

POSTMODERNISTYCZNE GRY IWANA WYRYPAJEWA

NATALIA KURJAČKI-GÓRA

- Tlen —
- Irańska konferencja —
- Niepokój —
- Taniec Delhi —
- Entertainment —
- Księga Rodzaju nr 2 —
- Lipiec —
- Nieznośnie długie objęcia —
- Karaoke Box —
- Iluzje —
- DreamWorks —
- Letnie osy kłają nas nawet w listopadzie —
- Dzień Walentego —
- Pijani —
- Sentencje Panteleja Karmanowa —
- Miasto, gdzie ja —
- UFO —
- Czego nauczyłem się od żmii —
- Sny —
- Mahamaya electronic devices —
- Sachar —
- Wywiad S-FBP 4408 —
- Nancy —
- Słoneczna linia —

Konsekwentnie stosowana przez Iwana Wyrypajewa postmodernistyczna zasada łączenia motywów *sacrum* i *profanum*, miłości i śmierci, powagi i komizmu, brutalności i liryzmu sprawia, że jego dzieła układają się w wielogłosową opowieść o współczesnym świecie. Bohaterem tej opowieści jest samotny, zagubiony człowiek, rozpaczliwie poszukujący sensu życia. Połączenie owego metafizycznego wymiaru twórczości z nowoczesną, polifoniczną formą, opartą na idei korespondencji sztuk, łączącej słowo, gest sceniczny, muzykę, montaż filmowy, uprawnia badaczkę do twierdzenia, że wszystkie te cechy wyrażają dążenie twórcy do stworzenia dzieła synkretycznego, wytyczającego nowe drogi rozwoju dramatu.

(Z *Zakończenia*)

POSTMODERNISTYCZNE GRY
IWANA WYRYPAJEWA

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

Prace Monograficzne 1152

POSTMODERNISTYCZNE GRY
IWANA WYRYPAJEWA

NATALIA KURJAČKI-GÓRA

 **WNUP**
KRAKÓW • 2022

Recenzenci

dr hab. Beata Pawletko, prof. UŚ

dr hab. Beata Waligórska-Olejniczak, prof. UAM

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2022

Redakcja

Dorota Krowicka

Korekta tekstów w j. rosyjskim

Oleg Aleksejczuk

Projekt okładki

Na podstawie inspiracji autorki Janusz Schneider

Opracowanie typograficzne, skład

Janusz Schneider

ISSN 2450-7865

ISBN 978-83-8084-923-5

e-ISBN 978-83-8084-924-2

DOI 10.24917/9788380849235

Wydawnictwo Naukowe UP

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./faks 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:

<http://www.wydawnictwoup.pl>

Dla tej, od której wszystko się zaczęło, dla Celi

I.A.Vyrypaev

*In his play of words,
words play the rhythm of the world.
Theatre gets oxygen.
L.K.*

Wprowadzenie

*Нельзя найти то, что не нуждается в поиске.
Кто не знает, как выглядит синее небо,
тот будет искать его бесконечно и найти не сможет.
Подними голову, посмотри на небо и прекрати искать то,
что никогда не терялось.*
Iwan Wyrupajew, *Karaoke Vox*, 2012

W czym tkwi sens życia? Jak odnaleźć coś stałego w tym ciągle zmieniającym się świecie? Czy możliwe jest nawiązanie komunikacji prowadzącej do dialogu z drugim człowiekiem? Pytania te sytuują nas w kręgu poszukiwań literackich jednego z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej dramaturgii rosyjskiej, Iwana Wyrupajewa. Leitmotiwem twórczości artysty, a zarazem najwyższą dla niego wartością jest miłość, która, jak sam twierdzi w wielu wywiadach, jawi się jako jedyna dostępna rzeczywistość¹. Przez pryzmat szeroko rozumianej miłości autor *Niežnośnie*

¹ Por. Rozmowy z Iwanem Wyrupajewem na temat roli miłości w życiu: A. Заозерская, *Режиссер Иван Вырыпаев. „Любовь – единственная реальность, которая существует”*, <http://www.teatral-online.ru/news/5771/> [dostęp: 23.07.2022]; С. Сидорова, *Иван Вырыпаев: „Все должно быть наполнено любовью”*, <http://seasons-project.ru/life/life-people/ivan-vyrypaev-vse-dolzno-byit-napolneno-lyubovyu-2> [dostęp: 23.07.2022]; А. Шендерова, *Иван Вырыпаев: „Мы состоим из любви и юмора”*, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/18678/?expand=yes> [dostęp: 6.07.2022]; Н. Берман, *Актер должен отдавать себе отчет, что ему нужно распрощаться с идеей „четвёртой стены” навсегда*, <http://orpeople.ru/portraits/44> [dostęp: 24.07.2022]. Paweł Rudniew, rosyjski krytyk literacki i teatralny twierdzi, że w dramaturgii Wyrupajewa miłość jest celem i sensem ludzkiego życia: „Любовь – цель и смысл, любовь – Бог. Совесть – поверочный закон. Мера человека – в нем самом. Если в человеке живет любовь, то в нем живет и Бог”, П. Руднев, *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом а в доме две собаки”*, „Новый мир” 2017, nr 5, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html [dostęp: 13.07.2022].

długich objęć definiuje takie pojęcia jak Bóg, sumienie, prawda, piękno, dobro, zło, śmierć². W twórczości Wyrypajewa za gramy, zagadkami i niecenzuralną leksyką kryje się nie tylko głębokie pragnienie zrozumienia dzisiejszej rzeczywistości, ale także próba znalezienia związku współczesnego człowieka z kategoriami uniwersalnymi³.

Protagonistą dramatów Wyrypajewa jest człowiek samotny, zagubiony, niepewny swojej roli w życiu, niepotrafiący stworzyć trwałych relacji. Od początku swojej drogi artystycznej Wyrypajew wydaje się szczególnie zainteresowany wszelkimi stanami granicznymi człowieka – galerię postaci otwierają narkomani (*Sny*), anioły (*Miasto, gdzie ja*⁴), mordercy (*Tlen, Lipiec*), schizofrenicy (*Księga Rodzaju nr 2*). Bohaterowie pierwszych sztuk autora *Tańca Delhi* są w pewnym sensie odosobnieni, naznaczeni chorobą, uzależnieniem czy grzechem. W jego późniejszych utworach pojawiają się przedstawiciele tak zwanej klasy średniej (*Letnie osy kłają nas nawet w listopadzie, Nieznośnie długie objęcia, Słoneczna linia*) uwikłani w skomplikowane układy personalne. Przede wszystkim zaś Wyrypajew portretuje „ludzi nieszczęśliwych, bo niezakorzenionych w swoim życiu, nieustannie poszukujących innych, wyższych uczuć i pozaracjonalnego uzasadnienia własnej, dość przykłej egzystencji [...], zapętłonych w swych przeżyciach i oczekiwaniach”⁵. Tematem jego sztuk jest zazwyczaj duchowa bądź intelektualna przemiana człowieka zachodząca pod wpływem silnych doznań metafizycznych⁶.

Badaczka literatury Beata Popczyk-Szczęśna przekonuje, że Wyrypajew, pisząc o działaniach instynktownych i pokazując stany

2 Te wartości stanowią formalny podział pierwszego dramatu Iwana Wyrupajewa *Sny* (*Сны*, 1999).

3 We wstępie do pierwszego wydania tekstów Wyrupajewa czytamy: „За стеновыми стенками и ненормативной лексикой стоит [...] попытка [...] нащупать взаимосвязь современного человека с вечными категориями”, I. Вырыпаев, *13 текстов, написанных осенью*, red. Т. Тимакова, Москва 2005, s. 2.

4 Tłum. własne.

5 B. Popczyk-Szczęśna, *Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrupajewa*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 29, s. 124.

6 Por. A. Luter, *Bóg czasem kłosa*, „Przestrzenie Teatru” 2016, nr 7, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1495/bog_czasem_kasa/ [dostęp: 16.07.2022].

chorobowe człowieka, „snuje refleksję o człowieczeństwie pękniętym, dualnym, bo uzależnionym od współistnienia somy i psyche”⁷. Dramatopisarz daleki jest od wygłaszania autorytarnych sądów o tym, jak należałoby „urządzić” świat na nowo, intuicja podpowiada mu jednak, co odnotowuje Joanna Crawley, aby wskazówek szukać w momentach największej wrażliwości, w sytuacjach ekstremalnych, „gdy nie liczy się planowanie czy myślenie o konsekwencjach. W minucie przed śmiercią. Na alkoholowym haju. W niewoli jakiegoś popędu, którego nie da się powstrzymać”⁸.

Rozumienie i interpretacja dramatów Iwana Wyrpajewa nie byłyby możliwe bez uwzględnienia jego związków z europejską i rosyjską tradycją literacką, przejawiających się w podobieństwach formalnych i stylistycznych z dziełami innych twórców, w nawiązaniach do znanych motywów, wskazujących na umiejscowienie kulturowe utworu. Ważny w tym względzie jest także kontekst pozaliteracki: biografia dramatopisarza, uwarunkowania społeczne, funkcjonowanie jego utworów na scenie. Należy jednak zaznaczyć, że uwagi dotyczące realizacji scenicznych dramatów Wyrpajewa stanowią tylko ilustrację specyfiki twórczej dramaturga i nie wkraczają w obszar zainteresowań teatrologów⁹. Poszerzenie pola badawczego o wymienione konteksty ma na celu ukazanie bogactwa sensu utworów i uwrażliwienie odbiorcy na prezentowane w nich wartości, które wydają się dla autora *Tańca Delhi* najważniejsze.

Analiza utworów Wyrpajewa prowadzona jest z perspektywy hermeneutycznej, która zdaniem Hansa-Georga Gadamera pozwala pokonać duchowy dystans¹⁰, a namysł twórcy nad kondycją bohatera, jak dodaje Ricoeur, jest w efekcie próbą zrozumienia samego siebie¹¹. Taka metoda interpretacji umożliwia odkrycie głębszych warstw dzieła i niewyrażonych

7 B. Popczyk-Szczęśna, *op. cit.*, s. 127.

8 J. Crawley, *Przekłète teraz*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 130.

9 Por. J. Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988.

10 H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000. Por. K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Warszawa 1991.

11 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006. Por. P. Ricoeur, *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, [w:] *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska,

w sposób jawny sensów w nim zawartych. Uwzględnia ona punkt widzenia i system wartości samego odbiorcy-interpretatora¹². Celem niniejszej monografii jest omówienie dramatów Wyrpajewa, uwzględniające szeroki kontekst i pozwalające objaśnić znaczenia ukryte jego utworów. Do ich opracowania posłużą prace naukowe polskich i rosyjskich badaczy, podejmujących zagadnienia tendencji rozwojowych, poetyki, współistnienia tradycji i nowoczesnych rozwiązań w najnowszej dramaturgii rosyjskiej.

Henryk Markiewicz zauważa, że „dramat (tekst dramatyczny) może być rozpatrywany w dwóch aspektach: jako tekst lekturalny, przeznaczony dla czytelnika, i jako propozycja teatralna”¹³. Ta literacko-teatralna dwoistość utworu dramatycznego sprawia, że można badać go w dwojnasób: analizując tekst lub jego realizację sceniczną. Literacka teoria dramatu rozpatruje dramat jako rodzaj literacki, czyli twór językowy, druga klasyfikuje go jako zjawisko pograniczne między sztuką słowa a widowiskiem teatralnym, w którym język jest tylko jednym z elementów¹⁴. Jak słusznie konstatuje Lidia Mięśowska, badaczka współczesnej dramaturgii rosyjskiej, literackość czy też teatralność dramatu spowodowały, że stał się on gatunkiem „niczym”¹⁵. Zarówno teatrologi, jak i literaturoznawcy traktują dramat jako zjawisko o „podwójnym adresie”¹⁶, czyli przeznaczone w tej samej mierze do czytania i do wystawiania na scenie, co skutkuje problemami z wypracowaniem

Warszawa 1985; P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989.

12 Por. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 181; M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 194–195.

13 H. Markiewicz, *Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych*, [w:] *Problemy teorii i dramatu*, red. J. Degler, Wrocław 1988, s. 247.

14 M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 391.

15 L. Mięśowska, „Meblowanie przestrzeni” w najnowszym dramacie rosyjskim, „Przegląd Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 65.

16 J. Abramowska, *Literatura – dramat – teatr*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. Janusz Degler, t. 1, Wrocław 2003; D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003.

narzędzi metodologicznych, które wydają się niezbędne przy omówieniu struktury dramatu. Jednakże w ostatnich latach pojawiła się tendencja do opisywania współczesnej dramaturgii jako ważnej części procesu literackiego, akcentowana przez rosyjskich teoretyków literatury, wśród których wymienić należy Nauma Lejdermana, Irinę Skoropanową, Marka Lipowieckiego czy Galinę Niefaginę.

Analiza dramaturgii Iwana Wyrpajewa jest prowadzona właśnie w paradygmacie literaturoznawczym¹⁷, zgodnie z którym dramat rozumiany jest nie jako forma widowiska teatralnego, lecz jako dzieło literackie, którego podstawowym tworzywem jest słowo¹⁸. Wypada przyznać rację Krystynie Rucie-Rutkowskiej, która podkreśla, że w porównaniu z widowiskiem teatralnym, którego losy zależą od wizji reżysera, dramat w wersji pisanej stanowi formę niezmienną, a wszystkie jego elementy „posiadają taki kształt, jaki swoim nazwiskiem sygnuje pisarz”¹⁹. I choć można zgodzić się, że dramat jest utworem literackim przystosowanym czy wręcz predystynowanym do realizacji scenicznej²⁰, nie oznacza to jednak, że owo „przystosowanie”, jak pisze Jerzy Ziomek, „pomniejsza w jakikolwiek sposób literackość dramatu”²¹.

17 Zob. M. Głowiński, *Gatunki literackie i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. M. Janion, A. Piorunowa, Warszawa 1967, s. 31–60; H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965; *Genologia polska. Wybór tekstów*, wstęp i oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983. Rozumienie utworu dramatycznego jako dzieła literackiego można odnaleźć w pracach naukowych takich rosyjskich literaturoznawców jak: M. Poliakowa, D. Katyszewa, O. Żurciewa, M. Kipnis, T. Swirbiłowa, S. Dywnicz, S. Gonczarowa-Grabowska, E. Krasilnikowa.

18 S. Skwarczyńska, *Dramat – literatura czy teatr*, [w:] *Problemy teorii i dramatu*, red. J. Degler, Wrocław 1988, s. 187–194; *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2002.

19 K. Ruta-Rutkowska, *Dramaturgia Romana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa 2001, s. 10. Por. L. Mięgoska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007.

20 A. Hutnikiewicz, *Czy dramat jest dziełem literackim*, „Dziś i Jutro” 1954, nr 42, s. 125.

21 J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 219.

Warto wspomnieć, że przy omawianiu twórczości Wyrypajewa istotna jest też metoda *close reading*, czyli sztuka interpretacji o różnorodnych podstawach metodologicznych, promująca lekturę analityczną, skupioną na tekście i jego znaczeniach. W „ważnym czytaniu”, byciu blisko tekstu, oprócz dbałości o analityczny szczegół, rytm, melodię frazy ważne jest także zwrócenie uwagi na sensualny, somatyczny wymiar lektury. Taki zabieg pozwala odsłonić to, co podskórne (podtekstowe), często w odbiorze tłumione przez dominujący dyskurs, wyczula na to, co nieoczywiste, niekiedy przemilczane.

Jak można sądzić, oryginalność, atrakcyjność i głębia pisarstwa Iwana Wyrypajewa polegają na tym, że potrafi on współczesnym językiem, „konkretnym i metaforycznym, realistycznym i poetyckim zarazem”²² opisać otaczający go świat. Język postaci przez niego wykreowanych odzwierciedla rzeczywistość, w jakiej żyją: kalejdoskopową, zmienną, określaną przez Zygmunta Baumana jako „płynna nowoczesność”, w której kultura i sztuka poddawane są dekonstrukcji znaczeń, a „jej sens zawiera się wraz z jej zmienną krytyką oraz interpretacją i wraz z nimi umiera”²³. Cechą charakterystyczną tego języka jest jego dwuwarstwowość: zewnętrzna, pozorna przypadkowość i abstrakcyjność słów, form językowych, uproszczonych konstrukcji gramatycznych wskazująca na utratę możliwości porozumienia się, powierzchowność relacji, ambiwalencję i względność norm etycznych. Właśnie taka perspektywa działań językowych bohaterów pozwala postawić twórcy zasadnicze pytania o sens ludzkiego życia, cierpienia, wolności, miłości i śmierci. Wspomniana problematyka zostaje ukazana za pomocą eksperymentów formalnych, polegających na prowokacjach semantycznych i stylistycznych, wykorzystaniu cytatów, aluzji literackich i historycznych, fragmentaryczności, rytmizacji tekstu czy wreszcie dialogu – gry z czytelnikiem. Wszystkie wymienione chwytły artystyczne wpisują się w konwencję postmodernistyczną, po którą często sięga autor *Słonecznej linii*. I choć, jak sam przyznaje, stara się tworzyć bezpośrednią narrację, sama forma, z jakiej korzysta, jest właśnie postmodernistyczna²⁴.

22 E. Baniewicz, *Wyrypajew – zdzieranie iluzji*, „Twórczość” 2013, nr 6, s. 119.

23 Z. Bauman, *O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyska, Poznań 1998, s. 27.

24 Por. A. Kudelski, *Duch i rozum – rozmowa z I. Wyrypajewem*, <http://www.new.org.pl/1248-duch-i-rozum> [dostęp: 8.07.2022].

Postmodernizm można interpretować zarówno jako prąd intelektualny, którego filozoficzne podwaliny dali Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty, Michel Foucault, Jacques Derrida, jak również zjawisko kulturowe lub teorię sztuki²⁵ „głoszącą antyrealizm, autorefleksyjność, ludyczność, wieloznaczność, ucieczkę od „piękna”²⁶. Jednym z głównych wyznaczników postmodernizmu²⁷ staje się również kategoria *podwójnego kodu*. Pojęcie to wywodzi się z semiotycznej koncepcji *kodu* Rolanda Barthesa²⁸ i odzwierciedla rzeczywistość pełną sprzeczności²⁹. W takim rozumieniu każdy utwór postmodernistyczny jest zagadką domagającą się rozwiązania. Niejednoznaczność dramatów Wyrypajewa, ich otwartość na wiele odczytań, wielopłaszczyznowe gry, prowokacje artystyczne są dla badaczy wyzwaniem interpretacyjnym. Nie można bowiem zapomnieć, że autor *Księgi Rodzaju 2*, „mnożąc kolejne zagadki, [...] staje się jedną z nich”³⁰.

Postmodernizm jako prąd literacki z racji wielości interpretacji jest zjawiskiem trudnym do jednoznacznego zdefiniowania. Na polisemiczność tego terminu zwraca uwagę rosyjski literaturoznawca

25 Por. hasło: „postmodernizm”, [w:] *Культурология. XX век. Энциклопедия в двух томах*, red. С.Я. Левит, Санкт-Петербург 1997, s. 349. Jak przebieżenie zauważa Michaił Ajzenberg: „Постмодернизмом можно назвать все, что не удается определить другим образом”, М. Айзенберг, *Искусство равных возможностей*, „Московский наблюдатель” 1991, nr 5, s. 13.

26 K. Bartoszyński, *Postmodernizm a „sprawa polska”. Przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1 (19), s. 36.

27 Por. Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм как художественная система*, <http://litresp.ru/chitat/ru/lihina-nataliya-evgenjevna/aktualnie-problemi-sovremennoj-russkoj-literaturi-postmodernizm/2> [dostęp: 7.07.2022].

28 Roland Barthes stwierdza, że kody to: „pola asocjacyjne, supratekstualna organizacja zapisu, narzucająca pewną ideę struktury; instancja kodu ma dla nas, z natury rzeczy, charakter kulturowy: kody są tym, co już *zobaczone*, już *przeczytane*, już *zrobione*. Kod stanowi formę tego już, tworzącego pismo świata”, R. Barthes, *Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poeego*, [w:] *Lektury*, przeł. M.P. Markowski, Warszawa 2001, s. 161.

29 И. Гнедич, *Понятие двойного кода и его значение в литературе постмодернизма*, <http://docplayer.ru/362283-Glava-1-ponyatie-dvoynogo-koda-i-ego-znachenie-v-literaturepostmodernizma.html> [dostęp: 6.07.2022].

30 J. Wikar, *Zagadki Iwana Wyrypajewa*, <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/884884,zagadki-iwana-wyrypajewa.html> [dostęp: 18.07.2022].

i komparatysta Ilja Iljin, który definiuje postmodernizm jako wieloznaczny i dynamicznie rozwijający się zespół koncepcji filozoficznych, epistemologicznych, naukowo-teoretycznych czy emocjonalno-etycznych³¹. Irina Skoropanowa, zajmująca się badaniem współczesnej literatury rosyjskiej, przekonuje, że w postmodernizmie „Apollo przemawia głosem Dionizosa”³², co stanowi nawiązanie do nietzscheańskiej³³ koncepcji naprzemiennego przenikania się żywiołu dionizyjskiego i apollińskiego, czyli połączenia przeciwstawnych elementów: ładu i harmonii z emocjonalnością i subiektywizmem³⁴. Beata Waligórska-Olejniczak pisze, że postmodernizm jawi się jako pewne podsumowanie dotychczasowych tendencji w kulturze, „jego apollińskość – polegająca na przetwarzaniu i wiecznym powrocie historii – zostaje «złamana» przez jednoczesne dążenia do dekanonizacji wartości i myślenia abstrakcyjnego”³⁵. Ryszard Nycz określa postmodernizm jako „wrażliwość, która jest paradoksalnie odwróconym oczekiwaniem przeszłości i nostalgią za przyszłością”³⁶.

Już zarówno sama geneza terminu, jak i określenie jego stanowiska względem modernizmu wydają się sporne. W Europie i Stanach Zjednoczonych postmodernizm zrodził się z odrzucenia kultury modernizmu³⁷, z kolei na rosyjskim gruncie – z prób powrotu do tejsze

31 И. Ильин, *Постмодернизм*, [w:] *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины*, ред. И. Ильин, Е. Цурганова, Москва 1996, s. 259.

32 И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, s. 61.

33 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i wstępem opatrzył G. Sowinski, Kraków 2011.

34 И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие*, Москва 1999, s. 61. Eadem, *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*, Минск 2000.

35 B. Waligórska-Olejniczak, *Sacrum w drodze*, Poznań 2013, s. 30.

36 R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 187.

37 Bogdan Baran twierdzi, że: „Jeśli modernizm był wysoko-elitarny, to postmodernizm jest z jednej strony nisko-pop jako opozycja do modernizmu, a z drugiej wysoko-autotematyczny jako jego kontynuacja. Na domiar złożoności takąż dwoistość zawiera sam modernizm i postmoderniści chętnie z niej czerpią”, B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 163.

kultury³⁸. Wypada zgodzić się z Lipowieckim, że szczególnie w kulturze rosyjskiej postmodernizm nie przeciwstawia się modernizmowi, lecz „kontynuuje i rozwija te przełomowe zwroty świadomości, które obecne są w modernistycznych dyskursach”³⁹. W Rosji postmodernizm pojawił się później niż na Zachodzie, co miało związek z wieloletnią polityczną, gospodarczą i kulturową izolacją ZSRR⁴⁰. Lejderman i Lipowiecki udowadniają, że postmodernizm rosyjski jest próbą uporania się zarówno z traumą totalitaryzmu, jak i z jednym z najważniejszych mitów socrealizmu, jakim była koncepcja „nowego człowieka”⁴¹. Badacze zwracają uwagę na fenomen kultury rosyjskiej polegający na dychotomii – chęci odrzucenia myślenia kategoriami biegunowymi (simulacrum – rzeczywistość, fragment – całość, chaos – kosmos) i jednoczesnej próbie szukania kompromisu pomiędzy nimi. Jak przekonuje Natalia Lichina, na poziomie aksjologicznym również można zauważyć rozmycie granic między opozycjami: dobro – zło, miłość – nienawiść, życie – śmierć.

38 Zob. М. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997; Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм*, Калининград 1997; *Постмодернизм: энциклопедия*, ред. А. Грицанов, М. Можейко, Минск 2001; Т. Прохорова, *Постмодернизм в русской прозе*, Казань 2005; М. Эпштейн, *Постмодернизм в России. Литература и теория*, Москва 2000; В. Даниленко, *Постмодернизм в русской литературе: теория и практика (Литература и современность)*, „Литературная учеба” 2009, nr 3, s. 25–36; О. Богданова, *Постмодернизм в контексте современной русской литературы*, Санкт-Петербург 2004.

39 М. Lipowiecki, *Wybuchowa aporia*, przeł. K. Syska, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2015, nr 2 (31), s. 128.

40 Por. *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochaniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007; L. Bazyłow, P. Wieczorkiewicz, *Historia Rosji*, Wrocław 2005; В. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002; *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997; Т. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996; K. Pietrzycka-Bohosiewicz, *Historia zapisana w człowieku... Wybrane problemy wolnej literatury rosyjskiej*, Kraków 2008.

41 Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950–1990-е годы. В двух томах*, Москва 2013; Eadem, *Современная русская литература. Новый учебник по литературе в 3-х книгах*, Москва 2001.

Rosyjscy literaturoznawcy, wśród których wymienić należy Irinę Skoropanową⁴² czy Irinę Gołowanową⁴³, do najważniejszych cech postmodernizmu zaliczają: intertekstualność, ironię, wielopoziomową organizację tekstu, grę, synkretyzm gatunkowy i stylistyczny, teatralność, maskę autorską. Zdaniem Wiaczesława Kuricyna⁴⁴ i Wadima Emelina⁴⁵ wyróżnikami postmodernizmu są fragmentaryczność, autoironia oraz decentralizacja metanarracji kulturowych. Kuricyn dodaje, że charakterystycznymi zjawiskami postmodernizmu rosyjskiego, którego rozkwit przypada na późne lata sześćdziesiąte XX wieku⁴⁶, były konceptualizm i soc-art, a także ukierunkowanie sztuki na demitologizację socrealistycznego kanonu. Jak zauważa Irina Prochorowa, w rosyjskim postmodernizmie procesowi dekonstrukcji ulegają zarówno mity sowieckie, jak i pomnikowo traktowana literatura klasyczna⁴⁷. Podobnego zdania jest Lidia Mięśowska, która przekonuje, że postmodernistyczna literatura rosyjska walczy z posttotalitarną ideologią, wykorzystując w tym celu tradycje literackie modernizmu, awangardyzmu, realizmu i socrealizmu, a także klasyki rosyjskiej, wobec której próbuje się dystansować, ulegając jednakże jej wpływom⁴⁸.

Powstają twory, które nie są efektem naśladownictwa, lecz odzwierciedlają ducha czasu wspartego tradycją rodzimą, między innymi prekursorski dla postmodernizmu rosyjskiego poemat *Moskwa-Pietuszki*

42 И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, s. 45.

43 И. Голованова, *История мировой литературы. Постмодернизм*, <http://ruslit.biz/golovanova-i-s-istoriya-mirovoj-literatury-postmodernizm/> [dostęp: 30.07.2022].

44 В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000, s. 141.

45 В. Емелин, *Постмодернизм. В поисках определения*, <http://emeline.narod.ru> [dostęp: 1.07.2022].

46 O periodyzacji postmodernizmu można przeczytać także w artykule Iriny Skoropanowej. И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*, Минск 2000, s. 12.

47 Т. Прохорова, *Постмодернизм в русской прозе*, <http://old.kpfu.ru/f10/publications/2005/P6.pdf> [dostęp: 30.07.2022]. Współczesna postmodernistyczna literatura rosyjska, zdaniem badaczki, drwi z odwiecznego poszukiwania odpowiedzi na pytania: „kto jest winny” i „co robić dalej”.

48 L. Mięśowska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007, s. 21.

Wieniedikta Jerofiejewa, powieść Andrieja Bitowa *Puszkinski dom* czy dzieła conceptualistów Dmitrija Prigowa, Lwa Rubinsztejna, Michała Ajzenberga⁴⁹. Za sztandarowe postaci tego prądu w Rosji uważani są Władimir Sorokin i Wiktor Pielewin, którzy w swoich utworach dokonują demitologizacji i dekonstrukcji socrealizmu, posługując się w tym celu metafikcją historiograficzną, intertekstualną grą, synkretyzmem gatunkowym. Z prozą postmodernistyczną związani są także tacy pisarze jak Wsiewołod Niekrasow, Jewgienij Popow, Sasza Sokołow, a także Ludmiła Pietruszewska, Tatiana Tołstaja, Eduard Limonow, Juz Aleszkowski, Wiktor Jerofiejew, Jewgienij Charitonow czy Piotr Kożewnikow. Jak przekonuje Grzegorz Szymczak, rosyjski postmodernizm z literatury radykalnej, niszowej i bardzo trudnej w odbiorze stał się *mainstreamem*, a ta estetyka zdominowała również inne dziedziny kultury rosyjskiej⁵⁰.

Pomimo wielu różnic występujących pomiędzy postmodernizmem zachodnioeuropejskim a jego rosyjskim wariantem da się wskazać pewne cechy wspólne obu kierunków: hybrydowość, synkretyzm rodzajowy i gatunkowy, ironię, pastisz, parodię⁵¹, intertekstualność. Tekst bowiem istnieje jedynie jako relacja z innymi tekstami, które są „na wskroś wtórne, jako że w całości składają się z oryginalnych i pozornych cytatów, aluzji, reminiscencji. Ich patchworkowa całość łatwo rozpada się na części”⁵², z których tworzone są inne interteksty. Dla postmodernizmu ważne stają się odrzucenie hierarchii i jednoznacznych ocen, zastąpienie wielkich narracji dyskursami lokalnymi, apoteoza nieokreśloności i braku granic oraz ukierunkowanie na wielość interpretacji. Literaturoznawcy wiążą z postmodernizmem takie

49 H. Janaszek-Ivanicková, *Postmodernizm rosyjski z perspektywy międzynarodowej*, „Acta Neophilologica” 2002, nr 4, s. 58.

50 G. Szymczak, *Z recepcji rosyjskiej literatury postmodernistycznej w Polsce (na przykładzie twórczości Władimira Sorokina, Wiktora Jerofiejewa i Wiktora Pielewina)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2015, nr 20, s. 137.

51 Por. *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, red. M. Giżycki, Warszawa 1988; A. Zeidler-Janiszewska, *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa 1994; G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995; B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992.

52 M. Szapir, *Doświadczenie estetyczne XX wieku: awangarda i postmodernizm*, przeł. P. Fast, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2015, nr 2 (31), s. 114.

pojęcia jak „powierzchność” („поверхность”), kłaczę⁵³ („ризома”, „корневище”), labirynt, gra, maska, przypadkowość, symulakrum („симулякр”), czyli „kopia” niemająca oryginału w rzeczywistości.

Lidia Mięowska formułuje pytanie, czy w kontekście najnowszej dramaturgii rosyjskiej możemy mówić o postmodernizmie, czy jedynie o jego przejawach dotyczących konstrukcji dzieła i jego recepcji⁵⁴. Analiza dramaturgii Wyrypajewa w tym przypadku wskazuje na istnienie tylko niektórych cech i rozwiązań formalnych charakterystycznych dla postmodernizmu, rozumianego jako pewna praktyka⁵⁵ i metoda twórcza, polegająca na wielowymiarowości i różnorodności zarówno w zakresie tematyki, jak i poszukiwań artystycznych. Wśród nich należy wymienić przede wszystkim wielopoziomową grę, a także pojęcie metatekstualności i intertekstualności. Zdecydowanie jednak nie można określić autora *Iluzji* mianem konsekwentnego postmodernisty. Zdaniem Weroniki Biegluk-Leś, badaczki współczesnej literatury rosyjskiej, związek Wyrypajewa z rosyjskim postmodernizmem, bliższy jest dekonstrukcji rozumianej jako otwarcie, wyjście poza schematyczne myślenie niż relatywizm czy odrzucenie wszelkich wartości⁵⁶.

Pojęcie gry, tak charakterystyczne dla poetyki postmodernizmu, nie jest zjawiskiem nowym, jej korzeni można doszukać się już w starożytności. Wszakże człowiek antyczny, jak pisze Platon, z jednej strony miał świadomość tego, że gra jest niezbędnym elementem ludzkiego życia, z drugiej strony wiedział, że sam jest jedynie igraszką w rękach bogów. Współczesna kulturologia proponuje rozmaite koncepcje gry, rozumianej jako określony typ światopoglądu i zbiór pewnych postaw ludzkich.

53 G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczę*, przeł. B. Banasik, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 221–237; *Filozofia Gillesa Deleuze’a – fragmenty*, [w:] Foucault, Deleuze, Derrida, red. B. Banasiak, K. Jaksender, A. Kucner, t. 3, Toruń 2011, s. 135–180.

54 L. Mięowska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007, s. 19.

55 K. Szkaradnik, *Metanarracja postmodernizmu? O aporiach myśli wyzwolonej*, „Hybris” 2012, nr 17, s. 101.

56 W. Biegluk-Leś, *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. Tlen Iwana Wyrypajewa*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 392. Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 490–497; В. Даниленко, *Есть хаос – есть постмодернизм*, „Литературная газета” 2012, nr 5 (6356), <http://www.lgz.ru/article/18227> [dostęp: 16.07.2022].

W XX wieku omawiane pojęcie stało się przedmiotem badań naukowych między innymi dzięki książce Johana Huizingi *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Definicja gry, podawana przez badacza, jest następująca: „działanie, przebiegające w obrębie pewnych granic czasu, przestrzeni i sensu, [...] według dobrowolnie przyjętych reguł, poza sferą materialnej użyteczności czy też konieczności. Nastrój zabawy to odrealnienie i zachwyty [...]”⁵⁷. Natomiast koncepcja gry językowej stworzona przez Ludwiga Wittgensteina⁵⁸ przyczyniła się do wykorzystania gry jako narzędzia badawczego współczesnej semantyki. Clifford Geertz zauważa, że we współczesnych teoriach społecznych dążenie, aby w różnorodnych zachowaniach widzieć odmiany gry, ma wiele źródeł. Do najważniejszych, jak przekonuje badacz, należy właśnie wittgensteinowska wizja form życia jako zabaw językowych, ludyczne postrzeganie kultury zaproponowanej przez Huizingę oraz nowa teoria strategii von Neumanna i Morgensterna (*Theory of Games and Economic Behavior*)⁵⁹. Irina Skoropanova zwraca uwagę na to, że w wielopoziomowej grze postmodernistycznej sam tekst gra ze wszystkimi swoimi relacjami i powiązaniem, gra w tekst również sam czytelnik⁶⁰. Wydaje się to bliskie koncepcji gry stosowanej przez Wyrypajewa, której wyróżnikiem jest właśnie jej wielopoziomowość. Można zatem stwierdzić, że Wyrypajew gra dramatem/w dramat, autorem/w autora, odbiorcą/w odbiorcę.

Nieodłącznym elementem gry są autoironia, komizm, humor i śmiech. Zdaniem Wyrypajewa podejmowanie ważnych tematów w tonie powagi jest nieefektywne: „Чем более глубокие материи я хочу затронуть, тем больше мне нужно юмора”⁶¹. Wanda Supa zwraca uwagę na fakt, że we współczesnym postmodernistycznym dyskursie literackim kategoria śmiechu zostaje wzbogacona

57 J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 189.

58 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 1997.

59 C. Geertz, *O gatunkach zmąconych*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 221.

60 И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, s. 45.

61 В. Борзенко, *Миф это всегда реальность*, <http://www.teatral-online.ru/news/24703/> [dostęp: 23.07.2022].

o elementy wulgarne i nad wyraz drastyczne⁶². Takie zjawisko można dostrzec choćby w utworze Wyrpajewa *Lipiec*, w którym śmiech wywołany jest przenikniętą wulgaryzmami i naturalistycznymi szczegółami historią mordercy i ludożercy, marzącego o dostaniu się do smoleńskiego zakładu psychiatrycznego⁶³. Katarzyna Osińska przekonuje nawet, że na przełomie XX i XXI wieku w rosyjskiej dramaturgii „performanse śmiechu – w nie mniejszym stopniu niż performanse przemocy – stanowiły odpowiedź na «nadmiar» nowej rzeczywistości w nowym, posttotalitarnym państwie”⁶⁴. Zarówno krytycy rosyjscy spod znaku postmodernizmu, jak i sami pisarze uważają, że tak popularne epatowanie elementami obscenicznymi jest metaforą stosunków radzieckich⁶⁵. Jak pisze Katarzyna Makowiecka, zachłyśnięcie się wolnością przynosi Rosjanom znacznie większą niż na Zachodzie potrzebę ukazania okrucieństwa bytu⁶⁶. Natomiast tak charakterystyczna w utworach rosyjskich postmodernistów pogarda dla życia i śmierci nie stanowi w literaturze novum. Już moderniści nadali życiu wymiar grozy:

Czechow ubolewał nad jego bezsensem, socrealiści nie wierzyli w wartość życia jednostkowego. Zawsze jednak pojawiał się bohater pozytywny. Humanistyczny duch unosił się jeszcze nad twórczością pokolenia lat sześćdziesiątych. Rosyjska literatura współczesna, ta z ducha postmodernistyczna, podobnie jak inne literatury na świecie, nie proponuje rozwiązań pozytywnych⁶⁷.

62 W. Supa, *Феномен смеха в антропологии и современной русской прозе*, „Slavia Orientalis” 2013, nr 4, s. 586.

63 K. Kopka, *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2004.

64 K. Osińska, „Тупые, дикие, идиоты” a nowy teatr w Rosji na przełomie XX i XXI wieku, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, zeszyt specjalny, s. 45.

65 Por. Wiktor Jerofiejew, *Ciało Anny, czyli koniec rosyjskiej awangardy*, przeł. J. Czech, „Literatura na Świecie”, 1996 nr 11/12 s. 133–137.

66 K. Makowiecka, *Rosjanie i literacka ponowoczesność*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. XLVII, z. 7, s. 41.

67 K. Makowiecka, *op. cit.*, s. 46. Por. np. dramaty Niny Sadur.

W utworach dramatycznych Wyrypajewa gra jest traktowana jako specyficzny rodzaj komunikacji, której wyróżnikiem zgodnie z założeniami Michaiła Bachtina jest proces dialogu⁶⁸. Gra z czytelnikiem, niebędąca grą-zabawą o charakterze ludycznym, lecz grą – próbą nawiązania kontaktu i zaproszenia do rozmowy, dialogiem, prowadzonym za pomocą eksperymentu z samą formą i nieprzystającą do niej treścią dramatu, to jedna z głównych cech twórczości rosyjskiego dramatopisarza. Jej celem jest nieustanne prowokowanie odbiorcy, by nie pozostał obojętny na prawdy uniwersalne zawarte w utworach⁶⁹. Zdaniem Haliny Mazurek owa „gra z czytelnikiem czy widzem, gra w dramacie, gra w grę, eksponowanie dystansu do własnego warsztatu twórczego, zadawanie odbiorcy zagadek”⁷⁰ stanowi właśnie podstawę struktury współczesnego rosyjskiego dramatu. W tak rozumianej grze badaczka dostrzega możliwości przekazu głębszych myśli⁷¹. Gra bywa zarówno podświadoma, spontaniczna, jak i celowa, wyrafinowana, najważniejsze są w niej jednak podteksty, pobudzające do myślenia i trzymające w napięciu, a także zmuszające odbiorcę „do aktywnego uczestnictwa w grze, tj. nieprzerwanej uważnej kontroli biegu wydarzeń”⁷².

Dzięki wykorzystaniu poetyki gry Wyrypajewowi udaje się zaintrygować odbiorcę, a przez to wciągnąć go do rozmowy o sprawach, jego zdaniem, najważniejszych, o roli człowieka w społeczeństwie, sensu samotności, cierpienia oraz śmierci. Powstaje wówczas otwarta przestrzeń do spotkań, jeśli jeszcze/już niemożliwiająca podjęcia dialogu,

68 M. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986, s. 28. Podstawą rozumowania, jak sądził zarówno Bachtin, jak i Gadamer, była rozmowa, dialog. Por. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 599.

69 Zob. R. Nycz, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997; Idem, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

70 H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska: wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 13.

71 Takie stanowisko reprezentuje także badaczka Olga Dedowa. О. Дедова, *Графическая неоднородность как категория гипертекста*, „Вестник Московского университета” 2002, nr 6, s. 101.

72 H. Mazurek, *Gra, mistyfikacja i żart w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*, red. H. Mazurek, Katowice 2000, s. 218–219. Por. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstępem opatrzył Jerzy Szacki, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981.

to przynajmniej dająca okazję do konfrontacji odbiorcy z autorem. Artyście zależy na podtrzymaniu więzi z odbiorcą, dlatego przystępuje do gry z założeniem, że „coś” mu przedstawi, „ale jednocześnie, że go do czegoś skłoni – zmusi do śmiechu, zakłopotania, obawy; że go zaskoczy, zaintryguje, wprawi w podziw, oszuka, zmyli jego przypuszczenia i że [...] będzie cały czas sterował jego emocjami, zmuszając go do nieustannej uwagi”⁷³. Słowem, wytrąci widza z równowagi, zgodnie z założeniem, że „skuteczność oddziaływania staje się prymarnym kryterium twórczości artystycznej”⁷⁴.

Iwan Wyrypajew harmonijnie łączy poetykę gry z cechami tradycyjnego dramatu realistycznego, co pozwala dostrzec w nim kontynuatora wielkiej rosyjskiej tradycji literackiej. Podobnie jak jego poprzednicy: Mikołaj Gogol, Aleksander Ostrowski, Antoni Czechow, Nikołaj Erdman czy Aleksander Wampiłow stawia on pod rozwagę istotę ludzkiej egzystencji, tym samym prowokując odbiorcę do odpowiedzi na pytania:

Co się dzieje z człowiekiem? Dlaczego nie jest on zdolny do podstawowych czynności: komunikacji z inną osobą i rozwiązywania problemów? Czy jest on w stanie zachować swoją indywidualność i autentyczność? Czy znajdzie w sobie siły, by sprzeciwić się narastającej wokół siebie, a także w nim samym agresji?⁷⁵

Dramatopisarz podejmuje problem zagubienia i samotności współczesnego człowieka, choć, jak zauważa Mazurek, na plan pierwszy wysuwa on poszukiwanie istoty bytu oraz „próbę zaakceptowania otaczającej rzeczywistości przez bohaterów, dążących usilnie i nieprzebiegających w środkach, aby skontaktować się z kimś, kto chciałby z nimi porozmawiać i wysłuchać ich do końca”⁷⁶. Jednakże jego postaci nie zadręczają się klasycznym problemem „być czy nie być”, istotniejsza dla nich jest potrzeba odpowiedzi na pytanie: jak być i nie być jednocześnie. W twórczości Wyrypajewa tragedia człowieka rodzi się nie

73 E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999, s. 125.

74 W. Tiupa, *Trzy estetyki adresowania*, przeł. A. Tyka, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2015, nr 2 (31), s. 48.

75 A. Moskwin, *Michał Durnienkow. Sześć sztuk*, wybór i red. A. Moskwin, Warszawa 2016, s.10–11.

76 H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska: wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 15.

tyle z niemożności pogodzenia przeciwstawnych stanów, co z niechęci współczesnego człowieka do zrozumienia dualizmu własnego bytu⁷⁷.

W tekstach autora *Księgi Rodzaju 2* nie odnajdziemy charakterystycznej dla postmodernizmu drwiny z roli historii i tradycji oraz negowania istnienia absolutu. Sens ludzkiej egzystencji dramatopisarz dostrzega w podejmowaniu prób znalezienia wspólnego języka, dzięki któremu obcy sobie ludzie mogą się ze sobą porozumieć. W jednym z wywiadów Wyurajew stwierdził, że „желание строить коммуникацию важнее любой религии, любой традиции, любой философии, любого знания. Нет никакого духовного знания. Есть единственное знание – коммуникация”⁷⁸. Takie przekonanie o wielkiej roli porozumienia (komunikacji) z drugim człowiekiem wydaje się zbieżne z założeniami Hansa-Georga Gadamera, który pisze, że „język ma swój właściwy byt dopiero w rozmowie, a więc w realizacji porozumienia”⁷⁹. Filozof podkreśla, że prawdziwe rozumienie przychodzi wraz z możliwością zakomunikowania go innym ludziom, bowiem to wspólnota, a nie abstrakcyjna, izolowana jednostka jest źródłem rozumu. Dopiero podczas komunikacji międzyludzkiej, w chwilach żywego kontaktu człowieka z człowiekiem wychodzi na jaw sens świata, ujawniający się w języku. Wspomniana komunikacja jest niekończącą się rozmową, pod wpływem której klaruje się obraz świata. Do tego procesu mamy dostęp o tyle, o ile jesteśmy włączeni w rozmowę. Słowa, według Gadamera, nie wystarczają, nie powinniśmy przywiązywać do nich zbytnej wagi, bowiem jest coś, co je przerasta i wykracza poza nie – to rozum.

W zakresie gatunkowym utwór postmodernistyczny nie stanowi jednolitej struktury i stoi raczej w opozycji wobec metaforycznie ujętej arystotelesowskiej koncepcji tekstu jako „pięknego zwierzęcia” – organicznego dzieła stanowiącego spójną i homogeniczną całość⁸⁰. Jego

77 Б. Боймерс, М. Липовецкий, „Бог – это кровь”. *Театр и кинематограф Ивана Вырыпаева*, http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/192-247_bojmers-lipovetskij.pdf [dostęp: 28.07.2022].

78 Н. Берман, *Актер должен отдавать себе отчет, что ему нужно распротиться с идеей „четвёртой стены” навсегда*, <http://orpeople.ru/portraits/44> [dostęp: 24.07.2022].

79 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 599.

80 J.-P. Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 106.

cechą charakterystyczną jest synkretyzm oraz eklektyzm polegający na wykorzystaniu w obrębie jednego utworu różnorodnych sposobów prezentowania rzeczywistości: kolażu literackiego, brikolażu/asamblażu, montażu. Jak się wydaje, jednym z najbardziej interesujących rozwiązań twórczych jest właśnie „kolaż wątków i chwytów zastanych w literaturze tak wybitnej, jak i wagonowej”⁸¹. Z hybrydyzacją i kolażem gatunkowym związane jest wprowadzone i opracowane w latach osiemdziesiątych przez francuskiego badacza dramatu Jeana-Paula Sarrazaca pojęcie rapsodii, która stanowi kalejdoskopową mieszankę żywiołu dramatycznego, epickiego i lirycznego, łączy wysokie z niskim, tragizm z komizmem⁸². Autor jest rapsodem (ang. *rhaptein* oznacza „tkać”, „snuć wątki”), „zszywa” lub układa pieśni, stawia pytania, mnoży wątpliwości, komentuje, prowadzi grę z odbiorcą, nieustannie go prowokując. Taką drogę obrał także Wyrupajew: „любит и умеет переодеваться, имитировать, присваивать чужую роль [...]. Во-первых, это смешно, во-вторых, это придает рефлексии автора дополнительный объем”⁸³.

W dramatach Wyrupajewa da się zauważyć brak jednolitych zasad gatunkowych, dzięki czemu możliwe staje się łączenie elementów wywodzących się z różnych tradycji literackich, o polifoniczno-hybrydycznej strukturze⁸⁴, które tworzą literacką mozaikę, słowny *patchwork*. Takiego typu teksty Ryszard Nycz nazwał sylwami współczesnymi, nawiązując do starożytnych *silvae* oraz do staropolskich *silva rerum*⁸⁵. Jak się wydaje, kunszt pisarski Wyrupajewa i wirtuozerskie opanowanie struktury dramaturgicznej sprawiają, że jego utwory układają się w syntetyczną opowieść, utkaną z „nut-dramatów”, zbudowanych na podobieństwo partytury muzycznej⁸⁶. Jest to opowieść

81 S. Morawski, *Problemy z postmodernizmem: czy możemy uchwycić istotę ponowoczesności?*, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2000, nr 1, s. 18.

82 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, s. 139.

83 A. Хитров, *Поддержим отечественного производителя*, <http://www.colta.ru/articles/theatre/11083> [dostęp: 1.07.2022].

84 Por. S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, [w:] Eadem, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970, s. 185.

85 R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996. Zob. *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, hasło: „sylwy współczesne”, s. 545.

86 Por. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 133–162. Na podobieństwo

o Człowieku poszukującym sensu życia, o granicach jego wolności, o relacjach pomiędzy Ja i Sacrum we współczesnym wielogłosowym świecie.

Synkretizm stylistyczny i gatunkowy oraz niejednorodność tematycka to cechy wyróżniające nie tylko twórczość dramaturgiczną Wyrypajewa, ale również jego działalność artystyczną⁸⁷. Autor *Snów* jest twórcą wszechstronnym – z powodzeniem wystąpił jako aktor w projekcie *Tlen* (*Кислород*) na deskach Teatru.doc⁸⁸, gdzie dał popis niezwyklej ekspresji wokalne („пародийная по форме и трагедийная по сути рэпперная скороговорка”⁸⁹), „śpiewał” w założonej przez siebie grupie *Sachar* (*Сахар*), pisał „nieśmieszne” anegdoty *Komedia* (*Комедия*), dzięki którym ludzie śmiali się nie z żartu, a z samych siebie⁹⁰, oraz

pomiędzy zapisem słów dramatów Wyrypajewa a partyturą muzyczną zwraca uwagę także Paulina Charko-Klekot. Badaczka przekonuje, że tworzone przez Wyrypajewa dialogi charakteryzują się niezwyklej rytmiką, która sprawia, że są teksty, które „*rwą się do tego, by wybrzmieć na scenie*”, P. Charko-Klekot, *Iwan Wyrypajew i melodia tekstu dramatycznego*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2015, t. 25, s. 124.

87 Jak zauważa Marija Niestierowa, wspólnym mianownikiem dla synkretyzmu rodzajowego i gatunkowego jest zasada gry. Na tej podstawie w tak wybitnych dziełach postmodernizmu jak *Imię Róży* czy *Wahadło Foucaulta* Umberto Eco „игровой принцип практически полностью базируется на синкретизме разных уровней, в том числе жанровом и стилистическом: жанр *Имени розы*, например, может определяться и как исторический роман, и как философский роман, и как детективный роман. Соответственно жанрам автор использует и стили, что приводит к общей стилевой неоднородности текста”, M. Nesterova, *Литература эпохи постмодернизма*, <http://studydoc.ru/doc/2413031/literatura-e-pohi-postmodernizma-nesterova-m.-a.-rostovskaya> [dostęp: 5.07.2022].

88 Recenzje tego spektaklu można przeczytać w Internecie: M. Давыдова, *На последнем издыхании*, http://www.smotr.ru/2002/2002_doc_02.htm [dostęp: 8.07.2022]; Д. Абаулин, *Музыка и танцующий текст*, http://www.arteria.ru/30_09_2002_1.htm [dostęp: 8.07.2022].

89 В. Забалуев, А. Зензинов, *Кислород для Театра.Дос*, <http://territoryfest.ru/about/press/kislorod-dla-teatranbspdoc-vladimir-zabalujev-inbspaleksej-zenzinov-onbspkonceptii-inbspnovyh-spektaklah-teatranbspdoc/> [dostęp: 8.07.2022].

90 А. Башлыков, *Иван Вырыпаев: Искусство – это очень опасно*, http://www.fraufluger.ru/persons/Ivan_Vyrypaev_Iskusstvo_eto_ochen_opasno_.htm [dostęp: 8.07.2022].

zaprezentował „dokumentalny” dramat *UFO* i nagrał reklamę soku pomarańczowego, dając jej tytuł *Film na prawach reklamy* (*Фильм на правах рекламы*, 2013). Podobnie jak we wspomnianej reklamie, tak i w pozostałych przedsięwzięciach teatralnych i filmowych artysta podejmuje tematy fundamentalne, dotyczące miłości, wolności, szczęścia, sensu życia i twórczości, a także relacji międzyludzkich, „głosi egzystencjalne, świeckie rekolekcje, łącząc niejednokrotnie psychoterapię z metafizyką i transcendencją”⁹¹.

Przedmiotem badań przeprowadzonych w niniejszej monografii są teksty dramatyczne Iwana Wyrupajewa, powstałe w ciągu dwudziestu lat jego pracy twórczej, czyli od momentu napisania przez niego w 1999 roku pierwszego dramatu *Sny* (*Сны*), do dramatu ukończonego na początku stycznia 2020 r. *Entertainment* (*Интертеймент*). Analiza obejmuje zarówno utwory wydane, jak i te niepublikowane, które pochodzą z archiwum dramaturga. Do nich należą między innymi *Karaoke Box*⁹², *Mahamaya electronic devices*, *Wywiad S-FBP 4408*. Wymienione teksty zostały mi udostępnione w formie elektronicznej przez Wyrupajewa, stanowią one źródło cytacji⁹³. W monografii wykorzystalam także rozmowy i wywiady z artystą, które przeprowadziłam w latach 2014–2022.

Fragmenty dramatów zamieszczone są w monografii w języku oryginału, po rosyjsku. Taki wybór spowodowany jest specyfiką języka dramatopisarza. Wyróżnikiem tych, jak sam autor określa nieraz, „zbyt poetyckich dramatów”⁹⁴, jest właśnie specjalnie ukształtowana warstwa słowna, oparta na powtórzeniach, rytmie, poetyckości, muzyczności frazy. Uznałam, że jedynie język oryginału pozwala ukazać

91 A. Luter, *Bóg czasem kąsa*, „Przestrzenie Teatru” 2016, nr 7, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1495/bog_czasem_kasa/ [dostęp: 16.07.2022].

92 Takie dramaty jak *Karaoke Box*, *DreamWorks*, *UFO*, *Mahamaya electronic devices*, *Nancy* (*Нэнси*), *Entertainment* (*Интертеймент*) noszą tytuły w języku angielskim.

93 W 2020 roku Iwan Wyrupajew udostępnił większość swoich utworów na stronie internetowej: <https://vyrupaev.com/ru/> [dostęp: 7.07.2022]. Tam zamieszcza też informacje o prowadzonej przez niego działalności pedagogicznej oraz komentuje bieżącą sytuację polityczną.

94 E. Авдошина, *Я еще буду жить и работать в России*, http://www.ng.ru/culture/2018-11-11/7_7349_viripaev.html [dostęp: 8.07.2022].

walory sztuki dramatopisarskiej autora *Dnia Walentego*. Natomiast niechronologiczna kolejność omawianych tekstów to zabieg celowy. W ten sposób chciałam pokazać, że wszystkie jego dramaty tworzą jeden tekst, w którym niezależnie od czasu powstania poszczególnych utworów powtarzają się te same wątki, motywy i postaci.

Należy zauważyć, że dotychczas wydano w Polsce tylko sześć przetłumaczonych utworów Wyrpajewa. *Sny*, *Tlen*, *Lipiec*, *Iluzje*, *Pijani* zostały opublikowane w czasopiśmie „Dialog”⁹⁵, a dramat *DreamWorks* ukazał się nakładem wydawnictwa Teatru Rozmaitości w Warszawie⁹⁶. Lakoniczne informacje dotyczące twórczości Wyrpajewa prezentowanej w kontekście współczesnej dramaturgii są też zamieszczone w innych polskich czasopismach literacko-artystycznych: w „Didaskaliach”, „Notatniku Teatralnym”, „Twórczości”. W Rosji wyszczególnia się autora *Pijanych* w artykułach publikowanych w takich czasopismach jak „Знамя”, „Новый мир”, „Октябрь”⁹⁷. Zarówno w Polsce, jak i Rosji nazwisko artysty wymieniane jest jako jedno z najważniejszych wśród współczesnych dramatopisarzy na świecie.

Warto podkreślić, że Wyrpajew jest autorem ponad dwudziestu dramatów napisanych w języku rosyjskim, jednakże tylko część z nich została opublikowana. W 2005 roku został wydany jego pierwszy zbiór

95 I. Wyrpajew, *Sny*, przeł. A. Moskwin, „Dialog” 2003, nr 1–2, s. 99–105; Idem, *Tlen*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2003 nr 6, s. 56–75; Idem, *Lipiec*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2008, nr 7–8, s. 88–106; Idem, *Iluzje*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2011, nr 9, s. 43–66; Idem, *Pijani*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2015, nr 1, s. 138–178. Agnieszka Lubomira Piotrowska jest tłumaczką niepublikowanych (tworzonych tylko na potrzeby spektakli) sztuk teatralnych Wyrpajewa. Są wśród nich: *Dzień Walentego (Walentynki)*, *Księga Rodzaju № 2*, *Iluzje*, *UFO (UFO. Kontakt)*, *Letnie osy kęśają nas nawet w listopadzie*, *Karaoke Box*, *Nieznośnie długie objęcia*, *Słoneczna linia*. Również tylko na użytek przedstawień Andrzej Bubień przełożył dramat *Dzień Walentego (Валентинов день)*, a Michał Rogalski przetłumaczył *Niepokój (Волнение)* i *Nancy (Нэнси)*.

96 Autorką tłumaczenia dramatu *DreamWorks* jest Karolina Gruszka, I. Wyrpajew, *DreamWorks*, „Nowa Dramaturgia” 2013, nr 10, Teatr Rozmaitości, <http://archiwum.trwarszawa.pl/pl/obiekty/pelny-tekst-spektaklu-dream-works-ivana-wyrpajewa-nowa-dram> [dostęp: 28.07.2022]. Na potrzeby spektaklu Gruszka przetłumaczyła też dramaty *Taniec Delhi* oraz *Irańska konferencja*.

97 Więcej informacji na temat współczesnej dramaturgii można także przeczytać w czasopismach „Современная драматургия”, „Театр”, „Драматург”.

utworów *13 tekstów napisanych jesienią (13 текстов, написанных осенью)*⁹⁸. W skład tej publikacji weszły zarówno dwa jego dramaty *Tlen* i *Księga Rodzaju nr 2*, jak i krótkie, często jednozdaniowe pytania czy dwustronicowe, zapisane ciągiem słowa układające się w pytania dotyczące sensu w życiu. Rozważania na ten temat zostały rozwinięte w późniejszych dziełach Wyrupajewa. Po kilku latach, bo w 2011 roku – ukazał się *Lipiec* i *Taniec Delhi*⁹⁹ oraz ponownie *Tlen*. Dopiero na przełomie 2016/2017 roku po raz pierwszy wydano obszerny wybór jego dramatów, co ciekawe, selekcji utworów dokonał sam autor¹⁰⁰.

Choć od napisania przez Iwana Wyrupajewa pierwszego dramatu *Sny* minęło już ponad dwadzieścia lat, i pomimo dużej popularności, jaką twórca ten cieszy się na całym świecie, jego dramaturgia nie była przedmiotem całościowych, syntetycznych opracowań naukowych w języku polskim¹⁰¹. Jak się wydaje, źródeł takiego stanu rzeczy można

98 И. Вырыпаев, *13 текстов, написанных осенью*, Москва 2005. Przed publikacją tego zbioru zostały wydane takie jego dramaty jak *Sny*, *Dzień Walentego* oraz *Tlen*. И. Вырыпаев, *Сны*, „Майские чтения” 2002, nr 7. Idem, *Валентинов день*, „Современная драматургия” 2003, nr 1. Idem, *Кислород*, [w:] *Документальный театр. Пьесы*, Москва 2004.

99 И. Вырыпаев, *Кислород. Июль. Танец Дели*, Москва 2011.

100 W zbiorze wydanym na przełomie 2016/2017 r. zostały umieszczone takie dramaty Wyrupajewa jak: *Кислород*, *Июль*, *Танец Дели*, *DreamWorks*, *Летние осы кусают нас даже в ноябре*, *Иллюзии*, *UFO*, *Пьяные*, *Невыносимо долгие объятия*, *Солнечная линия*, И. Вырыпаев, *Пьесы*, Москва 2016. Niestety wydanie to ukazało się w niewielkim nakładzie. Dopiero w 2019 r. wznowiono edycję zbioru utworów dramatycznych Wyrupajewa. Wprowadzono tu pewne zmiany względem wydania wcześniejszego – podzielono zbiór na dwa tomy oraz dodano jeden z nowszych tekstów Wyrupajewa *Волнение* (2018). Niektóre dramaty i scenariusze filmowe są dostępne w Bibliotece Teatralnej Sergieja Efrimowa (Театральная библиотека Сергея Ефримова) na stronie internetowej: <http://www.theatre-library.ru/authors/v/vyrypaev> [dostęp: 28.07.2022].

101 Na ten problem zwraca uwagę Paulina Charko-Klebot, zauważając, że wśród tekstów dotyczących recepcji twórczości Wyrupajewa dominują recenzje teatralne jego sztuk. Również zainteresowanie ze strony rosyjskiej krytyki literackiej dramaturgią Wyrupajewa jest dość znikome. P. Charko-Klebot, *Iwan Wyrupajew i melodia tekstu dramatycznego*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2015, t. 25, s. 124. Uwagi na temat twórczości Wyrupajewa odnaleźć można na łamach czasopisma „Dialog”; zamieszczane są one przy okazji publikacji tłumaczeń kolejnych jego dramatów. Przykładem są artykuły m.in. Maryli

doszukiwać się nie tylko w braku dystansu historycznoliterackiego, tak potrzebnego przy ocenie dorobku artystycznego każdego twórcy, czy kłopotów z dostępem do utworów Wyrypajewa, ale przede wszystkim w specyfice jego metody artystycznej, niejednoznacznej i trudnej do skodyfikowania, polegającej na nieustannej grze i prowokacji, niejednorodności gatunkowej i stylistycznej utworów, zacieraniu granic pomiędzy dramatem, opartym na słowie, a sztuką performatywną czy filmową. Zawiłości interpretacyjne spowodowane są także niemożnością przypisania Wyrypajewa do jednego nurtu literackiego, szkoły czy tendencji. Postrzeganie go przez odbiorców przede wszystkim jako reżysera teatralnego i filmowego również sprawia, że mniejszym zainteresowaniem cieszy się on jako dramaturg. Sprawy nie ułatwia także sam artysta, często niekonsekwentny w swoich wypowiedziach, zaprzeczający sobie i kwestionujący wcześniejsze ustalenia. Badacz współczesnej dramaturgii rosyjskiej, Ołiwier Semenow trafnie określa naturę twórczości autora *Tłenu* jako trudną do uchwycenia, opisaną, zaklasyfikowaną, dodaje, że ten, kto pisze o Wyrypajewie, ryzykuje, że zostanie w tyle, dlatego trzeba być cały czas *na bieżąco*¹⁰².

Wprawdzie w ostatnich latach nazwisko dramaturga dość często pojawia się w artykułach publicystycznych i popularnonaukowych, w felietonach, recenzjach filmów, spektakli czy koncertów¹⁰³, trudno

Zielińskiej (*Cztery miłości*, „Dialog” 2011, nr 9, s. 130–135) czy Joanny Crawley (*Przekłęte teraz*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 129–137). Próbę charakterystyki twórczości Wyrypajewa podjęła Jelena Kurant, autorka opublikowanej w języku rosyjskim w 2020 roku książki pt. *Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева*.

102 O. Семенов, *Иван Вырыпаев – автор „Дон Кихота”*, <http://ptj.spb.ru/archive/69/pokolenie-xyz-69/ivan-vyrypaev-avtor-don-kixota/> [dostęp: 18.07.2022].

103 Zob. M. Hueckel, *Sztuki Wyrypajewa na polskich scenach*, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,19287160,146964,Sztuki-Wyrypajewa-na-polskich-scenach.html> [dostęp: 17.07.2022]; Р. Фахрутдино, *Вырыпаев призвал не сотрудничать с властью*, https://www.gazeta.ru/culture/2017/08/25/a_10858898.shtml [dostęp: 17.07.2022]; П. Руднев, *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом а в доме две собаки”*, „Новый мир” 2017, nr 5, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html [dostęp: 13.07.2022]; I. Zubko, *Rosyjski teatr w dobie renesansu*, <http://www.mysl-polska.pl/685> [dostęp: 17.07.2022]; *Iwan Wyrypajew*, <http://festiwal-interpretacje.pl/wykonawcy/iwan-wyrypajew/> [dostęp: 17.07.2022]; Н. Витвицкая, *Полный*

jednak uznać podobne wzmianki za rzetelną próbę interpretacji twórczości artysty, ponieważ z założenia pełnią one inną funkcję. Dostępny w bibliotekach, czytelniach i Internecie wykaz artykułów naukowych, w których analizowane są sztuki teatralne¹⁰⁴ i filmy¹⁰⁵ Wyrypajewa, także jest dość skromny¹⁰⁶.

„Сахар”. Иван Вырыпаев и Казимир Лиске придумали рок-шоу с драматическим эффектом, https://tvrain.ru/teleshov/novyj_god_na_dozhde_2014/rok_shou_sahar_ivana_vyrypaeva-359968/ [dostęp: 17.07.2022]; М. Гаврилова, *Эйфория: Русское поле экспериментов* [dostęp: 17.07.2022]; М. Свешникова, *Правильные ответы нужны как кислород*, https://russia.tv/article/show/article_id/10203/ [dostęp: 17.07.2022]; Ф. Коняшов, *Арт-хаус в кино. „Танец Дели” Ивана Вырыпаева*, <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/artkino/2698/> [dostęp: 17.07.2022]; В. Рутковский, *Гений чистой простоты*, <https://old.kinoart.ru/archive/2015/06/genij-chistoj-prostoty-spasenie-rezhisser-ivan-vyrypaev> [dostęp: 17.07.2022]; М. Шимадина, *„Иллюзии” Ивана Вырыпаева*, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/30689/?expand=yes#expand> [dostęp: 17.07.2022]; J. Panek, *Słoneczny mur Wyrypajewa*, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,20850086,teatr-polonia-krystyny-jandy-slonecznymurwyrypajewa.html> [dostęp: 17.07.2022]; J. Targoń, *Nieznosnie długie objęcia. Bajka na dobranoc*, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,193040,nieznosnie-dlugie-objecia-bajka-na-dobranoc-recenzja.html> [dostęp: 17.07.2022].

104 M. Semczuk, *Teatralna „moda na Rosję”. Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2013, nr 13, s. 169–180; K. Desperat, *Postać sceniczna w teatrze narracyjnym. Lipiec Iwana Wyrypajewa, Biesiada u hrabiny Kotłubaj Ireny Jun*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2014, nr 1, s. 127–157.

105 Zob. Т. Шап, *Методология анализа киномузыки в аспекте музыкального формообразования*, <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-1/yazyki/845.html> [dostęp: 29.07.2022].

106 Do ciekawszych opracowań zaliczyć można: K. Kropaczewski, *Виртуализация действительности как фактор алиенации (на примере фильмов „Танец Дели” Ивана Вырыпаева и „Елена” Андрея Звягинцева)*, *Проблема сопоставления формы и содержания в кинематографе Ивана Вырыпаева*, [w:] *Samotność. Aspekty, konteksty, wymiary*, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Potocka-Sigłowy, t. 1, Gdańsk 2016, s. 127–140; А. Козлова, *Проблема сопоставления формы и содержания в кинематографе Ивана Вырыпаева*, „Арткульт”, *Научный электронный журнал* 2013, nr 13, s. 50–55; В. Skowronek, J. Paździo, *Inszenizacje intermedialności w filmie „Ten” Iwana Wyrypajewa*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2013, nr 5, s. 128–135.

Niniejsza monografia stanowi próbę interpretacji dramaturgii Iwana Wyrpajewa, rozpatrywanej z perspektywy podjętych przez niego strategii postmodernistycznych, opartych na wielopoziomowej grze, łączących wysokie z niskim, tragizm z komizmem, dobro ze złem, piękno z brzydotą, wrażliwość z okrucieństwem.

Rozdział I

Iwan Wyrypajew – artysta wszechstronny

*Всё на свете происходит от двух вещей –
от жажды воздуха и безумной любви.*

Iwan Wyrypajew, *Плен*, 2002

1. Dramatopisarz zadeklarowany

Wizerunek Wyrypajewa jako reżysera teatralnego czy filmowego, przekraczającego granice sztuki, dominuje nie tylko wśród polskich czy rosyjskich badaczy, ale także w Niemczech, Czechach, Francji i Serbii, gdzie jego twórczość jest bardzo popularna. W wielu tekstach publicystycznych i wywiadach, poświęconych działalności filmowej¹⁰⁷ czy dorobkowi artystycznemu w dziedzinie teatru¹⁰⁸, da się jednak

¹⁰⁷ Rosyjski publicysta i krytyk literacki Dmitrij Bykow w rozmowie z Iwanem Wyrypajewem dotyczącej jego filmów autorskich (w nawiązaniu do filmu *Euforia*) porównał artystę do „ślepego motocyklisty”, przemierzającego step. Ów niewidomy kierowca nie zna drogi, ale czasem zupełnie przypadkiem trafia do celu, *Иван Вырыпаев. Литература про меня. Ведущий и собеседник – Дмитрий Быков*, <http://ruvideochats.ru/-ivan-vyrypaev-literatura-pro-menia-vedushchii-i-sobesednik-dmitrii-bykov-vgs-PjJbM6SNS5o.html> [dostęp: 19.07.2022]. Sam Wyrypajew w jednym z ostatnich wywiadów z prężną twierdzi, że dysponuje niewielką wiedzą na temat kręcenia filmów. Por. O. Цепилова, „*Кино снимать не хочу*”, http://www.irk.aif.ru/culture/kino_snimat_ne_hochu_ivan_vyrypaev_o_teatre_i_vrede_postmodernizma [dostęp: 17.07.2022].

¹⁰⁸ Wywiady, których dramatopisarz udzielił na przestrzeni kilku lat, pokazują ewolucję jego drogi artystycznej i duchowej. Zob. M. Kędział, *Iwan Wyrypajew: Sakralność jest we wszystkim. Nawet w toalecie*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/iwan-wyrypajew-sakralnosc-jest-we-wszystkimnawetwtoalecie>

zauważyć niejednoznaczność w ocenie jego twórczości. U wielu artysta wzbudza zachwyty, inni nie rozumieją jego twórczości, a są i tacy, którzy negują jego dokonania artystyczne. Autor *Snów* w wywiadach przyznaje, że choć z wykształcenia jest aktorem, czuje się przede wszystkim dramaturgiem i w tej profesji najlepiej się realizuje¹⁰⁹. Niejednokrotnie podkreśla też, że „to właśnie dramaturgia stwarza teatr, [...] autorem w teatrze jest dramaturg”, a reżyser ma przedstawić widzom sztukę autora¹¹⁰. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na różnice w definiowaniu takich pojęć jak dramaturg i dramaturg. Określenie dramaturg odnosi się, jak twierdzi Ewa Wąchocka, do autora utworów dramatycznych, natomiast dramaturg to członek zespołu artystycznego teatru, którego praca obejmuje zarówno adaptację tekstu, jak i pozyskiwanie materiałów audiowizualnych i teoretycznych, stwarzających intelektualny kontekst spektaklu, a także „proces przepisywania, miksowania, uzupełniania i montowania tekstu w trakcie prób. Dramaturg zwykle uczestniczy w próbach do spektaklu, współpracuje z reżyserem, czuwając nad zachowaniem konstrukcji spektaklu, jego tempa i rytmu”¹¹¹. Zgodnie z tą definicją Wyrupajew jest zarówno dramaturgiem, jak i dramaturgiem.

wiad/13cmtjs [dostęp: 18.07.2022]; J. Wróblewski, *Rozwój albo pizdiec*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1535631,1,rozwm-owa-z-ivanem-wyrupajewem.read> [dostęp: 18.07.2022]; E. Ковальская, *Нам надо лечиться*, <http://archives.colta.ru/docs/20997> [dostęp: 18.07.2022]; A. Вельмакина, *С чего все вдруг стали такими обидчивыми и тонкими?*, <https://www.buro247.ru/culture/theatre/ivan-vyrypaev-praktika.html> [dostęp: 18.07.2022]; H. Маркова, *Не стоит упиваться пластиковым миром*, <https://sub-cult.ru/interveiw/3912-ivan-vyrypaev-ne-stoit-upivatsya-plastikovym-mirom> [dostęp: 18.07.2022].

