

Lublin, 3 kwietnia 2018

prof. dr hab. Anna Woźniak

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

### Recenzja pracy doktorskiej

mgr Eleny Kurant nt. *Strategie autorskie w dramaturgii Iwana Wyrypajewa*,

praca napisana w języku rosyjskim, 265 s.

Promotor: prof. dr hab. Halina Waszkielewicz

W pracy doktorskiej mgr Eleny Kurant poruszona została problematyka dramaturgii okresu 1998-2018, Iwana Wyrypajewa (ur. 1974), dramaturga, aktora, reżysera, scenarzysty filmowego, którego twórczość zaliczana jest do nurtu zwanego „nowym dramatem” („nowym teatrem”). Autorka rozprawy podjęła więc temat jakże aktualny, dotyczący twórcy wciąż aktywnie obecnego w życiu literackim, nadal piszącego sztuki, uprawiającego działalność reżyserską i teatralną, autora, jak sama go określa, „in statu nascendi”. Niełatwe to zadanie zajmować się twórczością artysty tego rodzaju, gdy badania są jeszcze niezamknięte i brakuje niezbędnego dystansu historycznoliterackiego do autora i jego dzieła, nie ma pełnego i całościowego obrazu spuścizny, dającego podstawy dla właściwej oceny wartości estetycznej jego dokonań dramaturgicznych i parateatralnych. Iwan Wyrypajew to poza tym postać kontrowersyjna, niewątpliwie nowator i eksperymentator w przestrzeni teatralnej, autor naznaczony znamieniem celebryctwa, typowego dla dzisiejszej kultury masowej, to performer i jednak, w jakimś stopniu showman, o prowokującym wizerunku publicznym (tę koncepcję i takie odczytanie postaci Autorka w swej pracy neguje), uprawiający autoreklame, a z drugiej strony to artysta poszukujący sensu sztuki, stąpający po gruncie metafizyki i niekonwencjonalnie pojmowanej religii. Rozprawiać o jego teatrze, podjąć próbę analizy jego twórczości dramaturgicznej to zatem wyzwanie godne pochwały.

Praca składa się z wprowadzenia, sześciu podstawowych części (tak je określa Autorka), posegregowanych na poszczególne, mniejsze strukturalne segmenty rozważań. Wieńczy rozprawę skondensowane zakończenie, bibliografia i streszczenia w języku polskim i angielskim. Kompozycja pracy i układ analizowanego materiału są poprawne. Przyjęto tutaj taką zasadę prezentacji zawartości merytorycznej, że każdą część analityczną pracy poprzedzają dodatkowe teoretyczne wprowadzenia, poszerzające wcześniejszy pokaźny wstęp

z zakresu teorii (część I), który stanowi konieczną podstawę teoretyczną dla procedury opisu, analizy i interpretacji dramatów Wyrypajewa.

Części teoretyczne I i II, poświęcone zostały określeniu głównych założeń, jakie przyświecały podjętym w rozprawie badaniom. A zatem przedstawiono przedmiot badań, zaprezentowano wyznaczniki zastosowanej metodologii, wśród których tymi głównymi stały się podejścia performatyki i narratologii, uznane przez Elenę Kurant za najbardziej odpowiednie narzędzia do analizy „nowej estetyki” i adekwatne dla zobrazowania tytułowych strategii autorskich Wyrypajewa. Szeroko zakrojone są w tym ujęciu metodologicznym wszelkie konteksty i odniesienia, przynależności do orientacji stylowych, przybliżające twórczość dramaturga. A więc jego sztuki postrzega się w aspekcie „postrealizmu”, „nowego dramatu”, „nowego sentymentalizmu”, „neotradycjonalizmu”. Autorka dobrze umotywowwała wybór dwóch nadrzędnych składowych: metody performatywnej i narratologicznej do badania dramatów autora, powołując się na te oznaki współczesnego procesu historycznoliterackiego, w jakich ujawnia się „kryzys tożsamości”, „wyczerpanie się dyskursu postmodernistycznego”, zacieranie granic między dramatem tradycyjnym i epiką (epizacja i romanizacja dramatu), co skutkuje transformacją dramatów, zbliżających się coraz bardziej do dyskursu opowiadania. Goethe różnice między prozą i dramatem widział w tym, że w prozie opowiada się o tym, co było, w dramacie zaś mówi o tym, co jest teraz. Z drugiej strony jednak zachodzi zjawisko odradzania się dzisiaj tradycji gatunku dramatu (neotradycjonalizm), czego przykładem są np. u Wyrypajewa powroty do roli chóru z dramatu antycznego i obecność pierwiastków chóralnych (s. 36). Performatyka pojmowana jest w przedłożonych rozważaniach jako akt teatralny, rytuał, powtarzalność, demonstracja językowa, samoreprezentacja (w Habermasowskim ujęciu), i te właśnie językowe aspekty performansu brane są pod uwagę w analizie sztuk Wyrypajewa. Narratologię natomiast zdefiniowano w pracy jako „nową retorykę” literatury współczesnej. Autorka dokonuje bardzo rozległej rekapitulacji poglądów innych badaczy na ten temat.

