

Prof. zw. dr hab. Wojciech Kalaga, *emeritus*
Kujawsko-Pomorska Szkoła Wyższa
w Bydgoszczy

RECENZJA

rozprawy doktorskiej P. mgr Katarzyny Bieli p.t.

Encounters in Theatre and Liberature: B.S. Johnson and Zenon Fajfer

Rozprawa P. mgr Katarzyny Bieli nie jest pierwszą pracą doktorską poświęconą liberaturze (powstało ich już bodaj trzy), jest natomiast – i na tym polega jej nowatorstwo – pierwszym opracowaniem związków liberatury z teatrem. Tytułowe spotkania (*encounters*) rozgrywają się na wielu płaszczyznach: są to spotkania twórców (Johnsona i Zenkasi, Johnsona i Büchnera, Bazarnik/Fajfera i Joyce, Fajfera i Kantora, Johnsona i Becketta), spotkania publiczności z twórcami spektaklu, członków publiczności między sobą, czasu z przestrzenią, przestrzeni z dźwiękiem, ciemności ze światłem, materialności z abstrakcją, rzeczywistości z fikcją, języka z niewyraźnym, przedstawienia z nieprzedstawialnym, czytelnika z książką liberacką, wreszcie teatru z liberaturą.

Ta wielowątkowość nie zakłóca jednak w żadnej mierze klarownej struktury rozprawy, która zaplanowana została z dużą pieczołowitością. Licząca 259 stron praca składa się z trzech części. Część I pt. *Negotiating the Medium* tożsama jest z jedynym zawartym w niej rozdziałem „The Theatre and the Book”, który stanowi teoretyczne przygotowanie do partii analitycznych i skupia się na roli, odmiennościach i podobieństwach mediów w spektaklu teatralnym oraz książce liberackiej: języku, tekście, przestrzeni i uczestnikach procesu komunikacyjnego (aktorach, publiczności oraz czytelnikach). Omawiając zagadnienia teoretyczne, Autorka niejednokrotnie przywołuje twórczość głównych bohaterów rozprawy oraz zapowiada, w jaki sposób poszczególne kwestie teoretyczne znajdą zastosowanie w materiale analitycznym – jest to z pewnością zaleta tej części, wzmacniająca spójność całości. Pozostałe dwie części pt. *The Body* oraz *Intertextual Compositions* skupiają się na twórczości tytułowych autorów B.S. Johnsona oraz Zenona Fajfera, choć w przypadku tego drugiego mamy do czynienia raczej z duetem autorskim Zenon Fajfer i Katarzyna Bazarnik, określanym słowem-walizką Zenkasi (w tekście pracy Zenon Fajfer jako twórca pełni w tym duecie rolę

pierwszoplanową, natomiast Katarzyna Bazarnik jest ostoją zaplecza teoretycznego i historyczno-literackiego).

Część II (*The Body*) składa się z dwóch rozdziałów skupionych przede wszystkim na rozmaitych aspektach ludzkiej cielesności. Rozdział 2 („B.S. Johnson – *You’re Human Like the Rest of them*”) koncentruje się na zagadnieniach starzenia się, starości i degeneracji ciała w tytułowej sztuce brytyjskiego autora. Rozdział 3 („Zenkasi – *Madam Eva, Ave Madam*”) omawia w kontekście tradycji Kantorowskiej eksponujący cielesne niedoskonałości spektakl, w którym udział brali aktorzy niepełnosprawni (pensjonariusze Domu Brata Alberta w Krakowie). Część III (*Intertextual Compositions*) podobnie składa się z dwóch rozdziałów poświęconych odpowiednio B.S. Johnsonowi (rozdział 4: „B.S. Johnson – *One Sodding Thing After Another & Compressor*”) oraz polskim twórcom (rozdział 5: „Zenkasi – *Finnegans Make*”). Tym razem nacisk położony jest na konstelacje intertekstualne: w przypadku Johnsona jest to przede wszystkim sztuka Georga Büchnera *Woyzeck* (o dziwo niewymieniona w Bibliografii) oraz jego własna twórczość, zaś w przypadku Zenkasi również ich własne dokonania, ale przede wszystkim życie i twórczość Jamesa Joyce’a: spektakl składa się z cytatów i parafraz z różnych dzieł Irlandczyka. Rozprawę zamykają streszczenia w języku angielskim i polskim poprzedzone obszerną Bibliografią.

