



Dr hab. Beata Waligórska-Olejniczak, prof. UAM
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich
Zakład Komparatystyki Literacko-Kulturowej
beata.waligorska@amu.edu.pl

OPINIA

o rozprawie doktorskiej pani mgr Pauliny Charko-Klekot

Dramat zaangażowany i angażujący. Współczesna dramaturgia rosyjska wobec zagadnienia kobiecości,

napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Fasta i dr Lidii Mięśowskiej

(promotorki pomocniczej)

(Katowice 2023, 183 strony)

Rok 1971 dla wielu historyków sztuki, zwłaszcza tych zorientowanych feministycznie, pozostaje nadal przede wszystkim datą publikacji tekstu-manifestu Lindy Nochlin, zatytułowanego *Dlaczego nie było wielkich kobiet artystek?*. Dziś uświadamiamy sobie – jak pisze Joanna M. Sosnowska – „jak bardzo stał się klasyką i jak bardzo zmieniły się w ciągu ostatniego pół wieku świat, historia sztuki i historia kobiet”. Tekst ten przemienił się bowiem w „impuls do [...] zwarcia szeregów i zintensyfikowania działań mających już przecież miejsce w poprzedniej dekadzie”¹, ukierunkowanych na zdemaskowanie nierówności w obszarze aktywności twórczej oraz pomijanej milczeniem nieobecności kobiet w przestrzeni publicznej. Jak być może pamiętamy, działalność naukowa i krytyczna Nochlin była konsekwencją postawy ucieleśnionej, czyli związku

al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
tel. +48 61 829 37 47, fax +48 61 829 35 75
ifros.home.amu.edu.pl

www.amu.edu.pl

¹ Joanna M. Sosnowska, Linda Nochlin, *Feminizm, realizm i polska historia sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki” 2022, tom XLVII, s. 136.

doświadczenia osobistego artystki z prowadzonymi przez nią pionierskimi badaniami nad reprezentacją kobiet w patriarchalnie zorientowanym systemie historii sztuki².

Przywołany kontekst – w mojej opinii – pomaga właściwie umiejscowić powierzoną mi do zrecenzowania rozprawę doktorską pani mgr Pauliny Charko-Klebot, dotyczącą współczesnej kobiecej dramaturgii rosyjskiej. Choć nie jest to pierwsza praca na temat „nowego dramatu”, z czego oczywiście Autorka zdaje sobie doskonale sprawę, relacjonując przebieg dotychczasowych badań nad tym zjawiskiem we *Wstępie*, wybrany sposób profilowania i prowadzenia dyskusji zorientowanej wyłącznie na sztuki tworzone przez przedstawicielki płci pięknej z całą pewnością dowodzą, że jest to dzieło oryginalne i nowatorskie, uświadamiające czytelnikowi nie tylko potencjał drzemiący w kobiecym pisarstwie w Rosji, ale także – analogicznie do eseju Amerykanki – drogę jaką przeszła działalność artystyczna kobiet w ciągu ostatnich dekad.

Dostrzeżenie wspomnianych prawidłowości możliwe jest m.in. dzięki dobrze przemyślanej, przejrzystej strukturze pracy, która pozwala z łatwością śledzić autorski tok rozumowania oraz uzasadnia celowość podjęcia tematu, do tej pory pomijanego w dyskursie naukowym. Pomocny jest w tym procesie spis treści, w którym precyzyjnie nazwane – ale bez nadmiaru szczegółów – rozdziały i podrozdziały ułatwiają nawigację w trakcie lektury. *Wstęp* stanowi rodzaj ramy obejmującej zarówno zagadnienia ogólne, umożliwiające spojrzenie panoramiczne na całą rozprawę, jak i szczegółowe rozwiązania metodologiczne, wyjaśniające podjęte decyzje i wybór materiału. Część ta zapowiada także zawartość każdego rozdziału, w czym znajduję zachętę do tego, by powstrzymać się w niniejszej opinii przed ponownym opowiadaniem treści wszystkich części. Zastosuję raczej metodę punktową, tj. strategię zbliżenia na wybrane kwestie, które mnie zaintrygowały, pobudziły do refleksji lub też zasiały wątpliwości, ufając, że podejście to przyniesie więcej korzyści.

Pierwsze tego rodzaju zagadnienie dotyczy aktualności samego tematu, a precyzyjniej, umiejętności osadzenia wybranych przez Autorkę dramatów w kontekstach społecznych i politycznych, które z jednej strony nie pozwalają na obojętność odbiorcy, z drugiej zaś ich uruchomienie nie jest przecież wcale kwestią oczywistą. Młode badaczki najnowszej dramaturgii rosyjskiej odnajdowały w niej bowiem dotychczas zupełnie odmienne inspiracje. Wystarczy wspomnieć chociażby opublikowaną w tym roku

² Tamże.

nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Pedagogicznego książkę Natalii Kurjački-Góry *Postmodernistyczne gry Iwana Wyrypajewa* czy obronioną niedawno na Uniwersytecie Rzeszowskim rozprawę doktorską Marii Sibirnej *Baśniowy dyskurs w dramaturgii Anny Bogaczewej, Iriny Waśkowskiej i Anny Jabłońskiej*. Paulina Charko-Klebot pozostawia w pewnym sensie poza kadrem perspektywę tradycji literackiej, znów trzeba zaznaczyć, że czyni to, mając świadomość istniejących w analizowanych tekstach nawiązań do źródeł wcześniejszych, o czym świadczą komentarze zwłaszcza w Rozdziale I oraz II. Autorkę interesuje przede wszystkim – jak postuluje na stronie piątej – kwestia definiowania roli kobiety we współczesnym świecie w obliczu globalnych trosk dnia codziennego, takich jak narkomania, emigracja, bezrobocie, terroryzm, agresja, choroba etc. Najzupełniej słusznie pojawiają się zatem w pracy odniesienia do koncepcji polityczności sztuki Jacquesa Rancière'a czy paralele między wybranymi fenomenami a dokonaniem Michaiła Ugarowa, twórcy nęgującego „teatr wertykalny”, czyli teatr spraw nieprzemijających, na rzecz „teatru horyzontalnego”, czyli takiego – jak uściśla Doktorantka, – „który nie dystansuje się od wszystkiego, co jest chwilowe i partykularne, a wręcz przeciwnie – jeśli sztuka ma w jakikolwiek sposób wpłynąć na społeczeństwo czy chociażby postawić pewne pytania, to musi reagować na bieżąco” (s. 6).

Wydaje się, że uznanie roku 2000 za graniczny dla wyboru materiału badawczego jest również ze wszech miar uzasadnione. Początek ery putinowskiej znamionuje zmianę pokoleniową, zmianę warunków produkcyjnych, obserwowaną zwłaszcza w nowym kinie rosyjskim, ale i zmianę polityki historycznej, zauważalną m.in. w tendencji do rekonstrukcji mitów sowieckich na polu kultury. Z całą pewnością zjawiska te sprzyjają powstaniu swego rodzaju fermentu twórczego i jakościowego napięcia motywującego artystów do zabrania głosu, przyjęcia postawy krytycznej i aktywnej. W tym kontekście rodzi się pytanie, na ile zaangażowany dramat najmłodszego pokolenia jest kontynuatorem myślenia poprzedników, kreacji w duchu teatru okrucieństwa Antonina Artaud czy twórców Wielkiej Reformy Teatralnej, dla których wywołanie wstrząsu emocjonalnego u odbiorcy było celem najwyższym. Wydaje się, że niedoścignionym wzorcem w tak ukierunkowanym działaniu artystycznym pozostaje nadal reżyser teatralny, człowiek kina i teoretyk sztuki, jakim był Siergiej Eisenstein. Kontrowersyjny projekt filmowy „DAU”, zrealizowany przez Ilję Chrzanowskiego, jest chyba także zakotwiczony w podobnie rozumianej filozofii uczestnictwa w widowisku. Ciekawi mnie, czy mgr Charko-Klebot zgodziłaby się z przedstawionym wyżej łańcuchem asocjacji.

Pozostając niejako w dialogu z Autorką *Dramatu zaangażowanego i angażującego*... chciałabym poprosić również o szerszą refleksję na temat pojęcia kobiecości. Wszak znajduje się ono w tytule rozprawy. Odniosłam wrażenie, że mimo iż charakter prowadzonego w pracy wywodu można niewątpliwie określić jako bardzo precyzyjny, starannie dopracowany zarówno pod względem merytorycznym, jak i językowym, zagadnienie kobiecości umyka do pewnego stopnia konkretyzacji. Przykładowo, *polityka i polityczność* tuż obok pojęcia *sztuki zaangażowanej i angażującej* zajmują Autorkę w Rozdziale I, bez problemu odnajdziemy w pracy wyjaśnienie pojęcia performatywności, za Ewą Domańską definiowanego jako „zwrot nastawiony na sprawczość, działanie i zmiany w rzeczywistości, gdzie podmiot staje się czynnym uczestnikiem wydarzeń” (s. 24). Strona 11 oferuje czytelnikowi ważkie uściślenie dotyczące feministycznego charakteru dramaturgii rosyjskiej, „rozumianego na potrzeby tej pracy jako sztuki pisane przez kobiety i o kobietach”. Na stronie 67. jest z kolei mowa o „męskim typie kobiecości”. Czym zatem byłaby *kobiecość*? W moim odczuciu warto by było pokusić się o próbę dokładniejszego zdefiniowania tego zagadnienia w części podsumowującej rozprawę i w odniesieniu do wielości odkrytych w pracy wariantów.

