

Recenzja pracy doktorskiej mgr Beaty Sołczyk
pt. *Dramatopisarstwo kobiet w pierwszej połowie XIX wieku w Polsce. Gatunki,*
tematy, konwencje fabularne, kreacje postaci
napisanej pod opieką naukową dr hab. prof. UR Marka Stanisza

Pani mgr Beata Sołczyk przedstawiła do oceny rozprawę doktorską zatytułowaną *Dramatopisarstwo kobiet w pierwszej połowie XIX wieku w Polsce. Gatunki, tematy, konwencje fabularne, kreacje postaci*. Zamierzeniem Autorki dysertacji stała się charakterystyka twórczości dramaturgicznej wybranych pisarek wskazanego okresu oraz opis ich świadomości twórczej. Jak zaznaczyła mgr Sołczyk we wstępie do pracy, do podjęcia tego tematu skłoniło ją zarówno przekonanie (dodajmy: w pełni uzasadnione) o nadal bardzo ograniczonej wiedzy historycznoliterackiej w tym zakresie, jak i potrzeba zdefiniowania specyfiki ideowej oraz artystycznej tego nurtu polskiego piśmiennictwa, ściśle powiązanej z uwarunkowaniami obyczajowo-kulturowymi ówczesnej rzeczywistości.

Wprowadzenie stanowi, oprócz tradycyjnego przedstawienia układu pracy, rekapitulację – zasadniczo słuszną – stanowisk historyków literatury i krytyków XIX w. na temat piszących kobiet. Autorka rozprawy przypomina tu m.in. prace Jana Sowińskiego, Wacława Szymanowskiego, Edwarda Dembowskiego, Józefa Kraszewskiego. Przytacza argumentację stosowaną w charakterystykach książkowych i prasowych pisarstwa kobiet, przywołuje szereg negatywnych opinii, które miały zniechęcić autorki próbujące swych sił w literaturze do dalszej działalności na tym polu. Dokonując owego przeglądu mgr Sołczyk podkreśla wyjątkową na tym tle marginalizację dramaturgicznej działalności kobiet. Niewątpliwie ma rację, gdy punktuje także wyraźne braki w obrębie programowych podręczników akademickich XX w. (s. 10-11).

Rozdział I zakłada rekonstrukcję świadomości artystycznej wybranych przez mgr Sołczyk dramatopisarek. Doktorantka stara się pokazać, jak zwyczajowo przebiegała edukacja kobiet, jaką wiedzą teoretyczną na temat warsztatu literackiego, w tym dramaturgicznego, mogły one dysponować lub też jakimi drogami rekompensowały sobie brak stosownej wiedzy

merytorycznej. Zwraca też uwagę na pozytywną rolę kontaktów salonowych, które w jej wywodzie trafnie ujęte są nie jako przestrzeń rozrywki, ale nade wszystkim okoliczność sprzyjająca dopełnieniu kobiecego wykształcenia. Dobrze, że odnotowano tu pozytywny wpływ niektórych mężczyzn – przyjaciół bądź krytyków – na interesujące mgr Sołczyk twórczynię (czasem bowiem w ferworze obrony „płci pięknej” zapomina się o tym) oraz zasygnalizowano zjawisko wzajemnego wspierania się pisarek. Wartościowe są ustalenia dotyczące lektur, jakie mogły wpływać na autorki, choć sędzę, że nie dość mocno wybrzmiały różnice generacyjne w wyborach czytelniczych, ujawniające przecież, że na tym etapie ustalała się estetyczna przynależność autorek. To właśnie lektury Łuszczewskiej, Puzyniny czy Duchńskiej decydowały o ich emocjonalnie silniejszych powinowactwach z romantyzmem niż klasycyzmem. Doktorantka wyjaśnia także korelacje między edukacją kobiet i ich ogólną kulturą literacką, z której wywodzi preferencje w zakresie dramatycznych form gatunkowych. Jest to ważny fragment rozprawy, z pewnością mający oryginalny charakter, nawet jeśli tu i ówdzie nie udało się uniknąć uproszczeń. Pisząc o autotematycznych wypowiedziach dramatopisarek, mgr Sołczyk łączy je z topiką skromności oraz szuka w nich potwierdzenia świadomości literackiej autorek. Z ciekawością przeczytałam rozmaite przytoczone tu deklaracje odautorskie oraz mało znane „wypowiedzi ramowe”, natomiast nadmienię przy tej okazji, że nie przekonał mnie sposób rozumienia kategorii ‘świadomość literacka’ czy ‘artystyczna’, którym posługuje się Autorka dysertacji. Dostrzeganie własnych niedociągnięć albo uchybień w pracy twórczej jest cennym objawem samokrytycyzmu bądź skromności, ale nie zawsze tożsame jest ze świadomością literacką. Inna byłaby też, moim zdaniem, kwalifikacja zabiegów autokreacji obliczonej na pozyskanie audytorium (*casus* Wróblewskiej czy Łuszczewskiej) Zgodzę się natomiast, że należą do kategorii świadomości literackiej rekonstruowane w rozdziale sądy pisarek o zadaniach sztuki, roli poety, afiliacjach z publicznością, a także umiejętność oceny swoich utworów z perspektywy czasu (czyniły tak np. Puzynina, Łuszczewska).

