

Prof. zw. dr hab. Wojciech Kalaga
Akademia Kujawsko-Pomorska

Recenzja dorobku naukowego dr Dąmmary Gizło w postępowaniu habilitacyjnym wszczętym na Wydziale Anglistyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu

Pani dr Dąmmary Gizło jest z wykształcenia anglistką; stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa uzyskała w roku 2002 na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na podstawie rozprawy pt. *Miscommunication, Aggression and Violence. A Sociolinguistic Study of Contemporary Drama*, napisanej pod kierunkiem prof. Liliany Sikorskiej. W tym samym roku rozpoczęła pracę na stanowisku adiunkta w Zakładzie Literatury Angielskiej i Lingwistyki Literackiej ówczesnego Instytutu Filologii Angielskiej UAM (od roku 2012 Wydziału Anglistyki). Od roku 2015 zatrudniona jest w Zakładzie Badań nad Tekstami Kultury na Wydziale Anglistyki UAM. Oceny jej dorobku dokonuję w oparciu o dostarczony materiał merytoryczny (monografia przedstawiona jako osiągnięcie naukowe) oraz opisowy (autoreferat, wykaz referatów konferencyjnych, informacja o współpracy międzynarodowej, działaniach organizacyjnych i dydaktycznych).

Monografia habilitacyjna

Jako podstawę do wniosku o nadanie stopnia doktora habilitowanego P. dr Dąmmary Gizło przedstawiła monografię pt. *The Art of Experience. The Theatre of Marina Carr and Contemporary Psychology*, wydaną w roku 2021 przez prestiżowe wydawnictwo Routledge. Rozprawa liczy 195 stron i składa się ze Wstępu, czterech rozdziałów, z których każdy opatrzony jest obszerną bibliografią, oraz Indeksu, głównie rzeczowego. Poszczególne rozdziały podzielone są na pod-sekcje i pod-pod sekcje, co powoduje, iż już na pierwszy rzut oka struktura wywodu jest bardzo przejrzysta, zaś szczegółowa lektura potwierdza to wstępne wrażenie.

Celem pracy – jak stwierdza Habilitantka w Autoreferacie, choć nie wymienia go w książce – jest analiza sztuk niezwykle interesującej dramatopisarki irlandzkiej Mariny Carr. W istocie cel ten zostaje spełniony w sposób nowatorski, bowiem Autorka wprowadza w literacką interpretację aparat nauk psychologicznych i psychoterapeutycznych. Aby jednak ów nadrzędny cel spełnić, dokonuje bardzo szczegółowego przygotowania teoretycznego i

metodologicznego, co bez wątplenia stanowi wartość samą w sobie i – w moim mniemaniu – drugi cel rozprawy. W rezultacie monografia składa się z dwóch części: teoretyczno-metodologicznej, obejmującej trzy pierwsze rozdziały, oraz analityczno-interpretacyjnej, tożsamej z obszernym rozdziałem czwartym.

Cały wywód oparty jest na kilku istotnych założeniach. Fundamentem rozprawy jest założenie, że istnieje głęboka analogia między psychoterapią i teatrem: obydwie te dziedziny oddziałują na pacjenta/klienta/odbiorcę w taki sposób, iż powodują w nim przemianę na lepsze. W podejściu Autorki to właśnie przemiana (*change, transformation*) jest kluczowym pojęciem pozwalającym jej zastosować empiryczne i teoretyczne rezultaty współczesnej psychiatrii i psychoterapeutyki do badań nad tekstem dramatu i spektaklem teatralnym. W oparciu o rezultaty nauk kognitywnych Autorka rozważa i szczegółowo analizuje mechanizmy, które w istocie potwierdzają starą prawdę humanistyki: sztuka, a szczególnie literatura, czyni człowieka lepszym, bogatszym i szczęśliwszym. Skupienie zatem jest na odbiorcach, ale przez soczewkę spektaklu lub tekstu dramatycznego. Należy dodać – i jest to przesłanka, która metodologicznie uzasadnia analizy w ostatnim rozdziale – że Autorka w równej mierze uwzględnia obydwie formy dramaturgiczne: spektakl z udziałem reżysera i aktorów oraz tekst dramatu poddany wyobraźni czytelniczki/czytelnika.

Wynikiem powyższego, jest kolejne założenie: niezbędna interdyscyplinarność wywodu. Oczywiście interdyscyplinarność nie jest jakimś novum w badaniach literackich: od lat współdziałają tu literaturoznawstwo, filozofia, semiotyka, socjologia i językoznawstwo. Oryginalność podejścia Habilitantki polega na postulacie połączenia w tych badaniach analizy literackiej z metodami empirycznymi nauk kognitywnych, takich jak psychologia, psychoterapeutyka, neuronauka i medycyna, w szczególności zaś z metodami praktyki psychologicznej i psychoterapeutycznej.

