



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Powrót do korzeni : Władimira Sorokina język pozarozumowy

**Author:** Lidia Mięsowska

**Citation style:** Mięsowska Lidia. (2013). Powrót do korzeni : Władimira Sorokina język pozarozumowy. "Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica" (T. Spec. (2013) s. 185-198).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Lidia Mięowska

Uniwersytet Śląski  
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej  
Zakład Historii Literatury Rosyjskiej  
42-205 Sosnowiec  
Ul. Gen. S. Grot-Roweckiego 55

### Powrót do korzeni. Władimira Sorokina język pozarozumowy

Twórczość dramaturgiczna Władimira Sorokina, choć rozciągnięta w czasie (lata 1985–2009), niezmiennie pozostaje świadectwem deklaracji, za jaką uznać można pewną wypowiedź pisarza w wywiadzie udzielonym Siergiejowi Szapowalowi, o tym, że literatura jest dla niego „sztuką układania słów w określonej kolejności”, a nie zwierciadłem realnego życia. Pisarstwo to dla autora *Kolejki* dziedzina „wyłącznie estetyczna, jak obrazy lub gliniane naczynia; to martwy materiał, po prostu papier i farba drukarska”<sup>1</sup>. W takich wypowiedziach pobrzmiewają niewątpliwie echa wpływów tradycji rosyjskich futurystów, do związków z którymi Sorokin sam nawiązuje w wywiadzie, opisując ewolucję swoich poglądów na sztukę i estetykę<sup>2</sup>.

Doświadczenia socartowskie z lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, jakie były udziałem debiutującego w 1989 roku pisarza, pomogły Sorokinowi wypracować specyficzny warsztat pisarski i ugruntowały przekonanie, że dzieło sztuki to spisana na papierze wypowiedź, bez względu na jej poziom literacki. Z kolei narastające przez lata praktyki pisarskiej zainteresowanie „totalitaryzmem literatury” – według określenia Michela Foucaulta, twierdzącego, że literatura usurpuje sobie prawo do władania duszą i umysłem człowieka, mając go czy wręcz paraliżując<sup>3</sup> – szło w parze z odkrywaniem przez Sorokina absurdu, groteski i obłąd w życiu i literaturze. Świadczy o tym cały dorobek pisarza, lecz najpełniej idee te manifestują się w jego dramaturgii, szczególnie w sztuce *Dostoevsky-trip* (Dostojewski-trip) z roku 1997.

---

<sup>1</sup> В культуре для меня нет табу. Владимир Сорокин отвечает на вопросы Сергея Шаповала, [w:] Владимир Сорокин, *Собрание сочинений в двух томах*, Москва 1998, t. 1, s. 10. Cyt. za: Alicja Wołodźko-Butkiewicz, *Grabarz literatury rosyjskiej? (Spory wokół Władimira Sorokina)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 3, s. 74.

<sup>2</sup> В культуре для меня нет табу..

<sup>3</sup> Pisze o tym Alicja Wołodźko-Butkiewicz, *op. cit.*

W tym miejscu trzeba przypomnieć, że teksty Sorokina nie zawsze są łatwe w odbiorze ze względu na „chorobliwą skłonność do ukazywania obszarów wzbudzających wstręt”<sup>4</sup>, jaką przejawia autor *Cukrowego Kremla*. Inklinacje owe uzewnętrzniają się w obrazach patologii, dewiacji seksualnych, skatologii, w żywym, ale także niecenzuralnym języku ulicy czy określonych grup społecznych lub zawodowych, jakim mówią postacie. A wszystko dlatego, że Sorokin, co starają się udowodnić krytycy analizujący wypowiedzi pisarza, nastawiony jest na terapię szokową wobec odbiorcy, pisze, by epatować, zaskakiwać, wprawiać w zdumienie, czyli wzbudzać absolutnie skrajne emocje u czytelnika. Jak dekadę temu zaznaczał już Wiktor Jerofiejew:

Rezygnując programowo z tytułu pisarza, Władimir Sorokin gotów jest przywdziać koronę głównego monstrum nowej literatury rosyjskiej, a zarazem jej świętego. [...] Spod naskórka tekstu wylania się słowny chaos i bełkot. Martwe słowo fosforyzuje wróżbami, szamanizmem, mistycznymi glossami, aluzyjnie napomykającymi, że istnieją jakieś inne, pozaziemskie światy<sup>5</sup>.

Jednak to właśnie specyfika dramaturgicznych tekstów Sorokina wpłynęła prawdopodobnie na to, że – jak to określa Paweł Rudniow: „наш [русский – L. M.] театр благополучно пропустил это явление: какая-никакая сценическая история есть, а драматургической судьбы нет”<sup>6</sup>. A szkoda, że wspomniana twórczość Sorokina pomijana jest przez literaturoznawców, bo jak zauważają nieliczni, którzy jednak pochyliłi się nad nią: „[...] пьесы Сорокина – это уникальный по своей стилистической целостности и писательской виртуозности опыт продолжения традиций русского театра абсурда, которые были насильственно прерваны разгромом ОБЭРИУ”<sup>7</sup>.

Zainteresowanie szeroko rozumianym absurdem wyraża się w zasadzie w każdej ze sztuk autora *Kolejki*. Mamy tu więc – na poziomie konstrukcji tekstów – klasyczny brak logicznego powiązania motywów oraz brak powiązania przyczynowo-skutkowego między scenami, a nawet w ramach konkretnych scen, dramaty pod wieloma względami są niespójne, ich poszczególne sceny-obrazy wiążą się ze sobą jedynie za pomocą jakiegoś absurdalnego rekwizytu, bohaterowie są rozmyci, schizofreniczni, poszukujący sensu i uzasadnienia dla swych działań. Fabuła staje się bardziej problemem komunikacji, problemem ciągle powracającym w konstrukcji kołowej oraz specyficznie zbudowanych dialogach, opartych na rytualizowanej mowie i rytualnym działaniu.

<sup>4</sup> Wolfgang Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, przekład, opracowanie, bibliografia polska i indeks osób Bronisław Kodzis, Wrocław, Warszawa, Kraków 1996, s. 594.

