

Natalia Woroszyńska

Realizacja założeń programowych grupy Oberiu w opowiadaniach dla dzieci Daniela Charmsa

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 10, 95-108

1987

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Realizacja założeń programowych grupy Oberiu w opowiadaniach dla dzieci Daniela Charmsa

Natalia Woroszyłska

Pod koniec lat dwudziestych XX wieku powstała w Leningradzie i istniała przez kilka lat grupa artystyczna pod nazwą Stowarzyszenie Sztuki Realnej (Объединение Реального Искусства — Обэриу). *Słownik literatury rosyjskiej* Wolfganga Kasacka¹ podaje lata 1926—1930 jako czas istnienia grupy. Inni badacze podają także inne daty. Niech nam tutaj wystarczy, że w tym mniej więcej czasie, a więc w drugiej połowie lat dwudziestych i na samym początku lat trzydziestych spotykali się oraz podejmowali wspólne inicjatywy artystyczne tacy twórcy (przeważnie poeci), jak: Mikołaj Zabłocki, Mikołaj Olejnikow, Aleksander Wwiediński, Daniel Charms, Konstanty Waginow, Dojwber, Lewin, Igor Bachtieriew. Związany był z tą grupą także autor *Bajek dla dorosłych* Eugeniusz Szwarec oraz wybitni malarze Kazimierz Malewicz i Paweł Fiłonow. Celem oberiutów było, jak podaje ten sam słownik:

[...] przeprowadzenie, równoległe do rewolucji politycznej, rewolucji artystycznej [...]. Ich drogą przedstawiania rzeczywistości oraz wpływania na rzeczywistość była sztuka absurdałna, zniesienie potocznego porządku czasu i logiki w wypowiedzi poetyckiej, nieoczekiwane zderzenie ze sobą fragmentów samych przez się realistycznych².

Inny badacz, Andrzej Drawicz, pisze, że ulubionym zajęciem oberiutów było „rozhuśtywanie statyczności układów przedmiotowych”³. We wstępie zaś do *Antologii nowoczesnej poezji rosyjskiej* mówi się — iż nadrzeczywistość oberiutów cechowało

¹ W. Kasack: *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*. Stuttgart 1976.

² Tamże, s. 267. Cytuję w tłumaczeniu własnym — N.W.

³ A. Drawicz: *Gra. W: tenże: Zaproszenie do podróży*. Kraków 1974, s. 122

[...] świadome uchylanie się od obowiązujących norm widzenia świata. Zarówno w wizjach przyrody, jak zbiorowisk ludzkich, odrzucały konwencjonalne hierarchie, rozgrywali przyjęte łańcuchy przyczynowo-skutkowe i na ich miejsce proponowali inne, jednorazowe, podporządkowane świadomości „naiwnej”, nieskażonej rozsądkiem i szkolną wiedzą⁴.

Posłuchajmy jednak, co mówili oberiuci sami o sobie w ogłoszonym w 1928 roku manifestie, autorstwa w znacznej mierze Zabołockiego:

В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и (биходной) шелухи, делается достоянием искусства. [...] Может, вы будете утверждать, что наши сюжеты „нереальные” и „нелогичны”? А кто сказал, что „житейская” логика обязательна для искусства? [...] У искусства своя логика и она не решает предмет, но помогает его познать⁵.

Manifest uprzedza czytelnika, że znajdzie w twórczości oberiutów to, do czego nie przywykł, że może mu się ta twórczość wydać nonsensowna, niedorzeczna, warto jednak dołożyć starań, aby w tym pozornym nonsensem znaleźć coś pożywnego, wartościowego.

Поэзия не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас забывают⁶.

Istotną informację o oberiutach zawiera sama nazwa grupy, a raczej jej skrót — Oberiu. Nazwa brzmi bardzo poważnie, skrót nieco dziwacznie, natomiast litera „u” na końcu w ogóle nie wiadomo skąd się wzięła. Jest chyba po prostu jeszcze jednym żartem młodych artystów. Skłonność do żartów i zabawy towarzyszy bowiem całej ich twórczości i działalności, nawet w chwilach poważnych i zgoła groźnych.

Wszystko, co zostało tu powiedziane, dotyczy należącego do czołowych postaci w grupie Daniela Charmsa. Naprawdę nazywał się Daniil Iwanowicz Juwaczow. Urodził się w 1906 roku. Ojcem jego był podróżnik i narodowolec, skazany najpierw na śmierć, po czym wyrok ten zamieniono na dożywocie. Był autorem wspomnień z twierdzy Pietropawłowskiej, Schlüsselberga i Sachalina, które znalazły uznanie sędziwego Tołstoja, a także... autorem utworów fantastycznych. Może to po ojcu odziedziczył Charms zamiłowanie do pisania i fantazjowania. Podpisywał swoje teksty najrozmaitszymi pseudonimami, np.: J. Basz, D. Szardam, Dandan, Karl Iwanowicz Szusterling, Iwan Toporyszkin,

⁴ W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroczyłski: *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej*. Wrocław 1971, s. 49—50.

