

12 kwietnia 2018

dr hab. Katarzyna Osińska  
prof. Instytutu Slawistyki PAN  
Warszawa

**Recenzja pracy doktorskiej mgr Eleny Kurant**  
**pt. "Strategie autorskie w twórczości Iwana Wyrpajewa"**  
**przygotowanej pod kierunkiem prof. dr hab. Haliny Waszkielewicz**  
**na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie**

Praca doktorska Eleny Kurant - pomimo pewnych słabości - jest pracą bardzo dobrą, a w niektórych partiach znakomitą; jej słabości i zalety pozostają zresztą w ścisłym związku, o czym nieco później. Zanim przejdę do szczegółowego omówienia, pragnę podkreślić, iż już samo podjęcie tematu jest trudne do przecenienia, tak z punktu widzenia polskiej rusycystyki, jak i teatrologii. Twórczość Iwana Wyrpajewa, będącego niewątpliwie jednym z najciekawszych reprezentantów zjawiska nazywanego w Rosji "Nowym Dramatem" (Nowaja Drama), a do tego dobrze reprezentowanego w Polsce z uwagi na jego związki z naszym krajem, prywatne i zawodowe, przekładające się na jego własne prace reżyserskie w polskich teatrach, a także z powodu licznych wystawień jego dramatów przez polskich reżyserów, od lat budzi zainteresowanie publiczności, krytyków, teatrologów, studentów wydziałów filologicznych oraz wiedzy o teatrze. Tymczasem nie pojawiło się dotąd w polskiej literaturze żadne obszerniejsze omówienie jego twórczości, mimo iż jego dramaty publikowane są w przekładach na polski niemal na bieżąco, zaraz po ich powstaniu (w miesięczniku "Dialog"), a ich publikacjom i wystawieniom towarzyszą recenzje, artykuły, wywiady z artystą. To wszystko jednak za mało, by zgłębić twórczość jednego z najbardziej oryginalnych przedstawicieli współczesnego dramatu rosyjskiego. Od razu zatem wyrażę żal, że praca została napisana po rosyjsku (co ogranicza znacznie krąg czytelników) oraz nadzieję, że w przyszłości zostanie opublikowana po polsku.

Rozprawa składa się z sześciu rozdziałów oraz wstępu i zakończenia, w którym znajdujemy skrót głównych tez rozprawy. Dużą część pracy (od str. 12 do 74) wypełniają rozważania, dotyczące przedmiotu badań oraz kwestii metodologicznych. W rozdziale pierwszym autorka koncentruje się na dwóch zasadniczych dla siebie podejściach

metodologicznych: narratologii oraz badaniach performatywnych. Charakteryzując specyfikę współczesnego procesu literackiego, odnajduje punkty orientacyjne, pozwalające ulokować twórczość Iwana Wyrypajewa w obecnej sytuacji literackiej. Odwołując się do szerokiego kontekstu refleksji filozoficznej i teoretyczno-literackiej XX wieku, już w początkowych rozważaniach wskazuje na znaczenie - dla prawidłowego rozpoznania cech twórczości Wyrypajewa - tych myślicieli (jak m. in. Martin Buber, Michaił Bachtin, Emmanuel Levinas), którzy podejmowali kwestię relacji między bytem i byciem, problem "dialogowości" (w opozycji do indywidualistycznego monologowania), zwracania się ku figurze "Innego", dla których stawanie się "Ja" przebiega w procesie komunikowania się z "Innym". Sugeruje, iż kryzys postmodernizmu (a Wyrypajew, urodzony w 1974 roku, debiutujący w latach 90. należy do następnego po postmodernistach pokolenia) spowodował powrót do takich kategorii, jak autor, dzieło, ale też - system wartości czy etyka. Zaznacza przy tym, że Iwana Wyrypajewa (jak każdego, dodajmy, wybitnego artystę) trudno zaliczyć do jakiegoś konkretnego kierunku czy prądu oraz zwraca uwagę na kwestię, która będzie powracać dalszych rozważaniach: iż Wyrypajew jako dramaturg (ale też reżyser teatralny i filmowy) stworzył własną, całościową wizję świata (autorka nazywa ją filozoficzno-estetyczną i aksjologiczną koncepcją, s. 21) opozycyjną wobec chaosu współczesnej rzeczywistości, wobec sytuacji wyalienowania jednostki, wobec kryzysu języka, choć przy tym podkreśla, iż w swojej twórczości posługuje się on środkami wywodzącymi się z estetyki postmodernizmu, jak fragmentaryzacja narracji, pastisz, synkretizm gatunkowy itp.

