



we

Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny

Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych

41-205 Sosnowiec, ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5
Tel. 48-323640892; 48-323640804

Sosnowiec, 2017.02.21

Dr hab. Jacek Mydla

Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego

Recenzja pracy doktorskiej Anny Kowalcze-Pawlik *The Voice of Vengeance: Women and Violence in the Early Modern English Drama*

Część opisowa recenzji: założenia teoretyczne i metodologiczne, struktura rozprawy, dobór i wykorzystanie literatury

Przedstawiona do oceny rozprawa, zatytułowana *The Voice of Vengeance: Women and Violence in the Early Modern English Drama*, traktuje o zagadnieniu zemsty potraktowanej jako wieloaspektowy trop literacki. Wyróżnione przez panią Annę Kowalcze-Pawlik zostały dwa konteksty: środowiskiem kulturowo-literackim jest epoka elżbietańska, reprezentowana przez dramat, natomiast środowiskiem teoretycznym jest współczesny feminizm, którego główną przedstawicielką w rozprawie jest Judith Butler. Praca dzieli się na osiem części lub rozdziałów (jeśli uwzględnimy wprowadzenie i zakończenie, czyli *Introduction* i *Conclusion*), a podział ten uwidacznia bardzo szeroki – czy lepiej: bogaty – konceptualnie sposób potraktowania wspomnianego zasadniczego wątku. I tak, we wprowadzeniu omawia Autorka kontekst społeczny eksponując tematykę płci kulturowej (*gender*) oraz relacji interpersonalnych i ról określanych w odniesieniu do obowiązującego w omawianej epoce sposobu pojmowania kobiecości i męskości. Moim zdaniem podrozdział kończący wprowadzenie (*Introduction*) można było scalić z przedmową (*Preface*). Rozdział drugi

poświęcony został „kulturowej historii żalu,” jak głosi nagłówek. Jest to w dużej mierze historyczno-kulturowe tło dla dalszych rozważań, w których głównym tematem jest kobiecy żal i jego ekspresja. Tak właśnie pomyślany jest rozdział o „samobójstwie i matkach,” w którym Autorka przeprowadza analizę „polityki żałoby” w *Hiszpańskiej tragedii* Thomasa Kyda, gdzie przez „politykę” rozumie się relacje społeczne w systemie pre-definiowanych (czyli, zasadniczo, narzucanych) ról. Podobny charakter mają rozważania przedstawione w dalszych rozdziałach: w rozdziale czwartym, poświęconym „żałobnym” postaciom kobiecym w *Hamlecie*, i rozdziale piątym, poświęconym zagadnieniu wymuszonego milczenia w *Otellu* (szkoda, nawiasem mówiąc, że nie wzbogacono tych rozważań przez odniesienia do komedii; nasuwają się analogie z *Poskromieniem złościcy* i *Wiele hałasu o nic*, jeśli pomyślimy o postaciach Katarzyny i Beatrycze; narzucają się również analogie z brutalnymi aktami wymuszania milczenia w *Tytusie Andronikusie*). Postaci kobiety-mścicielki poświęcony jest rozdział szósty, w którym znajdziemy rozbudowaną (choć nadal wybiórczą) analizę *Tytusa Andronikusa*. Wreszcie w rozdziale siódmym, poświęconym w całości *Tragedii Miriam* Elizabeth Cary, powracają tematy wcześniej poruszane: wątek ekspresji słownej jako kobiecej formy wyrażania żalu i społecznych konwencji ją (tę formę ekspresji) regulujących oraz wątki milczenia i zemsty.

Założona i konsekwentnie realizowana struktura pracy jest przemyślana i znakomicie odzwierciedla zarówno prezentowane przez Autorkę podejście teoretyczne jak i wpływające z niego założenia metodologiczne. Szkoda, że powiązanie motywów zemsty i ekspresji słownej (chodzi oczywiście głównie o ekspresję „negatywnych” stanów emocjonalnych, jak żal, smutek, rozpacz, gniew) niejako odłożone zostało na sam koniec pracy: bowiem to zasadniczo dopiero w sekcji 8.1 pojawia się zwrot „*voice of vengeance*” (czyli „głos zemsty” – wcześniej na stronach 23 i 25). Podobnie mają się sprawy z konceptualnym związaniem czy scaleniem ekspresji słownej i przemocy oraz obydwu – z tym, co w zakończeniu (sekcja 8.2) nazwane zostało „wiedzą emocjonalną” („*emotional knowledge*”). Zwrot ten wcześniej w pracy się nie pojawia. Nie twierdzę oczywiście, że jego użycie jest z tego tylko powodu nieuprawnione; chcę podpowiedzieć (na użytek późniejszych zabiegów redakcyjnych i korekt – choć w zasadzie moja uwaga nie jest w ścisłym sensie i wyłącznie formalna czy „techniczna”), że nie jest dobrym pomysłem oplatanie konkluzji wokół koncepcji (pojęć, zwrotów), które dla czytelnika są nowe. Już zwykłe zasygnalizowanie we wstępie (w *Preface*?), że taki czy inny wątek pojawi się w dalszych partiach pracy – mówiąc kolokwialnie – załatwiłby sprawę.

