

Magdalena Karlikowska-Pąsiek

SYMBOLIKA
PRAWOSŁAWNA
W TEATRZE
IWANA WYRYPAJEWA



EXANTE

Magdalena Karlikowska-Pąsiek

SYMBOLIKA
PRAWOSŁAWNA
W TEATRZE
IWANA WYRYPAJEWA

Kochanemu Mężowi

Magdalena Karlikowska-Pąsiek

SYMBOLIKA
PRAWOSŁAWNA
W TEATRZE
IWANA WYRYPAJEWA

EXANTE

RECENZENT

dr hab. Mariusz Bartosiak

KOREKTA

dr Klaudia Pujer

© Copyright by Magdalena Karlikowska-Pąsiek

Wrocław 2020

Źródło grafiki na okładce: <https://pixabay.com/pl/> (zdjęcie symboliczne)

Treść książki jest dostępna na licencji Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0)
Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe.
Zezwala się na wykorzystanie treści książki zgodnie z licencją – pod warunkiem zachowania
niniejszej informacji licencyjnej oraz wskazania autorki jako właścicielki praw do tekstu.

Treść licencji jest dostępna pod adresem:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/pl/legalcode>

Wersja elektroniczna publikacji jest wersją pierwotną

Wydawca nie ponosi odpowiedzialności za treść, formę i styl publikacji

Exante Wydawnictwo Naukowe

WWW: exante.com.pl, korekta.pro

ISBN 978-83-66187-75-7 (PDF)

ISBN 978-83-66187-74-0 (oprawa miękka)

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
ROZDZIAŁ 1	
Teatr Iwana Wyrypajewa	9
ROZDZIAŁ 2	
Dramaturgia Iwana Wyrypajewa w kontekście symboliki prawosławnej.....	19
ROZDZIAŁ 3	
Prawosławna charakterystyka przedstawień Iwana Wyrypajewa w kontekście polskich świadectw odbioru	35
ZAKOŃCZENIE.....	42
BIBLIOGRAFIA.....	44

WSTĘP

Celem książki jest analiza symboliki prawosławnej w teatrze Iwana Wyrypajewa. Wybór autora został podyktowany faktem, że jest to jeden z najbardziej uznanych rosyjskich twórców teatralnych w Polsce, który w swoich dziełach nawiązuje do symboliki prawosławnej.

Hipoteza badawcza pracy zakłada, że istnieją różnice między mentalnością polską i rosyjską, dlatego niektóre zastosowane przez Iwana Wyrypajewa rozwiązania mogą być trudne do zinterpretowania przez przedstawiciela kultury polskiej. Z tego względu na potrzeby badań własnych przedstawiono i omówiono najważniejsze symbole prawosławne w twórczości rosyjskiego artysty oraz przeanalizowano je w kontekście kulturowo-historycznym.

Obiektem badań uczyniono utwory dramatyczne Iwana Wyrypajewa oraz polskie recenzje teatralne. Opis i analiza materiałów źródłowych zostały wzbogacone o informacje pozyskane z opracowań poświęconych teologii prawosławnej.

Książka składa się z dwóch części: metodologiczno-teoretycznej i analitycznej. W rozdziale pierwszym, pt. *Teatr Iwana Wyrypajewa*, omówiono istotę teatru Iwana Wyrypajewa w kontekście symboliki prawosławnej. Przedstawiono w nim rys historyczno-kulturalny epoki, w której autor żyje i tworzy. Ponadto omówiono również historię współczesnego teatru rosyjskiego ze szczególnym uwzględnieniem sylwetki Iwana Wyrypajewa. Rozdział pierwszy stanowi podbudowę dla kolejnego pt. *Dramaturgia Iwana Wyrypajewa w kontekście symboliki prawosławnej*. Przedmiotem badań rozdziału drugiego jest zagadnienie symboliki prawosławnej w twórczości Iwana Wyrypajewa. W tej części analizie poddano następujące utwory: *Lipiec* i *Księga Rodzaju № 2*. Rozdział trzeci poświęcono zrealizowanym przez Iwana Wyrypajewa przedstawieniom. Celem tej części pracy jest scharakteryzowanie inscenizacji utworów: *Ożenek* (Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, data premiery 4 lutego 2013 roku) oraz *Nieznośnie długie objęcia* (Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie i Teatr Łąźnia Nowa w Krakowie, data premiery 11 grudnia 2015 roku, na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Boska Komedia) w kontekście polskich świadectw odbioru. Szczególną uwagę zwrócono na mistyczną warstwę tych przedstawień i to w jaki sposób polscy recenzenci ją odczytują.

ROZDZIAŁ 1

Teatr Iwana Wyrypajewa

Genezy teatru Iwana Wyrypajewa należy doszukiwać się w latach 80. XX wieku. „Pierestrojka”, „głasność” oraz rozpad Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich (ZSRR) sprawiły, że obok starszego pokolenia rosyjskich dramaturgów zrodziła się tzw. „nowa fala”¹. Do przedstawicieli nowego pokolenia twórców należeli m.in.: „Ludmiła Pietruszewska, Aleksander Galin, Aleksiej Kazancew, Władimir Arro, Witor Sławkin, Siemion Złotnikow, Siergiej Kokowkin, Nina Pawłowa”². „Autorzy «nowej fali» nie tworzyli portretów bohaterów i sytuacji modelowych, akcja sztuk toczyła się najczęściej w zwyczajnych realiach rzeczywistości radzieckiej”³. W literaturze radzieckiej pojawiały się głównie wątki związane z pochwałą rewolucji oraz pracą dla dobra wspólnego. Była grupa tematów, która w ogóle w utworach nie występowała, m.in. cielesność, nałogi, złe warunki mieszkaniowe, własność osobista oraz podział społeczeństwa na biednych i bogatych – wyjątek stanowiły satyryczne epizody opisujące burżujskie życie. „Nowa fala” twórców odeszła od takiego modelu uprawiania literatury. Młode pokolenie dramaturgii lat 80. ubiegłego wieku poruszało tematy tabu, czyli tzw. czernuchy. Język nowo powstałych utworów był często wulgarny, a zamieszczane w akcji dramatów opisy naturalistyczne i fizjologiczne⁴. „Najogólniej rzecz ujmując, «nowa fala» koncentrowała się głównie na problemach i konfliktach, które zrodziły się właśnie w owej rzeczywistości i pozostawały w jawnej opozycji do tego, co głosili oficjalni doktrynerzy”⁵. Oznacza to, że przedstawicie-

¹ W. Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000, s. 38.

² *Ibidem*, s. 80.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 79.

⁵ *Ibidem*, s. 80.

le „nowej fali” odnosili się w swoich utworach głównie do tematów, które były realnymi problemami w rzeczywistości radzieckiej, ale ze względu na negatywny wydźwięk pomijano je w literaturze. Idealnym przykładem takiej twórczości są utwory Ludmiły Pietruszewskiej. Jednym z takich dramatów są *Lekcje muzyki* (*Уроки музыки*, 1983). We wspomnianym dziele pojawia się motyw: pijaństwa, aborcji, próby samobójczej czy podziału na biednych i bogatych. Aborcja była powszechnym procederem w ZSRR, podobnie jak swoboda i łatwość w zamieraniu małżeństw oraz udzielaniu rozwodów. Jednak wcześniej te tematy w ogóle nie istniały w literaturze rosyjskiej. W latach 90. XX wieku rosyjska krytyka teatralna „zaszufladkowała» nowe pokolenie dramaturgów jako postmodernistyczne”⁶. Dramaturgie lat 90. ubiegłego wieku charakteryzuje niecenzuralna leksyka oraz mitologizacja fabuły utworów⁷. Cechą wspólną „nowej fali” i „dramaturgii postmodernistycznej” jest fakt, że stoją one w opozycji literackiej w stosunku do poprzednich epok⁸.

Wyrpajew zadebiutował na przełomie XX i XXI wieku. Dzisiaj dramaty Iwana Wyrpajewa są wystawiane w teatrach na całym świecie, m.in. w: „Niemczech, Bułgarii, Anglii, Polsce, Czechach i [na – przyp. aut. M.K.P.] Łotwie”⁹. „Obecnie rosyjska krytyka okrzyknęła Iwana Wyrpajewa liderem «nowej dramaturgii» – zjawiska, które odgrywa niezaprzeczną rolę w kształtowaniu współczesnej literatury rosyjskiej”¹⁰. Jedną z cech charakterystycznych twórczości Wyrpajewa są bohaterowie z marginesu społecznego, np. pacjentka szpitala dla osób chorych psychicznie – *Księża Rodzaju № 2* czy seryjny morderca – *Lipiec*. Ponadto w dramatach pojawiają się liczne wulgaryzmy, dzięki czemu twórca zachowuje realizm opisywanych wydarzeń. Trudno sobie wyobrazić seryjnego mordercę opowiadającego o zbrodni językiem literackim. Iwan Wyrpajew w swojej twórczości boleśnie dotyka problemów współczesnego społeczeństwa rosyjskiego, ale nie tylko. W *Nieznośnie długich objęciach* opisuje nawet problemy emigrantów europejskich w Nowym Jorku. Niewątpliwie jest twórcą, który na tle innych rosyjskich dramaturgów wyróżnia się mnogością poruszanych wątków odnoszących się do najmroczniejszych cech charakteru człowieka. Można stwierdzić, że Wyrpajew niejako kontynuuje tradycje literackie „nowej fali”. Być może właśnie ze względu na to podobieństwo został nazwany liderem „nowej dramaturgii”. Sam artysta, próbując określić rolę swojej twórczości, przyznaje, że jego teatr pełni nowocze-

⁶ *Ibidem*, s. 111.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 113.

⁹ Е. Курант, *Рассказчик в пьесах Ивана Вырпаяева „Июль” и „Иллюзии”*, „Russian Literature” 2012, nr 2, t. 54, s. 103.

¹⁰ *Ibidem*.

sną funkcję sakralną¹¹. „Dla Iwana Wyrpajewa obiektem przedstawienia staje się sam sakralny tekst”¹². Artysta w swojej twórczości często odnosi się do dzieł religijnych. W *Księdze Rodzaju* № 2 opisuje na przykład historię Sodomy i Gomory oraz stworzenia świata. Bez wątplenia są to teksty intertekstualne, które znacznie różnią się od pierwowzoru. Jednak poprzez sam fakt, że odnoszą się do kultu religijnego mają sakralny charakter. „Transformacje tekstu sakralnego powstają na skutek współdziałania z osobowością i doświadczeniem «wykonawcy»”¹³. Wyrpajew często podkreśla, że jego utwory dramatyczne są jak partytury. Należy pamiętać, że poza wąskim gronem specjalistów, sam zapis nut, poszczególnych partii instrumentów oraz głosów jest niezrozumiały dla przeciętnego odbiorcy. Treści zapisane w partyturze przechodzą swoistą transformację w percepcji odbiorcy, kiedy zaczynają wybrzmiewać na scenie. Dzięki pracy orkiestry i wokalistów skomplikowane symbole zaczynają nabierać sensu. Podobnie jest z utworami Wyrpajewa. Cechą charakterystyczną dla rosyjskiego twórcy jest samo słowo „wykonawca”, ponieważ w didaskaliach dramaturg praktycznie nie używa terminu aktor. Zastępuje je słowem „wykonawca”. Stąd w jego teatrze aktorzy są zastępowani „wykonawcami” ról, czego najlepszym przykładem jest utwór *Lipiec* (*Июль*, 2006). Dla przeciętnego Czytelnika zastosowane w tekstach przez Wyrpajewa formy sakralne są często niejednoznaczne i niezrozumiałe. Dopiero na scenie przechodzą swoistą transformację dzięki takim środkom, jak modulacja głosu, gestykulacja, konwencja czy doświadczenie „wykonawcy” roli. W efekcie czego widz teatralny ma szansę dojrzeć niuanse, które wcześniej był dla niego niezauważalne. Kolejnym wyznacznikiem twórczości Iwana Wyrpajewa jest „odgrywanie i problematyzowanie relacji między: realnością a wyobrażeniem, cywilizacją i dzikością, schizofrenią a normą psychiczną, humanizmem a brutalną przemocą”¹⁴. Warto również zaznaczyć, że „jego bohaterzy w paradoksalny sposób dokonują wyboru między tymi opozycjami”¹⁵. Postawy, które w dzisiejszym świecie wykluczają człowieka poza nawias społeczny, dla bohaterów Wyrpajewa są często normą. W efekcie czego nawet nie zauważają różnicy między na przykład humanizmem a brutalną przemocą. Dlatego wybory, jakich dokonują, nie wynikają z egoizmu, a z odwróconego systemu wartości. W *Tlenie* (*Кислород*, 2003) Saniok zabił żonę nie dlatego, że już jej nie kocha i poznał piękną rudowłosą kobietę. Bohater zabił żonę, gdyż nie było w niej „tlenu” i przez to sam

¹¹ Б. Боймерс, М. Липовецкий, „Бог-это кровь”: Театр и кинематограф Ивана Вьрыпайева, www.kinozapiski.ru [dostęp: 21.05.2017], s. 212.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 213.

nie mógł oddychać pełną piersią. Dokonał wyboru między życiem „beztlenowej żony” a własnym oddechem. Warto zauważyć, że postacie kreowane przez rosyjskiego twórcę nie zadają pytania: *być albo nie być*, bohaterowie Wyrpajewa pytają: *jak być i nie być równocześnie*¹⁶.

Pierwiastek sakralny, który „interesuje twórcę w sposób oczywisty nie wpisuje się w tradycyjne, religijne kanony, z tego powodu jego dramaturgia może być uznana za bluźnierczą”¹⁷. Należy pamiętać, że Bóg jest centralnym motywem w jego dramaturgii, co Wyrpajew tłumaczy następująco: „znajduję się poza teizmem, poza koncepcją świata stworzonego przez Boga, mówiąc o Bogu, nie kokietuję. Ponadto szanuję uczucia wierzących, bardziej chodzi o podkreślenie zagadnienia ateizmu w Rosji”¹⁸. Tworząc swój autorski teatr, Wyrpajew zmagają się z pytaniami natury filozoficzno-egzystencjalnej, jednak warto zaznaczyć, że sam twórca podkreśla, iż nie tworzy tylko i wyłącznie dla tzw. „wykształciuchów”: „Nie lubię elitarnej sztuki, to znaczy widza wyuczonego. Dzielę widzów na dwie kategorie: zmysłowych i niezmysłowych. Żeby oglądać moje przedstawienia i filmy, nie trzeba być czytany i wykształconym. Może je oglądać każdy człowiek, jeśli czuje, jeśli interesują go problemy współzależności z tym światem. Stronię od intelektualnej sztuki i nie chcę, żeby teatr był taki koncepcyjno-intelektualny”¹⁹.

