

Recenzja rozprawy habilitacyjnej dr Dagmary Gizło pod tytułem *The Art of Experience. The Theatre of Marina Carr and Contemporary Psychology*.

Rozprawa habilitacyjna dr Dagmary Gizło pt. *The Art of Experience. The Theatre of Marina Carr and Contemporary Psychology* (Routledge 2021) stawia sobie za cel analizę wybranych dramatów irlandzkiej dramatopisarki Mariny Carr przy użyciu szeregu teorii wypracowanych na gruncie psychoterapii. Doktor Gizło poszukuje zatem punktów zbieżnych między teoriami teatru, a narzędziami terapeutycznymi wypracowanymi na gruncie współczesnej psychiatrii. Wskazując na podobieństwa zarówno w zakresie podejmowanych problemów i zagadnień, jak i metod działania między współczesnym teatrem a psychoterapią, Autorka stara się przedstawić dramaty Marina Carr jako obraz społecznych i psychologicznych traum, których oddziaływanie na czytelnika może mieć walor terapeutyczny. Autorka prezentuje bardzo szerokie spektrum teorii zarówno teatralnych, jak i z dziedziny psychoterapii, a swoboda w poruszaniu się w tym złożonym materiale teoretycznym zasługuje na odnotowanie.

Rozprawa dr Gizło liczy 193 strony bez indeksu i składa się z czterech rozdziałów. W rozdziale pierwszym omówione zostają teorie kognitywistyczne zastosowane do badań nad dramatem, teatrem i performansem. W rozdziale drugim Autorka zajmuje się omówieniem związków między teatrem a psychoterapią. Natomiast rozdział trzeci poświęcono pojęciom „emocji i empatii jako częściom składowym doświadczenia teatralnego”. Na tym kończy się prezentacja teoretycznych założeń rozprawy. W ostatnim, czwartym rozdziale, omówione zostaje sześć sztuk Mariny Carr, czyli *Low in the Dark* (1989), *The Mai* (1994), *Portia Coughlan* (1996), *By the Bog of Cats . . .* (1998), *On Raftery's Hill* (2000) i *Ariel* (2002). Należy podkreślić, że rozprawa dr Gizło korzysta z bardzo obszernej bibliografii,

podzielonej na sekcje i umieszczonej na końcu każdego rozdziału, co bardzo ułatwia weryfikację źródeł.

Od razu na wstępie zakreszę główne zastrzeżenia merytoryczne dotyczące tej rozprawy. Nie są one w moim odczuciu dyskwalifikujące, ale w znacznej mierze obniżają wartość analityczną przedstawionej argumentacji. Po pierwsze wnosząc z tytułu rozprawy, powinniśmy otrzymać analizy teatru, czyli omówienie inscenizacji dramatów Mariny Carr. W rzeczywistości dr Gizło zupełnie nie poświęca czasu teatrowi; spektakle i inscenizacje nie są tu ani tematem analiz, ani nawet odległym kontekstem dla rozważań Autorki. Trudno zatem zrozumieć, skąd w tytule pojawia się słowo 'theatre'. Z tym związana jest kolejna merytoryczno-kompozycyjna słabość omawianej monografii. Po pierwsze proporcje rozprawy wydają się nieco zaburzone na niekorzyść twórczości Mariny Carr, która jest przecież zasadniczym tematem książki. Poza ogólnym wstępem, teoriom teatru i psychoterapii poświęcono aż trzy rozdziały, co w sumie składa się na sto stron analiz. Twórczość Carr omówiona zaś zostaje jedynie w jednym rozdziale na sześćdziesięciu dziewięciu stronach. Taka kompozycja pracy powoduje, iż jest ona zdecydowanie przeładowana teoretycznie, przy jednoczesnym skrótowym i powierzchownym potraktowaniu tekstów dramatu. Wiele ze szczegółowo omówionych teorii nie zostaje wykorzystana, a ich rozbudowany wykład pasuje bardziej do podręcznika psychiatrii niż rozprawy poświęconej dramatowi, w której narzędzia teoretyczne zostają umiejętnie wyselekcjonowane z myślą o konkretnych potrzebach analitycznych. Wreszcie zastrzeżenie najbardziej fundamentalne: zasadniczo wszystkie teorie teatru prezentowane przez dr Gizło dotyczą właśnie tego, czyli teatru. Podobnie jest z ustaleniami psychoterapii, które oparte są na doświadczeniach klinicznych, a więc żywej rozmowie bądź działaniach terapeutów pracujących z osobami cierpiącymi na rozmaite zaburzenia. Przenoszenie tych ustaleń na dramat, a więc literaturę oraz na doświadczenie czytelnicze, a więc w bardzo szczególną formę odbioru dzieła stanowi zasadniczy mankament rozprawy. Autorka zakłada zupełnie błędnie, że nie istnieje różnica między odbiorem spektaklu przez widza, a lekturą dramatu przez czytelnika i bez żadnej teoretycznej świadomości przenosi ustalenia teatrologów i terapeutów na odbiór dramatu. W moim odczuciu taka praktyka podważa sensowność stosowanej teorii oraz w dużej mierze wnioski interpretacyjne płynące z jej zastosowania. Zastrzeżenia budzi także stosowanie aparatury kognitywistycznej, która ma być, wedle deklaracji Autorki, głównym narzędziem analitycznym. Jednakże praca dr Gizło nie opiera się na żadnych badaniach kognitywistycznych odbiorców dramatu, nie podaje żadnych danych dotyczących reakcji

czytelników i czytelniczek na traumatyczne treści opisane w sztukach Carr, często natomiast odwołuje się do pojęcia kognitywizmu w ich omawianiu. Jednakże bez jakichkolwiek danych użycie tego pojęcia ma charakter co najwyżej przymiotnikowy, a jego wartość opisowa sprowadza się po prostu do przyjemnego ornamentu.

