

Widowisko jako forma prezentacji poezji w rzeczywistości totalitarnej. Przypadek grupy Oberiu

Znane przed laty powiedzenie brzmiało: „Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich – cztery słowa, cztery kłamstwa”. Podobnie jest z Oberiu, grupą literacką, która ogłosiła swoje istnienie w Leningradzie pod koniec lat dwudziestych ubiegłego stulecia, a której pełna nazwa brzmi *Objedinienije Realnogo Iskusstwa. Zrzeszenie Sztuki Realnej*, bo tak należy ową nazwę tłumaczyć, to trzy słowa i trzy nieporozumienia. Po pierwsze, Oberiu zrzeszało twórców wielce odmiennych, na bardzo różnych, niełatwych do przeniknięcia zasadach. Po drugie, sztuka oberiutów przy każdej okazji przybierała formy widowiska, wykraczając jednocześnie w stronę myśli ezoterycznej, podejrzanej algebry, kabaty, a nawet magii. Po trzecie, realność owej sztuki, silnie podkreślana przez oberiutów, oznaczała tyle, co jej nie-symboliczność i nie-emocjonalność i odróżniała atak artystów na język racjonalny od koncepcji języka pozarozumowego zwanego *zaum'*, czyli arbitralnej kombinacji dźwięków oderwanych od znaczenia¹.

W manifestie grupy czytamy, że „OBERIU występuje (...) jako nowy oddział lewej sztuki”² – lewej, czyli, najogólniej mówiąc, awangardowej. I rzeczywiście, z rosyjskimi futurystami łączyło oberiutów upodobanie do prowokacji, irracjonalizmu i konstruowania nowego języka poetyckiego; z europejskimi dadaistami zaś – tworzenie cyrkowej atmosfery podczas występów publicznych. Niejedno podobieństwo znalazłoby się też między członkami Oberiu a surrealistami oraz przedstawicielami angielskiej poezji absurdu i czystego nonsensu. Od nich wszystkich jednak zdecydowanie odróżniało oberiutów jedno: tragicznie rozminęli się oni z własnym czasem. Nie chcieli dostrzec (albo – lepiej – zauważali, ale udawali, iż nie zauważają), że gdy wchodzili ze swoimi eksperymentami na scenę literacką, sezon awangardowy w Rosji Radzieckiej miał się ku końcowi. Ich twórczość kształtowała się bowiem w czasie NEP-u, ośmiolecia oktrojowanego

¹ *Zaum'*, rozumiany jako gra z morfologicznymi częściami znanych wyrazów, stosowany był w poezji rosyjskiej przez Wielemira Chlebnikowa i Aleksieja J. Kruczonycha, którzy dążyli do obnażenia „słowa samoistnego”, zgodnie z futurystycznym przekonaniem, że słowo jako budulec poezji należy wyzwolić z zależności od znaczenia i uczynić z niego jednostkę samowystarczalną. W swojej skrajnej formie zaproponowanej przez Aleksandra Tufanowa i Kazimierza Malewicza *zaum'* zaprzeczał idei języka jako takiego, koncentrując się na samym brzmieniowym aspekcie słowa. O różnicach (ale i pewnych podobieństwach) między oberiutowską wizją języka a konceptem języka pozarozumowego, zwłaszcza w wydaniu Tufanowa i Malewicza, pisze Ilya Levin w artykule *The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malewicz and Oberiuty*, „Soviet Union/Union Sovietique” 1978 nr 5, Part 2, s. 287–300.

² *Manifest Oberiu*, tłum. A. Drawicz [w:] *Tragiczna zabawa. Oberiu, czyli inna Rosja poetycka*, wybór i oprac. A. Drawicz, tłum. J. Czech, W. Dąbrowski, A. Drawicz, Z. Fedeki, A. Jarecki, A. Mandalian, A. Pomorski, W. Wirpsza, N. Woroszyńska, W. Woroszyński, Kraków 1991, s. 14; podkreślenie pochodzi od autorów manifestu. Za Drawiczem stosuję tłumaczenie rosyjskiego przymiotnika „lewyj” jako „lewy”, a nie „lewicowy”, ponieważ nie wprowadza ono automatycznych, a mylących skojarzeń politycznych.

kapitalizmu państwowego (1921–1929), oddzielającego okres komunizmu wojennego od epoki stalinowskiej – owego NEP-u, o którym Anna Achmatowa mówiła, że był diabelską karykaturą lat dziesiątych. Od 1925 roku swobody twórcze były ograniczane, a polityka władz w stosunku do intelektualistów systematycznie się zaostrzała. 28 grudnia 1928 roku KC WKP(b) przyjął rezolucję o potrzebach „masowego czytelnika”, od której – zdaniem Adama Pomorskiego – można już mówić o stalinizmie w literaturze radzieckiej⁵. Na łamach prasy zaczęły się pojawiać recenzje, które od donosu różniły się tylko tym, że były jawne. Ogólnorosyjski Związek Pisarzy poddano czystce. Rozpoczęto śledztwa w sprawach poszczególnych grup inteligencji twórczej. Aresztowano kolejnych artystów. Nie wszyscy mieli tyle szczęścia co Jewgienij Zamiatin, któremu sam Stalin pozwolił wyjechać z kraju. Oberiu to ono nie dopisało. Jeden z nich w 1937 roku napisał wiersz dla dzieci rozpoczynający się od słów: „Raz pewien człowiek wyszedł z domu...”. Utwór mówił o kimś, kto maszerował długo, bez wytchnienia, bez jedzenia, bez picia, bez spania, aż w końcu znalazł się w ciemnym lesie „i od tej pory, od tej pory/ więcej go nie widziano”⁴. W profetyczny sposób zapowiadał los, który niedługo potem spotkał większość oberiutów.

