



Wrocław, 28 marca 2023r.

Prof. Dr hab. Ewa Kęłowska-Ławniczak
Instytut Filologii Angielskiej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Wrocławski

Recenzja

W przewodzie habilitacyjnym dr Dagmary Gizło na podstawie art. 221 ust.8. Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

Informacja ogólna o dorobku naukowym Habilitantki

Dr Dagmara Gizło zatrudniona jest na stanowisku adiunkta w Zakładzie Badań nad Tekstami Kultury (Wydział Anglistyki UAM) od roku 2015. Wcześniej pracowała w Zakładzie Literatury Angielskiej i Lingwistyki Literackiej Instytutu Filologii Angielskiej UAM (od 2012 roku Wydział Anglistyki). Stopień doktora nauk humanistycznych nadany jej został Uchwałą Rady Wydziału Neofilologii UAM w Poznaniu w 2002 roku.

Rozprawa doktorska zatytułowana *Miscommunication. Agression and Violence. A Sociolinguistic Study of Contemporary Drama* (nieopublikowana) stanowiła studium języka przemocy i agresji we współczesnym dramacie anglojęzycznym; pisana była z pozycji socjolingwistycznych i ukształtowała znaczną część dorobku podoktorskiego Habilitantki. Dorobek naukowy Habilitantki po otrzymaniu stopnia doktora, biorąc pod uwagę lata pracy na uczelni (dwadzieścia pięć lat zatrudnienia na Wydziale Anglistyki) jest dość skromny obejmując 10 rozdziałów w monografiach oraz dwa artykuły opublikowane po otrzymaniu stopnia doktora. Habilitantka wykazuje także osiągnięcia na płaszczyźnie dydaktycznej, organizacyjnej, w zakresie popularyzacji nauki oraz współpracy międzynarodowej z

ośrodkami na Malcie i w Wielkiej Brytanii. Do tych osiągnięć odnoszę się w dalszej części wypowiedzi.

Habilitationka, jako Dzieło, które ma spełnić wymóg wynikający z odpowiednich przepisów prawa, przedłożyła monografię zatytułowaną *The Art of Experience. The Theatre of Marina Carr and Contemporary Psychology* (2021).

1. Ocena osiągnięć naukowo-badawczych Habilitationki

A. Dorobek publikacyjny

Poza przedstawionym do oceny w postępowaniu habilitacyjnym osiągnięciem naukowym zatytułowanym *The Art of Experience. The Theatre of Marina Carr and Contemporary Psychology* (2021) zwanym dalej "dziełem", dr Dagmara Gizło opublikowała po uzyskaniu stopnia doktora dziesięć rozdziałów w monografiach zbiorowych wydawanych głównie przez Petera Langa, ale także przez Cambridge Scholars oraz wydawnictwa uniwersyteckie Łodzi, Gdańska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza i Malta University Press. Dwa artykuły z pierwszej dekady dwudziestego pierwszego wieku pojawiły się w macierzystych *Studia Anglica Posnaniensia* oraz w *Kwartalniku Neofilologicznym*. Oba czasopisma cieszą się dużym uznaniem. Habilitationka współredagowała także antologię literatury irlandzkiej, *An Outline of Irish Literature in Texts* (Wydawnictwo Poznańskie, 2011) oraz tom pokonferencyjny, *English Language, Literature and Culture* (AMU Press, 2006).

Dorobek naukowy Habilitationki, obejmujący rozdziały w monografiach oraz artykuły, koncentruje się głównie wokół dramatu anglojęzycznego przechodząc od zainteresowania współczesnym dramatem brytyjskim do wyraźniejszego przesunięcia się pola badawczego w kierunku dramatu irlandzkiego. Bez głębszej analizy tekstów, trudno oddzielić komponent tekstowy od teatralnego, choć publikacja z 2003 roku wyraźnie kładzie nacisk na czytanie w samym tytule, a inne wskazują na badania intertekstualne, transmodalne, lecz nie transmedialne. Wspólne dla wszystkich studiów jest badanie różnych form przemocy w sferze publicznej i prywatnej oraz związanych z nią form cierpienia. Już przed uzyskaniem stopnia doktora, Autorka wykazuje zainteresowanie przemocą słowną i tropi ją w sztukach Harolda Pintera, tekstach stanowiących doskonały przykład analizy mikro i makro agresji, o której pisała w swej pracy doktorskiej (2011) także Paulina Mirowska. W początkowej fazie badań dominują u Autorki pisarze o bardzo silnych poglądach społecznych, choć wyrażanych za