Rozdziały II – IV odnoszą się bezpośrednio do utworów literackich, które Autorka rozprawy uznała za najbardziej reprezentatywne dla trzech odmian dramaturgicznych popularnych w 1. połowie XIX w., a przede wszystkim – wśród piszących kobiet. W rozdziale II mgr Sołczyk analizuje zatem kobiece warianty tragedii historycznych osnutych wokół dwóch bohaterek: Wandy i Jadwigi. Pod lupę bierze sztuki pióra Tekli Lubieńskiej, Gabrieli Puzyniny, Anny Libery, Jadwigi Łuszczewskiej. Omówienia są zgodne z podtytułem rozprawy i obejmują m.in. sposoby kształtowania miejsca i czasu w dramatach, przebieg intrygi, kreacje postaci. Autorka przygląda się, jak wymienione pisarki ujmują kwestie zderzenia racji osobistych z

interesem polityczno-narodowym, co się składa na tzw. „charaktery dramatyczne”, jak przebiegają relacje bohaterki ze społeczeństwem i wybrankami serca. Kontekstem dla tych rozważań są normy dramaturgii neoklasycystycznej cieszące się aprobatą odbiorców teatralnych i krytyki.

Rozdział III przedmiotem uwagi czyni dramaty autorstwa pań, które eksplorację przeszłości traktują mniej serio, czyniąc z historii raczej tło dla fantastycznych, romansowych lub sensacyjnych intryg. Dodam, że teorie co do kierunku przekształcania się kategorii tragizmu, a więc np. zamiany poświęcenia za ojczyznę na poświęcenie dla miłości i Boga traktuję jako interesujące i warte jeszcze sprawdzenia. Również sądy o dokonujących się w dramatach kobiecych modyfikacjach tematyki wojenno-dworskiej z wykorzystaniem intrygi miłosnej w celach aktualizujących oraz roli emocji w budowaniu postaci damskich i męskich na wzór romansów stanowią w moim przekonaniu dobry trop badawczy (s. 157-158).

Ostatni rozdział poświęcony został wariantom dramy mieszczańskiej i dworskiej autorstwa Seweryny Duchwińskiej, Marii Ilnickiej, Katarzyny Lewockiej i Amy Terleckiej, w których widać narastające zaciekwienie codziennością i zwrot w stronę przemian emancypacyjnych. Uważam, że rozdział ten wnosi do pracy przydatne ustalenia dotyczące przetworzenia romantycznej oraz sentymentalnej wizji świata i człowieka na język akceptowany w ramach kultury *biedermeieru*, choć nie zawsze są one wystarczająco udokumentowane. Za udane przyjmuję częściowe podsumowanie ze strony 222. Słuszne są także uwagi na temat ukonkretnienia topografii, eklektyzmu poetyki, przemian porządku wartości czy zastąpienia w hierarchii wartości ojczyzny domem rodzinnym (s. 191).