Nakreśliłem powyżej bardzo ogólnie problematykę dysertacji, jednak nie będę omawiał każdego z rozdziałów z osobna – P. magister Katarzyna Biela uczyni to zapewne w autoreferacie. W dalszej części recenzji – i sądzę, że wyraźniej odda to zawartość i koherencję rozprawy – skupię się raczej na kilku poziomach, czy przewodnich wątkach, które można wyróżnić jako najistotniejsze w przekroju całości: poziomie teoretycznym, powinowactwach między autorami oraz impulsom i inspiracjom na osi teatr – liberatura.

Rozpocznę od wątku pierwszego. Pani mgr Katarzyna Biela bardzo dobrze czuje się na gruncie teorii, porusza się po nim ze swobodą i krytyczną uwagą (kiedy np. omawia semiotyczną teorię Szkoły Praskiej, ma świadomość, iż jej aktualność jako narzędzia badawczego straciła na znaczeniu, ale wspomina ją „z troski o koherencję” jako kontekst dla nowszych koncepcji). Semiotyka zresztą przydaje się Autorce jako punkt wyjścia do rozpatrywania całej książki liberackiej, wraz z jej materialnością, jako znaku, czy potraktowania jej jako „dynamicznej struktury” (Mukařovsky), główną jednak uwagę kieruje ona na koncepcje post-semiotyczne, szczególnie w odniesieniu do spektaklu teatralnego.

Jak wspomniałem wyżej, cała pierwsza część pracy poświęcona jest rozważaniom teoretycznym. To, co najogólniej przyświeca tym rozważaniom, to przekonanie, iż medium – tak w przypadku spektaklu teatralnego, jak liberackiego – nie jest jedynie kanałem czy nośnikiem znaczeń, a samo stanowi istotny moment znaczeniowy i ekspresyjny. Oczywiście dostrzegamy tu echa słynnej tezy McLuhana *Medium is the message*, do której Autorka zresztą się odwołuje. Metaforycznie można by stwierdzić, iż w czterech sekcjach rozdziału Autorka „rozpisuje” szczegółowo tę tezę na cztery wspomniane już wyżej obszary medialne: język, tekst, przestrzeń oraz uczestników procesu komunikacyjnego, przy czym każdy z nich omawia osobno dla teatru i dla książki (w domyśle: książki liberackiej). Na pierwszy rzut oka struktura tego rozdziału może wydawać się nazbyt schematyczna, jednak w moim mniemaniu, decydując się na nią, dokonała Autorka słusznego wyboru. Struktura ta pozwala jej bowiem określić to, co charakterystyczne i osobnicze dla każdego z mediów w przypadku spektaklu teatralnego i książki, ale przede wszystkim – i to ważniejsze – wyeksponować podobieństwa i analogie. Pośród najważniejszych można tu wymienić efemeryczność i wydarzeniowość (*eventness*) jako, *mutatis mutandis*, wspólną cechę spektaklu teatralnego i zapośredniczonego kontaktu autora z odbiorcą w toku lektury dzieła liberackiego, fuzję fikcji i rzeczywistości przedstawienia z jednej strony, a fikcji i materialności książki z drugiej, czy równowartość spektaklu scenicznego z używanym w nim tekstem językowym, znajdującą analogię w stawianym przez utwór liberacki wymogu równowartości i symultaniczności odbioru tekstu językowego i materialnego kształtu tego utworu. Złożoność przestrzeni teatralnej i przestrzeni książki rozpatruje Autorka w oparciu o prace Gay McAuley i Carla Darryla Malmgrena, by w konkluzji sekcji ponownie wskazać na analogie między teatrem i liberaturą (przy okazji wprowadzona zostaje koncepcja *black box theatre* istotna w dalszych analizach). Podobnie, omówiwszy szczegółowo rolę aktora i publiczności w teatrze oraz ich aktywną, dialogiczną relację, wskazuje Autorka na ekwiwalencję gestu teatralnego i gestu autora kształtującego typograficzną formę dzieła liberackiego oraz na analogiczne role widza w teatrze i czytelnika liberatury, co najlepiej wyrażone zostaje w przytoczonym w pracy cytacie z książki Katarzyny Bazarnik (*Liberature. A Book-bound Genre*): „the readers-users of liberature turn into participants in the spectacle in which the book becomes an interactive stage” (48).