⁵ Cytaty z manifestu oberiutów na podstawie: *Rosyjskie kierunki literackie. Przetom XIX i XX wieku*. Red. Z. Barański, J. Litwinow. Warszawa 1982, s. 584.

⁶ Tamże, s. 585.

Pisarz Kołpakow, Anatolij Smuszko, Czarms, Charms. Ten ostatni przyłączył się do niego na stałe. Często zmieniające się nazwiska, których znaczna część brzmiała z cudzoziemska, to jedna z zabaw Charmsa i to nie tylko z czytelnikami. Podobno (ku utrapieniu administratora) także na drzwiach pisarza ciągle zmieniała się wizytówka. Inną zabawą było przebranie za „Anglika”: kraciasta marynarka, pumpki, getry, nieodłączna fajka. A zachowanie — ostentacyjnie ekstrawaganckie. Podobno któryś z wieczorów autorskich oberiutów Charms zapowiadał z wysokiego gzymsu domu na Newskim Prospekcie. Ten żart, trzeba przyznać, był dość niebezpieczny. Wszystko to ciekawostki, ale może pomocne w zbliżeniu się do oryginalnej postaci twórcy.

Manifest oberiutów, oprócz próby sformułowania wspólnego programu artystycznego, zawiera także krótkie charakterystyki metod twórczych poszczególnych uczestników grupy. Oto co czytamy o Danielu Charmsie:

Даниил Хармс — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статистической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе „классический” отпечаток и в то же время — представляет широкий размах обэриутского мироощущения⁷.

Jak doszło do tego, że Daniel Charms zaczął pisać dla dzieci? Z jednej strony można powiedzieć, że pisarstwo dla dzieci było koniecznością, publikowanie bowiem niekonwencjonalnych, niezgodnych z panującą estetyką normatywną utworów dla dorosłych było już w owym czasie wielce utrudnione. Charms oraz inni oberiuci skorzystali z pomocy Samuela Marszaka, wówczas etatowego konsultanta redakcji dziecięcej Leningradzkiego Wydawnictwa Państwowego. Dzięki jego poparciu aktywną współpracę oberiutów zaakceptowały redakcje pisemek dla dzieci „Jeż”, „Czyż” i inne. Twórczość dla dzieci nie była jednak, jak sądzę, przypadkową dziedziną, w obrębie której mógł działać Daniel Charms. Właśnie w wierszach i opowiadaniach dla dzieci oberiuci mogli najpełniej dać wyraz rozpierającemu ich żywiołowi zabawy, młody odbiorca bowiem tej twórczości z natury rzeczy był do tej zabawy bardziej chętny i lepiej przygotowany. Przyjrzyjmy się wobec tego bliżej, jaką zabawę proponuje Daniel Charms w swoich opowiadaniach.

W opowiadaniu *О том, как Коляка Панкин летел в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил* dwaj wymienieni w tytule chłopcy wybierają się w podróż. Jednak, choć przytrafia im się to samo, ich przygody okazują się odmienne. Bo oto Kolka Pankin „odbywa wspólną podróż do Brazylii”, ogląda niezwykle zwierzęta i rośliny, przeżywa

⁷ Tamże, s. 585.

też niebezpieczną przygodę z tubylcami. Piet'ka Jerszow natomiast, gdy wieczorem wracają zmęczeni do domu, jest pełen zawodu:

— Да вот Колька, — ревел Петька, — обещал в Бразилию свезти, а сам сюда привез⁸.

Dwaj bohaterowie opowiadania są najwidoczniej przedstawicielami dwóch różnych światów, rządzących się innymi prawami. Świat Koli to świat fantazji, marzycielstwa, wyobraźni, świat otwarty na nowe i nieznane, dziwne i niezwykle. Pietia zaś potrafi uwierzyć tylko w to, co sam już zna, widział, dotknął i sprawdził, co jest powszechnie zaakceptowane przez innych patrzących z tej samej perspektywy ludzi. Nie ma w jego świecie miejsca na odwagę poznawania nowego, na umowność bajki, zabawy, metafory, na rzeczywistość „nieprawdziwą”, lecz przy tym „prawdziwą” w inny sposób.

