

# Marian Ściepuro

---

## Andrzej Wozniesiński - awangardysta czwartego pokolenia poetów radzieckich

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 16, 84-93

---

1992

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Andrzej Wozniesiński — awangardysta czwartego pokolenia poetów radzieckich

---

Marian Ściepuro

Z perspektywy przeszło trzydziestu lat od czasów głośniejszych debiutów poetów radzieckich czwartego pokolenia, awangardowy charakter poczynania jego głównych przedstawicieli wydaje się dziś oczywistością. Mówiąc o czwartym pokoleniu, z reguły wymienia się nazwiska czworga pisarzy moskiewskich — Eugeniusza Jewtuszenki, Roberta Roźdiestwińskiego, Belli Achmaduliny oraz Andrzeja Wozniesińskiego, pośród których autor *Antyświatów* najbardziej zdecydowanie — i to wręcz od debiutu poczynając — zmierzał w kierunku, który można nazwać awangardowym, zwłaszcza jeśli to określenie potraktuje się w miarę szeroko, jak to m.in. uczynił Julian Przyboś, współtwórca awangardy krakowskiej, który pisał: „Awangardą nazywamy te ugrupowania młodych artystów, które świadomie uprawiają sztukę wyprzedzającą uznaną sztukę swojego czasu. Przeciwnością się panującemu smakowi [...] mierząc w przyszłość. Penetrują nie znane dotychczas tereny uczuć i wyobraźni, przewartościowują istniejące upodobania i skłonności estetyczne, wnoszą w ocenę dzieł sztuki to, co się zowie »nową wrażliwością«. Awangardową nazywa się więc sztukę nowatorską, antytradycjonalistyczną.”<sup>1</sup>

Otóż antytradycjonalistyczność A. Wozniesińskiego, czyli świadome dystansowanie się poety wobec kanonów estetyki zastanej, które obowiązywały w Kraju Rad już od przeszło dwu dziesięcioleci, nie budzi dziś żadnych wątpliwości i właściwie chyba nie było ich od początku jego drogi twórczej, czego dowodem była między innymi permanentna nagonka ze strony oficjalnej krytyki radzieckiej, niepokozonej naruszeniem przez autora *Trójkątnej gruszy* uświęconych przez najwyższe instancje państwowe zasad realizmu socjalistycznego. I trudno było przyznać racji tym gorliwym stróżom niezmiennych — jak sugerowano wówczas — zasad socrealizmu, gdyż destrukcyjny

---

<sup>1</sup> J. Przyboś: *O pojęciu „awangardy”*. „Nowa Kultura” 1960, nr 42, cyt. wg A. Lam: *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917--1923*. Kraków 1969, s. 13.

charakter twórczości Wozniesińskiego w stosunku do zastanej hierarchii wartości przejawiał się nie tylko na płaszczyźnie radykalnej problematyki rozrachunkowej, ale też w zakresie form wyrazu artystycznego — w antymimetyzmie, czyli w stosunku tzw. umownych form wyrazu, w permanentnej metaforyzacji, eliptyczności struktury wiersza, w śmiałych eksperymentach w zakresie wersyfikacji, wykorzystywaniu grafiki itp., słowem — w zdecydowanym łamaniu kanonów zastanej estetyki na wszystkich poziomach struktury dzieła. Był to zatem eksperyment jako żywo przypominający poczynania spod znaku awangardowych ugrupowań pierwszego trzydziestolecia naszego wieku<sup>2</sup>.

Mimo zmasowanej presji oficjalnej krytyki radzieckiej, twórczość Wozniesińskiego rychło zyskała uznanie wśród postępowych rzesz czytelnich, głównie wśród młodzieży akademickiej oraz inteligencji starej generacji, pamiętającej tętniącą życiem epokę autentycznego nowatorstwa i awangardowych rozwiązań. Młodzi czytelnicy odbierali poezję Wozniesińskiego jako próbę tworzenia nowego programu estetycznego, co odważniejsi zaś badacze zaczęli sygnalizować związki twórczości autora *Antyświatów* z rodzimą awangardą lat dwudziestych, upatrując główną — by nie rzec jedyną — zasługę poety w próbie budowania pomostów między współczesnością a epoką pierwszego porewolucyjnego dziesięciolecia<sup>3</sup>, o której zapomnienie postarali się funkcjonariusze do spraw kultury radzieckiej, czyniąc z awangardowej literatury owoc zakazany.

