

Lublin, 2023-08-28

dr hab. Irina Lappo
Wydział Filologiczny
UMCS w Lublinie

Recenzja rozprawy doktorskiej
mgr PAULINY CHARKO-KLEKOT
pt. *Dramat zaangażowany i angażujący. Współczesna dramaturgia rosyjska wobec*
zagadnienia kobiecości,
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Fasta
i promotora pomocniczego dr Lidii Mięrowskiej, prof. UŚ
(wydruk komputerowy, 184 s., Uniwersytet Śląski,
Wydział Humanistyczny, Katowice 2023)

Rozprawa doktorska mgr Pauliny Charko-Klekot poświęcona analizie kwestii kobiecości we współczesnej dramaturgii rosyjskiej wpisuje się w nurt refleksji nad dramatem zaangażowanym. W nurcie rosyjskiego „nowego dramatu”, który rozwijał się szczególnie dynamicznie w dwóch ostatnich dekadach, mocno wybrzmiał kobiecy głos komentujący ze swojej perspektywy zarówno sprawy globalne: przełom tysiącleci, wojny, akcje terrorystyczne, ruchy klimatyczne i ekologiczne, jak i doświadczenia *stricte* kobiece, intymne, cielesne, tabuizowane: kobiecą fizjologię i socjalizację, wybory genderowe, traumy dziecięce, kształtowanie się kobiecej samoświadomości pod wpływem patriarchalnych wzorców. Autorka, koncentrując się na tekstach pisanych przez kobiety i podejmujących wątki kobiece, postanowiła zbadać, jakie tematy i obrazy wniosło do rosyjskiej kultury myślenie i pisanie w kategoriach feministycznych, politycznych i zaangażowanych. Materiał badawczy stanowi twórczość najmłodszej generacji dramatopisarek: Jarosławy Pulinowicz, Olgi Szylajewej, Iriny Waśkowskiej, Poliny Borodiny, Swietłany Pietrijczuk, Natalii Miłantjewej i innych, których w przekonaniu Doktorantki łączy wspólna kobieca perspektywa oglądu świata oraz wspólnota generacyjna (wszystkie zadebiutowały po 2000 roku). Zestaw autorek i dramatów analizowanych w rozprawie został skomponowany w oparciu o kryterium sukcesu (są to dramaty nagradzane w konkursach i na festiwalach, zauważone przez krytyków i teatry), więc chociaż nie jest wyczerpujący, może być potraktowany jako reprezentatywny dla współczesnego życia teatralnego Rosji.

Podjmując próbę opisu roli kobiet we współczesnym świecie Doktorantka dokonała kilku znaczących wyborów. Przede wszystkim wychodząc z założenia, że figura autora jest ważnym elementem składowym tekstu, Autorka zawęziła materiał do sztuk pisanych przez kobiety, po drugie nie kusząc się o pełną rekonstrukcję dyskursu feministycznego w dramaturgii rosyjskiej materiału egzemplifikacyjnego poszukała przede wszystkim w nowym

dramacie, którego cechą implicytną jest społeczne i polityczne zaangażowanie. Redukujący gest Autorki ograniczający materiał badawczy do tekstów najmłodszego pokolenia dramatopisarek rosyjskich okazał się trafny, gwarantując rozprawie koherentność i pozwalając na opisanie podstawowych tematów, sposobów ich ujęcia i recepcji, ukazanie różnorodności gatunkowej i tematycznej oraz wskazanie cech dominujących.

1.

Dysertacja Pauliny Charko-Klebot ma logiczną i przejrzystą konstrukcję, dowodzącą, że Autorka panuje nad wywodem i dba o jego spójność. Zasadnicza część dysertacji została podzielona na trzy rozdziały, a rozważania domknięte zostały kilkustronicowym zakończeniem. Praca zawiera starannie przygotowaną bibliografię oraz streszczenia w językach polskim, angielskim i rosyjskim.

Wstęp zapowiada sposób ujęcia tematu, wyjaśnia zasady doboru i metody uporządkowania materiału badawczego, a także zarysowuje metodologiczne horyzonty rozprawy oraz opisuje strukturę pracy.