Całość wieńczy zakończenie, które – przyznaję – może rozczarować: jedna strona w tak obszernej, blisko 250-stronicowej pracy nie ma szans ani dobrze spełnić funkcji rekapitułującej, ani rozwinąć dotychczasowych spostrzeżeń.

Sam układ kompozycyjny rozprawy pozostaje czytelny, jakkolwiek podporządkowanie analiz konkretnym trzem formom gatunkowym – nawet jeśli istotnie uznamy ich ówczesnie pierwszorzędną status – musi prowadzić do pewnych redukcji interpretacyjnych, o czym jeszcze dalej nadmienię.

Zacznę od wyrażenia aprobaty dla wyboru zagadnienia badawczego – dramaturgia kobieca XIX w., zwłaszcza pierwszej połowy tego stulecia, istotnie należy do obszaru pominiętego, traktowanego po macoszemu. Oczywiście, trzeba pamiętać, że część głosów negatywnie lub ostrożnie szacujących dorobek kobiet, przywoływanych we *Wprowadzeniu*, wynikała z obiektywnie słabej wartości artystycznej i merytorycznej tych utworów. Chciałabym również podkreślić, że badania nad dramaturgią kobiet pierwszych dekad XIX w.

wymagają nieraz znużonego docierania do nigdy nie drukowanych, niekiedy wielowariantowych rękopisów lub efemerycznych i trudno dostępnych wydań dziewiętnastowiecznych. Szczególnie wartościowe jest przypomnienie przez mgr Sołczyk *Panien Konopianek* Marii Ilnickiej, *Safo, poetki Grecji* Anny Libery i dramatu *Sierota nadwiślańska* Anny Terleckiej. Byłoby znakomicie, gdyby udało się je przygotować do edycji. Doceniam prezentowane w rozdziale I odwołania do wstępów, przedmów i dedykacji z utworów kobiet jako źródła wiedzy zarówno o postrzeganiu przez nie własnej twórczości, jak i aspiracjach co do udziału w oficjalnym życiu literackim. Ciekawie pokazane zostały pewnego rodzaju gry prowadzone przez autorki z potencjalnym czytelnikiem dla uzyskania jego przychylności, w których bycie kobietą mogło być potraktowane jako broń obosieczna. Także wzmianki dotyczące kamuflażu historycznego, np. w utworach Tekli Łubieńskiej o Karolu Wielkim i Wandzie czy w *Safo, poetce Grecji* Libery są warte odnotowania. Zainteresowały mnie ponadto partie o Annie Terleckiej, której dramat *Sierota nadwiślańska* być może zasługiwałby w ogóle na odrębne potraktowanie z racji aluzji politycznych, daty powstania: 1835 (okres bardzo znaczący dla literackiej sceny romantycznej) i wreszcie motywu zbrodni zapowiadającego modę na sensacyjność literatury.

Zadaniem recenzenta nie jest jednak tylko aprobata, ale również wypunktowanie niedociągnięć. Zapowiadając w tym miejscu ostatecznie pozytywne zaopiniowanie dysertacji mgr Sołczyk, muszę zgłosić względem niej swoje zastrzeżenia. Zacznę od uwag ogólnych, mających charakter uzupełnień oraz ewentualnych sugestii do przemyślenia dla Autorki.