Istotne i stanowiące podstawę całego argumentu założenie dotyczy relacji fikcji literackiej (szczególnie teatralnej) do rzeczywistości. Relacja ta – wielokrotnie badana z perspektywy logicznej, semiotycznej, czy fenomenologicznej – rozpatrywana tu jest w kategoriach symulacji i jej wpływu na osobowość odbiorcy, przy założeniu, że ów odbiorca wytwarza swego rodzaju „podwójną świadomość”: z jednej strony zdaje sobie sprawę z faktu, iż ogląda (czyta) fikcyjne dzieło literackie, z drugiej zaś reaguje na nie emocjonalnie i poznawczo w czasie rzeczywistym. Wnikając w problemy, dylematy i nierzadko cierpienia fikcyjnych postaci i starając się je zrozumieć, odbiorca literatury / spektaklu przez analogię i identyfikację z postacią zyskuje lepsze samopoznanie, które pomaga mu w oswojeniu

własnych negatywnych doświadczeń oraz emocji i pokonaniu lub złagodzeniu ich skutków, albo też po prostu wzbogaca jego/jej osobowość.

Teoretyczna część pracy, która prowadzi do wypracowania metodologii badawczej oraz jej zastosowania w analizie sztuk Carr, skonstruowana jest w sposób bardzo przemyślany: każdy rozdział – sam w sobie wartościowy poznawczo – przygotowuje do lektury kolejnego rozdziału i ostatecznie do części analitycznej.

Rozdział I pt. „Crossing the disciplinary boundaries. The cognitive turn in drama, theatre, and performance research” nie tylko – jak wskazuje tytuł – wprowadza i określa charakter wspomnianej wyżej interdyscyplinarności, ale także klarownie określa perspektywę i przedmiot badań: wpływ spektaklu / tekstu dramatycznego na psychikę odbiorcy. Autorka w sposób bardzo systematyczny i wyczerpujący omawia najpierw teoretyczne podejścia do tego zagadnienia przed tzw. zwrotem kognitywnym, potem zaś, równie wyczerpująco, przedstawia podejścia kognitywne.

W pierwszej z tych części znów daje o sobie znać przemyślana logika wywodu. Omówienie rozpoczyna się od przedstawienia tez Rity Felski zawartych w książce *The Uses of Literature* i dotyczących wpływu literatury ogólnie na procesy zachodzące w umyśle, a dopiero w następnych krokach zawęża Autorka dyskusję do perspektywy teatralnej. Książka Rity Felski jest bardzo istotna dla dalszej części argumentu, pozwala bowiem wyodrębnić wpływ poznawczy i wpływ emocjonalny dzieła literackiego na czytelnika. Habilitantka umiejętnie transponuje rozróżnienia dotyczące literatury w ogóle na spektakl teatralny i tekst dramatyczny. Każda z czterech funkcji literatury w oddziaływaniu na czytelnika – rozpoznanie (*recognition*), oczarowanie estetyczne (*enchantment*), wiedza (*knowledge*) i szok (*shock*) – ujawnia się w ujęciu Autorki w dwóch wymiarach oddziaływania teatru na odbiorcę: w wymiarze poznawczym (rozpoznanie i wiedza) oraz w wymiarze emocjonalnym (oczarowanie i szok), przy czym obydwie wymiary są ze sobą nierozzerwalnie powiązane. W analizach sztuk Carr szczególne miejsce zajmie szok, który Autorka identyfikuje wcześniej w Teatrze Okrucieństwa, czy w teatrze młodych brutalistów, tzw. *in-her-face theatre*.

W tej samej części omawia Autorka wspomnianą wyżej rolę fikcji jako symulacji życia rzeczywistego pozwalającej – przez prezentację różnych modeli świata – na lepsze jego zrozumienie i dostosowanie do jego wymogów. Przytacza też dr Gizło wypowiedzi dotyczące autora i fikcji (Dijikic, Oatley and Peterson, 2006) wprawdzie niezbyt istotne dla głównego argumentu, ale przyjęte przez nią nieco bezkrytycznie. Wspomniani autorzy stwierdzają, iż twórcy, pisarze kreują swoje dzieła po to, by odnieść się „do własnych trudności emocjonalnych i problemów życiowych”. Dziwić może fakt, iż badaczka zdecydowanie odzeganą się od

teorii psychoanalitycznych jako nieweryfikowalnych, przyjmuje takie stwierdzenie bez zastrzeżeń, a przecież niedaleko mu do wczesnych psychoanalitycznych prób krytycznych takich, jak na przykład odczytanie opowiadania „Berenice” Edgara Allana Poe przez Marię Bonaparte (w której to interpretacji „trudnością emocjonalną” jest nienawiść Poego do matki, zaś „problemem życiowym” strach przed *vagina dentata* oraz impotencja).

