


Michał Kózka  <https://orcid.org/0000-0003-3915-1773>

Wydział Polonistyki  
Uniwersytet Jagielloński  
michkozka@gmail.com

## Nieudana rewolucja (?) O dwóch poematach Władimira Majakowskiego

### Failed Revolution (?) On Two Poems by Vladimir Mayakovsky

**Abstract:** The aim of this paper is to present a detailed analysis and interpretation of two poems: *A Cloud in Trousers* (1915) and *At the Top of My Voice* (1930). The first, in the manner of an extended metaphor, announces the necessity of redefining the political and social reality, while the latter, concerns itself with the accounts settled in the Soviet reality. In the poet's lyrical (post-futuristic) attempts one can very often find a lively apologia for the ideas of the constructed system: support for revolutionary movements, a proposal to create generally accessible, universally comprehensible art for the masses. In a much later poem from the 1930s, Mayakovsky again and again, expresses his failure in conveying his political ideas and rebellion, which – in his opinion – has its cause in the misunderstanding of his work. These issues are often presented by the author of *The Bedbug* in the form of bitter irony, in a style and imagery distinctive of him. On the basis of texts by 20th century literature researchers, as well as in reference to the biography of Mayakovsky, the study analyses various themes and their execution in the selected works of the poet.

**Keywords:** poetry, avant-garde, Mayakovsky, socialist realism, revolution, Russian literature

**Streszczenie:** Celem niniejszego artykułu jest próba szczegółowej analizy oraz interpretacji dwóch poematów: *Obłok w spodniach* (1915) oraz *Pętnym głosem* (1930). Pierwszy za pomocą rozbudowanej metafory zapowiada konieczność redefinicji polityczno-społecznej rzeczywistości, drugi natomiast rozlicza sowieckie realia. W lirycznych (postfuturystycznych) próbach poety często doszukać się można żywej apologii idei budowanego systemu: poparcia ruchów rewolucyjnych, propozycji stworzenia ogólnodostępnej, ogólnozrozumiałej sztuki dla mas. W dużo późniejszym poemacie z lat trzydziestych Majakowski raz po raz, nierzadko w bezpośrednich odniesieniach, wyraża bunt, mający – jego zdaniem – swoją przyczynę w niezrozumieniu jego twórczości, jak również niedoskonałości realizacji politycznych założeń przez innych twórców. Te kwestie autor *Pluskowy* niejednokrotnie prezentuje w formie gorzkiej ironii, specyficznej jemu tylko stylistyki, a także w obrazowaniu. Na podstawie zarówno szkiców badaczy literatury XX wieku, jak i biografii radzieckiego poety studium przekrojowo analizuje rozmaite wątki oraz ich realizację w wybranej twórczości Władimira Majakowskiego.

**Słowa kluczowe:** Majakowski, poezja, awangarda, futuryzm, komunizm, rewolucja, literatura rosyjska

## Walczący o rewolucję, odrzucony przez rewolucję – Władimir Majakowski jako doskonałe dzieło bolszewickie

25 marca 1930 roku – dwadzieścia dni przed samobójczą śmiercią – Władimir Władimirowicz Majakowski podczas wystąpienia w Domu Komsomołu Krasnoj Priesni na wieczorze poświęconym dwudziestoleciu pracy artystycznej charakteryzuje uprzednio zaprojektowanego odbiorcę swoich utworów. W odczycie kreśli portret proletariackiego wieszczka, przedstawiając tym samym rys estetyki nowej sztuki. Wykład wygłasza w tonie rezygnacji i zawodu:

Tylko odbiorca robotniczy, tylko masy proletariacko-chłopskie, ci, którzy budują teraz nasze nowe życie, ci, którzy budują socjalizm i chcą, by rozpowszechnił się na całym świecie, tylko oni powinni stać się prawdziwymi czytelnikami, a poetą tych ludzi powinienem być ja. (...) Pamiętam, dwadzieścia lat temu zaczęliśmy debatę na temat nowego piękna. Mówiliśmy, że piękno marmurów muzealnych, wszystkie te Wenus z Milo z odrąbanymi rękami, całe klasyczne piękno greckie nie może zaspokoić milionów ludzi, którzy w zgiełkliwych miastach zaczynają nowe życie i którzy w przyszłości pójdą drogą rewolucji. Dzisiaj przewodnicząca zebrania tow. Kolcowa poczęstowała mnie w czasie referatu cukierkiem z napisem „Mossielprom”, z obrazkiem Wenus na wierzchu – Ta sama Wenus! A więc to, z czym walczę i walczyłem przez lat dwadzieścia, dzisiaj znowu wdziera się do życia. To samo wykoślawione stare piękno nawet przez papierek na cukierkach szerzy się u nas wśród mas, zatruwając znowu nasz mózg i zatruwając znowu nasze pojęcie o sztuce<sup>1</sup>.