Rozdział pierwszy zatytułowany *Sztuka uwikłana w politykę* przygląda się różnym sposobom pojmowania polityczności teatru i dramatu oraz uzasadnia wybory metodologiczne. Rozdział ten ma dwie części. Pierwsza stricte teoretyczna, w której Autorka podejmuje próbę zdefiniowania terminu „teatr polityczny” i buduje bazę teoretyczną pod dalsze rozważania. Rozpoznanie literatury przedmiotu skutecznie ukierunkowało badania Doktorantki i pomogło osadzić tekst rozprawy w określonej metodologii opartej o koncepcję Jacques’a Rancière’a w interpretacji Pawła Mościckiego. Decyzja odwołania się do koncepcji Ranciere’a pozwala na potraktowanie dramatu społecznie zaangażowanego jako części szerszego zjawiska literackiego. Druga część tego rozdziału zatytułowana *Dramat społecznie zaangażowany w Rosji (dawniej i dziś)* ma charakter diachroniczny: Doktorantka przedstawia krótki zarys historyczny i opisuje dzieje politycznie zaangażowanego dramatu i teatru w Rosji od skomorochów do teatru.doc. Ujęcie to ma podkreślić istnienie w Rosji długiej literackiej tradycji sprzeciwu wobec władzy, ale raczej demonstrować wiedzę autorki, niekoniecznie wpływając na dalsze analizy i wywody, do czego jeszcze wrócę.

W drugim rozdziale *Polityczność feminizmu* autorka skupia się na problematyce polityczności feminizmu oraz omówieniu miejsca i roli twórczości kobiet-autorek w rosyjskim procesie literackim. Podobnie jak pierwszy „polityczny” rozdział ta „feministyczna” część rozprawy również została skomponowana z dwóch części: teoretycznej i historycznej. Poznawczą ciekawość Autorki widać wyraźnie w sferze wyborów metodologicznych. W części teoretycznej pt. *Prywatne jest polityczne* Autorka przedstawia krótkie omówienie literatury

przedmiotu poczynając od diagnoz postawionych przez Simone de Beauvoir poprzez zreferowanie też podstawowych dzieł drugiej fali feminizmu, m. inn. Kate Millett, Sherry B. Ortner, teorię etyki troski Carol Gilligan i Nel Noddings, idei D. Haraway, Sally Hines po radykalne teorie dążące do przededefiniowania kategorii płci Judith Butler i Monique Wittig. Zastanawiając się nad właściwościami związków pomiędzy politycznością a feminizmem Autorka przeprowadza czytelnika swojej rozprawy przez przekrój najważniejszych kierunków w myśleniu feministycznym, by postawić znak równości między tymi kategoriami: „polityczność, rozumiana jako m.in. uwrażliwienie na głosy innych, pokazanie różnych wariantów „normalności”, jest istotą feminizmu” (s.46). Na marginesie chciałabym od razu zaznaczyć, że zmanifestowany w tytule rozprawy termin „zagadnienia kobiecości” będący eufemizmem łagodzącym „problematyka feministyczna” odzwierciedla „pokojowe” nastawienie autorki, unikającej postawy konfrontacyjnej, którą zarówno w rosyjskim, jak i polskim dyskursie prowokuje samo użycie terminu feminizm (nawet w dyskursie naukowym). Rozumiem tę ostrożność i tym bardziej doceniam rzetelne studia nad literaturą przedmiotu unaocznione w tej części rozprawy.

Rys historyczny zatytułowany *Dramatopisarki w natarciu – zwroty feministyczne w dramaturgii rosyjskiej* został poświęcony rozwojowi pisarstwa kobiecego w Rosji. Autorka w oparciu o rozpoznania rosyjskich badaczek Marii Michajłowej i Tatiany Karpowej, których ustaleniom i opisom ten rozdział wiele zawdzięcza, wyróżnia dwa „zwroty feministyczne” w pisarstwie kobiecym: jest to przełom XIX i XX wieków (tzw. Srebrny wiek) oraz lata siedemdziesiąte wieku XX. W ten sposób historyczno-literacki szkic na temat twórczości kobiet-dramatopisarek składa się z dwóch bloków: modernistycznego, w którym omówiona zostaje twórczość, a właściwie naszkicowane sylwetki Lidii Zinowjewej-Annibał, Zinaidy Gippius, Nadieždy Teffi, Anny Mar, Tatjany Szczepkinej-Kupiernik, oraz "nowofalowego", poświęconego dramaturgii Ludmiły Pietruszewskiej, Nadieždy Ptuszkinej, Marii Arbatowej, Niny Sadur.