Dyskusja zawarta w rozdziale teoretycznym stanowi bardzo dobre przygotowanie zarówno do szczegółowych analiz teatralnych dokonań omawianych twórców, jak i do tezy, iż ich twórczość liberacka znajduje swoje inspiracje w ich działalności teatral-

nej, zaś fakt, iż omawiając zagadnienia teoretyczne, doktorantka egzemplifikuje je wielokrotnie przykładami z dorobku Johnsona i Fajfera/Zenkasi, czyni rozdział integralną częścią rozprawy. Teoretyczne rozważania i odniesienia nie ograniczają się jednak tylko do rozdziału wstępnego. Autorka wplata uwagi teoretyczne tam, gdzie to wspomaga analizę w toku całej pracy, np. przy okazji omawiania cielesności u Johnsona, kulturowego problemu starzenia się i związanego z tym kryzysu tożsamości, reprezentacji starzenia się w teatrze, relacji fikcji do rzeczywistości, normalności i nienormalności ciała, związku psyche i ciała, roli didaskaliów, adaptacji teatralnej, rytuału oraz rytuału w teatrze, marzeń sennych. Momentami te wtręty, szczególnie, gdy są dłuższe, zakłócają nieco koncentrację na omawianych dziełach, ale można to usprawiedliwić metodologicznym wzbogaceniem analizy.

Obszerną dygresję teoretyczną stanowi wprowadzenie do części III poświęcone zagadnieniu intertekstualności, która stanowi główną kategorię analityczną w rozdziałach poświęconych *One Sodding Thing After Anothger* i *Compressor* Johnsona oraz *Finnegans Make* Zenkasi. Autorka dosyć obszernie omawia tę kategorię w ujęciu Julii Kristevej (z inspiracji Bachtina) i Rolanda Barthesa, jednak zdaje jej się umykać fakt, iż w tym ujęciu jest ona nieprzydatna dla jej celów badawczych. Zarówno Kristeva, jak i Barthes rozumieją intertekstualność jako nasycenie tekstu odniesieniami do kulturowych kodów, których „źródła zostały zagubione” (Barthes), różnorodnych języków kulturowych, anonimowych formuł, których pochodzenia nie sposób rozpoznać. W tym sensie intertekstualność oznacza relację tekstu do ogólnej dyskursywnej przestrzeni kultury wytworzonej przez teksty uprzednie, nie zaś relację do konkretnego uprzedniego tekstu. Sam Barthes zresztą wyraża to jasno: „Intertextuality, the condition of any text whatsoever, cannot, of course, be reduced to a problem of sources or influences”. Pani mgr Biela bada natomiast intertekstualność w dziełach Johnsona i Zenkasi w rozumieniu konkretnych i specyficznych odniesień do innych tekstów (dodajmy: w wielu możliwych wariantach). W tym sensie znacznie bardziej przydatne jest ujęcie tej kategorii przez Genette’a, do którego Autorka również się odwołuje. Interesującym natomiast wkładem teoretycznym w odniesieniu do literatury jest propozycja przełożenia *intertextuality* na *interbookishness* rozumianej jako “intertextual multimodal dialogue” (157) i obejmującej zarówno werbalno-językową zawartość dzieła, jak i jego kształt materialny. Inną terminologiczną propozycją jest pojęcie *autotextuality*, odnoszące się do sieci powiązań między tekstami tego samego autora/autorki.