Rosyjski dramaturg poprzez swój teatr chce wejść w dyskurs zarówno z wykształconą, jak i niewykształconą publicznością. Ponadto Iwan Wyrpajew mówi wprost, że nie lubi elitarnej sztuki przeznaczonej dla wąskiego kręgu naukowców czy środowiska teatralnego. Wydaje się, że reżyserowi zależy przede wszystkim na publiczności, która będzie w sposób instynktowny odbierała najważniejsze niuanse jego sztuk.

Początki kariery rosyjskiego twórcy sięgają roku 1998, kiedy to w Irkucku założył studyjny teatr „Przestrzenie gry”. Twórczość pokolenia działającego na początku nowego stulecia została przez badaczy nazwana „nową dramaturgią” oraz „dramatem generacji P”²⁰. Z funkcjonowaniem „dramatu generacji P”

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Я не люблю элитарное искусство, то есть подготовленного зрителя. Я делю зрителей на две категории: чувственный и нечувственный человек. Чтобы смотреть мои спектакли и фильмы, необязательно быть начитанным, суперобразованным. Их может смотреть любой человек, если он чувствует, если его интересует проблема взаимоотношений с этим миром. Я сторонюсь интеллектуального искусства и не хочу, чтобы театр был таким концептуально-интеллектуальным. Л. Вигандт, *Я сторонюсь интеллектуального искусства*, „Культура Алтайского края” 2013, nr 2, s. 37. Tłumaczenie własne.

jest ściśle związany Teatr.doc²¹ „otwarty 14 lutego 2002 roku w piwnicy domu przy Triechprudnym Piereułku” w Moskwie²². Cechą charakterystyczną metody *verbatim*, która porządkuje działalność Teatru.doc, jest przeprowadzanie wywiadów z ludźmi – bohaterami późniejszych przedstawień i dokumentacja wydarzeń „słowo po słowie”²³. Zapożyczona z Royal Court metoda *verbatim* powoduje, że Teatr.doc jest „oddany nowej dramaturgii, ponieważ dla twórców «dramatu generacji P» słowo jest źródłem wszystkiego, jest szanowane i czczone”²⁴. Na początku działalności Teatru.doc odbyły się takie premiery, jak: „*Zbrodnia namiętności* Galiny Sinkiny, *Tlen* Iwana Wyrpajewa, *Wielkie żarcie* Aleksandra Waranowa czy *Pieśni narodów Moskwy* Aleksandra Radionowa i Maksyma Kuroczkina”²⁵. *Tlen* składa się z dziesięciu części²⁶. Utwór okazał się „nowym typem teatralnej wypowiedzi, został rozłożony na dwa, rapujące głosy, które poruszają problematykę tzw. wiecznych tematów”²⁷. Tekst został podzielony na kuplety i refreny, które naprzemiennie występują po sobie. Czytając dramat, odbiorca ma wrażenie, że czyta tekst musicalu. Kwestie zawarte w refrenach albo się powtarzają jak w piosence, albo są swoistą odpowiedzią na wątki zawarte w poszczególnych kupletach. Mimo że zarówno w kupletach, jak i w refrenach występuje podział na: „On” i „Ona”, to czytając *Tlen* można odnieść wrażenie, że w tekście występują tylko dwa głosy (kuplet i refren), które ze sobą dialogują. W dialogach tych są poruszane problemy, które czasami mogą przypominać rozterki, do których w swoich utworach odwoływał się Dostojewski. Czy wybór Sanioka między zabójstwem żony, które umożliwi mu oddychania pełną piersią a nerwowym łapaniem tlenu ustami do końca życia nie przypomina wyboru, przed jakim stał Raskolnikow? Czy w imię określonej wartości można dokonać zabójstwa? Jest to dokładnie ten sam dylemat, który Raskolnikow opisał w artykule dzielącym ludzi na dwie kategorie: ludzi „zwykłych” i „niezwykłych”. *Tlen* przez wielu krytyków był uznawany za manifest pokolenia postradzieckiego, wszystko to za spr-

²¹ K. Kopka (red.), *Lepsi! I cztery inne kawałki dramatyczne z dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2003, s. 8.

²² Przydomek „doc” oznacza „dokumentalny”. Ambicją jego twórców jest bowiem uwolnienie sceny od teatralnego kłamstwa dzięki terapeutycznemu wpływowi, jaki wywiera na artystów ze-
tknięcie z żywą, „nieoswojoną” rzeczywistością. Metoda wyzwania się od scenicznych i literackich konwencji nosi nazwę *verbatim* i została importowana – tak dosłownie wyjaśnia ten termin Krzysztof Kopka. Metoda *verbatim* narodziła się w Anglii a następnie została spopularyzowana w teatrach na całym świecie, w tym w Rosji. *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 9.

²⁶ *Ibidem*, s. 8.

²⁷ Б. Боймерс, М. Липовецкий, *op. cit.*, s. 214.

wą „pytań o symbole wiary”²⁸. Należy pamiętać, że tzw. pokolenie postradzieckie doświadczyło problemów z określeniem własnej tożsamości religijnej. Jednym z podstawowych czynników kształtujących tożsamość kulturową danego kraju jest właśnie religia i język. Po latach religijnego niebytu młode rosyjskie pokolenie musiało się opowiedzieć po jednej ze stron: ateści – prawosławni. Wybierając prawosławie, na nowo odkrywali prawdy wiary i uczyli się religijnych obrządków, zresztą w wielu przypadkach ten proces trwa w Rosji do dzisiaj.

Z Royal Court Theatre związany jest także jeden z pierwszych dramatów Iwana Wyrypajewa – *Sny* (*Сны*, 2002). Spektakl *Sny* to „ekscentryczny montaż narkomańskich halucynacji i rzeczywistości”²⁹. Napisany przez Wyrypajewa poetycki dramat porusza problematykę narkomanii w Rosji, szczególnie w rejonie, w którym wychował się twórca. Jak wspomina sam Iwan Wyrypajew, połowa jego kolegów ze szkolnej ławy nie żyje z powodu przedawkowania i AIDS. Początkowo władze Irkucka zabraniały wystawiania spektaklu, argumentując swoją decyzję następująco: „nie nadaje się do rozpatrzenia”³⁰. Postawa władz wobec twórczości Iwana Wyrypajewa uległa zmianie po sukcesie spektaklu w Royal Court Theatre w Londynie³¹. Wkrótce jednak teatr Wyrypajewa został zamknięty, a sam twórca został skazany na banicję³². Dramat *Sny* i *Miasto, gdzie ja są* na „granicy literatury i młodzieńczego samowyróżnienia”³³.

Kolejnym punktem zwrotnym w karierze Iwana Wyrypajewa okazała się być Moskwa. Do stolicy Rosji Iwan Wyrypajew przybył jako „zjawisko” z Syberii na zaproszenie Teatru.doc, z którym zaczął współpracować³⁴. W Moskwie studiował również reżyserię w Wyższej Szkole Teatralnej im. Szczukina. W październiku 2005 roku nawiązał współpracę z Teatrem Praktika, którego był dyrektorem artystycznym w latach 2012–2015³⁵. „W Rosji Wyrypajew jest postrzegany jako przedstawiciel «nowego dramatu», choć sam odnosi się sceptycznie do samego zjawiska «nowej dramaturgii», jak i do próby klasyfikacji jego utworów w ramach tak określonego zjawiska”³⁶.

W Polsce największą popularnością wśród widzów cieszyły się takie spektakle, jak: *Lipiec* (*Июль*, 2006), *Taniec Delhi* (*Танец Дели*, 2009) czy *Iluzje* (*Иллюзии*, 2011). Na polskich deskach teatralnych Iwan Wyrypajew zadebiutował dnia

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ I. Wyrypajew, *Lipiec*, Warszawa 2009, s. 10.

³¹ A. Moskwin, *Współczesny teatr rosyjski*, Warszawa 2010, s. 21.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Б. Боймерс, М. Липовецкий, *op. cit.*, s. 214.

³⁵ A. Moskwin, *Współczesny*, *op. cit.*, s. 20.

³⁶ www.praktikatheatre.ru [dostęp: 16.05.2017].

9 października 2009 roku spektaklem *Lipiec*³⁷. Do Warszawy rosyjski dramaturg przyjechał, by reżyserować *Lipiec* na znak protestu przeciwko moskiewskiej inscenizacji jego utworu: „W Moskwie tekst wykonuje wielka aktorka. W wielu punktach nie zgadzam się z tym wykonaniem. Inaczej rozłożyłbym akcenty. Myślę o sobie bardziej jako o dyrygencie niż reżyserze. Nie mam zamiaru zmieniać nut, chcę zmienić akcenty i nastroje, może też długość. Chciałbym, żeby widzowie wychodzili z teatru z innym wrażeniem”³⁸.

Głównym narzędziem pracy Wyrypajewa jest słowo. Stąd wynika negacja moskiewskiej premiery. Poprzez zmianę akcentów w warszawskim Teatrze na Woli reżyser uzyskuje zamierzony efekt. Aktorka – Karolina Gruszka wykonuje tekst poprzez skupienie się na tym, co ma powiedzieć, a nie jak ma powiedzieć. W ten sposób odbiorca ma wrażenie, iż tekst przepływa przez ciało aktorki: „Aktorka traktuje mój tekst jak nuty. Nie gra aktorki, która wykonuje ten tekst. Moje sztuki *Tlen*, *Księga Rodzaju № 2* i właśnie *Lipiec* to propozycja dla aktora, żeby był sam z sobą. My, widzowie, obserwujemy jego stosunek do tekstu. (...) W spektaklu nawet nie jest ważne, co mówi, bo jest na drugim planie, ale to, co się dzieje z wykonawcą, kiedy mówi”³⁹.

Wydobywając postawę aktorki wobec tekstu w czasie trwania spektaklu, Wyrypajewowi niejako udaje się zapanować nad emocjami. Na przykładzie dzieła *Lipiec* można odnieść wrażenie, że Wyrypajew tworzy swój własny autorski teatr, w którym aktor wytwarza swojego rodzaju ścianę pomiędzy swoją osobą a tekstem. Dzięki takiemu zabiegowi najcenniejszym elementem teatru rosyjskiego twórcy jest gest, który zostaje uwolniony dzięki tekstowi. Natomiast istotą każdej inscenizacji są aktorzy, którzy wykonują tekst.

Kolejnym popularnym w Polsce dramatem Iwana Wyrypajewa jest *Taniec Delhi* (*Танец Дели*, 2009), na podstawie którego reżyser w 2012 roku nakręcił film⁴⁰. „Utwór składa się z siedmiu ponumerowanych jednoaktówek, z których każda ma swój tytuł”⁴¹. „Tytuły te tworzą frazę, która pojawia się w ostatnim kadrze filmu: 1. *Każdy ruch*, 2. *Wewnątrz tańca*, 3. *Czuję się tobą*, 4. *Spokojnie i uważnie*, 5. *I wewnątrz i na zewnątrz*, 6. *I na początku i na końcu*, 7. *Jak jeden jedyny taniec* (1. *Каждое движение*, 2. *Внутри танца*, 3. *Ощущается тобой*, 4. *Спокойно*

³⁷ W. Biegluk-Leś, *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. Tlen Iwana Wyrypajewa*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 373.

³⁸ A. Legierska, *Iwan Wyrupajew 3.08.1974*, <http://culture.pl/pl/tworca/iwan-wyrupajew> [dostęp: 13.04.2016].

³⁹ I. Wyrupajew, *Lipiec*, *op. cit.*, s. 19.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 18.

⁴¹ E. Микешова, *Тексты Ивана Вырыпаева в театре и кино (на примере пьесы „Танец Дели”)*, „Новая Русистика” 2016, nr 1, s. 8.

и внимательно, 5. И внутри и снаружи, 6. И в начале и в конце, 7. Как один единственный танец)⁴². Należy zauważyć, że fraza, która powstaje z tytułów poszczególnych jednoaktówek jest parafrazą słów, które opisują tytułowy taniec „Delhi”, wykonany przez Ekaterine. Wyrażenie to pojawia się w tekście wielokrotnie i jest wypowiedziane między innymi przez Andrieja i starszą kobietę. Parafraza ta odnosi się do uczuć i przeżyć duchowych, jakie towarzyszyły Andriejowi, kiedy patrzył na taniec Ekateriny: „Każdą z jednoaktówek można traktować jako siedem różnych wersji jednego zdarzenia oraz jako siedem równoległe toczących się historii, które łączy miejsce akcji, czas, postacie oraz naruszenie liniowego biegu czasu”⁴³. Oprócz tego, że każda z siedmiu części jest inną wersją poprzedniej, to dodatkowo każda następna jednoaktówka wprowadza uzupełniający wątek, który stopniowo odsłania przed Czytelnikiem historię Ekateriny. Jest to możliwe dzięki retrospekcjom, które naruszają liniowy bieg czasu. W drugiej jednoaktówce Ekaterina dowiaduje się, że jej matka zmarła. Informacja ta nie wywołuje w niej żadnych emocji ani pozytywnych, ani negatywnych, co może być dla odbiorcy szokujące. W trzeciej części zatytułowanej *Czuję się tobą* Ekaterina rozmawia z matką. Dialog kobiet odsłania relacje między nimi i niejako wyjaśnia zachowanie tancerki, opisane w części drugiej. Ponadto warto zwrócić uwagę, że tytuł każdej jednoaktówki określa jej temat przewodni. W trzeciej części Ekaterina prosi matkę, aby ta zaakceptowała jej związek z Andriejem. Kobieta odrzuca prośbę córki, ponieważ uważa, że Ekaterina chce budować swoją miłość i szczęście na nieszczęściu rodziny Andrieja. Tłumaczy Ekaterinie, że miłość nie może być nieszczęściem. Ekaterina słowa te odbiera jako przejaw zazdrości. Córka zarzuca matce, że nie umie dzielić z nią radości, tak jak nie potrafi cieszyć się jej tańcem. Zauważa, że matka od zawsze marzyła o karierze tanecznej i nigdy nie zrealizowała tego pragnienia. Zatem tytuł *Czuję się tobą* odnosi się do złożonej relacji matka–córka.