W dalszej kolejności ta część rozdziału stanowi bardzo użyteczny przegląd koncepcji dotyczących wpływu teatru na odbiorcę: od Arystotelesa (*pity and fear, catharsis*) przez Antonina Artaud (szok), Petera Brooka (*Holy Theatre*) Jerzego Grotowskiego (*Poor Theatre*), metodę Stanislawskiego, Bertolda Brechta po Martina Esslina (analogia między przedstawieniem teatralnym a doświadczeniem religijnym). Oryginalne w tej partii jest wydobywanie z koncepcji Brechta – ogólnie przeciwnika ładunku emocjonalnego w teatrze – elementu emocjonalnego.

Równie wartościowa poznawczo jest druga część rozdziału, w której dokonuje Autorka przeglądu teorii teatru, dramatu i performansu po zwrocie kognitywnym. Kluczem do przydatności tych teorii jest falsyfikowalność badań (w przeciwieństwie do teorii Freuda, Lacana, Derridy etc., które są нефalsyfikowalne). Omawia tu autorka pierwszą i, szczególnie, drugą generację nauk kognitywnych, m. in. *Conceptual Metaphor Theory*, *Conceptual Blending Theory*, czy *Mirror Neuron Theory*. Rozgranicza także teorie ze względu na przedmiot badań: skupione na spektaklu (*Conceptual Blending Theory*, zespolenie aktora i postaci), skupione na grze aktorskiej, skupione na lekturze tekstu dramatycznego oraz różne metody badań empirycznych. Ten przegląd rozmaitych teorii posiada nie tylko wartość informacyjną, ale też pełni istotną rolę w strukturze rozprawy, pozwala bowiem Autorce usytuować jej własne badania w szerokim kontekście teoretycznym. Istotną w tych badaniach rolę po stronie terapeutycznej odgrywać ma teoria kognitywno-behawioralna (CBT).

W rozdziale II, „Theatre and psychotherapy”, teraz już z wyraźnie określonym fokusem na odbiorcę dzieła teatralnego, dowodzi Autorka tezy o podobieństwach między wpływem psychoterapii na pacjenta/klienta a wpływem spektaklu lub lektury tekstu dramatycznego na odbiorcę. Wskazuje m. in. na strukturalne paralele między teatrem a psychoterapią (rozwiązanie konfliktu, empatia, motywacja, zmiana) oraz na fakt, iż terapeuci często stosują techniki dramatyczne (stąd metafora ujmująca psychoterapię w kategoriach teatru).

W oparciu o bogatą literaturę przedmiotową przedstawia dr Gizło analogie pomiędzy elementami psychoterapii i teatru (oczekiwania, uwaga, rytuał, *catharsis*, *mimesis*, przyswajanie nowych zachowań, eksploracja świata wewnętrznego etc.). Szczególną wagę przykładu do roli empatii w psychoterapii i w teatrze. Oczywiście należy się zgodzić, iż empatia psychoterapeuty

wobec pacjenta jest niezbędnym warunkiem skuteczności terapii. Podobnie w wydarzeniu, jakim jest spektakl teatralny, niezbędna jest empatia, przy czym skierowana jest ona od widza do postaci dramatu. Ten odwrotny niż w psychoterapii wektor empatii, czyni w tym przypadku analogię między psychoterapią i teatrem bardziej metaforyczną niż faktyczną; jest to swego rodzaju 'analogia odwrócona', bowiem w jednym przypadku to terapeucie, a w drugim publiczności (czyli „pacjentowi”) zostaje przypisana empatia, co zresztą wynika z fragmentu przytoczonego niżej: „Just as a therapist has to undertake a cognitive effort to ascertain the causes of the psychological pain of a patient, similarly the audience of a play performs a cognitive work to understand the circumstance of the characters' suffering [...]” (67). Można jednak tę analogię utrzymać jako trafną dzięki wprowadzonemu pojęciu autopoietycznej pętli sprzężenia zwrotnego (*autopoietic feedback loop*), czyli wzajemnemu wpływowi na siebie aktorów (i uosabianych przez nich postaci) i publiczności.