Trzeci rozdział zatytułowany *Niewidzialne uczynić widzialnym — najmłodsze pokolenie autorek wobec archetypicznej kobiecości* nosi charakter analityczno-interpretacyjny i poświęcony jest analizie twórczości dramatopisarek debiutujących po roku 2000: Jarosławy Pulinowicz, Olgi Szylajewej, Iriny Waśkowskiej, Poliny Borodinej, Swietłany Pietrijczuk, Zariemy Zaudinowej, Galiny Sinkiny, Jekatieriny Narszi, Natalii Miłantjewej, Jekateriny Kowalewej, Jelizawiey Lettier — przedstawionej w szerszym kontekście osiągnięć starszych reprezentantek „nowego dramatu” rosyjskiego (Jeleny Grieminy, Jeleny Isajewej). Ten kluczowy dla rozprawy rozdział skonstruowano w oparciu cztery pola badawcze wyróżnione

ze względu na wiodące tematy oraz sposoby reprezentacji: kobiecość rozumiana jako krąg kobiecych tematów i problemów, performowanie płci, dramat dokumentalny pisany przez kobiety i migotliwa obecność dyskursu lesbijskiego. W tej części pracy na podstawie analizy konkretnych dramatów Autorka przekonująco ilustruje tezę o zaangażowanym charakterze współczesnej rosyjskiej dramaturgii kobiecej.

Badaczka porządkuje materiał w czterech podrozdziałach grupując dramaty w bloki według takich kryteriów jak postać autorki (pierwszy podrozdział), temat kobiecej fizjologii (drugi), technika dramatopisarska (trzeci) oraz dyskurs lesbijski i queerowy (czwarty).

Pierwszy podrozdział został w całości poświęcony Jarosławie Pulinowicz i omówieniu jej najbardziej znanych dramatów. Dość tradycyjne pod względem formalnym utwory Pulinowicz tworzą prawdziwą panoramę życia kobiety w rosyjskiej prowincji podejmując niemal wszystkie kobiece problemy oglądane z perspektywy „umiarkowanie feministycznej”.

Znacznie bardziej drapieżne spojrzenie na świat demonstrowają bohaterki następnego podrozdziału zatytułowanego *Performowanie płci — sztuki Olgi Szylajewy i Iriny Waśkowskiej*. Metodologii Autorka poszukała u Judith Butler, a materiału ilustracyjnego dostarczyły dwa bardzo ciekawe pod względem formalnym teksty: sztuka Olgi Szylajewy *28 dni* oraz *Wizyta* Iriny Waśkowskiej. Temat tabuizowanej kobiecej cielesności i seksualności niejako wymusił na autorkach poszukiwania odpowiednich środków wyrazu.

Trzecia część tego analitycznego rozdziału poświęcona jest dramaturgii dokumentalnej. Jest to najmocniejszy nurt rosyjskiego nowego dramatu, więc reprezentacja kobiet jest tu szczególnie mocna. Podrozdział *Bliżej rzeczywistości — dramatopisarki i dokumentalizm* to najbardziej obszerny rozdział w tej harmonijnie skomponowanej rozprawie. Dysproporcja wynika z dość obszernego fragmentu otwierającego podrozdział i poświęconego historii teatru.doc, technice *verbatim* oraz dramaturgii dokumentalnej (9 stron z 25). W rozważaniach na temat dokumentalnego dramatu autorstwa kobiet nie mogło zabraknąć miejsca dla omówienia twórczości współzałożycielki (obok Michaiła Ugarowa) teatru.doc Jeleny Greminy oraz nestorek tego nurtu Jeleny Isajewej, Galiny Sinkiny oraz Jekateriny Narszi. Twórczość najmłodszego pokolenia autorek: Poliny Borodinej, Swietłany Pietrijczuk i Zariemy Zaudinowej, która miała znajdować się w centrum uwagi tego podrozdziału, została nieco marginalizowana (poświęcono jej 5 stron z 25), ale wpisana w szerszy kontekst rosyjskiej dramaturgii dokumentalnej i tradycję aktywnego dialogu z rzeczywistością.