pomocą odmiennych form stylistycznych i różnej estetyce – teatr absurdu zestawiony z formami naturalizmu, realizmu w dramacie, którego wspólnym mianownikiem jest zawsze polityczne zaangażowanie. Oprócz Harolda Pintera jest to Edward Bond, a także wcześniejszy znacznie Sean O’Casey rozumiany (chyba), jako ‘prekursor’ Martina McDonagh w dramacie irlandzkim. W tej konfiguracji pewne zastanowienie może budzić marksista wykazujący niewiele zrozumienia dla ruchów feministycznych oraz udziału kobiet w tworzeniu programów teatralnych (opinia wyrażana także przez Caryl Churchill, poparta także statystyką lat 60), dramatopisarz znany w tym czasie z mizoginii, Edward Bond. Sean O’Casey stanowi natomiast doskonały punkt wyjścia dla badań Autorki, jako dramaturg ukazujący postaci kobiet, jako istot ‘życiodajnych’ (life-enhancing) w przeciwieństwie do destrukcyjnych postaci męskich, zwłaszcza we wczesnych tekstach określanych mianem ‘Dublin plays’ – *The Shadow of a Gunman*, *Juno and the Paycock*, *Nannie’s Night* czy też *The Plough and the Stars*. Przechodzenie od dramatu brytyjskiego do irlandzkiego jest dość dobrze widoczne także w rozdziale ‘In yer-face Theatre in the Irish Context: Martin McDonagh’s *The Cripple of Inishmaan* and Enda Walsh’s *Bedbound*’ (2013). Dalsze przesunięcie zainteresowań badawczych stanowi zajęcie się twórczością kobiet piszących dla teatru, gdzie autorka odnosi się już nie tylko do Marka Ravenhilla, jako przedstawiciela Brutalistów, ale i do Sary Kane, poprzez którą ‘odnajduje’ Marinę Carr (2006). Tyle, jeśli chodzi o sam materiał stanowiący przedmiot badań. Ostatnie w serii publikacji, ‘The Nature of Contemporary Catharsis...’ (2013) oraz ‘Healing Properties...’ stanowią krok w kierunku tematyki związanej z monografią habilitacyjną odnosząc się do współczesnych adaptacji kategorii *katharsis* oraz analogii między performansem a terapią CBT.

Z metodologicznego punktu widzenia, Habilitantka wychodzi od badań socjolingwistycznych, które *de facto* długo przeważają w jej publikacjach stanowiąc podstawę dalszych poszukiwań, co pozostaje w zgodzie z jej zainteresowaniami społecznymi. Poza tym, oprócz epizodycznych odniesień do intertekstualności, pojawiają się refleksje na granicy zagadnień genologicznych, gdzie mamy odniesienia do ‘współczesnej’ tragedii oraz tragizowanej komedii, a także do możliwości rozumienia *katharsis* we współczesnym teatrze (np. w rozdziale ‘Aspects of Classical Tragedy...’, 2013). Zainteresowanie tymi kwestiami, a szczególnie problematyczną w świecie współczesnym *katharsis* – w obliczu zaniku tragedii i towarzyszących jej kontekstów – związane jest ze zmianą metodologii badań, gdzie Autorka zainteresowana kwestiami możliwości terapii w społecznościach na różne sposoby dysfunkcyjnych, przesuwa się w kierunku badań psychologicznych lub też inspirowanych

kwestiami często podnoszonymi w różnych kontekstach przez badania psychologów, a nawet psychiatrów, np. doświadczanie traumy w kontekście wojny i konfliktów społecznych (2009). Psychologicznie, nie symbolicznie czy też tematycznie pojmowane ‘rany’, próba/proces powrotu do zdrowia psychicznego, konieczność terapii, psychoterapii itd. prowadzą Habilitantkę ku zainteresowaniom teatrem, jako instytucją posiadającą własności terapeutyczne lub oferującą terapie, co jasno precyzuje w rozdziale ‘Healing Properties of Theatre: Similarities Between Theatrical Performance and Cognitive Behavioral Therapy’ (2018). Próby te prowadzą ku badaniom inter-dyscyplinarnym lub też multi-dyscyplinarnym, czy też trans-dyscyplinarnym, i mogą wymagać sporej dyscypliny metodologicznej.

Przedstawiony dorobek, nie jest imponujący ilościowo, ale spójny i przechodzenie do kolejnych obszarów zainteresowań logiczne. O ile badania wychodzące z socjolingwistyki, jako jednej z dyscyplin językoznawstwa, pozostają bliskie poetyce, badania wchodzące w dziedzinę psychologii, a potencjalnie psychiatrii, wydają się wędrować daleko poza obszar czysto językowy, zwłaszcza, gdy mówimy o emocjach odnosząc się do cytowanych przez Autorkę określeń – *emotion*, *feeling* oraz *affect*. Jak dawno temu zauważył Michał Głowiński, ‘[p]oetyka, choć z innej perspektywy i dla innych celów, formułowała problemy, które teraz właśnie dochodzą do głosu w socjolingwistyce, jest, więc dobrze przygotowana i dobrze wyposażona, by wejść z nią w kontakty?’ (12) Natomiast proponowana w dalszych badaniach *adaptacja* zagadnień psychoterapeutycznych nastrocza potencjalnych trudności wymagając przekroczenia granicy nauk humanistycznych. Jeżeli dodamy do tego perspektywę kognitywizmu, wychodząc od Hansa Georga Gadamera i przypominając o językowej konceptualizacji świata – obrazie metaforycznym i subiektywnym, zależnym od wolicjonalnych aktów mowy, ale także determinowanym pewnymi regułami o charakterze intersubiektywnym – badania takie wymagają ustalenia procesów wspólnych dla pewnych kodów kognitywnych. Poprzez takie badania, proponuje Marek Bernacki za Barbarą Lewandowską-Tomaszczyk, można próbować dotrzeć do pełniejszego obrazu struktur mentalnych człowieka (16). W proponowanym projekcie wymaga to jednak badań empirycznych.