Mimo wszystko uwagę zwraca jednak determinacja (ale również – co zapewne już wówczas wytykali złośliwcy – ogromna naiwność) autora *Pluskwy*. Na spotkaniu z Majakowskim, poza Aleksandrem Biezymińskim i Wiktorem Szkłowskim, nie pojawił się żaden z przedstawicieli ówczesnej literackiej elity. Narastająca latami niechęć, nierzadko wręcz wrogość, nadające ton literackiej dyskusji krytyki, spowodowały, że jubileuszową wystawę oraz towarzyszący jej wykład środowisko w swej masie zbojkotowało. Natomiast, co zaskakujące, na wieczorze tłumnie pojawiła się młodzież. To właśnie do niej Władimir Władimirowicz zwracał się pełen rozgoryczenia: „Bardzo się cieszę, że nie ma tu wszystkich tych pierwszorzędnych i zaplutyh estetów, którym wszystko jedno, dokąd iść i komu gratulować, byle był jubileusz. Nie ma pisarzy? Świetnie! Ale trzeba to zapamiętać”<sup>2</sup>. Na frustrację „wieszczka rewolucji” wpływ miały prze-

<sup>1</sup> *Wystąpienie w domu Komsomołu Krasnoj Priesni 25 marca 1930 roku na wieczorze poświęconym dwudziestoleciu działalności* [w:] *Włodzimierz Majakowski*, red. J.Z. Jakubowski, oprac. i tłum. F. Nieuważny, Warszawa 1965, s. 115–116.

<sup>2</sup> W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1965, s. 736.

de wszystkim dwa – co warto zaznaczyć – paralelne i równie istotne aspekty: osobisty oraz publiczny. Sfery prywatnej dotyczył trwający od 1929 roku, niegdys pełen namiętności, lecz w 1930 roku trudny i emocjonalnie wyniszczający, romans z aktorką Weroniką Połońską (w kręgu bohemy artystycznej zwaną Norą). Po niespełna roku związek stał się psychiczną torturą dla obojga kochanków. Połońską męczył fakt, że zdrada męża, Majakowskiego dręczyła niemożność posiadania ukochanej tylko dla siebie. Weronika Witoldowna postanowiła, że najodpowiedniejsze będzie stworzenie miłosnego trójkąta. Ten pomysł z kolei – co chyba dziwić nie mogło – niezwykle mocno irytował Władimira Władimirowicza<sup>3</sup>. Jedną z rozlicznych scen zazdrości Majakowskiego 14 kwietnia 1930 roku zakończyła się tragicznie. To właśnie po kłótni z Połońską poeta, zamknąwszy się w swoim gabinecie, popełnił samobójstwo, strzelając sobie w pierś z mauzera.

Z kolei w środowisku literackim autor *Lewą marsz* stawał się coraz bardziej niezrozumiały, a tym samym nieakceptowany, krytykowany, wreszcie: z powszechnej debaty niemal całkowicie wyrugowany. Zarzucano mu, że – na rzecz myśli proletariackiej – odszedł od estetyki romantyczno-rewolucyjnej. Rozliczeniowy, a przez historyków literatury uznany za niedokończoną uwerturę do wielkiego arcyepoematu utwór *Pełnym głosem*<sup>4</sup> (*Во весь голос*) w pisarskim światku przyjęty został negatywnie (a nierzadko po prostu krytykancko). W gazetach pisano, że Majakowski „zapomniał, jak się pisze wiersze”, a kole-dzy po piórze zaznaczali, że poeta w najnowszych pracach – między innymi w wierszu z 1929 roku *Jestem szczęśliwy* (*Я счастлив*) – świadomie „trwoni swój talent”<sup>5</sup>. Paradoksalnie to właśnie w ostatnim, niedokończonym utworze autor *Wam!* kreśli najistotniejszą dla historii pierwszej połowy XX wieku liryczną *summę* rosyjskiej współczesności:

Dłubiąc  
łajno przeszłości  
stwardniałe na kamień,  
przetrzęsając ciemnice wspomnień,  
być może  
traficie  
i na mnie (PG, 317)<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Zob. B. Jangfeldt, *Majakowski. Stawką było życie*, tłum. W. Łygaś, Warszawa 2010, s. 475.

