

Weronika Biegluk-Leś

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: weronika.les@gmail.com

## Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. *Tlen* Iwana Wyrypajewa

*Для меня искусство – это то, что лечит,  
а не калечит*<sup>1</sup>.

Sztuki rosyjskiego dramaturga Iwana Wyrypajewa goszczą już od wielu lat na scenach polskich teatrów. Niesłabnącą popularnością cieszą się wielokrotnie wystawiane dramaty: *Dzień Walentego* (*Валентинов день* 2001)<sup>2</sup>, *Tlen* (*Кислород* 2002)<sup>3</sup> czy *Iluzje* (*Иллюзии* 2011)<sup>4</sup>. Twórczość Wyrypajewa wysoko oceniają zarówno krytycy, reżyserzy teatralni, jak i widzowie. Można wręcz mówić o swoistej fascynacji „bezpartyjnym wielbicielem tlenu”<sup>5</sup>, który odległy Irkuck na Syberii zamienił na sceny awangardowych teatrów moskiew-

---

<sup>1</sup> И. Вырыпаев, *О театре*, w: И. Вырыпаев, *Кислород, Июль, Танец „Дели”*. Пьесы, Москва 2011, s. 8.

<sup>2</sup> „Dzień Walentego” reżyserowały m.in. Barbara Sass (Teatr im. Jaracza w Łodzi, 2004), Anna Seniuk (Akademia Teatralna w Warszawie, 2007), Iwona Kempa (Teatr Powszechny w Warszawie, 2005), Gabriela Kownacka (Teatr Dramatyczny w Białymstoku, 2008).

<sup>3</sup> M.in. Teatr Wybrzeże w Gdańsku (reż. Agnieszka Olsten, 2003), Teatr Powszechny w Warszawie (reż. Małgorzata Bogajewska, 2003), Teatr Rozmaitości w Warszawie (reż. Aleksandra Konieczna, 2004), Młodzieżowe Studio Teatralne „Czarna Sala” w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu (reż. Grzegorz Stawiak, 2007), Teatr Niezależny TLEN z Częstochowy (reż. Julia Liszewska, 2011), Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie (reż. Zofia Zoń, 2013), Teatr TrzyRzeczce w Białymstoku (2014, czytanie performatywne dramatu, spektakl plenerowy).

<sup>4</sup> Teatr na Woli (reż. Agnieszka Glińska, 2011), Narodowy Stary Teatr w Krakowie (reż. Iwan Wyrypajew, 2012), Białystok (reż. Sebastian Buttny, 2013).

<sup>5</sup> М. Лилина, *Правда о Валентине. Пьеса Ивана Вырыпаева в „Балтдоме”, „Коммерсантъ”* (СПб), 13.02.2002, [www.newdrama.ru/authors/vyrypajev/art-2939/](http://www.newdrama.ru/authors/vyrypajev/art-2939/) [dostęp 12.05.2014].

skich<sup>6</sup>, by potem pojawić się na deskach najbardziej prestiżowych polskich teatrów, nie tylko jako autor, ale i jako reżyser<sup>7</sup>. O charakterze recepcji dramaturgii Wyrypajewa w Polsce wiele mówią następujące sądy: „rosyjski buntownik teatru, wizjoner nowoczesności z konserwatyzmem w tle”<sup>8</sup>; „jeden z najbardziej wyróżniających się i intrygujących przedstawicieli współczesnej sztuki rosyjskiej”<sup>9</sup>; „gwiazda nowego teatru”<sup>10</sup>; „boska energia rosyjskiego teatru”<sup>11</sup>; „poeta dramaturgii”<sup>12</sup>. Reżyserka Agnieszka Glińska na pytanie, co Wyrypajew daje polskiemu teatrowi, stwierdza: „Mam wrażenie, że to taki dramaturg, na którego polski teatr czekał bardzo długo. Ktoś, kto pełnymi garściami czerpie z tradycji, a jednocześnie dotyka tak współcześnie. Dotyka najdelikatniejszych, najtkliwszych rzeczy, najważniejszych”<sup>13</sup>. Natomiast nominujący autora *Tlenu* do Paszportów Polityki (2012 rok, kategoria Teatr) docenili go przede wszystkim za przypomnienie polskiemu teatrowi, że „sztuka sceniczna może być również poezją” (Wojciech Majcherek); za „tworzenie nasyconych poezją i duchowością scenicznych światów o zdumiewających regułach istnienia” oraz wiarę „wbrew modom w siłę opowieści i żelazną konstrukcję tekstu”, umiejętność wydobycia nowego tonu z aktora (Łukasz Drewniak)<sup>14</sup>.

<sup>6</sup> Iwan Wyrypajew był związany w latach 2002–2005 z Teatrem.doc – teatrem dokumentalnym, realizującym sztuki metodą verbatim (o metodzie verbatim patrz np.: A. Родионов, „Верbatim” – реальный диалог на подмостках, „Отечественные записки” 2002, nr 4–5; B. Забалуев, А. Зензинов, *Verbatim*, „Октябрь” 2005, nr 10). W 2006 roku nawiązał współpracę z teatrem Praktika, którym kieruje od 2013 roku.

<sup>7</sup> Na przykład w 2009 roku Wyrypajew reżyseruje w Teatrze na Woli swoją sztukę *Lipiec* (Июль 2006), a w 2010 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie – sztukę *Taniec „Delhi”* (Танец „Дели” 2009). Dramaturg nie poprzestaje na autorskich inscenizacjach, prezentuje także polskiemu widzowi swoją interpretację klasyki rosyjskiej – patrz. np. *Ożenek* Nikołaja Gogola w reż. Iwana Wyrypajewa w Teatrze Studio w Warszawie w 2013 roku.

<sup>8</sup> J. Druzynska, „Tlen” I. Wyrypajewa. Recenzja, 27.12.2013, <http://www.radiokrakow.pl/www/index.nsf/ID/JDRA-9ES9QQ> [dostęp 24.05.2014].

<sup>9</sup> A. Legierska, *Iwan Wyrypajew*, 05.11.2013, <http://culture.pl/pl/tworca/iwan-wyrypajew> [dostęp 14.05.2014].

<sup>10</sup> K. Kopka, *Dramaty generacji „P”*, w: *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne z dzisiejszej Rosji*, wstęp i oprac. K. Kopka, Gdańsk 2003, s. 12.

<sup>11</sup> M. Pieczyński, „Teatralia” 2011, [www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/kwiecien\\_2011/060411-wber.php](http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/kwiecien_2011/060411-wber.php) [dostęp 14.05.2014].

<sup>12</sup> J. Uglik, *Piłka i pudełko po torcie*, [www.pk.org.pl/artykul.php?id=397](http://www.pk.org.pl/artykul.php?id=397) [dostęp 14.05.2014].

<sup>13</sup> D. Wyżyńska, *Wyrypajew według Glińskiej*, (wywiad) „Gazeta Wyborcza” 06.09.2011, [http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,10241755,Wyrypajew\\_wedlug\\_Glinskiej.html#TRrelSST](http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,10241755,Wyrypajew_wedlug_Glinskiej.html#TRrelSST) [dostęp 14.05.2014].

<sup>14</sup> „Polityka”, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszporty/1532519,1,teatr-2012-no-minowany-iwan-wyrypajew.read> [dostęp 12.05.2014].

W Rosji dramaturg jest postrzegany jako lider i reprezentatywny przedstawiciel „nowego dramatu”<sup>15</sup>, aczkolwiek on sam początkowo odnosił się dosyć sceptycznie zarówno do samego terminu, jak i do prób klasyfikacji jego twórczości w ramach tak określanego zjawiska<sup>16</sup>. Krytycy, charakteryzując „nowy dramat” zwracają uwagę przede wszystkim na aktualność tematyki<sup>17</sup>, prezentację „ciemnych stron” życia, sięganie po język potoczny, żargonizmy, slang i nienormatywną leksykę<sup>18</sup>, programowy antyestetyzm, zainteresowanie bohaterem z marginesu i atak na tradycyjne dramaturgiczne kanony<sup>19</sup>. Pojęcie „nowego dramatu” w refleksji krytycznej i historycznoliterackiej staje się pojęciem coraz bardziej pojemnym, „wchłaniając” różne stylistyczne i gatunkowe nurty<sup>20</sup>. Mark Lipowiecki, literaturoznawca i krytyk zajmujący się szczególnie rosyjską literaturą postmodernistyczną, pisze o trzech podstawowych tendencjach w rosyjskim „nowym dramacie”: pierwszą określa mianem „neokonfesyjnej” (ukierunkowanej na autodekonstrukcję), drugą nazywa „neonaturalizmem”, natomiast trzecia, jego zdaniem, łączy naturalizm

<sup>15</sup> „Один из знаковых представителей «новой драмы».” – Программа „Белая студия”, телеканал «Культура», 2013, ведущая Дарья Злотопольская, [http://tvkultura.ru/anons/show/episode\\_id/184268/brand\\_id/20927/](http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/184268/brand_id/20927/) [dostęp 14.05.2014]. Patrz też np.: Г. Заславский, *На полпути между жизнью и сценой*, «Октябрь» 2004, nr 7, <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10-pr.html> [dostęp 5.04.2014]. Warto pamiętać, że sztuka *Tlen* zwyciężyła w 2003 roku w festiwalu „Nowaja drama” („Новая драма”).

