

Styk dramaturgii z poezją: o poetyce Ry Nikonowej

ABSTRACT. Daniel Banasiak, *Styk dramaturgii z poezją: o poetyce Ry Nikonowej* [Contact between dramaturgy and poetry: about the poetics of Ry Nikonova]. „Przestrzenie Teorii” 36. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 127–135. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.36.7.

Ry Nikonova is a Russian poet, belonging to the so-called “Second culture” of the 20th century, creating in the spirit of neo-avant-garde. Together with her husband, she published in the samizdat magazine “Transponans”, which was formed in the 1970–80s. Her poetic works, stylized as theatrical plays, present the idea of syncretism of art, which according to the artist is theatre. The short, economical poems evoke monumental visions of theatre, where gestures are important – less words, the conflict between actors and spectators, and all the seemingly non-scenic spaces associated with theatre in the reader’s consciousness.

KEYWORDS: Ry Nikonova, neo-avant-garde, “transfurism”, “Transponance”, poetry, theatre art, syncretism

Niełatwo określić charakter twórczości Ry Nikonowej – artystki i poetki rosyjskiej neoawangardy, gdyż takie było założenie transfuryzmu, czyli kierunku, który stworzyła wraz z mężem. Propagatorzy tego prądu w literaturze lat sześćdziesiątych–osiemdziesiątych ubiegłego wieku dążyli nie tylko do przenikania utrwalonych rodzajów literackich. Ich twórczość przekraczała granice pisarstwa, zabarwiając się kolorami rysunku, kolażu, (auto)portretu, fotografii, grafiki, sztuk plastycznych i szeroko pojętej muzyki. „[...] sztuka powinna być karmiona właśnie sztuką, dla mnie to oczywiste”¹ – podkreślała poetka.

W Polsce Nikonowa jest właściwie nieznaną; nie tłumaczono też na język polski jej utworów. Nawet wśród rusycystów jej twórczość jest owiana tajemnicą. Jak dotąd nikt nie starał się analizować jej bogatej spuścizny. Ten artykuł jest więc próbą zaznajomienia polskich literaturoznawców z tą zadziwiającą artystką.

Bogini płodności

Rea/Ry Nikonowa to pseudonim artystyczny, którym od 1982 roku posługiwała się Anna Tarszis. Pochodziła z Jejska nad Morzem Azowskim.

¹ А. Таршис, *Искусство вмешательства в искусство (трансплантация)*, „Транс-понанс” 1979, nr 1, s. 4.

Zdobyła tam wykształcenie muzyczne (przez całe życie uczyła się gry na fortepianie). Dla poety z awangardowego podwórka, Borisa Konstriktora, była pieśniarką, a nawet operową diwą. Natura obdarzyła ją podobno dobrze ustawionym głosem, który wszelkie jej działania – od zakupu chleba po prowokacyjny performans – przemieniał w arie. Nosila ekstrawaganckie stroje, zaprojektowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, przewidywała przyszłe trendy. Kolorowymi rękawami regulowała wszechświat, deklamując „poezję wektorową”².

W Związku Radzieckim publikowała swoje utwory przede wszystkim w samizdacie. Później czyniła to na Zachodzie – w Niemczech, Austrii, USA, we Włoszech. Jest też znana jako wybitna postać kierunku *mail art*. Tworzyła sztukę abstrakcyjną, ciągle eksperymentowała z poezją awangardową. W 1971 roku stworzyła pierwsze wiersze wizualne, następnie prózniowe, na bazie „muzycznej, z tajemnym migotaniem”³, i księgowe – w formie tabel. Ciągle powracała do swych utworów i je zmieniała. Ten wieczny powrót notowała, odpowiednio datując swoje wiersze, wyznaczając czas nie tylko ich napisania, lecz także wielokrotnych poprawek (przy wierszach często widnieje nawet po pięć dat). Zastanawiała się nad opisem wszelkich możliwych wariantów i kombinacji w sztuce (łączyła literaturę z malarstwem i matematyką, pisanie na żywo z literaturą, matematykę z malarstwem itp.).

