

KATARZYNA WASIŃCZUK

CHRZEŚCIJAŃSKIE INSPIRACJE WE WCZESNYCH DRAMATACH IWANA WYRYPAJEWA

Problematyka religijna od zarania dziejów literatury rosyjskiej stanowi jeden z jej najistotniejszych tematów. Nader często – choć nie zawsze zgodnie z dogmatem – ujawnia się w rosyjskiej literaturze chrześcijański, prawosławny horyzont. O takiej właśnie literaturze Aleksiej Lubomudrow pisze: „Литература вышла из храма, но искала пути в храм” (Lyubomudrov 29). Przedmiotem badań niniejszego artykułu będzie wczesna dramaturgia Iwana Wyrypajewa, swobodnie posługującego się językami wielu religii, niemieniącego się chrześcijaninem, ale deklarującego związki z prawosławiem (Dmitriyevskaya). Odczytując chrześcijańskie aluzje w wybranych utworach Iwana Wyrypajewa, spróbujemy przyjrzeć się poetyce literackiej interpretacji tradycji religijnej, by – nawiązując do wyrażenia Lubomudrowa – odpowiedzieć na pytanie czy twórczość ta szukała drogi do świątyni chrześcijańskiej. Interesować nas będzie sposób i cel użycia określonych motywów religijnych oraz miejsce tradycji chrześcijańskiej we wczesnej dramaturgii Iwana Wyrypajewa.

Piękno, Wyzwolenie, Miłość, Bóg – oto tematy, o których rozmyślają bohaterowie pierwszego utworu Iwana Wyrypajewa, *Сны* (Сны). Akcję w tym dramacie zastępują przemowy bohaterów, snujących niezborne refleksje na tematy egzystencjalne. Monologi te, wprowadzone za pomocą techniki strumienia świadomości, stanowią zapis myśli jednej postaci, opowiadającej o swoich snach.

Mgr KATARZYNA WASIŃCZUK – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Literatury Rosyjskiej, Ukrainńskiej i Białoruskiej; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: katarzyna.wasinczuk@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3340-0137>.

KATARZYNA WASIŃCZUK, MA – The John Paul II Catholic University of Lublin, Faculty of Humanities, Institute of Literary Studies, Department of Russian, Ukrainian and Belarusian Literature, correspondence address: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: katarzyna.wasinczuk@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3340-0137>.

Senne tempo wypowiedzi, spowolnione licznymi paralelizmami i niemal całkowity brak zdarzeniowości to zapowiedź, że to, co najistotniejsze rozegra się w planie niematerialnym. Utwór rozpoczyna się następującą kwestią:

Снились сны. В этих снах были люди, дверь. Дверь. Они пытались открыть какую-то дверь, неважно. Люди говорили, говорили о разных, совершенно разных вещах. (Vyгураев, „Sny”)

A oto – wygłoszona przez tę samą bohaterkę (a może lepiej narratorkę) – wypowiedź, która utwór zamyka:

Красота, красота – это я, я – это красота. Свобода, свобода – это я, я – это свобода. Любовь, любовь – это я, я – это любовь. Бог, бог – это и свобода, и любовь, и красота. Жизнь, жизнь это сны, сны – для того чтобы уйти. 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 нет снов. (Vyгураев, „Sny”)

A zatem już debiutancki dramat stylizowany jest na tekst medytacyjny. Spina go, jakby zamykając odbiorcę w transie, przytoczona wyżej, monologowa klamra.

Jakież są te obrazy nawiedzające duszę? *Sny* to utwór z wyraźną motywiką chrześcijańską. Mamy zatem przywołanie obrazów postaci (Bóg, Chrystus, Duch Święty, Maryja) i kategorii eschatologicznych (raj, piekło). Występują tu sceny odsyłające do liturgii i obrzędów.

В церкви делают так: берут обычное вино „Кагор”, освящают его и он превращается в Кровь Господню – это и есть кайф. Вот и у меня есть огромная кастрюля с водой и кусками хлеба. А теперь я все это освящаю: раз, два, три!... и у меня целая кастрюля настоящего лобно. (Vyгураев, „Sny”).

Sposób funkcjonowania motywów religijnych jest specyficzny. Stanowią one fragmenty, wydawałoby się, zupełnie luźnych skojarzeń, w których pojęcia religijne poddane są desemantyzacji:

(С интонацией сектанта) 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. Так я думала до тех пор, пока не встала на путь познания, теперь мое сознание расширилось, и я поняла: Бог это и есть женщина, любить женщину, проникать в нее – это значит постигать Бога. Так что я это Бог, а мой живот потусторонний мир (между словами мир

и жили нет знака препинания, и нет паузы) жили, были дед и баба и была у них курочка ряба..(Все смеются, так как это был обман). (Вурпаев, „Сны”)

Kontekst religijny ulega stopniowemu zacieraniu, co wzmożnione jest dodatkowo przez wprowadzenie konwencji baśniowej (formy zaklęć „раз, два, три!...и у меня целая кастрюля”, struktury narracyjne „жили, были дед и баба”). Fizjologiczne dosadne i absurdalne obrazy zestawione są z pojęciami przynależącymi do sacrosfery, w tym wypadku chrześcijańskiej. Samo wprowadzenie wątków erotycznych jeszcze nie dyskwalifikuje „religijnego” odczytania tekstu literackiego. Może czasem stanowić metaforyczne zaplecze obrazu relacji duszy i Boga, czy Chrystusa i Kościoła – w ten sposób właśnie odczytywane są teksty mistyczne czy nawet biblijne (np. Pieśń nad Pieśniami). Nie dzieje się tak w przypadku *Snów*, gdzie przekaz Pisma Świętego dekonstruowany jest poprzez udosłownienia metafor, sylogizmy, dekontekstualizację i idące za tym „rozplenienie się” znaczeń. Już więc w pierwszym utworze Iwana Wyrupajewa ujawnia się poetyka postmodernistyczna. To jednak dopiero początek, bo w kolejnych dramatach Wyrupajew pogłębia fragmentaryczność i kontrapunktowość, czyniąc ją znakiem rozpoznawczym swej twórczości.