We wstępie do swojej rozprawy dr Gizło pisze o konieczności zbudowania perspektywy, która połączy wiele pól badawczych. Dzięki temu jej zdaniem można będzie wyraźniej zaobserwować ogólne kognitywne i emocjonalne reakcje, jakie zachodzą u widzów po obejrzeniu spektaklu. Zdaniem autorki teatr dostarcza wiele studiów ilustrujących rozmaite formy psychicznych zaburzeń, a mając jednocześnie potencjał terapeutyczny, upodabnia się do działań podejmowanych na gruncie psychoterapii, inicjując zmianę stanu emocjonalnego (s. 2). Poszukując punktów wspólnych między teatrem a psychoterapią, Autorka stwierdza, że podręczniki zaburzeń psychicznych oraz historie opowiadane w teatrze podejmują podobne próby naświetlenia i wyjaśnienia traumatycznych stanów psychicznych (s. 4). Natomiast kontakt z dziełem teatralnym może budować odporność chroniącą przed podobnymi zaburzeniami. W tym miejscu dr Gizło zaznacza również, w jaki sposób widzi przejście od teatru do dramatu. Zakłada zatem, że lektura dramatu może stanowić podstawę do wyobrażenia sobie przez czytelnika bądź czytelniczkę potencjalnych realizacji scenicznych. Na tej podstawie Autorka przyjmuje, że dozwolone jest zrównanie pozycji widza i czytelnika, a także w dalszym toku swoich rozważań zakłada, że perspektywa tekstologiczna i performatywna nie muszą być wzajemnie wykluczające (s. 10). Wypada w tym kontekście sformułować zastrzeżenie, że oczywiście obie te perspektywy mogą pozostawać w relacji kompatybilnej i wzajemnie się uzupełniać, nie oznacza to jednak, że są ze sobą tożsame. Nawet jeśli w tekście dramatu zawiera się potencjalnie opis wielu realizacji scenicznych, a wrażliwy czytelnik jest w stanie je odczytać i niejako zobaczyć w procesie lektury, to okoliczności, w których zachodzi to rozpoznanie są diametralnie odmienne od teatralnych. Zatem nie wolno w tym przypadku pomijać różnic między tak odmiennymi modelami odbioru – czytelniczym i teatralnym – szczególnie, kiedy bierze się pod uwagę dynamikę działań terapeutycznych.

W dalszej części wstępu dr Gizło poświęca uwagę twórczości Mariny Carr, dokonując jej skrótowego omówienia. Zwraca zatem uwagę na fakt, że zasadniczym polem zainteresowania tej pisarki pozostaje kwestia kobiecości ukazywanej w sytuacjach kryzysowych. Światy bohaterki Carr pełne są przemocy, co służy uwypukleniu wrażliwej natury kobiet oraz faktu, że ich życie uzależnione jest często od tradycyjnych,

hierarchicznych relacji społecznych. W tym miejscu brakuje nieco szerszego kontekstu kulturowego, na tle którego zwykle prezentuje się pisarstwo Mariny Carr. Należałoby może nieco precyzyjniej ukazać zarówno zapożyczenia z dramatu antycznego i mitologii, jakie bardzo często występują u tej pisarki, a także pokazać jej twórczość na tle innych pisarzy tworzących w tym samym okresie. Z pewnością bowiem Marina Carr spogląda krytycznym okiem na współczesne społeczeństwo irlandzkie, ale czyni to inaczej niż tacy jej koledzy po piórze jak na przykład Martin McDonagh, Conor McPherson, Owen McCafferty, Sebastian Barry, czy Billy Roche i Dermot Bolger. Sporym mankamentem niniejszej rozprawy jest fakt, że żadne z powyższych nazwisk się w niej nie pojawia.

Na koniec tej części rozprawy Autorka wprowadza pojęcie, które sama tworzy na potrzeby tej analizy, czyli pojęcie „współczesna katharsis”, którą definiuje jako mieszankę emocji wywołanych traumatycznymi przeżyciami i wywołanymi przez nie reakcjami (s. 13). Wstęp kończy dość zaskakująca prezentacja kilkudziesięciu teorii z dziedziny psychoterapii, które wymienione zostają w niezwykle długim passusie po przecinku, zaskakując swoją obfitością i brakiem jakiegokolwiek klucza porządkującego. Trudno wytłumaczyć ten zabieg w sposób merytoryczny.

W rozdziale pierwszym poświęconym zwrotowi kognitywistycznemu dr Gizło omawia wiele teorii, które pomagają wyjaśnić oddziaływanie dzieła teatralnego lub dramatycznego na widza lub czytelnika. Dominującą metodologią, którą Autorka przedstawia jako narzędzie analityczne jest kognitywizm. Idąc za ustaleniami Rity Felski, dr Gizło przedstawia cztery zasadnicze zastosowania literatury w jej relacji do odbiorcy. Rozważania te przedstawiane są sprawnie i wskazują na dobrą orientację Autorki w omawianych teoriach. Trudno również podważać tezy wskazujące na podobieństwa w odbiorze dzieła teatralnego i literackiego. Autorka zwraca uwagę na szereg elementów odbioru, jak na przykład zauroczenie (enchantment), rozpoznanie (recognition), czy szok jako uniwersalne składniki relacji dzieła i odbiorcy. Te próby powiązania teatru z dramatem i przeniesienia części cech odbioru żywego dzieła teatralnego na lekturę dzieła literackiego wydają się jednak mylne. Nawet jeśli założyć, że odbiór dzieła teatralnego i literackiego ma wiele podobnych cech, to jednak trudno zrównywać ze sobą konkretne przypadki tego oddziaływania. Okoliczności odbioru wynikające z różnej specyfiki medium warunkują różne oddziaływanie nawet w obrębie tych samych cech. Innymi słowy zauroczenie czy immersja, o których możemy mówić zarówno w przypadku widza teatralnego, jak i czytelnika bądź czytelniczki ostatecznie będą czymś zupełnie innym, kiedy zaistnieją na pełnej i wyciemnionej sali teatralnej, niż kiedy przydarzą