B. Referaty na międzynarodowych i krajowych konferencjach naukowych

Po otrzymaniu stopnia doktora, pani dr Dagmara Gizło uczestniczyła w 14 konferencjach. W tym 7 konferencji o charakterze międzynarodowym. Jest członkinią szeregu stowarzyszeń o randze międzynarodowej. Odbyla także szereg staży w ramach programu Erasmus +, które

zaowocowały stałą współpracą z Uniwersytetem Maltańskim, obejmującą także serię wykładów wygłoszonych przez Habilitantkę. Współpraca ta wiąże się ściśle z zainteresowaniami badawczymi Habilitantki i rzeczywiście stanowi wartość dodaną. Tu należy także przypomnieć uczestnictwo Habilitantki w projekcie *Immersive Telepresence in Theatre* w Coventry, w 2019 roku.

Wysoko oceniam wykorzystanie przez Habilitantkę programów europejskich umożliwiających poszerzenie jej doświadczeń w zakresie zainteresowań badawczych.

C. Opisowa ocena osiągnięć naukowych Habilitantki

Habilitantka, jako Dzieło, które ma spełnić wymóg wynikający z odpowiednich przepisów prawa, przedłożyła monografię zatytułowaną *The Art of Experience. The Theatre of Marina Carr and Contemporary Psychology* (Routledge 2021).

Praca liczy 195 stron i podzielona została na cztery rozdziały poprzedzone wstępem, w którym Autorka wyjaśnia cele i założenia pracy. Pierwsze trzy rozdziały dotyczą kolejno kwestii metodologii, relacji pomiędzy teatrem a psychoterapią oraz współwystępowania emocji i procesów poznawczych w odbiorze wydarzenia teatralnego w sensie ‘doświadczenia’ teatru. Ostatni rozdział poświęcono ‘teatrowi Mariny Carr’. Rozdział ten jest wprawdzie bardziej obszerny (liczy około 60 stron), ale ma raczej charakter egzemplifikacji opartej na wyborze sztuk, aniżeli pełnego omówienia tego, co można rozumieć poprzez odniesienie się do teatru Mariny Carr. Kryteriów wyboru sztuk nie wyjaśniono ani we wstępie ani w rozdziale czwartym, który w trybie *in medias res* nie zawiera wprowadzenia. Tytuł monografii proponuje kierunek czytania, który na pierwszym miejscu stawia doświadczenie, na drugim teatr Mariny Carr zestawiony z osiągnięciami współczesnej psychologii. Relację współwystępowania lub zestawienia pól badawczych wzmacnia spójnik „i” tworząc dwa niezależne, współlistniejące obszary. Na temat funkcjonowania sztuk Mariny Carr, w kontekście teatru irlandzkiego oraz zagranicznego, pisała Anna Mc Mullan, do której Habilitantka odnosi się w kilku miejscach. Odniesienia te niewiele jednak wnoszą na temat charakteru czy też specyfiki teatru dramatopisarki. Rozróżniłabym tu mocno między przenośnym znaczeniem sformułowania ‘teatr’ a dosłownym, ponieważ Marina Carr, w przeciwieństwie (na przykład) do Edwarda Bonda, nie była i nie jest teoretykiem teatru, lecz praktykiem, a monografia nie jest poświęcona szczególnej odrębności koncepcji teatralnej dramatopisarki.

Autorka formułuje stanowisko metodologiczne w kategoriach interdyscyplinarnych podkreślając, iż *The Art of Experience* integruje badania z szeregu dyscyplin, w tym nauk społecznych (psychologia, psychoterapia), neurologii, medycyny (psychiatria) oraz humanistyki (literaturoznawstwo, teatrologia, 'studia performansu') zakładając tym samym, że projekt nie tylko przekracza granice 'tradycyjnie' pojętych dyscyplin, ale, że to przekroczenie jest uzasadnione. Termin 'tradycyjny' jest oczywiście nieostry, a podział na dyscypliny ma dzisiaj często charakter dyskusyjny lub wręcz administracyjny. Przedmiotem projektu, Autorka sugeruje, jest, więc nie tylko analiza tekstów, czy też ich wymiaru teatralnego, lecz także reakcja emocjonalna i poznawcza widowni, jej odpowiedź na przedstawioną fikcyjną konstrukcję rzeczywistości, reakcja, która skutkuje – zgodnie z założeniami – potencjalnymi zmianami określanymi jako 'potential transformative effects' (2). Nb. te oczekiwane zmiany nie zostały we wstępie sprecyzowane czy też wskazane. Dowiadujemy się dalej, iż analiza wpływu teatru (określenie, które rozumiem w sensie wydarzenia teatralnego, a nie recepcji czytania prywatnego) na widownię *może* wykazywać analogie istniejące pomiędzy strategiami stosowanymi w teatrze a technikami stosowanymi w psychoterapii. Bez wątplenia, strategie, techniki, konwencje oraz akcesoria teatralne były i są stosowane w konkretnych formach psychoterapii. Tak więc, odgrywanie ról ('role-playing') oraz maski larwalne stosowane były w terapii rodzin patologicznych, w których występuje przemoc wobec dzieci, szczególnie ze strony ojców. Habilitantka postrzega problem z nieco innej strony – sam teatr ma mieć charakter terapeutyczny. Jeżeli przedmiotem badań jest rzeczywiście złożone zjawisko o charakterze trans-medialnym obejmujące także badanie widowni, jego zakres uzasadniałby szerokie spektrum metod, w tym badania empiryczne. Można oczywiście zastanawiać się nad realną szansą realizacji takiego projektu. Jest to pytanie, na które Autorka powinna sobie odpowiedzieć.