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Nikonowa i Siergiej Sigiej byli *spirytus movens* rosyjskiej neoawangardy. Wydawali undergroundowe czasopisma „Номер”, „Дабл” i „Транспонанс”, w których publikowali petersburscy poeci: B. Konstriktor, A. Nik, D. Prigow, G. Sapgir, prozaik i fotograf B. Kudriakow. W 1974 roku przeprowadzili się do Jejska i właśnie tam zaczęli wydawać „Transponans”. Przyjmowali licznych gości z Moskwy i Petersburga. Jejsk stał się wówczas kulturalnym centrum rosyjskiej sztuki i literatury.

Od 1976 roku Nikonowa zaczęła tworzyć książki artystyczne (połówki książek, książki spiralne), a w 1978 roku – wiersze wektorowe. W 1985 roku dołączyła do ruchu *mail art*. Korespondowała z wieloma artystami z całego świata, m.in. z Robinem Crozierem, Johnem M. Bennettem, Guyem Bleusem i Shozo Shimamoto.

Wspólnie z mężem w 1998 roku otrzymała prestiżową w Rosji nagrodę literacką im. Andrieja Biełego. W tym samym roku wyemigrowała do Kiel

² Б. Констриктор, *Примадонна авангарда*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 6, <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/primadonna-avangarda.html> (dostęp: 14.02.2021).

³ Zob. Р. Никонова, *Массаж тишины*, „Новое литературное обозрение” 1997, nr 23, s. 279–280.

w Niemczech. Zachorowała na raka, z którym walczyła przez 10 lat. Brała udział w projektach *mail artu*, tworzyła poezję wizualną i dźwiękową, malowała obrazy.

„Transponans”, transfuryzm, transpoeci

W tzw. drugiej kulturze niezwykle rolę odegrało czasopismo „Transponans” (1979–1986), wydawane przez Nikonową i Sigieję. Publikowali w nim różni autorzy, których poetyka sięgała do klasycznej awangardy. Dzięki temu czasopismu została sformułowana rosyjska neoawangarda lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Poeci mogli odkryć własną drogę twórczą, zrozumieć swoje miejsce w literaturze i kulturze. Spotkanie z ich sztandarowym czasopismem jest również doświadczeniem taktylnym – wymaga otwierania zapiętych różnokształtnych elementów, przerzucania kolorowych kartek o różnych teksturach, z papieru, folii. Czasopismo było rodzajem performansu angażującego odbiorcę w metaforyczne odpakowywanie nie tyle sensów, co absurdu, by z nim grać. Autorzy periodyku zapraszali do porzucenia utartych schematów estetycznych. Wydawano manifesty poetyckie rosyjskiego „transfuryzmu”⁴, które akcentowały wagę świadomości poezji i intonacji wiersza metaforycznie porównywanej do kości mamuta⁵. Podkreślano potrzebę zwiększenia płaszczyzny wersetu, rozbioru tekstu na części kwantowe, potrzebę „tętna” cytatów, „polistylistyki”, czerpania z twórczości mistrzów awangardy lat dwudziestych, Chlebnikowa, Gnedowa, Kruczonychy. Postulowano „bunt słów”, indywidualną, wyzwoloną gramatykę – powielanie sylab, zwiększanie liczby samogłosek, tautologie, świadome przerwy, wykorzystywanie hieroglifów, podkreśleń, rys, przekreśleń, kolorów, czystego dźwięku, „pisma wydźwiękowego”⁶. Mile widziane były następujące techniki poetyckie:

– „naczynia” – tekst wewnątrz innego tekstu, różniący się od swojej powłoki cechami formalnymi, semantycznymi lub gatunkowymi

– „potrząsanie strukturą”, „tasowanie elementów” – wyrazów, sylab, liter itp. (na poziomie znaczenia to absurd)

⁴ Zob. G. Janecek, *A Report on Transfurism*, „Wiener Slawistischer Almanach” 1997, nr 19, s. 123–142.

⁵ С. Сигей, *О «задачах» транспоззии*, „Транспонанс” 1979, nr 1, s. 1–2.

⁶ Р. Никонова, Б. Констриктор, С. Сигей, *Трансфур-манифест 2 (программа)*, „Транспонанс” 1980, nr 7, s. 10.

– „przeplatanie”, „wstrzykiwanie jednego słowa (frazy lub tekstu) do innego metodą naprzemiennych elementów obu, przy zachowaniu równości naprzemiennych elementów, np. sylab”⁷.

Poetyka dramaturgii czy dramaturgia poetyki?