Na podstawie utworu *Taniec Delhi* można stwierdzić, że „dramaturgia Iwana Wyrypajewa nie ukazuje konfliktu w klasycznym jego rozumieniu, tj. sprzeczności nie są budowane na podstawie interakcji bohaterów, a wewnątrz każdego z nich”⁴⁴. Na przykład Andriej staje przed moralnym dylematem, ponieważ musi wybrać między własnym szczęściem i miłością do Ekateriny a nieszczęściem swoich dzieci i żony. Rozterki Andrieja są ukazane w *Tańcu Delhi* za pomocą przemysłów i słów bohatera. Na scenie nie zobaczymy ani jego żony, ani dzieci. Ponadto Andriej początkowo swoje uczucia ukrywa nawet przed samą Ekateriną. Dopiero informacja o śmierci matki Ekateriny sprawia, że bohater decyduje się na wyja-

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 12.

wienie prawdy ukochanej. Warto też zaznaczyć, że „sam tekst sztuki jest polifoniczny, składa się z dialogów i głosów, które stawiają pytania i odpowiedzi, wahają się, śmieją się i cierpią”⁴⁵. O cierpieniu Ekateriny, gdy Andriej odrzuca jej uczucia, odbiorca nie dowiaduje się z monologu bohaterki ani z samej rozmowy Ekateriny z Andriejem. Dopiero, prowadząc dialog ze starszą kobietą, Ekaterina opowiada o swoim bólu i cierpieniu. Tym samym właśnie w tym momencie przed Czytelnikiem odsłania wszystkie emocje. Dzięki polifonii Wyrypajew osiąga efekt, o którym pisał Bachtin: „(...) jeżeli chcemy poznać «człowieka wewnętrznego», ujrzyć go i zrozumieć, nic nie pomoże poddawanie go zimnej, neutralnej analizie ani próba zespolenia się z nim, wczuwanie w jego osobowość. Zbliżyć się do niego, odsłonić jego istotę – a raczej zmusić go, by sam ją odsłonił – można tylko przez dialogowe obcowanie z nim. Dialog taki musi znaleźć się w centrum artystycznego świata, ponieważ dialog nie jest wprowadzeniem do akcji, lecz samą akcją w przedstawieniu”⁴⁶.

Przy omówieniu dramatu pt. *Taniec Delhi* wspomniano, że Wyrypajew nakręcił również film o tym samym tytule. Nie jest to odosobniony przypadek w jego twórczości: „Oprócz dramaturgii, reżyserii teatralnej i aktorstwa Iwan Wyrypajew zajmuje się również pisaniem scenariuszy i reżyserią filmową”⁴⁷. W sumie artysta wyreżyserował kilka filmów, tj. na przykład: *Euforia* (*Эйфория*, 2006), *Krótkie spięcie* (*Короткое замыкание*, 2009), *Tlen* (*Кислород*, 2009), *Taniec Delhi* (*Танец Дели*, 2012), *Na prawach reklamy* (*На правах рекламы*, 2013), *Zbawienie* (*Спасение*, 2015). „Cechą charakterystyczną jego filmów jest niezwykle przywiązanie do tekstu, co pozwala określić gatunek jego prac jako «film–tekst»”⁴⁸. Najlepszym przykładem takiego filmu jest *Taniec Delhi*. Najważniejszym elementem ekranizacji jest tekst dramatu, na podstawie którego powstał film. Dominuje on nad scenografią, kostiumami oraz muzyką. Jedynym szczegółem, który w całej produkcji dorównuje tekstowi jest mimika aktorów, zwłaszcza Karoliny Gruszki. Wszystkie te czynniki sprawiają, że wypracowany przez Wyrypajewa gatunek przypomina bardziej Teatr Telewizji niż film. „Ważną rolę w dziełach kinowych Iwana Wyrypajewa odgrywa także muzyka i montaż, dzięki którym reżyser ukazuje wykluczenie społeczne postaci oraz ich motywacje”⁴⁹. *Taniec Delhi* składa się z siedmiu filmów. Każdy z siedmiu obrazów ma osobny tytuł, czołówkę oraz napisy końcowe. Ponadto każda z siedmiu części odnosi się do przeżyć innego

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Е. Микешова, *op. cit.*, s. 6.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 7.

⁴⁹ *Ibidem*.

bohatera. Pozornie tylko każdy z filmów łączy podobna fabuła. Tak naprawdę jest to siedem produkcji z różnymi motywami przewodnimi.

Iwan Wyrypajew to rosyjski dramaturg, reżyser, scenarzysta i aktor. Jak większość współczesnych rosyjskich twórców teatralnych, urodził się i dorastał w realiach ZSRR, co niewątpliwie wywarło wpływ na kształt jego artystycznej działalności. Ze względu na podejmowaną tematykę oraz kontrowersyjne rozwiązania teatralne Wyrypajew w Rosji został uznany za czołowego przedstawiciela „nowej fali dramaturgii”. W swoich utworach dramatycznych i twórczości filmowej podejmuje zagadnienia związane ze śmiercią, starością, z samotnością i miłością, seksem oraz narkomanią, poruszając tym samym tematy tabu. Niemal wszyscy przedstawiciele „nowej fali dramaturgii” w swojej twórczości odnoszą się do tzw. czernuchy. Jednak Wyrypajew szczególnie wyróżnia się na ich tle, ponieważ wypracował swój własny sposób mówienia o tabu. Po pierwsze, jako jedyny twórca zaczął traktować utwory dramatyczne jak swego rodzaju partyturę z nutami. Po drugie, zastąpił aktorów „wykonawcami” ról. Po trzecie, zaczął w odważny sposób w swojej twórczości mówić o Bogu i nawiązywać do form sakralnych. Z tego powodu twórczość rosyjskiego artysty jest idealnym materiałem do zbadania symboliki prawosławnej. Utwory Wyrypajewa oddają mentalność religijną współczesnego społeczeństwa rosyjskiego, które podobnie jak postacie kreowane przez rosyjskiego twórcę nie zadaje klasycznych pytań typu: *być albo nie być*. Społeczeństwo to i bohaterowie Wyrypajewa pytają: *jak być i nie być równocześnie*. Tworzona przez artystę dramaturgia rodzi się z niemożliwości pogodzenia przeciwstawnych stanów emocjonalnych i rozterek egzystencjalnych.

ROZDZIAŁ 2

Dramaturgia Iwana Wyrpajewa w kontekście symboliki prawosławnej

Przedmiotem niniejszego rozdziału uczyniono analizę wybranych utworów Iwana Wyrpajewa w kontekście symboliki prawosławnej. Materiał badawczy stanowią dwa dzieła: *Lipiec* i *Księga Rodzaju № 2*. O doborze tekstów przesądziła ich tematyka oraz fakt, że w obu sztukach główni wykonawcy ról są pacjentami zakładów psychiatrycznych, także zastosowana przez twórcę symbolika, która niewątpliwie nawiązuje do form sakralnych. Zanim jednak przejdziemy do analizy poszczególnych utworów, warto krótko wyjaśnić sam termin „symbol”. Jak podaje J.M. Dołęga, etymologia terminu „symbol” sięga do języka greckiego: „«symbol» to nazwa, która pochodzi od słowa greckiego *symbolon* i oznacza w pierwszej kolejności znak, przedmiot, pojęcie zastępujące inne pojęcie lub przedmiot, mające poza znaczeniem dosłownym inne, ukryte, odczytywane na podstawie doraźnej umowy (np. symbole matematyczne, chemiczne, logiczne) lub na zasadzie analogii. W dalszej kolejności symbol oznacza zespół symboli religijnych związanych z prawdami wiary”¹.

Omawiając dramaturgię Iwana Wyrpajewa w kontekście symboliki prawosławnej, należy wyjaśnić szerzej znaczenie terminu „symbolika religijna”. W tym celu na potrzeby niniejszych rozważań zostanie przyjęty termin „symbol” w rozumieniu nauk teologicznych: „(...) symbol w naukach teologicznych jest związany z określoną religią lub wyznaniem. Symbole te wyrażają treści wynikające z tradycji religijnej i samej religii. W tej grupie mieszczą się symbole liturgiczne oraz symbole sztuki religijnej. (...) Specjalna grupa symboli jest związana z religią. Ge-

¹ E. Микешова, *op. cit.*, s. 7.

neza tych symboli jest uwarunkowana, ogólnie mówiąc «Księgami Świętymi», Objawieniami, (...) Biblią. Natomiast interpretacja tych symboli zależy od świadomości, wiedzy, kultury (...)»². Zgodnie z naukami teologicznymi na potrzeby niniejszej pracy symbole religijne zawarte w twórczości Wyrypajewa zostaną powiązane z prawosławiem. Ponadto, interpretując powyższy cytat, można przyjąć, że pojęcie „symbol” oznacza treści związane z tradycją i religią prawosławną, która swój początek bierze w „Księgach Świętych”, Objawieniach oraz Biblii. Natomiast ich interpretacja jest uwarunkowana głównie kulturą rosyjską.

Do omówienia symboliki prawosławnej w utworach dramatycznych Iwana Wyrypajewa niezbędne jest przybliżenie struktury utworu dramatycznego, według której zostaną przeanalizowane spektakle *Lipiec* oraz *Księga Rodzaju № 2*. „Struktura utworu dramatycznego oraz przedstawienia teatralnego składa się z następujących elementów: akcja, postać, przestrzeń, czas”³. Gdy w danym utworze nie występują wskazane wyżej elementy, nie możemy mówić, że jest to dramat albo przedstawienie teatralne. Struktura dramatów Iwana Wyrypajewa zostanie omówiona na podstawie koncepcji Arystotelesa oraz Gustava Freytaga. Teoria Arystotelesa – opisana w *Poetyce* – zakłada, że termin dramat oraz akcja są pojęciami współzależnymi⁴. Popczyk-Szczęśna zauważa, że „nazwa «dramat», jak przekonuje Arystoteles w *Poetyce*, pochodzi od czasownika *drán*, czyli ‘działać’. Akcję z kolei zdefiniować można jako «ciąg zdarzeń dramatycznych będących rezultatem zachowań i działań postaci». Związek między działaniem, akcją i dramatem pozostaje zatem oczywisty, choć nie tak prosty i jednoznaczny, jak sugerowałoby powyższe zestawienie. Zmiany poetyki pokazują bowiem, że nie zawsze akcja pozostaje fundamentem konstrukcji dramatu. O ile w dramaturgii tradycyjnej, dla której wzorcem pozostaje *Poetyka* Arystotelesa, o walorach dramatu decyduje sprawne ukształtowanie akcji, wywołujące napięcie dramatyczne i satysfakcję odbiorcy, o tyle w dramacie nowożytnym równie ważne, a czasem istotniejsze od akcji, pozostają inne elementy utworu (np. postać)”⁵.

Idealnym przykładem wyżej opisanego problemu jest utwór *Lipiec*. We wspomnianym dramacie istotniejsza od akcji jest postać, a właściwie dystans między wykonawcą roli a postacią⁶. Należy pamiętać, że w *Lipcu* wykonawcą roli jest zawsze kobieta, która w formie monologu wypowiada tekst głównej postaci dra-

² *Ibidem*.

³ J.M. Dołęga, *Analiza pojęcia symbolu*, „Studia Philosophiae Christianae” 2003, nr 39/2, s. 77–78.

⁴ *Ibidem*, s. 83–84.

⁵ B. Popczyk-Szczęśna, *Elementy tekstu dramatycznego* [w:] E. Wąchocka (red.), *Widowisko, teatr, dramat: podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, Katowice 2014, s. 126.

⁶ *Ibidem*.

matu – 60-letniego mężczyzny. Dystans, jaki powstaje między wykonawcą roli a postacią, niejako pozwala na wybrzmienie fabuły. Należy pamiętać, że utwór *Lipiec* został opatrzony następującym komentarzem: „tekst do wypowiedzenia”⁷. Oznacza to, że dramat Wyrypajewa nie może istnieć jako samodzielny byt, bez sceny. Rolę fabuły w utworze dramatycznym, w kontekście teorii Arystotelesa, dobrze wyjaśnia Popczyk-Szczęśna: „Arystoteles określił tragedię jako «naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do »oczyszczenia« [kátharsis] tych uczuć». Za najistotniejszy składnik tragedii uznał fabułę (czyli przedstawienie skończonej akcji) porównaną ze względu na harmonię elementów składowych do «istoty żywej», do «pięknego zwierzęcia». Za najpiękniejsze zaś uznał fabuły zawikłane, przedstawiające akcję, «w której zmiana losu łączy się z perypetią lub rozpoznaniem, lub z jednym i drugim motywem jednocześnie»”⁸.

Można zauważyć, że struktura dramatu *Lipiec* nie odpowiada w pełni teorii Arystotelesa, ponieważ fundament utworów rosyjskiego pisarza nie jest akcja. Ponadto można stwierdzić, że w *Lipcu* fabuła nie tyle przedstawia akcję, co postać i jej perypetie oraz rozpoznanie. Perypetie rozumiane jako „zmianę biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działań postaci”⁹. Rozpoznanie tłumaczone jako „zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia lub nieszczęścia”¹⁰.

Inną teorię struktury utworu dramatycznego, na przykładzie której zostanie omówiony utwór *Księga Rodzaju № 2*, prezentuje koncepcja Freytaga. Ten XIX-wieczny dramaturg, w rozprawie *Technika dramatu*, stworzył „piramidalną budowę dramatu” składającą się z „pięciu elementów: wprowadzenie, wzrastanie, punkt kulminacyjny, zwrot, katastrofa”¹¹. Wymienione elementy zawierają w sobie „trzy istotne momenty dramatyczne: moment pobudzający (po wprowadzeniu), moment tragiczny (między punktem kulminacyjnym a zwrotem akcji) i moment ostatniego napięcia (przed katastrofą)”¹². Choć początkowo teoria ta była przeznaczona głównie utworom składających się z pięciu aktów, to może

⁷ *Ibidem*.

⁸ I. Wyrypajew, *Lipiec*, *op. cit.*, s. 17.

⁹ *Ibidem*, s. 39.

¹⁰ B. Popczyk-Szczęśna, *Elementy*, *op. cit.*, s. 126.

¹¹ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 2006, s. 35.

¹² *Ibidem*, s. 36.

znaleźć zastosowanie w utworach o innej budowie, w których występują wskazane wyżej elementy¹³.

Mając tak zarysowaną część teoretyczną, możemy przejść do analizy utworu *Lipiec* według elementów zaczerpniętych z koncepcji Arystotelesa. Dowodem na to, że postać 60-letniego seryjnego mordercy to najistotniejszy element utworu jest wywiad, jakiego udzielił Iwan Wyrpajew. Rosyjski twórca w rozmowie z Remigiuszem Grzelą podkreślił, że w dramacie *Lipiec* pojawia się filozofia prawosławna i idea Trójcy Świętej, z inspiracji którymi powstała główna postać utworu¹⁴: „Tu idę za filozofią Pawła Floreńskiego (...). Napisał, że człowieka otaczają biesy, które nie pozwalają mu przeniknąć do tego, co jest najbardziej prawdziwe. Co mu proponują? Zewnętrzne piękno i przekonanie, że idzie za Bogiem, że jest dobrym, kulturalnym, zajmuje się humanitaryzmem, wartościami liberalnymi, demokracją i mówi o Bogu. Tyle że nie przenika do prawdy. Jest jedynie zadowolony z siebie. Tymczasem dusza grzeszna nie może się tym zajmować, bo jest cała zatopiona w g...ie [wykropkowanie M.K.P.]. Nie ma kiedy znaleźć się w pięknie i spokoju, którego doświadczają tamte biesy. I kiedy się kaja i poszukuje, w końcu znajduje Boga¹⁵”.