Na zdecydowanie pozytywną uwagę zasługuje podejście Doktorantki do twórczości tytułowych autorów, Johnsona i Fajfera (i Zenkasi), czyli drugi z wyróżnionych przez mnie wątków wywodu. Przede wszystkim – a zadanie to stawia przed nią tytuł rozprawy – omawia ich z punktu widzenia powinowactw, podobieństw i różnic między nimi. Autorka nie ogranicza się jednak tylko do tej, jak z pewną dozą ryzyka można by powiedzieć, „synchronicznej” perspektywy, sytuuje bowiem każdego z nich także z jednej strony we właściwej tradycji literackiej, z drugiej zaś (szczególnie Johnsona) w kontekście społeczno-kulturowym. Warto podkreślić, iż aby zrealizować ten cel badawczy, wykonała P. mgr Biela wiele pracy archiwalnej.

Aranżując „spotkanie” Johnsona i Fajfera/Zenkasi, Autorka przyjmuje perspektywę komparatystyczną, ale świadoma niebezpieczeństw takiego podejścia, zastrzega, iż miejsce relacji centrum-peryferie zajmuje w jej ujęciu koncepcja tekstów jako sieci (co jest istotne, zważywszy iż B.S. Johnson reprezentuje jedną z dominujących w świecie kultur, gdy zaś Zenkasi kulturę raczej peryferyjną). Dwa są główne motywy pozwalające Autorce na przeprowadzenie porównawczych analiz i jednocześnie uzasadniających celowość rozprawy: ciało/cielesność oraz intertekstualność. W tym pierwszym obszarze – w szczegółowych analizach – wykazuje Autorka zbieżność w podejściu do ciała u Johnsona i Zenkasi: ciało jest dla nich siedliskiem cierpienia, ograniczeń, niedoskonałości, przy czym Johnson kładzie nacisk na chorobę, rozkład i degenerację, zaś Zenkasi na niepełnosprawność i wynikającą z niej egzystencjalną sytuację w świecie. Wspólne twórcom jest też dążenie do uaktywnienia roli czytelnika w procesie znaczeniowym, m. in. przez fizyczne ukształtowanie utworu, nacisk na złożoność struktury dzieła, krytyczne aluzje do opresyjnego systemu edukacji, tendencję do kontrolowania świata fikcyjnego, czy to na scenie (Fajfer), czy w prozie (Johnson).

Podobnie, analizując intertekstualność i powiązane z nią zagadnienia, ukazuje Autorka to, co wspólne obydwu twórcom i to, co charakterystyczne dla każdego z nich z osobna. W przypadku Johnsona sieć intertekstualna obejmuje przede wszystkim *Woyzecka* Georga Büchnera, którą to sztukę na zlecenie Royal Court Theatre Johnson podjął się dokończyć, ale też Brechta, sceniczną wersję *Dobrego wojaka Szwejka* w adaptacji Erwina Piscatora oraz jego własną twórczość – to, co nazywa Autorka wspomnianą wyżej „autotekstualnością”. W przypadku Zenkasi jest to znów autotekstualność, ale przede wszystkim odniesienia do momentów z życia Jamesa Joyce’a oraz jego dzieł (*Finnegans Wake*, *Ulysses*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* i opowiadanie „The Sisters”), z których cytaty wykorzystane zostały w *Finnegans Make*, tworząc jed-