Podobnie jak w rozdziale poprzedzającym dotyczącym teorii teatru, tutaj także otrzymujemy szczegółowy przegląd różnych szkół psychoterapeutycznych (jak podkreśla dr Gizło, nie ma jednej definicji psychoterapii). Autorka wskazuje na różne analogie między różnymi szkołami psychoterapii a teatrem. Omawia m. in. terapię egzystencjalną (*Existential Therapy*, paralele z teatrem absurdu), ekspozycję (*Exposure Therapy*, np. publiczność poddana szokującym aspektom przedstawienia), czy terapię teatralną (*Dramatherapy*). Szczególnie przydatna dla badań teatralnych jest terapia kognitywno-behawioralna – CBT (*cognitive-behavioural therapy*), jako że uwzględnia ona czynniki zarówno poznawcze, jak i emocjonalne we wpływie na zachowanie pacjenta.

Tu nasuwa się istotna uwaga, czy nawet zastrzeżenie: o ile współczesne nauki kognitywne czynią wysiłki, by empirycznie zmierzyć i określać ilościowo zjawiska psychiczne, takie jak mentalne i emocjonalne cierpienie czy ból, to w przypadku teatru zdaje się brakować badań empirycznych nad poznawczymi i emocjonalnymi doznaniem odbiorcy. Stąd zapowiadana przez Autorkę naukowość tezy o paralelności psychoterapii i spektaklu – w sensie empirycznej podstawy jej rozważań – dotyczy głównie części terapeutycznej, natomiast w znacznie mniejszym stopniu odnosi się do części teatralnej. Hipotezy, które stawia Autorka wydają się być słuszne i uzasadnione przekonującą argumentacją, niemniej są to jednak tylko hipotezy, co zresztą odzwierciedla się w warstwie językowej: stwierdzenia dotyczące efektów psychoterapii mają charakter sądów asertywnych, natomiast te dotyczące psychoterapeutycznej roli teatru wyrażane są w różnych formach trybu przypuszczającego: „the members of the audience **may** alter or rethink their life choices” (77); „Because of the vast range of subjects that theatrical plays address [...] **it is probable** that the transformative effect of a play **may**

embrace any, and even all of these [psychotherapeutic] levels” (79); „Cognitive processes [...] **may likewise** occur during or after an encounter with a dramatic play” (80); „the effect, the transformation or change, **is likely** to occur” (81); “the process of change **may well** be triggered” (81). Autorka zresztą świadoma jest tego rozziwu między naukami psychoterapeutycznymi a badaniami nad wpływem teatru na odbiorców, postuluje bowiem potrzebę badań empirycznych w odniesieniu do teatru: „The question whether theatrical transformations follow a similar pattern is worth investigating in an empirical study” (78).

W rozdziale III, „Emotions, cognition, and empathy in the theatrical experience”, przygotowawszy w poprzednich partiach pole badań oraz aparat pojęciowy, kieruje Autorka uwagę na efekty wywierane przez spektakl teatralny (lub lekturę tekstu dramatycznego) na odbiorcę. Podkreśla współzależność i wzajemne oddziaływanie na siebie, a nawet warunkowanie reakcji emocjonalnych i poznawczych (kognitywnych) w procesie odbioru oraz rolę funkcji konatywnej w ich aktywowaniu. Poszerza także paralele między psychoterapią i teatrem (bezpieczeństwo gwarantowane przez terapeutę vs bezpieczeństwo audytorium teatralnego, zapobieganie unikom w przeżywaniu doświadczeń traumatycznych), omawia rolę pamięci emocjonalnej oraz tzw. „struktury sugerującej” (*suggestion structure*) w wywoływaniu reakcji emocjonalnych. Podkreśla rolę przenikania się fikcji i rzeczywistości, twierdząc, iż procesy mentalne zachodzące w odbiorze spektaklu teatralnego (fikcja) mają swe emocjonalne i poznawcze odpowiedniki w doświadczaniu świata realnego. Powraca również do zagadnienia empatii i rozpatruje to zagadnienie bardzo szczegółowo w oparciu o badania kognitywne (teoria symulacji, teoria neuronów lustrzanych), wylicza różne kategorie empatii (w tym osiem pojęć empatii autorstwa Batsona). Kładąc nacisk na intersubiektywność doświadczenia teatralnego zwraca Autorka uwagę na fakt, iż doświadczenie to jest w równej mierze doświadczeniem indywidualnym, jak społecznym. Te i kolejne zawarte w rozdziale rozważania dotyczące empatii, których nie ma potrzeby szczegółowo tu referować, bardzo gruntownie i solidnie zakorzenione są w literaturze nauk, ogólnie mówiąc, kognitywnych, o czym zresztą świadczą obszerne bibliografie tego i poprzednich rozdziałów. Rozważania te prowadzą Autorkę do propozycji stworzenia własnego pojęcia empatii teatralnej i jego definicji. Właściwie *verbatim* taka nowa definicja nie zostaje zaproponowana, jednak wyróżnione są jej niezbędne elementy: winna ona uwzględniać nie tylko porządek reprezentacji (fikcja), ale także obecność tzw. *embodied minds* (ucieleśnionych umysłów).