Wychodząc z założenia, że do analizy nowych zjawisk w dramacie rosyjskim potrzeba nowych podejść metodologicznych, w kolejnym podrozdziale przedstawia własną wykładnię "performatywnych metod badawczych"; przedstawia ją klarownie i zwięźle, co nie jest łatwe, jako że problematyka ta dotąd budzi dyskusje. Autorka rozumie różnicę między performatywami Johna L. Austina a szeroko rozumianą performatyką (słowo to wymyślił badacz i tłumacz książki Richarda Schechnera - Tomasz Kubikowski - jako polski odpowiednik *Performance Studies*). A jednak wielokrotnie używa w swojej pracy terminu "performatyka", który jest zbyt szeroki i nie może służyć jako narzędzie badawcze do analizy tekstów. Zdefiniowanie performatyki jako kierunku badań w dużej mierze zależy bowiem od wyboru perspektywy teoretycznej (których jest wiele), a także od kontekstu kulturowego, z jakiego wywodzą się badacze. Ustalenie przedmiotu tych badań nie należy do łatwych zadań, zwłaszcza jeśli przyjmiemy za Schechnerem, że : „[...] nie istnieje możliwa do wyznaczenia – historycznie czy kulturowo – granica tego, co jest performensem”. Schechner bowiem unieważnił granicę między działaniem społecznym a działaniem w sferze estetyki, a

*Performance Studies* rozwijane od lat 80. w Stanach Zjednoczonych, zaczęły z czasem obejmować – poza widowiskami czy też performansami (*performance art*) w rozumieniu nowego typu sztuki awangardowej - niemal wszystkie formy ludzkiej aktywności: społecznej, politycznej, religijnej. Zatem określenie „performatywność” dotyczy szeroko rozumianej kultury postrzeganej jako interaktywne społeczne działanie tworzone na bieżąco przez jej uczestników. Przy czym akcent pada tu na sam fakt komunikowania się i na jego przebieg, a zatem badany jest nie tyle cel czy efekt komunikacji, ile jej proces.

Autorkę również interesuje komunikacja w dramatach Wyrypajewa, nazywa ją performatywnością, tyle że odwołania do Szechnera są raczej chybione (a to właśnie jego prace są najszerszej reprezentowane w bibliografii rozprawy) z uwagi na to, że amerykański badacz włączył działania artystyczne w obręb działań społecznych i to te ostatnie są przede wszystkim przedmiotem jego zainteresowań. Bardziej przydatne w kontekście tej pracy wydają się rozpoznania Eriki Fischer-Lichte, również cytowanej przez autorkę, która opisała estetykę performatywności i która również jest przekonana o tym, że podstaw performatywności należy szukać w interaktywności, w obecności „tu i teraz” wykonawców i uczestników/świadków danego zdarzenia. Tę sytuację Fischer-Lichte nazywa "autopojetyczną pętlą feedbacku". I tu, na marginesie, uwaga: autorka pracy co najmniej trzykrotnie - na str. 25, 101, 254 - przywołuje ten termin w niewłaściwym brzmieniu, nazywając go "автопоэтическая петля ответной реакции", a w polskim tłumaczeniu: "autopoetycka pętla feedbacku", co prawdopodobnie wynika z błędnego przetłumaczenia terminu na język rosyjski. To szerszy problem terminologii, która ulega niekiedy odkształceniom w procesie niedokładnego przekładu, w tym wypadku rosyjskiego (w polskim przekładzie książki Fischer-Lichte termin został przetłumaczony prawidłowo). W terminie tym nie chodzi bowiem o "poetyckość"; pochodzi on od greckiego filozoficznego terminu "poiesis", oznaczającego "czynić" albo "tworzyć". Wracając do rozpoznań Fischer-Lichte, to były one, podobnie, jak cały nurt performatywny, reakcją na tzw. zwrot tekstowy, czyli przedstawiciele badań performatywnych wyeliminowali ze swoich zainteresowań wszystko, co wiąże się z tekstem. Dziś co prawda prowadzone są badania (m. in. przez polskich badaczy, jak Małgorzata Sugiera), w kierunku wykorzystania badań performatywnych w odniesieniu do tekstów, ale kwestia ta nadal wydaje się problematyczna. Ponieważ nawet jeśli w tekst (zwłaszcza w tekst dramaturgiczny) wpisana została sytuacja wzajemnej reakcji między postacią/narratorem/autorem a widzem, to jednak sytuacja ta pozostaje projektem; owa wzajemna reakcja, jeśli dzieje się "tu i teraz", to wyłącznie między tekstem a czytelnikiem, a nie widzem, jako że dramat przeznaczony jest do wystawienia na scenie. Problem

zastosowania badań performatywnych w odniesieniu do tekstów literackich nadal zatem może budzić spory, choć pozostaje faktem, że taka perspektywa bywa przyjmowana przez badaczy. Podkreślam to, by nie tworzyć wrażenia, że czynię zarzut autorce.