Sny to dramat w twórczości Wyrupajewa symptomatyczny również dlatego, że zawarta w nim problematyka duchowych poszukiwań powraca w każdym następnym. Jest to jednak duchowość „podszyta postmodernizmem”. O ile Wyrupajewowska dramaturgia obficie czerpie z estetyki postmodernistycznej, o tyle jej ideowy postmodernizm nie jest tak oczywisty (Wasińczuk, „Światy na opak”). Jeżeli miałby on być rozumiany ideowo, to w sposób, jaki zaproponowała Weronika Biegluk-Leś, odwołując się do ustaleń Marka Lipowieckiego na temat rosyjskiego postmodernizmu, czyli jako „gest otwarcia, wyjścia poza schematyczność myślenia i narzędzie rekonstrukcji” (Biegluk-Leś 392). Jak na sztukę postmodernistyczną przystało, referencjalność jest naruszona, a wszystkie kategorie są mocno rozmyte. Stosując określone techniki, jak np. wprowadzenie trzecioosobowej narracji, użycie czasu przeszłego („В этих снах были люди [...]. Они пытались открыть какую-то дверь, неважно. Люди говорили [...].”), wywołuje Wyrupajew brechtowski „efekt obcości” (Brecht 119). Ponadto, Wyrupajew za pomocą metajęzykowych wstawek narratorskich, didaskaliów naznaczonych metafikcyjnością („Действие пьесы происходит у вас”) burzy iluzję dramatyczną. Zabiegi te, jak również fragmentaryzm i alogizm potęgują dystans do świata przedstawionego. Chwył dystansowania zwraca odbiorcę ku formie. Ta zaś u Wyrupajewa jest zawsze translacją treści. Wykorzystanie konwencji onirycznej w *Snach* jest zatem strategią zawieszającą logikę.

Wyrypajew naśladuje i przedrzeźnia medytacyjny ton. Jednak ironia wyraża tu nie tyle drwinę, co tragizm istnienia. Ani symbolika, ani retoryka biblijna, choć ulegają licznym deformacjom, nie stają się znakiem pustym. Idee teologiczne choć są tu zniekształcone, to nie służą jedynie jako materiał dekonstrukcji. Stanowią raczej budulec charakterystycznej dla postmodernizmu rosyjskiego paralogii, koncepcji zawierającej w sobie paradoks i analogię, podobieństwo i przeciwieństwo. Paralogia uwrażliwia na różnicę i wzmacnia nierozstrzygalność, wysuwając na pierwszy plan kategorię nieprzedstawialności (Lipowiecki 71-79). Synonimiczne w dramacie Wyrypajewa motywy snu i drzwi wyrażają możliwość wkroczenia w rzeczywistość niewysłowioną, transcendentną. Metafora snu to zarazem metafora śmierci, jako przejścia do życia wiecznego. W końcu nie śnią tylko mieszkańcy piekieł („в аду нет сна”). Sny to śmierć i życie, pułapka i otwarcie na nadprzyrodzoność. Właśnie owe antynomie sygnalizowane już w metaforze snu (a następnie konsekwentnie pogłębiane poprzez zestawienie opozycyjnych pojęć) stanowią odwołanie do wizji poznania obecnej w teologii chrześcijańskiego Wschodu. Przypomnijmy, że w prawosławnej teologii – szczególnie u Gieorgija Fłorowskiego, odwołującego się do nauki św. Jana Chryzostoma – wybrzmiewa teza, że Chrystus schodzi do piekła aby wyrwać człowieka śmierci, czyniąc śmierć jedynie snem, przejściem (Łoski 443). Paradoksalnie, estetyka postmodernistyczna w dramaturgii Wyrypajewa nie unicestwia dyskursu religijnego, lecz go wzmacnia. Postmodernistyczna względność symbolizować ma obecną w teologii prawosławnej koncepcję Boga, który wymyka się obiektywizacji (Hryniewicz 82). Nawiązania do formuł medytacyjnych w *Snach* osadzone są, jak wspomnieliśmy, w kontekście ironicznym. Jednakże sparodiowany wydaje się być przede wszystkim sposób orzekania o Bogu, polegający na próbach definiowania, racjonalizowania. Taki sposób przedstawiania kwestii wiary zdradza fascynację tradycją teologii apofatycznej, opierającej się na tezie o niepoznawalności Boga i uznającej każdy jednoznaczny sąd o Bogu za marną gadaninę. Dyskursywne rozumowanie jest skompromitowane, poznanie zaś Boga wyłącznie w rzeczach stworzonych – niewystarczalne. Paweł Florenski, nazywa rozum dyskursywny fragmentaryzującym, niezdolnym do poznania całościowego, który gubi się w sprzecznościach, a ostatecznie prowadzi do zwątpienia i rozpacz (Hryniewicz 75). Owo zawieszenie aktywności rozumu dyskursywnego obrazowane w dramacie Wyrypajewa zbieżne jest zatem z prawosławną nauką o poznaniu przekraczającym możliwości umysłu. Nieprzypadkowo pseudofilozoficzne dywagacje bohaterów zestawione są z narkotycznym zamroczeniem i bełkotem. Ani narkotyki, wprowadzające w stan odmiennej świadomości, ani próby racjonalnego uzasadnienia tajemnic wiary nie pozwalają prze-

kroczyć doczesności. Bohaterowie – używając słów Florenskiego – pogubili się w sprzecznościach. Dlatego właśnie narysowane kredą na ścianie drzwi pozostają zamknięte.

Świat rozmytych granic i zagubienia w sprzecznościach ukazuje *Tlen* (Кислород). „Intensyfikując strategię gry” i „rozbijając binarne opozycje” (Biegluk-Leś 382) Wyrypajew dochodzi do najistotniejszej – z chrześcijańskiego punktu widzenia – opozycji między dobrem a złem. Sytuacją generującą „wydarzenie opowiadania” jest zabójstwo, którego dopuszcza się chłopak z prowincji, z zimną krwią mordujący łopatą swoją żonę. Wokół zagadnień odwiecznych (wiara, miłość, sens życia) rozwija się opowieść głównych bohaterów, komentujących świat współczesny w kontekście Bożych przykazań. Dotarłszy zatem do granic aksjologicznych wchodzi autor *Tlenu*, jak pisze Maciej Pieczyński, w dialog „z ideą moralności chrześcijańskiej oraz jej filozoficznymi i literackimi interpretacjami” (Pieczyński 63). Dialog wydaje się tu być pojęciem bardzo umownym, ponieważ po wielokroć przytaczana Biblia, rozumiana literalnie i fragmentarycznie, nie może przemówić. Narracja mieszana, prowadzona to z punktu widzenia pierwszej, to znów trzeciej osoby (bohaterowie to narratorzy opowiadający rzekomo historie swoich znajomych, najprawdopodobniej zaś swoje własne), zwana – notabene – „kontrapunktową” (Jarzębski 218), staje się u Wyrypajewa techniką dystancjacji. O braku związku z treścią Biblii świadczy również to, że jest ona przytaczana za pomocą mowy zależnej oraz cytacji.

