

dr hab. prof. ucz. Ryszard Strzelecki  
Katedra Kultury Współczesnej  
Instytut Nauk o Kulturze  
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego  
W Bydgoszczy

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Anny Puzio pt.: *Twórczość dramatyczna Anny Świrszczyńskiej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Jolanty Pasterskiej**

Już na początku wstępu autorka znacząco zawęża wskazany w tytule zakres badań. Przedmiotem materialnym dysertacji uczyniła tylko część dorobku dramatycznego pisarki — dramat „Orfeusz” i trzy jednoaktówki. Ten wyraźnie wydzielony obszar twórczości, o czym przekonuje nas autorka, ma szczególne walory artystyczne i ideowe, i pozwala spojrzeć na cały dorobek Świrszczyńskiej od strony formy dramatycznej, a zwłaszcza pozwala ujawnić zapoznane, niedostrzegane i najcenniejsze walory tego dorobku. Waga tych tekstów polega na sile oddziaływania poezji zwróconej ku teatrowi i oryginalnych kreacjach bohaterów, postaci kobiecych i męskich. Akcent pada na problematykę feminizmu, co zostało poparte szerokim, moim zdaniem wystarczającym aparatem badawczym, którym dysponuje humanistyka najnowsza. Wszystkie te walory świadczą o trafnym wyborze tekstów, są reprezentatywne dla osobowości twórczej poetki i, zgodnie z intencją doktorantki, stanowią podstawę ujęcia i badania innych obszarów jej twórczości. Już we wstępie znalazły się istotne ustalenia, dotyczące dramatu poetyckiego. Potem autorka jeszcze kilkakrotnie nawiązuje do tej kategorii w toku omawiania istotnych wyróżników analizowanych dramatów. Powrócę do tych spraw w toku podsumowań, w dalszej części recenzji. Również we wstępie doktorantka antycypuje ważne, niewątpliwie oryginalne sądy na temat twórczości dramatycznej Świrszczyńskiej. Sądzę, że efekt jej badań stanowi przełomowy, moment refleksji nad dorobkiem Świrszczyńskiej oraz istotnie dopełnia obraz współczesnej literatury polskiej, od lat konfrontowanej z narastającym kryzysem kultury, którego apogeum doświadczamy w ostatnich latach.

Doktorantka rezygnuje z typowej formuły wstępu, który zazwyczaj obejmuje kompletne zestawienie badań, poprzedzających i uzasadniających celowość pisanego aktualnie studium. Szersze nawiązania do dotychczasowych badań pojawiają się dopiero w kolejnych rozdziałach. Autorka we wstępie zwraca uwagę na recepcję krytycznoliteracką i krytycznoteatralną dramatu *Orfeusz*, pełny, jak sądzą, wykaz recenzji zamieszcza w przypisie, i są one poświadczone w bibliografii. Dodać trzeba, że w bibliografii nie zostało wydzielone

osobne miejsce dla samych opracowań o Świrszczyńskiej. Skutkiem tego poświęcone poetce książki Renaty Stawowy, Czesława Miłosza, Agnieszki Stapkiewicz czy Ewy Guderian-Czaplińskiej trzeba odszukiwać w dziale ogólnym: *Opracowania monograficzne, syntezy, opracowania historycznoliterackie*, gdzie są zamieszczone wraz z innymi studiami. Zwracam na to uwagę, gdyż wspomniane książki nie są mało znaczącym dopełnieniem stanu badań. Konstatacje dotyczące utworów dramatycznych, jak zaznacza autorka, korelują z tekstami poetyckimi, co z kolei nadaje wagę badaniom, dotyczącym poetyckiego dorobku Świrszczyńskiej. W opracowaniu twórczości dramatycznej doktorantka już na wstępie wyróżnia trzy problematyki: recepcję mitu, uwikłanie w cielesność i ocalenie jednostki przed naporem świata. W refleksji nad dokonaniem pisarki podkreśla też wagę jej manifestu *Izba tortur*.