<sup>16</sup> „«Новая драма» – это то, что возникло недавно. Вот и все. Мне кажется, что название «новая» драме этой дали, потому что появилась целая волна новых драматургов, и не важно, в каком направлении, стиле или жанре они пишут. Вот я, например, себя вообще ни к какому движению не причисляю.” – Е. Кутловская, *Иван Вырыпаев: «Я – консерватор»* (wywiad), „Искусство кино” 2004, nr 2, февраль, <http://kinoart.ru/ru/archive/2004/02/n2-article17> [dostęp 21.04.2014].

<sup>17</sup> А. Никольская, *Что такое «Новая драма», „Театрал”* 2005, nr 10 (21), [www.teatral-online.ru/news/361/](http://www.teatral-online.ru/news/361/) [dostęp 5.04.2014]. Przy czym nie chodzi tu wyłącznie o wąsko rozumiany portret świata „tu i teraz”, ale o światopogląd współczesnego człowieka.

<sup>18</sup> Г. Заславский, *На полпути между жизнью и сценой*, „Октябрь” 2004, nr 7 (online).

<sup>19</sup> Л.Г. Ветелина, *«Новая драма» рубежа XX–XXI веков как социокультурный феномен: проблемы жанрово-стилевых поисков*, w: *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*, Новосибирск 2011, s. 5–6.

<sup>20</sup> „«Новая драма» представлена именами как старших драматургов, ведущих свое начало от «поствампиловской драмы», – А. Казанцев, А. Петрушевская, А. Разумовская, Н. Садур, так и драматургами, заявившими о себе в 90е годы, – братья Пресняковы, Н. Птушкина, О. Богаев, А. Слаповский и многие другие. В последнее время понятие «новая драма» обычно связывают с именами молодых авторов: Е. Нарши, И. Вырыпаев, М. Курочкин, А. Радионов, В. Сигарев, братья Пресняковы, братья Дурненковы.” – Л.Г. Ветелина, *«Новая драма» рубежа XX–XXI веков...*, s. 7. W 2008 roku ukazał się zbiór sztuk przedstawicieli „nowego dramatu” – *Новая драма. Пьесы и статьи*, вступ. ст. Е. Ковальской, Санкт-Петербург 2008. Obok utworów m.in. Jewgienija Griszkowca, Wasilija Sigariewa, Maksima Kuroczkina, Pawła Priażko znalazła się w nim także sztuka Iwana Wyrupajewa *Księga Rodzaju nr 2 (Бытие № 2)*.

z groteskową intelektualną metaforyką<sup>21</sup>. Iwana Wyrypajewa uważa badacz za przedstawiciela pierwszej tendencji i przez taki pryzmat ocenia specyfikę bohatera jego sztuk, wskazując na zawieszenie między „bezosobowością intymnego a intymnością kolektywnego”<sup>22</sup>. Sam autor wielokrotnie w wywiadach podkreślał związek między sztukami, które pisze, a tym, kim jest i jaki jest. Przyznawał, że nie czuje się autorem swoich sztuk, a jedynie „sługą swojego czasu” – tym, który skrzętnie odnotowuje to, co wydarza się w jego życiu i w otaczającym go świecie. Twórczość dramaturgiczna staje się dla niego bowiem „translacją życia” i świadectwem „pracy duszy” artysty<sup>23</sup>. Wypowiedzi te konstytuują obraz dramaturga jako wypadkową wielu ról i postaw: „kronikarza”, „skryby”, „medium”, „człowieka poszukującego”, „samoświadomego artysty”.

W swoim rozumieniu funkcji sztuki, a szczególnie roli teatru w życiu człowieka, Wyrypajew zbliża się do antycznych wzorców, do Arystotelesowskiej koncepcji *katharsis*. Dramaturg postrzega przeżycie estetyczne jako „wyzwolenie” (ros. *раскрепощение*) oraz swoiste „odprężenie, rozluźnienie” (ros. *расслабление*), którego istotą nie jest bynajmniej „prymitywny relaks”, ale proces przypominający „oczyszczanie się” w jodze. Obcowanie widza ze sztuką może stać się zatem elementem (czy też etapem) rozwoju duchowego. Katalizatorem owego „rozluźnienia” i „wyzwolenia” odbiorcy dzieła sztuki jest doświadczenie piękna, przy czym może to być zarówno piękno miłości, cierpienia, jak też śmierci. Przeżycie estetyczne w ujęciu Wyrypajewa staje się wyzwalającym i oczyszczającym „oddychaniem” pięknem<sup>24</sup>. Jednocze-

<sup>21</sup> М. Липовецкий, *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*, „Новое литературное обозрение” 2005, nr 73, s. 246–250.

<sup>22</sup> Tamże, s. 247.

<sup>23</sup> „Любая пьеса – отражение того, что происходит с автором. И – никак по-другому. Это просто трансляция жизни. Хотя стараюсь не писать в своих пьесах, начиная с «Кислорода», о собственной жизни и о себе.” – А. Заозерская, *Режиссер Иван Вырыпаев „Любовь – единственная реальность, которая существует”*, „Театрал” 2012, nr 2 (91) (wywiad) <http://www.teatral-online.ru/news/5771/>, [dostęp 15.05.2014]. „Каждая пьеса – это небольшой отчет о проделанной работе души. По каждой пьесе можно судить о том, что сейчас происходит в моей жизни. Я просто фиксирую то, что происходит, я даже не чувствую себя автором своих пьес. Это как бы время пишет, а я просто слуга своего времени, я придаю ему форму в виде текста и слов.” – А. Федюнина, *Иван Вырыпаев: „Искусство – это очень опасно”* (wywiad), [http://www.fraufluger.ru/persons/Ivan.Vyrypaev\\_Iskusstvo\\_eto\\_ochen\\_pasno\\_.htm](http://www.fraufluger.ru/persons/Ivan.Vyrypaev_Iskusstvo_eto_ochen_pasno_.htm) [dostęp 15.05.2014].

<sup>24</sup> „Единственная функция искусства, театра – раскрепощать людей, расслаблять. Не в смысле примитивного релакса, а нечто вроде йоги: выдохнуть, испытать что-то красивое, больше ничего искусство не может дать. Мы приходим в театр, чтобы почувствовать красоту. Красоту горя, красоту страдания, красоту любви, красоту смерти.” – И. Вырыпаев, *О театре*, w: И. Вырыпаев, *Кислород, Июль, Танец „Дели”: пьесы*, Москва 2011, s. 8.

śnie, programowo odrzucając granicę między światem a sztuką, dramaturg głęboko odczuwa odpowiedzialność artysty wobec odbiorcy – konieczność „duchowej cenzury”<sup>25</sup>. Śledząc wypowiedzi Wyrypajewa można wręcz zaobserwować, jak coraz bardziej odczuwa on ciężar owej odpowiedzialności, jak konsekwentnie dąży w kierunku teatru, który byłby „duchową terapią”, pomagającą człowiekowi odkrywać w sobie twórczy potencjał. Tak pojmowany teatr opierałby się na budującej, a nie burzącej energii<sup>26</sup>. Wyrazistym przykładem tej ewolucji może być zmiana stosunku dramaturga do napisanej w 2006 roku sztuki *Lipiec (Июль)* – przejście od przekonania, że *Lipiec*, mimo swej mrocznej treści, jest „jasnym” dramatem z przepięknym finałem (ponieważ poetyckość dramatu, nadanie potworności, okrucieństwu, złu teatralnej formy rozwiewa grozę i umożliwia *katharsis*), do stwierdzenia, że napisanie takiej sztuki było ogromną pomyłką, i kategorycznego odmówienia jej prawa do istnienia<sup>27</sup>. Stąd też zrozumiałe jest przesunięcie punktu ciężkości ze sceny na widownię – utożsamienie dzieła sztuki z reakcją odbiorcy<sup>28</sup>. Dla Wyrypajewa niezwykle istotny jest kontakt z widzem również dlatego, że każde swoje dzieło (nie tylko teatralne) traktuje on jak dialog. Sztuka jest bowiem dla autora *Lipca* i *Tańca „Delhi”* możliwością zadania pytania, zarówno widzowi, jak i samemu sobie<sup>29</sup>. Pytanie to powinno nie tylko pobudzać do refleksji intelektualnej, ale przede wszystkim apelować do sfery emocjonalnej, poruszać.

W sztuce *Tlen*<sup>30</sup> widać doskonale owo ukierunkowanie na odbiorcę –

<sup>25</sup> А. Федюнина, Иван Вырыпаев: „Искусство – это очень опасно” (wywiad) [http://www.fraufluger.ru/persons/Ivan\\_Vyiryipaev\\_Iskusstvo\\_eto\\_ochen\\_opasno.htm](http://www.fraufluger.ru/persons/Ivan_Vyiryipaev_Iskusstvo_eto_ochen_opasno.htm) [dostęp 15.05.2014].

<sup>26</sup> Patrz E. Медведев, Иван Вырыпаев: „Сегодня я вынужден признать: цензура есть”, kwiecień 2013, (wywiad), <http://www.buro247.ru/culture/expert/ivan-vyrypaev.html> [dostęp 17.05.2014].