Interpretując powyższe słowa, można stwierdzić, że okrucieństwo pacjenta smoleńskiego zakładu psychiatrycznego to droga poszukiwań ku prawdzie, która pomaga człowiekowi poznać samego siebie i odnaleźć Boga. Natomiast powierzchowne postawy, takie jak: dobro, kultura, humanitaryzm, wartości liberalne czy demokracja to przeszkody (biesy), jakie musi pokonać, by odnaleźć samego siebie i Boga. Działania, jakie podejmuje główny bohater na drodze tych poszukiwań, stanowią fabułę utworu, w ramach której występują perypetie i rozpoznania. Należy zaznaczyć, że te ostatnie są tymi elementami utworu *Lipiec*, w których występują symbole prawosławne.

Mówiąc o symbolach prawosławnych w utworze *Lipiec*, należy rozpocząć od zachowania głównego bohatera w cerkwi, które jest przykładem rozpoznania. Mężczyzna jest nieświadomy znaczenia miejsca, w którym się znalazł. Wraz z rozwojem akcji jego nieświadomość przyczynia się do zawarcia nowej przyjaźni z duchownym: „(...) idę do ołtarza, tu też wszystko poroztwierane na oścież, idę do ołtarza, na szagę przez «carskie wrota», no i tak. I patrzę stół, na nim obrus, jakby ze złota, ale to nie złoto, a jak nic podróba, potem słyszę gdzieś za sobą kobiecy głos, słyszę, że coś tam do mnie wrzeszczy, coś w stylu, że nie wolno mi tu być, a wrzeszczy z jakimś takim przerażeniem (...)”¹⁶.

¹³ B. Popczyk-Szczęśna, *Elementy, op. cit.*, s. 127.

¹⁴ *Ibidem*, s. 127.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Rozmowa Remigiusza Grzela z Iwanem Wyrpajewem [w:] I. Wyrpajew, Lipiec, op. cit.*, s. 22.

Seryjny morderca swoim zachowaniem bezczęści święte miejsce, ponieważ „ołtarz w Cerkwi prawosławnej symbolizuje Chrystusa”¹⁷. „W świątyni prawosławnej tabernakulum, zawierające Ciało i Krew Chrystusa, znajduje się na ołtarzu i symbolizuje «grób Chrystusa, rozbity mocą Zmartwychwstania»”¹⁸. Ponadto „ołtarza nikt nie może dotknąć prócz kapłanów, którzy czynią pokłon przed tym żywym upostaciowaniem Chrystusa”¹⁹. Główny bohater nie jest kapłanem ani duchownym. Jego zachowanie jest niedopuszczalne, ponieważ nie okazuje należytej czci. Nie rozumie istoty tego świętego miejsca. Dla osób wierzących zachowanie głównego bohatera jest jednoznaczne z sytuacją, w której mężczyzna bezceremonialnie bezczęści jedną z najważniejszych prawd wiary w chrześcijaństwie. Jak zostało to zaznaczone wyżej, ołtarz w Cerkwi prawosławnej jest symbolem zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią. „Sama materia ołtarza, w którym znajduje się tabernakulum, jest przemieniona przez złożenie w jej wnętrzu świętych relikwii lub niezniszczalnych kości męczenników, co jest wiernym odzwierciedleniem Apokalipsy według św. Jana (Ap 6, 9): *Anioł widzi «pod ołtarzem dusze pobitych dla słowa Bożego i dla świadectwa, które miały»*”²⁰. W tej pełnej ignorancji postawie głównego bohatera Iwan Wyrypajew zdaje się zawierać zagubienie współczesnego społeczeństwa. Dzisiaj większość Rosjan deklaruje się jako osoby wierzące niepraktykujące. Pokolenie Iwana Wyrypajewa zostało wychowane bez religii. Dlatego często teraz, w dorosłym życiu, poszukuje własnej tożsamości religijnej. W wyniku tych poszukiwań część z nich decyduje się na bycie osobami wyznania prawosławnego. Nierzadko ich wierze brak jest fundamentów, podstawowej wiedzy o prawosławiu. Pójście do cerkwi na służbę (prawosławna msza święta) lub zwykłą modlitwę wymaga od osoby wierzącej znajomości skomplikowanych zasad zachowania się w cerkwi. Zwykła służba trwa dwie godziny. Ponadto w cerkwi nie ma ławek, na których można usiąść. Obrządku prawosławnego często okazują się zbyt zawile dla osób, które wychowywały się w rzeczywistości ateistycznej. Dlatego dla większości rówieśników Wyrypajewa bycie człowiekiem wyznania prawosławnego sprowadza się tylko do pustych słów. Nazywanie się człowiekiem wyznania prawosławnego bez praktyki religijnej jest tym biesem i powierzchownością, o której wspomina pisarz. Większość Rosjan wyznania prawosławnego nie widziałaby nic obrazoburczego w zachowaniu głównego bohatera, gdyż sami nie wiedzą, jak zachować się w cerkwi. W obronie sfery *sacrum* staje duchowny Mniszka, którego na ołtarzu zaczyna bić główny bohater: „Jak tylko mnie schwylił za oszewkę, to ja mu od razu złamałem rękę, prawie na dwie części. A potem to

¹⁷ *Ibidem*, s. 20.

¹⁸ *Ibidem*, s. 53.

¹⁹ P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. ks. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 273.

²⁰ *Ibidem*.

już i jego samego przeszyłem nogami jak surowym włóknom kufajkę i położyłem cały ten dywanik z popa – Lipca przed drzwiami do ich rajskiego ołtarza²¹.

Ku zdziwieniu oprawcy kobieta, będąca świadkiem całego zdarzenia, nie wzywa pomocy, tylko zaczyna się gorliwie modlić. Kiedy duchowny odzyskuje siłę, kobieta odchodzi z pokorą. Właśnie w tym momencie dochodzi do rozpoznania całej sytuacji, w której znalazł się główny bohater. Seryjny morderca dostrzega irracjonalne zachowanie kobiety, które wprawia go w zdumienie. Ponadto kapłan, którego przed chwilą okładał, zaczyna rozmawiać z nim jak z najlepszym przyjacielem. Z uwagą i zaangażowaniem przysłuchuje się historii jego życia. Zachowanie kobiety wiąże się ściśle z prawosławnym pojęciem wspólnoty. „Antropologia prawosławna głosi, że człowiek jest istotą wspólnotową²². Tym, co odróżnia prawosławie od katolicyzmu jest m.in. sposób postrzegania świata. Katolicy podchodzą do kwestii zbawienia indywidualnie. Osoby wyznania prawosławnego zaś przez pryzmat wspólnoty, która ich otacza. Idealnym przykładem tego stanu rzeczy jest klasyka rosyjskiej literatury. Raskolnikow w *Zbrodni i karze* (*Преступление и наказание*, 1887), by móc powrócić do wspólnoty prawosławnej, nie tylko musi przyznać się do winy, ale także dobrowolnie przyjąć karę i cierpienie, ponieważ tylko to oznacza „jego rehabilitację w oczach społeczeństwa²³. Musi mu wybaczyć nie tylko Bóg, ale też wspólnota prawosławna, by dalej mógł w niej żyć zgodnie z prawdami wiary. Będąc katolikiem, musiałby tylko przyznać się do winy, żałować za grzechy i czekać na karę. Najmniejszego znaczenia nie miałyby dla niego, czy do końca życia będzie żył sam zgodnie z przykazaniami, czy we wspólnocie religijnej, przestrzegając wszystkich prawd wiary. Według prawosławia „człowiek jest związany ze wspólnotą przez swoją ludzką naturę, a także poprzez Kościół – ciało mistyczne Chrystusa i poprzez łaskę, co równocześnie wiąże się z Bogiem²⁴. Dlatego tak ważna jest rehabilitacja w oczach społeczeństwa. Oznacza to, że człowiek prawosławny nie może tylko uzyskać przebaczenia Boga, ale musi także zadośćuczynić wspólnocie, wśród której żyje. „Droga do Boga, ku Boskiemu Archetypowi, prowadzi przez ciemność”, o której mówi Wyrypajew²⁵. Dlatego „metanoia (nawrócenie) jest całkowitym zaufaniem Chrystusowi, ponieważ Chrystus przez krzyż odnowił naszą naturę oraz zjednoczył nas samych ze sobą i innymi ludźmi²⁶. Kobieta przez gorliwą modlitwę pokonuje biesa, pomaga przejść duchownemu i mordercy przez ciemność, wyprasząc dla

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ I. Wyrypajew, *Lipiec*, *op. cit.*, s. 57.

²⁴ H. Paprocki, *Prawosławna koncepcja człowieka*, „Elpis” 2004, nr 6/9/10, s. 34.

²⁵ D. Kułakowska, *Dostojewski. Dialektyka niewiary*, Warszawa 1981, s. 105.

²⁶ H. Paprocki, *Prawosławna*, *op. cit.*, s. 34.

tego ostatniego nawrócenie²⁷: „Minęła godzina albo nawet więcej, a myśmy wciąż rozmawiali z popem – Lipcem, który okazał się być Michaiłem, wciąż rozmawialiśmy, rozmawialiśmy i w żaden sposób nie mogliśmy skończyć naszej rozmowy (...). No i jakim człowiekiem okazał się ten Lipiec. Lipiec – miesiąc bohater”²⁸.

Omawiając utwór *Lipiec*, warto jeszcze zwrócić uwagę na perypetię odnoszącą się do morderstwa kapłana Michaiła. Ludożerca z miłości do duchownego postanawia go zabić, aby ojciec Michaił jako męczennik trafił do raju. Sympatia oprawcy wynikała z otwartości, życzliwości, pomocy, zrozumienia i empatii ojca Michaiła do niego. Kapłan był jedną z nielicznych osób, która z życzliwością odnosiła się do seryjnego mordercy. Dlatego ten postanowił obdarować duchownego najwyższą wartością – rajem i świętością: „Trzy miesiące, każdej nocy, siedziałem i myślałem, myślałem i kiedyś, kiedy nagle domyśliłem się do tego, czegom chciałem, obudziłem ojca Michaiła i zadałem mu pytanie, które finezyjnie przygotowałem: «Michaile Waleriewiczu – na ten moment już go tak uwzniośliłem w swych oczach, że zwracałem się do niego tylko po imieniu i patronimiku, chociaż ojciec Michaił był młodszy ode mnie o trzydzieści cztery lata – Michaile Waleriewiczu, proszę powiedzieć – niewinnie, acz męczeńsko, zamordowany kapłan trafia do raju czy do piekła?». Odpowiedział, że do raju, ale zastrzegł, że tylko w tym wypadku, jeśli kapłan ów rzeczywiście był niewinny i zabito go bez jakiegokolwiek winy z jego strony. Ta odpowiedź w pełni mnie zadowoliła, i książki, które zmuszając się, czytałem na polecenie ojca Michaiła, te książki też stały za mną murem. Kocham Cię popie – Lipcu. Jesteś święty i zasługujesz na raj, jak mało kto. I żeby już wszystko było wykonane niezawodnie jeszcze przez jakieś cztery godziny kroilem go na drobne kawałki, przysparzając mu wyraźnie niewyobrażalnych mąk, ale robiąc to tak, żeby ojciec Michaił nie stracił świadomości i cierpiał przy zdrowych zmysłach i trzeźwości umysłu”²⁹.

Główny bohater morduje duchownego, by zapewnić mu zbawienie. Po dokonaniu zabójstwa starannie pakuje poćwiartowane ciało ojca Michaiła do foliowego worka, by rozłożyć je na ołtarzu w cerkwi. Jednak jego działanie nie przynosi skutku, ponieważ w ten sposób nie może zapewnić duchownemu świętości, co w tekście zostaje zasygnalizowane przez słowa: „To nic nowego”³⁰. Ponadto jego zbrodnia zostaje odkryta przez zakonnika Grigorijego, który obezwładnia ludożercę i nie pozwala mu odejść. W ten sposób kapłan zakonny zmienia bieg wydarzeń w utworze *Lipiec*: „Zaszedłem do ołtarza przez boczne drzwi i starając się nie zwracać uwagi na anioła, zacząłem wyciągać części ciała ojca Michaiła i pe-

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ I. Wyrpajew, *Lipiec*, *op. cit.*, s. 59–61.

dantycznie rozkładać je na stole ołtarzowym. (...) Popatrzyłem na anioła, otworzyłem drzwi, żeby wyjść zza ołtarz i nagle usłyszałem miękki, niemalże dziecięcy głos: «To nic nowego» – powiedział anioł i to był pierwszy i ostatni przypadek w moim życiu, kiedy słyszałem głos anioła. I to był w ogóle ostatni głos, jaki słyszałem (...), bo niemal w tej samej chwili, od razu (...) dostałem potężnej siły cios w tył głowy (...)»³¹.

Tok rozumowania głównego bohatera jest z góry błędny i fałszywy, ponieważ on sam nie może zapewnić ojcu Michaiłowi świętości i raj. Jedną z dróg do świętości w prawosławiu jest śmierć męczeńska. „Kult świętych jest nierozdzielnie związany z prawosławną nauką o przeobstwieńiu (grec. *theosis*) jako celu życia chrześcijańskiego. Świętość jest (...) darem, który Bóg ofiarowuje człowiekowi poprzez Ducha Świętego»³². Teologia prawosławna zakłada, że Chrystus ma dwie natury: Boską i ludzką. W prawosławiu osiągnięcie przeobstwieńia oznacza, że Bóg ofiarowuje człowiekowi możliwość zjednoczenia się z Nim. Dlatego seryjny morderca w wyrazie wdzięczności nie może podarować duchownemu świętości. Przekonanie ludożercy jest tylko jego błędnym, zewnętrznym zapatrywaniem, które nie pozwala mu dostrzec prawdy, która wynika z łaski Bożej. Aby mówić o śmierci męczeńskiej, musi urealnić się kilka istotnych sytuacji. Po pierwsze, „musi wystąpić prześladowca, który działa jako przyczyna zadająca śmierć ze względu na nienawiść do wiary»³³. W tekście Iwana Wyrpajewa prześladowcą jest główny bohater, który działa jako przyczyna zadająca śmierć ze względu na sympatię do swojego prześladowcy i chęć zapewnienia mu raj. Dlatego też nie może być mowy o nienawiści do wiary ze strony głównego bohatera. Po drugie, „męczeństwo jest uznawane za znak najwyższego i heroicznego ukazania miłości Chrystusa w życiu człowieka wierzącego»³⁴. Rozważając kryterium heroicznej miłości jako jeden z elementów śmierci męczeńskiej ojca Michaiła, należy zaznaczyć, że w *Lipcu* jest zbyt mało wątków mówiących o samym duchownym i jego życiu, by podjąć dyskusję na niniejszy temat. Po trzecie, „kolejnym problemem, który pojawia się przy zagadnieniu śmierci męczeńskiej jest ustalenie daty i okoliczności samej śmierci»³⁵. O ile możemy ustalić okoliczności samej śmierci, o tyle może pojawić się problem z podaniem konkretnej daty. Możemy tylko umiejscowić to wydarzenie w czasie akcji dramatu. Po czwarte, istotna jest także przyczyna męczeństwa. Przyczyną męczeństwa jest: „wiara w Chrystusa lub

³¹ *Ibidem*, s. 63.