Łączenie dramaturgii z poezją, często wizualną, dawało poetce wystarczającą przestrzeń do eksperymentu. Krótkie wiersze powstawały natomiast według logiki futurystycznej gry językowej. Poetycki manifest Nikonowej opiera się na buncie, ale nie przeciw Bogu; ma charakter poszukiwania abstraktu. Styl jej utworów dobitnie zrywa z logiką codzienności, z kontekstem społecznym; staje się podobny do stylu mowy uświęconej, modlitwy, kierowanej bezpośrednio do bóstwa. Żadna komunikacja w świecie poetyckim Nikonowej nie jest możliwa – ludzie i przedmioty albo w ogóle w nim nie istnieją, albo są odbiciami bóstwa, do którego ten niespokojny głos brzmiały w wierszach stara się dotrzeć.

Te sztuki mają różne odcienie gatunkowe. *Sztuka o Pasji Pana (Пьеса о страстях Господних)* jest misterium. Główne role grają w niej uosobienia abstrakcyjnych pojęć, takich jak: Szczęście człowieka, Cierpienie ręki, Uwielbienie siebie, Uczucie tańca, Radość żółtego koloru czy Siła ptasiego lotu. W sztuce *Rzeczywiście jeden (Действительно один)* mamy do czynienia z absurdem i wpływem dramaturgii rosyjskiego symbolizmu. Utwór *Koguty (Петухи)* to połączenie materii dźwiękonaśladowczej i graficznej; cała ludzkość została w nim porównana do bydła stojącego w zagrodzie. W *Sztuce rytmicznej (Ритмическая пьеса)* zaprezentowano różne sposoby mówienia, które powinny zbliżać do wzajemnego zrozumienia, lecz w istocie nie powstaje żaden dialog. Utwór *Setki sędziów: dialogi w stylu Oskara Wilde’a (Сотни судей: Диалоги в стиле Оскара Уайльда)* został napisany prozą rytmiczną. Gdyby zmodyfikować jego zapis graficzny, zmieni się w niewielkich rozmiarów poemat, nieprzypominający kanonów dramatu. *Sztuka Wod jak (Вод как)* to alegoryczna opowieść o smutnym losie artysty, napisana w rytmie piosenki. Małe sztuki Nikonowej są naprawdę miniaturowe – składają się z paru wyrazów. Są to wiersze na pewno wyprzedzające czasy, w których powstały.

Nikonowa dążyła do stworzenia nowego systemu sztuki, której immanentną cechą byłaby idea „transpozycji” jednego rodzaju sztuki w inny, pozwalający nie tylko pisać wiersz, lecz także otwierać go, rozkręcać, rozszerzać w przestrzeni teatralnej lub tworzyć performans. W jednym z manifestów

⁷ Р. Никонова, *Взаимосвязанные стилиобразующие приемы-принципы*, „Транспонанс” 1983, nr 17, s. 12.

transfuryści ogłaszają, że „narzędziem integracji i syntezy różnych sztuk będzie transponowanie”⁸.

Te utwory zgodnie z poetyką transfuryzmu mają cechy multimedialne. Oprócz tekstu, znaków graficznych i kolorów autorka włącza w nie pomiar czasu, choreografię języka. Idąc po wyznaczonej ścieżce, czytelnik przemieszcza się od wyrazu do wyrazu, od strony do strony; odkrywa nowe sensory i literackie związki.

Można też nakreślić pewną ewolucję dramaturgii Nikonowej – od sztuk napisanych bardziej do czytania do sztuk, w których tekst został podporządkowany działaniu. Sztuki z lat sześćdziesiątych miały za zadanie stworzyć poprzez czysto literackie środki wyjątkowy nastrój sceniczny, jak *Żaloba (Траур)*: „Scena powinna być czarnym-czarna, a widownia oświetlona niebieskim. Aktorzy na czarno (ich nie widać) wypowiadają powoli i żałośnie tekst dowolnej wesołej sztuki” (przeł. D.B.) (*Сцена должна быть черным-черна, а зрительный зал освещён голубым. Актёры в чёрном (их и не видно) произносят медленно и печально текст любой весёлой пьесы*)⁹.

Od początku lat siedemdziesiątych Nikonowa podążała w kierunku teatru aktów, czynu, w którym działanie jest przeciwstawione słowu, teatr – literze. Wszystko po to, by stworzyć na nowo alfabet teatralny.