Dwaj mali ludzie o tak różnych postawach mają trudności w porozumieniu się. Ową trudność porozumienia pokazał Charms w opowiadaniu, stosując metodę swoistych „refrenów”. Opowiadanie składa się z jedenastu ponumerowanych części, z których każda przedstawia jeden epizod przygotowań do podróży lub samej podróży. Otóż w każdej takiej części chłopcy toczą rozmowę i nieuchronnie kończy się ona kłótnią, przy czym powody bywają błahe i przypadkowe. Gdy Kolka opowiada o swoich znajomych z Brazylii, Pietia nie wierzy mu. W drodze na lotnisko Kola obiecuje Pieti przywieźć z Brazylii papugę, Pietia nie wierzy. Na lotnisku Kola chce podejść do obcego lotnika, by ten pożyczył im samolot, Pietia utrzymuje, że kolega stchórzy itd., itp. Ich kłótnie wyglądają identycznie, niezależnie od przyczyny, np.:

— Сказал, что привезу, значит, привезу, — сказал Колька.

— А не привезешь! — сказал Петька.

— А привезу! — сказал Колька.

— А нет!

— А да!

— А нет!

— А да!

— А нет!

— А да!

— А нет!

Но тут Колька Панкин и Петька Ершов пришли на аэродром.

Gdy coś innego ich zajmie, kłótnia się urywa, by przy pierwszej okazji rozgorzeć na nowo. W jednej z części chłopcy nie kłócą się. Oto zabawna rozmowa podczas lotu samolotem:

⁸ Wszystkie cytaty na podstawie: Даниил Хармс: *Что это было?* Москва 1967.

- Город! — кричит Колька.
- Не слышу! — кричит Петька.
- Что-о-о? — кричит Колька.
- Скоро ли Брази-лия? — кричит Петька.
- У какого Васи-ли-я? — кричит Колька.

Można powiedzieć, że ta rozmowa nie różni się specjalnie od sprzeczek chłopców, polega bowiem na tym samym, na niemożności porozumienia się, tym razem spowodowanej warunkami lotu. Z drugiej jednak strony ta rozmowa jest najlepszym porozumieniem, jakie chłopcy osiągnęli, ponieważ obaj przeżyli coś niezwykłego i niecodziennego, choć, jak się później okaże, tylko Kolka „doleciał do Brazylii”, Piet'ka zaś wylądował na polu pod Leningradem. Kolka nie ustępuje do ostatniej chwili:

- Петька, сказал Колька, — ты видел кондора? [...]
- А я видел. Она (птица) на пальме сидела, — сказал Колька.
- На какой пальме, — спросил Петька.
- На той, на которой и колибри сидела, — сказал Колька.
- Это была не пальма, а сосна, — сказал Петька.
- Нет, пальма! — сказал Колька.
- Нет, сосна! — сказал Петька. — Пальмы растут только в Бразилии, а тут не растут.
- Мы и были в Бразилии, — сказал Колька.

Podobnych bohaterów i konflikt pomiędzy nimi spotkać można w wierszu Charmsa *Врун*. Racje „praktycznego niedowiarka” zostają tam skompromitowane przez doprowadzenie jego toku rozumowania do większego jeszcze absurdu niż ten, którym z blaskiem i werwą posługuje się „fantasta” i „mystyfikator”. I w dodatku ten absurd „niedowiarka” jest nudny, ociężały...

Bohaterowie tacy w obrazowy sposób ilustrują starcie pomiędzy oberiutami a tymi, którzy w ich twórczości zauważają nierealne zdarzenia, brak logiki i sensu i uznają tylko rzeczywistość potoczną, nie dostrzegają zaś głębszego sensu i porządku wyłaniającego się z pozorowego bezsensu rzeczywistości fantastycznej, poetycko uskrzydłonej, kreowanej przez poczucie humoru i właściwy człowiekowi żywioł zabawy. Jeżeli spojrzymy na bohaterów — antagonistów streszczonego opowiadania przez pryzmat manifestu oberiutów (a w szczególności przytoczonych fragmentów), rzuci nam się w oczy równoległość tego, co zostało przekazane przez fabułę opowiadania i przez teoretyczno-publicystyczne sformułowania manifestu. Kola Pankin byłyby w tym ujęciu swoistym dziecięcym *porteparole* samej grupy oberiutów, a Piet'ka Jerszow — reprezentowałyby tych czytelników, którzy ich nie chcą zrozumieć i potraktowani są w manifestie z pobłażliwą ironią. Ogólniejszy zaś wniosek (potwierdzający znajomość innych tekstów tego autora)

brzmiałby, że świat twórczości dziecięcej Daniela Charmsa, wesoły, zabawny, pogodny, bywa zarazem nacechowany ostrą konfliktowością, że rozdziera go niemal nieustająca konfrontacja „światopoglądowa” (w omówionym przypadku — zwolenników fantazji i zabawy z ponurymi „realistami”) i że poeta nie widzi w gruncie rzeczy możliwości ustania tej konfrontacji. Nie dotyczy to, oczywiście, każdego poszczególnego opowiadania czy wiersza. Ale do pewnych przykładów wypadnie wrócić.