Oprócz pytań dotyczących możliwości realizacji tego rodzaju badań, nasuwają się także pytania bardziej abstrakcyjne, ale i podstawowe, a dotyczące relacji, w jakiej pozostają rozmaite zaplecza metodologiczne projektu i pytanie czy rzeczywiście zastosowano w projekcie metody wywodzące się z wyżej wymienionych dyscyplin. Prefix 'inter' można różnie interpretować. Może on oznaczać formy komunikacji pomiędzy dyscyplinami, formy, które łączą, ale także dzielą poszczególne pola badawcze. W rezultacie mówić możemy o związkach łączących dyscypliny i przekraczających ich granice, ale możemy mieć także do czynienia z serią interwencji na różnych polach (entanglement of 'intersections'), które tworzą jedynie niedefiniowalne, chaotyczne pole 'pomiędzy' albo też nie przekraczają

żadnych granic. Mamy wtedy raczej do czynienia z badaniami *multi-dyscyplinarnymi* (czy też *trans-dyscyplinarnymi*), a nie inter-dyscyplinarnymi. Efektem pierwszych jest analogia, porównywanie, synonimiczność, bliskość (proximity), zestawianie dwóch lub więcej dyscyplin czy też metod i efektów ich badań – głosy, które łączy wspólny problem badawczy. Nie ma tu integracji, o której wspomina Autorka we wstępie. Każda dyscyplina prowadzi swoje badania. Interdyscyplinarność zakłada transformację, która dostarcza nowych form wiedzy tworząc amalgamat baz danych, koncepcji, teorii i metod. Ewentualny, wyobraźalny amalgamat danych, z którymi możemy mieć tutaj do czynienia to hybrydalny zbiór elementów fikcyjnych w sztukach oraz faktów, z którymi ma do czynienia widz i psychoterapeuta.

Skomplikowana wydaje się więc być kwestia przedmiotu badań i jego zakresu – rzeczywistego i postulowanego. Wydaje się, że badanie reakcji widowni powinno zakładać analizę materiału przedstawienia i brać pod uwagę także jednostkowość wydarzenia, które jest formą każdorazowo odmiennej adaptacji. Można się bowiem zastanawiać czy wszystkie realizacje teatralne zachowują ów potencjał psychoterapeutyczny. Tymczasem w realizacji projektu mamy do czynienia raczej z tekstami aniżeli analizą efektów teatralnych konkretnych realizacji sztuk oraz ich ewentualnego wpływu na odbiorcę. Widać to wyraźnie w rozdziale analitycznym. Wstęp przekonuje na zasadzie kompromisu, iż transformatywny i terapeutyczny potencjał ‘teatru’ ma charakter uniwersalny i ujawnia się także w procesie czytania (11), który jest procesem łączącym refleksję z procesem ‘budowania światów’. Proces prywatnego czytania różni się jednak bardzo od publicznego odbioru przedstawienia teatralnego, gdzie konkretne warunki przestrzenne oraz interakcje wewnątrz widowni, a także na linii widownia/’scena’ tworzą zupełnie odmienne relacje. W rzeczywistości teatralnej sprawdzamy jak sztuka działa. Założeniem projektu wydaje się więc być równouprawnienie dwóch odmiennych stanowisk badawczych mających zresztą swoją długą tradycję w refleksji nad dramatem, tj. zorientowanie na tekst, czyli scenariusz, oraz/lub skupienie się na przedstawieniu, które angażuje niepomniernie szersze spektrum kodowania. Między tymi badaniami istnieją spore różnice. Zacieranie tych różnic nie ułatwia realizacji założeń projektu.

Tak więc, wydaje się, iż Habilitantka pomija lub też bagatelizuje problem istotnej różnicy między czytaniem i inscenizacją (11). Nb. refleksja nad niebezpiecznymi wpływami czytania powieści przez niedoświadczonych czytelników, szczególnie kobiet i służby, sięga osiemnastego wieku, a w przypadku romansów można się cofnąć nawet do średniowiecza.