<sup>27</sup> Por. И. Вырыпаев, *О театре*, s. 8; А. Федюнина, Иван Вырыпаев: „Искусство – это очень опасно” (online). Twórca w wywiadzie udzielonym w 2012 roku stwierdza: „Я верю в созидание и творческий подход ко всему. [...] Разрушение меня больше не интересует.” – И. Логунова, „Разрушение меня больше не интересует.” Иван Вырыпаев не претендует на „фабрику успешных дел”, „Московские новости” 2012, nr 368 (368), (wywiad), [mn.ru/culture\\_theater/20120919/327320197.html](http://mn.ru/culture_theater/20120919/327320197.html) [dostęp 21.02.2013].

<sup>28</sup> „[...] произведение искусства это – реакция зрителя. Не столько важно само произведение, сколько то, что происходит со зрителем.” – И. Логунова, „Разрушение меня больше не интересует.” Иван Вырыпаев не претендует на „фабрику успешных дел”, „Московские новости” 2012, nr 368 (368), (wywiad), [mn.ru/culture\\_theater/20120919/327320197.html](http://mn.ru/culture_theater/20120919/327320197.html) [dostęp 21.02.2013].

<sup>29</sup> Patrz np.: А. Сазонов, Режиссер „Кислорода” Иван Вырыпаев о своем новом фильме, 27.11.2012, (wywiad), <http://www.lookatme.ru/mag/people/> [dostęp 21.03.2014].

<sup>30</sup> Jedna z najbardziej znanych sztuk Wyrypajewa, tłumaczona m.in. na język niemiecki, angielski, francuski. Polski przekład autorstwa Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej ukazał się

pragnienie, aby być nie tylko słyszany, ale i usłyszanym<sup>31</sup>. Utwór nazywany „raperską peryfrazą Dziesięciu Przykazań”<sup>32</sup> łączy w spójną całość wydawałoby się krańcowo różne stylistyki i „brzmienia”. Silny, zdecydowany rytm, naturalnie skłaniający do ekspresyjnej deklamacji, „wybuchowość” treści, odwaga w sondowaniu znaczenia utartych pojęć i twierdzeń, a tuż obok podniosłość i dostojność biblijnych fraz, poetyckość wykreowanych w słowie obrazów, mistrzostwo semantycznej gry. Wyrypajew wprost tłumaczy obecność stylistyki rapu w *Tlenie* potrzebą odwołania się do takiego typu ekspresji słownej, który najlepiej odpowiadałby dynamice współczesnego świata<sup>33</sup>.

Dramat Wyrypajewa z jednej strony narusza podstawowe reguły dzieła dramatycznego<sup>34</sup>, z drugiej – tworzy przemyślaną, konsekwentną całość. Uporządkowaną strukturę *Tlenu* buduje dziesięć kompozycji opatrzonych numerami i tytułami. Poszczególne kompozycje składają się z powtarzających się elementów – naprzemiennie pojawiają się w nich „kuplety” i „refreny”, a wieńczy je „finał”. Powtarzające się składowe konstytuują regularność kompozycji. Z kolei specyfika owych elementów generuje powtarzalność na kilku poziomach: brzmieniowym (literalne powtórzenia), kompozycyjnym (aktualizacja formy piosenki), semantycznym (powracają kluczowe obrazy, frazy, słowa). Samo nazwanie części dramatu „kompozycjami”, niesie w sobie potencjał intersemiotyczny, odsyłając do sztuk muzycznych i plastycznych. Owe „kompozycje słowne”, regularne, melodyjne, pulsujące energią rytmu, hipnotyzują wyrazistymi obrazami-metaforami, momentami uzyskując wręcz transowy charakter. Płynność nie przeradza się w monotonię, ponieważ zostaje połączona z ożywczą zasadą kontrpunktu<sup>35</sup>. Punktem wyjścia każdej „kompozycji”, stałym elementem rozpo-

---

w „Dialogu” 2003, nr 6, s. 56–75. Na podstawie sztuki w 2009 roku Wyrypajew wyreżyserował także film, w którym w rolach głównych wystąpili Karolina Gruszka i Aleksiej Filimonow.

<sup>31</sup> „В творческом акте главное, чего я хочу, – быть услышанным.” – Е. Кутловская, *Иван Вырыпаев: «Я – консерватор»*, „Искусство кино” 2004, nr 2, февраль, (wywiad), <http://kino.art.ru/ru/archive/2004/02/n2-article17> [dostęp 23.05.2014].

<sup>32</sup> М. Хализеева, „Объяснить” *Ивана Вырыпаева*, 1.12.2008 (recenzja) OpenSpace.ru, os.colta.ru/theatre/events/details/6225/ [dostęp 12.05.2014].

<sup>33</sup> „Я просто взял то, что соответствует ритму современной жизни, ее динамике.” – Е. Кутловская, *Иван Вырыпаев: «Я – консерватор»*.

<sup>34</sup> Krzysztof Kopka zwracał uwagę, że Wyrypajew „w swym *Tlenie* podważa wszelkie podstawowe reguły dotychczasowego dramatu: istnienie postaci, konfliktu dramatycznego, akcji w jej rozwoju, „naczelnego zadania” itd. Jedyna respektowana przez niego zasada to rytm spektaklu [...]” – К. Копка, *Драматы поколения „P”*, s. 12.

<sup>35</sup> O kontrapunkcie jako zasadzie kompozycyjnej w sztukach Wyrypajewa patrz В. Попczyk-Сzczęсна, *Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypaewa*, w: *Жизнь книги*.

czynającym każdą kolejną część dramatu są bowiem cytaty, zarówno ze Starego Testamentu (Księga Wyjścia), jak i Nowego Testamentu (Ewangelia św. Mateusza). Biblia staje się także aksjologicznym punktem odniesienia – probierzem stanu świata i kondycji człowieka na progu nowego tysiąclecia. Biblijna metanarracja zostaje skonfrontowana z chaosem i cząstkowością współczesnych opowieści. Zderzanie sfer *sacrum* i *profanum*, stylistyczny pluralizm, prowokacyjna dekonstrukcja biblijnej retoryki rodzi nieustanne estetyczne i intelektualne napięcia.

Wyrpajew najpierw konsekwentnie przyzwyczajają odbiorcę do uporządkowanej formy, by później sukcesywnie ją „rozluźniać”. Niezwykła regularność struktury dramatu zostaje przełamana w jego połowie (Kompozycja nr 6 to po prostu rozmowa Jego i Jej). Utracony „porządek” powraca na krótko w siódmej kompozycji *Amnezja* (Амнезия), by w trzech kolejnych (końcowych) ulegać stopniowemu „rozmyciu” – w ósmej kompozycji przeplatają się co prawda kuplety i refreny, ale brak finału, dziewiątą tworzy jeden rozbudowany kuplet (duet/rozmowa), bez refrenu i finału, ostatnia z kolei, dziesiąta kompozycja to dwa kuplety bez refrenu z podsumowaniem utrzymanym w stylistyce baśniowej opowieści „żyli-byli”. Specyfika struktury dramatu krystalizuje się także poprzez dynamiczność relacji między całością a fragmentem. Dynamikę tę generuje zależność od „wzorca” całości oraz stopień autonomii poszczególnych części.

Wprowadzenie „kupletu”<sup>36</sup> jako elementu struktury dramatu to z kolei czytelne odwołanie do tradycji jarmarcznych przedstawień, łączących niewyszukaną rozrywkę z satyrą społeczno-obyczajową i polityczną, prezentujących ludową kulturę śmiechu, a poprzez nią – wizję świata opozycyjną wobec oficjalnej, wysokiej kultury<sup>37</sup>. W początkowej recepcji dramatu aspekt społeczno-obyczajowy był silnie eksponowany. Cytowany już Krzysztof Kopka po pierwszych inscenizacjach *Tlenu* w Polsce stwierdzał wprost, że sztuka Wyrpajewa jest nie tylko wyrazem buntu artystycznego, ale i polemiką

---

*Biblia a dramata współczesny*, „Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN. Teatr. Sztuka. Kultura”, t. 1, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa 2010, s. 196–212. Autorka podkreśla różnorodność kontrastów w takich dramatach Wyrpajewa, jak *Sny*, *Tlen* czy *Lipiec*. Manifestują się one bowiem zarówno na płaszczyźnie fabularnej, stylistycznej, jak i semantycznej.

<sup>36</sup> Patrz „Kuplet – 2. Satyryczna piosenka o aktualnej tematyce społeczno-obyczajowej, bądź politycznej, złożona z niewielu zwrotek przedzielonych żartobliwym refrenem. Pierwotną formą k. były wstawki piosenkarские wprowadzone do przedstawień teatrów jarmarcznych w XVI w. we Francji; w późniejszym czasie występował jako element wodewilu i operetki.” – *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, s. 268.

<sup>37</sup> Patrz. Bachtinowska interpretacja „ludowego śmiechu”. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.

ideową, atakiem młodego twórcy „na rosyjski establishment polityczny i kulturalny, który obciąża odpowiedzialnością za katastrofalny stan kraju”<sup>38</sup>. Podkreślał aktualność dramatu, wskazując na włączone w tkanę fikcji realne wydarzenia (katastrofa okrętu podwodnego „Kursk”, ataki terrorystyczne 11 września)<sup>39</sup>. Przez pryzmat sztuki zaangażowanej postrzegał również krytyk odwołania do stylistyki muzyki rap<sup>40</sup>. Wypowiedzi samego Wyrupajewa z początku XXI wieku oscylują natomiast między zrozumieniem potrzeby sztuki bliskiej życia<sup>41</sup> a świadomością pułapki doraźności. Dramaturg neguje wagę socjalno-politycznego aspektu swojego dzieła, wskazując na prymarność zawartej w nim ponadczasowej perspektywy oglądu człowieka i świata<sup>42</sup>.