Już w tym miejscu warto zwrócić uwagę na zakończenie, współtworzące ze wstępem metodologiczną ramę pracy. Faktycznie zakończenie w pewnym stopniu odnosi się do wstępu, jednak dotyczy głównie koncepcji człowieka w twórczości Świrszczyńskiej. Szkoda, że wstęp nie precyzuje zasadniczego, jednorodnego celu pracy, a określa jedynie priorytety i stosowane przez Annę Puzio narzędzia badawcze. W tej sytuacji cały tok badań dramatów ostateczną artykulację uzyskuje w zakończeniu. Co przynosi zakończenie? Miejsce konkluzji autorka wypełnia sugestywnym paradygmatem, wedle mnie bliskim, kategoriom przyjmowanych przez I. Sławińską. Otóż paradygmatem tym, będącym wspólnym mianownikiem zarysowanych w twórczości postaw, także postawy pisarki jest działanie błazna. Chodzi o najbardziej dla Świrszczyńskiej znamienny typ błazna - o postać „głupca” z karty Tarota, stawiającego krok nad przepaścią. Tak autorka próbuje konceptualizować antropologiczną dominantę omawianych w pracy dramatów. Tego typu figura błazna wyraża utratę kulturowego fundamentu; wywiedzione z mitów kreacje bohaterów cechuje utrata sensu i wartości, a współczesnemu doświadczeniu pustki towarzyszy protest, zwrot w stronę ciała oraz specyficzna dla pisarki postawa śmiechu. W zakończeniu sporo uwagi doktorantka poświęca również dramatycznej funkcji języka, Nawiązuje tu do stanowiska Ireny Sławińskiej, która podkreśla pozawerbalne walory języka, mają one znaczenie również w rozprawie Grzegorza Sinki o kryzysie języka. Dla języka jako teatralnego tworzywa ważne jest rozróżnienie tekstów głównego i pobocznego, które Sławińska w badaniach traktowała jako jedną całość. Na końcu doktorantka rozważa znaczenie dramatów Świrszczyńskiej, podkreśla znaczenie *Orfeusza* oraz niemniejszą wartość późniejszych jednoaktówek. W pobieżnej konkluzji pracy zwraca wprawdzie uwagę na wkład Świrszczyńskiej w

kształtowanie dramatu poetyckiego. Zważywszy jednak na istotne ustalenia zawarte w pracy, lakoniczność podsumowania budzić musi niedosyt.

Tyle na temat wstępu i zakończenia. Bardzo krótko scharakteryzuję z kolei zawartość poszczególnych rozdziałów i podrozdziałów. Wprawdzie recenzje obejmują na ogół omówienie treści, jako podstawy formułowania opinii i ocen, i wydaje się to racjonalne, to jednak moją lekturę dysertacji Anny Puzio ograniczę do najważniejszych ustaleń i porządku tekstu, w tym jego struktury logicznej i informacyjnej wedle wskazań W. Marciszewskiego. Dopiero dalej więcej uwagi poświęcę dostrzeżonym w pracy kwestiom, wątpliwościom, uwagom, niekiedy też ocenom, ale i tu skupię się na kilku najważniejszych sprawach. Przekierowanie uwagi na ocenę nie powinno stwarzać wrażenia, że dostrzegam w pracy same tylko uchybienia, w żadnym wypadku. Decydujące sądy znajdują się w końcowej części recenzji i tam wykazują cenne walory pracy.

Przejdźmy więc do rozdziałów. W rozdziale pierwszym *Odkrywanie rzeczywistości - budowanie świata niemożliwego*. 1.1 poetka odkrywa świat, odkrywa siebie i proces tworzenia. Są tu też odniesienia do jej biografii, ukazywanej w różnych perspektywach; doktorantka przywołuje liczne opinie artystów i poetów ówczesnych, zbiera uwagi krytyczne, korzysta z danych źródłowych oraz wnikliwej kwerendy opracowań i świadectw, czerpanych z życia literackiego. Równie wnikliwie charakteryzuje kolejne etapy dorobku Świrszczyńskiej, formy twórczości, historię odkrywania dokonań pisarki oraz proces ich uobecniania w świadomości kulturowej. Dla rozpoznania jej literackiego świata autorka sięga po wypowiedź: *Izba tortur, czyli moja teoria poezji*, którą, jak zauważa, można odbierać jako manifest, obrazujący szeroko nakreślone założenia ideowo-artystyczne poetki. Ujawnia specyfikę poetyckiej tematyki, gdzie osobliwy feminizm współlistnieje z nastawieniem etycznym i społecznym zaangażowaniem, posługuje się obszernym aparatem badawczym, szczególnie rozbudowanym w części dotyczącej koncepcji manifestu. Eksponuje też program poetycki Świrszczyńskiej, sprawy natchnienia, stany transowe, indywidualizm stylu, świadectwa skrajnych doświadczeń, misję łączenia ludzi, tematykę twórczego cierpienia oraz zbawienia człowieka. Ważnym komponentem poszukiwań twórczych jest ciało, cielesność życia. Anna Puzio kładzie nacisk na osobliwości twórcze poetki, ujawniane ze szczególną siłą w twórczości dramatycznej. W części 2.2. powraca do zasygnalizowanej we wstępie recepcji scenicznej *Orfeusza*, wyszczególnia przedstawienia i ich twórców. Omawia kluczowe tematy: wojna, ciało, zwraca uwagę na motyw kobiety i oryginalność jego ujęcia w wyniku transformacji motywów kobiet antycznych. W dramatach wojennych rozważa z kolei moralną