Teraz zatrzymajmy się przy charakterystycznym również dla Charmsa wątku podróży. Podróż stanowiąca fabułę opowiadania *Во-первых и во-вторых* jest jeszcze bardziej niezwykła od wspomnianej poprzednio, ponieważ tym razem czytelnik w ogóle nie wie, dokąd podążają podróżnicy, ani w jakim celu. Chłopiec, który jest bohaterem i zarazem narratorem opowiadania, opisuje kolejne etapy wędrówki, dzieląc swą opowieść na wyraźne części, zaczynające się od słów „во-первых”, „во-вторых”, „в-третьих” itd. Do bohatera przyłączają się kolejni towarzysze podróży: Piet’ka, niezwykle mały człowieczek, bardzo wielki człowiek, osioł, lub też spotykają go różne przygody, np. napotykają jezioro, znajdują samochód. W jednej z części bohaterowie trafiają do miasta. Miasto przyjmuje ich wrogo. Przechodnie pokazują ich sobie palcami, wysmiewają się z nich. W najlepszym razie traktują ich obojętnie. Podróżnicy okazują się obcy, inni, dziwni. Nazajutrz — to już część ostatnia — wesoła gromadka opuszcza niegościnne miejsce, pozostawiając tam łódkę i samochód. Na koniec jeszcze dołączają słoń i pies i wszyscy razem opuszczają miasto.

Выехали мы из города и поехали, а куда приехали и что с нами там приключилось, об этом мы вам в следующий раз расскажем.

Tak kończy narrator opowiadanie.

Skoro nie można określić celu tej podróży, spróbujmy ją scharakteryzować inaczej. Istotą tej wędrówki jest samo podążanie przed siebie. Ważne wydaje się też poczucie wspólnoty podróżników. Narrator dokładnie opisuje wzajemne starania uczestników, aby wszystkim było jak najlepiej. I wreszcie, o czym jeszcze nie wspominałam, wędrowcom cały czas towarzyszy radość i zadowolenie, wyrażane pogwizdywaniem i śpiewem:

И мы оба пошли напевая песенки.
Идем все трое и песенки насвистываем.
Едем мы по озеру, песни свистим.

Jedynym momentem, kiedy bohaterom jakoś nie zebrało się na śpiewanie, jest pobyt w mieście. Ale już za bramą:

И всем нам хорошо, и все мы песенки насвистываем.

Podróż w literaturze rosyjskiej i światowej wykorzystywano niejednokrotnie do osiągnięcia różnych efektów. Gdy się pojawiła podróż sentymentalna, była ona sposobem pozwalającym ukazać panoramę stosunków społecznych, np. Radiszczewa *Podróż z Petersburga do Moskwy*. Podróż romantyczna była zwykle podróżą w dalekie, egzotyczne kraje, przedsięwzięciem w celach poznawczych. Mogła być podróż, ucieczką od szarości, codzienności — w nieznaną, ku wolności. Wielu bohaterów Czechowa tęskni za taką podróżą, widzi w niej swoją szansę, ratunek. Powstawały też utwory, zwłaszcza w nowszej literaturze, w których podróż urastała do wielkiej metafory ludzkiej egzystencji. W zależności od sposobu konstrukcji takiej metafory można ją było rozmaicie interpretować. Można pomyśleć o podróży — wiecznym poszukiwaniu, podróży — zagubieniu, błędzeniu pośród obcych i obojętnych przedmiotów i ludzi, podróży — dążeniu naprzód. Daniel Charms swoimi opowiadaniem dla dzieci wpisał się więc w bardzo bogatą i dającą duże możliwości tradycję literatury światowej. Podróż Kolki Pankina, choć tylko w wyobraźni, to podróż ku nowemu, dziwnemu, egzotycznemu. Natomiast podróż z opowiadania *Во-первых и во-вторых* przez swoją nieograniczoność w czasie i przestrzeni urasta do rangi wielkiej metafory. Podróż-życie jest dążeniem przed siebie, jest wspólnotą z innymi, opartą na wzajemnej bezinteresowności, jest źródłem radości.

W tym opowiadaniu nie ma elementu konfliktowego wewnątrz współpodróżującej grupy, mimo podkreślonej różnorodności jej członków. Aluzja do konfliktu pomiędzy nimi a ludźmi na zewnątrz grupy jest zawarta znowu tylko we fragmencie, w którym mieszkańcy miasta patrzą na nich jak na dziwadła, odmieńców. I ostatnia uwaga: podróż to dla Charmsa jak gdyby rodzaj sztuki. Uprawianie sztuki i podróżowanie (zwłaszcza w ostatnim ze streszczonych opowiadań) spokrewnia ze sobą bezinteresowność, brak sprecyzowanego celu. Podróż, jak dzieło sztuki — a to wnosimy z poprzedniej historii — trzeba umieć odczytać, a nie każdy podróżnik (odbiorca sztuki) to potrafi, bo utrudnia mu to charakter czy światopogląd. Apelując do swoich młodych czytelników o właściwe — pełne radości i fantazji — odczytanie podróży, Charms pośrednio skłania ich do dobrego (nie takiego, jak wyszydzone w manifestie Oberiu) obcowania ze sztuką. Rozszerzanie pojęcia sztuki z, dajmy na to, jedynie literatury, malarstwa, muzyki, także na podróżowanie, współżycie między ludźmi, zabawę, codzienne łamanie konwencji i nasycając życie elementami radosnej wyobraźni — wydaje się osobiście charakterystyczne dla postfuturystycznej estetyki oberiutów.