³² J. Charkiewicz, *Kult świętych w prawosławiu*, „Elpis” 2010, nr 12/21–22, s. 111.

³³ A. Chrapkowski, *Męczeństwo w procesach kanonizacyjnych*, „Peregrinus Cracoviensis” 2003, z. 14, s. 65.

³⁴ *Ibidem*, s. 63.

³⁵ *Ibidem*, s. 66.

inna cnota odnosząca się do Boga jako motyw, dla którego ktoś zadaje śmierć. Po stronie męczennika mamy więc do czynienia z miłością do wiary, natomiast po stronie zadającego śmierć z nienawiścią do wiary rozumianej jako całość czy też z nienawiścią do poszczególnych prawd wiary”³⁶.

Mówiąc o przyczynie męczeństwa w kontekście osoby Michaiła Waleriewicza, możemy podać zbieg nieszczęśliwych wypadków. Z informacji zawartych w *Lipcu* trudno rozstrzygać o miłości do wiary ojca Michaiła, a tym bardziej o nienawiści głównego bohatera do prawd wiary. Możemy jedynie przypuszczać, że duchowny był osobą głęboko wierzącą. Wniosek taki można wysnuć, obserwując postawę duchownego wobec głównego bohatera.

Analizując strukturę utworu *Lipiec*, możemy zauważyć, że w dramacie Iwana Wyrypajewa występują następujące symbole prawosławne: teologiczne znaczenie Cerkwi w wierze prawosławnej, idea wspólnotowości, koncepcja prawosławnej pokory oraz idea przebóstwienia i męczeństwa. Wątek rozpoznania, poruszający znaczenie świątyni w wierze prawosławnej, odnosi się do istoty ołtarza w cerkwi, który symbolizuje Chrystusa. Jednocześnie zwraca uwagę na obrzędowość cerkiewną i ściśle określone reguły zachowań w miejscu *sacrum*. Ideę wspólnotowości oraz koncepcję prawosławnej pokory Wyrypajew przedstawia w scenie bójkii głównego bohatera z ojcem Michaiłem. Natomiast istota prawosławnego męczeństwa zostaje omówiona w perypetii obrazującej morderstwo ojca Michaiła. Powierzchniowo interpretując utwór rosyjskiego twórcy, można odnieść mylne wrażenie, że Wyrypajew w *Lipcu* dokonuje aktów bluźnierczych. Należy jednak pamiętać o zacytowanych na początku niniejszego rozdziału słowach rosyjskiego reżysera, który nawiązuje w *Lipcu* do filozofii Pawła Floreńskiego. Wyrypajew poprzez ukazanie grzesznych aspektów egzystencji ludzkiej chce pokonać otaczające człowieka biesy i dotrzeć do istoty prawd wiary.

Innym utworem Wyrypajewa wręcz „przesyconym” symboliką religijną jest dramat *Księga Rodzaju № 2 (Бытвие №2, 2004)*, którego współautorką jest Antonina Wielikanowa. Utwór zostanie przeanalizowany w oparciu o „piramidę Freytaga”. *Księga Rodzaju № 2* jest historią Sodomy i Gomory w ujęciu pacjentki szpitala dla osób psychicznie chorych – Wielikanowej. Tekst utworu jest podzielony na część napisaną przez Iwana Wyrypajewa, która jest rozgrywana przed sceną i na część napisaną przez pacjentkę szpitala psychiatrycznego – Antoninę Wielikanową, która rozgrywana jest na scenie. Pierwsza scena *Księgi Rodzaju № 2* stanowi wprowadzenie do akcji dramatu, ponieważ zostaje w niej umieszczony list od Antoniny Wielikanowej, który odpowiada na dwa pytania: kim jest Wielikanowa oraz jakie są okoliczności powstania utworu. We wprowadzeniu Wyrypa-

³⁶ *Ibidem*, s. 67.

jew przedstawia Czytelnikowi współautorkę tekstu: „Dzień dobry. Mam na imię Iwan Wyrypajew i zanim zaczniecie oglądać spektakl, chcę powiedzieć kilka słów o sztuce, którą dzisiaj będziemy oglądać. Przedstawiona zostanie sztuka Antoniny Wielikanowej, *Księga Rodzaju № 2*. I tu powinienem opowiedzieć wam o autorce tej sztuki, ponieważ ma to ogromne znaczenie. Rzecz w tym, że Antonina Wielikanowa jest pacjentką zakładu dla obłąkanych ze zdiagnozowaną ostrą schizofrenią. Sztukę tę przekazała mi przez swojego osobistego lekarza. Oto list, który dostałem razem ze sztuką: «Dzień dobry, Iwanie! Mam na imię Antonina. Jak prawdopodobnie Pan już wie, jestem pacjentką Arkadija Ilicza. Wiem, że nie ma Pan czasu i że jest Pan zajęty, ale jednak zdecydowałam się napisać. Przeczytałam Pana sztuki i spodobało mi się, jak są napisane. Jest z czym polemizować, ale po co mamy debatować o tym. I kiedy mamy się sprzeczać, jak nie ma czasu. Przekazuję Panu swoją sztukę. Nie dla opinii. Nie jestem dramaturgiem, w przeszłości byłam nauczycielką matematyki (teraz jestem cały czas w przeszłości), ale zdecydowałam się napisać z jakiegoś powodu właśnie dla teatru. Prawdopodobnie, dlatego że, jak powiedział Szekspir: świat jest teatrem, a ludzie są w nim aktorami. Zrozumiałam, co to znaczy. Mam nadzieję, że moje rozumienie udzieli się i widzom. Krótko mówiąc, napisałam sztukę. Przekazuję ją Panu. Proszę, jeżeli jest taka możliwość, niech Pan ją wystawi u siebie w teatrze. Arkadij Ilicz powiedział, że wystawia Pan nawet sztuki ludzi, którzy siedzą w więzieniu za zabójstwo. Ja nikogo nie zabiłam, oprócz siebie i swoich bliskich, niczego złego nie zrobiłam. Jeśli uda się wystawić sztukę, będę uważała swoją powinność za spełnioną. Jeśli Pan uważa, że nie powinno się jej wystawić, proszę o odpowiedź. Jeśli uzna Pan, że sztukę można wystawić, to proszę dokonać skrótów lub uzupełnić tekst według uznania. Proszę uważać na siebie. Ja nie wierzę w Boga i nie pobłogosławię Pana, ale życzę szczęścia. Z poważaniem, Antonina Wielikanowa»³⁷.

³⁷ Здравствуйте. Меня зовут Иван Вырыпаев, и перед тем, как вы начнете смотреть спектакль, я хотел бы сказать несколько слов о том, что за пьесу мы собираемся сегодня показать. Вашему вниманию будет представлена пьеса Антонины Великановой Бытие 2. И здесь я должен рассказать вам об авторе этой пьесы, так как это имеет огромное значение. Дело в том, что Антонина Великанова является пациенткой психиатрической больницы, ее диагноз – острая шизофрения. Эту пьесу она передала лично мне, через своего лечащего врача. Вот письмо, которое я получил вместе с пьесой: Здравствуйте, Иван! меня зовут Антонина, как вы, наверное, уже знаете от Аркадия Ильича. Я знаю, что у вас нет времени и что вы все время заняты, но я все-таки решилась. Я читала ваши пьесы, мне понравилось, как вы пишете. Но есть с чем и поспорить, но зачем нам спорить? И когда нам спорить, есть ли время? Я передаю вам свою пьесу. Не для суда. Я не драматург, я учитель математики в прошлом (теперь у меня все в прошлом), но я решила написать почему-то именно для театра. Наверное, потому, что, как сказал Шекспир: Весь мир театр, а люди в нем актеры. Я поняла, что это значит, надеюсь, что мое понимание передастся и зрителям. Короче говоря, я написала пьесу. Передаю ее вам. Прошу, если возможно, поставьте ее у себя в

Cierpiąca na schizofrenię Antonina Wielikanowa jest pacjentką szpitala dla osób chorych psychicznie. Wielikanowa przeczytała kilka utworów Wyrpajewa i zdecydowała się napisać sztukę teatralną, gdyż jak sama tłumaczy, rozumiała, co oznaczają słowa Szekspira mówiące, że świat jest teatrem a aktorami są ludzie. Ponadto była nauczycielka matematyki odważyła się wysłać Wyrpajewowi swój utwór, ponieważ dowiedziała się, że reżyser zrealizował sceniczną adaptację sztuki autorstwa mordercy. Tak jak zostało to zaznaczone w pierwszym rozdziale, Wyrpajew w swojej twórczości często odnosi się do tematów tabu. Twórca nie boi się podjąć współpracy z więźniem czy osobą chorą psychicznie. Wynika to zapewne z jego przekonania, że nie można poznać prawdy o sobie ani Bogu, postrzegając siebie jako dobrego i kulturalnego człowieka. Według koncepcji Wyrpajewa człowiek musi czasami sięgnąć dna, by poznać samego siebie. Zapewne z tych względów główni bohaterzy jego dramatów są zabójcami oraz osobami chorymi psychicznie. Ponadto, analizując pierwszą scenę *Księgi Rodzaju № 2*, możemy zauważyć, że była nauczycielka matematyki posiada pewne cechy wspólne z jurodiwym – prawosławnym wzorcem świętości. Aby dostrzec te zbieżności osobowościowe, należy najpierw objaśnić termin jurodiwy.

Madys wskazuje, że: „Jurodiwy znaczy tyle, co «szalony», «głupi», «wariat od urodzenia». (...) Jurodiwi reprezentują specyficzny gatunek świętych, cechuje ich dwoista natura, pewnego rodzaju rozszczepienie. (...) Przenikanie się anielskości z diabelskością, czystości z występkiem. Podobnie jak w maskaradzie, która rozmazuje kontury twarzy i deformuje wyrazisty obraz człowieka, wizerunek jurodiwego pozostaje niedookreślony. (...) Pod maską szaleństwa ukrywa się pewnego rodzaju wybraństwo. (...) Jego tożsamość jest określana i uwarunkowana istnieniem odbiorcy. To przed nim staje się reżyserem i inicjuje spektakl, przyoblekając się w szaleństwo. (...) Prowokuje i wzbudza kontrowersje, obok jego szaleństwa nie można przejść obojętnie. Jest w nim coś przerażającego, coś, co wzbudza strach i wywołuje silne emocje. Nie jest zwykłym głupcem, cechuje go osobliwy wygląd i ubiór, a także specyficzna mowa i język gestów³⁸. Jurodiwi ze względu na swój ekscentryczny sposób bycia często byli mylnie uznawani za oso-

театре. Аркадий Ильич сказал, что у вас там ставятся даже пьесы людей, которые сидят в тюрьмах за убийство. Я никого не убивала, никому, кроме себя и своих близких, зла не сделала. Если удастся поставить, я буду считать свое дело сделанным. Если нельзя, то дайте ответ. Если посчитаете нужным, то сократите или дополните этот текст на ваше усмотрение. Берегите себя. Я не верю в бога и не благословляю вас, но желаю удачи. С уважением, Антонина Великанова. Вырыпаев И.А., Великанова, А., *Бытие №2*, <http://www.rulit.me/books/bytie-2-read-131851-1.html> [dostęp: 1.06.2018]. Tłumaczenie własne.

³⁸ A. Madys, *Wschodni jurodiwy a model świętego, prezentowanego w zachodnim teatrze religijnym doby średniowiecza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2007, t. 24, s. 267–268.

by psychicznie chore. W efekcie, podobnie jak Antonina, zostawali pacjentami szpitali psychiatrycznych. Zjawisko to było szczególnie popularne w ZSRR. Jurodiwych cechuje dwoista natura. Należy pamiętać, że była nauczycielka matematyki choruje na schizofrenię. Istnieje wiele odmian schizofrenii. Jedną z nich jest schizofrenia paranoidalna, którą cechują urojenia oraz omamy. Jurodiwi często doświadczają różnego typu wizji, przez co zwykle są myleni z osobami chorymi na schizofrenię paranoidalną. Ponadto jurodiwi potrzebują odbiorcy, któremu w ramach swoistego spektaklu mogliby przekazać wszystko to, co dla przeciętnego człowieka jest niewidzialne gołym okiem, tzn. zło, biesy i różnego rodzaju pokusy. Z tego też względu często wypowiedzi jurodiwych są zbudowane na kontrastach. Można w nich jednocześnie zauważyć elementy anielskości i diabelskiego występku. Antonina Wielikanowa również potrzebuje odbiorcy, ponieważ poprzez utwór *Księga Rodzaju № 2* pragnie podzielić się ze światem swoją refleksją na temat słów ukutych przez Szekspira. Wszystkie wyżej wymienione cechy upodobniają główną bohaterkę do prawosławnego modelu świętości. Należy pamiętać, że tylko upodobniają, a nie sprawiają, iż Wielikanowa jest jurodiwą. Ostatecznie Antonina deklaruje, że jest osobą niewierzącą.

Następnie w utworze Wyrpajewa pojawia się moment pobudzający, którym jest scena druga, napisana przez Antoninę. Ta część utworu stanowi krótką parafrazę *Zniszczenia Sodomy i Gomory*. Jest to dość wierna charakterystyka biblijnej historii. Cała scena sprowadza się do: ucieczki z miasta, na które spada ognisty deszcz oraz przemiany Żony Lota w słupek soli. Potem następuje moment dramatyczny. Tym ostatnim w *Księdze Rodzaju № 2* jest rozmowa Boga z samym sobą (scena V, tekst A. Wielikanowej). Bóg (Arkadij Illicz) poddaje w wątpliwość własne istnienie. Domaga się dowodów potwierdzających jego byt. Pyta, czy istnieją radiogramy, szyfry i zdjęcia satelitarne wykonane przez astronautów, potwierdzające jego istnienie. Zauważa dalej, że nie ma takich danych, a mimo to ludzie budują kościoły, cerkwie, modlą się i pielgrzymują. Ponadto należy pamiętać, że czasy, w których dorastała i żyła była nauczycielka matematyki były mocno nastawione na przemysł, a główną wartością była praca i związek człowieka z technologią. W ZSRR liczyły się wartości, których można było zmysłowo doświadczyć za pomocą maszyn, np. potęga militarna ZSRR, która była efektem przemysłu zbrojeniowego. Wszystko inne było abstrakcją. Oprócz tego trzeba zaznaczyć, że w ZSRR cerkwie były burzone lub adaptowane np. na baseny, magazyny itp.