stronę ludzkich działań, zaś dramaty poetyckie, szczególnie trzy jednoaktówki z tomu *Czarne słowa* (1967 r.), kończące twórczość teatralną, przynoszą dogłębną i odkrywczą eksplorację motywów ciała, kobiecości, znamiennego dla poetki motywu śmiechu, wolności i śmierci. W rozdziale pierwszym autorka poświęca uwagę również tak zwanym kręgom gatunkowym (1.2.3.). Mówimy raczej o formie jednoaktówki, podnoszonej w toku wywodu do rangi gatunku, czego przykładem są dramaty europejskiego modernizmu. Pewną korzyść przyniosłaby bardziej kompletna refleksja nad formą jednoaktówki w systematyce literackiej bądź teatralnej (w teatralnej teorii dramatu, np. u Skwarczyńskiej). Dalej następuje aspektowa, trafna diagnoza, wspomnianych trzech „minidramatów”, prowadzona w szerokim kontekście objaśniająco-porównawczym.

W rozdziale drugim: *Kreacyjne poszukiwania— w kręgu antycznych tematów i religii* (*Orfeusz, Człowiek i gwiazdy, Misterium średniowieczne, Święty i diabeł*). *Orfeusz* urasta do rangi dramatu programowego, skoro, jak zauważa autorka, realizuje założenia, powtórzone wiele lat później w manifestie *Izba tortur*. W rozdziale powraca kwestia reinterpretacji mitów antycznych. Zabieg ten jest najpełniej uwidoczniiony w koncepcji Eurydyki, która swoją tożsamość odzyskuje w Hadesie (czyśćcu). Trzeba zaznaczyć, że realizowany w tej części pracy kontekst badawczy jest właściwy, pozwala należycie ująć sprawę mitu i jego reinterpretacji. We reinterpretacyjnych zabiegach Anna Puzio dostrzega próby wielorakiego przybliżenia podmiotu współczesnego (m.in. sprawa wolności jednostki w Edypie, który odrzuca swój los i w swej wolności ponownie go przyjmuje). Kilkakrotnie pojawia się zagadnienie śmiechu jako podstawy i remedium na najtrudniejsze do udźwignięcia aspekty kondycji ludzkiej. Fragment 2.3. nazwany: *Wobec religii*. dotyczy *Misterium piętnastowiecznego*, *Misterium* w tej i innej postaci jest bezspornie dramatem poetyckim, podobnie jak jednoaktówka *Święty i diabeł*, gdzie w recepcji doktorantki wyłania się pytanie o status religii i udział Opatrzności w życiu. Inną postać dylematów egzystencjalnych podejmuje autorka we fragmencie 2.4. *Oblicza buntu i heroizmu*, gdzie wyostrza widzenie podjętych wcześniej tematów i kwestii, wedle słów Małgorzaty Baranowskiej „coraz bardziej antropocentrycznie”. Ujawnia wielorakie formy buntu, w postaci wielorakich ekscentrycznych zachowań, konstатовanych myślą Bachtina, proklamacje wolności (za myślą Levinasa) czy tragizm współczesny (w wykładni A. Camus). Analiza odsłania kolejne poziomy istności człowieka. Tak jest we fragmencie *Maski i przestrzenie Wolności* (2.5.), zaopatrzonym w prawidłowo dobrane konteksty badawcze - filozoficzne, kulturowe i literaturoznawcze oraz odkrywczymi zabiegami analitycznymi (autorka używa określenia – analityczno-interpretacyjne). Wiąże one konglomerat dominujących we współczesnej

humanistyczne przeświadczeń, spostrzeżeń, inicjatyw interpretacyjnych, w których istotną rolę odgrywa spojrzenie na cielesność w kontekście różnych pomysłów i dociekań humanistycznych. Tą drogą zgłębia przesłanie wskazanych dramatów.