Z jednej strony Ry Nikonowa czerpała od rosyjskich i europejskich mistrzów awangardy: Filippa Tommasa Marinettiego, Ilji Zdaniewicza, Michaiła Matiuszyna czy Aleksieja Kruczonycha, z drugiej – z komedii antycznych oraz szkolnego dramatu średniowiecznego. Jej dramaturgia jest jednocześnie kontynuacją poszukiwań rosyjskiego futuryzmu, poetyckich ugrupowań *oberiu* czy dadaizmu, ale też wykracza poza starą awangardową poetykę, choćby przez to, że jest jeszcze trudniejsza w scenicznej realizacji. Siergiej Sigiej podkreślał, że Nikonowa synteżowała w swych tekstach dramaturgiczne idee takich dwudziestowiecznych twórców, jak: Samuel Beckett, Sławomir Mrożek, Antonin Artaud, Jean Genet. W tych tekstach zachwyca przede wszystkim połączenie modernistycznej dramaturgii z poezją współczesną. Nikonowa nie przykładała zbytnej wagi do aliansu obrazu z dźwiękiem jak w awangardzie z lat dwudziestych. Podczas spotkania z jej tekstami dramaturgicznymi czytelnik może przy ogromnej pracy wyobraźni przekształcić je w sceniczne spektakle teatru wewnętrznego.

⁸ Р. Никонова, Б. Констриктор, С. Сигей, *Манифест номер три*, „Транспонанс” 1983, nr 18, s. 17–18.

⁹ Р. Никонова, *Траур*, [в:] *Слушайте ушами (пьесы, проза и пьютмы 1961–1979 с заметками и режиссёрскими экспликациями автора и послесловием Сергея Сигея)*, Москва 2011, s. 49.

Teatr ogromny

Głównym celem dramaturgii Nikonowej było „przekształcenie Teatru” na podstawie rewizji myślenia o wewnętrznej strukturze sztuki. Najważniejsza zasada to zasada ekonomii. Oprócz tego artystka w dramatach opisała gesty i ruchy, nadając im większy sens niż replikom osób.

Dramaturgia Nikonowej opiera się na wycuciu granic i możliwości teatru jako oddzielnego zjawiska. W niewielkiej notatce *Z powodu teatru (По поводу театра)* teatr jest widziany przez poetkę jako najbardziej syntetyczny rodzaj sztuki. To według niej „suma wszystkich sztuk”, potrafiąca rozrosnąć się do rozmiarów globalnych. Tekst będzie napełniony sensem lub brakiem sensu, ale tylko w teatrze, w którym odbywają się gargantuiczne widowiska z początkiem i końcem, „potopem, trzęsieniem ziemi i apokalipsą”¹⁰. Dosłowne rozumienie omawianych sztuk nie jest przez autorkę zalecane.

We wspomnieniowym szkicu *Ni Butera, ni broda (Ни Бутера ни брода)* Nikonowa pisze o „teatralności prawdziwej”, która polega na przestrzennym rozmachu, ogromnej liczbie osób na scenie przy minimalnej liczbie słów¹¹. Inscenizacja malutkiej sztuki Nikonowej z prologiem, epilogiem i trzema aktami (po półtorej strony każdy) wymagałaby pięciu chórów i około 300–500 statystów. Wprawdzie Siergiej Sigiej uważa, że dramaturgiczna twórczość Ry Nikonowej jest możliwa „zarówno na scenie, jak w umyśle”, ale jest to niezmiernie trudne w realizacji.

Do niektórych utworów dramatycznych poetka od razu włącza reakcję widzów, którzy tym samym stają się uczestnikami tego, co odbywa się na scenie. Teatrem dla Nikonowej jest nawet kolejka do bufetu albo garderoby. Zachowanie publiczności jest modelowane przez dramaturga. W sztukach-wierszach Nikonowej mamy do czynienia z „zasadniczo nowym podejściem do spektaklu, w którym napięcie i główny konflikt zachodzi pomiędzy widzem i aktorem”¹².