Zanim to jednak nastąpiło, Oberiu zdążyło wstrząsnąć całym Leningradem. Historia grupy zaczęła się od przyjaźni Daniela Iwanowicza Charmsa oraz Aleksandra Iwanowicza Wwiedzińskiego. Ten pierwszy, urodzony w 1905 roku, był ekscentrykiem – powiadał, że w życiu chce osiągnąć to, co Łobaczewski w geometrii. Za młodu obrał sobie pseudonim, który stanowił kombinację dwóch angielskich słów: *harm* i *charm* oznaczających ból i czar – zdaniem Jana Gondowicza – znakomicie definiujących jego wrażliwość⁵. Uwielbiał szokować. Paradował po Leningradzie w stroju Sherlocka Holmesa z fajką w zębach. W knajpach pijał ze srebrnych pucharów, które przynosił w teczce. Zakładał się z Wwiedzińskim, że przejdzie Newskim Prospektem w kapciach, mając na obnażonej piersi olbrzymi krzyż, a na głowie kapelusz z oderwanym denkiem. Jak wspomina jego znajomy, Władimir Lifszyc, w mieszkaniu posiadał nieprzebrane kolekcje dziwnych przedmiotów, tajemne znaki na ścianach oraz „maszynę” zrobioną z kawałków żelaza, desek, opakowań po papierosach, sprężyn, pustych kubków i kół rowerowych; zapytany, co robi owa „maszyna”, odpowiadał: „nic” i dodawał: „po prostu chcę mieć w domu maszynę”⁶. Jego życie było ciągłym, świadomie odgrywanym spektaklem, dlatego Wwiedziński (o rok starszy od Charmsa, pod wieloma względami przeciwieństwo przyjaciela) słusznie mówił o nim: „Charms to sztuka”⁷.

⁵ Jest to teza powtarzana przez badacza. Zob. zwłaszcza A. Pomorski, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego komizmu XIX–XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Płatanowa)*, Warszawa 1996.

⁴ D. Charms, *** [Raz pewien człowiek...] [w:] idem, *Pijcie ocet, panowie*, tłum. i wstępem opatrzył J. Czech, Karków 1997, s. 399.

⁵ Zob. J. Gondowicz, *Ból, czar i sp.* [w:] idem, *Paradoks o autorze*, Kraków 2011, s. 79.

⁶ Zob. W. Lifszyc, *Możet być*, *progoditsia*, „Woprosy literatury” 1969, nr 1, s. 242–243.

⁷ Wspomina o tym A. Stone Nakimovsky w pracy *Laughter In the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Aleksander Vvedenski*, Wien 1982, s. 8; a także G. Gibian we wstępie do zbioru utworów Charmsa i Wwiedzińskiego *Introduction* [w:] *The Man with the Black Coat: Russia's literature of the absurd Daniil Charms, Aleksandr Vvedenski*, tłum. G. Gibian, Evaston 1987, s. 7.

Nie dbał o modę, często bywał obdarty i nieogolony, a w domu mieszkał tak skromnym i zwyczajnym, że inspektor podatkowy, który go odwiedził, mruknął ponoć, wychodząc: „Co za pieskie życie, gorsze od mojego”⁸. Z Charmsem łączyła jednak Wwiedienskiego skłonność do traktowania sztuki jako rodzaju zabawy; do postrzegania literatury trafiającej do publiczności jako elementu wielkiego przedstawienia; a także do balansowania między serio i buffo – zarówno w sztuce, jak i w życiu, które przez to zbliżało się do sztuki.

Ci dwaj młodzi ludzie poznali się w 1925 roku na kółku literackim prowadzonym przez futurystycznego poetę i *zaumnika* Aleksandra Tufanowa. Trzymali się na uboczu grupy. Interesowali się wprawdzie językiem pozarozumowym i „*zaumną*” poezją, ale już wtedy zaczęli tworzyć utwory ciągnące w kierunku czystego nonsensu – Wwiedienski podpisywał je nawet pseudonimem *awtor-ritet bessmyslitsy* (autor-rytet nonsensu). Cztery wiersze pisarzy opublikowane wówczas w zbiorach *Sobranie stichotworienii* i *Koster* okazały się jedynymi – obok tekstów dla dzieci – jakie ukazały się drukiem za ich życia. Choćby z tego powodu był to ważny okres w rozwoju przyszłych oberiutów. Co istotniejsze jednak: w owym czasie Wwiedienski i Charms znaleźli się w kręgu artystycznym Leonida Lipawskiego i Jakuba Druskina, którzy mieli silny wpływ na ich twórczość. Z dwoma ostatnimi Wwiedienski zaprzyjaźnił się w 1924 roku, a niespełna dwa lata później przedstawił im Charmsa. Lipawski i Druskin studiowali filozofię w mieście nad Newą (Druskin później także muzykę i matematykę). Jakkolwiek szybko okazało się, że pod rządami bolszewików uprawianie tej dziedziny musi ograniczyć się do rozmów towarzyskich, tezy dwóch młodych myślicieli poczęły przenikać do wierszy Wwiedienskiego, a jeszcze bardziej do wierszy Charmsa, który w latach trzydziestych XX wieku napisał nawet dla Druskina kilka matematyczno-filozoficznych esejów oraz cykl liryków filozoficznych.