Ze skarbnicy kultury ludowej czerpie Daniel Charms w przewrotny sposób w opowiadaniu *Сказка*. Jest to jedno z jego zabawniejszych opowiadań. Element zabawy zawarty jest już w samej konstrukcji fabuły. Opowiadanie rozgrywa się w dwóch warstwach. Bohaterami są dzieci: Wania i Lena. Trwa między nimi śmieszne współzawodnictwo. Wania

chce napisać bajkę, jednak za każdym razem wyprzedza go starsza zapewne i bystrzejsza Lenoczka. Na każdy podany temat ma już gotową bajkę. W ten sposób, korzystając ze swojej przewagi, Lenoczka psuje zabawę i niszczy w zarodku każdą twórczą inicjatywę Wani, przeciwstawiając jego startującej dopiero wyobraźni swoje „wszystko już było”, „już jest”. Trzy bajki dziewczynki stanowią drugą warstwę opowiadania. Bajki te są złośliwe, destrukcyjne w stosunku do tradycji bajkowej. I tak na przykład w pierwszej bajce król i królowa, typowe postaci bajkowe, wdają się w brutalną bijatykę. Okładają się talerzami, krzesłami i czym popadnie. W ferworze walki król wpada do rozpalonego pieca, który zresztą szykował na królową, i sam tam ginie. Można by powiedzieć: żyli krótko i niezbyt szczęśliwie.

Bohater drugiej bajki, rozbójnik, bezskutecznie próbuje dosiąść swojego konia, spadając to z jednej, to z drugiej strony, łamiąc rękę itd. Wreszcie koń ucieka, a rozbójnik trafia do więzienia. Trzecią bajkę pozwolę sobie przytoczyć w całości dla większej jasności późniejszych wywodów.

Жил-был кузнец. Вот однажды ковал он подкову и так взмахнул молотком, что молоток сорвался с рукоятки, вылетел в окно, убил четырех голубей, ударился о пожарную каланчу, отлетел в сторону, разбил окно в доме брандмейстера, пролетел над столом, за которым сидели сам брандмейстер и его жена, проломил стену в доме брандмейстера и вылетел на улицу. Тут он опрокинул на землю фонарный столб, сшиб с ног мороженщика и стукнул по голове Карла Ивановича Шустерлинга, который на минуточку снял шляпу, чтобы проветрить свой затылок. Ударившись о голову Карла Ивановича Шустерлинга, молоток полетел обратно, опять сшиб с ног мороженщика, сбросил с крыши двух дерущихся котов, перевернул корову, убил четырех воробьев и опять влетел в кузницу, и прямо сел на свою рукоятку, которую кузнец продолжал еще держать в правой руке. Все это произошло так быстро, что кузнец ничего не заметил и продолжал дальше ковать подкову.

Mimo iż Lena reprezentuje swoistą wyobraźnię twórczą, wydaje się, że tym razem autor wcale nie jest po jej stronie — bo to wyobraźnia niesympatyczna, czerpiąca raczej z brutalnej rzeczywistości niż z żywiołu zabawy i bajki, przytłaczająca inną wyobraźnię. Może więc po to w trzeciej bajce wkracza Szusterling, by nieco pohamować zakusy destrukcyjnej wyobraźni Leny. Rzeczywiście ta bajka jest najmniej brutalna. Dziwny młotek wprawiony w ruch przez kowala poczynia sobie z czasem i przestrzenią, jakby był zaczarowany i choć czyni nieco śmiesznego zamieszania, do większych spustoszeń jednak nie dochodzi. Charms jako narrator całości i jako Szusterling jest sojusznikiem Wani. Ale Lenoczka nie daje za wygraną, pod koniec wpychając nawet swojego partnera Wanię-głuptasa (imię chłopca wydaje się nieprzypadkowe — Charms nie tylko w bajkach Lenoczki posługuje się elementami bajek,

ale i w całej konstrukcji opowiadania, np. trzykrotne rozpoczynanie bajek przez Wanię) do takiej bajki, która też „już jest”:

А вот купи журнал „Чиж” № 7 и там ты прочтешь сказку про самого себя, — сказала Леночка.