Dorobek Świrszczyńskiej, zdaniem doktorantki, przełamuje jednostronność ujęć. Poprzez cielesność wyrażane są wszelkie, także graniczne momenty egzystencjalne, aż do ryzykownej deklaracji R. Shustermana, że ciało jest nie tylko materialnym obiektem, ale wręcz intencjonalną podmiotowością. Cielesność wyznacza więc kompletną i ostateczną perspektywę ujęcia najistotniejszych spraw ludzkich. W umiejętnym zderzeniu kontekstów odsłania autorka oryginalny, odkrywczy moment pisarskiego dokonania Świrszczyńskiej.

I z tym rozpoznaniem przechodzimy do rozdziału 3 *Cielesne projekcje świata (kobiecego)*. We fragmencie 3.1. podejmuje temat niezależności – w swoim ciele kobieta uzyskuje autonomię. A w jednoaktówce *Rozmowa z własną nogą* zostaje odsłonięta głębsza archeologia kobiecości, badaczka korzysta z chóru przywoływanych filozofów, licznych ludzi teatru obu reform, a także wnikliwych refleksji nad doznaniem cielesnym, relacjami między ludźmi (bohaterkami) i możliwościami poetyki cielesności. Wszystko to składa się na korporalne postrzeganie dzieła, świata i osób, ich egzystencji i śmierci oraz realizacji teatralnych. Następny motyw — *Nieśmiertelność ciała?* 3.2. Ucieleśniona forma świadomości pozwala w istocie doświadczać siebie jako podmiotu, powracają tu rozpoznania poczynione przez Chirpaza i Shustermana (112, 141). Wedle mnie autorka ukazuje ciało jako ostatnią szansę duchowości. W doświadczeniu śmierci i ostatecznego kresu obarczenie człowieka cielesnością, perypetiami ciała, umożliwia przeżycie pełni człowieczeństwa. W trudnym do wyartykułowania rozproszeniu, cielesność, jak mówi autorka, anarchizuje przestrzeń i w pewnym sensie rzutuje to na sposób widzenia świata i ludzkiej kondycji. I ostatni fragment 3.3 *Surrealistyczna imaginacja*. W tym właśnie kierunku zmierzają poczynania twórcze poetki, zaś autorka odnosi jej dokonania do dokonań innych twórców, czyni porównania z poetyką Mrożka i Różewicza. Rozważą rolę symboli w twórczości poetki, co zostaje poparte bardzo obszerną bazą teoretyczną. Symbole o specyfice surrealnejszej tworzą świat wypełniony przez tzw. „nowych” bohaterów - przedmioty, konstrukty myśli, obiekty kultury i literackiej tradycji. Surrealne twory ułatwiają poetce ukazywanie granicznej sytuacji jednostki w świecie. Wśród symboli dominuje motyw wody o konotacjach potopu, śmiertelnego zagrożenia oraz obcości w przywołanej idei "statku głupców".

Rozdział czwarty: *Śmiech szaleńca ekstaza człowieka. Próby ocalenia* dotyczy jednoaktówki *Czarny kwadrat*. W *Światach (nie)możliwych* 4.1. wcześniej zarysowane przez doktorantkę tendencje w zakresie poetyki i artystycznej epistemologii, umieszczone są w

kontekście sztuki współczesnej, a liczne nie-ludzkie uosobienia tworzą właściwą im odrębną aurę estetyczną. Zabiegi Świrszczyńskiej bliskie są eksperymentom i odkryciom dadaistów. Doktorantka umiejętnie ujmuje dokonania poetki w kontekście respektowanych przez nią konwencji literackich, artystycznych, pośród poszukiwań modernistów (podąża tu drogą rozpoznań Borgesa czy Porębskiego), zarazem poprzez dociekliwą analizę, dokonuje eksploracji zakrytych w zwyczajnej lekturze sensów. Ujawnia różnorodne eksperymenty poetki, wreszcie kieruje uwagę ku kulturowej recepcji szaleństwa, rozwija to we fragmencie 4.2. *Twarze szaleńca*. Podobnie jak wcześniej w trakcie analizy czerpie ze wskazówek badaczy zjawiska: Lacana, Foucaulta, Kępińskiego, choć sięga dalej – ku stanom absurdu, tragizmu, samodoświadczania siebie w szaleństwie i w bliskości śmierci. W tekstach pisarki szaleństwo nie „milczy”, jest mu udzielona mowa. Zarazem całe to zmaganie rozgrywa się w ciele i poprzez ciało. Takie też nacechowanie ma fragment 4.3. *Formy ekspresji — śmiech, taniec, krzyk, płacz*. Autorka zwraca uwagę, że eskalacja absurdu cechuje się powiązaniem śmiechu i ekstazy cielesnej z życiem. Po raz kolejny stara się przybliżyć sens śmiechu u Świrszczyńskiej. Sugeruje związek śmiechu z zabawą i szuka teoretycznego wsparcia w pracy Johna Huizingi.