*Tlen* jest tekstem wielopłaszczyznowym, dokonuje się w nim udany mariaż uniwersalności z aktualnością i kolorytem lokalnym. Tematyczną warstwę tekstu tworzy zarówno obraz współczesnego świata wstrząsanego konfliktami, pełnego przemocy i agresji (fanatyzmu religijnego, terroryzmu, wojen), jak i oblicze postsowieckiej Rosji – przepaść między centrum a peryferiami („Moskwa a Rosja”), amoralność elit, degradacja prowincji (brak perspektyw, pijaństwo, narkomania). W utworze eksponuje się aksjologiczny chaos i epistemologiczne zagubienie człowieka: ukazuje się „ludzi trzeciego

<sup>38</sup> K. Kopka, *Dramaty generacji „P”*, s. 13.

<sup>39</sup> Patrz K. Kopka, *Iwana Wyrupajewa walka o oddech*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 93–98.

<sup>40</sup> „W świecie pogrążonym w – uniemożliwiającej tradycyjny dialog – baudrillardowskiej „ekstazie komunikacyjnej” Wyrupajew pragnie, trochę jak raperzy z getta czarnych, uderzyć anarchicznym rytmem swej scenicznej prozy w głęboką kulturę establishmentu.” – K. Kopka, *Dramaty generacji „P”*, s. 14. Warto przypomnieć, że podczas premiery *Tlenu* na scenie moskiewskiego Teatru.doc w 2002 roku, w reżyserii Wiktora Ryzakowa, obok aktorów (Iwana Wyrupajewa i Ariny Marakulinej) na scenie pojawia się didżej. Spektakl był prezentowany na XIII Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Kontakt w Toruniu w 2003, gdzie otrzymał główną nagrodę.

<sup>41</sup> Patrz wywiad udzielony w 2003 roku: „сегодня драматурги обязаны цепляться за конкретные вещи. [...] А вообще я не понимаю искусства в чистом виде [...]. [...] искусство должно [...] участвовать в жизни того мира, в котором живет художник. [...] И драма – самый сильный способ сказать правду о сегодняшнем ужасе.” – М. Дмитриевская, *Иван Вурьяев: Я не Чацкий*, „Российская газета” nr 3267, 4.08.2003, (wywiad), <http://www.rg.ru/2003/08/04/128.html> [dostęp 12.05.2014].

<sup>42</sup> „Да, для «Кислорода» есть некоторая опасность в том, что информация, заложенная в тексте пьесы, устаревает. Например, война в Ираке или разговор о событиях в Баренцевом море... Меня социально-политический аспект вообще не интересует. Меня интересуют взаимоотношения современного человека, на которого этот поток информации льется рекой, а он пытается в нем выжить. Поэтому в пьесе библейские заповеди специально, сознательно соединены с разной информационной мурней...” – Е. Кутловская, *Иван Вурьяев: «Я – консерватор»*.



tysiąclecia” wobec fundamentalnych kategorii (Bóg, wolność, dobro, zło) oraz portret pokolenia<sup>43</sup> dojrzewającego w zideologizowanej przestrzeni socjalizmu, a wkraczającego w dorosłość w okresie gwałtownych transformacji politycznych, ekonomicznym i kulturowych<sup>44</sup>.

Już w Kompozycji nr 1 zatytułowanej *Тайсе* (Композиция № 1 Танцы) ujawniają się charakterystyczne dla tekstu dramatu strategie: dekonstrukcja biblijnej retoryki, semantyczne i brzmieniowe gry językowe (np. wykorzystanie napięć między znaczeniem dosłownym a metaforycznym, wieloznacznością wyrazu, odcienie znaczeniowe słów, gra oparta na paronomazji), perspektywizowanie bez hierarchizacji, naruszanie binarnych opozycji.

Dekonstrukcja biblijnej retoryki nie tylko obnaża drastyczną nieprzystawalność chrześcijańskiej aksjologii do realiów współczesnego świata, pokazując duchową degradację i zagubienie człowieka, ale staje się także punktem wyjścia dla permanentnej reinterpretacji pojęć, zjawisk, kategorii, dyskursów, rozumianej jako gest opisu i poznawania świata. Obrazoburczy gest Wyrupajewa realizuje się m.in. poprzez ironiczny dystans, trywializację, paradoksalizację, dosłowną interpretację alegorii, desakralizację, absurdalne „odwrócenie” wymowy biblijnego intertekstu, np.:

a) „Nie zabijaj” [Księga Wyjścia, 2 Mojż. 20,13]:

Он не слышал, когда говорили: „не убей”, быть может, потому, что он был в плеере [s. 61]<sup>45</sup>.

I nie słyszał, kiedy mówiono: „Nie zabijaj”, pewnie dlatego, że miał na uszach diskmena [s. 56]<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> „Манифест поколения 30-летних, [...] Текст Вырыпаева – концентрированная и взрывоопасная смесь ужаса и молебны человека XXI века [...]” – В. Гончарова, *Кислород*, Time Out Москва, 22 сентября 2005, <http://www.timeout.ru/msk/artwork/1420> [dostęp 7.05.2014].

<sup>44</sup> Reprezentantem tego pokolenia jest również Wyrupajew, który w momencie rozpadu Związku Radzieckiego miał 17 lat: „Мы в детстве ходили в красных галстуках, а в юности застали перелом эпох. У нас все пришлось на пору крайней молодости, когда человек максималистски ищет жизненные принципы и попадает в мясорубку. Поколение оказалось не потерянным, но растерянным.” – М. Дмитриевская, *Иван Вырыпаев: Я не Чацкий*. Роман Pawłowski po premierze filmu *Tlen* w Polsce pisał: „Dojrzewanie na krawędzi dwóch epok odcisnęło piętno na jego twórczości. Z jednej strony Wyrupajew w swoich sztukach i filmach mówi o plagach nowej Rosji [...]. Z drugiej – tkwi w kręgu tradycyjnych pytań, z którymi zмага się od 200 lat rosyjska literatura: o granice ludzkiej wolności, sens ofiary i odkupienia, relację między człowiekiem a Bogiem.” – R. Pawłowski, *Tlen w zatrutym powietrzu*, „Gazeta Wyborcza” nr 029, 4.02.2010, s. 16, [wyborcza.pl/1,75475,7525201,Tlen\\_w\\_zatrutym\\_powietrzu.html](http://wyborcza.pl/1,75475,7525201,Tlen_w_zatrutym_powietrzu.html), [dostęp 12.02.2014].

<sup>45</sup> I. Вырыпаев, *Кислород*, w: I. Вырыпаев, *13 текстов, написанных осенью*, Москва 2005, s. 61. Wszystkie cytaty z utworu tu i dalej na podstawie tego wydania. Numery stron w nawiasach.

<sup>46</sup> I. Wyrupajew, *Tlen*, przeł. A. L. Piotrowska, „Dialog” 2003, nr 6, s. 56. Tłumaczenia utworu

- b) „Każdy, kto pożądliwie patrzy na kobietę, ten już się w swoim sercu dopuścił z nią cudzołóstwa” [Mt 5,28]:

Представьте, какое огромное сердце должно быть у мужчины, чтобы в нем могли поместиться все женщины, на которых, он смотрит с вожделением? Это, даже, не сердце, а большая двухспальная кровать, простыни, которой, залиты семяизвержениями [s. 68].

Pomyślcie, jak ogromne serce musi mieć mężczyzna, żeby mogło pomieścić wszystkie kobiety, na które patrzy pożądliwie? To nawet nie serce, tylko ogromne dwuosobowe łóżko, prześcieradła poplamione spermą [s. 58].

- c) „Nie przysięgajcie wcale. Ani na niebo, bo to tron Boga. Ani na ziemię, bo to podnózek Jego stóp. Ani na Jerozolimę, bo to miasto wielkiego Króla” [Mt 4, 34–35]:

Второй раз, она поклялась небом, когда ее муж, удивительной красоты брюнет, спросил: правда ли, что ты изменяешь мне, с каким-то чуханом из провинции?, и она сказала: клянусь небом, что нет [s. 74].

Drugi raz zaklinała na niebo, kiedy jej mąż, brunet niezwyklej urody, zapytał: „To prawda, że zdradzasz mnie z jakimś wsiowym dupkiem?”, a ona mu odparła: „Przysięgam na niebo, że nie” [s. 60].

- d) „Temu, kto chce prawować się z tobą i wziąć twoją szatę, odstąp i płaszcz” [Mt 5,40]:

A девушка, о которой я рассказываю, без всякого суда скидывала с себя всю одежду, если мужчина, который ей нравился, угощал ее Московским ромом с кока-колой, и предлагал широкую кровать с резными дубовыми спинками [s. 79].

A z dziewczyną, о której opowiadam, wcale nie trzeba było się prawować, sama zrzucała z siebie ubranie, jeśli podobał się jej mężczyzna, częstował ją „Moskiewskim rumem” z coca-colą i proponował szerokie łóżko o szerokim rzeźbionym wezgłowiu [s. 61].