W 1926 roku, po tym, jak kółko literackie Tufanowa zakończyło swoją działalność, ukształtował się zręb osobowy przyszłej grupy Oberiu. Wwiedienski i Charms zaprosili do współpracy Mikołaja Zabłockiego, twórcę najmniej radykalnego w dziedzinie artystycznej, ale jedyne go, któremu jeszcze przed II wojną światową udało się zdobyć rozgłos⁹. W międzyczasie poeci dołączyli też do teatru eksperymentalnego Radiks, założonego przez Borisa Lewina, Georgija Katsmana i Igora Bachtieriewa. To tu właśnie po raz pierwszy na szeroką skalę zaczęli łączyć prezentację utworów lirycznych z elementami widowiska. Wprawdzie już wcześniej lubowali się zabawach, które miały charakter literacki, a zarazem sceniczny. Prowadzili na przykład publiczne konwersacje, podczas których potworne, przerażające treści przekazywali sobie w jak najbardziej subtelnej, wyszukanej formie. Teraz jednak swoiste inscenizowanie poezji stało się ich podstawową metodą twórczą, której pozostali wierni przez następne lata. Przykładem takiego

⁸ Zob. A. Stone Nakimovsky w pracy *Laughter In the Void*, op. cit., s. 9.

⁹ Zabłocki debiutował tomikiem *Stolbcy* w 1928 roku. Jako jedynemu spośród oberiutów – poza luźno związanym z grupą Konstantinem Waginowem – udało mu się za życia opublikować kilka zbiorów poetyckich. Pod koniec lat trzydziestych padł ofiarą czystek stalinowskich. W 1946 roku powrócił do Moskwy i został przywrócony do Związku Pisarzy Radzieckich. Szerzej na temat przedwojennej twórczości Zabłockiego pisze Andrzej Drawicz w pracy *Literatura radziecka 1917–1967. Pisarze rosyjscy*, Warszawa 1968, s. 193–195.

inscenizowania była inicjatywa Charmsa i Wwiedzińskiego, aby połączyć recytację swoich wierszy z grą aktorską oraz akompaniamentem muzycznym w jeden poetycko-dramatyczny pokaz pod absurdalnym tytułem *Moja mama wsia w czasach (Moja mama cała w zegarkach)*. Projekt przygotowywany pod auspicjami Państwowego Instytutu Kultury Artystycznej, później kierowanego przez Kazimierza Malewicza, zakończył się niepowodzeniem „z powodów technicznych”, ale niedługo potem Charms zaczął planować kolejny *performance*. Pod datą 12 listopada 1926 roku czytamy w dzienniku pisarza taki oto opis wstępu:

„W ten piątek chcę zaaranżować sytuację konfliktu, która obejmie następujące elementy: po naszym czytaniu wyjdzie Igor Bachtieriew i wygłosi bezsensowną mowę, posługując się cytatami z nieznanych poetów. Potem wyjdzie i również przemówi, tym razem jednak w duchu marksistowskim. W mowie tej będzie nas bronił. Następnie pojawią się dwie niezbrane osoby, staną na stole ramię przy ramieniu i oświadczą: wobec powyższego nie możemy powiedzieć nic więcej, ale możemy coś zaśpiewać. Zaśpiewamy więc, a w końcu wyjdzie Gaga Katsman i opowie coś o życiu świętych. To będzie dobre”¹⁰.

Zacytowany *passus* dobrze oddaje charakter wieczorów poetyckich, organizowanych przez Charmsa, Wwiedzińskiego, Zabłockiego oraz członków teatru Radiks na początku drugiej połowy lat dwudziestych. Niekiedy artystom towarzyszyła baletnica Milica Popowa, innym razem profesjonalny magik nazwiskiem Pastuchow. Poeci epatowali publikę dziwnymi strojami i wygłaszali wiersze w najróżniejszych pozycjach, także ze szczytu szafy – ulubionego rekwizytu scenicznego Charmsa, który ukuł hasło *Iskusstwo kak szkaŭ* („Sztuka jak szafa”). To nieustanne przekraczanie granic między literaturą i spektaklem było dla twórców formą gloryfikacji irracjonalizmu w sztuce – irracjonalizmu, do którego upodobanie odziedziczyli po futurystach i który wymownie wyrażała tabliczka wisząca przy wejściu do sali, gdzie odbywały się występy: *Stichi – nie pirogi, my – nie sieliedki* („Wiersze to nie pierogi, a my – nie śledzie”).

W 1927 roku Wwiedziński i Zabłocki opracowali wstępną wersję manifestu grupy, która uległa względnej konsolidacji – aby się do niej dostać, należało teraz przejść weryfikację na postawie skomplikowanej ankiety, w której figurowało między innymi pytanie o preferowany gatunek lodów. Manifest został wygłoszony podczas jednego z wieczorów poetyckich jako spontaniczny komentarz do liryki Władimira Majakowskiego. Rozgorzała wokół niego merytoryczna dyskusja, którą Charms, Wwiedziński, Bachtieriew i Lewin przerwali, nieoczekiwanie wbiegając na scenę. Takie ekscentryczne zachowania narażały oczywiście artystów na krytykę – nie oszczędził im jej po omawianym wieczorze Wiktor Szklowski – ale też zwracały na nich uwagę zwolenników awangardy, których z roku na rok robiło się w Leningradzie coraz mniej. To dzięki nim – zachowaniom, a nie zwolennikom – zauważył poetów Baskakow, dyrektor Domu Prasy – jednego z ostatnich azylów kultury awangardowej w mieście – i zaproponował, aby grupa została rezydentem artystycznym firmy. Twórcy przystali na propozycję i wtedy właśnie ukuli dla siebie nazwę

¹⁰ Cyt. za: A. Stone Nakimovsky, *Laughter In the Void*, op. cit., s. 12–13; Zob. G. Gibian, *Introduction*, op. cit., s. 12.