Jakkolwiek we wprowadzeniu Doktorantka uściśla, iż będzie odnosić się do wybranych pisarek, oczekiwałam w związku ze zgłoszonym tematem szerszej panoramy kobiecej dramaturgii 1. połowy XIX w. Kilkanaście przywołanych przez mgr Sołczyk utworów i kilka nazwisk nie zamyka przecież obrazu tego nurtu dziewiętnastowiecznej literatury kobiet. Nie znajduję w pracy satysfakcjonującej odpowiedzi, dlaczego doktorantka uznała dramat *Kto winien* Ilnickiej za wart omówienia, a *Alchemika* już nie; dlaczego z obrazków dramatycznych Deotymy analizie podlega *Królowa Jadwiga*, a nie na przykład misterium *Tomira*, które stanowiłoby świetny przykład dramatu pseudohistorycznego. Dlaczego z dorobku Puzyniny opuszczone zostały wystawiane w Wilnie sztuki *Za miastem* lub *Czy ładna, czy bogata?*... (*notabene* przeczytaj one informacji ze s. 19 o inscenizacjach w teatrze ówczesnym tylko sztuk Łubieńskiej i Ilnickiej), a Duchieńskiej np. *Pielgrzymka do Częstochowy*. Zabrakło mi też nakreślenia jakiejś linii rozwojowej kobiecej dramaturgii – ulokowania w czasie prezentowanych utworów, ustosunkowania się do wcześniejszej twórczości np. Urszuli Radziwiłłowej, wyjaśnienia konsekwencji płynących z różnicy generacyjnej między Łubieńską

i Wróblewską a np. Łuszczewską, Pruszkową (s.v. Duchieńską) czy Ilnicką. Dwie pierwsze sytuują się wyraźnie po stronie „klasycystycznej świadomości” i estetyki, podczas gdy pozostałe autorki wymieniane w pracy to wychowawice romantyzmu i poromantycznej kultury biedermeieru. Tę odmienność mgr Solczyk nawet zauważa, pisząc np. o swoistym języku miłosnym u Łubieńskiej (s. 118), ale nie wyciąga z tego faktu głębszych wniosków. W pokoleniowej rozbieżności można też upatrywać inności argumentacji stosowanej w przedmowach u Wróblewskiej i pisarek późniejszych, co dodatkowo mówi sporo o przemianach społeczeństwa (np. odwołania do erudycji u Wróblewskiej a odwołania do filantropii bądź aktualnych wydarzeń u Lewockiej). Wreszcie, dramaturgia kobieca obejmuje także inne nazwiska, tu pominięte, takie jak: Józefa Śmigieliska (*Spotkanie w Marienbadzie, Czterech a jeden, Gustaw Waza*), Władysława Izdebska (*Próba strzału. Komedia w 2 aktach. Wystawiona w Warszawie w 1857; Córka fabrykanta. Komedia w 2 aktach. Wystawiona w Warszawie w 1860*), Walentyna Trojanowska (*Alina z Prądnika. Komedycja w 2 aktach*), Paulina Krakowowa (*Agara. Dramacik w 1 akcie i Nadwiślanie*). Ma ona swoje następstwa w postaci twórczości dramaturgicznej np. Anieli Tripplinówny, Zofii Mellerowej czy najslynniejszej i najzdolniejszej reprezentantki 2. połowy XIX w. – Gabrieli Zapolskiej (wymienionej sygnałnie raz), które mogłyby stanowić punkt odniesienia.

Dopominałabym się również o prześledzenie tych określeń, które towarzyszą tytułom sztuk z woli samych autorek. Ich utwory to nie tylko, jak proponuje mgr Solczyk, tragedie, dramaty historyczne czy dramy mieszczańsko-dworkowe, ale także krotkowile, obrazki salonowe, fantazje, operowe libretta (np. Duchieńskiej), komedie - często jednoaktówki. Być może uwzględnienie tego aspektu wielogatunkowości pozwoliłoby zrównoważyć nieco zaburzone w pracy proporcje między analizą treści i formy. Tu i ówdzie Doktorantka nawiązuje do współlistniejących równoległe w 1. połowie XIX w. konwencji klasycystycznych, sentymentalnych, romantycznych i biedermeierowskich, ale bywa, że czyni to nazbyt schematycznie, nie wnikając w szczegóły warsztatowe języka i stylu, które pomogłyby gruntowniej opisać zapowiadaną specyfikę dramaturgii kobiet. Tymczasem bardzo wyraźny eklektyzm sztuk kobiecych, w tym chętnie eksplorowane motywy cudowności złączonej z religijnością, pod znakiem zapytania stawiają niektóre przyporządkowania zaproponowane przez mgr Solczyk. Najbardziej wątpliwe pozostaje dla mnie zaliczenie do tragedii historycznych *Królowej Jadwigi* Deotymy, choćby przez wzgląd na wpisanego w ten dramat dziecinnego odbiorcę.