109 Por. *Иван Вырыпаев: „Хватит искусства!”*, <http://kinoart.ru/archive/2015/06/ivan-vyrypaev-khvatit-iskusstva> [dostęp: 7.07.2022].

110 Zob. P. Skrzydelski, *Teatr życiem płacony*, <http://teatralna-warszawa.blogspot.com/2017/09/wyrupajew-wciaz-mysle-ze-autorem-w.html> [dostęp: 29.07.2022].

111 *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/53/dramatopisarz> [dostęp: 23.07.2022]. Warto nadmienić, że w *Słowniku języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego określenia „dramaturg” i „dramaturg” funkcjonują jako synonimy, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/dramaturg;5422795.html> [dostęp: 12.07.2022]. W *Wielkim słowniku języka polskiego* pod red. P. Żmigrodzkiego znaleźć można dość zbliżone do siebie definicje tych pojęć: dramaturg to „autor utworów przeznaczonych do wystawienia na scenie”,

Wieloaspektowość działań autora *Niepokoju* nie pozwala na zaklasyfikowanie jego twórczości do jakiegokolwiek szkoły dramaturgicznej. Sam artysta daleki jest też od prób identyfikowania swoich dramatów ze znanymi poetykami i metodami twórczymi, co jest ogólną tendencją wśród współczesnych dramaturgów. I nie sposób nie zgodzić się z Halińą Mazurek, która twierdzi, że: „nowi twórcy często zdecydowanie zaprzeczają, by mieli coś wspólnego z jakimkolwiek prądem i modą literacką [...] natomiast zaznaczają wyraźnie, że są inni, ale jednocześnie nie życzyliby sobie, by nazywano ich awangardystami i reformatorami dramatu”¹¹². Jednocześnie dramaturg zaprzecza krytykom, jakoby jego pisarstwo pełniło funkcję autoterapeutyczną czy też było jego autobiografią, odżegnuje się także od utożsamiania swojego życia prywatnego z losami bohaterów. W jednym z wywiadów czytamy: „Jestem autorem, który nigdy nie pisze o sobie. Tak było od samego początku. Od pierwszej sztuki. Inspiruję się jednak tym, co mnie wzrusza, dotyka, zwraca uwagę”¹¹³. W swoich wypowiedziach Wyrupajew nie jest jednak konsekwentny i w innym wywiadzie stwierdza, że każda sztuka odzwierciedla jego życie: „каждая пьеса – это небольшой отчет о проделанной работе души. По каждой пьесе можно судить о том, что сейчас происходит в моей жизни”¹¹⁴. W jeszcze innej wypowiedzi dodaje, że jego pisarstwo opiera się właśnie na doświadczeniu osobistym: „когда человек пишет текст, он основывается всегда на личном опыте. Понятно, что сами истории могут быть чужими, но моя жизнь связана с темой, о которой идет речь”¹¹⁵. Co ciekawe, artysta

zaś dramatopisarz to „autor dramatów – utworów literackich przeznaczonych do wystawienia na scenie”, <https://www.wsjp.pl/> [dostęp: 24.07.2022]. W słowniku Patrice’a Pavis’a nie występuje określenie dramatopisarz, pojawia się za to dramaturg rozumiany jako „autor piszący sztuki dramatyczne”, P. Pavis, *op. cit.*, s. 107.

112 H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do teatru*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 12.

113 M. Kędziak, *Iwan Wyrupajew: Sakralność jest we wszystkim. Nawet w toalecie*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/iwan-wyrupajew-sakralnosc-jest-we-wszystkim-nawet-w-toalecie-wywiad/13cmtjs> [dostęp: 20.07.2022].

114 A. Башлыков, *Искусство – это очень опасно*, wywiad z Iwanem Wyrupajewem, http://www.fraufluger.ru/persons/Ivan_Vyiryipaev_Iskusstvo_eto_ochen_opasno_.htm [dostęp: 18.07.2022].

115 A. Сазонов, *Бог – это и люди, и инопланетяне*, <https://snob.ru/selected/entry/73475> [dostęp: 14.07.2022].

przyznaje, że kiedy pisze dramaty, nieustannie towarzyszy mu myśl, czy efekt swojej pracy mógłby zaprezentować bliskim, co wskazywać może na potrzebę akceptacji: „Когда я пишу пьесу, я думаю [...] мог бы я позвать маму [...]. Я бы никогда не выпустил пьесу, на которую не мог бы позвать маму. Может быть, она бы ей не понравилась, [...]. Но я бы не написал то, что ей бы не смог показать”¹¹⁶. Przytoczone opinie świadczą o prowadzonych nieprzerwanie przez twórcę poszukiwaniach artystycznych i kształtowaniu się jego pisarstwa:

Wyrypajew dwudziestokilkuletni to kontestator tworzący teksty, w których ciętą, ekspresywną, stylizowaną frazą przeciwstawiał się światu w jego wymiarze społeczno-politycznym i religijno-ideowym, przywołując jednocześnie podstawowe wartości związane z duchowym wymiarem istnienia jednostki ludzkiej. [...] Wyrypajew starszy o dwie dekady to autor, którego fascynuje kontakt człowieka z człowiekiem, wraz z całą wpisaną w porządek interakcji międzyludzkiej grą kontekstów społecznych i dynamiką procesów kształtowania indywidualnej tożsamości. Dlatego też pisarz w kolejnych tekstach tworzy różne interpersonalne układy, koncentrując uwagę na doświadczeniu spotkania (kobiety z mężczyzną, przyjaciela z przyjacielem, nieznanego z nieznanym bądź człowieka z jego spersonifikowanym głosem wewnętrznym jako symptomem tęsknoty za transcendencją)¹¹⁷.

Rozwój artystyczny, jak sam Wyrypajew podkreśla, związany jest z nieustannie zmieniającym się jego podejściem do sztuki oraz funkcji, jaką pełni ona w społeczeństwie. Jak trafnie zauważa Maciej Pieczyński, autor *Iluzji* na przestrzeni swojej drogi zawodowej przeszedł ewolucję od nietzscheańskiej polemiki z moralnością chrześcijańską, poprzez deridiańską dekonstrukcję opozycji binarnych, po buddyjskie zaprzeczenie „ja” i stwierdzenie nietrwałości wszystkiego¹¹⁸. Ewolucja roli autora wiedzie u Wyrypajewa od postawy reprezentowanej przez twórcę-demiurga (*homo superior*) przez autora-posłańca

116 Ю. Сергеева, *Современное искусство – это риск*, <http://www.vsp.ru/2016/03/15/ivan-vyrypaev-sovremennoe-iskusstvo-eto-risk/> [dostęp: 21.07.2022].

117 B. Popczyk-Szczęśna, *Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrypajewa*, „Literaria Copernicana” 2018, nr 29, s. 126–127.

118 Por. M. Pieczyński, *Духовность в драматургии Ивана Вырыпаева*, „Annales Neophilologiarum” 2016, nr 10, s. 144.

po zredukowanie tej roli do dostarczyciela tekstu-produktu (wymyślona przez niego metafora listonosza) i jest ściśle związana z rozwojem jego dramaturgii, w której można wyodrębnić trzy etapy¹¹⁹.

Pierwszy z nich to dramaty zaangażowane społecznie, wyrażające w sposób odważny, miejscami brutalny i obsceniczny niezgodę autora na otaczający świat¹²⁰. Do tej grupy należą takie utwory jak: *Sny* (Сны, 1999), *Tlen* (Кислород, 2002), *Księga Rodzaju nr 2* (Бытие № 2, 2004), *Lipiec* (Июль, 2006). W tym okresie krytycy określali Wyrypajewa mianem „buntownika z Irkucka”, „obłąkanego obrazoburcy”, „kronikarza patologii klinicznej”¹²¹. Z wielu wypowiedzi dramaturga można wyprowadzić wniosek, że w tym wczesnym okresie swojej działalności artystycznej chciał on widzieć w sobie twórcę obdarzonego mocą zmieniania świata. Przeświadczenie o tym, że jest „jednostką wybitną”, przeplata się z neurotyczną nadwrażliwością na wszelką krytykę, chęcią bycia zrozumianym i akceptowanym zarówno przez krytyków, jak i widzów.

Druga faza twórczości, na którą zwraca uwagę sam autor *Dnia Walentego*, wiązała się z przewartościowaniem przez niego głównych zasad funkcjonowania w życiu zawodowym¹²². W tym okresie Wyry-

119 Po raz pierwszy o możliwości podziału swojej twórczości na trzy etapy Wyrypajew wspominał w wywiadzie przeprowadzonym przez Wiktora Szirjajewa, В. Ширяев, *Соединиться с импульсом Вселенной*, <http://eroskosmos.org/connecting-to-the-impulse/> [dostęp: 13.07.2022].

120 Por. „Мне нужен был протест, чтобы себя как-то почувствовать нужным и хоть капельку значимым. Провинциал в городе Москва. И я протестовал и боролся [...]”. В. Ширяев, *Текст – это вибрации. Facebook-переписка с Иваном Вырыпаевым*, <http://eroskosmos.org/vyrypaev-interview/> [dostęp: 11.07.2022].

121 Д. Быков, *Иван Вырыпаев. Литература про меня*, <https://www.youtube.com/watch?v=PjJbM6SNS5o> [dostęp: 9.07.2022].

122 Wyrypajew tak charakteryzuje wymienione dwa etapy: „Первая фаза была более жесткой, хмурой и эпатажной, после себя она оставляла в читателе/зрителе состояние подавленности и беспросветности [...]. При этом важнейшим качеством этих пьес является, [...] духовное очищение и *раскольническое* настроение. Вторая фаза – [...] светлая, пронизанная магией жизни и смерти, Космоса и любви, оставляющая в читателе/зрителе после себя состояние тихой прозрачной радости, ясной грусти, [...]. Главным трюком пьес *второй фазы* является получение личного опыта о том, что страдания, трагедия, ужасы и боль – это часть проявления

pajew na pierwszy plan wysuwa potrzebę pracy dla widza, wyrażając przekonanie, że ma mu coś istotnego do przekazania¹²³. To etap, w którym powstały takie utwory jak *Taniec Delhi* (*Танец Дели*, 2010), *DreamWorks*, 2011, *Iluzje* (*Иллюзии*, 2011), *Pijani* (*Пьяные*, 2012), *UFO*, 2012. W tym okresie Wyrypajew był głęboko przekonany, że jego piśarstwo może wpłynąć na zmianę w zachowaniu człowieka: „Jesteś pewien, że *obsługujesz przestrzeń*, oddajesz temat, nadajesz im formy, zaczynasz wierzyć, że to misja”¹²⁴. Takiej postawie dramaturga towarzyszyła potrzeba wyjaśniania sensu utworów i kontrolowania sposobu ich wystawiania w teatrze.

Etap trzeci twórczości Wyrypajewa związany jest z integralnym podejściem do sztuki i holistycznym pojmowaniem świata. „Ja jestem dramatem” – padnie z ust pisarza. W wywiadzie udzielonym przez Wyrypajewa Nikołajowi Bermanowi dramaturg przekonuje, że ludzkość stopniowo zmierza do osiągnięcia trzeciego, integralnego poziomu rozwoju duchowego, dla którego kontakt z drugim człowiekiem – niezależnie od wyznania czy religii – staje się sprawą najważniejszą: „Есть единственное знание – коммуникация. Построй коммуникацию – и ты духовный человек. Со своими родителями, со своей женой, со своим обществом, с традиционалистами, с постмодернистами – со всем миром и с самим собой. Это и есть духовный подвиг”¹²⁵. W tym czasie powstały takie utwory jak *Nieznosnie długie objęcia* (*Невыносимо долгие объятия*, 2014) i *Słoneczna linia* (*Солнечная линия*, 2015), w których Wyrypajew pokazuje, że celu nie ma, jest tylko jego możliwość. Dramatopisarz podkreśla, że chcąc wykonywać swoją pracę na najwyższym poziomie, człowiek musi wcielać w życie określone praktyki duchowe: jogę czy medytację, dzięki którym praca staje się bardziej efektywna i sprzyja samorozwojowi: „Моя религия – это стать полноценным человеком и использовать эту жизнь для собственного эволюционного развития. Это религия трезвости

божественного”, В. Ширяев, *Соединиться с импульсом Вселенной*, <http://eroskosmos.org/connecting-to-the-impulse/> [dostęp: 18.07.2022].

123 O tym mówił Iwan Wyrypajew w jednej z rozmów ze mną, przeprowadzonej w 2019 r.

124 Moja rozmowa z Iwanem Wyrypajewem przeprowadzona w 2018 r.

125 Н. Берман, *Актёр должен отдавать себе отчёт, что ему нужно распротиться с идеей „четвёртой стены” навсегда*, <http://orpeople.ru/portraits/44> [dostęp: 24.07.2022].

и адекватности”¹²⁶. Artysta pokazuje, że w procesie twórczym uruchomienie wszystkich pokładów energii możliwe jest tylko wtedy, gdy nie myśli się o efekcie swojej pracy. Dlatego też na tym etapie pisze dramaty o nieskomplikowanej fabule: „жанровые, игровые пьесы, содержание которых очень простое. И ни слова о божестве. Потому что бог наконец-то позволил мне отпустить его”¹²⁷. W jednym z wywiadów dramaturg przyznaje, że swoje posłannictwo postrzega w kategoriach rozwoju czy bycia w procesie:

Я себя ощущаю процессом, если честно. Меня не существует как такового. Я думаю, нет людей, нет „Я”. Есть группа процессов, которые живут в это время. И я замечаю какой-то из них. И его формулирую. Вот это моя работа – драматурга и автора. Моей заслугой в этом нет. Ничего нового я не делаю. Никаких мыслей не придумываю. Просто формулирую. Иногда удачно, иногда менее удачно. Мне кажется, что роль художника – она очень скромная¹²⁸.

Ewolucja twórcza Iwana Wyrypajewa i jego ciągle poszukiwania w obrębie wyrazu artystycznego to jedno z ciekawszych zjawisk we współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Paweł Rudniew, wysoko oceniając dzieła Wyrypajewa, zastanawia się jednak, czy autor *Tlenu* będzie w stanie „wydostać” się ze stworzonych przez siebie ślepych zaułków, udowadniając tym samym wagę swojej twórczości¹²⁹.

126 М. Дмитриевская, *Иван Вырыпаев: „Мой Бог – это эволюционное развитие”*, <http://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/ivan-vyrypaev-moj-bog-eto-evolyucionnoe-razvitie/> [dostęp: 10.07.2022].

127 В. Ширяев, *Соединиться с импульсом Вселенной*, <http://eroskosmos.org/connecting-to-the-impulse/> [dostęp: 22.07.2022].

128 С. Сидорова, *Иван Вырыпаев: „Все должно быть наполнено любовью”*, <http://seasons-project.ru/ivan-vyrypaev-vse-dolzno-byt-napolneno-lyubovyu> [dostęp: 26.07.2022].

129 П. Руднев, *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом а в доме две собаки”*, „Новый мир” 2017, nr 5, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html [dostęp: 13.07.2022]. Rudniew odnosi swoje uwagi do twórczości Wyrypajewa, czy to dramaturgicznej, teatralnej czy filmowej także w innych artykułach, wypowiedziach, wykładach. Por. П. Руднев, *Новая пьеса в России*, „Знамя” 2013, nr 4, <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/r14.html> [dostęp: 24.07.2022]. W jednym ze swoich ostatnich wystąpień (17.06.2019) krytyk określa nawet Iwana

Wielu krytyków i badaczy podkreśla egzystencjalny i sakralny¹³⁰ wymiar twórczości artysty, ze szczególnym uwzględnieniem wątków biblijnych obecnych we współczesnej dramaturgii rosyjskiej¹³¹ i rozprawy w aspekcie dekonstrukcji znaczeń i gry popkulturowej¹³². Dla dramaturgii Wyrypajewa charakterystyczne jest połączenie dwóch wymiarów: *sacrum* i *profanum*, wysokiego i niskiego, ducha i materii,

Wyrypajewa mianem „dramaturga numer jeden w Rosji”. П. Руднев, *Лекция Павла Руднева*, <https://fonar.tv/article/2019/06/17/knizhnaya-polka-na-kak-ie-sovremennye-pyesy-o-svobode-sovetuet-obratit-vnimanie-teatralnyi-kritik-pavel-rudnev> [dostęp: 24.07.2022].

130 Б. Боймерс, М. Липовецкий, „Бог – это кровь”. *Театр и кинематограф Ивана Вырыпаева*, <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/192-247bojmers-lipovetskij.pdf> [dostęp: 21.07.2022].

131 Motywy biblijne pojawiają się m.in. u Nadzieжды Ptuszkinej, Aleksieja Szypienki, Wasilija Sigariewa, Olega Bogajewa, Nikołaja Kolady. Zob. L. Mięśowska, *Interpretacje motywów biblijnych w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Dziedzictwo religijne w literackiej kulturze Europy XIX i XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, s. 203–213; W. Piłat, *Funkcjonowanie motywów biblijnych w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, „Przegląd Rusycystyczny” 2002, nr 4 (100), s. 72–78.

132 H. Mazurek, *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, t. 20, s. 87; B. Popczyk-Szczęśna, *Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa*, [w:] *Życie Księgi. Biblia a dramaty i teatr współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa 2010, s. 196–212; L. Mięśowska, B. Pawletko, *Biblia w obrazkach. Iwana Wyrypajewa gra z pop(kulturą)*, „Studia Pragmalingwistyczne” 2011, t. 3, s. 371–382; W. Biegluk-Leś, *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. „Tlen” Iwana Wyrypajewa*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 371–392; E. Курант, *Рассказчик в пьесах Ивана Вырыпаева „Июль” и „Иллюзии”*, „Literatura: Rusistica Vilnensis. Mokslo darbai” 2012, nr 54 (2), s. 103–110; Eadem, *Воплощение мифа о смерти и возрождении (на основе пьесы Ивана Вырыпаева „Июль”)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, zeszyt specjalny, s. 165–172; Eadem, *Авторские стратегии в драме „Танец Дели” Ивана Вырыпаева*, [w:] *Традиция и новочуждость. Язык и литература Словян Восточных*, red. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016, s. 113–126. Maciej Pieczyński przekonuje, że twórczość autora *Tlenu* oscyluje wokół tematu duchowości. M. Pieczyński, *Исчезновение бога и преодоление метафизики. Танец Заратустры в „Кислороде” Ивана Вырыпаева*, [w:] *Культуры восточнославянские – обличья и диалог*, red. W. Popiel-Machnicki, t. 2, Poznań 2012, s. 122–127. Zob. M. Pieczyński, *Духовность в драматургии Ивана Вырыпаева*, „Annales Neophilologiarum” 2016, nr 10, s. 127.

wzniosłości i pospolitości. W zderzeniu z banalnością i brutalnością życia wartości „wyższe” poddawane są deziluzji. Stosowane przez dramaturga prowokacje artystyczne, oparte na estetyce szoku¹³³ mają na celu, jak można sądzić, wytrącenie czytelnika z postawy biernego obserwatora, zmuszenie go do zweryfikowania swoich sądów. Owa łączność pomiędzy *sacrum* i *profanum* przejawia się także w stylistyce dramaturgii Wyrypajewa. Ilmira Bolotjan i Siergiej Lawlinskij udowadniają, że w takich „okrutnych” (*жестоких*) dramatach Wyrypajewa jak *Tlen*, *Lipiec* czy *Księga Rodzaju nr 2* główny konflikt opiera się na walce bohatera z Innym, Obcym, z Wyższym Początkiem – Bogiem¹³⁴.

W połączeniu sfery *sacrum* i *profanum* ważną rolę dramatopisarz przydaje słowu, przywracając mu hegemonię w dramacie. Wyrypajew, „demiurg tekstowych światów”¹³⁵, tworzy swój styl, bazujący na dominancie słowa i grze słownej¹³⁶. Słowo jest nie tylko bohaterem dramatów, lecz ich rdzeniem, podstawowym budulcem. Protagoniści jego utworów nie podejmują żadnego działania i ich obecność w dramacie polega na nieustannym mówieniu czy podejmowaniu próby rozmowy. Słowo jest dla autora *Tańca Delhi* najwyższą instancją, dzięki której możliwa jest komunikacja z odbiorcą. Sam Wyrypajew podkreśla, że pełni on jedynie funkcję pośrednika pomiędzy tekstem a czytelnikiem¹³⁷. Dla

133 Estetyka szoku jest stosowana przez takich współczesnych dramaturgów jak Sarah Kane czy Marius Mayenburg. J.-P. Sarrazac pisze, że „przerażanie stanowi nie tylko czynnik, który pozwala coś zobaczyć, ale także jest tym, co samo daje się zobaczyć [...], nie chodzi o pisanie o czy też z pomocą paniki, ale raczej w panice”. J.-P. Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 75.

134 И. Болотян, С. Лавлинский, *Конфликт драматический*, „Миргород” 2016, nr 1, s. 30. Uwagi dotyczące aspektów twórczości Iwana Wyrupajewa pojawiają się także w innych artykułach tego wydania.

135 A. Królika, *Ku dramatowi poetyckiemu. Przypadek Iwana Wyrupajewa*, „Balkan United” 2009, nr 5, s. 4.

136 Рог. П. Руднев, *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом а в доме две собаки”*, „Новый мир” 2017, nr 5, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html [dostęp: 13.07.2022].

137 Bycie pośrednikiem między odbiorcą a sztuką obrazuje jeszcze jedno, stworzone przez dramaturga, porównanie, tym razem do „kolumny”/„głośnika”: „Я как колонка к магнитофону. Вы слушаете Моцарта, а я просто вам его усиливаю или уменьшаю. Поэтому говорить о самой колонке не так интересно. Лучше говорить о Моцарте. Мне нечего сказать про

określenia ustalonej przez siebie powinności stosuje metaforę listonosza, którego obowiązkiem jest dostarczanie listu do adresata, podobnie jak obowiązkiem dramaturga jest przekazanie tekstu do odbiorcy. Ważny jest sam fakt dostarczenia wiadomości, w odpowiedni sposób i w odpowiednim czasie. W jednym z wywiadów Wyrypajew stwierdza:

Słowo to tekst.
Tekst to dźwięk.
Dźwięk to rytm.
Rytm to energia.
Tekst to energia wyrażona w słowie¹³⁸.

Dramaturg dobitnie podkreśla, że słowami nie można opisać rzeczywistości, ale mają one moc wywoływania w czytelniku stanu, który umożliwi łączność z jego życiem wewnętrznym¹³⁹. Aby jednak słowa miały moc sprawczą, potrzebują odpowiedniej oprawy, struktury, formy¹⁴⁰. To właśnie połączenie słowa i muzyki, poetyckość, melodyjność i rytmiczność stanowią wyróżnik dramaturgii Wyrypajewa¹⁴¹. Autor *Snów* jest twórcą,

себя. А Моцарт – это тема. Это знание. Вселенная с помощью искусства передает нам знание”, А. Сазонов, *Бог – это и люди, и инопланетяне*, <https://snob.ru/selected/entry/73475> [dostęp: 14.07.2022].

138 „Текст – [...] это звук. Звук – это ритм. Ритм – это энергия. Текст – это энергия, выраженная в слове. И создающая дальнейшую энергию”, С. Сидорова, *Иван Вырыпаев: „Все должно быть наполнено любовью”*, <http://seasons-project.ru/ivan-vyrypaev-vse-dolzno-byit-napolneno-lyubovyu> [dostęp: 26.07.2022].

139 Zob. A. Legierska, *Iwan Wyrypajew*, <http://culture.pl/pl/tworca/iwan-wyrypajew> [dostęp: 4.07.2022].

140 Podobna myśl pojawia się w wypowiedziach Michała Durnienkowa, jednego z ważniejszych współczesnych dramaturgów rosyjskich, związanego m.in. z Teatrem.doc., który przekonuje, że sens dramatu kryje się nie tyle w uwspółcześnionej problematyce, co w formie opowiadania o niej. В. Дурненков, М. Дурненков, *Культурный слой*, Москва 2005, s. 352.

141 Jednym z najważniejszych walorów dramatów Wyrypajewa, na które zwracają uwagę badacze, jest ich melodyjność i rytmiczność. Zob. H. Mazurek, *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, nr 20, s. 84–95; Eadem, *Postmodernistyczne gry z tradycjami. W świecie tekstów nowej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Literatury wschodniosłowiańskie w kręgu europejskich idei estetyczno-filozoficznych*,

który nieustannie balansuje między rzeczywistością a wyobrażeniem, cywilizacją a naturą, normą psychiczną a chorobą, empatią a przemocą¹⁴², próbując połączyć te przeciwstawne zjawiska i kategorie. Czyni to za pomocą wysublimowanych strategii językowych, których głównym celem jest zwrócenie uwagi na ważkość komunikacji międzyludzkiej¹⁴³.

2. „Nowy dramat”

Badacze rosyjscy, między innymi Margarita Gromowa¹⁴⁴, Irina Kannunikowa¹⁴⁵, Władimir Zabałujew, Aleksiej Zenzinow¹⁴⁶, określają Wyrypajewa

red. A. Wieczorek, Opole 2007, s. 239–245; Eadem, *O scenopisarstwie, teatrze i życiu w nowej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, red. K. Duda, Kraków 2008, s. 181–187; P. Charko-Klekot, *Iwan Wyrypajew i melodia tekstu dramatycznego*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2015, t. 25, s. 118–130; B. Popczyk-Szczęsna, *Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrypajewa*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 29, s. 119–130. Muzyczny charakter sztuk dramaturga obecny jest w dramacie *Tlen*, który muzykolog Dmitrij Abadulin określił mianem zbioru pieśni napisanych prozą. D. Abaulin, *Tlen i magia*, przeł. A. Kruk, „Dialog” 2003, nr 1–2, s. 233–235.

142 Por. M. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты „Новой драмы”*, Москва 2012, s. 345; Т. Таянова, *Иван Вырыпаев: модный, радикальный, кислородный... талантливый*, „Мой университет” 2006, nr 3, s. 198–204; Т. Купченко, „Фамилия содержания”: *лирическое начало в драматургии В. Маяковского, И. Вырыпаева и П. Пряжко*, [w:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, выпуск 3, сб. научных статей, ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2012, s. 36–51; Eadem, *Катарсис в произведениях Ивана Вырыпаева и Василия Сигарева*, [w:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, выпуск 3, сб. научных статей, С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2012, s. 62–85.

143 Zob. пр. Е. Киреева, *К вопросу о тактиках конфликтной коммуникации*, „Verbum” 2015, nr 6, s. 84–94. М. Сизова, *Перформативность новодраматического текста и проблема ее сценической реализации*, [w:] *Современная российская и немецкая драма и театр*, ред. Т. Прохорова, Е. Шевченко, Казань 2011, s. 86–87.

144 М. Громова, *Русская драматургия конца XX начала XXI века*, Москва 2005.

145 И. Канунникова, *Русская драматургия XX века*, Москва 2003.

146 В. Забалуев, А. Зензинов, *Между андерграундом и мейнстримом*, „Апология” 2005, nr 7, <http://www.journal-apologia.ru> [dostęp: 6.07.2022]; Eadem, „Новая драма” *как драма нового*, „Театр” 2003, nr 4, s. 128–131.

mianem najciekawszego przedstawiciela dramaturgii rosyjskiej nowej generacji, choć bardzo często ograniczają się tylko do wzmianki o twórczości Wyrypajewa, i to zazwyczaj do jego pierwszych dramatów: *Sny, Tlen, Lipiec*¹⁴⁷. Polscy badacze, podejmujący temat współczesnej dramaturgii rosyjskiej, przede wszystkim Halina Mazurek¹⁴⁸, Walenty Piłat¹⁴⁹, Lidia Mięśowska¹⁵⁰ czy Krzysztof Kopka¹⁵¹ również uznają Wyrypajewa za jednego z najciekawszych, obok Jewgienija Griszkowca,

147 Można tu wymienić takich badaczy jak: Mark Lipowiecki, Swietłana Gonczarowa-Grabowska, Ilmira Bołotjan, Irina Zajcewa. Zob. М. Липовецкий, *В жанре исторического отходняка*, „Новое литературное обозрение” 2005, nr 73, s. 413–430; С. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX–XXI века*, Moskwa 2006; И. Болотян, *Новая драма. Жизнь в текстах*, „Современная драматургия” 2006, nr 1, s. 158–170; И. Зайцева, *Поэтика современного драматургического дискурса*, Moskwa 2002.

148 H. Mazurek, *Gra, mistyfikacja i żart w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Dramat rosyjski. Kłasyka i współczesność*, red. H. Mazurek, Katowice 2000, s. 216–227; Eadem, *Cywilizacja współczesnego świata w odbiorze dramaturgów rosyjskich schyłku XX wieku*, [w:] *Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy*, red. L. Rożek, S. Jabłoński, Częstochowa 2003, s. 369–374; Eadem, *W moskiewskim Teatrze.doc*, [w:] *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007, s. 105–119; Eadem, *Przypowieści z refrenem. O dramaturgii Iwana Wyrypajewa*, „Rosyjskie Studia Literaturoznawcze” 2008, nr 20, s. 84–95.

149 W. Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000; *Postmodernizm w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, „Studia Rossica” 1997, nr 5, s. 137–146; „Szkoła” *Nikołaja Kolady. O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigariewa*, [w:] *Dawna a nowa Rosja*, red. R. Jarkowski, N. Kasperek, Warszawa 2002; *Monodram we współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Acta Neophilologica” 2015, nr 1/17, s. 145–152.

150 L. Mięśowska, *Między postkomunizmem a postmodernizmem. Najnowszy dramat rosyjski w poszukiwaniu tożsamości kulturowej*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2016, nr 4, s. 59–77; Eadem, „Gry w dramacie” w *najnowszym scenopisarstwie rosyjskim*, [w:] *Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. H. Mazurek, Katowice 2004, s. 221–231; Eadem, „Meblowanie przestrzeni” w *najnowszym dramacie rosyjskim*, „Przegląd Ruscystyczny” 2015, nr 1 (149), s. 64–111; Eadem, *Interpretacje motywów biblijnych w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Dziedzictwo religijne w literackiej kulturze Europy XIX i XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, s. 203–213.

151 K. Kopka, *Iwana Wyrypajewa walka o oddech*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 93–98; Idem, *Lepsi! I cztery kawalki dramatyczne w Rosji*, Gdańsk 2003.

Wasilija Sigariewa, Olega Bogajewa, Pawła Priażko, Maksima Kuroczkina, dramatopisarzy przełomu XX i XXI wieku, podkreślając jego znaczący wpływ na powstanie „nowego dramatu”¹⁵².

Świat przedstawiony w tradycyjnym utworze dramatycznym koncentruje się wokół akcji, wyraźnie zarysowanej i poddanej rygorom kompozycyjnym: od ekspozycji poprzez rozwinięcie, punkt kulminacyjny, perypetie do rozwiązania. Charakteryzuje się ograniczeniem do minimum roli podmiotu literackiego, dramatyzmem i wielofunkcyjnym dialogiem. Dramat tradycyjny oparty jest na splocie kolizji, działaniu postaci i ścieraniu się różnych racji, a bohaterowie zmuszeni są do podejmowania decyzji i przyjmowania określonych postaw¹⁵³.

W rosyjskiej dramaturgii przełomu XIX i XX wieku jej najwybitniejszy przedstawiciel – Antoni Czechow zaproponował nowe podejście do kategorii tragizmu jako wyróżnika dramatu. Pokazał, że tragizm ukryty jest w powszedniej egzystencji. Na określenie „szarzyzny” i społeczności życia codziennego autor *Trzech sióstr* użył słowa „пошлость”. W swoich utworach Czechow prezentuje bohaterów samotnych i biernych, którzy nie podejmują żadnych działań zmierzających do zmiany życia, karmią się wspomnieniami z przeszłości i iluzjami o przyszłym, odległym szczęściu¹⁵⁴. Źródła ujawnionego przez Czechowa „tragizmu codziennej egzystencji” należy upatrywać nie tyle w świecie zewnętrznym, ile w samym człowieku, który nie potrafi nadać sensu własnej egzystencji¹⁵⁵.

Na początku XXI wieku, w atmosferze rozczarowania, pesymizmu i poczucia schyłkowości, można zaobserwować ponowny zwrot ku poetyce dramatów Czechowa. W jego dramaturgii miejsce szczególne zajmują pauzy i podtekst, wyrażony za pomocą „nacechowanych semantycznie symbolicznych scen, gestów, dźwięków i detali, zapęblających

152 Halina Mazurek wymienia Wyrpajewa obok Olgi Muchinej, Natalii Kołtyszewej, Tatiany Fiłatowej jako przedstawiciela dramaturgii „nowej nowej fali”. Zob. H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska: wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 13.

153 Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1999, s. 61–62.

154 Zob. A. Czechow, *Wybór dramatów*, wstęp i oprac. R. Śliwowski, Wrocław 1979.

155 K. Osińska, *Dramaturgia i teatr w latach 1895–1917*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.

przestrzeń dramatu oraz w charakterze samej przestrzeni”¹⁵⁶. Jak pisze Beata Waligórska-Olejniczak: „zewnątrzne *ubóstwo* dramatu Czechowa, częste pauzy, powtórzenia czy niedomówienia w sposób celowy wciągają potencjalnego widza w świat duchowy postaci, w którym równoważnymi stają się treści wypowiedziane i niewypowiedziane, jedno nie zamienia drugiego, ale dopełnia, pogłębia i rozwija”¹⁵⁷. Kontynuatorami czechowskiej tradycji dramatu psychologicznego¹⁵⁸ są dwudziestowieczni rosyjscy „nowi klasycy” – Wiktor Rozow i Aleksander Wampilów. Koncentracja na psychologii postaci staje się także wyróżnikiem dramaturgii „postwampilowskich” twórców „nowej fali”, do których należą między innymi Marija Arbatowa¹⁵⁹, Ludmiła Pietruszewska i Wiktor Sławkin. Tradycja Czechowa znajduje swoje odzwierciedlenie również w twórczości takich przedstawicieli dramaturgii rosyjskiej jak Dmitrij Prigow¹⁶⁰ i Władimir Sorokin oraz reprezentantów „nowego dramatu” lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, między innymi Michaiła Ugarowa, Jewgienija Griszkowca, Kseni Dragunskiej, Nikołaja Kolady, Wasilija Sigariewa, Olega Bogajewa, Jeleny Isajewej, a także Iwana Wyrpajewa.

„Nowy dramat” rosyjski to pojęcie funkcjonujące w krytyce i określające utwory, które cechuje aktualność pod względem tematyki i nowoczesność w wyborze środków artystycznych. Aktualność jednakże nie zawsze oznacza, jak pisał Ugarow, bycie „tutaj i teraz”. Współcześni dramaturdzy z łatwością sięgają do motywów fantastyki, absurdu, groteski, ale wykorzystują także tematy historyczne. Najważniejszy jest jednak dla nich bohater – na wskroś współczesny w sposobie myślenia i postępowania.

156 B. Olaszek, *Symbolika wody w dramatach A. Czechowa*, „Collectanea Philologica” 2006, nr 9, s. 236.

157 B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009, s. 62.

158 Por. M. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Москва 2006, s. 9.

159 Marija Arbatowa jest również znana jako działaczka rosyjskiego ruchu feministycznego.

160 Dmitrij Prigow zyskał popularność nie tylko jako dramatopisarz i poeta, ale przede wszystkim jako plastyk, tworzący w nurcie tzw. soc-artu, „poezji wizualnej” i „stichografii”.

Warto wspomnieć, że „nowy dramat” jest zjawiskiem obecnym także w Niemczech, Wielkiej Brytanii, na Białorusi, Ukrainie, Litwie czy w Polsce. Najwybitniejszymi przedstawicielami współczesnej dramaturgii są: w Niemczech – Marius von Mayenburg, w Wielkiej Brytanii – Sarah Kane, Mark Ravenhill i Martin McDonagh, na Białorusi – Paweł Priażko, na Ukrainie – Natalia Woróżbit i Maksim Kuroczkin, na Litwie – Marius Ivaškevičius, w Polsce – Dorota Masłowska, Michał Walczak, Paweł Demirski i Krzysztof Bizio. Charakterystyczną cechą współczesnej dramaturgii światowej jest jej bogactwo treściowe i estetyczne wyrafinowanie. Jacek Kopciński zwraca uwagę, że:

Sztuki te, pełne intertekstualnych odniesień, świadomie przywołują, a następnie ciekawie przekształcają rozmaite style, poetyki i konwencje dramatyczne. Traktują je jednak w sposób nowoczesny, nie jako obowiązującą regułę, ale formalny sygnał sensu, odwołanie do wybranej tradycji literackiej i teatralnej, która kryje określoną koncepcję rozumienia świata i człowieka. Kwalifikacje gatunkowe są w nich ostentacyjnie umowne i ruchome, jak umowna i zmienna od dwustu już lat pozostaje nasza perspektywa oglądu rzeczywistości¹⁶¹.

Pojęcie „nowy dramat”¹⁶² pojawiło się po raz pierwszy na przełomie XIX i XX wieku i było związane z działalnością dramaturgiczną takich twórców jak Henryk Ibsen, August Strindberg, Maurice Maeterlinck i Antoni Czechow¹⁶³. Wymienionych dramatopisarzy łączyło poszukiwanie nowych form wyrazu artystycznego dla ukazania otaczającej rzeczywistości. W okresie tym przeprowadzano eksperymenty w dziedzinie

161 J. Kopciński, *Przejšcie. Dramaturgia końca XX wieku*, [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1998 roku. Antologia*, t. I, wstęp i wybór J. Kopciński, oprac. tekstów G. Wroniewicz, Warszawa 2012, s. 17–18.

162 Jak przekonuje Swietlana Gonczarowa-Grabowska: „Современную новую драму частично роднит с новой драмой конца XIX – начала XX века неопределенный финал, эксперимент с формой, рефлексия героя, ощущение безысходности, а также интерес к изображению личности, находящейся в критической ситуации переломной эпохи”. С. Гончарова-Грабовская, „Новая драма” рубежа XX–XXI вв. и полемика вокруг, [w:] *Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы*, Санкт-Петербург 2007, s. 101.

163 A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, cz. II, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983.

dramatu realistycznego, pojawiły się także sztuki o charakterze symbolicznym (Maeterlinck, Strindberg). Nowatorstwo formalne było odzwierciedleniem nastrojów i idei epoki przełomu, a poszukiwanie nowych form w dramacie łączyło się z powstaniem teatralnej koncepcji dramatu¹⁶⁴. Dramat u schyłku XIX wieku negował w swej treści, jak przekonuje literaturoznawca Peter Szondi, to, co ze względu na szacunek do tradycji pragnął dalej formalnie wyrażać – aktualność ludzkich problemów. Spoiwem łączącym utwory dramatyczne tego okresu było przeciwstawienie podmiotu i przedmiotu: „dynamicznemu przechodzeniu podmiotu i przedmiotu (i na odwrót) – w formie, przeciwstawia się statyczna ich rozłączność – w treści”¹⁶⁵.

Podobieństwa typologiczne pomiędzy „nowym dramatem” przełomu XIX i XX oraz XX i XXI wieku oparte są na skomplikowanej sytuacji historycznej i kulturowej, na towarzyszącej twórcom świadomości wyczerpania się tradycyjnych form sztuki oraz potrzebie poszukiwania nowej¹⁶⁶. Jean-Pierre Sarrazac pisze o kryzysie dramatu, który w pełni objawił się w czasach Emila Zoli, Henryka Ibsena, Augusta Strindberga, jednakże jego symptomy można było dostrzec już w dramaturgii Denisa Diderota i Gottholda Lessinga. Kryzys ten był odpowiedzią na pojawienie się nowych, złożonych relacji między człowiekiem, światem i społeczeństwem¹⁶⁷.

164 J. Gracla, *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice 2001, s. 9.

165 P. Szondi, *Teoria współczesnego dramatu*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1976, s. 72.

166 Por. M. Меркулова, „Новая драма“, „Миргород” 2016, nr 1, s. 52.

167 „Nowy dramat” przełomu XX i XXI wieku, by posłużyć się ustaleniami Olgi Żurciewej, powstał jako przeciwwaga dla renesansowego systemu teatralnego i został zbudowany na: „противоречии между несвободным, не дающим возможности действовать состоянием человека и действительной природой драмы. Герои драмы, [...], располагались не как раньше – друг против друга, а оказывались перед лицом враждебной действительности. У значительных художников, драматургов и режиссеров этого переломного времени проблема создания целостной и всесторонней картины жизни перерастает в проблему цельности и нераздробленности самой жизни”. O. Журчева, *Формы выражения авторского сознания в новейшей русской драме*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria Rossica” 2014, nr 7, s. 279–280.

Konieczność podjęcia nowych treści i tematów, mniej lub bardziej związanych z problematyką alienacji psychologicznej, moralnej, społecznej, metafizycznej, czyli ogólnie alienacji człowieka w świecie, spowodowała stopniowy rozpad formy dramatu, opartej w tradycji arystotelesowsko-hegłowskiej na konflikcie postaci, zakończonym katastrofą¹⁶⁸. Jednakże w odróżnieniu od „nowego dramatu” ubiegłego stulecia współczesny „nowy dramat” rosyjski jest fenomenem ogólnokulturowym – opiera się na poszukiwaniach nie tyle teatralnych rozwiązań w zakresie nowatorskich form, ile czerpie ze zdobyczy sztuki w ogóle:

Зародившись в первой половине 90-х годов как партизанская попытка горстки молодых драматургов противостоять все умертвляющему театральному мейнстриму, новая драма превратилась в катализатор обновления и поиска в кинематографе, телевизионных жанрах, литературе, музыке, актуальном искусстве¹⁶⁹.

Prekursorem „nowej dramaturgii rosyjskiej” w latach dziewięćdziesiątych XX wieku był Aleksiej Szypienko, wyznający zasadę „powszechnego odrzucania”¹⁷⁰, negujący obowiązujący kanon dramaturgiczny i udowadniający nieprzydatność wykorzystywanych dotychczas chwytów artystycznych¹⁷¹. Szypienko proponował nowe podejście do dramatu, pokazując, że chaos życia da się wyrazić tylko poprzez nieuporządkowaną formę. Autor utworów *Z życia kamikadze* i *Werona* walczył z szablonowym myśleniem i ideologicznymi standardami wypracowanymi przez estetykę realizmu socjalistycznego. Młodzi twórcy w ślad za Szypienką wyrażają głęboki niedosyt tradycyjnymi środkami

168 J.-P. Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 14.

169 В. Забалуев, А. Зензинов, *Новая драма: практика свободы*, „Новый мир” 2008, nr 4, http://magazines.russ.ru/novyj_mi /2008/4/za14.html [dostęp: 27.07.2022].

170 Walenty Piłat pisze o rozczarowaniu Szypienki obecną władzą i jego zwątpieniu w sens wartości proklamowanych przez oficjalną krytykę, co stało się dla dramaturga „źródłem totalnej negacji otaczającego świata”. W. Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000, s. 120.

171 H. Mazurek, *Po lekturze dramatów Aleksieja Szypienki*, [w:] *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach*, red. H. Mazurek-Wita, Katowice 1995, s. 149–160.

ekspresji literackiej i nie boją się sięgać po nowe rozwiązania. Głównym celem, jaki sobie wyznaczili, jest zachowanie „pozycji zerowej”, czyli takiej, która umożliwi rozwiązywanie wszystkich problemów treściowych i formalnych, wychodząc od tekstu i na nim kończąc¹⁷².

Współcześni dramaturdzy rosyjscy spotykają się z aprobatą ze strony krytyków i widzów, jednakże wśród rzeszy admiratorów ich talentu pojawiają się też głosy krytyczne. Zarzuty dotyczą przede wszystkim braku dobrze umotywowanych historii, nieprzemysłanej kompozycji oraz koncentrowania się wyłącznie na epizodach. Badacze podkreślają, że w wielu najnowszych dramatach wszystko jest „poszatowane, niepasujące do siebie i wyrwane z kontekstu”¹⁷³ oraz obrośnięte „nieudolnymi niedopowiedzeniami”¹⁷⁴. Jednakże, jeśli przyjąć, że współczesna dramaturgia odzwierciedla nasze czasy, charakteryzujące się rozpadem dotychczasowych wartości¹⁷⁵, upadkiem autorytetów, płynnością wartości i form¹⁷⁶, dzieła młodych dramaturgów przekazują nam prawdę o nas samych.

„Nowy dramat” charakteryzuje się eksperymentem formalnym, nieokreślonością, grą z gatunkiem, łączeniem tego, co aktualne, z tym, co uniwersalne. Odwołuje się on do różnorodnych konwencji, wyróżnia się poetyką skrótu myślowego, nienormatywną leksyką graniczącą z obscenicznością, grą ze słowem i wydobywaniem jego różnorodnych znaczeń¹⁷⁷. Choć samo pojęcie „nowy dramat” („новая драма”¹⁷⁸) zakorzeniło się już wśród badaczy, krytyków i jest stoso-

172 Л. Ветелина, „Новая драма” XX–XXI вв. Проблематика, типология, эстетика, история вопроса, Омск 2009, s. 114.

173 A. Suchowierchow, *Rosyjski teatr bez pytań i odpowiedzi*, przeł. A. Mirkes, M. Radziwon, „Dialog” 2001, nr 2, s. 125.

174 Zob. G. Zaslowski, *Między tęsknotą a blichтром*, przeł. M.B. Jagiełło, „Dialog” 2001, nr 2, s. 133.

175 Por. H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga*. „Szkoła” Nikołaja Kolady, Katowice 2007, s. 158–159.

176 Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

177 W. Piłat, *Od „nowego realizmu” ku poszukiwaniom awangardowym. Kilka uwag o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Acta Universitatis Lodzianensis Folia Litteraria Rossica” 2013, nr 6, s. 46.

178 Т. Журчева, *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков. Предварительные итоги*, Самара 2016; Л. Ветелина, „Новая драма” XX–XXI вв. Проблематика, типология, эстетика, история вопроса, Омск 2009, s. 108–114.

wane obecnie w badaniach literackich, używa się też takich określeń jak „nowy nowy dramat” („новая новая драма”, В. Мирзоев), „postsowiecki dramat” („постсоветская драма”) i „noworosyjski dramat” („новороссийская драма”, А. Соколянский), „dramaturgia aktualna” („актуальная драматургия”, М. Тимашева), „młododramaturgia” („младодраматургия”, М. Давыдова), „sramaturgia” („сраматургия”, И. Смирнов), „dramat nadzwyczajnej sytuacji” („ДЧС” – драма чрезвычайной ситуации”, М. Мамаладзе), „new writing” (А. Sierz)¹⁷⁹. Iwan Wyrypajew, uznawany za wybitnego przedstawiciela „nowego dramatu”, bardzo sceptycznie odnosi się do ustaleń współczesnych badaczy, dotyczących tego zjawiska. Twierdzi, że określenie to jest sztuczne i zawęża rozumienie istoty dramatu: „Мне кажется, что название *новая* драме этой дали, потому что появилась целая волна новых драматургов, и неважно, в каком направлении, стиле или жанре они пишут”¹⁸⁰.

Szczególnie istotne w nowej dramaturgii jest specyficzne użycie języka jako bezpośredniej reakcji na zmiany zachodzące w życiu wewnętrznym człowieka. Redukcji ulega rola dialogu, a wyróżnikiem dramatu staje się epickość¹⁸¹. Jest to cecha charakteryzująca dramaty Wyrypajewa. Unowocześnienie języka i stylu, jak pisze Swietłana Gonczarowa-Grabowska, miało ogromny wpływ na poetykę tego gatunku¹⁸². Badaczka przekonuje, że termin „nowy dramat” trzeba rozumieć nie tylko jako gatunek literacki, lecz jako nowy, eksperymentalny etap rozwoju współczesnej dramaturgii, polemiczny wobec dwudziestowiecznej rosyjskiej tradycji dramaturgicznej.

Por. М. Меркулова, „Новая драма”, „Новый филологический вестник” 2011, nr 2 (17), s. 122–126; В. Забалуев, А. Зензинов, *Между медитацией и „ноу хау”*. *Российская новая драма в поисках самой себя*, „Современная драматургия” 2003, nr 4, s. 142–168; И. Зайцева, *Поэтика современного драматургического дискурса*, Москва 2002.

179 Н. Брусницына, *Современные интерпретации классики на сцене театра „Новая драма”*, Самара 2016.

180 Е. Кутловская, *Я – консерватор*, <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17> [dostęp: 18.07.2022].

181 Н. Mazurek, *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, nr 20, s. 96.

182 С. Гончарова-Грабовская, *Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI в.*, Москва 2003, s. 115.

Istotą najnowszej dramaturgii jest ukazanie za pomocą określonych środków wyrazu „kryzysu życia osobistego”¹⁸³. W swojej monografii rosyjski historyk literatury Mark Lipowiecki i brytyjska teatrolożka Birgit Beumers¹⁸⁴ wymieniają charakterystyczne elementy nowego dramatu jak hipernaturalizm, obsceniczna leksyka oraz czarny humor, za przykład podając dramaty Wyrupajewa *Tlen*, *Księga Rodzaju nr 2* i *Lipiec*. Wyszczególnione przez badaczy cechy „nowego dramatu” można dostrzec także w innych utworach Wyrupajewa jak *Sny*, *Miasto*, *gdzie ja*, *Pijani*, *Niežnośnie długie objęcia*, *Słoneczna linia*.

Rosyjscy teoretycy literatury zwracają uwagę właśnie na relacje nowego dramatu z tradycją literacką (Olga Żurciewa), nowatorskie formy przekazu (Marija Gromowa), sposoby reprezentowania autorskiego „ja” (Mark Lipowiecki). Jedną z trzech najważniejszych cech współczesnej dramaturgii, wymienianych przez Lipowieckiego, jest „neokonfesyjność”, polegająca na autodekonstrukcji podmiotu wypowiedzi. Jest ona charakterystyczna dla Iwana Wyrupajewa, a także Jewgienija Griszkowca i Olgi Muchinej. Drugą cechą jest „neonaturalizm”, zwany także „hipernaturalizmem”, typowy dla dramaturgów współpracujących z Teatrem.doc (między innymi dla Michaiła Ugarowa) oraz autorów tak zwanej uralskiej szkoły dramaturgicznej, której twórcą jest Nikołaj Kolada. Trzecią tendencją, wyszczególnioną przez badacza jest przenikanie się naturalizmu i groteski, które, zdaniem Lipowieckiego, czytelnik może zaobserwować w twórczości między innymi braci Presniakowów czy Maksima Kuroczkina. Wyróżnikiem utworów tych ostatnich dramatopisarzy jest tak zwana niemimetyczność, czyli odejście od naśladownictwa rzeczywistości¹⁸⁵.

183 И. Болотян, *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания*, [w:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI. Проблема конфликта*, ред. Т. Журчева, Самара 2009, s. 102.

184 М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты „Новой драмы”*, Москва 2012, s. 325–364. Ostatni rozdział monografii Lipowieckiego i Beumers pt. *Teatr Iwana Wyrupajewa (Teatr Ivana Vyrypaewa)*, dotyczący wczesnych utworów Wyrupajewa, podzielony został na podrozdziały: *Tlen (Кислород)*, *Księga Rodzaju nr 2 (Бытие № 2)*, *Lipiec (Июль)*, *Euforia albo marzenie o tragedii (Эйфория, или Мечта о трагедии)*.

185 М. Липовецкий, *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*, „Новое литературное обозрение” 2005, nr 73, s. 246–250.

Współczesna dramaturgia rosyjska przeciwstawia się tradycji dramatu socjologicznego, eksperymentuje z formą, językiem, łączy gatunki. Jak przekonuje Marija Gromowa, gatunkowe odnowienie dramatu zawsze jest rezultatem poszukiwania nowej formy, dzięki której można wyrazić subiektywne postrzeganie świata¹⁸⁶. Współcześni dramatopisarze rosyjscy określają swoje dzieła mianem tekstów, projektów czy kompozycji. Takie nazewnictwo stosuje także Iwan Wyrpajew: tekstem dla jednego wykonawcy jest dramat *Lipiec, Tlen* został podzielony na kompozycje, utwór *Sentencje Panteleja Karmanowa* na ponumerowane sentencje, projektem, w którym znajdują się tematy muzyczne, jest *Nancy*.

Realizacje artystyczne nowego dramatu w Rosji mają miejsce na wielu alternatywnych, niedawno powstałych scenach teatralnych. Jak zauważa Katarzyna Osińska, „struktury, w ramach których działa dziś większość młodych twórców teatru rosyjskiego [...] nie są przeznaczone do długotrwałych poszukiwań (jak to miało miejsce w studiach i laboratoriach), lecz do projektów obliczonych na szybki rezultat”¹⁸⁷. Wśród scen alternatywnych prym wiodą wspomniani już Teatr.doc¹⁸⁸ i teatr Praktika założony przez Eduarda Bojakowa. Na uwagę zasługują także takie teatry jak Centrum Dramaturgii i Reżyserii założone przez Aleksieja Kazancewa i Michaiła Roszyna (Центр драматургии и режиссуры ЦДР под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рощина), i Centrum Teatralne *Na Strastnom* (Театральный центр „На Страстном”), które tworzy wspólne projekty między innymi z Nikołajem Koladą i jego uczniami z Jekaterynburga. Warto wspomnieć, że w latach 2012–2021 prężnie działało Centrum im. Gogola (Гоголь-центр) z Kiryłem Sieriebriennikowym na czele. Do 2022 roku aktywnie funkcjonowało też Centrum im. Wsiewołoda Meyerholda (Центр имени Вс. Мейерхольда), któremu przewodziła Jelena Kowalska,

186 M. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Москва 2006.

187 Badaczka pisze, że zarówno Jewgienij Griszkwieć, Iwan Wyrpajew, jak i Kirył Sieriebriennikow „nie odwołują się do swych teatralnych korzeni wprost (często zresztą ich korzenie tkwią w innych niż teatr obszarach sztuki), ani tym bardziej nie przywołują autorytetu szkoły”, K. Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania transformacje*, Gdańsk 2009, s. 74.

188 Zob. N. Góra, *Dosłownie. O Teatrze.doc-umentalnym uwag kilka*, [w:] *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, red. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016, s. 65–72.

a dyrektorem artystycznym był Wiktor Ryżakow, następnie Dmitrij Wołkostriełow. Obecnie Centrum im. Gogola jest tymczasowo zamknięte, a Centrum Meyerholda zostało połączone ze Szkołą Sztuki Dramatycznej (Школа драматического искусства). To właśnie dzięki inicjatywom artystycznym podejmowanym przez wymienione teatry odbywa się wiele konkursów i festiwali poświęconych młodej dramaturgii. Wśród tych najbardziej znanych i prestiżowych warto wymienić *Фестиваль молодой драматургии Любимовка, Действующие лица, Евразия, Ремарка, Первая читка*. Na uwagę zasługują także takie konkursy współczesnej dramaturgii jak *Авторская сцена, Волошинский конкурс, Литодрама, Исходное событие – XXI век*. Spośród wszystkich zgłoszonych utworów w „konkursie konkursów” pt. *Кульминация* wybierany jest „dramat roku” („пьеса года”). Na festiwalu awangardy teatralnej *SibAltera* w Nowosybirsku zadebiutował Iwan Wyrypajew, który zaprezentował wtedy szerszej publiczności swój debiutancki dramat *Sny*.

Wśród badaczy utrwaliło się przekonanie, że najważniejszymi ośrodkami rosyjskiego życia teatralnego i „nowego dramatu” są Moskwa i Jekaterynburg. Warto jednak dodać, że prężnie działają także ośrodki w Sankt Petersburgu (Dmitrij Wołkostriełow, Asia Wołoszyna, Anastasija Bukreewa), w Togliatti (Jurij Kławdijew, Wiaczesław i Michał Durnienkowie), w Samarze, Omsku, Permie. Fenomenem na skalę światową jest tak zwana uralaska szkoła dramaturgiczna¹⁸⁹, na czele której stoi Nikołaj Kolada – wybitny dramaturg, aktor, reżyser teatralny i pedagog, założyciel Kolada Teatru (Коляда-Театр) w Jekaterynburgu, mistrz literackiej „czernuchy”, nazywany przez krytyków piewą ciemnych stron życia¹⁹⁰. Uczniowie Nikołaja Kolady, wśród nich między innymi bracia Presniakowie, Wasilij Sigariew,

189 Zob. N. Góra, *Герой на отшибе в драматургии Николая Коляды*, [w:] *Антропология времени*, сб. науч. ст. в 2 ч., под. ред. Т.Е. Автухович, Гродно 2015, s. 260–266. Określenie „szkoła” w odniesieniu do uralskich dramaturgów można znaleźć w książce Haliny Mazurek *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, Katowice 2007. Takiego sformułowania używa także Olga Żurciewa: O. Журчева, *Поэтика „новой драмы”*, [w:] *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века*, Самара 2001, <http://udik.com.ua/books/book-1387/> [dostęp: 15.07.2022].

190 L. Mięśowska, *Rozpad etosu rodziny tradycyjnej w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Ku antropologii rodziny*, red. L. Rożek, Częstochowa 2009, s. 255.

Oleg Bogajew, Jarosława Pulinowicz, to dramaturgowie światowej sławy. Uralaska dramaturgia skłania się ku opisowi prowincji, na tle której pokazany jest „peryferyjny” czechowowski mały człowiek, pragnący wyrwać się z przytłaczającej go rzeczywistości. W dramatach dominuje katastroficznosc połączona z bajkowością, rodzimym folklorem i mitem¹⁹¹.

Ważne miejsce na teatralnej mapie Moskwy zajmowali wybitni dramaturgowie i reżyserzy teatralni – Jelena Gremina (1956–2018), Michaił Ugarow (1956–2018), Ksenia Dragunskaja (1965–2021). Obecnie z Moskwą związani są tacy artyści jak Michaił Durnienkow, Dmitrij Daniłow, Jewgienij Griszkwiec, Jelena Isajewa. Wymienionych twórców łączy jedynie miasto, w którym pracują i wystawiają swoje utwory, można więc uznać określenie „moskiewska szkoła dramaturgii” za pojęcie umowne. Ośrodek „moskiewski” charakteryzuje się podejmowaniem aktualnej tematyki społeczno-politycznej oraz wielością rozwiązań artystycznych, wśród których często wykorzystywana jest technika *verbatim* (z łac. dosłownie)¹⁹², stosowana w teatrach dokumentalnych, na przykład w Teatrze.doc¹⁹³. Najważniejszym jej celem jest maksymalne zbliżenie się do rzeczywistości, która

191 Kolada uważa, że najważniejszym celem dramaturgów rosyjskich jest poszukiwanie prawdy, ponieważ jego zdaniem w teatrze i dramacie wszystko już było oprócz prawdy. Por. H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska: wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 4, s. 20.

192 Tematem najnowszych zjawisk w teatrze rosyjskim, ze szczególnym uwzględnieniem teatru dokumentalnego, zajmowała się polska badaczka Joanna Puzyna-Chojka (*Odkłamywanie teatru*, „Dialog” 2004, nr 4, s. 56–60). Zob. także: K. Osińska, *Gry z przeszłością*, „Dialog” 2004, nr 7, s. 176–185; M. Jarmułowicz, *Verbatim nad Motławą*, „Dialog” 2004, nr 7, s. 45–49.

193 Teatr.doc., jak przekonują Lipowiecki i Beumers, „Наряду с чисто социальными эффектами от представлений из жизни бомжей, мигрантов, жертв инцеста, заключенных и т.п., спектакли-вербатимы представляли новый тип отношений с языком. Этот театр демонстративно отказывался от условностей не только культурной и отшлифованной, но и письменной речи, возвращаясь к устному слову – непосредственному и в то же время наполненному различным словесным мусором – от повторений, слов-паразитов до мата”. Б. Боймерс, М. Липовецкий, „Бог – это кровь”. *Театр и кинематограф Ивана Вырыпаева*, <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/192-247bojmers-lipovetskij.pdf> [dostęp: 21.07.2022].

pokazywana jest bez ornamentów teatralnych. Metoda ta posłużyła młodym dramatopisarzom do opisania dotychczas marginalizowanych i przemilczanych problemów społecznych: agresji, przemocy seksualnej, narkomanii.

3. Z prowincji do stolicy

Można powiedzieć, że Iwan Wyrypajew jest artystą drogi, zarówno w sensie fizycznym – pracuje bowiem na kilku kontynentach: w Europie, Azji, Ameryce, jak i twórczym, ze względu na poszukiwania różnych form przekazu artystycznego. Dramatopisarz mieszkał w kilku rosyjskich miastach: w Irkucku, Magadanie, Moskwie, tworzył spektakle w teatrach Warszawy, Krakowa, Poznania, współpracował z niemieckimi teatrami w Berlinie, Düsseldorfie, Dreźnie, wystawiał swoje dramaty w Stanach Zjednoczonych (Nowy Jork, Kalifornia, Massachusetts, Connecticut). W sensie zarówno geograficznym, jak i fizycznym podróżują też bohaterowie takich jego utworów jak *Tlen*, *Niežnośnie długie objęcia*, *Taniec Delhi*. Podróż, „bycie w drodze” jest dla dramaturga metaforą poszukiwania odpowiedzi na zasadnicze pytania. Tak na przykład w dramacie *UFO*, napisanym w 2012 roku, jedna z bohaterek mówi, że bycie w drodze to nie pojęcie filozoficzne, koncepcja czy religia, a poczucie dyskomfortu związanego z przemijaniem: „Путь это состояние такого вечного дискомфорта в этом мире, потому что ты понимаешь, что все вокруг это все только на время, что ты все это оставляешь, что тебя все это не касается потому что ты идешь дальше” (*UFO*, 2012, s. 22).

O poszukiwaniach przez Wyrypajewa drogi artystycznej i własnego głosu pisze Marina Dawydowa – rosyjska krytyczka teatralna, literaturoznawczyni i teatrolożka:

Родина человека Вырыпаева – город Иркутск, откуда его вынесло в Москву на волне *новой драмы*. Корни драматурга Вырыпаева определить труднее. Романтизм с его манфредовским бунтом, Достоевский с его *человеком из подполья*, Жан Жене с его интересом к изнанке души [...]. Все это мерцает в сочинениях главного сегодняшнего боготворца русской сцены неявными литературными реминисценциями¹⁹⁴.

194 M. Dawydowa, *Не хочу показаться сумасшедшим, но я жду эпоху Возрождения*, wywiad z Iwanem Wyrypajewem, <https://iz.ru/news/316882> [dostęp: 18.07.2022].

Iwan Wyrypajew, rocznik 1974, urodził się i dorastał w prowincjonalnym syberyjskim Irkucku, gdzie był świadkiem rosyjskiej transformacji ustrojowej lat dziewięćdziesiątych i odczuł skutki upadku komunizmu¹⁹⁵. Jewgienij Griszkowicz, jeden z najwybitniejszych współczesnych dramaturgów rosyjskich, zwraca uwagę na niełatwą „relację” Wyrypajewa z jego miastem rodzinnym:

Я считаю, что у него на самом деле нет контакта с этим городом. Иркутск ведь город очень тяжелый, из сибирских городов он самый тяжелый, пожалуй. Город, который находится на отшибе [...]. И они не встретились: Ваня с городом. Судя из того, что он транслирует в своих произведениях, я вижу, что ему там было тяжело. Даже чисто символически: город убил его маму. Что может быть более символическим, чем смерть в маршрутном такси? Город убил маму¹⁹⁶.

Autor *Nieznosnie długich objęć*, jak sam mówi, wyrósł w kryminalnej dzielnicy Irkucka, gdzie przemoc fizyczna i psychiczna, narkotyki, kradzieże, rozboje organicznie wpisywały się zarówno w charakterystykę miasta, jak w i sytuację polityczną Rosji, „[...] я был настоящим гопником. Бил людей ногами по лицу, отбирал деньги на вокзале, нюхал. [...] У меня было имперское сознание. [...] Я был гомофобом”¹⁹⁷. Znalazło to wyraz w jego twórczości, szczególnie w dramatach *Sny*, *Miasto, gdzie ja*, *Tlen*. W jednym z wywiadów dramaturg wspominał, że okres ten był czasem, w którym erozji ulegały wszelkie punkty odniesienia:

Przy nas bardzo szybko skończyła się epoka. W ciągu miesiąca nagle przestało istnieć życie, jakie znaliśmy, i społeczeństwo komunistyczne,

195 W krótkometrażowym filmie „Iwan Wyrypajew. Rozmowy istotne”, wyreżyserowanym w 2009 roku przez Andrzeja Wojciechowskiego, dramaturg opowiada o swoim życiu osobistym i zawodowym, <http://ninateka.pl/film/iwan-wyrypajew-rozmowy-istotne> [dostęp: 25.07.2022].

196 Д. Васильева, „Ваня Вырыпаев – важнейший художник из всех моих современников”, <http://www.irk.ru/news/articles/20170511/theatre/> [dostęp: 11.07.2022].

197 А. Хитров, „Это война гопника. Типа – что вы, украинцы, из себя строите? А ну идите сюда!”, <https://meduza.io/feature/2022/08/20/eto-voyna-gopnika-tipa-chto-vy-ukrainsy-iz-sebya-stroite-a-nu-idite-syuda?fbclid=IwAR3iA> [dostęp: 21.08.2022].

do którego przywykliśmy [...]. Ludzie w Rosji nie byli gotowi na tak gwałtowną zmianę, stali się w pewnym sensie dzicy. [...] Najgorsze były lata 90. Nie było wiadomo, co jest jeszcze słuszne, a co już nie. Wszystkiego uczyliśmy się od nowa, po omacku¹⁹⁸.

Zainicjowany przez Michaiła Gorbaczowa proces przekształcania systemu komunistycznego Związku Radzieckiego, zwany pierestrojką, z głośnym hasłem „jawności” życia (*гласность*) doprowadził w efekcie do ogólnej dezorientacji społecznej i wzrostu patologii. Na szeroką skalę zaczęła nasilać się korupcja, a obywatelom przyszło się zmierzyć z nepotyzmem i nadużyciami władzy dla osiągnięcia własnych korzyści materialnych. Wyrypajew wspomina te czasy z goryczą: „Było jak na wojnie. Brakowało jedzenia, na ulicach strzelali z automatów. Wszędzie narkotyki. Prawie połowa mojej klasy nie żyje. Heroina, HIV. Mój najbliższy przyjaciel wtedy zmarł”¹⁹⁹. Jednak, jak przyznaje, to właśnie doświadczenia lat młodości stały się kanwą jego dramatów o młodych, odważnych i nieszczęśliwych ludziach. Swój debiutancki dramat *Сны*²⁰⁰ poświęcił dramaturg przyjaciółom, którym właśnie narkotyki wyznaczyły kres życia. Bohaterowie tego utworu funkcjonują w takiej przestrzeni fizycznej i psychicznej, z której, pomimo podejmowanych prób, nie mogą się wydostać: „Я закрываю глаза и ищу выход, я ищу дверь, дверь, чтобы выйти. Нахожу, но она нарисована, нарисована мелом на стене. А хотите, я укажу вам, где находятся настоящие двери? Открываю секрет: настоящие двери находятся везде, их нет только в аду. А знаете почему? Потому что в аду не бывает снов” (*Сны*, 1999, s. 13).

Nieodwracalne zmiany społeczno-polityczne skutkowały poczuciem chaosu i zagubienia. Niepewność i strach stały się dominującym doświadczeniem bohaterów wielu utworów Wyrypajewa. Obawa spowodowana brakiem perspektyw, przeradzająca się w strach przed

198 K. Kwiatkowski, *Iwan Wyrypajew: Nigdzie nie pasuję*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/87610/iwan-wyrypajew-nigdzie-nie-pasuje> [dostęp: 5.07.2022].

199 D. Karpiuk, *Wszyscy jesteście kosmitami*, wywiad z Iwanem Wyrypajewem, <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/iwan-wyrypajew--wszyscy-jestesmy-kosmitami,100387,1.html> [dostęp: 10.07.2022].

200 Warto dodać, że ten dramat w 2001 roku wystawił londyński Royal Court Theatre, co przyczyniło się do wzrostu zainteresowania ze strony teatrów w Rosji wówczas początkującym dramatopisarzem.

samotnością i śmiercią, stanie się ważnym motywem w jego późniejszych dramatach (*Nieznosnie długie objęcia*, *Słoneczna linia*, *Wywiad S-FBP 4408*, *Nancy*). Niełatwe czasy, w jakich przyszło dojrzewać młodemu artyście, naznaczone były upadkiem norm moralnych, przemocą, problemami z prawem, uzależnieniami. W jednym z wywiadów Wyrypajew otwarcie przyznaje, że ówczesne warunki życia były na tyle trudne, że niewiele brakowało, a sam podzieliłby los przyjaciół:

dorastałem w nieprzyjaznym środowisku społecznym, piłem, nie uczyłem się. Krótko mówiąc, staczałem się po równi pochyłej. Pewnego razu szkolna nauczycielka od literatury rosyjskiej zaprowadziła mnie do szkoły teatralnej, mówiąc: być może tutaj coś poruszy twoją duszę? I tak się stało! Zakochałem się w teatrze, [...] to właśnie dzięki sztuce przyszło do mnie ocalenie²⁰¹.

Nie wiadomo, jak potoczyłyby się losy młodego, wrażliwego twórcy, gdyby nie propozycja pracy ze znanym dramaturgiem Michałem Ugarowem i związany z tym wyjazd do stolicy. Ugarow, jak się potem okazało, miał znaczący wpływ na proces formowania się osobowości artystycznej Wyrypajewa.