<sup>5</sup> Wiktor Jerofiejew, *Rosyjskie kwiaty zła*, Moskwa 2001, s. 28. Cyt. za: Alicja Wołodźko-Butkiewicz, *op. cit.*, s. 75.

<sup>6</sup> Павел Руднев, *Театральные впечатления*, „Новый мир” 2005, nr 11, s. 193.

<sup>7</sup> Максим Марусенков, *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*, Санкт-Петербург 2012, s. 113.

Trzeba jednak pamiętać, że wykorzystanie elementów teatru absurdu przez Sorokina w jego dramatach wiąże się ściśle z powrotem pisarza do tradycji eksperymentów językowych futurystów rosyjskich i oberiutów, na co wskazują krytycy<sup>8</sup>. Zatem właśnie ten krąg zagadnień znajdzie się w centrum niniejszych rozważań, pozostawiając absurdystyczne *sensu stricto* afiliacje (związki z zachodnim teatrem absurdu, estetyką absurdu, filozofią absurdu itp.) jako materiał do kolejnych badań.

Jak już zostało powiedziane, swoje doświadczenie sztuki Sorokin wyraża uciekając się do tradycji rosyjskiego teatru absurdu, sygnowanych działalnością OBERIU. Krytycy zgodnie potwierdzają, że absurdystyczne tendencje w rosyjskiej literaturze związane są z twórczością oberiutów, kontynuujących pozarozumowe eksperymenty kubofuturystów, mimo że w swoim manifeście – jak pamiętamy – odżegnywali się od języka pozarozumowego, mówiąc wprost: „нет школы, более враждебной нам, чем заумь”. Ale, jak przekonuje dalej Walerij Greczko: „эту резкость тона можно объяснить скорее полемическим задором и личными разногласиями Введенского и Туфанова, чем действительным положением вещей”<sup>9</sup>. Wiaczesław Iwanow upatruje korzeni rosyjskiego teatru absurdu w sztuce Wielimira Chlebnikowa *Госпожа Ленин* (Pani Lenin), którą zestawia z utworem *Ostatnia taśma Krappa* Samuela Becketta oraz tekstem Aleksandra Wwiedenskiego *Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник)* (Pewna liczba rozmów, albo przerobiony na czysto zbiór tematów), twierdząc:

Пьеса Хлебникова абсурдна в философском смысле, который сближает ее с духовной атмосферой современного Запада. Пьесы Введенского и Хармса заумны семантически: описываемые в репликах и ремарках ситуации невероятны, содержат семантические противоречия. В других пьесах Хлебникова были приближения к таким построениям, но они нигде не доведены до такого приближения к нарушению семантических основ языка, как у Введенского и Хармса<sup>10</sup>.

Na marginesie można dodać, że inni krytycy znajdują kolejne paralele między zachodnim teatrem absurdu i twórczością oberiutów. Dla przykładu Jurij Charmardiuk zestawia *Łysą śpiewaczkę* Eugene’a Ionesco z *Jelizawietą* Bam Daniila

---

<sup>8</sup> Zob. m. in. Максим Марусенков, *op. cit.*; Марк Липовецкий, *Голубое сало поколения, или два мифа об одном кризисе*, <http://www.srkn.ru/Criticism/lipovetskiy.shtml> [30.08.2012]; Илья Калинин, *Голубое сало языка. Металингвистическая утопия Владимира Сорокина*, „Вестник пермского университета” 2012, nr 1; Максим Марусенков, *Заумный язык в романе Владимира Сорокина «Голубое сало» как средство отражения социокультурной ситуации в России 1990-х годов*, „Вестник пермского университета” 2012, nr 1.

<sup>9</sup> Валерий Гречко, *Словотворчество в поэтике Хармса и Введенского*, <https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicn/93/02gre.pdf> [12.06.2012].

<sup>10</sup> Вячеслав Всеволод Иванов, *Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории*, [w:] *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*, Москва 2000, s. 278, cyt. za: Максим Марусенков, *op. cit.*, s. 206.

Charmsa<sup>11</sup>, dowodząc, że to już Charms podjął w swojej sztuce kwestie owej „tragედии языка”, problem mówienia i komunikacji. Aleksandr Kobrinski, analizując z kolei *Przypadki* Charmsa, konstatuje:

Хармс – вместе со своим другом Введенским стал родоначальником литературы абсурда, которая представляет собой не тотальное отсутствие смысла, а наоборот – иной, не укладывающийся в обыденную логику смысл, разрушающий, как правило, устоявшиеся логические связи<sup>12</sup>.

W takim ujęciu absurd, rozumiany jako kategoria artystyczna, wydaje się bardzo bliski dyskursowi pozarozumowemu, nastawionemu także na generowanie wymykającego się, nieuchwytnego, ruchomego sensu.

Nie sposób więc, śledząc związki Sorokina z artystyczną praktyką OBERIU, pominąć milczeniem bliskość jego twórczości dramaturgicznej z teatrem absurdu. Tym bardziej, że sam pisarz przyznaje się – z jednej strony – do inspiracji osiągnięciami oberiutów, z drugiej zaś – wskazuje na to, że znaczący wpływ na jego życie i twórczość, a co za tym idzie, na swego rodzaju „absurdystyczny” światopogląd, wywarły traumy (zarówno psychiczne, jak i fizyczne) okresu dziecięcego. W jednym z wywiadów wyznaje: „Мое детство – это смесь прелестной подмосковной природы, которая, на мой взгляд, вообще уникальна, и агрессии. Агрессия исходила со стороны школы, уличных хулиганов, родителей, а с другой стороны, природа – такая прелестная”<sup>13</sup>. W zasadzie każdy jego wywiad zawiera informacje o tym, że jego osobowość, także pisarska, kształtowała się na skutek niezwykle wrażliwienia na otaczający go świat i wyrażała się zawsze w emocjach balansujących na granicy trwogi/koszmaru i zachwytu („смесь ужаса и восторга”). Odczuwanie świata w jego skrajnych i często ambiwalentnych przejawach stało się więc dominantą twórczości Sorokina, określa jej poetykę, ale i problematykę, o czym sam mówi:

Это сочетание персиков с невидимой, но ужасающей картиной насилия и есть одна из моих литературных тем. Меня всегда привлекала полярность жестокости и человеческого унижения. Для меня это живое место. Вообще, возможность насилия человека человеком это настолько впечатляющий феномен, что он меня не только постоянно возбуждает, но и стимулирует мое творчество<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Юрий Хамардюк, *Сравнительный анализ пьес Э. Ионеско «Лысая певица» и Д. Хармса «Елизавета Бам»*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/uha2.html>, [10.09.2012]. Por. także: idem, *Способы построения текста абсурда у Д. Хармса*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/uha1.html>, [10.09.2012]. Zob. też literaturę krytyczną na ten temat dostępną na: [www.library.ru/2/lit/sections.php?a\\_uid=20](http://www.library.ru/2/lit/sections.php?a_uid=20) [10.09.2012].