Myślę też, że z pożytkiem dla analiz poszczególnych sztuk byłoby sięgnięcie do recenzji z epoki, a przypomnę, że komentowano m.in. *Panny Konopianki* („Dziennik Warszawski”

1854), *Obrazki dramatyczne* Duchińskiej (A.N. [Marcinkowski], „Gazeta Warszawska” 1857), *Jadwigę* Puzyniny (np. J.I Kraszewski pod pseud. Dr Omega, *Nowe Książki*, „Tydzień” 1870) i inne jej sztuki zebrane w tomie *Teatr amatorski* (rec. Wacława Przybylskiego, „Gazeta Warszawska” 1859); *Tomirę* Deotymy (rec. Eleonory Ziemięckiej, „Gazeta Warszawska” 1855). W rekonstrukcji zaś świadomości twórczej dramatopisarek, a także interpretacjach konkretnych utworów, przydałoby się wykorzystać ich koncepcje na temat udziału kobiet w literaturze i życiu publicznym, jakie ogłaszały w prasie. Wydaje mi się, że m.in. w przypadku *Panien postępowych* pomocne okazałoby się sięgnięcie do głośnego tekstu Pruszkowej *Stanowisko piszących kobiet* („Dziennik Warszawski” 1854, nr 37), który dokumentuje jej umiarkowane stanowisko w sprawie emancypacji i pośrednio tłumaczy tak mocno zarysowany w sztuce kontrast między Sabiną a Zofią. Widać w takim kontekście lepiej, że nie chodzi wyłącznie – jak pisze Autorka rozprawy – o „polemikę z utrwalonym wzorcem kobiety” (s. 229), lecz i o bardzo aktualną kwestię oceny pożądanego przez pisarkę i powszechnie dyskutowanego modelu „postępowości” kobiecej.

Poza fragmentem dotyczącym doświadczeń teatralnych Puzyniny nie znalazłam w pracy innych informacji na ten temat, a przecież nie tylko lektury zachęcały inne autorki do prób dramaturgicznych. Mgr Sołczyk zastrzegła co prawda, iż pomija „aspekt teatralny tych dramatów” (s. 19). To zrozumiałe i uzasadnione, jednak czymś innym jest analiza inscenizacji teatralnych, a czymś innym pytanie o osobiste kontakty kobiet z teatrem jako przestrzenią potencjalnych inspiracji. To może być ważne, bo nieortodoksyjność gatunkowa utworów kobiecych wynikała zazwyczaj z dość przypadkowych lektur teoretycznych, prywatnych dialogów z bardziej wykształconymi kolegami po piórze, i właśnie uczęszczania do teatru bądź opery.

Z uwag szczegółowych dodam kilka o różnej wadze. Nie da się zakwestionować tezy o dominującej mizoginii krytyków, a przynajmniej sceptycyzmie wobec piśmiennictwa kobiet, jednak Autorka zbyt jednostronnie postrzega czasem postawę mężczyzn względem piszących pań. Zwłaszcza stosunek Kraszewskiego, Siemieńskiego, Skimborowicza czy Dembowskiego był ambiwalentny. Oczywiście bywali oni surowi w werdyktach, niemniej dlatego, że wielu z nich chwaliło debutantki, wspomagało w pracach i zachęcało do wysiłku, można mówić o łagodniejszych formułach emancypacji np. Ilnickiej czy Duchińskiej. Upomniałabym się jeszcze o Kazimierza W. Wójcickiego, udzielającego lekcji literatury Sewerynie Pruszkowej. Warto przy tym podkreślić zasługi archiwizującego dane o piśmiennictwie kobiet w połowie stulecia Karola Estreichera (np. w studium *Polki literatki* ogłaszanym na łamach „Niewiasty” w latach 1860-1862).