Twórczość dramaturgiczna poetki to właściwie bardzo krótkie wiersze, mające pewne elementy sztuki teatralnej – albo są to w istocie didaskalia, albo dialogi, albo enigmatyczne wyrazy, w których trudno doszukać się sensu czy odniesienia do jakichkolwiek realiów. Ta maniera „pozarozumowego”, „pierwotnego” odczucia sztuki jako całego teatru jest właściwie niemożliwa do fizycznego wystawienia na scenie. Wydaje się, iż wiersze-dramaty Ry Ni-

¹⁰ С. Сигей, *Квинтесенция сценизма*, [в:] *Слушайте ушами (пьесы, проза и пюлгмы 1961–1979 с заметками и режиссёрскими экспликациями автора и послесловием Сергея Сигея)*, Москва 2011, с. 107.

¹¹ Р. Никонова, *Ни Бутера ни брода*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., с. 93.

¹² С. Сигей, *Квинтесенция сценизма*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., с. 106.

konowej zachęcają do syntetycznego i holistycznego patrzenia na sztukę, ale też do odważnych wizji na temat teatru, który ma urzeczywistnić sztukę pełną. Nowy teatr ma być totalny, brutalny i w miarę możliwości monochromatyczny¹³. Teatr jest sumą wszystkich sztuk i liczy się w nim wszystko: „radykalność eksperymentu artystycznego nie wyklucza intensywności uczuć, refleksji poetyckiej, a nawet wypowiedzi politycznej. Ry we wszystkim szła do końca, w którą by stronę się nie poruszała”¹⁴ (przeł. D.B.).

Według poetki do tej pory teatr nie wypełniał całej przestrzeni¹⁵. W dramaturgii Nikonowej przestrzeń zagarnia scenę, widza, audytorium, a nawet sam budynek teatru, łącząc wszystko ze sobą. Wypowiedzi osób na scenie stają się didaskaliami. Postacie rozprawiają, co i w jakikolwiek sposób ma zostać zagrane. Teksty zawierają też informacje modelujące reakcje audytorium. Niekiedy widz przyjmuje udział w spektaklu, pozostając jednocześnie widzem. W dramacie *Rośliny podobne do zwierząt* (*Растения похожие на зверей*) z 1972 roku z podtytułem: *sztuka dla dekoratora i pracowników sceny* (*пьеса для декоратора и рабочих сцены*):

Na scenie rozstawione są rośliny podobne do
różnych zwierząt
Pracownicy sceny od czasu do czasu przestawiają je
Publika składa się z uczonych – matematyków i
szachistów
Wszystkie kompozycje koniecznie są anti-szachowe. (przeł. D.B.)

На сцене расставлены растения, похожие на
различных зверей.
Рабочие сцены время от времени переставляют их.
Публика состоит из учёных-математиков и
шахматистов.
Все композиции обязательно антишахматны¹⁶.

W sztukach Nikonowej w formie wiersza jest nakreślone wszystko, co powinno wydarzyć się na scenie. Czasami zgodnie z zaleceniami autorki nie powinno wydarzyć się nic, jak w sztuce *Mu-Mu* (*Му-Му*) z 1985 roku:

¹³ Д. Янечек, *Тысяча форм Ры Никоновой*, „Новое литературное обозрение” 1999, 35, с. 285.

¹⁴ И. Кукуй, «Рифмы первый волн»: об организующем начале творчества Ры Никоновой, „Новое литературное обозрение” 2014, нр 6, <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/rifmy-pervyj-voln-ob-organizuyushhem-nachale-tvorchestva-ry-nikonovoj.html> (dostęp: 14.02.2021).

¹⁵ Р. Никонова, *По поводу театра*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., с. 3.

¹⁶ *Eadem*, *Растения похожие на зверей*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., с. 49.

Му-Му
patrzy na Gierasima
Oboje milczą. (przeł. D.B.)

Му-Му
смотрит на Герасима
Оба молчат¹⁷.

Jest to oczywiście odwołanie do Turgieniewowskiego opowiadania *Mumu* (1852), którego głównymi bohaterami są głuchoniemy stróż Gierasim i jego suka Mumu. Służący na dworze dziedziczki chłop pańszczyźniany pewnego dnia ratuje z topieli psa, który zostaje jego wiernym towarzyszem. Niestety, kapryśna i władcza Pani doprowadza do tego, że służący musi zgładzić stworzenie, które nazbyt hałasuje. Kontemplacja i wpatrywanie się w milczeniu w tych dwoje ewokuje metafizykę wieczności, pytania o zbrodnię, zdradę, karę, ale też rozważania na temat stosunków społeczno-politycznych w dziewiętnastowiecznej Rosji.

