

Recenzja pracy doktorskiej Pana Magistra Piotra Dariusza Urbana

Teatr w poezji Zbigniewa Herberta

Przedstawiona do oceny rozprawa doktorska Pana Piotra Dariusza Urbana napisana pod kierunkiem dra hab. Ryszarda Strzeleckiego w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego przynosi bardzo rzeczową, rzetelną i drobiazgową analizę śladów obecności szeroko rozumianego teatru w twórczości lirycznej Zbigniewa Herberta. Jest wynikiem prowadzonych od wielu lat badań, poświadczonych odnotowanymi w bibliografii publikacjami ich częściowych efektów. Niewątpliwa wartość tej obszernej rozprawy, liczącej ponad 370 stron, to zaproponowana przez Autora perspektywa metodologiczna zaczerpnięta z teatrologii w odniesieniu do badań nad liryką.

Pan Magister Piotr Dariusz Urban, który postawił przed swoją monografią ambitny cel „odślonięcia wszelkich możliwych związków tekstów lirycznych Zbigniewa Herberta z dramatem – tworzywem, na którym powstaje spektakl teatralny i teatrem, w którym spektakl ten jest odgrywany” (s. 6), a zarazem wypełnienia dotkliwych luk badawczych, niewątpliwie podjął się trudnego zadania. Szeroko komentowana, niezmiennie inspirująca twórców i literaturoznawców, poezja Herberta nie doczekała się dotąd całościowego opracowania w takiej – jak zaproponowana przez Doktoranta – perspektywie, co więcej podejmowane badania wzbudziły szereg wątpliwości natury terminologicznej. Ambitny zamysł Autora pracy wiązał się zatem w tym przypadku z koniecznością definicyjnych uporządkowań. Podkreślając kluczowe dla rozwoju dyscypliny znaczenie precyzji wywodu i ścisłości określeń budujących naukowy dyskurs, Pan Dariusz Urban zaproponował własne ujęcie jako odpowiedź na „niedostatki” (s. 6) ujęć wcześniejszych, przekładające się na ich „relatywne wyniki” (s. 5). Zmierząc do realizacji celu pracy, sięgnął po semiotyczno-strukturalną analizę, interpretację i opis, efektywnymi narzędziami Badacza stały się w ocenianej pracy „pojęcia powstałe w wyniku uporządkowania definicji takich kategorii jak: dramaturgiczność, dramatyczność i teatralność” (s. 7). Rezultatem podjętych działań jest udane i w dużej mierze odkrywcze opracowanie dramatyczno-teatralnych aspektów twórczości lirycznej Herberta, które

interesującymi efektami dociekań przekonuje o skuteczności zaproponowanych procedur badawczych.

Praca ma przemyślaną i logiczną konstrukcję. Składa się z pięciu rozdziałów, wstępu, podsumowania, bibliografii i streszczenia w języku angielskim. Dwa pierwsze rozdziały przybliżają dramatyczno-teatralne aspekty liryki Herberta w dotychczasowych badaniach oraz kluczowe kategorie dramatyczno-teatralne. Trzeci w sześciu kolejnych podrozdziałach (*Czas zdarzeń; Didaskalia; Dialog i monolog – wypowiedzi postaci dramatu; Dialog; Monolog; Akcja*) ukazuje „przejawy dramaturgiczności” w liryce Herberta, czyli oddziaływania na nią struktury dramatu rozumianego jako konwencja rodzajowa. Czwarty, liczący pięć rozdziałów („*Nike, która się waha*” oraz „*Dedal i Ikar*” jako *minidramaty o cechach tragedii; Znaki misterium w liryku „U wrót doliny”; „Raport z obłąkanego Miasta” a dramat romantyczny; Poemat „Pan Cogito” jako moralitet; Monodramatyczny charakter „Powrotu prokonsula*”), przedstawia wybrane formy gatunkowe dramatu odsłaniające określoną – naznaczoną dramatyzmem – wizję człowieka i świata jako „świadectwa dramaturgiczności”. Piąty w kolejnych jedenastu podrozdziałach (*Widz; Aktor; Reżyser; Scenarzysta; Chwyty teatralne – metateatralność; Przestrzeń teatralna; Przestrzeń sceniczna a przestrzeń pozasceniczna, kuliszy; Garderoba i nadszcenie; Metody sztuki aktorskiej; Znaki akustyczne odnoszące się do wykonawcy; Znaki wizualne odnoszące się do wykonawcy*) przybliża „wyróżniki teatralności” – związki i zależności między analizowanymi utworami lirycznymi poety a teatrem.