Ma Doktorantka skłonność do nazbyt streszczeniowych ujęć omawianych dramatów. Oczywiście zreferowanie wydarzeń bywa potrzebne, gdyż w większości mowa o tekstach nieznanach lub bardzo trudno dostępnych, jednak niekiedy w tych rozważaniach brakuje dystansu, obiektywizującego spojrzenia naukowca, który nie tylko pyta o to, co jest powiedziane, ale i jak jest powiedziane. Rekonstrukcja intrygi i zachowań postaci, niewątpliwie wzbogacająca orientację w problematyce dramaturgii kobiecej, utrzymana w porządku linearnym (najpierw jeden utwór, potem drugi analizowany pod podobnym kątem), przy czasem niewielkich różnicach treści, nie pozwala zorientować się w intencjach odautorskich, w funkcjach takiego a nie innego rozłożenia akcentów fabularnych, choćby w znanej powszechnie historii Wandy i Jadwigi (pewne sensowne propozycje wydobywania takich różnic przynosi podsumowanie na s. 108-109), a przede wszystkim w ocenach poziomu artystycznego omawianych propozycji. A zatem nie chodzi, jak pisze mgr Sołczyk, o „rywalizację między dramatami” (s. 108), lecz obiektywne racje świadczące o ich oryginalności bądź wtórności. Już wspominałam, że moim zdaniem brakuje tu rzetelniejszego namysłu nad tym, co z konwencji sentymentalnych, romantycznych czy poromantycznych przejmują autorki i jak oraz dlaczego te formuły, obecne w literaturze pierwszorzędnej, modyfikują we własnych realizacjach (np. nie wystarczy napisać, że autorka „stosuje mesjanizm” [s. 133], ale raczej zapytać, jak ona tę religijność sytuuje na tle różnorodnych wzorców ideowych i literackich epoki, czy coś do niej wnosi osobnego).

Z tymi zastrzeżeniami wiąże się też kwestia obecności w pracy wielu stwierdzeń nieprecyzyjnych lub przeciwnie, sformułowań nazbyt jednoznacznych, nie dających się łatwo zweryfikować. Na przykład mgr Sołczyk twierdzi, że pisarki „nie mogły znać stanowisk Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy Zygmunta Krasińskiego na kształt tekstu dramatycznego, które ukazali oni w swoich dziełach” (s. 41). Zapewne Łubieńska czy Wróblewska nie mogły, ale literatki tworzące w latach 30., 40. i 50. w większości na bieżąco czytały utwory wymienionych poetów. Autorka rozprawy sama w rozdziale I (s. 33) przytacza wypowiedź Anny Libery potwierdzającą jej fascynację Słowackim. Mogły zatem znać, co nie jest tożsame z ich zrozumieniem czy pełną akceptacją. Nie jest też sprawą całkiem bezsporną, że – jak czytamy w przypisie 10 na s. 138 – autorki tworzące przed 1822 r. nie były zorientowane w cechach sztuki szekspirowskiej, gdyż wprowadził je do dramatu polskiego dopiero Mickiewicz. Czy wiedziały o Szekspirze, rzecz jasna nie wiadomo, ale nie jest wykluczone, że słyszały, w końcu na kilka lat przed Mickiewiczem pisali o nim np. Franciszek Wężyk i Jan Śniadecki. Z kolei na s. 39 mgr Sołczyk dodaje, iż „funkcjonującym ówczesnie nurtem był klasycyzm” i powołuje się na opinię Piotra Żbikowskiego odnoszącą się do sytuacji