Strategie narracyjne i rozproszenie podmiotu, mówiącego zakłócają percepcję, wzmacniają wielogłosowość, generują napięcia między znaczącymi a znaczonymi i komplikują przekaz. Niejednorodność, ewokowana już na poziomie struktury świata przedstawionego, będąca de facto jedyną jego regułą, stanowi analog wieloperspektywiczności i aksjologicznego chaosu ponowoczesności. Prawdzie Ewangelii przeciwstawiona jest zatem niekończąca się wielość subiektywnych „prawd”, które nie są wynikiem wnikliwych rozmyślań, ani analizą rzeczowej argumentacji, lecz sumą przypadkowych skojarzeń, naiwnych interpretacji, celowej dekontekstualizacji, gry znaczeniami:

«И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду.» А 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. (Вуругаев, *Kislorod* 19)

Она. «И когда творишь милостыню, не труби перед собой, как делают лицемеры в синагогах и на улицах (...).»

Он. 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 произошло это под пуховым одеялом. (Vyrypaev, *Kislorod* 25)

Przewrotny, trywializujący sposób cytowania Ewangelii bardziej demystyfikuje infantylizm bohaterów, niż ośmiesza religijną tradycję. Lingwistyczne zabawy nasycone emocjami, ironiczne przeinaczenia odsłaniają nie tylko dystans i ignorancję religijną podmiotu mówiącego, lecz także śladową, ale jednak obecność Boga. Boża „obecność” to oczywiście ślad rzeczywistości nieznannej, brakujący punkt odniesienia. Boże prawa, mimo iż nie przyjęte („Он не слышал когда говорили «Не убей», быть может, потому, что он был в плеере.”) i niezrozumiałe, wciąż pobrzmiwają w tle. Ich przywołanie, choćby w zmodyfikowanej formie, wydaje się rozpaczliwą próbą zapelnienia duchowej pustki. Przykładem może być, oparta na zdekonstruowanym fragmencie Chrystusowego pouczenia: „nie rzucajcie pereł przed wieprze”, recytacja w transie zawarta w refrenie VIII kompozycji *Tlenu*:

ОНА: Смысл теряет смысл, если пишешь буквами то, о чем по-настоящему хотел написать.

ОН. Смысл бессмысленен, если давать хоть какую-то оценку происходящему (...). И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет.

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.

(Vyrypaev, *Kislorod* 44-47)

Wydawałoby się, że *Tlen* odsłania jałowość dekonstrukcji Ewangelii, wskazując, iż próba jej demontażu nie przynosi wolności, lecz przemoc. A jednak zawarte w kalamburze znaczące śmierci układając się w semantyczną całość tworzą komunikat-groźbę: „И я пойду к себе во двор и там возьму я свой топор”. Zastosowanie przerzutni ma tu niebagatelne znaczenie. Po pierwsze, zakłóca ona spokojny rytm frazy, jak agresja zakłóca medytację. Po drugie, rozbija medytacyjny tekst, tworząc treść alternatywną. Po trzecie, jako środek stylistyczny podkreślający znaczenie wyrażenia, nadaje nowoutworzonemu zdaniu wysoką rangę. Ponownie, to właśnie forma odsłania u Wyrupajewa zakrywaną treść.

W transformacji chrześcijańskiego przekazu można widzieć pewien przejaw nietzscheańskiej woli mocy. Poprzez konstrukcje językowe i składniowe dobitnie przemawia tu forma tekstu: słowa nasycone agresją umieszczone są na końcu wersów, zupełnie jakby przemoc miała zostać zepchnięta na margines odczuwania, odepchnięta siłą medytacji. Agresja jednak staje się integralnym elementem medytacji. Dobro i zło zatem wzajemnie się przenikają i dopełniają. Zestawienie symbolu perły i świnia również traci swój charakter przeciwstawny. Pouczenie Chrystusa w tekście Wyrypajewa zyskuje tym samym nowy sens: życie duchowe (perła) potrzebuje przeszkód (świnia – nieczyste zwierzę, symbolizujące przywary, chaos i przyziemność – jawi się jako antyteza perły). Inaczej niż w Biblii, w dziełach gnostyckich perła oznacza *pneumę* (tj. zasadę świata i zarazem część struktury bytowej człowieka, która może dostąpić zjednoczenia z Transcendensem) oraz gnozę. Właśnie gnostyckie wyjaśnienie symbolu perły wydaje się być najbardziej zbieżnym ze znaczeniem, które ewokuje tekst (Wasińczuk, „Religiozny dyskurs” 272). Idea o dopełnianiu się dobra i zła jest niezgodna z chrześcijańskim Objawieniem. Z drugiej jednak strony, dalekie jej echo pobrzmiwa we wschodniosłowiańskiej teologii apofatycznej. Włodzimierz Łoski podkreślał przecież, że apofatyzm wymaga rezygnacji z myślenia o Bogu poprzez opozycję do czegokolwiek (Hryniewicz 82). Łączenie sprzeczności w dramacie Wyrypajewa nawiązuje do idei niepoznawalności Niewysłowionego. Owym Niewysłowionym jednak nie jest chrześcijański, nieskończenie dobry Bóg. Buńczucznym, niepohamowanym rozważaniom Jego i Jej daleko do poznania apofatycznego, choć repliki bohaterów z pewnością ukazują fiasko filozofii racjonalistycznej i logiki, które nie gwarantują duchowego poznania i nie mogą być podstawą teologii. Myśl teologiczna ustępuje tajemnicy. W tekście Wyrypajewa poczuciu tajemnicy nie towarzyszy jednak cześć wobec niej, a teologia prawosławna jest przecież doksologią, głoszeniem chwały Bożej. Wybrakowany jest również, tak istotny dla prawosławia, wątek agapiczny. Wniknąć w tajemnicę może bowiem ten, kto kierowany nieprzejeđnany m pragnieniem wieczności, uczy się kochać i dzięki temu zbliża się do źródła miłości (Hryniewicz 90). Niestety taka perspektywa jest u Wyrypajewa nieobecna. Pożądanie tlenu staje się przecież źródłem zbrodni. Wobec tego, w świecie przedstawionym *Tlenu* nie ma ani ortodoksji, czyli właściwego wyznawania i sławienia Boga, ani ortopraksji, czyli wprowadzania przyjętej sercem prawdy w czyn. Bohaterowie nie tylko nie słyszą, ale i nie słuchają, czyli nie są w żadnej mierze otwarci ani posłuszni. Nie próbują oni przyjąć słowa, lecz natychmiast je kontrują, co potwierdza nagromadzenie powtórzeń rozpoczynających się od spójników o znaczeniu przeciwstawnym w komentarzach do tekstów biblijnych:

И вот, если сказано: «Не смотри с вожделением», то это означает: Не возжелай в сердце своем. (...) А когда мой приятель, тот самый Санек, с кислородными танцорами в груди, увидел Сашу с рыжими волосами, то так сильно возжелал ее в сердце своем. (Вугураев, *Kislorod* 16)

Przykazania są więc dopełnione interpretacją własną, która staje się niejako ich przedłużeniem, nowym prawem. Samowolne serce (sumienie) Jego i Jej jest głuche na głos Boga, choć rozkrzyczane i oskarżycielskie:

Да что ты от меня хочешь-то, что? Ты сама-то блядь как живешь? Ты себе-то задай этот вопрос! Один-единственный вопрос. Каждый человек должен задать себе один-единственный вопрос: «Как я живу? Как я, блядь, проживаю свою жизнь?». (Вугураев, *Kislorod* 31)

Tylko czy jest ono niespokojne, bo w Bogu „nie spoczęło”, jak mawiał Augustyn z Hippony?

Nawiązania do aksjologii chrześcijańskiej są tu oczywiste: motyw sumienia, walki dobra ze złem, cnót i wad, kwestia normy moralności i wypływających z niej postaw etycznych. Jest to problematyka podejmowana w dziełach przedstawicieli rosyjskiego realizmu klasycznego – moralistów i myślicieli religijnych, wśród których szczególnie miejsce zajmuje Fiodor Dostojewski. Właśnie do twórczości Dostojewskiego, propagującej przeciwieństwo chrześcijańską ideę oraz poruszającej kwestię odnowy moralnej, nawiązuje Wyrupajewski *Tlen*. Relacja intertekstualna jest tu bardzo wyraźna i uwidacznia się zarówno na poziomie estetycznym (w podobieństwie stosowanych chwytów i technik pisarskich), a także w warstwie ideowej (poprzez odniesienia do aksjologicznych założeń ujawniających się w dziele). Obok Dekalogu i Chrystusowego Kazania na Górze punktem odniesienia dla rozważań na temat moralności chrześcijańskiej staje się *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego, jako traktat o wskrzeszonym sumieniu. Wielki klasyk rosyjskiej literatury jest w tekście Wyrupajewa ukazany jako dwulicowy egoista, który hołdując swej największej namiętności (hazardowi), z lubością wytykał swoim bohaterom ich grzechy, szczegółowo opisywał słabości:

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.

(Вугураев, *Kislorod* 31)

Mamy w *Tlenie* także nawiązania do treści utworu Dostojewskiego: Saniek z Sierpuchowa, jak Rodion Raskolnikow zabija osobę „zbędną”. Pomimo wielu podobieństw, używają oni jednak różnych narzędzi, kierują nimi inne motywy, w różny sposób odnoszą się także do popełnionej przez siebie zbrodni. Raskolnikow zabija pozbawioną skrupułów marną „wesz”, usprawiedliwiając swój czyn prawem wybitnej jednostki, zaś Sasza morduje pozbawioną „tlenu” żonę, ponieważ chce przeżyć romans. Podczas gdy Raskolnikow dręczony wyrzutami sumienia, uznaje swą winę, Saniek wykonuje dziki taniec wolności, a wreszcie oświadcza, że kieruje się w życiu sumieniem, a więc nie potrzebuje pokajania. Wyrypajew zdecydowanie pogłębia zbrodniczość czynu swojego bohatera i używa w ten sposób efektu parodii. Zbrodnia zostaje tu pozbawiona patosu i powagi. Dodatkowo postaci odrealnione są za pomocą strategii metafikcyjności. Pozwala to autorowi teoretyzować do woli – znana z twórczości Dostojewskiego polifoniczność doprowadzona zostaje w *Tlenie* do absurdu. Głoszona przez Raskolnikowa względność prawd jest tu spotęgowana. A zatem z jednej strony wyszydzona jest ponowoczesna ambiwalencja, z drugiej dychotomiczne myślenie w kategoriach dobra i zła, piękna i szpetoty, kłamstwa i prawdy.

Analizując ów dialog z tekstem Dostojewskiego, Maciej Pieczyński zwraca uwagę na to, iż Wyrypajew odzeglunując się od duchowej spuścizny XIX-wiecznego pisarza¹ – poprzez demaskowanie moralnego fałszu autora *Idioty*, lub też za pomocą parodystycznej transformacji znanych z jego prozy motywów – równocześnie naśladuje go autentycznie, bez ironii. Opierając się na interpretacjach twórczości Dostojewskiego autorstwa Lwa Szestowa i Cezarego Wodzińskiego, Pieczyński dochodzi do wniosku, że Wyrypajew jest kontynuatorem poetyki „światłocienia”, w którym „dobro i zło są ze sobą nierozzerwalnie związane, ponieważ nie dzieli ich dystans, ale łączy zwanie” (Pieczyński 79). Dostojewski, zdaniem Wodzińskiego, bada „opaczność, ukośność i zamęt”, „stara się uchwycić ten rodzaj polaryzacji, kiedy odpychanie współgra z przyciąganiem, światło i cień przenikają się bez końca” (Wodziński 63). A zatem Wyrypajew, krytykując Dostojewskiego-moralistę, upodabnia się do Dostojewskiego-irracjonalisty. Nie sposób nie zauważyć elementów wspólnych, istotnych dla obydwu estetyk. Wymieńmy choćby kilka: rys tragiczny (u Dostojewskiego „optymizm tragiczny” (Hryniewicz 92), wyrażający się w przekonaniu, że dobro nie zatrumfuje na ziemi, lecz dopiero w wieczności, zaś u Wyrypajewa przekonanie o niemożności pochwycenia tajemnicy dobra i zła), operowanie sprzecznościami,

¹ „О, нет, между нами пропасть! Я вообще не верю в эту мрачную психологию, что когда согрешишь, должен покаяться, что нужно упасть, чтобы подняться, эти такие русские чуть-чуть православные идеи мне совсем не близки” (Pieczyński 72).