Pojawia się więc pytanie o drugi człon definicji poezji awangardowej — o jej nowatorstwo, inaczej mówiąc, czy rzeczywiście ideowo-estetyczne propozycje Wozniesińskiego (które — jak można przypuszczać — jedynie ze względu na specyfikę życia literackiego Kraju Rad nie mogły być przez poetę formułowane *expressis verbis*) ograniczały się tylko do przypomnienia już odkrytych kontynentów, czy też ten beatnik okresu chruszczowskiej odwilży poszedł o krok dalej w unowocześnianiu współczesnej poezji rosyjskiej?

Odpowiedź na to pytanie umożliwia nieco głębsza penetracja jego dzieła okresu dojrzałego, opublikowanego w roku 1982 pod jawnie prowokacyjnym tytułem *O*<sup>4</sup>, które w przekładzie polskim ukazało się w trzy lata później<sup>5</sup>.

Na pierwszy rzut oka *O* Wozniesińskiego wpisuje się w nurt liryczno-wspomnieniowej prozy radzieckiej okresu poprzelomowego lat sześćdziesią-

<sup>2</sup> S. Pollak: *Niepokoje poetów*. Kraków 1972, s. 209 i n.; zob. ponadto: idem: *Rozpoznawanie czasu — czyli o nowatorstwie*. W: idem: *Srebrny wiek i później*. Warszawa 1971, s. 204—221.

<sup>3</sup> A. Drowicz: *Poezja malej destabilizacji*. W: idem: *Zaproszenie do podróży*. Kraków 1974, s. 249 i n.

<sup>4</sup> A. Вознесенский: *O*. „Новый мир” 1982, № 2, s.111—161.

<sup>5</sup> A. Wozniesiński: *O*. Tłum. H. Broniatowska. Warszawa 1985.

tych, jednak głębsza analiza struktury tekstu wykazuje, iż autor *Antyświatów* w swych poszukiwaniach poszedł dalej.

Za pomocą aparatury pojęciowej z zakresu współczesnej genologii nie sposób jest przyporządkować tego utworu do jakiegokolwiek spośród znanych już gatunków prozy wspomnieniowej, gdyż — wbrew pozorom — nie jest on ani dziennikiem podróży, ani dziennikiem intymnym, przedmiotem prezentacji nie jest w nim bowiem podróż czy analiza świata intymnego sprawcy czynności twórczych; nie jest też diariuszem, jak tego chce polski wydawca<sup>6</sup>, gdyż narracja prowadzona jest z dużego dystansu czasowego. Toteż w przypadku omawianego dzieła najbardziej odpowiednie z punktu widzenia najnowszych propozycji genologicznych wydaje się funkcjonujące obecnie w krytyce radzieckiej określenie „proza autorska”<sup>7</sup>.

Pod względem organizacji warstwy tematyczno-obrazowej *O Wozniesińskiego* stanowi konstrukcję afabularną — swoisty katalog retrospektywnie odtwarzanych obrazów i sytuacji ukazujących kontakty osobiste autora z wybitnymi twórcami wieku XX reprezentującymi bodajże wszystkie współczesne dziedziny aktywności twórczej: literatury, malarstwa, architektury, muzyki, rzeźby, baletu, filmu, jak też i nauki. Ponadto katalog ten mieści wspomnienia z własnej biografii autora, zwłaszcza z okresu dzieciństwa wojennego, które to obrazy później będą mu się permanentnie kojarzyć z tematyką percypowanych dzieł sztuki, by następnie trafić na stronie opowieści *O*. W ten sposób przez pryzmat poetyckiej wyobraźni autora przepływają sylwetki Henry Moore’a, Pablo Picassa, Marca Chagalla, Luisa Aragona, Władimira Wysockiego, Dmitrija Szostakowicza, Maji Plisieckiej, Borysa Pasternaka, Anny Achmatowej i wielu innych, wręcz nie kończący się potok twórców wraz z ich bliskimi, ich środowiskiem, interierem i eksterierem, ich dziwactwami i wielkością; sylwetki te z reguły są ukazywane skrótowo, jakby w przeblysku flesza, przez uchwycenie jakiegoś charakterystycznego gestu czy szczegółu z portretu lub ujęcie postaci w niezwykłych okolicznościach, wywołujących u czytelnika niezapomniane wrażenia.