Przechodzę do uwag. Opracowanie dramatów Świrszczyńskiej w poszczególnych rozdziałach jest poprzedzone ich wstępnym ujęciem w rozdziale pierwszym. Obok szeroko naświetlonej biografii i twórczego życia Świrszczyńskiej, znalazły się tam opatrzone szerokim kontekstem problemowym artystyczne założenia poetki oraz ważna w parabolicznym odczytaniu tematyka, jak i tendencje gatunkowe. Natomiast w dalszych rozdziałach (2, 3 i 4) doktorantka skupia uwagę na poszczególnych dziełach, stanowiących materialny przedmiot pracy, mówię o *Orfeuszu* i trzech wyodrębnionych w dorobku poetki jednoaktówkach. Porządek opracowania sprawił, że w zakresie przedmiotowym praca spełnia istotne wymagania konstrukcyjne - mimo pozoru powtórzeń, faktycznie w wywodzie powtórzeń brak, czyli zachodzi rozłączność, ale zarazem kompletność ujęcia i wyczerpujące opracowanie wydzielonego na wstępie przedmiotu badań. Ale ważna jest nie tylko rozłączność, ale także pewna logika wyvodu, porządek rozdziałów i podrozdziałów. Ich układ, czyli zarazem kolejność opracowania tekstów służy coraz bardziej pogłębianej eksploracji artystycznego i myślowego przesłania całego (zwłaszcza dramaturgicznego) dorobku pisarki. Natomiast układ pracy ukazuje pogłębiane etapy owej eksploracji aż do osiągnięcia „ostatecznego” rozpoznania wstrząsającego obrazu świata i człowieka w rozdziale ostatnim, dotyczącym *Czarnego kwadratu*.

Autorka dokonuje analizy tekstów, wydobywając wszelkie istotne, często ukryte treści. Ujawnienie tych treści polega na korzystaniu z silnie dystynktywnych kontekstów badawczych, a operowanie kontekstami stanowi dominującą w pracy procedurę badawczą. Przywoływane konteksty i ich języki badawcze (z różnych zresztą dyscyplin) zasilają instrumentarium doktorantki i, jak powiedziałem, dzięki nim ma możliwość odsłonięcia dystynkcji w dramatach, które w podstawowej semantycznej analizie literaturoznawczej nie byłyby tak skutecznie i kompletnie ujawniane. Mimo wrażenia nadmiernej presji czy wręcz narzucania dramatom rozstrzygnięć, wynikających z tych różnych opracowań, uważam, że użycie kontekstów cały czas przynależy domenie tekstu, a nie jakiegoś interpretatora. Jak wiadomo problematycznym uprawnieniem interpretatora jest narzucanie badanym tekstom treści, które wyłaniają się bardziej z jego domeny poznawczej niż z tekstu. W przeciwieństwie do tej sytuacji Anna Puzio dokonuje przede wszystkim analizy, a nie interpretacji, pojawiającej się chociażby pod mianem lektury, czyli procedury wywiedzionej z semiotyki francuskiej. To zaleta pracy. Doktorantka jest świadoma swoich posunięć warsztatowych, jest świadoma analizy, chociaż ostrożnie określa swoje czynności jako analityczno-interpretacyjne. Spełnienie warunku szeroko rozumianej analizy w dysertacji, spotyka się z moimi oczekiwaniami, wielokrotnie sprawdzonymi w praktyce badawczej. Ustalenie to jest ważne, tym bardziej, że trop analizy w postępowaniu badawczym doktorantki z wielorakich powodów nie jest łatwo czytelny. Analiza przebiega przecież zgodnie z doborem kontekstów (który niekiedy i przeze mnie bywa krytycznie oceniany). A z powodu nieuchronnej dowolności tego wyboru, nasuwających się uwag i zastrzeżeń, całe to przedsięwzięcie badawcze przypominać może bardziej praktykę interpretacyjną niż analityczną. Praktyka interpretacyjna zachodziłaby jednak wówczas, gdyby doktorantka przy okazji tekstu manifestowała przede wszystkim własną domenę poznawczą, własny punkt widzenia, a mniej dociekała zawartości samego tekstu -przedmiotu dysertacji. Tak jednak, jak powiedziałem, nie jest. Trzeba jednak zwrócić uwagę na inną okoliczność. Gdy zespoły kontekstów są bardzo rozbudowane, jak na przykład zestawienie opracowań o surrealizmie w przypisie 196, mogą one antycypować lub mimowiednie "wyręczać" zabiegi analityczne badacza tekstu.