Stronami konfliktu w tym opowiadaniu są dwa gatunki wyobraźni: taka, która dopiero rozwija skrzydła do lotu (i jeszcze nie wiemy, co będzie nam miała do zaproponowania), i operująca gotowymi formułami, choćby nader pomysłowymi, apodyktyczna, przytłaczająca wszelką „konkurencję”, despotycznie rządząca wszelką rzeczywistością, bezlitosna dla jej uczestników.

Odnotujmy jeszcze ciekawą uwagę Jana Gondowicza⁹ na temat tego opowiadania. Otóż w bajkach Lenoczki, w takich elementach, jak: narastające w nieskończoność starcie, uporczywe ponawianie różnorodnych usiłowań, niepowstrzymany ruch w najeżonej przeszkodami przestrzeni, zauważa on inspirację filmu rysunkowego. Nietrafne natomiast wydaje się spostrzeżenie, że różnica pomiędzy bajkami Lenoczki a bajkami tradycyjnymi odzwierciedla różnicę pomiędzy kulturą masową i kulturą ludową.

W zanalizowanych opowiadaniach autor kilkakrotnie zwraca się wprost do czytelnika. Ów kontakt narratora z czytelnikami najlepiej widać w krótkich opowiadaniach — żartach Daniela Charmsa. W opowiadaniach tych narrator występuje w pierwszej osobie i sam jest uwikłany w opisywaną sytuację. Sytuacja ta jest dla niego kłopotliwa, wobec czego zwraca się do czytelnika o pomoc. Czytelnik staje się sprzymierzeńcem w oswojaniu świata.

W opowiadaniu *Семь кошек* narrator jest nowym dozorcą na wystawie kotów. Powierzone jego opiece koty rozbiegły się na wszystkie strony i nie wiadomo, w jakich klatkach należy je umieścić. Pytanie postawione na końcu opowiadania wygląda, jak pytanie do zagadki rysunkowej:

Посмотри на эту картинку и скажи: которая кошка Машка, которая Пронька, которая Бубенчик [...]

Rysunek jednak niczego nie wyjaśnia, a tylko potęguje nastrój rozbawienia i bezradności zarazem: siedem kotów, siedem klatek i jeden zagubiony człowiek.

W opowiadaniu *Храбрый ёж* narrator opowiada o dzielnym jeżu, który pokonał żmiję, nie może jednak zakończyć swego opowiadania, brak mu bowiem wiedzy teoretycznej. Oto zakończenie opowiadania:

⁹ J. Gondowicz: *O Danielu Charmsie*. „Literatura na Świecie” 1983, nr 9, s. 286—287.

А потом сел на ящик и закричал: „Кукареку!”
 Нет, не так! Ёж закричал: „Ав-ав-ав!”
 Нет, и не так! Ёж закричал: „Мяу-мяу-мяу!”
 Нет, опять не так! Я и сам не знаю как.
 Кто знает, как ёжи кричат?

Tym razem autor liczy, że mały czytelnik znajdzie odpowiedź.

Opowiadania tego typu, przeznaczone dla najmłodszych, są tyleż wesołymi żarcikami, co utworami dydaktycznymi, spełniającymi doniosłe zadania pedagogiczne: uczą zastanawiania się nad światem, zadawania sobie elementarnych pytań i odpowiadania na nie.

Tutaj nie występuje jeszcze konflikt, który zaobserwowaliśmy w opowiadaniach dla trochę starszych dzieci.

Do tej samej kategorii należy *Загадочный случай*. W opowiadaniu tym, tak jak w opowiadaniu *Сказка*, Charms wprowadza Karla Iwanowicza Szusterlinga. Przez narratora jest nazywany przyjacielem. W trakcie porządków narrator zdjął na chwilę ze ściany portret Szusterlinga, a gdy go powiesił, oczom jego ukazał się straszny widok:

Вместо Карла Ивановича Шустерлинга на меня глядел со стены страшный, бородатый старик в дурацкой шапочке. Я с криком выскочил из комнаты.

Ilustracja do opowiadania podpowiada, że portret zawieszony został do góry nogami. Wydarzenie jest dość błahe, opisane jest jednak jak coś przerażającego, niezwykłego, diabelskiego. Narrator trzy dni leży na tapczanie i trzęsie się ze strachu. Na koniec zaś znów zwraca się do czytelników:

Может быть, вы скажете мне, куда исчез мой дорогой Карл Иванович?

Wszystkie opowiadania Daniela Charmsa, i te całkiem krótkie, i te nieco dłuższe dla trochę starszych dzieci, nawet jeśli nie zawsze wesołe, pełne są wspaniałego, żywego humoru.