Sylwetki tych znakomitości osadza Wozniesiński na fantastycznym tle, wtapia je niejako w „sos” poetyckiej wyobraźni, stosując chwyt jak na tradycje radzieckiej memuarystyki dość niezwykły: wmontowuje je w przygody „czarnej dziury”, która przedostała się przez otwarty lufcik okna moskiewskiego mieszkania autora. Przy tym znamienne, iż psikusy czarnej dziury (z rodu kota Behemota ze świty Wolanda z *Mistrza i Malgorzaty* M. Bułhakowa) tyczą nie tylko autora, ale też i innych postaci, z którymi dane mu było obcować, z tym jednak, że poza autorem o czarnej dziurze nikt nic nie wie; jej niepohamowane figle mącą porządek rzeczy w kraju i za granicą, na całym globie ziemskim,

<sup>6</sup> Zob. notę na obwolutie polskiego wydania *O Wozniesińskiego*.

<sup>7</sup> Zob. Н. Иванова: *Точка зрения*. Москва 1988, s. 8 i n.

a nawet więcej — w całym wszechświecie. Czarna dziura to twór, który na podobieństwo człowieka obdarzony jest inteligencją, zmysłami i pamięcią, z drugiej zaś strony jest on swoistą kondensacją energii, materią o niepojętych właściwościach, których rozum ludzki nie jest w stanie ogarnąć, gdyż ma on jakiś inny, pozaziemski wymiar nieznanymi przestrzeniami kosmicznych.

Otóż usytuowanie w utworze sylwetek realnych twórców oraz rzeczywistych kontaktów z nimi autora wspomnień na tle różnych figli i brewerii czarnej dziury, które to figle *de facto* stanowią w omawianym utworze podstawę siuzetu<sup>8</sup>, powinno zdawałoby się rozsądzać spójność tekstu, a w szczególności warstwy stylistycznej, zwłaszcza że prezentacji sylwetek tych wybitności towarzyszy ponadto szereg elementów afabularnych, takich jak opis warsztatu twórczego prezentowanych mistrzów oraz recepcji ich dzieł przez autora. Często towarzyszą temu filozoficzne refleksje bądź prezentowanego twórcy, bądź — acz rzadziej — samego autora na tematy roli sztuki, istoty procesu twórczego itp. Tymczasem spójność warstwy stylistycznej — poza spajającą funkcją podmiotu wypowiedawczego jako organizatora tego niezmiernie zróżnicowanego pod względem form podawczych dzieła — zyskuje tekst ponadto dzięki sposobowi obrazowania właściwemu raczej poezji niż prozie.

Formy podawcze *O* przede wszystkim zasadzają się na poetyckiej wieloznaczności, osiąganey dzięki nasyceniu tekstu metaforą, aluzjami, symboliką, znaczącymi alogizmami, aż po groteskę włącznie, która to warstwa jest inkrustowana realistycznymi opisami autentycznych postaci oraz sytuacji. W tym kontekście poetycki sposób obrazowania wydaje się głównym spoiwem tych tak daleko posuniętych w swej autonomii segmentów utworu, które w tradycyjnej strukturze prozatorskiej rozsądziłyby tekst, czyniąc zeń zlepek przypadkowych obrazów, w dziele Wozniesińskiego zaś tworzą spójną strukturę o wyeksponowanej dominancie lirycznej.