Układ głównych części pracy – wyznaczony przez kluczowe w tym ujęciu kategorie: dramaturgiczności, dramatyczności i teatralności – jest w pełni uzasadniony i czytelny. Zastrzeżenia może budzić – nie do końca konsekwentny – sposób wydzielenia mniejszych partii tekstowych. Pierwsze dwa rozdziały, choć bardzo obszerne, są pozbawione podrozdziałów, co ma wpływ na ich przejrzystość. W rozdziale trzecim zwraca uwagę dysproporcja w objętości wydzielanych partii materiału, dwustronicowa zapowiedź dalszej części rozważań pełni tu funkcję samodzielnego podrozdziału. Nie do końca przekonuje też sposób uporządkowania materiału w rozdziale ostatnim (ilość, ale i kolejność podrozdziałów).

Podstawą materiałową jest cała twórczość poetycka Herberta, jednakże w zaproponowanych w poszczególnych segmentach pracy analizach – choć odmiennie ukierunkowanych – często powracają te same utwory i ich fragmenty, powtarzają się również towarzyszące im refleksje, spostrzeżenia i wnioski. Autor pracy ma zresztą pełną tego świadomość, tłumacząc powtarzalność przykładów „tkwiącymi w nich potencjalnościami, które w istotny sposób rzutują na wyniki prowadzonych badań” (s. 8). Każda z głównych części

wyvodu opatrzona jest podsumowaniem zbierającym cząstkowe wyniki analiz, które powracają w skrupulatnym zestawieniu w zamykającym całość ostatnim segmencie dyskursu.

W pierwszej partii rozprawy (*Dramatyczno-teatralne aspekty twórczości lirycznej Zbigniewa Herberta w dotychczasowych badaniach*) Doktorant przedstawia stan badań. Bardzo skrupulatnie, drobiazgowo, ale i nie bez powtórzeń, referuje zbieżne, odnoszące się często do tych samych utworów, spostrzeżenia i wnioski kolejnych badaczy. Podsumowując przegląd prac, podejmujących interesujące Go zagadnienia związane z obecnością dramatu i teatru w formach lirycznych poety, podkreśla (na s. 47) ich marginalny i „wyrywkowy” charakter. Wypunktowuje dotychczasowe braki i zaniedbania: „Nie pokuszono się szukać związków pomiędzy wierszami poety a innymi gatunkami dramatycznymi [...]”, „W zasadzie nie zwrócono uwagi na funkcjonowanie w wierszach poety [...] aktora i widza”, „Nie wskazano ról, jakie najchętniej przyjmują na siebie aktorzy [...]”, „Nie odstonięto zachodzących między aktorem a widzami relacji” (s. 49) itd., by potwierdzić ocenę dotychczasowych badań, sygnalizowaną już we wstępie rozprawy: „pobieżne, ograniczone, mało przekonujące lub zupełnie nietrafne” (s. 6). Krytyczna ocena dokonań poprzedników jest oczywiście niezbędnym elementem rozwoju naukowego, warto jednak zauważyć, iż walorem uczonych jest także pewna powściągliwość w tej mierze (jak i w pozytywnej autoprezentacji), nierozmijająca się przecież z intelektualną rzetelnością. Podkreślając wysokie kompetencje Autora dysertacji, który jest w pełni ukształtowanym badaczem o szerokiej wiedzy literaturoznawczej i świadomości metodologicznej i doceniając znaczenie prezentowanego do oceny osiągnięcia badawczego, za niefortunny uważam jednak sposób, w jaki osiągnięcie to zestawia z wcześniejszymi eksploracjami literaturoznawczymi, uchylając jednocześnie ich merytoryczną wartość.