które pozwala uzyskać efekt ambiwalencji, wykorzystanie motywu rozdarcia i wprowadzenie figury sobowtóra, umożliwiające kreację postaci antynomicznych, których dwoistość wzmacnia polifoniczność utworu. Twórczość Dostojewskiego, jak twierdzi Anna Rażny, ujawnia istotny rys rosyjskiej duchowości: skłonność do ekwiwalentnego traktowania różnych postaci maksymalizmu (od uznania Absolutu po negację totalną, nihilizm) i ich przemieszania (Rażny 57). Ustalenie badaczki brzmi unisono z tezą Wodzińskiego, który uważa, że z powieści Dostojewskiego wyłania się Rosja naznaczona doświadczeniem Raskoła (Wodziński 51). Punktem wyjścia dla refleksji Wodzińskiego jest twierdzenie Nikołaja Bierdiajewa, że z Raskoła bierze początek głębokie rozdwojenie w rosyjskim życiu i historii. Dochodzimy zatem do istotnego w naszych rozważaniach pojęcia Raskoła. Raskoł to konsekwencja okresu Smuty (zamętu) i szeregu tragicznych zdarzeń XVI i XVII-wiecznej Rosji (reformacja nikoniana i związane z nią prześladowania staroobrzędowców oraz masowe samobójstwa z pobudek religijnych, a następnie rozwój licznych sekt szerzących rozmaite herezje, wreszcie pojawienie się Dymitra Samozwańca i opricznina Iwana Groźnego), spośród których żadne nie jest jednoznaczne, bo skrywa w sobie sprzeczność, prawdę i fałsz (46-49). Raskoł jest więc doświadczeniem przewlekłego stanu wewnętrznej dysharmonii, dezorientacji, niezakorzenia. Opierając się na refleksji Grigorija Pomieranca, zawartej w pracy *Открытость бездне. Этюды о Достоевском*, Wodziński podkreśla, że pojęcie Raskoła oznacza również rozwinięcie zdolności do „równoczesnego postrzegania przeciwstawnych duchowych otchłani” oraz „kulturowe i transfizyczne rozszczepienie granic osobowości” (16). Iwan Wyrpajew z pewnością jest kontynuatorem raskolniczej estetyki Dostojewskiego, a pogłębiając nierozpoznawalność różnicy, wzmacnia doświadczenie Raskoła. Raskoł uniemożliwia rozróżnianie dobra i zła. W świecie przedstawionym Dostojewskiego brak odróżnienia dobra od zła to przyczyna zła („Pan zatracił zdolność rozróżniania dobra i zła” zwraca się w *Biesach* Szatow do Stawrogina), w świecie Wyrpajewa natomiast nie tyle brak, ile niemożność rozgraniczenia dobra i zła, jest nieusuwalnym elementem poznania i doświadczenia duchowego. Ideał etyczny, za którym tęsknią bohaterzy *Tłenu* mocno odbiega od chrześcijańskiego (Wasińczuk, „Religiozny dyskurs” 273). Zbliża się bardziej ku propagowanemu przez szkoły nowej duchowości hinduistycznemu ideałowi soteriologicznemu, którego uosabia Mukti – „wyzwolony za życia”. Przekracza on prawa świata w niewytłumaczalny sposób łącząc i transcendując sprzeczności (Trzeciński 34-37).

Niezależnie od strategii pisarskich Dostojewskiego, etyczny zamysł jego twórczości jest oczywisty – poszukiwanie moralnego piękna, którego ucieleś-

nieniem jest Chrystus, wzbudzanie zachwyty tym pięknem, zachęta do podjęcia próby, by za nim pójść i w ten sposób osiągnąć zbawienie. Bohaterowie Wyrypajewa łapczywie pragnący sensu, nie odnajdują go ani w konsumpcji, ani w kulturze, ani w religii instytucjonalnej. Nie przestają jednak poszukiwać, bo jak pisze autor: „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 (Вурьпайев, „O teatre” 6). Symbol tańczących płuc złaźnionych tlenu (nawiązujący zresztą do buddyjskich technik oddechowych) zawiera w sobie tę charakterystyczną dla twórczości rosyjskiego dramaturga niepokojącą dwuznaczność i oznacza ruch wynikający ze zderzenia opozycji. Tak przecież niezbędny do życia tlen w czystej postaci może zatruć, wywołując śmiertelną kwasicę. Dlatego uzależnienia od tlenu obawiają się nawet ci, którzy rozpaczliwie go pożądamy (Вурьпайев, *Kislorod* 19). Potrzebna jest zatem równowaga, którą zapewnić może nie linearnie teleologiczne myślenie, nie jednorazowe określenie celu, ale nieustanne jego poszukiwanie. Tlen zatem jest prawdą, lecz nie prawdą jedyną i niepodważalną, a raskolniczą, dynamiczną i wyłaniającą się ze ścierających się wzajemnie w procesie poszukiwania sprzeczności.

Rozczłonkowana forma dramatów (w tekst główny utworów Wyrypajewa często wplecione są inne teksty dramaturgiczne, a akcję główną rozbijają wątki poboczne) sygnalizuje problematykę złożoną, pełną wieloznaczności i odpowiada koncepcji bohatera rozbitego, raskolniczego. Do galerii bohaterów rozdartych zalicza się także Antonina Wielikanowa, bohaterka dramatu *Księga Rodzaju 2* (*Бытвие № 2*). Wyrypajew opiera swą sztukę na kanwie starotestamentalnej historii o zamienionej w słup soli Żonie Lota. W uwagach odautorskich dramatopisarz zaznacza, że to Antonina jest autorką utworu, on zaś jedynie redaktorem, który pozwolił sobie dopisać część „rozrywkową”, a mianowicie pieśni Proroka Jana. Antonina jest zatem pacjentką szpitala psychiatrycznego, autorką, główną bohaterką, a także Odtwórczynią roli Żony Lota, która w swym utworze wiedzie ostry spór z Bogiem – Arkadijem Iljiczem – psychiatrą. Biblijny świat ponownie ulega nicowaniu, przekształcone zostają podstawowe pojęcia. O ile, biblijna postać oglądając się za siebie i wpatrując w płonąca Sodomę, jednocześnie odwraca się od Boga, o tyle Wyrypajewowska Żona Lota (Antonina Wielikanowa) w ten właśnie sposób, poprzez swoją dociekliwość okazuje Bogu wierność. Na przekór słowom Chrystusa (Łk 17 32-33), który solną figurę Żony Lota uznaje za symbol nieposłuszeństwa i przywiązania do doczesności, dramaturg wyznacza Żonie Lota rolę obrońcy wiary. I broni ona wiary przed samym Bogiem, na dodatek Bogiem–ateistą. Żona Lota samodzielnie i butnie poszukuje sensu istnienia, ignorując Boży zakaz:

ЖЕНА ЛОТА: [...] Бог, которого нет, сказал жене Лота, которой не было:

Не оглядывайся назад, а то превратишься в соляной столп.

Не оглядывайся назад, там, позади тебя,

Кроме стертых с лица земли городов больше ничего нет.

А я хочу посмотреть! Хочу оглянуться и посмотреть

Я знаю, что там, кроме стертых с лица земли городов,

Есть что-то еще.