Projekt zakłada, że teatralność uwidacznia się w jakiejś mierze w samym tekście, czego świadomy jest każdy reżyser. Częściowo można by się więc z tym założeniem zgodzić, choć twierdzenie, że teksty dramatu powstają by je czytano rzadko dotyczy szeroko rozumianej widowni, która ma być także przedmiotem badań w przedłożonym projekcie. Autorka zdaje sobie przecież sprawę z tego, iż koncepcja/odczytanie badacza, krytyka, reżysera czy też profesjonalnego widza, nie stanowi przedmiotu jej badań. Przedmiotem badań jest *doświadczenie* widza, o którym niewiele wiemy. Precyzując status widza terminem zaczerpniętym od Jerzego Grotowskiego, 'genuine spectator', formuje się widza i niejako zakres badań, choć nie jest to precyzyjna definicja. Natomiast, szukanie uzasadnienia dla braku istotnej różnicy między teatralną i tekstową percepcją sztuki, na przykład w postaci odniesienia do koncepcji 'dramatized society' Raymonda Williama (1974), którą można cofnąć w czasie jeszcze do Guy Deborda i *Spoleczeństwa spektaklu* (1967), nie wydaje się być uzasadnione. Cała rzeczywistość zyskuje wtedy wymiar teatralny, co prowadzi do dalszego zacierania różnic między teatrem i nie-teatrem. Można oczywiście postrzegać całą rozszerzającą się rzeczywistość jako teatrum szpitala psychiatrycznego, ale nie sądzę by celem projektu było badanie granic absurdu. Nowe odczytanie sztuk, o którym Habilitantka pisze we wstępie (14) ma się opierać na metodologii wydobytej z badań empirycznych (14), co oznacza, iż przedmiot i zakres inwestygacji powinien być dokładnie określony, a tego jednak brakuje. W podsumowaniu treści rozdziału pierwszego Autorka deklaruje, iż przedmiotem jej badań jest zarówno tekst dramatu jak i widz (*vide autoreferat*, 4), czyli uczestnik wydarzenia teatralnego, a nie czytelnik. Oparcie się na czytaniu i faktyczna marginalizacja doświadczenia teatralnego w badaniu sztuk Mariny Carr stanowi rezygnację z zasadniczej części projektu.

Habilitantka podkreśla *naukowość* przyjętych w projekcie założeń i metodologii. Pytanie, co takie dychotomiczne określenie oznacza. Przy czym, w rozdziale pierwszym, na miano naukowego opracowania (*scientific*) zasługują wypowiedzi Arystotelesa na temat tragedii. W twierdzeniu tym Autorka podpira się publikacją Daniela Geroulda (33), *Theatre/Theory/Theatre*, w której autor faktycznie określa filozofa mianem pioniera badań naukowych (*scientific*) nad teatrem greckim pisząc dalej o jego kompetencjach w zakresie medycyny, biologii itd. Warto jednak zauważyć, że w tej samej publikacji pisze się o badaniach marksistowskich, jako jedynych badaniach umożliwiających naukowe rozumienie rzeczywistości, dialektyki materializmu oraz walki klas. Jak widać, pojęcie naukowości jest dla Geroulda dość szerokie. W tym kontekście twierdzenia jakoby jedyną naukową metodą

badania była proponowana przez autorkę perspektywa kognitywizmu, wydają się być mało ostrożne. Autorka określa mianem nie naukowych ('a-scientific') cały szereg przyjętych perspektyw badawczych, w tym strukturalizm, teorie post-strukturalistyczne, założenia semiotyki Ferdynanda De Saussure'a, dekonstrukcjonizm Jacques Derridy, psychoanalizę Jacques Lacana, także stanowiska badawcze Roland Barthesa, Michela Foucault oraz Karola Marksa. Odrzucając autorytatywnie powyższe stanowiska jako nienaukowe i niefalsyfikowane, Autorka być może przywołuje założenia pozytywizmu i post-pozytywizmu. Analizując dalsze części pracy, można się jednak zastanawiać czy badaczka faktycznie odrzuca inne stanowiska tak konsekwentnie. Habilitantka nie przedstawiając jakiegokolwiek uzasadnienia dla swych radykalnych poglądów, przechodzi do definicji naukowego kognitywizmu opierając się na publikacjach Ingrama&Siegle (2010) oraz McConachie (2006) (42). Nie jest to jednak krytyczne przedstawienie stanu badań, lecz rodzaj kompilacji. Naukowy kognitywizm ma więc mieć charakter integrujący, czyli potencjalnie interdyscyplinarny, i obejmować między innymi psychologię kognitywną, sztuczną inteligencję, neuroanatomie, filozofię nauki, lingwistykę oraz antropologię. Za McConchie dowiadujemy się także, iż tak rozumiany naukowy kognitywizm opiera się na empirycznych testach. Trudno ten wszechobjemujący amalgamat dyscyplin i dziedzin dostrzec w analitycznej części przedstawionej pracy. Nie ma też niestety badań empirycznych wpływu sztuk Mariny Carr (tekstów i przedstawień) na widownię.