<sup>12</sup> Александр Кобринский, *Даниил Хармс*, Москва 2009, s. 416–417.

<sup>13</sup> Владимир Сорокин, *«Самый замечательный читатель – это, конечно, в России»: интервью*, [w:] Борис Соколов, *Моя книга о Владимире Сорокине*, Москва 2005, s. 69.

<sup>14</sup> *Литература как кладбище стилистических находок: интервью*, беседовала Серафима Рол, [w:] *Постмодернисты о посткультуре*, Москва 1996, s. 124.

Nie bez znaczenia dla tego, co i jak pisze Sorokin, pozostaje także jego poczucie braku wolności, wolności w ujęciu egzystencjalnym. Balansując na granicy gnostycyzmu i chrześcijaństwa, Sorokin wyznaje w kolejnym wywiadzie: „Видите ли, я всю жизнь чувствую жуткую несвободу. Нас ведь насильно вытолкнули в мир из утробы. За этим пошла череда насилия, которая не оставляет выбора – человек обречен жить. Так что смерть – величайшая надежда: есть конец, есть выход”<sup>15</sup>. I takim wyjściem nazywa literaturę i pisanie, przypominając wypowiedź Dmitrija Progowa o tym, że kiedy ów pisze, wszystko jest w największym porządku, ale kiedy tylko podnosi głowę znad kartki – wszystko staje się koszmarem. Zatem – przekonuje Sorokin – to literatura ma być środkiem uspokajającym dla pisarza, środkiem, który pozwoli mu zapomnieć się, oddalić się choćby na chwilę od koszmaru egzystencji.

Pozostając pod wpływem filozofów-egzystencjalistów i myślicieli, takich jak José Ortega-y-Gasset, Søren Kierkegaard, Lew Szestow czy Wasilij Rozanow, wypracował sobie Sorokin własny światopogląd, dzięki któremu udało mu się zbliżyć do absurdu (teatru absurdu, absurdu języka itd.). Według Sorokina przemoc rodzi się ze strachu, zatem absurd wydaje się najbardziej adekwatną formą zrozumienia i opisu świata przepelnionego przemocą i okrucieństwem.

Z pewnością właśnie dlatego językowe obrazy i motywy absurdu dominują w twórczości Sorokina, a szczególne ich nagromadzenie – jak zostało powiedziane – odnotowujemy w dramaturgii różnych okresów. Już w 1992 roku dramaturg na pytanie o jego miejsce w rosyjskiej literaturze odpowiadał: „Поближе к обериутам, к абсурду, к Введенскому”, a krytycy zgodnie dodawali:

Сорокин, как ни странно, продолжает давнюю традицию русского абсурдизма, представленную прежде всего Обериутами, которые противопоставляли дореволюционные клише новоречи молодого пролетарского государства. Изгнанный из официальной литературы абсурд как литературное течение продолжал жить в русской литературе<sup>16</sup>.

Taki stan rzeczy – jak się wydaje – łatwo było osiągnąć w realiach Związku Radzieckiego, gdzie – jak mówił Sorokin – „Вселенная СССР являлась театром абсурда. И мы до сих пор находимся в зале этого театра”<sup>17</sup>. Za jedną z podstawowych cech „rosyjskiego absurdu” pisarz uznał nierozłączność literatury i życia. W realiach, w których żył/żyje i tworzył/tworzy, bowiem zawsze i kierowcy, i tak-sówkarze, i urzędnicy, i politycy, i intelektualiści, i w zasadzie każdy człowiek to poniekąd bohater literacki – zawsze jest autorem bądź aktorem przedstawienia w codziennym teatrze absurdu.

<sup>15</sup> *Вести из онкологической клиники*, беседовали Петр Вайль, Александр Генис, „Синтаксис” 1992, nr 32, s. 142–143.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>17</sup> Z wypowiedzi Władimira Sorokina o Rosji dla „Le Nouvel Observateur”. Tekst opublikowała Weronika Denisowa na stronie <http://inosmi.ru> 05.04.2007, 17:34. Korzystam z wersji elektronicznej dostępnej na <http://subscribe.ru/archive/media.news.online.inosmi/200704/06090531.html> [07.09.2012].



Debiut literacki Sorokina to jednocześnie jego pierwszy zwrot w stronę gry z językiem pozarozumowym, który posiada zdolność do tworzenia nieuchwytnych sensów i bez-sensów. Jak dowodzi Maksim Marusienkow, już w opowiadaniu *Заныв* (Zapływ, 1979–1988) pojawia się tajemniczy, częsty u Sorokina, leksem BORO, pozbawiony znaczenia, lecz pełniący ważną funkcję w tekście, bo organizujący centra znaczeniowe. Usunięcie go z tkanki tekstu nie pomaga w odnalezieniu sensu zawartych w utworze wypowiedzi, zatem tak użyty leksem można określić mianem pozarozumowego (*заумь, заумный*)<sup>18</sup>.

Dokładnie w ten sposób zbudował Sorokin sztukę *Землянка* (Ziemianka, 1985), w której umieszcza wyrywkowo pozarozumowe leksemy i dzięki temu deformuje i dekonstruuje różne dyskursy przynależne bohaterom, burząc w ten sposób całościowy układ tekstu.