- e) „Lecz jeśli cię ktoś uderzy w prawy policzek, nadstaw mu i drugi” [Mt 5,39]:

---

z tego wydania, jeżeli nie wskazano inaczej. Numery stron w nawiasach. W niniejszym artykule za podstawę analizy przyjąłem tekst oryginalny (wydanie z 2005 roku, patrz przypis 45) ze względu na zmiany wprowadzone w nim przez autora (m.in. usunięcie didaskaliów, postaci didżeja, brak wyszczególnienia osób dramatu). Zmiany te zostały zachowane w kolejnym wydaniu dramatu – patrz И. Вырыпаев, *Кислород, Июль, Танец „Дэли”*. Пьесы, Москва 2011.

ОНА: И когда ударили тебя по правой щеке, не подставляй левую, а сделай так, чтобы тебя ударили и по левой [s. 81].

I kiedy uderzy cię ktoś w prawy policzek, nie nadstawiaj lewego, ale spraw, żeby uderzył cię też w lewy [s. 62].

- f) „Kiedy dajesz jałmużnę, nie trąb przed sobą, jak obłudnicy czynią to w synagogach i na ulicach, żeby ludzie ich chwalili” [Mt 6,2]:

И когда Саша из столицы, творила милость свою Саше из города Серпухова, то происходило это не на улице и уж тем более не в синагоге, а происходило это под пуховым одеялом, в комнате с выключенным светом, при закрытых на засов дверях [s. 90]<sup>47</sup>.

A kiedy Sasza ze stolicy czyniła jałmużnę przed Saszą z miasta Sierpuchowo, to działo się to nie na ulicy, a już tym bardziej nie w synagodze, lecz pod puchową kołdrą, w pokoju przy zgaszonym świetle, przy drzwiach zamkniętych na zasuwę [s. 63–64].

- g) „Nie osądzajcie, a nie będziecie osądzeni” [Mt 7,1]:

Сказано: „не судите, да не судимы будете”, и сказано это в оправдание отсутствия памяти. Иными словами, если у кого-нибудь застрелят из охотничьего ружья любимого человека, то не осудить стрелявшего, можно только одним способом – забыть об убийце [s. 111].

Powiedziano: „Nie potępiajcie, abyście nie byli potępieni” i powiedziano to na usprawiedliwienie braku pamięci. Innymi słowy, jeśli najbliższego nam człowieka ktoś zastrzeli z broni myśliwskiej, to tylko w jeden sposób można nie potępić zabójcy – zapominając o nim [s. 68].

Charakterystyczna dla tekstu Wyrupajewa gra znaczeń dosłownych i metaforycznych prowadzi do tworzenia rozbudowanych obrazów – szeregów, które generują procesualną przestrzeń interferencji, np. w pierwszej kompozycji tytułowej „taniec” oznacza: ‘poruszanie się w rytm muzyki’ – ‘oddychanie’ – ‘istnienie, życie’ – ‘istnienie pełne, autentyczne’; „tancerze” to – ‘ludzie, którzy tańczą’ – ‘płuca, poruszające się w rytm oddechu’. Z kolei „tańczyć” to: ‘wykonywać określone gesty i ruchy zgodne z rytmem muzyki’ – ‘oddychać’ – ‘żyć’ – ‘żyć pełnowartościowo’. Wypadkową przenikania sensów jest nie tylko semantyczna dynamika (nakładanie się znaczeń, powstawanie nowych), ale i budowanie nowych opozycji (i co za tym idzie wartościowa-

<sup>47</sup> Gra znaczeniem słów współbrzmiących i bliskich znaczeniowo: „милостыня” (jałmużna) – „милость” (łaska, litość). Por. *Большой толковый словарь русского языка*, глав. ред. С. А. Кузнецов, Санкт-Петербург 1998, s. 542.

nie) – np. „żyć tańcząc” jest waloryzowane pozytywnie w przeciwieństwie do „żyć nie tańcząc”: „он решил, что больше ни одной минуты не будет жить не танцуя, а будет только танцевать и танцевать” [s. 62]<sup>48</sup>.

Szereg znaczeniowy związany z wyrazami: „taniec”, „tancerze”, „tańczyć”, eksponuje materialny i duchowy aspekt ludzkiej egzystencji. Zakorzenie procesu metaforyzacji w biologicznym wymiarze konstytuuje niezbywalność nowego, przenośnego znaczenia „tańca”. „Taniec” zostaje ukazany jako elementarna, podstawowa, immanentna potrzeba. Rozumiany jako „proces natleniania” warunkuje ludzką egzystencję zarówno w wymiarze biologicznym, jak i w wymiarze duchowym. Metafora tańca wprowadza kluczowe dla sztuki pojęcie „tłenu”, włączając je w obszar semantycznej gry. W dramacie Wyrypajewa słowo „tlen” staje się wieloznaczne i ambiwalentne (np. niebezpieczny narkotyk i warunek pełni egzystencji)<sup>49</sup>, podlega relatywizacji, wymyka się jednoznaczny ocenom... Tak obiektywnie niezbędną, a jednocześnie tak abstrakcyjną w swojej subiektywności. Pełnia, szczęście, wolność, sens, miłość to abstrakcyjne pojęcia, którym każdy nadaje indywidualne „oblicza”. Jak podkreśla Wyrypajew samo poszukiwanie staje się tlenem:

Ведь что такое кислород? Это метафора необходимости для меня. То, без чего нельзя. Для героев кислородом является истина, они ищут ее. Для них сам поиск является кислородом. Не искать нельзя, иначе ты умрешь, задохнешься без поиска. Поэтому никто не дает ответов<sup>50</sup>.

Podjęta w *Tlenie* odważna reinterpretacja biblijnej aksjologii m.in. poprzez intensyfikację strategii gry, prowadzi do rozbijania binarnych opozycji, pozabawiając wykreowany świat porządkujących relacji. „Rozmyciu” ulegają granice między dobrem a złem, miłością a nienawiścią, prawdą a fałszem...

Jako nadrzędny obraz-symbol, przewijający się przez dramat lejtmotyw – „tlen” staje się nowym punktem odniesienia, próbą porządkowania otaczającej rzeczywistości, co znajduje swój wyraz w tworzeniu nowych opozycji. Powstają szeregi, które sytuują się na przeciwległych krańcach osi: dobre – złe; pożądaną – odrzucaną; konieczną – zbędną, np.: „Саша кислород” – „жена не кислород”; „кислородная лопата” – „не кислородная жена”;

<sup>48</sup> „postanowił, że ani minuty dłużej nie będzie żył bez tańca, że będzie tylko tańczył i tańczył” [s. 57].

<sup>49</sup> Patrz np.: Н. Серова, *Поиски Кислорода в отравленном воздухе*, „Русский журнал”, 3.03.2003, [www.russ.ru/culture/podmostki/20030303\\_serova.html](http://www.russ.ru/culture/podmostki/20030303_serova.html) [dostęp 12.02. 2014].

<sup>50</sup> И. Вырыпаев, *О театре*, w: И. Вырыпаев, *Кислород, Июль, Танец „Дели”*. Пьесы, Москва 2011, s. 6.

„кислородное голодание” – „кислородное отравление”; „дышать кислородом, а не тем говном” – „дышал воздухом мало насыщенным кислородом”; „Саша вся была сплошной кислород” – „подсесть на кисород”; „Санек, с кислородными танцорами в груди” – „людская масса задыхающаяся без кислорода”; „плоды, эти заключают в себе Кислород” – „продукты в которых нет ни одной частицы кислорода”.

To miłość uzmysławia Sańkowi jego dotychczasowe „niedotlenienie”, wywołuje stan narkotycznego wręcz głodu. Dążenie za wszelką cenę do jego zaspokojenia prowadzi do zatracenia się bohatera – „zatrucia” tlenem:

И когда, он увидел Сашу ходившую по парапету босяком, то с ним случилось кислородное отравление, потому что, кислородное отравление, случается с теми, у кого было кислородное голодание [s. 69].

A kiedy zobaczył ją stąpającą boso po cokole, to przedawkował i zatrzał się tlenem, bo tlenem zatrują się ci, którzy odczuwali jego głód [s. 58].

Jak zwracała uwagę Marina Dawydowa, pragnienie tlenu w sztuce Wyrypajewa absolutyzuje się, odrywa od moralności<sup>51</sup>.

Inna, charakterystyczna dla *Tlenu* strategia, która także prowadzi do relatywizacji danego aktu, zdarzenia, pojęcia, słowa, to ukazywanie różnych, niepoddanych hierarchizowaniu punktów widzenia. Na przykład „zabójstwo” – mocny „akord” pierwszej kompozycji, wprowadzający czytelnika w świat Wyrypajewowskiego tekstu – zostaje opisane z różnych perspektyw. Najpierw pojawia się pozornie beznamienne stwierdzenie faktu, sucha „narratorska” relacja Jego (wzmacniająca ironiczną, groteskową wymową popełnionego czynu):

Он не слышал, „не убей” , он взял лопату, пошел в огород и убил [s. 61].

Nie usłyszał: „Nie zabijaj”, wziął łopatę, poszedł do ogrodu i zabił [s. 57].