W kolejnej partii rozważań (*Kluczowe kategorie dramatyczno-teatralne w badaniu twórczości lirycznej Zbigniewa Herberta*) Doktorant, podnosząc kwestię płynności kategorii stosowanych w naukowym dyskursie (dostrzeżoną już wcześniej m.in. przez Annę Krajewską, Małgorzatę Sugierę czy Mateusza Borowskiego), zmierza do uporządkowania i doprecyzowania pojęć najważniejszych dla tematu rozprawy. Przywołuje zatem dotychczasowe (choć prezentowane w subiektywnym wyborze) ustalenia badaczy, zamykając przegląd stanowisk sformułowaniem własnego. Dramaturgiczność definiuje zatem jako „objawioną w tekście lirycznym strukturę rodzajową dramatu widzianego wyłącznie jako dzieło literackie” (s. 95). Dramatyczność rozumie jako „prezentowaną w różnych gatunkach dramatycznych wizję świata (układ świata) i ludzkiej egzystencji, która z natury swej jest dramatyczna, gdyż pokazuje, że zdany jedynie na siebie człowiek, posiadający świadomość tego, że w jego rękach

leży ostatecznie zguba lub ocalenie nie może w życiu uniknąć tragedii – zła, cierpienia czy śmierci” (s. 96). Teatralność tłumaczy jako „objawiającą się w tekstach lirycznych Zbigniewa Herberta strukturę teatru, rozumianego jako rodzaj sztuki widowiskowej, która tworzy przed publicznością – widzami (tu czytelnikami) umowną, fikcyjną rzeczywistość, opartą przede wszystkim na działaniu aktorów (tu zarówno podmiotu lirycznego, jak i bohaterów liryków), wcielających się w określone role” (s. 103). Zaproponowane objaśnienia nie należą do maksymalnie zwięzłych, zdradzają zarazem pewne cechy stylu Autora, który chętnie sięga po konstrukcje analityczne, rozbudowaną składnię i szyk przestawny, pojawia się tu także usterka logiczna (*idem per idem*). Cały drugi rozdział mógłby, w moim przekonaniu, znacząco zyskać na klarowności, gdyby Doktorant najpierw wydzielił równoważne części poświęcone poszczególnym kategoriom, następnie, w myśl zasady od ogółu do szczegółu, poprzedził przegląd stanowisk choćby krótkim zarysem sygnalizującym najważniejsze nazwiska i najistotniejsze spostrzeżenia, hierarchizacją materiału uzasadniającą wybór (ujawniającą powody, dla których Autor zrezygnował z opisywania innych ujęć) i kolejność prezentacji prac. Później zaś rozważył zasadność nadmiernej niekiedy drobiazgowości w referowaniu prac badaczy i wyraźniej zaakcentował odkrywane przez nie nowe aspekty.

Rozdział trzeci (*Przejawy dramaturgiczności w tekstach lirycznych Zbigniewa Herberta*) staje się potwierdzeniem tezy, iż „liczne utwory liryczne Herberta posiadają dramaturgiczny charakter” (s. 207). Doktorant przedstawia „sposoby funkcjonowania poszczególnych elementów struktury rodzajowej dramatu” (s. 105) w wybranych wierszach Herberta, tych, w których – jak zaznacza – w całości, bądź w istotnej ich części ukazany został „ciąg zdarzeń i działań rozgrywających się *hic et nunc*” (s. 107). Wnikliwy wywód uzupełniają liczne tabelaryczne zestawienia. Moim zdaniem ponowne przywoływanie obfitych cytatów nie w każdym wypadku jest konieczne i zasadne, tabele nie do końca też spełniają swoją funkcję przejrzystego wyeksponowania istotnych treści, ze względu na ich ilość, powtarzalność i drobiazgowość zestawianych informacji. Po rozpoczynającym rozdział skrótowym ujęciu „czasu zdarzeń”, Autor pracy proponuje wnikliwe i rozbudowane analizy poetyckich fragmentów o charakterze didaskaliów, przywołując wiersze, w których odnajduje, jak w dramacie, skończoną, jednowątkową akcję o przyczynowo-skutkowym układzie zdarzeń, z wyraźnie zaznaczonymi jej momentami (*Nike która się waha*), ale także tworzone wyłącznie za pośrednictwem didaskaliów scenariusze pantomimicznych przedstawień (np. *Dwunaste piętro*, *Przesłuchanie anioła*). Bada przykłady steatralizowanych ekfraz (*Tomasz*) i hypotypoz (*Madonna z lwem*), analizuje sceny „tworzące poszczególne momenty w jednowątkowej akcji utworów” (np. w *Dedalu i Ikarze*). Doktorant potrafi przekonująco wydobyć didaskaliczny

