

Dr hab. Beata Pawletko, prof. UŚ
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Humanistyczny
Instytut Literaturoznawstwa
beata.pawletko@us.edu.pl
+48 608 397 132

Ocena
rozprawy doktorskiej pani mgr Natalii Kurjački-Góry
Postmodernistyczne gry Iwana Wyrypajewa
napisanej pod kierunkiem
dr hab. Aurelii Kotkiewicz, prof. UP
(Kraków 2020, 171 ss., wydruk komputerowy)

Iwan Wyrypajew to jeden z tych przedstawicieli literatury i kultury rosyjskiej, którzy, nawiązując do tytułu I rozdziału, zasługują na miano artysty wszechstronnego, człowieka o szerokiej gamie zainteresowań, przejawiającego swój talent w różnych dziedzinach, angażującego się w międzynarodowe inicjatywy kulturalne. To eksperymentator, który, wychodząc od konkretnego kontekstu (jak w spektaklu na podstawie *Dzienników czeczeńskich* Poliny Żerebcowej, zrealizowanym na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego), snuje uniwersalną opowieść, wskazuje na paralele, których pozornie odbiorca nie dostrzega, i wpisuje się tym samym w interkulturowy dialog. Autor *Tlenu* to przenikliwy, a przy tym wrażliwy obserwator, działający z wyboru na pograniczu kultur, sztuk, narodów, który w swej twórczości stawia niejednokrotnie ostre, ale celne diagnozy społeczne, pytając prowokacyjnie o kondycję współczesnego świata i miejsce w nim zagubionego człowieka. Praca doktorska pani mgr Natalii Kurjački-Góry, choć poświęcona analizie postmodernistycznych gier występujących w twórczości dramaturgicznej Iwana Wyrypajewa, zmierza właśnie w kierunku połączenia tych dwóch perspektyw, tj. intertekstualnej i antropologicznej.

Na wstępie chciałabym zaznaczyć, że mamy do czynienia z ciekawą, oryginalną i spójną rozprawą. Autorka korzysta z wielu różnorodnych źródeł, próbując ukazać złożoność i wieloaspektowość omawianych utworów dramaturgicznych; stąd odwołania do ustaleń oraz opracowań teoretyków i historyków literatury, specjalistów w dziedzinie teatru i dramatu, krytyków i recenzentów literackich. Bardzo obszerna bibliografia, zgromadzona w trakcie pisania pracy, stanowi jeden z jej najmocniejszych atutów, podobnie zresztą jak przemyślane i wiele wnoszące do tekstu

głównego przypisy, które znacznie rozszerzają i uzupełniają perspektywę oglądu (choć, ogólnie rzecz ujmując, niektóre z nich z pożytkiem dla przejrzystości można by połączyć). Gdy mowa o zaletach rozprawy, nie sposób nie odnotować i tak nieoczywistego, a wpływającego na jej wartość, aspektu jak osobiste zaangażowanie autorki w to, aby podnieść znacząco poziom merytoryczny i oryginalność ujęcia poprzez możliwość korzystania z udostępnionych w formie elektronicznej tekstów, pochodzących z archiwum samego Wyrypajewa, a także włączenie do rozprawy fragmentów wywiadów przeprowadzonych przez p. Natalię Kurjački-Górę z autorem *Snów* w ciągu kilku lat. Taka postawa przekłada się nie tylko na bardzo udaną próbę podniesienia walorów poznawczych pracy, ale pozwala wysnuć wniosek o intuicji, odwadze, otwartości i dociekliwości, tj. cechach wyróżniających pragnącego poszerzać swój warsztat badacza (w tym przypadku badaczki).

Na pracę składają się rzetelnie przygotowane wprowadzenie (*Słowo wstępne*) oraz dwie zasadnicze części — rozdział I: *Iwan Wyrypajew — artysta wszechstronny* (zawierający cztery podrozdziały) i rozdział II: *Wielopoziomowa gra z tekstem*. Warto nadmienić, że rozdział analityczny tworzą trzy podrozdziały, z czego drugi i trzeci stanowią trzon przeprowadzonego postępowania badawczego.

