

Dr hab. Andriej Moskwin

Warszawa, 19.09.2019

Katedra Studiów Interkulturowych

Europy Środkowo-Wschodniej

Wydział Lingwistyki Stosowanej

Uniwersytet Warszawski

Recenzja

rozprawy doktorskiej mgr Ekateriny Sharapovej

pod tytułem

*Recepcja teatru i dramatu rosyjskiego w Polsce*

*po przemianie ustrojowej: 1989-2014*

Przedłożona mi do oceny rozprawa doktorska liczy 298 str. Praca składa się z czterech rozdziałów poprzedzonych wstępem (s. 4–14), w którym zostały przedstawione cel pracy oraz przyjęta metodologia badań. Rozprawę zamykają zakończenie (s. 272–275), bibliografia (s. 276–290) oraz dwa aneksy: 1. Lista opublikowanych po polsku dramatów rosyjskich: 1989–2014 i 2. Najnowszy dramat rosyjski na scenach polskich: lista premier po 1989 roku. Warto zwrócić uwagę na obszerny zbiór źródeł bibliograficznych w dwóch językach: polskim i rosyjskim.

Chciałbym zaznaczyć, że zapoznanie się z tą pracą sprawiło mi osobiście ogromną satysfakcję. Jestem w Polsce od 1993 roku (najpierw jako doktorant, a potem jak pracownik Uniwersytetu Warszawskiego) i miałem możliwość nie tylko obserwacji przebiegu recepcji dramaturgii i teatru rosyjskiego w Polsce w badanym przez doktorantkę okresie, lecz także udziału w tym procesie. Byłem krytykiem teatralnym i publikowałem recenzje na łamach polskiej prasy specjalistycznej, współpracowałem z kilkoma festiwalami teatralnymi, uczestniczyłem w warsztatach teatralnych z udziałem polskich i rosyjskich aktorów, organizowałem czytania performatywne i wreszcie – dokonywałem tłumaczeń i współpracowałem z innymi tłumaczami jako redaktor, a następnie publikowałem utwory sceniczne. Rezultatem tej pracy jest seria Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego. Na dzień dzisiejszy ukazało się osiem tomów, które zawierają ponad czterdzieści przetłumaczonych na język polski sztuk rosyjskich. Jeszcze dwadzieścia przekładów czeka na publikację. Zresztą wspomina o tym doktorantka w swojej pracy.

Rozdział pierwszy nosi tytuł „Obraz teatru rosyjskiego z perspektywy polskiej: dzieje recepcji” (s. 15–47). Doktorantce udało się zaprezentować w ujęciu historycznym (od połowy XIX

wieku aż po 1989 rok) analizę recepcji literatury rosyjskiej (przede wszystkim dramaturgii) w Polsce. Badaczka postawiła sobie za cel pokazanie, jak dramaturgia kształtowała pewne stereotypy, które z czasem mocno utrwaliły się w świadomości przeciętnego Polaka.

W drugim rozdziale, zatytułowanym „Dramat rosyjski w kulturze polskiej po 1989 roku” (s. 48–134), autorka pracy skupia się na takim zjawisku, jak strategię translatorskie i wydawnicze. Zostali wymienieni tacy tłumacze dramatu rosyjskiego, jak Jerzy Pomianowski, Irena Lewandowska, Adam Pomorski, Andrzej Bubień, Alicja Wołodźko-Butkiewicz, Jerzy Czech oraz Agnieszka Piotrowska. Ci ostatni wykazywali na tym polu i wciąż wykazują największą aktywność. Bardzo interesujące wydaje się porównanie strategii tych dwóch tłumaczy.

W czterech podrozdziałach tego rozdziału zostały przedstawione krótkie szkice, poświęcone twórczości takich dramaturgów, jak Jewgienij Griszkowicz, Nikołaj Kolada, Władimir Sorokin oraz Iwan Wyrypajew. Muszę zaznaczyć, że każdy z tych szkiców jest świetnie napisany. Trzy kolejne podrozdziały zostały poświęcone historycznym i teoretycznym zagadnieniom: 1. funkcjonowanie cenzury i tematyka tabu w teatrze rosyjskim; 2. „czernucha” w dramaturgii rosyjskiej w kontekście twórczości „brutalistów” oraz 3. „nowy dramat” i technika verbatim. Ten ostatni zasługuje na szczególne wyróżnienie i w przyszłości może się przekształcić w osobną publikację. Szkoda tylko, że przytaczając różne opinie na temat „nowego dramatu”, badaczka nie uzupełniła ich przykładami z dramaturgii rosyjskiej.