się osobie czytającej samotnie, w zaciszu domowym, we własnym fotelu. Poświęcam tej kwestii więcej uwagi, ponieważ rozprawa dr Gizło pomija tę zasadniczą odmienną odbioru teatru i słowa pisanego i w części poświęconej analizom dramatu przenosi cechy widza teatralnego na czytelnika bez żadnych dodatkowych zastrzeżeń teoretycznych.

Dalszą część rozdziału pierwszego Autorka dzieli na omówienie teorii teatralnych przed zwrotem kognitywnym i po nim. W pierwszej części scharakteryzowane są poglądy Arystotelesa, Petera Brooka, Konstantina Stanisławskiego, Jerzego Grotowskiego, Bertolta Brechta i Martina Esslina, które omówione zostają pod kątem ujęć relacji spektaklu i widzowni. Tutaj Autorka koncentruje się na tych aspektach omawianych teorii, które miały sprecyzowane funkcje terapeutyczne.

Analizy te są w zasadniczej mierze poprawne, chociaż w niektórych przypadkach ginie złożoność myśli i filozofii niektórych z omawianych twórców, a wywód ma charakter dość pobieżnego streszczenia. Dwie uwagi powinny jednak zostać w tym kontekście sformułowane. Pierwsza nieco bardziej szczegółowa. Na s. 34 dr Gizło stwierdza, że „Teatr Cierpienia Artauda wpłynął na większość awangardowego teatru brytyjskiego w okresie powojennym”. Teza ta jest dość kontrowersyjna; brytyjski teatr raczej poszedł drogą Brechta – czyli teatru politycznego, epickiego, narracyjnego, zdystansowanego, racjonalnego i wymuszającego społeczną samoświadomość. Drogą Artauda w Anglii poszła grupa najbardziej eksperymentalnych dramatopisarzy, którzy automatycznie znajdują się na marginesie. Peter Brook, który od bardzo wczesnych lat działał poza Zjednoczonym Królestwem; Howard Barker – postać bardzo mało obecna na głównych brytyjskich scenach i działająca w ramach własnego teatru; Sarah Kane, której dramat silnie rezonował z tezami Artauda, w pewnym okresie miała co prawda ogromny wpływ na teatr brytyjski, ale nie doczekała się równie spektakularnych kontynuatorów.

Druga uwaga ma charakter uniwersalny i kompozycyjny. Tezy zawarte w przedstawionych tu omówieniach są znane, nie jest natomiast do końca jasne, jak ma się łączyć nowatorska, awangardowa teoria Brooka czy Grotowskiego z konwencjonalnym, można powiedzieć bardzo tradycyjnym w swej formie dramatem Mariny Carr. W teatrze Brooka tekst owszem miał znaczenie i ważną rolę, ale nawet we wczesnych spektaklach na podstawie dramatów Szekspira, nie wspomniawszy już o późniejszych, francuskich przedsięwzięciach, duża część jego teatralnej wizji wykorzystywała słowo i mowę sceniczną w sposób przestrzenny, niedramatyczny i eksperymentalny. Zatem chociaż trudno polemizować z przedstawionymi tu tezami Brooka, Grotowskiego oraz innych omawianych artystów, to

twórcy ci reprezentują w moim przekonaniu zupełnie inną ścieżkę w historii teatru i jego praktyce, niż dramaty Mariny Carr. Większa część twórczości tej pisarki (a z pewnością wszystkie omawiane w niniejszej rozprawie sztuki) należą do gatunku tradycyjnych dramatów obyczajowych. Mogą one szokować w swej treści, ale w sferze formy reprezentują konwencjonalną współczesną stylistykę dramatu społecznego, którego jedynym elementem zaburzającym przezroczysty realizm jest ukazanie jakiejś formy podświadomości postaci, co nadaje akcji wymiar nieco mniej mimetyczny, czasami przekładając się na obecność poetyckich wizji. Jednakże zupełnie w przeciwieństwie do Brooka i Grotowskiego jest to dramat słowa, spójnej psychologii, zaangażowania społecznego i krytyki obyczajów. W dużej mierze Carr jest spadkobierczynią Shawa, być może O'Caseya, z pewnością nie powojennej awangardy. Zatem rozbudowane streszczenia teorii awangardowych artystów teatru przedstawiane w tej części rozprawy trudno połączyć z analizami w części poświęconej dramatom irlandzkiej pisarki.

W ostatniej części rozdziału pierwszego dr Gizło prezentuje szereg teorii kognitywistycznych, omawiając je w kontekście ich oddziaływania terapeutycznego. Wykorzystanie metodologii kognitywistycznej do badania teatru i dramatu jest jak najbardziej słuszne, jednak tak jak powyżej, w bardzo szczegółowym i wyczerpującym omówieniu wielu teorii Autorka skupia się na kognitywnych aspektach odbioru jedynie w teatrze i w odniesieniu do widza. Nie do końca zatem wiadomo, jak te ustalenia można przenieść na czynność czytania i odbiór lekturowy.