Fabula *Землянки* jest trudna do opowiedzenia ze względu na fakt, że stanowi ona szereg następujących po sobie rozmów żołnierzy przebywających na froncie. Bohaterowie „prowadzą” wojnę, siedząc w obozie i planując, jak ją wygrają, śnią na jawie wielkie swoje zwycięstwo i cały czas czekają, rozmawiając o wrogu, o jedzeniu, paleniu, pocie i zwycięstwie. Ich bierność jest przytłaczająca, tak jak przytłacza ich samych wojenna codzienność, w której tkwią beczynnienie. W zachowaniu bohaterów rozpoznajemy cechy klasycznych już par postaci teatru absurdu, czyli np. Vladimira i Estragona czy Lucky’ego i Pozza z *Czekając na Godota* Becketta – umieszczonych w jakimś „gdzieś”, działających wyłącznie w języku. O bohaterach Sorokina też nie potrafimy powiedzieć więcej niż to, że są gdzieś i że ich działania, czyli rozmowy, mają charakter rytualny, prowadząc ich do dosłownego końca – żołnierze z *Землянки* w przeciwieństwie do bohaterów Becketta doczekują się wreszcie – ostatecznie spada na nich bomba nieprzyjaciela, kończąc w ten sposób ich egzystencję.

Stanowiące ośrodek działań czekanie na bombę (co wyjaśnia się dopiero w finale dramatu) kompani przerywają sobie czytaniem fragmentów artykułów i notatek prasowych. W rzeczywistości mamy tu do czynienia z absolutnie fikcyjnymi tekstami, które „udają” fragmenty prasy, ponieważ informacje w nich zawarte nie mają żadnego przełożenia na rozgrywające się w tle fabularne działania wojenne. Wszystkie „wycinki prasowe” należy raczej traktować jako przykłady dekonstrukcji kolejnych dyskursów przywoływanych przez Sorokina w sztuce.

„Artykuł” pierwszy stanowi jakby meldunek z frontu, nieoczekiwanie zakończony frazą „умели делать по-гнилому”, po której następuje chaotyczna wyliczanka słów i wyrażen określających różne sfery życia, połączonych przy słówkiem „по-гнилому”:

*Пухов:* В ночь 26–27 декабря на Курском направлении после продолжительной артподготовки умели делать по-гнилому. Мы делали по-гнилому, развертывали по-гнилому, и стаскивали по-гнилому, и клали по-гнилому, положение теплое по-гнилому, положение участливое по-гнилому [...]

<sup>18</sup> Zob. szerzej: Максим Марусенков, *op. cit.*

*Волобуев:* Не гони. Читай помедленней.

*Пухов:* (*продолжает медленней*) Распределитель веса **по-гнилому**, использование огня **по-гнилому**, отслаивание детей **по-гнилому**, окопная война **по-гнилому**, делание через чох **по-гнилому**, обрадование **по-гнилому**, тропинчатость **по-гнилому**, делать ворот **по-гнилому**, искроулавливатель **по-гнилому**, тайный маршрут **по-гнилому** [...] бронхиальные кнопки **по-гнилому**, буквопечатание **по-гнилому**, лошадиный инвентарь **по-гнилому**, истаро истаропно **по-гнилому**, четность ошибок **по-гнилому**, [...] поздравления **по-гнилому**<sup>19</sup>.

Być może w ten sposób Sorokin przypomina o materialnym wymiarze ludzkiej egzystencji, którą – nie bacząc na nasze protesty – rządzi fizjologia, procesy gnilne, rozkład i zanikanie. Jedno, co można z pewnością o tego typu zabawach językowych pisarza powiedzieć, to fakt, że stosuje tu (podobnie jak we wszystkich innych przywołanych fragmentach sztuk) ulubione figury retoryczne oberiu-tów, czyli np. opis-wyliczanekę, o czym można się przekonać przeglądając choćby twórczość Charmsa<sup>20</sup>.

W „artykule” czwartym, jaki czytają żołnierze, zatytułowanym *Переход количественных изменений боро в качественные* (Przejście ilościowych zmian boro w jakościowe) Sorokin imituje dyskurs filozoficzny, za pomocą którego opisuje się fenomen niejakiego „boro”:

*Пухов:* (*читает*) Это один из основных законов диалектики **боро**, объясняющий, как, каким образом происходит движение и развитие **боро**. Закон констатирует, что накопление незаметных, постепенных количественных изменений **боро** в определенный для каждого процесса момент с необходимостью приводит к существенным, коренным, качественным изменениям **боро**, к скачкообразному переходу от старого качества **боро** к новому. [...] Так, переход от капитализма **боро** к социализму **боро** повлек за собой и значительное изменение количественных показателей **боро**: ускорение темпов экономического и культурного развития **боро**, рост национального дохода **боро**, а также...

I jeśli wyciąć z tekstu ten, wydaje się, ulubiony przez Sorokina pozarozumowy leksem „boro”, to otrzymamy typowe rozważania w duchu dialektyki marksistowskiej. Używanie słowa „boro” we wszystkich możliwych miejscach w zdaniu nadaje mu w utworze Sorokina absolutnie abstrakcyjne znaczenie, porównywalne do znaczenia np. przyimeków. W żaden sposób nie można ustalić, czym jest „boro”, które z każdym zdaniem przemienia się w coraz bardziej tajemniczą, wszechobecną, metafizyczną wręcz substancję. Zapełniając wszelkie luki w dyskursie filozoficznym takim pozarozumowym leksemem, Sorokin dokonuje więc dekonstrukcji dialektycznego dociekania.

<sup>19</sup> Владимир Сорокин, *Землянка*. Sztuka dostępna na stronie Władimira Sorokina [www.srkn.ru](http://www.srkn.ru). Tę sztukę i wszystkie kolejne cytuję według wersji elektronicznych zamieszczonych na tej stronie.

<sup>20</sup> Zob. np. Daniil Charms, *Pijcie ocet, Panowie*, tłum. i wstępem opatrzył Jerzy Czech, Kraków 1997.