Jak wspomniałem, nie chodzi w powyższej uwadze o kwestie czysto redakcyjno-techniczne. Związki między ekspresją słowną (lub jej brakiem), przemocą, zemstą i

samowiedzą są niezwykle złożone (nawet jeśli pominąć, na etapie wstępnego namysłu, feministyczną krytykę literacką i kulturową poruszającą te zagadnienia), toteż szkicowe nawet i orientacyjne ich „rozpisanie” (kto wie, może nawet w postaci diagramu?) z pewnością wyszłoby rozprawie (samemu projektowi, którego rozprawa jest owocem) na dobre: Gdzie „kończy się” ekspresja słowna a „zaczyna” przemoc? Co określa to czy inne zachowanie (werbalne czy pozawerbalne) jako nacechowane „mściwością” czy „pragnieniem zemsty”? W jakiej relacji pozostają do siebie „działanie” i „emotywna (emocjonalna) samowiedza”? Te i podobne pytania domagają się wstępnego rozważenia, również pod kątem stosowalności (stosowności?) współczesnej nam aparatury pojęciowej (z zakresu psychologii, psychologii społecznej, psychiatrii, socjologii) do świata tak odległego jak era elżbietańska. A przecież fakt, że mamy do czynienia ze światami artystycznie (literacko) wykreowanymi zadania bynajmniej nie upraszcza.

Bibliografia (chodzi o sekcję *Works cited*) jest bogata, a wykorzystanie literatury źródłowej i pomocniczej (choć to drugie określenie niezbyt dobrze pasuje do wielu pozycji, które w rozprawie odgrywają znaczącą czy wręcz pierwszoplanową rolę) wystawia dobre świadectwo zarówno kompetencjom jak i samodzielności Doktorantki. W tym miejscu odniosę się krytycznie do kwestii doboru utworów literackich. Moim zdaniem jest on zbyt wąski w tym sensie, że nie pozwala na adekwatną obronę formułowanej hipotezy badawczej. Odnotuję dwa braki: Jeden to komedie i tzw. romanse (czy też późne sztuki) Szekspira; chodzi szczególnie tzw. mroczne komedie, np. *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Skoro Autorka analizuje *Otella*, to dlaczego pomija *Zimową opowieść* jako swego rodzaju pojednawczą odpowiedź na konflikty wywołane w tragedii? W sposób analogiczny *Burzę* można odnieść do *Hamleta*. Ponadto, wzięwszy pod uwagę dominującą w rozprawie tematykę zemsty – zdziwienie musi budzić pominięcie twórczości dramaturgów reprezentujących tzw. erę jakobicką: Thomasa Middletona i sztuki *Revenger's Tragedy* (tragedia mściciela, z tytułową postacią Vindice), Johna Webstera (np. *Tragedia księżnej Amalfi*) i Johna Forda (i jednej z najbardziej kontrowersyjnych sztuk, mianowicie *'Tis Pity She's a Whore*, czyli *Szkoda, że jest nierządnicą*). Oczywiście rozumiem, że te i inne (mniej lub bardziej krwawe) tragedie występku i zemsty nie stanowiły – wedle zamierzeń Doktorantki – bezpośredniego przedmiotu analiz. Tym niemniej są one dla omawianych w rozprawie zagadnień na tyle istotne, że wzmianka czy lakoniczne odniesienie się do nich i do konwencji, które reprezentują byłoby ze wszech miar wskazane. Można było to uczynić we wprowadzeniu, czyli w kontekście oczekiwanego przez czytelnika uzasadnienia preferowanego doboru literatury źródłowej.