Natomiast nie budzi żadnych zastrzeżeń proponowane przez autorkę "narratologiczne" badania tekstów Wyrypajewa (podrozdział 1.3); instrumenty analizy narratologicznej wydają się być szczególnie efektywne przy badaniu strategii autorskich w jego twórczości. I strategiom autorskim poświęcony został drugi rozdział pracy; cały ten rozdział ma - w zamierzeniu autorki - uzasadnić zastosowanie przez nią kategorii "strategii autorskich". Elena Kurant przeprowadza czytelnika przez całą niemal dwudziestowieczną teorię literatury, socjologię literatury i innych dziedzin humanistycznych aż po kognitywistykę; analizuje pozycję autora w dwudziestowiecznych ujęciach: od "śmierci autora", poprzez "maski autora" po jego powrót. Wywody autorki są logiczne, przejrzyste. Imponuje rozległość horyzontów teoretycznych. Wydaje się jednak, że tak szerokie omawianie kwestii teoretycznych nie jest konieczne, wystarczyłoby zwięzłe przedstawienie proponowanej metodologii i zdefiniowanie najważniejszych pojęć. Szczęśliwie jednak w następnych rozdziałach poświęconych analizie strategii autorskich w konkretnych utworach Wyrypajewa, autorka pracy przyjmuje zasadę komplementarności metodologicznej: dostosowuje metodę do konkretnego materiału, i ten fakt zasługuje na pozytywną ocenę.

Dyscyplinę wywodów teoretycznych w podrozdziale 2.2 "Autorskie strategie jako kategoria narracyjna" autorka zawdzięcza, jak się wydaje, w znacznym stopniu znajomości prac znakomitego literaturoznawcy, jakim jest Walerij Tjupa, do którego badań, zwłaszcza w zakresie narratologii, wielokrotnie się odwołuje. Takiego punktu orientacyjnego zabrakło autorce w kolejnym podrozdziale 2.3 zatytułowanym: "Specyfika obrazu autora w dramacie", Elena Kurant podejmuje w nim próbę przedstawienia w skrócie historii dramatu jako gatunku pod kątem obecności w nim "obrazu autora". Zupełnie niepotrzebnie wchodzi na teren, na którym nie porusza się swobodnie, o czym świadczą przypadkowe odwołania do literatury przedmiotu przy jednoczesnym braku (w przypisach i bibliografii) podstawowych prac na ten temat (choćby podręczników, jak J. L. Styana, "Współczesny dramat", 1995 czy słowników, jak "Słownik rodzajów i gatunków literackich" pod redakcją G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, 2006, w którym poszczególne hasła zaopatrzone są w bibliografię). Niepotrzebnie, gdyż nie ma żadnej potrzeby umieszczania twórczości Iwana Wyrypajewa w kontekście całej historii dramatu. W rozdziale tym pojawiają się błędne rozpoznania, oparte na niedokładnie zacytowanych źródłach. Jak w przypadku "Słownika teatru" Patrice'a Pavisa; autorka odwołuje się do rosyjskiego wydania "Słownika" z 1991 roku (korzystając