Peryferyjność Irkucka rozumiana jako fizyczne oddalenie od centrum rzutowała na sposób postrzegania samego siebie – stąd też częste u dramaturga poczucie drugorzędności, marginalności i towarzyszące temu silne emocje jak gniew, złość, wstyd, pojawiające się także u bohaterów jego pierwszych dramatów. Wyrypajew mówi o rosyjskim mentalnym niewolnictwie, które bardzo mocno w sobie odczuwa, „Мой род – сибирский, каторжный”²⁰², dodaje. Nie na darmo do dzisiaj w wielu rozmowach przytacza słowa Czechowa, traktujące o tym, że człowiek bezustannie powinien pielęgnować

201 I. Czajko, *Łącząc mnie z Polską zarówno związki twórcze, jak i rodzinne...*, Radio „Głos Rosji” 2014, https://pl.sputniknews.com/polish.ruvr.ru/2014_08_10/Lacza-mnie-z-Polska-zarowno-zwiazki-tworcze-jak-i-rodzinne-0761/ [dostęp: 13.07.2022]. O historii swojego dorastania w Rosji opowiada Wyrypajew w wykładzie otwartym: *Iwan Wyrupajew. Rosja – 100 lat po Rewolucji Październikowej*, <https://www.youtube.com/watch?v=Lc2Flp-FUEA> [dostęp: 22.07.2022].

202 M. Токарева, *Иван Вьрыпаев: „Режиссеры ставят не пьесы, а себя”*, https://www.novayagazeta.ru/artic_les/2014/11/17/61965-ivan-vyrypaev-171-rezhissery-stavyat-ne-piesy-a-sebya-187 [dostęp: 1.07.2022].

w sobie poczucie własnej wartości i stale walczyć o swoją godność²⁰³. Warto nadmienić, że w 2017 roku rozpoczęły się zdjęcia do filmu dokumentalnego „Irkuck Iwana Wyrypaewa” („Иркутск Ивана Вырыпаева”)²⁰⁴, w którym w głównej roli występuje sam dramaturg. Co ciekawe, skonfrontował się on z miastem „na końcu świata”²⁰⁵, jak wielokrotnie w wywiadach określa Irkuck, powracając tu na dłużej dopiero po prawie dwudziestu latach. W jednym z wywiadów Wyrypaew z właściwą sobie przekorą powie, że film nie jest o nim, lecz o Irkucku: „Этот фильм больше об Иркутске, чем обо мне. О таком персонаже, который когда-то жил в городе, интервью с разными людьми, знавшими его”²⁰⁶. Reżyserem filmu, nad którym prace wciąż trwają, jest Jurij Jasznirow.

W badaniach literaturoznawczych i krytyce literackiej motyw prowincji²⁰⁷, w mentalnym i geograficznym rozumieniu tego słowa, występuje bardzo często. W literaturze rosyjskiej prowincja nabiera symbolicznego znaczenia już na początku XIX wieku, kiedy to pisarze zaczynają przedstawiać ją jako pozbawioną cech charakterystycznych pustą przestrzeń, miasto bez nazwy: „средоточие непостижимо

203 Antoni Czechow w liście do Alekseja Suworina napisał, że trzeba „по капле выдавливать из себя раба”, В. Серов, *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*, https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/2096/ [dostęp: 11.07.2022].

204 Por. Э. Халтанова, *Не смотрю „Игру престолов”, потому что в ней живу*, <https://www.irk.ru/news/articles/20220725/yashnikov/> [dostęp: 4.09.2022].

205 Ł. Maciejewski, *Toposy z wąsami*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/851-toposy-z-wasami.html> [dostęp: 5.07.2022].

206 O. Цепилова, „Кино снимать не хочу”. Иван Вырыпаев о театре и вrede постмодернизма, http://www.irk.aif.ru/culture/kino_sniemat_ne_hochu_ivan_vyrypaev_o_teatre_i_vrede_post_modernizma?utm_source=aif&utm_medium=free&utm_campaign=main [dostęp: 11.07.2022].

207 Tadeusz Boy-Żeleński zwraca uwagę na to, że prekursorem w ukazywaniu prowincji jest Honoré de Balzac; w posłowie do *Muzy z zaścianka* Balzaca pisze: „Prowincja, ten tak ulubiony temat późniejszych satyryków i powieściopisarzy, jest niemal wynalazkiem Balzaka. [...] prowincja, wyszana, wyjąłowiona, szara, zamieszkała wyłącznie prawie przez niezdolnych do wyrwania się z niej ciurów”, H. Balzac, *Muza z zaścianka*, przeł. T. Boy-Żeleński, [w:] Idem, *Komedia ludzka*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1957, s. 6.

таинственного культурного и духовного вакуума²⁰⁸. Właśnie taki obraz prowincji można odnaleźć w twórczości Iwana Turgieniewa, Fiodora Dostojewskiego, Antoniego Czechowa czy Fiodora Sołoguba. Prowincja uzyskuje w literaturze rosyjskiej status „istnienia na marginesie” życia („некая окраина по отношению к настоящей жизни”²⁰⁹) jak u Aleksieja Remizowa, Michaiła Sałtykowa-Szczedriny, Aleksandra Ostrowskiego czy później u Aleksandra Wapniłowa. Tatiana Żurciewa zwraca uwagę na to, że prowincja definiowana jest zawsze w odniesieniu do miasta jako synonimu prawdziwego życia, by wspomnieć miasto powiatowe w *Rewizorze* Mikołaja Gogola, Briachimow z *Posagu* czy Zamoskworieczje Aleksandra Ostrowskiego, dalekie od Moskwy miejsce z *Trzech siostr* Antoniego Czechowa, czy miasta prowincjonalne w twórczości Maksima Gorkiego (*Mieszczanie, Wassa Żelaznowa, Starzec*)²¹⁰. Obraz prowincji stanowi też ważny temat w rosyjskiej kinematografii, czego przykładem mogą być takie współczesne filmy jak *Lewiatan* Andrieja Zwiagincewa, *Łagodna* Siergieja Łoźnicy, *Życie* Wasiliego Sigariewa czy *Euforia* samego Wyrypajewa.

Co ciekawe, artysta jednak daleki jest od negatywnego sposobu przedstawiania swojej rodzinnej prowincji. Irkuckowi nadaje wymiar poetycki, pokazuje jego niepowtarzalną atmosferę, jednocześnie groteskowo dystansując się od niego. W dramacie *Miasto, gdzie ja* Irkuck jest miastem niedużym, ale tajemniczym:

Смотрите, сколько вокруг волшебства! Воздух наполнен его каплями. И ноги, пол, и ящик подо мной, и вокзал где рельсы, и аэропорт где огни, и варешки, и мокрота, и сухость, и сладкость, и горьковатый вкус – это все наполнено волшебством! [...] По улицам нашего города разгуливают божества, и жирафы, и существа, которые добры, и добро

208 Э. Лаунсбери, „Мировая литература” и Россия, пер. с англ. О. Наумовой, „Вопросы литературы” 2014, nr 5, s. 9–24. Por. Ю. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, [w:] Ю. Лотман, *Семiosфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992)*, Санкт-Петербург 2000, s. 150–391; Л. Зайонц, *История слова и понятия „провинция” в русской культуре*, „Russian Literature. North Holland” 2003, nr 53, s. 314–315.

209 Т. Журчева, „Тольяттинская драматургия” как провинциальный литературный проект, [w:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков. Предварительные итоги*, ред. Т. Журчева, Самара 2016, s. 284.

210 Ibidem.

тоже разгуливает. И не кусающиеся пауки, и всевозможные свидания, и странные встречи тоже ходят по улицам. И игрушки поют, и солнце катается, и луна в припрыжку, и, конечно, влюбленные хохочут без причины, веселятся и чуть-чуть подглядывают в окна без штор, подглядывают за любовью, ведь так интересно! (*Город, где я*, 2000, s. 1–2).

Ów liryzm i poetyckość staną się później wyróżnikami dramaturgii Wyrypajewa, co przyczyni się do nazwania go przez krytykę „poetą dramatu” i mistrzem rytmicznego potoku słów²¹¹.

Sytuację kulturową ostatniej dekady ubiegłego wieku w Rosji, jak przekonuje Katarzyna Osińska, dobrze określa niemające odpowiednika w języku polskim słowo *tusowka*. Pojęcie to należy rozumieć jako jedną z form ludzkiej aktywności związaną z szeroko rozumianym uczestnictwem w kulturze, które stanowi wolny wybór podmiotów²¹². Poszukiwanie wartości w epoce lat dziewięćdziesiątych, w czasach „płynnej nowoczesności”²¹³, rodzi pytanie o tożsamość, która „nie jest człowiekowi dana z góry, trzeba jej szukać, i proces życiowy jest właśnie pasmem owych poszukiwań, procesem, w toku którego do tożsamości się w ten lub inny sposób dochodzi (albo i nie)”²¹⁴.

Dla Wyrypajewa poszukiwanie własnej tożsamości zaczęło się od teatru. W jednym z wywiadów dramaturg przyznaje: „teatr jest moim najważniejszym nauczycielem w życiu. [...] moim celem jest poznanie samego siebie, znalezienie prawdziwej wolności. I teatr daje taką szansę”²¹⁵. W połowie lat dziewięćdziesiątych dramaturg ukończył wydział

211 М. Дмитриевская, *Мильй лжец*, <http://ptj.spb.ru/blog/milyj-lzhec/> [dostęp: 2.07.2022]. Por. D. Karpiuk, *Wszyscy jesteśmy kosmitami*, <https://www.newsweek.pl/iwan-wyrupajew-wszyscy-jestesmy-kosmitami/wyoyhl5> [dostęp: 2.07.2022].

212 K. Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania transformacje*, Gdańsk 2009, s. 73.

213 Por. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006; Idem, *Spółczesność w stanie obłąkania*, Warszawa 2007; Idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000; Idem, *Płynne życie*, Kraków 2007.

214 Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 2011, nr 1 (200), s. 31.

215 D. Karpiuk, *Wszyscy jesteśmy kosmitami*, <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/iwan-wyrupajew--wszyscy-jestesmy-kosmitami,100387,1,1.html> [dostęp: 10.07.2022].

aktorski w Wyższej Szkole Teatralnej w Irkucku. To właśnie na deskach teatru po kilkunastu latach wreszcie mógł powiedzieć, kim jest: „Я для себя решил, кто я. А после разрешил быть всему остальному”²¹⁶. Zajęcia w teatrze, pochłaniające go całkowicie oraz magia sceny pozwoliły mu określić cel w życiu i nie powielić losu swoich kolegów. Po studiach Wyrypajew został zatrudniony jako aktor w Magadanie i na Kamczatce, gdzie współpracował z rosyjskim reżyserem teatralnym Wiktoorem Ryzakowem. W 1998 roku w swoim rodzinnym mieście stworzył teatr studyjny *Пространство игры* (Przestrzeń gry), który w krótkim czasie, z powodu braku finansów oraz nieprzychylności władz miasta wobec jego działalności, został zamknięty. Wyrypajew szybko stał się dla Irkucka *persona non grata*, „niechcianym” dramaturgiem, który na sceny tamtejszych teatrów chciał wprowadzić współczesną tematykę, niewygodną dla ówczesnych decydentów.

W roku 1998 Wyrypajew rozpoczął studia zaoczne na wydziale reżyserii (reżyser teatru dramatycznego) w Wyższej Szkole Teatralnej im. Borysa Szczukina w Moskwie. W latach 1998–2000 pracował jako pedagog w swojej irkuckiej *Alma Mater*, gdzie uczył sztuki aktorskiej. Okazuje się, że pasja nauczania nie wygasła w nim, bowiem coraz częściej dzisiaj mówi o tym, że chciałby stworzyć własne centrum sztuki²¹⁷, w którym pracowałby z dramaturgami, reżyserami teatralnymi, aktorami, scenarzystami, dramaturgami, uczyłby własnej metody zarówno analizy tekstów dramatycznych, jak i gry aktorskiej, umożliwiających człowiekowi wszechstronny rozwój duchowy i artystyczny:

Chcę zajmować się rodzajem twórczości z elementami seminarium, jogi. [...] kupię z żoną dom gdzieś w Polsce, w którym założymy miejsce sztuki otwarte dla wszystkich. Będę występować w małym pomieszczeniu, przy

216 О. Цепилова, „Кино снимать не хочу”. Иван Выrypajев о театре и вrede постмодернизма, wywiad z Iwanem Wyrypajewem, http://www.irk.aif.ru/culture/kino_snimat_ne_hochu_ivan_vyrypajev_o_teatre_i_vrede_postmodernizma?utm_source=aif&utm_medium=free&utm_campaign=main [dostęp: 11.07.2022].

217 Por. M. Nawrocka-Leśnik, *Muszę jeść, więc póki co wystawiam sztuki*, wywiad z Iwanem Wyrypajewem, <http://kulturopoznan.pl/mim/kultura/news/spektakle,c,4/musze-jesc-wiec-poki-co-wystawiam-sztuki,95276.html> [dostęp: 5.07.2022].

przyciemnionym świetle, czytać teksty, grać muzykę, ale nie dla krytyków, ale dla widzów, którzy, degustując różne potrawy, będą przeżywać sztukę²¹⁸.

Można powiedzieć, że w jakimś stopniu to marzenie zostało spełnione – autor *Słonecznej linii* jest od roku 2016 współwłaścicielem Wedy, domu artystycznego i studia produkcyjnego²¹⁹. Warto dodać, że rok 2021 przyniósł kolejną odsłonę realizacji marzenia o integracji sztuki i metod pedagogicznych. Dramaturg stworzył nową przestrzeń artystyczną – Szkołę Teatru Iwana Wyrypajewa (STIV), gdzie prowadzi zajęcia na dwóch kierunkach: reżyserii i dramaturgii. Na pytanie dziennikarzy, dlaczego tak ważne jest stworzenie miejsca jednoczącego te dwie gałęzie sztuki, Wyrypajew odpowiada:

Ponieważ ten kurs opiera się na wyjaśnieniu technologii, metod, mechanizmów praktycznej strony pracy w teatrze. Głównym problemem, który widzę, jest niezrozumienie przez dramatopisarzy struktury i mechanizmów teatru. Większość z nich nie pracuje w teatrach – są jedynie widzami. A reżyserzy nie wiedzą, jak analizować teksty dramatów, nie posiadają metod i narzędzi do zrozumienia „co to jest sztuka”. Jednym z głównych zadań naszej szkoły jest połączenie tych dwóch zawodów we wspólnym procesie uczenia się pracy nad sztuką w teatrze²²⁰.

Na początku lat dwutysięcznych Wyrypajew przeprowadził się na stałe do Moskwy, gdzie rozpoczął współpracę z powstającym wówczas w jednej ze stolicznych piwnic Teatrem.doc²²¹, na czele którego stanął Michaił Ugarow. Był to teatr eksperymentalny, który wywarł

218 M. Pieczyński, *Iwan Wyrypajew: Odchodzę z teatru*, „Do Rzeczy” 2015, nr 33, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/206812.html> [dostęp: 9.07.2022].

219 Dom Artystyczny WEDA współtworzą obok dyrektora artystycznego Iwana Wyrypajewa, m.in. Karolina Gruszka – prezes fundacji Weda oraz Piotr Duda – dyrektor wykonawczy. Informacje o spektaklach, projektach można znaleźć na stronie internetowej: <http://weda.org.pl> [dostęp: 10.07.2022].

220 Informacje dotyczące Szkoły Teatralnej Iwana Wyrypajewa zostały opublikowane na portalu e-teatr.pl, <https://e-teatr.pl/warszawa-ivan-wyrypajew-otwiera-szkole-teatralna-w-polsce-14432> [dostęp: 30.08.2022].

221 Por. N. Góra, *Dosłownie. O Teatrze.doc-umentalnym uwag kilka*, [w:] *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, red. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016, s. 65–72.

ogromny wpływ na kształt zarówno teatru rodzimego, jak i światowego. W nim Wyrypajew wystawił swój głośny dramat *Tlen*²²², który otworzył mu drzwi do międzynarodowej kariery. Początki w Moskwie jednak nie były łatwe, dramaturg borykał się z problemami finansowymi i alkoholowymi oraz brakiem stałej pracy²²³. Jak się okazało, Wyrypajew, mimo że później obrał inny sposób ekspresji twórczej niż artyści związani z Teatrem.doc, stał się sztandarową postacią tego teatru. Potwierdzeniem tej konstatacji może być już sam fakt zorganizowania w 2022 roku festiwalu pt. *Пока летит метеорит*²²⁴ poświęconego twórczości dramaturga. Festiwal ten inaugurował obchody dwudziestolecia istnienia teatru.

W 2005 roku dramaturg założył agencję projektów twórczych, łączących eksperymenty w dziedzinie kina, teatru i literatury pod nazwą *Ruch Kislorod (Движение Кислород)*. Od 2005 do 2016 roku współtworzył teatr Praktika, a w latach 2013–2016 piastował w nim stanowisko kierownika artystycznego. W Moskwie współpracował przede wszystkim z Teatrem.doc i teatrem Praktika, gdzie wystawił takie swoje utwory jak *Komedia*, *Pluzje*, *UFO*, *Nieznośnie długie objęcia*²²⁵. Nowatorskim rozwiązaniem w jego reżyserskim *portfolio* było przeniesienie na deski tegoż teatru pamiętnika *Grace and Grit* (pol. *Śmiertelni nieśmiertelni*, ros. *Благодать и стойкость*) Kena Wilbera²²⁶. W swojej książce, „opo-

222 Warto dodać, że Wyrypajew jest jednocześnie autorem dramatu *Tlen*, reżyserem spektaklu i aktorem, wykonującym jedną z głównych ról. Spektakl można obejrzeć na stronie internetowej: <https://www.youtube.com/watch?v=FDqNoSy3oMc&t=657s> [dostęp: 21.07.2022].

223 Rozmowa z Iwanem Wyrypajewem przeprowadzona przeze mnie, Warszawa, 11.11.2016 r.

224 Nazwa festiwalu jest określeniem zaczerpniętym z *Tlenu* Wyrypajewa. Por. A. Овчинникова, *В Театре.doc пройдёт фестиваль пьес Ивана Вырыпаева*, http://oteatre.info/v-teatre-doc-projdyot-festival-pes-ivana-vyrypaeva/?fbclid=IwAR1mG899XommXJcRqQEQLUbeXWJBQVWVv1DeIn_aAYrwoMweM2MsUpQqWo [dostęp: 6.09.2022].

225 W teatrze Praktika widzowie mogli zobaczyć jeszcze jeden spektakl na podstawie dzieła Wyrypajewa. W 2015 r. Anna Maria Siwickaja, asystentka Wyrypajewa wystawiła tam utwór *Mahamaya electronic devices*.

226 Premiera spektaklu odbyła się w 2013 roku w teatrze Praktika. Tekst w języku angielskim czytali Karolina Gruszka (polska aktorka, prywatnie żona Wyrypajewa, która występuje w większości jego spektakli i filmów) oraz tragicznie zmarły w 2017 bliski współpracownik dramaturga, Casimir Liske,

wieści o życiu, miłości, cierpieniu, umieraniu, wyzwoleniu” Wilber opowiada historię z życia osobistego, dotyczącą pięciu lat zmagania z nieuleczalną chorobą żony. Zwrócenie się ku twórczości Kena Wilbera, amerykańskiego filozofa, psychologa, twórcy integralnej teorii świadomości jest nie tylko efektem fascynacji, ale przede wszystkim próbą odnalezienia przez Wyrypajewa swojego głosu w dyskursie na temat życia, dojrzewanego duchowego, radzenia sobie ze stratą.

Przez ostatnie kilka lat Wyrypajew dzielił swoje życie zawodowe między Polskę a Rosję, obecnie mieszka na stałe w Warszawie²²⁷. W 2022 roku otrzymał obywatelstwo polskie, zrzekając się tym samym obywatelstwa rosyjskiego. Jak dodaje w licznych wywiadach, musiał „zrezygnować z obywatelstwa kraju z faszystowskim reżimem politycznym”²²⁸.

Warto nadmienić, że po utwory Wyrypajewa często sięga wspomniany już Wiktor Ryżakow, który niewątpliwie przyczynił się do popularyzacji dramaturgii Wyrypajewa na świecie. Wystawił on takie dramaty swojego młodszego kolegi jak: *Lipiec* (2006 r.) w teatrze Praktika, *Pijani* (2014 r.), *Iluzje* (2015 r.), *DreamWorks* (*Dreamworks.Мечтасбывается*, 2016 r.) w Moskiewskim Teatrze Artystycznym im. Antoniego Czechowa (MChT). Rok później w Centrum im. Wsiewołoda Meyerholda (Центр имени Вс. Мейерхольда), Ryżakow, dyrektor artystyczny sceny, zrealizował jeden z nowszych dramatów Wyrypajewa *Słoneczna linia*. W 2019 r. w Teatrze Nacji (Театр Нации) powstał spektakl *Irańska konferencja*, a w 2020 roku *Entertainment* w Teatrze Gradskiego (Московское театральное-концертное музыкальное объединение под руководством Александра Градского). Na podstawie tekstów

amerykański aktor, reżyser, muzyk. Podczas spektaklu widzowie, nałożywszy słuchawki na uszy, mogli usłyszeć tekst w języku rosyjskim, czytany przez Wyrypajewa.

227 W wywiadach i rozmowach dramaturg podkreśla, że choć w Moskwie spędził piętnaście lat, dopiero w Warszawie po raz pierwszy poczuł, że „jest u siebie”: „Kiedyś mówiłem, że Polska jest moją drugą ojczyzną. Teraz powiedziałbym, że pierwszą, bo to z nią wiąże przyszłość”. J. Bończa-Szabłowski, *Czechow jak amerykański serial*, wywiad z Iwanem Wyrypajewem, <http://www.rp.pl/Teatr/171209529-Wyrypajew-Czechow-jak-amerykanski-serial.html> [dostęp: 21.07.2022].

228 Wywiad z Iwanem Wyrypajewem, <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2022-05-21/iwan-wyrypajew-zostal-obywatelem-rp-zegnam-sie-z-moim-rosyjskim-obywatelstwem/> [dostęp: 30.08.2022].

autora *Lipca* Ryżaków wystawił w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu spektakl *Ja* (2005 r.)²²⁹.

Z wielu wypowiedzi Wyrypajewa można wyprowadzić wnioszek, że nie jest on zadowolony ze sposobu wystawiania jego sztuk przez innych reżyserów. Artysta nie ulega ogólnościowej tendencji, gloryfikującej tak zwany teatr reżyserski (*autorski*), „gdzie reżyser jest twórcą wszelkich składników przedstawienia, a jeśli wystawiany jest tekst innego autora, to jego inscenizacja nosi wyraźne piętno interpretacji reżyserskiej”²³⁰. Dla dramaturga najważniejsze jest słowo, dlatego też uważa, że sztuka powinna być prezentowana na scenie zgodnie z intencją autora, bez nadmiernej ingerencji reżysera. Niestety obecnie, jak zauważa autor *Tlenu*, większość reżyserów „wystawia”/pokazuje przede wszystkim swoje emocje wywołane lekturą dramatu, co prowadzi do wypaczenia sensu utworu i zredukowania dzieła literackiego tylko do jednego z komponentów przedstawienia teatralnego²³¹. Największy „grzech” popełniany przez współczesnych reżyserów teatralnych, na który zwraca uwagę artysta, to usilne dążenie do tworzenia nowej, własnej formy dla już istniejącej²³², co powoduje przeinaczenie sensu utworu. W tej sytuacji spektakle powinny zawierać adnotację:

229 Na stronie internetowej Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu można przeczytać, że jest to „fantazja teatralna wg tekstów Iwana Wyrypajewa. W spektaklu bierze udział pięcioro aktorów. Są jak pięć głosów, pięć elementów tworzących jednego człowieka. Zaprzeczają temu, co zwyczajne, codzienne, ogólnie przyjęte, ponieważ jest to jedyna możliwość poznania świata i określenia w nim miejsca dla samego siebie. Otwarcie i szczerze, naiwnie i z irytacją zadają sobie pytanie o Boga, czas, śmierć i piękno”, <http://teatr.torun.pl/spektakle/ja/> [dostęp: 27.07.2022].

230 P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 536.

231 В. Войцеховский, *Драматизируй это. Драматурги Иван Вырыпаев и Николай Коляда – о театральном фестивале „Новая драма”*, <https://moslenta.ru/kultura/viripaev.htm> [dostęp: 9.07.2022].

232 „Современные театральные режиссеры допускают свою главную ошибку (а многие делают это сознательно), когда считают, что, прочитав пьесу и поняв ее суть, ее содержание, ее настроение, они теперь должны придумать ей свою форму, считая придумывание новой формы своей прямой работой”, И. Вырыпаев, *Пьесы*, 2016, <http://piterbooks.ru/read.php?sname=hudozh&articlealias=virypaev#.XT3l7-gzY55> [dostęp: 28.07.2022].

„Oparte na motywach dramatu Wyrpajewa”²³³. I nawet Ryżakow, przyjaciel i nauczyciel Wyrpajewa, sięgający po teksty autora *Letnich os...* najczęściej, nie oddaje specyfiki jego dramatów:

Трудно по его постановкам судить о моих пьесах. Он мой любимый человек, друг и учитель. Я его бесконечно уважаю, но то, что он делает, – исключительно специфический театр Рьжакова. Витя все пьесы ставит в своем ключе. И это мало похоже на мои пьесы²³⁴.

Iwan Wyrpajew jest laureatem wielu festiwali teatralnych, w tym festiwalu *Новая драма*, a jego utwory doczekały się już kilkudziesięciu inscenizacji za granicą. Sztuki Wyrpajewa grane są między innymi w Anglii, Francji, Niemczech, Czechach, Bułgarii, Kanadzie oraz Stanach Zjednoczonych. Autor *Pijanych* jest laureatem prestiżowych nagród. W roku 2004 otrzymał nagrodę im. Aleksandra Wołodina²³⁵ jako „Nadzieja rosyjskiej dramaturgii”, a w 2009 roku niemiecka krytyka uznała go za najlepszego dramaturga, wystawianego w Niemczech. W 2013 roku został uhonorowany zaszczytną polską nagrodą „Paszport Polityki”. Nominujący dramaturga do tej nagrody podkreślili, że teatr Wyrpajewa stanowi przeciwwagę publicystyczności, ulotności i doraźności polskich przedstawień. Doceniono także poetyzację jego sztuk scenicznych oraz styl ich pisania, przypominający średniowieczne *ars dictandi*²³⁶, podczas którego słowa uzyskują swój pełny kształt w momencie wypowiedzenia ich na głos. Krytycy zwrócili szczególną uwagę na wiarę Wyrpajewa „w siłę opowieści i żelazną konstrukcję tekstu oraz eksperymenty ze sceniczną tożsamością aktora”²³⁷. Pozwala

233 Por. M. Токарева, *Иван Вырыпаев: „Режиссеры ставят не пьесы, а себя”*, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2014/11/17/61965-ivan-vyrpaev-171-rezhissery-stavyat-ne-piesy-asebya187> [dostęp: 8.07.2022]. Por. Б. Берман, А. Жандарев, *Ночь глядя. Иван Вырыпаев*, https://www.vokrug.tv/video/show/gost_ivan_vyrpaev_na_noch_glyadya_vypusk_ot_03052017/ [dostęp: 26.07.2022].

234 Е. Авдошина, *Я еще буду жить и работать в России*, http://www.ng.ru/culture/2018-11-11/7_7349_viripaev.html [dostęp: 8.07.2022].

235 Aleksandr Wołodin (1919–2001), rosyjski pisarz, dramaturg, scenarzysta. Twórczością Wołodina zajmował się polski badacz Walenty Piłat. Zob. W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*, Olsztyn 1995, s. 30–39.

236 Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2002.

237 Ł. Drewniak, *Iwan Wyrpajew. Nagroda za przypomnienie polskiemu teatrowi, że sztuka sceniczna może również być poezją*, <http://www.polityka>

to mówić o wyjątkowości i atrakcyjności metody twórczej Wyrypajewa. Zdobyte nagrody potwierdzają status artysty jako jednego z najważniejszych przedstawicieli współczesnej dramaturgii światowej²³⁸.

4. „Żeby ludzie dobrze się bawili”

Trudno nie wspomnieć o tym, że Iwan Wyrypajew oprócz tego, że prowadzi działalność dramaturgiczną i teatralną, realizuje się również jako reżyser filmowy. Artysta jest autorem takich obrazów jak *Euforia* (*Эйфория*, 2006) nagrodzonym *Małym Złotym Lwem* na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji, *Grand Prix* 22. Warszawskiego Festiwalu Filmowego oraz nagrodą specjalną Jury festiwalu *Kinotaur* 2006, *Taniec Delhi* (*Танец Дели*, 2012) i *Zbawienie* (*Спасение*, 2015), które zdobyły nagrodę *Grand Prix* na Festiwalu Filmowym Sputnik w Polsce. Najgłośniejszym filmem Wyrypajewa jest *Tlen* (*Кислород*, 2009), który otrzymał *Złotą Maskę*, nagrodę za najlepszą reżyserię, muzykę, nagrodę filmoznawców i krytyków na festiwalu filmowym *Kinotaur* 2009 oraz *Grand Prix* MFF *Nowe Horyzonty* we Wrocławiu. W swoich filmach Wyrypajew wykorzystuje wypracowane przez siebie techniki teatralne, ale paradoksalnie język teatralny uważa on za nieprzydatny w kinie, a swoje filmy określa mianem nieudanych: „Я не люблю свои фильмы, все это знают. Я недоволен. Кино – это такая вещь, в которой я ничего не понимаю. Я плохо разбираюсь в кино, я не чувствую себя в кино удовлетворенным”²³⁹. Po nakręceniu filmu *Zbawienie* zapowiedział, że nie będzie więcej zajmował się kinem, i trzeba przyznać, że jest w tym konsekwentny. Jednakże w wywiadach

.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1534563,1,teatr-ivanwyrypaje w.Read [dostęp: 2.07.2022].

238 Twórczości dramaturgicznej m.in. Wyrypajewa poświęcone są także konferencje naukowe: na przykład w 2012 roku odbyła się międzynarodowa konferencja naukowa pt. *Współczesny dramat rosyjski: kontynuacje i przemiany*, zorganizowana przez Katedrę Dramatu i Teatru oraz Katedrę Literatury i Kultury Rosyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego. W konferencji udział wzięli prelegenci z Polski (m.in. Katarzyna Osińska, Walenty Piłat, Lidia Mięszowska, Anna Tyka), Rosji (m.in. Jelena Szewczenko) i Niemiec.

239 А. Киселев, „Я – человек-скрепа” Иван Вьрыпаев о тоске по России, <https://daily.afisha.ru/brain/10715-ya-chelovek-skrepa-ivan-vyrupaev-o-toske-po-rossii/> [dostęp: 15.07.2022].

udzielonych w 2019 roku wspomina, że chciałyby nakręcić serial na wzór seriali amerykańskich i angielskich, cieszących się ogromnym zainteresowaniem na całym świecie. Rozważał też stworzenie filmu, który można byłoby umieścić na platformie czy w serwisie internetowym („что-то камерное, для YouTube”)²⁴⁰.

Choć sam ceni kino gatunkowe, a wśród swoich ulubionych reżyserów wymienia Quentina Tarantino i Mike’a Leigha, jego filmy często zaliczane są do gatunku niskobudżetowego kina artystycznego, tak zwanego *art house*²⁴¹. Ciekawym eksperymentem jest jego krótka nowela filmowa pt. *Odczuwać* (*Ощущать*), stanowiąca część filmu *Krótkie spięcie* (*Короткое замыкание*, 2009²⁴²) oraz dwa filmy krótkometrażowe – artystyczna reklama soku pomarańczowego *Film na prawach reklamy* (*Фильм на правах рекламы*, 2010), i powstały w 2011 roku w ramach rosyjskiego projektu „Filmy, które zmieniają życie na lepsze” („Фильмы, которые меняют жизнь к лучшему”), *Film Iwana Wурурајewa* (*Фильм Ивана Вырыпаева*²⁴³). Autor *Irańskiej konferencji* i w takich formach wyrazu artystycznego udowadnia, że we współczesnym świecie inspiracje do pracy można odnaleźć wszędzie, nawet w reklamie, piosence czy skeczu. Podobnie bohaterowie jego sztuk

240 М. Воробьева, „Всё, что мы можем – только любить”, <https://53news.ru/novosti/43302-dva-vpechatleniya-o-vstreche-s-dramaturgom-ivanom-vyurayevym.html> [dostęp: 17.07.2022].

241 Por. *Энциклопедия кина*, red. Т. Lubelski, Kraków 2010. „Продукция арт-хауса обладает отчетливым своеобразием. В сравнении с авторским и жанровым кино она выделяется, во-первых, небрежением режиссеров к реальности, достоверности всего того, что во время съемок попадает в объектив камеры, во-вторых, небрежением к зрительской установке на доверие к киноповествованию, разворачивающемуся на экране”, И. Березовчук, *Реальность арт-хауса*, „Журнальный зал” 2008, nr 3, <http://magazines.russ.ru/october/2008/3/be10.html> [dostęp: 7.07.2022].

242 Film pełnometrażowy *Короткое замыкание*, nakręcony w 2009 przez rosyjskich młodych reżyserów składa się z pięciu nowel: *Позор* (Борис Хлебников), *Ощущать* (Иван Вырыпаев), *Срочный ремонт* (Пётр Буслов), *Ким* (Алексей Герман мл.), *Поцелуй креветки* (Кирилл Серебренников).

243 Ten krótkometrażowy film powstał na zamówienie agencji PR International. Prezentuje on postać „trenera-spowiednika”, dzięki któremu każdy człowiek w domowym zaciszu może „sprawdzić” swoje sumienie, odpowiadając na pytania postaci, zwanej duchownym. Film dostępny jest na stronie internetowej <https://newsvideo.su/video/42080> [dostęp: 24.07.2022].

sens życia często odnajdują w pozornie banalnych czynnościach: „сел на камень – и нашел свое место во Вселенной, услышал песню – и обнаружил себя на пути вечного возвращения в какое-то абстрактное *домой*”²⁴⁴.

Wyrypajew to nie tylko dramaturg, reżyser filmowy i teatralny. Jako aktora widzowie mogli go zobaczyć już wcześniej w niektórych reżyserowanych przez niego spektaklach takich jak *Tlen*, *Wywiad S-FBP 4408*, gościnnie w *Księżce Rodzaju 2*, *Komedii*, *Iluzjach* czy w filmie *Zbawienie*²⁴⁵. Autor *Snów* niezbyt wysoko ceni siebie jako aktora i uważa, że w tej dziedzinie nie zrobił kariery²⁴⁶. Z tej wypowiedzi można byłoby wywnioskować, że mamy do czynienia z artystą, który ma dystans do wykonywanego przez siebie zawodu i potrafi krytycznie spojrzeć na swoje dokonania twórcze. Jednakże wydaje się, że jest to swego rodzaju forma autokreacji, kokieteryjna gra z odbiorcą. Przygotowując spektakl *Słoneczna linia*, artysta sam chciał w nim wystąpić jako aktor. Byłaby to jedna z dwóch głównych ról, odegrana w języku polskim na polskiej scenie. Podczas prób okazało się jednak, że na przeszkodzie stanęła niedostateczna znajomość polszczyzny, potrzebna do opanowania obszernego tekstu, oraz silny rosyjski akcent. Marzenie, by wystąpić na deskach teatru, najwidoczniej nie osłabło. W 2020 roku wraz z Karoliną Gruszką zagrał jedną z dwóch głównych ról w napisanym przez siebie dramacie *Entertainment*, wyreżyserowanym przez Wiktora Ryzakowa. Projekt powstał w ramach współpracy z Okko Teatrem²⁴⁷.

Dramaturg nieodmiennie podkreśla, że kontakt z czytelnikiem i widzem jest dla niego bardzo ważny, dlatego często uczestniczy w czytaniach dramatu (*читка пьес*), które odbywają się między innymi w ramach Festiwalu Młodej Dramaturgii *Lubimowka* (*Фестиваль молодой*

244 А. Хитров, *Человек играющий Ивана Вырыпаева*, <http://www.watchrussia.com/articles/chelovek-igrayuschiy-ivana-vyrypaeva> [dostęp: 28.07.2022].

245 Iwan Wyrypajew wystąpił w swoim filmie *Zbawienie* (*Спасение*) w podwójnej roli – jako turysta-fotograf, pojawiający się pod koniec filmu oraz jako lektor.

246 Пор. Н. Стаси, „Театр должен говорить о трагическом, но на светлой территории”, <https://nika-stasy.livejournal.com/145885.html> [dostęp: 14.07.2022].

247 Okko Teatr, którego producentem generalnym w latach 2019–2021 był Wyrypajew, stanowi część platformy streamingowej Okko (Okko-kino online).

драматургии Любимовка), podczas seminariów i warsztatów, w ramach tak zwanych *Master Classów* oraz w czasie projekcji swoich filmów. Prowadzi także wykłady i rozmowy w formie online, na bieżąco odpowiadając na pytania czytelników, słuchaczy i widzów. Nie stroni też od wypowiedzi na temat obecnej sytuacji społecznej i politycznej²⁴⁸ w Rosji. Wystąpił w obronie Kirilla Sieriebriennikowa, reżysera teatralnego i filmowego, oskarżanego o malwersacje finansowe przy realizacji projektu artystycznego *Platforma*²⁴⁹, a także z poparciem dla Aleksieja Nawalnego²⁵⁰. Otwarcie wypowiada się również w sprawie agresji Rosji na Ukrainie:

Jestem przeciw tej okropnej wojnie. Całym sercem jestem teraz z narodem ukraińskim. Jednocześnie czuję na sobie obowiązek, by wspierać tę część rosyjskiego społeczeństwa, która nie ma wątpliwości, że ta wojna to hańba dla Rosji²⁵¹.

Wielopłaszczyznowość i wszechstronność działań podejmowanych przez Wyrpajewa wydaje się niewyczerpana, jednakże sam artysta podkreśla, że jego najważniejszą działalnością jest pisanie dramatów. Znakomity zmysł obserwacji świata sprawia, że twórca zdaje

248 W jednym z wywiadów Wyrpajew opowiedział, że swój pierwszy utwór dramatyczny *Sny* napisał po to, żeby ukazać problem narkomanii; Ю. Сергеева, *Современное искусство – это риск*, <http://www.vsp.ru/2016/03/15/ivan-vyrypaev-sovremennoe-iskusstvo-eto-risk/> [dostęp: 21.07.2022].

249 A. Wróbel, *Reżyser Kirill Sieriebriennikow skazany na trzy lata więzienia w zawieszeniu*, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/1484591,-rosja-rezyser-kirill-sieriebriennikow-skazany-na-trzy-lata-wiezienia-w-zawieszeniu.html> [dostęp: 7.07.2022]. List otwarty Iwana Wyrpajewa w sprawie Kirilla Sieriebriennikowa można przeczytać na stronie internetowej: <https://freerussia.eu/pl/2017/08/29/list-otwarty-iwana-wyrypajewa-zwiazku-uwiezieniem-kirylla-si-eriebrennikowa/> [dostęp: 12.07.2022].

250 Wyrpajew wziął udział w proteście przed ambasadą rosyjską w Warszawie przeciwko represjom wobec Aleksieja Nawalnego. Por. Ł. Kamiński, „*To nie jest wewnętrzna sprawa jednego kraju*”, <https://e-teatr.pl/warszawa-rezyser-protestuje-przed-ambasada-w-obronie-nawalnego-7957> [dostęp: 20.09.2022].

251 G. Janikowski, *Wszyscy są przeciwni tej wojnie*, <https://www.pap.pl/aktualnosc/news%2C1106511%2C-wyrypajew-dla-pap-wszyscy-sa-przeciw-tej-wojnie.html> [dostęp: 30.08.2022].

się świetnie rozumieć problemy współczesnego człowieka i potrafi je pokazać. Jak przekonuje Halina Mazurek, człowiek naszych czasów, „zdegustowany wszystkim tym, co już było, oczekuje nowych form artystycznego wyrazu. Autor *Iluzji* stara się wyjść naprzeciw tym oczekiwaniom”²⁵². Realizacje artystyczne Wyrypajewa – wielowymiarowe, operujące kontrastami, łączące w sobie *sacrum* i *profanum* wykazują powinowactwa z modernistyczną ideą syntezy sztuk. Choć stosowane przez dramaturga rozwiązania estetyczne bazują najczęściej na osiągnięciach postmodernizmu, czerpie on także z manifestów modernizmu, co przejawia się w ważkości podejmowanych przez niego tematów, odwołaniu do korespondencji sztuk, zamiśle stworzenia dzieła synkretycznego, polegającego na łączeniu w spójną dramaturgiczną całość słowa, gestu, muzyki²⁵³. Zabieg ten można zauważyć w takich dramatach jak *Dzień Walentego*, *UFO*, *Karaoke Box*, *Czego nauczyłem się od żmii*.

Dążenie do syntezy sztuk można zaobserwować w jednym z nowszych projektów Wyrypajewa pt. *Nancy* (Нэнси, 2019). Wraz z kompozytorem Andriejem Samsonowem oraz producentem teatralnym i kinowym Nikitą Władimirowem stworzyli oni nowy rodzaj widowiska, nazywając je „*stand-up* про музыку”, czyli połączeniem musicalu z popularną dzisiaj formą *stand-up*. Projekt ten jest barwnym, ironicznym komentarzem do czasów współczesnych, z charakterystycznymi dla nich sztampowością i stereotypowością zachowań²⁵⁴. Natomiast takie utwory jak *Wyjaśnić*²⁵⁵, *Komedia*, *Wywiad S-FBP 4408* wpisują się w nurt sztuki performatywnej²⁵⁶. Jak podaje *Słownik terminów teatralnych*, performer jest wykonawcą różnorodnych działań wokalnych czy instrumentalnych, który „w gruncie rzeczy przedstawia samego siebie

252 H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 17.

253 Por. A. Królicza, *Ku dramatowi poetyckiemu. Przypadek Iwana Wyrypajewa*, „Balkan United” 2009, nr 5, s. 15.

254 С. Шадронов, „Нэнси” И. Вырыпаева в „Современнике”, <https://users.livejournal.com/-arlekin-/4023524.html> [dostęp: 29.07.2022].

255 Tłum. własne.

256 Zob. *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013. Por. E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

w bezpośrednim związku z sytuacją i otaczającymi go przedmiotami”²⁵⁷. W spektaklu-koncertcie *Sachar (Сахар)*²⁵⁸, przez kilka lat goszczącym na deskach teatru Praktika, Wyrypajew wystąpił właśnie jako performer, a zarazem *frontman* grupy muzyczno-teatralnej. Widowisko składało się z luźno połączonych fragmentów wybranych utworów dramaturga, które on sam melorecytował na scenie w takt muzyki granej na żywo. Spektakl pozbawiony był akcji i bohaterów, ponieważ, jak przekonuje artysta: „главное здесь – общее ощущение, нет ни полноценного сюжета, ни зафиксированных в пространстве всей постановки героев”²⁵⁹. Jak przystało na *performance*, owa „kalejdoskopowa wypowiedź wielotematyczna”²⁶⁰ cieszyła się ogromnym zainteresowaniem publiczności, a autor *Tlenu* spełnił swoje marzenie o występie na scenie podczas koncertu²⁶¹.

Dramatopisarz podejmuje szereg zabiegów artystycznych mających zaciekawić potencjalnego odbiorcę interesującą formą podawczą²⁶².

257 P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 349.

258 Spektakl *Sachar (Сахар)* został zarejestrowany przez telewizję *Дождь* i jest dostępny na stronie internetowej: https://tvrain.ru/teleshov/novyj_god_na_dozhde_2014/rok_shou_sahar_ivana_vyrypaeva-359968/ [dostęp: 20.07.2022]. Spektakl ten był promowany hasłem: „Спектакль-концерт из текстов Ивана Вырыпаева на музыку Казимира Лиске, который сделает вас счастливым”.

259 P. Данилов, *Почему нужно смотреть спектакль „Сахар” прямо сейчас*, <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/art/195709-give-me-some-sugar> [dostęp: 8.07.2022]

260 A. Wirth, *The real and the Intended Theater Audience*, cyt. za P. Pavis, *op. cit.*, s. 349.

261 W jednym z wywiadów na temat spektaklu-koncertu *Sachar (Сахар)* Wyrypajew podkreślił, że jego celem było wywołanie radości u widza. Por. Н. Берман, „Есть мечта – поставить на большой сцене Малого театра”. Иван Вырыпаев рассказал „Газете.Ru” о проекте „Сахар”, https://www.gazeta.ru/culture/2013/10/21/a_5717837.shtml [dostęp: 7.07.2022].

262 W kontekście wystawienia sztuk Wyrypajewa na scenie pojawiają się takie terminy jak: wizualność, sceniczność, transgresyjność, rytualność, performans. Zob. О. Семеницкая, А. Синицкая, *Ре-визия „слепого пятна”: проблема визуальности в новейшей драме*, [w:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков. Предварительные итоги*, ред. Т. Журчева, Самара 2016, s. 126–142. Por. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты „Новой драмы”*, Москва

Nie można jednak zapomnieć, że celem nadrzędnym autora *Snów* jest nawiązanie kontaktu z widzami, dlatego też często przeistacza się w *showmana*²⁶³. Iwan Wyrypajew to zarówno innowator, tradycjonalista, jak i mistyfikikator („новатор, традиционалист и мистификатор, единый во всех трех лицах”²⁶⁴).

Ciekawymi projektami teatralnymi były dwa spektakle wyreżyserowane przez Wyrypajewa w Moskwie: *Wyjaśnić* w Teatrze – Szkole współczesnego dramatu (Театр Школа современной пьесы) oraz *Komedia* w teatrze Praktika. Zostały one stworzone na podstawie kompilacji zarówno dzieł Wyrypajewa, jak i utworów innych autorów. Teksty te, jako że powstawały na bieżąco, nie zostały zapisane. Jak przekonuje autor w jednej z rozmów: „Комедии и Объяснить – таких текстов не существует. Это репетировалось без текстов”²⁶⁵. *Komedia* składa się z mikrotekstów, anegdot (na przykład wcześniejszy powrót męża z podróży służbowej), zazwyczaj zakończonych niezbyt zabawną puentą:

соблюдая жанровую форму анекдота, его композиционную структуру с характерными приемами [...], но либо снимает развязку вовсе, либо предлагает настолько неожиданную, что она, никак не вытекающая логически из всего сказанного ранее, полностью ломает инерцию восприятия, таким образом смещая внимание с содержания анекдота на его структурную форму, а точнее, вписывая в готовые, устойчивые структуры содержание [...]²⁶⁶.

2012; E. Шевченко, *Проблема сценичности российской „новой драмы”*, „Acta Universitatis Lodzianensis Folia Litteraria Rossica” 2013, zeszyt specjalny, s. 56–67; Л. Лавлинский, А. Павлов, *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии*, [w:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков. Предварительные итоги*, ред. Т. Журчева, Самара 2016, s. 103–125. Por. L. Mięszowska, „*Meblowanie przestrzeni*” w *najnowszym dramacie rosyjskim*, „Przegląd Rusycystyczny” 2015, nr 1 (145), s. 64–111.

263 Por. D. Łuba, A. Matras, *Iwan Wyrypajew. Showman jako nowy model artysty teatru*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 263–270.

264 М. Хализева, „Объяснить” Ивана Вырыпаева, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/6225/> [dostęp: 4.07.2022].

265 Rozmowa przeprowadzona przeze mnie z Iwanem Wyrypajewem, Moskwa, 2015 r.

266 С. Шадронов, „Комедия” И. Вырыпаева в театре „Практика”, <https://users.livejournal.com/-arlekin-/1864991.html> [dostęp: 25.07.2022].

Wprowadzony do dramatu gatunek anegdoty ma wyzwalać śmiech, dzięki któremu widz nabiera dystansu nie tylko do przedstawionej sytuacji, ale także i do siebie. Natomiast w utworze *Wyjaśnić* opartym na poezji kazachskiego poety Abaja Kunanbajewa, recytowanym w języku oryginału, Wyrypajew pokazuje odbiorcom, że z powodu globalnego niezrozumienia ludzie rozmawiają ze sobą „po kazachsku”²⁶⁷. Jako przenikliwy obserwator świata i przeobrażeń w nim zachodzących, dramaturg unaocznia, że powierzchowność współczesnych kontaktów międzyludzkich²⁶⁸ i nieumiejętność porozumienia się wpływają na brak sposobności zbudowania głębszych relacji. Chodzi tu o tworzenie relacji opartej na dialogu, na „porozumieniu w danej sprawie”²⁶⁹. W swoich dramatach Wyrypajew pokazuje, że najważniejszą kwestią jest sama chęć kontaktu, podjęcie wysiłku komunikacji: „Главная тема, повестка сегодняшнего дня в мире и в России – коммуникация. Контакт между людьми – вот самая важная тема”²⁷⁰.

W spektaklu *Słoneczna linia* pozornie śmieszna scena – wspomnienie przez bohatera sytuacji z dzieciństwa, niesie ze sobą niepokojącą treść, wskazując na tragiczną niemożność porozumienia się z drugim człowiekiem:

Kiedy miałem osiem lat, poszliśmy z ojcem pospacerować nad rzeką. Szliśmy wzdłuż rzeki, kiedy z lasu wyszedł nam na spotkanie stary, wyliniały koń. Zatrzymaliśmy się i ojciec spojrzawszy na konia powiedział: „Zobacz,

267 Por. M. Хализева, „Объяснить” Ивана Вырыпаева, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/6225/> [dostęp: 5.07.2022]. Komunikowanie się bohaterów jest na tyle trudne, a niekiedy wręcz niemożliwe, że często ujmowane jest ono przez Wyrypajewa w groteskowy sposób, na co zwraca uwagę w swoich badaniach Irina Grigorjan. И. Григорян, *Гротескный субъект в пьесе И. Вырыпаева „Кислород”*, [w:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*, С. Лавлинский, В. Малкина, Екатеринбург 2017, s. 224–229.

268 Por. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996; Idem, *Życie na przemił*, Kraków 2006; Idem, *Płynne życie*, Kraków 2007; A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2005; A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008.

269 H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007, s. 519.

270 М. Безрук, *Иван Вырыпаев. „Хватит искусства!”*, <http://kinoart.ru/archive/2015/06/ivan-vyrypaev-khvatit-iskusstva> [dostęp: 7.07.2022].

jaki piękny koń, synku”. A rzecz w tym, Barbra, że ten koń był absolutnie niepiękny. Stary, wyliniały koń. [...] ja to wtedy po raz pierwszy zauważyłem. Miałem osiem lat i po raz pierwszy zobaczyłem, jak to jest, kiedy między ludźmi nie ma żadnego, kurwa, absolutnie żadnego żywego kontaktu²⁷¹.

Twórczość dramaturgiczna Wyrypajewa jest pełna przykładów niedanych prób dialogu, podejmowanych przez bohaterów. Sam autor rozumie, jak ważna jest komunikacja między nim a odbiorcą. Skuteczna komunikacja to taka, która sprawia, że zarówno twórca, jak i adresat tworzą wspólną emocjonalną. Warunkiem jej powstania jest dostarczenie za pomocą formy dramatu energii ukrytej w słowie²⁷². Autor podkreśla, że poszukiwanie nowej formy dramaturgicznej w rzeczywistości sprowadza się do próby przywrócenia głębi komunikacji:

Когда человек говорит, что он ищет новую форму, на самом деле он говорит, о том, что ищет новый способ коммуникации. Новой формы нет, а вот способы связи с людьми изменяются. Вообще я думаю, что это и есть самое интересное, что нужно изучать везде: в духовной, политической, социальной жизни – изменения²⁷³.

Artysta wielokrotnie zwraca uwagę na to, że celem jego utworów jest pobudzenie w ludziach ich potencjału twórczego, dzięki któremu możliwy będzie prawdziwy kontakt międzyludzki. Jednakże, aby to mogło się urzeczywistnić, człowiek musi nazwać swoje emocje: gniew, strach, żal, wstyd, ból. I sztuka ma mu w tym pomóc. Takie pojmowanie zadań sztuki zbliża Wyrypajewa do arystotelesowskiej kategorii *katharsis*, która stanowiła jedną z podstawowych cech tragedii. Katartyczne jest już samo podjęcie wyzwania, by skonfrontować się z samym sobą i ze

271 Zob. M. Głowacka, *Teatr życia małżeńskiego*, <http://teatralny.pl/recenzje/teatr-zycia-malzenskiego,1735.html> [dostęp: 10.07.2022].

272 W wywiadzie udzielonym Nikołajowi Bermanowi Wyrypajew przekonuje, że w dzisiejszych czasach nawiązanie relacji z drugim człowiekiem jest najważniejsze, Н. Берман, *Актер должен отдавать себе отчет, что ему нужно распрощаться с идеей „четвёртой стены” навсегда*, <http://orpeople.ru/portraits/44> [dostęp: 24.07.2022].

273 Zob. Д. Трабун, *Иван Вырыпаев о спектакле, который делает человека счастливым*, wywiad z Iwanem Wyrypajewym, <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/196935-vyrypaev> [dostęp: 8.07.2022].

swoimi emocjami za pomocą sztuki, która wprawdzie jest iluzją, ale dzięki niej człowiek ma szansę uświadomić sobie prawdę:

Mówimy o dramacie, a dramat to cierpienie. Chodzi o to, żeby owo cierpienie zostało w czasie spektaklu przeżyte i przekroczone, żeby na koniec w widzu zostały tylko jasne uczucia. Dziś, kiedy nie mamy już świadomości religijnej, niesłuchanie trudno jest przeżyć w teatrze prawdziwe katharsis. Ale mimo wszystko powinniśmy umożliwić widzom zrobienie tego wydechu. Już nie katharsis-oczyszczenie, ale po prostu wydech²⁷⁴.

Wyrypajew – dramaturg, poeta²⁷⁵, aktor, performer, scenarzysta²⁷⁶ próbuje też swoich sił jako producent. W ramach pracy jego firmy – domu artystycznego Weda, powstał spektakl *Słoneczna linia*, wyreżyserowany przez niego i wystawiony w Teatrze Polonia. Spektakl okazał się bardzo dochodowym przedsięwzięciem. Również następną sztuką *Dziennik czeczeński Poliny Żerebcowej* przykuła uwagę i wzbudziła zainteresowanie widzów. Kolejnym udanym projektem, zrealizowanym we współpracy z Teatrem Polskim w Warszawie, było przedstawienie *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa. W 2018 roku Wyrypajew wyreżyserował *Irańską konferencję*²⁷⁷, której premiera miała miejsce w Teatrze Dramatycznym oraz *Osy*²⁷⁸ wystawione w Och-Teatrze. Działalność

274 A. Kyzioł, *Bóg za czarnym lasem*, wywiad z Iwanem Wyrypajewem, <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/143,watek.html> [dostęp: 10.07.2022].

275 W 2021 r. Wyrypajew opublikował swoje wiersze w niewielkim zbiorze pt. *Мир красивых бабочек*. Utwory te zadedykował Oliwierowi – dwuletniemu wówczas synowi Kazimira Liske.

276 Iwan Wyrypajew jest scenarzystą swoich filmów (m.in. *Эйфория, Кислород, Спасение*); napisał też scenariusze dla innych reżyserów do filmów: *Бумер. Фильм второй, Другой район, Бумер 2, Бункер, Антонина оглянулась, Лучшее время года*.

277 Spektakl *Irańska konferencja*, co nietypowe dla polskiego teatru, był prezentowany w języku angielskim. Za to przedstawienie Wyrypajew został uhonorowany nagrodą Rady Miasta Szczecina: „za styl rozmowy o najważniejszych problemach współczesnego świata”, <http://kontrapunkt.pl/kontrapunkt-2019-werdykt/> [dostęp: 6.07.2022].

278 Spektakl *Osy* z Magdaleną Boczarską, Dariuszem Chojnackim i Marcinem Dorocińskim powstał na podstawie utworu Iwana Wyrypajewa napisanego w 2012 r. pt. *Letnie osy kęsają nas nawet w listopadzie* (*Летние осы кусают нас даже в ноябре*).

firmy jest ściśle powiązana z koncepcją teatru, wypracowaną przez Wyrupajewa, polegającą na zerwaniu z instytucjonalnością. Aktorzy są zapraszani do spektaklu w ramach określonego projektu.

Teatr jest dla dramaturga przestrzenią niemal sakralną, swego rodzaju świątynią, w której „ludzie mogą zwrócić Bogu w oczy. [...] Teatr pokazuje rzeczy niedostrzegalne, [...] otwiera drzwi w świat pozbawiony konceptów, w świat kompletnie odmiennych wrażeń”²⁷⁹. Dla Wyrupajewa nadrzędną zasadą jest utrzymanie relacji pomiędzy sceną a widzem. Reżyser nazywa to specyficznym połączeniem (*konektem*), czyli rodzajem „szczególnie intensywnego kontaktu i prawdziwego, bezpośredniego dialogu między aktorem a widzem”²⁸⁰. Dramatopisarz „konsekwentnie buduje osobną estetykę teatralną, [...] dostosowuje do niej aktorstwo”²⁸¹. Aneta Kyzioł pisze, że w teatrze Wyrupajewa „aktorzy mają wyśpiewywać, melorecytować swoje kwestie bez odgrywania i wcielania się”²⁸². Zadaniem aktora jest opowiedzenie w najprostszy sposób historii bohatera utworu i przekazanie towarzyszących temu emocji. Wyrupajew podkreśla, że te emocje zawsze będą niepowtarzalne i bezpośrednie, ponieważ są to emocje samego aktora. Badacz współczesnej dramaturgii i krytyk teatralny Paweł Rudniew porównuje taki sposób przedstawiania tekstu do występów brzucho mówców:

Способ Вырыпаева [...] когда тексты читаются без погружения артиста внутрь текста, когда текст выходит из артиста, в котором артист даже не купается, а подобен чрево вещателю, изнутри которого текст извлекается сам по себе, не затрагивая его лично. Холодное отстраненное чтение, которое обладает своими прелестьями, свойствами, интересом к нему²⁸³.

279 P. Kielar, *Iwan Wyrupajew. Rozmowy istotne*, <http://www.nina.gov.pl/iwan-wyrupajew-rozmowy-istotne> [dostęp: 5.07.2022].

280 W. Świątkowska, *Iluzje bez kontaktu*, „Teatr” 2012, nr 7–8, http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/224/iluzje_bez_kontaktu/ [dostęp: 18.07.2022].

281 E. Baniewicz, *Wyrupajew – zdzieranie iluzji*, „Twórczość” 2013, nr 6, s. 120.

282 A. Kyzioł, *Jak nie żyć?*, recenzja spektaklu: *Taniec Delhi*, reż. Iwan Wyrupajew, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1504258,1,recenzja-spektaklu-taniec-delhi-rez-iwan-wyrupajew.read> [dostęp: 15.07.2022].

283 П. Руднев, *Темы современной пьесы: Европа и Россия – точки пересечения. Открытые лекции и дискуссии*, http://eurocafe.by/lecture/2012/08/20/lektsiya_pavla_rudneva?page=4 [dostęp: 12.07.2022].

W artykule dotyczącym fenomenu teatru Wyrpajewa Beata Popczyk-Szczęśna pisze o tym, że dramaturg-reżyser prowadzi aktorów tak, by „powstało napięcie między znaczeniem a brzmieniem słów i żeby dzięki temu przeżycie estetyczne widza wynikało zarówno z emocji, jakie wzbudza przekaz sceniczny, jak i z wrażenia, jakie wywołuje proces artystycznego wykonania tekstu”²⁸⁴. Taki zabieg wydaje się zbliżony z propozycją Bertolda Brechta, który w swoim teatrze epickim zastosował tak zwany „efekt obcości”²⁸⁵, bliski koncepcji „uniezwyklenia” (*остранение*) Wiktora Szklowskiego. „Efekt obcości” (*Verfremdungseffekt*) oparty jest na ukazaniu prozaicznych wydarzeń w nowy, nieoczekiwany dla widza sposób, który zmusza go do weryfikacji utrwalonego sposobu postrzegania rzeczywistości. W swoich dziełach Wyrpajew, podobnie jak Brecht, wykorzystuje także technikę montażu, komentarza odautorskiego, bezpośrednich zwrotów do publiczności.

Mediumiczna rola aktora²⁸⁶ w teatrze Wyrpajewa polega na wykorzystaniu techniki *storytellingu*, czyli opowieści, która „definiowana jest jako ustny lub pisemny przekaz angażujący ludzi do interpretowania przeszłości lub zgromadzonego doświadczenia”²⁸⁷. Technika ta po-

284 B. Popczyk-Szczęśna, *Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrpajewa*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 29, s. 123. Badaczka podkreśla, że teatr Wyrpajewa to przestrzeń „rytmizowanych słów, sugestywnego brzmienia wypowiedzi scenicznej, napięcia między iluzją a realnością, które wynika z faktu obecności aktora przed publicznością, niekoniecznie zaś – z jego bycia w roli i w kostiumie. Wykonawca i tekst jako nadrzędne tworzywa sceniczne są dla reżysera narzędziem do zbudowania wiarygodnego obrazu ludzkich doświadczeń granicznych, komunikowanych nie zawsze wprost, i niekoniecznie w formie linearnej opowieści biograficznej”, B. Popczyk-Szczęśna, *op. cit.*, s. 125.

285 Zob. B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 118–127; A. Wirth, *Struktura sztuk Brechta*, Wrocław 1996; B. Walter, *Co to jest teatr epicki?*, [w:] *Brecht w oczach krytyki światowej*, red. i przeł. R. Szydłowski, Warszawa 1975.

286 „Aktor ma wypowiedzieć swój tekst, niemal jak śpiewak arię, tak jakby sam stał się rodzajem naczynia, koryta, przez które słowa spinające uniwersalny sens przepływają niczym strumień”, E. Baniewicz, *Wyrpajew – zdzieranie iluzji*, „Twórczość” 2013, nr 6, s. 120.

287 Por. M. Hajdas, *Storytelling – nowa koncepcja*, <http://bazekon.icm.edu.pl/bazekon/element/bwmeta1.element.ekon-element> [dostęp: 1.07.2022].

zwala na przekazanie nie tylko ogromu informacji, ale przede wszystkim wyzwala emocje u odbiorcy. Taki teatr, zdaniem niemieckiego literaturoznawcy, twórcy pojęcia teatru postdramatycznego, Hansa-Thiesa Lehmann²⁸⁸ „krąży między rozciągniętą narracją a jedynie rozsianymi sporadycznie dialogicznymi epizodami. W ten sposób opis szczególnego aktu jednostkowego wspomnienia/opowiadania aktorów staje się podstawowym tematem”²⁸⁹.

Iwan Wyrpajew od lat cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem w polskim środowisku teatralnym. Jako reżyser zadebiutował w Polsce pod koniec pierwszej dekady XXI wieku, prezentując swoją sztukę *Lipiec*. Jej premiera odbyła się w 2009 roku w warszawskim Teatrze na Woli²⁹⁰. Spektakl zdobył *Grand Prix* na Międzynarodowym Przeglądzie Teatrów *Kontrapunkt* w Szczecinie oraz nagrodę w kategorii „Najlepszy dramat” na Festiwalu Boska Komedia. Co ciekawe, przez wiele lat Wyrpajew nie wyrażał zgody na wystawianie *Lipca* w teatrach, ponieważ uważał, że skonstruował tekst nieudany pod względem struktury. Artysta zmienił jednak zdanie i obecnie nie zakazuje już wystawiania swojej sztuki. Co więcej, sam przeniósł po raz kolejny ten dramat na deski teatru. Tym razem pracował z amerykańską aktorką młodego pokolenia, Jordan Rose Frye. Premiera w języku angielskim odbyła się w lutym 2020 roku w Nowym Jorku²⁹¹. W Teatrze Narodowym w Warszawie wystawił *Taniec Delhi* (2010 r.). Rok 2012 przyniósł dwie premiery: *Iluzje* w Teatrze Starym w Krakowie i *UFO* w Teatrze Studio w Warszawie. *Nieznośnie długie objęcia* to spektakl z 2015 roku, powstały w koprodukcji Teatru Powszechnego w Warszawie i Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie. Otrzymał on *Grand Prix – Wielką Nagrodę Publiczności Przeglądu Teatrów Małych Form Kontrapunkt* w Szczecinie.

Dramaty Wyrpajewa wystawiało wielu polskich reżyserów, by wymienić choćby takich jak Agnieszka Olsten, Małgorzata Bogajewska,

288 Zob. B. Popczyk-Szczęśna, *Tekstualność i teatralność*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 187–196

289 H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 172.

290 Artysta po raz pierwszy dał się poznać polskim widzom podczas festiwalu „Kontakt” w 2003 roku, gdzie został zaprezentowany jego dramat *Tlen* w reżyserii Wiktora Ryżakowa.

291 Por. A. Шендерова *Хорошую религию придумали индусы*, <http://oteatre.info/horoshuyu-religiyu-privdumali-indusy/> [dostęp: 30.07.2022].

Aleksandra Konieczna (*Tlen*), Łukasz Kos (*Sny*), Michał Zadara (*Księga Rodzaju nr 2*), Iwona Kempa (*Dzień Walentego*), Anna Seniuk (*Walentynki*) oraz Agnieszka Glińska (*Iluzje*)²⁹². Dość często sztuki dramaturga wystawia współpracujący z nim także w Rosji Wojciech Urbański (*Pijani, Iluzje, Letnie osy kásają nas nawet w listopadzie*). Polskie inscenizacje dramatów Wyrypajewa wzbudzają wśród krytyków niejednoznaczne opinie. Jak pisze Aneta Kyzioł, Wyrypajew wciąż czeka na reżysera, który znajdzie adekwatną formę dla jego opowieści²⁹³. Nie zmienia to jednak faktu, że autor *Pijanych* od lat wzbudza zainteresowanie wśród widzów na całym świecie. W Niemczech powodzeniem cieszyły się spektakle *Lipiec, Pijani* i *Nieznośnie długie objęcia*, we Francji *Taniec Delhi*, w Serbii *Księga Rodzaju nr 2* i *Iluzje*²⁹⁴.

292 Por. Notka biograficzna Iwana Wyrypajewa jest dostępna na stronie internetowej Teatru Starego w Krakowie, <http://stary.pl/pl/repertuar/iluzje-2/> [dostęp: 2.07.2022]. Informacje dotyczące twórczości Wyrypajewa można także znaleźć w *Encyklopedii Teatru Polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/4255/iwan-wyrypajew> [dostęp: 31.07.2022].

293 A. Kyzioł, *Salonowe kásanie*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1618683,1,recenzja-spektaklu-letnie-osy-kasaja-nas-nawet-w-listopadzie-rez-iwan-wyrypajew.read> [dostęp: 6.07.2022].

294 W Niemczech Wyrypajew współpracuje przede wszystkim z Deutsche Theater w Berlinie; recenzje jego spektakli można przeczytać na stronach internetowych: <https://www.deutschestheater.de/programm/archiv/u-z/umarmung/> [dostęp: 21.07.2022], <https://www.welt.de/kultur/buehnekonzept/article138190013/Der-Mensch-hat-einen-ganzschoenen-Urknall.html> [dostęp: 21.07.2022], https://issuu.com/dtmagazin/docs/wer_ist_iwan_wyrypajew [dostęp: 13.07.2022]. Francuskie czasopisma literacko-artystyczne rozpisują się o talencie Wyrypajewa, podkreślając, że jego *Tlen* jest symbolem „nowego dramatu”, <http://blog.theatre-russe.info/?p=2310> [dostęp: 1.07.2022]. Co ciekawe, to właśnie w języku francuskim można znaleźć obszerną, na bieżąco aktualizowaną biografię Wyrypajewa. W Serbii o spektaklach na podstawie takich dramatów Wyrypajewa jak *Sny, Księga Rodzaju nr 2, Iluzje, Pijani* można przeczytać na stronach: <http://www.teatarmimart.org.rs/predstave/crnasoba.php> [dostęp: 21.07.2022], <https://www.pozorista.com/predstava/zivot-br-2/739/> [dostęp: 21.07.2022], <http://ukvuk.org.rs/iluzije/#1490363422369-01379f71-585f> [dostęp: 21.07.2022], <http://www.pozorje.org.rs/2016/predstava8.htm> [dostęp: 21.07.2022]. W Belgradzie mówi się już wręcz o „fenomenie Wyrypajewa”, porównując jego twórczość do Czechowa, <http://www.politika.rs/sr/clanak/376271/Viripajev-je-Cehov-ovog-vremena> [dostęp: 27.07.2022].

Najczęściej Iwan Wyrpajew sam reżyseruje swoje utwory dramatyczne, jednakże polscy widzowie mogli zobaczyć także spektakle zrealizowane przez niego na podstawie rosyjskiej klasyki. W 2013 roku w warszawskim Teatrze Studio ogromnym powodzeniem cieszył się *Ożenek*²⁹⁵ Mikołaja Gogola. Trzy lata później w poznańskim Teatrze Wielkim twórca zinscenizował operę *Borys Godunow* Modesta Musorgskiego. Inscenizacja ta spotkała się z różnymi ocenami krytyków. Jedni zarzucali reżyserowi brak przygotowania muzycznego oraz niedostateczną znajomość gatunku opery, drudzy podkreślali, że debiutujący w operze Iwan Wyrpajew wykazał się dużą wrażliwością muzyczną, cechą rzadko spotykaną u reżyserów²⁹⁶. Autor *Snów* udowodniał w wywiadach, że pokora wobec libretta i poddanie się frazie muzycznej stanowi klucz do interpretacji dzieł sztuki w ogóle.

Dramaturg interesuje się także historią, zarówno Rosji²⁹⁷, Białorusi, jak i Polski, co zaowocowało dwoma spektaklami. W 2017 roku z okazji siedemdziesiątej trzeciej rocznicy Powstania Warszawskiego w Muzeum Powstania Warszawskiego reżyser wystawił sztukę na podstawie *Dziennika czecheńskiego* Poliny Żerebcowej. Autorka opisuje swoje dzieciństwo i młodość, które przypadły na lata trwania wojen czecheńskich. Jest to poruszający zapis wspomnień bohaterki związanych z dorastaniem w warunkach ciągłego strachu o swoje życie. Wyrpajew i w tym przypadku wierny jest koncepcji takiego czytania utworu, które pozwala usłyszeć głos samego autora tekstu i po raz kolejny udowadnia, że słowo jest dla niego najważniejsze. Jedna z recenzentek tak opisała swoje wrażenia ze spektaklu: „*Dziennik* czyta Andrzej Seweryn i robi

295 Aneta Kyzioł trafnie określiła spektakl *Ożenek* Wyrpajewa jako „udany, choć zapowiedzi reżysera o mistycznym, prawosławnym odczytaniu świętej komedii o pannie na wydaniu i jej niewydarzonych kandydatach na mężów okazały się mocno na wyrost”. A. Kyzioł, *Boski ożenek*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/535403,1,recenzja-spektaklu-ozenek-rez-iwyrpajewd> [dostęp: 27.07.2022]. Por. T. Miłkowski, „*Ożenek*” Wyrpajewa, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/156822.html> [dostęp: 21.07.2022]; M. Kuydowicz, *Ożenek w Teatrze Studio śmiesz, tumani, przestrasza*, <http://zwierciadło.pl/kultura/teatr/ozenek-w-teatrze-studio-smiesz-tumani-przestrasza> [dostęp: 21.07.2022].

296 Por. J. Marczyński, „*Borys Godunow*”: *Smutek dwóch narodów*, <http://www.rp.pl/Teatr/306199946-Borys-Godunow-Smutek-dwoch-narodow.html> [dostęp: 10.07.2022].