<sup>4</sup> Tytuł omawianego poematu różni się w zależności od przekładu: albo *Pełnym głosem*, albo *Na cały głos*. W niniejszym tekście podaję formę zaproponowaną przez Adama Ważyka, z którego tłumaczenia korzystam.

<sup>5</sup> B. Jangfeldt, dz. cyt., s. 456.

<sup>6</sup> W. Majakowski, *Pełnym głosem (Pierwszy wstęp do poematu)*, tłum. A. Ważyk [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, oprac. A. Ważyk, Warszawa 1949. W utworach pochodzących z tego wydania w nawiasach podaję skrót tytułu cytowanego poematu Władimira Majakowskiego, numer strony znajduje się po przecinku.

Majakowski – a po latach przyznać należy, że robi to słusznie – sam siebie wpisuje w poczet literackich gigantów sztuki. „Stwardniałe na kamień” „lajno przeszłości” (woryginalne: „сегодняшнее окаменевшие говно”<sup>7</sup>) to – ujęte w dosłowność niewybrednej metafory – odniesienie do politycznych realiów, których – co wynika *ex definitione* – uczestnikiem jest sam poeta. O ile z całą mocą zaznaczyć należy, że wczesne pisarstwo Włodzimierza Majakowskiego w gruncie rzeczy wpisywało się w masowe ruchy kształtujące *homo sovieticus*, o tyle – według literackich, jak również osobistych świadectw poety – z całą stanowczością podkreślić należy to, że późniejsza próba wprowadzenia artystyczno-polityczno-społecznej rewolucji podejmowana była indywidualnie. Za czasów Stalina nie przeszkadzało to jednak w propagowaniu przez Związek Radziecki obrazu Majakowskiego jako wieszczka proletariatu, legendarnego demiurga komunizmu. Wizerunek autora *Pluskowy* w sowieckiej propagandzie szczegółowo omawia Piotr Zemszał:

Majakowski stał się wzorem poety epoki stalinowskiej, walczącego poety – rewolucjonisty, który swój talent oddał na służbę nowej cywilizacji. Dyskurs okresu stalinowskiego, poza oczywistym kultem wodza, stworzył wielu innych idoli, których zadaniem miało być wskazywanie drogi reprezentantom różnych środowisk. Dla robotników był to Aleksiej Stachanow, dla uczonych – Trofim Łysenko, dla lotników – Walerij Czałow, dla młodzieży – Pawlik Morozow itd. Wzorcem dla prozaików miał być Maksym Gorki, dla poetów – Majakowski. Sam Stalin w notatce adresowanej do Nikołaja Jeżowa pisał w 1935 roku: „Маяковский был и остается лучшим и талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и к его произведениям – преступление” [„Majakowski był i pozostaje najlepszym i najbardziej utalentowanym poetą naszej radzieckiej epoki. Obojętność wobec pamięci o nim oraz jego dzieł jest zbrodnią” – tłum. M.K.]. Poeta po śmierci stał się zatem nie tylko twórcą, niejako podmiotem radzieckiej propagandy, ale również jej przedmiotem, jednym z zadanych jej tematów<sup>8</sup>.

Spostrzeżenia Zemszała uzupełnić należy osobliwą historią, która wydarzyła się tuż po samobójstwie Majakowskiego. Krótko po błyskawicznym śledztwie (co warto podkreślić: trwało ono zaledwie kilka minut) wyjaśniającym okoliczności śmierci poety ciało Władimira Władimirowicza przewieziono, a wszelkich informacji dotyczących jego zgonu udzielać miały organy Zjednoczonego Państwowego Zarządu Politycznego – OGPU (Объединённое Государственное Политическое Управление):

<sup>7</sup> В. Маяковский, *Во весь голос. Первое вступление в поэму* [w:] tegoż, *Хорошо!*, Санкт-Петербург 2017, s. 406.