Potem następuje emocjonalny, „mięsisty” opis, ukazujący reakcję przyjaciół Sańka-zabójcy, zszokowanych brutalnością mordu:

Ты че, Санек, блядь, охуел, ты че сделал то, блядь?! Ты же, блядь, жену свою изрубил почти на куски. Санек, ты че, не слышишь? Ты че натворил, ты че свихнулся, тебя че передернуло? [s. 63].

E, ty, Saniek, kurwa, pojebało cię, coś ty, kurwa, zrobił?! Ty żeś, kurwa, żonę porąbał, normalnie na kawałki. Ty, Saniek, co, nie słyszysz? Coś narobił, odwaliło ci, całkiem cię popierdoliło? [s. 57].

<sup>51</sup> „вырыпаевское эго знает лишь одно: для жизни нужен кислород и жажда его не совместима с моралью.” – М. Давыдова, *На последнем издыхании*, „Консерватор” 24.10.2002, <http://www.newdrama.ru/festival/even/kislorod/art.2594/> [dostęp 11.05.2014].

Dopiero „tacy sami bandyci jak on” postrzegają zabójstwo w kategoriach przekroczenia normy. Wulgaryzmy, określenia rodem z języka potocznego wprowadzają bowiem kontekst szaleństwa. Kondycja oceniających z jednej strony eksponuje okrucieństwo tego, co się stało, a z drugiej – dyskredytuje wiarygodność samej oceny. Wreszcie, „dopuszczony do głosu” zostaje punkt widzenia samego sprawcy:

Он сказал, что зарубил лопатой свою жену в огороде, потому что, полюбил другую женщину. [...] 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. 65].

Powiedział, że zarąbał żonę łopatą, dlatego że pokochał inną. [...] I kiedy zrozumiał, że jego żona jest beztlenowcem, a Sasza czystym tlenem, i kiedy zrozumiał, że bez tlenu nie da się żyć, wtedy wziął łopatę i odrąbał nogi tancerzom, tańczącym w piersi jego żony [s. 57].

Czyn popełniony przez Sańka, chłopaka z prowincjonalnego miasteczka, zostaje pokazany w kategoriach konieczności, a jego potworność przesłaniają metafory funkcjonujące jako eufemizmy. Opowiedziana w dramacie historia zbrodni i problematyzowanie kwestii odpowiedzialności przywodzą na myśl literacką postać innego zabójcy – Rodiona Raskolnikowa. Co prawda, asocjację tę należy traktować raczej jako parodystyczny dialog z klasyką – „nadczyłowiek” Wyrypajewa nie jest intelektualistą próbującym przetestować ideę, w którą wierzy i sprawdzić, czy do niej dorasta (Raskolnikow chce wiedzieć, czy jest Napoleonem, czy nędzną, trzęsącą się kreaturą), ale młodym bandytą z prowincjonalnego Sierpuchowa, który „uzależnił się od tlenu”. Rodion zabija starą lichwiarę, by „oczyścić” świat, uczynić go – we własnym mniemaniu – lepszym, natomiast Saniek zabija niedającą tlenu żonę, ponieważ chce oddychać pełną piersią z „tlenodajną”<sup>52</sup> Saszą. Skrajny indywidualizm postaci Dostojewskiego zderza się z typowością postaci wykreowanej przez Wyrypajewa. Saniek w interpretacji niektórych badaczy całkowicie „rozpuścił się w środowisku”, stając się „metonimią współczesnego konsumpcyjnego społeczeństwa”<sup>53</sup>. Znamienne, że w wykreowanym przez autora *Tlenu* świecie nie ma szansy na duchową przemianę i odrodzenie, jest natomiast bezpardonowa walka o każdy oddech<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Według przekładu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, patrz przypis 46 (w oryginale „кислородная” – ‘tlenowa’, przymiotnik odrzeczownikowy).

<sup>53</sup> И.В. Кузнецов, *Проблема реальности в «новой драматургии», в: Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*, red. Т.И. Печерская i in., Новосибирск 2011, s. 47.

<sup>54</sup> „Если для поколения «шестидесятников» было важно и необходимо «жить не по лжи»,

Nieoczekiwaną puentą – przewrotnym podsumowaniem zabójstwa staje się *Final* pierwszej kompozycji:

И если человечеству сказали не убей, а кислорода вдоволь не предоставили, то всегда найдется Санек из маленького провинциального городка, который, для того, чтобы дышать, для того чтобы легкие танцевали в груди, возьмет кислородную лопату, и убьет не кислородную жену. И будет дышать полными легкими. Потому что, когда говорили не убей, у него плеер был в ушах, и танцоры в груди увлекали его в другую страну, в страну, где только танцы и кислород [s. 66–67].

I jeśli powiedziano ludziom: „Nie zabijaj”, ale nie pozostawiono tlenu do syta, to zawsze znajdzie się Saniek z małego prowincjonalnego miasteczka, który po to, żeby oddychać, po to, żeby płuca w piersi tańczyły, weźmie tlenodajną łopatę i zabije żonę – beztlenowca. I będzie oddychał pełną piersią. Dlatego, że kiedy mówiono „Nie zabijaj”, miał na uszach dyskmena i tancerze w płucach wciągnęli go do innej krainy, krainy, gdzie są tylko tańce i tlen [s. 58].

W przytoczonym fragmencie sztuki odpowiedzialność za zło zostaje z jednej strony przerzucona na absurdalny maksymalizm biblijnej metanarracji, z drugiej – na świadomą „głuchotę” bohatera. Powracający ironiczny obraz „niesłyszenia” Dekalogu może być odczytany nie tylko jako wyraz „moralnej głuchoty” bohatera opowieści, ale też jako celowa ucieczka człowieka przed chaosem współczesności, próba schronienia się we własnym świecie. Absolutyzacja potrzeby tlenu generuje z kolei jego amoralny charakter.

W kolejnej części dramatu powróci jeszcze raz wykładnia popełnionego przez Sańka morderstwa z perspektywy parodystycznej reinterpretacji biblijnej retoryki:

Поэтому, именно поэтому, Санек из маленького провинциального городка, поняв, что больше не смотрит на жену свою с вожделием, 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, пусть лучше пострадают члены, чем все ее, впрочем, не очень то уж, красивое тело, ввержено будет в геенну огненную [s. 72].

Dlatego, właśnie dlatego, kiedy Saniek z małego prowincjonalnego miasteczka zrozumiał, że już nie patrzy na swoją żonę pożądliwie, tylko lubieżnie, złapał

---

то для поколения в ожидании метеорита важно просто жить. Жить хоть как-то. Выживать, хватать ртом исчезающий кислород, ведь скоро исчезнет сама жизнь и легкие перестанут танцевать.” – П. Руднев, *Темы современной пьесы*, „Петербургский театральный журнал” 2010, nr 6 (61), <http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/temy-sovremennoj-pesy/> [dostęp 11.04.2014].

łopatę i najpierw uderzył ją w pierś, zatrzymując tańce jej płuc, krawędzią łopaty rozciął jej oko, a potem odrąbał rękę. Albowiem niech już lepiej ucierpią jej członki, niżby całe, w końcu nie takie znowu piękne, ciało miało być wrzucone do ognia piekielnego [s. 59].

W powyższej ocenie zabójstwa następuje znamienne udosłownienie alegorycznych nauk Chrystusa odnoszących się do przykazania „Nie cudzołóż” („Lepiej jest bowiem dla ciebie, gdy zginie jeden z twoich członków, niż całe twoje ciało miało iść do piekła”, Ewangelia św. Mateusza, Kazanie na Górze). Duchowy, moralny wymiar postulatu – zniszczenie części, aby ocalić całość (tzn. odrzucenie pokusy ciała, aby ochronić duszę) zostaje jednocześnie potraktowany dosłownie i *à rebours*. Saniek odrąbał „prawą rękę” i rozciął „prawe oko” żonie, a nie sobie, gdy zdał sobie sprawę, że patrzy na nią nie z pożądaniem, a z pożądliwością. Wyrypajew gra tutaj odcieniami słów bliskich znaczeniowo<sup>55</sup>. Wykorzystuje nie tylko semantyczne, ale i estetyczne konotacje tych określeń. „Вожделение” to bowiem słowo książkowe, podniosłe, zapożyczenie z języka staro-cerkiewno-słowiańskiego. Charakterystyczne jest również przesunięcie punktu ciężkości: powodem popełnienia morderstwa okazuje się nie miłość do Saszy, dziewczyny z wielkiego miasta (jak w Kompozycji nr 1), ale odczuwana wobec żony żądza. Naiwno groteskowe odczytanie biblijnego tekstu implikuje nieoczekiwaną „praworządność” dokonanego mordu. Natomiast sarkastyczne podkreślenie nieatrakcyjności niszczonego „źródła” grzechu osłabia czy wręcz znosi tragiczną wymowę czynu „chłopaka z prowincjonalnego miasteczka”.