z początku XIX w. Tak, taka perspektywa jest zasadna dla oceny warsztatu Łubieńskiej czy Wróblewskiej, ale pokolenie młodsze funkcjonowało w świecie literatury „zmaconej”, korzystającej co prawda nadal z wzorców klasycystycznych, lecz nie traktującej ich już normatywnie. Nawet w odniesieniu do tragedii neoklasycystycznej można mówić o dokonujących się powoli, m.in. za sprawą poznawanego bliżej Szekspira, Schillera czy Schległów, zmianach autorytetów literackich. W innym miejscu pracy mój opór budzi użycie w kontekście bohaterów *Panien Konopianek* terminu nowoczesność w taki sposób, jakby Doktorantka nie odbierała ironii Ilnickiej w powiązaniu idei postępowości z rodziną pani Jakubowej. Stwierdzenia: „jest to rodzina o nowoczesnych obyczajach” (s. 208), „Władysław skrycie naśmiewa się z nich, ponieważ nie jest nowoczesny” (209), „Została ona doceniona za to, iż nie podąża za nowoczesnością” (235), bez stosownej adnotacji, że chodzi co najwyżej o pseudonowoczesność, razi w lekturze. Wymienię jeszcze kilka przykładów owych nieprecyzyjności lub niejasności, których jest, niestety, dużo więcej: Czesław Pieniążek to nie jest krytyk ówczesny (s. 8), bowiem jego działalność publicystyczna przypada głównie na lata 70.; książka Kazimierza Czachowskiego co prawda wydana była po wojnie, ale należy do rzeczy pisanych w międzywojniu, a krytyk, choć istotnie Łuszczewskiej nie oceniał pozytywnie, to już Żmichowskiej poświęcił znaczny *passus* swego opracowania (s. 10); stwierdzenie „Jadwiga i Wanda mimo tego, że nie są typowymi bohaterkami romantycznymi, są nieszczęśliwe” (125) pozostawione jest bez koniecznego wyjaśnienia, co o tej typowości miałoby decydować; podobnie zdanie „Fabuła utworu Jadwigi Łuszczewskiej jest oparta o znane teksty literackie” wymagałoby zdecydowanego dopełnienia (s. 103); na s. 155 zasugerowano, iż motyw zachęty do walki ze strony żony obecny w *Pantei...* Wróblewskiej z 1817 r. mógł być zaczerpnięty z ówczesnej publicystyki, czego potwierdzeniem staje się odwołanie do publicystyki listopadowej.

Sądzę, że niekiedy Autorka dysertacji mylnie przypisuje dziewiętnastowiecznym pisarkom wiedzę z zakresu poetyki tam, gdzie mamy do czynienia po prostu z logicznym, rozsądnym myśleniem, znajomością życia bądź kulturą języka (s. 35, 41), np. gdy pisze o Marii Ilnickiej, że „odebrała dobrą szkołę stylu” i dba o poprawianie swoich tekstów, to wyciąga zbyt daleko idący wniosek: „Pozwala to twierdzić, że mimo tego, iż znała nowe nurty, to wybierała tradycyjne, klasycystyczne zasady tworzenia” (s. 41). Analogicznie, gdy cytuje Łuszczewskiej słowa o formie „Szekspirowskiej”, przyjmuje je z dobrodziejstwem inwentarza: „Wypowiedzi te świadczą o znajomości reguł genologicznych oraz wysokiej świadomości stylistycznej, gramatycznej...” (s. 42), choć trudno uznać wypowiedź Deotymy za obiektywnie erudycyjną. Dodaje też, nie wyjaśniając bliżej: „Łuszczewska była wierna swoim przemyśleniom względem

literatury". Takich nieadekwatności ustaleń faktycznych i wniosków, które zapewne wynikają z chęci docenienia tego, co niedocenione, jest w pracy więcej (np. s. 51, 67).