Pisząc o oddziaływaniu literatury na psychikę czytelnika/odbiorcy monografia odwołuje się do szeregu badań, w tym do refleksji nad strukturą doświadczenia zaproponowaną przez Ritę Felski, która wyróżnia cztery strategie lub też formy ('uses') zaangażowania w odbiór dzieła literackiego. Oprócz momentu rozpoznania, oczarowania i wiedzy przyjmuje występowanie momentu zaskoczenia. Na poziomie ogólnym jest to propozycja operująca przezroczystą kategorią czytelnika, niezakotwiczonego w konkretnych historycznych, społecznych, ekonomicznych realiach. Stając w obronie 'zwykłego czytania', 'zdrowego rozsądku' oraz intuicji, w afiliacji z post-krytyką, Felski łączy parametry poznawcze i emocjonalne. Celem takiej humanistyki – rozumianej jako narzędzia wpływ – jest zbliżenie się do 'życia'. Postulat interesujący, jeśli literatura ma spełniać funkcje terapeutyczne. Warto jednak zauważyć, że proponowana lektura afektywna, odwołująca się do emocji, osobistego doświadczenia (perspektywy mikro) nie oznacza, że krytyczka całkowicie rezygnuje z dystansu, osądu i autorytetu, na jakim ufundowana jest krytyka w ogóle, choć nie ma tu jednak mowy o naukowości, co wymagałoby może zastanowienia. Istotna jest natomiast kategoria

empatyczności. W kontekście teatru można rozważać czy teatr spełnia postulat empatycznego odbioru. Teatr Grotowskiego, do którego monografia także się odnosi, wydaje się być w tym kontekście miejscem mało empatycznym i raczej niebezpiecznym, w którym aktor-uczestnik i widz powierzają swój los kapłanowi. Określenie Grotowskiego, 'actor entrusted to me', 'powierzony mi', wskazuje na władztwo. Taką też władzę eksperymentujący Teatr Laboratorium sprawował. Laboratorium to swoistego rodzaju menażeria okazów poddanych eksperymentom naukowca, pół-boga, kapłana i władcy dusz. Trudno zdecydować czy w takim teatrze widz jest masochistycznie nastawionym klientem czy też zniewolonym pacjentem. Może nie każdy teatr ma potencjał terapeutyczny i warto to zauważyć? Autorka monografii rozpatruje różne rozumienie emocji w teatrze dwudziestego wieku. Dzisiaj wydaje się, że postulat teatru empatycznego, egalitarnego i otwartego na szerokie spektrum interpretacji stanowi autoteatr, czyli teatr, w którym tworzący go artyści mówią o sobie i własnych doświadczeniach, ujawniają swoje słabości, zdradzają swoje ułomności i ograniczenia stwarzając tym samym iluzję prawdy w świecie post-prawdy. Teatr empatyczny wydaje się jednak być jedynie czubkiem teatralnej góry lodowej. Monografia odnosi się do całego spektrum refleksji dotyczącej miejsca emocji w historii teatru. Problemem otwartym pozostaje jednak określenie jak te emocje rozumiemy i jak mierzymy ich natężenia lub też na jakiej podstawie definiujemy emocje? Co to są emocje? Teatr posługiwał się przez lata kulturowo definiowanymi ekwiwalentami dobrze opisanych i skatalogowanych stanów emocjonalnych jak klockami. To samo robi dzisiaj kino Hollywood chroniąc aktorów przed wyczerpaniem emocjonalnym oraz mobbingiem. Autorka posługuje się trzema terminami, których znaczenie może być bardzo różne. Czytamy o emocjach, uczuciach oraz afektach. Rei Terada (*Feeling in Theory. Emotion after the 'Death of the Subject'*), której refleksje pozostają poza obrębem monografii widzi istotne różnice pomiędzy wyżej wymienionymi pojęciami. Badania nad afektami posunęły się w różnych kierunkach od 2003 roku inspirując pisarstwo Olgi Tokarczuk czy też Joanny Bator. Ma ono także znaczenie dla teatru.

Podobieństwa, analogie pomiędzy wydarzeniem teatralnym a terapią (w sensie szeroko pojętego uzdrawiania) oraz różnie rozumiany przedmiot terapii stanowiły temat rozważań teatrologów, teoretyków i praktyków teatru od dość dawna. W obliczu braku stabilnej definicji terapii, powstaje jednak szerokie pole do rozważań i eksperymentów. W dążeniu do większej precyzji Autorka stara się dookreślić pole badawcze stawiając przed widzem (przedmiotem badań) określone wymagania, które widziałabym jako próbę modelowania odbiorcy *vel* pacjenta. Nie jest to łatwe. Teatr Grotowskiego miał minimalną widownię, którą

można było modelować. Wydaje się, że podobnie jak u Rity Felski, w badaniach Habilitantki potrzebny jest widz pozbawiony podejrzliwości, krytycyzmu, skłonności do analizy, – czyli idealny widz naiwny i potulny, poddający się i gotowy do identyfikacji z oglądanym materiałem. Czy taka widownia ogląda sztuki Mariny Carr? Rozdział, *de facto*, modeluje pacjenta/klienta/ widza teatralnego oczekując od niego współpracy, ‘therapeutic alliance’. Oznacza to także, że teatr powinien oferować to, co Autorka określa jako ‘komfortowe warunki’ swojemu pacjentowi – ‘a healing setting’. Odwołanie się w tym miejscu ponownie do teatru laboratorium i tworzonoego na wzór laboratorium (68) wydaje się być mało przekonujące. Widz jest bezpieczny w teatrze operowym, osadzony w zaciemnionej widowni i obsadzony w roli obserwatora, a nie przedmiotu eksperymentu lub też manipulacji. Teatry eksperymentalne nie gwarantują komfortu. Co więcej, prowokacyjnie narażają widza na różne formy przemocy – fizycznej i psychicznej. Czy jest to forma terapii? Jest to przemoc werbalna, wizualna, węchowa a nawet przekraczająca nietykalność cielesną. Odniesienia do jedności body/mind, o których autorka pisze idealizując, lub też czytając poprzez percepcję Fischer-Lichte, narażają widza na trudne do przewidzenia formy agresji. Wydaje się, że historia późniejszych relacji między Grotowskim a Cieślakiem warta jest prześledzenia. W rozdziale tropiącym analogie terapii i wydarzenia teatru przewija się powiązanie elementów kognitywnych i emocji, które wydają się być mierzalne (84). W laboratoriach z pacjentami eksperymentalnymi można te emocje rzeczywiście mierzyć. W odniesieniu do teatru, Autorka nie dysponuje ani badaniami empirycznymi (choćby wywiady). Pozostajemy więc na poziomie proponowanych hipotez.