Dzięki poetyckiemu sposobowi obrazowania Wozniesiński mógł też zrezygnować z przyczynowo-skutkowej zasady organizacji świata przedstawionego (generującej w utworach memuarystyki tradycyjnej fabułę) na rzecz zasady skojarzeniowej. W sukurs przychodzi plan fantastyki, pozwalający pisarzowi swobodnie operować poszczególnymi elementami tej konstrukcji bez jakiegokolwiek skrępowania. Nieograniczona swoboda montażu ciągów *quasi-zdarzeniowych* pozwoliła Wozniesińskiemu jednocześnie na nieograniczoną swobodę w zakresie form podawczych: od tradycyjnych form narracji i opisów

<sup>8</sup> Pojęcia „siuzet” w odróżnieniu od „fabuła” używam w znaczeniu, nadawanym mu obecnie przez badaczy radzieckich. Zob. P. Fast: *Przeciwstawienie „fabuła — siuzet” w literaturoznawstwie rosyjskim*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 6. Katowice 1982, s. 81—96.

po różnorodne chwytty kamery filmowej<sup>9</sup>, takie jak rejestracja obrazów i i ujęć w zwolnionym bądź przyspieszonym rytmie akcji, stosowanie techniki „najazdów”, nakładanie obrazów itp., aż po sposoby obrazowania właściwe filmom animowanym<sup>10</sup>.

Formy podawcze, dobór tworzywa oraz różnorodność faktury kojarzonych ze sobą w jedną całość elementów dzieła nierzadko przypominają technikę kolażu literackiego<sup>11</sup>. Toteż pod względem genologicznym *O Wozniesińskiego* to niewątpliwie zjawisko daleko posuniętego synkretyzmu. Przy tym rzecz nader osobliwa: cechy zewnętrzne dzieła wydają się sugerować, iż mamy do czynienia z tekstem tzw. literatury lekkiej, przeznaczonym dla rozrywki, a nie z dziełem o właściwościach bardziej ambitnej literatury pięknej. Skłania do takiego mniemania między innymi już sam początek utworu, obrazujący isticie komiksową sytuację z powieści fantastycznej:

Ktoregoś dnia w parne popołudnie przed burzą zapomniałem zamknąć lufcik i wleciała do mnie czarna dziura.

Pamiętam tylko, wygięła się rozsadzona rama okienna. Mój ubogi pokój jest najnędziejszy w całej osadzie, jego biedny wybrzuszony sufit zaczął trzeszczeć, jakby do tekturowego pudełka od tranzystora pakowano ogromny trzeszczący arbuz.

Pośrodku pokoju siedziała czarna dziura.

Była kulista, wypychała i rozsadzała sufit. Pojawiły się na nim pęknięcia. Posypał się tynk.

Majakowski mógł popijać herbatę ze słońcem, dlaczego ja nie miałbym zjeść obiadu z czarną dziurą?

Przerażony wcisnąłem się w kąt.

(s. 5)

Jeśli ponadto weźmiemy pod uwagę fakt, że *O Wozniesińskiego* to utwór, w którym każdy segment-rozdziałik (a jest ich kilkadziesiąt) zaczyna się od litery „O”, o której to literze już na początku — a więc w miejscu wyeksponowanym — autor z całą powagą twierdzi, że ze względu na największą częstotliwość tej litery w języku rosyjskim jest ona cechą rosyjskości... — wszystko to powinno skłaniać do traktowania omawianego utworu jako odmiany pop-literatury. Tymczasem bardziej wnikliwa lektura dalszych partii tekstu spoza pozornie lekkiej formy pozwala dostrzec „gębę” W. Gombrowicza, a mianowicie: wyjątkowo poważną ideowo-artystyczną koncepcję dzieła, której istota polega — jak się wydaje — przede wszystkim na totalnej negacji stereotypów funkcjonujących wówczas w świadomości estetycznej nie

<sup>9</sup> Por. J. Wojnar: *Estetyka i wychowanie*. Warszawa 1964, s. 33 i n.; zob. ponadto: E. Siemińska: *Zastosowanie metody analizy dzieła filmowego w badaniu dzieła literackiego*. W: „Zeszyty Naukowe UL”. Seria I. Łódź 1965, s. 187 i n.

<sup>10</sup> Zob. np. opis interieru oraz zachowania się bohatera zaczynający się od słów: „Otworzyłem szerzej skrzypiący lufcik...” W: A. Wozniesiński: *O...*, s. 132; dalej cytuję tekst według tegoż wydania, podając jedynie stronę.