Lektura tego rozdziału nasuwa mi dwie uwagi. Pierwsza dotyczy bardziej przytaczanych badań niż tekstu samej Autorki. Na str. 108 przywołana zostaje hipoteza tzw. *extended minds*. Autorka cytuje Smitha (2011): „When we empathize with another person we

extend our mind to incorporate part of his or her mind”, dalej zaś parafrazuje Köglera i Steubera (2000b): “Empathetic re-experience of the original way of thinking and re-creation of an author’s original construction of meaning is another medium of thought and of transmitting objective content”. Nie wiem, czy przytaczani autorzy zaznajomieni są z dorobkiem humanistyki, ale powinna go znać Habilitantka. Powyższe twierdzenia są zaledwie powtórzeniem dziewiętnastowiecznej koncepcji empatycznego rozumienia Wilhelma Diltheya, ujętej w pięknej frazie: *das Verstehen ist ein Wiederfinden des Ich im Du*. Posłużę się tekstem angielskim, by podobieństwo było bardziej widoczne: The unique quality of the creations of human activity is the result of individual experience (*Erlebnis*) of the creator – a work of art, of literature is the effect of that individual experience. Our task is to recover this experience through understanding and thus to re-live the experience of the creator, to make his *Erlebnis* our own: to rediscover the I in the Thou. For Dilthey, this understanding was basically an empathic process: he saw it as a projection of oneself (the one who understands) into the mind of the other (the creator, the writer, or poet) through the reception of cultural expressions. We recreate the *Erlebnis* (lived experience) of the author via the work – the cultural expression (which he called the „objective mind”).

Druga uwaga dotyczy pewnego zaniechania samej Habilitantki. W swych rozważaniach – zarówno teoretycznych jak i analitycznych – dr Dagmara Gizło ogranicza się w istocie do jednej odmiany teatru/dramatu: do dzieł o charakterze tragicznym lub budzących poczucie tragizmu (jak na przykład teatr absurdu). Brak tu komentarza dotyczącego innych gatunków, takich jak farsa, komedia, czy groteska. O wpływie takich sztuk na odbiorcę można jedynie pośrednio wnioskować z uwag autorki dotyczących momentów komicznych w tragedii: momenty te stwarzają odpowiedni dystans i wspomagają uzyskanie efektu transformacji w odbiorcy. Czy jednak komedia ma charakter zbliżony do psychoterapii, tego się nie dowiadujemy; możemy jedynie domniemywać, iż działają one na zasadzie kontrprzykładu w terapii awersyjnej (*aversion therapy*). Pewnym uzasadnieniem i usprawiedliwieniem tego zawężenia teatru/dramatu do tragedii jest fakt, iż w części analitycznej poświęconej sztuce Mariny Carr, konfrontuje się Autorka jedynie z dziełami o charakterze tragicznym, często działającym na zasadzie szoku. Moim zdaniem jednak, skoro cały czas mowa jest ogólnie o teatrze / tekście sztuki, należało się czytelnikowi choćby krótkie wyjaśnienie, czy to tylko sztuki „tragiczne” i bolesne mają tę siłę oddziaływania na widza, czy inne także (albo nie).

Druga część monografii, czyli rozdział IV, „The theatre of Marina Carr. An interdisciplinary study”, poświęcony jest analizie sześciu sztuk znakomitej dramatisarce irlandzkiej z perspektywy zakreślonej w rozdziałach teoretycznych. Analizie tej przyświeca

założenie, iż świat teatru jest zasobem przypadków egzemplifikujących zjawiska psychologiczne, psychiatryczne i patologiczne zachowania. W sztuce *Low in the Dark* zjawiska te występują w kontekście relacji między kobietą i mężczyzną; w *Mai* w autodestrukcyjnym świecie urojeń, jakie kobiety kreują wokół mitu, czy nawet ideologii romantycznej miłości; w *Portii Coughlan* w kontekście niedoli i rozczarowań, jakie przynoszą kobiecie małżeństwo, macierzyństwo i oczekiwania społeczne, co powoduje w bohaterce zaburzenia osobowości – które Autorka diagnozuje jako *borderline* – i prowadzi ostatecznie do jej samobójstwa; w *By the Bog of Cats...*, sztuce, która jest współczesną wersją mitu Medei, patologiczne zachowania bohaterki – rozszerzone samobójstwo, w którym ginie także jej córka – wynikają z nieadaptacyjnych schematów z dzieciństwa (tzw. EMSs, *Early Maladaptive Schemas*); w *On Raftery's Hill*, dramacie w rodzaju *in-yer-face theatre*, patologia obejmuje przemoc i kazirodztwo, które w obrębie wyizolowanej rodziny prowadzą do destrukcji, depresji i nienawiści; w *Ariel*, kolejnej, współczesnej reinterpretacji mitu – tym razem mitu o Ifigenii – zaburzenia psychiczne ojca w postaci narcyzmu i politycznej megalomanii i ułudy omnipotencji prowadzą go do zabójstwa córki. W analizach wszystkich tych sztuk – zgodnie z zapowiedzią naukowości (w sensie potwierdzenia badań przez weryfikację empiryczną) stosuje Autorka wobec postaci metodę „diagnostyczną”: w oparciu o wydane w roku 2013 przez American Psychiatric Association kompendium pt. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (wydanie 5), w skrócie *DSM-5*, oraz koncepcje terapeutyczne różnych szkół psychoterapeutycznych, m. in. terapii poznawczo-behawioralnej, czy np. bardziej szczegółowo tzw. IBCT (*Integrative Behavioural Couple Therapy*, jak w odniesieniu do sztuki *Low in the Dark*) identyfikuje i nazywa konkretne przypadki patologii wspomniane wyżej.