Oberiu, zastępującą dotychczasowe miana, takie jak Flank Lewych, Lewy Flank czy Akademia Lewych Klasyków¹¹.

Debiut oberiucki, który miał miejsce 24 stycznia 1928 roku, był jednym z najbardziej spektakularnych wydarzeń artystycznych w historii literatury radzieckiej i z pewnością najbardziej spektakularnym, jaki grupa w ogóle zorganizowała. Anonsował go Charms ubrany w pumpy, getry i melonik, z laseczką w rękę. Artysta stał na gzymsie najwyższego piętra Domu Prasy. Afisz zapowiadał, że konferansjer będzie jeździł na „trójkołowym rowerze, kreśląc nieprawdopodobne linie i figury”¹². Wydarzenie określone jako „wieczór literacki” zatytułowano *Tri lewych czasu (Trzy lewe godziny)*. W „pierwszej godzinie” poeci czytali swoje wiersze – w swoisty dla siebie, ekstraordynaryjny sposób. Najpierw na scenie pojawił się Charms. Spacerował naprzeciwko wspomnianej już, a potem nieodmiennie kojarzonej z oberiutami szafy, z głową okrytą kołpaczkiem, jaki nakłada się na imbryk, aby nie wystygła w nim herbata, i czytał długi poemat. Co i rusz przerywał mu strażak w błyszczącym miedzianym hełmie, nawołując publiczność do aplauzu. Następnie z szafy wyszedł Wwiedieski i rozpoczął recytację swoich wierszy, Charms zaś usiadł na szczycie mebla i zapalił fajkę. Własne utwory zaprezentowali również Igor Bachtieriew i Konstantin Waginow, pisarz starszy wiekiem i doświadczeniem od oberiutów, którego ci wciągnęli do współpracy przy wieczorze. Ten pierwszy upadł po odczycie na ziemię – w chwilę potem wyniesiono go z sali niczym nieboszczyka. Temu drugiemu asystowała primabalerina. Podczas „drugiej godziny” została wystawiona sztuka Charmsa pod tytułem *Elżbieta Bam*. Współcześnie nietrudno zauważyć jej podobieństwo do utworów Becketta i Ionesco, choć powstała blisko trzydzieści lat przed narodzinami francuskiego teatru absurdu. Przedstawiała sytuację rodem z *Procesu* Kafki (wydanego w 1925 roku w Niemczech i wówczas w ogóle nieznanego w Związku Radzieckim): tytułowa bohaterka sztuki w przeżeniu oczekuje na oskarżycieli, którzy przyjdą ją aresztować i osądzić, choć ona sama nie wie, na czym polega jej wina; okazuje się, że oskarżono ją o zamordowanie człowieka – człowiek ten jednak żyje i jest jednym z prześladowców. Atmosfera wszechogarniającego strachu współistniała w inscenizacji z beztroską zabawą oraz nonsensownymi replikami i kalamburami, jakimi przerywały się postaci na scenie, tak iż całość tworzyła wrażenie absurdalnej tragifarsy. Wrażenie to dodatkowo umacniała trzecia oberiucka „godzina”. Wyświetlono podczas niej film: na ekran wjeżdża lokomotywa pociągu towarowego, a za nią ciąg wagonów. Taśma była sklejona w kółko, w związku z czym wagony jechały, jechały, jechały... tak długo, jak długo publiczność zdołała wytrzymać. Obraz nosił tytuł *Miasorubka (Maszynka do mięsa)* – z dzisiejszego punktu widzenia wstrząsająco profetyczny; wszak – zauważył Gondowicz – wszyscy, którzy ów film widzieli, mieli potem okazję znaleźć się w takich wagonach¹³.

¹¹ Zrzeszenie Sztuki Realnej najwyraźniej spośród wymienionych ugrupowań zaznaczyło swoją obecność na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Z tego względu Charms, Wwiedieski i ich przyjaciele kojarzeni są z Oberiu, choć – historycznie rzecz biorąc – była to tylko jedna z kilku grup, do których należeli poeci.

¹² Wspomina o tym Jerzy Czech w artykule *Co zdarzyło się Danielowi Charmsowi* [w:] D. Charms, *Pijcie ocet, panowie*, op. cit., s. 6.

¹³ Zob. J. Gondowicz, *Ból, czar i sp.*, op. cit., s. 81.

Z okazji debiutu Oberiu opracowano nowy manifest grupy, opublikowany w drugim numerze „Afiszi Doma Pieczęci” z 1928 roku, a potem wielokrotnie odczytywany przez poetów na scenie. Do oberiutów zaliczono w nim Charmsa, Wwiedienskiego, Zabłockiego, Bachtieriewa, Lewina i Waginowa, nie odzwierciedlało to jednak faktycznego składu Zrzeszenia. W rzeczywistości Waginow, pozostający pod wpływem Michała Kuzmina, sympatyzujący z Michaiłem Bachtinem i skupionym wokół niego środowiskiem intelektualnym, zastrzegł sobie rolę raczej bierną – był wówczas zajęty pracą nad powieściami *Kozlinaja piesn’* oraz *Trudy i dni Swistanowa*¹⁴. Z oberiutami związany był natomiast niewymieniony w manifestie Mikołaj Olejnikow, poeta o ogromnym talencie komicznym, dziennikarz i pracownik Redakcji Literatury Dziecięcej Państwowego Wydawnictwa w Leningradzie, a także Jewgienij Szwarz, prozaik i dramaturg.