Niedostatki w zakresie doboru tekstów źródłowych kompensuje Autorka na poziomie

analiz wybranych sztuk, ujawniając dobrą znajomość wielorakich kontekstów, po których sprawnie i kompetentnie się porusza. Mam na myśli obydwie konteksty wyżej wspomniane. Kontekst kulturowy i historyczny to między innymi transformacja, która dokonała się w Anglii ery elżbietańskiej, owo dramatyczne „przejście” od światopoglądu katolickiego do protestanckiego i jego implikacje dla sposobu pojmowania śmierci, życia pozagrobowego i rytuałów żałobnych – Doktorantka w ciekawy sposób wiąże te kwestie z głównymi wątkami tematycznymi rozprawy. Kolejnym zasadniczym dla pracy kontekstem jest teoria, z uwypukleniem polemik wokół kategorii płci kulturowej i jej znaczenia dla recepcji literatury, w tym również dla roli historii literatury (czy raczej dla roli w historiografii literackiej kobiet-pisarek oraz zagadnień związanych z płcią kulturową). W toku analiz Autorka ujawnia wrażliwość i dociekliwość filologa literaturoznawcy oraz zapal zaangażowanego społecznie krytyka kultury.

Dobór literatury pomocniczej uważam za odpowiednio szeroki a jej wykorzystywanie przez Doktorantkę, jak wspomniałem – za sprawne i kompetentne. Czytelnik otrzymuje interesująco podany stan badań, czyli przegląd współczesnej krytyki na temat „bolesnych” zagadnień (strata, depresja, żal, smutek, krzywda itp.) w obydwu zasadniczych dla rozprawy kontekstach. W uzupełnieniu, jak sądzę, warta uwzględnienia byłaby monografia Terry Eagletona *Sweet Violence. The Idea of the Tragic* z 2003 roku. Przydałby się też rzut oka na dosyć już bogatą literaturę poświęconą tzw. traumatologii. Chodzi zwłaszcza o kulturowo zorientowane i interdyscyplinarne studia na traumę/urazem, o bliższe przyjrzenie się temu, jak uraz czy trauma funkcjonują w szerszym kontekście historyczno-społecznym i jak ów kontekst odzwierciedlony zostaje w utworach literackich. Przykładem może być studium Helene Moglen *The Trauma of Gender. A Feminist Theory of the Novel* (z roku 2001). Zagadnienia związane z traumatologią zyskały na popularności – by użyć zwrotu kiepsko pasującego do kontekstu – po wydarzeniach z 11 września (zob. np. książkę Ann Kaplan *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* z roku 2005). Rozważania podejmowane w recenzowanej rozprawie można z powodzeniem włączyć w te trendy. Oczywiście nie było to wyjściowym zamiarem czy częścią projektu badawczego Doktorantki; pragnę jedynie zauważyć, iż w tzw. paradygmacie amerykańskim takie oczekiwanie byłoby czymś zgoła naturalnym. Podpowiem również, że dramat elżbietański ma sporo do zaoferowania współczesnej traumatologii, oczywiście przy założeniu – które wielu badaczy uznaje za niezastąpione – podejścia interdyscyplinarnego.

Cześć merytoryczna recenzji

Przechodząc do kwestii merytorycznych chciałbym przede wszystkim odnieść się do

koncepcji płci kulturowej, którą określa się mianem performatywnej. Inspiruje się tutaj Doktorantka koncepcjami wspomnianej Judith Butler. Wziąwszy pod uwagę literaturoznawcze konteksty warto jednak mieć na uwadze okoliczność, iż koncepcja performatywu wywodzi się z filozofii języka i że – w opinii piszącego te słowa – została z powodzeniem zastosowana do sformułowania nowej teorii wypowiedzi literackiej (zob. studium Sandy Petrey *Speech Acts and Literary Theory*, 1990; pomocne jest również opracowanie *Performativity* autorstwa Jamesa Loxley, z roku 2007) jak również płodnej koncepcji dramatu (akcja dramatu mówionego – ang. *spoken drama* – jako ciąg performatywów: „*train of illocutions*,” jak to określił Richard Ohmann). Otóż biorąc pod uwagę konteksty, wśród których porusza się w swojej rozprawie Doktorantka, wymienione koncepcje performatywu ulegają nałożeniu, co prowadzi do ciekawych sytuacji i spiętrzeń konceptualnych. Są one tym bardziej intrygujące, że wymagają wzięcia pod uwagę (a w zasadzie – przemyślenia na nowo) specyfiki dramatu ery elżbietańskiej. Pani Kowalcze-Pawlik jest w dużym stopniu świadoma trudności, jakie się tu kryją i z odwagą wychodzi im naprzeciw. Analizy poświęcone, w dalszych partiach pracy, *Tragedii Miriam* to przecież śmiała próba zmierzenia się z tym właśnie problemem – performatywnej natury namiętności (*passions*): mówi Autorka o „nieumiarkowanej czy nieposkromionej sile namiętności” („*excessive nature of the passions*”), która „tworzy i przetwarza płciową tożsamość postaci” („*shapes and transforms the gendered identities*”) – w tym wypadku chodzi o tożsamość dwojga małżonków, Miriam i Heroda (str. 181). Najprościej rzecz ujmując, problemem zasługującym na uwzględnienie (jeśli nie na rozstrzygnięcie) jest zakres płynności tak pojmowanej tożsamości, lub inaczej: zakres możliwych przekształceń i przetworzeń.