W rozdziale drugim dr Gizło zajmuje się związkami między psychoterapią a teatrem. Wskazuje, że osoba poddana terapii niejednokrotnie proszona jest o odgrywanie scen i sytuacji, a czyniąc to w obecności terapeuty, upodabnia się do aktora. Autorka wskazuje również na zbieżność celów tych dwóch sfer działania, a zatem na to, że zarówno terapia, jak i teatr zmierzają do transformacji pacjenta/odbiorcy. Autorka skupia się na omawianiu dalszych, bardziej szczegółowych podobieństw między innymi na dialogu, strukturze działania, czy rozwiązywaniu konfliktu oraz katharsis. Dr Gizło bardzo szczegółowo omawia również różne szkoły i modele działania psychoterapeutycznego, w każdym przypadku argumentując na rzecz związków między terapią a teatrem. Wydaje mi się, że również ten wywód wymagałby pewnego doprecyzowania (zob. s. 64-66). Szczególnie uspołnieniu wymaga stanowisko dr Gizło w kwestii, kto ostatecznie pełni w tej dwustronnej relacji rolę pacjenta, a kto terapeuty. Z jednej strony Autorka argumentuje bowiem, że między widzami a performerem rozwija się podobna relacja, jaka występuje między terapeutą a pacjentem. Widz

staje się w tym przypadku odpowiednikiem lekarza obserwującego pacjenta, czyli postać sceniczną. Ale w wielu innych miejscach swojej rozprawy, szczególnie przy omawianiu dramatów Mariny Carr, Autorka wskazuje, że widz bądź czytelnik identyfikując się z problemami postaci, otrzymuje szansę walki z własnymi traumami. Wynikałoby z tego, że w tym układzie to widz/czytelnik poddawany jest terapii, a teatr i scena mają na celu go bądź ją uzdrowić.

W końcowej części rozdziału drugiego poświęcono bardzo dużo miejsca szczegółowemu omówieniu terapii poznawczo-behawioralnej. Autorka streszcza w tej części rozprawy różne scenariusze zaburzeń emocjonalnych i przedstawia sposoby radzenia sobie z nimi w ramach rozmaitych podkategorii CBT. Wywód ten jest na tyle szczegółowy i podążający w kierunku wyczerpującej dyskusji na temat wspomnianej terapii, że z oczu czytelnika ginie twórczość Mariny Carr, a nawet sam dramat, czy teatr. Ta charakterystyka przypomina podręcznik do psychoterapii, nie wspominając nawet o tym, jak opisywane kategorie można by zastosować do postaci dramatycznej czy fabuły. Streszczenie poszczególnych pozycji książkowych nie spełnia funkcji analitycznych. Wydaje się, że lepszym wyjściem byłaby metoda selektywna, czyli wybranie i sprofilowanie kilku narzędzi o oczywistej przydatności i zastosowanie ich do analizy dramatów.

Na koniec uwaga teoretyczna. Podobieństwa między metodami terapii i teatru są dość oczywiste, zatem wykorzystanie teatru w funkcji terapii nie wymaga udowadniania. Czym innym jednak jest dramat lub teatr istniejący na regularnej scenie przed regularną widownią, który z założenia jest w pierwszym rzędzie sztuką. Takie dzieło może, ale nie musi oddziaływać terapeutycznie, a nawet jeśli tak działa, jego odrębność jest cały czas zachowana. Wydaje się bowiem, że pomimo tak wielu omówionych tu podobieństw, teatr i terapia należy wciąż uznawać za dwie, odmienne sfery życia; stawiają sobie inne cele, używając podobnych metod. Widz teatralny czy aktor nawet jeśli doświadcza oczyszczenia/katharsis bądź innego przeżycia o podłożu emocjonalnym ostatecznie nie jest pacjentem, nie kieruje nim chęć leczenia się. Analogicznie pacjent biorący udział w sesji psychoterapeutycznej, przykładowo żołnierz poddany terapii w związku z występowaniem PTSD, nie jest równy widzowi teatralnemu ani też aktorowi, jego okoliczności życiowe, przyczyny występowania schorzenia są zasadniczo inne. Gubiąc tę różnicę, gubimy różnicę między dwoma zupełnie innymi zjawiskami społecznymi; prawdziwa wojna ostatecznie nie jest przedstawieniem o wojnie.

Tematem trzeciego rozdziału rozprawy są związki między teatrem a empatią. W rozdziale tym Autorka zajmuje się szczegółowym omówieniem związków emocji i empatii ze zdolnościami kognitywnymi oraz wpływem emocji na nasze poznanie i rozumienie świata. Z drugiej strony dr Gizło zwraca także uwagę na istotny wpływ badań kognitywistycznych na rozumienie emocji oraz postuluje, aby zarówno czynnik kognitywistyczny, jak i emocjonalny postrzegać jako symbiotyczne składniki odbioru dzieła. Szczególną wagę przywiązuje Autorka do działania empatii, która posiada zdolność transformacji odbioru i niejednokrotnie prowadzi do zmiany jego nastawień. Ta część rozważań jest ciekawa i potencjalnie przydatna do dalszych analiz, jednakże Autorka ponownie zagłębia się w wyjątkowo szczegółowe rozważania, opisując osiem różnych koncepcji empatii. Zamiast wyciągnąć ogólną, operacyjną funkcję empatii i napisać, jak należy ją stosować do postaci dramatycznych Mariny Carr, wywód brnie w dość ogólnikowe charakterystyki złożonych psychologicznych koncepcji. Bez syntetycznego ujęcia czytelnik może się tylko zastanawiać, na ile w postaciach stworzonych przez Marinę Carr albo w modelach zachowania widza należy widzieć dokładne odzwierciedlenie stanów chorobowych oraz psychicznych zaburzeń. Szczególnym przykładem tej nieskalibrowanej analizy jest dyskusja na temat „empatii kinestetycznej” (s. 115), skąd inąd ciekawej, którą stosuje się do ruchu aktorów na scenie. Jej przydatność do rozmowy na temat postaci dramatycznej zdaje się znikoma.