Zamyka rozdział temat bardzo ciekawy, i tak bardzo tabuizowany we współczesnej kulturze rosyjskiej, że został migotliwie zawieszony między obecnością i nieobecnością, co sygnalizuje tytuł: *(Nie)obecne — dyskurs lesbijski w „nowym dramacie”*. Anglojęzyczna

antologia rosyjskich queer-sztuk *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights* nie ma odpowiednika rosyjskiego, co stwarza tę paradoksalną sytuację obecności tego dyskursu w świecie i nieobecności w Rosji. Sztuki Natalii Miłantjewej, Jekatieriny Kowalewej, Jelizawiey Kamienskiej, Jelizawiey Karabanowej, Naty Kiel, Jekatieriny Trojepolskiej, Jelizawiey Lettier odważnie podejmują problematykę gender i oddają głos przedstawicielom środowiska LGBTQ+, opisując nieraz osobiste doświadczenia oraz skomplikowaną drogę do akceptacji własnej i cudzej tożsamości seksualnej i płciowej.

Skonstruowanie ciekawego obrazu dramatu kobiecego początku XXI wieku w Rosji udało się między innymi dzięki wysiłkom, jakie mgr Pauliny Charko-Klebot włożyła w szukanie podobieństw i różnic oraz wychwytywanie więzi wiążących rozmaite zjawiska, by w sposób problemowy uporządkować opisywane i analizowane dzieła dramaturgiczne. Widać to wyraźnie na poziomie kompozycji całej rozprawy.

W obszernym zakończeniu Doktorantka — zamiast podsumować dokonania rozprawy punktując główne elementy wyводу — wprowadza nowe tematy, nowe teksty i nazwiska (Asia Wołoszyna, Daria Slusarienko, Julia Tupikina, Masza Kontrowicz, Natalia Zajcewa, Katia Swierdłowa, Masza Gawriłowa i inne), tworząc odrębny rozdział poświęcony dramatowi najnowszemu. Rozwinięcie otrzymuje tu tematy macierzyństwa, ujęty bardzo szeroko włączając dylematy adopcji, rodzicielstwa, bezpłodności, sztucznego zapłodnienia oraz koncepcję childfree; nowe teksty rzucają nowe światło na omówiony w drugim podrozdziale III rozdziału temat cielesności, seksualności i fizjologii kobiecej; przedmiotem uwagi dramatów pisanych w latach 20. są nowe technologie i media społecznościowe. Z właściwą „generacji Z” wrażliwością młode autorki podejmują próbę destygmatyzacji osób z chorobami psychicznymi. Nowego wymiaru po 24 lutym 2022 roku nabiera problematyka wojenna, zmieniając wydźwięk już istniejących sztuk i prowokując autorki do zajęcia wyrazistej i niebezpiecznej we współczesnych warunkach rosyjskich pozycji proukraińskiej. Ta ucieczka przed zamknięciem listy dramatopisarek i podejmowanych przez nich tematów jest wielce symptomatyczna — Autorka świadomie dąży do finału otwartego w obawie, że zamknięcie grozi wykluczeniem (kogoś z autorek), a chyba jedną z najważniejszych misji zaangażowanego dramatu kobiecego jest właśnie przeciwdziałanie wykluczeniu.

Załączona bibliografia zawiera bogaty katalog literatury podmiotu i przedmiotu, opracowań krytycznych i teoretycznych.

2.

Autorka rozprawy *Dramat zaangażowany i angażujący. Współczesna dramaturgia rosyjska wobec zagadnienia kobiecości* omówiła dość szczegółowo twórczość najmłodszej

generacji rosyjskich dramatopisarek. Choć materiał badawczy jest stosunkowo niewielki, trafny dobór klucza – polityczno-kobiecego – umożliwił naszkicowanie szerokiej i bardzo ciekawej panoramy tendencji estetycznych i ideowych rosyjskiej dramaturgii najnowszej.