297 Zob. np. Wywiad z Iwanem Wyrpajewem, *Rosja – 100 lat po Rewolucji Październikowej*, <https://www.youtube.com/watch?v=Lc2Flp-FUEA> [dostęp: 3.07.2022].

to bardzo zwyczajnie. Prawie tak, jakby czytał dziecku przed snem, ale ta bajka długo nie pozwala zasnąć”²⁹⁸. W 2021 roku Wyrypajew wyreżyserował w Nowym Teatrze w Warszawie projekt teatralny *1.8M* ukazujący historię więźniów politycznych przeciwstawiających się reżimowi totalitarnemu na Białorusi. Spektakl oparty jest na zapisach tekstów, które więźniowie przesyłali w listach do swoich bliskich lub wypowiadali na sali sądowej. Co ciekawe, tytuł nawiązuje do liczby metrów, jakie przypadają na jednego osadzonego w białoruskich więzieniach. Wart odnotowania jest fakt, że Wyrypajew po raz pierwszy w swym dorobku artystycznym w pełni sięgnął po temat polityczny²⁹⁹. Choć dramaturg w swoich licznych wypowiedziach przyznaje, że teatr bazujący na technice *verbatim* nie jest mu szczególnie bliski, dla tak ważnego projektu, jak sam dodaje, zrobił wyjątek.

Komedia *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa wystawiona przez Wyrypajewa w 2017 w Teatrze Polskim w Warszawie spotkała się z ogromnym zainteresowaniem widzów, a krytycy entuzjastycznie komentowali talent reżyserski autora³⁰⁰. Artysta pokazał, że osławiony czechowowski podtekst znajduje swój wyraz w przepelnionych milczeniem pauzach i symbolicznych scenach³⁰¹. Zważywszy, że do niedawna twórca nie był entuzjastą Antoniego Czechowa, jego zwrot ku psychologicznemu dramatowi autora *Mewy* jest dowodem tego, że w poszukiwaniu własnej poetyki artysta może zwrócić się w stronę tradycji:

298 D. Szymborska, „*Dziennik czeczeński Poliny Żerebcowej*” – spektakl na podstawie pamiętnika rosyjskiej Anny Frank, <http://wyborcza.pl/7,90535,22440783,dziennik-czeczenski-poliny-zerebcowej-spektakl-na-podstawie.html> [dostęp: 21.07.2022].

299 A. Kyzioł, *Prawdziwa solidarność*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/2149974,1,recenzja-spektaklu-18-m-rez-iwanw-wrypajew.read> [dostęp: 1.09.2022].

300 „Chcę przedstawić widzowi [...] to, o czym wtedy, 120 lat temu chciał powiedzieć Czechow”. Reżyser Iwan Wyrypajew zaprasza na premierę *Wujaszka Wani* Czechowa, <https://www.youtube.com/watch?v=aw3JzbNirbo> [dostęp: 24.07.2022]. Zob. K. Chmura-Cegiełkowska, *Wyrypajew reżyseruje „Wujaszka Wanę”*, <http://www.aict.art.pl/2017/11/10/wyrypajew-rezyseruje-wujaszka-wanie/> [dostęp: 24.07.2022]. Recenzje spektaklu można przeczytać na stronie internetowej „Dziennika Teatralnego”, <http://www.dziennikteatralny.pl/spektakle/wujaszek-wania-8.html> [dostęp: 21.07.2022].

301 Zob. A. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Москва 1971.

Są autorzy rosyjscy, których bardzo nie lubiłem. Pierwszy to Dostojewski, drugi – Czechow. U Dostojewskiego denerwowała mnie jego historia, ciągle podkreślanie ludzkiego cierpienia jako szczególnej wartości. Zdecydowanie wolałem Tolstoja. W Czechowie drażniła mnie jego psychologia w teatrze, która wydawała mi się już mocno nieaktualna. Postanowiłem więc sprawdzić, kim jest dzisiaj. Prace nad *Wujaszkiem Wanią* przekonały mnie, że jest geniuszem³⁰².

Rosyjska dramaturgia współczesna, której przedstawicielem jest Iwan Wyrupajew, ulega przekształceniom formalnym, czemu sprzyjają zmiany polityczne i społeczne, jest też odpowiedzią na mentalną ewolucję społeczeństwa, a jej cechami charakterystycznymi są pluralizm estetyczny oraz łączenie konwencji realistycznych z modernistycznymi i postmodernistycznymi. Młodzi rosyjscy twórcy czerpią nie tylko ze zdobyczy dramatu realistycznego Aleksandra Ostrowskiego czy Iwana Turgieniewa, ale także z rozwiązań formalnych, które zaproponował w swoim dramacie symbolicznym Aleksander Błok czy Leonid Andriejew. Koncentrują się oni na „przeklętych problemach” ludzkości, reinterpretując je na swój sposób. Najważniejszym celem jest zmiana samego sposobu mówienia o świecie, co przejawia się w próbach uwspółcześnienia formy przekazu.

Oprócz rodzimych twórców, którzy wywarli wpływ na Wyrupajewa, nie można pominąć także pisarzy europejskich, wśród nich Henryka Ibsena, zdaniem autora *Iluzji* najwybitniejszego dramaturga³⁰³. Zarówno dla norweskiego twórcy, jak i dla Wyrupajewa obiektem zainteresowania jest człowiek wraz z jego dylematami moralnymi i poszukiwaniem sensu życia. Wyrupajew, podobnie jak autor *Nory*, często stosuje aluzje filozoficzne czy biblijne, stawia pytania, prowokuje. Podobnie jak Ibsenowi, rosyjskiemu dramaturgowi obce jest „skupienie się na jednej głównej sprawie, na jednej linii fabuły rozwijającej się z żelazną logiką, utrzymanie jednolitego, niezwykle poważnego tonu, nieurozmaicanego

302 J. Bończa-Szabłowski, *Czechow jak amerykański serial*, wywiad z Iwanem Wyrupajewem, <http://www.rp.pl/Teatr/171209529-Wyrupajew-Czechow-jak-amerykanski-serial.html> [dostęp: 21.07.2022]. „Я открыл для себя Чехова как бездонный океан тем и сюжетов, где для всего есть место”, В. Савиц, *У искусства нет табу*, wywiad z Iwanem Wyrupajewem, <https://34mag.net/ru/post/ivan-vyrupaev-rus> [dostęp: 3.07.2022].

303 H. Ibsen, *Dzika kaczką*, przeł. J. Frühling, wstępem opatrzył J. Giebułtowicz, Warszawa 1985, s. 7.

nigdy relaksowymi wstawkami pogodniejszych czy zgoła zabawnych epizodów”³⁰⁴. Zarówno w przypadku Ibsena, jak i Wyrypajewa praca w teatrze przyczyniła się do rozwoju ich dalszego pisarstwa, dała asumpt do pogłębienia wiedzy z zakresu literatury, historii, i sztuki, dokładnego zapoznania się z prawami dramaturgii, to „zetknięcie się z teatrem od strony nie tylko autora, ale i reżysera [...] nauczyło widzieć każdą osobę i każdą sytuację na scenie”³⁰⁵. Wśród innych wybitnych dramatopisarzy, którzy mocno wpłynęli na Wyrypajewa, są Arthur Miller, Edward Albee i Tom Stoppard. W dramatach wymienionych twórców pojawiają się ważne również dla Wyrypajewa motywy rozpadu więzi międzyludzkich i upadku wartości. Autor *Iluzji* czerpie także inspiracje z filozofii integralnej Kena Wilbera, dla którego „cały świat [...] jest niczym innym, jak tylko lustrzanym odbiciem twojego własnego Ja, które widzisz w lustrze swojej świadomości”³⁰⁶.

W wielu wywiadach i rozmowach dramaturg podkreśla, że dla niego zachowanie tradycji jako fundamentu życia odgrywa kluczową rolę: „Мне кажется, что сохранять традицию и стержень очень важно – это наш фундамент”³⁰⁷. Dał temu wyraz między innymi w dramacie *Irańska konferencja*:

И кто это вам сказал, что традиция мертва? Кто из вас последовал хоть одной традиции и научился ей? Те отрицают традиции, кто их не понял, кто их не имеет и им не научен. А те, кто воспитан в традиции, кто отдал себя служению, кто научился и стал мастером в своей традиции, тот знает, что именно традиция соединяет душу с источником всех вещей, потому что традиция сохраняет преемственность и непрерывность. И так, суть традиции – это сохранение связи с источником всех вещей! [...] И только тот, кто познал традицию, кто отдал ей себя целиком и овладел ремеслом, сутью и смыслом традиции став

304 H. Ibsen, *Wybór dramatów*, przeł. J. Frühling, J. Giebułtowicz, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1984, s. 33.

305 H. Ibsen, *Dzika kaczką*, przeł. J. Frühling, wstępem opatrzył J. Giebułtowicz, Warszawa 1985, s. 7.

306 K. Wilber, *Śmiertelni nieśmiertelni. Prawdziwa opowieść o życiu, miłości, cierpieniu, umieraniu i wyzwoleniu*, przeł. A. Biała, Warszawa 2007, s. 167.

307 Д. Траубун, *Иван Вырыпаев о спектакле, который делает человека счастливым*, <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/196935-vyrypaev> [dostęp: 8.07.2022].

великолепным мастером, только тот имеет право эту традицию реформировать и менять, а большое никто. Мастера меняют мир, а не те, кто требует своих прав (*Иранская конференция*, 2017, s. 43).

Twórca świadomie buduje swoje utwory z fragmentów czy odniesień do cudzych tekstów należących zarówno do tradycji literackiej, rozumianej jako wielowarstwowy i wielopoziomowy system semiotyczny³⁰⁸, jak i historycznej, filozoficznej i psychologicznej. Tylko w oparciu o tradycję, zdaniem twórcy, można podejmować próby przekształcenia formy³⁰⁹. Autor *Niepokoju* jako dramaturg dobrze rozumie świat słowa, a jako aktor, dyrektor artystyczny teatru, reżyser nie gorzej odnajduje się w świecie teatru. Wszak: „хороший драматург должен быть знаком с театром *изнутри*, в идеале – получить театральное образование. Лучше всего, если драматург, режиссер и актер совпадают в лице одного человека”³¹⁰. W jednej z rozmów dramaturg dowodzi nawet, że spektakl *Tlen* wykazuje podobieństwo z teatrem szekspirowskim, w którym człowiek recytuje monologi przy akompaniamencie muzyki³¹¹.

W ostatnich latach o Wyrypajewie mówi się bardzo często. Przez jednych jest on określany mianem inteligentnego buntownika, wirtuoza i gwiazdy teatru, „barda młodego pokolenia Cool Russia”³¹², „wizjoneira nowoczesności z konserwatyzmem w tle”³¹³, „kosmopolitycznego dziecka świata, które nie zapomniało o rosyjskim, sowieckim dziedzictwie”³¹⁴, „Quentina Tarantino sceny”³¹⁵ czy „najbardziej tajemniczego

308 M. Głowiński, *Tradycja literacka*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 343–359.

309 Zob. Ю. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1979.

310 А. Филатов, Г. Филатова, *Драматургия – часть литературы? Иван Вырыпаев о театре и творчестве*, „Глаголица” 2017, nr 2, http://www.philol.msu.ru/dcx/Glagolitsa_2_2017.pdf [dostęp: 1.07.2022].

311 Por. H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, t. 24, s. 24.

312 K. Kopka, *Iwana Wyrypajewa walka o oddech*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 97.

313 J. Drużyńska, „*Tlen*” *Iwana Wyrypajewa*, <http://www.radiokrakow.pl/kultura/tlen-i-wyrypajewa-recenzja/> [dostęp: 9.07.2022].

314 Ł. Maciejewski, *Toposy z wąsami*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/851-toposy-z-wasami.html> [dostęp: 5.07.2022].

315 Ł. Gazur, *Współczesne haiku o ludzkiej samotności*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/197519.html> [dostęp: 23.07.2022].

dramaturga naszych czasów”³¹⁶. Inni, bardziej sceptyczni, uważają go za artystę podrzędnego, tworzącego pseudopsychologiczne i quasi-inteligentne dramaty i filmy. Bez wątpienia jednak fenomen niezwykłej popularności i charyzmy autora *Snów* bierze się stąd, że twórca nie tylko z docieklivością analizuje kondycję psychiczną współczesnego człowieka, jego sposób funkcjonowania w świecie, ale także wciąż poszukuje nowych, atrakcyjnych form dla ich wyrażenia. W jednym z wywiadów Wyrypajew konstatuje:

Gdybyś zapytał mnie: *Iwan, czego tak naprawdę oczekujesz?*, odpowiedziałabym: *Żeby ludzie dobrze się bawili.* [...] Lubię atrakcyjność [...]. Próbuję czasami przenieść ją do mojego teatru. Odpowiadają mi sztuki, które lekko opowiadają o rzeczach najtrudniejszych. W których bohaterowie są *pojemni*. Potrafią nosić w sobie całą tę złożoność, jaka przypisana jest człowiekowi. Przy tym nieszablonowi i zaskakujący. Uciekają od pewnych wzorów i konwencji³¹⁷.

W innej rozmowie dodaje, że chciałby, aby widz po jego spektaklu wyszedł „doładowany, a nie zdruzgotany. Żeby czuł się dobrze. Nawet jeśli w czasie spektaklu poczuł gorycz, bo spektakl przypomniał mu o czymś trudnym, to wychodząc, powinien czuć się lekko, być kompletnym i zadowolonym. Chciałbym, aby poczuł wynikającą z tego rozkosz. Nawet jeśli ta rozkosz jest wynikiem bólu. Dlaczego kupujemy bilety? Dlatego, że płacimy za przyjemność”³¹⁸.

316 J. Wakar, *Zagadki Iwana Wyrypajewa*, <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/884884,zagadki-ivana-wyrypajewa.html> [dostęp: 9.07.2022].

317 M. Kędziak, *Iwan Wyrypajew: Sakralność jest we wszystkim. Nawet w toalecie*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/ivan-wyrypajew-sakralnosc-jest-we-wszystkim-nawet-w-toalecie-wywiad/13cmtjs> [dostęp: 20.07.2022]. „Людей надо расслаблять в хорошем смысле, и так сейчас очень напряжённое время”, Ю. Сергеева, *Современное искусство – это риск*, <http://www.vsp.ru/2016/03/15/ivan-vyrypaev-sovremennoe-iskusstvo-eto-risk/> [dostęp: 21.07.2022].

318 K. Mieczkowska, *Ten kraj nie ma celu*, <https://gloswschodu.org/artykuly/rosja/kulturaart-warto-wiedziec-warto-wiedziec/ten-kraj-nie-ma-celu-wywiad-z-ivanem> [dostęp: 4.07.2022].

Rozdział II

Wielopoziomowa gra z tekstem

*Куда плывет эта лодка,
без человека, без весел,
без определенного смысла,
совершенно одна?*

Iwan Wyrypajew, *Irańska konferencja*, 2017

1. W postmodernistycznej rzeczywistości

Analiza utworów dramaturgicznych Iwana Wyrypajewa pozwala pokazać w nich pewne cechy postmodernizmu, kierunku wyrastającego z kultury pluralistycznej³¹⁹, łączącej różne poziomy i języki, wyczułonej na teatralność, grę konwencjami, posługującą się mistyfikacją i ironią³²⁰. W jednym z wywiadów autor *Tlenu* przekonuje, że dostępna nam rzeczywistość jest właśnie postmodernistyczna³²¹ i każdy tekst nosi jej znamiona. Umberto Eco pisze, że „książki mówią zawsze

319 Wadim Emelin, autor wielu prac poświęconych postmodernizmowi dowodzi, że cechą definiującą ten kierunek jest pluralizm rozumiany jako jednoczesne współistnienie różnych punktów widzenia. Ta fundamentalna dla postmodernizmu zasada związana jest także z takimi pojęciami jak fragmentacja, decentracja, zmienność, kontekstualność, nieokreśloność i ironia. Por. В. Емелин, *Постмодернизм. В поисках определения*, <http://emeline.narod.ru> [dostęp: 4.07.2022].

320 Por. M. Dąbrowski, *Postmodernizm. Myśl i kontekst*, Kraków 2000, s. 66.

321 „В наше время пора понять, что всё вокруг – это постмодернизм [...], ничего нового я не вижу”, Е. Кутловская, *Иван Вырыпаев. „Я – консерватор”*, <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17> [dostęp: 4.07.2022]. Por. M. Kędziak, *Iwan Wyrypajew: Sakralność jest we wszystkim. Nawet w toalecie*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/iwan-wyrypajew-sakralnosc-jest-we-wszystkim-nawet-w-toalecie-wywiad/13cmtjs> [dostęp: 20.07.2022].

o innych książkach i wszelka opowieść snuje historię już opowiedzianą”³²². Sztuka postmodernizmu, dodaje Maksim Szapir, „istnieje wszędzie i nigdzie: to *jak gdyby* sztuka, nieodróżnialna od *jak gdyby* nauki, powstająca *jak gdyby* we współautorstwie wszystkich piszących i czytających – jednym słowem jest to sztuka magicznego *jak gdyby*”³²³. Realia kultury postmodernistycznej naznaczone są konsumpcją znaków i komunikatów produkowanych przez media. Ludzie zamieszkują, jak pisał socjolog i filozof kultury Jean Baudrillard:

szartyczną rzeczywistość simulacrów, rozumianych jako obrazy i znaki, które „wyemancypowały się od swego znaczenia” i stały się „kopią bez oryginału”, „mapą bez terytorium”, hiperprzestrzenią złożoną z coraz szybciej wirujących informacji. Ich udziałem staje się kultura mozaikowa („patchworkowa”), sfragmentaryzowana, niekoherentna i zdecentralizowana³²⁴.

W epoce, w której wszystko zostało już wyartykułowane, a każdy powstający utwór to kopia, szczególną uwagę zwraca się na sposób konstruowania tekstów oraz takie rozwiązania formalne jak kompilacja, synkretyzm, eklektyzm estetyczny, wykorzystywanie cytatów,

322 U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] Idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2001, s. 599. Ciekawe są także rozważania Eco dotyczące postawy postmodernistycznej, rozumianej przez badacza jako zachowanie człowieka, który „kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej *kocham cię rozpaczliwie*, ponieważ wie, że ona wie (i że ona wie, że on wie), iż te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: *Jak powiedziałaby Liala, kocham cię rozpaczliwie*. [...] Jeśli kobieta zgodzi się na tę grę, będzie to dla niej mimo wszystko wyznanie miłości. [...] Wyzwanie rzucone przez to, co zostało już powiedziane i czego nie da się wyeliminować; oboje uprawiać będą świadomie i z upodobaniem grę ironii... Ale też uda się im raz jeszcze mówić o miłości”, U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] Idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2001, s. 618.

323 M. Szapir, *Doświadczenie estetyczne XX wieku: awangarda i postmodernizm*, przeł. P. Fast, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2015, nr 2 (31), s. 111.

324 Zob. J. Baudrillard, *Gra resztkami*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Postmodernizm i filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996. Cytat za: A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm*, „Ethos” 1996, nr 33–34, s. 68.

aluzji oraz gry z innymi tekstami³²⁵. Choć, co kilkakrotnie podkreślono w monografii, Iwana Wyrpajewa trudno zaklasyfikować jednoznacznie do jakiegokolwiek kierunku czy szkoły, w jego twórczości dramaturgicznej da się wyodrębnić wyraźne cechy postmodernizmu. Jednym z najbardziej interesujących chwytów artystycznych stosowanych przez autora *Niežnośnie długich objęć* jest charakterystyczna dla postmodernizmu wielopoziomowa gra, oparta na intertekstualności i synkretyzmie gatunkowym. Zagadnienia te zostaną omówione w kolejnych rozdziałach monografii.

We współczesnych opracowaniach postmodernizm definiowany jest zwykle jako kierunek skrajnie autorefleksyjny. Jego podstawową cechą stanowi jawnie parodystyczna intertekstualność³²⁶ rozumiana jako świadomy dialog, który obejmuje wszelkiego rodzaju relacje łączące jedną wypowiedź artystyczną z innymi wypowiedziami oraz kodami i konwencjami, według których wypowiedzi te są budowane³²⁷. Pojęcie intertekstualności wiąże się z takimi terminami jak dialogiczność i tak zwane „cudze słowo” (ros. *чужое слово*), opisane w połowie lat dwudziestych ubiegłego wieku przez Michaiła Bachtina³²⁸. Badacz ten zauważał, że żaden utwór nie może funkcjonować w izolacji i jest pośrednią lub bezpośrednią reakcją na teksty wcześniejsze. Ujawnił on także mechanizmy wzajemnego oddziaływania i przenikania się „cudzego słowa” i języka autora. Kontynuację myśli Bachtina można odnaleźć w pracach takich badaczy jak Julia Kristeva³²⁹, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes. Niektórzy współcześni

325 Т. Прохорова, *Постмодернизм в русской прозе*, Казань 2005, s. 18.

326 L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 378.

327 Por. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 75–100; H. Markiewicz, *Odmianny intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, nr 4/5, s. 245–263; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2/81, 95–116.

328 M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982; M. Bachtin, *Problem tekstu*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 3/68, s. 276.

329 Zob. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czapplejowicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–418.

badacze rosyjscy zauważają, że intertekstualność jest cechą, która pojawia się już w twórczości czołowych przedstawicieli literatury modernizmu³³⁰. Istnieje jednak różnica między intertekstualnością w modernizmie i postmodernizmie, na którą zwrócił uwagę Mark Lipowiecki w książce *Русский постмодернизм*³³¹. Badacz ten zauważył, że w tekście modernistycznym cytaty czy odwołania do innych tekstów funkcjonują zarówno jako środek przekazu autorskiego „ja”, jak i podlegają aktualizacji języka kultury. Natomiast w utworach postmodernistycznych kategoria autora ulega rozmyciu, zostaje on „rozproszony” w wielopoziomowym dialogu, uzewnętrznionym na przykład w rozmowie, w której uczestniczy także narrator. Intertekstualność nie jest już cechą światopoglądu artysty, postrzegającego rzeczywistość przez pryzmat skojarzeń kulturowych, ale charakterystyką estetycznie przyswojonej rzeczywistości – świata jako tekstu. Andriej Bezrukov zwraca uwagę na to, że na nowy tekst wpływa pamięć kulturowa i historyczno-literacka autora, cytaty łączą się ze sobą w świadomości lub podświadomości pisarza³³².

Kategorię *swojego* postmodernizmu rozumie jako wielokrotne odbicie *cudzego*. „Artysta nowożytny (a także dziewiętnastowieczny) cudze dzieło lub cudzą konwencję *używa*, artysta współczesny natomiast je *przywołuje*. Miał kierować uwagę widza na to, co przywłaszczony obraz przedstawia, kieruje jego uwagę na samo przywłaszczenie i na czynność przywłaszczania”³³³. Jak pisze Jonathan Culler, intertekstualność nie jest tylko nazwą relacji między dziełem a określonymi wcześniejszymi tekstami, lecz „wskazaniem na uczestnictwo dzieła w pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej i na jego odniesienia do kodów, które stanowią potencjalną formalizację tej przestrzeni”³³⁴.

330 Aleksander Żółkowski dostrzegł intertekstualność w twórczości Osipa Mandelsztama i Anny Achmatowej. А. Жолковский, *Блуждающие сны. Из истории русского модернизма*, Москва 1992, s. 181.

331 Pod pojęciem intertekstualności Lipowiecki rozumie „культурный контекст, или материал для авторских манипуляций, преобразующийся в единственно возможную содержательную форму, определяющую логику художественного мировосприятия”, М. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997, s. 14.

332 А. Безруков, *Поэтика интертекстуальности*, Бирск 2005, s. 12.

333 J. Suchan, *Dwa modele intertekstualności*, „Artium Questiones” 2002, t. 13, s. 77.

334 J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 3/71, s. 299.

Kody te nie są wyłącznie formułami językowymi, ale stanowią ponadjednostkową pamięć, którą można nazwać tradycją. Intertekstualność przejawia się w cytowaniu, zapożyczaniu, przywłaszczaniu, w aluzji i w pastiszu³³⁵. W literaturoznawstwie pojęcie cytatu określa się jako włączanie dowolnego słowa lub tekstu w swój autorski tekst³³⁶. Jednakże intertekstualności nie należy ograniczać jedynie do cytatu, bowiem jej podstawowym zadaniem jest przetwarzanie wszystkich języków kulturowych, które w sobie zawiera³³⁷.

Geneza intertekstualnej gry wywodzi się z ustaleń Claude'a Lévi-Straussa i związana jest z pojęciem *bricoleur* (fr. *majsterkowicz*). Jest to ktoś, kto „korzysta ze środków znajdujących się pod ręką” w celu dokonania *bricolage'u* (fr. *majsterkowanie*). W formie *bricolage* zawiera się zatem „krytyka języka [...] samo *bricolage* jest językiem krytycznym. [...] każdy dyskurs jest *bricoleur*”³³⁸. Na tej podstawie Derrida stworzył teorię wolnej gry polegającej na przetworzeniu symboli, metafor, metonimii w tak zwany *collage* rodzajowy i gatunkowy. Owa gra wpisana jest w ludzkie doświadczenie, które stanowi kompilację doznań, jako że człowiek doświadcza wszystkiego w pomieszaniu³³⁹. Warto zaznaczyć, że metoda *collage* jest praktykowana zarówno w poezji (T.S. Eliot, Czesław Miłosz), prozie narracyjnej (James Joyce, Julio Cortázar), dramacie (Eugène Ionesco, Tadeusz Różewicz) i sprowadza się do cytowania (w niektórych przypadkach stylizacji określonych typów wypowiedzi) oraz „kontaminacji tekstów cytowanych z tekstem własnym autora”³⁴⁰. Kolaż i często towarzysząca mu technika

335 Por. И. Ильин, *Стилистика интертекстуальности*, Москва 1989, s. 186–207.

336 И. Фоменко, *Цитата*, „Русская словесность” 1998, nr 1, s. 73.

337 Г. Косиков, *XX век как литературная эпоха*, „Вопросы литературы” 1993, nr 2, s. 42.

338 J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 29. Pojęcie *brikolażu* szczegółowo omawia Lévi-Strauss w *Myśli nieoswojonej*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969.

339 Por. T. Miczka, *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych we współczesnym kinie*, Katowice 1992, s. 68.

340 *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 80. Przejmowanie fragmentów, resztek struktury z innych tekstów na potrzeby własnego tekstu Gerard

montażu polegają na: „wyjęciu pewnych elementów z oryginalnego kontekstu, prowadzą do zmiany ich początkowego sensu i powstania nowej całości”³⁴¹. Charakteryzują więc to, co także w pracy i twórczości Wyrypajewa można określić jako *work in progress*, eksperyment, próbę odnalezienia adekwatnej formy do opisu współczesnego świata.

W postmodernistycznym świecie dramatu twórcy wykorzystują chwyt podwójnej perspektywy, zwany „teatrem w teatrze”³⁴² i polegający na podwojeniu rzeczywistości teatralnej w celu pokazania złożoności i niejednoznaczności świata. Zabieg ten wpisuje się w konstrukcję metateatru³⁴³, rozumianego zgodnie z definicją Patrice’a Pavis’a jako dramat lub przedstawienie „o charakterze auto-refleksyjnym, którego tematyka skoncentrowana jest wokół spraw teatru”³⁴⁴. Oprócz struktury „teatru w teatrze” jako sposobu ujawniania metateatralności w tekstach dramatycznych³⁴⁵ badacz podaje także tekstowe wyartykułowanie sytuacji teatralnej – prolog, zwrot do publiczności czy parabazę oraz „dyskursywizację” tematyki teatralnej³⁴⁶. Natomiast pojęcie metatekstu związane jest z pracami

Genette określili mianem architekstualności. G. Genette, *Strukturalizm a krytyka literacka*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, t. 65, nr 3, s. 275.

341 J.-P. Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 110.

342 Tatiana Kupczenko przekonuje także, że większość dramatów Wyrypajewa (badaczka podaje przykład takich utworów jak *Tlen*, *Lipiec*, *Księga Rodzaju nr 2*, *Komedia*, *Taniec Delhi*) można wpisać w strukturę tzw. „teatru w teatrze”. T. Купченко, „*Театр в театре*”, „Миргород” 2016, nr 1, s. 81–88.

343 O metateatrze zob. S. Świontek, *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999; K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 2, s. 113–138; A. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005.

344 P. Pavis, *Słownik...*, s. 287.

345 Chwyty metateatralne są klasyfikowane na różne sposoby. Manfred Schmeling wyróżnia *les formes complètes* – różne konstrukcje „teatru w teatrze” i *les formes périphériques* – m.in. prolog, epilog, zwroty *ad spectatores*, chór, apart. M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte (aspects du théâtre dans le théâtre)*, Paris 1982, cyt. za K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 2, s. 116.

346 Sławomir Świontek używa określenia: „stematyzowanie w dialogu dramatycznym problematyki teatru jako sztuki”. S. Świontek, *Dialog dramat metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999, s. 148.

naukowymi Michaiła Bachtina³⁴⁷. W *Słowniku terminów literackich* to określenie definiowane jest jako „tekst mówiący o innym tekście; także tekst naśladowujący inny tekst lub powstały w wyniku jego przekształceń [...]”³⁴⁸. Wypowiedzi metatekstowe, które wyznaczają jeden z wymiarów wewnętrznej dialogowości tekstu, mogą się piętrzyć bez końca. W stosunku do określonego dzieła metatekstem jest jego krytyczna interpretacja, recenzja, parodia, pastisz, peryfraza, mamy wtedy do czynienia z tekstem pierwotnym i tekstem „drugiego stopnia”³⁴⁹. Z pewnością za wyróżnik metatekstu można uznać także, za Marią Renatą Mayenową³⁵⁰, *ramę* rozumianą jako tytuł oraz formułę początku i końca utworu, a także inne elementy okalające tekst utworu takie jak wstęp, przedmowa, dedykacja, motto, przypisy, adnotacje, autokomentarze³⁵¹. Bogumiła Kaniewska zauważa, że: „każdy tekst osadzony (czy odbierany) w świadomości postmodernistycznej staje się tekstem „meta”, zyskując w ten sposób podwójny status ontologiczny: z jednej strony jest utworem literackim (sytuuje się zatem na poziomie fikcjonalności i kreacyjności); z drugiej – staje się literaturoznawczą refleksją (a tym samym wykracza poza własną fikcjonalność)”³⁵².

347 Por. M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] Idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348–402; *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007.

348 *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 304–305.

349 Por. A. Wierzbicka, *Metatekst – w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, red. M. Mayenowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 105–121.

350 *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977.

351 Por. *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 460. Informacje określane jako metatekstowe mogą znajdować się w tytule, w spisie treści, komentarzach odautorskich. Dotyczy to także formuł początków i zakończeń tekstów, imienia własnego, sentencji. Te informacje mają w stosunku do tekstu właściwego charakter zewnętrzny. M. Kawka, *Metatekst w tekście narracyjnym na przykładzie współczesnych utworów literatury dla dzieci*, Kraków 1990, s. 8–9.

352 B. Kaniewska, *Metatekstowy sposób bycia*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5 (41), s. 20.

2. Autorskie układanie dramatu

Zgodnie z arystotelesowską formułą dramat polega na „naśladowczym przedstawieniu pełnej, skończonej i posiadającej określonej wielkości akcji”³⁵³. Dramatopisarz, odwołując się do teorii *mimesis*, jest właśnie „twórcą fabuły”, którego zadaniem jest takie jej skonstruowanie, by umożliwiła ona czytelnikowi i widzom „oczyszczenie”³⁵⁴. W XX wieku, jak pisze J.-P. Sarrazac, dokonywał się proces transformacji *dramatu życiowego*, którego wzorem był arystotelesowsko-hegłowski model „przemiany losu” bohatera, podporządkowanego jedności czasu, miejsca i akcji, do *dramatu życia*. Zmiana ta prowadziła do zakwestionowania trzech jedności, zakłócenia chronologii wydarzeń, łączenia elementów dramatycznych z epickimi i lirycznymi³⁵⁵. Struktura wspólnego tekstu dramatycznego uległa przekształceniom dotyczącym zarówno podstawowych wyznaczników dramatu: akcji, postaci, słowa, jak i sposobu prezentowania wydarzeń. Kategoria *mimesis* przestała być obowiązująca, natomiast wzrosło znaczenie tekstu pobocznego, monologu, elementów narracyjnych i lirycznych. Zmieniła się także rola dramatopisarza-autora tekstu, który manifestuje wręcz swoją obecność w dramacie, często pełniąc w nim rolę nadrzędną.

Autor dramatu jest realnym sprawcą wypowiedzi³⁵⁶, na nim też ciąży odpowiedzialność za dzieło, za sens każdego słowa, to on odpowiada „za konstrukcyjne uporządkowanie oraz ideową zawartość dramatu” i niekiedy także, choć bardziej umownie, staje się podmiotem, który „sam do dramatu wstępuje czy to na zasadzie przywołania, czy postaci przedstawionej”³⁵⁷. Trzeba jednak podkreślić, że z żadnym swoim wcieleniem nie może być w pełni utożsamiany³⁵⁸. W ślad za tradycyjnym wyszczególnieniem w strukturze tekstu dramatycznego autorskiego

353 Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1989, cyt. za P. Pavis, *op. cit.*, s. 488.

354 Por. J.-P. Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 50.

355 J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, s. 11.

356 M. Bachtin, *Problem tekstu*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 3/68, s. 271.

357 E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999, s. 7.

358 A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego („ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, „Teksty” 1981, nr 6, s. 44.

„ja” czy narratora, wyrażającego często pozycję autora utworu, podejmowane są próby rozróżnienia pomiędzy autorem odkrywanym w samym tekście i konkretnym twórcą³⁵⁹. Olga Żurciewa, badaczka rosyjskiego dramatu zauważa, że na przełomie XX i XXI wieku autor dramatu wszystkimi możliwymi sposobami dąży do odkrycia i pokazania siebie. Nowe metody budowania konfliktu, fabuły, postaci prowadzą do powstania różnych gatunkowych i rodzajowych hybryd: dramatu lirycznego, dramatu epickiego, dramatu-przypowieści, dramatu dokumentalnego i publicystycznego. Są one jednak zawsze manifestacją świadomości autora w dramacie³⁶⁰.

We współczesnej dramaturgii rosyjskiej obserwuje się różnorodne sposoby ujawniania autora w utworze, co związane jest z przekształceniami strukturalnymi tekstu. Autor, kiedyś trudny do uchwycenia między innymi z powodu wyobcowania czy wręcz bycia niewidocznym, obecnie „dzierży władzę” nad prezentowanym światem³⁶¹. Lidia Mięśowska przekonuje, że w najnowszych dramatach rosyjskich zasadą staje się wyraźna obecność autora/podmiotu czynności twórczych „nie implikowana przez słowa i działania postaci, konstrukcję fabuły, lecz wyrażona *explicite* dzięki skonstruowaniu osoby pisarza-opowiadacza”³⁶². Podobnego zdania jest Patrice Pavis, który uważa, że autor tekstu dramatycznego jest podmiotem czynności twórczych, narzucającym wypowiedziom bohaterów swój punkt widzenia³⁶³. Olga Naumowa przekonuje, że współczesne rosyjskie dramaty są właśnie autoprezentacją autora³⁶⁴. Obecność autora dramatu przejawia się między innymi w wewnętrznych monologach i replikach postaci,

359 E. Wąchocka, *op. cit.*, s. 18. Por. H. Markiewicz, *Autor i narrator*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984, s. 73–96.

360 Por. O. Журчева, *Формы выражения авторского сознания в новейшей русской драме*, „Acta Universitatis Lodzianensis Folia Litteraria Rossica” 2014, nr 7, s. 279.

361 E. Wąchocka, *Autor i dramata*, Katowice 1999, s. 15.

362 L. Mięśowska, „Gry w dramata” w *najnowszym scenopisarstwie rosyjskim*, [w:] *Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. H. Mazurek, Katowice 2004, s. 225.

363 P. Pavis, *op. cit.*, s. 108.

364 O. Наумова, *Театральный синкретизм в творчестве Евгения Гришковца*, „Современная драматургия” 2008, nr 2, s. 207.

w stylistycznej organizacji tekstu, obrazach przestrzennych i czasowych, w nawiązaniach intertekstualnych³⁶⁵.

Analiza dramaturgii autora *Lipca* pokazuje, że w jego utworach kluczową rolę odgrywa właśnie gra z formą na różnych poziomach: gatunku, tytułu, podtytułu na podtytuły, części, rozdziały, statusu tekstu głównego i pobocznego, kategorii narratora, takich rozwiązań stylistycznych jak między innymi kolaż czy fragmentaryzacja fabuły³⁶⁶. Nowatorstwo Wyrupajewa polega na tym, że dramatopisarz przekazuje pewną informację, wiadomość, pewien komunikat, dotyczący kondycji ludzkiego życia czy komunikacji międzyludzkiej w nietypowej dla dramatu klasycznej formie³⁶⁷. W dramacie *Tlen* wykorzystuje muzykę hip-hopową, w *Księdze Rodzaju 2* – notatki schizofreniczki, w utworze *UFO* elementy sztuki kaznodziejskiej. Mini-dramaty, mini-scenki tworzą dramat *Taniec Delhi*³⁶⁸. Lidia Mięowska twierdzi, że takie granie czy *i-granie* z formą jest typowe dla wielu współczesnych dramatopisarzy rosyjskich, by wymienić choćby Wasilija Sigariewa i Olega Bogajewa, rówieśników Wyrupajewa³⁶⁹. Na pytanie, skąd bierze inspiracje do pisania, artysta odpowiada, że idee można znaleźć w przestrzeni kosmicznej. Podkreśla, że najważniejsze to poczuć impuls i poddać się mu, tylko wtedy człowiek ma szansę rozwijać swój potencjał twórczy. Dla niego dramat to forma, w jakiej wyraża myśl, ideę, przy czym nawet idee nie są jego, są ogólnodostępne, krążą bowiem we wszechświecie³⁷⁰.

365 A. Maroń, *Formy wyrażenia obecności autora w dramaturgii Nikołaja Kołady*, 2016 (*Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды*), <https://repozytorium.ur.edu.pl> [dostęp: 28.07.2022].

366 We współczesnej dramaturgii rosyjskiej odnotowuje się też grę z formą na poziomie graficznym, jednakże Wyrupajew tego zabiegu nie stosuje.

367 Por. A. Хитров, *Поддержим отечественного производителя*, <http://www.colta.ru/articles/theatre/11083> [dostęp: 9.07.2022].

368 Por. П. Руднев, *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом а в доме две собаки”*, „Новый мир” 2017, nr 5, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html [dostęp: 13.07.2022].

369 Szerzej na temat gry z formą/formą we współczesnej rosyjskiej dramaturgii: L. Mięowska, *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007.

370 Rozmowa z Iwanem Wyrupajewem przeprowadzona przeze mnie podczas spotkania z dramaturgiem, które zostało zorganizowane przez Instytut Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Wyrupajew

Współczesnej dramaturgii światowej, z charakterystyczną dla niej różnorodnością i wieloaspektowością, duże trudności przysparza gatunkowe przyporządkowanie utworu. Tekst podlega bowiem jednocześnie aktualizacji i przekroczeniu rodzajowych i gatunkowych norm wypowiedzi, a „badanie jego zgodności z pewnym modelem oraz wychodzenia poza niego pozwala na określenie stopnia oryginalności i sposobów społecznego funkcjonowania dzieła”³⁷¹. W kontekście powyższych rozważań istotne wydaje się zagadnienie dotyczące współlistnienia treści i formy dramatu. Dysputy na ten temat prowadzą zarówno praktycy – artyści, reżyserzy, scenarzyści, jak i teoretycy – literaturoznawcy, teatrologi czy krytycy teatralni³⁷². Problem ten stał się jednym z nadrzędnych w procesie analizy i interpretacji dramatu współczesnego. Lidia Mięśowska zauważa, że we współczesnym dramacie rosyjskim eksperymenty formalne dominują nad eksperymentami dotyczącymi zawartości treściowej utworów³⁷³.

Ta „płynność” rodzajowa i gatunkowa sprawia, że sami dramatopisarze niechętnie określają i klasyfikują swoje utwory. Powstają zatem teksty, które nie są podzielone na akty, sceny, odsłony, w których nie znajdziemy oznaczenia występujących postaci czy didaskaliów, co więcej utwory te nierzadko pozbawione są przez swoich autorów miana dramatu czy sztuki teatralnej. Brak w nich akcji, zdarzeniowości, perypetii, punktu kulminacyjnego, które stanowią podstawowe wyznaczniki klasycznego dzieła dramatycznego. Wśród niektórych dramatopisarzy rosyjskich można jednak zaobserwować tendencję do bardziej precyzyjnego określenia charakteru utworu. Tak na przykład Michaił Ugarow nazwał swój dramat *Зеленые щеки апреля* (*Zielone policzki kwietnia*) „operą pierwszego dnia”, a Jelena Gremina

wystąpił wtedy z wykładem: *Доклад о смысле в жизни. О значении культуры в развитии общества. На примере драматургии и театра*, Kraków, 9.04.2015 r.

371 P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 162.

372 Zob. J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998; H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 2, s. 331–352; *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1978; *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988.

373 L. Mięśowska, *Gra-nie w postmodernizmie...*, s. 50.

utwór *Глаза дня (Oczy dnia)* określiła jako melodramat, mając na myśli gatunek filmu. *Мириам (Miriam)* Olega Juriewa to sztuka napisana w gatunku komedii ludowej, a *Маленький погром в станционном буфете (Mały pogrom w bufecie kolejowym)* – „małej tragedii żydowskiej”. Dramat Olgi Michaiłowej *Чистое сердце (Czyste serce)* zyskał określenie „bajki bez zakończenia z prologiem w trzech misteriach i pięciu obrazach”³⁷⁴. Takie uszczegółowienie tytułu jest wskazówką dla reżysera, w jakim kluczu odczytać sens utworu i w jaki sposób zrealizować go na scenie.

Iwan Wyrypajew niekiedy zaznacza przynależność swojego utworu do określonego gatunku czy jego odmiany, na przykład komedii, do której można zaliczyć: *Илужье* i *Letnie osy kłusują nas nawet w listopadzie*. Wywa, że dramaturg daje bardziej szczegółowy opis: *Солнечная линия* to komedia, która pokazuje, w jaki sposób można osiągnąć pozytywny rezultat (*Солнечная линия*, „комедия, в которой показывается, как может быть достигнут положительный результат”). Natomiast *Entertainment* to komedia o miłości, w której wszystko jest możliwe („Комедия про любовь, в которой возможно все”). Wobec niektórych dzieł twórcy używa określenia sztuka teatralna („пьеса”). Są to: *DreamWorks*, *Karaoke Box*, *UFO*, *Pijani*, *Nieznośnie długie objęcia*, *Irańska konferencja. Czego nauczyłem się od żmii* to sztuka dla dzieci w wieku od 11 do 64 lat (*Чему я научился у змеи*, „пьеса для детей от 11 до 64 лет”), a *Непокой* jest dramatem o autorze (*Волнение*, „пьеса об Авторе”). *Липец* określony został przez Wyrypajewa jako tekst dla wykonawczyni, zaś *Плен* jest aktem, który należy wykonywać tutaj i teraz (*Кислород*, „это АКТ, который нужно производить здесь и сейчас”). Utwór *Nancy* okraszony jest terminem „stand app musical. Libretto”. Rozbudowane określenia na temat charakteru czy gatunku dramatów nie są tylko wskazówką dla reżysera co do sposobu wystawienia sztuki, ale zabawą i grą autora z odbiorcą, rodzajem estetycznej prowokacji, z wykorzystaniem pastiszu czy parodii³⁷⁵.

374 Por. H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska: wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 10; O. Журчева, *Жанровый канон в новейшей русской драме (на материале пьес В. Леванова и И. Вырыпаева)*, „Вестник Челябинского государственного педагогического университета” 2016, nr 1, s. 89–90.

375 Parodia polega na ośmieszeniu indywidualnego charakteru wypowiedzi, pastisz natomiast, w przeciwieństwie do parodii, nie pełni funkcji satyrycznej. „Pastisz to pusta parodia, to parodia, która zatraciła poczucie

Pomimo płynności gatunkowej i rodzajowej w twórczości dramaturgicznej Iwana Wyrypajewa obserwuje się także zwrot ku tradycyjnym gatunkom. W ostatnich latach staje się to zresztą praktyką dość częstą wśród współczesnych dramaturgów. Wypada zgodzić się z rosyjską badaczką Olgą Żurciewą, która podkreśla, że odwoływanie się do tradycyjnego gatunku pozwala współczesnym dramatopisarzom zdystansować się („остранить себя”) wobec tekstu swojego dramatu³⁷⁶ i, dodajmy, zreinterpretować tradycję, rozumianą jako „historyczną przestrzeń duchową, łączącą tekst i jego interpretatora”³⁷⁷. Zdaniem Hansa-Georga Gadamera³⁷⁸ samo rozumienie ma naturę historyczną – odbywa się w kontekście określonej kultury, w której funkcjonuje człowiek³⁷⁹. W utworach Wyrypajewa można odnaleźć odwołania do średniowiecznego misterium (*Tlen, Księga Rodzaju nr 2*), moralitetu (*Taniec Delhi*), menippej, wywodzącej się z form ludowo-karnawałowych (*Lipiec*), komedii dell’arte (*Słoneczna linia*), przypowieści (*Miasto, gdzie ja*), soliloquium (*Czego nauczyłem się od żmii*).

Uniwersalność podejmowanej problematyki: prawdy, dobra, zła, wiary, samotności, wolności, stanowiącej kanwę dramaturgii Wyrypajewa (i współczesnej dramaturgii rosyjskiej) jest ważna o tyle, czy i jak autor zdoła zainteresować odbiorcę. Okazuje się bowiem, że forma wyjawienia treści nie jest tylko „opakowaniem, którego cukierkowa przyjemność miałaby ułatwić odbiorcom połknięcie pewnego kwantum budujących morałów, lecz ona sama jest [...] sztuką”³⁸⁰.

W wielu wywiadach, wykładach, spotkaniach z czytelnikami i widzami autor *Nieznosnie długich objęć* podkreśla, że dla niego forma i treść utworu stanowią jedność³⁸¹. Wyrypajew łączy nieprzystające

humoru”, F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 193–195.

376 Por. O. Журчева, *op. cit.*, s. 91.

377 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 184.

378 H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007.

379 Por. P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004.

380 A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1988, s. 43.

381 Por. Wykłady Wyrypajewa na temat postrzegania przez niego sztuki, dostępne na stronach internetowych: <https://www.youtube.com/watch?v=>

do siebie pojęcia: brzydotę z pięknem (*Lipiec, Taniec Delhi*), *sacrum* z *profanum* (*Tlen, Księga Rodzaju nr 2*), prawdę z iluzją (*UFO, Iluzje*), komizm z tragizmem (*Karaoke Box, Letnie osy kłają nas nawet w listopadzie*). Objaśnia zjawiska realnie istniejące, zestawiając je z czymś niewiarygodnym, wywołującym w czytelniku zdumienie. W dramacie *Sny* wytłumaczeniem ciąży bohaterki jest obecność w jej brzuchu myszy, które zbudowały tam gniazdo. *Tlen* pokazuje historię Saszy, który nie usłyszał przykazań bożych, bo miał założone słuchawki na uszy. W utworze *Karaoke Box* androidy wygłaszają słowa o potrzebie miłości i zrozumienia, a w *Czego nauczyłem się od zmił* prawdę o świecie zmierzającym do ekologicznej zagłady przekazują halucynogenne grzyby. Wyrypajew wpisuje się w ogólną tendencję, istniejącą we współczesnej dramaturgii rosyjskiej, której wyróżnikiem staje się przewartościowanie tradycyjnych form i gra z gatunkiem dramatu, polegająca na zderzeniu różnych stylistyk, dzięki którym możliwe jest łączenie znanych struktur z nową treścią lub innowacyjnych form z tradycyjną treścią³⁸². Paul Ricoeur uważa, że: „interpretacja i tradycja są awersem i rewersem tej samej historyczności. Interpretacja zajmuje się tradycją i sama tworzy tradycję. Tekst jest podjęciem jakiejś tradycji, a interpretacja jest podjęciem tekstu”³⁸³.

Dramatopisarz konsekwentnie powtarza, że niczego nowego w obrębie treści nie wymyśla³⁸⁴, tworzy za to pewne struktury, dzięki którym dany temat nabiera nowego znaczenia. Autor wciąż zadaje pytania, prowokując odbiorcę: „когда я создаю пьесы, то постигаю процесс создания структур. Что это такое – структура, или форма? Что есть форма? Как форма отражает содержание? Другими словами,

R2La6MEWxyM [dostęp: 22.07.2022], <https://www.youtube.com/watch?v=ctfc3lnosHY&t=747> [dostęp: 22.07.2022], https://www.youtube.com/watch?v=JXw7o_QGIFU&pbjreload=10 [dostęp: 22.07.2022].

382 Por. L. Mięowska, *Gra-nie...*, s. 105.

383 P. Ricoeur, *Egzegeza i hermeneutyka*, [w:] Idem, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska, Warszawa 1985, s. 333.

384 W jednym z wywiadów Wyrypajew przekonuje: „Взять мое творчество, разобрать на элементы и сказать – это что-то новое в области литературы? Нет. Это что-то новое в области драматургии? Нет. Однако это что-то новое. В чем новое? Наверное, в сочетании диалога и... Хотя тоже нет. Получается, ничего нового нет”. E. Мельников, *Правила драматурга: Иван Вырыпаев*, <http://newsrab.ru/article/596138> [dostęp: 10.07.2022].

как внешнее проявляет внутреннее?”³⁸⁵. We wstępie do drugiego wydania jego tekstów Wyrupajew podkreśla, że forma utworu, jego struktura, temat i rytm stanowią jedną niepodzielną całość. Zauważa, że „форма пьесы и есть пьеса. Как форма бокала и есть бокал, как форма кресла и есть кресло, так и форма пьесы есть не что иное, как содержание пьесы. [...] ведь форма пьесы и есть ее суть”³⁸⁶. Twórczość rosyjskiego dramaturga stanowi ilustrację tezy Henryka Markiewicza, że każda twórczość „jest nawiązaniem do czegoś lub odrzuceniem czegoś, co kiedyś zostało stworzone. Bądź powtarza to samo w innej tonacji, oczyszcza, rozszerza, upraszcza, uzupełnia, lub nadmiernie rozbudowuje, bądź zwalcza, unicestwia, burzy, neguje [...]”³⁸⁷.

W centrum zainteresowania Wyrupajewa stoi człowiek – samotny, bezradny wobec losu, zagubiony w świecie, w którym „utrzymanie jednej tożsamości przez całe życie – a choćby nawet na dłuższy czas jest ryzykowną sprawą”³⁸⁸. Bohaterami jego utworów mogą być zarówno pojedyncze postaci: Pantelej (*Sentencje Panteleja Karmanowa*), jak i duety: Werner i Barbara (*Słoneczna linia*), Wyrupajew i Rawszana (*Wywiad S-FBP 4408*), Amy i Krisztof oraz Monica i Charlie (*Niežnośnie długie objęcia*), a także trio: Walentyna, Katia, Walentyn (*Dzień Walentego*), Elena-Sara, Mark-Robert, Josef-Donald (*Letnie osy kásają nas nawet w listopadzie*). W takich utworach Wyrupajewa jak *UFO*, *Irańska konferencja* czy *Entertainment* pojawiają się postaci wymienione z imienia i nazwiska wraz z ich krótką charakterystyką zawodową: Artiom Gusiew – programista, autor popularnych gier komputerowych dla młodzieży, Dieter Lange – szef oddziału Mitsubishi w Kolonii, Nick Scott – kurier w firmie USPS i wokalista zespołu *Blue Helicopter Flying Up* (dramat *UFO*), Philip Rasmussen – profesor Uniwersytetu w Kopenhadze, kierownik katedry stosunków międzynarodowych Wydziału Humanistycznego, Pascual Andersen – były dyrygent Duńskiej Orkiestry

385 Webinarium z Iwanem Wyrupajewem, *Природа творчества. Осознанное присутствие*, <https://mind.space/lesson/nature-of-creativity/> [dostęp: 28.07. 2022].

386 И. Вырыпаев, *Пьесы*, 2016, <http://piterbooks.ru/read.php?sname=hudozh&articlealias=virypaev#.XT3l7-gzY55> [dostęp: 28.07.2022].

387 H. Markiewicz, *Odmiiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1998, z. 4–5, s. 247.

388 Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, przeł. J. Łaszcz, Gdańsk 2007, s. 84.

Narodowej, Emma Schmidt-Poulsen – żona premiera Danii, była prezydentka telewizyjna (*Irańska konferencja*), Ulla Richtke – wybitna amerykańska pisarka, Krzysztof Zieliński – polski dziennikarz (*Niepokój*). Wydaje się jednak, że zabieg ten został niejako wymuszony samą formą dramatów, w pierwszym przypadku utwór został napisany na wzór dokumentu, forma drugiego jest imitacją konferencji naukowej, trzeci korzysta z konwencji wywiadu z kimś znanym. W wielu dramatach pojawiają się postaci nieokreślone, pozbawione imion i nazwisk, umownie określające przynależność do różnych światów: Pierwszy Anioł, Drugi Anioł, Właściciel słonia, Trup, Złodziej (*Miasto, gdzie ja*), Android-mężczyzna, Android-kobieta (*Karaoke Box*), Dziewczyna, która ma sny, Dziewczyna z brązową śliną, Dziewczyna w ciąży, Chłopak, który się jąka, Chłopak, który marznie (*Sny*). Są też postacie, charakteryzowane poprzez wykonywany zawód: Pielęgniarka czy fizjonomię: Starsza kobieta (*Taniec Delhi*). W tekstach dramatycznych, w których bohaterów jest wielu, noszą oni nierosyjskie imiona, podkreślany jest też ich wiek: David – 35, Meryl – 34, Teddy – 39, Frank – 40, Sally – 37, Betty – 28, Maximilian – 40, Elizabeth – 30, Lama John (*DreamWorks*), Marta – 21, Mark – 46, Laura – 30, Gustaw – 53, Max – 32, Rosa – 22 (*Pijani*). W dramatach, w których głównym bohaterem jest sam tekst, pojawiają się tak zwani wykonawcy tekstu: „aktor”, który opowiada historię Henryka Walca (*Czego nauczyłem się od żmii*), kobieta przytaczająca dzieje Piotra (*Lipiec*), On i Ona nakreślający losy Aleksandry i Aleksandra (*Tlen*), On i Ona komentujący, co dzieje się na scenie (*Entertainment*), Pierwsza kobieta – 30 lat, Druga kobieta – 30 lat, Pierwszy mężczyzna – 35 lat, Drugi mężczyzna – 35 lat przekazujący historię Danny’ego i Margaret oraz Alberta i Sandry (*Iluzje*) czy „wykonawcy roli” Boga-Arkadija Iljicza, Antoniny Wielikanowej-Żony Lota, Proroka Jana (*Księga Rodzaju nr 2*). Natomiast w takich utworach jak *Mahamaya electronic devices*, *Nancy* czy *Sachar* osoby dramatu nie są wyszczególnione.

Stosowana przez Wyrupajewa koncepcja postmodernistycznej gry jest widoczna już w samych tytułach niektórych utworów, by wspomnieć choćby *Letnie osy kłują nas nawet w listopadzie*, *Czego nauczyłem się od żmii*, *Nieznośnie długie objęcia*, *Mahamaya electronic devices* czy *Wywiad S-FBP 4408*. Niewątpliwie i w tym przypadku zabieg ten ma zaciekawić, zaintrygować odbiorcę, sprowokować go, wyzwolić emocje i reakcje już na poziomie pierwotnych skojarzeń, które wywołuje nazwa utworu. Tytuły dzieł są pewną tajemnicą (*UFO*, *Niepokój*), dając jednocześnie obietnicę (*Czego nauczyłem się od żmii*,

Wyjaśnić). Gra z odbiorcą na poziomie fonetycznym, estetycznym i treściowym obecna jest w dramacie *Dzień Walentego*. Utwór ten zarówno pod względem tytułu, jak i treści koresponduje z dramatem Michała Roszczina *Walentyń i Walentyńa*, zaś *Księga Rodzaju nr 2* to nawiązanie intertekstualne do pierwszej księgi Biblii należącej do Starego Testamentu, a zwłaszcza do tych jej fragmentów, które dotyczą zniszczenia Sodomy i Gomory. Niektóre jednowyrazowe tytuły dramatów są bardzo bogate znaczeniowo, określają bohaterów, balansujących na granicy jawy i halucynacji (*Sny, Iluzje, DreamWorks, UFO, Pijani*). To również tytuły sugerujące muzyczność tekstu. Do takich utworów należą *Taniec Delhi, Karaoke Box, Entertainment*. Ciekawym rozwiązaniem formalnym jest określenie dramatu *Wywiad S-FBP 4408*, napisanego w 2016 roku, własnym mianem wywiadu o kryptonimie S-FBP 4408, nasyconego metaforami i liryzmem.

Iwan Wyrypajew dedykuje swoje utwory zarówno członkom swojej rodziny, przyjacielom, jak i kolegom-dramatopisarzom. Dramat *Miasto, gdzie ja poświęcił mamie*, zmarłej tragicznie w wypadku drogowym w Irkucku, *Czego nauczyłem się od żmii* zadedykował swojemu młodszemu synowi Piotrowi, zaś *Sentencje Panteleja Karmanowa* oraz *Nieznośnie długie objęcia* – starszemu synowi Giennadijowi. *Słoneczna linia* została poświęcona obecnej żonie, aktorce Karolinie Grusce, nazywanej przez Wyrypajewa Marusią („Посвящается моей жене Марусе. С благодарностью за каждый день прожитый вместе”). Michałowi Roszczinowi, koledze po fachu, autorowi dramatów społeczno-obyczajowych, zadedykował *Dzień Walentego*, a *Tlen* – zaprzyjaźnionej z nim Oldze Muchinej, jednej z najwybitniejszych współczesnych dramatopisarek w Rosji. Adresatem dramatu *Irańska konferencja* jest jego przyjaciel Kazimir Liske („Светлой памяти моего ушедшего друга Казимира Лиске”)³⁸⁹.

Niektóre ze swoich utworów Wyrypajew opatruje mottem, pełniącym rolę klucza interpretacyjnego i podkreślającym związek utworu

389 W pierwszej redakcji dramatu *Irańska konferencja* widniała dedykacja: „Посвящается моим учителям с благодарностью и верой в силу традиции”, którą Wyrypajew zmienił na wieść o tragicznej śmierci Liske: „Это стихотворение было написано за день до гибели Кэза. [...] И вот этот текст я написал буквально перед его уходом, совершенно по другому, конечно, поводу, – это просто финал моей пьесы и все. Но теперь этот текст, как и моя пьеса, посвящаются тебе, Кэз”, <https://www.facebook.com/Praktika/photos/> [dostęp: 18.07.2022]

z określoną tradycją myślową czy literacką³⁹⁰. Dramatopisarz odwołuje się w nich do takich myślicieli Wschodu jak Kora Al. Muzani (*Dzień Walentego*), Omar Chajjama (*Pijani*), Rabbi Shalom bar Elikeah Rozer (*Niepokój*), nawiązuje do postaci świętych: Matki Teresy (*Słoneczna linia*), Pawła Apostoła (*Irańska konferencja*), ewangelisty Mateusza (*Entertainment*), do Dekalogu (*Karaoke Box*). Motto może też zawierać aluzję lub bezpośrednie odwołanie do nazwisk twórców oraz dzieł literackich i filozoficznych: czy to będzie Pierre Corneille (*Iluzje*), William Szekspir (*Irańska konferencja*), fikcyjna irańska poetka Shirin Shirazi czy Aleksiej Łosiew (*Niepokój*). W utworze *Nancy* pojawiają się epigrafy będące nawiązaniem do popkultury, pochodzą one bowiem z dwóch filmów *Piękna i Bestia* i *Deszczowa piosenka*. Zarówno tytuły, motta, jak i dedykacje są wyrazem literackich poszukiwań i fascynacji Wyrupajewa różnymi światopoglądami, filozofiami, tekstami kultury i ludźmi, z którymi dramaturg prowadzi nieustanny dialog.

Wstępem do *Irańskiej konferencji* (*Иранская конференция*, 2017) Wyrupajew uczynił fragment z szekspirowskiej tragedii *Hamlet*, w którym świat porównany jest do więzienia:

ГАМЛЕТ

Чем прогневили вы, дорогие мои, эту свою Фортуну, что она шлет вас сюда, в тюрьму?

ГИЛЬДЕНСТРЕН

В тюрьму, принц?

ГАМЛЕТ

Да, конечно. Дания – тюрьма.

РОЗЕНКРАНЦ

Тогда весь мир – тюрьма.

ГАМЛЕТ

И притом образцовая...

(У. Шекспир, *Гамлет*)

Akcja tego utworu imitującego konferencję naukową, z moderatorem na czele i występującymi w niej w określonym porządku uczestnikami, rozgrywa się 15 lutego 2017 roku w Kopenhadze. To właśnie tu, w Danii, będącej – jak głosi motto – więzieniem, odbywa się spotkanie

³⁹⁰ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2010, hasło: „motto”, s. 325.

przedstawiciele światła nauki, pisarzy, filozofów, politologów, a także duchownych, dziennikarzy i działaczy społecznych, poświęcone „kwestii irańskiej”. Iran jest tu metaforą, słowem-kluczem wywołującym różne postawy i różne reakcje postaci. Ich spotkanie jest próbą odpowiedzi na pytanie, czy możliwe jest porozumienie między ludźmi wychowanymi w różnych kulturach i tradycjach społecznych i religijnych. Konkluzja Wyrupajewa nie jest optymistyczna – dramatopisarz pokazuje, że porozumienie jest niemożliwe, ponieważ języki, którymi posługują się bohaterowie, nie przystają do siebie.

Poetka Shirin Shirazi, jedyna występująca w dyskusji przedstawicielka Iranu, laureatka nagrody Nobla, mówi językiem sztuki:

Знай, просто знай, что твой язык мертв.

Стой, просто стой на своем месте и жди.

Жди пока все умрет.

Пускай все умрет.

Пускай умрут все слова, пускай умрет дождь за окном, пускай умрет то, ради чего ты живешь.

Просто стой на своем месте и жди.

Жди пока в тебе не останется слов, жди пока в тебе не останется слез, стой, жди и молчи (s. 41).

Profesor Philip Rasmussen językiem formuł naukowych próbuje określić temat konferencji i problem, któremu jest ona poświęcona:

я бы охарактеризовал иранскую проблему, как противостояние двух диаметральных мировоззрений. Двух совершенно различных взглядов на развитие человечества. Я бы назвал это противостоянием двух основных начал: „религиозного традиционализма” и „гуманистического рационализма”. [...] Мы [...] надеемся на конструктивный диалог (s. 2).

Цель нашей конференции понять, существуют ли действительно такие духовные и нравственные ценности у таких стран, как Иран, которые мы тут, возможно просто не в состоянии понять (s. 30).

Dziennikarka Astrid Petersen mówi o prawach człowieka do życia, do wolności myśli, sumienia i wyznania, do głoszenia swoich poglądów i opinii, podkreśla też, że: „человек это не культура, не раса, не

цивилизация, не социальная роль, не отец, не мать, не священник, не президент, не царь и не раб. Человек это свободное живое существо. Человек это часть эволюционного процесса. Человек это процесс” (s. 14).

Ojciec Augustyn przypomina, jak należy rozumieć słowo „duchowość”:

Слово „духовность” это христианский термин и происходит он от понятия „Святой Дух”. Вы тут перечисляете качества человека: доброта, забота, внимательность, все это может быть результатом духовности, но сама духовность означает – контакт человека со Святым Духом в своем сердце. Это мистический акт, а не социальный (s. 22).

Gustav Jensen, duński pisarz i filozof opowiada o swoich traumatycznych przeżyciach: „Два года назад мой старший сын покончил с собой. Повесился у себя в комнате. Ему было восемнадцать. На его стене огромными черными буквами было написано: *Я ИСЧЕЗ*” (s. 29).

Równie prowokacyjny jak *Irańska konferencja* zarówno pod względem problematyki, jak i rozwiązań artystycznych jest dramat-wywiad, rodzaj gry opartej na skojarzeniach *Wywiad S-FBP 4408 (Интервью S-FBP 4408, 2016)*. Intrigujący i prowokacyjny skrót S-FBP przywodzi na myśl akronim FSB, oznaczający Federalną Służbę Bezpieczeństwa Federacji Rosyjskiej. Utwór wykazuje też podobieństwo z przesłuchaniem bądź z aktami sprawy kryminalnej czy politycznej. W rzeczywistości wywiad (ros. słowo *интервью* nie posiada konotacji politycznych) ma charakter dialogu pomiędzy dwojgiem bohaterów: Wyгypajewem i Rawszaną. Nie ulega wątpliwości, że chodzi o Iwana Wyгypajewa – w didaskaliach pojawia się uwaga: „На сцену выходит интервьюер (Иван Вырыпаев)”. Jego rozmówczynią zgodziła się zostać znana aktorka rosyjska pochodzenia uzbeckiego Rawszana Kurkowa: „прекрасная артистка, замечательный человек, красивая женщина известная актриса театра и кино Равшана Куркова”³⁹¹. Między bohaterami toczy się rozmowa o wiecznych wartościach: o pięknie, miłości, upływającym czasie, relacjach pomiędzy mężczyzną a kobietą. Pomimo że utwór powstał w konwencji wywiadu, a jego bohaterami są realnie

391 W spektaklu *Wywiad S-FBP 4408 (Интервью S-FBP 4408)* występują właśnie Iwan Wyгypajew i Rawszana Kurkowa, https://tvrain.ru/teleshov/notes/spektakl_vyrypaeva-407839/ [dostęp: 13.07.2022].

istniejące postaci, nie wykazuje on powinowactwa z dramatem dokumentalnym, opartym na technice *verbatim*. Bohater jest wymyślony, a obdarzenie go nazwiskiem dramaturga jest próbą uprawdopodobnienia jego istnienia. Wydarzenia rzeczywiste przeplatają się z wymyślonymi, surrealnymi. Akcja rozpoczyna się od standardowych pytań zadawanych w wywiadzie, przeprowadzanym ze znaną osobą:

ВЫРЫПАЕВ. Равшана, скажите, вы любите готовить? Вы готовите?

РАВШАНА. Да я люблю готовить. Делаю это с большим удовольствием (s. 1).

ВЫРЫПАЕВ. Вы любите детей?

РАВШАНА. Очень. У меня четверо детей. [...]

РАВШАНА. Три сына и одна дочь (s. 3).

Te, wydawać by się mogło, prozaiczne pytania z niemniej oczywistymi odpowiedziami stanowią tylko preludium do rozmowy, podczas której okazuje się, że dziećmi Rawszany są synowie: osiemdziesięcioletni „Ничего В Твоей Жизни На Самом Деле По-настоящему Не Меняется”, czterdziestodwuletni syn – niewymieniony z imienia, trzydziestoczteroletni syn-delfin „Стоп” oraz pięcioletnia córka – „N-112 Galaxy Super X-8”. Ciekawym zabiegiem artystycznym, mającym na celu zaintrygowanie czytelnika jest nadanie groteskowych imion innym postaciom dramatu, o których rozmawiają bohaterowie. Jeden z pięciu mężów bohaterki nosi imię: „Если Не Хочешь Продолжать То Лучше И Не Начинать”, a amerykański kompozytor, przyjaciel Wугурајева: „Вселенная Объявляет Технический Перерыв Чтобы Немного Отдохнуть От Своего Чертового Расширения”. Restauracja nosi nazwę „Вонг Понг Чонг Шонг Донг Бонг и прочие до бесконечности Онг”. Na poziomie stylistycznym te rozbudowane, absurdalne imiona i nazwy pełnią także funkcję rytmizacji tekstu. Synkretyczne, oparte na zasadzie kolażu połączenie gatunku wywiadu dziennikarskiego z wyznaniem lirycznym i surrealistyczną opowieścią tworzą zamkniętą dramaturgicznie całość.

Sformułowane w sposób metaforyczny pytanie: „что происходит с вашей мечтой, когда вы смотрите на то, как внутри любимого вами человека падает снег?” dotyczy próby uzyskania odpowiedzi na pytanie, czy i dlaczego rozmówca jest szczęśliwy. W finale utworu pojawia się liryczne wyznanie bohaterki: „[...] ты рождена счастливой

и счастливой умрешь. Потому что в твоём случае, рождение и счастье это одно и то же. И я расцвела, как бумажный цветок потому что счастье и рождение это в моём случае одно и то же” (s. 11). Zakończenie prezentowanego przez Rawszanę wiersza ma charakter rymowanki z ramiennika: „А закончить я хочу фразой взятой из чужого стихотворения: *Писал не писатель, писал не поэт – писала девушка в тридцать с чем-то лет*. Ну, вот” (s. 11).

Co ciekawe, tak rozbudowane nazwy pojawiają się też w utworze *Nancy*, dotyczą one wytwórni filmowych: „Милая, если ты хочешь сниматься в нашем фильме, то тебе придется сделать массаж стоп нашему генеральному продюсеру” czy „Причем ты сделаешь это по собственному желанию” i „Потому что твоё небольшое унижение это расплата за твой огромный успех”. Połączenie owych nazw studiów filmowych układa się w jedno zdanie, niejako zapowiadające, co przyjdzie zrobić młodej adeptce sztuki, by dostać rolę w kinie. Pojawia się także imię reżysera Вонг Чонг Бонг; wart odnotowania jest fakt, że w *Wywiadzie...* taką samą nazwę nosiła restauracja. Tekst podzielony jest na sceny, tematy muzyczne i piosenki, które przeplatają się ze sobą. Główną, tytułową bohaterką jest Nancy Dastenhoun, która przyjechała do Hollywoodu, by spełnić swoje wielkie marzenie o zostaniu gwiazdą kina. Rzeczywistość okazuje się jednak brutalna, dziewczyna na swojej drodze spotyka wpływowego, agresywnego i perwersyjnego w swoim zachowaniu producenta filmowego Jonathana Smitha, który przypomina potwora z baśni *Piękna i Bestia*. Nawet w didaskaliach pojawia się opis bohatera sugerujący jego brzydotę „Джонатан говорит мерзким, хриплым голосом, как будто это монстр из фантастического фильма (s. 5)”, sama Nancy określa go mianem ohydного potwora: „мерзкий монстр”, „жалкое чудовище”, „вонючее животное” (s. 8). Odwołanie do tej baśni pojawia się już w motcie („Сделан первый шаг/Не узнать их лиц/Бед в помине нет/И чудовищ нет/Есть прекрасный принц”). I tylko miłość pięknej dziewczyny może pomóc bestii wrócić do stanu sprzed rzucenia uroku. Dlatego też Nancy jest jedyną osobą, która może wyzwolić Jonathana z zaklętego kręgu:

ДЖОНАТАН. Ты спасла меня, Нэнси!

НЭНСИ. А ты помог мне понять свое предназначение!

ДЖОНАТАН. Твое предназначение – быть Нэнси внутри меня!

НЭНСИ. Быть изначальной Нэнси вселенной!