Witold Wirpsza analizując kilka dramatów Dürrenmatta, zauważa, że ich bohaterem, oprócz występujących postaci, jest śmiech. Zwłaszcza zwraca uwagę na pewną odmianę śmiechu, na śmiech nie „z kogoś” lecz „do kogoś”, śmiech uciechy. Taki śmiech, zdaniem krytyka,

[...] jest działaniem wolnym, swobodnym, bezinteresownym, nie oczekujemy po nim doskonalenia się świata, choć być może śmiech taki sam w sobie bywa doskonałością. Kiedy śmiejemy się do siebie wzajem, niczego od siebie wzajem nie żądamy; i nie zapominamy przy tym, że w tym „nie na serio” jest powaga¹⁰.

¹⁰ W. Wirpsza: *Dürrenmatt—homo ludens*. W: tenże: *Gra znaczeń*. Warszawa 1965, s. 101.

Taki właśnie śmiech proponuje swoim młodym czytelnikom Daniel Charms.

Traktowanie sztuki jako rodzaju wielkiej zabawy — czytamy w notce o oberiutach w tomie *Rosyjskie kierunki literackie* — określiło również ich twórczość dla dorosłych, w której tak ważną rolę odgrywała parodia, alogizm, „świadomy prymitywizm” i zamierzona infantylność wiersza, upodobniającego go niekiedy do łubkowego obrazka, a obok nich surrealistyczną nieomal ekscentryczność skojarzeń, pewne elementy „pozarozumowości” odziedziczone po futuryzmie¹¹.

We wstępie do *Antologii nowoczesnej poezji radzieckiej* tak mówi się o oberiutach:

U podstaw przekory „oberiutów” zdawało się leżeć przeświadczenie, że zadufanie współczesnej wiedzy jest równie mało uzasadnione, jak zarozumiałość wszelkich systemów estetycznych; że konwencjonalny obraz rzeczywistości nie musi być prawdziwy, natomiast z całą pewnością jest mało zabawny; że widoczna dla nieuprzedzonego oka absurdalność świata, w którym się egzystuje, nie upoważnia do traktowania go ze śmiertelną powagą, dostarcza zaś aż nadto powodów do zrobienia sobie z niego pysznej zabawy¹².

Kiedy w latach sześćdziesiątych zaczęły się pojawiać w druku dawno powstałe, ale dotąd nie znane utwory oberiutów, krytycy zauważyli w nich pewne elementy pokrewne wcale nie wcześniejszej od nich twórczości surrealistów. Trudno mówić o oberiutach jako poprzednikach surrealizmu, jednak niewątpliwie pewien typ poetyckiej wyobraźni jest wspólny.

Krytyk amerykański Robert Detweiler w eseju *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej* podzielił literaturę, która ma coś wspólnego z grą i zabawą, na trzy grupy. Pierwszą z nich, charakteryzującą się bujnością, przesadą, humorem, nazwał twórczością zabawową. Druga grupa to utwory, w jakich opis konkretnej gry jest podstawą konstruowania fabuły, tworzenia postaci lub obrazowania. Do trzeciej grupy zalicza utwory, w których lub poprzez które autor rozpoczyna grę czy zabawę z czytelnikiem. W pewnym sensie cała literatura jest zabawą, wywodzi się z niej. Mówiąc o literaturze zabawowej, krytyk myśli o

[...] artystycznej samoświadomości, dzięki której pisarz, silnie odczuwający iluzoryczną naturę i możliwości powieści czy opowiadania, może manipulować ich elementami w taki sposób, by ukazać czytelnikowi ich sztuczność. Wciąż przypomina sobie i odbiorcom o zasadzie udawania w opowiadaniu, proponując w ten sposób

¹¹ *Rosyjskie kierunki literackie...*, s. 580.

¹² W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyłski: *Antologia...*, s. 50.

nową zabawę w zastanym kontekście zabawy, charakteryzującym wszelką prozę literacką¹³.

Żywiół zabawy, oglądany przed chwilą w opowiadaniach Charmsa dla dzieci, o którym piszą wszyscy krytycy (Andrzej Drawicz nazwał swój esej o oberiutach *Grą*), pozwala mówić o twórczości pisarza jako o literaturze zabawowej. Gdybyśmy próbowali, korzystając z przedstawionego przez amerykańskiego krytyka podziału, zaklasyfikować opowiadania Charmsa, to — znajdując w nich cechy wszystkich trzech grup utworów — trzeba by je odnieść przede wszystkim do grupy trzeciej (autor rozpoczyna zabawę z czytelnikami). Dotyczy to nie tylko krótkich opowiadań-zagadek, w których zaproszenie do zabawy jest sformułowane wprost, ale i pozostałych utworów.

Wszelka zabawa jest najpierw i przede wszystkim swobodnym działaniem¹⁴.

— pisze Johan Huizinga w swoim fundamentalnym dziele *Homo ludens*. W innym zaś miejscu dodaje:

W sferze zabawy nie obowiązują prawa i obyczaje pospolitego życia¹⁵.