W niniejszej recenzji chciałabym odwołać się do kilku wątków i podzielić się spostrzeżeniami, jakie nasunęły mi się w trakcie czytania, co może pozwolić autorce na uzupełnienie tekstu pod kątem przyszłej publikacji.

We wstępie uwagę zwraca dogłębne omówienie postmodernizmu oraz pojęcia 'gra'. Szczególnie istotne z punktu widzenia tematyki pracy pozostaje uwypuklenie różnic między postmodernizmem zachodnim i rosyjskim (s. 8–9). Jeśli chodzi o postmodernizm w wydaniu rosyjskim właśnie, to myślę, że do zawartych komentarzy o jego specyfice warto dodać i te dotyczące genologii, podkreślając, że prym wiedzie tu proza, a dopiero potem dramaturgia. Zamiast określania Władimira Sorokina czy Wiktora Pielewina mianem „prekursorów postmodernizmu w Rosji” (s. 10) warto napisać o tym, dlaczego obaj twórcy uważani są za sztandarowe postaci tego prądu w Rosji. Więcej miejsca poświęciłabym również istocie postmodernistycznej rosyjskiej dramaturgii współczesnej, w tym specyfice sztuk Sorokina, ale i twórczości wspomnianej jedynie Ludmiły Pietruszewskiej. Wobec podniesionych postulatów należałoby zastanowić się, czy nie przenieść rozważań o postmodernizmie poza uwagi wstępne. Wydaje się bowiem, że to ważna część pracy (na co wskazuje tytuł rozprawy). Myślę, że dzięki temu zyskałaby ona na klarowności

wyvodu. Moją uwagę zwrócił akapit, w którym mowa jest o Wyrypajewie jako kontynuatorze „wielkiej rosyjskiej tradycji dramaturgicznej” (s. 13). Zabrakło mi tu ze strony autorki jasnej deklaracji, czy jest to „scheda” realizowana w kluczu postmodernistycznym i czy naprawdę dotyczy jedynie tradycji dramaturgicznej. Sądzę, że warto to rozwinąć. Podobnie jak uwagi dotyczące postulatu „śmierci autora”, wysuniętego w eseju z 1967 roku przez Rolanda Barthes’a. Wydaje się, że jest to kwestia istotna w kontekście zarówno odrębności i specyfiki postmodernizmu rosyjskiego, jak i działalności twórczej Wyrypajewa, omówionej drobiazgowo w rozprawie. I choć autorka porusza to zagadnienie, to sugerowałabym w tym względzie mniejsze „rozproszenie”, by wzmocnić siłę przekazu co do stanowiska Wyrypajewa w tej sprawie. Czy, podobnie jak Sorokin, odżegnuje się on od postrzegania pisarza w Rosji jako proroka, autorytetu moralnego, a może wręcz przeciwnie — podejmuje wyzwanie rzucone przez poprzedników właśnie, którzy w państwie rosyjskim spełniali rolę sumienia narodu, kogoś w rodzaju przewodnika duchowego?

Nawiązując do uwag wstępnych, chciałabym jeszcze odnieść się do deklaracji dotyczącej zamieszczania fragmentów dramatów w języku oryginału (s. 16). Skoro, jak zaznacza autorka, istnieją przekłady polskie niektórych sztuk Wyrypajewa, może warto w przyszłej publikacji, kierując się zasadą wyjścia naprzeciw oczekiwaniom odbiorców, którymi, jak mniemam, mają być przede wszystkim Polacy, przytoczyć ich fragmenty w polskich, dostępnych tłumaczeniach oraz tłumaczeniach własnych, a przynajmniej wskazać konkretne rozwiązania translatorskie, zastosowane przez polskich tłumaczy. Metoda ta, pojawiająca się w pracy kilka razy w rozdziale analitycznym, a konkretnie podczas omawiania debiutanckiego utworu *Sny* (w tłumaczeniu Andrzeja Moskwina, por. s. 71 i 87), sztuki *Pijani* (w przekładzie Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, por. s. 109) oraz *Słoneczna linia* (por. s. 104), przyniosła, moim zdaniem, ciekawe poznawczo wnioski, a poza tym utwierdziła mnie w przekonaniu, że jest to jeszcze jeden, wartościowy sposób wzbogacenia klasycznej analizy i interpretacji tekstów.