ДЖОНАТАН. Нэнси – начало и конец всего.

НЭНСИ. Нэнси – путь.

ДЖОНАТАН. Нэнси – путник.

НЭНСИ. Нэнси – конец пути!

ДЖОНАТАН. Тат твам Нэнси!

НЭНСИ. Ты есть то.

तत् त्वम् असि (s. 29).

To zapisane w sanskrycie sformułowanie तत् त्वम् असि, czyli Tat Twam Asi, oznaczające „tym ty jesteś”³⁹², jest jednym z najważniejszych zdań indyjskiej filozofii klasycznej wyrażającej tożsamość brahmana, czyli jednostki ludzkiej z absolutem, tj. wszechświatem. Ten zapis znajduje się także w epigrafie. Dramat jest kolejnym w dorobku autora *Słów* utworem, który traktuje o duchowej przemianie człowieka i próbie odnalezienia drogi „do samego siebie”. Za gramami słownymi, inwektywami, rytmem fraz, muzyką kryje się gorzka prawda o człowieku, o granicach ludzkiej przyzwoitości, lojalności, moralności. Tekst kończy się dość przewrotnie – bohaterkę (Betti), która marzyła o życiu na innej galaktyce, porywa UFO, a ona dzięki temu wreszcie znajduje miłość i staje się szczęśliwa, zdobywając siłę wszechświata. To ona wysłała list, z którego ludzie dowiadują się, że oprócz tego, że jest życie na innych planetach, miłość może zmienić każdego, nawet największego degenerata:

сексуальная распущенность, насилие, жестокость и ложь – происходят в человеке от страха перед силой божественной любви и что божественная любовь способна превратить самое ужасное чудовище и даже театрального критика или президента в прекрасного принца. Тат твам Нэнси. Ты есть Нэнси (s. 30–31).

Utwór podzielony jest na kilkanaście scen przeplatanych tematami muzycznymi oraz piosenkami, przy których znajduje się jedynie adnotacja o tym, że tekst piosenki ma być wykonany w języku angielskim:

³⁹² Por. H. Marlewicz, *Co to znaczy tat tvam asi? Zarys hermeneutyki Ramanudży*, „Przegląd Filozoficzny” 2012, nr 3 (83).

Группа «Нэнси» исполняет песню.

СОЛИСТКА ГРУППЫ «НЭНСИ»

..... (текст песни на английском).....
.....
.....

НЭНСИ осуществляет синхронный перевод на русский (s. 24).

W didaskaliach widnieje informacja, że na scenie znajduje się dwóch prowadzących oraz grupa rockowa o nazwie *Nancy*, w skład której wchodzi pięciu–sześciu muzyków, w tym solistów.

Muzyczne proweniencje przejawia także utwór *Sachar* (Сахар, 2013). Tak zapewne chciał go traktować sam autor, tworząc na jego podstawie spektakl-koncert. Tekst podzielony na podtytuły: *Позже, чем никогда, Сахар, Остановиться вот здесь, Марио, Цифры, Хари Кришна мистер Джон* nie zawiera ciągu przyczynowo-skutkowego, a postaci prezentowane są tylko za pomocą siedmiu zaimków: Она, Она 1, Она 2, Она 3, Он, Он 1, Он 2. Utwór zawiera graficznie wydzielone miejsca, które stanowią specyficzny rodzaj pauzy, podkreślonej liczbą siedem:

ОНА 1: Ну я тут рассказываю историю про женщину. Назовем ее женщина по имени М.
... .. **семь**
... .. И эта женщина М. Когда закончился ее рабочий день... .. **Семь**
..... Когда закончился ее рабочий день 7..... когда закончился ее рабочий день..... Решила сразу же после работы не идти быстро домой..... Сразу после работы не идти быстро домой **семь** 7.....
... .. Женщина закончив свою работу, решила не спешить к себе домой. к себе домой, где ждали ее – муж и ее дети.... . 7. 7....
Семь... .. (s. 1). [podkr. N.K-G]

Poprzez zastosowanie powtórzeń słów, zdań, pauz czy samej liczby siedem tekst staje się bardzo melodyczny i rytmiczny. Zapewne

jest to próba odtworzenia czy też odniesienia się do rytmu współczesnego świata, podobnie jak w sztandarowym dramacie Wyrypajewa *Tlen*.

Na uwagę zasługuje także przywoływana na przestrzeni całego dramatu liczba siedem, która w wielu religiach świata, kulturach i mitologiach wyróżnia się bogatą symboliką – przywodząc na myśl całość, pełnię, doskonałość, rozwój duchowy. *Sachar* jest kompilacją kilku pozornie niezwiązanych ze sobą historii o odczuwaniu zadowolenia, zrozumienia, wdzięczności, spełnienia, zachwytu, przemianie duchowej. O kobiecie, która wpadła w zachwyt, bo po raz pierwszy w życiu zrobiła coś tylko dla siebie – wróciła do domu później niż zwykle. O bohaterze z popularnej gry komputerowej Mario, który powinien się przebudzić, by nie zmarnować swojej szansy na życiową zmianę: „Не просри, ту игру, в которую ты играешь” (s. 8). Czy wreszcie o Johnie z Teksasu, który trafił do Stowarzyszenia Świadomości Kryszny i zmienił nie tylko swoje imię (na Упра Прадж Храми Омри Дас), ale także całe swoje dotychczasowe życie. Wyrypajew w jednym z wywiadów powiedział, że w swoim dziele chciał poruszyć temat wrażliwości człowieka i zmysłowego odczuwania rzeczywistości oraz zastanowić się nad tym, co tak naprawdę sprawia, że człowiek jest istotą społeczną: „Главное, о чем бы хотели поговорить, или, вернее, что бы мы хотели ощутить вместе со зрителями, – некое качество жизни. Качество жизни, где главным элементом восприятия является чувственность”³⁹³.

Szczególną uwagę przykuwa zarówno przesłanie, jak i forma dramatu *Księga Rodzaju nr 2* (*Бытие № 2*, 2004), napisanego przez Wyrypajewa w 2004 roku. Interesująca jest także geneza jego powstania. W jednym z wywiadów twórca opowiada, że jest to piękna, ale zarazem tragiczna historia. Na festiwalu w Niemczech poznał on pewną producentkę, która wyszła z propozycją sfinansowania wystawienia na deskach teatru jednej z ostatnio napisanych przez niego sztuk. W tym czasie nie miał on jeszcze gotowego utworu, pojawił się tylko pomysł napisania dramatu o kobiecie, która choruje na schizofrenię: „Я пришёл домой и написал от имени женщины, Антонины Великановой,

393 И. Вырыпаев, *Спектакль Сахар*, <https://www.afisha.ru/performance/95285/> [dostęp: 7.09.2022]. Por. D. Oczak, „*Sachar*” Wyrypajewa na Avant Art Festival, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/170439/sachar-wyrypajewa-na-avant-art-festival> [dostęp: 7.09.2022].

сам себе на машинке, и сам себе прислал от ее имени”³⁹⁴. Koncept spodobał się producentce, tym bardziej że, jak wspomniała, u jej siostry zdiagnozowano tę chorobę. Okazało się jednak, że to nie jej siostra, lecz ona sama cierpiała na schizofrenię. Niedługo po premierze spektaklu producentka popełniła samobójstwo: „У неё была очень большая должность, и болезнь было очень трудно скрывать. И она повесилась. И так получилось, что Антонина Великанова правда есть”³⁹⁵. Ważne dla odczytania utworu jest jego motto: „При рассказе о своих переживаниях во время психоза больная использовала литературную форму изложения с целью привлечь внимание слушателей”, pochodzące z książki szwajcarskiego psychiatry Daniela Hella i niemieckiego psychoterapeuty Magreta Fishera-Feltena *Schizophrenia. Próba zrozumienia i potoc w orientacji*³⁹⁶.

W didaskaliach Wyrypajew przekonuje, że autorem dramatu jest Antonina Wielikanowa – była nauczycielka matematyki, obecnie pacjentka szpitala psychiatrycznego, u której zdiagnozowano schizofrenię. Kobieta, dowiedziawszy się o tym, że w teatrze, z którym związany jest Iwan Wyrypajew, wystawia się „nawet” dramaty ludzi siedzących w więzieniach, za pośrednictwem swojego lekarza poprosiła dramaturga o zaprezentowanie napisanego przez nią utworu na scenie. Autor *Plenu* przystał na tę prośbę, niemniej zastrzegł sobie prawo wprowadzenia do tekstu krótkich, komicznych kupletów, które nazwał *Pieśniami proroka Jana (Песни пророка Иоанна)* oraz fragmentów ich korespondencji. O tym wszystkim czytelnik dowiaduje się z „listów-zwrotów” do niego, autorstwa samego Wyrypajewa, zamieszczonych w sztuce.

Dramaturg podkreśla, że głównym bohaterem jest tekst, wymienia także wykonawców ról określonych postaci:

Исполнитель роли: пророка Иоанна.

Исполнитель роли: Бога (Аркадия Ильича).

Исполнительница роли: Жены Лота (Антонины Великановой).

394 Ю. Сергеева, *Современное искусство – это риск*, <http://www.vsp.ru/2016/03/15/ivan-vyrypaev-sovremennoe-iskusstvo-eto-risk/> [dostęp: 21.07.2022].

395 Ю. Сергеева, *op. cit.*

396 Д. Хелл, М. Фишер-Фельтен, *Шизофрени. Основы понимания и помощь в ориентировке*, пер. с нем. И. Сапожниковой, Москва 1998.

Jak się później okaże, to właśnie przedstawianie przez aktora emocji i przeżyć bohatera, bez psychologicznego wcielania się w postać, stanie się główną zasadą pracy reżyserskiej Wyrypajewa.

Już w pierwszej części utworu, obejmującej historię uzyskania przez Wyrypajewa tekstu od Welikanowej, wprowadza on element fikcji literackiej, daje też uwagi dotyczące wystawienia dzieła na scenie. Pojawia się kolejny raz nazwa dramatu, również podtytuł, dedykacja, prezentacja bohaterów, didaskalia oraz „autor”:

Антонина Великанова

БЫТИЕ № 2

(Трагедия смысла)

Посвящается драматургу Ивану Вырыпаеву.

Действующие лица:

БОГ

ЖЕНА ЛОТА

Сцена представляет собой белый квадрат 3 x 3 м (с. 2) [podkr. – N.K-G]

Текст dramatu podzielony jest na dziewiętnaście scen, przy każdej z nich widnieje zapis, kto jest rzekomym autorem: „(tekst I. Wyrypajewa)”, „(tekst A. Welikanowej)” oraz informacja o tym, że w jednej ze scen są zamieszczone cytaty z Biblii, w drugiej – uwagi Antoniny Welikanowej. Dwie sceny (szósta i szesnasta) zatytułowane: „prawdziwy list” („реальное письмо”) przybierają formę listów wymienianych między Wielikanową a Wyrypajewem. Postaci fikcyjne, obdarzone mianem autorów, są częścią struktury utworu. Nie ulega wątpliwości, że jest to przejaw postmodernistycznej gry Wyrypajewa, postaci realnej z autorem czy autorami. Gra rozgrywa się również na poziomie tekstu, wskazującego na tajemniczość i niepoznawalność świata: „это пьеса Ивана Вырыпаева, внутри которой содержатся куплеты Вырыпаева, написанные от имени созданного Великановой апостола Иоанна, и пьеса Антонины Великановой, в которой персонажи Великанова и Аркадий Ильич играют роли Бога и Жены Лота”³⁹⁷.

397 П. Руднев, *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом а в доме две собаки”*, „Новый мир” 2017, nr 5, https://magazines.gorky.media/novy_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html [dostęp: 13.07.2022]. Tatiana Tajanowa zauważa, że pod maskami Jana Chrzciciela, Apostoła Jana, popularnego pisarza Iwana czy Głupiego Jasia (Iwana Duraka) Wyrypajew poszukuje sensu i prawdy w życiu. Por. Т. Таянова, *Драматургия Ивана Вырыпаева: мнимое*

Niejednolitość gatunkowa dramatu, trudna do uchwycenia zarówno tożsamość autora, jak i pozostałych postaci utworu, afabularność i ahistoryczność tekstu sprawiają, że dramat ten staje się kolejną wielowarstwową literacką hybrydą. Dysputy filozoficzne przeplatają się w nim z kupletami i banalnymi pytaniami, i równie trywialnymi odpowiedziami: „Есть у тебя какие-нибудь данные, что я есть? [...] Нет специальных данных, нет” (s. 5). Ты мечтаешь еще о чем то? [...] Да. Я мечтаю о вселенском добре и справедливости” (s. 9). Dzięki tym kontrastom stylistycznym Wyrupajew prowokuje odbiorcę do myślenia. Poruszane przez niego problemy wiary, wolności, poświęcenia zostają ukazane w poetyce „udziwnienia”. Można tu dostrzec bliskość z „efektem obcości” Bertolta Brechta, osiąganym za pomocą wprowadzanych przez niego songów oraz odautorskich komentarzy³⁹⁸.

W dramacie pojawiają się także rozważania metatekstowe, będące wyrazem postawy pisarskiej samego Wyrupajewa. Na zarzuty dramaturga dotyczące braku fabuły w utworze Wielikanowej odpowiada ona, że fabuła jest tylko „iluzją sensu”:

Вы написали мне, что в моей пьесе не хватает сюжета. Что сюжет нужен для того, чтобы зритель понимал, что происходит. Но разве зритель не понимает, что происходит с ним каждый день? [...] Иван, сюжет – это иллюзия смысла, а смысл трагичен сам по себе. Разве для того, чтобы ощутить трагедию, необходимо чтобы что-то произошло? Разве, мы не чувствуем, что происходит? Мы все знаем, что происходит. [...] Мой конфликт в том, что нет причин для страданий, а я страдаю (s. 19–20).

Ciekawym zabiegiem artystycznym, zarówno ze względu na samą strukturę, jak i użyte środki stylistyczne, jest wprowadzenie przez dramaturga do tekstu narratora-Boga, który zwraca się do publiczności z zamiarem opowiedzenia jej pewnej historii:

или настоящее?, <http://netref.ru/shadrinskie-chteniya.html?page=8> [dostęp: 12.07.2022].

398 Por. M. Kwaśniewska, *Czułość w nieczułości świata*, „Didaskalia” 2007, nr 10/81, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/47723,druk.html> [dostęp: 12.07.2022].

БОГ

Обращается к зрителям.

А сейчас, я хочу рассказать вам одну богом забытую историю о том, как Господь бог создал первого в мире человека. А создал он его, как известно, не из воздуха или космической пыли, не из огня или воды [...] а создал он этого человека из глины (s. 14–15).

Zwrot ten jest parabazą o komiczno-ironicznym wydźwięku – Bóg przywołuje „przez boga zapomnianą” historię o stworzeniu człowieka.

Antonina Wielikanowa, której nieprzypadkowo zostało nadane nazwisko znaczące, podkreślające jej odwagę i wielkość duchową, przypomina znaną z kultury rosyjskiej postać jurodiwego – szalonego z bożej łaski. Zainteresowanie chorobą psychiczną czy postaciami szalonych nie jest obce współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Paulina Charko-Klekot na przykładzie utworów współczesnych rosyjskich dramatopisarzy opisuje zjawisko tak zwanego „szaleństwa codzienności”: „Sigariew w sztuce *Urojone bóle* (*Фантомные боли*) pokazuje obłąd jako wynik śmierci bliskiej osoby, [...] Nina Sadur w sztuce *Dziwo-baba* (*Чудная баба*) rysuje postać kobiety opętanej pragnieniem odnalezienia prawdy”³⁹⁹. Antonina Welikanowa – *Żona Lota* prowadzi rozmowę z Arkadijem Iljiczem – *Bogiem* o Bogu, który próbuje podważyć swoje istnienie: „Нет никакого бога, поверь, это же я сам тебе говорю, бог твой” (s. 20).

Okazuje się, że o Bogu i o przeżyciach duchowych rozmawiają również bohaterowie dramatu *UFO* (2012), choć – jak zapewnia Wyrypajew – opowiadają oni przede wszystkim o swoim kontakcie z cywilizacją pozaziemską; przychodzą, by dać świadectwo temu niezwyklej spotkaniu. W jednym z artykułów można przeczytać, że w utworze *UFO* wiele jest myśli wykazujących podobieństwo zarówno z wschodniochrześcijańską duchowością, jak i z „rosyjskim renesansem religijno-filozoficznym początku XX wieku. Gdzieś w tle przebija idea wszechjedności Boga i stworzenia. Pojawia się mistyka światła i pochwała milczenia, jak u hezychastów – praktyków specyficznej formy prawosławnej medytacji, którzy wierzyli, że ciało również uczestniczy w modlitwie dążącego do wewnętrznego spokoju ascety”⁴⁰⁰.

399 P. Charko-Klekot, *Szaleństwo codzienności we współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne” 2017, numer specjalny, s. 94.

400 Por. W. Mrozek, „*UFO. Kontakt*” – kazanie Iwana Wyrypajewa, http://wyborcza.pl/1,75410,12759280,_UFO_Kontakt_kazanie_Iwana_Wyrypajewa.html [13.07.2022].

Podobnie jak w *Księdze Rodzaju 2* dramat rozpoczyna się od zwrotu do czytelników: „Здравствуйте. Меня зовут Иван Вырыпаев, я автор пьесы”, w którym autor przedstawia historię powstania tekstu. Taki zabieg wzmacnia efekt prawdopodobieństwa, jednocześnie usypiając czujność odbiorcy. Zapis, stanowiący rodzaj tekstu pobocznego, niesie ze sobą wyznaczenie autorskie: „Потому что важно на самом деле лишь то, что человек, живущий на планете Земля, хочет поделиться с другими людьми своими самыми сокровенными взглядами на жизнь” (*UFO*, 2012, s. 2). Rozbudowany tekst poboczny, charakterystyczny dla współczesnego rosyjskiego dramaturgisty, nie ma u Wyrypajewa cech wyłącznie informacyjnych i uzupełniających, jest sam w sobie metatekstem i skarbnicą wskazówek, dotyczących światopoglądu autora. Na początku dramatu odbiorca dowiaduje się, że jego autor na podstawie przeprowadzonych przez siebie rozmów z osobami („используя документальный текст реальных людей”, s. 1), które miały styczność z niezidentyfikowanym obiektem latającym, tworzy tekst dla teatru, choć trzeba wspomnieć, że początkowo materiał ten miał posłużyć scenariuszowi filmowemu. Bohaterami są mieszkańcy Ameryki, Australii, Europy, a sam tytuł utworu to skrót angielski (skrót rosyjski – НЛЮ), pełniący funkcję prowokacji, jest zabawą z odbiorcą⁴⁰¹.

Ten niejednorodny stylistycznie dramat został podzielony na dziesięć wypowiedzi kolejnych postaci. Bohaterowie, obdarzeni konkretnymi imionami i nazwiskami (Joanna Harris, Matthew O’Farrell, Jennifer Davies, Robert Evans i inni), pochodzą z różnych krajów i posiadają odmienny status społeczny i intelektualny: jest wśród nich gospodyni domowa, sprzedawca ze sklepu muzycznego, dyrektor szkoły. Dzielią się oni spostrzeżeniami nie o kosmitach, co sugeruje tytuł, a tym, co dało im spotkanie z czymś „nieziemskim”. Dla Wyrypajewa po raz kolejny najważniejsza okazuje się rozmowa, komunikacja między bohaterami. Ich wypowiedzi „przypominają sesję wyznaniową albo spowiedniczy *talk show*”⁴⁰² i stanowią rodzaj rekolekcji, konfrontacji z samym sobą i z drugim człowiekiem, podczas której okazuje się, że świata nie da się sprowadzić tylko do jednego wymiaru. Dramatopisarz nie

401 „To całkiem sprytnie, zaprosić na seans *Z Archiwum X*, a zaserwować [...] kazanie”, W. Mrozek, „*UFO. Kontakt*” – *kazanie Iwana Wyrypajewa*, http://wyborcza.pl/1,75410,12759280,_UFO_Kontakt_kazanie_Iwana_Wyrypajewa.html [13.07.2022].

402 D. Kowalkowa, „*UFO. KONTAKT*”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4100-ufo-kontakt-rez-ivan-wyrypajew.html> [dostęp: 13.07.2022]

przeprowadzał żadnych rozmów, nie korzystał z techniki *verbatim*, lecz stworzył sztukę paradokumentalną. W finale dramatu Wyrypajew, w charakterystyczny dla siebie prowokacyjny sposób, dokonuje autodemaskacji:

А я поверьте, говорю все это не по своей собственной воле, а по воле автора. [...] Нет такого русского олигарха Виктора Ризенгевича [...]. И такого человека, как я тоже нигде нету, кроме как в этой пьесе. Перед вами персонаж, и говорю я сейчас не своими словами, а словами автора. [...] без автора меня ведь не существует. [...] и сам автор, [...] является персонажем этой пьесы (s. 25).

Ustami Wiktora Rizengiewicza, fikcyjnej postaci rosyjskiego biznesmena, dramaturg wskazuje, że milczenie jest prawdą:

И сейчас я вам ее покажу. Сейчас я покажу вам, что во всей этой истории является по настоящему реальным. А вот что.

Виктор Ризенгевич замолкает. Он стоит и молчит. Пауза. Пауза должна длиться ровно столько, сколько нужно (s. 25).

Ten chwyt wpisuje się w konstrukcję „teatru w teatrze”, sugerując, że granica pomiędzy życiem a iluzją jest płynna. Badacz współczesnej dramaturgii rosyjskiej Maciej Pieczyński zauważa, że Wyrypajew przechodzi od koncepcji tekstu-polemiki do koncepcji tekstu rozumianego jako milczenie, pusty znak, który nic nie oznacza⁴⁰³.

Z dziesięciu ponumerowanych części, nazwanych przez autora kompozycjami, w obrębie których występuje zwrotka-refren-finał (куплет-припев-финал), zbudowany jest *Плен* (*Кислород*, 2002), jeden z najbardziej znanych dramatów Wyrypajewa:

- Композиция 1. *Танцы*
- Композиция 2. *Саша любит Сашу*
- Композиция 3. *Нет и да*
- Композиция 4. *Московский ром*
- Композиция 5. *Арабский мир*
- Композиция 6. *Как без чувств*

⁴⁰³ M. Pieczyński, *Духовность в драматургии Ивана Вырыпаева*, „Апналес Neophilologiarum” 2016, nr 10, s. 144.

Композиция 7. *Амнезия*
Композиция 8. *Жемчуг*
Композиция 9. *Для главного*
Композиция 10. *В плеере*

Podział utworu na kompozycje jest odwołaniem do świata muzyki i próbą nadania tekstowi literackiemu formy muzycznej. Dodatkowo w didaskaliach autor zamieścił uwagi, dotyczące sposobu wykonania wierszy-piosenek: „Здесь по желанию возможен Рэп, исполняет мужчина”:

Моя девчонка всю неделю хорошо себя вела.
Моя девчонка отвечала за серьезные дела.
И вот теперь награда – грибы из Ленинграда.
Любимая, ты рада? Грибы из Ленинграда.
[...] (s. 9).

Te rymowane fragmenty nie są bezpośrednio połączone z treścią dramatu, stanowią rodzaj muzycznego przerywnika i nadają dramatowi rytm.

Większość kompozycji rozpoczyna się od cytatów z Kazania na Górze, jednakże Wyrypajew nie odwołuje się w sposób bezpośredni do Dekalogu, lecz sięga po jego tłumaczenie, które daje Jezus Chrystus:

ОНА: Вы слышали, что сказано: Смотрите, не творите милостыни вашей перед людьми с тем, чтобы они видели вас? И когда творишь милостыню, не труби пред собой, как делают лицемеры в синагогах и на улицах, чтобы прославляли их люди (s. 7).

ОН: Вы слышали, что сказано: не прелюбодействуй? И что: всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем (s. 6).

Weronika Biegluk-Leś zauważa, że cytaty te tworzą określoną relację pomiędzy nadawcą a odbiorcą, opowiadaczem a słuchaczem, nauczycielem a uczniami⁴⁰⁴.

404 W. Biegluk-Leś, *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. „Tlen” Iwana Wyrypajewa*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 388.

Łączenie elementów różnych rodzajów, gatunków i form stylistycznych w obrębie jednego utworu przywodzi na myśl znaną z literatury antycznej menippeę. Wywodzi się ona z form ludowo-karnawałowych, charakteryzujących się swobodą w kształtowaniu fikcji i podejmowaniem aktualnej tematyki⁴⁰⁵. Menippea, zdaniem Michaiła Bachtina, jest jednym z podstawowych gatunków literackich, w których realizuje się zasada dialogowości⁴⁰⁶. Dialog służy budowaniu postawy otwartości i porozumienia z drugim człowiekiem. Dramatopisarz nawiązuje kontakt z czytelnikiem, stosując chwyt parabazy – wypowiedzi skierowanej bezpośrednio do odbiorcy, bardziej lub mniej powiązanej z treścią utworu: „Вы слышали, что сказано древним” (s. 1), „А если вас интересует мое мнение по поводу этой Саши из Москвы” (s. 11), „Посмотрите на меня” (s. 17), „Запомните их такими, какие они есть. [...] как старую фотографию” (s. 17).

W dramacie *Tlen* Wyrupajew podważa „wszelkie podstawowe reguły dotychczasowego dramatu: istnienie postaci, konfliktu dramatycznego, akcji i jej rozwoju, «naczelnego zdania» [...]”⁴⁰⁷. Aspekt metafikcyjny, dostrzegalny w sposobie konstruowania postaci, realizuje się w dramacie za pomocą chwytu *mise en abyme*⁴⁰⁸, rozumianego jako wstawienie w ramy tekstu literackiego innego tekstu związanego z okalającą go strukturą⁴⁰⁹. W warstwie fabularnej dramatu poznajemy historię Saszy z Sierpuchowa, który zabija swoją żonę łopata,

405 Zdaniem Pawła Rudniewa w utworze *Tlen* Wyrupajew dotyka wszystkich problemów, z jakimi zmagало się społeczeństwo rosyjskie u progu nowego tysiąclecia, m.in. tragedią Kurska, atakiem na moskiewski teatr na Dubrowce, problemem z zanieczyszczonym powietrzem i zubażaniem rosyjskiej prowincji. Por. П. Руднев, *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом...”,* https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobak-i.html [dostęp: 22.07.2022].

406 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

407 K. Kopka, *Dramaty generacji „P”*, [w:] *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne z dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2003, s. 12. Uwagę tę można odnieść także do innych utworów Wyrupajewa jak *Karaoke Box*, *Wywiad S-FBP 4408*, *Mahamaya electronic devices*, *Irańska konferencja*.

408 W. Biegluk-Leś, *op. cit.*, s. 388.

409 Zob. P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 187–196.

bo do życia potrzebuje tlenu – miłości, którą znajduje w Saszy z Moskwy: „И когда, он понял, что его жена не кислород, а Саша кислород, и когда он понял, что без кислорода нельзя жить, тогда, он взял лопату, и отрубил ноги танцорам, танцующим в груди его жены” (s. 2). Historia miłości Aleksandra i Aleksandry zostaje zaprezentowana w bardzo emocjonalny sposób przez postaci, nazywane On i Ona, które są jednocześnie bohaterami dramatu, narratorami i aktorami. O specyficznej relacji między opowiadającymi i tymi, o których się opowiada, świadczą choćby takie zwroty jak: „мой знакомый Санек из маленького провинциального городка” (s. 2) czy „моя знакомая Саша из большого города” (s. 4). Jak się okazuje, On i Ona znajdują się na scenie: „ты живешь своей жизнью, а я своей. И наши пути за пределами этой площадки не пересекаются” (s. 14), a do swojego tekstu wplatają także informacje ze swojego życia:

Ложь в том, что ты в жизни не общался с Саньками из Серпухова, и наплевать тебе, как они там живут, и кого они там убивают, но ты будешь со слезами на глазах, рассказывать историю, чужой, для тебя жизни. Будешь страдать, над проблемой, которой, для тебя просто, нет. Потому что, после таких выступлений ты идешь в Пропаганду, а Санек, о котором ты рассказывал, наверное, идет в жопу, или куда подальше (s. 8).

On jest także autorem tekstu dramatu, co można zauważyć, gdy Ona zarzuca mu egoizm i zbanalizowanie jej wypowiedzi: „ты специально не написал мне этого текста [...] текст этого представления составил так, чтобы звучала только твоя мысль, а другие мысли, казались бы банальными, в сравнении с твоим псевдо разумным мышлением” (s. 8).

Jedną z najbardziej wyrazistych form autotematyzmu jest koncepcja „teatru w teatrze”, w którym tekst okalają sceny, zawierające zapowiedź utworu i podsumowujące jego fabułę. W dramacie *Czego nauczyłem się od żmii* (*Чему я научился у змеи*, 2014), przeznaczonym do wystawienia na scenie, występuje tylko Aktor czytający list Henryka Walca – lekarza okrętowego. List ten adresowany jest do jego syna Piotra („Актор читающий письмо Генриха Вальца адресованное его сыну Питеру – 64 года”). Postać ta opowiada historię Walca, który po wypadku znalazł się na bezludnej wyspie, i po wielu latach, tuż przed śmiercią, postanawia napisać wiadomość do swojego syna. Aktor, zgodnie z sugestiami

autora, tylko prezentuje odbiorcom treść przesłania. Okazuje się, że list ukazał się w jednym z popularnych czasopism literackich i stał się znany na całym świecie („разрешил опубликовать его в одном в одном известном литературном журнале, после чего, текст этого письма стал известен людям в разных странах мира”, s. 1). Podany w cudzo-słowie tekst listu podzielony jest graficznie na fragmenty, opatrzone kolejno podtytułami, przybierającymi formę komentarzy odautorskich:

Прежде всего
О знании
О Тьме
Смешной случай
Об Отце
Об отравлении
О единстве
О любви
Завершение

Taki podział tekstu określa problematykę utworu. Bohater dzieli się w liście swoimi doświadczeniami, przemyśleniami i spostrzeżeniami. Jego wypowiedź wydaje się w swojej formie przypominać *soliloquium*, wygłaszane w chwili autorefleksji bohatera⁴¹⁰, kiedy „podmiot sam czyni się głównym obiektem obserwacji, usiłując poprzez wewnętrzną dyskusję dojść do określenia swojej postawy duchowej”⁴¹¹. Dramat jest współczesnym moralitetem z wpisanym w niego przesłaniem dydaktycznym i filozoficznym, dotyczącym tego, że trzeba przyjmować świat takim, jakim on jest, bez strachu: „будь живым, ощущай как течет внутри тебя бесконечная жизнь, доверяй жизни внутри себя и ничего не бойся, поскольку нет никого в этом мире, кто мог бы отобрать у тебя ту жизнь, которой ты являешься” (s. 11). Ironia autora sprawia, że ton pouczania wydaje się tracić na wyrazistości i jest jedynie środkiem, a nie celem wypowiedzi. Przyczyną cierpienia człowieka jest jego egoistyczne przekonanie o tym, że ziemia należy tylko do niego. Tę najważniejszą w utworze myśl wypowiedzają grzyby, nawiedzające bohatera w formie halucynacji:

410 Por. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 477.

411 *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 2002, s. 517.

вы живете так, будто вся окружающая вас природа является вам слугами [...]. Но не только вам людям принадлежит эта земля. Эта земля так же является родиной и всех других живых существ [...] до тех пор пока вы, люди, в своих школах будете прививать своим детям любовь только к своей стране [...], до этих пор, вы будете страдать от своих постоянных болезней [...]. Эти ваши болезни называются: одиночество, отчаяние, страдание, страх, непонимание и жестокость (s. 16).

Człowiek w konfrontacji ze śmiercią to temat kolejnego dramatu Wyrypajewa. W utworze *Taniec Delhi* (*Танец Дели*, 2010) dramaturg zastosował podział tekstu na jednoaktówki:

- Пьеса nr 1 Каждое движение
- Пьеса nr 2 Внутри танца
- Пьеса nr 3 Ощущается тобой
- Пьеса nr 4 Спокойно и внимательно
- Пьеса nr 5 И внутри и снаружи
- Пьеса nr 6 И в начале и в конце
- Пьеса nr 7 Как один единственный танец

Takie wyeksponowanie graficzne tytułów pozwala pokazać, że pomimo rozpadu tekstu na kilka „mikrodramatów” tworzy on przemyślaną strukturę. Poszczególne nazwy układają się w zdanie-sentencję: „Каждое движение Внутри танца Ощущается тобой Спокойно и внимательно И внутри и снаружи И в начале и в конце Как один единственный танец”. Warto jednak zauważyć, że owe minidramaty mogą funkcjonować jako samodzielne, niezależne i zamknięte konstrukcje.

Wszystkie tak zwane „dramaty w dramacie” *Tańca Delhi* rozpoczynają się od słów: „kurtyna się podnosi” („занавес открывается”) oraz od wymienienia występujących w danym utworze osób, przy czym ich liczba zmienia się w każdej z części: w Sztuce nr 1 (Пьеса nr 1) występują: Jekaterina, Starsza kobieta, Andriusza, Pielęgniarka, w Sztuce nr 3 (Пьеса nr 3) – Jekaterina, Alina Pawłowna, Starsza kobieta, Pielęgniarka, a w Sztuce nr 7 (Пьеса nr 7) – Pielęgniarka, Olga. W didaskaliach do tych siedmiu części powtarza się ta sama informacja o miejscu przebywania postaci. Jest to pokój dla odwiedzających w miejskim szpitalu („Приватная комната, для посетителей в городской больнице”), wyposażony w kanapę, fotele, stolik, na którym leżą czasopisma; na ścianach w pokoju wiszą plakaty reklamujące

różne preparaty medyczne oraz kalendarz. Pojawia się też wskazówka dla aktorów: „Занавес закрывается. Актеры выходят на авансцену перед занавесом, кланяются публике”, mająca na celu zademonstrowanie umowności, konwencji teatralnej. Zwrócenie uwagi na ową umowność jest dla Wyrypajewa bardzo ważne i uwidacznia się także w reżyserowanych przez niego spektaklach, powstałych zarówno na podstawie własnych dramatów: w *Nieznośnie długich objęciach* na scenie widnieje napis z nazwą spektaklu, jak i w realizacji dzieł innych twórców: podczas przedstawienia *Wujaszek Wania* na scenie pojawia się neon „Antoni Czechow. Wujaszek Wania”.

Dramat *Taniec Delhi* wykazuje powinowactwo z różnymi gatunkami muzycznymi. Utwór można porównać do fugi – polifonicznej formy muzycznej. W fudze, oznaczającej ucieczkę (łac. i wł. *fuga, fugae*), „melodię (temat), goni bardzo podobna, różniąca się wysokością (odpowiedź), [...] będąca jej imitacją. Po odpowiedzi słyszymy ponownie temat, a następnie znowu odpowiedź i tak dalej na zmianę”⁴¹². Dramat pokazuje siedem wariantów śmierci oraz reakcje otoczenia i rodziny na utratę bliskiej osoby. Co ciekawe, w poszczególnych częściach dramatów umiera inna osoba, nie przeszkadza to jednakże w pojawieniu się tej samej postaci w kolejnych odsłonach sztuki. Dramat ten, co typowe także dla innych tekstów artysty, cechuje afabularność i fragmentaryczność przyczynowo-skutkowa. Brak w nim także charakterystycznego dla dramatu klasycznego konfliktu i akcji. Owo „dzianie się” jest wyrażone poprzez słowa i ich wzajemne oddziaływanie⁴¹³.

Wyrypajew, sytuując akcję dramatu w szpitalu, stworzył dogodną przestrzeń do podjęcia rozważań na temat sensu życia, miłości, piękna, brzydoty, śmierci. Choć wygłaszane przez niego sentencje są przesycone ironią: „Смерть самое полезное лекарство. Смерть всех нас лечит” (s. 26), „лучше прожить плохо свою жизнь, чем хорошо, но чужую” (s. 22), dramaturg wydaje się potwierdzać prawdę, że najpełniej o życiu można opowiedzieć właśnie poprzez obrazy śmierci, tak jak „najplastyczniejszym opisem chleba/ jest opis głodu”⁴¹⁴.

412 S. Ołędzki, *Co to jest fuga?*, <http://muzykalia.edu.pl> [dostęp: 25.07.2022].

413 Por. E. Микешова, *Тексты Ивана Вырыпаева в театре и кино (на примере пьесы „Танец Делу”)*, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135673/2_NovajaRusistika_9-2016-1_3.pdf?sequenc e=1 [dostęp: 15.07.2022].

414 T. Różewicz, *Szkic do erotyku współczesnego*, [w:] J. Polkowski, *Rozmowy z Różewiczem*, Kraków–Warszawa 2018.

Bohaterowie dramatu toczą ze sobą rozmowy, próbują sobie coś wyjaśnić, wspominają dawne historie z życia. Główna bohaterka Jekaterina „intelektualnym koncepcjom szczęścia i nieszczęścia bohaterów, ich rozpamiętywaniu i pielęgnowaniu poczucia winy [...] przeciwstawia akceptację dla ludzkich słabości, współczucie i przebaczenie”⁴¹⁵. I wyraża ten stan poprzez taniec, który należy przyjmować zmysłem słuchu, jak twierdzi jedna z osób dramatu („танец нужно не смотреть, а слушать”, s. 8). Taniec Jekateriny narodził się w stolicy Indii, w miejscu zwanym Main Bazaar, wśród ludzkiej nędzy. Był on darem, który otrzymała bohaterka, doświadczeniem mistycznym, niepowtarzalnym w swym pięknie („такой неповторимый по красоте и смыслу танец [...]”, s. 20). Dawał wyzwolenie od rozpacz i udręki, był namiastką szczęścia („танец счастливого вегетарианца с куском сырой свинины во рту”, s. 22). Taniec, nazwany przez bohaterkę *Delhi*, jest apoteozą piękna i wolności, przełamuje ból, cierpienie i śmierć („она словно искусный врач превращала боль других людей в красоту и блаженство, а потом отпускала все это на свободу”, s. 34). W hinduizmie taniec jest przejawem boskiej ingerencji. Jednym z najbardziej znanych wyobrażeń „świętości sztuki tanecznej w Indiach jest Śiwa Nataradża (sansk. Natarāja – „Król Tańca”), którego taniec stał się symbolem wiecznej energii, transformacji, przewyciężenia zła [...]”⁴¹⁶.

Problem śmierci pojawia się już w pierwszym dramacie Iwana Wyrypajewa *Sny* (*Сны*, 1999). Ukazane zostały w nim losy pokolenia, wchodzącego w dorosłość po okresie pierestrojki – ludzi zagubionych, odurzonych narkotykami, pozbawionych tożsamości. W utworze pojawia się galeria postaci bezimiennych, obdarzonych przez autora tylko pewnymi cechami (brązowa ślina, jąkanie), znajdujących się w różnych stanach fizjologicznych (ciąża, nieustanne marznięcie): Dziewczyna, która ma sny, Dziewczyna z brązową śliną, Dziewczyna w ciąży, Chłopak, który się jąka, Chłopak, który marznie⁴¹⁷ (Девушка,

415 A. Kyzioł, *Jak nie żyć?*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1504258,1,recenzja-spektaklu-taniec-delhi-rez-iwan-wyrypajew.read> [dostęp: 10.07.2022].

416 K. Skiba, *Klasyczny taniec indyjski jako ścieżka duchowego rozwoju*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 1, s. 151. Por. K.M. Byrski, *O sakralności klasycznego teatru indyjskiego*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M.B. Stykowa, Lublin 1988, s. 25–34.

417 Korzystam z polskiego tłumaczenia dramatu *Sny* autorstwa Andrzeja Moskwina, zamieszczonego w czasopiśmie „Dialog” 2003, nr 1–2, s. 99–105.

которой снились сны, Девушка, у которой коричневые слюни, Девушка с беременным животом, Парень заика, Парень, который все время мерз). Chęć odnalezienia utraczonych wartości i autorytetów przyjęła u Wyrypajewa „formę metafory poszukiwania drzwi do dobra i miłości”⁴¹⁸. Brak jest konkretnego usytuowania bohaterów w przestrzeni: „Akcja sztuki dzieje się u was” („Действие пьесы происходит у вас”), nie ma też charakterystyki ich wyglądu, zamiast tego pojawiają się enigmatyczne określenia ich stanów psychicznych i fizycznych: „Боль!” (s. 1), „Ирония, боль” (s. 1), „Боль, тошнота, пустота” (s. 2), „Есть такая минута, когда все добреют, это происходит после боли перед болью” (s. 4). Wszystkie wymienione elementy są nośnikami znaczeń uniwersalnych.

Wyrypajew podzielił tekst dramatu, nadając numery poszczególnym fragmentom, oznaczającym określone kategorie etyczne i estetyczne:

1. Красота
2. Освобождение
3. Любовь
4. Бог
5. Каиф
7. Ад⁴¹⁹

Piękno to odbicie księżycy w wodzie („Красота – это отражение луны в воде”, s. 1), Nirwana – kiedy zimno przechodzi w ciepło („Каиф – это когда после холода наступает тепло”, s. 5)⁴²⁰, Miłość to poczucie bezpieczeństwa („Когда спишь – это любовь. Только во сне я чувствую себя как дома”, s. 3), Wolność to umiejętność dystansowania się od świata („Нужно уметь легко освобождаться от всего, что тебе нравится”, s. 2), Bóg jest krwią, bez której nie ma życia („без крови никто не может обойтись, поэтому бог это кровь”, s. 4). Wypada podkreślić, że nie tylko utwór *Sny*, ale także inne dramaty, napisane przez Wyrypajewa na przestrzeni ostatnich dwudziestu kilku

⁴¹⁸ L. Mięśowska, *Między postkomunizmem a postmodernizmem. Najnowszy dramat rosyjski w poszukiwaniu tożsamości kulturowej*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2016, nr 4, s. 68–69.

⁴¹⁹ Po podpunkcie piątym od razu pojawia się siódmy.

⁴²⁰ Słowo „каиф” zostało przetłumaczone przez A. Moskwina jako „odlot”, „Dialog” 2003, nr 1–2, s. 103.

lat (między innymi *Tlen*, *Taniec Delhi*, *UFO*, *Nieznośnie długie objęcia*), są „zbiorem fragmentów wypowiedzi na jakiś temat, montażem wypełnionych chaosem scen i obrazków, które składają się na porozrywaną relację o konsekwencjach jakiegoś jednego wydarzenia”⁴²¹.

Ważkie problemy podejmowane w utworze Wyrypajew poddaje ironicznej kontestacji, co wyznacza nowe możliwości interpretacji. Ironicznie przedstawiona została historia pewnej dziewczyny, która bardzo chciała wyjść za mąż, ale nie spełniała jednego kryterium swojego wybranka – nie była „posiadaczką żadnej modnej choroby”. Dlatego też na własną prośbę zaraziła się tą „współczesną” chorobą, tymczasem jej wybrankę zmarł, a ona szuka teraz sposobu, by się z nim spotkać: „пошла на какой-то чердак, взяла там у своих знакомых грязный шприц и заразилась очень модной болезнью. Но пока она это делала, парень ее, не теряя зря времени, умер. И теперь она ищет способ, как его навестить” (s. 6). Pod tym tragicomicznym opisem, którego celem, jak się wydaje, jest wywołanie estetycznego wstrząsu u odbiorcy, kryje się dramat młodych, samotnych ludzi, rozpaczliwe poszukujących miłości.

W *Snach* pojawia się także problem toksycznych relacji rodzinnych, nieobcy współczesnej dramaturgii:

Вот если у вас в банке, в банке заведется ядовитая змея – гадюка или кобра, вы же не будете туда руку засовывать, не будете, потому что она вас укусит и все, и вы умрете. Вот также и матери своей, матери своей вы же не будете обо всем рассказывать, она ведь не собирается вас понимать, она вас укусит и все. А лучше мать в банке держать, и кормить через отверстие в крышечке. Тогда она никак не сможет освободиться, а вы будете свободны (s. 2).

Dominantą kompozycyjno-treściową w tym utworze jest sen. Sny śni główna bohaterka: „Снились сны” (s. 1), „Следующий сон [...] Они говорили, говорили об освобождении [...]” (s. 2), „Третий сон – любовь” (s. 3). Marzenie senne jest ucieczką bohaterki od rzeczywistego świata i rekompensatą za jego zło, pojawienie się snu „rozbija i rozszerza ramy „realności”, pomaga podjąć rozmyślenia nad strukturą

421 L. Mięowska, B. Pawletko, *Okiełznać dziki Ru.net: Internet a przemiany gatunkowe w literaturze rosyjskiej*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, t. 20, s. 108. Por. D. Ratajczakowa, *Reality drama*, „Dialog” 2004, nr 7, s. 61–65.

i naturą rzeczywistości [...]”⁴²². Podporządkowanie utworu problematyce snu i marzenia sennego w dialogiczny sposób łączy się u Wyrypajewa z tradycją kulturową i literacką⁴²³, dla której sen był wglądem w życie psychiczne bohatera.

Swoimi snami dzielą się ze sobą także bohaterzy utworu *Dzień Walentego* (*Валентинов день*, 2001):

ВАЛЕНТИН. Знаешь, а ты мне сегодня во сне приснилась. Честное слово. Странный такой сон. Будто бы ты спишь, а я пришел тебя будить.

[...]

ВАЛЕНТИНА. [...] А вот мне, накануне маминой смерти, тоже приснился сон. Мама приснилась (s. 15).

W obliczu życiowych niepowodzeń, zawodów i nieszczęść dochodzą oni do wniosku, że sen jest najlepszym lekarstwem („Сон лучшее лекарство”, s. 21).

Swój dramat autor poświęcił Michaiłowi Roszczinowi⁴²⁴, jednemu z najbardziej znanych dramaturgów rosyjskich. Na dedykacji jednak się nie kończy, bowiem utwór kontynuuje problematykę zawartą w sztuce Roszczina *Walentyn i Walentyna*, napisanej w 1970 roku. Wyrypajew chce wiedzieć, jaki jest los pokolenia lat 70. ubiegłego wieku, wychowanego na ideałach Związku Radzieckiego⁴²⁵. Okazuje się, że życie bohaterów jego utworu jest równie tragiczne jak ich literackich poprzedników. Autor *Tańca Delhi* odwołuje się do utworu Roszczina, „zszywając” zdania

422 A. Skotnicka, *Na brzegach snu: zasypianie i przebudzenie w utworach współczesnej prozy rosyjskiej*, „Slavica Wratislaviensia” 2012, t. 155, s. 267.

423 Jak pisze Jan Błoński: „mało co równie zaprzętało ludzkość jak sen”. J. Błoński, *Ja, wędrujący sen*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2 (8), s. 1.

424 Michaił Roszczin (1933–2010) wraz z Aleksejem Kazancewym był założycielem teatru Centrum dramaturgii i reżyserii (Центр драматургии и режиссуры) w Moskwie. Prowadził on także seminaria dla młodych dramaturgów w podmoskiewskiej Lubimowce.

425 Por. Д. Малова, *Спектакль „Валентинов день” расскажет о последствиях большой любви советских людей*, https://etvpluss.err.ee/v/meelelahutus/kofe_pluss/videod/gosti/317a0e2f-40b5-4c02-9e1d-ad41d95541ee/spektakl-valentinov-den-rasskazhet-o-posledstviyakh-bolshoy-lyubvi-sovetskikh-lyudey [dostęp: 28.07.2022].

z tekstu swojego mistrza z własnymi, dopisując ciąg dalszy historii Walentyny i Walentego, którzy nigdy nie zaznali miłości. Motto utworu – słowa Kora Al. Muzani, arabskiego filozofa z IX wieku, traktują o darennych wysiłkach poznania tajemnicy czasu, podejmowanych przez człowieka: „Не пытайтесь искать логику во времени – во времени логики нет. Не пытайтесь объяснить время логическим путем, времени, как такого, не существует. Есть две вещи: любовь и любовь” (s. 1). Temu upływowi czasu poddani zostają Walentyn i Walentyna.

Już sam tytuł utworu jest grą językową i semantyczną, wywołującą skojarzenia ze świętem zakochanych, nazywanym Dniem Walentego (Валентинов день, День святого Валентина, День всех влюбленных). Odnosi się on do Walentego, jednego z głównych bohaterów, i nie świadczy o sile i pięknie miłości, a raczej o jej niszczącym działaniu:

КАТЯ. [...] Я же тебя люблю, как никак.

ВАЛЕНТИН. А я тебя нет, как никак. Не люблю, понимаешь? Я другую люблю. Другую женщину. И всегда любил. Я уже пять лет тебе изменяю. Вот здесь, в этой комнате. Пока ты в свой сраный Владивосток едешь.

КАТЯ. Так я знаю об этом. Что же я слепая, не вижу, не чувствую. Я каждую ночь в поезде реву. Туда семь суток реву, и обратно семь суток.

ВАЛЕНТИН. Ну и что будем делать?

КАТЯ. Не знаю. А разлюбить ты ее никак не можешь? Ради меня? Просто из уважения к тому, что у нас семья? [...]

ВАЛЕНТИН. Я бы очень хотел тебя любить, Катя, очень. Но не получается (s. 19–20).

Dramat składa się z dwóch aktów podzielonych na sceny, a w ich tytułach, co dla Wyrupajewa typowe, koncentruje się treść i problematyka utworu:

Первое действие:

СЦЕНА 1. Блинный торт

СЦЕНА 2. Простые слова прошлого века

СЦЕНА 3. Масло прошлого века

СЦЕНА 4. Ненависть

СЦЕНА 5. Письма

СЦЕНА 6. „Игра судьбы”

СЦЕНА 7. Бассейн „Христа Спасателя”

СЦЕНА 8. Полеты с золотыми мужчинами
СЦЕНА 9. Лучший способ избавления от любви
СЦЕНА 10. „Судьба игры”

Второе действие

СЦЕНА 1. Язык будущего, или Vlianie zapada
СЦЕНА 2. „Судьба игры 2”
СЦЕНА 3. Сон это не явь
СЦЕНА 4. Явь

Jednakże pomimo tej, jak się może wydawać, uporządkowanej graficznie treści, dla dramatu charakterystyczna jest atemporalność, zauważalna już na poziomie prezentowania postaci:

Валентина – 60 лет
Катя – 18–20, 35–40, 60 лет
Валентин – 18–20, 35–40 лет

I choć utwór posiada didaskalia, wyszczególnionych bohaterów, zbudowany jest w oparciu o tradycyjny dialog, z łatwością można zaobserwować w nim: „pęknięcia w konwencji imitacyjnej, sygnalizowane układem scen, natrętnymi powtórzeniami słów czy też metafikcyjnymi komentarzami w obrębie replik dramatycznych”⁴²⁶. Dramat Wyrypajewa ma charakterystyczną dla poetyki postmodernizmu synkretyczną budowę. Łączy w sobie różnorodne gatunki: list, będący wyznaniem miłosnym – „ПИСЬМО КАТИ ИЗ МОСКВЫ: ВАЛЕНТИНУ В СИБИРЬ, ПЕРЕСКАЗАННОЕ ВСЛУХ” (s. 7), zapis marzenia sennego – „СОН ВАЛЕНТИНЫ” (s. 21), rozbudowany monolog – „МОНОЛОГ КАТЕРИНЫ О ПРЕИМУЩЕСТВАХ КУПАНИЯ В ПРУДУ” (s. 11), lament nazwany „плачем”, który w istocie jest refleksją nad życiem – „ПЛАЧЬ ПРОВОДНИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ, СЛУЧИВШИЙСЯ ПОСРЕДИ ОСЕННЕЙ АЛЛЕИ В 1985-ОМ ГОДУ” (s. 14).

Iwan Wyrypajew jest twórcą, który obserwuje, rejestruje i przetwarza współczesną rzeczywistość. Choć artysta wciąż podejmuje próby odnalezienia w swoim pisarstwie remedium na bolączki współczesnego świata, wnioski płynące z jego obserwacji są przepełnione goryczą:

⁴²⁶ B. Popczyk-Szczęсна, *Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrypajewa*, „Literaria Copernicana” 2018, nr 29, s. 122.

dramatopisarz uważa, że światu grozi całkowita intelektualna degradacja, a ludzie, zamiast twórczo się ze sobą komunikować, jak marionetki bezrefleksyjnie powtarzają wytarte frazy, zasłyszane z przypadkowych filmów i seriali: „Ты молодость мою украла, любовь!” (s. 9), „Может быть, мы с тобой последний раз в жизни разговариваем” (s. 9), „Из-за тебя моя жизнь не удалась!” (s.10). I choć bohaterowie dramatu mają jeszcze świadomość tego, że posługują się nic już nieznaczącymi sloganami, nie potrafią się od nich uwolnić:

ВАЛЕНТИНА. Валя, что с тобой, ты разговариваешь фразами из фильмов?

ВАЛЕНТИН. Годы бегут.

ВАЛЕНТИНА. Вот опять (s. 15).

Powielane przez bohaterów wytarte frazy i passusy z filmów z jednej strony świadczą o ich silnej potrzebie kontaktu, bliskości, bycia zauważonym, z drugiej o niemożności nawiązania prawdziwego dialogu z drugim człowiekiem. Natomiast sam problem nieumiejętności słuchania i usłyszenia słów kogoś innego, obecny także w dramacie *Tlen*, jest pokazywany przez Wyrypajewa w sposób humorystyczny – owo niesłyszanie spowodowane jest watą w uszach, jak w przypadku bohaterki Katii z *Dnia Walentego*: „Само собой разумеется, что Катя не слышит диалога Валентины и Валентина, она ведь еще в молодости начала вату в уши вставлять” (s. 11) czy nałożonymi na uszy słuchawkami (Sasza z *Tlenu*).

Pozbawiony słuchu został sześćdziesięciodwuletni Piotr, bohater dramatu *Lipiec* (*Июль*, 2006)⁴²⁷: „я получил [...] удар в затылок, и все звуки исчезли” (s. 5). Wyzbyty z jakichkolwiek emocji bohater, po drodze do smoleńskiego zakładu psychiatrycznego zabija swojego sąsiada Kołę, morduje bezdomnego („сирота-бомж”) i duchownego Michaiła („поп в штанах с лампасами”), pozbawia też życia i zjada sanitariuszkę Żannę oraz psa. Jest jak Hannibal Lecter, bohater powieści Thomasa Harris, ma na sobie metalową maskę („металлический намордник”, s. 5), „на лице маска хоккейного вратаря” (s. 7).

⁴²⁷ Dramat *Lipiec* jest pierwszą częścią trylogii Wyrypajewa pt. *Zniknięcie* (*Исчезновение*). Drugą część stanowi *Komedia*, która została zapisana w formie scenek rodzajowych. Ostatnia część jest jeszcze w fazie projektu.

W dramacie nie ma podziału na akty, sceny, odsłony, brak też charakterystyk bohaterów, a czas akcji jest zamknięty – bez przerwy trwa miesiąc lipiec:

Шел месяц июль, зима уже приближалась к весне (s. 5).

На смену весне приходит лето, за мартом следует июль (s. 13).

Już na wstępie autor zamieszcza istotną informację, dotyczącą sposobu przedstawienia dzieła i podkreśla, że tekst przeznaczony jest dla jednego aktora, wskazując tym samym na to, że podstawę dramatu stanowi sam tekst. Jego wykonawcą ma być kobieta: „Текст для одного исполнителя. Исполнитель текста – женщина”. Dramat jest utrzymany w konwencji spowiedzi bohatera, opowiedzianej przez młodą kobietę-aktorkę z perspektywy pierwszoosobowej: „И я несмотря, что уже седьмой десяток идет, я еще очень сильный: и волей, и мышцами, и взглядом” (s. 3). W tekście pojawia się jednak uwaga, że akcja dramatu na chwilę się zatrzymuje: „Действие пьесы на секунду останавливается, и снова продолжается, спустя секунду. И мы: Жанна М., я и все остальное, все мы скользим по ледовой арене, по кругу [...]” (s. 6). To autorskie wtrącenie ma uświadomić odbiorcy, że autorem utworu jest morderca Piotr i że to, co słyszy i widzi na scenie, jest tylko grą. W dramacie obecny jest także narrator: „подходит эта Неля Д., названная Жанной М., к Петру лежащему на кровати [...], и снимает с него намордник, и отстегивает его руки от спинок койки, и снимает с него всю одежду” (s. 8) oraz Neli D., zwana przez opowiadającego Žanną M.: „Самое странное, что я могла уйти еще минут двадцать назад, и потом я могла вообще не разговаривать с ним” (s. 11). Tekst przybiera formę strumienia „świadomości-nieuświadomionej” („эллиптический и нелинейный поток сознания-бессознательного”⁴²⁸), którego celem jest zbudowanie emocjonalnego i intelektualnego napięcia u odbiorcy.

Historia Piotra została opisana na podobieństwo żywotów świętych⁴²⁹, jednakże bohater dramatu Wyrypajewa, w przeciwieństwie do świętych średniowiecznych, jest prowokatorem i bluźniercą, zło-rzecząc Bogu – obłąkanemu starcowi, uwalnia od niego świat:

428 E. Курант, *Воплощение мифа о смерти и возрождении (на основе пьесы Ивана Вырыпаева „Июль”)*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, zeszyt specjalny, s. 168.

429 Por. T. Рахманова, *Житийная мотивность в „Июле” Ивана Вырыпаева*, „Современная драматургия” 2012, nr 1, s. 192–194.

насквозь провазелиновый Господьсоздательвсейвселенной-старичок (s. 9).

откручу голову идее о жизнипослесмерти-вазелину-мерзкому-старичку (s. 10).

старичок этот (сломанный будильник моей совести) (s. 10).

я пришибу тебя, и покончу с тобой, [...] и будет у меня праздник великого „Избавления” (s. 11).

этот вазелиновый юродивый Бог. [...] Теперь у нас больше не воняет (s. 13–14).

Wyrapajew buduje swój synkretyczny dramt w oparciu o treściowe, stylistyczne i językowe kontrasty. Wyrażenia potoczne, niecenzuralna leksyka: „это же не простая, обычная церковь, а целый монастырь, еби его в рот [...]”, „или их убили всех, или тогда, хуй его знает, че?!?. [...]”, „нам по хую было на имена и фамилии” (s. 3) sąsiadują z fragmentami nasyconymi liryzmem:

Я не вижу небо, надо мною мост.

Тихо.

Нет ни одного поезда. Тихо (s. 3).

„Bohater w drodze”, pojawiający się już w pierwszych utworach Wyrapajewa, stanie się jednym z ważniejszych toposów w jego dramaturgii. Przykład mogą stanowić *Sentencje Panteleja Karmanowa* (*Сентенции Пантелея Карманова*, 1999–2000), będące zapisem historii podróży przez życie tytułowej postaci. Owa podróż to nie tylko fizyczne przemieszczenie się w przestrzeni, ale przede wszystkim rozwój duchowy bohatera, którego celem jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, jaki jest sens życia. Pantelej, niczym Wieniczka z poematu *Moskwa-Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa, wykorzystuje wędrowkę „jako pretekst do metafizycznej refleksji nad życiem”⁴³⁰.

W *Sentencjach...* można zauważyć motywy, które później znajdują rozwinięcie w innych dziełach Wyrapajewa, na przykład morderstwo żony: „и решил он убить собственную жену”, (*Сентенции...*, 1999–2000, s. 2), obecne jest także w *Tlenie*: „зарубил [...] свою жену

430 B. Waligórska-Olejniczka, „Czadowy” *życiorys bohatera drogi, czyli komparatystyczne spojrzenie na „Moskwę-Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa i „Jak zostałem pisarzem” Andrzeja Stasiuka*, „Acta Polono-Ruthenica” 2011, t. 16, s. 266.

в огороде”, (*Кислород*, 2002, s. 2), podobnie jak motyw „diabelskiego młynu” i „cienkich palców” („чертово колесо”, „тонкие пальцы”). Obraz brzydkiego konia, znany z utworu *Sentencje...*, pokazany jest także w *Солнечной линии*:

„Смотри, какая красивая лошадь!” – сказал отец. А лошадь то была некрасивая, она была обыкновенная. Отец меня обманул (*Сентенци...*, 1999–2000, s. 9).

Смотри как красивая лошадь, сынок. А дело в том, [...], что эта лошадь была абсолютно не красивая. Старая, облезлая лошадь (*Солнечная линия*, 2015, s. 17).

Podobne są także same konstrukcje zdań: „Сын – это для главного. И дочь, для главного” (*Сентенци...* s. 17; *Кислород*, s. 15). Zbieżność i powtarzalność motywów oraz rozwiązań artystycznych pozwala odczytywać dramaty Wyrypajewa jako jeden tekst.

Warto zwrócić uwagę na związki twórczości Iwana Wyrypajewa z tradycją baśniową i ludową. *Sentencje...* są nawiązaniem do baśni *Królowna Śnieżka* braci Grimm:

У меня дома была тарелка и яблоко, я катал яблоко по тарелке и приговаривал: *Кто прекрасен? кто прекрасен?* А голос тарелки или яблока, [...] мне отвечал: [...] Ты прекрасней всех на свете....но вот, Саша Милькин из Новосибирска пишет гораздо талантливее тебя, а Андрей Шагин из Москвы ставит спектакли интереснее твоих, а Богу вообще наплевать, что ты про него думаешь [...] (*Сентенци...*, 1999–2000, s. 6–7).

W tym utworze dramatopisarz odwołuje się także do ludowej bajki *O rybaku i złotej rybce* również autorstwa braci Grimm, znanej w Rosji z przekładu Aleksandra Puszkina. Jednakże w dramacie Wyrypajewa to nie tytułowy rybak dokonuje połowu, lecz kobieta: „А больная СПИДом Марина В. из Иркутска, закинув невод в третий раз, поймала рыбу из золота, и загадала три желанья про любовь. Теперь она и купчиха, и царица, и владычица морская на двух метровой глубине смоленского кладбища” (*Сентенци...*, 1999–2000, s. 3). Autor *Pijanych* zestawia świat fantastyczny ze światem realnym, łączy poetykę baśniową z tematyką współczesną, a nawet z osobistymi doświadczeniami (peryferyjny Irkuck, narkomania, AIDS), dając temu

wyraz także w takich utworach jak *Sny, Miasto, gdzie ja, Tlen*. Łączenie tradycji z nowatorskimi rozwiązaniami pokazuje dążenie Wyrypajewa do uniwersalizacji znaczeń, zawartych w tekstach, nie pozbawia ich jednak oryginalności i atrakcyjności.

Polemiczny stosunek wobec tradycji dramaturgicznej widoczny jest na przykładzie odwołań do komedii *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa. W *Sentencjach...* Wyrypajew nawiązuje do wypowiedzi jednego z głównych bohaterów utworu Czechowa, doktora Astrowa, i zastępuje słowo „прекрасно” antonimem „ужасно”: „В человеке должно быть все ужасно: и лицо, и одежда, и душа, и даже мысли” (s. 8). Takie odwrócenie znaczeń jest formą nie tylko polemiki z autorem *Mewy*, ale i grą słowną.

Dramat *Sentencje Panteleja Karmanowa* podlega, jak wiele innych utworów Wyrypajewa, podziałowi, w tym przypadku na siedemnaście części, nazwanych przez autora sentencjami:

- Сентенция 1. От бирки до бирки
- Сентенция 2. Из воспоминаний лейтенанта
- Сентенция 3. Дубы
- Сентенция 4. Чертово колесо
- Сентенция 5. Письмо Косте
- Сентенция 6. Список влюбленных
- Сентенция 7. Письмо Илье
- Сентенция 8. Диковинные сны
- Сентенция 9. Явление приятеля во всей красе
- Сентенция 10. Пальто, снег
- Сентенция 11. Я прекрасен
- Сентенция 12. Вино из совсем других одуванчиков
- Сентенция 13. Ужасные мысли
- Сентенция 14. Кант, инвалид, любовь
- Сентенция 15. Три дворника
- Сентенция 16. Река, лошадь
- Сентенция 17. Для главного

W ich obrębie znajdują się fragmenty wpisów do pamiętnika: „как часто я встречаюсь со своим другом Константином С.? Очень редко” (s. 2). Same sentencje odbiegają od ich słownikowej definicji – nie są zwięźle sformułowanymi wypowiedziami i nie zawierają uniwersalnej myśli o charakterze filozoficznym czy etycznym, lecz

zostają rozbudowane, przybierając formę listu: „Здравствуй, Илья. Честно говоря на месте Анны я бы тоже так поступил [...]” (s. 4) lub dialogu:

- Жизнь дана как испытание, – говорил оптимист сектант.
- Не уверен, – отвечал инвалид.
- Но вы же не отрицаете, что существует физическая смерть?
- Не отрицаю, но не уверен до конца (s. 9).

Sporych trudności dostarcza próba klasyfikacji gatunkowej tego utworu. Można spotkać się ze stwierdzeniami, że jest to jedno z niewielu dzieł napisanych przez dramaturga prozą⁴³¹, że utwór przybiera formę wiersza⁴³² bądź że jest to sztuka teatralna⁴³³. Ostatnia część *Сен-тенция 17. Для главного* znalazła się w zbiorze tekstów Wyrypajewa: *13 текстов написанных осенью* (13 текстов, написанных осенью) pod tytułem *Текст nr 8. Сын – это для главного*⁴³⁴. Niejednoznaczność gatunkowa, charakterystyczna dla artysty, łączenie różnych stylów i poetyk, muzyczność, sceniczność i epickość uprawniają badaczkę do twierdzenia, że wszystkie te cechy wyrażają dążenie twórcy do stworzenia dzieła synkretycznego, przeznaczonego do wystawienia w teatrze⁴³⁵.

Dążenie do stworzenia takiego dzieła przejawiało się u Wyrypajewa już na wczesnym etapie jego twórczości. W dramacie *Мiasto, где я* (Город, где я, 2000) podobnie jak w *Snach* nie ma podziału na akty i sceny, za to Wyrypajew poszczególnym częściom nadaje tytuły:

1. Волшебство
2. Ангелы
3. Слон

431 Por. „Сен-тенции Пантелея Карманова Ивана Вырыпаева – одно из немногих произведений, написанных знаменитым драматургом в прозе”, <http://meyerhold.ru/sentencii-panteleya-karmanova/> [dostęp: 22.07.2022].

432 Opinia dostępna na stronie internetowej: <https://www.livelib.ru/reader/Kalendulla1?es=601872> [dostęp: 22.07.2022].

433 Informacja dostępna na stronie internetowej: <https://chambervrn.ru/theatrical/sentencii-panteleya-karmanova> [dostęp: 22.07.2022].

434 И. Вырыпаев, *13 текстов, написанных осенью*, Москва 2005, s. 41–44.

435 Utwór został wystawiony zarówno w Rosji, jak i w Polsce.

4. Футболист
5. Мертвец
6. Вор
7. Контрапункт

Niektóre z tych części oznaczają bohaterów: Piłkarz (Футболист), Trup (Мертвец), Złodziej (Вор), Aniołowie (Ангелы). Jednakże główną postacią, pojawiającą się we wszystkich częściach dramatu, jest Mieszkaniec (Житель). W didaskaliach znajdują się uwagi dotyczące ubiorów bohaterów, trzeba jednak przyznać, że nie jest to zabieg często wykorzystywany w dramaturgii Wyrupajewa. Mieszkaniec ubrany jest w czapkę uszanke, waciak, waciane spodnie, walonki („шапка ушанка, телогреечка, ватные штаны, валенки”, s. 1), natomiast Aniołowie mają na sobie zniszczone płaszcze, śmieszne szaliki, opuszczone pończochy, stare buty, z których wystają potargane skarpetki („потрепанные пальто, нелепые шарфы, приспущенные чулки, старые ботинки, из которых торчат растрепанные носки”, s. 1). Ich twarze są brudne, włosy rozczochrane, a zza pleców wystają im małe papierowe skrzydełka („лица чумазые, волосы взъерошены, за спиной маленькие бумажные крылышки”, s. 2). Obraz aniołów – posłańców Boga jest karykaturalny, aniołowie nie są wysłannikami szczęścia, przybyli, by właśnie zburzyć iluzję szczęścia. Tytuł utworu *Miasto, gdzie ja* zawiera w sobie niedopowiedzenie, niedokończenie, zawieszenie narratora-bohatera w czasie.

Dramat rozpoczyna się od prezentacji Irkucka, stolicy wschodniej Syberii, w której toczy się akcja: „ЖИТЕЛЬ. Здравсьте. Сейчас я буду рассказывать вам о нашем городе” (s. 1). Mieszkaniec Irkucka i jednocześnie narrator opowiada krótką historię miasta, podając rzeczywiste daty, liczby, założycieli. Domaga się on uwagi ze strony odbiorcy: „Видите, я здесь. Видите, меня? Вот он я сижу перед вами на ящике, сижу здесь в этом городе” (s. 1). To realnie istniejące miasto jest jednocześnie miejscem magicznym: „Я – волшебство города. [...] и мокрота, и сухость, и сладкость, и горьковатый вкус – это все наполнено волшебством!” (s. 1). W mieście pojawiają się Aniołowie, szukający „контрапункту” dla miłości, szczęśliwego dzieciństwa czy życia: „именно с их появлением началась та история, которую я хочу вам рассказать” (s. 2). Mieszkaniec nie tylko opowiada wydarzenia i przytacza historię miasta, ale wchodzi także w relacje z innymi bohaterami: „Мертвец [...] поет вместе с Жителем, Ангелы

начинают подпевать, какое-то время все поют грустную песню на сибирском языке” (s. 6). То właśnie Mieszkaniec przypomina znaną prawdę, że człowiek nie jest w stanie uwolnić się od samego siebie, a próba ucieczki dokądkolwiek jest tylko iluzją wolności: „Вот я перед вами. Живу в своем волшебном городе. Тесновато немного, и уехать хочется, но волшебство не отпускает. Куда денешься от самого себя? В других городах все по-другому, сколько людей, столько и городов” (s. 10).

Dramatopisarz i reżyser teatralny Jewgienij Griszkowicz powiedział kiedyś, że w głębi duszy Wyrypajew jest bardzo nieszczęśliwym człowiekiem, ponieważ w Irkucku, w miejscu, które go ukształtowało, nigdy nie zaznał akceptacji i zrozumienia⁴³⁶. Można sądzić, że omawiany dramat jest przejawem trudnej, bolesnej miłości do miasta rodzinnego, przepełnioną liryzmem opowieścią-wspomnieniem. Irkuck porównany jest do Boga. W hiperboliczny, będący wyrazem zaangażowania emocjonalnego, sposób, choć nie bez ironii, autor dziękuje miastu za spełnianie próśb jego mieszkańców: „Город ведь и есть Бог. [...] он построил [...] асфальт и выдумал ночные фонари. [...] Город-бог единый и неразделимый!” (s. 5), „Спасибо тебе, Господи-город наш, что исполняешь молитвы наши” (s. 9).

Zderzenie realiów życia, ukazywanych najczęściej w poetyce naturalizmu i brzydoty ze światem iluzji, snów, fantasmagorii, spotkań z aniołami, pozaziemskimi cywilizacjami czy humanoidami jest cechą wyróżniającą dramaty Iwana Wyrypajewa. Zabieg ten poszerza granice percepcji odbiorcy i wydaje się sugerować, że świat, w którym żyjemy, nie jest być może światem jedynym.