<sup>11</sup> R. Nycz: *O kolażu tekstowym*. „Teksty” 1978, nr 4, s. 9—29.

tylko oficjalnej krytyki oraz znakomitej większości twórców radzieckich, ale także i rzesz czytelnicych Kraju Rad.

Z głębin z zakamarków zdawałoby się niespójnej konstrukcji tego zlepku „kawalków” świata przedstawionego wyziera zwarty program estetyczny — swoisty manifest pisarza, zawierający propozycje na tyle ważne, że ich wydobyć na światło dzienne przez bardziej jednoznaczne stematyzowanie bynajmniej nie będzie czasem straconym, jak to nieśmiało sugeruje jedna z recenzentek polskiego wydania dzieła Wozniesińskiego<sup>12</sup>.

W wielopłaszczyznowej strukturze omawianego utworu, obok wzmiankowanych już elementów świata przedstawionego, równie ważne miejsce zajmuje problematyka autotematyczna. Przy tym należy podkreślić, że występuje ona nie tylko we fragmentach, które tworzą warstwę bezpośrednich uwag na temat pisarstwa, roli twórcy czy funkcji sztuki w życiu społecznym i jej miejsca w dziejach ludzkości, ale też w samym sposobie organizacji świata przedstawionego, w strategii nadawczej itp., słowem — przemawia autotematyzm do odbiorcy przez całokształt struktury tekstu.

Na czym więc polega *novum* propozycji ideowo-estetycznej, do czego autor *O* zmierza?

Jak sygnalizowano już wcześniej, główna strategia estetycznego *credo* Wozniesińskiego wydaje się polegać na całkowitej negacji estetyki zastanej, która zrodziła się na skutek nienormalności życia duchowego w Kraju Rad, a zwłaszcza schorzeń w zakresie funkcjonowania literatury i sztuki spetryfikowanej dzięki estetyce normatywnej, opartej na odgórnym nakazach i zakazach. Toteż główny postulat, jaki wylania się z dzieła Wozniesińskiego, to prawo twórcy do nieograniczonej, niczym nie krępowanej wolności w dziele kreacji świata przedstawionego.

Rangę tego zagadnienia Wozniesiński uzasadnia rolą sztuki, jaką odgrywała w dziejach ludzkości i jaką powinna odgrywać nadal w naszych czasach — czasach totalnego zagrożenia już nie tylko jednostki czy poszczególnych warstw społecznych, ale całej ludzkości, totalnego zagrożenia na Ziemi. Szansę odwrócenia tego stanu rzeczy, powstrzymania postępującej dehumanizacji, a zwłaszcza szansę pokierowania rewolucją naukowo-techniczną w pożądanym dla ludzkości kierunku daje właśnie twórczość, jedynie twórcza postawa bowiem potrafi łączyć ludzi, a nie dzielić.

Z tej przyczyny właśnie ani sztuki, ani nauki nie można zamykać w granicach jednego państwa, muszą one mieć charakter ponadnarodowy, ponadpaństwowy, jak było to w dziejach ludzkości zawsze, gdy nie stała temu na drodze niewłaściwie uprawiana polityka; dlatego też nie należy sztuki jednego narodu lub państwa przeciwstawiać czy wywyższać ponad osiągnięcia innych<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> J. Nowak: *Poezja wspomnień*. „Nowe Książki” 1986, nr 6, s. 59—60.

<sup>13</sup> Problem ten po raz pierwszy w okresie przełomu lat pięćdziesiątych był zasygnalizowany wprost przez E. Jewuszenkę w *Prologu*. Zob. M. Ściepuro: *Poetyka E. Jewuszenki*. Wrocław 1977, s. 89.