Niezależnie od sformułowanych dotychczas uwag, rozprawa zawiera wiele cennych spostrzeżeń i przemyśleń autorki, pokazując przy okazji, że mimo osobistego zaangażowania nie brakuje jej pewnej dozy krytycyzmu (niezwykle cennej z punktu widzenia badacza) pod adresem Wyrypajewa. Ma rację Kurjački-Góra, gdy pisze o niekonsekwencji autora *Snów*, jeśli chodzi o wykorzystanie w sztukach wątków

autobiograficznych (s. 21–22). Zasadne pozostaje również pytanie o perspektywy dalszego rozwoju twórcy w kontekście wyczerpania formuły postmodernizmu, co stało się chociażby udziałem pisarzy uchodzących w Rosji za jego czołowych przedstawicieli, tj. Sorokina i Pielewina, choć, na co słusznie wskazuje autorka, nie da się zaprzeczyć, że jest to metoda artystyczna, która na pewnym etapie pozwoliła kompleksowo „opisać wielowymiarową rzeczywistość” (s. 141).

Za w pełni uzasadnione należy uznać uwagi w odniesieniu do powodów odrębności twórcy i złożoności recepcji jego twórczości, co przekłada się na to, że o Wyrypajewie pisze się często, ale wśród omówień zdecydowanie dominują recenzje, brak natomiast solidnych, syntetycznych opracowań (s. 18). Wydaje mi się jednak, że autorka rozprawy jako osoba, która aspiruje do wypełnienia tej luki, powinna podjąć próbę zmiany takiego postrzegania autora *Snów*, m.in. poprzez szersze, bogatsze (i to zarówno w ujęciu diachronicznym, jak i synchronicznym) wpisanie jego twórczości w kontekst rosyjskiego dyskursu literackiego i kulturowego.

Ciekawy w tym względzie i zdecydowanie niewyczerpany, gdy mowa o potencjale interpretacyjnym, jest wątek odnoszący się do tożsamości i roli w życiu Wyrypajewa rodzinnego Irkucka, doświadczeń osobistych (por. s. 37, 72, 95), „mentalnego niewolnictwa” Rosjan (s. 39) i pracy w miejscu symbolicznym dla takiego ujęcia otaczającej rzeczywistości, czyli Magadan (s. 36, 41), a także kwestia peryferyjności i izolacji rodzinnych stron. Gdy mowa o rosyjskiej prowincji i jej ukazywaniu w różnych tekstach kultury, zabrakło mi zdecydowanie choćby wspomnienia o sztuce *Rewizor* Mikołaja Gogola oraz uwzględnienia tak przejmujących jej obrazów, które pojawiają się we współczesnej literaturze i kinematografii rosyjskiej, na czele z filmem Andrieja Zwiagincewa *Lewiatan*, ale i z *Euforią* samego Wyrypajewa czy powieścią *Rodzina Jołtyszewów* Romana Sienczyna.

W części analitycznej, w podrozdziale zatytułowanym *Autorskie układanie dramatu*, uwagę zwraca niezrozumiała, niechronologiczna kolejność omawianych tekstów Wyrypajewa, skutkująca tym, że o debiutanckich *Snach* wspomina się zaskakująco późno i trochę bez związku z wcześniej poddanymi analizie utworami. Powierzchniowo potraktowała p. Kurjački-Góra (w zestawieniu z omówieniem treści) zastosowane w sztuce rozwiązania formalne i przede wszystkim stylistyczno-językowe, świadczące o wykorzystaniu postmodernistycznych gier i na tym poziomie. Zabrakło tu, moim zdaniem, refleksji na temat kluczowych ze względu na interpretację tego utworu kategorii takich jak ‘transformacja’ oraz ‘kryzys’ (w tym