Iluzje (*Иллюзии*, 2011) to dramat o miłości⁴³⁷, jak przekonuje, nie bez typowej dla siebie ironii, Wyrypajew. Ten w wielu partiach liryczny tekst, pełen miłosnych wyznań, podziękowań, przeprosin, stanowi dogodną i pojemną formę dla wyrażenia myśli autora o krótkotrwałości

436 Д. Васильева, „Ваня Вырыпаев – важнейший художник из всех моих современников”, <http://www.irk.ru/news/articles/20170511/theatre/> [dostęp: 8.07.2022].

437 А. Заозерская, „Режиссер Иван Вырыпаев. „Любовь – единственная реальность, которая существует”, <http://www.teatral-online.ru/news/5771/> [dostęp: 27.07.2022]. Por. М. Свешникова, *Иван Вырыпаев поделится „Иллюзиями” со зрителями*, <https://www.vesti.ru/doc.html?id=585868> [dostęp: 25.07.2022]; А. Карась, *Любовный четырехугольник*, http://www.smotr.ru/2011/2011_practica_ill.htm [dostęp: 25.07.2022].

i iluzoryczności uczuć: „нет ничего целого, а только какие-то мелкие рваные куски, что нет одного сюжета, а есть только множество эпизодов, что нет ничего главного, а есть только мелочи и детали” (s. 12). Wyrypajew ukazuje świat, w którym jedynym pewnikiem jest śmierć, przychodząca często nieoczekiwanie i zawsze nie w porę: „Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе? – спросил у космоса Альберт. И в эту самую секунду его сердце остановилось. Вот, так умер Альберт” (s. 23). Poważne dialogi prowadzone przez bohaterów dramatu na temat istoty egzystencji, niestałości relacji międzyludzkich, przerywane są zwrotami mającymi pozbawić utwór zbędnego, zdaniem autora, patosu – jak zażartowanie z tego, że jedna z postaci miała nowotwór: „И это при том, что у нее был рак! Когда ей исполнилось шестьдесят лет у нее обнаружили рак груди, ей сделали операцию, отрезали одну грудь и она... Шутка. У нее не было рака, и грудь ее была на месте” (s. 7), a zakochani w sobie Danny i Sandra byli rodzeństwem: „Да и это, конечно, шутка, что они были братом и сестрой. Денни и Сандра не были братом и сестрой. Это шутка” (s. 10).

Dla omawianego dramatu⁴³⁸ charakterystyczna jest epickość i narracyjność. Bohaterowie o uogólnionych nazwach: pierwsza kobieta, druga kobieta, pierwszy mężczyzna i drugi mężczyzna wychodzą kolejno na scenę po to, by opowiedzieć widzom historię par małżeńskich („рассказать зрителям истории двух супружеских пар”, s. 1): Danny’ego i Margaret oraz Alberta i Sandry (Денни, Маргарит, Альберт, Сандра). Zastosowana po raz kolejny przez Wyrypajewa koncepcja „teatru w teatrze” pozwala na to, by bezimienni, pozbawieni cech indywidualnych aktorzy przedstawili historię konkretnych osób. Są one kierowane bezpośrednio do odbiorcy: „Здравствуйте. Я хочу рассказать вам об одной супружеской паре. Это были потрясающие люди. Они прожили вместе пятьдесят два года. [...] Это была очень наполненная жизнь” (s. 1). Następnie głos zostaje niejako „oddany” bohaterom, o których czytelnik wcześniej słyszał w opowieściach:

438 O pojęciu iluzji w kontekście utworu dramaturga *Iluzje szerzej*: C. Żechowski, „*Iluzje*” Iwana Wyrypajewa jako głos ws. metafizyki złudzeń, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2015_01/64737/iluzje_teatr_na_woli_warszawa_2011.pdf [dostęp: 25.07.2022].

– Сандра, я хочу тебя поблагодарить. Я хочу тебя поблагодарить.
Пауза.

– Я благодарен тебе за ту жизнь, которую я прожил. Благодаря тебе я прожил прекрасную, удивительную, наполненную жизнь. Это все только благодаря тебе.

Сандра хотела возразить, но Денни попросил ее молчать. Ему было важно сказать все это (s. 1).

Язык, którym posługują się postaci, nasycony powtórzeniami, pełen banalnych stwierdzeń i cytatów z filmów, nie jest źródłem komunikacji, wręcz przeciwnie, mnoży kolejne iluzje. Jednakże bohaterowie istnieją w języku – nie mogą się od niego uwolnić, nie mogą go porzucić, próbując jednocześnie osiągnąć wzajemne porozumienie. Mottem dramatu Wyrypajew uczynił słowa z dramatu *Iluzje komiczne* Pierre’a Corneille’a, francuskiego dramaturga, uważanego za ojca tragedii klasycystycznej:

Буду пьянствовать я до конца своих дней,
Чтоб разило вином из могилы моей.
Чтобы пьяный, пришедший ко мне на могилу,
Стал от винного запаха вдвое пьяней!
К черту пост и молитву, мечеть и муллу!
Воздадим полной чашей аллаху хвалу.
Наша плоть в бесконечных своих превращениях
То в кувшин превращается, то в пиалу.
Все, что видишь ты, – видимость только одна
Только форма – а суть никому не видна.
Смысла этих картинок понять не пытайся –
Сядь спокойно в сторонке и выпей вина!
(Пьер Корнель, *Иллюзия*)

W dramacie Corneille’a, podobnie jak w tekście Wyrypajewa, chodzi o pokazanie znanego w literaturze motywu, jakim jest gra – ukazanie jej roli w życiu i roli życia w grze. Okazuje się, że miłość, która, jak się wydawało, była spoiwem małżeństw bohaterów, to iluzja. Kolejne odsłony dramatu ukazują, jak dalece życie Danny’ego, Sandry, Margaret i Alberta pełne było banałów, kłamstw, nieporozumień, samotności: „Мне очень, жаль Маргарит. Но, увы, тебе только кажется, что ты меня любишь. Вернее, конечно, ты любишь меня, как и я тебя, но, Маргарит, прости, я говорю совсем о другой любви, о той любви,

которую нам не удалось испытать” (*Иллюзии*, 2011, s. 7). Wyrupajew zwraca uwagę na kruchość i iluzoryczność miłości, co znajduje swoje odzwierciedlenie także w przekonaniu o sztuczności działań teatralnych: teatr to złudzenie i mistyfikacja.

Przeświadczenie Wyrupajewa, że życie jest ułudą, pojawia się także w utworze *Mahamaya electronic devices* (2015). Tytuł utworu jest grą, prowadzoną z odbiorcą na poziomie filozoficznym i językowym. Niewątpliwie dramat ten jest wyrazem fascynacji dramaturga filozofią Dalekiego Wschodu. Słowo *Mahamaya* (wielka Maja, utożsamiana z boginią Kali) w buddyźmie i wedyzmie oznacza złudzenie, ułudę, iluzję prawdziwej rzeczywistości. Pokonanie wpływu *mai* jest konieczne do osiągnięcia wyzwolenia. Druga część tytułu: *electronic devices* (ang. *urządzenia elektroniczne*) odnosi się do takich dziedzin nauki jak elektronika i informatyka i jest związana ze zjawiskiem przenoszenia informacji za pomocą różnych systemów operacyjnych. Dzięki takiemu prowokacyjnemu połączeniu słów, wydawałoby się, nieprzystawalnych, o różnych znaczeniach i innej stylistyce Wyrupajew próbuje połączyć tradycyjne wyobrażenia o iluzoryczności świata z przekonaniem, że współczesna doskonale rozwinięta technika nie jest w stanie sprawić, by człowiek czuł się szczęśliwy⁴³⁹.

W wielości pytań, zadawanych przez autora-narratora zawarte są problemy wciąż aktualne, a dotyczące szczęścia, miłości, także tej homoseksualnej, religii, ideologii, wolności:

- Вчера я был против гомосексуализма, а сегодня уже нет.
- Почему?
- Потому что мои границы расширились (s. 18).

- Религия это установление контакта с Богом, которого нельзя описать словами, а можно только войти с ним в контакт.
- Почему я не могу сделать это сам без религии?
- Ты можешь ошибиться.
- Ошибиться в чем?
- Ты можешь пойти не туда.
- Что это значит – не туда?

439 Dramat rekapitułuje problematykę wcześniejszych utworów Wyrupajewa. Por. С. Шадронов, „*Mahamaya electronic devices*” И. Върътаева в театре „Практика”, <https://teatr-live.ru/2015/10/mahamaya-electronic-devices-v-teatre-praktika/> [dostęp: 29.07.2022].

- Не туда где Бог.
- А где Бог?
- Бог находится „где-то”, а религия помогает туда пойти.
- Бог находится „где-то”?
- Да.
- Нет (s. 7).

- Что такое „свобода”?
- Свобода это отсутствие границ.
- У всего есть границы.
- Свобода это свобода от своих границ (s. 33).

Przytoczone fragmenty – pytania otwierają odbiorcę na wiele możliwości interpretacyjnych.

Podobnie jest w przypadku dramatu *Letnie osy kęsają nas nawet w listopadzie* (*Летние осы кусают нас даже в ноябре*, 2012). Enigmatyczna tytułowa fraza, powtarzana kilkakrotnie w tekście utworu, pozornie nie ma związku z jego treścią, choć intryguje i każe doszukiwać się głębszego sensu:

ЕЛЕНА. А о чем ты думал, Роберт?

МАРК. Я не знаю. Наверное о том, что летние осы кусают нас даже в ноябре.

ЙОЗЕФ. А что это означает, Роберт?

МАРК. Я не знаю (s. 20).

Tytułowe osy w zakończeniu dramatu przeistaczają się w pszczoły: „Вот на вас нападают святые летние осы, берегитесь. [...] святые летние пчелы! Вот что поистине есть святого в этом мире – святые летние пчелы. Которые, кусают даже в ноябре!” (s. 26). Problematyka śmierci i nieśmiertelności, duchowości, zmartwychwstania i wieczności w konfrontacji z iluzorycznością i tymczasowością ziemskiego bytowania intrygowała Wyrypajewa od początku jego drogi artystycznej. Jeśli odnieść ją do tytułowych os, może okazać się, że owad ten, święta osa⁴⁴⁰, przegradzająca się w pszczołę, gryzącą nawet w listopadzie (jak wiadomo, w tym okresie owady zapadają w sen) stanie się metaforą odwiecznych

440 W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 341.

egzystencjalnych lęków człowieka, często przez niego samego nieuświadomianych: osy nawet w listopadzie nie pozwalają o sobie zapomnieć.

Bohaterowie dramatu, Helene, Mark i Joseph (Елена, Марк и Йозеф), zwracając się do siebie imionami Sara, Robert, Donald (Сарра, Роберт и Дональд), rozmawiają o Bogu, wierze, religii: „Для чего Господь создал мир таким чудовищно жестоким? Зачем он послал в мир своего сына, чтобы мир распял Его? Он послал в мир своего сына, чтобы мир распял. [...] Эта жертва была напрасной, мир по-прежнему во лжи и пороке, и с каждым днем становится только хуже и хуже” (s. 15), „повсюду ложь, лицемерие и грязь?” (s. 15), „Почему этот жуткий мир такой кровавожадный, почему он откусывает головы своим собственным детям?” (s. 23). Utwór wywołał spore kontrowersje, jeden z krytyków napisał nawet, że Wyrypajew popełnił: „*dramaturgiczny kolaż*, wklejając do tekstu sztuki jakieś swoje luźne, teoretyzujące notatki, z którymi nie miał co robić, a chciał je jakoś wykorzystać”⁴⁴¹.

Iwan Wyrypajew prowadzi z czytelnikiem wyrafinowaną grę także na poziomie epigrafu, który pochodzi z twórczości niejakiego Ingmara Berna:

Отчего же ты плачешь?

Оттого, что я один.

Разве ты один?

Я чувствую и живу так, будто я один.

(Ингмар Берн, *Диалоги одиноких*, Стокгольм, 1986 г.)

Motto to może być interpretowane jako aluzja do spuścizny artystycznej Ingmara Bergmana⁴⁴² i sugeruje powinowactwo duchowe Wyrypajewa z reżyserem. Bohaterem filmów Bergmana (*Siódma pieczęć*, *Tam, gdzie rosną poziomki*, *Goście wieczerzy pańskiej*), podobnie jak u Wyrypajewa, jest samotny, zagubiony człowiek, pełen wewnętrznego niepokoju i zadający pytania o sprawy fundamentalne.

441 J. Tyszka, *Paroles, paroles, paroles...*, <http://teatralny.pl/recenzje/paroles-paroles-paroles,1202.html> [dostęp: 27.07.2022].

442 M. Semil, E. Wyśińska, *Słownik współczesnego teatru*, Warszawa 1990, s. 33–34.

Bohaterowie *Letnich os...* nie potrafią mówić o swoich emocjach, nie są w stanie ich nawet nazwać i dlatego wymieniają luźne uwagi na temat pogody:

МАРК. Значит, ты видишь главную причину трагедии нашей жизни в этом дожде, который льет уже третий день и никак не может перестать?

ЕЛЕНА. Да, я думаю, что проблема именно в этом [...].

ЙОЗЕФ. Я вижу причину именно в этом дожде (s. 24).

Im dłużej ze sobą rozmawiają, próbując wyjaśnić zaistniałą sytuację, tym staje się ona bardziej absurdalna. Postaciom nie udaje się nawiązać porozumienia, słowa zawodzą: „Марк, Елена и Йозеф, щекочут друг друга и смеются” (s. 26). Język postaci łączy w sobie różne gatunki i style: „она ярая католичка, [...] она скажет тебе только правду” (s. 14), „Ну, вот мне и пришло в голову попробовать человека, раз выпала такая возможность в виде пальца” (s. 11), „Устал от слов, от моей собаки, от моей жены, от того, что день постоянно сменяет ночь или наоборот” (s. 3), „Однажды небольшое стадо диких оленей переходило вброд горную реку” (s. 7).

Problem samotności i braku komunikacji znajduje też swoją realizację w dramacie *Słoneczna linia* (*Солнечная линия*, 2015). Para małżeńska: Barbara i Werner Solejlajnow (nazwisko nawiązuje do franc. słów *soleil* – słońce, *ligne* – linia) nie jest w stanie dojść do porozumienia. Dramat zbudowany jest na zasadzie wymiany replik, często przerażających się w kłótnię między bohaterami, próbującymi przekroczyć tytułową słoneczną linię, czyli nawiązać ze sobą dialog: „БАРБАРА. [...] солнечная линия и была тем разделом, той чертой, той стеной разделяющей на два абсолютно разных мира мою жизнь и его” (s. 4), [podkr. – N.K-G]. Słowa wypowiedziane przez Barbarę wskazują, że jest ona nie tylko bohaterką utworu, ale i narratorem, ma więc pewną przewagę nad swoim mężem Wernerem.

Tekst utworu – imitacja małżeńskiej kłótni – pod względem stylistycznym jest połączeniem patosu, liryzmu, leksyki slangowej i niecenzuralnej. Bohaterowie obwiniają się nawzajem o brak zrozumienia, nieumiejętność słuchania, nieudane czy wręcz zmarnowane życie: „Из-за тебя я просрал свою жизнь!” (s. 21), „Что-то я не увидела никаких попыток” (s. 8), „Просто ты меня не слышишь” (s. 9), „Я вижу, что это метафора. И вот именно это меня и бесит – твои,

еб твою мать, метафоры” (s. 16), „А ты, мне, [...] вставляешь палки в колеса” (s. 14), „И ты приводишь с собой молодых телок [...] и ты прыгаешь вокруг своих телок как обдолбавшийся [...] кенгуру [...] И потом вы забираетесь внутрь [...] стиральной машины и там вас крутит как нажравшихся полипрофена мохнатых белок [...]. Жопа, пластилин и обдолбавшиеся белка”⁴⁴³ (s. 19).

Sąsiedztwo inwektyw z określeniami metaforycznym chwilami raz i sztucznością:

БАРБАРА. А ты улетающий вдаль детский сон!

ВЕРНЕР. А ты невыносимое стремление все стереть!

БАРБАРА. А ты опасный запах морской воды!

ВЕРНЕР. А ты море, от которого ветру всегда, всегда не по себе.

БАРБАРА. А ты полярная ночь, которая никогда не заканчивается (s. 20).

Tę sztuczność można zauważyć również w metaforycznych porównaniach, niepozbawionych ironii i komizmu: „Беседа глухого со слепой в пять часов утра” (s. 18), czy we wprowadzeniu do tekstu „informacji-żartu”, mającej na celu rozładowanie napięcia i spowolnienie akcji utworu:

БАРБАРА (*сквозь смех*). Я пошутила, Вернер, меня никто не насиловал...! Это глупая шутка, милый мой...! Вдруг, как-то... Вдруг, как-то... ха...ха...ха, вдруг, как-то пришла в голову такая шутка. В четыре года, когда меня первый раз изнасиловали...! Это очень смешно звучит, очень..! Ха..ха...! (s. 17).

W dramacie *Słoneczna linia* Wyrupajew zdaje się pokazywać, że słowa⁴⁴⁴ najbardziej zawodzą człowieka wtedy, kiedy chce on opisać swoje

443 W zależności od sytuacji użycia „телка” może oznaczać kobietę rozwiązłą, bezwstydną, lecz także młodą, prostoduszną dziewczynę. Por. Т. Ефремова, *Толковый словарь Ефремовой*, 2000, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/253248> [dostęp: 27.07.2022]. Natomiast słowo „белка” w slangu oznacza ładną, seksowną kobietę. *Словарь современной лексики, жаргона и сленга*, 2014, <https://argo.academ ic.ru> [dostęp: 27.07.2022].

444 Słowo jest podstawą „formuły dramaturgicznej”. Por. М. Марков, *Теплая: в скандальной „Солнечной линии” матом подменили правду жизни*, <https://www.ridus.ru/news/266603> [dostęp: 26.07.2022].

najgłębsze uczucia i stany emocjonalne, ale zamiast adekwatnych do emocji słów pojawiają się tylko puste, bezsensowne, wielokrotnie powtarzane „serialowe” slogany:

я, блядь, как последняя дура из телесериала „хочу тебя”. Я блядь, как последняя сучка из телевизора, из этих мать твою, тошнотворных теленовелл „я хочу тебя, Вернер”! „В чем дело, дорога моя?”, в том, что „я, еб твою мать, хочу тебя”. Я все еще, блядь, оказывается хочу тебя! [...] „В чем дело, дорогая?!” . В том, что я хочу тебя. Фу! (s. 15).

Osiągnięcie porozumienia jest możliwe jedynie dzięki przeniesieniu się bohaterów w świat wyobraźni. Jednakże w tej nowej przestrzeni to nie Barbara i Werner, ale powołani do życia w ich myślach Zoja i Zygmunt (Zoja i Зигмунд) nawiązują ze sobą dialog:

БАРБАРА. Кто бы мог подумать, что вы такой смелый, Зигмунд?
ВЕРНЕР. Кто бы мог подумать, что в вас столько легкости, Зоя. [...]
БАРБАРА. Уверенно стоишь на ногах и смотришь прямо в глаза.
ВЕРНЕР. Открыта ко всему.
БАРБАРА. Даришь столько силы.
ВЕРНЕР. Уважения к самому себе.
БАРБАРА. Ничего не требуешь и освобождаешь.
ВЕРНЕР. Ни от кого не зависишь (s. 24–25).

Przeciwstawienie świata rzeczywistego i wyobrażonego prowokuje do zastanowienia się, w którym z tych światów można odnaleźć prawdę, gdzie szukać odpowiedzi na „przekłete pytania”, które od lat zadaje sobie człowiek. Oba światy, przedstawiane przez Wyrupajewa z dużą dawką ironii, okazują się iluzją, a jedyne, co może zrobić człowiek, to szukać własnej drogi. Drzwi do szczęścia są bowiem otwarte, jak można przeczytać w motcie: „Нет никаких ключей от счастья. Дверь всегда открыта” (Matka Teresa z Kalkuty, święta katolicka); „Только то, от чего вы не можете избавиться, вы не можете потерять” (Mooji, hinduski nauczyciel duchowy).

Umowność i iluzoryczność świata, samotność i zagubienie człowieka to motywy, występujące w dramacie *DreamWorks* (2011). Tytuł utworu jest odwołaniem do popularnej wytwórni filmowej ze Stanów Zjednoczonych (z zachowaniem takiego samego zapisu jak nazwa firmy). Podtytuł „hollywoodzki film” („голивудский фильм”) jeszcze

mocniej podkreśla związek z amerykańską „fabryką snów”. W tym tekście Wyrypajew zastosował chwyt polegający na zderzeniu dwóch sfer: realnej i fantastycznej (filmowej i metafizycznej).

Utwór zbudowany jest z dziewiętnastu scen, w których występują David, redaktor popularnego czasopisma, jego żona Meryl, Teddy, wydawca książek, biznesmen Frank, jego żona Sally i kochanka Betty, a także Elizabeth oraz Maximilian i Lama John. W jednej z uwag w scenie szesnastej pojawia się sformułowanie „nasi bohaterzy”, sugerujące pewną zażyłość „narratora” z postaciami: „Люди, присутствующие на поминках это люди из высшего общества. Среди них и наши герои: Максимильтян, Лама Джон, Бэтти, Тэдди, Элизабет и Дэвид. Нет только Салли” (s. 46).

Podobnie jak w dramatach *UFO*, *Czego nauczyłem się od żmii*, *Niežnośnie długie objęcia*, tak i w tym dziele można odnaleźć odwołania do filozofii buddyizmu. O jednym z najstarszych systemów filozoficzno-religijnych opowiada ubrany w typową buddyjską szatę („вырядился в красный халат”, s. 20), siedzący w pozycji Buddy („спокойно садиться в кресло, поджав ноги под себя, принимая свою обычную позу Будды”, s. 30), Lama John. Rozmowy na temat wiary, przekonań, wartości moralnych, religijnych, estetycznych, kulturowych są przeplatane prozaicznymi uwagami o narkotykach czy pieniądzach:

один из величайших буддийских учителей прошлого тибетский мастер Лонгчен Рабджам: „Такое волшебство заслуживает восхищения и изумления, потому что полное отсутствие чего-либо возникает в чем угодно”.

Remarka: Пауза. Все пытаются насладиться красотой высказывания и глубиной мысли. И только Фрэнк встает, и идет к столику, на котором стоят спиртные напитки (s. 17).

Warstwa fabularna, choć okraszona wydarzeniami intrygującymi (konwersacje dotyczące zmarłej żony, podsypywanie trucizny jednemu z bohaterów, profetyczne opowieści), nie wydaje się jednak najciekawsza. Najważniejsza okazuje się gra prowadzona na poziomie języka. Mowa bohaterów, pozbawiona emocji, sztafpowa, przesycona sloganami z filmów bezskutecznie próbuje „przebić” się do jakiejś prawdy⁴⁴⁵:

445 Zob. И. Корнеева, *На помребу реплики*, http://www.smotr.ru/2015/2015_mxt_dream.htm [dostęp: 29.07.2022].

„Тебе нужно успокоиться, Салли. Хочешь глоток виски?” (s. 28), „Тебе нужно как следует проспаться, прийти в себя. А завтра, вы с Фрэнком, обсудите все на чистую голову” (s. 29), „Я не могу представить мир без тебя. Мою жизнь без тебя” (s. 2), „Почему ты все это сделала, Мэрил, ответь мне?” (s. 16). Sztuczność i umowność świata bohaterów polega na powielaniu w obrębie jednej wypowiedzi połączeń werbalnych: „та вещь, о которой я тебе не рассказала. Я не рассказала тебе об этом (s. 34), „Я убила его. Убила своего мужа. Убила Фрэнка, Дэвид” (s. 37), „Мужчина всегда полон решимости, [...] мужчина всегда собран. Мужчина всегда готов. [...] Мужчина всегда на своем месте. [...] Мужчина всегда защищен [...]. Мужчина не думает, а делает” (s. 26–27). Owe powtórzenia słów, fraz, całych zdań zarówno charakteryzują bohaterów, jak i na poziomie konstrukcji dramatu wprowadzają „efekt udziwnienia” („странная пауза”, s. 9, „Пауза. Никто не ожидал такой резкой смены темы”, s. 18), rytmizując jednocześnie tekst. Zabiegi rytmizacji i narratywizacji tekstu wyrażają dążenie artysty do stworzenia nowej, synkretycznej formy dramaturgicznej.

Świat, w którym Bóg jest obojętny wobec człowieka, został ukazany w kolejnym dramacie Iwana Wyrypajewa *Karaoke Box*: „Человек и Бог верят в одно и то же. Они верят в Бога. Человек верит в Бога и Бог верит в Бога. Но только человек верит в Бога. А Бог верит в себя” (s. 5). W tym bezdusznym świecie kontakt z drugim człowiekiem jest niemożliwy: „никакая беседа ни с кем здесь не ведется. Здесь беседовать некому. Здесь у нас пусто” (s. 6), a ukochana bohatera-androida, nieposiadająca serca płacze tylko wtedy, kiedy kroi cebulę: „Плачет женщина у которой нет сердца. [...] А плачет она от лука” (s. 5). Grę z odbiorcą, będącą wyróżnikiem twórczości Wyrypajewa, można zauważyć już na poziomie organizacji tego, napisanego w 2011 roku, dramatu. Określenie „karaoke box” (jap. *pusta orkiestra*), wywodzące się z Japonii i rozpowszechnione w Azji, znane jest również w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Europie. Wyrypajew przekonuje, że „Karaoke box” to popularne miejsce w Hongkongu, gdzie można spotkać się na karaoke, które polega na śpiewaniu w jakimś pomieszczeniu (pubie, klubie, pokoju) różnych piosenek z akompaniamentem muzycznym, ale bez elementu wokalnego danego utworu („Что же касается названия пьесы „Karaoke box” то это подлинное название места в Гонконге, где китайские семьи закрываются в маленьких кабинках, с диваном и столиком для чая, и часами поют песни под караоке” (s. 1). Warto zauważyć, że tytuł ten nie odwołuje się do opowieści o azjatyckiej

kulturze muzycznej, lecz przybiera sens przenośny. Jest metaforą zmechanizowanego, odczłowieczonego świata, w którym ludzie w życiu codziennym nie porozumiewają się, lecz przekazują sobie komunikaty, bezrefleksyjnie powtarzając gotowe, szablonowe konstrukcje słowne: „Вот в этих словах, какого-то давно уже несуществующего человека, который описал нам, как она выглядит любовь” (s. 7), „Не познавший любовь будет убеждать нас, что любовь – это кольцами нарезанный лук и это настоящая причина наших слез” (s. 8), „А что может быть хуже, чем твое имя, которое не ты себе придумал, но с которым ты живешь всю свою жизнь” (s. 5).

Dramat pozbawiony jest jakiejkolwiek akcji. Informacje zawarte w didaskaliach, dotyczące wskazówek dla reżysera zarówno co do sposobu wystawienia spektaklu („Записка от автора пьесы к постановщику спектакля”) lub pokazania widzom znanej bajki *Tom i Jerry*, jak i widniejącego na ekranie hologramu Jezusa Chrystusa, który błogosławi zebranych („улыбается, благословляет всех с экрана. Иисус высовывает длинный, длинный язык и облизывается”, s. 10), przeplatają się z piosenkami „Царь Цветок” (s. 2), „Мед” (s. 9), „Кто Здесь Один?” (s. 12). Autor precyzuje, że nie są to wiersze, lecz proza poetycka („не стихи, а поэтическая проза”, s. 2).

Na bohaterów swojego dramatu Wyrypajew wybiera androidy, określając ich ogólnikowymi nazwami Android-mężczyzna („Андроид мужчина”) i Android-kobieta („Андроид женщина”). Spotykają się one w lokalu karaoke i rozmawiają ze sobą o miłości, cierpieniu i samotności. Dramatopisarz nadaje imiona także gołębiom: „Царь Цветок” i „Приготовься к самому худшему” oraz Bogu, rozbudowując jego imię do kilkunastu zdań:

26 ноября 2018 года, моя жена тридцатилетняя молодая женщина остановилась посреди улицы, прекратила всякое движение дальше, потому что забыла, кто она такая, куда она идет, и где происходит то, что сейчас с ней происходит. Ее мозг отключился от ее памяти. Ее движение вперед, вдруг, резко закончилось. Она все забыла, все о чем помнила, все чем она являлась, все чем она была, все чем был окружающий ее мир, все что она знала, все о чем имела хоть какое-то представление, все в одно мгновение исчезло из памяти. Вероятно, это случилось, вследствие перенесенной когда-то в детстве травмы головы и одновременно позвоночника, потому что когда-то в детстве она упала. Она поскользнулась на льду и упала. Но тогда ее боли

продолжались не долго. Ее голова и ее позвоночник, тогда болели не долго. А теперь эта боль вернулась обратно. Это произошло в одно мгновение, это произошло совсем неожиданно, когда она просто шла по улице. Шла, следуя своей цели и вдруг, раз, два, три. На три, ее движение закончилось и она все, все, все забыла. Для нее все, все исчезло. А еще через несколько дней, она и сама исчезла, она скончалась, не приходя в сознание, и я передел ее в синее платье и опустил ее тело на дно коричневой ямы, позволив подземным кораблям плыть по ее синему платью (s. 14–15).

Wybór futurystycznej konwencji, szokującej odbiorców oraz bohaterów-humanoidów, pozwolił pokazać artyście dramat człowieka w zdehumanizowanym świecie, jego głęboką, niezaspokojoną potrzebę miłości: „Не было у нее сердца Полного светлой любви” (s. 4), „Пока мужчины испытывают наслаждение, я женщина в полном одиночестве ем свой мед” (s. 14).

Motyw poszukiwania przez bohatera literackiego sensu i prawdy w życiu pojawia się w dramacie *Pijani* (*Пьяные*, 2012), który Wyryпаjew przez długi czas uważał za swoje najdoskonalsze dzieło⁴⁴⁶. Motto utworu pochodzi ze zbioru poetyckiego Omara Chajjama, dwunastowiecznego perskiego astronoma, filozofa i poety:

Все, что видишь ты, – видимость только одна
Только форма – а суть никому не видна.
Смысла этих картинок понять не пытайся –
Сядь спокойно в сторонке и выпей вина!
(Омар Хайям, *Рубаи*)

Istota rzeczywistości, czy realnej, czy wymyślonej jest nierozpoznawalna, zaciera się też granica między tymi płaszczyznami. Echa myśli Chajjama pojawiają się na przestrzeni całego utworu:

РУДОЛЬФ. Ты же проститутка, откуда ты можешь знать, что правда, а что нет? [...]

446 „Для меня *Пьяные* – квинтэссенция моей драматургии, самое важное, что мне пока удалось сделать”. Н. Берман, „*Есть мечта – поставить на большой сцене Малого театра*”. Иван Вырыпаев рассказал „Газете.Ru” о проекте „*Сахар*”, https://www.gazeta.ru/culture/2013/10/21/a_5717837.shtml [dostęp: 12.07.2022].

РОЗА. Из жизни.

РУДОЛЬФ. Из какой жизни? Из жизни проститутки?

РОЗА. Я хожу в кино (*Пьяные*, 2012, s. 17).

Pijani to dramat ukazujący konsumpcyjny, zakłamany świat i atomizujące się, oderwane od tradycji społeczeństwo⁴⁴⁷. „Efekt dziwności”, zastosowany w utworze, jest pewną prowokacją artystyczną – Wyrypajew prezentuje bowiem bohaterów w stanie upojenia alkoholowego. Paradoksalnie jednak właśnie ten stan pozwala wydobyć z nich szczerłość⁴⁴⁸. Martha, „ładna dziewczyna”, Mark, dyrektor festiwalu filmowego, Laura, modelka, i jej koleżanka Magda z mężem Laurenzem, bankierzy, Gustav wraz z żonami Lorą i Lindą oraz pozostałe postaci podejmują rozmowy o Bogu, który, jak twierdzą, komunikuje się ze światem właśnie za pośrednictwem osób znajdujących się pod wpływem alkoholu: „Господь всегда говорит с миром через тех, кто пьян” (s. 35), „Все люди, которые живут на этой планете, все мы тело, Господа, понимаешь?” (s. 13), „каждый из нас должен услышать шепот Господа в своем сердце” (s. 20). Bóg ma do zakomunikowania ludzkości jedną bardzo ważną, choć wyrażaną w sposób slangowy, potoczny, myśl: „nie pękajcie”⁴⁴⁹ i „nie biadolcie”. Polskiemu czytelnikowi te słowa mogą kojarzyć się z sentencją: „nie łękajcie się”:

Вот это, вот Господь говорит всем вам через меня. Никому не ссать, вот его мессидж! Не ссать – вот главный мессидж Господа. И не ныть! [...] Станьте нахрен такими же крутыми как Господь, который никогда не ссат, и не опускает руки, а день за днем продолжает строить этот мир, не смотря на все наше нытье и всю эту нашу ебучую меланхолию, которая ни что иное, как онанизм (s. 37).

Jedna z postaci mówi o wszechobecnym kłamstwie: „Ничто не может уберечь нас от лжи. Мы все лгуны. [...] Каждый муж врет

447 Wątek ten zostanie potem rozbudowany w dramacie *Irańska konferencja*.

448 Podobny zabieg artystyczny zastosował Wieniedikt Jerofiejew w poemacie *Moskwa-Pietuszki*.

449 Słowo „не ссать” zostało przetłumaczone przez A.L. Piotrowską jako: „nie srajcie się”. I. Wyrypajew, *Pijani*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2015, nr 1, s. 157.

своей жене, это закон. И нет ни одной семьи в которой не было бы лжи!" (s. 34), które zostaje sprowadzone do ironicznego komentarza: „Мужик, да ты просто доктор Хаус” (s. 35). Intertekstualne odwołanie do kultowego bohatera serialu „Dr House” i jego słynnej sentencji „Everybody lies” jest kolejnym przykładem wykorzystywania przez Wyrypajewa nawiązań do świata popkultury.

Bohaterowie podejmują tematy fundamentalne, dotyczące miłości, wolności, szczęścia, sensu życia, łączności z Absolutem: „Любовь это то, что ты хочешь счастья, Лора. Мы все этого хотим, потому что мы все несчастны, и мы ищем этого счастья и мы прикасаемся к нему насколько это возможно” (s. 27), „Мы потеряли контакт с реальностью [...]. И все наши законы, все наши требования, весь наш ебанный либерализм, вся наша ебаная толерантность, вся наша тупая политика, все решения которые мы принимаем, все это происходит в отрыве от реальности” (s. 32).

Język bohaterów utworu nasycony jest szampową leksyką, rozbawionymi kontekstami *passusami* z irańskich czy tureckich filmów: „Никто не может хотеть от меня большего чем я могу, поэтому вам нужно заткнуться, господин судья” (s. 16, 19, 38), „Ты должен отдать мне то, что принадлежит мне по праву, Джамшид, и тогда я сниму с тебя проклятие твоего рода, и твои дети, будут рождены свободными людьми” (s. 38). Warto zauważyć, że cytaty te nie pochodzą z konkretnych filmów kina Bliskiego Wschodu, ale zostały napisane przez Wyrypajewa na ich wzór. Natomiast takie sformułowania jak: „Смерти нет, прекрасная Гульбахар” (s. 4), „Никто не в состоянии защитить нас от любви, моя прекрасная Гульбахар” (s. 18, 20, 38) pełnią funkcję przerywnika, są elementem gry z tekstem, dzięki czemu autor prowokuje czytelnika do myślenia. Być może kiedyś te barwne i obrazowe wyrażenia staną się na tyle popularne, że wejdą do zbioru „skrzydlatych słów”.

W *Pijanych*, dramacie wykazującym podobieństwo do misterium, gatunku średniowiecznego dramatu religijnego, obserwujemy klasyczną delimitację tekstu dramatycznego na akty i sceny, zastosowanie tradycyjnego dialogu dramatycznego (taki dialog pojawił się już w *Dniu Walentego*) i rozbudowane didaskalia. Ważną rolę w wydobyciu sensu słów odgrywa odpowiednio zaprezentowany, zgodnie z zamysłem autorskim, tekst na deskach teatru. Istotne jest też aktorstwo „rygorystycznie kontrolowane, służalcze wobec tekstu, a właściwie wobec ukrytej gdzieś w nim perle ludzkich

emocji”⁴⁵⁰. Jako dramatopisarz i jednocześnie reżyser Wyrypajew „myśli sceną”, jego działania literackie są uwarunkowane możliwościami teatru i właśnie dzięki scenie jego dramaty (sztuki sceniczne) mogą w pełni zaistnieć.

Dramat *Niežnośnie długie objęcia* (*Невыносимо долгие объятия*, 2014), zdaniem samego autora, traktuje o języku, stylu i słowie. Jest swego rodzaju kontynuacją technik wykorzystanych w *Lipcu*, gdzie nieprzystawalne, wywołujące dysharmonię takie pojęcia jak piękno i okrucieństwo łączyły się w zamkniętą, organiczną całość. Dramaturg uważa, że nie można opisać rzeczywistości słowami, ale mogą one „wywoływać stan, który jest właśnie łącznością z życiem wewnątrz nas”⁴⁵¹. Bohaterami historii są Monica – Polka z Wrocławia, która poślubiła Charliego – mieszkańca Nowego Jorku, oraz Amy (zwana kiedyś Bilijaną) pochodząca z Belgradu, i Krisztof – Czech, żyjący, jak metaforycznie określili to miejsce Wyrypajew: „в этом ебаном, пластиковом мире, где никто ничего не чувствует” (s. 1).

Utwór pozbawiony jest spisu postaci, za to w pierwszych didaskaliach pojawia się enigmatyczne słowo: „Импульс”. Autor opowiada historię, używając słowa „сейчас” – „w tym momencie”, „teraz”, które występuje w innej funkcji niż w *Irańskiej konferencji* („Сейчас ты не знаешь куда деваются сны”, s. 43), *Iluzjach* („А сейчас я хочу рассказать, вам об Альберте”, *Иллюзии*, 2011, s. 12) czy *Wywiadzie S-FBP 4408* („Это я сейчас обратился к нашему звукорежиссеру”, *Интервью S-FBP 4408*, 2016, s. 7). Wydarzenia, które już zaistniały, prezentowane są w czasie teraźniejszym, występuje zarówno narracja pierwszoosobowa, jak i trzecioosobowa:

ЧАРЛИ. Сейчас я беру тебя за руку и веду к алтарю.

МОНИКА. Сейчас я иду с тобой к алтарю (s. 1).

⁴⁵⁰ T. Domagała, *Jak pić bez kaca – „Pijani” Wyrypajewa w reż. Rakowskiego w Teatrze Współczesnym w Szczecinie*, <http://domagalasiekultury.pl/2018/02/28/pic-bez-kaca-pijani-wyrypajewa-rez-rakowskiego-teatrze-wspolczesnym-szczecinie/> [dostęp: 28.07.2022].

⁴⁵¹ A. Legierska, *Iwan Wyrypajew*, <https://culture.pl/ru/tworca/iwan-wyrypajew> [dostęp: 20.07.2022]. Jak pisał Anton Chitrov: „Пробуждение, или просветление, если угодно – любимый сюжет Ивана Вырыпаева”, A. Хитров, *Уж сколько раз твердили миру*, http://www.smotr.ru/2015/2015_praktika_ndo.htm [dostęp: 29.07.2022].

ЧАРЛИ. Сейчас нужно просто переждать, – думает Чарли.

МОНИКА. Сейчас Моника спит и ей снится странный цветной узор (s. 2).

Informacje, które mogłyby się znajdować w didaskaliach, też są rozpisane na „głosy”: „МОНИКА. Моника приехала в Нью-Йорк восемь лет назад из Польши. [...] ЧАРЛИ. [...] Чарли родился и вырос в Нью-Йорке” (s. 7). Natomiast istnienie innych postaci, na przykład pasażerki samolotu, realizuje się w obrębie mowy czwórki bohaterów:

МОНИКА. Извините, что я влезаю в ваш разговор, – говорит девушка. Криштоф и Моника оборачиваются. Меня зовут Жанна, я из России [...].

КРИШТОФ. Я нечаянно подслушала о чем вы тут говорите (s. 24).

W utworze *Niežnośnie długie objęcia sacrum* łączy się z *profanum*, cięlesne ze zmysłowym, wysokie z niskim. Wyrypajew z jednej strony w naturalistyczny sposób opisuje akt współżycia kochanków Amy i Charliego: „Она лежит на кровати абсолютно голая и мастурбирует, представляя, как Чарли засовывает свой член в ее задний проход” (s. 3), „берет правой рукой член Криштофа и вставляет его себе между ягодиц” (s. 6), „Сейчас Криштоф кончает Эмми в рот и она проглатывает все сперму целиком” (s. 9), z drugiej każе bohaterom rozmawiać z tajemniczym głosem wszechświata:

Я уже говорила, тебе, что мое настоящее имя невозможно воспроизвести на твоём языке, поэтому я просто часть вселенной, такая же часть вселенной, как и ты (s. 16).

– Кажется, сейчас произошло главное событие в моей жизни.

– Импульс это главное событие во вселенной.

– Господи, это так странно, это так необычно! Я чувствую себя такой по-настоящему живой. И все вокруг меня такое живое. Я ощущаю жизнь. Я живу.

– Это импульс (s. 8).

Wykorzystanie przez Wyrypajewa ironii i komizmu, budujących „efekt udziwnienia”, ujawnia się w różnych fragmentach utworu. Po odczytaniu wiadomości esemesowej, otrzymanej przez męża od kochanki (Amy), i wysłuchaniu stwierdzenia Charliego, jak bardzo jest mu źle

(„мне очень хуево, Моника”), Monica zdobywa się na pocieszenie: „Ничего, Чарли, зато Эмми тебя любит” (s. 3). Krisztof wspomina rady swojego ojca, jakie ten daje mu przed śmiercią: „Криштоф, доктор сказал мне, что я умираю, потому что я ел очень много животного белка и вот напоследок я хочу сказать, тебе, сынок..., ешь все что хочешь, потому что умирают совсем не от этого” (s. 5). Amy wyjeżdża do innego kraju, ponieważ: „В Берлине люди умирают от рака, – подумала Биляна, продала квартиру родителей и уехала в Нью-Йорк” (s.10). Rozmyślenia Krisztofa nad własną egzystencją: „А может быть, это просто со мной что-то не так? Так первый раз в жизни у Криштофа возникает мысль, что с ним что-то не так” kończą się konkluzją „Кажется, я не во время приехал в Нью-Йорк? Уже холодно. Надо было приезжать летом” (s. 19).

W dramacie *Nieznośnie długie objęcia* Wyrupajew formułuje ważne dla odbiorcy przesłanie, głosząc, że prawdziwy kontakt międzyludzki może odbyć się na poziomie pozawerbalnym: „Так Эмми встречается с Чарли, а Чарли встречается с Эмми. И телефоны им для этого совсем не нужны. Они нашли друг друга совсем другим способом. Миллионы их живых клеток нашли друг друга и заключили в настоящие космические объятия” (s. 29).

W utworze *Entertainment* (Интертеймент, 2020) jeszcze dobitniej wybrzmiewa jedna z głównych myśli dramaturga, że przyczyną i źródłem wszystkiego, co zachodzi we wszechświecie, jest miłość. Zostało to podkreślone już w epigrafie, bowiem Wyrupajew powołuje się na słowa arabskiego mędrca, który właśnie w taki sposób pojmuje istotę miłości:

У всех вещей, явлений и энергий в этой вселенной есть всего лишь только одна причина. Причиной всех вещей является – Источник, который и творит эти вещи. И этот Источник, всего лишь Один единственный. Он – есть Одно. И это Одно есть Любовь.
(Хазран Хат Атави арабский суфий 13 век)

Na wstępie pojawia się adnotacja, że jest to komedia i że akcja utworu dzieje się w teatrze, na widowni: „*Действие пьесы происходит в театре. В зрительном зале*”, a w didaskaliach widnieje informacja o tym, co się dzieje z Nią i Nim w trakcie oglądania przez nich spektaklu („Он и Она одновременно застывают от восторга и изумления”, s. 14). Na scenie rozgrywa się historia Margo, która

kocha Stevena, ten jednak jest wierny Rebecce, swojej żonie. Bohaterka próbuje przekonać ukochanego, że miłość to immanentna część życia każdego człowieka – tam, gdzie znajduje się człowiek w danej chwili, tam też jest jego miłość: „И поэтому наша любовь всегда там, где мы находимся в данный момент. А в данный момент ты, Стивен, находишься тут” (s. 10). W zależności od okoliczności zmieniają się tylko obiekty, które obdarzane są w danym momencie miłością, można by rzec „uniwersalną”:

ОНА. Любовь всегда с нами повсюду, где бы мы не находились, но объекты этой любви постоянно меняются в зависимости оттого, где и с кем мы находимся в каждое мгновение нашей жизни.

ОН. Но разве любовь всегда одинакова ко всем?

ОНА. Ну, конечно, Стивен. Любовь, если это любовь, всегда одна и та же ко всем явлениям, предметам она всегда абсолютно ко всем. На что бы не обратил ты свой взор – твоя любовь уже там.

ОН. Значит, по-твоему, я могу любить тебя той же самой любовью, какой я люблю свою жену Ребекку?

ОНА. Любовь никогда не меняется, меняются только предметы любви (s. 14).

W tekście pojawia się także nawiązanie do słów św. Łukasza o tym, że nie można służyć jednocześnie Bogu i mamonie, zawartych w motcie dramatu. Steven przekonuje Margo, że ten, kto służy dwóm panom, tak naprawdę służy diabłu: „одним из самых страшных грехов является грех – служить сразу двум. Потому что тот, кто служит двум господам, Марго, тот служит Дьяволу. Ибо дьявол это и есть два” (s. 8). Natomiast na widowni znajduje się inna para: On i Ona, którzy komentują to, co wydarza się na deskach teatru. Z ich rozmów wyłania się jeszcze jedna płaszczyzna: oprócz postaci-bohaterów pojawiają się postaci realnie występujących na scenie aktorów:

ОН. Мужчина-актер или мужчина-персонаж?

ОНА. О Господи! Я все время забываю, что здесь их два.

ОН. Фактически он здесь один, но нам лучше считать, что здесь их два, чтобы не запутаться.

ОНА. Ну, не знаю, не знаю! По-моему, видеть одного, а думать, что их два, это еще сильнее запутывает.

ОН. Но, это интертеймент! (s. 3).

Co ciekawe, gra uwidacznia się już w samym tytule, bowiem Wyrypajew sięgnął po angielskie słowo „entertainment” oznaczające zabawę, rozrywkę, ale też bawienie czy ugoszczenie innych oraz po prostu przedstawienie, widowisko. Zawiera w sobie elementy, które mają zainteresować, zaintrygować odbiorcę. Sam wyraz „entertainment” pojawia się na przestrzeni tekstu wielokrotnie, stanowi swego rodzaju komentarz: „Это интертеймент” (s. 1); „Но, это интертеймент” (s. 3); „Потому что это интертеймент” (s. 4); „В мире интертеймент ничего практически нет” (s. 6); „Настоящий интертеймент” (s. 12). Według słów dramaturga jest to tekst o miłości, która zaciera granicę między realnością a marzeniem, i sprawia, że wszystko jest możliwe⁴⁵². Zastosowana przez Wyrypajewa dwuplanowa (scena-widownia) struktura dramatu jest w swej istocie pytaniem o dramaturgię w ogóle, o to, co jest fikcją, iluzją, a co prawdą.

To pytanie towarzyszy Wyrypajewowi nieustannie, by wspomnieć *Pluzje, Letnie osy..., Nieznośnie długie objęcia*. W dramacie *Niepokój* (*Волнение*, 2018) poruszony został temat dotyczący roli autora dzieła literackiego, artysty, z wymownym podtytułem: sztuka o Autorze (*Пьеса об „Авторе”*). Mottem do utworu dramaturg uczynił dwa cytaty z *Dialektyki mitu* Aleksieja Łosiewa, filozofa, filologa klasycznego, uważanego za ostatniego myśliciela Srebrnego Wieku:

Итак, миф не есть историческое событие как таковое, но он всегда есть слово. А в слове историческое событие возведено до степени самосознания.

А. Лосев «Диалектика мифа»

Нужно быть до последней степени близоруким в науке, даже просто слепым, чтобы не заметить, что миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но – наиболее яркая и самая подлинная действительность.

А. Лосев «Диалектика мифа»

452 Por. В. Артемьева, *Сплошной интертеймент*, <https://novayagazeta.ru/articles/2020/02/17/83972-sploshnoy-interteymnt> [dostęp: 8.09.2022].

Według koncepcji Łosiewa mit jest uniwersalną kategorią, dotyczącą nie tylko zjawisk religijnych, ale całej kultury, to fundament tożsamości człowieka czy też, jak przekonuje filozof – osoby⁴⁵³. „Świat postrzegany przez osobę (jednostkę, indywiduum) posiada emocjonalne zabarwienie, nie jest czymś obojętnym, jawi się jako całościowy układ znaczeń i sensów”⁴⁵⁴. Właśnie w kontekście mitu przedstawione są losy głównej bohaterki dramatu – Ulli Richte, bardzo znanej pisarki pochodzenia polskiego. W didaskaliach zawarta jest informacja o miejscu akcji dramatu – jest to ekskluzywnie urządzone mieszkanie w nowojorskim mieszkaniu Richte („Комната обставлена дорого и очень современно”; „квартира находится в одном из высотных зданий на Манхэттене”). Krzysztof Zieliński, dziennikarz z Polski przyjeżdża do Ameryki, by przeprowadzić z nią wywiad. Podczas tego spotkania towarzyszą mu córka, a zarazem prawnik Ulli – Natalie Blumenstein, Steve Racoon – jej agent, Michaele – fotograf. Po raz kolejny Wyrupajew sięgnął do sprawdzonej formy wywiadu, dzięki czemu zadawanie pytań osadzone jest w samej strukturze dramatu, podobnie jak w utworze *Wywiad S-FBP 4408*. Mimo że Zieliński zostaje poinstruowany, jakich tematów nie powinien w rozmowie poruszać: „не упоминай в разговоре ее польское происхождение, не вспоминай о том, что она родилась на оккупированной территории в Кракове, не касайся темы обвинений ее в антисемитизме и не спрашивай Улью об ее отце” (s. 5), za sprawą Richte te pytania wybrzmiewają w dramacie najbardziej. Pisarka dokonuje konfabulacji swojej biografii („НАТАЛИ. Тем более то, что она тут тебе говорит, – это на 80% просто бред. Она ведь специально утрирует факты и подает их с вульгарной интонацией, чтобы вывести тебя из равновесия” (s. 21), tworząc, jak sama określa, mityczną realność, żeby czytelnikom i rozmówcom nie było nudno:

УЛЬЯ. [...] я писатель и мне всегда нужно создавать какую-то мифическую реальность, чтобы вам, моим читателям, было не скучно...

Не скучно жить.

КШИШТОФ. Одним словом, вы больше любите «вымысел», чем реальность?

УЛЬЯ. Скажем так – я люблю миф. А миф – это всегда реальность (s. 8).

453 А. Лосев, *Диалектика мифа*, Москва 2008, s. 249.

454 R. Sapeńko, *Estetyka – mit – neomit*, [w:] *Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej*, red. W. Charchalis, B. Trocha, s. 61.

Na uwagę zasługuje także komentarz, jaki daje tak zwany głos prowadzącego (Голос ведущего). Na początku głos ten informuje czytelników, co czują albo z czym mierzą się zarówno Krzysztof, Ulla, jak i Natalie czy Michael. Z czasem jednak Prowadzący podaje coraz to bardziej odrealnione, często nawet niedokończone historie, na przykład o tym, że kiedyś siostra Krzysztofa złamała sobie nogę: „ГОЛОС ВЕДУЩЕГО. Однажды, когда старшая сестра Кшиштофа Марта сломала ногу... впрочем, это неважно. Извините” (s. 6), czy żarty o Holocauście „ГОЛОС ВЕДУЩЕГО. Однажды выдающегося английского комика Тони Голдмана спросили, можно ли шутить на тему о холокосте? Шутить можно, – ответил Тони Голдман, – но смеяться нельзя” (s. 15). Ten zabieg pełni funkcję parabazy, dzięki której następuje pewne zawieszenie i wytrącenie czytelnika z biernej lektury. W twórczości Wyrypajewa ten chwyt jest swoistą grą z odbiorcą, tak jak grą jest samo zestawienie osób, które ten tytułowy niepokój odczuwają – zarówno artysta, tworzący swoje dzieło sztuki, jak i oprawca wysyłający żydowskie dzieci do pieca czy ksiądz pedofil. Wreszcie niepokojem jest sama miłość („Потому что любовь – это ты. Волнение, возникшее где-то в груди”, s. 30).

Iwan Wyrypajew to artysta, prowokator, reformator dramatu i teatru, człowiek „w drodze”, nieustannie poszukujący odpowiedzi na najważniejsze pytania, jakie od tysiącleci nurtowały człowieka. Fenomen jego twórczości stanowi siła opowieści rozumiana nie jako przekaz, opis zdarzeń, lecz emocji, jakie sztuka w człowieku ewokuje, bowiem:

Смысл книги раскрывается в тот момент, когда ты держишь ее в руках. Книга – это всегда про того, кто ее читает в данный момент времени. Она всегда про те чувства, которые испытывает читатель во время чтения, про контакт читателя с чем-то завораживающим и пугающим. Про волнение, которое мы испытываем от того, что соприкасаемся с чем-то, что подтверждает нам нашу бесконечность (Волнение, 2018, s. 25).

W tym kontekście ciekawą drogę badawczą stanowiłaby możliwość interpretacji dramatów Wyrypajewa w odniesieniu do najnowszych teorii afektu i pamięci afektywnej. Ze względu na obszerność tego zagadnienia ta propozycja badawcza zostaje w książce zaledwie zasygnalizowana, ale z pewnością zasługuje na szersze, osobne opracowanie. „Zwrot ku afektom” rozumiany jest jako próba czytania tekstów

przez pryzmat zapisanych w nich doznań psychosomatycznych, także samych doznań mogących towarzyszyć odbiorowi. W eseju *Autonomia afektu*, którego publikację w 1996 roku uznaje się za początek „zwrótu afektywnego” w humanistyce, Brian Massumi⁴⁵⁵ utożsamia afekt z poziomem intensywności, który nie jest „uporządkowany semantycznie czy symbolicznie”. W dramaturgii Wyrupajewa odnaleźć można bohaterów, którym towarzyszą silne odczucia emocjonalne wyrażane poprzez gest, na przykład taniec Jekateriny z *Tańca Delhi* czy drżenie ciała (Barbara, *Słoneczna linia*). Afektywność nie wynika tylko z samej struktury dzieła, ale powstaje w akcie jego odbioru, jest efektem interakcji odbiorcy z tekstem, dzięki czemu czytelnik zaangażowany może „doznać”, doświadczyć tekst, zanim przejdzie do jego interpretacji. Prawdą jest, że Wyrupajewa interesują stany emocjonalne i psychiczne odbiorcy, dlatego też buduje on swoje teksty w oparciu o elementy pozwalające „pochwycić” czytelnika, zmuszając go do reakcji. Dzieje się to na przykład dzięki zastosowaniu leksyki nacechowanej emocjonalnie – taka jest wypowiedź Joanny Harris z dramatu *UFO* na temat odnalezienia sensu w życiu czy słowa wygłoszone w podobnym tonie przez Rawszanę Kurkową w utworze *Wywiad S-FBP 4408*, prowadzące do pewnego rodzaju poruszenia, pobudzenia czytelnika, „tkliwego drżenia”, ale także poczucia niepokoju czy dyskomfortu.

3. Słowo – język – tekst – rytm

Zarówno polscy, jak i rosyjscy badacze najnowszej dramaturgii zauważają w twórczości Iwana Wyrupajewa pierwiastki dydaktyzmu⁴⁵⁶ i wiele odwołań do takich gatunków jak przypowieść, pouczenie, katecheza, kazanie⁴⁵⁷. Analiza dramatów twórcy *Tlenu* pokazuje, że to nie funkcja moralizatorska i dydaktyzm, rozumiany jako pouczanie odbiorcy, dawanie mu rad czy pokazywanie wzorów do naśladowania,

⁴⁵⁵ Por. B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, 6, s. 112–135.

⁴⁵⁶ Por. П. Руднев, *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом а в доме две собаки”*, „Новый мир” 2017, nr 5, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html [dostęp: 1.07.2022].

⁴⁵⁷ Zdaniem Haliny Mazurek dramaty Wyrupajewa można określić mianem pouczenia lub przypowieści. Zob. H. Mazurek, *Przypowieści z refrenem...*, s. 93–94.

są najważniejsze, nie chodzi bowiem, jak piszą Lidia Mięowska i Beata Pawletko, „o dawanie/podsuwanie prostych i gotowych odpowiedzi, o kreślenie czarno-białych obrazów”⁴⁵⁸. Dzięki wykorzystaniu w utworach takich chwytów artystycznych jak śmiech, paradoks, ironia i sarkazm⁴⁵⁹ Wyrypajew nieustannie toczy dialog z czytelnikiem, z widzem, z sobą samym, prowokując do przewartościowania zastanych prawd i zmiany myślenia o świecie. W dramacie *Czego nauczyłem się od żmii* dramaturg pisze: „Жизнь – серьезная штука, и прожить ее нужно очень внимательно и с большим почтением. Однако, без чувства юмора, жизнь не может быть живой. Именно юмор, делает нашу жизнь такой многогранной и восхитительной. Жизнь без юмора, это вовсе не жизнь, а имитация жизни” (*Чему я научился у змеи*, 2014, s. 12). Rozważania filozoficzne na temat kondycji współczesnego świata i miejsca, jakie zajmuje w nim człowiek, dramaturg konstruuje na podobieństwo dialogu sokratejskiego⁴⁶⁰, opartego na współlistnieniu różnych głosów i różnych punktów widzenia.

Dla ukazania problemów nurtujących go od początku drogi artystycznej Wyrypajew poszukuje formy najbardziej adekwatnej i wyjątkowo pojemnej gatunkowo. Jak sam stwierdza: „смысл не в поиске новых форм, а в создании форм подходящих содержанию. Не новые формы нужно искать, а нужные. Не экстравагантные, а раскрывающие содержание” (*Иранская конференция*, 2017, s. 33). Swoje *credo* pisarskie zawarł w utworze *Tekst nr 7* (*Текст nr 7*), w którym konstatuje, że najgłębszy sens dzieła ukryty jest w słowie, w jego wewnętrznym rytmie:

Наступит такое время, когда умрут
сюжеты, и затихнут голоса
рассказчиков, и одни только

458 L. Mięowska, B. Pawletko, *Biblia w obrazkach. Iwana Wyrypajewa gra z pop(kulturą)*, „Studia Pragmalingwistyczne” 2011, t. 3, s. 374.

459 Por. E. Мельников, *Правила драматурга. Иван Вырыпаев*, <http://newslab.ru/article/596138> [dostęp: 24.07.2022].

460 Krzysztof Kopka zwraca uwagę, że sztuka *Tlen* przypomina bardziej „platoński dialog niż klasyczny tekst dramatyczny, choć jej świat bardzo jest odległy od ateńskiego logosu”, K. Kopka, *Iwana Wyrypajewa walka o oddech*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 97. Zob. też: С. Шадронов, *В центре тишины*, <https://teatr-live.ru/2014/09/ufo-v-teatre-praktika/> [dostęp: 23.07.2022].

буквы будут владеть вниманием
читающего. Ведь читающий читает
лишь для того, чтобы распознать
знакомые знаки. Это время вернется.
Это наступит. Вернется. Произойдет.
Люди будут в музыке ценить ноты,
а в живописи краски. Сюжеты умрут.
Сюжеты перестанут рождаться [...]⁴⁶¹.

Twórca przejawia niemalże mistyczną wiarę w to, że nastanie kiedyś świat, w którym umrą fabuły i zostanie tylko słowo, ewokujące wszystkie sensory i wzbudzające silne doznania emocjonalne i estetyczne u odbiorcy. Jak można przeczytać w dramacie *Niepokój*: „Все это слова. Я – это слова. Произведение искусства. А произведение искусства – это то, что вы ощущаете вот в этот самый момент. Прямо сейчас” (*Волнение*, 2018, s. 29). Słowo jest podstawowym budulcem i spoiwem tekstów dramatycznych Wyrypajewa⁴⁶², właśnie w nim zawiera się idea dramatu⁴⁶³, pozwalająca na sformułowanie zasadniczych pytań, dotyczących życia, cierpienia, miłości i śmierci. W swoich wypowiedziach na temat językowej płaszczyzny utworu twórca podkreśla, że nie może stworzyć nowego języka, może jedynie tworzyć język z już istniejących słów i wyrażań: „Когда я писал *Июль*, мне элементарно не хватало слов, и взять их было неоткуда. Я не хотел использовать некоторые уже известные обороты, но не мог без них обойтись”⁴⁶⁴.

Punkt ciężkości zostaje przesunięty z akcji, z „dziania się”, na wewnętrzne monologi bohaterów, ich wyznania i refleksje. Ich język, odzwierciedlający sytuację życiową, sposób myślenia i relacje ze światem, składa się z dwóch wzajemnie uzupełniających się warstw. Pozorna przypadkowość słów i uproszczonych konstrukcji gramatycznych przeplata się ze słownictwem abstrakcyjnym. W dramacie *Miasto, gdzie ja takie frazy*, jak: „Сейчас я буду петь грустную песню” (s. 6),

461 I. Выrypaeв, *Текст nr 7. „Наступит такое время...”*, [w:] Idem, *13 текстов, написанных осенью*, Moskwa 2005, s. 37.

462 H. Mazurek, *Przypowieści z refrenem...*, s. 88.

463 П. Руднев, *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом...”*, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaeв-sgorel-dom-v-dome-dve-sobaki-pr.html [dostęp: 1.07.2022].

464 E. Мельников, *Правила драматурга: Иван Вырыпаев*, <http://newslab.ru/article/596138> [dostęp: 30.07.2022].

„И нет ни горя, ни печали, ни радости, а только одна усталость навалилась на плечи” (s. 7), skrywającą głęboką wrażliwość bohaterów, wyrażoną w sposób metaforyczny:

Конечно, у нас в Сибири для собаки всегда найдется собака, для снегирихи снегирь, для голубя голубь все они есть друг для друга. А для слона? А слоны то у нас редкие животные. И я понял, что он одинок. Тогда я взял и проглотил его. Я ведь, честно сказать, тоже одинок. К тому же, то что я нашел, тогда на дороге уже закончилось. Ну, вот я взял, да и проглотил этого слона. Теперь он во мне и вы, кстати, зря думаете, что он никого не любит, он любит меня. Я не знаю, что вы вообще думаете про любовь, но по моему не главное, чтобы животные любили в парке (достает скакалку), вот, смотрите, во мне слон в две тонны, а я легко прыгаю на скакалке (*Город, где я*, 2000, s. 3).

W żargonowym i obscenicznym słownictwie, jakim posługują się bohaterowie utworu *Pijani*, przejawia się ich wielka tęsknota za sportkaniem z *sacrum* i bliskością z drugim człowiekiem: „Все эти наши современные отношения между мужчиной и женщиной, это все такая херня” (s. 33), „Если мы хотим выбраться из этого говна, то почему мы постоянно льем его себе на голову?!” (s. 36), „Если бы я был таким же верующим, как мой брат католический священник, я бы сказал, что свобода в Господе, а так как я не верующий, то хуй его знает в чем она?” (s. 32).

Samotne humanoidy z dramatu *Karaoke Box*, posługujące się językowymi kalkami serialowych bohaterów, wołają o miłość: „Никто не знает, что такое любовь, кроме тех, кто любит” (s. 6), „И никто еще не возвращался обратно из настоящей любви [...]. Тот, кто вернулся из любви, тот не любил” (s. 7), „Я знаю, что это такое, когда невыносимо” (s. 8). Na obu poziomach wypowiedzi językowych bohaterów da się zauważyć wyraźną obecność autora. Twórczość Wyrypajewa koresponduje z dziełami innych pisarzy, czego potwierdzeniem mogą być stosowane przez niego liczne nawiązania intertekstualne.

Intertekstualność, jak podaje *Słownik terminów literackich*⁴⁶⁵, występuje w różnych formach – jako relacja między częstkami i poziomami tekstowymi wewnątrz dzieła, na przykład między tekstem właściwym

⁴⁶⁵ *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, hasło: „intertekstualność”, s. 218–219.

a metatekstem, a także jako parafraza, polemika, odwołanie, collage. Intertekstualność można dostrzec w odniesieniach intersemiotycznych, istniejących między tekstami słownymi a tekstami reprezentującymi inne systemy znakowe. Swoistym przykładem intertekstualności są reminiscencje, a wśród nich aluzja imienna, będąca odwołaniem nie do tekstu, ale do wydarzenia czy sytuacji z życia innego pisarza. Taki zabieg artystyczny można zaobserwować w dramacie *Tlen*, w którym Wyrypajew odnosi się do tych fragmentów biografii Fiodora Dostojewskiego, które dotyczą jego namiętności do gry w ruletkę:

ОНА: И когда решишь поучить других, подумай сперва, обладаешь ли ты таким талантом, каким обладал один русский писатель, который умел так описывать горе других людей, что полученного за это описание гонорара, хватало ему и на рулетку, и на карточный долг.
ОН: А если все-таки не хватало на карточный долг, то он всегда мог снять с жены последние украшения, или, в крайнем случае, сочинить что-нибудь про зарубленную топором старуху (*Кислород*, 2002, s. 9).

W *Pijanych* dramatopisarz nawiązuje do Larsa von Triera, jednego z najbardziej znanych współczesnych reżyserów:

Вы просто хотите поныть над собой, поплакать над своими недостатками и комплексами, вы погрязли в своих комплексах и хотите вывалить их на окружающих. Как этот, ваш любимый режиссер Ларс Фон Триер, хотите заработать свою славу и свои бабки на комплексах и жалости людей к себе (*Пьяные*, 2012, s. 36).

W utworze *Entertainment* (*Интертеймент*, 2020) odwołuje się do twórczości Quentina Tarantino: („Даже не вздумай братья за свое оружие, иначе я тебя сейчас реально пристрелю, – очень уверенно, как в фильмах Квентина Тарантино сказала Ребекка”, s. 11).

Autor prowadzi grę z językiem: wykorzystuje powiedzenia i przysłowia („не пройдет род сей”, „любовь любви – рознь”, „зуб на зуб не попадал” – *Сны*, „выворачивать наизнанку” – *Плузе*, „как дважды два” – *Кsięga Rodzaju nr 2, Nancy*), aluzje literackie (Corneille, Szekspir, Niekrasow, Dostojewski, Czechow, Hemingway), odniesienia historyczne i polityczne (zamachy z 11 września 2001 roku – *Tlen*, konflikty na Bliskim Wschodzie – *Letnie osy...*, *Irańska konferencja*, Pearl Harbor – *Sachar*, antysemityzm – *Niepokój*, skandale na tle seksualnym

w USA – Nancy), problemy ekologiczne (*Tlen, UFO, Czego nauczyłem się od źmii, Mahataya electronic devices*), aluzje do gatunków muzycznych (rap, rock, pop), do kompozytorów (Vivaldi, Mozart – *Miasto, gdzie ja, Sentencje Panteleja Karmanowa*), piosenkarzy i zespołów muzycznych (Sting, Lube – *Tlen*, Damien Rice – *Niežnośnie długie objęcia*), seriali („Dr House” – *Pijani*, „Breaking bad” – *Niepokój*).

Odwoływanie się do różnych tekstów kultury⁴⁶⁶ dotyczy także filozofii, folkloru, Biblii. W jednym z wywiadów Wyrypajew powiedział, że fascynuje go Biblia jako tekst literacki, jako „кладезь ритмов”⁴⁶⁷. W swoich utworach dramatopisarz dokonuje reinterpretacji aksjologii biblijnej, pokazując, jak wiele jest dróg dotarcia do *sacrum*. Na podstawie analizy dzieł współczesnych rosyjskich pisarzy Anna Tyka stwierdza, że „egzystencjalne deliberacje na kanwie Biblii w zestawieniu z nowymi treściami i często skrajnym subiektywizmem autorów otwierają drogę do nowych reinterpretacji Świętej Księgi”⁴⁶⁸.

W utworze *Księga Rodzaju nr 2* słowa: „Kto spożywa moje Ciało i pije moją Krew, trwa we Mnie, a Ja w nim”⁴⁶⁹, zostają zastąpione frazą: „Проститутка Марина хлеб и вино” (*Бытие № 2*, 2004, s. 12). Odwołania do tej sceny biblijnej możemy także odnaleźć w utworze *Lipiec*, kiedy Żanna-Neli czeka, aż zostanie zjedzona: „Лежу хлебом и вином, на обеденном столе и жду, когда меня съедят” (*Июль*, 2006, s. 13). W tym dramacie widoczne jest także nawiązanie do liturgii eucharystycznej. Piotr po zamordowaniu, a następnie zjedzeniu psa obmywa się jego krwią: „и задушил псину [...] и съел почти добрую ее половину, и [...] я лежал в теплых струях собачьей крови [...]” (*Июль*, 2006, s. 2). *Taniec Delhi* odsyła do kolejnego fragmentu z Nowego Testamentu. Passus z Ewangelii wg św. Jana „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo”⁴⁷⁰, Wyrypajew traktuje *a rebours*:

466 И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, s. 121.

467 М. Хализева, „Объяснить” Ивана Вырыпаева, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/6225/> [dostęp: 5.07.2022].

468 А. Тыка, *Olega i Władimira Priesniakowów postmodernistyczne gry (z) Biblią*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria Rossica” 2013, zeszyt specjalny, s. 216.

469 *Ewangelia wg św. Jana* (J 6, 56), [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. A. Jankowski i in., Poznań–Warszawa 1971, s. 1224.

470 *Ewangelia wg św. Jana* (J 1, 1), [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. A. Jankowski i in., Poznań–Warszawa 1971, s. 1216.

„В начале было молчание, и молчание было у Бога, и молчание было Бог” (*Танец Дели*, 2010, s. 25). Jedno z najważniejszych przykazań miłości „Będziesz miłował swego bliźniego jak siebie samego”⁴⁷¹ w utworze *Dzień Walentego* zostało podane w wątpliwość – pojawia się w dramacie nie w formie zdania oznajmującego, a jako pytanie: „Валентин спрашивает очень торжественным голосом: *Согласна ли ты, Валя, возлюбить Катюку, как себя?* Валентина, также торжественно отвечает: *Нет, она водку пьет, и деньги у меня ворует*” (*Валентинов день*, 2001, s. 21). W niezwykle dosadny, a nawet obsceniczny sposób autor opisuje anioły – byty duchowe mające za zadanie realizację zamysłów Boga. W tekście *Miasto, gdzie ja* portretuje je jako istoty efemeryczne, pozbawione zdolności rozumowania: „Ангелы, – вы говнососы [...]. Вы не женского и не мужского пола, поэтому вы предатели. [...] И вы не живете и не умираете” (*Город, где я*, 2000, s. 6). W *Karaoke Vox* dramaturg „dopisuje” dalszy ciąg pierwszego przykazania, pokazując za pomocą gry słownej, że człowiek nie będzie czcił innych bogów nie dlatego, że jest to zgodne z jego przekonaniem religijnymi, ale z powodu braku zdania na ten temat, bowiem został on pozbawiony twarzy:

Да не будет у тебя других богов пред лицом Моим.