Płynność i idąca w ślad za nią swoboda (dajmy na to, dramatopisarza) w traktowaniu wyznaczników tożsamości, w tym wyznacznika, który kryje się pod kategorią *gender*, niosą ze sobą osobliwe wyzwanie dla badacza. Nasuwa się szereg przykładów: król Ryszard II lub, idąc dalej tym tropem, tytułowa postać króla Edwarda ze sztuki Christophera Marlowe’a. Ryszard Szekspira to postać wybitnie zniewieściała, jeśli odnieść do niej kryteria funkcjonujące w rzeczywistości nam współczesnej. Podobnie jak to ma miejsce w Sonetach Szekspira, tożsamość tej i wielu innych postaci, tożsamość w znaczeniu *gender identity*, pozostaje w znacznym stopniu niedookreślona, do pewnego stopnia rozmyta, pomimo, iż nosi ona „dla nas współczesnych” znamiona tożsamości homoerotycznej. Staje się to szczególnie wyraźne, jeśli przyjrzymy się współczesnym adaptacjom sztuki. Inny przykład dla zilustrowania omawianych tu wyzwań to Tytus, tytułowa postać wspomnianej już krwawej tragedii zemsty, której akcja rozgrywa się w starożytnym Rzymie. Autorka raz po raz przywołuje postać Tamory, królowej Gotów (str. 7, 24, 39 i in.), podkreślając jej rolę

mścicielki. Wreszcie, w rozdziale szóstym, poświęca jej cały podrozdział. Pominięta zostaje w ten sposób postać głównego by się tak wyrazić mściciela, postać samego Tytusa, udręczonego i doprowadzonego – na wzór Hioba – do granic odporności na ból i cierpienie. W znacznej mierze zignorowana zostaje również Lawinia, córka Tytusa, podobnie jak ojciec, udręczona i poniżona ponad ludzką miarę cierpiętniczka, dla której śmierć z rąk rodzica jest długo wyczekiwanym gestem łaski. Obrana przez Doktorantkę opcja czy optyka teoretyczna sugeruje opowiedzenie się – w odruchu empatii – po stronie barbarzyńców, czyli Gotów (str. 152-153). Gest taki jest wyrazem płynącego z owej optyki nakazu politycznej poprawności i moralnej słuszności, nakazu, który każe krytykowi brać stronę tzw. *underdog*, pokrzywdzonego, postaci zepchniętej w punkcie wyjścia na straconą pozycję. Rodzi się jednak wątpliwość, czy istotnie konflikt (polityczny, moralny i kulturowy), jak go przedstawia Szekspir w swojej jakże wieloznacznej i bulwersującej sztuce, pozwala na bardzo jednoznaczne wartościowanie. Gest, o którym mowa sam przez się nie dezawuuje zastosowanego przez Autorkę podejścia, które polega na odnajdywaniu nowego, świeżego, lub – by się tak wyrazić – niepokornego punktu widzenia. Ponadto rozumiem, że zamiarem Autorki było poszukiwanie przypadków naruszenia zastanych i ustalonych podziałów na role społeczne, szczególnie takich, które zabraniają kobiecie aktywnego angażowania w wymierzanie pomsty za poniesione krzywdy. Wracając jednak do *Tytusa Andronikusa*, Lawinia, ofiara zwierzęcego w swej brutalności ataku, czynnie (w stopniu, na który pozwala jej okaleczone ciało) angażuje się w realizację krwawej intrygi odwetu zrodzonej w umyśle oszalałego z rozpaczy ojca.

Chciałbym jeszcze wspomnieć w tym kontekście o „romansie” *Perykles, książę Tyru*, w nawiązaniu do uwag już wyżej poczynionych na temat traumatologii. *Perykles* to sztuka – by ująć rzecz z bliższej nam perspektywy – pod wieloma względami jest sztuką traumy i terapii z bardzo interesującym ujęciem kwestii tożsamości. Banalem krytyki szekspirowskiej jest stwierdzenie, że, podobnie do innych późnych sztuk Szekspira, znajdziemy tutaj wysiłek wyjścia poza tzw. tragiczną wizję rzeczywistości i zwrot w stronę optymizmu, trudnego optymizmu, zasadzającego się na założeniu o konieczności twórczego przetworzenia czy przepracowania urazów. Język angielski jest w tym względzie bardziej pomocny niż polski: w powszechnym użyciu są słowa takie, jak „*to process*” i „*to work through*.” Ciekawe byłoby włączenie tej sztuki w kontekst podejmowanych w pracy rozważań, choć z pewnością nie byłby to zabieg prosty.