„Артикул” ósmy zbudowany jest na podobnej zasadzie – tutaj jako materiał do przeprowadzenia gry pozarozumowej służy radziecka poezja o Leninie. Tym razem Sorokin nie ogranicza się do operowania jednobrzmiącym słowem – ale wprowadza i żongluje w tekście wieloma pozarozumowymi leksemami morfologicznymi:

Имя Ленина снова и снова **влипаро** повторяет великий *народ*. И как самое близкое слово **урпаро** имя Ленина в сердце *живет*. И советская наша держава **барбидо**, и великих побед торжество – это Ленина гений и слава **карбидо** и бессмертное дело его. Мы в работе большой не устанем, **моркосы!** И сильней нашей Родины нет, если партии теплым дыханьем **обросы** каждый подвиг народа согрет. Я вам стихи читать начну, я расскажу вам, дети, **годо**, как в голод девочку одну Ильич однажды встретил **бодо**. Чтоб наша красная звезда была навеки с нами **мето**, тогда, в те трудные года, сражались мы с врагами **бето**. И Ленин очень занят был, но взял с собой малышку **пата**, ее согрел и накормил, достал с картинкой книжку **брата**. Среди больших и важных дел смог малое увидеть **кока**... Людей любить Ильич умел, умел и ненавидеть **вока**. Он ненавидел всех господ, царя и генералов **кало**, зато любил простой народ, любил детишек малых **мало**. И все ребята в наши дни растут, как сад весенний **упо**. Так пусть стараются они такими быть, как Ленин **вупо**.

Sorokin, jak widać, bardzo sprawnie bawi się tekstem – nie tylko wprowadza nowe „zaumnyje” słowa, ale „rozlewa” zaum’ na takie, które należą do języka normatywnego, by zyskały nowy sens (na skutek utraty swego wyjściowego), co można odczytać jedynie śledząc uważnie kontekst. Ponadto w zakończeniu tego fragmentu Sorokin doprowadza swoją zabawę jakby do granic absurdu – by całkiem rozmyć znaczenie i sens generowany przez cały tekst: „Его портрет – **обсосиум, говнеро**, его портрет – **обсосиум айя**. Портрет его, кто волею горепро соединил **обсосиум ойя**. Его портрет, который наши крупсы цветами любят украшать, – портрет того, кто в глубине обсупсы, как солнце, землю будет озарять”.

Wyróżnionych słów, wprowadzonych do sztuki przez Sorokina, ze względu na ich semantykę nie można prawdopodobnie nazwać w pełni językiem pozarozumowym, ponieważ konstruując te określenia zadbał, by asocjacje, jakie wywołują u odbiorcy, nosiły wyraźnie negatywny charakter: „кало” – кал, „обсосиум” – обсасывать, „говнеро” – говно, itd.

Jednak dopiero w ostatnim fragmencie „artykule” Sorokin osiąga mistrzostwo w zabawie językiem pozarozumowym. Część owa nosi tytuł *Пионеры N-ской части следят за чистотой котлов армейской кухни* (Pionierzy N-skiego rejonu dbają o czystość kotłów kuchni wojskowej) i brzmi następująco:

Они говорят, они говорят покажи котлы **гад** покажи котлы котлы покажи **гад дядя**. [...] Они все адо. Они все **адо гнидо**. Они говорят покажи котлы **гад дядя**. И мне котлы покажи чтобы я пото делал. Чтобы я **пото** делал покажи котлы, **адо гнидо**. Покажите мне миленькие мои покажите мне миленькие мои покажите. Покажите мне котлы, **адо гнидо**. [...] Покажи котлы, **гад адо**. **Адский гад**, покажи котлы. Там **сисо**. Там **сисо дядя**. Там **сисо**, **дядя гад**. Там **сисо**, **гад дядя**. Покажи котлы, котлы **гадо**, **пото гадо**, **дядя**. **Дядя**, покажи котлы, **гад**. **Дядя**, покажи котлы. Там **адо**. Там **адо гнидо**. **Гнидо**, **дядя**. **Дядюшко**. **Дядюшко**. **Дядюшко**. **Дядюшко**, покажи **сисо**. **Дядюшко**, покажи **сисо**.

Покажи котлы, дядя. Дяденька, покажи котлы. Дяденька покажи котлы. Дядюшко, дядюшко. Дядюшко. Покажи адо. Покажи адо, дядя. Адо. Адо покажи, дядя. Котлы адо. Котлы адо. Дай дядя адо. Дай адо. Гад, дай адо. Гадо дай адо.

Tutaj podobnie, wyróżnione słowa nie stanowią pod względem semantycznym elementów języka pozarozumowego, ponieważ wywołują określone skojarzenia: „адо” – ад, „гнидо” – гниды, „пото” – пот, „сисо” – сися, „гадо” – гад itd. Jednak pod względem funkcjonalności należą one do prawdziwego języka pozarozumowego, gdyż ich podstawowe znaczenie odgrywa tu drugorzędną rolę. To, co jest tutaj najważniejsze, to osiągnięte dzięki nim, dzięki ich brzmieniom oraz ich powtarzalności i nagromadzeniu, wrażenie absolutnego chaosu, niezrozumienia, absurdu. W ten sposób – jak trafnie zauważył swego czasu Lew Rubinsztein – Sorokin pokazuje, że jedyny dramat, jaki go interesuje, to „język (głównie język literatury), jego kondycja i poruszanie się w czasie”<sup>21</sup>.

Przedstawiony sposób czerpania z tradycji oberiutów nie jest u Sorokina jedyny. Jeszcze dalej dramaturg posuwa się w sztuce *Доверие (Zaufanie)*, gdzie obserwujemy eksperymenty z organizacją języka pozarozumowego na poziomie wyższym niż leksem – na poziomie suprasyntaktycznym.

Sztuka skonstruowana jako pięcioaktowy dramat produkcyjny jest kontynuacją eksperymentów prowadzonych na języku w ostatniej części *Нормы (Norma)*. Akcja toczy się w czasie „pieriestrojki” w jakimś zakładzie produkcyjnym, wśród działaczy partyjnych i pracowników. Tym razem Sorokin konsekwentnie od początku do końca buduje wrażenie, że jego bohaterowie porozumiewają się jakimś dziwnym, obcym, zaszyfrowanym językiem, słowami, które posiadają jakiś głęboki, utajony sens. I efekt ten osiąga nie dzięki zabawie wyszukаныmi neologizmami pozarozumowymi, lecz misternie przemyślanej zaskakującej łączliwości słów, niemającej odzwierciedlenia w żadnej gramatyce normatywnej. Owe „wynałazki” językowe nie są także żadnym prostym odstępstwem od skodyfikowanej normy językowej. W ten sposób pisarz stworzył w tym utworze płaszczyznę językową, która zaskakuje wielością wymyślonych przez niego samego paradoksalnych i absurdalnych wyrażań.