Да не будет у тебя лица, да не будет у тебя – тебя. Никого (*Karaoke Vox*, 2011, s. 13).

Cytowane lub będące przedmiotem parafraz fragmenty Biblii funkcjonują w twórczości dramaturga „zgodnie z estetyką „ready-made” – jak wyizolowane z sakralnego kontekstu automatyczne skojarzenia słowne, a nie prawdy wiary”⁴⁷². Strategia ta, mająca na celu wywołanie szoku w czytelniku, nie stanowi jednak gestu profanacji, zmusza raczej do refleksji nad kondycją człowieka pogrążonego w chaosie zsekularyzowanego współczesnego świata⁴⁷³.

471 *Ewangelia wg św. Mateusza* (Mt 22, 39), [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. A. Jankowski i in., Poznań–Warszawa 1971, s. 1148.

472 B. Popczyk-Szczęsna, *Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa*, [w:] *Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa 2010, s. 204.

473 Por. E. Курант, *Библейские реминисценции в пьесах Ивана Вырыпаева Июль и Бытие № 2*, „*Iuvenilia Philologorum Cracoviensium*” 2013, t. 6, s. 221–222.

Polscy i rosyjscy uczeni piszą o wykorzystanych przez Wyrupajewa kontrastach fabularnych polegających na przeciwstawieniu różnych kategorii semantycznych i stylistycznych, a także technice łączenia kolokwializmów z biblizmami. Teoretycy literatury Siergiej Ławlinskij i Andriej Pawłow, analizując dramaty *Tlen* i *Księgę Rodzaju 2*, dochodzą do wniosku, że szczególną rolę w kompozycji dramatów odgrywają tak zwane „вставные тексты и вводные жанры”, które powstają dzięki technice kolażu, czyli *sklejania* elementów werbalnych i wizualnych lub werbalnych i muzycznych⁴⁷⁴. Kolaż tekstowy, o czym pisze Lidia Mięowska w książce *Gra-nie w postmodernizm*, jest typową cechą dzieł współczesnych dramatopisarzy, w tym także Wyrupajewa:

Sklejanie różnorodnych, najczęściej przeciwstawnych, pozostających w opozycji w stosunku do siebie elementów odbywa się [...] nie tylko na płaszczyźnie czysto formalnej, kiedy skleja się różne fragmenty tekstu w jedną całość, lecz także a poziomie wyższych układów znaczeniowych dzieła. Zatem technikę kolażu stosują dramaturdzy do skonstruowania układu fabularnego zdarzeń, czasu, przestrzeni oraz postaci⁴⁷⁵.

W twórczości Wyrupajewa powtarzają się pytania dotyczące istnienia Boga, przejawów jego działania w świecie. Bohaterowie jego dramatów są obdarzeni metafizycznym pragnieniem zgłębiania istoty Absolutu, ważne staje się dla nich już samo poszukiwanie Boga⁴⁷⁶. Jak podkreślają badacze literatury rosyjskiej, Birgit Beumers i Mark Lipowiecki, Wyrupajew nie tyle doświadcza współczesnego świata z jego przemocą i wulgarnością, ile odczuwa Boga przez pryzmat warunków dzisiejszej rzeczywistości⁴⁷⁷. Dramatopisarz w różnorodny

474 Л. Лавлинский, А. Павлов, *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии*, [w:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков. Предварительные итоги*, ред. Т. Журчева, Самара 2016, s. 113.

475 L. Mięowska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007, s. 105.

476 Por. K. Wasińczuk, „Новая драма” и (новая) духовность. Проблема духовных исканий в русской и белорусской драматургии XXI в. (на примере избранных произведений), „Studia Białorutenistyczne” 2018, nr 12, s. 160.

477 Б. Боймерс, М. Липовецкий, „Бог – это кровь”. *Театр и кинематограф Ивана Вырыпаева*, <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/192-247bojmers-lipovetskij.pdf> [dostęp: 21.07.2022].

sposób ukazuje w swoich dziełach Boga. W dramacie *Sny* w metaforyczny sposób porównuje go do krwi:

Я думаю, бог – это кровь, обыкновенная кровь, которая течет у нас в жилах: христианская кровь, еврейская кровь, буддийская кровь – религии разные, а без крови никто не может обойтись, поэтому бог – это кровь. У одного бог 1-ый положительный, у другого 2-ой отрицательный, а третьего зарезали, и бог из него вытек (*Сны*, 1999, s. 4).

Z jednej strony Bóg utożsamiany jest zarówno z muzyką, jak w utworze *Czego nauczyłem się...*: „каждый человек это отдельно звучащая нота, а Бог это музыка” (*Чему я научился у змеи*, 2014, s. 17), jak i z rodzajem energii, której nie da się wyrazić werbalnie, jak w *Niežnośnie długich objęciach* czy *UFO*: „Бог никогда, никому не говорил что нужно делать. Это все придумал человек из страха перед самим собой. Бог это импульс” (*Невыносимо долгие объятия*, 2014, s. 19), „Бог – это когда ты прикасаешься всем своим существом, к чему-то впервые по-настоящему значимому” (*UFO*, 2012, s. 19). Z drugiej jednak strony dramaturg każe swoim bohaterom wątpić w istnienie Boga: „Мир – это грязная, помойная лужа, никакого Бога нет, и некому наказать нас за все те ужасы, которые мы тут творим” (*Летние осы...*, 2012, s. 15), „Господа, к которому вы все тут обращаетесь нет и не может быть! Господа, который должен исполнять все эти ваши глупые желание и удовлетворять все эти ваши жалкие потребности, этого мужика с бородой сидящего на облаке [...], ничего подобного не существует и в помине” (*Нэнси*, 2018, s. 6). Bóg jest ukazany jako istota pozbawiona empatii, obojętna, despocytna i surowa: „Муж врет жене, жена врет мужу, [...] прихожане своему Богу. И только Бог никому не врет, потому что ему насрать на то, что о нем подумают все остальные” (*Пьяные*, 2012, s. 34), „Бог не видим, и поэтому делает что хочет. Бог ест мертвецов, а кости оставляет времени” (*Бытие* № 2, 2004, s. 19), „Ну, нет Польши я побаиваюсь, говорят что там, слишком уж строгий католический Бог” (*Интертеймент*, 2020, s. 13). Natomiast Bóg w dramatach *Letnie osy...* i *Słoneczna linia* jest bezsilny i bezbronny: „Бог не в силах отменить течение реки. А если Бог не в силах отменить течение реки, то зачем мне такой Бог” (*Летние осы...*, 2012, s. 19), „Бог является таким беззащитным мудаком, на которого всё валят” (*Солнечная линия*, 2015, s. 7).

W kręgu problematyki Boga, narodzin i śmierci mieści się także temat aborcji, któremu Wyrupajew nadaje status metafizycznego rytania o wolność i miłość: „А странно, вот если бы меня не было на свете, то где бы я была? [...] Может быть, среди тех, кто еще [...] не делал аборт [...]?” (*Кислород*, 2002, s. 16), „От одного из мужей я родила не ребенка, а пустоту, в которой не было ничего [...]” (*Интервью S-FBP*, 2016, s. 3), „Аборт это решение прервать человеческую жизнь. Телефон, чтобы звонить” (*Иранская конференция*, 2017, s. 32). Przytoczone przykłady pozwalają wysnuć wnioski, że dramaturgia Wyrupajewa jest świadectwem jego poszukiwań nie tylko artystycznych, ale także duchowych i kulturowych.

Nawiązania do tradycji folklorystycznej obecne są w dramatach *Tlen*, *Sny* czy *Miasto, gdzie ja*: „Жила была девушка Саша [...]. Жил был молодой человек Александр” (*Кислород*, 2002, s. 17), „Жили-были дед и баба, и была у них курочка ряба” (*Сны*, 1999, s. 4), „Господи-Город, боже мой, дай мне немного горя, хорошего и настоящего – крэкс, пэкс, фэкс!” (*Город, где я*, 2000, s. 6). Owo magiczne zaklęcie mogło zostać zaczerpnięte z kultowego radzieckiego filmu animowanego o przygodach drewnianego pajacyka Buratina (*Пригоды Буратина, Приключения Буратино*, 1959), którego prawozorem jest powieść Aleksego Tołstoja pod tym właśnie tytułem. Odwołanie do tołstojowskiego utworu jest widoczne również w dramacie *День Валентего*: Jekaterina wspomina mądrą żółwicę („черепеха Тартилла”), która pomaga głównemu bohaterowi:

Я когда стою на берегу этого пруда, то всегда всматриваюсь, не плывет ли где черепеха Тартилла, с золотым ключиком в руках. Думаю, вот бы и мне также повезло, как главному герою. Вот бы и мне за каким-нибудь старым ковром найти свое счастье! Вот бы и мне (*Валентинов день*, 2001, s. 11).

Stylizacja baśniowa przejawia się w wykorzystaniu magii liczb. Kani-bal Piotr z *Lipca* (*Июль*, 2006) jest ojcem trzech synów: „три сына моих работают дежурными” (s. 7), trzy miesiące przeleżał w śpiączce, trzy miesiące mieszkał u ojca Michaiła, jego sąsiad trzykrotnie go obraził: „Коля [...] покрыл меня три раза матом” (s. 1). Dramatopisarz wplata w swoje utwory ludowe czastuszki – żartobliwe, krótkie utwory liryczne⁴⁷⁸:

478 Zob. *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 88–89.

Эх, беру я мужчину под руку да иду с ним в спальню.
Ох, в спальню русскую, с периной да одеялом из лоскутов.
Ох, спальня русская, с подушками пуховыми, а пух гусиный.
Ох, гуся ощипали да в подушку забили, весь его пух (*Бытие* № 2, 2004, s. 3).

W tekstach dramatycznych pojawiają się fragmenty poezji, napisane przez postaci fikcyjne – w *Irańskiej konferencji* swój wiersz *Это все* deklamuje Shirin Shirazi, w *Niepokoju* Ulla Richte przedstawia *Волнение*, w *Wywiadzie S-FBP 4408* własną twórczość liryczną prezentuje bohaterka Rawszana. Jekaterina z *Dnia Walentego* cytuje fragment wiersza Josifa Brodskiego, poświęconego Annie Achmatowej *Закричат и захопочут петухи*, jednakże z racji tego, że wykonuje ten utwór z akompaniamentem, wprowadza do tekstu pewne zmiany w formie powtórzeń i transfiguracji słów:

Закричат и захопочут петухи,
загрохочут по проспекту сапоги,
засверкает лошадиный изумруд,
в одночасье современники умрут.
Повтор: в одночасье современники умрут.

И помчатся, задевая за кусты,
невредимые солдаты духоты.
В доль постриженных по-новому аллеи,
Словно тени яйцевидных кораблей.

Повтор: Словно тени яйцевидных кораблей (*Валентинов день*, 2001, s. 2). [podkr. – N.K-G]

Bohaterka przeinacza dwa słowa, w oryginale: „невидимые солдаты” w jej wariancie brzmią „невредимые солдаты” („nie-widoczni” na „bez szwanku”) oraz „подстриженные аллеи” na „постриженных аллеи” („przystrzyżone aleje” zastąpione słowem „strzyżenie” związanym z obrzędem religijnym, polegającym na podcięciu włosów jako symbolu przynależności do kościoła).

W *Dniu Walentego* dramaturg odwołuje się do twórczości takich pisarzy jak Antoni Czechow: „Как у Чехова, в четвертом акте обязательно выстрелит” (*Валентинов день*, 2001, s. 16) czy Michał Bułhakow (Annuszka z powieści *Mistrz i Małgorzata* rozlewająca olej):

ВАЛЕНТИН. А, Катя, привет!

КАТЯ. У вас маслица подсолнечного нет немножко?

ВАЛЕНТИН. Посмотри, наверное, есть.

КАТЯ. Тут есть, я отолью чуточку (*Валентинов день*, 2001, s. 4).

Gest „odlewania” przez Jekaterinę oleju zwiastuje, podobnie jak u Bułhakowa, tragiczne losy bohaterów.

Iwan Wyrypajew w ciekawy sposób prowadzi grę z rosyjską tradycją dramaturgiczną, bowiem w swój utwór *Dzień Walentego* wplata fragmenty dramatu *Walentyn i Walentyna* Michała Roszczina:

Он. Алечка... Ты меня любишь?

Она. Да. Очень. Подожди... Ой, не могу!.. Подожди, а что было у тебя?.. Ну, подожди!..

Он. Потом!.. Пусти!.. Видишь, как рука замерзла... пусти!

Она. Перестань, ну!

Он. Не перестану, пусти!..

[...]

Она. Ты безумный.

Он. Да, я безумный. Ты придешь?..

Она (ласково, смеясь). Ты безумный, легкомысленный, глупый мальчишка! И правильно они говорят... Как с тобой семью строить? Только и будешь целоваться.

Он. А для чего ее строить?.. Щи варить? Ты придешь?

Она. Не щи, а ячейку общества. Основа государства.

Он (шутливо, с озорством). Долой семью, частную собственность и... Ты придешь?

Она. Да, приду, о господи!.. Ты Расскажи лучше, что у тебя было?..

Он. Потом! Иди сюда!.. Ты когда придешь?

Она. Не приставай, я кому сказала! Рассказывай!..

Он. Да не хочу я!

Она. А я приказываю: рассказывай!

Он. Да ну!

Она. „Да ну! Да ну!” Я уже у тебя тоже научилась этому „да ну!”.

Он. А я у тебя – вот так делать! (Повторяет какой-то ее характерный жест.)

Она. А я у тебя – вот так! (Повторяет его жест) (М. Рошин, *Валентин и Валентина*, 1970)⁴⁷⁹ [podkr. – N.K-G]

Wyrypajew zamienił w swoim tekście zaimki „on” i „ona” na imiona własne Walentyn i Walentyna:

ВАЛЕНТИН. Алечка:Ты меня любишь?

ВАЛЕНТИНА. Да. Очень. Подожди.:Ну, подожди!..

[...]

ВАЛЕНТИН. А я у тебя – вот так делать! (повторяет какой-то ее характерный жест.)

ВАЛЕНТИНА. А я у тебя – вот так! (повторяет его жест.) (И. Вырыпаев, *Валентинов день*, 2001, s. 3) [podkr. – N.K-G]

Poprzez nawiązanie do innego dzieła za pomocą cytatów, aluzji, transformacji dialogów twórca dokonuje aktualizacji znaczeń, wpisując je jednocześnie w poetykę postmodernizmu. Na podstawie dramatu *Dzień Walentego* Anna Samarin wysuwa wniosek, że Wyrypajew korzysta z techniki *remake*, polegającej między innymi na uwspółcześnieniu klasyki lub też na połączeniu różnorodnych gatunków sztuki i literatury. *Remake*, sięgający swymi korzeniami do tradycji karnawalizacji, we współczesnej dramaturgii podlega, jak przekonuje badaczka, aktualizacji⁴⁸⁰.

W dramacie *Tlen* Wyrypajew włączył w wypowiedź swojego bohatera słowa Mikołaja Niekrasowa, zawarte już w tytule utworu *Кому на Руси жить хорошо* (*Кому się na Rusi dobrze dzieje*, 1866–1877): „А если так ставить вопрос, если начать выяснять кому на Руси жить хорошо, то необходимо вспомнить, о том, что именно под Москвой был остановлен фашистский неприятель” (*Кислород*, 2002, s. 6). W tekście *Sentencje Panteleja Karmanowa* dramatopisarz odwołuje się do rosyjskiej i światowej tradycji literackiej, wplatając

479 М. Рошин, *Валентин и Валентина*, <https://www.litmir.me/br/?b=23561&p=5> [dostęp: 31.07.2022]. Fragmenty, które zostały podkreślone w dramacie Roszczina stanowią część utworu Wyrypajewa *Dzień Walentego*.

480 А. Самарин, *Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии*, <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31050/27-Samarin.pdf?sequence=1> [dostęp: 24.07.2022].

uproszczone komentarze dotyczące twórczości Wasilija Rozanowa, Fiodora Dostojewskiego, Samuela Becketta i Lwa Tołstoja:

Приятель. А мир то конечен.

Я. Да, я читал об этом у Розанова.

Приятель. А мир то бесконечен.

Я. Да, я читал об этом у Достоевского.

Приятель. А жизнь то бесполезна.

Я. Да, я читал у Беккета.

Приятель. А любовь то проходит.

Я. Читал у Толстого. (*Сентенци Пантелея Карманова*, 1999–2000, s. 5).

W utworze *DreamWorks* dramaturg odwołuje się do Ernesta Hemingwaya i jego powieści *Komu bije dzwon*: „Знаешь, по кому стучит это сердце, – как сказал старина Хэм? Это сердце стучит по тебе, Бэтти” (*DreamWorks*, 2011, s. 32), w *Nieпокоју* i *Entertainment do Hamleta* Williama Szekspira: „КШИШТОФ. Значит кровь – это конфликт? УЛЪЯ. Да, налицо конфликт: сознание против генов. Ум против крови! Как у Гамлета, правда?” (*Волнение* 2018, s. 9), „Без тебя нет меня – теперь у современного Гамлета новый вопрос” (*Интертеймент*, 2020, s. 17).

Postmodernistyczne nawiązania do twórczości innych pisarzy są formą dialogu i intelektualnej gry z tradycją literacką i jednocześnie próbą uniwersalizacji poruszanej problematyki. Warto zauważyć, że bohaterowie często noszą imiona angielskie, niemieckie, amerykańskie, choć trzeba przyznać, że w twórczości dramaturga zapożyczenia z języków obcych występują sporadycznie i mają raczej charakter zabawy słownej: „Мега-трэзвый” (*UFO*, 2012, s. 3), „Извините, сэр” (*Невыносимо долгие объятия*, 2014, s. 17), „Гуд бай!...” (s. 5), i „Хэппи бевздень тую” (*Валентинов день*, 2001, s. 8), „май бейби” (s. 6), „леди выйдет” (s. 17), „мэм” (s. 27) (*Нэнси*, 2018), „просто на просто фейк!” (*Интертеймент*, 2020, s. 8).

Można wysnuć wnioszek, że ta wielostylowość⁴⁸¹, mistrzowskie połączenie patosu ze śmiesznością, powagi i humoru, brzydoty i piękna są nie tylko wyrazem poszukiwań artystycznych w obrębie formy, ale także przejawem wyobrażenia Wyrypajewa o sztuce jako grze znaczeń,

⁴⁸¹ Zob. Ł. Maciejewski, *Zjawisko: Iwan Wyrypajew*, <http://www.tarnow.pl/Kultura/Aktualnosci-kulturalne/> [dostęp: 3.07.2022].

o dramacie jako dziele otwartym. Dzieło otwarte, według koncepcji Umberto Eco, zakłada szczególnie aktywny udział odbiorcy, dopuszcza konkretyzację i wielość równouprawnionych interpretacji. Podobną myśl formułował Roman Ingarden, który w swoich rozważaniach estetycznych koncentrował się na miejscach niedookreślenia, które czytelnik sam wypełnia w procesie konkretyzacji. Również Hans-Georg Gadamer twierdził, że sens dzieła rodzi się w wyniku dialogu utworu z odbiorcą.

Gry językowe, oparte na prowokacjach semantycznych i stylistycznych, ukazują kryzys komunikacji międzyludzkiej, zanik umiejętności porozumienia, przypadkowość i powierzchowność relacji, względność norm etycznych. Postaci nie tylko posługują się językiem, ale żyją w języku: „udziwnionym, często wulgarnym, artystycznie niepoprawnym, przepełnionym tautologiami, powtórzeniami, kalamburami. Ich mowa wiernie odzwierciedla to, co zachodzi w ich sferze duchowej, opisuje ich [...] hierarchię wartości będącą w stanie ciągłej destrukcji⁴⁸². Wyrpajew stosuje różnorodne środki stylistyczne, wśród których jednymi z najciekawszych wydają się paralelizmy leksykalne, składniowe i kompozycyjne. Są one wprowadzeniem w ciąg wypowiedzi elementów „podobnie zbudowanych, realizujących wspólny schemat, równoległych pod względem formalnym lub znaczeniowym”⁴⁸³.

Dla ukazania paralelizmów składniowych i leksykalnych służą fragmenty, pochodzące z kilku wybranych utworów Wyrpajewa, dotyczące miłości – pojęcia, które jest dla dramaturga wartością najwyższą i najważniejszym motywem. To właśnie przez jej pryzmat definiuje on takie zagadnienia jak prawda, wolność, piękno, Bóg. Miłość to zarówno synonim piękna, wolności, empatii, jak i samodoskonalenia:

Любовь это не то, что ты любишь, любовь это о чем ты даже и не догадывался.

Любовь это то, о чем заранее узнать невозможно.

Любовь это как жизнь после смерти, о которой ты знаешь, только когда умрешь.

Любовь это и есть смерть. Тот, кто узнал любовь, тот умер, для всей прошлой жизни (*Karaoke Box*, 2012, s. 7).

⁴⁸² Zob. L. Mięśowska, *Gra-nie...*, s. 35.

⁴⁸³ *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopeń-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2002, hasło: „paralelizm”, s. 372.

Любовь – это когда любишь одного, второго, третьего, и не можешь остановиться. Любишь, любишь, любишь [...] любовь – это когда тепло, когда спишь в тепле (*Сны*, 1999, с. 3).

Любовь это и есть главный принцип движения (*Невыносимо долгие объятия*, 2014, с. 19).

если есть любовь то возможно все, но без любви невозможно ничего (с. 16)

В любви, ведь нет никакого смысла, потому что она просто свет, который светит освещая всю вселенную (*Интертеймент*, 2020, с. 19)

Любовь это воздух, которым мы все дышим, любовь это вещество, из которого мы все состоим. [...] Любовь это океан, внутри которого миллионы живых существ, и все одинаково погружены в воды этого океана (*DreamWorks*, 2011, с. 39).

Любовь это полное принятие человека таким какой он есть.

Это полное принятие мира таким какой он есть.

Любовь ничего ни от кого не требует. Она только отдает (*Чему я научился у змеи*, 2014, с. 19).

Любовь это чистое „я”, без принципов, без мировоззрения и без границ. [...]

Любовь это когда все есть, и все существует в согласии со всем. [...]

Любовь это когда больно мне, потому что больно тебе (*Mahataya electronic devices*, 2015, с. 24).

[...] любовь, это такая вещь которую трудно обрести, но очень легко потерять.

Любовь это великая сила. Любовь побеждает смерть. [...] любовь это отдача, что настоящая любовь ничего не требует, ни на что не претендует (*Иллюзии*, 2011, с. 5).

[...] любовь – это свобода и независимость (*Волнение*, 2018, с. 26).

Любовь, это когда и в шестьдесят – любовь. Любовь – это, когда с любовью, без любви – это уже не любовь (*Валентинов день*, 2001, с. 5).

Любовь, это когда все просыпается у тебя внутри, каждая клетка твоего организма. [...]

любовь, это желание стать по-настоящему живым, что любовь это жизнь, Марта (*Пьяные*, 2012, s. 25).

Bardzo plastyczne metafory miłości „zakłócają” monotony potok słów postaci, a czytelnik zostaje wytrącony z rytmu. W dramacie *Sentencje...* maksyma, mówiąca o tym, że miłość nie zna wieku, portretowana zostaje *a rebours*: „любви все возрасты абсолютно не покорны” (*Сентенци...*, 1999–2000, s. 3). W dramacie *Słoneczna linia* Wyurajew podkreśla brak miłości i empatii, zwracając uwagę na niemożność porozumienia się bohaterów:

пришли к полному, непониманию [...].

пришли к полному, блядь, непониманию [...].

привели нас к полному, тотальному непониманию [...].

привели меня в точку абсолютного, блядь, непонимания всего. Абсолютного непонимания всего.

Я ведь тут разбиваюсь о стену твоего непонимания с десяти часов вечера до пяти утра (*Солнечная линия*, 2015, s. 3).

Problem nieskutecznej komunikacji wiąże się z nieumiejętnością wyrażania własnych emocji: „он, блядь болен, этой блядь, странной болезнью, потому что он, еб твою мать, болен. Потому что он чувствует себя таким больным, потому что ему, блядь, так больно!” (*Солнечная линия*, 2014, s. 2).

Zwielokrotnione powtórzenia kierują uwagę odbiorcy na podstawowe motywy, jednocześnie wzbogacając dramat muzycznie. Autor *Spów* powieliła te same konstrukcje zdaniowe, poszerzając ich pole semantyczne i nadając utworowi rytm:

Что я – я.

Я – это ситуация.

Что я – это ситуация, которая возникает из сотен причин (*UFO*, 2012, s. 14).

Ох. Возьми меня Пал Иваныч, я знаю, кто ты есть.

Ох, да, возьми меня Пал Иваныч, да я знаю, кто ты есть.

Ох, возьми меня Пал Иваныч, ведь я знаю, что ты – русский бог.

Ох, да русский Пал Иваныч с густой бородой и есть русский бог.

Ох, возьми меня русский бог, да всего себя тебе отдаю.
Возьми меня русский бог, я весь твой! (*Бытие* № 2, 2004, s. 4).

ОН. Мне снится сахар, и даже во сне я начинаю понимать, что у меня все заебись.

ОНА. Просто в моей жизни, все заебись.

ОН. Я понимаю, что в моей жизни все заебись!

ОНА. Все полностью заебись!

ОН. Заебись! Полный сахар!

ОНА. Заебись, все просто по-настоящему заебись. Полный сахар!

ОН. Полный сахар!

ОНА. Просто заебись!

ОН. Заебись. (*Сахар*, 2013, s. 5).

Powtórzenia słów, wyrażeń, fraz, zdań w obrębie tego samego tekstu stały się wyróżnikiem techniki pisarskiej Wyrupajewa i można je odnaleźć we wszystkich jego dramatach. W ósmej scenie dramatu *Księga Rodzaju nr 2* („текст А. Великановой”), oprócz dwóch uwag na początku sceny: „Бог заканчивает свистеть и пританцовывать. На сцену поднимается жена Лота” i na końcu: „Бог и жена Лота уходят со сцены”, znajdują się tylko naprzemiennie piętnastokrotne powtarzane słowa „tak” i „nie”:

ЖЕНА ЛОТА: Нет.

БОГ: Да

ЖЕНА ЛОТА: Нет.

БОГ: Да

ЖЕНА ЛОТА: Нет.

БОГ: Да

ЖЕНА ЛОТА: Нет.

БОГ: Да

(*Бытие* № 2, 2004, s. 8–9).

W dramacie *Mahamaya electronic devices* ponad pięćdziesięciokrotnie pojawia się przeczenie: „Nie? Nie!”:

И твоего Бога нет.

Нет.

И твоего нет тоже нет.

Нет.

И твоего нет тоже нет?

Нет.

Нет?

Нет.

Нет?

Нет.

[...] (*Mahamaya electronic devices*, 2015, s. 34–35).

W tekście *Sachar* ośmiokrotnie zostaje powtórzone pytanie „w co gra Mario?” i jak echem odbija się jego imię:

Во что играет, Марио?... ...Марио... .. Марио... ..

Во что играет, Марио?... ...Марио... .. Марио... ..

Во что играет, Марио?... ...Марио... .. Марио... ..

Во что играет, Марио?... ...Марио... .. Марио... ..

Во что играет, Марио?... ...Марио... .. Марио... ..

Во что играет, Марио?... ...Марио... .. Марио... ..

Во что играет, Марио?... ...Марио... .. Марио... ..

Во что играет, Марио?... ...Марио... .. Марио... ..

(*Сахар*, 2013 s. 9).

Wielokrotnie, w różnych kontekstach, wykorzystywany jest kolor brązowy: „zasаленные коричневые стены, ободранный коричневый диван, обшарпанный коричневый стол” (*Karaoke Vox*, 2012, s. 2), „Я похоронил синее море, в коричневой земле [...]. Твое синее море на дне коричневой ямы” (*Karaoke Vox*, 2012, s. 13), „У меня коричневые слюни” (*Сны*, 1999, s. 2), „белая рубаха, коричневая от поноса и соплей” (*Июль*, 2006, s. 7), „а на головах у них были коричневые остроконечные шляпы” (*Чему я научился у змеи*, 2014, s. 13), „на этот раз он был не мертвым, а живым. На нем даже был его коричневый пиджак” (*DreamWorks*, 2011, s. 47).

Przeciwwagę dla brązu stanowi wieloznacznie interpretowana biel, występująca często w postaci śniegu⁴⁸⁴: „и пора бы уже в наших северных краях выпать первому снегу” (*Летние осы...*, 2012, s. 24), „Идет снег. Ебанный снег [...]” (*Невыносимо долгие объятия*, 2014,

⁴⁸⁴ Motyw śniegu występuje u wielu współczesnych pisarzy. Por. A. Zywert, „Rosja śniegiem stoi”. *Motyw śniegu/łodu w twórczości Władimira Sorokina*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 25, s. 86–95.

s. 9), „Многослойный секс – как многослойная жизнь. Как чистый снег” (*Бытие № 2*, 2004, s. 11), „снег все тает и тает” (*Июль*, 2006, s. 13), „Вот и все о том, почему, как и где идет снег” (*Интервью S-FBP 4408*, 2016, s. 11), „Редкое зимнее солнце и медленными хлопьями падающий снег” (*Интертеймент*, 2020, s. 19), „И падает снег. Хотя нет зимы, но этот снег падает где-то внутри у меня”; „Падает снег. Как красиво, что летом падает снег. Он падает внутри у того, кто безнадежно влюблен” (*Нэнси*, 2018, s. 4), „Как снег когда падает медленно и без ветра” (*Сахар*, 2013, s. 6).

Zabiegiem artystycznym, na który również warto zwrócić uwagę, jest żartobliwe, a nawet ironiczne podważanie następujących bezpośrednio po sobie przymiotników, przymizków czy przysłówków: „Больше всего мне нравится ебаная, ебаная бесконечность и медленно, медленно падающий снег” (*Невыносимо долгие объятия*, 2014, s. 33), „Время шло, мы говорили и говорили, он все спрашивал и спрашивал. Он погружался все глубже и глубже в мою жизнь” (*Сахар*, 2013, s. 10), „синяя бабочка полетела ровно, ровно вдоль солнечной линии. Ровно, ровно вдоль линии. Ровно, ровно [...] Ровно, ровно” (*Солнечная линия*, 2015, s. 4), „И все это за моей спиной, за моей спиной, Мэрил!” (*DreamWorks*, 2011, s. 16). Powielane w obrębie jednego zdania przymiotnik „внутренний” czy czasownik „съел” tworzą najważniejszy sens wypowiedzi:

Попроси его, чтобы он поскорей засунул свой внутренний буддийский член дхармы в твою внутреннюю буддийскую попку и разогнал этим своим внутренним членом тьму [...], в твоей внутренней заднице, избавляя тебя от твоего внутреннего эгоизма и внутреннего дерьма и фальши [...] (*DreamWorks*, 2011, s. 20).

Потому что он съел мою фальшивую жизнь, съел мой страх, съел мою неуверенность в себе, съел все то, что закрывало меня от себя самой (*Нэнси*, 2018, s. 14).

Liczne powtórzenia spójników i zaimków: „и сарай, и собаки, и все нажитое за долгие годы имущество, и документы, и деньги, и все мои планы на будущее, все обратилось в серый пепел [...]” (*Июль*, 2006, s. 1), „Уйти из своего рода, из своего языка, из своей культуры, из своего народа, из своей крови, из своей кожи, из своего тела, из всего, что на самом деле никогда не являлось мной”

(*Волнение*, 2018, s. 14), „мы все, мы все, мы все только и делаем, что берем, вот поэтому мы и плачем. Мы только берем вот поэтому мы и плачем” (*Пьяные*, 2012, s. 39), a także pytań retorycznych, imitujących mowę potoczną, czy porównań tworzą efekt „udziwnienia”. Reakcja Jekateriny na śmierć matki w dramacie *Taniec Delhi* jest wyrazem jej niedowierzania i szoku: „Наверное, у меня шок, да? Как ты думаешь, у меня шок, да? [...] У меня умерла мама, а я ничего не чувствую. Это странная реакция, да?” (*Танец Дели*, 2010, s. 14). W utworach *Tlen*, *Taniec Delhi*, *UFO*, *Irańska konferencja* porównania przybierają formę metafory: „[...] но только, я знаю, что точно не буду клясться городом, в котором люди, как арбузы взрываются под палящим солнцем в автобусах, и на площадях” (*Кислород*, 2002, s. 3), „Эта боль как кусок раскаленного железа прижатого к сердцу” (*Танец Дели*, 2010, s. 11), „Это как укол какой-то... это по всему телу... сразу прошло...” (*UFO*, 2012, s. 3), „все произошло как в каком-то фильме, или как в художественном романе” (*Иранская конференция*, 2017, s. 9).

Wygrajew buduje swoje utwory z paralelizmów tematycznych, skonstruowanych na zasadzie odpowiadających sobie wzajemnie motywów oraz z paralelizmów kompozycyjnych, powielających wątki i postaci⁴⁸⁵. W jego dramatach występują bohaterowie pozostający w związkach małżeńskich lub partnerskich. W *Iluzjach* pojawiają się dwie pary bohaterów: Danny i Sandra oraz Albert i Margaret, w *Pijanych* Gustav i Lora oraz Karl i Linda. Ich rozważania na temat istoty miłości, również tej małżeńskiej, sensu wolności, a także odpowiedzialności za drugiego człowieka kontynuują Monica i Charlie (*Nieznośnie długich objęciach*) oraz Barbara i Werner (*Słoneczna linia*). Powtórzenia wątków (zamknięcia w ciasnej przestrzeni, zdrady małżeńskiej, morderstwa), motywów (miłości, Boga, samotności, śmierci), postaci (kompozycje sobowtórowe) rytmizują tekst dramatów i łączą je w jeden muzyczny hipertekst.

Paralelizmy intonacyjne pojawiające się w warstwie brzmieniowej tekstu sprowadzają się do rytmu, który stanowi „podstawowy i na stałe przyporządkowany tekstowi poetyckiemu prozodyczny element ozdobny, narzucający mu określoną strukturę składniowo-semantyczną”⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 372.

⁴⁸⁶ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 441.

W dramaturgii Wyrpajewa, podobnie jak w utworach poetyckich, rytm nie tylko wpływa na poziom ekspresywności tekstu, lecz bezpośrednio oddziałuje na odbiorcę, zmusza „głos wewnętrzny [...] do porzucenia zwykłego tonu i sposobu mówienia na rzecz całkiem innego sposobu, [...] innego rytmu”⁴⁸⁷.

Dzięki licznym powtórzeniom, instrumentacji głoskowej i refrenom dramaty Iwana Wyrpajewa wyróżniają się zrytmizowaną strukturą, upodabniając się do utworu muzycznego i wywołując określony nastrój u odbiorcy⁴⁸⁸. Ilustracją jest fragment dramatu muzycznego *Tlen*, w którym autor na poziomie warstwy fonicznej prowadzi grę z odbiorcą:

Припев:

ОН: И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет. И я.

ОНА: В жемчуге в сочетании со свиньей. Пойду.

ОН: И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет. К себе.

ОНА: В жемчуге в сочетании со свиньей. Во двор

ОН: И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет. И там.

ОНА: В жемчуге в сочетании со свиньей. Возьму.

ОН: И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет. Я свой.

ОНА: В жемчуге в сочетании со свиньей. Топор (*Кислород*, 2002, s. 14).

Słowa, znajdujące się na końcu każdej repliki tworzą jedno zdanie: „И я пойду к себе во двор и там возьму я свой топор”, jednakże jego odczytanie wymaga od odbiorcy uważności.

Rytmiczność tekstu osiągnąta jest za pomocą refrenu, który polega na powtórzeniu określonej frazy na przestrzeni całego utworu. Z tym zabiegiem mamy do czynienia w takich dramatach jak *Taniec Delhi*, *DreamWorks*, *Iluzje*, *Letnie osy...*, *Słoneczna lina*: „Извините меня, пожалуйста. Я понимаю, у вас сильное горе. Но нам нужно вам помогать. И чтобы мы могли вам помогать, вам нужно подписать

⁴⁸⁷ P.H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse 1982. Cyt. za. J.-P. Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszeo*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 147. Rytm jest powtarzalnością w tekście literackim „głosek, akcentów, pauz, intonacji, wersów, części kompozycyjnych, a także układów tych samych elementów, pełniących funkcję podstawowych jednostek rytmicznych [...] również powtarzalności składników świata przedstawionego: motywów, zdarzeń”. S. Jaworski, *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2007, s. 188.

⁴⁸⁸ Por. B. Popczyk-Szczęśna, *Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrpajewa*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 29, s. 122.

вот эти бумаги. [...]” (*Танец Дели*, 2010, s. 5, 10, 20, 26), „Наши мечты – это наша работа, которую мы во что бы то ни стало должны сделать хорошо” (*DreamWorks*, 2011, s. 11, 12, 16, 42), „(Настоящая) любовь может быть только взаимной” (*Иллюзии*, 2011, s. 3, 4, 7, 8, 9, 14, 20), „Летние осы кусают нас даже в ноябре,” (*Летние осы...*, 2012, s. 2, 3, 12, 15, 18, 19, 20, 26), „Абсолютное непонимание всего!” (*Солнечная линия*, 2015, s. 3, 4, 6, 21). Te same frazy powtarzają się także w innych jego dramatach jak *Sny*, *Miasto, gdzie ja*, *Tlen*.

Za pomocą ponowienia tego samego zwrotu w wielu utworach Wygrajew zwraca uwagę na istotę poruszanych problemów. W utworze *DreamWorks* powtarza się fraza: „есть что-нибудь постоянно в этом мире?” (*DreamWorks*, 2011, s. 27), *Iluzjach*: „Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе?” (*Иллюзии*, 2011, s. 22), *Letnich osach...*: „есть ли хоть что-нибудь святого в этом мире? Есть хоть что-нибудь святое в этом мире или нет?” (*Летние осы...*, 2012, s. 23), natomiast w takich sztukach jak *Niepokój*, *Nancy*, *Irańska konferencja* pojawia się to samo metaforyczne sformułowanie o spadaniu do góry: „кто-то падает вниз из окна, но при этом падает вверх” (*Волнение*, 2018, s. 29), „Человек живет для того, чтобы однажды внезапно упасть вверх” (*Нэнси*, 2018, s. 15), „Ты падаешь вниз./Просто знай, что сейчас ты падаешь вниз” (*Иранская конференция*, 2018, s. 41).

Miejsce szczególne w twórczości dramaturga zajmuje taki rodzaj powtórzeń jak anafora i epifora, których rytm potęgowany jest występowaniem po sobie tych samych fraz. Jako przykłady mogą posłużyć dramaty: *Księga Rodzaju nr 2*, *DreamWorks*, *Irańska konferencja*, *Nancy*, *Letnie oсы...*, *Mahamaya electronic devices* lub *Karaoke Box*:

Может быть, [...] и в изнасиловании ребенка, кроме боли и ужаса, есть что-то еще? [...]

Может быть, и в пустой бутылке, кроме стекла и формы, есть что-то еще? [...]

Может быть, и в истине, кроме истины, есть что-то еще? (*Бытие № 2*, 2004, s. 16).

Современный мужчина, может сказать, – я чувствую себя потерянным. [...]

Современный мужчина может сказать, – я себя плохо чувствую,

современный мужчина может сказать, – я устал, я потерял смысл в жизни мне трудно (*DreamWorks*, 2011, s. 2).

Я хочу иметь таких друзей, которые разделяли бы мои интересы [...].
Я хочу, чтобы мой стейк был прожарен [...] в самый раз.
Я хочу, чтобы вода в бассейне была в самый раз. Чтобы вода в море была в самый раз. Чтобы температура воздуха на улице была в самый раз (*Иранская конференция*, 2017, s. 5).

Я часть огромного целого.
Я часть всего.
Я часть того, кто ищет меня.
Я люблю.
Я любовь.
Я вся для тебя.
Я вся для него,
Я для всех,
Я твоя.
Я он и она,
Я ты,
А ты я (*Нэнси*, 2018, s. 14–15).

Женщина должна подчиняться мужчине, только в этом ее спасение, только в этом ее смысл.
Женщина должна принадлежать. У нее не должно быть свободы выбора (*Летние осы...*, 2012, s. 21).

Между мужчиной и мужчиной не может быть нежности?
Между женщиной и женщиной не может быть нежности? (*Mahataya electronic devices*, 2015, s. 12).

Вот на этой неразрезанной странице.
Вот в самой нижней строчке (*Karaoke Box*, 2011, s. 7).

Powtórzenia te nie tylko dynamizują tekst i można je odczytywać jako próbę poszerzania granic gatunku dramatu, lecz stanowią także rodzaj gry z odbiorcą na poziomie emocji. Taką funkcję pełni również powtórzenia oparte na wyliczeniach: „Большая, жирная, грязная, просто очень огромная, страшная, вонючая, агрессивная,

сексуально озабоченная горилла” (*DreamWorks*, 2011, s. 50), „Сейчас она мягко и безвозвратно исчезает в теплом, липком, бесконечном, героиновом киселе” (*Невыносимо...*, 2014, s.13), „поцеловал ее не в щеку, не в губы, не в лоб, не ухо, не в шею, не в плечо, не в грудь, не в живот, не в спину, не в бедро, не в ягодицы, не в ноги, [...]” (*Кислород*, 2002, s. 3–4), „Я устал от завтрака, обеда и ужина. Устал от слов, от моей собаки, от моей жены, от того, что день постоянно сменяет ночь или наоборот. Я устал от газет, от информации, [...]” (*Летние осы...*, 2012, s. 3–4), „Кастрюли есть любовь, ножи, голуби, кашки, виски, блевотина, Иисус, Ангелы, жвачка, деньги, пьяная проститутка, грязные вонючие носки, все есть любовь” (*Пьяные*, 2012, s. 20).

Dramaty Wyrypajewa są swego rodzaju *tekstami do mówienia*, charakteryzującymi się bogactwem środków stylistycznych i wewnętrzną dynamiką tekstu⁴⁸⁹. Autor często wykorzystuje w swojej twórczości zwroty potoczne, nie stroni także od nienormatywnej leksyki. Bohater *Lipca* określa swojego sąsiada mianem „emeryta-gównojada” („Коля, мой сосед, пенсионер-говноед” (*Июль*, 2006, s. 1), Mieszkaniec z dramatu *Miasto, gdzie ja*, zadaje pytania Aniołom, używając inwektyw: „Это что за еб твою мать, за бесстыжие две морды?! Вы зачем, проститутки, улыбаются? Вы, бляди, совесть потеряли, сучки?” (*Город, где я*, 2001, s. 9). Bohaterowie *Pijanych* i *Niežnośnie długich objęć* swoje niezadowolenie z życia „w plastikowym świecie” wyrażają w sposób bardzo dosadny: „никто блядь не чувствует, самого главного, [...] я думала, на хера мне вообще жить в этом резиновом мире” (*Пьяные*, 2012, s. 26), „им обоим хуево в этом ебаном, пластиковом мире, где никто ничего не чувствует и кажется, этой планете на этот раз действительно пришел пиздец” (*Невыносимо долгие объятия*, 2014, s. 1). W dramacie *Księga Rodzaju nr 2* jedna z postaci obwieszcza, że skoro nastąpił „dzień prostytucji”, to każdy powinien być zadowolony: „Эх, в каждом доме по аналу, да по групповой, да лесби, да инцест!” (*Бытие № 2*, 2004, s. 11).

Język bohaterów dramatów Wyrypajewa poddawany jest zabiegowi stylizacji, dzięki czemu czytelnik zostaje wprowadzony w realia, w jakich funkcjonują postaci. W utworze *Pijani* wypowiedzi bohaterów

489 Por. E. Курант, *Библейские реминисценции в пьесах Ивана Вырыпаева Июль и Бытие № 2*, „Juvenilia Philologorum Cracoviensium” 2013, t. 6, s. 219–230.

są chaotyczne, skrócone, niedokończone, charakteryzują bowiem rozmowę osób znajdujących się pod wpływem alkoholu:

МАРК. Тыжжш взя. (ты можешь взять) [...]

МАРК. Хэч помч. (хочу помочь) (*Пьяные*, 2012, s. 2).

Stylizowany na mowę potoczną język postaci jest pełen niedopowiedzeń, urwanych zdań, błędów stylistycznych, uproszczeń, wyrażeń kolokwialnych: „когда я... ну, как бы это сказать... э... ну, когда у меня произошла эта встреча... Ну, в общем, когда я это увидел. Вы знаете, рассказывать об этом не так просто, потому...” (*UFO*, 2012, s. 11), „КАТЯ. Ёб тыть, моб тыть, что это?! Неужто случилось?” (*Валентинов день*, 2001, s. 18).

W wielu tekstach Wyrypajew tworzy rozbudowane metafory, oparte na połączeniach wyrazowych wprowadzających element sztuczności. Jest to widoczne w dramacie *Солнечная линия*:

ВЕРНЕР. Да ты просто объевшаяся говна бактерия, вот ты кто!

БАРБАРА. А ты хитрожопый бурундук!

ВЕРНЕР. А ты вонючая тьма внутри глубокой жопы, мерзкого, ебливого барсука!

БАРБАРА. А ты обосравшийся кабан! (*Солнечная линия*, 2015, s. 20).

Ten zabieg można także dostrzec w utworze *Sentencie...*:

И сейчас я перечислю предметы моей любви. Я люблю: спички, сухие деревья, запах бензина, степь, пылесос „Юпитер”, сырок „Дружба”, маму, люблю счастье и красивые фотографии, люблю Соню и слово „транзистор”, и слово „бодаться”, люблю Родину и не стесняюсь своего чувства, люблю водку, уху, девушек с тонкими пальцами, сына и его мать, музыку Моцарта и Вивальди, кефир и приключения...Но, Костя, моя любовь не взаимна. Из всего перечисленного меня любят все: Моцарт от меня без ума, спички меня обожают, транзистор и тот, по мне сохнет. Но меня, увы, не любят ни Соня, ни Родина (*Сентенции Пантелея Карманова*, 1999–2000, s. 2).

Wykorzystanie podwójnego znaczenia słowa *rak* w dramacie *Taniec Delhi*, interpretowanego zarówno jako śmiertelna choroba, jak

i skorupiak, rak rzeczny, wciąga odbiorcę do gry, budując jednocześnie dystans wobec problematyki utworu, dotyczącej śmierci:

АЛИНА ПАВЛОВНА. То у меня рак, то удачная операция, то снова рак, то снова удачная операция. [...] мы все умрем. [...] Смерть всех нас лечит. [...] Рак наш доктор. Речной.[...]

АЛИНА ПАВЛОВНА. Речной рак наш доктор. Ха, ха, ха. Горе, а смешно. [...]

АЛИНА ПАВЛОВНА. Рак наш доктор, слышь, Лера, рак. Не болезнь, а тот, который в реке.[...]

АЛИНА ПАВЛОВНА. Речной рак – доктор. Понимаешь. Ха, ха, ха (*Танец Дели*, 2010, s. 26).

W dramacie *Tlen* bohater w sposób dosłowny przyjmuje nauczanie Chrystusa, zawarte w *Kazaniu na Górze* i zapisane w *Ewangeli* św. *Mateusza*, dotyczące szóstego przykazania „Nie cudzołóż”:

Jeśli więc prawe twoje oko jest ci powodem do grzechu, wyłup je i odrzuć od siebie. Lepiej bowiem jest dla ciebie, gdy zginie jeden z twoich członków, niż żeby całe twoje ciało miało być wrzucone do piekła. I jeśli prawa twoja ręka jest ci powodem do grzechu, odetnij ją i odrzuć od siebie. Lepiej bowiem jest dla ciebie, gdy zginie jeden z twoich członków, niż żeby całe twoje ciało miało iść do piekła⁴⁹⁰.

Dlatego też, kiedy Sasza zdaje sobie sprawę, że nie kocha swojej żony, pozbawia ją ręki i oka:

[...] если правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя; ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело было ввержено в геенну. И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, тоже именно поэтому. Поэтому, именно поэтому, Санек из маленького провинциального городка, поняв, что больше не смотрит на жену свою с вожделением, а только с похотью, схватил лопату, и сперва, ударил ее по груди, прекратив танцы ее легких, потом краем лопаты рассек ей глаз, а после отрубил ей руку, ибо,

⁴⁹⁰ *Ewangelia wg św. Mateusza* (Mt 5,27–30), [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. A. Jankowski i in., Poznań–Warszawa 1971, s. 1129.

пусть лучше пострадают члены, чем все ее, впрочем, не очень то уж, красивое тело, ввержено будет в геенну огненную (*Кислород*, 2002, s. 3).

Absurdalne i obrazoburcze zniekształcenie wymowy tekstu biblijnego realizuje się, jak pisze Weronika Biegluk-Leś, poprzez ironiczny dystans, trywializację problemu, paradoks⁴⁹¹. Taki desakralizujący wydźwięk ma też komentarz dotyczący sceny zwiastowania Marii Panny: „Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię”⁴⁹², zawarty w utworze *Sny* i traktujący o bezbronności kobiecego ciała: „Бог без всякого спроса забирается к женщинам в животы. Когда Дева Мария спала, Святой Дух пробрался в нее, и она им исполнилась. Женщины беззащитны, в них могут забираться все, кто угодно, начиная от бога и заканчивая разными мышами и птицами” (*Сны*, 1999, s. 4).

W dramacie *Lipiec* określenie „сделать предложение руки и сердца” kanibal Piotr potraktował dosłownie. Kiedy od Żanny-Neli dostał odpowiedź twierdzącą, w imię miłości zjadł jej rękę i serce:

извлечено было то, чего каждый любящий мужчина просит у любимой своей женщины, и потом отделена была кисть от руки, тут пришлось немного повозиться и пустить свои зубы в ход, но вот уже и второй женский предмет оказался в руках влюбленного. Случилось!

– Я прошу руки вашей и сердца, – говорит мужчина.

– Я согласна, – отвечает женщина (*Июль*, 2006, s. 14–15).

Budowanie metafory poprzez zastosowanie poetyki realizmu, naturalizmu i obsceniczności jest charakterystyczne dla wszystkich utworów dramatycznych Wyrupajewa. Aniołowie z *Miasta, gdzie ja* w swojej podróży po tym magicznym mieście mijają po drodze potulne psy, cygańskich mieszkańców, Dziadka Mroza, ale także „szczęśliwe dzieciństwo”:

1 АНГЕЛ. Мы шли [...] мимо кротких, добрых и чуть застенчивых собак.

⁴⁹¹ Zob. W. Biegluk-Leś, *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. Tlen Iwana Wyrupajewa*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 379.

⁴⁹² *Ewangelia wg św. Łukasza* (Łk 1,35), [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. A. Jankowski i in., Poznań–Warszawa 1971, s. 1181.

2 АНГЕЛ. Мимо цыган, незаметно подсовывающих деньги вам в карман.

1 АНГЕЛ. Мимо живого, настоящего Деда Мороза.

2 АНГЕЛ. Шли мимо счастливого детства (*Город, где я*, 2000, s. 3).

Podczas gdy Monica i Amy z *Niežnośnie długich objęć* lecą w „czarną dziurę nieskończoności”, Charlie leci do Berlina:

МОНИКА. Сейчас Моника летит в черную дыру.

ЭММИ. Сейчас Эмми летит в жуткую бесконечность.

ЧАРЛИ. Сейчас Чарли летит в Берлин (*Невыносимо долгие объятия*, 2014, s. 14).

Dla ukazania złożoności świata, wyrażającej się w przeciwstawnych, ale uzupełniających się siłach, Wyrypajew wykorzystuje metaforę światła i cienia⁴⁹³: „Но помни, что полноценной жизнью является лишь та жизнь, в которой и Тьма и Свет живут в гармонии и любви” (*Чему я научился...*, 2014, s. 6), „Свет и тень – вот и весь смысл моей жизни. Свет и тень – это и есть секрет моего счастья” (*Интервью S-FBP 4408*, 2016, s. 11), „Тьма и свет это две стороны одной реальности” (*Mahtaya electronic devices*, 2015, s. 24), „Свет светит во тьме” (*Интертеймент*, 2020, s. 19). Choć kontrastowe zestawienia pojęć konkretnych z abstrakcyjnymi często wywołują u odbiorcy zgrzyt estetyczny i intelektualny, to właśnie dzięki nim Wyrypajew ukazuje wielowymiarowość świata.

Rodzajem intertekstualnych reminiscencji⁴⁹⁴ jest paronomazja, będąca podstawą różnorodnych odmian gry słownej, stylizacji, a także źródłem żartów językowych. Polega ona na zestawieniu podobnie brzmiących słów, mających na celu uwydatnienie ich znaczeniowej bliskości, obcości lub przeciwieństwa⁴⁹⁵. Ilustracją tego zabiegu literackiego są następujące fragmenty dramatów: „Ибо, если вы будите любить любящих вас, какая вам награда?” (*Кислород*, 2002, s. 6), „Кто не боится заболеть этим ебаным раком?!” (*Пьяные*, 2012, s. 5), „А я не

493 Por. M. Pieczyński, *Духовность в драматургии Ивана Вырыпаева*, „Annales Neophilologiarum” 2016, nr 10, s. 129–150.

494 A. Супрун, *Текстовые реминисценции как языковое явление*, „Вопросы языкознания” 1995, nr 6, s. 20

495 Por. *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 2002, s. 375–376.

люблю любовь” (*Сны*, 1999, s. 3), „И у него были картонные карманы, чтобы класть туда краденые вещи” (*Город, где я*, 2000, s. 6), „Барбара, ты все время говоришь, какие-то невероятные вещи!” (*Солнечная линия*, 2015, s. 16), „где ты обитаешь, обитательница?” (*Валентинов день*, 2001, s. 4), „Нет никакого смысла ни в чем, ни в сущем, ни в вездесущем,/Ни в водоплавающем, ни в земноводном,/ Ни в чем нет никакого смысла, ни в чем” (*Бытие № 2*, 2004, s. 6).

Kolejną figurą stylistyczną, wykorzystywaną przez Wyručajewa jest elipsa stosowana często jako imitacja mowy potocznej. Pełni ona w dramatach funkcję znaczeniową i ekspresywną. W *Dniu Walentego* elipsa przejawia się w wypowiedzi jednej z bohatererek, która opuszcza słowo „wurfі”: „Блины. Блинный торт. Бери, не стесняйся. (Берет в одну руку блин, в другую рюмку). Ну, Валя, за тебя” (*Валентинов день*, 2001, s. 2). W dramacie *Солнечная линия* figura ta jest widoczna w pominięciu słów „zгаdzаму się” („есть согласие”):

ВЕРНЕР. Да уж!

БАРБАРА. Хотя в чем-то.

ВЕРНЕР. Еб, твою мать, Барбара!

БАРБАРА. Хотя в чем-то. (*Солнечная линия*, 2015, s. 16).

Dla zwiększenia wyrazistości emocjonalnej dramatopisarz stosuje taką figurę stylistyczną jak metonimia⁴⁹⁶. W *Księdze Rodzaju 2* rzeczownik „prostytutka” jest zastąpiony imionami Masza i Natasza: „Эх, да в каждом доме по Марине и по Наташе” (*Бытие № 2*, 2004, s. 11). Słowo „grób” zarówno w *Księdze Rodzaju 2*, jak i w *Tlenie* zamieniony jest informacją o głębokości, na której spoczywa nieboszczyk: „Ой, да гниют человеческие души на двухметровой глубине” (*Бытие № 2*, 2004, s. 10), „А жена эта, [...] спала на двухметровой глубине, в земле серпуховского огорода” (*Кислород*, 2002, s. 5), a określenie „современная, модная болезнь” ze *Snów* odnosi się do zakażenia wirusem HIV (*Сны*, 1999, s. 3).

Чęстym zabiegіem literackim jest także zamiana miejsc tych samych konstruktów składniowych czy stylistycznych: „Становлюсь первой русской женщиной Антониной космонавтом, [...] первой русской женщиной Антониной космонавтом становлюсь я [...]” (*Бытие № 2*,

496 Por. ibidem, hasło „metonimia”, s. 306–307; hasło „peryfrazа”, s. 381–382.

2004, s. 24), „Он сказал, что любит меня. Он меня любит, мама” (*Танец Дели*, 2010, s. 11), „ЛАУРА. Эй, эй, эй, ты ни в чем не виновата. [...] /ЛАУРА. Ты не в чем не виновата, эй, эй, эй!” (*Пьяные*, 2012, s. 6). Takie celowe zaburzenia szyku zdaniowego ma zrytmizować tekst, upodabniając go do utworu muzycznego.

Dla podkreślenia różnorodnych, naprzemiennie pojawiających się emocji odczuwanych przez bohaterkę *Niežnośnie długих объёг* autor wykorzystuje czasowniki: „плаче” i „уśmieха się”, zestawiając je z powtarzaną przez nią frazą „Я жива”:

Я жива, – шепчет Моника и плачет.

Я жива, – шепчет Моника и улыбается.

Я жива, – шепчет Моника и плачет.

Я жива, – шепчет Моника и улыбается (*Невыносимо долгие объятия*, 2014, s. 21).

W *Snach* na końcu kolejnych segmentów wypowiedzi powtarza się słowo „piekło”: „Умерла и попала в ад. Умер и в ад. Попала в ад. В ад. Сон про людей, которые умерли и попали в ад. Ад [...]. Здесь ад” (*Сны*, 1999, s. 6). Podobnie w dramacie *Lipiec* – słowo „spalił się”:

Сгорел дом, а в доме две собаки. Одна – черная, сука, дворняжка, а вторая – овчарка, полугодовалый кобель (s. 1).

Сгорело мое сердце, а в нем две собаки. Одна – маленькая шавка, которая все время меня боялась, а вторая, – огромная сучка, которую, всю жизнь боялась я (*Июль*, 2006, s. 13).

Takie powtórzenia pojawiają się na przestrzeni całego dramatu *Lipiec*: „лежит перед нами, готова ко всему, абсолютно ко всему, ко всему, в том смысле, что нет на свете ничего такого, к чему она не готова, – готова ко всему” (*Июль*, 2006, s. 11), a także w *Karaoke Vox*: „Красота, это что-то с детства любимое, что-то с раннего детства очень знакомое, что-то, такое, что нам с раннего детства очень нравится” (*Karaoke Vox*, 2011, s. 10).

W twórczości Wyrypajewa nieustannie powraca motyw ptaków⁴⁹⁷, które chcą się wydostać z ciała człowieka: „вместо ребенка у нее

⁴⁹⁷ W dramaturgii Wyrypajewa pojawiają się także obrazy delfinów i żmij. Jako przykład można podać takie dramaty jak *Сны*, *Нежноśnie długих объёг*, *Чzego nauczyłем się од жмii*, *UFO*.

в животе птицы какие-то завелись. Интересно, как это я мог ей туда птиц запустить? Ну и где, говорю, эти птицы? А она говорит, отпустила” (*Сны*, 1999, s. 3), „Птицы, целые стаи птиц летают у меня внутри и щекочут меня свои крыльями. [...] Ну-ка вы немедленно перестаньте щекочать меня, а то я вас, ух! [...]” (*Летние осы...*, 2012, s. 25), „Два серых голубя ломают свои крылья, пытаются вырваться наружу. [...] Есть только две глупых птицы [...]” (*Karaoke Vox*, 2012, s. 3). Ptak jest tu metaforą wolności w wymiarze metafizycznym⁴⁹⁸.

Powtarza się także motyw tańca rozumianego zarówno jako wyraz ekspresji fizycznej, forma rozładowania napięcia, oczyszczenia, jak i chęć ucieczki lub potrzeba wolności: „Танцы стали увлекать его, увлекать, и увлекли в какую-то новую страну. В этой стране, было только движение, только танцы и танцы” (*Кислород*, 2002, s. 1), „Кажется будто Марк исполняет какой-то странный, комический танец” (*Пьяные*, 2012, s. 2), „Все присутствующие на поминках, кроме Дэвида, исполняют общий танец. Это такой танец, который всегда исполняют в финалах мюзиклов” (*DreamWorks*, 2011, s. 49), „ВЕРНЕР. Что это за танец, Барбара?/БАРБАРА. Вряд ли у этого танца есть название. Кажется он мог бы называться *нежная нежность*” (*Солнечная линия*, 2015, s. 10), „Это танец – который говорит миру, что ужаса и боли нет, а есть только красота танца. Что все есть танец” (*Танец Дели*, 2010, s. 18).

Wielopoziomowa gra pozwala naświetlić podejmowane w dramatach rozważania na temat sensu życia. Wygrupajew zapytany, w czym zawiera się istota ludzkiej egzystencji, odpowiada, że tkwi ona w uświadamieniu sobie, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy: „понять свое предназначение. И поняв, выполнять ту функцию, которую в тебя заложила природа, космос. Быть на своем месте и с помощью этого помогать эволюции и больше себя раскрывать”⁴⁹⁹. Taki właśnie przekaz można znaleźć w utworze *Mahataya electronic devices*. Sens życia kryje się w harmonii z sobą i ze światem:

В развитии своих способностей.

В обретении гармонии.

498 Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 284.

499 Н. Балашкова, *Внутренняя практика: Иван Вырыпаев о том, как найти путь мастера*, <https://syg.ma/narkadz-narkadz/vnutrienniiaia-praktika-ivan-vyrypaev-o-tom-kak-naiti-put-mastiera> [4.07.2022].

В познании самого себя.

В эволюции (*Mahatma electronic devices*, 2015, s. 6).

W *Irańskiej konferencji* dramatopisarz dostrzega sens życia w samorozwoju i samodoskonaleniu człowieka: „Смысл жизни в том, чтобы жить и развиваться в эволюционном развитии от низшего организма к высшему” (*Иранская конференция*, 2017, s. 26), „Жить, познавать мир, свободно мыслить и любить” (*Иранская конференция*, 2017, s. 15). Jak przekonuje Wygrupajew w takich utworach jak *Taniec Delhi czy Iluzje*, sensem życia jest także wdzięczność za dar egzystencji, za wewnętrzną wolność: „внутри самого себя разрешить быть всему, что происходит вокруг и везде” (*Танец Дели*, s. 2009, 18), „Быть благодарным и быть ответственным” (*Иллюзии*, 2011, s. 2), „Я теперь поняла, что смысл моей жизни в том, чтобы дарить радость тем, кого я встречаю на своем пути” (*Нэнси*, 2018, s. 14). Trzeba zauważyć ukryte piękno świata: „разглядеть эту ебаную жемчужину, под этим толстым слоем мирового говна” (*Пьяные*, 2012, s. 27) i mieć odwagę realizować swoje marzenia, które w utworze *Wywiad S-FBP 4408*, porównane zostały do cukierka: „В жизни есть только один смысл. [...] Развернуть обертку конфеты, достать конфету и съесть” (*Интервью S-FBP 4408*, 2016, s. 3).

Oryginalność i atrakcyjność stylu Wygrupajewa polega na tym, że trafi on współczesnym językiem nazwać i opisać ponadczasowe tematy, dzięki czemu stają się one bliższe czytelnikowi. Dramaturg nieustannie poszukuje nowej, interesującej formy⁵⁰⁰, która przykuje uwagę odbiorcy i sprowokuje go do myślenia. Taką właśnie postawę twórczą artysta zaprezentował także w najnowszych dramatach: *Badania ściśle tajne. New Constructive Ethics* (*Закрытое исследование. New Constructive Ethics*, 2021)⁵⁰¹ i *Jedynie najwyższe drzewa na ziemi* (*Единственные самые высокие деревья на земле*, 2022).

500 Por. K. Osińska, *Gry z przeszłością*, „Dialog” 2004, nr 7, s. 176–185.

501 W 2021 roku na podstawie tego dramatu w Teatrze Telewizji powstał spektakl pt. *Badania ściśle tajne. New Constructive Ethics* w reżyserii Iwana Wygrupajewa.

Uwagi końcowe

*я стараюсь размышлять о жизни и любви.
И кому интересны мои размышления,
тому мои пьесы понятны⁵⁰².*

Iwan Wyrypajew

Iwan Wyrypajew, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej dramaturgii rosyjskiej, to artysta wszechstronny. Choć sam często powtarza, że jest przede wszystkim dramaturgiem, z powodzeniem realizuje się również w innych dziedzinach sztuki – jako reżyser teatralny i kinowy, aktor, scenarzysta, producent, pedagog, ostatnio nawet jako poeta. Obdarzony różnorodnością zainteresowań i umiejętnością pracy na wielu płaszczyznach autor *Lipca* to także przenikliwy obserwator, który potrafi w wyjątkowy i atrakcyjny sposób opisywać otaczającą go rzeczywistość.

Twórczość dramaturgiczna Wyrypajewa od lat przysparza badaczom wielu problemów interpretacyjnych, rzadko bywa też przedmiotem syntetycznych opracowań. Źródeł takiego stanu rzeczy można doszukiwać się przede wszystkim w niejednoznaczności gatunkowej utworów oraz metodzie artystycznej autora *Snów*. Polega ona na intertekstualnej grze, prowadzonej na poziomie gatunku, języka, relacji autor–narrator–odbiorca oraz związków z tradycją. Artysta świadomie buduje swoje utwory z fragmentów i odniesień do cudzych tekstów, należących zarówno do tradycji literackiej, jak i historycznej, filozoficznej i psychologicznej. Podstawowym budulcem tekstu dramatycznego, który swoje ideowe i artystyczne walory ujawnia jednocześnie w praktyce teatralnej, jest słowo nadające rytm i sens wypowiedzi oraz oddziałujące na emocje

⁵⁰² Wywiad z Iwanem Wyrypajewem. M. Свешникова, *Иван Вырыпаев поделится „Иллюзиями” со зрителями*, <https://www.vesti.ru/doc.html?id=585868> [dostęp: 29.07.2022].

odbiorcy. Język bohaterów dramatów unaocznia powierzchowność kontaktów międzyludzkich, nieumiejętność porozumienia się i niemożność zbudowania głębszych relacji.

Niniejsza monografia nie pretenduje do miana całościowego i kompletnego oglądu dramaturgii Wyrypajewa, jest tylko próbą jej interpretacji przeprowadzoną przez pryzmat estetyki postmodernizmu, rozumianego jako metoda artystyczna, pozwalająca opisać wielowymiarową rzeczywistość. W kontekście odrębności i specyfiki postmodernizmu rosyjskiego oraz działalności twórczej Wyrypajewa istotny jest postulat „śmierci autora”, wysunięty w eseju z 1967 roku przez Rolanda Barthes'a. Dużą trudność nastręcza odpowiedź na pytanie, jakie jest stanowisko autora *Lipca* w tej sprawie i czy odżegnuje się on od ostrzegania pisarza w Rosji jako proroka, autorytetu moralnego. Sytuacji nie ułatwia sam dramatopisarz, który niejednokrotnie zaprzecza sobie, kwestionując swoje poprzednie wypowiedzi i prowokując słuchacza. W jego twórczości można dostrzec pierwiastki moralizatorstwa i dydaktyzmu przejawiające się między innymi w odwołaniach do takich gatunków jak przypowieść, pouczenie, katecheza, kazanie, w wykorzystywaniu wątków biblijnych czy osobistych doświadczeń mistycznych. Jednakże to poczucie misji zostaje skontrastowane z potrzebą bycia showmanem, który dobrze chce sprzedać produkt, jak często artysta określa swój dramat czy spektakl. Wyrypajew w swojej dramaturgii stawia pod rozwagę istotę ludzkiej egzystencji, dąży do zdefiniowania takich pojęć jak Bóg, wolność, miłość, odpowiedzialność, ukazuje konsekwencje różnorodnych ludzkich zachowań, wyborów, dróg, podejmując wyzwanie rzucone przez poprzedników, którzy w Rosji pełnili rolę autorytetu moralnego, wzorca, mentora.

Bezsprzecznie Wyrypajew jest kontynuatorem rosyjskiej tradycji literackiej spod znaku Mikołaja Gogola, Aleksandra Ostrowskiego czy Antoniego Czechowa. Kontynuacja ta realizuje się w konwencji postmodernistycznej gry, prowadzonej zarówno na poziomie problematyki, jak i zastosowanych chwytów artystycznych: aluzji, śmiechu, ironii. Dramatopisarz nawiązuje także w swoich dziełach do tradycji literackiej i filozoficznej, odnoszącej się do różnych kręgów kulturowych. Wychoząc od postmodernistycznych gier prowadzonych przede wszystkim z rodzimą tradycją dramaturgiczną, Wyrypajew wpisuje się jednocześnie w europejski (światowy) kontekst kulturowy. Uniwersalność jego dramaturgii przejawia się w odwołaniach do twórczości wybitnych pisarzy europejskich i amerykańskich (William Szekspir, Ernest

Hemingway, Samuel Beckett), myślicieli Wschodu (Kora Al. Muzani, Omar Chajjam, Mooji), świętych chrześcijańskich (Matka Teresa, Paweł Apostoł, Mateusz Ewangelista). W utworach Wyrypajewa pojawiają się też odniesienia do wydarzeń zachodzących na arenie międzynarodowej, sytuacji historycznej i politycznej, problemów społecznych, ekologicznych. W wielu utworach można dostrzec aluzje do popkultury – świata muzyki (Sting, Damien Rice), filmu (Ingmar Bergman, Quentin Tarantino, Lars von Trier), czy kultowych seriali („Dr House”, „Breaking Bad”). Bohaterowie sztuk stają się coraz bardziej obywatelami świata, o czym świadczą imiona i miejsce zamieszkania lub pochodzenie, na przykład Emily Wenser z Australii, Hilde Jensen z Norwegii, Nick Scott z Ameryki, Dieter Lange z Niemiec.

Trudno przewidzieć, dokąd zaprowadzą Wyrypajewa postmodernistyczne gry (z) tradycją, językiem, formą. Wydaje się jednak, że właśnie dzięki nim unika dramaturg zbędnego, jego zdaniem, patosu, co pozwala mu *bywać*, ale nie *być* „przewodnikiem dusz”. Można uznać, że Iwan Wyrypajew jest artystą drogi, zarówno w sensie fizycznym – pracuje bowiem na kilku kontynentach: w Europie, Azji, Ameryce, jak i twórczym, nieustrudzenie poszukuje różnych form przekazu artystycznego.