Warto jeszcze pozostać przy zagadnieniu doboru kontekstów. Dobór jest oczywiście w pewnym zakresie subiektywny, dowolny, skojarzeniowy, zależny od rozwoju naukowego i zakresu posiadanej przez badacza wiedzy. Zawsze więc można oczekiwać, że będzie lepszy. Zaznaczam jednak, że wyraźnych uchybień w procederze trudnego dopasowywania kontekstu do przedmiotu znajduję niewiele. Trafność kontekstów historycznoliterackich jest z pewnością łatwiej osiągalna niż kulturowych czy teoretycznych. Pierwsze usytuowane w

aktualnym stanie badań i życiu literackim, dotyczą współczesnych twórców, głównie poetów. Trafność kontekstów kulturowych i badawczych jest uzależniona od kompetencji badacza, rozległości wiedzy, umiejętności operowania językami nauki i korzystania z ich mocy dystynktywnej. W poszczególnych częściach pracy nasycenie kontekstami jest różne. Różna też jest wartość proponowanych przez autorkę odniesień. Wiele jednak zależy od jej inwencji badawczej. Nie można więc oczekiwać, aby dobór opracowań, dobór wątków myślowych realizował jakąś ogólną pożądaną regułę. Recenzent nie oczekuje przecież podania dyrektywy, zezwalającej na użycie takich czy innych kontekstów.

Zaopatrzenie kontekstualne i próba znalezienia klucza rozumienia w tekstach kulturowych w kilku miejscach pracy budzi jednak nieco większe zastrzeżenia. Jednym z takich miejsc jest analiza jednoaktówki *Czarny kwadrat*, gdzie autorka rozważa sprawę śmiechu i jego związek z zabawą. Temat śmiechu pojawia się u pisarki często, choć z trudem można nakreślić jego wyróżniki, i ta trudność widoczna jest też w pracy. Dla wykazania powiązania śmiechu z zabawą sięga doktorantka po klasyczne dzieło J. Huizingi *Homo ludens*. To odniesienie można określić jako „tentatywne”; sama doktorantka twierdzi, że „swoboda i wolność wpisane w to szczególne działanie nazywane zabawą są ukazane w jednoaktówce w sposób nieoczywisty” (167). Zapewne zauważa, że nie wszystkie cechy podane przez badacza można rozpoznać w działaniach postaci. Część aktywności bohaterów dramatów można jednak rozważać w perspektywie zabawy i autorka tego dokonała. Jednak zasadniczo poprzestaje na poglądach Huizingi. Od czasu tego dawnego dzieła podejmowano wiele inicjatyw badawczych, które mogły rzucić więcej światła na związek śmiechu z zabawą. Wspominam tu moje dwie książki z lat 2019 i 2020, gdzie między innymi zarysowane zostały główne nurty współczesnych badań nad zabawą. Zauważam też, że zbyt pośpiesznie sprowadza doktorantka antropologię zabawy, jak i samą antropologię do kategorii biologistycznych. Przywołuje nieoczekiwanie marginalne zjawisko - śmiejących się zwierząt. Na gruncie jakiej antropologii te ustalenia są formułowane? Śmiech ma wprawdzie komponent biologistyczny, ale jest też stanem intencjonalnym, właściwym tylko człowiekowi, śmiech jest związany z przeżywaniem siebie i świata. Oczekiwaniom takiego szerszego ujęcia kategorii śmiechu w pewnym przynajmniej stopniu wychodzą naprzeciw badania G. Deleuze'a, znanego z niechęci wobec dominujących nurtów filozoficznych. Nadrzędną kategorią tego myśliciela jest różnica, która poprzedza wszelkie konceptualizacje i pozwala odnieść się z dystansem do tradycyjnego rozumienia świata. Wyznacza jakąś quasi-ontologię, której domeną jest samo działanie, w nim identyfikuje się rzeczywistość jako kreacja i przekraczanie. Teksty tego myśliciela, bliskie dekonstrukcji J. Derridy i



proklamacjom postmodernizmu, okazują się wyjątkowo przydatne w naukowej lekturze utworów Świrszczyńskiej. Pozwalają wydobyć zawarte w nich przesłanie i wykazać najdalej idące aspiracje pisarki. Z podobną intencją i również zasadnie autorka nawiązuje do myśli Helmuta Plessnera.