nak – dzięki nadanej im nowej strukturze i nowym połączeniom – oryginalne dzieło. W kontekście intertekstualności – w bardzo pieczołowitych, obszernych (III część liczy 87 stron) i wnikliwych analizach – omawia Autorka też m. in. zagadnienie nielinearności sztuk Johnsona korespondujące z kolistą (na wzór mandali) strukturą i synchronicznością *Finnegans Make*, kwestię nieprzedstawialności i dążenie do przewyciężenia niemożliwego, fragmentaryczność i technikę montażu fragmentów wspólną Johnsonowi i Zenkasi, tematyczną zbieżność zagadnień teologicznych i religijnych, miejsce rytuału i przemocy w spektaklach. Istotne jest też omówienie poszukiwań uniwersaliów przez Zenkasi (powinowactwo z Joycem) oraz techniki „black box” wykorzystanej przez Fajfera w jego ostatniej sztuce *Odlot*, ale także w *Finnegans Make*, gdzie sposób zapisu „partytyry” spektaklu zapowiada być może pojawienie się liberatury.

Jak wspomniałem, Autorka nie tylko doprowadza do porównawczego „spotkania” Johnsona i Fajfera, ale także osadza ich twórczość w pogłębionych kontekstach. Jest to zamiar ze wszech miar godny pochwały, ale zdecydowanie bardziej udane są te próby kontekstualizacji w przypadku Fajfera/Zenkasi niż w przypadku Johnsona. O ile uzasadnione wydaje się powiązanie religijnych „gier” Johnsona ze zjawiskiem sekularyzacji w Wielkiej Brytanii w latach 60-tych (kontekst społeczno-kulturowy) oraz wskazanie jego powinowactw z Samuelem Beckettem, to usytuowanie jego twórczości w kontekście Teatru Absurdu i Młodych Gniewnych (stojących przecież wobec siebie w ekstremalnej opozycji ideologicznej i tematycznej) przeprowadzone zostało powierzchownie i mało przekonująco. W partii poświęconej Teatrowi Absurdu opiera się Autorka niemal wyłącznie na książce Martina Esslina, a z dramaturgów pojawia się jedynie wspomniany już Beckett (któremu *nota bene* poświęcono osobną podsekcję); skutkuje to nadmiarem ogólników i brakiem konkretów. Z kolei w przypadku Młodych Gniewnych dostrzega Autorka czasową i geograficzną zbieżność ich działalności z twórczą aktywnością Johnsona, ale uwzględnia jedną tylko, „flagową” sztukę Johna Osborna *Look Back in Anger* i w odniesieniu do niej stawia hipotezy, ale jednocześnie konstrukcją językową osłabia ich wagę: „**It could have been** that the Angry Young men, being Johnson’s contemporaries, influenced him, even if only slightly and indirectly” (93); „**This could have been** of inspiration to Johnson, who conveys a part of his message through Haakon’s anger [...]” (94). Uzasadnieniem tych powiązań z Gniewnymi miałyby być notka w „Important Note on Metre”, świadcząca o tym, iż Johnson „traktował gniew jako konstruktywną siłę” (93): „If you’re not angry at so-

mething, you are not alive”; jest to jednak zbyt wąta podstawa, by na niej budować analogie lub zakorzenienia.