Konsekwentnie stosowana przez artystę postmodernistyczna zasada łączenia motywów *sacrum* i *profanum*, miłości i śmierci, powagi i komizmu, brutalności i liryzmu sprawia, że jego dzieła układają się w wielogłosową opowieść o współczesnym świecie. Bohaterem tej opowieści jest samotny, zagubiony człowiek, rozpaczliwie poszukujący sensu życia. Połączenie owego metafizycznego wymiaru twórczości z nowoczesną, polifoniczną formą, opartą na idei korespondencji sztuk, łączącej słowo, gest sceniczny, muzykę, montaż filmowy, uprawnia badaczkę do twierdzenia, że wszystkie te cechy wyrażają dążenie twórcy do stworzenia dzieła synkretycznego, wytyczającego nowe drogi rozwoju dramatu.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa⁵⁰³

- Вырыпаев И., *Сны*, 1999.
Вырыпаев И., *Сентенции Пантелея Карманова*, 1999–2000.
Вырыпаев И., *Город, где я*, 2000.
Вырыпаев И., *Валентинов день*, 2001.
Вырыпаев И., *Кислород*, 2002.
Вырыпаев И., *Бытие № 2*, 2004.
Вырыпаев И., *Июль*, 2006.
Вырыпаев И., *Танец Дели*, 2010.
Вырыпаев И., *Караоке Vox*, 2011.
Вырыпаев И., *Иллюзии*, 2011.
Вырыпаев И., *DreamWorks*, 2011.
Вырыпаев И., *Летние осы кусают нас даже в ноябре*, 2012.
Вырыпаев И., *Пьяные*, 2012.
Вырыпаев И., *UFO*, 2012.
Вырыпаев И., *Сахар*, 2013
Вырыпаев И., *Чему я научился у змеи*, 2014.
Вырыпаев И., *Невыносимо долгие объятия*, 2014.
Вырыпаев И., *Mahtaya electronic devices*, 2015.
Вырыпаев И., *Солнечная линия*, 2015.
Вырыпаев И., *Интервью S-FBP 4408*, 2016.
Вырыпаев И., *Иранская конференция*, 2017.
Вырыпаев И., *Волнение*, 2018.
Вырыпаев И., *Нэнси*, 2018
Вырыпаев И., *Интертеймент*, 2020.

Bibliografia przedmiotowa w języku polskim

- Abaulin D., *Tlen i magia*, przeł. A. Kruk, „Dialog” 2003, nr 1–2, s. 233–235.
Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1989.
Bachtin M., *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czapplejowicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

⁵⁰³ Wszystkie analizowane utwory pochodzą z udostępnionego mi archiwum Iwana Wyurajewa.

- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Bachtin M., *Problem gatunków mowy*, [w:] Idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bachtin M., *Rabelais i Gogol (sztuka słowa i ludowa kultura śmiechu)*, [w:] Idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1983.
- Balcerzan E., *Autor i jego biografia*, „Twórczość” 1966, nr 9, s. 74–89.
- Balzac H., *Muza za zaścianka*, przeł. T. Boy-Żeleński, [w:] Idem, *Komedia ludzka*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1957–1963.
- Baniewicz E., *Wyrpajew – zdzieranie iluzji*, „Twórczość” 2013, nr 6, 118–122.
- Baran B., *Postmodernizm*, Kraków 1992.
- Barthes R., *Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poe'go*, [w:] *Lektury*, przeł. M.P. Markowski, Warszawa 2001, s. 131–166.
- Bartoszyński, *Postmodernizm a „sprawa polska”: przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1 (19), s. 36–54.
- Baudrillard J., *Gra resztkami* (wywiad przeprowadzony przez M. Titmarsh i S. Mele), przeł. A. Szahaj, [w:] *Postmodernizm i filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 203–228.
- Bauman Z., *O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce*, [w:] „*Teatr w miejscach nieteatralnych*”, Poznań 1998.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
- Bauman Z., *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchım*, przeł. J. Łaszcz, Gdańsk 2007.
- Bazyłow L., Wieczorkiewicz P., *Historia Rosji*, Wrocław 2005.
- Biegluk-Leś W., *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. Tlen Iwana Wyrpajewa*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 371–392.
- Błoński J., *Ja, wędrujący sen*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2 (8), s. 1–6.
- Bończa-Szabłowski J., *Czechow jak amerykański serial*, wywiad z Iwanem Wyrpajewem <http://www.rp.pl/Teatr/1-Wyrpajew-Czechow-jak-amerykanserial.html> [dostęp: 21.07.2022].
- Borowski M., *W poszukiwaniu realności. Przemiany formy dramatycznej końca XX wieku a nowe mimesis*, Kraków 2006.

- Brecht B., *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 118–127.
- Burns E., *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*, przeł. H. Holzhausen, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 3, s. 285–323.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie Literatury XX wieku*, Kraków 2007.
- Burzyńska A., *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005.
- Byrski K.M., *O sakralności klasycznego teatru indyjskiego*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M.B. Stykova, Lublin 1988, s. 25–34.
- Caillois R., *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.
- Charko-Klekot P., *Iwan Wyrpajew i melodia tekstu dramatycznego*, „Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 25, s. 118–130.
- Charko-Klekot P., *Szaleństwo codzienności we współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne” 2017, numer specjalny, s. 81–98.
- Chmura-Cegiełkowska K., *Wyrpajew reżyseruje „Wujaszka Wania”*, <http://www.aict.art.pl/2017/11/10/wyrpajew-rezyseruje-wujaszka-wanie/> [dostęp: 24.07.2022].
- Craig E., *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1985.
- Crawley J., *Przeklęte teraz*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 129–137.
- Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/3, s. 297–312.
- Culler J., *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998.
- Czajko I., *Łączą mnie z Polską zarówno związki twórcze, jak i rodzinne...*, Radio „Głos Rosji”, https://pl.sputniknews.com/polish.ruvr.ru/2014_08_10/Lacza-mnie-z-Polska-zarowno-zwiazki-tworcze-jak-i-rodzinne-0761/ [dostęp: 13.07.2022].
- Dąbrowski M., *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000.
- Degler J., *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław 2003.
- Deleuze G., Guattari F., *Kłaczce*, przeł. B. Banasik, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 221–237.
- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 221–237.
- Desperat K., *Postać sceniczna w teatrze narracyjnym. Lipiec Iwana Wyrpajewa, Biesiada u hrabiny Kotubaj Ireny Jun*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2014, nr 1, s.127–157.
- Domagała T., *Jak pić bez kaca – „Pijani” Wyrpajewa w reż. Rakowskiego w Teatrze Współczesnym w Szczecinie*, <http://domagalasielkultury.pl/2018/pic-bez-kaca-pijani-wyrpajewa-rez-rakowskiego-teatrze-wspolczesnym-szczecinie/> [dostęp:28.07.2022].

- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne*, red. N. Maliutina, J. Ławski, Białystok–Odessa 2014.
- Drużyńska J., „Tlen” Iwana Wyrpajewa, <http://www.radiokrakow.pl/kultura/tlen-i-wyrpajewa-recenzja/> [dostęp: 9.07.2022].
- Duszek A., *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.
- Dybel P., *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004.
- Dziamski G., *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995.
- Eco U., *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] Idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2001.
- Eco U., *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną a postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2, s. 12–35.
- Eliot T.S., *Poezja i dramat; Trzy głosy poezji*, [w:] *Szkice literackie*, przeł. H. Pręcłowska, M. Żurowski, W. Chlewik, Warszawa 1963.
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010.
- Filozofia Gillesa Deleuze’a – fragmenty*, [w:] *Foucault, Deleuze, Derrida*, red. B. Banasiak, K.M. Jaksender, A. Kucner, Foucault, Deleuze, Derrida, t. 3, Toruń 2011, s. 135–180.
- Fischer-Lichte E., *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wrocław 2012.
- Foucault M., *Kim jest autor?*, [w:] Idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 209–221.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007.
- Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
- Gazda G., Tyniecka-Masłowska S., *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006.
- Gazur Ł., *Współczesne haiku o ludzkiej samotności*, http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/1975_19.html [dostęp: 23.07.2022].
- Geertz C., *O gatunkach zmaconych*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 214–236.
- Genette G., *Strukturalizm a krytyka literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 3/65, s. 275–293.

- Giebułtowicz J., *Wstęp do dramatu Henryka Ibsena Dzika kaczką*, [w:] H. Ibsen, *Dzika kaczką*, przeł. J. Fruhling, Warszawa 1985, s. 5–14.
- Głowacka M., *Teatr życia małżeńskiego*, <http://teatralny.pl/recenzje/teatr-zycia-malzenskiego,1735.html> [dostęp: 10.07.2022].
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972.
- Głowiński M., *Gatunki literackie i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. M. Janion, A. Piorunowa, Warszawa 1967.
- Głowiński M., *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, [w:] Idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, t. 5, Kraków 2000, s. 5–33.
- Głowiński M., *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] Idem, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 196–221.
- Głowiński M., *Tradycja literacka*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstępem opatrzył Jerzy Szacki, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981.
- Gondowicz J., *Paradoks o autorze*, Kraków 2011.
- Gondowicz J., *Szept Boga w sercu*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 180–183.
- Góra N., *Dosłownie. O Teatrze.doc-umentalnym uwag kilka*, [w:] *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, red. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016, s. 65–72.
- Górski K., *Literatura i teatr*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003, s. 233–244.
- Gracla J., *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice 2001.
- Grotowski J., *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007.
- Hajdas M., *Storytelling – nowa koncepcja*, <http://bazekon.icm.edu.pl/bazekon/element/bwm/eta1.elem.ent.ek.on-element> [dostęp: 1.07.2022].
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.
- Hueckel M., *Sztuki Wyrzypajewa na polskich scenach*, http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg2_4/1,13,1928716,Sztuki-Wyrzypajewa-na-polskich-scenach.html [dostęp: 1.07.2022].
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

- Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 278–298.
- Hutnikiewicz A., *Czy dramat jest dziełem literackim?*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003, s. 77–84.
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1988.
- Jajte-Lewkowicz I., *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów w dramacie współczesnym*, [w:] *Dramat w tekście, tekst w dramacie*, red. A. Grabowski, J. Kopciński, Warszawa 2014.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 190–213.
- Janaszek-Ivanicková H., *Postmodernizm rosyjski z perspektywy międzynarodowej*, „Acta Neophilologica” 2002, nr 4, s. 58.
- Janikowski G., *Wszyscy są przeciwni tej wojnie*, <https://www.pap.pl/aktualnosci/news/Cwyrypajew-dla-pap-wszyscy-sa-przeciw-tej-wojnie.html> [dostęp: 30.08.2022].
- Jaworski S., *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2007.
- Kamiński Ł., „*To nie jest wewnętrzna sprawa jednego kraju*”, <https://e-teatr.pl/warszawa-rezyser-protestuje-przed-ambasada-w-obronie-nawalnego-757> [dostęp: 20.09.2022].
- Kaniewska B., *Metatekstowy sposób bycia*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5 (41), s. 20–33.
- Karpiuk D., *Wszyscy jesteśmy kosmitami*, <https://www.newsweek.pl/iwan-wyrupajew-wszyscy-jestesmy-kosmitami/wyoyhl5> [dostęp: 2.07.2022].
- Kasack W., *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku do roku 1996*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996.
- Kawka M., *Metatekst w tekście narracyjnym na przykładzie współczesnych utworów literatury dla dzieci*, Kraków 1990.
- Kędział M., *Iwan Wyrupajew: Sakralność jest we wszystkim. Nawet w toalecie*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/iwan-wyrupajew-sakralnosc-jest-we-wszystkim-nawet-w-toalecie/13cmtjs> [dostęp: 20.07.2022].
- Kielar P., *Iwan Wyrupajew. Rozmowy istotne*, <http://www.nina.gov.pl/iwan-wyrupajew-rozmowy-istotne> [dostęp: 5.07.2022].
- Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kopciński J., *Przejście. Dramaturgia końca XX wieku*, [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1998 roku. Antologia*, t. I, wstęp i wybór J. Kopciński, oprac. tekstów G. Wroniewicz, Warszawa 2012.
- Kopka K., *Dramaty generacji „P”*, [w:] *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne z dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2003.

- Kopka K., *Iwana Wyrypajewa walka o oddech*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 93–98.
- Kopka K., *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2003.
- Kosiński D., *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie*, [w:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 165–184.
- Kowalkowa D., „UFO. KONTAKT”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4100-ufo-kont-akt-rez-iwan-wyrypajew.html> [dostęp: 13.07.2022].
- Krajewska A., *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 148–152.
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Krajewska A., *Osoba w dramacie i dramat osoby*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003, s. 184–192.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–418.
- Królica A., *Ku dramatowi poetyckiemu. Przypadek Iwana Wyrypajewa*, „Balkan United” 2009, nr 5, s. 3–15.
- Kudelski A., *Duch i rozum – rozmowa z I. Wyrypajewem*, <http://www.new.org.pl/1248-duch-i-rozum> [dostęp: 8.07.2022].
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997.
- Kurjački-Góra N., „Nowy dramat” rosyjski na festiwalu młodej dramaturgii „Lubimowka”, [w:] *Tradycja i nowoczesność. Z zagadnień języka i literatury Słowian Wschodnich*, red. A. Kotkiewicz, B. Ostrowski, M. Knurowska, Kraków 2019, s. 116–125.
- Kurjački-Góra N., *O związkach Iwana Wyrypajewa z teatrem*, [w:] *Tradycja i nowoczesność. Z zagadnień języka i literatury Słowian Wschodnich*, red., A. Kotkiewicz, B. Ostrowski, M. Knurowska, M. Mazuś, Kraków 2020, s. 43–57.
- Kuydowicz M., *Ożenek w Teatrze Studio śmiesz, tumani, przestrasza*, <http://zwierciadlo.pl//teatr/ozenek-w-teatrze-studio-smiesz-tumani-przestrasz> [dostęp: 21.07.2022].
- Kwaśniewska M., *Czulość w nieczulości świata*, „Didaskalia” 2007, nr 10/81, <https://e-teatr.pl/czulosc-w-nieczulosci-swiatea-a46702> [dostęp: 12.07.2022].
- Kwiatkowski K., *Iwan Wyrypajew: Nigdzie nie pasuję*, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/87610/iwan-wyrypajew-nigdzie-nie-pasuje> [dostęp: 5.07.2022].

- Kyziół A., *Boski ożenek*, http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1535403,1_recenzja-spektaklu-ozenek-rez-iwan-wyrypajew.read [dostęp: 15.07.2022].
- Kyziół A., *Bóg za czarnym lasem, wywiad z Iwanem Wyrypajewem*, <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/143,watek.html> [dostęp: 10.07.2022].
- Kyziół A., *Jak nie żyć?* http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/15_04258,1_recenzja-spektaklu-taniec-delhi-rez-iwan-wyrypajew.read [dostęp: 15.07.2022].
- Kyziół A., *Prawdziwa solidarność*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/2149974,1,recenzja-spektaklu-18-m-rez-iwan-wyrypajew.read> [dostęp: 1.09.2022].
- Kyziół A., *Salonowe kłusanie*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1618683,1,recenzja-spektaklu-letnie-osy-kasaja-nas-nawet-w-listopadzie-rez-iwan-wyrypajew.read> [dostęp: 6.07.2022].
- Lappo I., *Muzyczność frazy Czechowa w polskich przekładach*, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. E. Rzewuska, J. Cymerman, Lublin 2013, s. 98–102.
- Legierska A., *Iwan Wyrypajew*, <http://culture.pl/pl/tworca/iwan-wyrypajew> [dostęp: 4.07.2022].
- Lehmann T.-H., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.
- Lipowiecki M., *Wybuchowa aporia*, przeł. K. Syska, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2015, nr 2 (31), s. 115–128.
- Luter A., *Bóg czasem kąsa*, „Przestrzenie Teatru” 2016, nr 7, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1495/bog_czasem_kasa/ [dostęp: 16.07.2022].
- Luter A., *Pieć czy miłosierdzie? Wokół „Pijanych” Iwana Wyrypajewa*, <http://wiesz.com.pl/2018/07/10/pieklo-czy-milosierdzie-wokol-pijanych-iwana-wyrypajewa/> [dostęp: 27.07.2022].
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1984.
- Łuba D., Matras A., *Iwan Wyrypajew. Showman jako nowy model artysty teatru*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 263–270.
- Maciejewski Ł., *Toposy z wąsami*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/851-toposy-z-wasami.html> [dostęp: 5.07.2022].
- Maciejewski Ł., *Zjawisko: Iwan Wyrypajew*, http://www.tarnow.pl/Kultura/Aktualnoscikultu_ralne/ [dostęp: 3.07.2022].
- Makowiecka K., *Rosjanie i literacka ponowoczesność*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. XLVII, z. 7.
- Marczyński J., „Borys Godunow”. *Smutek dwóch narodów*, <http://www.rp.pl/Teatr/306199946-Borys-Godunow-Smutek-dwoch-narodow.html#ap-1> [dostęp: 10.07.2022].

- Markiewicz H., *Autor i narrator*, [w:] Idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984.
- Markiewicz H., *Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych*, [w:] *Problemy teorii i dramatu*, red. J. Degler, Wrocław 1988, s. 247.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4–5, s. 245–263.
- Markiewicz H., *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 53/2, s. 331–352.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995.
- Marlewicz H., *Co to znaczy tat tvam asi? Zarys hermeneutyki Ramanudży*, „Przegląd Filozoficzny” 2012, nr 3 (83).
- Maroń A., *Formy wyrażenia obecności autora w dramaturgii Nikołaja Kolady*, <https://tepozytorium.ur.edu.pl> [dostęp: 28.07.2022].
- Marzec J., *Ken Wilber – pasja rozwoju*, „Przegląd Pedagogiczny” 2011, nr 2, s. 25–36.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, 6, s. 112–135.
- Matwijkeno K., *Nowa dramaturgia w Rosji: Iwan Wyrpajew*, przeł. A.L. Piotrowska, http://edukacjakulturalna.pl/osoby,1,2370,0,Iwan_Wyrpajew.html?locale=pl_PL [dostęp: 20.07.2022].
- Mayenowa M.R., *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 2003, t. 1.
- Mazurek H., *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do teatru*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 11–24.
- Mazurek H., *Postmodernistyczne gry z tradycjami. W świecie tekstów nowej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Literatury wschodniosłowiańskie w kręgu europejskich idei estetyczno-filozoficznych*, red. A. Wiczorek, Opole 2007, s. 239–245.
- Mazurek H., *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrpajewa*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, nr 20, s. 84–95.
- Mazurek H., *W moskiewskim Teatrze.doc*, [w:] *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007, s. 105–119.
- Mazurek H., *Cywilizacja współczesnego świata w odbiorze dramaturgów rosyjskich schyłku XX wieku*, [w:] *Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy*, red. L. Rożek, S. Jabłoński, Częstochowa 2003, s. 369–374.
- Mazurek H., *Dramaturdzy z Jekaterynburga*. „Szkoła” Nikołaja Kolady, Katowice 2007.
- Mazurek H., *Dwudziestowieczny dekadentyzm czy nowa forma dramatu? (O sztukach Aleksieja Szypienki)*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1998, t. 19, 105–112.

- Mazurek H., *Gra, mistyfikacja i żart w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*, red. H. Mazurek, Katowice 2000, s. 216–227.
- Mazurek H., *O scenopisarstwie, teatrze i życiu w nowej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, red. K. Duda, Kraków 2008, s. 216–227.
- Mazurek H., *Po lekturze dramatów Aleksieja Szypienki*, [w:] *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach*, red. H. Mazurek-Wita, Katowice 1995, s. 149–160.
- Mazurek H., *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002.
- Mięsowska L., „Meblowanie przestrzeni” w najnowszym dramacie rosyjskim, „Przegląd Ruscystyczny” 2015, nr 1 (145), s. 64–111.
- Mięsowska L., *Interpretacje motywów biblijnych w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Dziedzictwo religijne w literackiej kulturze Europy XIX i XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, s. 103–113.
- Mięsowska L., *Rozpad etosu rodziny tradycyjnej w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Ku antropologii rodziny*, red. L. Rożek, Częstochowa 2009, s. 245–260.
- Mięsowska L., „Gry w dramat” w najnowszym scenopisarstwie rosyjskim, [w:] *Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. H. Mazurek, Katowice 2004, s. 221–231.
- Mięsowska L., *Filozoficzne błazenady braci Priesniakowów. Rzecz o „dramaturgii środka”*, [w:] *„Literatura środka”. Kontekst słowiański*, red. B. Stempczyńska, L. Mięsowska, Katowice 2011, s. 41–63.
- Mięsowska L., *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007.
- Mięsowska L., *Między postkomunizmem a postmodernizmem. Najnowszy dramat rosyjski w poszukiwaniu tożsamości kulturowej*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” 2016, s. 59–77.
- Mięsowska L., Pawletko B., *Biblia w obrazkach. Iwana Wyrpajewa gra z pop(kulturą)*, „Studia Pragmalingwistyczne” 2011, t. 3, s. 371–382.
- Mięsowska L., Pawletko B., *Okiełznać dziki Ru.net: Internet a przemiany gatunkowe w literaturze rosyjskiej*, „Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, t. 20, s. 108.
- Miłkowski T., „Ożenek” Wyrpajewa, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/156822.html> [dostęp: 15.07.2022].
- Miodońska-Brooks E., Kulawik A., Tatara M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1974.
- Morawski S., *Problemy z postmodernizmem: czy możemy uchwycić istotę ponowoczesności?*, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2000, nr 1 (1), s. 9–20.

- Moskwin A., *Michał Durnienkow. Sześć sztuk*, wybór i red. A. Moskwin, Warszawa 2016.
- Moskwin A., *Sny o Irkucku*, „Teatr” 2003, nr 1/2, s. 23–24.
- Mrozek M., „UFO. Kontakt” – *kazanie Iwana Wyrpajewa*, http://wyborcza.pl/1,75410,12759280,_UFO_Kontakt_kazanie_Iwana_Wyrpajewa.html [13.07.2022].
- Mucha B., *Historia teatru rosyjskiego*, Piotrków Trybunalski 2001.
- Mukařovský J., *Dialog a monolog*, [w:] idem, *Wśród znaków i struktur: wybór szkiców*, przeł. J. Baluch, Warszawa 1970.
- Nawrocka-Leśniak M., *Muszę jeść, więc póki co wystawiam sztuki*, <http://kulturopoznan.pl/mim/kultura/news/spektakle,c,4/musze-jesc-wiec-poki-co-wystawiam-sztuki,95276.html> [dostęp: 5.07.2022].
- Nicoll A., *Dzieje dramatu*, cz. II, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki Warszawa 1983.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i wstępem opatrzył G. Sowiński, Kraków 2011.
- Nycz R., *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 153–180.
- Nycz R., *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Oczak D., „Sachar” *Wyrpajewa na Avant Art Festival*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/170439/sachar-wyrpajewa-na-avant-art-festival> [dostęp: 7.09.2022].
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka „ja” literackiego („ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, „Teksty” 1981, nr 6, s. 38–63.
- Olaszek B., *Symbolika wody w dramatach A. Czechowa*, „Collectanea Philologica” 2006, nr 9, s. 235–243.
- Olędzki S., *Co to jest fuga?*, <http://muzykalia.edu.pl/> [dostęp: 25.07.2022].
- Osińska K., „*Тупые, дукие, идиоты*” a nowy teatr w Rosji na przełomie XX i XXI wieku, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica” 2013, numer specjalny, s. 31–42.
- Osińska K., *Dramaturgia i teatr w latach 1895–1917*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.
- Osińska K., *Gry z przeszłością*, „Dialog” 2004, nr 7, s. 176–185.
- Osińska K., *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003.
- Osińska K., *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku*, Warszawa 1997.

- Osińska K., *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania transformacje*, Gdańsk 2009.
- Ostermeier T., *Teatr w dobie przyspieszenia*, przeł. K. Wielga, „Didaskalia” 2000, nr 36, s. 15–18.
- Panek J., *Sloneczny mur Wyrpajewa*, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,20850086,teatr-polonia-krystyny-jandy-sloneczny-mur-wyrpajewa.html> [dostęp: 3.07.2022].
- Pawletko B., Waligórska-Olejniczak B., *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych. Kontekst literacki i kulturowy*, Katowice 2020.
- Pawłowski R., *Tlen w zatrutym powietrzu*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 29, https://wyborcza.pl/1,75410,7525201,Tlen_w_zatrutym_powietrzu.html [dostęp: 30.07.2022].
- Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 183–208.
- Pieczyński M., *Iwan Wyrpajew: Odchodzę z teatru*, „Do Rzeczy” 2015, nr 33, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/206812.html> [dostęp: 9.07.2022].
- Pieczyński M., *Modele dialogu z tradycją w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, Szczecin 2021.
- Pietrzak P., *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 187–196.
- Pietrzycka-Bohosiewicz K., *Historia zapisana w człowieku... Wybrane problemy wolnej literatury rosyjskiej*, Kraków 2008.
- Piłat W., „Komunalka” jako obraz archetypowy w najnowszej dramaturgii rosyjskiej, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2005, t. 5, s. 9–16.
- Piłat W., „Szkoła” Nikołaja Kolady. O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigariewa, *Dawna a nowa Rosja*, red. R. Jarkowski, N. Kasperek, Warszawa 2002, s. 287–296.
- Piłat W., *Funkcjonowanie motywów biblijnych w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, „Przegląd Rusycystyczny” 2002, nr 4, s. 72–78.
- Piłat W., *Monodram we współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Acta Neophilologica” 2015, nr 1/17, s. 145–152.
- Piłat W., *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000.
- Piłat W., *Od „nowego realizmu” ku poszukiwaniom awangardowym. Kilka uwag o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Acta Universitatis Lodzianensis Folia Litteraria Rossica” 2013, nr 6, s. 43–48.
- Piłat W., *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*, Olsztyn 1995.
- Popczyk-Szczęśna B., *Biblia jako wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrpajewa*, [w:] *Życie Księgi. Biblia a teatr i dramat współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa 2010, s. 196–212.

- Popczyk-Szczęсна B., *Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrupajewa*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 29, s. 119–130.
- Popczyk-Szczęсна B., *Tekstualność i teatralność*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 187–196.
- Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, red. M. Giżycki, Warszawa 1988.
- Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007.
- Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Warszawa 1978.
- Puzyna-Chojka J., *Odkłamywanie. Nowa dramaturgia rosyjska*, „Dialog” 2004, nr 4 2004, s. 56–60.
- Raszewski Z., *Partytura teatralna*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988.
- Ratajczakowa D., *Reality drama*, „Dialog” 2004, nr 7, s. 61–65.
- Ratajczakowa D., *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003.
- Ratajczakowa D., *Teatralność i sceniczność*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003.
- Realności i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, red. L. Suchanek, Kraków 1997.
- Ricoeur P., *Egzegeza i hermeneutyka*, [w:] Idem, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska, Warszawa 1985.
- Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, [w:] *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska, Warszawa 1985.
- Rosner K., *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Warszawa 1991.
- Rudniew P., *Lekcja kanibala*, przeł. I. Perelmutter, „Dialog” 2008, nr 7–8, s. 108–112.
- Ruta-Rutkowaska K., *Polska tradycja metadramatu*, Warszawa 2012.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramaturgia Romana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego*, Warszawa 2001.
- Ruta-Rutkowska K., *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- Ruta-Rutkowska K., *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 2, s. 113–138.
- Ruta-Rutkowska K., *Opowiadanie w dramacie*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- Sapeńko R., *Estetyka – mit – neomit*, [w:] *Mitologizacja kultury w polskiej i iberyjskiej twórczości artystycznej*, red. W. Charchalis i B. Trocha, s. 61.

- Semczuk M., *Teatralna „moda na Rosję”. Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2013, nr 13, s. 169–180.
- Semil M., Wysińska E., *Słownik współczesnego teatru*, Warszawa 1990.
- Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977.
- Skiba K., *Klasyczny taniec indyjski jako ścieżka duchowego rozwoju*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 1, s. 149–164.
- Skotnicka A., *Na brzegach snu: zasypianie i przebudzenie w utworach współczesnej prozy rosyjskiej*, „Slavica Wratislaviensia” 2012, t. 155, s. 267–279.
- Skowronek B., Paździo J., *Inszenizacje intermedialności w filmie Tlen Iwana Wyrypajewa*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2013, nr 5, s. 128–135.
- Skrzydelski P., *Teatr życiem płacony*, <http://teatralna-warszawa.blogspot.com/2017/09/wyrypajew-wciaz-mysle-ze-autorem-w.html> [dostęp: 29.07.2022].
- Skuczyński J., „Anektowanie rzeczywistości” w dramacie, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, red. J. Degler, Wrocław 2003.
- Skwarczyńska S., *Dramat – literatura czy teatr*, [w:] *Problemy teorii i dramatu*, red. J. Degler, Wrocław 1988.
- Skwarczyńska S., *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, [w:] Eadem, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970.
- Skwarczyńska S., *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] Eadem, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970.
- Skwarczyńska S., *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Skwarczyńska S., *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, [w:] Eadem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953.
- Sławińska I., *Czytanie dramatu*, [w:] Eadem, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.
- Sławińska I., *Odczytanie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003.
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2002.
- Styan J., *Współczesny dramat*, Wrocław 1995.
- Suchan J., *Dwa modele intertekstualności: Waliszewski i Janisch*, „Artium Quaestiones” 2002, nr 12, s. 75–109.

- Suchowierchow A., *Rosyjski teatr bez pytań i odpowiedzi*, przeł. A. Mirkes, M. Radziwon, „Dialog” 2001, nr 2, s. 123–128.
- Sugiera M., *Zapośredniczone spojrzenie: ramy i punkty widzenia w dramacie*, [w:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009
- Szapir M., *Doświadczenie estetyczne XX wieku: awangarda i postmodernizm*, przeł. P. Fast, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2015, nr 2 (31), s. 107–114.
- Szkaradnik K., *Metanarracja postmodernizmu? O aporiach myśli wyzwolonej*, „Hybris” 2012, nr 17, s. 101–120.
- Szondi P., *Teoria nowoczesnego dramatu*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976.
- Szymczak G., *Z recepcji rosyjskiej literatury postmodernistycznej w Polsce (na przykładzie twórczości Władimira Sorokina, Wiktora Jerofiejewa i Wiktora Pielewina)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2015, nr 20.
- Świątkowska W., *Iluzje bez kontaktu*, http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/224/iluzje_bez_kontakt/ [dostęp: 18.07.2022].
- Świontek S., *Dialog dramat metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999.
- Targoń J., *Nieznosnie długie objęcia. Bajka na dobranoc*, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,19304054,nieznosnie-dlugie-objecia-bajka-na-dobranoc-recenzja.html> [dostęp: 17.07.2022].
- Teatralna Biblioteka Sergieja Efrimowa (Театральная библиотека Сергея Ефремова)*, <http://www.theatre-library.ru/authors/v/vyrypaev> [dostęp: 28.07.2022].
- Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007.
- Tyka A., *Olega i Władimira Priesniakowów postmodernistyczne gry (z) Biblią*, „Acta Universitatis Lodzianensis Folia Litteraria Rossica” 2013, zeszyt specjalny, s. 211–223.
- Tyszka J., *Paroles, paroles, paroles...*, <http://teatralny.pl/recenzje/paroles-paroles-paroles,120.2.html> [dostęp: 27.07.2022].
- Wakar J., *Zagadki Iwana Wyrupajewa*, <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/884884,zagadki-iwana-wyrupajewa.html> [dostęp: 9.07.2022].
- Waligórska-Olejniczak B., „Czadowy” *życiorys bohatera drogi, czyli komparatystyczne spojrzenie na Moskwę-Pietuszki Wieniedikta Jerofiejewa i Jak zostałem pisarzem Andrzeja Stasiuka*, „Acta Polono-Ruthenica” 2011, z. 16, s. 265–275.
- Waligórska-Olejniczak B., *Literackie konstelacje (w) twórczości Andrieja Zwiagincewa*, Poznań 2022.
- Waligórska-Olejniczak B., *Sacrum w drodze*, Poznań 2013.

- Waligórska-Olejniczak B., *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009.
- Walter B., *Co to jest teatr epicki?*, [w:] *Brecht w oczach krytyki światowej*, red. i przeł. R. Szydłowski, Warszawa 1975.
- Wąchocka E., *Autor i dramat*, Katowice 1999.
- Wąchocka E., *Ujęcie doświadczenia wewnętrznego w teatrze absurdu i w dramaturgii subiektywnej*, [w:] *Teatr absurdu: nowy czy stary teatr?*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Werner W., *Historyczność kultury. W poszukiwaniu myślowego fundamentu współczesnej historiografii*, Poznań 2009.
- Wierzbicka A., *Metatekst – w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, red. M. Mayenowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 105–121.
- Wilber K., *Psychologia integralna. Świadomość, duch, psychologia, terapia*, przeł. H. Smagacz, Warszawa 2000.
- Wilber K., *Śmiertelni nieśmiertelni. Prawdziwa opowieść o życiu, miłości, cierpieniu, umieraniu i wyzwoleniu*, przeł. A. Biała, Warszawa 2007.
- Wirth A., *Struktura sztuk Brechta*, Wrocław 1996.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 1997.
- Wojciechowski A., *Iwan Wyrypajew. Rozmowy istotne*, <http://ninateka.pl/film/iwan-wyrypajew-rozmowy-istotne> [dostęp: 25.07.2022].
- Wróbel A., *Reżyser Kirill Sieriebriennikow skazany na trzy lata więzienia w zawieszeniu*, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/1484591,rosja-rezyser-kirill-sieriebriennikow-skazany-na-trzy-lata-wiezienia-w-zawieszeniu.html> [dostęp: 7.07.2022].
- Wróblewski J., *Rozwój albo pizdziec*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/a/paszp-orty/1535631,1,rozmowa-z-iwanem-wyrypajewem.read> [dostęp: 16.07.2022].
- Wróblewski J., *Tlen*, „Polityka” 2010, nr 6, s. 41–42.
- Wyrypajew I., *DreamWorks*, przeł. K. Gruszka, Teatr TR Warszawa, <http://archiwum.trwarszawa.pl/pl/obiekty/pelny-tekst-spektaklu-dream-works-iwana-wyrypajewa-nowa-dram> [dostęp: 13.07.2022].
- Wyrypajew I., *Iluzje*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2011, nr 9, s. 43–66.
- Wyrypajew I., *Lipiec*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2008, nr 7–8, s. 88–106.
- Wyrypajew I., *Pijani*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2015, nr 1, s. 138–178.
- Wyrypajew I., *Sny*, przeł. A. Moskwin, „Dialog” 2003, nr 1–2, s. 99–105.
- Wyrypajew I., *Tlen*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2003, nr 6, s. 56–75.
- Zasławski G., *Między tęsknotą a blichтром*, przeł. M. Jagiełło, „Dialog” 2001, nr 2, s. 129–136.
- Zeidler-Janiszewska A., *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa 1994.

- Zielińska M., *Cztery miłości*, „Dialog” nr 9, 2011, s. 130–135.
- Ziomek J., *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 403–416.
- Zubko I., *Rosyjski teatr w dobie renesansu*, <http://www.mysl-polska.pl/685> [dostęp: 2.07.2022].
- Zywert A., „*Rosja śniegiem stoi*”. Motyw śniegu/lodu w twórczości Władimira Sorokina, „*Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*” 2015, nr 25, s. 86–95.
- Żechowski C., „*Iluzje*” Iwana Wyrypajewa jako głos ws. metafizyki złudzeń, https://e-teatr.pl/files/programy/64737/iluzje_teatr_na_woli_warszawa_2011.pdf [dostęp: 25.07.2022].

Bibliografia przedmiotowa w języku rosyjskim

- Абаулин Д., *Музыка и танцующий текст*, http://www.arteria.ru/30_09_2002_1.htm [dostęp: 8.07.2022].
- Авдошина Е., *Я еще буду жить и работать в России*, http://www.ng.ru/culture/2018-11-11/7_7349_viripaev.html [dostęp: 8.07.2022].
- Автухович Т., *Риторические проекции авторского „я”*, [w:] *Проблема автора: онтология, типология, диалог. Литературоведческий сборник*, ред. М. Гиришман, Донецк 2006, s. 12–31.
- Агеносов В., *Русская литература XX века*, Москва 1999.
- Азеева И., Акопджанян Я., *Театральный универсум Ивана Вырыпаева*, „*Верхневолжский филологический вестник*” 2016, nr 2, s. 170–173.
- Айзенберг М., *Искусство равных возможностей*, „*Московский наблюдатель*” 1991, nr 5, s. 12–13.
- Алдашева И., *Большая российская энциклопедия*, https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/3475371 [dostęp: 30.07.2022].
- Алпатова И., *Dreamworks**Мечта сбывается*, <http://www.teatr.ru/docs/tpl/doc.asp?id=2918> [dostęp: 26.07.2022].
- Артемьев В., *Сплошной интертеймент*, <https://novayagazeta.ru/articles/2020/02/17/83972-sploshnoy-interteymnt> [dostęp: 8.09.2022].
- Баженова Л., *Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка*, Санкт-Петербург 2008.
- Балашкова Н., *Внутренняя практика: Иван Вырыпаев о том, как найти путь мастера*, <https://syg.ma/narkadz-narkadz/vnutrienniiaia-praktika-ivan-vyrypaev-o-tom-kak-na-iti-put-mastiera> [4.07.2022].
- Батагов А., *Волнение. Сольный концерт*, <https://zaryadyehall.com/arkhiv-meropriyatiy/nov-im/premera-vokalnogo-tsikla-antona-batagova/> [3.07.2022].
- Башлыков А., *Иван Вырыпаев: Искусство – это очень опасно*, http://www.fraufluger.ru/persons/Ivan%20_Vyrypaev_Iskusstvo_eto_ochen_opasno_.htm [dostęp: 8.07.2022].

- Безруков А., *Поэтика интертекстуальности*, Бирск 2005.
- Бердник Е., *Применение понятия „метатекст“ к произведению словесного искусства*, „Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии” 2013, nr 10(29), <https://sibac.info/conf/philolog/xxix/34517> [dostęp: 21.07.2022].
- Березовчук И., *Реальность арт-хауза*, „Октябрь” 2008, nr 3, <https://magazi.nes.gorky.media/october/2008/3/realnost-art-hauza.html> [dostęp: 4.07.2022].
- Берман Б., Жандарев А., *На ночь глядя. Иван Вырыпаев*, https://www.vokrug.tv/video/show/gost_ivan_vyrypaev_na_noch_glyadya_vypusk_ot_03052017/ [dostęp: 26.07.2022].
- Берман Н., *Актер должен отдавать себе отчёт, что ему нужно распрощаться с идеей „четвёртой стены” навсегда*, <http://oppeople.ru/portraits/44> [dostęp: 24.07.2022].
- Берман Н., *„Есть мечта – поставить на большой сцене Малого театра”. Иван Вырыпаев рассказал „Газете.Ru” о проекте „Сахар”*, https://www.gazeta.ru/culture/2013/10/21/a_5717837.shtml [dostęp: 12.07.2022].
- Богданова О., *„Новая драма”. Модель жертвы*, https://cyberleninka.ru/article/n/no_vaya-drama-model-zhertvy [dostęp: 5.07.2022].
- Богданова О., *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века начало XXI века)*, Санкт-Петербург 2004.
- Боймерс Б., Липовецкий М., *„Бог – это кровь”. Театр и кинематограф Ивана Вырыпаева*, <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/192-247bojmers-lipovetskij.pdf> [dostęp: 21.07.2022].
- Болотян И., *„Новая драма” между жизнью и Интернетом*, „Современная драматургия” 2008, nr 1, s. 186–191.
- Болотян И., *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания*, [w:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI. Проблема конфликта*, науч. ред. Т. Журчева, Самара 2009.
- Болотян И., Лавлинский С., *Конфликт драматический*, „Миргород” 2016, nr 1, s. 27–32.
- Болотян И., *Новая драма. Жизнь в текстах*, „Современная драматургия” 2006, nr 1, s. 158–170.
- Брусницына Н., *Современные интерпретации классики на сцене театра „Новая драма”*, Самара 2016.
- Быков Д., *Иван Вырыпаев. Литература про меня*, <http://ruvideochats.ru/-ivan-vyrypaev-literatura-pro-menia-vedushchii-i-sobesednik--dmitrii-bykov-vgs-html> [dostęp: 19.07.2022].
- Васильева Д., *„Ваня Вырыпаев – важнейший художник из всех моих современников”*, <http://www.irk.ru/news/articles/20170511/theatre/> [dostęp: 11.07.2022].

- Вельмакина А., *С чего все вдруг стали такими обидчивыми и тонкими?*, <https://www.buro247.ru/culture/theatre/ivan-vyrypaev-praktika.html> [dostep: 11.07.2022].
- Ветелина Г., *„Новая драма” XX–XXI вв. Проблематика, типология, эстетика, история вопроса*, Омск 2009.
- Витвицкая Н., *Полный „Сахар”. Иван Вырыпаев и Казимир Луске придумали рок-шоу с драматическим эффектом*, https://tvrain.ru/teleshov/novyj_god_na_dozhde_2014/rok_shou_sahar_ivana_vyrypaeva-359968/ [dostep: 9.07.2022].
- Войцеховский В., *Драматизируй это. Драматурги Иван Вырыпаев и Николай Коляда – о театральном фестивале „Новая драма”*, <https://moslenta.ru/kultura/viripaev.htm> [dostep: 9.07.2022].
- Воробьева М., *Всё, что мы можем – только любить*, <https://53news.ru/novosti/43302-dva-vpechatleniya-o-vstreche-s-dramaturgom-ivanom-vyrypaevym.html> [dostep: 17.07.2022].
- Вырыпаев И., *Кислород. Июль. Танец Дели*, Москва 2011.
- Вырыпаев И., *Пьесы*, Москва 2016.
- Вырыпаев И., *13 текстов, написанных осенью*, ред. Т. Тимакова, Москва 2005.
- Гаврилова М., *Эйфория. Русское поле экспериментов*, <http://www.kinokadr.ru/articles/2006/10/08/euphoria.shtml> [dostep: 6.07.2022].
- Гнедич И., *Понятие двойного кода и его значение в литературе постмодернизма*, <http://docplayer.ru/36228253-Glava-1-ponyatie-dvoynogo-koda-i-ego-znachenie-v-literature-postmodernizma.html> [dostep: 6.07.2022].
- Голованова И., *История мировой литературы. Постмодернизм*, <http://ruslit.biz/golovanova-i-s-istoriya-mirovoj-literatury-postmodernizm/> [dostep: 30.07.2022].
- Гончарова-Грабовская С., *„Новая драма” рубежа XX–XXI вв. и полемика вокруг*, [w:] *Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы*, Санкт-Петербург 2007, s.100–107.
- Гончарова-Грабовская С., *Актуальные проблемы русской драматургии конца XX– начала XXI в.*, Москва 2003.
- Гончарова-Грабовская С., *Комедия в русской драматургии конца XX–XXI века*, Москва 2006.
- Григорян И., *Гротескный субъект в пьесе И. Вырыпаева „Кислород”* [w:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*, С. Лавлинский, В. Малкина, Екатеринбург 2017.
- Громова М., *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Москва 2006.
- Давыдова М., *На последнем издыхании*, http://www.smotr.ru/2002/2002_doc_02.htm [dostep: 8.07.2022].

- Давыдова М., *Не хочу показаться сумасшедшим, но я жду эпоху Возрождения*, <https://iz.ru/news/316882> [dostęp: 18.07.2022].
- Даниленко В., *Постмодернизм в русской литературе: теория и практика (Литература и современность)*, „Литературная учеба” 2009, nr 3, s. 25–36.
- Данилов Р., *Почему нужно смотреть спектакль „Сахар” прямо сейчас*, <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/art/195709-give-me-some-sugar> [dostęp: 8.07.2022].
- Дедова О., *Графическая неоднородность как категория гипертекста*, „Вестник Московского университета” 2002, nr 6, s. 91–103.
- Дмитревская М., *Иван Вырыпаев: „Мой Бог – это эволюционное развитие”*, <http://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/ivan-vyrypaev-moj-bog-eto-evolyucionnoe-razvitie/> [dostęp: 10.07.2022].
- Дмитревская М., *Милый лжец*, <http://ptj.spb.ru/blog/milyj-lzhec/> [dostęp: 2.07.2022].
- Дурненков В., Дурненков М., *Культурный слой*, Москва 2005.
- Емелин В., *Постмодернизм. В поисках определения*, <http://emeline.narod.ru> [dostęp: 4.07.2022].
- Жолковский А., *Блуждающие сны. Из истории русского модернизма*, Москва 1992.
- Журчева Т., „Тольяттинская драматургия” как провинциальный литературный проект, [w:] Eadem, *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков. Предварительные итоги*, Самара 2016, s. 280–296.
- Журчева О., *Автор в драме. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара 2007.
- Журчева О., *Деформация драматургической поэтики в новейшей драме XXI века*, Самара 2008.
- Журчева О., *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века*, Самара 2001.
- Журчева О., *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Учебное пособие*, Самара 2001.
- Журчева О., *Жанровый канон в новейшей русской драме (на материале пьес В. Леванова и И. Вырыпаева)*, „Вестник Челябинского государственного педагогического университета” 2016, nr 1, s. 89–93.
- Журчева О., *Поэтика „новой драмы”*, [w:] Eadem, „Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века”, Самара 2001, <http://udik.com.ua/books/book-1387/> [dostęp: 15.07.2022].
- Журчева О., *Своеобразие русской лирической драмы XX века (Психология жанра)*, [w:] Eadem, *Психология литературного творчества и восприятие искусства*, Самара 2001, s. 111–134.
- Журчева О., *Формы выражения авторского сознания в новейшей русской драме*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria Rossica” 2014, nr 7, s. 277–285.

- Журчева Т., *Герой и среда в современной драматургии. От „Утиной охоты” до „Кислорода” и „Пластилина”*, [w:] *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*, ред. Т. Печерская, Новосибирск 2011, <http://ngti.ru/wp-content/uploads/2017/10/Sovremennaya-dramaturgiya-v-kontekste-traditsiy-i-novacyi.pdf> [dostep: 30.07.2022].
- Журчева Т., *Герой и среда в современной драматургии: от „Утиной охоты” до „Кислорода” и „Пластилина”*, [w:] *Eadem, Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя*, Самара 2012, с. 5–16.
- Забалуев В., Зензинов А., *Кислород для Театра. Doc*, [www.russ.ru,http://territoryfest.ru/about/press/kislorod-dla-teatranbspdoc-vladimir-zabalujev-inbspaleksej-zenzinov-onbspkoncepcii-inbspnovyhspektaklahteatrnbspdoc](http://territoryfest.ru/about/press/kislorod-dla-teatranbspdoc-vladimir-zabalujev-inbspaleksej-zenzinov-onbspkoncepcii-inbspnovyhspektaklahteatrnbspdoc) [dostep: 8.07.2022].
- Забалуев В., Зензинов А., *Новая драма: практика свободы*, „Новый мир” 2008, nr 4, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/4/za14.html [dostep: 27.07.2022].
- Забалуев В., Зензинов А., *Между медитацией и „ноу хау”. Российская новая драма в поисках самой себя*, „Современная драматургия” 2003, nr 4, с. 142–168.
- Забалуев В., Зензинов А., *„Новая драма” как драма нового*, „Театр” 2003, nr 4, с. 128–131.
- Забалуев В., Зензинов А., *Между андерграундом и мейнстримом*, „Апология” 2005, nr 7, <http://www.journal-apologia.ru> [dostep: 6.07.2022].
- Зайонц Л., *История слова и понятия „провинция” в русской культуре*, „Russian Literature. North Holland” 2003, nr 53, с. 314–323.
- Зайцева И., *Поэтика современного драматургического дискурса*, Москва 2002.
- Заозерская А., *Режиссер Иван Вырыпаев. „Любовь – единственная реальность, которая существует”*, <http://www.teatral-online.ru/news/5771/> [dostep: 6.07.2022].
- Заславский Г., *„Бумажная” драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра?*, „Знамя” 1999, nr 9, <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/9/zaslav-pr.html> [dostep: 25.07.2022].
- Зиннатуллина Р., *Дискурсы насилия в литературе „новой драмы”*, http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/45081/1/philosophy21_2016_51.pdf [dostep: 6.07.2022].
- Ильин И., *Постмодернизм*, [w:] *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины*, ред. И. Ильин, Е. Цурганова, Москва 1996.
- Канунникова И., *Русская драматургия XX века*, Москва 2003.
- Карась А., *Любовный четырехугольник*, http://www.smotr.ru/2011/2011_practica_ill.htm [dostep: 25.07.2022].

- Киреева Е., *К вопросу о тактиках конфликтной коммуникации*, „Verbum” 2015, nr 6, s. 84–94.
- Киселев А., „Я – человек-скрепа”. Иван Вырыпаев о тоске по России, <https://daily.afisha.ru/brain/10715-ya-chelovek-skrepa-ivan-vyrypaev-o-toske-po-rossii/> [dostęp: 15.07.2022].
- Ковальская Е., *Нам надо лечиться*, <http://archives.colta.ru/docs/20997> [dostęp: 15.07.2022].
- Козлова А., *Проблема сопоставления формы и содержания в кинематографе Ивана Вырыпаева*, „Арткульт” 2014, nr 13, s. 50–55.
- Коняшов Ф., *Арт-хаус в кино. „Танец Дели” Ивана Вырыпаева*, <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/artkino/2698/> [dostęp: 15.07.2022].
- Корнеева И., *На потребу реплики*, http://www.smotr.ru/2015/2015_mxtdream.htm [dostęp: 29.07.2022].
- Косиков Г., *XX век как литературная эпоха*, „Вопросы литературы” 1993, nr 2, s. 3–85.
- Кузнецов И., *Проблема реальности в „новой” драматургии*, [w:] *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*, ред. Т. Печерская, Новосибирск 2011, <http://ngti.ru/wp-content/uploads/oads/2017/10/Sovremennaya-dramaturgiya-v-kontekste-tradicij-i-novacij.pdf> [dostęp: 30.07.2022].
- Культурология. XX век. Энциклопедия в двух томах, ред. С.Я. Левит, Санкт-Петербург 1997.
- Купченко Т., „Театр в театре”, „Миргород” 2016, nr 1, s. 81–88.
- Купченко Т., „Фамилия содержания”, *Лирическое начало в драматургии В. Маяковского, И. Вырыпаева и П. Пряжко*, [w:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, ред. С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2012, s. 36–51.
- Купченко Т., *Катарсис в произведениях Ивана Вырыпаева и Василия Сигарева*, [w:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, С. Лавлинский, А. Павлов, Кемерово 2012, s. 62–85.
- Курант Е., *Библейские реминисценции в пьесах Ивана Вырыпаева „Июль” и „Бытие nr2”*, „Juvenilia Philologorum Cracoviensium” 2013, t. 6, s. 219–230.
- Курант Е., *Авторские стратегии в драме „Танец Дели” Ивана Вырыпаева*, [w:] *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, ред. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016, s. 113–126.
- Курант Е., *Воплощение мифа о смерти и возрождении (на основе пьесы Ивана Вырыпаева „Июль”)*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, numer specjalny, s. 165–172.
- Курант Е., *Рассказчик в пьесах Ивана Вырыпаева „Июль” и „Иллюзии”*, „Literatura: Rusistica Vilmensis. Mokslo darbai” 2012, nr 54 (2), 103–110.

- Курант Е., *Современная драматургия в поисках мифа: „Июль” Ивана Вырыпаева и „Подорванные” Сары Кейн, „Przegląd Rusycystyczny”* 2013, nr 2 (142), s. 112–126.
- Курант Е., *Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева*, Краков 2020.
- Курицын В., *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000.
- Кутловская Е., *Иван Вырыпаев: „Я – консерватор”*, <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17> [dostęp: 4.07.2022].
- Лавлинский Л., Павлов А., *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии*, [w:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков. Предварительные итоги*, ред. Т. Журчева, Самара 2016, s. 103–125.
- Лагода М., Павлов А., *Неосинкретизм драматический*, „Миргород” 2016, nr 1, s. 47–50.
- Лаунсбери Э., „*Мировая литература*” и Россия, пер. с англ. О. Наумовой, „*Вопросы литературы*” 2014, nr 5, s. 9–24.
- Лейдерман Н., *Космос и хаос как метамоделли мира. К отношению классического и модернистического типов культуры*, [w:] *Litterararia Humanistas*, red. M. Mikulasek, Brno 1996.
- Лейдерман Н., Липовецкий М., *Современная русская литература 1950–1990-е годы. В двух томах*, Москва 2013.
- Лейдерман Н., Барковская Н., *Теория литературы*, Екатеринбург 2002.
- Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты „Новой драмы”*, Москва 2012.
- Липовецкий М., *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997.
- Липовецкий М., *Перформансы насилия: „новая драма” и границы литературоведения*, „*Новое литературное обозрение*” 2008, nr 89, s. 192–200.
- Липовецкий М., *Растратные стратегии, или Метаморфозы „чернухи”*, Новый мир 1999, nr 11, s. 193–210.
- Лихина Н., *Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм*, Калининград 1997.
- Лосев А., *Диалектика мифа*, Москва 2008.
- Лотман Ю., *Структура художественного текста*, Москва 1979.
- Лотман Ю., *Внутри мыслящих миров*, Москва 1996.
- Малова Д., *Спектакль „Валентинов день” расскажет о последствиях большой любви советских людей*, https://etvpluss.err.ee/v/meelelahutus/kofe_pluss/videod/gosti/317a0e2f-40b54c029e1d-ad41d95541ee/spektakl-valentinov-den-rasskazhet-o-posledstviyakh-bolshoy-lyubvi-sovetskikh-lyudey [dostęp: 28.07.2022].

- Мамаладзе М., *Театр катастрофического сознания: о пьесах – философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг „новой драмы“*, „Новое литературное обозрение“ 2005, nr 3, s. 279–302.
- Маркова Н., *Не стоит упиваться пластиковым миром*, <https://sub-cult.ru/interveiw/3912-ivan-vyurpaev-ne-stoit-upivatsya-plastikovym-mirom> [dostep: 18.07.2022].
- Мельников Е., *Правила драматурга: Иван Вырыпаев*, <http://newslab.ru/article/596138> [dostep: 10.07.2022].
- Меркулова М., „Новая драма“, „Миргород“ 2016, nr 1, s. 51–56.
- Микешова Е., *Тексты Ивана Вырыпаева в театре и кино (на примере пьесы „Танец Дели“)*, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135673/2_Novaja_Rusistika_9-2016-1_3.pdf?sequence=1 [dostep: 15.07.2022].
- Наумова О., *Театральный синкретизм в творчестве Евгения Гришковца*, „Современная драматургия“ 2008, nr 2, s. 207.
- Нестерова М., *Литература эпохи постмодернизма*, <http://studydoc.ru/doc/2413031/literatura-e-pohi-postmodernizma-nesterova-m.-a.-rostovskaya> [dostep: 5.07.2022].
- Овчинникова А., *В Театре.doc пройдёт фестиваль пьес Ивана Вырыпаева*, http://oteatre.info/v-teatre-doc-projdyot-festival-pes-ivanavyurpaeva/?fbclid=IwAR1mG899XommXJcRqQEQLUbeXWJBQWVWv1DeIn_aAYrwoMweM2MsUpQqWo [dostep: 6.09.2022].
- Прохорова Т., *Постмодернизм в русской прозе*, <http://old.kpfu.ru/f10/publications/2005/P6.pdf> [dostep: 30.07.2022].
- Рахманова Т., *Житийная мотивность в „Июле“ Ивана Вырыпаева*, „Современная драматургия“ 2012, nr 1, s. 192–196.
- Рощин М., *Валентин и Валентина*, <https://www.litmir.me/br/?b=23561&p=5> [dostep: 31.07.2022].
- Руднев П., *Лекция Павла Руднева*, <https://fonar.tv/article/2022/06/17/knizhnaya-polka-na-kakie-sovremennye-pyesy-o-svobode-sovetuet-obratit-vnimanie-teatralnyi-kritik-pavel-rudnev> [dostep: 24.07.2022].
- Руднев П., *Новая пьеса в России*, „Знамя“ 2013, nr 4, <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/r14.html> [dostep: 24.07.2022].
- Руднев П., *Иван Вырыпаев. „Сгорел дом а в доме две собаки“*, „Новый мир“ 2017, nr 5, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyurpaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html [dostep: 13.07.2022].
- Руднев П., *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии от Розова до наших дней*, Москва 2017.
- Руднев П., *Новая драма*, http://teatre.com.ua/modern/novaja_drama_punktyrom/ [dostep: 26.07.2017].

- Руднев П., *Темы современной пьесы: Европа и Россия – точки пересечения. Открытые лекции и дискуссии*, http://eurocafe.by/lecture/2012/08/20/lektsiya_pavla_rudneva?page=4 [dostep: 12.07.2022].
- Рутковский В., *Гений чистой простоты*, Москва 2015.
- Савчиц В., *У искусства нет табу*, <https://34mag.net/ru/post/ivan-vyurpaev-rus> [dostep: 3.07.2022].
- Сазонов А., *Бог – это и люди, и инопланетяне*, <https://snob.ru/selected/entry/73475> [dostep: 14.07.2022].
- Самарин А., *Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии*, <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31050/27-Samarin.pdf?sequence=1> [dostep: 24.07.2022].
- Свешникова М., *Иван Вырыпаев поделится „Иллюзиями” со зрителями*, <https://www.vesti.ru/doc.html?id=585868> [dostep: 25.07.2022].
- Свешникова М., *Правильные ответы нужны как кислород*, https://russia.tv/article/show/article_id/10203/ [dostep: 18.07.2022].
- Семенецкая О., Синицкая А., *Ре-визия „слепого пятна”: проблема визуальности в новейшей драме*, [w:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков. Предварительные итоги*, ред. Т.Журчева, Самара 2016, s. 126–142.
- Семенов О., *Иван Вырыпаев – автор „Дон Кихота”*, <http://ptj.spb.ru/archive/69/pokolenie-xyz-69/ivan-vyurpaev-avtor-don-kixota/> [dostep: 18.07.2022].
- Сергеева Ю., *Современное искусство – это риск*, <http://www.vsp.ru/2016/03/15/ivan-vyurpaev-sovremennoe-iskusstvo-eto-risk/> [dostep: 21.07.2022].
- Серов В., *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*, Москва 2003.
- Сидорова С., *Иван Вырыпаев: „Все должно быть наполнено любовью”*, <http://seasons-project.ru/life/life-people/ivan-vyiryupaev-vse-dolzno-byit-napolneno-lyubovyu-2> [dostep: 6.07.2022].
- Сизова М., *Перформативность новодраматического текста и проблема ее сценической реализации*, [w:] *Современная российская и немецкая драма и театр*, ред. Т.Прохорова, Е.Шевченко, Казань 2011, s. 80–96.
- Скоропанова И., *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие*, Москва 1999.
- Стаси Н., *„Театр должен говорить о трагическом, но на светлой территории”*, <https://nika-stasy.livejournal.com/145885.html> [dostep: 14.07.2022].
- Степанова А., *Драматургия второй половины 1950-х–1990-х годов*, Москва 2004.
- Супрун А., *Текстовые реминисценции как языковое явление*, „Вопросы языкознания” 1995, nr 6, s. 17–29.

- Таянова Т., *Иван Вырыпаев: модный, радикальный, кислородный... талантливый*, „Мой университет” 2006, nr 3, s. 198–204.
- Таянова Т., *Драматургия Ивана Вырыпаева: мнимое или настоящее?*, http://netref.ru/sh_adrinskije-cteniya.html?page=8 [dostęp: 12.07.2022].
- Токарева М., *Иван Вырыпаев: „Режиссеры ставят не пьесы, а себя”*, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2014/11/17/61965-ivan-vyrypaev-171-rezhissery-stavyatne-piesy-a-sebya-187> [dostęp: 8.07.2022].
- Трабун Д., *Иван Вырыпаев о спектакле, который делает человека счастливым*, <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/1-vyrypaev> [dostęp: 8.07.2022].
- Трабун Д., *Иван Вырыпаев о спектакле, который делает человека счастливым*, <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/196935-vyrypaev> [dostęp: 8.07.2022].
- Тюпа В., *Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы)*, [w:] *Проблема автора в художественной литературе*, ред. Б. Корман, Устинов 1985, s. 22–27.
- Фахрутдино Р., *Вырыпаев призвал не сотрудничать с властью*, https://www.gazeta.ru/culture/2017/08/25/a_10858898.shtml [dostęp: 18.07.2022].
- Фоменко И., *Цитата*, „Русская словесность” 1998, nr 1, s. 73–80.
- Хализева М., *„Объяснить” Ивана Вырыпаева*, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/6225/> [dostęp: 5.07.2022].
- Халтанова Э., *Не смотрю „Игру престолов”, потому что в ней живу*, <https://www.irk.ru/news/articles/20220725/yashnikov/> [dostęp: 4.09.2022].
- Хитров А., *Поддержим отечественного производителя*, <http://www.colta.ru/articles/theatre/11083> [dostęp: 1.07.2022].
- Хитров А., *Человек играющий Ивана Вырыпаева*, <http://www.watchrussia.com/article/s/chelovek-igrayuschiy-ivana-vyrypaeva> [dostęp: 7.07.2022].
- Хитров А., *Уж сколько раз твердили миру*, http://www.smotr.ru/2015/2015_pra ktika_ndo.htm [dostęp: 29.07.2022].
- Цепилова О., *„Кино снимать не хочу”. Иван Вырыпаев о театре и вреде постмодернизма*, http://www.irk.aif.ru/culture/kino_sniemat_ne_hochu_ivan_vyrypaev_o_teatre_i_vrede_postmodernizma?utm_source=aif&utm_medium=free&utm_campaign=main [dostęp: 11.07.2022].
- Черниенко Л., *Русская драматургия на рубеже тысячелетий*, Луганск 2010.
- Черняк М., *Современная русская литература*, Москва 2007.
- Чудаков А., *Поэтика Чехова*, Москва 1971.
- Шадронов С., *В центре тишины*, <https://teatr-live.ru/2014/09/ufo-v-teatre-praktika/> [dostęp: 23.07.2022].
- Шадронов С., *„Нэнси” И. Вырыпаева в „Современнике”*, <https://users.livejournal.com/-arlekin-/4023524.html> [dostęp: 29.07.2022].

- Шак Т., *Методология анализа киномузыки в аспекте музыкального формообразования*, <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-1/yazyki/845.html> [dostęp: 29.07.2022].
- Шахматова Т., *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX–начала XXI веков*, Казань 2009.
- Шевченко Е., *Проблема сценичности российской „новой драмы“*, „Acta Universitatis Lodzianensis Folia Litteraria Rossica” 2013, zeszyt specjalny, s. 57–67.
- Шендерова С., *Иван Вырыпаев: „Мы состоим из любви и юмора“*, http://os.colta.ru/theatre/events/details_/18678/?expand=yes [dostęp: 6.07.2022].
- Шендерова С., *Хорошую религию придумали индусы*, <http://oteatre.info/horoshuyu-religiyu-pridumali-indusy/> [dostęp: 30.07.2022].
- Шимадина М., *„Иллюзии” Ивана Вырыпаева*, http://os.colta.ru/theatre/events/detail_s/30689/?expand=yes#expand [dostęp: 18.07.2022].
- Ширяев В., *Текст – это вибрации. Facebook-переписка с Иваном Вырыпаевым*, <http://eroskosmos.org/vyrypaev-interview/> [dostęp: 11.07.2022].
- Ширяев В., *Соединиться с импульсом Вселенной*, <http://eroskosmos.org/connecting-to-the-impulse/> [dostęp: 22.07.2022].
- Шкловский В., *О теории прозы*, Москва 1929.
- Эпштейн М., *Постмодернизм в России. Литература и теория*, Москва 2000.
- Якубова Н., *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е–2010-е годы*, Москва 2014.
- Góra N., „*Aut viam inveniam aut faciam*”. Эскиз о пространстве в драмах Ивана Вырыпаева, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2014, t. 14, s. 122–136.
- Góra N., *Герой на отшибе в драматургии Николая Коляды*, [w:] *Антропология времени*, сб. науч. ст. в 2 ч., под. ред. Т.Е. Автухович, Гродно 2015, s. 260–266.
- Kropaczewski K., *Виртуализация действительности как фактор аlienации (на примере фильмов „Танец Дели” Ивана Вырыпаева и „Елена” Андрея Звягинцева)*, [w:] *Samotność. Aspekty, konteksty, wymiary*, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Potocka-Sigłowy, Gdańsk 2016, s. 127–140.
- Pieczyński M., *Духовность в драматургии Ивана Вырыпаева*, „*Annales Neophilologiarum*” 2016, nr 10, s. 129–150.
- Pieczyński M., *Исчезновение бога и преодоление метафизики. Танец Заратустры в „Кислороде” Ивана Вырыпаева*, [w:] *Kultury wschodniostowiańskie – oblicza i dialog*, red. W. Popiel-Machnicki, Poznań 2012, s. 122–127.
- Wasińczuk K., *„Новая драма” и (новая) духовность. Проблема духовных исканий в русской и белорусской драматургии XXI в. (на примере избранных произведений)*, „*Studia Białorutenistyczne*” 2018, nr 12, s. 155–173.

Summary

Postmodern Games of Ivan Vyrypaev

Ivan Vyrypaev, one of the most outstanding representatives of contemporary Russian dramaturgy, is a versatile artist. Although he claims to be primarily a playwright, he is successful in other fields of art as well, such as theatre and cinema directing, screenwriting, acting, production and education. Bestowed with a variety of interests and the ability to create on many levels, the author of *July* is also a knowledgeable observer of the world who can describe the surrounding reality in an enticing way.

The subject of the research described in this monograph are the texts of plays by Vyrypaev, written through the years 1999–2020, from his first play *Dreams* (*Сны*, 1999) to the one created in 2020, *Entertainment* (*Интертеймент*). Included are both his issued works and the unpublished texts from the playwright's archive.

The aim of this monograph is to analyze the features and formal solutions used by Vyrypaev that are distinctive of postmodernism, which is understood as a creative method and practice describing the multidimensionality and the diversity of the world. These include, above all, multilevel game, metatext, syncretism and intertextuality.

The monograph uses a hermeneutic model of text interpretation that consists in updating its meaning while taking into account its literary and non-literary contexts. Here drama is understood as a literary genre which at the same time reveals its ideological and artistic qualities in theatre practice.

It would seem that what makes Vyrypaev's works form a coherent tale of the contemporary world is his writing skill, his principles of dramaturgy, and the polyphonic structure of his works, which is generated by the consistently applied principle of combining elements derived from various literary traditions. This tale is a narrative about a Human Being seeking the meaning of life, the limits of freedom, and the relationship between the Self and the Sacred.

This analysis of works by Ivan Vyrypaev is based on scientific studies of Polish and Russian literary scholars: Halina Mazurek, Lidia Mięowska, Katarzyna Osińska, Mark Lipowiecki, Irina Skoropanowa and Paweł Rudniew, who deal with the advancing trends, poetics, and the coexistence of tradition and new methods in contemporary Russian dramaturgy.

This monograph consists of two main chapters, preceded by an introduction word which presents the state of research on the subject of Vyrypaev's drama, the selected methodology and the poetics of post-modernism. The first chapter presents the characteristics of the work of the author of *Illusion*, one of the most important representatives of the Russian "new drama" («новая драма»). The second chapter consists of three subsections: *In postmodern reality*, *The Author "arranging" the drama* and *Word – language – text – rhythm*. The former highlights the essential role of the author in the process of building his texts, as well as the game he uses at different levels: genre, language, relation with tradition and relation with the recipient. The basis of this research is the claim that for Vyrypaev the Word is the basic building block of the text, giving it the rhythm and meaning, while affecting the emotions of the recipient. The latter part analyses various stylistic means used by the artist, among which are metaphors, metonymies, lexical, syntactic and compositional parallels, alliterations, ellipses, and pleonasm. At the end of the monograph, the results of the analysis are presented and conclusions are formulated.

Spis treści

Wprowadzenie	7
Rozdział I	
Iwan Wyrpajew – artysta wszechstronny	
1. Dramatopisarz zdeklarowany	33
2. „Nowy dramat”	43
3. Z prowincji do stolicy	56
4. „Żeby ludzie dobrze się bawili”	69
Rozdział II	
Wielopoziomowa gra z tekstem	
1. W postmodernistycznej rzeczywistości	89
2. Autorskie <i>układanie</i> dramatu	96
3. Słowo – język – tekst – rytm	161
Uwagi końcowe	195
Bibliografia	199
Summary	227

DR NATALIA KURJAČKI-GÓRa, rusycystka, polonistka, literaturoznawczyni. W swoich badaniach naukowych zajmuje się współczesnym dramatem i teatrem rosyjskim, a także historią literatury rosyjskiej XX i XXI wieku. Interesuje się zjawiskami z pogranicza literatury, teatru, kultury i psychologii. Autorka publikacji i wykładów popularyzatorskich na ten temat. Pracuje w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

Jako jeden z najważniejszych atutów monografii postrzegam uwzględnienie przez Kurjački-Góré sferycznego charakteru twórczości Wyrpajewa. Przymiotnik *sferyczny* rozumiem tutaj jako właściwość czy zdolność wzajemnego dopełniania się i nakładania różnych obszarów działalności artysty [...]. Autorce udało się uchwycić tę właśnie unikalną cechę m.in. dzięki temu, że nie poprzestała na analizie tekstów literackich Wyrpajewa, sięgnęła do wywiadów, recenzji przedstawień teatralnych, odniosła się także do jego pozateatralnych projektów, dostrzegając tym samym twórczą ewolucję artysty. [...]

Nie mam wątpliwości, że monografia pani dr Natalii Kurjački-Góry jest tekstem nowatorskim, zasługującym na publikację oraz szeroką dyskusję wśród czytelników. Jest to książka, którą można przeczytać jednym tchem, gwarantuje to wiedza i kompetencje filologiczne Autorki oraz atrakcyjny język wypowiedzi. *Postmodernistyczne gry Iwana Wyrpajewa* są tekstem dialogu interkulturowego i intermedialnego, przykładem tego, jak mówić o sztuce skoncentrowanej na braku komunikacji w dzisiejszym świecie.

Z recenzji wydawniczej dr hab. Beaty Waligórskiej-Olejniczak, prof. UAM

W polskiej rusycystyce i nie tylko długo czekaliśmy na syntetyczne opracowanie obejmujące całą twórczość dramaturgiczną autora *Tlenu*. Bez wątplenia monografia Natalii Kurjački-Góry z powodzeniem wypełnia tę lukę. [...] Podziw budzi przemyślana i klarowna koncepcja monografii. Autorka podjęła się niełatwego zadania, by usystematyzować dorobek dramaturgiczny Wyrpajewa, odnaleźć w jego twórczości lejtmotywy, dominanty, punkty węzłowe z jednoczesnym ukazaniem pewnych niekonsekwencji i dysonansów w jego rozwoju jako dramaturga oraz poszukiwaniu własnej drogi artystycznej czy też wizji teatru. [...]

Kurjački-Góra udowadnia, że dramaty Wyrpajewa z powodzeniem wpisują się w osiągnięcia postmodernizmu, ale przede wszystkim, że jego twórczość zanurzona jest w tradycji modernistycznej, w idei korespondencji sztuk, w chęci stworzenia dzieła synkretycznego. W wielu przypadkach natomiast zastosowane w utworach chwytły i zabiegi są kontynuacją rozwiązań, które korzeniami sięgają w głąb dziejów, jak na przykład – w nawiązaniu do tytułu monografii – postmodernistyczna gra.

Z recenzji wydawniczej dr hab. Beaty Pawletko, prof. UŚ