Szkoda, że we wstępnych opisach, przy prezentacji Wyrypajewa jako autora i postaci współczesnego teatru, brakuje wyraźniej uwypuklonego stanu badań na temat jego dramaturgii, ten bowiem zarys badań, przedstawiony w pracy, jest zdawkowy, niezbyt dokładnie odzwierciedla sytuację recepcyjną dramatopisarza tak w Rosji, jak i w Polsce (s. 9-10). Autorka pracy nie podjęła się bardziej rzetelnej, skomasowanej oceny recepcji Wyrypajewa, wymieniając zaledwie kilka prac: artykuły i dysertację doktorską, w jakich przybliżyła się twórczość Wyrypajewa, tym samym nie stworzyła odpowiedniej platformy dla zaakcentowania nowatorstwa swojej własnej perspektywy badawczej.

W II części rozprawy, również teoretycznej, traktującej o strategiach autorskich, czyli tym, co dla podjętych w rozprawie eksploracji jest najważniejsze, Pani mgr Elena Kurant sięga z kolei do tematyki związanej z wielorakim pojmowaniem kategorii Autora, a więc skupia się na teoriach mówiących o obrazie autora w dziele, kryzysie autorstwa, strategiach autorskich rozumianych tutaj jako „specyfika stosunków komunikacyjnych na poziomie: czytelnik i autor-bohater” (s. 44). Można zauważyć, że najbardziej odpowiednią podstawą teoretyczną dla Badaczki są w tej mierze ustalenia Walerego Tiupy o strategiach komunikacyjnych i narracyjnych (s. 46). Nawet daje się odczuć fakt, że „mówi” ona językiem Tiupy, wyłuszczając problemy komunikacji między czytelnikiem i odbiorcą. Bez wątpienia, kwestie te są bardzo ważne dla tytułowej problematyki strategii autorskich; Autorka odwołuje się do repertuaru bogatych perspektyw teoretycznych i wnikliwie je zgłębia.

Swobodne poruszanie się po obszarach humanistyki, teatroznawstwie, dogłębnosc prezentowania materiału teoretycznego, grzeszy jednak referowaniem go prawie *in extenso* na 77 stronach pracy. Wiedza teoretyczna na temat współczesnej dramaturgii końca XX i XXI w. w moim przekonaniu, podawana jest w nadmiarze, okazuje się niejednokrotnie redundantna, by nie powiedzieć czasem zbyteczna, wiele bowiem poruszonych tutaj problemów zaistniało już w innych omawianych opracowaniach krytycznych twórczości Wyrpajewa.

Autorka w gąszczu przywołań, magmie cytatów zaczerpniętych z opracowań innych badaczy, wyjaśnienia podstawowych terminów, nie proponuje – wypreparowanego z owego teoretycznego zaplecza – swojego podejścia. Przybliżając np. stanowiska badaczy odnośnie pojmowania performatywności (s. 24-30) nie pokusiła się o zdefiniowanie własnego performatywnego czytania tekstów dramaturgicznych Wyrpajewa, na użytek prowadzonych analiz i swego funkcjonalnego ujęcia. Performans zakłada wszak element wykonania, „odgrywania”, włącza interaktywność, kontakt i dialog z odbiorcą, czy widzom, jak pisze Autorka, zakłada poniekąd także sceniczność, a przecież Badaczka koncentruje się głównie na tekście dramatu (świadomie nie uwzględnia jego scenicznej wersji, co nie jest absolutnie zarzutem z mej strony). Dobrze byłoby jednakowoż własne rozumienie performatywności, wyrażonej bezpośrednio w tekście sztuk (*explicite*), wyrazić - niż to mamy w pracy - opisać. Czy nie jest bowiem tak, że performatyka przejawia się zarówno *implicite*, jak i *explicite*, zarówno w tekście dramatu, jak i w jego scenicznej wersji? A całościowo i w pełni bardziej jednak realizuje się w wykonaniu, odegraniu sztuki na scenie. Pojęcie teatru wiąże się z filozofią spotkania (pisze o tym Autorka, przywołując m.in. zdanie Grotowskiego). Inaczej mówiąc, jest to spotkanie zbiorowe aktorów-postaci z widzami, recepcja czytelnicza obejmuje natomiast kontakt/spotkanie: autor – czytelnik, buduje kontakt kameralny, co jest