Przedstawione uwagi krytyczne mają charakter polemiczny. Ujmując rzecz w skróty i lakoniczny sposób – oceniana rozprawa na bardzo gruntowną polemikę merytoryczną najzwyczajniej w świecie zasługuje, co – w moim mniemaniu – jest samo w sobie bardzo

wysoką pochwałą. Poziom dyskursu, tak od strony teoretycznej jak i literaturoznawczo-filologicznej, jest wysoki i ponagla czytającego do podjęcia dyskusji z Autorką. Oczywiście szkoda, że Autorka sama nie przejawia gotowości do zakwestionowania założeń (niekoniecznie w sensie twardym – kwestionowania z zamiarem odrzucenia; raczej w znaczeniu formułowania „obalalnych” czy falsyfikowalnych hipotez), które stanowią fundament realizowanego projektu badawczego. Jest być może – powiem więcej: z pewnością – kwestią czasu i doświadczenia nabycie postawy swoistej akademickiej pokory, postawy, która pozwoli na równorzędne traktowanie teorii i tekstu literackiego. Takie podejście – gdzie nie zakłada się z góry, że przyjmowana teoria jest „inteligentniejsza,” „mądrzejsza,” „sprawiedliwsza,” „poprawniejsza,” itp. od tekstu, do którego się ją stosuje, utworu, który ma nam ona „otworzyć” – stwarza przestrzeń do dialogu, w którym nie tylko teoria nauczy nas czegoś o tekście, który przy jej pomocy czytamy, ale – również i wzajemnie – utwór pozwoli nam lepiej zrozumieć nasze założenia teoretyczne i umożliwi ich konstruktywną modyfikację i wzbogacenie. Jak sugerowałem we wcześniejszych partiach recenzji, dramat elżbietański, głównie dzięki bardzo radykalnej performatywności (negocjacyjności) w traktowaniu sfery relacji międzyludzkich, można potraktować jako swego rodzaju poletko doświadczalne czy laboratorium dla testowania różnorodnych – i z natury rzeczy dosyć sztywnych – założeń teoretycznych i metodologii.

Ocena pracy od strony redakcyjnej i językowej

Rozprawa przygotowana została z należytą dbałością o stronę redakcyjną i językową. Zdarzają się Autorce drobne usterki czy potknięcia, lecz bynajmniej nie zaburzają toku lektury. Język wywodu, jeśli pominąć sporadyczne przeładowanie terminologią teoretyczną, jest klarowny. Przykładem nadużywania żargonu, szczególnie tego, który właściwy jest dla obranej przez Doktorantkę perspektywy badawczej, może być strona 107 (w rozdziale poświęconym *Otellu*).

Mówiąc o szacie językowej pracy – która, powtórzę, nie nasuwa poważnych zastrzeżeń – chciałbym zwrócić uwagę Autorki na problem związany z dosyć częstym niewłaściwym użyciem zaimków względnych: chodzi o angielskie „*that*,” „*who*,” „*which*” (odpowiadające polskiemu „który”). Przykładowo, na str. 8 „*the War of the Roses*” wymaga zaimka „*which*,” natomiast „*that*” (str. 10) po nazwiskach Thomas Kyd i William Shakespeare pozostawia zbyt wiele wieloznaczności. Nawet jeśli zignorować kwestię poprawności gramatycznej to i tak nadal pozostaje problem znaczenia i zrodzone w umyśle czytelnika wątpliwości, czy aby na pewno znaczenie, które pojawia się w tekście jest tym, o które chodziło Autorce.

Konkluzja

Konkludując stwierdzam, iż praca *The Voice of Vengeance: Women and Violence in the Early Modern English Drama* w pełni zasługuje na pozytywną ocenę. Rozprawa spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim określone w ustawie, a zatem wnioskuję o dopuszczenie Doktorantki, pani magister Anny Kowalcze-Pawlik, do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

W nawiązaniu do zamieszczonych w recenzji uwag, rekomenduję ocenianą rozprawę do druku ze zwyczajową w takich okolicznościach uwagą, iż publikacja powinna zostać poprzedzona korektą uwzględniającą uwagi krytyczne zawarte w recenzjach doktorskich oraz recenzji wydawniczej, których zasadniczym przecież celem jest nadanie całości pracy jeszcze większej niż to jest obecnie wagi i jakości naukowej.

Jacek Myjda