(Вурыпаев, „Bytiye” 93-94)

Interpretacja Wurypapajewa diametralnie różni się od chrześcijańskiego rozumienia wiary jako wypełniania Bożej woli, czy judaistycznej wierności przykazaniom jedyne Boga. *Księga Rodzaju 2* odsłania więc polemiczny obraz buntu, który paradoksalnie staje się warunkiem duchowego odrodzenia. Przekroczenie Bożych zasad, jak przekroczenie granicy, jak faza liminalna podczas spełniania rytuałów przejścia, staje się początkiem twórczego dialogu, odbywającego się w przestrzeni ducha, poza wszelką logiką („Бог, которого нет, сказал жене Лота, которой не было (...)”). Teologiczne rozumowanie zastępuje tu mistagogia, wprowadzenie w tajemnicze misterium. Dzieje się to oczywiście poza Osobą Chrystusa, więc wydaje się, że odniesienie do chrześcijaństwa słabnie. A jednak wyraźne są tu nawiązania do filozofii Lwa Szestowa, który porzucając racjonalność grecką powrócił do filozofii opartej na Objawieniu chrześcijańskim. Podstawę filozofii Szestowa stanowi krytyka autonomii rozumu. Najprawdziwszą bowiem formą poznania, zdaniem rosyjskiego filozofa, jest wiara (Shestov). I to wiara ukrzyżowana niewiedzą, wiara w Boga „supra-racjonalnego” (Hryniewicz 86). Dlatego właśnie „stawianie pytań w pojmowaniu Szestowa, oznacza pytania niedorzeczne, absurdalne, pozornie bezsensowne” (Woźniak 118), w istocie zaś będące przejawem udręki rozumu i próby uchwycenia sensu istnienia. Takie pytania zadaje sobie (ustami urojonego Boga) pacjentka Wielikanowa:

БОГ: Может быть, и в пустой бутылке, кроме стекла и формы, есть что-то еще?

ЖЕНА ЛОТА: Да, есть что-то еще.

БОГ: Может быть, и в истине, кроме истины, есть что-то еще?

ЖЕНА ЛОТА: В истине, кроме истины, всегда есть что-то еще.

БОГ: Может быть, и в людях, кроме смерти и глупости, найдется и что-нибудь еще?

Пауза.

ЖЕНА ЛОТА: Нет. В людях, кроме смерти и глупости, ничего нет. Но в самой смерти, и в самой глупости отдельно есть что-то еще, кроме смерти и глупости.

БОГ: А во мне, как ты думаешь, во мне есть что-нибудь еще, кроме меня?

ЖЕНА ЛОТА: А как бы ты сам ответил самому себе на этот вопрос?

БОГ: Я хочу услышать этот ответ от тебя.

ЖЕНА ЛОТА: Ответ на вопрос о себе самом можно услышать только от себя самого.

(Vyrypaev, „Bytiye” 95-96).

Przepełnione strachem, bólem i przemocą spotkanie Antoniny z Bogiem-Arkadijem Iliczem, a może raczej wytworem wyobraźni, odsłaniać może zarówno obraz brutalnego sacrum, jak i bezwzględności rozumu, którego autonomia, w przekonaniu Szestowa, musi zmienić się w tyranie.

Utwór Wyrupajewa, określony przez autora mianem „tragedii sensu”, zdaje się zbliżać do tragedii antycznej. Bez trudu można w dramacie tym odnaleźć elementy gatunkowej tragedii, od prologu począwszy, poprzez obecność chóru (jego rolę pełni prorok Jan wykonujący swoje kuplety), a skończywszy na tragizmie postaci znajdującej się w sytuacji wyboru egzystencjalnego, którego skutki mimo wszystko będą negatywne. Oto bohaterka tragiczna, targana sprzecznościami Antonina Wielikanowa – Żona Lota, wzorzec współczesnego poszukiwacza prawdy, staje przed właściwie nierozstrzygalnym wyborem: pomiędzy wiarą a niewiarą. Słaba i chora Antonina okazuje się zdolną do czynu wielkiego – do pojedynku z Bogiem i walki o sens. Problematyka, jak ją określa Halina Mazurek, notabene „godna tragedii” (Mazurek 89). Nie brak w dramacie Wyrupajewa również prawdziwego konfliktu tragicznego – spór żony Lota z Bogiem przywodzi na myśl grecki agon, w którym przeciwstawia się równowartościowe racje (w tym wypadku wiara w sens z jednej i uznanie bezsensu z drugiej strony). Bezbronna kobieta paradoksalnie demonstrowa swoją siłę, stając do walki z Wszemocnym. Ta swoista teomachia świadczy jednak nie o chęci zniszczenia duchowych fundamentów, lecz o metafizycznym głodzie. W *Księdze Rodzaju 2* problematyzowane są zagadnienia znane z Szestowskiej *Filozofii tragedii*, a więc przekroczenie logiki i aksjologii. Wyrupajew podejmując filozoficzną kwestię bytu i bycia, rozwija temat poszukiwań, błędzenia i walki duchowej, szaleństwa i rozdwojenia oraz „podziemia”. Autor kreuje postać tragiczną, która wkroczywszy w dziedzinę ducha, zwaną tragedią, zaczyna – jak by to określił Szestow – „inaczej myśleć, inaczej czuć, inaczej pożądać” (Sucharski 6). Filozofia tragedii to filozofia, w której objawić się może prawdziwy byt.

Jednakże tragedia niespełnienia i pragnienia, tragedia sensu przybiera u Wyrupajewa iście misteryjny kształt. O ile bowiem tragedia pozostawia w końcowym bólu, stanowiąc fazę liminalną procesu inicjacyjnego, o tyle misterium przekracza tę granicę, stając się – zgodnie z klasyfikacją Arnolda von Gennepa – odpowiednikiem rytuału postliminalnego (Lechowska 118). Misterium łączy się z potrzebą

przemiany swojego życia, wewnętrznej odnowy. Wyrypajew nawiązuje do antycznego misterium-obrzędu, którego najważniejszą cechą jest rytualność. Misterium umożliwia zatem *metanoię*, a przemieniając oczyszcza człowieka i „wznosi na wyższy poziom egzystencji” (Lechowska 18). Obecność wątku tragicznego odsyła do misteryjności znanej z twórczości Wiacesława Iwanowa. Tragedia autorstwa Wyrypajewa, tak jak tragedia w koncepcji Iwanowa, złączona jest z przeobrażającym rytuałem, którego finałem ma być zjednoczenie się z *arche* wszelkiego bytu, z pierwiastkiem Boskim (119):