Na bardzo wysoką ocenę zasługuje natomiast opracowanie i udokumentowanie zakorzenienia twórczości poetyckiej Fajfera oraz dramatycznej Zenkasi w tradycji oraz dialog autorskiego duetu z Kantorem. Opierając się na manifestach i teoretycznych wypowiedziach twórców oraz na wnikliwej analizie spektakli, demonstruje Autorka z jednej strony wykorzystanie przez Zenkasi teatralnych koncepcji Kantora (bio-objekty, Realność Niższej Rangi, rytuał i agresja etc.), z drugiej zaś dokonywaną przez nich transgresję Kantorowskiego modelu, m. in. przez wprowadzenie Rzeczywistości Jeszcze Niższej Rangi czy bardziej radykalne zespolenie ciała z obiektem (ciało i fotel inwalidzki) i większe wyeksponowanie roli aktora w relacji z tym obiektem. Warto zauważyć, iż obok Kantora przywołuje też Autorka szersze konteksty: Kafkę, Eliota, Gombrowicza, Artauda, Grotowskiego, Witkiewicza i Schulza, które jednak stanowią tylko dopełnienie głównego związku Zenkasi z twórcą *Umarłej klasy*. To właśnie na przykładzie tej sztuki omawia Autorka tematyczne, formalne i techniczne powinowactwa z *Madam Eva*, *Ave Madam*.

Trzecim, ważnym wątkiem przewijającym się przez całą rozprawę, są (jednokierunkowe, zważywszy na chronologię) relacje i wpływ teatru na literaturę; Autorka wskazuje na te doświadczenia teatralne Zenkasi, które mogły przyczynić się do wyłonienia się idei i sformułowania przez Zenona Fajfera koncepcji tego „gatunku”. W najogólniejszych kategoriach postrzega to jako przeniesienie dążenia do rozbijania stereotypów i podważania konwencjonalnych sposobów percepcji ze spektaklu na literaturę, bo te właśnie cechy stanowią jej istotę, ale też wskazuje na konkretne ilustracje tych inspiracji. Na przykład rozmycie granic sceny i audytorium w spektaklu *Madame Eva*, *Ave Madam* mogło, zdaniem Katarzyny Bieli, mieć istotny wpływ na podejście do relacji przestrzeni książki z czytelnikiem. Podobnie efemeryczne spotkanie aktora z widzem kształtowane w spektaklach teatru Zenkasi przekładać się może na istotność spotkania twórcy z czytelnikiem, czy raczej odbiorcą dzieła liberackiego, zaś „maszyneria” teatru Kantora, który miał wpływ na Zenkasi, może znajdować ekwiwalent w postaci złożonej „maszynerii” liberackiej książki. Nie jest to zresztą jedyna Kantorowska inspiracja: jak zauważa Doktorantka również jego ambalaze grające na pograniczu widzialnego z niewidzialnym, znajdują analogię w formie emanacyjnej, która uważnemu odbiorcy pozwala odsłaniać ukryte znaczenia, sama zaś niewidzialność stanowi „klucz” (141) do *Oka-leczenia*. To ostatnie dzieło zawdzięcza także swój kształt eksperymentom Zenkasi

z synchronicznością i kolistą strukturą *Finegans Make*. Tych poszukiwań źródeł liberatury w teatralnej działalności twórców i teoretyków pojęcia jest więcej i z pewnością stanowią one wartościowy wkład w badania nad jego istotą i rozwojem.