Z perspektywy sztuki interpretacji czy hermeneutyki można by zapytać czy te diagnozy patologii i odchyłeń psychicznych postaci dramatu wnoszą coś do naszego rozumienia sztuki, a odpowiedź byłaby zapewne przecząca. Z perspektywy natomiast przyjętej przez Autorkę, tj. wpływu spektaklu na publiczność, tak w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym (kulturowym), owa diagnostyka patologii oraz cierpienia przedstawiane w symulowanej rzeczywistości fikcji – analogicznie do psychoterapii – prowadzi do restrukturyzacji poglądów i postrzegania rzeczywistości realnej, a w konsekwencji do poznawczych i moralnych przewartościowań oraz przemian w strukturze osobowości odbiorcy.

Autorka przeprowadza te analizy świata przedstawionego – symulowanego – z dużą inteligencją i sprawnością, czasami też z wrażliwością hermeneutyczną. W rozpatrywaniu funkcji terapeutycznej teatru i jego wpływu na odbiorcę nie może jednak wesprzeć się *DSM-5* lub podobnym kompendium i musi polegać na zasobie (trzeba dodać: ogromnym) wiedzy

dotyczącej teorii i empirii terapeutycznej oraz na swojej intuicji dotyczącej **potencjału** (a nie faktycznego działania) sztuk do wzbudzania odpowiedniej reakcji u widzów, np.: „these unpleasant emotions **might** bring consolation to audience”; „*Low in the Dark* **may** prompt women [...] to accommodate the experience in the safety of theatrical seat”; „the play **may** encourage the audience to exercise problem-solving skills” etc. Nie będę wymieniał więcej przykładów, bo ten tryb przypuszczający – co widzieliśmy już w teoretycznych rozważaniach na temat oddziaływania teatru na widza – pojawia się w analizie każdej z wymienionych sztuk Mariny Carr. Należy jednak podkreślić, iż – wsparte empiryczną wiedzą psychoterapeutyczną – hipotezy Autorki zarówno w przypadku oddziaływania konkretnych sztuk, jak i teatru generalnie są przekonujące. Można także mieć nadzieję, iż książka P. dr Dagmary Gizło stanie się inspiracją do empirycznych badań kognitywnych nad wpływem spektaklu na widza.

Reasumując, monografia Habilitantki jest nowatorską próbą badań literackich: dzięki połączeniu badań kognitywnych z badaniami nad tekstem / przedstawieniem teatralnym otwiera perspektywy na zagadnienia nieporuszane w podejściach interpretacyjnych czy filozoficzno-interpretacyjnych (a jeśli tak, to jedynie w ich aspekcie estetycznym lub hermeneutycznym). Można by zarzucić Autorce, iż jest to podejście redukcyjne, spłaszczające analizę do jednego wymiaru, jednak celem pracy nie było zawłaszczające wprowadzenie jedynie słusznej metodologii, a uzupełnienie spektrum badań nad teatrem / dramatem o nowe możliwości analityczne wsparte badaniami empirycznymi. Cel ten z pewnością został osiągnięty. Kilka drobnych uwag krytycznych nie zmienia mojej wysokiej oceny całości książki. Rozprawa została napisana z niezwykłą dbałością o ugruntowanie wywodu w źródłach teoretycznych i empirycznych (bardzo bogata bibliografia), a jednocześnie proponuje nowe i inspirujące do dalszych badań ścieżki naukowe.