Rozdział trzeci kończą ciekawe rozważania (za Eriką Fisher-Lichte) na temat konwergencji postaw, kultur i emocji towarzyszących przedstawieniom reprezentującym różne kultury. Tak jak wcześniej jednak, nie bardzo wiadomo, jak powiązać te fragmenty o performansach reprezentujących różne kultury z analizą twórczości Mariny Carr, która opisuje i dramatyzuje zdecydowanie jedną kulturę, wręcz ostentacyjnie pozostając w kręgu tej samej, etnicznie spójnej wspólnoty i tradycji po to, by ją od środka recenzować.

Ostatni, czwarty rozdział poświęcony został w całości analizom dramatów Mariny Carr. Dwie uwagi ogólne nasuwają się już na samym wstępie. Pisarstwo Carr nie zostaje tu umiejscowione w żadnym kontekście, a teksty analizowane są w formie całkowicie wyizolowanej ze związków z tradycją literacką, bądź relacji do pisarzy współczesnych, nie wspomniawszy już o inscenizacjach teatralnych. Ten fakt musi szczególnie dziwić w przypadku terapeutycznej perspektywy badawczej, która ze swojej natury zakłada przecież pozatekstowy – kulturowy, społeczny, recenzyjny – rezonans dzieła. Twórczość Mariny Carr widziana jest tu wyłącznie jako wyabstrahowany, samowystarczalny i zamoobjaśniający się

tekst. Druga uwaga dotyczy zastosowania prezentowanych wcześniej teorii. W porównaniu ze szczegółowością omówieni poszczególnych kategorii i podkategorii psychoterapeutycznych pozycji, wykorzystanie ich w części analitycznej jest znikome. Niestety należy podkreślić to niedostosowanie narzędzi badawczych do badanego materiału, ponieważ było ono już widoczne na samym początku pracy, kiedy szczegółowość omawianych teorii trudna była do powiązania z twórczością Mariny Carr, a nawet samą analizą dramatu.

W pierwszym z omawianych dramatów, *Low in the Dark*, dr Gziło słusznie doszukuje się nawiązań do twórczości Becketta, którą Marina Carr się inspirowała. Autorka również poprawnie interpretuje zasadniczy temat dramatu, którym jest nienormatywna i indywidualna tożsamość postaci oraz ich niedopasowanie do konwencji i oczekiwań społecznych. Ta analiza trudnych i traumatycznych relacji między postaciami dramatu zostaje powiązana z teoriami z dziedziny psychoterapii, a następnie odniesiona do potencjalnego czytelnika lub widza, który obserwując fikcyjne postaci ma zdać sobie sprawę z własnych problemów. Zatem główną metodą analityczną tej części pracy pozostaje mechanizm mimetycznej identyfikacji odbiorcy ze światem przedstawionym.

Nasuwają się tu przynajmniej dwa zastrzeżenia, które można również zastosować do reszty prezentowanych w rozprawie analiz dramatu. Po pierwsze autorka opisuje u bohaterów pewne zachowania chorobowe i stara się przypisać im istniejące zaburzenia zidentyfikowane i opisane we współczesnej psychoterapii. Jednakże trudno uznać, aby postaci literackie stanowiły dokładną ilustrację schorzeń psychiatrycznych. Owszem, w ich zachowaniu mogą występować cechy, które są zbieżne z symptomami chorobowymi, trudno jednak założyć, że fakt ukazania ich w dziele literackim, opartym o zasady mimesis i reguły literackiej reprezentacji da w efekcie klarowny, kliniczny obraz stanu psychoterapeutycznej wiedzy bez deformacji i literackiego odkształcenia. Do tego teoretyczna perspektywa jest tu niejasna i zmienna: raz symptomy wymagające terapii analizowane są u postaci dramatycznej, innym razem w relacji między postacią dramatyczną a widzem, w jeszcze innej wśród samych widzów. Ostatecznie nie jest jasne jak układają się te przepływy emocji i empatii.

Po drugie problemem tej analizy jest poszukiwanie psychologii oraz krytyki stereotypowych zachowań w dramacie, który nie operuje psychologią, ponieważ w całości opiera się na żonglowaniu kulturowymi kliszami, stereotypami, cytatami, intertekstualnymi odniesieniami i parodią medialnych obrazów. W przypadku *Low in the Dark*, inspirowanego stylistyką Becketta, można raczej mówić o ironicznym obrazie świadomości zbiorowej, a w

postaciach widzieć po prostu odrealnione, abstrakcyjne artefakty, w których kumulują się zintensyfikowane i wyolbrzymione cechy kultury zachodu ostatnich lat.