charakter liryki Herberta i odsłonić wpisane w wiersze formy sceniczne w bogactwie ich odmian, choć może szkoda, że zabrakło tu odniesień do ważnej syntezy Witolda Wołowskiego (*Didaskalia i didaskaliczność. W dramacie i nie tylko*, Lublin 2016), przynoszącej bilans dociekań światowej didaskaliologii, odsłaniającej istotność didaskaliczności w przekazie artystycznym i medialnym. W dalszej części rozdziału Autor skutecznie dowodzi swoich tez o nasyceniu liryki Herberta dialogicznością i monologicznością, przypominając zarazem o różnicowaniu i wzajemnym przenikaniu się tych podstawowych dla dramatu form. Zauważa, że „za wyjątkiem stychomytii, poeta pozwala wykreowanym przez siebie postaciom scenicznym wypowiadać się w zasadzie za pośrednictwem wszystkich znanych odmian dialogu i monologu, które spotykamy w dramacie” (s. 205). Jak podkreśla, Herbert „z upodobaniem” „sięga po te formy scenicznej wypowiedzi, które niejako z góry narzucają dystans pomiędzy aktorem a widzem, tj. monolog dramatyczny, monolog dialogizujący, dialog czynnościowy, dialog konwersacyjny, tyradę, jak i te ich warianty, które zezwalają na przełamywanie teatralnej iluzji tj. *apart* czy *parabazę*” (s. 205). Stwierdza też, „że wszystkie warianty dialogów wypowiedziane przez wykreowane postaci pełnią w tekstach lirycznych poety przede wszystkim funkcję dramaturgiczną, najczęściej konfliktotwórczą” (s. 205). W podsumowaniu dociekań zawartych w rozdziale trzecim zauważa również (na s. 206), że „spora” liczba liryków Herberta charakteryzuje się „typową dla idealnego modelu dramatu akcją”, „w zdecydowanej większości przypadków” ma ona „charakter skończony lub wyraźnie zmierza ku finałowi”, najczęściej też można mówić o akcji jednowątkowej o charakterze przyczynowo-skutkowym.

W kolejnym rozdziale (*Formy gatunkowe jako świadectwo dramatyczności w liryce Herberta*) Autor na wybranych przykładach wierszy precyzyjnie dookreśla cechy gatunkowe przywoływanych form dramatycznych, rozpoznaje ślady poetyckich do nich odniesień i poddaje je wnikliwej analizie, kompetentnie wspierając własne spostrzeżenia literaturą przedmiotu. Przekonująco dowodzi oddziaływania dramatycznej formy na kształt liryki Herberta. Wspomniana literatura jest bogata, choć nie uwzględnia na przykład publikacji Dobrochny Ratajczakowej, istotnej może szczególnie w odniesieniu do tej części wywodu, w której zgodnie z intencją Autora, myślenie gatunkami przekłada się na precyzyjne porządkowanie zjawisk (*Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015), a podejmującej tak ważne kwestie, jak z jednej strony przekształcenia idei gatunków, z drugiej – ich destabilizacja. Erudycyjny wywód Doktoranta, odsłaniający obecność form dramatyczno-teatralnych w przestrzeni liryki ujawnia oczywiście świadomość złożoności problematyki związanej z podziałami gatunkowymi, wyraźnie podporządkowany jest jednak modelowemu, paradygmatycznemu ujmowaniu gatunków. Każda z zaprezentowanych przez