Omawiany tekst Iwana Wyrpajewa bywa uznawany za bluźnierczy i obrazoburczy. Należy jednak pamiętać, że ojcowie i nauczyciele Kościoła prawosławnego „istnienie Opatrzności Bożej uznawali za tak oczywiste, że niekiedy nie podejmo-

wali próby, by je udowodnić³⁹. Takie przekonanie wynika głównie z założenia, że „zdrowy rozum, oświecony światłem objawionej nauki, nie może wyobrazić sobie Boga jako Stwórcy świata, nie wyobrażając Go sobie jednocześnie jako troszczącego się o swoje stworzenie”⁴⁰. Oznacza to, że przeświadczenie duchownych wynika z poglądu, że Bóg po stworzeniu świata nie mógłby pozostawić swojego dzieła bez opieki. Trzeba podkreślić, że to, co jest oczywiste dla ojców Kościoła, nie zawsze jest zrozumiałe dla przeciętnego wierzącego człowieka, zwłaszcza dla takiego, który wychował się w kulcie quasi-religii. Według prawosławia dowodem na to, że Bóg istnieje i troszczy się o świat są następujące atrybuty Boga: „a) Bóg jest wszechwidzący – wie wszystko, co się dzieje na świecie; b) Bóg jest wszechobecny – wszystko w świecie niepojętnie przenika i wypełnia, z niczym się nie mieszając, będący zawsze ponad wszystkim; c) Bóg jest arcymądry – zna wszystkie środki potrzebne do dobrego istnienia świata; d) Bóg jest wszechmocny – arcymądrymi środkami bez przeszkód może osiągnąć wcześniej określone dobre cele świata; e) Bóg jest dobry i święty – nie może pozostawić dzieła swoich rąk bez dobrej troski o nie”⁴¹.

Teologia prawosławna wymienia pięć głównych właściwości, które świadczą o tym, że Bóg istnieje i stale opiekuje się światem. Takie wyobrażenie o Bogu wynika z następujących cech: wszechwiedzy, wszechobecności, arcymądrości, wszechmocy oraz świętości. Ponadto dla duchownych oczywiste jest, że poza Bogiem żadna istota nie może posiadać takich przymiotów. Dlatego tylko Bóg mógł stworzyć świat.

Należy jednak pamiętać, że przemyślenia Wielikanowej, zwarte w *Księdze Rodzaju* № 2, wynikają głównie z faktu, że jest osobą urodzoną i wychowaną w ZSRR, w którym praktycznie religia prawosławna nie istniała. To, co według ojców Kościoła jest zupełnie naturalne dla człowieka prawosławnego, dla społeczeństwa wychowanego w kulturze ateistycznej jest pełną abstrakcją. Stąd być może pytania i wątpliwości Boga przedstawione w tekście są nie tylko aktem bluźnierstwa, a próbą odnalezienia własnej tożsamości religijnej po transformacjach ustrojowych, za pomocą wskazanej metafory.

Momentem ostatniego napięcia w *Księdze Rodzaju* № 2 jest wizja stworzenia człowieka i świata. Bóg w rozmowie z Żoną Lota (scena XVIII, tekst A. Wielikanowej) opowiada historię stworzenia człowieka: „(...) chcę opowiedzieć wam mit o glinianym człowieku (...). To trzeba usłyszeć. Bardzo pouczająca historia. Pewnego razu Pan Bóg ulepił z gliny małego człowieka i tchnął w niego życie

³⁹ M. Białous, *Opatrzność Boża w teologii Kościoła prawosławnego*, „Rocznik Teologiczny” 2010, z. 1/2, s. 297.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 294.

⁴¹ *Ibidem*, s. 294–295.

(...). Tak oto. Tego glinianego człowiek Pan Bóg umieścił w zadziwiająco pięknym miejscu, on umieścił go w białej, emaliowanej miednicy (...). Tę białą miednicę umieścił między pośladkami olbrzyma o imieniu Triszczetka. Przebaczenie, ale skąd wziął się ten olbrzym. Skąd, proszę odpowiedzcie mi? Skąd on się wziął, zapytacie? Jeśli oprócz Boga i glinianego człowieka jeszcze nikogo nie było. Odpowiadam. Tego ogromnego olbrzyma o imieniu Triszczetka tak naprawdę nie było. On istniał tylko w wyobraźni Pana Boga. Tylko w jego wyobraźni. On był w głowie Boga, wewnątrz jego głowy, w mózgu. I oto tam, gdzieś głęboko w mózgu Boga, między pośladkami olbrzyma Triszczetki, został wytworzony mały gliniany człowiek. A gdzie wtedy ulokował się sam Pan Bóg? Rozsądnie zapytacie (...). A sam Pan Bóg ulokował się nie gdziekolwiek, nie na śmietniku, nie na dnie jeziora Loch Ness, a ulokował się na słońcu. Tak, na słońcu. Gliniany człowiek żyje w miednicy, a miednica między pośladkami olbrzyma Triszczetki, a olbrzym Triszczetka u Boga w głowie, a Bóg na słońcu”⁴².

Według Arkadija Ilicza Bóg ulepił człowieka z gliny i tchnął w niego życie. Następnie umieścił go w przepięknym miejscu, którym była biała, emaliowana miednica. Miednica ta znajdowała się między pośladkami olbrzyma Triszczeta. Dalej zauważa, że ów olbrzym, biała miednica i człowiek są tylko wytworem wyobraźni Boga, który znajduje się na słońcu. Interpretując te słowa, można dojść do wniosku, że Bóg podważa stworzenie człowieka i istnienie raju, sprowadzając filary wiary prawosławnej i katolickiej tylko i wyłącznie do wyobraźni Boga. Aby lepiej zrozumieć zamysł autora niniejszej sceny, należy odwołać się do prawosławnej wizji stworzenia świata i człowieka: „Pod wpływem myśli Ojców Kościoła teologia prawosławna rozwinęła biblijne pojmowanie materii. Stworzona przez Boga materia jest «niewidzialna» i «nie posiada formy». (...) Ziemia *niewidzialna nieposiadająca formy* jest raczej pierwotną materią, z której powstały galaktyki,

⁴² „(...) я хочу рассказать вам миф о глиняном человечке(...)Это стоит послушать. Очень поучительная история. Однажды Господь Бог вылепил себе из глины маленького человечка и вдохнул в него жизнь (...)Так вот. Этого глиняного человечка Господь Бог поселил в удивительном по красоте месте, он поселил его в белом эмалированном тазу (...)Этот белый таз располагался как раз между двух ягодиц великана по имени Трещетка. Простите, но откуда же он взялся, этот великан. Откуда, ответьте мне? Откуда же он взялся, спросите вы? Если кроме бога и глиняного человечка еще никого не было. Отвечаю. Этого огромного великана по имени Трещетка на самом деле не было. Он существовал только в воображении Господа. Только в его воображении. Он был у бога в голове, внутри его головы, в мозгу. И вот там, где-то глубоко у бога в мозгу, между ягодиц великана Трещетки, и поселился наш маленький глиняный человек. А где же тогда поселился сам Господь бог? резонно спросите вы (...)А сам Господь Бог поселился не где-нибудь, не на помойке, не на дне Лохнесского озера, а поселился на солнце. Да-да, на солнце. Глиняный человек живет в тазу, таз между ягодиц великана Трещетки, великан Трещетка у бога в голове, а Бог на солнце. Вырыпаев”, И.А., А. Великанова, *Бытие, op. cit.* Тłumaczenie własne.

czarne dziury kosmiczne, przestrzeń, czas, (...) planety, w tym również nasza Ziemia. (...) «Ziemia» stała się miejscem pobytu człowieka dopiero po grzechu. W wyniku grzechu zmienione też zostało nasze ciało. Bóg dał nam ciało ze «skór zwierzęcych», czyli nasze ciało upodobniło się do ciała zwierząt. Przed grzechem było inne. (...) Stworzone przez Boga ciało człowieka nie zostało mu odebrane. «Skóry» tylko przykrywają prawdziwe ciało człowieka⁴³. Biorąc pod uwagę fakt, że współautorka tekstu *Księga Rodzaju* № 2 otwarcie deklaruje, iż jest osobą niewierzącą, to przedstawiona w tekście historia stworzenia człowieka może być próbą ośmieszenia prawd wiary. Natomiast samo zdyskredytowanie może wynikać albo z próby zrozumienia istoty stworzenia człowieka i świata, albo z niewiedzy Antoniny Wielikanowej. Przyjmując hipotetycznie, że zaprezentowany mit jest próbą dociekania istoty stworzenia, można przepuszczać, że to, co według ojców Kościoła jest niewidzialną i nieposiadającą formy materią, w scenie XVIII jest tylko wyobrażeniem Boga, ponieważ człowiek nie może pojąć istoty ziemi, raju i ciała człowieka. Dlatego być może potrzebuje wulgarnych metafor, by móc choć trochę zrozumieć tajemnicę stworzenia. Można stwierdzić, że „skórami zwierzęcymi” przykrywającymi pierwotne ciało człowieka jest biała emaliowana miednica. Natomiast raj, czyli cała prahistoryczna materia, jest w *Księdze Rodzaju* № 2 umieszczona na słońcu. Być może te porównania są trywialne i niedorzeczne, ale zapewne dla autorki sceny XVIII są pewnym uproszczeniem, które pomaga zrozumieć całościowo historię stworzenia.

Reasumując, *Księga Rodzaju* № 2 opiera się głównie na biblijnej koncepcji stworzenia świata. Ponadto w dramacie pojawiają się nawiązania do prawosławnego wzorca świętości, jakim jest jurodiwy. Jak wskazano w rozdziale pierwszym, Iwan Wyrpajew w swoich utworach nawiązuje do tzw. tematów tabu. W historii Rosji jurodiwi byli często myleni z osobami psychicznie chorymi. Zjawisko to ma miejsce nierzadko również współcześnie, zwłaszcza na terenach wiejskich, czyli w rosyjskich głąbinkach. W dużych ośrodkach, takich jak Moskwa czy Petersburg, społeczeństwo rosyjskie jurodiwych często traktuje jak zjawisko folklorystyczne. Jednocześnie ta sama „oświecona” część społeczeństwa nierzadko korzysta z usług tzw. szamanów czy szeptuch. Poprzez jednoznaczne stwierdzenie, iż Antonina Wielikanowa nie jest jurodiwą i jednocześnie wskazanie jej cech wspólnych z tym prawosławnym wzorcem świętości, Iwan Wyrpajew prawdopodobnie w *Księdze Rodzaju* № 2 chce ukazać rozszczepienie społeczeństwa rosyjskiego. Wspomniane rozwarstwienie, pęknięcie tzw. rosyjskiej duszy i mentalności, jest efektem dwóch skrajnie różnych rzeczywistości, które ukształtowały

⁴³ J.J. Anchimiuk, *Bóg i stworzenie w teologii prawosławnej*, „Paedagogia Christiana” 2011, nr 2/28, s. 101–103.

współczesne społeczeństwo rosyjskie. Iwan Wyrypajew, obchodząc się brutalnie z koncepcją stworzenia świata i człowieka, przedstawia quasi-świat, który z jednej strony jest oparty na tradycyjnych symbolach prawosławnych, a z drugiej odwołuje się do wątków ateistycznych. Tym samym w *Księdze Rodzaju № 2* Iwan Wyrypajew, korzystając z symboli prawosławnych, dokonuje prezentacji przekroju współczesnego rosyjskiego społeczeństwa, które trochę jest wierzące, trochę ateistyczne a trochę jeszcze zanurzone w rosyjskiej ludowości.

ROZDZIAŁ 3

Prawosławna charakterystyka przedstawień Iwana Wyrypajewa w kontekście polskich świadectw odbioru

Iwan Wyrypajew jest w Polsce jednym z najpopularniejszych twórców teatralnych. Nie tylko pisze utwory przeznaczone do wystawienia na scenie, ale także reżyseruje własne utwory. Znany jest również w Polsce ze scenicznych adaptacji rosyjskich klasyków, takich jak Nikołał Gogol oraz Antoni Czechow. Z tego względu w niniejszym rozdziale omówiony zostanie odbiór przedstawień rosyjskiego twórcy przez polskich recenzentów teatralnych. Zwłaszcza tych spektakli, w których została wykorzystana symbolika prawosławna. Przeanalizowane zostaną dwa przedstawienia. Pierwsze z nich to adaptacja utworu *Ożenek* (*Женитьба*, 1835) Nikołaja Gogola wystawiona w Teatrze Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie (data premiery 4 lutego 2013 roku). Drugie przedstawienie to adaptacja sceniczna własnej sztuki pt. *Nieznosnie długie objęcia*. Jest to koprodukcja Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie i Teatru Łażnia Nowa w Krakowie (data premiery 11 grudnia 2015 roku).

Mówiąc o prawosławnej charakterystyce przedstawień Iwana Wyrypajewa, należy najpierw odwołać się do teorii teatru, według której będą przeanalizowane wskazane spektakle teatralne. „Spektakl teatralny to przekaz wielopodmiotowy. Kreuje go zespół twórców – bezpośrednich i pośrednich nadawców komunikatu płynącego ze sceny: aktor (jako (...) twórca i tworzywo jednocześnie), reżyser, inscenizator, scenograf, a także np. choreograf, muzyk, reżyser światła. (...). Wielopodmiotowe dzieło teatralne to jednocześnie przekaz wielotworzywowy: kreowany z przedmiotów, ciał, i ekspresji aktorów, tekstu, światła, dźwięków. (...)

Materialność sceny kształtuje fikcyjny świat przedstawiony. Każde wydarzenie teatralne powołuje do istnienia «nowy świat» dzięki nadaniu dodatkowej wartości znaczeniowej wyodrębnionym elementom świata realnego. Analiza spektaklu polega zatem na dookreśleniu, w jaki sposób powstaje przekaz artystyczny, kreowany przez zespół twórców, którzy z myślą o odbiorcach łączą i opracowują różnorodne tworzywa sztuki teatru¹. Biorąc pod uwagę powyższe można stwierdzić, że analiza przedstawienia *Ożenek* i *Nieznosnie długie objęcia* będzie polegała na ustaleniu, jak aktorzy, reżyser oraz scenograf łączą poszczególne tworzywa (przedmioty, ciało, ekspresję aktorów, tekst, światło oraz dźwięk) i kształtują je w przekaz artystyczny, który został omówiony w świadectwach odbioru przez następujących recenzentów: Monika Krawczyk – *Nieznosnie długie objęcia*; Andrzej Luter – *Bóg czasem kąsa*; Monika Matura – „*Nieznosnie długie objęcia*” w *Teatrze Łąznia Nowa*; Witold Mrozek – *Iwan Wyrpajew superstar. „Nieznosnie długie objęcia” w Warszawie*; Katarzyna Osińska – „*Ożenek*” *odzyskany*; Lidia Raś – „*Ożenek*” w *Studio*; Joanna Tomaszewska – *Mariaż niemożliwy*. W ten sposób będzie można scharakteryzować występujące w spektaklach symbole prawosławne, które stanowią przekaz artystyczny.