Nie do końca klarowne pozostaje także wykorzystanie metodologii kognitywistycznej. W konkluzji do analizy *Low in the Dark* dr Gizło stwierdza, że pod wpływem lektury tego dramatu nasze rozumienie ciąży, porodu, macierzyństwa, relacji między matką a córką, płci kulturowej czy romantycznej miłości poddane zostaje „kognitywistycznej rekonstrukcji” (s. 135). Bez odpowiedzi pozostaje jednak pytanie, jak zachodzi to, co określane jest mianem „cognitive restructuring”. Wydaje się, że kognitywizm wymaga badań w obszarze nastrojów czytelniczych, występowania kategorii, które dr Gizło sama wprowadza, czyli na przykład empatii, reakcji na szok, czy stanu wiedzy odbiorcy. Żadne tego rodzaju dane nie zostają w pracy zaprezentowane, a wydaje się, że nawet prosty przegląd recenzji i nastawienia krytyki wyrażonego w ich tekstach dałby już obraz ogólnego kognitywistycznego oddziaływania sztuk Carr na czytelników i czytelniczki.

W kolejnej części rozprawy omówiony zostaje dramat Mariny Carr pod tytułem *The Mai*, który dr Gizło określa jako wyczerpujący obraz destrukcyjnego rozczarowania, jakiego doświadczają kobiety na temat miłości (s. 136). W innym miejscu temat dramatu opisany jest jako prezentacja zgubnego wpływu toksycznej i nieprzystającej do życia ideologii, która niszczy świat kobiecych postaci tej sztuki (s. 139). W tym przypadku nieco bardziej szczegółowego omówienia wymagałaby złożoność kobiecej tożsamości oraz mechanizmów, które ją w dramacie Carr kształtują. Dr Gizło wspomina co prawda o wielopokoleniowej rodzinie ukazanej w sztuce i opowieściach, które bohaterki snują tworząc własne tożsamości *in statu nascendi*, ale w analizie ginie gdzieś złożoność i moc kobiecego charakteru i życia. Postaci kobiece u Carr są prezentowane jako część wielkiego, uduchowionego, poetyckiego świata natury. Ich zachowania i potrzeby stanowią w jakimś sensie emanację energii świata, ich nieszablonowość wyraża złożoność widzialnej i niewidzialnej rzeczywistości i wykazuje nieadekwatność racjonalnych, męskich kategorii opisu. Wszystkie postaci w omawianej sztuce przekraczają granice kultury, do której należą i społeczeństwa, które je kontroluje. Są one zatem obrazem żywiołu życia, biologicznej, ale także poetyckiej i intelektualnej mocy, której nie dorównuje u Carr żadna męska postać. Jak się zdaje problemy postaci kobiecych wykraczają tu daleko poza koncepcję romantycznej miłości i są świadectwem fundamentalnego nieprzystawania do świata. Warto byłoby zatem dodać nieco więcej szczegółowych analizy postaci, aby ten aspekt ich tożsamości stał się klarowniejszy, szczególnie że tak jak w poprzednich analizach ma stanowić postulowaną przez dr Gizło

podstawę do identyfikacji czytelnika i czytelniczki (wciąż uparcie określanych jako widzownia, chociaż omawiamy tekst dramatu, np. s. 140) z protagonistkami sztuki.

Analizując kolejną sztukę Mariny Carr pt. *Portia Coughlan*, dr Gizło słusznie zauważa, że zasadniczym tematem dramatu jest nieprzystosowanie tytułowej bohaterki do ról społecznych i życiowych, destrukcyjne przywiązanie do postaci nieżyjącego brata oraz ciągle balansowanie na granicy autodestrukcji, prowadzące ostatecznie do samobójstwa. Autorka poprawnie identyfikuje i opisuje także złożony kontekst rodzinny, w jakim funkcjonuje protagonistka Carr, wskazując na mroczną przeszłość matki, kazirodcze związki oraz długą historię rodzinnej przemocy. Wszystkie te aspekty świata przedstawionego i psychologii faktycznie składają się na złożony i szokujący dla czytelnika obraz kobiety osaczonej przez zewnętrzne i wewnętrzne problemy.

Podobnie do wcześniejszych analiz dr Gizło stara się zidentyfikować u protagonistki dramatu jednostki chorobowe, które pomogłyby ująć jej zachowanie w kategorii wypracowane na gruncie psychoterapii. Autorka posługuje się w tym przypadku teorią Borderline Personality Disorder (BPD, zaburzenia osobowości z pogranicza). W tym miejscu (s. 146, 149) następuje bardzo szczegółowa prezentacja tego zaburzenia wraz z omówieniem wielu wyróżnianych w jego ramach podkategorii. Ponownie pojawia się już raz stawiane pytanie, czy faktycznie można w postaci literackiej/dramatycznej dopatrywać się kompletnych znamion chorobowych, ignorując fakt, że są to twory fikcyjne, które powstały z rozmaitych inspiracji i nie stanowią odbicia żadnej rzeczywistości w proporcjach jeden do jednego. Ponadto, na polu czysto interpretacyjnym, powstaje problem, czy przypisywanie protagonistce symptomów chorobowych i udowadnianie konkretnego schorzenia nie idzie całkowicie w sprzeczności z intencją tekstu i nie powiela de facto poglądów tych postaci w sztuce, które reprezentują krytykowaną tu mieszczańską poprawność, męską racjonalność i foucaultowską medykalizację odmieńca/innego. Zdaje się, że ta prawdopodobnie najgłośniejsza sztuka Carr została napisana, by zwrócić uwagę na los właśnie takich spychanych w sferę terapii kobiet (czy ogólniej ludzi nienormatywnych, ponieważ ostracyzmowi w dramacie Carr podlegają także niektórzy słabi mężczyźni), które czują się nieakceptowane tylko z powodu posiadania odmiennej wrażliwości. Z analizy dr Gizło można by wysnuć wniosek, że Portia powinna być leczona i że jej stany mają faktycznie naturę zdiagnozowanej choroby zamiast ukazywać jedynie nieprzystosowaną jednostkę niszczoną przez otoczenie. Jak się zdaje dramat Carr mówi coś przeciwnego; tylko patriarchalna część