<sup>8</sup> P. Zemszał, *Wizerunek Władimira Majakowskiego w sowieckiej propagandzie kulturalnej w latach 1953–1957*, „Przegląd Rusycystyczny” 2020, nr 2, s. 172–173.

Od tej pory kontrolę nad biografią Majakowskiego objęło państwo radzieckie reprezentowane przez OGPU, o czym natychmiast się przekonali wścibscy dziennikarze: tego samego dnia do wszystkich redakcji gazet dotarło zarządzenie, zgodnie z którym wszelkie informacje o śmierci Majakowskiego mogły być rozpowszechniane wyłącznie za pośrednictwem agencji telegraficznej ROSTA. Tylko jedna popołudniówka leningradzka zdążyła opublikować notatkę na ten temat, zanim zaczęła obowiązywać zakaz<sup>9</sup>.

Sylwetka Majakowskiego już po śmierci stała się znacjonalizowanym produktem państwowej propagandy, który miał funkcjonować w roli wyidealizowanej zeświecczonej ikony, wzoru bolszewickiego agitatora, wreszcie – wytworu czasów radzieckich.

Władimir Władimirowicz, jak gdyby świadom tego, że za życia wypełnia w społeczeństwie rolę poety propagandzisty komunistycznej ideologii, z czasem zaczął się ze swoich powinności rozliczać. Jak zauważa Bengt Jangfeldt, w niedokończonym poemacie autor *Naszego marszu* dokonuje obrachunku z własną twórczością, prezentując tym samym osobiste rozważania na temat oceny swojej działalności przez potomnych:

Poemat *Na cały głos* oznaczał *comeback* Majakowskiego jako poety, ale tym razem nie za sprawą liryki miłosnej, tylko rozliczenia się z własną twórczością i refleksji nad jej oceną przez przyszłe pokolenia. Kontynuując wątek pojawiający się już w jego wcześniejszych utworach, poeta – wzorem Horacego i Puszkina – mógłby oznajmić: *exegi monumentum aere perennius*, to znaczy wzniosłem [sobie] pomnik trwalszy od spizu, tylko że tym razem z innego powstał on tworzywa. (...) Pomnik, który Majakowski pragnie wznieść, nie jest z kamienia ni z brązu, nie dla upamiętnienia jego i jego poezji, ten pomnik to socjalizm, a on budował go wspólnie z klasą robotniczą<sup>10</sup>.

W omawianym kontekście określanie postawy Majakowskiego mianem niejednoznacznej, a wręcz niekonsekwentnej, nie będzie żadnym nadużyciem. Nie sposób wyobrazić sobie mocniej zaakcentowaną przynależność ideową, wyrażoną *expressis verbis* w ostatnich słowach niedokończonego poematu: „jak legitymacją bolszewicką / wzniosę / wszystkie / sto tomów / moich partyjnych książek” (PG, 324). Tymczasem, jak zauważa Jangfeldt, Władimir Władimirowicz nie należał do partii (ten fakt zresztą niejednokrotnie wyrzucano mu publicznie, określając przy tym jego zachowanie jako pielęgnowany „nawyk burżuazyjny”), wielokrotnie sprzeciwiał się wszelkim formom subordynacji oraz zbiorowego przymusu, jak również nader często kwestionował poczynania bolszewików, stawiając się – co paradoksalne – w roli na poły apologety,

<sup>9</sup> B. Jangfeldt, dz. cyt., s. 504.

<sup>10</sup> Tamże, s. 456–459.

na poły dysydenta<sup>11</sup>. Poprzez taką strategię: konsekwentnego pozostawiania na uboczu radzieckich i, co istotne, sformalizowanych kolektywów literackich, walki o nową – samodzielnie zdefiniowaną – estetykę oraz formę poetyckiego wyrazu gromko zapowiadana rewolucja w oczach ogółu stała się jedynie butną tromtadracją naiwniaka. Dosadniej określił to Wiaczesław Połoiński na łamach „Nowego Miru”:

Proponuję jedynie oddzielenie w poezji Majakowskiego tego, co w niej najlepsze i autentyczne, od „majakowszczyzny”, tzn. od wszystkich tych odpychających i śmiesznych cech cyganerii, o których (...) wspominałem. Były one wstrętne u Igora Siewierianina, nie mniej wstrętne są u Majakowskiego, a może nawet wstrętniejsze, Siewierianin bowiem, burżuazyjny snob, indywidualista i esteta, nie przyoblekał się w togę ideologa proletariatu, nie podejmował się obrony kultury komunistycznej przed komunistami, nie organizował sobie grona z zer, które prawnem kaduka przypisują sobie zaszczyt posuwania naprzód historii literatury<sup>12</sup>.