Oprócz wspomnianego wyżej niezbyt adekwatnego wobec celów badawczych omówienia intertekstualności czy zbyt powierzchownego usytuowania Johnsona w kontekście literackim, dostrzegłem też w pracy kilka niedoskonałości, których można było uniknąć. O ile, na przykład, należy się w pełni zgodzić z wartościowymi rozważaniami Autorki na temat czytania performatywnego jako charakterystycznego dla odbioru liberatury, to niektóre jej spostrzeżenia są nieco nieogłędne, np. kiedy wspomina w tekście i podkreśla w Streszczeniu, iż „[t]o czytelnik wybiera, gdzie i kiedy zapozna się z dziełem” (259); nie jest to przecież w żadnej mierze wyróżnikiem tekstu liberackiego, bo dotyczy w równej mierze *Oka-leczenia*, jak i *Czarodziejskiej góry*, czy powieści z serii Harlequina. Podobnie większa świadomość krytyczna przydałaby się w przypadku omówienia Fajferowskiej koncepcji „przestrzenio-czasu” („SPACE-TIME”), którą Autorka zdaje się traktować jako całkowicie nowatorską, a która ma wszakże swój prototyp w postaci Bachtinowskiego *chronotope*, nie mówiąc już o próbach stworzenia czasoprzestrzennej narracji przez Lawrence’a Durrella w *Kwartecie Aleksandryjskim*. Momentami daje się też Autorka nieco beztrosko ponieść twórczej weni: naciągnięta, moim zdaniem, jest analogia między normalnym a nienormalnym (patologicznym, zdegenerowanym) ciałem u Johnsona a kwestią norm edytorskich w przypadku liberatury; mało przekonująca jest też analogia między – czysto pragmatycznym – pakowaniem dla ochrony w bąbelkową folię liberackich książek, które Zenon Fajfer i Katarzyna Bazar-nik wyjmowali z walizki i używali w czasie spotkań z czytelnikami, a ambalażem – artystycznym gestem Kantora. Można też mieć wątpliwości, czy w technice emanacyjnej przedstawianie słów jako jednostek semantycznych, ale też jako segmentów złożonych z liter, rzeczywiście pozwala autorowi aż „dotknąć wieczności” („presenting words as semantic units, but also as segments built of letters [...] enables the writer to revise space and time, and to touch upon eternity”, 143).

Rozprawa napisana jest dobrą akademicką angielszczyzną; nieliczne usterki językowe wynikają raczej z nieuwagi niż braku kompetencji Autorki, np. „we would like understand Fajfer better” (14), „the book they holds in their hands” (136), “as for we readers” (145) i kilka innych. Pewne wątpliwości budzi u mnie użycie słowa „curious” w sensie „interesujący” raczej niż „dziwny”, „osobliwy” w całej pracy oraz użycie terminu „dyscyplina” (*discipline*) w odniesieniu do teatru, sztuk wizualnych, architektury,

a w konsekwencji słowa „interdyscyplinarność” (*interdisciplinarity, interdisciplinary*) w odniesieniu do B.S. Johnsona czy Fajfera. Dyscyplina wydaje się jednak zarezerwowana dla różnych obszarów nauki, natomiast w przypadku sztuki nasuwałyby się raczej określenia: multimodalność, multimedialność, intermedialność, czy ostatecznie heterogeniczność. O pewien szok językowy i poznawczy przypawiło mnie nieznanne mi dotąd słowo „themselves”: „The actor embodies a character who is a part of the world represented on stage and in this way agrees for a part of the text to be inscribed onto **themselves**” (49); zapewne chodzi tu o zachowanie genderowej neutralności języka, jednak wydaje się, że bariera morfologii językowej została tu przekroczona (niezależnie od tego, czy jest to twór Autorki, czy był już gdzieś użyty).

Te krytyczne uwagi dotyczą w większości drobiazgów i nie wpływają na moją wysoką ocenę rozprawy doktorskiej P. mgr Katarzyny Bieli. Autorka w przeważającej części pracy wykazała się doskonałą znajomością i umiejętnością wykorzystania koncepcji teoretycznych, umiejętnością wprowadzenia kontekstów kulturowych i powiązania omawianych autorów (szczególnie Zenkasi) z tradycją, a także imponującą biegłością analityczną, której – z racji na ograniczenia objętościowe – ta recenzja nie mogła w pełni oddać sprawiedliwości. W mojej opinii praca P. mgr Katarzyny Bieli spełnia wszelkie wymogi stawiane rozprawom doktorskim, wnioskuje zatem o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim. Sądzę, iż rozprawa po pewnych korektach i ewentualnych skrótach może zostać opublikowana (co ciekawe, zamiar publikacji tkwi chyba także w podświadomości samej P. mgr Katarzyny Bieli, skoro w ostatnim zdaniu Wstępu nazywa rozprawę książką: „the book also has something to offer for readers ...”, 16).

7. lipca 2022

Prof. zw. dr hab. Wojciech Kalaga