Wedle teorii Iwanowa, opierającego się na tradycji starożytnej katartyki i teletyki, jedyną drogą do ostatecznego oczyszczenia i uzdrowienia – do misterium scalenia – jest zintensyfikowanie stanu obłądu (polegające na uwyrażeniu przeżywanej sprzeczności). Rolę tę pełni tragedia. (161)

Iwanow, przekonany że „Без противления Божеству нет мистической жизни в человеке”, wydaje się patronować Wyrypajewowskiej „tragedii sensu” (Ivanov 157). Wczesne sztuki Iwana Wyrypajewa, pisane w pierwszej fazie jego twórczości, przepełnione niepohamowanym buntem, zaskakujące ciętym atakującym słowem, poprzez swój konfrontacyjny charakter upodobnione są w pewnym sensie do rozważań w duchu teologii negatywnej, która dąży do oczyszczenia i pogłębienia procesu poznawczego za pośrednictwem antynomii i negacji. *Księga Rodzaju 2* również wskazuje na koncepcję Boga znajdującego się poza zasięgiem wszelkiej negacji i afirmacji, choć następuje tu pewien przełom: buntowniczy ton cichnie, bo „наступает минута молчания”. Natomiast finał zaskakuje nawiązaniami do palamizmu. Lot na Słońce jednoczący Boga, Proroka Jana i Antoninę odsyła do obrazu światłodajnej Trójcy. Równie dobrze może on jednak symbolizować kosmiczne, dynamiczne, immamentne *sacrum*. W tym kontekście również „przebóstwienie” Antoniny przypomina raczej samozbawienie, a nie chrześcijańskie przemienienie łaską Bożą.

Iwan Wyrypajew w swojej dramaturgii niemal zawsze odwołuje się do tradycji chrześcijańskiej. Aluzje te widoczne są na poziomie tematyki, motywiki i symboliki, a także retoryki. Liczne są nawiązania do chrześcijańskiej doktryny, zawierającej wizję świata i określoną koncepcję Boga oraz do aksjologii i etyki. Wyrypajew zatem – posłużę się, sparafrazowaną nieco, metaforą Lubomudrowa – „przekracza próg świątyni”. Początkowo wydaje się, że jest to nie wejście, a wtargnięcie i to z zamiarem profanacji. I rzeczywiście, badacze mają rację – bluźnierstwo jest programową strategią w dramaturgii Wyrypajewa (Popczyk-Szczęśna 207). A jednak słowo profanujące nie jest tutaj ostatnim. Tradycja chrześcijańska wraz z innymi jawią się jako awers i rewers doświadczenia

duchowego ludzkości. Używając symboli i metafor, mających źródło w różnych tradycjach religijnych (np. symbol perły mający zarówno gnostyckie jak i chrześcijańskie znaczenie), Wyrypajew zaciera różnice między religiami. Zlewając obrazy fenomenów duchowości dalekowschodnich i chrześcijańskiej (np. zawieszająca logikę prawosławna kontemplacja u Wyrypajewa do złudzenia przypomina buddyjską medytację), podejmując skomplikowaną problematykę obecną w różnych systemach religijnych (np. idea *theosis* i chrześcijańskie obumieranie własnego „ja”, tak podobne i zarazem różne od buddyjskiej pustki; palamistyczne „Boskie energie” nie mające nic wspólnego z energią w rozumieniu New Age; prawosławny Absolutny Byt, przekraczający *bycie*, nie będący jednak hinduistycznym *byciem*, transcendującym samego Boga) (Trzciński 41; Evdokimov), dramaturg wskazuje na utracony uniwersalizm doświadczenia duchowego. Ku chrześcijaństwu (zwłaszcza w jego wschodniej odsłonie) zwraca się on, zdradzając fascynację tragizmem i jego przewyżnianiem, zgłębiając fenomen modlitwy kontemplacyjnej, nawiązując do teologii apofatycznej i wyrastającej z niej teorii poznania intuicyjnego oraz koncepcji Boga, wymykającego się obiektywizacji. Asymilacja chrześcijaństwa jest jednak specyficzna, by nie powiedzieć pozorna, gdyż dotyczy wyselekcjonowanych elementów chrześcijańskiej sacrosfery, nie zaś sedna chrześcijaństwa, a więc prawdy o zbawczej misji Chrystusa. Jak widzimy, twórczość Wyrypajewa charakteryzuje zatem niebywały synkretyzm i swoista jedność różnorodności. Problem duchowych poszukiwań jest składową bliskiej Wyrypajewowi idei sztuki integralnej, nieoddzielnej od życia. Pierwiastki chrześcijańskie są tu nie tylko elementem wizji literackiej, lecz także częścią wylaniającego się z zamętu współczesności, raskolniczego projektu przeżycia duchowego. Wracając do metafory Lubomudrowa, możemy zatem stwierdzić, że Wyrypajew znajduje się na progu świątyni, lecz gdy tylko do niej wkracza, odwraca się, aby móc widzieć horyzont, który roztacza się poza nią.

BIBLIOGRAFIA

- Biegluk-Leś, Weronika. „Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. ‘Tlen’ Iwana Wyrypajewa”. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, 2014, nr 5, ss. 371-392.
- Brecht, Bertold. „Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości”. Tłum. Zbigniew Krawczykowski, *Dialog*, nr 7, 1959.
- Dmitriyevskaya, Marina. „Мой бог это эволюционноразвитие” [Дмитриевская, Марина. „Мой бог это эволюционноразвитие”.] ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/ivan-vyrypaev-moj-bog-eto-evolyucionnoe-razvitiye/. Dostęp 27.08.2021.
- Evdokimov, Paul. *Prawosławie*. Tłum. Jerzy Klinger. Pax, 1964.