Z kolei finalna część całego dramatu ukazuje ową metodę perspektywizowania bez hierarchizacji już nie tylko w stosunku do czynu sprzecznego z Dekalogiem (zabójstwo), ale w stosunku do samego Słowa Bożego. Dzieśiąta kompozycja poruszająca kwestie sensu ludzkiego życia oraz charakteru relacji między Bogiem a człowiekiem staje się prezentacją dwóch różnych sposobów interpretacji cytatu z Ewangelii św. Mateusza „Czy zbiera się winogrona z ciernia, albo z ostu figi? Tak każde dobre drzewo wydaje dobre owoce, a złe drzewo wydaje złe owoce” (Mt. 7, 16–17). Równoległe On i Ona dokonują wnioskowania, a podstawą ich rozumowania jest utożsamienie „drzewa” z Bogiem, a „owocu” z człowiekiem. Ona ocenia owoce na podstawie drzewa, natomiast On – drzewo na podstawie owoców:

<sup>55</sup> Por. znaczenie słów „вожделение” (‘silny uczuciowy pociąg’) i „похоть” (‘prymitywny, cielesny pociąg’) np. w słowniku Кузнецова – *Большой толковый словарь русского языка*, глав. ред. С. А. Кузнецов, Санкт-Петербург 1998, s. 141, s. 947.



ОН: Я плод этого дерева, по мне будут судить о том, худое это дерево или нет?

ОНА: Это означает, что по дереву, будут судить и о его плодах [s. 138].

ОН: Jestem owocem tego drzewa, wedle mnie będą sądzić o tym, czy to złe drzewo, czy nie?

ОНА: To oznacza, że wedle drzewa będą osądzać i owoce jego [s. 74].

Przeciwstawne wnioski generuje przyjęty punkt wyjścia (aksjologiczny aksjomat): dla Niej jest to doskonałość Boga, dla Niego – niedoskonałość człowieka. W dramacie nie dochodzi do konfrontacji opinii, odmienne sądy przeplatają się bez wartościującej polemiki. Finał *Tlenu* przynosi bowiem nie dialog przeciwstawnych wykładni, ale symultaniczną dwugłosowość, eksponowaną zarówno w płaszczyźnie semantyki, jak i struktury. Nieprzypadkowo powraca też, tworząc swoistą symboliczną klamrę zarówno dla dziesiątej kompozycji, zatytułowanej *W słuchawkach (В плејере)*<sup>56</sup>, jak i dla całego dramatu – obraz już nie konkretnego bohatera „który nie słyszał, bo miał słuchawki na uszach”, ale obraz „głuchoty” współczesnego człowieka skoncentrowanego na sobie i swoich indywidualnych potrzebach:

И всякий мыслящий человек, всегда мыслит в свою пользу. И всякий любящий, любит в свою пользу, и верующий верит в свою пользу, и всякий живущий на земле, живет в свою пользу, а всякий слушающий плејер, слушает его, только для себя” [s. 135].

I każdy myślący człowiek zawsze myśli tylko o swojej korzyści. I każdy kochający człowiek kocha tylko dla własnej korzyści, a wierzący wierzy dla własnej korzyści i każdy żyjący na ziemi żyje dla własnej korzyści, a każdy słuchający diskmena słucha tylko dla siebie [s. 73].

Czy to zamknięcie w pułapce subiektywizmu, czy dyktatura pluralizmu generuje niemożność porozumienia, skazując sportretowane przez Wyrypajewa pokolenie na zagładę? Wizja naciągającej apokalipsy zamykająca tekst sprowadza ich do rangi „starej fotografii” – opowieści już przebrzmiałej, ale wartej zapamiętania. Znamienne, że wizja zbliżającej się zagłady została pozbawiona biblijnej konotacji (zamiast karzącego Boga – zimny kosmos i lecący meteoryt), a całe podsumowanie historii pokolenia utrzymane w stylistyce narracji baśniowej.

<sup>56</sup> Znamienne, że Wyrypajew sięga po rozpowszechnioną, ale nieprawidłową formę językową. Por. „плејер” a „плеер”. W różniejszej redakcji tekstu pojawia się już forma „плеер” – Patrz I. Вырыпаев, *Кислород*, w: I. Вырыпаев, *Кислород, Июль, Танец „Дели”: пьесы*, Москва 2011, s. 11, 14, 52. W przekładzie A. L. Piotrowskiej tytuł tej kompozycji brzmi *W diskmenie*.

Dla specyfiki dramatu istotna jest również aktualizacja metatekstowej perspektywy. Z tego punktu widzenia warto przyrzeć się konstrukcji występujących w dramacie postaci. Już podczas wstępnej lektury zwraca uwagę ich złożony, niejednorodny status. Występującym w *Tlenie* postaciom – Jemu i Jej bliżej do roli, jaką pełni narrator w epice<sup>57</sup>, niż do funkcji postaci dramatycznych *sensu stricto*. Nie możemy mówić w przypadku *Tlenu* o tradycyjnej akcji. Historia miłości Sańka z Sierpuchowa i Saszy z Moskwy, tworząca fabularne spoiwo poszczególnych, dosyć luźno powiązanych ze sobą kompozycji, nie rozgrywa się bowiem bezpośrednio na scenie, ale zostaje opowiedziana przez Jego i Ją. Sytuacja opowieści, i to opowieści ukierunkowanej na obecność słuchaczy, zostaje w dramacie wielokrotnie wyeksponowana. Nieprzypadkowo większość kompozycji (oprócz trzech ostatnich i szóstej, w której owa formuła się pojawia, ale nie inicjuje kompozycji) rozpoczynają cytaty ze słynnego Kazania na Górze, przywołujące relacje: nadawca – odbiorcy; opowiadacz – słuchacze, nauczyciel – uczniowie („Вы слышали, что сказано древним”, „Вы слышали, что сказано”, „Еще слышали вы, что сказано”). Wyгypажew nie odwołuje się więc bezpośrednio „do źródła”, tzn. do Dekalogu w takiej postaci, w jakiej pojawia się on w Starym Testamencie, ale sięga po jego wykładnię, którą daje w Nowym Testamencie Chrystus.

On i Ona nie są zdystansowanymi, chłodnymi opowiadaczami, ale wielokrotnie ujawniają emocjonalny stosunek do bohaterów „swojej” opowieści, czują się z nimi związani. W ich wypowiedziach spotykamy często określenia typu: „А я знал одного человека” [s. 61], „мой знакомый Санек” [s. 68], „мой приятель, тот самый Санек” [s. 69], „одна моя знакомая, девушка с мужским именем Саша” [s. 73], „моя знакомая Саша” [s. 77], „девушка, от которой я рассказываю” [s. 79], „твоя Саша” [s. 86], „твой Саша” [s. 86].

W przypadku sztuki Wyгypажewa możemy zatem mówić o swoistej narratywizacji dramatu, aczkolwiek funkcja narratorów nie wyczerpuje bynajmniej specyfiki postaci. Ona i On nie tylko opowiadają cudzą historię, ale mówią też o sobie, stając się bohaterami-narratorami. Ich indywidualność zostaje jednak słabo zaznaczona, rozplywa się bowiem w typizacji, prowadzącej ich do roli „portretu zbiorowego” pokolenia<sup>58</sup>. Ważną składową konstrukcji postaci, projektującą kolejny wymiar ich istnienia w utworze, jest aspekt metafikcyjny:

<sup>57</sup> O wykorzystaniu figury narratora w takich dramatach Wyгypажewa jak np. *Lipiec i Taniec „Delhi”* patrz: E. Курант, *Рассказчик в пьесах Ивана Вырыпаева „Июль” и „Иллюзии”*, „Literatūra” 2012, 54(2).

<sup>58</sup> „В «Кислороде» есть два героя – он и она. Это собирательный образ. Они курят траву, ходят в клуб... современные тридцатилетние люди.” – E. Кутловская, *Иван Вырыпаев: «Я – консерватор»*.

ОНА: Ну и что же, для тебя главное?

ОН: То же, что и для тебя.

ОНА: Если ты сейчас скажешь, что кислород, я уйду со сцены [s. 133–134]<sup>59</sup>.

ОНА: No i co jest dla ciebie najważniejsze?

ОН: То samo, co dla ciebie.

ОНА: Jeśli teraz powiesz, że tlen, to zejść ze sceny [s. 73].

Nieoczekiwanie bohaterowie niszczą iluzję opowieści stając się aktorami na scenie. Postaci z jednej strony przekraczają swój tekstowy wymiar (gra między postacią sceniczną a aktorem, odgrywającym jej rolę), z drugiej – sygnalizują swoje „uwięzienie” w roli i w tekście dramatu. W czasie sprzeczki On grozi, że jeśli Ona użyje określonego argumentu, przestanie z nią rozmawiać, i otrzymuje następującą odpowiedź:

ОНА: Я не смогу так, сказать, потому что, ты специально не написал мне этого текста. Потому что, хоть ты и говоришь, о всемирном добре и справедливости, однако же, текст этого представления составил так, чтобы звучала только твоя мысль, а другие мысли, казались бы банальными, в сравнении с твоим псевдоразумным мышлением [s. 96].

Nie mogę tak powiedzieć, dlatego że specjalnie nie napisałeś mi takiego tekstu. Dlatego, że chociaż mówisz o powszechnym dobru i sprawiedliwości, to jednak tekst tego spektaklu ułożyłeś tak, żeby zabrzmiała tylko twoja myśl, a inne poglądy wydawały się banalne, w porównaniu z twoim pseudonaukowym rozumowaniem [s. 65].