Pozostały dorobek

Wprawdzie podstawą wniosku habilitacyjnego jest omówiona wyżej monografia, warto jednak wspomnieć pozostały dorobek Habilitantki, bowiem wskazuje on na stały i konsekwentny jej rozwój badawczy. Opieram się tutaj jedynie na Autoreferacie P. dr Dagmary Gizło, który jednak w wystarczającej mierze pozwala dostrzec tematykę i etapy jej działalności badawczej. Przedmiotem jej badań jest dramat i teatr – początkowo brytyjski, potem w coraz większym stopniu irlandzki, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki kobiecej oraz wpływu teatru na odbiorcę. Godna podkreślenia jest waga, jaką przykłada Habilitantka do interdyscyplinarnej metodologii badań. Początkowo stosuje do badań nad tekstami literackimi (dramatycznymi) aparat wywodzący się z socjolingwistyki, szczególnie z nurtu

socjolingwistyki feministycznej. Zainteresowanie zagadnieniami traumy (indywidualnej i zbiorowej), cierpienia, urazów, patologii i zaburzeń mentalnych oraz wpływu ich reprezentacji na odbiorcę spowodowało, jak sądzę, iż modele socjolingwistyczne okazały się niewystarczające dla badań tych zjawisk. Wtedy też, pozostając na gruncie interdyscyplinarnym, zwróciła się Habilitantka w kierunku badań psychologicznych i psychoterapeutycznych, szczególnie przydatnych w badaniu procesów poznawczych i emocjonalnych u odbiorcy spektaklu czy czytelnika tekstu dramatycznego. W ten sposób rozwijała i wypracowywała własną metodologię badań literackich (wprowadzając m. in. nowe pojęcie *współczesnego catharsis*), których ukoronowaniem jest rozprawa habilitacyjna.

Liczbowo dorobek Habilitantki jest satysfakcjonujący: oprócz monografii habilitacyjnej opublikowała 13 artykułów lub rozdziałów w monografiach, nadto współredagowała 2 tomy zbiorowe. Wygłosiła także 16 referatów konferencyjnych, w tym 6 na konferencjach zagranicznych.

Działalność dydaktyczna, aktywność naukowa w więcej niż jednej uczelni, działalność międzynarodowa, organizacyjna i popularyzatorska

Pani dr Dagmara Gizło ma bogate już, dwudziestopięcioletnie doświadczenie dydaktyczne. To, co zwraca uwagę w jej działalności dydaktycznej i co z pewnością predestynuje ją do stanowiska samodzielnego pracownika nauki, to umiejętność wykorzystania i przełożenia swojej pracy badawczej na dydaktykę uniwersytecką. Oprócz standardowych ćwiczeń z historii literatury angielskiej, proseminariów, seminariów licencjackich i magisterskich (wypromowanych 15 prac licencjackich oraz 6 prac magisterskich) Kandydatka prowadzi lub prowadzi autorskie, specjalizacyjne zajęcia z historii teatru brytyjskiego, historii teatru irlandzkiego, inscenizacji tekstów dramatycznych, badań teatrologicznych, performatyki, dramatu i teatru współczesnego, praktyki teatralnej oraz relacji między przedstawieniem a odbiorem publiczności. Wszystkie te zajęcia odbywają się w obrębie stworzonej przez dr Gizło w ramach projektu *Uniwersytet jutra – zintegrowany program rozwoju Uniwersytetu Adama Mickiewicza* specjalizacji „Teatr i dramat angielskiego obszaru językowego”, do wszystkich też przygotowała programy i sylabusy.

Aktywność naukowa i dydaktyczna dr Dagmary Gizło nie ogranicza się do działalności w jednej tylko, macierzystej uczelni. W roku 2016 nawiązała współpracę z Uniwersytetem Maltańskim oraz została członkinią tamtejszego centrum badawczego *Centre for Research in Culture and Performance*. W ramach tej współpracy wygłosiła cykl wykładów gościnnych oraz 4 referaty na organizowanych przez Uniwersytet Maltański konferencjach. Rezultatem

współpracy było również utworzenie przez Kandydatkę wspomnianej wyżej, silnie umiędzynarodowionej specjalizacji *Theatre and Drama in English* (Teatr i dramaty angielskiego obszaru językowego) na Uniwersytecie Adama Mickiewicza. W realizacji projektu brali udział specjaliści z Malty, Niemiec i Wielkiej Brytanii, którzy też prowadzili zajęcia dla Wydziału Anglistyki UAM. Warto zaznaczyć, iż to opublikowany po wystąpieniu konferencyjnym na Uniwersytecie Maltańskim artykuł p.t. „Healing Properties of Theatre: Similarities between Theatrical Performance and Cognitive Behavioural Therapy” zaowocował propozycją ze strony wydawnictwa Routledge, by jego autorka napisała naukową monografię poświęconą zastosowaniu aparatu psychologicznego do badań nad wpływem teatru na odbiorców. Monografia ta, opublikowana w roku 2021, stanowi pracę habilitacyjną Kandydatki.