otoczenia uznaje protagonistkę za chorą, podczas gdy całościowy wydzźwięk sztuki jest taki, że w jej zachowaniu nie ma nic nienormalnego, że jej słowa i działania nie noszą znamion choroby ani nie świadczą o występowaniu zaburzeń. Wręcz przeciwnie, Carr tworzy tragiczny obraz nadwrażliwej, uduchowionej osoby, która jest nieakceptowana przez konwencjonalne, tradycyjne, skrajnie nietolerancyjne społeczeństwo. I to ono właśnie powinno poddać się terapii, a Portia mieć możliwość realizowania własnych planów.

W innym miejscu analizy (s. 145) dr Gizło sugeruje, że bohaterka dramatu nie widzi rzeczywistości w wymiarze dialektycznym, który umożliwiłby jej znalezienie innej, alternatywnej ścieżki postępowania i uchronił przed samobójstwem. Tego rodzaju niezdolność do dostrzegania alternatyw leczy się za pomocą Dialectical Behaviour Therapy.

Dr Gizło zakłada zatem, że bohaterka mogłaby uniknąć samobójstwa, gdyby idąc w ślad za wskazaniem terapii rozpoznała inną, jak ją określa Autorka dialektyczną alternatywę wobec śmierci. Problem z tym podejściem i całą interpretacją dramatu jest taki, że Carr nie przyjmuje perspektywy terapii, w której traumatyczne stany pacjenta mogą zostać wyleczone na drodze rozmaitych technik psychoterapeutycznych. U Carr protagonistka ani nie jest ukazana jako chora, ani nie zostaje przedstawiona jako postać, której życie podlega terapeutycznej kontroli. Wręcz przeciwnie, życie protagonistki przypomina grecką tragedię, z której usunięto katharsis, tzn. kończy się kompletnym rozpadem świata bez możliwości jego ponownego złożenia. W tym sensie stany, które dr Gizło widzi jako psychologiczną traumę mają w rzeczywistości charakter uniwersalny, obiektywny i w przypadku Portii nienegocjowalny. Nie chodzi zatem o to, że Portia po prostu nie udała się na terapię i w związku z tym nie przepracowała alternatywnych scenariuszy na własne życie. Portię ku katastrofie pcha siła istniejąca poza nią, stojąca za całą konstrukcją świata i nie poddająca się negocjacji na kozetce psychoanalitka.

Pozostałe sztuki analizowane przez dr Gizło poddane są podobnej metodologicznie technice opisu. Po dość skrótowym opisie fabuły zachowania poszczególnych protagonistek zestawiane są z jednostkami chorobowymi opisującymi konkretne typy zaburzeń. Częścią tej analizy jest również czytelnik i czytelniczka (uparcie określanii jako widzowie), których reakcje są projektowane w większości przypadków na zasadzie spekulacji, a oddziaływanie na odbiorcę określane jest w kategoriach prewencyjnych: obrazy stworzone przez Carr miałyby odstraszyć czytelnika od destrukcyjnych zachowań bądź zwrócić uwagę na problem, który może się w psychiczne zaburzenie przerodzić. Zasadniczą wadą tych analiz jest nieweryfikowalne przypisywanie odbiorcom konkretnych reakcji oraz przeładowanie

wyvodu kolejnymi, bardzo szczegółowymi opisami teorii psychoterapeutycznych, omawiającymi wiele podkategorii i podgrup. Ta strategia o tyle dziwi, że na prezentację teorii poświęcono już ponad 120 stron liczącej w sumie 190 stron rozprawy. Z pozostałych analiz wybieram tu jedynie ważniejsze wątki.

Pisząc o sztuce *By the Bog of Cats*, dr Gizło identyfikuje u głównej bohaterki zarówno symptomy depresji, jak i syndrom nieprzystosowania, które kojarzy z porzuceniem przez matkę w dzieciństwie. Argumentacja dr Gizło wskazująca że protagonistka dramatu cierpi na rozmaite psychiczne schorzenia związane z odejściem matki, a następnie męża są przekonujące i dobrze charakteryzują rozwój fabuły. Pytanie, na które nie uzyskujemy odpowiedzi brzmi, co to oznacza dla tej postaci, dla ogólnej interpretacji dramatu i dla stylu pisarskiego Carr. W ramach całościowej interpretacji utworu dr Gizło formułuje tezę, że sztuka powinna być przestrożą dla widzów. Ukazanie tragicznego obrazu kobiety i wskazanie, do jak zgubnych konsekwencji prowadzi kroczenie taką drogą ma za zadanie uchronić czytelników i czytelniczki od podobnych błędów. Ta funkcja edukacyjno-prewencyjna ma tę wadę, że zakłada identyfikację odbiorców z postacią na zasadzie bezpośredniego podobieństwa. Wydaje się jednak, że w intencji Mariny Carr sceny dzieciobójstwa oraz inne akty okrucieństwa powinny działać na zasadzie abstrakcyjnej metafory, czyli czegoś na kształt uwspółcześnionego mitu. Inne zwerbalizowane i trudne do obrony założenie, które czyni dr Gizło jest takie, że czytelnicy bądź teatralny kontakt ze sztuką, w której postaci zaangażowane są w pewien rodzaj wymiany myśli ma taką samą wartość terapeutyczną, co osobisty udział pacjenta w terapii polegającej na odgrywaniu ról (s. 163).