Co niezwykle osobliwe, wśród krytyki literackiej działającej w ramach partyjnego mecenatu poezja Majakowskiego określana była mianem „niezrozumiałej”, a sam jej twórca, jak pisał Połoiński: „wrzeszczy, a nic nie potrafi dowieść”<sup>13</sup>. Paradoksalnie te same utwory zyskiwały na ogromnej popularności wśród masy robotniczej, a sam Majakowski urósł do rangi wieszczki proletariatu. Co ciekawe, projektowany przez autora *150 000 000* przewrót – immanentnie zanurzony w wir przemian politycznych – marginalnie dotyczył polityki *sensu stricto*:

Poetyka futuryzmu nigdy nie była bliska partii, niemniej po przejściu władzy bolszewicy próbowali przeciągnąć na swoją stronę lewicową w znakomitej mierze rosyjską awangardę, otwierając jej szersze niż uprzednio pole działania. Sytuacja zaczęła się zmieniać już w 1919 roku, gdy partia dostrzegła w twórczości futurystów konkurencyjną wizję komunistycznego społeczeństwa. Odebrała im możliwość przygotowania dekoracji na oficjalne uroczystości, a co gorsza – możliwość wydawania własnych czasopism. Awangarda straciła wpływ na politykę kulturalną prowadzoną przez Ludowy Komisarjat Oświaty<sup>14</sup>.

Futurystyczny zwrot Władimira Majakowskiego na mapie literackich tendencji XX wieku stanowi zjawisko arcywyjątkowe przede wszystkim dlatego, że autor *Pluskowy* pojmował awangardę jako formę wyrażania anarchistycznego sprzeciwu wobec ówczesnej cywilizacji. Kształtujące się na gruncie społeczno-politycznym

<sup>11</sup> Zob. tamże, s. 459–460.

<sup>12</sup> W. Woroszyński, dz. cyt., s. 599–600.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> X. Stańczyk, „Dzisiaj ma głos towarzysz Mauzer”. Rewolucyjna strategia literacka Majakowskiego, „Studia Litteraria Historica” 2013, nr 2, s. 334.

prądy wykorzystywano jako pretekst do wprowadzenia wówczas nowej estetyki. Ten społeczny, jak również społeczno-kulturalny aspekt bolszewickiego przewrotu omawia w książce *Rewolucja rosyjska* Sheila Fitzpatrick:

Maszyny – włącznie z „dobrze naoliwioną maszyną” społeczeństwa przyszłości – fascynowały artystów intelektualistów. Z kolei uczucia, duchowość, ludzki dramat i przesadne zainteresowanie psychologią jednostki wyszły z mody, często potępiano te pojęcia jako „drobnoburżuazyjne”. Awangardowi artyści, jak poeta Władimir Majakowski czy reżyser teatralny Wsiewołod Meyerhold, postrzegali rewolucyjną sztukę jako sojuszniczkę rewolucyjnej polityki w proteście przeciwko staremu, burżuazyjnemu światu. Jako pierwsi członkowie inteligencji akceptowali oni rewolucję październikową i oferowali swoje usługi nowemu rządowi radzieckiemu (...) – projektowali niefiguracyjne pomniki upamiętniające bohaterów rewolucji. Przywódcy bolszewicy wąpili jednak w nieodzowny sojusz futuryzmu i bolszewizmu, dlatego w sprawie klasyki zajmowali bardziej powściągliwe stanowisko<sup>15</sup>.