zupełnie innym rodzajem owego przeżywania spotkania. Dzisiejsze nowatorskie formy teatru „czytania dramatu na scenie” są pośrednim ogniwiem na drodze owego zakładanego dialogu – spotkania.

Autorka podjęła się zatem niezwykle trudnego zadania poszukiwania przejawów performansu bezpośrednio w tekście dramatu, co nie jest jeszcze dzisiaj dostatecznie rozpoznany zagadnieniem badawczym.

Część III pracy ukazuje sylwetkę twórczą Iwana Wyrpajewa, też opatrując go komentarzem wprowadzającym o „nowym dramacie”, *nota bene* zbieżnym z poprzednimi rozważaniami poświęconymi tej kwestii. Rozbija to wywód główny i zaburza diachroniczny porządek prezentowania. Biografia Iwana Wyrpajewa i naświetlenie znakowych faktów drogi twórczej, jego role reżysera, dyrektora teatru „Praktyka” (sezon 2015/2016), oraz przegląd wszystkich innych dokonań autorskich i przedsięwzięć parateatralnych dramaturga odnotowane zostały skrupulatnie i niezwykle drobiazgowo. Istotną część stanowi obraz Wyrpajewa reżysera i opis jego teatru „cudów”, przeznaczonego dla widzów, w jakim realizuje się najlepiej sztuka performatywna i konwergentna, sceniczna, czyli teatr dialogizujący z odbiorcą. Autorka zaznacza, iż jest to dialog nie tylko w formie: aktor - widz, lecz mamy w tym wypadku jego nową wersję: człowiek – człowiek (s. 95). Tematyka sztuk Wyrpajewa, słusznie podkreślono w pracy, obraca się wokół „wiecznych tematów”, stawia pytania ontologiczne, wychodzące poza ramy relatywistycznego postmodernizmu. Religijność jest jednak specyficznie przyswojona przez dramaturga, *de facto* pozbawiona konotacji czysto chrześcijańskich (religia dla niego: to „kim jesteś, jak żyjesz, jak rozmawiasz z rodziną”, s. 100). Wyłania się w ten sposób, dobrze odzwierciedlony przez Badaczkę, portret autora dramaturga, który scala pierwiastki kultury Wschodu i Zachodu, a orientacja na buddyzm stanowi niebagatelne zaplecze jego inspiracji twórczych. Zwrócono także uwagę na polski etap biografii dramaturga, jego realizacje filmowe (*Tlen* i *Euforia*, 2009).

Wykaz sztuk Wyrpajewa, wystawianych na deskach polskich teatrów, w tym w Teatrze na Woli, lepiej byłoby jednakowoż przenieść do przypisów, aby główny tok wypowiedzi zyskał na przejrzystości (s. 93).

Istotne jest wyodrębnienie w dyskursie kilku okresów w twórczości dramaturgicznej Wyrpajewa: wczesny, „ostry”, późny, oraz - stosownie do nich - zróżnicowanych pod względem formalnym jego sztuk, a także zaakcentowanie ewolucji twórczej autora: od sztuk eksperymentalnych do sztuk „czystych”, „klasycznych” i neosentymentalnych, zorientowanych na przejawy tradycji (np. *Słoneczna linia*), oraz podkreślenie wkładu Wyrpajewa w rozwój „nowego dramatu”, „sztuki integralnej”, wiążącej performatykę i

sztukę „masową” z autorskim projektem filozoficznym. Wszystkie te zagadnienia zarysowane zostały przez Badaczkę bardzo dobrze i przekonująco.