Zgodnie z tym, co stało w manifestcie, i o czym marzył Charms, Oberiu miało łączyć wszystkich lewych artystów Leningradu, dlatego posiadało sekcje: literacką, filmową, teatralną oraz plastyczną. I to wszakże nie było zgodne z faktycznym stanem rzeczy. Dokonania trzech ostatnich sekcji nigdy nie miały charakteru niezależnych prac; tworzyły raczej niesamowity – widowiskowy – anturaż wieczorów literackich oberiutów. Niezależnie od tego – warto dodać na marginesie – Zrzeszenie kontaktowało się także z twórcami innych dziedzin: młodym wówczas kompozytorem Dymitrem Szostakowiczem oraz dwoma wybitnymi malarzami: Pawłem Filonowem i Kazimierzem Malewiczem. Ten ostatni, blisko zaznajomy z Charmssem, został nawet uwieczniony w poezji oberiuty: wiersz *Posłanie k Kazimiru autor Elżbiety Bam* odczytał nad grobem Malewicza w 1935 roku.

Co jeszcze nie zostało jasno wyeksplikowane w manifestcie, to tradycja, do jakiej nawiązywała grupa. Zarówno forma owego dokumentu, jak i zgłoszona w nim propozycja programu poetyckiego mogły stwarzać wrażenie, że Oberiu stanowi kontynuację akmeizmu w wydaniu Cechu Poetów. Tymczasem Charms, Wwiedienski i ich przyjaciele mieli ideowo bliższych niż akmeiści przodków; co więcej, z pokrewieństwa z nimi musieli zdawać sobie sprawę, skoro Olejnikow głosił, że jest (choć nie w prostej linii) wnukiem Koźmy Prutkowa – mitycznego poety-grafomana, o którym w XIX wieku powszechnie wiadano, iż stanowi postać fikcyjną, stworzoną w celach satyrycznych, na potrzeby kpiarskiej twórczości literackiej. Iwan Miatlew, wspomniany Prutkow, poeci Iskry, Sasza Czorny – oto właściwa linia poetycka, którą przedłużało Oberiu. Wymienieni twórcy to protoplaści nurtu poezji rosyjskiej, nazwanego przez jednego z krytyków „tragiczną klaunadą”¹⁵. Wszyscy oni byli bon vivantami, słynęli z wesołego usposobienia i dowcipu; o poważnych, a czasem strasznych sprawach mówili w humorystycznych utworach, w których aż gęsto było od niedorzeczności, jadowitych żartów i masek użytych jako pisarskie chwyt. O jednym z owych twórców Józef Sękowski, orientalista i członek Towarzystwa Szubrawców, napisał:

¹⁴ Co ciekawe, w powieści *Trudy i dni Swistanowa* Waginow parodystycznie i inwersyjnie opisał słynny wieczór oberiutów *Tri lewych* czasu i swój w nim udział: w postaci kobiecej. Zob. K. Waginow, *Trudy i dni Swistanowa*, Leningrad 1929.

¹⁵ J. Gordin, *Popytka wozrozdienija tradicji*, „Dien’ Poezji”, Leningrad 1966, s. 96.

„(...) nie tworzył wierszy – improwizował je, śmiał się wierszami, żartował rymem (...). Nie troszcząc się wcale o elegancję formy i gardząc napuszonym krasomówstwem rymotwórców, Miatlew nawet sposób wygłaszania tych wierszy wybrał szczególny, niezwykle przyjemny, prawie nie do naśladowania; nie czytał ich, nie deklamował, nie nadymał się, mówił po prostu swoje wiersze i zawsze umiał je na pamięć, beztrudno opowiadał wierszem, dyskutował wierszem”¹⁶.

Opinia Barona Brambeusa o Miatlewie dobrze pasuje i do oberiutów. Każdy z nich od powagi poety-intelektualisty wolął zabawowe zacieranie granic między życiem a sztuką, od podniosłej recytacji – zadziwiający spektakl, a od garstki wtajemniczonych czytelników – roześmianą widownię. Należy jednak podkreślić, że niezwykłość i nowatorstwo oberiutów polegały nie tylko na błazeństwach. Zgodnie z intuicją Jakowa Gordina poeci byli klaunami, ale klaunami tragicznymi – tragicznymi bardziej niż wszyscy ich literaccy antenaci razem wzięci. Chcieli ulokować się w tradycji *fin de siècle* oraz awangardy, która polegała na „epatowaniu mieszczanina” obyczajowością i dokonaniem artystycznymi, ale w stosunku do końca XIX oraz pierwszego ćwierćwiecza XX stulecia – Peiper rzekłby: „zmieniła się skóra świata”. W Rosji zmieniła się do szczęścianu. Ci, którzy w czasach Oberiu rządzą Związkiem Radzieckim, mieli zdecydowanie mniejsze poczucie humoru niż dawni władcy i niegdysiejsi filistrowie. Jeśli Miatlew czy Czorny mogli jeszcze przyjmować postawę jurodstwa i choćby carowi prawdę w oczy mówić, oberiuci ryzykowali już śmiertelnymi konsekwencjami. Ich „realna” sztuka była realnie niebezpieczna. Dlatego Jerzy Czech słusznie nazywa ich niewczesnymi skomorochami¹⁷, a Gondowicz – sierotami po Chlebnikowie¹⁸. Historia Oberiu stanowi bowiem odpowiedź na znane pytanie Prutkowa: gdzie jest początek tego końca, którym kończy się początek? Otóż, to właśnie ten przypadek: los Charmsa, Wwiedzińskiego i spółki – los ariergardy awangardy.