Związek pomiędzy procesami poznawczymi i emocjami w doświadczeniu teatralnym stanowi przedmiot kolejnego rozdziału. Przenikanie się zjawisk fikcyjnych i rzeczywistych stanowi podstawę, według Habilitantki, procesu terapeutycznego. Stopień przenikania się fikcji i faktu w odbiorze zależny jest jednak od predyspozycji i modelu widza oraz jego zgody na uczestniczenie w wydarzeniu, które ingeruje/może ingerować w jego/ich poczucie integralności. O ile aktor w Teatrze Laboratorium godził się na proces ‘przeformatowania’, widz nie zawsze był świadom zakresu eksperymentu, w którym uczestniczył. Pojawiają się tu kwestie etyczne. W tej części dyskusji (rozdział 3) przenikają się intensywnie komentarze dotyczące empatii, ale także emocji, afektów oraz uczuć bez widocznego zróżnicowania znaczeń trzech ostatnich pojęć, co mocno przeszkadza w akceptacji przedstawianych argumentów. Uważam, że potrzeba doprecyzowania jest szczególnie istotna. Powraca także kwestia mierzalności w odniesieniach do badań neurologicznych. Badania tego rodzaju

pozostają całkowicie poza zasięgiem Autorki – EEG, rezonans magnetyczny itd. Monografia nie przywołuje żadnych wywiadów, nie prezentuje kwestionariuszy. Stąd monografia opiera się w trzech pierwszych rozdziałach na przedstawianiu i zestawianiu obcych badań, propozycji badawczych i sugestii pozostając w zakresie własnych badań na poziomie li tylko hipotez i propozycji, choć zapowiada w początkowej fazie badania empiryczne i weryfikowalne.

Część analityczna zebrana w czwartym rozdziale skupia się na czytaniu wyboru sztuk Mariny Carr, analizie o charakterze głównie porównawczym. Formy dyskusji i prezentowanie kolejnych sztuk jest analogiczne i spójne. Dla przykładu, w *Low in the Dark* Autorka wyróżnia trzy linie rozwoju (threads) realizujące określone tematy i szeroko pojęte problemy społeczne. Konstrukcje te opierają się na dość instrumentalnie potraktowanych postaciach, zgodnie z konwencjami teatru absurdu, do którego Carr otwarcie nawiązuje. Relacja matka/córka realizowana jest więc przez postaci notorycznych ‘rodzicielek’ stygmatyzowanych wszystko mówiącymi imionami – Binder vs. Bender. Druga linia rozwoju alternatywnie ukazująca świat identyfikacji płciowej, opiera się na dwóch męskich postaciach – Baxter i Bone – z których jedna odgrywa rolę kobiecą. W tej części oglądamy dyskusję na temat płciowości definiowanej jako performatywna (rodzaj role-playing), niestabilna, oparta na szerokim spektrum forma identyfikacji. Trzecia linia rozwoju opiera się na postaci opowiadającego (storyteller) o nazwie Curtains, konstrukcji pozbawionej ciała i wyraźnej identyfikacji płciowej. Ambiwalentna płciowo postać opowiadającego nie stanowi szczególnie oryginalnej propozycji i pojawia się na przykład w *Lear's Daughters* autorstwa Elaine Feinstein oraz The Women's Theatre Group (1987) i podobnie jak u Mariny Carr ma status liminalny. Analiza problematyki sztuki przedstawiona w monografii nie odbiega od czytania nastawionego na problematykę społeczną uwzględniającą rolę kościoła i państwa, konflikty rodzinne, partnerskie oraz kwestie wypływające z postrzegania ról płciowych. Autorka wymienia całe spektrum problematyki. Tak więc, dość standardowe odczytania (pomijając zawsze możliwe dyskusje), przerywane są odniesieniami porównawczymi do innych dyscyplin, w których analogiczna problematyka stanowi przedmiot zainteresowania i terapii. Nie widzę tu przenoszenia metodologii i tworzenia amalgamatu, który owocowałby zupełnie nową wiedzę. Problemy w związkach są więc także przedmiotem zainteresowania DSM-5 (str. 125); macierzyństwo w swym patologicznym wydaniu depresji poporodowej stanowi przedmiot dla DSM-5 (str. 127 oraz 135); to samo dotyczy badania kategorii *gender* przez nauki medyczne (str. 129); cierpienie będące skutkiem nieudanych związków jest