W kolejnej IV części, rozpoczynającej analityczne i zarazem najciekawsze i najważniejsze rozdziały pracy, uwaga Badaczki skoncentrowana jest na specyfice gatunkowej tekstów Wyrpajewa, prześledzeniu ich z punktu widzenia modyfikacji rodzajowo-gatunkowych tradycyjnego dramatu oraz z uwzględnieniem potencjału performatywności, jakiego ślady za każdym razem Autorka odnajduje w tekstach sztuk. Materiał dla analizy stanowi kilkanaście utworów dramaturga, tworzących odpowiednio szeroką płaszczyznę dla czynności interpretacyjnych. Ważne jest poza tym wyeksponowanie w opisie figury autora, wbrew niegdysiejszemu wieszczeniu o śmierci autora, oraz zaznaczenie, ujawnionej w tekście, zwiększonej „świadomości autorskiej”, co też wynika z dzisiejszej tendencji nobilitowania teatru autorskiego. Wpisanie utworów Wyrpajewa w pojęcie „metagatunku” (za Walerym Tiupą, s. 116), metadramatu, a więc gatunku synkretycznego, wydaje się w pełni uzasadnionym stanowiskiem Badaczki. Sztuki Wyrpajewa, poczynając od dramatów: *Sny*, *Miasto, gdzie ja*, *Księga Rodzaju nr 2*, *Tlen*, *Lipiec*, aż do *Słonecznej linii* (2016) prezentują formę nowatorską, a równocześnie są echem gatunków średniowiecznych, zwłaszcza nawiązują do przypowieści, gatunku miracle, misterium, moralitetu, żywotu (*Lipiec*), przez swoje farsowe zabarwienie spokrewniają się także z menippeą (m.in. *Tlen*), komedią dell’arte, wiążąc karnawalizację i śmiech z pierwiastkiem powagi i patosu.

Doskonale ukazuje Badaczka związki dramatów Wyrpajewa i wykreowanych przezeń postaci zarówno z rodzimą rosyjską tradycją teatralną, kliszami kultury ruskiej, jak też odkrywa i analizuje wnikliwie styczność z mitologią hinduizmu, religią i filozofią holistyczną buddyźmu. Znakomicie przedstawia owe relacje na podstawie sztuki *Taniec Delhi*, odnosi je do filozofii Szri Ramana Macharshi (s. 149-151), łączy z inspiracjami „teatru źródeł” Jerzego Grotowskiego. Nie tylko jednak owe mitopoetyckie czy rytualne schematy stały się przedmiotem jej oglądu, ale także odnajdywanie śladów łączności z chrześcijańską Biblią, gdyż symbolika religijno-mistyczna, horyzont transcendencji, klimat sakralności (cytaty, motywy i postaci biblijne) są wszechobecne w twórczości Wyrpajewa. Oczywiście, religijność ta jest swoiście pojmowana i interpretowana przez dramaturgów w duchu współczesnych emocji i wrażliwości człowieka XXI wieku. Powiedziabym, że religia odzwierciedlona jest przez Wyrpajewa w „perspektywie odwróconej”, gdzie sensy religijne przekazane są na opak, w kluczu parodii i absurdu, obscenach, czy nawet profanacji świętości np. w *Tlenie*, ukazując bezsens świata i relacji międzyludzkich, lecz zarazem uwrażliwiają odbiorcę na poszukiwanie sensu w owym bezsensie. Jeszcze dosadniej odsłania się to w

*Księża Rodzaju nr 2*, jak sadzę, sztuce o największej referencji performatywności i spotęgowanej estetyce verbatim, a przy tym zawierającej poważne/niepoważne pytania o istotę egzystencji w schizofrenicznej rzeczywistości. Tekst u Wyrpajewa uwidacznia również grę (autora) z odbiorcą (czytelnikiem), stwarza możliwości ujrzenia dystansu autora do treści, królowania zasady: to nie ja, to autor, bohater itd. (co wyostrzone jest w *Tlenie*).

Cechą postępowania hermeneutycznego Autorki rozprawy jest wnikanie w materię ideową i treść sztuk (dla Wyrpajewa treść jest formą, utrzymuje Badaczka, s.106; forma to treść, s.209); stąd biorą się relacje Wyrpajewa z formalizmem, dociekania istoty samej sztuki i filozoficzna głębia jego tekstów. Autorka zatrzymuje się na niuansach formy-treści, pisze o konceptach „śmierci, miłości, bólu, współodczuwania” (*Taniec Delhi*, s. 146-147).