Zdaje sobie sprawę, że jednoznaczna odpowiedź na to pytanie nie jest zapewne możliwa. Odnoszę jednak wrażenie, że mgr Charko-Klekot, proponując tego rodzaju konkluzję, mogłaby poszerzyć funkcjonujące już w literaturze określenia. Upoważnia mnie do takiego przypuszczenia zarówno liczba przeanalizowanych przez nią dramatów, jak i specyfika kultury wschodniosłowiańskiej, pozostająca poza horyzontem zainteresowań badaczy zjawiska, pracujących głównie na modelach zakotwiczonych w kulturze zachodniej. Dla przykładu, Grzegorz Dziamski w artykule *Dekodowanie ciała. Ciało komunistyczne/ciało kapitalistyczne*, poświęconym analizie twórczości Cindy Sherman pisze:

Jeżeli więc kobiecość jest odgrywaniem roli, jaką wyznaczyło społeczeństwo, odgrywaniem kobiecej roli przewidzianej przez społeczny scenariusz, jeżeli tak właśnie jest i w ten sposób objawia się kulturowa płć kobiety (*gender*), to kobiecość jest maskaradą, jak napisała w klasycznym już dziś studium Joan Riviere. [...] Za różnymi maskami, jakie przyjmuje w patriarchalnym społeczeństwie kobieta, skrywać się musi jakaś prawda o niej, w ostateczności taka, że kobieta jest wieczną aktorką (s. 343–344).

W podobnym duchu wypowiada się Magdalena Środa w monografii *Obcy, inny, wykluczony*, opierając swoje stanowisko na obserwacjach francuskiej myślicielki Luce

Irigaray: „Kobiecość stanowi co najwyżej «rolę, wizerunek i wartość narzuconą kobietom przez męskie systemy reprezentacji. W takiej maskaradzie kobiecości kobieta gubi się i ztraca tym bardziej, im większy bierze w niej udział»” (s. 111). Agata Łuksza proponuje z kolei kategorię „kobiecości *glamour*”, będącej „wariantem kobiecości «widowiskowej», performans[em] kobiecości, kobiecoś[cią] wytwarzan[ą], doświadczan[ą] i oglądan[ą] w obrębie widowisk kulturowych, w szczególności w przedstawieniach teatralnych”³.

Do kultury *glamour* mgr Charko-Klekt odwołuje się w Rozdziale III, proponując interpretację sztuki Jarosławy Pulinowicz *To ja wygrałam*. Muszę wyznać, że nie do końca zgadzam się z postawioną w tej części tezą, by łączyć postawę Nataszy Wiernikowej z glamoryzacją cielesności w ujęciu Łukszy. Autorka rozprawy sama wszak zauważa, że „Natasza nie epatuje seksualnością” (s. 71), „do momentu znajomości z Saszą cielesność nie znajduje się w sferze jej zainteresowań” (s. 72). A przecież warszawska badaczka w centrum interesującej ją kategorii stawia właśnie zmysłowość, porządek cielesny spleciony z erotyzacją. Z pewnością jednak – i tutaj zgodzę się z odważną tezą Doktorantki – ciało jest dla Nataszy towarem, troska o nie – kolejnym zadaniem do wykonania na drodze do sukcesu osiąganego drogą rywalizacji, co bezsprzecznie wiąże tę postać z kulturą wyrafinowanego ekshibicjonizmu i konsumpcjonizmu, dyskutowaną zarówno w pracy Łukszy, jak i Dziamskiego.

Zbliżając się ku podsumowaniu niniejszych refleksji, warto skonstatować, że rozprawa mgr Charko-Klekt jest nie tylko niezwykle aktualna ze względu na wybraną tematykę, ale prezentuje także cenną umiejętność czytania symptomatycznego. Poprzez słowo Autorka trafnie diagnozuje społeczeństwo poszukujące sensu życia, ujawnia cechy „niezmiennego, inercyjnego rosyjskiego zen” – by posłużyć się słowami Pawła Rudniewa – nierzadko zakotwiczonego w ekscesie językowym. Dekodując przestrzeń słowa w dramatach pisanych przez kobiety Autorka uruchamia wiele kontekstów wykraczających daleko poza literaturę i literaturoznawstwo rosyjskie. Warto wspomnieć w tym miejscu chociażby coraz częściej pojawiającą się we współczesnych badaniach koncepcję interseksjonalności, asocjacje z tekstami Michela Foucaulta, prawidłowości zachodzące w kinematografii. Oceniana rozprawa stanowi bez wątpienia bardzo dobry materiał na monografię naukową, która powinna jak najszybciej ukazać się nakładem uznanego wydawnictwa. Pracę, pomijając drobne literówki i nieliczne uchybienia edytorskie,

³ A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko*, Warszawa 2016, s. 34.

cehuje neutralny język, staranność i logika wywodu oraz bogactwo propozycji interpretacyjnych.

W konkluzji pragnę zaznaczyć, że wszelkie wyrażone przeze mnie wątpliwości i komentarze należy traktować przede wszystkim w kategoriach impulsów do dyskusji, które mogłyby ewentualnie poszerzyć spektrum widzenia niektórych problemów, motywując jednocześnie do dalszych inspirujących poszukiwań intelektualnych. Nie mam wątpliwości, że praca Pani Pauliny Charko-Klebot, oryginalna i nowatorska, spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim przez przepisy prawa i wnoszę o dopuszczenie jej Autorki do kolejnych etapów przewodu doktorskiego. Zgłaszam również wniosek o wyróżnienie pracy.

Poznań, 19 lipca 2023 roku