przedmiotem zainteresowania terapii kognitywno-behawioralnej (134), itd. Monografia tropi podobieństwa, 'affinities', 'similarities' (134) suponując dość oczywiste analogie pomiędzy terapiami egzystencjalnymi (existential therapies) a działaniem teatru absurdu – nb. wystarczy przypomnieć filozoficzne afiliacje tego teatru. Pozostawanie na poziomie analogii oraz bliskości, w sensie *scientific proximity*, jest stosunkowo bezpieczne. Natomiast próby sugerowania, iż istnieje związek wynikania pomiędzy sytuacją na scenie a zmianą w sposobie myślenia widowni i powoływanie się na źródła odnoszące się do mechanizmów obserwowanych przez np. psychologów jest bezpodstawne i absolutnie nieweryfikowalne (np. fragment: „The enchantment ... violence, 135). Oddać trzeba Autorce, że często pisze w trybie przypuszczającym i wydaje się to być właściwa forma. Tak więc, analizy, oprócz tradycyjnej formy czytania tekstów i ich potencjału teatralnego, i unikania odniesień do uprzednio skreślonych teorii i ideologii, wskazują hipotetyczne jedynie skutki/efekty partycypacyjnego odbioru sztuk Mariny Carr, jak na str. 129: 'audience members once they recognise themselves...' przywołując warunki określające modelowego widza, który poddaje się wpływowi teatru/terapeuty. Czy taki widz istnieje?

Podsumowując, widziałabym nieco inaczej rezultaty badań Habilitantki aniżeli zapowiada to rozdział wstępny. Monografia nie ma charakteru interdyscyplinarnego, lecz multi- czy też trans-dyscyplinarny. Łącząc w badaniach interdyscyplinarnych dyscypliny z zakresu humanistyki, łatwiej tworzymy przestrzeń wspólną z efektami przenikania. Dotyczy to na przykład badań nad wizualnością w literaturze i teatrze. Mówiąc o doświadczaniu lub przenoszeniu form doświadczania kulturowo definiowanej przestrzeni, mamy do dyspozycji bardzo dobrze określone instrumentarium z dziedziny filozofii, teorii urbanistyki, czy też geografii kulturowej i kulturoznawstwa. Listy dyscyplin spoza humanistyki, które Habilitantka wymienia w swojej pracy nie znajdują pełnego odzwierciedlenia w jej badaniach, które pozostają badaniami humanistycznymi, opartymi głównie na analizie tekstów. Odniesienia do wartości terapeutycznych mają charakter spekulatywny, gdyż nie są poparte badaniami właściwymi dla badań empirycznych. Jednakże monografia, która podejmuje interesujący temat terapeutycznych własności teatru i zakładając zapewne możliwości ich wykorzystania w przyszłości, stanowi próbę otwarcia się na nowe perspektywy badawcze, i ma to swoją wartość. Monografia stanowi niejako pierwszą próbę, przynajmniej do kolejnych badań, które mogłyby zweryfikować proponowane hipotezy. Na tym etapie Autorka zebrała dużą ilość materiału, wiedzy, która może służyć dalszym badaniom właściwym dla badań empirycznych, które trzeba wykonać. Oceniałabym monografię jako

wstępne studium wykonalności projektu, który wymaga doprecyzowania i sprawdzenia, a także nakładów finansowych. W obecnej formie monografia to etap przygotowań, które ani nie potwierdzają ani nie zaprzeczają terapeutycznej funkcji teatru Mariny Carr.

2. Osiągnięcia organizacyjne oraz dydaktyczne

Osiągnięcia dydaktyczne Habilitantki nie budzą wątpliwości i zasługują na bardzo wysoką ocenę. Pani dr Dagmara Gizło jest autorką nowej specjalizacji na Wydziale Anglistyki, *Teatr i Dramat Krajów Angielskiego Obszaru Językowego*. Jest też jej koordynatorką. Dysponuje doświadczeniem w prowadzeniu prac dyplomowych oraz szerokiego spektrum kursów wymienionych w autoreferacie. Szczególnie interesująca i związana z jej badaniami naukowymi jest inicjatywa współtworzenia wraz z Uniwersytetem Medycznym w Poznaniu programu nowego kierunku, *Język i Komunikacja w Ochronie Zdrowia*.

Warta zauważenia jest także aktywność Habilitantki poza uczelnią, jej współpraca ze szkołami, ośrodkami kultury oraz opieki społecznej.

Ogólne podsumowanie i wnioski

Działalność dydaktyczna, działalność organizacyjna, działalność na rzecz środowiska zewnętrznego, popularyzacja oraz współpraca naukowa Habilitantki nie budzą wątpliwości. Natomiast dorobek naukowy dr Dągmary Gizło deklarowany jako *działo* można bardzo ostrożnie ocenić jako minimalnie spełniający kryteria stawiane przed habilitacją i określone we właściwych przepisach prawa dotyczących dorobku naukowego osoby ubiegającej się o nadanie stopnia doktora habilitowanego i mogą być podstawą do nadania stopnia doktora habilitowanego.

She Ustrowski - Alon