Kategorie autora i narratora w tekście dramatów Wyrpajewa omawiane są w części V pracy. Passusy o pojęciu autora są w jakimś stopniu powieleniem poprzednich dywagacji na ten temat. Analiza dramatów *Tlen*, *Księga Rodzaju nr 2*, *Iluzje*, *Pijani*, *UFO* w perspektywie tych właśnie idei narratora, autora i postaci dramatu (bohatera, często obsadzonego w roli komentującego chóru) - uzmysławia, jak niestabilne i płynne są te role w dramatach Wyrpajewa, podlegają ustawicznej wymienności, co jest oznaką „kryzysu tożsamości refleksji autorskiej”. Można więc dostrzec w jego sztukach, zauważa Autorka, motywy sobowtórstwa, podwójnego autorstwa (*Księga Rodzaju nr 2*), czy złożonej gry figurą narratora. Każdy z tekstów dramatycznych odznacza się także odmiennymi wyznacznikami genologicznymi, a to odcieniem farsy, misterium, bądź soliloquium. Włączenie dramatu *Księga Rodzaju nr 2* w przestrzeń kultury śmiechu i tradycji średniowiecznych skomorochów oraz zjawiska jurodstwa pogłębiło odnajdywane w sztuce sensory estetyczne. Mamy w tej sztuce także zapożyczenia z folkloru rosyjskiego (kuplety proroka Jana).

Ostatnia część analityczna pracy przybliży organizację językową rozpatrywanych tekstów Wyrpajewa, sygnalizuje zmiany, jakie zachodzą w tekście pobocznym – didaskaliach, charakterze dialogów, monologu, pauzie, opisuje nowatorskie cechy języka, który staje się głównym nośnikiem performansu. Procesy indywidualizacji języka, muzykalność, liryzacja, rytmiczny charakter, swoista rytualizacja, mowa postabsurdu są typowe dla dzisiejszego „nowego dramatu”. Język staje się antykomunikacyjny w kontaktach bohaterów, twierdzi Autorka (s. 255), a postać dramatu sprowadza się w efekcie do funkcji językowej i konstrukt formalnego. Mamy tu swego rodzaju sprzeczność: Badaczka określa właściwości słowa i języka w dramacie współczesnym „jako sposób komunikatywnego oddziaływania na adresata” (s. 204), z drugiej strony zaś powiada o niemożności komunikacji między postaciami dramatu mimo ich dążności do porozumienia się. Należałoby kwestię o

statusie języka i komunikacji wyłuszczyć bardziej adekwatnie i rozwinąć precyzyjniej. Moim zdaniem, przesadne jest twierdzenie o nowatorstwie chwytu posługiwania się mową potoczną przez bohaterów dzisiejszych sztuk, ponieważ nie jest to eksperyment nowy, te zjawiska, nowo odkryte możliwości używania języka codziennego, obserwowane są już w dramacie XVIII w., także rosyjskim, przykładem mogą być „rewolucyjne” na owe czasy komedie np. Denisa Fonwizina *Synalek szlachecki*, czy *Brygadier*.

Doceniam erudycję Badaczki w zakresie wyzyskiwania teorii „nowego dramatu”, odwoływania się do współczesnych orientacji humanistyki i przede wszystkim Jej głębokie rozeznanie w twórczości dramaturgicznej Iwana Wyrypajewa. Pod tym względem tę pracę doktorską oceniam wysoko. Odczytanie tekstów autora w kluczu performansu nie budzi zastrzeżeń, chociaż stanowi powód do lekkiej polemiki.

1. Autorka koncentruje się głównie na dramacie jako tekście i jego performatywnym charakterze, pomijając sceniczny aspekt wystawień, chociaż i ten temat porusza, m.in. pisząc o „specyfice tekstu określającej metodę gry aktorskiej” (s. 256). Teatr, jak wiadomo, jest sam w sobie i ze swej natury przestrzenią, w której zawierają się elementy performansu, ponieważ ukazuje to, co się dzieje „tu i teraz”, „rozgrywa się i odgrywa” na oczach widza, w czasie tożsamym widza i aktora. Aspekt performatywności scenicznej, jak też relacji między tekstem sztuki a tekstem na scenie wart byłby również opracowania w innej już pracy.