Rzecz jasna, oberiuci byli wystarczająco inteligentni i spostrzegawczy, by zdawać sobie sprawę, że świat został wytrącony z posad i że nic już nie jest pewne, nawet to, ile człowiek ma rąk – Charms pisał: „Człowiek dzieli się na trzy części,/ (...) Broda oczy i siedem rąk,/ (...) W tej siódemce to nie ręce”¹⁹. Jeśli nie liczyć Waginowa i Zabłockiego, poeci właściwie nie mieli szansy wydawania swoich utworów drukiem. W liście do Borysa Pasternaka z 3 kwietnia 1926 roku Charms i Wwiedziński donosili:

„Jesteśmy jedynymi lewymi poetami w Piotrogradzie, w związku z tym nie mamy żadnej możliwości publikowania. Załączamy wiersze jako przykłady naszej twórczości i błagamy Pana: prosimy dać nam znać, czy istnieje możliwość opublikowania ich w almanachach *Uzjol* albo formie książkowej”²⁰.

Rok później, gdy Charms przygotowywał do wydania zbiorów swoich liryków zatytułowany *Administracja rzeczy: wiersze mało przystępne*, niepokoił się we wstępie:

¹⁶ Cyt. za: *Poety 1840–1850 godow*, Moskwa–Leningrad 1962, s. 90.

¹⁷ Zob. J. Czech, *Co się zdarzyło Danielowi Charmsowi*, op. cit., s. 7.

¹⁸ Zob. J. Gondowicz, *Ból, czar i sp.*, op. cit., s. 80.

¹⁹ D. Charms, *Człowiek dzieli się na trzy części* [w:] idem, *Pijcie ocet, panowie*, op. cit., s. 108.

²⁰ Cyt. za: G. Gibian, *Introduction*, op. cit., s. 22.

„Czytelniku, obawiam się, że nie zrozumiesz moich wierszy. Zrozumiałbyś, jeśli zapoznawałbyś się z nimi stopniowo, czytając je w różnych czasopismach. Ale nie miałeś takiej szansy. Dlatego z drżącym sercem podaję do druku swój pierwszy tom poetycki”²¹.

Tom ów nigdy nie ujrzał światła dziennego, podobnie jak wiele utworów autora *Elżbiety Bam* i jego przyjaciół. To musiało dawać oberiutom do myślenia. Poza tym biło ich po kieszeni. Dlatego już wczesną wiosną 1927 roku poeci zdecydowali się współpracować z Samuelem Marszakiem, znanym wydawcą, tłumaczem i autorem bajek, i zaczęli pisać utwory dla dzieci do dwóch czasopism redagowanych przez Olejnikowa (prawą rękę Marszaka) oraz Szwarca: „Joż” i „Czizik”. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych dla większości oberiutów była to jedna możliwość zamieszczenia swoich tekstów na łamach prasy, a dla Charmsa i Wwiedzińskiego – także jedyna możliwość zdobycia środków do życia.

Pomimo tego – a może właśnie dlatego – poeci znaleźli niezwykle sposób, aby zaistnieć na scenie literackiej Leningradu i wyrazić swoje zdanie na temat sytuacji w porowolucyjnej Rosji – na temat rosnącej grozy sprostytuowanej i wyzbytej metafizycznego wymiaru rzeczywistości totalitarnego społeczeństwa masowego oraz sztuki podległej politycznym doktrynom. Ponieważ w świecie literatury drukowanej nie było dla nich miejsca (poza periodykami dla dziecięcego czytelnika), postawili na twórczość efemeryczną, ulotną, a jednocześnie oszałamiającą odbiorców wielością form i odston. Wygłaszali swoje wiersze w mieszkaniach przyjaciół; nie zawsze je zapisywali, a jeśli już to robili, często rozdawali rękopisy znajomym. Szerszej publiczności natomiast prezentowali swoją twórczość podczas *performance’ów*, łączących nastrój wieczoru poetyckiego z atmosferą cyrkowego występu. Na przedstawieniach recytowali lub odczytywali wiersze, a zaraz potem śpiewali, brali udział w scenkach dramatycznych, pokazach sztuki magicznej lub szokujących skeczach. Oberiutolodzy różnych krajów – a jest ich już dzisiaj sporo – spierają się, czy ekscesy te wynikały bardziej z życiowego konkretności czy z egzystencjalnych i politycznych rozterek poetów. Jak się zdaje, wiele racji ma Andrzej Drawicz, gdy twierdzi, że i z jednego, i z drugiego. Oberiuci „infantylizowali, wkładali krótkie spodenki – i miało to głębszy sens”²², w ten sposób bowiem uchylali się od akceptowania systemu, który nabierał stalinowskiego rozpędu i zmieniał społeczeństwo w amorficzną masę dającą się kształtować wedle potrzeb tyrańskiej władzy. W swoich zabawach poetyckich i scenicznych popisach atakowali współczesnych filistrów – ludzi zautomatyzowanych i niezdolnych do autorefleksji; wyśmiewali to, co schematyczne i szablonowe; obnażali to, co pozornie prawdziwe. Tak walczyli o godność – swoją i ogólnoludzką – a że z bardzo słabych pozycji, więc właśnie na przekór: uciekając się do wybrków artystycznych i zachowań, które w czasie, gdy Związek Radziecki ostatecznie stał się państwem totalitarnym, były nie tylko prowokujące, lecz także szalenie niebezpieczne.

²¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 20.

²² A. Drawicz, *Oberiu, czyli taniec na gzymsie* [w:] *Tragiczna zabawa Oberiu, czyli inna Rosja poetycka*, wybór i oprac. A. Drawicz, tłum. J. Czech, W. Dąbrowski, A. Drawicz, Z. Fedeki, A. Jarecki, A. Mandalian, A. Pomorski, W. Wirpsza, N. Woroszyńska, W. Woroszyński, Kraków 1991, s. 5.

Tę samą walkę o godność można dostrzec w tekstach oberiutów, zwłaszcza tych przeznaczonych dla dorosłych, które dziś dostępne są czytelnikom w tradycyjnej formie książkowej. Przez lata były one ukrywane w prywatnych archiwach, krążyły w samizdacie, aż w końcu zaczęły trafiać do czasopism i antologii, choć – trzeba dodać – proces ich ujawniania miał długą i niełatwą historię, a także swoje ofiary²⁵. Teksty owe łączy konstatacja niemożliwości dialogu w sensie, w jakim pojęcia tego, przejętego od Martina Bubera, używał Bachtin, od 1924 roku przebywający zresztą w Leningradzie. Są one wewnętrznie zdialogizowane, nastawione na „cudze słowo”, a jednocześnie ukazują świat bez samodzielnych podmiotów komunikacji – rzeczywistość rozmów z nikim o niczym, okrutną i absurdalną. Taka wizja jest najczęściej kreowana przy użyciu żartu, igraszki słownej, wyliczanki, dynamicznych rytmów i efektów zaskoczenia, lecz eksperyment estetyczny ma tu charakter etyczny: służy tworzeniu wrażenia eliminacji uczuć z ludzkiego uniwersum oraz mechanicznego wykonywania czynności przez jego mieszkańców. Co ciekawe, utwory oberiutów trafiające do czytelnika w druku wiele lat po ekscesach Charmsa, Wwiedzińskiego i ich przyjaciół nadal mają potencjał performatywny. Niedorzeczność formy, alogizm treści oraz humor są w nich chwytami obnażającymi bezsens automatycznego istnienia: nie tyle przedstawiającymi, ile rozgrywającymi go na oczach odbiorcy. Wymownym dowodem owej performatywności jest to, że współcześni artyści chętnie przygotowują różnego typu widowiska na podstawie oberiuckiej poezji. W Polsce ostatnio dokonał tego Igor Gorzkowski, reżyser spektaklu zatytułowanego *Starucha*, na który składają się wątki z utworów Charmsa i biografii członków Oberiu oraz muzyka grana na żywo przez jej twórcę Piotra Tabakiernika.

Sami oberiuci nie mieli tyle szczęścia, ile ich utwory, by przetrwać wojenną i powojenną zawieruchę. Na początku kwietnia 1930 roku w akademiku Państwowego Uniwersytetu w Leningradzie odbył się ich ostatni oficjalny wieczór poetycki. Kilka dni po nim, 9 kwietnia, leningradzka gazeta „Smena” rozpoczęła nagonkę na poetów, nazywając ich chuliganami, a ich twórczość protestem przeciwko dyktaturze proletariatu. To położyło kres występom publicznym Oberiu – jako zorganizowana grupa poetycka Zrzeszenie przestało istnieć. Wprawdzie Charms, Wwiedziński i Zabłocki spotykali się nieformalnie, a nawet pracowali nad wspólną książką zatytułowaną *Wanna Archimedes*, ale książka ta nigdy nie została ukończona, a przyjaciele wkrótce znaleźli się w niebezpieczeństwie. 16 grudnia 1931 roku Mikołaj Assejew w mowie przedrukowanej potem w czasopiśmie „Krasnaja Now” oskarżył lewych artystów o to, że nie są zaangażowani w budowanie socjalizmu. W sylwestra tego samego roku Charms i Wwiedziński wraz z kilkoma innymi współpracownikami Marszaka zostali aresztowani. Z dokumentów śledztwa udostępnionych po latach wynika, że cała działalność dwójki poetów, poczynając od spotkań w kółku Tufanowa, była dla władzy podejrzana: ich wiersze miały odciągać proletariatu od walki klas, a nawet służyć jako szyfr do przekazywania informacji

²⁵ Oberiutolog Michaił Mejtach w 1984 roku został skazany na siedem lat łagru i pięć zesłania także z powodu publikacji utworów Wwiedzińskiego za granicą. W czasie *pierestrojki* skrócono mu wyrok, a potem przywrócono możliwości publikacyjne.

wrogowi. Za pierwszym razem wszystko skończyło się stosunkowo niegroźnie. I Charmso-
wi, i Wwiedenskiemu zamieniono 3 lata łagru na zesłanie, które poeci odbyli w Kursku
(Charms wspomina je w utworze *Mieszkaliśmy w dwóch pokojach...*²⁴) i z którego wrócili
do Leningradu po kilku miesiącach. O spokoju nie było jednak mowy. Zebrania nie-
gdysiejszych oberiutów stały się coraz bardziej niebezpieczne, a w związku z tym co raz
rzadsze, aż skończyły się definitywnie.