Doktoranta części wywodu zamierza do tej samej, wielokrotnie powtarzanej w pracy, konkluzji – o „dramatycznej wizji świata i ludzkiej egzystencji, zgodnie z którą człowiek nie może w życiu uniknąć cierpienia, zła i śmierci” (s. 224). Wskazując na Herbertowe upodobanie do tragedii, Autor pracy odnajduje w przywoływanych przykładach (w tym wypadku są to analizowane już w innych fragmentach rozważań *Nike, która się waha* oraz *Dedal i Ikar*) nie tylko analogiczny konflikt tragiczny, tragizm znamionujący działania bohatera lirycznego czy ślad ironii tragicznej, ale także elementy nawiązań do modelu akcji tragicznej i części kompozycyjnych tragedii. Liryczne inspiracje tragedią – jak pisze Doktorant – służą do podkreślenia zdeterminowania ludzkiego losu przez siły wyższe (*Nike, która się waha*) i dramatycznych konsekwencji odrzucenia „odwiecznego i stałego systemu wartości” (*Dedal i Ikar*). Wskazując na poetycki kształt nawiązań do misterium rozumianego tu (jak proponuje Janusz Skuczyński) jako kategoria estetyczna, ale również światopoglądowa, antropologiczna, historiozoficzna i metaforyczna (w liryku *U wrót doliny*), odczytuje w nich intencję ukazania prawdy o kondycji człowieka XX wieku, nie tylko stawiającego siebie na miejscu Stwórcy, ale zmierzającego do samozagłady. Dowodząc śladów obecności poetyki dramatu romantycznego rozumianego jako typ konwencji dramatycznej (w *Raporcie z oblężonego Miasta*), m.in. w koncepcji podmiotu lirycznego i jego metamorfozie, otwartym charakterze utworu, ale też jego wieloznaczności i wieloprzestrzenności, przekonuje, iż za pośrednictwem tej właśnie odmiany gatunkowej poeta dąży do wyeksponowania tragizmu narodu oraz dylematów jednostek i całych pokoleń zmuszonych do podejmowania wyboru między szczęściem osobistym a obowiązkiem wobec ojczyzny. Analizując moralitetowy charakter poematu *Pan Cogito*, od przywoływanej w tytule formuły filozoficznej i koncepcji bohatera-Everymana po elementy struktury moralitetowej oraz ideologiczną i religijną wykładnię rzeczywistości, podkreśla iż „Poeta posłużył się tą formą gatunkową, by pokazać, że człowiek krocząc przez życie, musi dokonywać ciągłych wyborów między dobrem a złem, co, jak w przypadku Pana Cogito, wiąże się z cierpieniem i śmiercią” (s. 278). W ostatniej partii rozważań wewnętrzną walkę bohatera lirycznego w *Powrocie prokonsula* Doktorant ukazuje przez pryzmat monodramatycznego charakteru utworu.

Powtarzalność utworów poetyckich i ich fragmentów wraz z rozmywającym się w dyskursie podziałem na podrodziny problematyzuje zasadność zaproponowanego układu materiału w rozdziale piątym (*Wyróżniki teatralności w tekstach lirycznych Zbigniewa Herberta*). Autor analizuje w tej części pracy utwory poetyckie, które – jak przekonuje – na różne sposoby zakładają istnienie widza (począwszy od zwrotów skierowanych wprost do niego, poprzez uobecniające go monologi dramatyczne czy dialogi bohaterów lirycznych, po