Wobec takiej koncepcji staje się jasne, dlaczego Wozniesiński sięgnął po chwyt wprowadzenia do utworu wątku fantastycznego z czarną dziurą o imieniu *O*. Instrumentalne wykorzystanie tego motywu bowiem okazało się dogodnie nie tylko jako spoiwo różnorodnych niespójnych części świata przedstawionego utworu o cechach piśmiennictwa sylwicznego<sup>14</sup>, ale też jako sposób pełniejszego wyrażenia kompleksu złożonej problematyki. Podkreślając jedność sztuki i nauki, tożsamość postawy uczonego i twórcy, których metody oraz produkt wysiłków wspólnie prowadzą do poznania świata, autor *O* lansuje tym samym ideę, iż sztuka, której akt twórczy w głównej mierze opiera się na intuicji, jest w stanie przekroczyć ograniczenia poznania racjonalnego i dzięki sztuce właśnie człowiek jest zdolny do poznawania świata o innych wymiarach, świata, jaki prezentuje fantastyczna czarna dziura. Konsekwencją tej koncepcji jest negacja kolejnego stereotypu funkcjonującego dotychczas w świadomości estetycznej — negacja tzw. zdroworozsądkowego podejścia do dzieła sztuki, negacja prymitywnie pojmowanego realizmu<sup>15</sup>, a co za tym idzie — wszelkiej ludomanii itp., słowem — negacja wyznaczników lansowanych dotychczas przez zunifikowaną krytykę radziecką oraz różnych ideologów z najwyższych trybun państwowych.

Stąd właśnie tak energiczne wypady pod adresem krytyki, stąd tak często pojawiające się motywy roli talentu, stosunku do tradycji itp.<sup>16</sup>

Otchłań bliżej nie określonego zagrożenia, zięjącego z „czarnej dziury”, która wchłania wszystko (niepostrzeżenie wchłonęła też Picassa), to próba wykazania, jak krucho są podwaliny zdroworozsądkowych przesłanek świadomości *homo sapiens* wobec niezmiernego obszaru nieznanego świata. Świat ten jawi się jako groźny żywioł, jako potęga irracjonalna, umysławiająca człowiekowi — za pośrednictwem różnorodnych znaków — niepojętość zjawisk. Toteż autor, uzyskawszy w zaświatach zawartą w jednym Słowie odpowiedź na główne nurtujące go pytanie, z chwilą powrotu do rzeczywistości — zapomina, jak to Słowo brzmiało. Zmysły ludzkie, rozum i pamięć są zatem zawodne.

W ten sposób Wozniesiński zmierza ku problemowi określenia wymiaru ludzkich możliwości, wymiaru ludzkiej kondycji, wykazując, jak niewiele znaczy dzieło rąk i umysłów nawet najwybitniejszych twórców, jakich zna współczesność; ukazuje ich miałość wobec potęgi świata zewnętrznego, miałość nie tylko biologiczną, lecz także w sferze poznania, ograniczoność

<sup>14</sup> Zob. R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1984.

<sup>15</sup> Zob. S. Poręba: *Drogi rozwoju porewolucyjnej prozy rosyjskiej*. Katowice 1981, s. 76 i n.

<sup>16</sup> Znamienna jest pod tym względem wypowiedź A. Wozniesińskiego w artykule pod charakterystycznym tytułem *Структура гармонии* z podtytułem *Ответ критику Адольфу Урбану*. Publikacja jest repliką poety na krzywdzący autora *Antyświatów* artykuł A. Urbana. Zob. A. Вознесенский: *Прорады духа*. Москва 1984, s. 429—439.



ludzkich możliwości nie tylko wobec tajemnic wszechświata, ale też spraw ziemskich, takich jak żywioł wojny, totalitaryzm, zagrożenie ze strony techniki itp.; ukazuje ich bezbronność, kruchość pomysłów, nikłą skuteczność poczynań na rzecz obrony własnej, na rzecz zwalczania panoszącego się zła.

Nieprzypadkowo świat przedstawiony dzieła Wozniesińskiego wypełniają postaci wampirów będących symbolem zła, z którym ludzkość nie jest w stanie sobie poradzić, gdyż zło wydaje się tkwić w samym człowieku i stąd — rzecz paradoksalna — działa on wbrew własnemu rozumowi.