Okazuje się, że jeden z bohaterów (On) jest nie tylko aktorem, ale i autorem sztuki. Stworzenie buntuje się przeciw swemu stwórcy. Postać (Ona) oskarża „autora” o stronniczość, intelektualną manipulację, zarzucając mu wręcz pseudologiczność myślenia. Ataki na „autora” w piątej kompozycji sukcesywnie przybierają na sile, przypominając coraz bardziej wiwiskcję. Padają pytania o skalę talentu, prawo do pouczenia innych, szczerłość przekazu:

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. В этом проблема. И это проблема по настоящему твоя. А только о своей проблеме и может говорить творческий человек, и я вряд ли тебе поверю, что ты ночи не спишь оттого, что каким-то там, московским бомжам негде ночевать. Ложь! [s. 99–100].

<sup>59</sup> Podkreślenia w cytatach tu i dalej moje – W.B.L.

będziesz ze łzami w oczach opowiadać cudzy życiorys. Będziesz się zamartwiał problemami, które cię w ogóle nie dotyczą. Dlatego, że po swoich występach idziesz do „Propagandy”, a Saniek, o którym opowiedziałeś, pewnie idzie w pizdu albo jeszcze dalej. To jest problem. To jest twój prawdziwy problem. Bo artysta może mówić tylko o swoich problemach; przecież ci nie uwierzę, że nie śpisz po nocach, dlatego że jacyś tam moskiewscy bezdomni nie mają gdzie nocować. Nieprawda! [s. 65–66].

Metafikcjonalność przywołuje zatem zagadnienie prawdy sztuki, zaangażowania i kompetencji twórcy, aktualizuje relacje: twórca – rzeczywistość – kreacja rzeczywistości w tekście. Przywołane fragmenty można odczytać zarówno jako demaskowanie „obłudy” twórcy, jak i pokrętną figurę szczerości, gest autodemaskowania za pośrednictwem postaci. Z tego punktu widzenia On i Ona jawią się nie jako oponenty, ale jako wpisane w tekst hipostazy różnych stanowisk autora (np. autorytarność myślenia – pluralizm sądów, wymysł – świadectwo). Autoironia nie tylko ujawnia, że dzieło jest rezultatem dystansu wobec opisywanego świata, a zaangażowanie elementem kreacji artystycznej, ale też wyrazem samoświadomości, poszukiwań twórczych artysty. Ukazuje ludzki, egzystencjalny wymiar jego istnienia, stawiając w centrum refleksji brutalnie sformułowane pytanie: „Как я живу? Как я, блядь, проживаю свою жизнь?” [s. 103]<sup>60</sup>.

W kreacji postaci dramatu pojawia się również aspekt metafikcjonalny poprzez wprowadzenie chwytu *mise en abyme* – autor pisze o bohaterze, który okazuje się autorem tegoż właśnie dzieła. W kompozycji nr 5 *Arabski świat*, On stwierdza:

Следующая композиция была написана таким образом. Однажды я с приятелем находился в Арабских эмиратах, и мы с ним там нанюхались героина. Я нанюхался героина и порвал свой паспорт. Я порвал свой паспорт и пошел по арабскому рынку. [...] Композиция номер пять *Арабский мир* [s. 89].

Kolejna kompozycja została napisana w taki oto sposób. Pewnego razu z przyjaciелеm znajdowaliśmy się w Emiratach Arabskich i nawąchaliśmy się heroiny. Nawąchałem się heroiny i porwałem swój paszport. Porwałem swój paszport i poszedłem na arabski rynek. [...] Kompozycja numer pięć *Arabski świat*<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> „Jak ja żyję? Jak ja, kurwa, przeżywam swoje życie” – tłum. moje, W. B.L. Tego fragmentu brak w polskim przekładzie A. L. Piotrowskiej.

<sup>61</sup> Tłum. moje – W. B.L. Ten fragment w wydaniu rosyjskim, z którego korzystam w niniejszym artykule, nosi wyraźne ślady modyfikacji w stosunku do podstawy przekładu A. L. Piotrowskiej.

W przywołanym cytacie On „autor-bohater-narrator” wyjaśnia „genezę” określonego fragmentu tekstu, która zostaje później punkt po punkcie bezli-  
tośnie wyśmiana przez Nią.

Zatem tak istotna dla *Tlenu* perspektywa meta eksponuje element gry włączając w jej przestrzeń figury: tekstu, autora, narratora, bohatera, aktora, człowieka, ukazując relacje między nimi jako skomplikowaną sieć wzajemnych zależności<sup>62</sup>. Demaskuje światotwórczą moc fikcji, rozbija iluzję prawdy i obiektywizmu dzieła sztuki. Determinuje wielowymiarowość postaci, jej zmienny status ontologiczny.

Demonstrowanie w utworze mocnego podmiotu autorskiego (porządek koncepcyjny, rozbudowana metafikcjonalność) oraz głęboko odczuwaną potrzebę tworzenia i poszukiwania surogatów „pustej transcendencji” można potraktować jako próbę wyjścia z opozycji między poetyką postmodernistyczną, kodyfikującą „puste centrum”, a koniecznością odnalezienia się w porządku społecznym i ideologicznym (przejście od komunizmu do postsowieckiej rzeczywistości). Paradoksalne, zdawałoby się, „przypowieści”<sup>63</sup> Iwana Wyrypajewa, umiejscawiające sakralny pierwowzór (intertekst) w przestrzeni *profanum*, przeniknięte są immanentną wręcz potrzebą „usłyszenia”. Autor *Tlenu* nie poprzestaje na ukazaniu kryzysu Słowa i Księgi, na ekspresyjnym zobrazowaniu „przepaści” między chrześcijańskimi wartościami a kondycją współczesnego świata. Nie zadawała go konstatacja chaosu, zagubienia, „rozmycia”, deficytu autentyczności. Podejmuje on próbę ustanowienia punktu oparcia. Dostrzega go we wnętrzu człowieka i subiektywizuje. Takim punktem oparcia może okazać się sumienie. Człowiek musi zatem zwrócić się „ku sobie” i indywidualnie podjąć trud porządkowania i waloryzacji otaczającej go rzeczywistości. Odpowiedź zakorzeniona w heroizmie egzystencjalistów pojawia się, oczywiście, jakby mimochodem, wstydliwie, ze świadomością naiwności (czy wręcz śmieszności) uzurpowania sobie prawa do jej udzielania.

---

<sup>62</sup> W przestrzeń gry zostaje włączony również czytelnik/widz, zmuszony do ciągłego prze-wartościowywania swojej wiedzy o tekście, aż do jej prowokacyjnego „zawieszenia” w Kompozycji nr 7 *Amnezja*. Nieoczekiwanie On i Ona „wypierają się” swoich historii (stwierdzając, że nie znają żadnego Sańka z Sierpuchowa i Saszy z Moskwy) i przekonują, że ich opowieści dotyczyły zupełnie innych bohaterów. Pozbawiony fabularnej „nici Ariadny” odbiorca wkra-cza w kolejną kompozycję *Perła*, w której podważona zostaje sensotwórcza rola mowy i pisma, a także jakakolwiek próba waloryzacji zachodzących zdarzeń – padają radykalne stwierdzenia o bezsensowności każdej kultury i wszelkiej twórczości.

<sup>63</sup> Halina Mazurek nazywa sztuki Wyrypajewa „przypowieściami z refrenem” – H. Mazurek, *Przypowieści z refrenem. O dramaturgii Iwana Wyrypajewa*, w: *Z przemian gatunkowych w literaturze rosyjskiej XX i XXI wieku*, red. H. Mazurek, J. Gracla, Katowice 2008, s. 84–95.

Chociaż dominująca w *Tlenie* strategia artystyczna osadzona jest w postmodernistycznej estetyce i poetyce (intertekstualność, przemieszanie sfer *sacrum* i *profanum*, eksponowanie szeroko rozumianej gry, demitologizacja, stylizyczny pluralizm, aktualizowanie metafikcjonalnej perspektywy) to postmodernizm, o którym tu mowa jest specyficznie rosyjski<sup>64</sup> – bliższy raczej dekonstrukcji rozumianej jako gest otwarcia, wyjścia poza schematyczność myślenia i narzędzie rekonstrukcji<sup>65</sup>, niż postmodernizmowi rozumianemu jako ekspansywny relatywizm, odrzucenie wszelkich wartości, chaos<sup>66</sup>.

## Joyless Games of Cultural Deconstructin. *Tlen* by Ivan Vyrypaev

### Summary

*Tlen* [Oxygen] by Ivan Vyrypaev is a multi-plane text with a successful marriage of universality and topicality and local colors. The thematic layer of the text is made by both the image of the modern world disturbed by conflicts as well as the image of the post-Soviet Russia. The provocative deconstruction of the biblical rhetoric exposes an axiological chaos and epistemological loss of the human, and the incessant reinterpretation of notions and judgments becomes a gesture of description and cognition of the world.

**Keywords:** Russian drama, deconstruction, the Bible in literature, Russian postmodernism

---

<sup>64</sup> O specyficie rosyjskiego postmodernizmu patrz: М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997, s. 301; И. С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература. Учеб. пособие*, wyd. 2, Москва 2001, s. 71; М. Н. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва 2008, s. 9.

<sup>65</sup> Patrz np. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 490–497.

<sup>66</sup> Por. np.: В. Даниленко, *Есть хаос – есть постмодернизм. Дискуссия „Постмодернизм: 20 лет спустя”*, „Литературная Газета” 2012, nr 5 (6356), <http://www.lgz.ru/article/18227> [dostęp 12.05.2014].