Rozdział trzeci nosi tytuł „Recepcja teatralna” (s. 135–232). Zaczyna się on wykresem, który dobitnie pokazuje, jak przebiegała recepcja dramatu rosyjskiego w Polsce od roku 1989 aż do 2017. Jej szczyt przypadł na lata 2004/2005 oraz 2012/2013. Badaczka wyodrębniła dwa etapy: 1989–2000 oraz 2001–2014. W ramach pierwszego etapu akcent został postawiony na twórczość „postwampiłowców” i postmodernistów, a w ramach drugiego – na przedstawicieli „nowego dramatu”, m.in. na Michaiła Ugarowa, Maksima Kuroczkina, Konstantina Kostenko, Iwana Wyrypajewa, Jewgienija Griszkowca. W kolejnych podrozdziałach została omówiona prawie cała twórczość (np. J. Griszkowicz, I. Wyrypajew, W. Sorokin), a innych zaś uwaga została skupiona tylko na jednym utworze (np. „Obłom off” M. Ugarowa, „Transfer” M. Kuroczkina i „Klaustrofobia” zmarłego niedawno K. Kostenki).

W czwartym rozdziale „Rosyjska obecność na festiwalach” (s. 233–271) doktorantka na przykładzie czterech festiwali teatralnych – „Kontakt” w Toruniu, „Konfrontacje Teatralne” w Lublinie, „Demoludy” w Olsztynie oraz Festiwal Szekspirowski w Gdańsku – zaprezentowała obecność teatru rosyjskiego w Polsce. Ponadto zwróciła szczególną uwagę na dwa przeglądy,

prezentujące sztukę rosyjską: Festiwal Kolady oraz „Da!Da!Da!” (obydwa odbyły się w Warszawie). Jak stwierdza autorka, teatr rosyjski był obecny na polskich festiwalach z kilku powodów: 1) polska publiczność jest zafascynowana rosyjską kulturą, w tym teatrem; 2) teatr rosyjski dość często prezentował inny, „wschodni” punkt widzenia; 3) zainteresowanie, a potem fascynacja zmianami, które zachodziły w najnowszym rosyjskim dramacie i teatrze; 4) jako pasja poszczególnych selektorów.

Przede wszystkim chciałbym pogratulować doktorantce, która odważyła się podjąć tak obszerne zadanie i z powodzeniem je zrealizowała. Jak wynika ze spisu treści, miała ona za zadanie nie tylko zaprezentowanie przebiegu recepcji po 1989 roku, lecz także naświetlenie obecności dramaturgii oraz teatru rosyjskiego w Polsce od drugiej połowy XIX wieku do roku 1989. Dzięki temu czytelnik otrzymał możliwość przyjrzenia się polsko-rosyjskim relacjom w dziedzinie teatru i dramaturgii na przestrzeni dość znaczącego odcinka czasu, i zobaczenia, jakie czynniki wpływały na ich przebieg. Jak wynika z przeprowadzonej analizy, rosyjska (do 1917 r.) – radziecka (w okresie 1917–1991) – rosyjska (od roku 1991) dramaturgia oraz teatr cieszyły się w Polsce uznaniem i często odnosiły sukces. Sprzyjały temu różne czynniki, ale przede wszystkim kontynuacja przez dramaturgów rosyjskich tradycji Dostojewskiego, Gogoła i Czechowa; skupienie się na człowieku, pełnym sprzeczności, dość często znajdującym się w konflikcie z samym sobą i ze społeczeństwem; penetracja jego wrażliwej, skazanej na cierpienia duszy. Nieco później, już na początku XX wieku, do tego dochodzi kwestia buntu, niezgoda na rzeczywistość, próba znalezienia własnego Boga, marzenie o raj.

Jak dobitnie pokazała doktorantka, dramaturgia rosyjska zajmuje ważne miejsce w repertuarze teatrów polskich – zarówno stołecznych, jak i prowincjonalnych. Sięgają po nią reżyserzy różnych generacji, m.in. Maciej Englert, Izabella Cywińska, Barbara Sass, Zbigniew Brzoza, Andrzej Domalik, Grzegorz Wiśniewski, Paweł Szkotak, Paweł Łysak, Małgorzata Bogajewska, Artur Urbański. Zdarza się, że do wystawienia są zapraszani rosyjscy twórcy: Grigorij Lifanov, Konstantin Bogomow, Nikołaj Kolada, Iwan Wyrupajew. Każda z tych inscenizacji była w centrum uwagi krytyków teatralnych i recenzentów. W pracy dość często pojawiają się opinie, wypowiedziane przez Romana Pawłowskiego, Elżbietę Baniewicz, Mariusza Zinowca, Jacka Wakara, Jacka Sieradzkiego, Tomasza Miłkowskiego, Joannę Derkaczew. Cytując i powołując się na wyżej wymienionych krytyków teatralnych i recenzentów doktorantka stworzyła barwne sylwetki dramaturgów rosyjskich. Pokazała w nich nie tylko specyficzne cechy twórczości pisarzy,