Huizinga zwraca też uwagę na bezinteresowność zabawy. Po tym, co już zostało powiedziane o opowiadaniach Charmsa, o jego rozumieniu sztuki, te zdania wydają się oczywiste, przy czym zamiast słowa „zabawa” możemy powiedzieć „sztuka”. Była bowiem dla oberiutów sztuka — zabawą, zabawa — sztuką. Nie była natomiast zabawa li tylko dziecinną igraszką. Tocząc się w określonym, realnym świecie, stwarzającym jej trudności i atakującym ją w różny sposób (przez swoją niezdolność zaakceptowania jej, płaskość nieprzystawalnych do niej pojęć, „konkurencję” wyobraźni złej, okrutnej, arbitralność rozstrzygnięć), zabawa nabierała aspektu dramatycznego. Pozostawiając go na uboczu w opowiadaniach-zartach dla najmłodszych, Charms w bardziej skomplikowanych opowiadaniach dla trochę starszych dzieci (ciągle bardzo wesołych, śmiesznych i „zabawowych”) czyni dramatyczny, konfliktowy aspekt zabawy osią wątku fabularnego. Traktował więc tę „niepoważną” twórczość dla dzieci — i jej odbiorców — z całą powagą, otwierając dla nich kluczem fantazji, nonsensu — świat rzeczywisty. Było to zgodne z zasadami sztuki oberiuckiej, a zarazem z tradycją wielkiej literatury dla dzieci: Lewisa Carrolla, A. A. Milne’a, Kornela Czukowskiego.

¹³ R. Detweiler: *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej*. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Red. Zb. Lewicki. Warszawa 1983, s. 403.

¹⁴ J. Huizinga: *Homo ludens*. Warszawa 1967, s. 12.

¹⁵ Tamże, s. 27.

Наталья Ворошильска

**ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ГРУППЫ ОБЭРИУ
В РАССКАЗАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ ДАНИИЛА ХАРМСА**

Резюме

Даниил Хармс это, рядом с А. Введенским, Н. Заболоцким, К. Вагиновым, один из ведущих представителей существовавшего в конце 20-тых годов XX века ленинградского „Объединения Реального Искусства” (Обэриу). В своем творчестве обэриуты использовали пародию, алогизм, некоторые элементы „зауми”, смех и игру. Неподготовленному читателю это могло казаться бессмысленным, несовпадающим с „житейской” логикой — а на самом деле использованный обэриутами метод позволял им дойти до сути настоящих конфликтов окружающей жизни.

Испытывая трудности в печатании своих полемичных по отношению к царящей тогда нормативной эстетике произведений, обэриуты, а среди них и Даниил Хармс, обратились к творчеству для самых молодых читателей. В рассматриваемых в настоящей статье рассказах для детей Хармс имел возможность в наибольшей степени выразить переполняющую обэриутов игровую стихию. Игра эта приобретала в рассказах драматический характер. Этот конфликтный аспект игры — столкновение позиций, характеров, „жизненных философий” — писатель делает осью драматического сюжета (рассказы *О том, как Колька Панкин летел в Бразилию, а Петька ничему не верил, Во-первых и во-вторых, Сказка*). Таким образом, Хармс подходит к этому несерьезному творчеству для детей — и к его воспринимателям — вполне серьезно, открывая для них — соответственно принципам обэриутского искусства и традициям великой литературы для детей — ключом фантазии, бессмыслицы и др. действительный мир.

Natalia Woroszylska

**REALIZATION OF THE PROGRAMMATIC ASSUMPTIONS OF THE „OBERIU”
GROUP IN DANIIL CHARMS' STORIES FOR CHILDREN**

Summary

Daniil Charms was, apart from A. Vviediensky, M. Zablocky, K. Vaginov, one of the leading representatives of the artistic group called „Oberiu” acting in Leningrad by the end of the twentieth. The writings of the members of this group were based on parody, alogism, some elements of „non-rationality”, on laughter and playing. An unprepared reader could regard them as absurd, non-corresponding to reality, while in fact the methods adopted by the „Oberiu” members allowed them to get at the real facts of the life.

As they encountered to some difficulties when attempting to publish their works assuming a polemical attitude toward the aesthetics obligatory at that time, the „Oberiu” members, including Daniel Charms, turned toward writing addressed to the youngest readers. In the stories under analysis Charms fully adopted the

element of playing dominant in the „Oberiu” group’s works. This playing acquires an aspect of drama. The conflict-involving aspect of playing — conflict of attitudes, characters, outlooks on life — was made the marrow of the plot (stories *How Kolka Pankin fled to Brasil, and Pietka Yershov believed nothing. The first and the second, The fairy-tale*). This way Charms treated seriously his unserious writings for children, opening for them the real world with the key of fancy, nonsense, in accordance, in accordance with the rules of the „Oberiu” art.