W 1934 roku zmarł Waginow – śmiercią naturalną, na gruźlicę, jak wymownie ko-
mentuje Pomorski, „w ostatniej chwili”²⁵. Dwa lata później Wwiedenski przeprowadził się
z żoną do Charkowa. Wcześniej zdążył być świadkiem dzięki nagonki na Zabłockiego
za poemat *Triumf rolnictwa*. W 1937 roku Olejnikow został aresztowany, a następnie
zesłany do łagru. Rok później to samo spotkało Zabłockiego; różnica polegała na tym,
że temu ostatniemu udało się przeżyć do późnych lat pięćdziesiątych, natomiast ten
pierwszy – jak potem mówiono – „padł ofiarą bezprawia” i zakończył żywot w 1942 roku.

Po ukazaniu się wiersza [Raz pewien człowiek...] Charms, który i tak żył bardzo skrom-
nie, został pozbawiony możliwości druku także w czasopiśmie dla dzieci. W jego dzien-
niku pojawiły się wówczas wzmianki o rozpaczliwych staraniach o jakiegokolwiek pieniądze,
potem o nędzy i głodzie. Gdy zaczęła się wojna niemiecko-radziecka, autor *Elżbiety
Bam* mówił, że pierwsza bomba uderzy w jego dom, ale nie doczekał do tego momentu.
23 sierpnia 1941 roku został zabrany przed drzwi mieszkania karetką więzienną, zwaną
„czarnym krukiem”. Rosyjski badacz porównał śmierć poety do straszego paradoksu
rodem z jego własnych wierszy²⁶. Coś tu jest na rzeczy: Charms przebywał w więzieniu
w obłąkanym, umierającym z głodu Leningradzie. Z obawy przed rozstrzelaniem uda-
wał chorobę psychiczną: na przykład mówił lekarzom, że nosi nakrycie głowy, aby inni
nie poznali jego myśli. W rezultacie jako umysłowo chory został zamknięty w szpita-
lu więziennym, nie wiadomo którego więzienia. Zmarł 2 lutego 1942 roku – z głodu,
ale tego też nie wiadomo na pewno. Powiadano, że Charms sam sprowokował areszto-
wanie wyglądem „typowego szpiega”, ale – to akurat wiadomo – mylono się. Uwwięzienie
poety miało związek z jego pierwszym zatrzymaniem i potępianą przez władze działal-
nością artystyczną oberiutów. Dowodem – los jego najlepszego przyjaciela. Wwiedenski
został aresztowany w czasie ewakuacji Charkowa, 27 września 1941 roku. Dokładne
okoliczności jego śmierci nie są znane. Sugerowano, że zmarł na dyzenterię, najprawdo-
podobniej jednak został rozstrzelany. Oficjalna, choć niepotwierdzona data jego zgonu
to 20 grudnia 1941 roku.

W ten sposób historia oberiutów dobiegła końca. Po śmierci Stalina i chrusz-
czowowskiej odwilży *post scriptum* w postaci utworu *Pożegnanie z przyjaciółmi* do-
pisał do niej Zabłocki. Po pięciu latach łagru i trzech latach zesłania, przyjechawszy

²⁴ Zob. D. Charms, *** [*Mieszkaliśmy w dwóch pokojach...*] [w:] idem, *Pijcie ocet, panowie*, op. cit., s. 124–125.

²⁵ A. Pomorski, *Podróż do chaosu* [w:] K. Waginow, *Harpagoniada*, tłum. i postłowie opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2001, s. 257.

²⁶ Zob. W.N. Sażin, *Paradoksy Charmsa. Kratkij oczerk żyzni i poetičeskogo tworčestwa* [w:] D. Charms, *Sticho-
tworienia. Dramaticzeskije proizwiedienia*, Sankt-Petersburg, 2007, s. 15.

do Moskwy, zmienił on poetykę na klasyczną, ale wracając wierszem do dawnych czasów, przypomniał oberiuckie porządki:

„Jesteście tam, gdzie nie ma form gotowych,/ – pisał – Gdzie wszystko starte, zmieszane, rozbite,/Gdzie zamiast nieba pagórek grobowy/l martwą macie księżycą orbitę”²⁷.

Reszta to sny Druskina, który do śmieci w 1980 roku przechowywał papiery Charmisa i ponoć zawsze odczuwał obok siebie obecność poety, sny oberiutologów, spośród których ten i ów twierdzi, że śpiąc, prowadzi rozmowy z artystami, a także to wszystko, co wynika ze szczęśliwej okoliczności, że rękopisy – jak wiadomo – nie płoną.

Summary

The Spectacle as a Form of Poetic Presentation in the Totalitarian Reality: The Case of the Oberiu Group

The article shows how the spectacle becomes a specific form of representing the totalitarian reality on the example of the postavant-garde poetic group Oberiu, that was active in the 1920s and 30s in Leningrad. Oberiu entered the literary scene when the avant-garde in the Soviet Union was coming to the end, as the tolerance of the Soviet authorities toward artists and intellectuals decreased. The poets could not find a place for themselves in the literary establishment, and so they began to create poetry which was simultaneously ephemeral, shocking and meant to be performed. This was a way of rejecting the system that threatened to change the Soviet society into an amorphous mass to be molded by the totalitarian authorities.



Fotografia – Monika Ekiert-Jezusek

²⁷ M. Zabłocki, *Pożegnanie z przyjaciółmi*, tłum. A. Drawicz [w:] *Tragiczna zabawa Oberiu*, op. cit., s. 172.



Fotografia – Monika Ekiert-Jezusek