sankcjonujące jego udział komentarze) i aktora (m.in. powoływanego do istnienia za pośrednictwem liryki roli i liryki maski), w jednym z dalszych rozdziałów wyodrębniając jeszcze dwa biegunowo różne modele gry aktorskiej (koncepcja Konstantina Stanisławskiego i Bertolta Brechta) i wskazując ich egzemplifikacje w lirykach Herberta. Przywołuje wiersze, które pozwalają dostrzec ślady obecności reżysera (utożsamianego tu z inscenizatorem), powiązanej przede wszystkim z metaforą teatru-świata (w utworach *Nike, która się waha* oraz *Dedal i Ikar* Autor wskazuje na siły transcendentne jako reżysera ludzkiego życia, przywołuje też inne przykłady, w których rolę tę pełni narzucony przez historię system totalitarny), ale także ze zjawiskiem interferencji sztuk (gdy reżyserem jest sam poeta). Doktorant analizuje utwory, które – jak przekonuje – sygnalizują obecność scenarzysty ściśle związaną z rolą reżysera i aktora (także reżyserującego samego siebie). Pojawiający się tu jako przykład *Powrót prokonsula*, zdaniem Autora pracy „jeden z najbardziej scenicznych wierszy poety” (s. 305), staje się także czytelnym potwierdzeniem metateatralności. W krótkim podrozdziale pojawia się jeszcze kilka innych przykładów, ale, rzecz jasna, fragment ten nie wyczerpuje zagadnienia ważnego przecież w kontekście całej pracy, w której Autor odnosi się do metafory teatru-świata, a więc też źródła utrwalonej w niej teatralności ludzkiego życia i do różnych sygnałów deziluzyjności teatralności w ścisłym tego słowa rozumieniu. Może warto byłoby szerzej wyzyskać w pracy cenne spostrzeżenia badaczy, zwłaszcza Sławomira Świątka i (nieobecnej w bibliografii) Krystyny Ruty-Rutkowskiej. W kolejnych podrozdziałach Doktorant nawiązuje do omówionych w czwartym rozdziale Herbertowych inspiracji wybranymi formami dramatycznymi, łącząc je z modelowymi przestrzeniami teatru dramatycznego (od antycznego amfiteatru po scenę pudełkową). Wydobywa z liryków informacje o wpisanych w nie stosunkach przestrzennych, także tych, które należą do miejsca teatralnego (garderoba w *Powrocie prokonsula* i nadscenie, „w którym zdaje się stać twórca i reżyser przedstawienia, a jednocześnie aktor-lalkarz – tytułowy bohater liryku *Gra Pana Cogito*”). Korzystając z zaproponowanej przez Tadeusza Kowzana klasyfikacji znaków w teatrze, Doktorant analizuje odnoszące się do aktora znaki audialne (słowo, intonacja) i wizualne (jak dookreślające postać: rekwizyt, kostium, charakteryzacja, ale także gest, ruch i mimika).

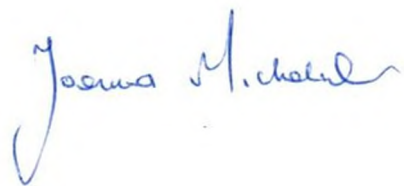
Recenzowana rozprawa ma wiele mocnych stron, co chciałabym podkreślić. Autor pracy podejmuje ważny poznawczo problem, domagający się gruntownej refleksji badawczej i konsekwentnie realizuje ambitny zamiar wypracowania efektywnych narzędzi i wskazania procedur służących rozwojowi dyscypliny. Jego wnikliwe, interesujące analizy, często wydobywające niedostrzeżone wcześniej aspekty twórczości Herberta, wsparte są metodologiczną świadomością i dokładną znajomością przedmiotu, o której świadczy też

obszerna bibliografia (przede wszystkim z zakresu dramatu i teatru). Erudycyjny, dopracowany wywód zdradza dojrzałość naukową i dużą samodzielność Autora, który dysponuje umiejętnością precyzyjnego stawiania tez i przekonującego ich uwiarygodnienia w analizowanym materiale, konstruowania logicznego i spójnego wywodu o wysokiej wartości merytorycznej. Praca dowodzi dramatyczno-teatralnego charakteru liryki Herberta, pogłębiając, istotnie uzupełniając i wzbogacając zarówno dotychczasowe odczytania tej twórczości, jak i badania nad teatrem w tekście literackim. Przedstawione ujęcie nie wyczerpuje jednak podjętego tematu. Sądzę, że warto byłoby uwzględnić w rozważaniach kontekst twórczości teatralnej i radiowej Herberta, wyrosłej z „potrzeby myślenia dramatycznego”, jak pisał Jacek Kopciński (w książce *Nastuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 13), zarysować koncepcję dramatu i teatru Herberta i zestawić ją z jego rozumieniem liryki. Cenne byłoby też choćby skrótowe nawiązanie do źródeł teatralnej fascynacji poety, poświadczonych faktami z jego artystycznej biografii, ale także utrwalonej w zachowanej korespondencji Herberta. Interesujące efekty mogłaby przynieść refleksja sytuująca teatr w liryce Herberta w szerszym jeszcze kontekście – tradycji (z podkreśleniem bogactwa i różnorodności lirycznych nawiązań do toposu *theatrum mundi*) i współczesności (ze wskazaniem innych przykładów teatru w liryce i innych możliwości ich prezentowania, jak choćby Anny R. Burzyńskiej, *Male dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2012).