W niektórych miejscach należałoby również uspoźnić wywód. Dotyczy to nade wszystko charakterystyki postaci dramatów, w jakich znaleźć można dziwne sprzeczności, np. na s. 86 najpierw mowa jest o tym, że „Ziemowit w utworze Anny Libery jest obrońcą polskości”, a w kolejnych akapitach czytamy: „Ukazany został jako człowiek bezradny, który jest żądny władzy i szuka szczęścia, by móc osiągnąć swój cel”. Podobnie jest z sądami o Wilhelmie u Puzyniny (s. 113: egoistyczny mężczyzna, a za chwilę mądry młodzieniec), królowej u Libery (s. 127: dojrzała i podejrzliwa lub pochopnie oceniająca), opisem cech bohaterek dramatów mieszczańskich (s. 243), opisem Safony z dramatu Libery (s. 175), portretem Zofii z *Panien postępowych* Duchyńskiej (s. 225). W tym ostatnim przypadku nie idzie mi o kwestionowanie złożoności postawy bohaterki, celowo tak nakreślonej przez pisarkę, lecz o logikę przedstawienia owej ambiwalencji.

W bibliografii dostrzegłam brak kilku ważnych dla tematu pozycji, m.in.: *Bibliografii dramatu polskiego 1765–1939* Ludwika Simona, w oprac. i red. E. Heise i T. Siverta (Warszawa 1972), *Bibliografii polskiej XIX stulecia* Estreichera, monografii Wiesława Bieńkowskiego, *Anna Libera "Krakowianka" 1805-1886. Zarys życia i twórczości* (Kraków 1968), artykułu Zbigniewa Sudolskiego, *Anna Libera 1805-1886* (w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 1, red. M. Janion i in., Kraków 1975). Gwoli ścisłości, w przypisie 55, s. 17, powinno widnieć nazwisko Pruszkowa, a nie Duchyńska, pod takim bowiem mianem wyszły *Obrazki dramatyczne*.

Trzeba dodać, że nie do końca zadawalająco wypada strona redakcyjna pracy. Dotyczy to tak drobiazgów, typu literówki, niewłaściwie rozmieszczone spacje, usterki w zapisie bibliograficznym artykułów pochodzących z czasopism, pisownia wielką i małą literą w tytułach (np. niekonsekwentny zapis tytułu *Panny postępowe*; s. 75, 93, 94, 102, 119, 127, 221.), jak i pomyłki w nazwiskach, np. Konstancja Bolesławska zamiast Beniśławska (s. 11), M. Chachaj podana jako mężczyzna (s. 124). Muszę też odnotować dość liczne usterki językowe: leksykalno-frazeologiczne (np.: s. 44, 62, 96, 118, 120, 121, 126, 129, 132, 151, 239), fleksyjne (np.: s. 34, 232), logiczno-składniowe (np. s. 17, 36, 46, 48, 50, 76, 79, 81, 90, 92, 94, 96, 111, 117, 133, 147, 158, 160, 171, 177, 239, 235, 240 itp.). W wielu miejscach należałoby poprawić nieco styl, usuwając nadmiar powtórzeń oraz część niejasności (s. 12, 16, 21, 29, 32, 35, 44, 55, 56, 57, 73, 78, 79, 81, 100, 104, 106, 123, 126, 135, 186, 230 itp.).

Podsumujmy dotychczasowe rozważania. Praca doktorska mgr Sołczyk nie zawsze jasno, precyzyjnie i przekonująco prezentuje zgromadzony przez doktorantkę materiał literacki.

Z pewnością można w niej wskazać sporo uchybień zarówno w warstwie merytorycznej, jak i językowo-redakcyjnej. Trzeba jednak podkreślić, że w dysertacji podjęte zostało zagadnienie niewątpliwie ważne i zaniedbane w historii literatury XIX w. Rozprawa przynosi wiele wartościowych informacji i odwołuje się do nowych źródeł. Mimo zatem sformułowanych w recenzji pytań i uwag uważam, że zasługuje na pozytywną ocenę, a zatem też pozytywną konkluzję niniejszej recenzji: **wnoszę o dopuszczenie Pani mgr Beaty Solczyk do dalszych etapów postępowania doktorskiego.**



Maria Berkan-Jabłońska