Jest to kolejny sygnał zagrożenia, a zarazem kolejny postulat, swoisty apel o zrozumienie, iż wspólny twórczy wysiłek, otwarta postawa twórcza wobec innego człowieka oraz całego świata — to jedyna dla ludzkości szansa na obecnym etapie dziejów. Stąd właśnie ranga szeroko traktowanego pojęcia twórczości, utożsamianie tego pojęcia ze sztuką życia, z każdą twórczą postawą w dowolnej sferze działalności ludzkiej.

Pozory zabawy autora w incypitowe „O”, zaczynające wszystkie bez wyjątku rozdziałiki utworu<sup>17</sup>, czy zderzanie ze sobą segmentów o skrajnie „umownych” formach wyrazu z partiami tekstu o realistycznej manierze obrazowania, jak też wprowadzanie w tok narracji różnorodnych wtrętów-alogizmów, pozornie nie mających w strukturze dzieła żadnej motywacji — wszystkie te chwytły w świetle przedstawionej koncepcji znajdują swoje głębsze uzasadnienie: jest to świadoma demonstracja aktu twórczego jako najdalej posuniętej idei wolności twórczej, idei podyktowanej faktem, iż racjonalne przesłanki okazały się zawodne, a estetyka oparta na nakazach i zakazach w swej konsekwencji stała się dla sztuki zabójcza.

W ten sposób nowy gmach estetyki (acz w świetle dziejów sztuki europejskiej już dość tradycyjny) konstruuje Wozniesiński na tle demontażu wówczas wciąż obowiązującej w ZSRR estetyki normatywnej. Pozostawmy jednak na inną okazję wydobywanie kolejnych przykładów demontażu estetyki lat minionych (takich m.in., jak negacja funkcji dydaktycznych dzieła literackiego czy zasad partyjności oraz „ludowości”), już przedstawione obserwacje wykazują bowiem, iż wbrew pozorom *O* Wozniesińskiego to nie prześmiewki<sup>18</sup> ani też próba odejścia autora *Antyświatów* od spraw poważnych w kierunku zainteresowań pop-literackich, lecz oryginalna i jakże wówczas — na początku lat osiemdziesiątych — jeszcze na czasie propozycja programu estetycznego opartego na spójnym światopoglądzie nowocześnie myślącego, świadomego najnowszych zdobyczy nauki twórcy, bazującego na tradycjach kulturowych

<sup>17</sup> Niestety, tłumaczka polskiego wydania tego wymogu w ogóle nie przestrzega.

<sup>18</sup> Por. przyp. 12 oraz rec.: K. Sieniawski: *Pożeracz dziur*. „Kultura” 1986, nr 10, s. 10; D. Owczuk: *Czytelnia na Brackiej*. „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 9, s. 13; zob. ponadto: W. Mucha: *Proza poetów. Zapis lektury utworów J. Jewtuszenki „Tam, gdzie rosną jagody” i A. Wozniesińskiego „O”*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 12. Katowice 1986, s. 91—106.

nie tyle poszczególnych nurtów, ile raczej w skali globalnej<sup>19</sup>. W jednej z odautorskich refleksji w *O* idea ta brzmi następująco: „Tylko dzięki niej, dzięki kulturze odnajdą nas w strumieniu świadomości świata, wspomną nas i nasz wiek [...]” (s. 70).

Genetycznie awangardyzm Wozniesińskiego w znacznej mierze miał zatem charakter odtwórczy, poeta korzystał bowiem z doświadczeń awangardy pierwszego trzydziestolecia naszego wieku, nie zdradzając przy tym szczególnych upodobań do jakiegokolwiek konkretnego spośród istniejących wówczas kierunków; wybierał selektywnie tylko to, co było mu przydatne w realizacji własnej oryginalnej poetyki. Przy tym czynił to jawnie<sup>20</sup>, wręcz ostentacyjnie odwołując się do co wybitniejszych twórców, od symbolistów poczynając, a na oberiutach kończąc.

W specyficznych warunkach literackiej odnowy doby Chruszczowa, jak też i później, w epoce tzw. rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego, poezja Wozniesińskiego pełniła funkcje typowe dla sztuki awangardowej: z jednej strony zdecydowanie dystansowała się wobec estetyki zastanej<sup>21</sup>, z drugiej zaś strony poeta konstruował własne *credo* estetyczne przez permanentne podnoszenie problematyki autotematycznej na przestrzeni całej swej drogi twórczej. *O* Wozniesińskiego jawi się zatem jako programowe wsparcie praktyki twórczej poety.