- Hryniewicz, Waclaw. „Między ortodoksją a doksologią. Refleksje nad dogmatycznych dziedzictwem bizantyńsko-słowiańskim”. *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie*, red. Adam Kubiś, Marian Rusecki, Redakcja Wydawnictw KUL, 1994, ss. 66-107.
- Ivanov, Vyacheslav. *Sobraniye sochineniy v 4 tomakh*, t. 3, red. Ol'ga Deshart, Foyer Oriental Chretien, 1979 [Иванов, Вячеслав. *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 3, ред. Ольга Дешарт, Foyer Oriental Chretien, 1979].
- Jarzębski, Jerzy. „Co się zdarzyło w teatrze mowy”. *Autor-podmiot literacki-bohater*, red. Anna Mar-tuszewska, Janusz Sławiński, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1983, ss. 217-237.
- Lechowska, Marta. *Teatr misteryjny w kulturze rosyjskiej*. Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2016.
- Lipowiecki, Mark. *Paralogie. Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920-2000*. Tłum. Piotr Fast. Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych „Śląsk”, 2018.
- Lyubomudrov, Aleksey. *Dukhovnyy realizm v literaturerusskogo zarubezh'ya. B. K. Zaytsev, I. S. Shmelev. Dmitriy Bulanin*, 2003 [Любомудров, Алексей. *Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. Дмитрий Буланин*, 2003].
- Mazurek, Halina. „Przypowieści z refrenem: o dramatach Iwana Wyguraiewa”. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, nr 20, 2008, ss. 84-95.
- Łoski, Mikołaj. *Historia filozofii rosyjskiej*. Tłum. Henryk Paprocki. Wydawnictwo Antyk, 2000.
- Pieczynski, Maciej. *Modele dialogu z tradycją w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2021.
- Popczyk-Szczęсна, Beata. „Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyguraiewa.” *Życie Księgi. Biblia a dramaty i teatr współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Errata, 2010, ss. 196-212.
- Raźny, Anna. „Aksjologia i metafizyka w tomie Из глубины”. *Duchowość i sacrum w literaturze emigracyjnej Słowian Wschodnich*, red. Anna Woźniak, Mirosława Kawecka, Wydawnictwo KUL, 2002, ss. 43-63.
- Shestov, Lev, Isaakovich. *Sola Fide – Tol'ko veroyu*. YMCA-PRESS, 1966 [*Шестов, Лев, Исаакович. Sola Fide – Только верою*. YMCA-PRESS, 1966].
- Sucharski, Tadeusz. „Dostojewski w 'filozofii tragedii' Lwa Szeszowa”, www.filozofiarosyjska.uz.zgora.pl/images/teksty/dostojewski%20w%20filozofii%20tragedii%20szestowa.pdf. Dostęp 20.08.2022.
- Trzciński, Łukasz. „Problem ateizmu w filozofii indyjskiej. Śri Ramana Maharishi i Nisargadatta Maharaj”. *Ateizm w kulturze Zachodu i Wschodu*, red. Jowita Guja, Libron, 2012, ss. 31-47.
- Wasińczuk, Katarzyna. „Religioznyy diskurs v dramaturgii Ivana Vyurayeva (*Bytiye № 2, Kislorod, Pyanyye*)” [„Религиозный дискурс в драматургии Ивана Вырыпаева (*Бытие № 2, Кислород, Пьяные*)”]. *Studia Wschodniosłowiańskie*, 2019, nr 19, ss. 263-277.
- Wasińczuk, Katarzyna. „Światy na opak. O (nie)istnieniu tabu we współczesnej rosyjskiej dramaturgii. Na przykładzie wybranych utworów I. Wyguraiewa i W. Sigariewa”. *Tabu w literaturze i sztuce. Wczoraj i dziś*, red. Weronika Biegluk-Leś, Ewa Pańkowska, Universitas, 2021, ss. 231-246.
- Wodziński, Cezary. *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*. Fundacja Terytoria Książki, 2018.
- Vyurayev, Ivan. „O teatre”. *Kislorod, Iyul', Tanets Deli. Pyesy*. Prospekt, 2011, ss. 11-55 [Вырыпаев, Иван. „О театре”. *Кислород, Июль, Танец Дели. Пьесы*, Проспект, 2011, сс. 11-55].
- Vyurayev, Ivan. „Sny” [Вырыпаев, Иван. „Сны”], vyurayev.com/ru/plays/dreams/ru/. Dostęp 20.08.2022.

Vyrypaev, Ivan. „Bytiye № 2”. *Novaya drama: p'yesy i stat'i*. Seans/Amfora, 2008, ss. 53-118 [Вырыпаев Иван, „Бытие № 2”, *Новая драма: пьесы и статьи*. Сеанс/Амфора, 2008, сс. 53-118].

Woźniak, Anna. „Doświadczenie ulotności życia w ‘Dzienniku myśli’ Lwa Szestowa”. *W kręgu wartości: Bóg, człowiek, świat*, red. Anna Woźniak i Witold Kowalczyk, Wydawnictwo UMCS, 2010, ss. 107-120.

CHRZEŚCIJAŃSKIE INSPIRACJE WE WCZESNYCH DRAMATACH IWANA WYRYPAJEWA

Streszczenie

Dramaturgia Iwana Wyrypajewa nasycona jest motywami biblijnymi, pełno w niej chrześcijańskich asocjacji. Ewangeliczne przesłanie i frazeologia poddawane są jednak nieustannym transformacjom, co czyni chrześcijański kod nieczytelnym. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie realizacji chrześcijańskiego paradygmatu w koncepcji duchowości wyłaniającej się z wybranych dramatów Wyrypajewa. Przedmiotem badań jest zespół motywów chrześcijańskich o dużej elastyczności i nośności znaczeniowej. Niezbędne jest również ujawnienie bogactwa religijno-filozoficznych inspiracji w twórczości rosyjskiego dramaturga oraz eksploracja – obecnych na różnych poziomach organizacji wybranych utworów – wątków duchowych w kontekście sacrum chrześcijańskiego. Artykuł stanowi próbę prześledzenia bliskich i dalekich odniesień sakralnych oraz strategii modelowania rzeczywistości duchowej w dramaturgii Wyrypajewa. Modelunek duchowości zdaje się wykazywać znikomy związek z chrześcijańskim światopoglądem. Spór nie oznacza jednak jednoznacznego odrzucenia.

Słowa kluczowe: duchowość; misterium i tragedia; nowy dramat rosyjski; Iwan Wyrypajew; chrześcijaństwo

CHRISTIAN REFERENCES IN EARLY WORKS BY IVAN VYRYPAYEV

Summary

Ivan Vyrypayev's dramaturgy is saturated with biblical themes and full of Christian associations. However, the evangelical message and phraseology are constantly being transformed, which makes the Christian symbolism unclear. The aim of this article is to examine the implementation of the Christian paradigm in the concept of spirituality present in selected plays by Vyrypayev. The subject of the study is a set of Christian motifs with a high degree of flexibility and semantic capacity. It is also necessary to reveal the richness of the religious and philosophical inspirations in the work of the Russian playwright and to explore the spiritual threads present at various levels of the structure of selected works in the context of the Christian sacred symbolism. The article is an attempt to trace both close and distant sacral references and the strategies of modelling the spiritual reality portrayed in Vyrypayev's dramaturgy. The modelling of spirituality seems to have little connection with the prevailing Christian views. However, this disagreement does not necessarily signify a definite rejection.

Keywords: spirituality; mystery and tragedy; new Russian drama; Ivan Vyrypayev; Christianity