prawdopodobnie z jego publikacji w internecie). To wydanie zostało oparte na pierwszym francuskim wydaniu z 1986 r. Tymczasem w Rosji w 2003 roku (a w Polsce w 1998) opublikowany został przekład "Słownika" oparty na poprawionym oryginale z 1996 r. - i to z tego wydania powinna autorka korzystać. Powinna, ale prawdopodobnie nie miała na to szans z powodu dojmujących braków w naszych bibliotekach (braki owe są przyczyna innych pominięć w bibliografii; do wielu pozycji autorka dotarła dzięki ich publikacjom internetowym, ale nie wszystko jest dostępne w internecie). Powołując się na "Słownik" Pavis, autorka pracy stwierdza, iż jeszcze w epoce renesansu dramat nie był traktowany jako gatunek literacki, teksty dramatów były przeznaczone wyłącznie dla aktorów, traktowane jako "materiał do wykonania" i że zgodnie z ustaleniami Patrisa Pavis - "autor był zaledwie «prostym dostawcą tekstów», a oryginalne dramaty, które doszły do naszych dni, zostały zapisane z replik granych już spektakli". I dopiero w XVII wieku wraz z pojęciem "Lesedrama", "dramat przewycięża inscenizacyjny wektor i zaczyna ciążyć w kierunku literatury". Mamy tu problem, ponieważ autorka - cytując niedokładnie Pavis (który pisał o sytuacji dramatu we Francji, sprzed okresu klasycyzmu), zapomina o dramacie elżbietańskim i hiszpańskim dramacie Złotego Wieku, o Szekspirze, Calderonie, Lopem de Vedze itd. (nawet jeśli ich twórczość dziś jest sytuowana na pograniczu renesansu i baroku). Poza takimi lapsusami, pojawia się w tym oraz w następnym (2.4) rozdziale pt. "Autor w performatywnym tekście" duża ilość informacji obciążających wywód, nie mających bezpośredniego związku z tematem pracy, jak informacje o akcjonistach z lat 60. i 70., o happeningach z tego samego okresu, o działalności grupy Fluksus itp. W skrótowym podejściu do historii dramatu, teatru, performansu muszą pojawić się uproszczenia (do takich lapsusów można zaliczyć sugestię, dotyczącą Konstantina Stanisławskiego, który tworząc teatr psychologiczny rzekomo zajmował się dosłownym "kopiowaniem rzeczywistości" na scenie); w dużym uproszczeniu przedstawia też autorka idee Antonina Artauda czy Bertolda Brechta. A już zupełnie zbędne są szczegółowe objaśnienia (co prawda podane w przypisie 207), dotyczące przekładów i inscenizacji dramatów Stanisława Przybyszewskiego czy informacja o Wsiewołodzie Meyerholdzie, który rzekomo w 1902 roku w Stowarzyszeniu Nowego Dramatu próbował sformułować nową teatralną stylistykę (s. 65).

Tak szerokie przedstawianie aparatu teoretycznego oraz tła historycznego, czyli procesu docierania do wiedzy można by porównać - zdaniem niżej podpisanej - do sytuacji w teatrze, w którym reżyser zmusza widzów (a krytyk także jest widzem) do obejrzenia wszystkich prób przed zaprezentowaniem spektaklu.

Jednak przedarcie się przez autorkę przez rozległe obszary teorii i historii mają - w dalszych częściach pracy - tę dobrą stronę, że autorka w rozdziałach poświęconych ściśle tematowi pracy: czwartemu, zatytułowanemu "Gatunkowa specyfika tekstów Iwana Wyrypajewa", piątemu "Autor, postać, narrator w tekście dramatycznym" i szóstemu "Językowa organizacja tekstów dramatycznych Iwana Wyrypajewa" wykazuje się zręcznością i biegłością w analizowaniu tekstów. Inaczej rzecz ujmując, w tych partiach pracy, w których autorka podejmuje samodzielne wywody bez tak częstego, jak wcześniej, podpierania się autorytetem innych badaczy (niekiedy wątpliwym, jak w przypadku często cytowanych prac Olgi Żurawlewej, w których pojawiają się nieprecyzyjne, a nawet błędne rozpoznania), wykazuje dojrzałość warsztatową i samoświadomość badawczą. W rozdziałach tych, poprzedzonych informacjami o biografii i twórczości Wyrypajewa (rozdział trzeci), przechodzi do konkretnych utworów, a jej refleksje odznaczają się wnikliwością i celnością. Analizując poszczególne dramaty, ukazuje niezwykle bogate i zróżnicowane odwołania Wyrypajewa do szerokiej palety gatunków (jak średniowieczne mirakle, moralitet, gatunki misteryjne, menippea, przypowieść, melodramat), które stają się obiektem dekonstrukcji, bądź pastiszu, co jednak nie prowadzi wyłącznie do pesymistycznych wniosków na temat kondycji współczesnego świata i człowieka. Bowiem - w intuicji autorki - Wyrypajew jest w istocie (choć słowa tego Kurant nie używa) moralistą; nawet jego dramaty z okresu "okrutnego", jak "Tlen" czy "Lipiec", choć ukazują świat, który utracił podstawy etyczne, to jednak może je odzyskać w drodze indywidualnego samopoznania, a pomoc w tym mogą rytualne działania uruchomione w jego utworach, które skutkują, jak to ujmuje Elena Kurant, "przechodzeniem z chaosu do kosmosu". Zarazem autorka ukazuje niezwykle bogate konteksty kulturowe, z jakich korzysta Wyrypajew, w wypadku każdego z utworów inne. W "Snach" odnajduje tradycję buddyjskiej przypowieści bez morału; w "Tlenie" i "Lipcu" - filozoficzne mistyfikacje z ukierunkowaniem na misteryjność; w "Lipcu" schemat mitopoetycki, a także gatunek opowieści i nawiązania do "Żywotu Protopopa Awaakuma"; w "Słonecznej linii" doszukuje się tła, jakim jest śmiech w dawnej Rusi, tradycję skomorochów oraz wprowadza temat jurodstwa (celnie - za Siergiejem Awierincewem - rozgraniczając te dwa pojęcia). W sposób wręcz wirtuozerski analizuje dramat "Taniec Delhi" (s. 140-153), w którym wskazując na obecność cech melodramatu, dowodzi, iż podstawowym konceptem tego utworu stał się taniec. Przy czym dochodzi, dzięki szczegółowym ustaleniom (że utwór poprzedzony został epigrafem pominiętym w jego druku) do rewelacyjnych odkryć: iż pojawiającą się w tekście trawestację (na zasadzie hypallage) słów z Ewangelii wg św. Jana: "Na początku było Słowo...", w której Słowo zostaje zastąpione "milczeniem" należy odnieść

