnie wzbogaca polski stan badań dotyczący tego zagadnienia, wnosząc do niego treści i perspektywy wypracowane w najnowszej, zwłaszcza anglojęzycznej literaturze przedmiotu, oraz wnioski wypracowane w toku własnych analiz. Chciałoby się, by takich prac powstawało jak najwięcej, ponieważ dzięki takim publikacjom nauka polska znacząco wpisuje się w ważny nurt badań rozwijanych na europejskich i amerykańskich uniwersytetach.

### **Ocena pozostałego dorobku naukowego oraz dorobku dydaktycznego i organizacyjnego**

Merytorycznie wysoki poziom rozprawy habilitacyjnej pani Małgorzaty Liseckiej znajduje odbicie w jej pozostałym dorobku naukowym. Składają się na niego teksty publikowane w monografiach zbiorowych (15 artykułów) oraz w polskich i zagranicznych czasopismach (17 artykułów) – liczby te dotyczą prac powstałych już po doktoracie. Ten dorobek pokazuje wysoką publikacyjną aktywność toruńskiej badaczki oraz dokumentuje konsekwentny rozwój naukowych zainteresowań ogniskujących się wokół problematyki teatru operowego, przy czym jej muzykologiczne kompetencje znakomicie uzupełnia jej pierwotnie polonistyczny warsztat. Podczas kiedy publikacje przed uzyskaniem doktoratu dotyczyły głównie literatury oraz jej muzycznych okolic (poezji śpiewanej), późniejsze badania zwracają się wyraźnie w stronę



teatru i muzyki, znajdując swój naturalny punkt ciężkości w szeroko rozumianej problematyce opery. Wymagało to oczywiście wyjścia poza perspektywę tradycji polskiej i poza przyswojeniem innych języków wypracowania specyficznych narzędzi pozwalających badać szersze zjawiska kulturowe. Prace pani Liseckiej dotyczą takich gigantów europejskiej kultury, jak Mozart, Puccini, Szekspir, Wagner czy Rousseau. W tym sensie uprawia ona humanistykę umocowaną w szerokim europejskim kontekście, a przy tym porusza się swobodnie w różnych historycznych epokach: od wczesnej nowożytności poprzez oświecenie aż po wiek XIX i XX. Szukając dialogu ze współczesnymi badaniami operologicznymi i kulturoznawczymi, publikacje te są formułowane także w języku angielskim i w oczywisty sposób korzystają z nowoczesnego dorobku myślowego w zakresie stosownych metod badawczych. Nie ma potrzeby, aby prace Habilitantki porządkować zgodnie z poruszaną w nich problematyką – taki porządek został zaproponowany w jej autoreferacie i nie wymaga jakichś dodatkowych klasyfikacji. Jest tam mowa o artykułach stojących w bezpośrednim związku z problematyką monografii przedłożonej jako rozprawa habilitacyjna, o tekstach dotyczących retoryki muzycznej w odniesieniu do wokально-instrumentalnych gatunków muzyki dawnej, o badaniach nad poezją śpiewaną czy też nad ogólnymi relacjami zachodzącymi między słowem a muzyką. W tym szerokim publikacyjnym profilu jest także miejsce na pracę w archiwach, której efektem są edycję rzadkich muzycznych starodruków.

Szerokim europejskim horyzontom w publikacjach pani Liseckiej odpowiada umiędzynarodowienie jej badawczych aktywności. Od wielu lat bierze czynny udział w krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych. Czterdzieści pięć konferencyjnych wystąpień to naprawdę imponująca ilość – w tym były dwadzieścia cztery referaty wygłoszone na konferencjach międzynarodowych. Habilitantka ma w swoim dorobku także samodzielne zorganizowanie jednej z nich („Jesuit Culture between the Arts”), co zaowocowało później wydaniem tomu pokonferencyjnego pod nieco zmodyfikowanym tytułem „Jesuit Culture between Texts and Arts” (Toruń 2021). W parze z tym idą liczne pobyty badawcze w akademickich ośrodkach całej Europy: od Lizbony przez Pampelunę aż po Transylwanię. Ponieważ przedmiotem badań była najczęściej opera, nie mogło w tym akademickim życiorysie zabraknąć bibliotecznych kwerend przeprowadzanych we włoskich bibliotekach muzycznych: w Bolonii i w Rzymie. Na szczególne podkreślenie zasługuje długoletnia współpraca z Wydziałem Muzyki Uniwersytetu Transylwańskiego w Braszowie, w ramach której urodziły się pomysły ciekawych inicjatyw badawczych i popularyzatorskich. W ostatnich dziesięciu latach pani Lisecka korzystała sześciokrotnie z europejskich programów wymiany akademickiej, co wiązało się z wykładami wygłaszanymi w zagranicznych placówkach badawczych. Towarzyszyła temu oczywiście

współpraca podejmowana z polskimi organizacjami i instytucjami badawczymi i zaangażowanie w ich działalność (Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy). W naukowym dorobku Habilitantki można także znaleźć uczestnictwo w prestiżowym projekcie badawczym kierowanym przez prof. Włodzimierza Boleckiego i realizowanym w ramach grantu dofinansowanego przez Narodowe Centrum Badań i Rozwoju („Sensualność w kulturze polskiej”). Jeśli dodamy do tego działania organizacyjne i popularyzatorskie (Teatr Wielki w Warszawie, Toruńska Orkiestra Symfoniczna, Kamienica Inicjatyw w Torunie), zyskamy obraz nie tylko bardzo aktywnej uczestniczki życia naukowego i kulturalnego, ale także pasjonatki muzyki i opery, w której akademickiej działalności można zauważyć więcej niż tylko zawodowe zaangażowanie.

A przecież nie można zapominać o codziennej pracy dydaktycznej, która wymaga osobnych talentów i czasu potrzebnego na przygotowanie zajęć. Te dydaktyczne aktywności wpisują się oczywiście w badawczy profil, choć się do niego nie ograniczają. Tematyka jej zajęć dotyczyła także literatury i filmu. Pani Lisecka prowadziła seminaria dyplomowe, w swej macierzystej uczelni, ale także na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Pod jej opieką powstało w sumie sześćdziesiąt jeden prac licencjackich i dwie prace magisterskie. Była promotorką pomocniczą w już zakończonym przewodzie doktorskim i taką funkcję pełni aktualnie w dwóch kolejnych przewodach. Te dydaktyczne dokonania, podobnie jak omówione wcześniej publikacje oraz naukowe i organizacyjne aktywności pani Liseckiej, zasługują na najwyższą ocenę.

## **Konkluzja**

Dorobek naukowy dr Małgorzaty Liseckiej obejmujący wskazaną przez nią jako główne dokonanie monografię pt. *Głos, ciało. Scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768-1826* oraz pozostałe publikacje i aktywności naukowe wraz z towarzyszącymi mu osiągnięciami dydaktycznymi i organizacyjnymi spełnia ustawowe wymogi stawiane przy ubieganiu się o nadanie stopnia doktora habilitowanego. Wnoszę zatem o dopuszczenie pani dr Małgorzaty Liseckiej do dalszych etapów postępowania habilitacyjnego.