Dla przykładu: na pytanie żony, czy mąż – sekretarz komitetu – Pawlenko ma zaufanie do swoich ludzi, ten odpowiada:

Чувствую. Чувствую, как родовые прутья, как серую жесь. Мне это доверие – как ребристость. Я, может, и свищу в угол только потому, что доверяют. Знаешь, Томка, когда тебе доверяют по-настоящему – это... это как сплюнное большинство. Когда за спиной сиреневые насечки – тогда и линии друг на дружке. Вот ради этого я и работаю.

Pozarozumowy dyskurs rozwija Sorokin zestawiając ze sobą to, co w praktyce językowej jest nie do połączenia: „Конечно, мы теперь ускорили мясо, можно

<sup>21</sup> Лев Рубинштейн, *Предисловие к пьесе Владимира Сорокина «Пельмени»*, „Искусство кино” 1990, nr 6, s. 158 [tłum. moje — L. M.].

красить кишки”, albo: „Так резать деревом, так лепить гландами”. Często łączy ze sobą słowa o konkretnym i abstrakcyjnym znaczeniu: „подцепил передовую устранимость”, „смазываем относительное”, albo konstruuje porównania, w których obiekt porównania i jego środek zupełnie do siebie nie przystają: „Вот дурехи. Ржут, как патроны”, „Болт трубит, как ласточка: уйду, уйду!”. Brak logicznych powiązań cechuje także następujące po sobie zdania: „А получилось – четыре не поняли, раз, Есин понял – два, в Нижний Тагил не поехали – три” albo: „Так, значит, у нас вечер самокритики. Будем читать по губам”.

Osobną grupę eksperymentów językowych stanowi rozsadzanie znaczeń idiomów w wyniku tworzenia własnych, pozarozumowych zwrotów idiomatycznych (czasem wprowadzanych konstrukcją „że tak powiem” bądź „jak to się mawia” dla wskazania poziomu codzienności i powszechności ich użycia): „шей рычащее и поползет скользющее”, „тюрить мокрые отношения”, „выть и жонглировать мамой”. Posługując się idiomami, Sorokin w dużej mierze dokonuje także zabiegów „przerabiania” ich wersji funkcjonujących w obiegu normatywnym: „бросать слова на ветер” u Sorokina brzmi: „класть слова на ветер”, „делать свое дело” u Sorokina przyjmuje postać: „плавить свою скрепку”, „резать правду-матку” zamienia się w „резать пионера” itd.

Wszelkie tego typu zabiegi językowe dramaturg przeprowadza zazwyczaj po to, by pokazać przemiany, jakim ulega język w ostatnich latach oraz zasygnalizować obecną bez względu na czasy tendencję języka do skrótowości, zatem zjawiska, które na pewnym etapie jego ewolucji zmierza do tworzenia absurdów znaczeniowych, paradoksów, alogiczności itp., utrudniając odbiorcy zrozumienie komunikatu.

Językowe gry doprowadzone są przez Sorokina do absurdu i rzutują na całą warstwę stylistyczną, przez którą bardzo trudno przebrnąć – czytelnik nieobeznany np. z terminologią używaną w wypowiedziach bohaterów, czytając sztukę zastanawia się co chwila nad znaczeniem realnych technicznych terminów, które wydają mu się niedorzecznym zlepkiem liter (вагранщик, опока), brzmią jak najczystsze pozarozumowe leksemy.

Pozarozumowo-absurdystyczne intermedium znajdujemy także w sztuce *Дисморфомания* (Dysmorfomania). To złożona z trzech różnych części (wydzielonych nieformalnie, bo rozpoznawanych jedynie dzięki zmianie miejsca akcji) historia przypadków chorobowych (manii) różnych postaci umieszczonych w szpitalu psychiatrycznym, którym na koniec (po publicznej prezentacji ich historii choroby) zaaplikowano „инъекцию чистого гноя”, po czym przebrano ich w kostiumy teatralne, by mogli stać się bohaterami sztuk Szekspira – grającymi w (chorym) teatrze absurdu. Owo intermedium zawiera w sobie fragmenty różnych dyskursów, uduchowione wstawkami z języka pozarozumowego tak, by tworzyły zwartą całość wraz z użytymi w niej realnymi terminami (medycznymi, technicznymi, literackimi itd.), które czytelnik zobligowany jest zdekodować jako elementy języka pozarozumowego:

Машинное поступление, механическое разграничение структур, промодо, принадлежность к шатунному скользящему обеспечивает долговременную протяжку центрального гидроузла, являющегося опорным звеном системы. [...] **Клино опросто, аноро умаристо, холесто укаребо, морепобойно нормали, контроле нормомдело повыше, эффекте функко, эффекте пробило, эффекте обсто, эффекто биохимо, желудо эритрото.** Нет, рвать цепями, нет, рубить по суставам, нет, высверлить гипотоламус, нет, пилить ноги, нет, снятие кожи, нет, битье цепями, нет, рвать цепями, нет, битье цепью, [...]. **Николай Васильевич медленно встал, положил трясущимися руками книгу на край стола и произнес тихим, срывающимся голосом:** узоры на столе, узоры на скатерти, узоры на стенах, узоры на столе, узоры на скатерти, узоры на стенах, узоры на столе, узоры на скатерти, узоры на стенах, узоры на столе, узоры на скатерти, узоры на стенах, [...] Равновесие внутриутробного разлагающегося существа, своими формами напоминающего решения X партийной конференции, зависит от содержания белка в моче организма матери, а также от разведенных раздробленных рук, скрепленных стальными скобами ушей, намотанных на лопасти вентилятора кишок, склеенных силикатным клеем пальцев, промытых серной кислотой костей, [...] портретная слюна, пружинное богатство, подтяни, Василий, арахниды в жидком стекле, доминантный септаккорд, подтяни, Василий, арахниды в жидком стекле, доминантный септаккорд, подтяни, Василий, арахниды в жидком стекле, доминантный септаккорд, [...] высоковольтное правительство, любимый бомбометатель, обстояние фашистов, мавры затворов, инъекция чистого гноя, обстояние фашистов, мавры затворов, инъекция чистого гноя, обстояние фашистов, мавры затворов, инъекция чистого гноя, инъекция чистого гноя, инъекция чистого гноя, инъекция чистого гноя, инъекция чистого гноя, инъекция чистого гноя, инъекция чистого гноя.