O niektórych usterkach pracy była już mowa. Pewnym utrudnieniem lektury są często nazbyt rozbudowane konstrukcje składniowe z szykiem przestawnym. Jak już wspomniałam, wywód zdradza predylekcję Autora do zbytniej opisowości, ale też wielokrotnego powtarzania tych samych treści w różny sposób, co niekiedy niepotrzebnie komplikuje i rozciąga wywód. Inna kwestia to niekonsekwencja w sposobie ujawniania się Autora w tekście. Doktorant najczęściej używa – niezbyt fortunnej – formy trzeciej osoby liczby pojedynczej, co wobec dużej częstotliwości fraz przywołujących „autora” może być dla czytelnika nieco drażniące (np. w nie najlepiej skonstruowanym pierwszym zdaniu wstępu: „*Teatr w poezji Zbigniewa Herberta* to temat rozprawy, w której badający starać się będzie odsłonić związki twórczości lirycznej autora *Raportu z oblężonego Miasta z teatrem*” i dalej: „Przez teatr autor dysertacji rozumieć będzie nie tylko rodzaj sztuki widowiskowej [...]” czy w ostatnim akapicie na tej samej stronie: „Do podjęcia się próby odsłonięcia związków twórczości lirycznej Zbigniewa Herberta z szeroko rozumianym teatrem skłoniły autora niniejszej pracy poczynione przez niego obserwacje i przeprowadzone badania”, s. 4). Incydentalnie Badacz sięga też po formę pierwszej osoby liczby mnogiej (np. „Przez teatr rozumieć będziemy również ludzi, którzy

tworzą przed publicznością widowisko teatralne [...]”, s. 4) i wreszcie formę eksponującą go bezpośrednio. Tej ostatniej używa w zakończeniu dysertacji (np. „Prowadząc badania, doszedłem do wniosku [...]”, „W rozdziale pierwszym dokonałem kwerendy [...]”, s. 347). Zdarzają się w pracy (sygnalizowane już cytatami) usterki językowo-stylistyczne, np. „eksponujące uczuciowo swą uczuciowość”, s. 36, „przekonywujące”, s. 49 „odbiega od klasycznego schematu przebiegu akcji”, s. 200, „Przyglądając się uważnie lirykowi Herberta, da się zauważyć [...]”, s. 200, „niemożliwym staje się”, s. 200, „pozostanie niemą na jego widok [...] ofiara młodzieńca nie będzie pełną,” s. 210, „wiadomym się staje”, s. 211. Wielokrotnie powraca w pracy wadliwa konstrukcja „wydaje/zdaje się być” (m.in. na s. 16, 26, 30, 159, 163 i in.). Pewne zastrzeżenia budzi też kwestia zapisu bibliograficznego w przypisach i w zestawieniu bibliografii, zwłaszcza niekonsekwentnego sposobu zapisu artykułów w czasopismach czy zapisu niepełnego w przypadku rozdziału w monografiach (wielo)autorskich. Wskazane tu pewne niedoskonałości pracy powinny być wyeliminowane przed ewentualną publikacją, na którą jednoznacznie zasługuje. Nie zmieniają też mojej wysokiej oceny recenzowanej dysertacji jako oryginalnego rozwiązania ważnego problemu naukowego, potwierdzającego rozległą wiedzę Autora i umiejętność samodzielnego prowadzenia badań naukowych.

Podsumowując, z przekonaniem stwierdzam, że rozprawa Pana Magistra Piotra Dariusza Urbana spełnia wszelkie wymogi formalne i merytoryczne stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie jej Autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink, reading "Joanna Michalik". The signature is written in a cursive, flowing style.