lecz także zademonstrowała, w jaki sposób ich dzieła zostały wystawione, jakie chwytły teatralne zostały wykorzystane, aby odsłonić ich złożoną strukturę.

Chciałbym wymienić kilka uwag:

1) Temat rozprawy brzmi: „Recepcja teatru i dramatu rosyjskiego w Polsce”, natomiast w kompozycji pierwszeństwo zostało oddane (i bardzo słusznie) dramaturgii. Proponowałbym zmianę kolejności pojęć: „Recepcja dramatu i teatru rosyjskiego w Polsce”.

2) Nie została poruszona kwestia stanu badań wybranej przez autorkę pracy problematyki.

3) W pracy zostało wymienione nazwisko dramatopisarki Jarosławy Pulinowicz. W Rosji jest ona uznawana za kontynuatorkę tradycji Czechowowskiej i okrzyknięta „współczesnym Czechowem”. W Polsce jej sztuki „Marzenie Nataszy” i „To ja zwyciężyłam” zostały wystawione ponad dziesięć razy i odniosły ogromny sukces. Także odniosła sukces druga jej sztuka: „Feniks powraca do domu” w tłumaczeniu Jerzego Sygidusa z Poznania. Została ona najpierw wystawiona w Poznaniu (Teatr Nowy), a następnie w Krakowie (Teatr Ludowy). W Polsce w 2016 roku ukazała się nawet antologia dramatów przedstawicielki „szkoły uralskiej”. Niestety na liście polskich premier zostały wymienione tylko dwa spektakle. Warto byłoby przejrzeć się fenomenowi tej autorki bliżej i poświęcić jej nieco więcej miejsca.

4) Spośród wymienionych przez Ekaterinę Sharapową wspólnych działań pomiędzy teatrami polskimi i rosyjskimi należy dodać jeszcze kilka, moim zdaniem bardzo znaczących: współpraca pomiędzy Teatrem.doc a wrocławskim teatrem „Ad Spectatores”, festiwal rosyjskiej dramaturgii w Wałbrzychu (organizator: ważny popularyzator rosyjskiej dramaturgii w Polsce Krzysztof Kopka) i w Poznaniu („Teatr Nowy”, organizator: kierownik artystyczny teatru Piotr Kruszyński). Na szczególną uwagę zasługuje działalność wrocławskiego zespołu. Współpraca ta odbywała się na przestrzeni czterech lat i zaowocowała kilkoma bardzo interesującymi projektami oraz spektaklami. Te ostatnie później były pokazywane nie tylko we Wrocławiu, lecz także w innych miastach Polski oraz w Rosji.

5) Rozdział drugi pracy nie zawiera podsumowania, natomiast podsumowanie rozdziału trzeciego jest bardzo skromne (s. 231–232). Zastanawiając się nad przyczynami popularności rosyjskiej dramaturgii w Polsce, autorka wymienia następujące powody: 1) uniwersalne, ogólnoludzkie tematy, 2) krytyczny obraz radzieckiej i postradzieckiej rzeczywistości, 3) doświadczenia z przeszłości i lekcje, które należy wyciągnąć; 4) „wiarygodność psychologiczną

oraz prawdziwe uniwersalne historie”. Warto byłoby rozszerzyć podsumowanie, tym bardziej że przeprowadzone przez autorkę pracy badania pozwalają wyciągnąć bardzo interesujące wnioski. Należy m.in. wspomnieć o stosowanych przez polskich reżyserów rozwiązaniach scenograficznych i znaczących kreacjach aktorskich. Ponieważ, jak wspomina autorka pracy, poruszona w większości tych tekstów tematyka i problematyka dotyczyła młodej generacji, stały się one świetnym materiałem dla młodych aktorów.