'kryzys komunikacji', bardzo silnie odciskający swoje piętno przede wszystkim na języku bohaterów). *Sny* to ważna diagnoza różnych chorób i zaburzeń społeczeństwa rosyjskiego w dobie przemian, świadectwo tzw. lichych dziewianostych, ale i kontynuacja zjawiska „czernuchy” we współczesnej literaturze rosyjskiej. Odnoszę wrażenie, że autorka nie doceniła siły potencjału debiutanckiego utworu, który można uznać za programowy nie tylko w kontekście biografii irkuckiego dramaturga, ale przeżycia pokoleniowego generacji twórców lat 70., którzy na przełomie lat 80. i 90. zaczęli wchodzić w dorosłość. Podobne wnioski nasuwają się po dość wybiórczej analizie *Tlenu*. Paralele dotyczące kosztów transformacji można znaleźć w wypowiedziach artystycznych i nieartystycznych innych autorów rosyjskich, urodzonych w latach 70. XX wieku, np. wspomnianego już Romana Sienczyna czy Zachara Prilepina. To oczywiście dobrze, że p. Kurjački-Góra dużo miejsca poświęca mniej znanym utworom Wyrypajewa, ale fakt, że o *Tlenie* i *Snach* jako najbardziej rozpoznawalnych tekstach irkuckiego autora napisano najwięcej, nie oznacza, moim zdaniem, że nie można ich z pożytkiem wpisać w temat recenzowanej pracy, poszukując np. genezy występowania postmodernistycznych gier w jego twórczości.

Na drugim biegunie, gdy mowa o miejscach wymagających jeszcze rozwinięcia czy dopracowania, znajduje się późna twórczość Wyrypajewa. Wątpliwości mogą być lakoniczne, skrótowe wręcz w porównaniu ze słowem wstępnym, wnioski końcowe. Zabrakło tu nie tylko obszerniejszego, przeglądowego podsumowania, dotyczącego ewolucji sztuk Wyrypajewa, lejtmotywów jego twórczości, ale i kierunku, w którym dramaturg zmierza, tj. odpowiedzi na pytanie, dokąd zaprowadziły/prowadzą Wyrypajewa postmodernistyczne gry (z)tradycją, językiem, formą. Interesujące byłoby rozwinięcie dość intuicyjnej tezy, że wraz z kolejnymi podróżami, nowymi doświadczeniami zawodowymi zarówno Wyrypajew, jak i – nawiązując do koncepcji „autorskiego układania dramatu” – bohaterowie jego sztuk stają się coraz bardziej obywatelami świata (o czym świadczyć mogą ich imiona i miejsce zamieszkania lub pochodzenie, np. Charlie z Nowego Jorku, Krisztof z Czech, Amy z Belgradu, Gustav, Lora, Laura, Linda, Martha, Mark, Werner, Danny, Margaret i in.). Czy zatem zasadnym pozostaje twierdzenie, że wychodząc od postmodernistycznych gier prowadzonych przede wszystkim z rodzimą tradycją dramaturgiczną, Wyrypajew dochodzi tak naprawdę do potrzeby prowadzenia dialogu, gry (a może i polemiki) na wyższym poziomie, dążąc do wpisania się już nie tylko w rosyjski, ale i europejski kontekst kulturowy, przejawiający się w odwołaniach, aluzjach do dziedzictwa

twórców europejskich? Potwierdzeniem wydaje się omówione przez autorkę pracy odwołanie do twórczości filmowej Ingmara Bergmana (por. s. 102).

Powyższe uwagi nie wpływają oczywiście na ogólną, wysoką ocenę rozprawy p. Natalii Kurjački-Góry, która podejmuje nader interesujące zagadnienia. Mamy do czynienia z pracą inspirującą, zdradzającą pełny zaangażowania i pasji namysł nad analizowanym materiałem, pozwalającą myśleć o niej jako o oryginalnym osiągnięciu, które może zapoczątkować dalszą, niezmiernie udaną działalność zarówno naukową, jak i popularyzatorską, przekładającą się na promowanie w Polsce nie tylko literatury, ale i kultury rosyjskiej (por. przypis nr 349 na s. 66).

Nie mam zatem żadnych wątpliwości, że rozprawa p. Natalii Kurjački-Góry *Postmodernistyczne gry Iwana Wyrupajewa* spełnia wszelkie wymogi stawiane rozprawom doktorskim, dlatego wnioskuję o dopuszczenie jej autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego, rekomendując ocenianą rozprawę do ogłoszenia drukiem w całości po uwzględnieniu uwag recenzenckich.

Żory, 24 lutego 2020 roku

Beata Pawlelko