Powyższy fragment sztuki, jak i wiele innych nie przywołanych tutaj, wydaje się bliski np. dadaistycznym wyobrażeniom różnorodnych technicznych wynalazków (*Młynek do czekolady* Marcella Duchampa czy *Parada miłości* albo *Kompozycja mechanistyczna* Francisca Picabii). Widać także, iż w przytoczonym intermedium Sorokin przechodzi na różne poziomy skomplikowania procesów językowych: stechnicyzowany suprasyntaktyczny język pozarozumowy przechodzi z czasem w czyste morfologiczno-fonetyczne formy języka pozarozumowego, czego świadectwem jest cytowane powyżej zdanie: „Клино опросто, аноро умаристо, холесто укаребо, морепобойно нормали, контроле нормомдело повыше, эффекте функко, эффекте пробило, эффекте обсто, эффекто биохимо, желудо эритрото”.

Zatem w pozornym chaosie i bez-sensie mamy u Sorokina przemyślaną konstrukcję zestawioną nie tylko na zasadzie podobieństw czy różnic brzmieniowych, jak to czynili poeci pozarozumowi (wystarczy wspomnieć tzw. „внутреннее склонение”<sup>22</sup> Wielimira Chlebnikowa), ale opartą także na znaczeniu – Sorokin bowiem komponuje bloki, świadomie zestawiając je pod względem tematycznym. I choć sens wypowiedzianych przez lektora słów, wypływających z głóśnika,

<sup>22</sup> „Внутреннее склонение” – to według Wielimira Chlebnikowa związki między niektórymi słowami różniącymi się od siebie zaledwie jednym dźwiękiem.

przesuwa się na drugi plan, to nie można powiedzieć, by całość pozbawiona była jakiegóś wewnętrznej logiki. Ponadto, stosując wielokrotne powtórzenia fraz, układów wyrażeń i pojęć (konkretnych słów) Sorokin dokonuje rytmizacji tej wypowiedzi, wprowadzając tym samym odbiorcę w dziwny, niemal hipnotyczny stan. Tutaj widać także ogromną siłę oddziaływania języka pozarozumowego na niektóre fragmenty wypowiedzi zawierające wyrażenia, frazy, pojęcia i terminy związane z konkretnymi dyscyplinami naukowymi, techniką, produkcją itd. Wplatanie ich w Sorokinowski dyskurs pozarozumowy powoduje, że – w przypadku czytelnika niezorientowanego w danej dziedzinie – tracą swój pierwotny sens. Zatem dla większości odbiorców usankcjonowane normą językową słowa odczytywane w kontekście „zaumi” (*заумь*) zyskują właśnie jej walor.

Przykłady odniesień do języka pozarozumowego zabaw słowem, jego brzmieniem i znaczeniem można odnaleźć u Sorokina w zasadzie w każdej jego sztuce w liczbie nieokreślonej. Można zaryzykować zatem stwierdzenie, że specyficzne, rozumiane po Sorokinowsku eksperymenty pozarozumowe dokonywane na języku dramatów, kształtują ich styl. Z pomocą pokazanych tutaj zabiegów w obrębie języka Sorokin konsekwentnie dąży do rozmywania sensu i/lub do jego zagęszczania, rozpleniania, dysseminacji (J. Derrida), by w efekcie tworzyć niezmiennie interesujące go groteskowe obrazy postaci, ujawniać ich absurdalną sytuację egzystencjalną.

Przedstawione tutaj w skrótowej formie przykłady tworzenia własnego „noworosyjskiego języka pozarozumowego” („новорусский заумный язык”) oprócz tego, że poświadczają zainteresowanie Sorokina tradycją awangardy XX wieku, zawsze są także doskonałym sposobem na to, by w krzywym zwierciadle pokazać zmęczonych życiem współczesnych Rosjan, uwikłanych mimo woli w polityczne zawieruchy, kulturę dla nich niezrozumiałą, choć swoją, bliską, rosyjską. Mieszaniu różnorodnych stylistycznych konwencji<sup>23</sup> (styl wysoki – niski, oficjalny – potoczny, archaizmy – neologizmy itp.) towarzyszy bowiem konstruowanie postaci hybrydowych z wykorzystaniem symulaków, zadaniem których jest trawestacja postaci historycznych bądź twórców i przedstawicieli kultury. Tacy są bohaterowie sztuki *Дисморфомания*, w której Hamlet to jednocześnie Romeo będący pacjentem, podobnie Ofelia „nakłada się” na Julię, która w istocie jest pacjentką. Parodystyczny efekt wzmacniają wypowiedzi bohaterów, z których wystarczy przytoczyć znany monolog „Być albo nie być?”, w ustach Sorokinowskiego *simulacrum* brzmiący następująco: „Быть или не быть – вот два вопроса. Что лучше для человека, для нормального человека – согласиться делать все как надо, или не соглашаться и не делать, как надо?”. Tą wypowiedzią Sorokin dotyka niezwykle ważnego problemu współczesności, którego sam doświadcza od lat, mianowicie terroru – wewnętrznego, społecznego, moralnego, emocjonalnego

<sup>23</sup> Władimir Sorokin sam podkreślał ten aspekt twórczości słowami: „Для меня принципиально важна граница слов, момент перехода из одной стилистики в другую, ломка стилистических архетипов”. Zob.: Владимир Сорокин, *Вести из онкологической...*, s. 140.

czy językowego, presji, trudnej do zniesienia i jeszcze trudniejszej do odrzucenia, która ogranicza nie tylko twórców w sytuacji politycznego zniewolenia, ale też zwykłego człowieka w najzwyklejszych przejawach życia codziennego. Z pewnością z tego powodu w jednym z wywiadów przyznaje się:

Мое отношение к бытию вообще, мягко говоря, сдержанное. Я очень хорошо понимаю Хайдеггера, который посвятил много страниц разработке проблемы заброшенности человека в этот мир форм. Каждое утро, открывая глаза, я испытываю крайнее удивление от того, что втиснут в это тело и опять просыпаюсь в этом мире, которое постепенно перерастает в состояние удрученности. [...] И соответствующее отношение к миру качественно не изменилось с годами. Оно не связано конкретно с этим государством, хотя, конечно же, вырасти в таком репрессивном обществе – значило усугубить это состояние. Это проблема психики, и решить ее для меня возможно лишь при помощи письма<sup>24</sup>.