Analizując świadectwa odbioru *Ożenku* Nikołaja Gogola w reżyserii Iwana Wyrpajewa, można dojść do wniosku, że pierwszym elementem przedstawienia komentowanym w recenzjach teatralnych jest związek gogolowskiego utworu z komedią dell'arte – co jest widoczne np. w recenzji Joanny Tomaszewskiej pt. *Mariaż niemożliwy*. Niewielu recenzentów zauważa natomiast symbole prawosławne obecne w *Ożenku* Wyrpajewa. W dostępnych opracowaniach kwestia ta jest traktowana marginalnie i raczej spotyka się z niezrozumieniem albo omawiana jest na końcu recenzji, jak w przypadku opracowania pt. *Mariaż niemożliwy*. Okazuje się, że dla polskiej publiczności symbole prawosławne w dramacie Gogola są nieoczywiste. Niniejszą sytuację trafnie charakteryzuje Lidia Raś, która pisze: „nie wiem, na ile polski widz zna prawosławną teologię małżeństwa, która upatruje analogii pomiędzy miłością w związku małżeńskim a miłością Chrystusa do Kościoła”². Obok Katarzyny Osińskiej, Lidia Raś jest jednym z niewielu recenzentów, który zauważa symbole prawosławne w spektaklu i próbuje je omówić oraz wyjaśnić. Osińska czyni to szerzej, być może, dlatego że jest wybitnym badaczem rosyjskiego teatru. Stąd dalsze rozważania oparto głównie na jej publikacji. Mówiąc o symbolice prawosławnej w *Ożenku*, należy w pierwszej kolejno-

¹ B. Popczyk-Szczęsna, *Wielopodmiotowość sztuki teatru* [w:] E. Wąchocka (red.), *Widowisko, teatr, dramat: podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, Katowice 2014, s. 85.

² L. Raś, „*Ożenek*” w *Studio*. *Nie uduchowia, ale bawi znakomicie*, <http://www.polskatimes.pl/artykul/761097,ozenek-w-studio-nie-uduchawia-ale-bawi-znakomicie,id,t.html>, 13 lutego 2013 [dostęp: 5.06.2018].

ści odwołać się do słów autora przedstawienia, który stwierdził: „(...) w Polsce *Ożenek* traktowany jest przede wszystkim jako komedia. W rosyjskiej tradycji nie tylko. Gogol jest autorem mistycznym, prawosławnym. (...) Zależy mi, aby ludzie w Polsce mogli dostrzec ten mistyczny charakter utworu. A jednocześnie – tu dodatkowo niełatwe zadanie – nie możemy utracić elementów komediowości”³.

Osińska zauważa, że przedstawienie zostało zbudowane „na kontrastach, co widoczne jest np. w przestrzeni scenicznej podzielonej na dwie części”⁴. Dalej ta sama autorka wskazuje, że: „Pierwsza, przednia jest oświetlona i przeznaczona dla postaci spektaklu. Druga, tylna jest zaciemnioną przestrzenią, z której dobiegają prawosławne pieśni wykonywane przez chór Tetiany Sopiłki”⁵. Autorka recenzji „*Ożenek*” *odzyskany* zauważa, że adaptacja utworu Gogola powstała w oparciu o kontrastujące ze sobą elementy. Jak pisze Osińska, Wyrpajew podzielił scenę na dwie części i w tylnej, zaciemnionej przestrzeni scenicznej umieścił chór. W tym przypadku zespół twórców połączył dwa tworzywa spektaklu – światło i dźwięk, aby poprzez przekaz teatralny oddać istotę prawosławnych pieśni. Jak już sygnalizowano, Iwan Wyrpajew chce, aby jego twórczość była odbierana w sposób instynktowny. Dlatego symbolika religijna, która kryje się w tak skonstruowanym przekazie teatralnym, nie jest oczywista dla każdego typu odbiorcy. Z tego względu na ten element przedstawienia zwraca uwagę w recenzji badaczka teatru rosyjskiego. Jak zaznacza Katarzyna Osińska, chór znajduje się w zaciemnionej przestrzeni. Na scenie nie widać zespołu śpiewaków. Takie rozwiązanie sprawia, że widzów nie rozpraszają sylwetki chórzystów. Ponadto na scenie ma szansę zaistnieć tylko muzyka wokalna, podobna do tej, jaką słyszą wierni w cerkwi. Należy pamiętać, że „w kościele prawosławnym muzyka cerkiewna to muzyka wokalna”⁶. Fenomen muzyki wokalnej w prawosławnej Cerkwi dobrze scharakteryzował Włodzimierz Wołosiuk, który wskazuje, że: „cerkiew nie przyjęła muzyki instrumentalnej, ponieważ instrumenty są wytworem człowieka, który nie może się równać z najdoskonalszym instrumentem muzycznym, jakim są ludzkie struny głosowe stworzone przez Boga”⁷. Poza tym „śpiew cerkiewny zawsze służy słowu, nie pomniejsza jego roli i nie odsuwa go na drugi plan”⁸. Bez wątplenia taka też jest funkcja chóru w przedstawieniu Wyrpajewa. W warszawskiej insce-

³ K. Osińska, „*Ożenek*” *odzyskany*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/ozenek-odzyskany.html> [dostęp: 5.06.2018].

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ W. Wołosiuk, *Sakralna muzyka bizantyjska i jej wpływ na staroruską muzykę cerkiewną*, „*Elpis*” 2011, nr 13/23–24, s. 59–86.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

nizacji prawosławne pieśni mają za zadanie współgrać z tekstem Gogola, tworząc z nim spójną całość. Dzięki temu, że sylwetki chórzystów nie są widoczne na scenie, widz ma szansę w pełni dostrzec harmonię między tekstem *Ożenku* a prawosławnymi pieśniami. Zabieg, jakiego dokonał Wyrypajew, sprawia, że członkowie chóru nie odwracają uwagi od wydarzeń, które mają miejsce na scenie.

Osińska podkreśla również rolę i znaczenie małżeństwa w prawosławiu, przytaczając pojęcie małżeńskiego rajy i sofiologicznej Duszy Świata⁹. Autor *Ożenku* „cały patos miłości sprowadza do trywialnej transakcji, do posagu i małżeńskich obowiązków”¹⁰. Ponadto „Nikołaj Gogol w *Ożenku* próbuje zwrócić uwagę na fakt, że dla współczesnych mu Rosjan małżeństwo przemieniło się w transakcję handlową, w której wchodzi w rachubę z jednej strony pieniądze, z drugiej zaś pozycja społeczna”¹¹. Jak zauważa Bohdan Galster: „miejsce prawdziwych uczuć zajęła chłodna handlowa rozgrywka, a rywalizacja między konkurentami przybrała charakter zwykłego targu”¹². Oznacza to, że dla bohaterów Gogola małżeństwo jest równoznaczne z awansem społecznym oraz polepszeniem statusu materialnego. Natomiast same uczucia dla gogolowskich postaci zupełnie przestają się liczyć. Problematykę wypaczenia idei małżeństw Iwan Wyrypajew próbuje ukazać na warszawskiej scenie, łącząc ze sobą następujące tworzywa: tekst Nikołaja Gogola, aktorów oraz ich ekspresje. Należy pamiętać, że według teologii prawosławnej małżeństwo zostało ustanowione w rajy: „Małżeństwo przywraca utraconą jedność ludzi. (...) W opisie wesela w Kanie Jan zwraca uwagę na istotę związku małżeńskiego, którą jest jedność z Chrystusem, wyzwalamą radość. Jej symbolem jest cud przemiany wody w wino (...). Małżeństwo jest więc misterium – tajemnicą miłości dwojga ludzi i miłości Chrystusa do swego Kościoła”¹³. Według teologii prawosławnej istotą małżeństwa jest odzyskanie utraconej jedności ludzi z Bogiem przez miłość. Małżeństwo powinno być źródłem radości, której podstawą jest jedność z Chrystusem. Z tego względu związek małżeński nie może być sprowadzany tylko do poziomu transakcji handlowej.

W kontekście tekstu Paprockiego, Agafia Tichonowna w przedstawieniu Wyrypajewa zostaje „przyrównana do symbolu Duszy Świata z utęsknieniem, czekając na Oblubieńca, który ją wyzwoli i zaprowadzi na wyżyny nieba, a Podkolesin do symbolu oblubieńca fałszywego, czyli antychrysta”¹⁴. Zjawisko anty-

⁹ K. Osińska, *op. cit.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967, s. 225.

¹² *Ibidem.*

¹³ H. Paprocki, *Sakrament małżeństwa w Kościele prawosławnym*, http://www.liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id=0&cid_n=81 [dostęp: 19.09.2018].

¹⁴ K. Osińska, *op. cit.*

chrysta jest mocno zakorzenione w rosyjskiej duchowości i kulturze. Genezy tego fenomenu kulturowego należy zdaniem Sulikowskiej „doszukiwać się w drugiej połowie XVII stulecia – rozłam moskiewskiej Cerkwi”¹⁵. Jak zauważa ta sama badaczka: „od tego momentu staroobrzędowcy pielęgnowali w kulturze rosyjskiej pogląd, że jako wspólnota są jedynymi nosicielami świętej tradycji prawosławnej, a otaczająca ich rzeczywistość jest działaniem antychrysta i jego sług”¹⁶.

Wyrypajew urodził się w rzeczywistości ZSRR, w której wszystkie normy prawosławne zostały odwrócone, a małżeństwo, podobnie jak w komedii Gogola, sprowadzało się do trywialnego targu. Jak pisze Paprocki: „współcześnie łatwość uzyskania cywilnego rozwodu zredukowała małżeństwo do poziomu «drobnej sprawy», do błahostki stosunku seksualnego bez jutra, do transakcji handlowej lub też mało znaczących interesów”¹⁷. Podobnie było w realiach ZSRR, gdzie czasami nie były nawet potrzebne dwie strony, by uzyskać rozwód. Sama zaś instytucja małżeństwa sprowadzała się wówczas przede wszystkim do aspektów reprodukcyjnych. Pokolenie Iwana Wyrypajewa dzisiaj poszukuje własnej tożsamości. Często odwołuje się do kultury rosyjskiej sprzed Rewolucji Październikowej – opartej głównie na założeniach prawosławnych. Być może dlatego, odczytując *Ożenek* Nikołaja Gogola, Wyrypajew sięga po rozwiązania, które są zakorzenione w XIX-wiecznej kulturze rosyjskiej i biografii Gogola. Należy pamiętać, że Nikołaj Gogol był osobą głęboko religijną, co podkreślają biografowie pisarza, a co znajduje odzwierciedlenie w jego korespondencji z przyjaciółmi. Ponadto „skrajna religijność doprowadziła pisarza do wewnętrznego rozbicia i niestabilności nastrojów”¹⁸. Być może dlatego próbował znaleźć ukojenie w cerkiewnej obrzędowości¹⁹. Jako osoba gorliwie wierząca poprosił swoje najbliższe otoczenie, by zwracało mu uwagę na wszystkie jego występki, co miało być dla Gogola „szansą na rozpoznanie grzechu i uleczenie chorej od grzechu duszy”²⁰.

Drugim przedstawieniem, które autorka zdecydowała się poddać analizie są *Nieznośnie długie objęcia* Iwana Wyrypajewa. Na wstępie należy się zastanowić, czy *Nieznośnie długie objęcia* można w ogóle interpretować w kontekście symboliki prawosławnej. Z odpowiedzią na to pytanie przychodzi Andrzej Luter, który pisze, że *Nieznośnie długie objęcia* to „połączenie metafizyki i transcendencji z bru-

¹⁵ A. Sulikowska, *Znaki Antychrysta. Miniatury starowierskiej Komentowanej Apokalipsy z kolekcji Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2014, nr 45, s. 79–96.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ H. Paprocki, *Sakrament*, *op. cit.*

¹⁸ M. Abassy, *Spór o człowieka: Wissarion Bieliński i Mikołaj Gogol. O dwóch modelach literackiego kodowania rzeczywistości*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2012, nr 2, s. 335–354.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

dem i nihilizmem, ascezy z szaleństwem i perwersją, śmierci z życiem”²¹. Wszystkie te zagadnienia są głęboko związane z prawosławną doktryną, dlatego badanie tego utworu w kontekście symboliki religijnej znajduje pełne uzasadnienie.

Twórcy przedstawienia – reżyser (Iwan Wyrypajew) i scenograf (Anna Met) za pomocą połączenia tworzyw, jakimi są: przedmioty – elementy scenografii oraz światło, oddają ascetyczny charakter inscenizacji. Zastosowana w przedstawieniu scenografia składa się z: „neonu poskręcane go na kształt księżyca, czterech krzeseł i gry światła”²². Uzupełnieniem tak skonstruowanej przestrzeni teatralnej jest „czwórka życiowych rozbitków, na pozór tylko szczęśliwych, na pozór tylko spełnionych, szukających celu, próbujących odnaleźć siebie w *plastikowym worku*”²³. Należy pamiętać, że „asceza to droga, która poprzez modlitwę i surowe życie odbudowuje właściwą hierarchię wartości”²⁴. Można zatem stwierdzić, że poszukiwania głównych bohaterów wyrażają się w oszczędnej scenografii. J. Kadyłak zauważa, że: „Prawosławie uznaje dążenie do doskonałości za ogólnie chrześcijański wymóg, uważa ascetyzm za chrześcijański obowiązek, realizowany w różnych formach zarówno w monastycyzmie, jak i w życiu prywatnym czy społecznym”²⁵. Oznacza to, że warunkiem ascetyzmu nie jest tylko życie w klasztorze lub pustelni. Można postawy ascetyczne realizować w zwykłym, codziennym życiu społecznym i prywatnym. Według bohaterów *Nieznosnie długich objęć* dążenie do doskonałości wyraża się w *katharsis* – w wewnętrznym oczyszczeniu każdego z nich, w odnalezieniu wewnętrznego spokoju. Jak zauważa Luter, tematem sztuk Wyrypajewa jest „*metanoia*, czyli duchowa przemiana”²⁶, co z kolei znajduje uzasadnienie w jednej z wypowiedzi Wyrypajewa: „człowiek jest jak przewód elektryczny – nawet jeśli jest oblepiony brudem, to nie znaczy, że nie przewodzi prądu”²⁷.