Przykładem odwrotnego zaburzenia proporcji między kontekstami a przedmiotem badania okazuje się refleksja nad poematem prozą. Utwory tego typu – jak wynika z przywołanej w pracy wypowiedzi Świrszczyńskiej – nie zajmują znaczącej pozycji w jej dorobku. Nie należą do tematyki dysertacji, pominięte w procedurze badawczej, nie objęte intencją analizy zostały jednak opatrzone wnikliwym i obszernym aparatem badawczym, dotyczącym poematu prozą, jest to w części 1.2.3. *Kręgi „gatunkowe”* (strony 63-66). W jakim celu? Posunięcie doktorantki próbuje tłumaczyć pojawianiem się w opracowaniach o poemacie prozą nawiązań do dorobku Świrszczyńskiej, np. u A. Kluby, L. Frydego, K. Wyki, S. Czernika czy A. Sandauera. Anna Puzio postanowiła to odnotować zapewne w związku z przekonaniem, że teksty Świrszczyńskiej znacząco wpłynęły na przemiany poematu prozą.

W kilku słowach warto też wrócić do kategorii dramatu poetyckiego jako kluczowej w rozprawie formie genologicznej. Miano to przysługuje analizowanym w pracy dramatom. Autorka słusznie odwołuje się do opracowania Ireny Sławińskiej, najważniejszego w tej materii, zarazem korzysta z innych opracowań i dokonanych w nich ujęć tej kategorii. Widać to już na s. 66, gdzie zawęża denotację kategorii do literatury współczesnej (u Sławińskiej jest to kategoria transhistoryczna) i podaje cechy spopularyzowane m. in. wedle encyklopedycznego artykułu Marii Prussak. Korzysta też z innych źródeł, nawiązuje do R. Brandstaettera, który też wypowiadał się w tej materii, sięga po opracowanie K. Latawiec. Instrumentarium badawcze jest obfite, a z uwagi na przedmiot rozprawy starania doktorantki zasługują na uznanie. Trudno zatem mieć żal, że nie sięga po jeszcze inne opracowania. Jedno zastrzeżenie wypada jednak uczynić. Zaledwie raz korzysta z dwutomowej edycji o dramacie poetyckim, tom z 2018 roku o dramacie XX wieku pod red. Anny Podstawki i Jarosława Zimmermana, gdy słusznie przywołuje stanowisko A. Sobieckiej, zaznaczyć warto, że edycja zawiera inne wypowiedzi, ważne dla teorii dramatu poetyckiego, a nie została wykazana jako odrębna pozycja w bibliografii. Stanowisko doktorantki jest zasadne - trudno pogodzić te wszelkie ujęcia, dotyczą one przecież spraw szczegółowych, a nadto czerpią z różnych założeń, stąd wrażenie, że Anna Puzio łączy różne idee badaczy, traktuje sumarycznie, co nasuwa sprawa wrażenie, że dezorganizuje rozumienie dramatu poetyckiego jako najważniejszej kategorii pracy. Trop autorki rozprawy jest jednak właściwy. Jedyne niespełnione oczekiwanie recenzenta dotyczy aspektu informacyjnego, można a raczej trzeba