2. Twarde przekonanie o dialogu autora i widza w najnowszym teatrze jako tym akcie, który autentycznie zachodzi – co jest implikowane kognitywistycznym podejściem do badania literatury – może prowokować pytania. Zakłada się wówczas jakąś modelową i idealną kreację odbiorcy (czytelnika, widza). Wyrypajew, powiada Autorka rozprawy, określa ów efekt „żywego” kontaktu jako connect, mając na myśli równoczesny proces tworzenia tekstu/przedstawiania i proces recepcji (s. 254). Czy nie lepiej mówić nie o dialogu, lecz raczej o próbie wchodzenia w reakcję/kontakt z odbiorcą, jaka zawsze przyświecała idei teatru, uruchamiała odczucia empatii, bliskości, czy przeżywanie katharsis? Dialog, autentyczny, jak sądzę, w tej sytuacji może być jedynie intencjonalny. Przechodzenie od świadomości dywergencyjnej (Ja-świadomości) do świadomości konwergencyjnej (Ty-świadomości), co wielokrotnie Autorka przypomina w swym dyskursie – czy to faktycznie jest atrybutem współczesnego dramatu? Może tylko zamiarem zwiększonego współuczestniczenia? Próbą współpracy? Pytania rodzą się także *à propos* diagnoz o obecnym kryzysie tożsamości, poszukiwania formy, „idei płynnej rzeczywistości”, co staje się już prawie banalnym twierdzeniem? Świat przecież i sztuka zawsze okazują się w stanie kryzysu i ciągłego rozwoju, stosownie do wszelkich okoliczności, a nie tylko dzisiaj.

3. W rozważaniach teoretycznych pojawiają się bardzo często powtórzenia, chociaż ta zasada powtórek podyktowana jest chęcią Autorki jak najbardziej szerokiego i szczegółowego przedstawienia problemów ogólnych współczesnej dramaturgii i teorii literatury (te myślowe powtórzenia odnotowałam bezpośrednio w tekście rozprawy), jednak ta skrupulatność odbiła się nie najlepiej na ostatecznym wyrazie dyskursu pracy.

4. Praca przedłożona została w języku rosyjskim, jakim Autorka operuje z właściwą sobie maestrią i lekkością. Styl pracy, w moim odczuciu, w pewnym stopniu grzeszy jednak przerostem elokwencji i wielosłowiem, niejednokrotnie pojawiają się „puste zdania”. Atrybutem wypowiedzi jest czasem także „niejednorodność” merytoryczna, polegająca na tym, że w obrębie swej refleksji Badaczka łączy różne płaszczyzny poetyki, np. pisząc o języku, wplata także w rozważania myśli o gatunku (co oczywiście nie jest przestępstwem, jednak zaburza w pewien sposób koherencję całości).

5. W pracy doktorskiej Eleny Kurant wykorzystana została wystarczająca, a nawet bogata literatura krytyczna, wszystkie właściwie dostępne opracowania z zakresu literatury podmiotowej i przedmiotowej są uwzględnione przez Autorkę i „wyeksploatowane” dostatecznie. Spośród ponad 200 pozycji bibliograficznych 82 stanowią źródła i prace zaczerpnięte w wersji elektronicznej, co świadczy, rzecz jasna, o aktualności podjętej tematyki. Wskażę jednak na brakujące pozycje w wykazie bibliograficznym:

Krzysztof Kopka, *Iwana Wyrpajewa walka o oddech*, „Dialog” 2003, nr 1-2; Nie uwzględniono też polskich tłumaczeń sztuk: I. Wyrpajew, *Sny*, przeł. A. Moskwin, „Dialog” 2003, nr 1-2; I. Wyrpajew, *Tlen*, przeł. A. Piotrkowska, „Dialog”, 2003, nr 6; Dmitrij Abaulin, *Tlen i magia*, tłum. A. Kruk, „Dialog” 2003, nr 1-2.

Praca doktorska mgr Eleny Kurant nt. *Strategie autorskie w dramaturgii Iwana Wyrpajewa*, w moim przekonaniu jest ważnym dokonaniem badawczym, prezentuje erudycyjne, kompetentne i mocno osadzone w refleksji teoretycznej podsumowanie dotychczasowej twórczości dramaturgicznej Wyrpajewa.

Stwierdzam, że praca doktorska mgr Eleny Kurant całkowicie spełnia kryteria stawiane pracom doktorskim, w pełni odpowiada wymaganiom ustawy i może stanowić podstawę do dalszej procedury.

/-/ prof. dr hab. Anna Woźniak