Doktorantka podkreśla, że zaproponowany sposób rozumienia kluczowych dla rozprawy kategorii „dramat polityczny” oraz „dramat kobiecy” ma charakter funkcjonalny i niejednokrotnie precyzuje, że „polityczność” rozumiana jest w rozprawie jako zabieranie głosu w ramach wspólnoty, poruszanie aktualnych tematów w celu zaangażowania odbiorcy w debatę publiczną.

Mgr Paulina Charko-Klebot analizuje wybrane teksty, by sprawdzić, jak współczesna dramaturgia radzi sobie z przedefiniowaniem konwencji związanych z płcią i płciowością, jakie nowe narracje przynosi na scenę, jak przyczynia się do społecznej dyskusji na temat roli kobiet, ujmując je w szerszej, kulturowej perspektywie. Dlatego największą zaletą recenzowanej rozprawy jest w moim przekonaniu próba spojrzenia na najnowszy kobiecy dramat rosyjski przez pryzmat szeroko rozumianego teatru zaangażowanego w jasno określonej perspektywie tematycznej, która umożliwi objęcie spójną refleksją różnorodnych gatunków dramatycznych oraz osadzenie ich w kontekście dramatu politycznie zaangażowanego.

Oceniając rezultat pracy Pani Pauliny Charko-Klebot pozwolę sobie na sformułowanie kilku uwag nie tyle krytycznych, ile otwierających pole do dyskusji oraz być może pomocnych przy przygotowaniu rozprawy do druku.

Pierwsza uwaga dotyczy drugiej części rozdziału I: nieco przerośnięta i przez to kuriozalna przedstawia się ambicja Doktorantki, by w sposób skrótowy zarysować dzieje politycznie zaangażowanego dramatu i teatru rosyjskiego zaczynając od XI wieku. Może bardziej właściwe, wystarczające i informacyjnie zasadne byłoby w tym miejscu ograniczenie się do bardziej rozbudowanej historii kształtowania się środowiska, metody i etyki teatru oraz innych dramaturgicznych szkół i festiwali, tworzących glebę i kontekst dla rozwoju dramatu kobiecego? Ujęcie historyczne miało podkreślić w intencji Autorki istnienie w Rosji tradycji sprzeciwu wobec władzy, ale stało się popisem erudycyjnym nie mając przełożenia na dalsze analizy i wywody. Twórczość Sumarokowa, Radiszczewa, Gribojedowa, Bielinskiego, Czernyszewskiego, Dobrolubowa, Gogola, Ostrowskiego, Czechowa, Gorkiego opisana na kilku stronach głównie w oparciu o *Historię teatru rosyjskiego* Bogusława Muchy wcale nie tworzy jak chciałaby Doktorantka „historycznego zaplecza „nowego dramatu” rosyjskiego”(s. 35), w każdym razie w takim ujęciu litanii z nazwisk, którą można byłoby ciągnąć w nieskończoność, ponieważ „sprzeciw wobec władzy” jest immanentną cechą inteligencji rosyjskiej.