W recenzji pt. *Bóg czasem kąsa* zwrócono uwagę, że za sprawą bohaterów „oglądamy osobiste obrazy, które jak ikony zmuszają nas do wnikięcia w tajemnicze zakamarki duszy”²⁸. Według krytyków teatralnych Wyrypajew obrazuje

²¹ A. Luter, *Bóg czasem kąsa*, <http://wiesz.com.pl/2016/09/17/bog-czasem-kasa/> [dostęp: 7.06.2018].

²² M. Krawczak, *Nieznosnie długie objęcia*, <https://bylamwidzialam.pl/2017/06/17/nieznosnie-dlugie-objecia/> [dostęp: 7.06.2018].

²³ *Ibidem*.

²⁴ J.J. Pawłowicz, *Implikacje moralne teologii wspólnoty małżeńsko-rodzinnej w nauczaniu Cerkwi prawosławnej i Kościoła rzymskokatolickiego. Studium porównawcze*, Tuchów 2011, s. 280.

²⁵ J. Kadyłak, *Asceza i jej wpływ na kształtowanie duchowości prawosławnej*, „Rocznik Teologiczny” 2010, nr 52/1–2, s. 210.

²⁶ A. Luter, *op. cit.*

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

bohaterów jako „pogubionych trzydziestolatków, którzy cieszą się chwilowymi uniesieniami, zawiązują relacje, które trwają tylko chwilę, tu i teraz”²⁹. Warto się zastanowić, czy krótkotrwałe relacje, jakie zawierają postacie sceniczne Wyrpajewa, wynikają z egoizmu i chęci doświadczenia chwilowej przyjemności, czy wręcz przeciwnie z niemożności emocjonalnej zaangażowania się w więź długotrwałą? Jak zostało to zaznaczone na początku drugiego rozdziału, reżyser – odwołując się do filozofii Floreńskiego – zauważa, że zło (które nazywa biesami) utrudnia człowiekowi odkrycie prawdziwych uczuć. Według Wyrpajewa jedyną drogą, która prowadzi do Boga jest kajanie się połączone z drogą poszukiwań, którą podąża Monica, Amy, Charlie oraz Krištof. W ten sposób mogą odnaleźć nie tylko drogę do Boga, ale przede wszystkim poznać prawdę o sobie i swoich uczuciach. Luter takie zachowanie bohaterów dzieła *Nieznosnie długie objęcia* określa jako „pewien sposób mówienia o Bogu, moralności i religii, o człowieku i świecie”³⁰. Zauważa, że Wyrpajew poprzez „dylematy egzystencjalne konkretnych bohaterów, ich dramaty i upadki, dotyka transcendencji”³¹. W omawianym utworze problem moralności, religii oraz transcendencji może wybrzmieć na scenie za pomocą tworzywa, jakim jest sam tekst Wyrpajewa. Wyżej wymienione symbole wyrażane są za pomocą dialogów i monologów bohaterów – na przykład monologu młodego Czecha: „«Jestem żywy – szepcze Krištof i płacze. Jestem żywy – szepce Krištof i uśmiecha się. Jestem żywy – szepcze Krištof i płacze. Jestem żywy – szepce Krištof i się uśmiecha. Jestem żywy – szepce Krištof (...). Boże, a ja się nawet nie spodziewałem, że we mnie mogą być takie pokłady czułości». I już więcej we wnętrzu Krištofa nie ma żadnej czarnej zmiłi, a jest tylko «Boże, a ja się nawet nie spodziewałem, że we mnie mogą być takie pokłady czułości»”³². Przytoczony cytat idealnie oddaje drogę poszukiwań głównych bohaterów. Krištof, próbując odnaleźć drogę do Boga, odkrywa niespodziewanie prawdę o sobie i doświadcza takich uczuć, jak: śmiech, płacz, radość oraz zaskoczenie. Dzieje się tak, ponieważ młody Czech pokonuje biesy, które go otaczają. Samym symbolem zła w przedstawieniu niewątpliwie jest czarna zmiłja.

²⁹ M. Matura, „*Nieznosnie długie objęcia*” w *Teatrze Łąźnia Nowa*, <http://www.kulturatka.pl/2016/01/30/nieznosnie-dlugie-objecia-w-teatrze-laznia-nowa-recenzja/> [dostęp: 7.06.2018].

³⁰ A. Luter, *op. cit.*

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

ZAKOŃCZENIE

Iwan Wyrypajew jest twórcą, który nie tylko pisze dla teatru, ale także adaptuje na potrzeby teatralne własne utwory i klasykę literatury światowej. Głównymi bohaterami przedstawień, dramatów i filmów Wyrypajewa są zazwyczaj ludzie wykluczeni ze społeczeństwa: narkomani, osoby chore psychicznie czy przestępcy. Ten typ bohatera, tak jak i wątki z nim związane, były zakazane w twórczości filmowej, literackiej i teatralnej w Rosji przez niemal cały XX wiek. Do tej osobliwej galerii bohaterów w twórczości Wyrypajewa dołączają przedstawiciele nowoczesnych poglądów, reprezentujący tzw. wolną miłość (na przykład w przedstawieniu *Nieznosnie długie objęcia*).

Tworząc fabułę, Wyrypajew nawiązuje do form sakralnych oraz do klasycznego teatru słowa. Wszystkie te elementy budują autorski teatr Wyrypajewa, w którym twórca próbuje scharakteryzować nie tylko rosyjskie społeczeństwo, ale przede wszystkim współczesnego człowieka – który ma być nowoczesnym obywatelem świata, w którym czuje się zagubiony. Właśnie przede wszystkim o tym traktuje twórczość Iwana Wyrypajewa – o zagubieniu współczesnego człowieka, który czasami przypomina literacko-kulturowy typ rosyjskiego „zbędnego człowieka”. „Zbędnosć” ta wyraża się w nadmierności. Współcześni ludzie często doświadczają niemal wszystkich przyjemności cielesnych i duchowych jednocześnie, na przykład za sprawą doznań seksualnych i używek, takich jak narkotyki oraz alkohol. Podróżują po całym świecie – są obywatelami świata. We własnym mniemaniu są osobami głęboko wierzącymi, podczas gdy ich wiedza o obrzędach i zwyczajach religijnych jest marginalna oraz wrywkowa. Są też osobami doświadczającymi ogromnego cierpienia i bólu, który nierzadko doprowadza ich do obłądzenia. Bohaterowie Wyrypajewa wszystkie te stany przeżywają jednocześnie. Ta intensyfikacja doznań prowadzi bohaterów Wyrypajewa do „zbędnosć”. „Zbędnosć” ta wyraża się głównie w kryzysach wiary, samobójstwach, poczuciu bycia niepotrzebnym. Jak wspomniał w jednym z wywiadów Iwan Wyrypajew, właśnie z tego powodu Bóg jest centralnym punktem jego twórczości. Korzystając

z symboli prawosławnych, autor *Tlenu* próbuje dokonać oceny kondycji współczesnego społeczeństwa. Dlaczego akurat w tym celu wykorzystuje symbolikę sakralną? Odpowiedź jest prosta – chce, aby jego twórczość była zrozumiała nie tylko dla tzw. „wykształciuchów”. Pragnie, żeby każdy mógł instynktownie odbierać najważniejsze aspekty jego sztuk, by mógł przeglądać się w jego przedstawieniach i filmach jak w gogolowskim lustrze, by mógł dostrzec swój zniekształcony obraz. Wybór prawosławnych symboli do realizacji tych celów wydaje się oczywisty, ponieważ jest to jeden z filarów, który na przestrzeni wieków kształtował rosyjską tożsamość kulturową.

BIBLIOGRAFIA

Źródła polskojęzyczne

- Abassy M., *Spór o człowieka: Wissarion Bieliński i Mikołaj Gogol. O dwóch modelach*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2012, nr 2.
- Anchimiuk J.J., *Bóg i stworzenie w teologii prawosławnej*, „Paedagogia Christiana” 2011, nr 2/28.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 2006.
- Benedict R., *Wzory kultury*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2002.
- Białous M., *Opatrzność Boża w teologii Kościoła prawosławnego*, „Rocznik Teologiczny” 2010, z. 1/2.
- Biegluk-Leś W., *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. Tlen Iwana Wyrypajewa*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5.
- Charkiewicz J., *Kult świętych w prawosławiu*, „Elpis” 2010, nr 12/21–22.
- Chrapkowski A., *Męczeństwo w procesach kanonizacyjnych*, „Peregrinus Cracoviensis” 2003, z. 14.
- Craig E.G., *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1985.
- Czaplejewicz E., Kasperski E. (red.), *Bachtin: dialog – język – literatura*, Warszawa 1983.
- Dołęga J.M., *Analiza pojęcia symbolu*, „Studia Philosophiae Christianae” 2003, nr 39/2.
- Evdokimov P., *Prawosławie*, tłum. ks. J. Klinger, Warszawa 1986.
- Fischer-Lichte E., *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Wrocław 2012.
- Galster B., *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967.
- Główko O., Leyko M. (red.), *Współczesny dramat rosyjski: kontynuacje i przemiany*, Łódź 2013.

- Gracal J., *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice 2001.
- Hopfinger M., *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.
- Kadylak J., *Asceza i jej wpływ na kształtowanie duchowości prawosławnej*, „Rocznik Teologiczny” 2010, nr 52/1–2.
- Kopka K. (red.), *Lepsi! I cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2003.
- Kowalska M., *Genius loci Petersburga w świetle Opowieści petersburskich Mikołaja Gogola*, [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*, studia pod redakcją Wandy Supy, Białystok 2013.
- Kowalska-Stus H., *Kultura i eschatologia. Moskwa wieku XVII*, Kraków 2007.
- Krawczak M., *Nieznosnie długie objęcia*, <https://bylamwidzialam.pl/2017/06/17/nieznosnie-dlugie-objecia/>
- Kuśkowska D., *Dostojewski. Dialektyka niewiary*, Warszawa 1981.
- Lazari de A. (red.), *Mentalność rosyjska. Słownik*, Katowice 1995.
- Legierska A., *Iwan Wyrypajew 3.08.1974*, <http://culture.pl/pl/tworca/iwan-wyrypajew>
- Luter A., *Bóg czasem kąsa*, <http://wiesz.com.pl/2016/09/17/bog-czasem-kasa/>
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Madys A., *Wschodni jurodiwy a model świętego, prezentowanego w zachodnim teatrze religijnym doby średniowiecza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2007, t. 24.
- Matura M., *„Nieznosnie długie objęcia” w Teatrze Łaźnia Nowa*, <http://www.kulturatka.pl/2016/01/30/nieznosnie-dlugie-objecia-w-teatrze-laznia-nowa-recenzja/>
- Mięsowska L., *Gra-nie w postmodernizm: dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007.
- Montaigne de M., *Próby*, tłum. Tadeusz Żeleński-Boy, Kraków 1996.
- Moskwin A., *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego, tom 1: Nowy realizm*, tłum. A. Chybińska, J. Jańczuk, B. Majorczyk, Warszawa 2011.
- Moskwin A., *Współczesny teatr rosyjski*, Warszawa 2010.
- Mrozek W., *Iwan Wyrypajew superstar. „Nieznosnie długie objęcia” w Warszawie*, <http://wyborcza.pl/1,75410,19315509,iwan-wyrypajew-superstar-nieznosnie-dlugie-objecia-w-warszawie.html?disableRedirects=true>
- Osińska K., *„Ożenek” odzyskany*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/ozenek-odzyskany.html>
- Osińska K., *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2009.

- Paprocki H., *Antychryst i drugie przyjście Chrystusa*, „Elpis” 2004, nr 6/9/10.
- Paprocki H., *Prawosławna koncepcja człowieka*, „Elpis” 2004, nr 6/9/10.
- Paprocki H., *Sakrament małżeństwa w Kościele prawosławnym*, http://www.liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id=0&id_n=81
- Pawłowicz J.J., *Implikacje moralne teologii wspólnoty małżeńsko-rodzinnej w nauczaniu Cerkwi prawosławnej i Kościoła rzymskokatolickiego. Studium porównawcze*, Tuchów 2011.
- Piłat W., *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000.
- Popczyk-Szczęśna B., *Elementy tekstu dramatycznego* [w:] E. Wąchocka (red.), *Widowisko, teatr, dramat: podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, Katowice 2014.
- Popczyk-Szczęśna B., *Wielopodmiotowość sztuki teatru* [w:] E. Wąchocka (red.), *Widowisko, teatr, dramat: podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, Katowice 2014.
- Popiel J., *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941–1967*, Kraków 2006.
- Raś L., „Ożenek” w Studio. Nie udochowia, ale bawi znakomicie, <http://www.polskatimes.pl/artykul/761097,ozenek-w-studio-nie-uduchawia-ale-bawi-znakomicie,id,t.html>
- Rozmowa Remigiusza Grzela z Iwanem Wyrypajewem [w:] Wyrypajew I., *Lipiec*, Warszawa 2009.
- Sulikowska A., *Znaki Antychrysta. Miniatury starowierskiej Komentowanej Apokalipsy z kolekcji Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2014, nr 45.
- Tomaszewska J., *Mariaż niemożliwy*, http://archiwum.didaskalia.pl/warsztaty2_tomaszewska_4.htm
- Wakar J., „Nieznosnie długie objęcia” Wyrypajewa jak haust świeżego powietrza, <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/910533,nieznosnie-dlugie-objecia-iwan-wyrypajew-recenzja.html>
- Wołoskiuk W., *Sakralna muzyka bizantyjska i jej wpływ na staroruską muzykę cerkiewną*, „Elpis” 2011, nr 13/23.
- Wyrypajew I., *Lipiec*, Warszawa 2009.
- Żakowska M., *Prawosławne widzenie dogmatu o Trójcy Świętej Filioque*, „Seminare” 2007, t. 24.

Źródła rosyjskojęzyczne

- Курант Е., *Библейские реминисценции в пьесах Ивана Вырыпаева „Июль и Бытие №2*, „Iuvenilia Philologorum Cracoviensium” 2013, t. VI.
- Боймерс Б., Липовецкий М., *„Бог-это кровь”: Театр и кинематограф Ивана Вырыпаева*, www.kinozapiski.ru
- Вигандт Л., *Я сторонюсь интеллектуального искусства*, „Культура Алтайского края” 2013, nr 2.
- Вырыпаев И.А., Великанова А., *Бытие №2*, <http://www.rulit.me/books/bytie-2-read-131851-1.html>
- Курант Е., *Рассказчик в пьесах Ивана Вырыпаева „Июль” и „Иллюзии”*, „Russian Literature” 2012, nr 2, t. 54.
- Микешова Е., *Тексты Ивана Вырыпаева в театре и кино (на примере пьесы „Танец Дели”)*, „Новая Русистика” 2016, nr 1.
www.praktikatheatre.ru

EXANTE WYDAWNICTWO NAUKOWE

WWW: EXANTE.COM.PL, KOREKTA.PRO

ISBN 978-83-66187-75-7 (PDF)

ISBN 978-83-66187-74-0 (OPRAWA MIĘKKA)