W dramaturgii Nikonowej akcja często opiera się nie na słowie czy replice, lecz na geście¹⁸. Czasami gest pojawiający się wraz z repliką odgrywa kluczową rolę w scenie, ilustruje rozwiązanie i sugeruje wiele możliwych konotacji: *Sztuka Ja – to nie ja / Ja – to tamto (gest) (Пьеса Я – это не я Я – это то (жест))*¹⁹.

Poetyckie utwory stylizowane na sztuki teatralne karmią się ideami transfuryzmu, przekraczają granice sztuk, by przedstawić ich włodarza, jakim jest Teatr. Krótkie dramaty Nikonowej napisane wierszem są gotowe na scenę ogarniająca całe uniwersum świata. Każdy ma w nim rolę zaplanowaną przez demiurgicznego autora, przed którą nie sposób się uchylić.

BIBLIOGRAFIA

- Констриктор Б., *Примадонна авангарда*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 6, <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/primadonna-avangarda.html> (dostęp: 14.02.2021).
- Кукуй И., *«Рифмы первый волн»: об организующем начале творчества Ры Никоновой*, „Новое литературное обозрение” 2014, nr 6, <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/rifmy-pervyj-voln-ob-organizuyushhem-nachale-tvorchestva-ry-nikonovoj.html> (dostęp: 14.02.2021).

¹⁷ *Eadem*, *Стихотворения*, „Russian literature” 2006, nr 59, s. 337.

¹⁸ *Zob. Akt bez słów* (1956) Samuela Becketta.

¹⁹ Р. Никонова, *Пьеса (я это – не я)*, [в:] *Слушайте ушами...*, ed. cit., s. 57.

- Никонова Р., *Массаж тишины*, „Новое литературное обозрение” 1997, nr 23, с. 279–280.
- Никонова Р., *Слушайте ушами (пьесы, проза и пьютмы 1961–1979 с заметками и режиссёрскими экспликациями автора и послесловием Сергея Сигея)*, Москва 2011.
- Никонова Р., *Стихотворения*, „Russian literature” 2006, nr 59, s. 337.
- Никонова Р., Констриктор Б., Сигей С., *Манифест номер три*, „Транспонанс” 1983, nr 18, с. 17–18.
- Никонова Р., Констриктор Б., Сигей С., *Трансфур-манифест 2 (программа)*, „Транспонанс” 1980, nr 7, с. 10–11.
- Сигей С., *Квинтесенция сценизма*, [в:] *Слушайте ушами (пьесы, проза и пьютмы 1961–1979 с заметками и режиссёрскими экспликациями автора и послесловием Сергея Сигея)*, Москва 2011, с. 103–109.
- Сигей С., *О «задачах» транспозии*, „Транспонанс” 1979, nr 1, с. 1–2.
- Таршис А., *Искусство вмешательства в искусство (трансплантация)*, „Транспонанс” 1979, nr 1, с. 4.
- Янечек Д., *Тысяча форм Ры Никоновой*, „Новое литературное обозрение” 1999, 35, с. 283–319.
- Janeczek G., *A Report on Transfurism*, „Wiener Slawistischer Almanach” 1997, nr 19, s. 123–142.

Daniel Banasiak – dr, literaturoznawca, zajmuje się badaniami literatury rosyjskiej XX i XXI wieku. Szczególnymi obszarami jego zainteresowań są: relacje między literaturą a religią, *sacrum* w literaturze i kulturze, tradycja i nowatorstwo literatury współczesnej, poezja undergroundowa 2. połowy XX wieku oraz eseistyka. Autor monografii *«Поэтический ансамбль» „Русские боги” Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности* (Łódź 2019). ORCID: 0000-0001-8087-8187. Adres e-mail: <banasiakdaniel@gmail.com>.

Daniel Banasiak – PhD, specialist in literary studies. He specializes in research on the history of 20th–21st-century Russian literature. His special interests include the relationship between literature and religion, the *sacrum* in literature and culture, the tradition and innovation of modern literature, underground poetry of the second half of the 20th century, and essays. Author of the monograph: *«Поэтический ансамбль» „Русские боги” Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности* (Łódź 2019). ORCID: 0000-0001-8087-8187. E-mail address: < banasiakdaniel@gmail.com>.