Znacznie bardziej przekonujący i zasadny jest poświęcony dramatopisarkom drugi podrozdział rozdziału II, również skomponowany na zasadach „rysu historycznego”, ale na szczęście posługujący się koncepcją „zwrotu feministycznego”, która porządkuje wywód. Badaczka tworzy tu kolejny historyczno-literacki szkic opisujący twórczość kobiet-dramatopisarek, ale wyodrębnia dwa zwroty feministyczne: jeden w epoce modern, drugi w okresie „nowej fali”. Pewna chronologiczna niespójność tej koncepcji wynika z tego, że recepcja „nowej fali”, a zwłaszcza twórczości Pietruszewskiej, kluczowej postaci tej formacji, przypada na lata dziewięćdziesiąte, a więc współlistnieje z kształtującym się już wówczas „nowym dramatem”. W tym rozpoznaniu brakuje precyzji, a jednoakapitowe charakterystyki dramatopisarstwa poszczególnych autorek są z założenia zdawkowe. Oparcia Autorka zazwyczaj szuka u innych badaczy, nie zawsze trafnie dobierając cytaty. Tak największym rozczarowaniem rozprawy była odpowiedź na arcyciekawe pytanie — dlaczego kobiety znikają z radzieckiej literatury w latach dwudziestych, by powrócić dopiero w siedemdziesiątych? Z odpowiedzi udzielonej za pomocą cytatu z artykułu T. Karpowej (s. 52) można dowiedzieć się, że z czterech powodów: kryzysu twórczego, atmosfery społecznej, estetycznego charakteru epoki oraz tradycyjnych stereotypów przedstawienia. Przytoczony cytat trafnie podsumowywał rozważania T. Karpowej, lecz wyrwany z kontekstu i oderwany od konkretnych faktów przytoczonych w tekście rosyjskiej badaczki, a nieobecnych w rozprawie Charko-Klekot, staje się irytującą „watą poetycką”.

Warta dopracowania w kontekście tego rozdziału wydaje się nie tyle koncepcja „zwrotu feministycznego” („pojęcie „zwrot” traktuję jako wzmożone zainteresowanie wśród kobiet tworzeniem literatury, a także jako zainteresowanie krytyki i publiczności pisarstwem kobiet” — pisze Autorka (s.48)), ile operacjonalizacja tego pojęcia, zrobienie z niego bardziej użytecznego narzędzia i pokuszenie się o wyodrębnienie trzeciego „zwrotu feministycznego”, na który składa się twórczość autorek opisywana przez Doktorantkę.

Z ponad dwudziestu utworów Jarosławy Pulinowicz, najbardziej popularnej rosyjskiej dramatopisarki, w centrum uwagi zarówno teatrów, jak i krytyki od lat znajduje się tekst *Marzenie Nataszy*. Doktorantka wzbogaca analizę odwołaniem się do jeszcze trzech tekstów, szkoda jednak, że nie rozszerza materiał badawczy, bo jak sama twierdzi „Bohaterowie, podobnie jak i autorka, dorastają, zmieniają się ich priorytety i problemy, z którymi muszą się mierzyć” (s. 78), ale w polskiej recepcji głos Pulinowicz pozostaje głosem nastolatki.

Autorka dbając o uwypuklenie podobieństw często łączy dramaty w pary, szukając dla każdej z nich dodatkowego wspólnego mianownika. Należy docenić te kroki służące budowaniu logicznego i uporządkowanego wywodu, nawet jeśli zaproponowany łącznik nie jest należycie

wykorzystany. Jak choćby kategoria fizjologii i cielesności, która mogła by być kołem zamachowym paralelnej interpretacji *28 dni* i *Wizyty*, lecz została formalnie zastąpiona przez wyniesione do tytułu podrozdziału „performowanie płci”. Tym niemniej nawet te mniej udane próby szukania różnych analitycznych i interpretacyjnych narzędzi do przeprowadzania dających do myślenia porównań czy zestawień badanych tekstów uważam za cenne przejawy dociekliwości Autorki.

Ciekawe jest, że najmniej kontrowersyjny z pozoru dramat dokumentalny (nie tabuizowana fizjologia kobieca czy budząca agresję problematyka LGBT+, tylko zwykły dramat dokumentalny) sprowokował najbardziej drastyczny atak patriarchalnego państwa na twórczynię, które tylko podstawiły lustro systemowi, montując tekst ze skrawków rzeczywistości. Mowa oczywiście o aresztowaniu reżyserki Żeni Bierkowicz oraz dramatopisarki Swietłany Pietrijczuk za spektakl *Finist dzielny Sokół*, w którym odnaleziono „cechy feminizmu, który jest nie do pogodzenia z tradycyjnym rosyjskim androcentryzmem”. Zdarzenie to nie umknęło uwadze autorki, ale też nie sprowokowało ją do wysunięcia wniosków o kondycji społeczeństwa rosyjskiego i analizy atmosfery i warunków, w których żyją i tworzą bohaterki jej rozprawy. Szerszy kontekst społeczno-polityczny zdecydowanie bardziej przysłużyłby się rozprawie, niż wzmianka o XI-wiecznych skomorochach.