Znamienne przy tym, iż przedstawiciele moskiewskiej awangardy poetyckiej okresu chruszczowskiej odwilży (a zwłaszcza A. Wozniesiński ze swoją przebojową, a dla wielu wręcz szokującą nowoczesnością) rychło doczekali się opozycji ze strony nurtu podskórnie rozwijającego się równolegle z ich twórczością, a mianowicie tzw. liryki cichej, wydobytej na światło dzienne przez krytykę dopiero z końcem lat sześćdziesiątych, który to nurt był przezeń traktowany jako kontynuacja tradycji słowianofilskich<sup>22</sup>, czyli — można by rzec — nurt antyawangardowy.

Ponowne odrodzenie się poezji *stricte* awangardowej w łonie ugrupowań materialistów czy konceptualistów<sup>23</sup> nastąpi dopiero w latach osiemdziesiątych wraz z pojawieniem się kolejnej „nowej fali” poetów, którzy dziś mogą wypowiadać się pełnym głosem dzięki gorbaczowskiej głośności. Jednak ich

<sup>19</sup> Zob. przyp. 16; zob. ponadto: Л. Тимофеев: *Феномен Вознесенского*. „Новый мир” 1989, №2, s. 239—256.

<sup>20</sup> S. Pollak: *Wjeście na scenę*. W: idem: *Srebrny wiek...*, s. 223.

<sup>21</sup> Wyjątek stanowią wiersze Wozniesińskiego, zwłaszcza z wczesnego okresu twórczości, w których poeta porusza problematykę Zachodu. Wyrażane są tu wpływy estetyki zastanej, przejawiające się głównie w tendencyjności naświetlania podnoszonych zagadnień.

<sup>22</sup> Zob. M. Ściepuro: *Z zagadnień ewolucji poezji rosyjskiej ostatniego trzydziestolecia*. W: „Studia i Materiały. Filologia Rosyjska” T. 7. Zielona Góra 1988, s. 53—64.

<sup>23</sup> М. Эпштейн: *Концепты... Метаболы. О новых течениях в поэзии*. „Октябрь” 1988, №4.

poetyckie eksperymenty niewiele mają wspólnego z propozycjami awangardy moskiewskiej epoki chruszczowowskiej odwilży, w tym też i z propozycjami Wozniesińskiego, które dla nich dzisiaj są już chlebem powszednim<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Zob.: *Русская альтернативная поэзия XX века*. Ред. Т. А. Михайлова. Москва 1989.

Мариан Сцепуро

**АНДРЕЙ ВОЗНЕСЕНСКИЙ — ПОЭТ АВАНГАРДА  
ЧЕТВЕРТОГО ПОКОЛЕНИЯ**

Резюме

Более пристальный взгляд на творчество А. Вознесенского убеждает нас в том, что оно играло роль, присущую авангардному искусству, ибо, резко противопоставляясь нормативной эстетике соцреализма, поэт, благодаря своей поэтической практике, а также автотематической проблематике, конструировал свое собственное эстетическое *credo* на опыте авангарда первых десятилетий нашего века. Это положение подтверждает анализ его произведения под заглавием *O* — своеобразного манифеста, провозглашающего право писателя на полную свободу творческого созидания.

Marian Ściepuro

**ANDREJ WOZNIESIENSKI — AVANT GARDE POET OF THE FOURTH  
GENERATION OF SOVIET POETS**

Summary

A closer review of the total writings of A. Wozniesiński shows up that they fulfilled a function typical for avant garde art, since radically withdrawing himself from the currently accepted aesthetics, the poet at the same time by his practical creations and the permanent autothematism consistently constructed his own personal aesthetic *credo*, basing on the experiences of the avant garde representatives of the first decade of our century and his own experiments. This is confirmed, among other things, by analysis of his poem entitled *O* — a specific manifesto of the writer, voicing the right of the creative artist to completely unconstrained freedom in the work of creation.

**BUS**