6) Przytaczając przykłady, autorka pracy stosuje trzy odmienne techniki: a) wymienia inscenizację i przytacza krótką opinię; b) streszcza i stara się dokonać jej opisu c) analizuje i dokonuje rekonstrukcji. Niestety nie zawsze da się ustalić, jakimi motywami kieruje się doktorantka, wybierając technikę. Informacja o tym zostaje przytoczona dopiero na końcu pracy, w zakończeniu. Autorka między innymi pisze: „Dokonując selekcji dramatów i spektakli, kierowałam się przede wszystkim ich reprezentatywnością oraz częstotliwością wystawiania w polskim teatrze” (s. 272). Niestety nie we wszystkich przypadkach mogę się zgodzić z tym stwierdzeniem. Czasem ma się wrażenie, że autorka dokonuje opisu przedstawienia na podstawie własnych obserwacji. Jest to bardzo cenne i uzasadnione. Jednak niestety nigdzie nie informacjami na ten temat wzmianki. Na przykład, na stronie 223, gdzie jest mowa o spektaklu w reżyserii Andrzeja Domalika „Obłom off”, trudno jest stwierdzić, czy autorka wypowiada swoją własną opinię, czy zgadza się z recenzentem i kontynuuje jego tok rozważań.

7) Mówiąc o początkach recepcji poszczególnych dramaturgów rosyjskich w Polsce, doktorantka wykorzystuje różne sposoby. Na przykład w przypadku Griszkowca jest to przekład w czasopiśmie „Dialog” (s. 195), a w przypadku Wyrypajewa jest to inscenizacja „Tlenu”, pokazana w Polsce na międzynarodowym festiwalu teatralnym „Kontakt” w Toruniu (2003). Warto byłoby ujednoczyć sposób prezentacji dramaturga i zastosować metodę prezentacji jego tekstu albo wystawienia sztuki. (W przypadku Wyrypajewa będą to „Sny” – przetłumaczone przez A. Moskwina i zamieszczone na łamach pisma „Dialog” 2003, nr 1/2. Zresztą w tym samym czasie ukazał się wywiad z Iwanem Wyrypajewem jako dramaturgiem [zob. pismo „Teatr”, 1/2013, rozmowę prowadził A. Moskwin]).

8) Zdarza się, że w pracy można spotkać niezbyt precyzyjne sformułowania. Np. na stronie 46: „Polityka repertuarowa polskich teatrów również zależała od decyzji władz rosyjskich. Co prawda cenzura w Polsce nie była mocna jak rosyjska, więc niektóre dramaty zabronione w Rosji najpierw wystawiono tutaj”. Na stronie 47: „Popularność utworów w dużym stopniu zależała jednak od sytuacji politycznej i od stosunku Polaków do Rosji” (nie należy mylić stosunku

zwykłych Polaków do kultury i literatury rosyjskiej, a także do Rosji, z polityką). Na stronie 60–61: „Tłumacz ma [...] dokonać adaptacji do realiów polskich” (to raczej czyni reżyser, dokonując inscenizacji dzieła). Na stronie 68 jest mowa o sztuce „Sceny sportowe roku 1981” – „E. Radziński opowiedział o «rozkładzie moralnym» środowiska sportowego” (sport, stadion i bieg zostały wykorzystane przez autora jako metafora ówczesnego życia). Na stronie 86: „Dramat utrzymany w estetyce «czernuchy» skupia swoją uwagę na «małym człowieku» i na niesprawiedliwości popełnionej wobec niego” (warto dodać: nie tylko na niesprawiedliwości, lecz także na odrzuceniu człowieka przez społeczeństwo, prowadzącym do niemożliwości samorealizacji, frustracji, kryzysie wewnętrznym itd.).

W tym miejscu pragnę podkreślić, iż zasygnalizowane uwagi nie mają charakteru zarzutów, w niczym nie umniejszają wartości rozprawy. Mogą natomiast zostać uwzględnione przez autorkę pracy podczas przygotowania rozprawy do publikacji. Tymczasem wysoko oceniam strukturę rozprawy, jako w pełni adekwatną do omawianej problematyki. Kolejne rozdziały konsekwentnie i klarownie rozwijają kluczowe dla tematyki rozprawy zagadnienia. Ponadto, warto zauważyć, iż rozprawa stanowi cenny wkład w rozwój badań z dziedziny recepcji oraz polsko-rosyjskich kontaktów kulturalnych.

Reasumując, stwierdzam, że recenzowana rozprawa mgr Ekateriny Sharapovej „Recepcja teatru i dramatu rosyjskiego w Polsce po przemianie ustrojowej: 1989-2014” 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) i wnioskuję o dopuszczenie pani Ekateriny Sharapovej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Andriej Moskwin