Zdarzają się Doktorantce potyczki logiczne, np. na s. 51 Autorka twierdzi, że sukces dramaturgii kobiecej poprzedniego przełomu wieków wiązał się z uzyskaniem męskiej aprobaty, na dowód czego przytacza przypadek Zinaidy Gippius, która taką aprobatą się cieszyła, a mimo to sukcesu... nie odniosła: „Sukces sceniczny najczęściej wiązał się z posiadaniem męskiej aprobaty np. inscenizacja sztuki Zinaidy Gippius, (notabene tylko jednej z czterech napisanych przez nią sztuk) była bardzo wspierana pozytywnymi artykułami i recenzjami autorstwa jej męża Dmitrija Miereżkowskiego i przyjaciela rodziny Dmitrija Fiałosofowa, a mimo to spotkała się z dużym oporem krytyki”. Również ciąg dalszy tego wywodu „Dlatego obecność sztuk Teffi na scenach rosyjskich początku XX wieku, świadczy o dużym talencie artystycznym autorki” (s.51) budzi mój wewnętrzny sprzeciw, bowiem recepcja teatralna z pewnością nie jest dowodem talentu.

Rozprawę cechuje wysoki poziom językowy, co należy docenić, zwłaszcza biorąc pod uwagę, że większość materiałów do pracy była w języku rosyjskim i wymagała tłumaczenia, transkrybowania bądź transliteracji (do drobnych nieporozumień należy np. niekonsekwentna transkrypcja imienia Jekatierina, która w pierwszej części pracy występuje w formie twardej Jekaterina (s. 21, 55, 111, 129), a w dalszych partiach tekstu już poprawnie (127,131, 144 itd.),

co moim zdaniem tylko podkreśla wysoki poziom redakcyjnego dopracowania tekstu pisanego na skrzyżowaniu dwóch kultur, języków i alfabetów).

3.

Przedmiotem refleksji w rozprawie Pauliny Charko-Klebot jest dramaturgia stworzona przez najmłodsze pokolenie autorek rosyjskich, które nie tylko podobnie jak poprzedniczki podejmują grę z tradycyjnym rozumieniem roli i miejsca kobiety w społeczeństwie, lecz odważnie i bezkompromisowo podważają stereotypowe pojmowanie kobiecości i znoszą tematy tabu wprowadzając na sceny cielesność, fizjologię, problematykę genderową, lesbijską i queerową.

Dobrze sformułowany temat oraz wybrana perspektywa badawcza zogniskowana na kobiecym dramacie zaangażowanym zaowocowały ciekawymi analizami starannie wyselekcjonowanego materiału badawczego. Oceniając zalety rozprawy należy podkreślić nowatorstwo w zakresie materiału badawczego: rosyjska dramaturgia kobieca jeszcze nie była przedmiotem tak szczegółowych badań w polskiej rusycystyce. Wyniki tych badań warto opublikować.

Reasumując: z rozprawy niezbitnie wynika, że Doktorantka ma potencjał, talent i pasję, co dobrze wróży jej dalszej karierze naukowej. Przedstawiony projekt naukowy jest dojrzałą, samodzielną analizą tekstów najmłodszego pokolenia dramatopisarek rosyjskich oraz szerokiego kontekstu literacko-kulturowego, w którym ta dramaturgia powstaje i funkcjonuje. Autorka wykazała się dobrym przygotowaniem merytorycznym, erudycją i wyczerpującą znajomością literatury przedmiotu.

Dysertacja mgr Pauliny Charko-Klebot zawiera wiele dowodów naukowej dojrzałości Autorki i stanowi cenny wkład w badania nad najnowszym dramatem. Uważam, że rozprawa *Dramat zaangażowany i angażujący. Współczesna dramaturgia rosyjska wobec zagadnienia kobiecości* spełnia warunki określone w art. 13.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65 poz. 595 z późn. zmianami). Wnioskuje zatem o dopuszczenie mgr Pauliny Charko-Klebot do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

dr hab. Irina Lappo