W analizie sztuki pt. *On Raftery's Hill*, która jest obrazem dysfunkcyjnej rodziny pełnej brutalnych kazirodczych relacji po raz pierwszy w takim wymiarze pojawia się omówienie głosów recenzentów i próba opisu reakcji teatralnego widza pod kątem prezentacji zaburzeń psychiatrycznych. Wydaje się, że więcej tego rodzaju analiz we wcześniejszych prezentacjach dramatów bardzo podniosłoby wartość prezentowanej argumentacji. Dr Gizło sprawie analizuje relacje rodzinne w dramacie Carr oraz omawia cechy patriarchalnego społeczeństwa, stawiając w centrum dominującą postać męską. Konkludując swoją analizę, dr Gizło uznaje, że w tym dramacie Mariny Carr udało się przedstawić wyjątkowo klarowny obraz seksualnych nadużyć, co upodabnia oddziaływanie tej sztuki do działań terapeuty przedstawiającego i objaśniającego choremu cechy jego psychicznych zaburzeń (s. 178). W związku z tym, jak twierdzi Autorka, czytanie sztuki może pomóc przerwać milczenie u czytelnika i doprowadzić do sytuacji, której zdecyduje się on bądź ona na wyjawienie prawdy o własnym wykorzystaniu seksualnym, co jest pierwszym krokiem w kierunku terapii.

Podobny mechanizm terapeutyczny może zadziałać zdaniem dr Gizło w przypadku matek, których dzieci były ofiarami pedofili.

W sztuce *Ariel*, ostatnim analizowanym przez dr Gizło utworze, mamy do czynienia z prezentacją postaci ambitnego polityka, który dla kariery poświęca nawet życie własnej córki. Dramat Carr stanowi współczesną interpretację mitu o Ifigenii. Dr Gizło analizuje w tym przypadku syndrom zaburzeń w postrzeganiu własnej osoby oraz osobowość narcystyczną, odnosząc jednocześnie te modele psychologiczne do biografii Hitlera i Stalina. Ponownie w szerszym ujęciu prezentacje psychopatycznych osobowości mają dostarczać czytelnikom antyprzykładów i wzbudzać w nich poczucie wrażliwości i otwarcia na cierpienie innych. Zdaniem dr Gizło Carr stworzyła w tej sztuce współczesny wariant tragedii, w którym postaci konfrontują się ze współczesnymi problemami (s. 187).

Na tych rozważaniach rozprawa dr Gizło się kończy. Nie ma ona żadnego osobnego rozdziału prezentującego konkluzje bądź wnioski. Szczegółowe analizy ostatniej ze sztuk Carr wieńczą jedynie dwa paragrafy formułujące nieco ogólniejsze wnioski. Wydaje się, że tego rodzaju studium wymagałoby jednak zebrania ostatecznych ustaleń i konkluzji w nieco bardziej rozwiniętej i teoretycznej formie.

Podsumowując, rozprawa dr Gizło ma kilka fundamentalnych wad. Jak już wspomniano, należy do nich zaburzona proporcja między częścią teoretyczną, a częścią analityczną, w której poszczególne dramaty omówione zostają skrótowo, z pominięciem niekiedy ważnych wątków. Do tego podkreślić należy niespójność teorii i analizy polegającą na tym, że w części teoretycznej niemalże wszystkie opisy zaburzeń psychiatrycznych i traum odniesione zostają do teatru i performansu, zaś analizy bazują tylko i wyłącznie na omówieniu dramatycznego tekstu. Przejście to nie jest ani oczywiste, ani teoretycznie uprawnione. Ponadto nie zostaje tu zaprezentowana żadna koncepcja analizy reakcji widza bądź czytelnika, chociaż rozprawa stawia sobie za cel omówienie terapeutycznego oddziaływania twórczości Mariny Carr. Wbrew wcześniejszym deklaracjom nie otrzymujemy również spójnej i podbudowanej empirycznie kognitywnej wykładni wpływu dzieł irlandzkiej autorki na emocje i reakcje odbiorców.

To powiedziawszy, należy stwierdzić, że dr Gizło trudno odmówić szerokiej wiedzy z dziedziny psychoterapii oraz świetnej orientacji w teoriach psychologicznych. Autorka daje także dowody sporego rozeznania w teoriach teatralnych i twórczości wiodących, awangardowych reformatorów współczesnego teatru. Można zatem powiedzieć, iż jej warsztat prezentuje się solidnie, a jedynie jego zastosowanie i przemyślenie płynących z niego metod analizy wymaga korekty czy poprawy. Trudno z związku z tym oceniać niniejszą

monografie jednoznacznie negatywnie. Na korzyść dr Gizło przemawia również przedstawiona w wykazie osiągnięć bardzo intensywna działalność organizacyjna, w tym przede wszystkim stworzenie i prowadzenie osobnej specjalizacji teatralnej wraz z Uniwersytetem Maltańskim, a także żywe kontakty z Uniwersytetem w Coventry owocujące wspólnymi studenckimi przedsięwzięciami teatralnymi.

Wobec powyższego, pomimo licznych wyżej wymienionych zastrzeżeń, uznaję że dorobek naukowy, dydaktyczny i organizacyjny dr Dagmary Gizło odpowiada wymaganiom określonym w art. 219 ust. 1 pkt 2 ustawy „Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce” z dnia 20 lipca 2018 i może stanowić podstawę do nadania stopnia doktora habilitowanego.

Michael Lachman