uzasadnić wspomniane przed chwilą rozbieżności różnych kontekstów, właśnie dla uniknięcia wrażenia niezamierzonej niespójności. Wystarczy spojrzeć z perspektywy czytelnika pracy i jego zakłopotania, a nie daj Boże niezrozumienia poczynań autorki. Sprawa dotyczy bowiem także innych miejsc pracy, gdzie przydałoby się dorzucić do tekstu uwagi, dotyczące motywacji i czynności badawczych, doboru kontekstów, rozstrzygnięć, zamiarów czy zaistniałych w samym wywodzie niedopowiedzeń. A w omawianej tu kwestii, wyłania się również sprawa terminologii – dramat poetycki: gatunek? forma dramatu? metaforycznie – „zawołanie bojowe” oczywiście przeciw sztuce werystycznej (naturalizm, socrealizm). Dodać trzeba, że dramatem poetyckim są różne gatunki od starożytności do współczesności, obok form współczesnych, jest również mowa o misterium, s. 89 – gatunku o proveniencji średniowiecznej. Nie ma potrzeby – jak zaznaczyłem – poszukiwania jakiejś wspólnej wypadkowej wielorakich form. Wszystkie one mieszczą się w wykładni teoretycznej stworzonej przez I. Sławińską. I wykładnia tej Uczonej jest dla ujęcia dramatów Świrszczyńskiej najbardziej właściwa.

Przejdźmy do oceny całości pracy. Z uwagi na niebywałą wręcz gorliwość w opracowaniu materiału, Anna Puzio spełnia bardzo zasadnicze warunki pracy naukowej – nieustępliwość, bezkompromisowość, odwagę. Wyrażałem zastrzeżenia, co do kontekstu, myśląc o trafności doboru, kompletności, spójności. Te stosunkowo drobne i jednostkowe zastrzeżenia były wprawdzie zasadne, jednak autorka spełniła zarazem o wiele bardziej istotne warunki pracy naukowej — właściwe wytypowanie przedmiotu badania, wnikliwość, należyty zasięg stanu badań i kompetentne operowanie opracowaniami tudzież świadectwami innych badaczy. Zasięg owego aparatu i kontekstu badawczego pracy jako dysertacji doktorskiej przy wszystkich zastrzeżeniach, jest imponujący. Recenzent posiadający wielokierunkowe długoletnie doświadczenie akademickie jakoś sobie z tą sytuacją poradził. Tak zarysowany profil pracy naukowej doktorantki zapowiada cenne przedsięwzięcia badawcze w przyszłości, a jest to ważna przesłanka oceny obecnego opracowania, z niego bowiem tę rysująca się perspektywę badawczą może odczytać. Uchybienia zanikną w trakcie rozwoju naukowego, zostanie natomiast to, co stanowi bezsporny atut obecnej pracy i przyszłych badań, co właśnie zwiastuje owocną drogę rozwoju naukowego. Nie można pominąć bezspornej wartości opiniowanej tu rozprawy dla badań zarówno nad literackim dorobkiem Anny Świrszczyńskiej, jak i dla badań nad dramatem i teatrem współczesnym. Zważyć trzeba, że praca spełnia istotne warunki monografii. Obejmuje świadomość ideową i artystyczną pisarki, usytuowanie jej dorobku w nurtach współczesnej sztuki oraz rejestruje

realizacje sceniczne dramatów, nawiązuje też do ich recepcji krytycznej. Jest jednak opracowaniem problemowym, obszernie odpowiada na pytanie o sposób ujęcia osobliwości dzisiejszego świata w odkrywczej praktyce dramaturgicznej A. Świrszczyńskiej. Dlatego pracę określam również gatunkową nazwą – „rozprawa”.

Stwierdzam tym samym, że w końcowej ocenie, mimo wszelakich perypetii recenzenckiej lektury, liczy się spełnienie tego najważniejszego warunku, mianowicie dojrzałości naukowej, niestrudzonego dążenia do poszerzania i zgłębiania świata nauki. Anna Puzio z pewnością jako autorka dysertacji poświęconej twórczości dramatycznej Anny Świrszczyńskiej dowiodła swoich kompetencji naukowych i jest zdolna do samodzielnego prowadzenia prac badawczych, a to właśnie jest najważniejsze. Oczekiwać więc możemy dalszego rozwoju jej osobowości twórczej z nadzieją, że w przyszłości istotnie zaspokoi swoimi badaniami potrzeby dyscypliny.

Zmierzając do konkluzji uważam, że ze względu na walory metodologiczne, wartość merytoryczną, celowość dyscyplinarną oraz dojrzałość badawczą rozprawa nie tylko jest godna wysokiej oceny, ale w moim przekonaniu zasługuje na status pracy wyróżniającej. Stwierdzam tym samym, że przedstawiona mi do oceny praca: *Twórczość dramatyczna Anny Świrszczyńskiej* spełnia wszelkie wymagania, stawiane dysertacjom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie mgr Anny Puzio do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Bydgoszcz, dn. 17 stycznia 2023 r.

  
Ryszard Strzelecki