W ten oto sposób Sorokin przyznaje poniekąd, że w swoich sztukach analizuje doświadczenie indywidualne i grupowe wobec transformacji ustrojowej, doświadczenie egzystencjalne, wyrażające się w podświadomie skrywanych pragnieniach, myślach, emocjach, mechanizmach działań. By osiągnąć cel, Sorokin szokuje jadowitą ironią, kpi ze świętości, zniesmacza obscenami, zaskakuje eksperymentami językowymi, wzbudza sensację<sup>25</sup>. Tym samym skazuje się często na niezrozumienie i potępienie, tak jak niegdyś czynili to oberiuci, o działaniach których z sarkazmem pisała krytyka:

Не rozumiecie? No pewnie! Po to się to robi.

[...] Chcą wykazać się erudycją, więc mówią o sprawach niezrozumiałych. To już Czechow powiedział o Oberiutach. Rzecz nie w tym. Nie w tym rzecz, że Zabłocki ma dobre wiersze, bardzo zrozumiałe i bardzo jambiczne z pochodzenia, nie w tym rzecz, że Wwiedenski ich nie ma, a jego okropna pozarozumowość trąci brednią, że *Jelizawieta Bam* to bezwstydnie cyniczny mętnik, z którego nikt „ni cholery nie rozumiał”, wedle powszechnego mniemania dyskutantów. Najważniejsze było pytanie, które żywiłowo wyrwało się z sali: Po co? Na co? Komu potrzebny jest ten bałagan?<sup>26</sup>

Podsumowując niniejsze rozważania należy stwierdzić, że działalność Sorokina pod wieloma względami przypomina aktywność oberiutów. Odmienne podejście prezentuje Władimir Sorokin np. w stosunku do odbiorcy, któremu – jak pisze Zinowij Zinik – oberiuci, pozostający niezachwianymi intelektualistami-idealistami, chcieli się przypodobać, by go w zawoalowany sposób wychować, by przekonać go, że jest jeszcze przed nim nadzieja na pozytywne przemiany

<sup>24</sup> *Текст как наркотик: Владимир Сорокин отвечает на вопросы журналиста Татьяны Рассказовой*, [w:] Владимир Сорокин, *Сборник рассказов*, Москва 1992, s. 123–124.

<sup>25</sup> Piszę o tym np. Irina Skoropanova konstatując krótko: „Алогизм, абсурдизм, шокотерапия – средства «встряхивания» читателя, разрывающие в его сознании привычные связи” – zob. Ирина Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, s. 262.

<sup>26</sup> L. Lesnaja, *ICUIREBO*, tłum. Henryk Chłystowski, „Literatura na Świecie” (OBERIUCI) 1990, nr 1–3, s. 125, 126.



polityczne. Sorokin zaś zachowuje wobec swoich czytelników – dodaje badacz – większą wstrzemięźliwość w sądach i stoi poniekąd obok postaci, którym udziela głosu. A współczucie, jakie ma dla nich, odbiorca może wyczytać jedynie ze sposobu, w jaki o nich pisze, z drobiazgowości w ujawnianiu szczegółów ich mowy<sup>27</sup>. Niemniej te dwa zjawiska, odległe w czasie, znacznie więcej łączy niż dzieli. Sorokin bowiem bardzo sprawnie wykorzystuje różne typy języka pozarozumowego<sup>28</sup>, rozwija je i wzbogaca, tworząc własny „noworosyjski język pozarozumowy”, będący żywym świadectwem przemian, jakie zachodzą nie tylko w języku jego bohaterów, ale i w ich świadomości, bo jak sam pisarz przekonuje: „Книга должна соответствовать времени, ее ритм должен совпадать с ритмом сегодняшней жизни”<sup>29</sup>. Niezwykłą aktualność swoich opowieści zyskuje zatem Sorokin dzięki zawieszeniu między tradycją a nowatorskimi eksperymentami językowymi, co pomaga sugestywnie wyrazić charakterystycznego dla literackiego postmodernizmu ducha pluralizmu, wielojęzyczności i multikulturowości.

### Return to roots. Vladimir Sorokin's zaum

#### (Summary)

The article is an attempt to show connections of Vladimir Sorokin with OBERIU's tradition as well as Russian futurism. The dramatist experiments with language creating his own version of postmodern zaum, thanks to that he can be called a real “word manipulator” (D. Tokariev). In this way Sorokin is always situated on the border of two orders: the past and the future one. At the same time he is an inheritor and continuator of Daniil Kharm's theatre of the Absurd, on the other hand he is also an innovator who introduces dramatic genre into the stage of surprising, aesthetic experiments.

**Key words:** Sorokin, oberiu, post modernism, contemporary Russian dramaturgy, transrational language.

<sup>27</sup> Ирина Скоропанова, *op. cit.*, s. 262.

<sup>28</sup> Mam tu na myśli rozróżnienia Geralda Janecka z jego pracy na temat klasyfikacji zaumi, o czym wspomina Maksim Marusienkow. Zob.: Максим Марусенков, *Абсурдопедия русской жизни...*, s. 71–82.

<sup>29</sup> Владимир Сорокин, «Мне не грозят какие-либо премии»: И пусть умрут толстые журналы, беседовал Алексей Беляков, „НГ Ex Libris” 1999, nr 12, s. 1.