do milczącego Buddy oraz hinduistycznego bóstwa - tańczącego Śiwy. Dalej przechodzi - dzięki odkryciu wspomnianego epigrafu - do inspiracji, jaką dała Wyrypajewowi znajomość myśli Śri Ramana Maharasziego (mistrza duchowego, guru ważnego dla Jerzego Grotowskiego - tej kwestii autorka również poświęca kilka uwag), którą Wyrypajew aktualizuje w nowej, kolażowej formie scenicznej. Tak skomplikowane wywody wymagają dużej biegłości warsztatowej. Można powiedzieć (pozwolę sobie na takie metaforyczne porównanie), iż autorka, trzymając się konceptu tańca, "odtańczyła dramaty Wyrypajewa", przy czym nie jest to taniec ze współczesnych klubów, lecz taniec przypominający tańce balijskie lub wywodzące się z tradycji indyjskiego tańca klasycznego, w których tancerka, biegle władająca warsztatem, za pomocą skomplikowanej partytury ruchów i gestów przekazuje widzom historie i ich sensy.

Szczegółowe i na ogół nie budzące wątpliwości analizy towarzyszą kolejnym rozdziałom poświęconym kwestiom postaci, autora, narratora oraz językowej organizacji dramatycznych tekstów Iwana Wyrypajewa. Może jedynie autorka zbyt często powołuje się na niedookreślone, nie ujęte w granice chronologiczne, ogólnikowe kategorie takie, jak "dramat klasyczny", "nowy dramat z przełomu XIX i XX wieku", "dramat współczesny". Kiedy te kategorie ulegają konkretyzacji, np. w przypadku odniesienia niektórych kwestii z zakresu organizacji tekstu w dramacie "UFO" do tradycji Czechowa, to autorka czyni to przekonująco. Jednak, powtarzam, niepotrzebnie stara się umieścić twórczość Wyrypajewa w szerokim kontekście całej historii dramatu. Tymczasem wydaje się, że dobrym punktem wyjścia dla ustalenia, na czym polega nowatorstwo Wyrypajewa, byłoby przywołanie tych dramaturgów z lat 70., 80., 90., których twórczość koncentruje się wokół tak istotnych dla rosyjskiego dramaturga kwestii języka, u których język zastępuje działanie, jak Peter Handke, Werner Schwab, późny Heiner Müller czy rosyjski konceptualista Władimir Sorokin. Ten postulat autorka może (choć oczywiście nie musi) potraktować jako zachętę do dalszych studiów nad nowym dramatem rosyjskim, rozpatrując go w innych, dotąd nie uwzględnianych, kontekstach.

Podsumowując, praca spełnia warunki stawiane przez ustawę rozprawom doktorskim i zasługuje na publikację (po zabiegach edytorskich, poprawieniu przypisów i uporządkowaniu bibliografii). Zatem wnioskuję o dopuszczenie rozprawy pt. "Strategie autorskie w twórczości Iwana Wyrypajewa" autorstwa mgr Eleny Kurant do publicznej obrony.

Katarzyna Osińska