Bardzo interesującym projektem realizowanym w części poza UAM w latach 2018-2019 był projekt badawczo-dydaktyczny *Immersive Telepresence in Theatre: Caesar Online*, który Habilitantka podjęła we współpracy z Uniwersytetem Coventry. Projekt obejmował serię warsztatów z udziałem brytyjskich specjalistów w Coventry oraz uczestnictwo studentów brytyjskich w zajęciach w Poznaniu. W jego ramach studenci stworzonej przez dr Gizło specjalizacji teatrologicznej na Wydziale Anglistyki UAM oraz studenci Theatre and Professional Practice Uniwersytetu Coventry – pod kierunkiem dr Dagmary Gizło i Toma Gormana – pracowali z użyciem nowoczesnej technologii teleobecności nad tekstem Szekspirowskiego *Juliusza Cezara*. Efektem projektu było wystawienie sztuki Szekspira w Collegium Maius UAM oraz wspólne wystąpienie dr Gizło i dra Gormana na międzynarodowej konferencji. Godne podkreślenia jest, iż projekt został doceniony przez instytucje zagraniczne: w roku 2020 w konkursie Reimagine Education w San Francisco przyznano mu główną nagrodę w dziedzinie nauczania hybrydowego oraz główną nagrodę w dziedzinie Sztuk i Nauk Humanistycznych, zaś edycja projektu z udziałem studentów dr Gizło uzyskała nagrodę The Guardian University Awards.

W wymiarze krajowym dr Dagmara Gizło współpracuje także z Uniwersytetem Medycznym w Poznaniu. W roku 2021 współtworzyła program nowego kierunku na studiach magisterskich *Język i komunikacja w ochronie zdrowia*. W ramach tego kierunku prowadzi seminarium z dramaterapii i estetyki transformatywnej oraz zajęcia przygotowujące studentów studiów medycznych do odgrywania roli pacjentów, których dotknęła trauma.

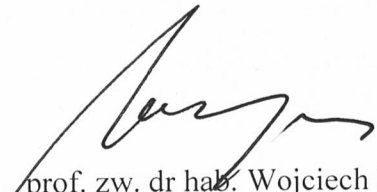
O umiejętnościach organizacyjnych Kandydatki świadczy przede wszystkim utworzenie nowej specjalizacji teatrologicznej i pozyskanie na ten cel środków grantowych, czy zapoczątkowanie współpracy z Uniwersytetem Maltańskim. W swych działaniach organizacyjnych koordynowała grupę wykładowców odpowiedzialnych za przystosowanie

uczelni do potrzeb studentów niepełnosprawnych oraz uczestniczyła w posiedzeniach Rady Pracodawców Wydziału Anglistyki UAM. W szerszym rozumieniu uczestniczyła w procesie organizacji nauki współredagując wspomniane wyżej dwie monografie zbiorowe oraz przygotowując recenzje dla czasopisma *Studia Anglica Posnaniensia*.

Dr Dagmara Gizło udziela się aktywnie w obszarze popularyzacji wiedzy. W ramach Uniwersytetu Otwartego przeprowadziła cykl wykładów „Język angielski w psychologii i psychoterapii”, w latach 2010-2012 organizowała wolontariat studencki i uczestniczyła w nauczaniu dzieci z Domu Dziecka w Poznaniu i wychowanków Domu Dziecka w Kobylnicy, uczestniczyła wielokrotnie w roli eksperta na międzynarodowym festiwalu teatralnym Young Malta Festival w ramach współpracy z Liceum Da Vinci, zaś w ramach specjalizacji teatrologicznej współpracowała z lokalnymi ośrodkami kultury (Centrum Kultury Zamek, Teatr Polski, Scena Robocza).

Konkluzja

Przedłożone do oceny osiągnięcie naukowe w postaci monografii habilitacyjnej stanowi istotny i oryginalny wkład w rozwój literaturoznawstwa. Zaprezentowane w nim kompetencje merytoryczne oraz wykształcony w pełni nowatorski warsztat badawczy świadczą o tym, że mamy do czynienia z ukształtowaną już, samodzielną i dojrzałą badaczką. Wspiera to osiągnięcie istotna aktywność naukowa, także w innych niż UAM uczelniach, oraz umiejętność wykorzystania własnej pracy badawczej w działalności dydaktycznej. Konkludując, stwierdzam, że dr Dagmara Gizło spełnia wymogi stawiane kandydatom do stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie *literaturoznawstwo* i wnoszę o dopuszczenie jej do dalszych etapów postępowania habilitacyjnego.


prof. zw. dr hab. Wojciech Kalaga