Nowa estetyka w twórczości lirycznej początkowo stanowiła syntezę śladów licznych, nierzadko skrajnych, poetyk: nihilistycznej, katastroficznej, ale również modernistycznej (czy wręcz neoromantycznej). Przykładami niech będą poemat *Człowiek* (Человек), w swym obrazowaniu wręcz romantyczny utwór *Moglibyście* (А Вы могли бы) oraz autobiograficzny poemat *Włodzimierz Majakowski* (Владимир Маяковский). Można przypuszczać, że obranie futurystycznego kierunku było dla Majakowskiego punktem wyjścia do dalszego kształtowania indywidualnie zdefiniowanej estetyki. Wydaje się, że taka postawa wpisywałaby się w *habitus*, który Peter Sloterdijk określa jako „przejście od gniewu przybierającego formę projektu do gniewu występującego w formie historii”<sup>16</sup>. Przy czym – godzi się przypuszczać, że użyte przez autora *Gniewu i czasu* pojęcie historii w tym kontekście rozumieć należy jako mitologizację figury artysty *par excellence*. Omawiając to zagadnienie, Boris Groys pisze:

(...) paralele między marksizmem a założeniami awangardzistów przekonują, że artyści ze swym projektem przebudowy życia konkurowali z siłą, której zadaniem również była totalna przemiana rzeczywistości, jednak raczej w oparciu o zasady ekonomiczne czy socjologiczne, a nie estetyczne. Projekt zakładający konieczność przemiany całego kraju – a w ostateczności także całego świata – w dzieło sztuki podporządkowane pojedynczej artystycznej zasadzie, stworzone przez kolektyw zjednoczony przez wspólne artystyczne koncepcje, inspirowany rosyjską awangardą w pierwszych latach po rewolucji, oznaczał podporządkowanie sztuki, polityki,

<sup>15</sup> S. Fitzpatrick, *Rewolucja rosyjska*, tłum. J. Bożek, Warszawa 2017, s. 108–109.

<sup>16</sup> P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, tłum. A. Żychliński, Warszawa 2011, s. 73.

ekonomii i technologii woli artysty. W istocie była to wola jednego Artysty, ponieważ tego rodzaju projekty totalne nie mogą być sumą wysiłków indywidualnych<sup>17</sup>.

## Osamotniony „trzynasty apostoł”. Cztery krzyki Majakowskiego

Właściwy początek lirycznej rewolucji Majakowskiego wyznacza – chyba najpopularniejszy – ukończony w 1915 roku poemat *Obłok w spodniach* (*Облоко в штанах*). Już w pierwszych słowach utworu mówiący – jak sam siebie określa: „trzynasty apostoł” – mocno akcentuje swoje posłannictwo:

Myśl waszą  
marzącą na rozmięczonym mózgu,  
jak lokaj spasiony na zatłuszczonej otomanie,  
będę drażnił o okrwawiony serca muskuł,  
bezczelny i zjadliwy wyznęcam się każdym zdaniem. (OWS, 25)<sup>18</sup>

Naszkirowany w otwierającej strofie obraz stanowi autoportret samego poety. Funkcję takiego przedstawienia Edward Balcerzan widzi w procesie (samo) stwarzania autorytetu<sup>19</sup>. Ten wytycza dychotomiczną relację pomiędzy „my” („ja” mówiące-tworzące staje się niejako *pars pro toto* proletariackiej zbiorowości) i „oni”. U autora *Pluskowy* to właśnie ogół znajduje swojego rzecznika. Jak podkreślał Wiktor Szklowski: „[Majakowski] nie obserwował ulicy z okna – uważał się za jej syna. Po dziecku oceniamy piękno matki, twarz, w którą wcześniej nie umieliśmy i baliśmy się spojrzeć”<sup>20</sup>. Plenipotent mas ma nie tylko działać na rzecz ogółu – ma też urzeczywistniać możliwie najgłośniejszy *vox populi*. Ten obraz wpisuje się w sformułowane niegdyś w *Buncie mas* spostrzeżenia José Ortegi y Gasset:

<sup>17</sup> B. Groys, *Narodziny realizmu socjalistycznego z ducha rosyjskiej awangardy*, tłum. M. Kmiecik [w:] *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, Kraków 2020, s. 240–241.

<sup>18</sup> W. Majakowski, *Obłok w spodniach*, tłum. M. Jastrun [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, dz. cyt.

<sup>19</sup> Zob. E. Balcerzan, *Włodzimierz Majakowski*, Warszawa 1984, *Klasyki Literatury XX Wieku*, s. 54.

<sup>20</sup> Tłumaczenie moje – M.K. W oryginale niniejszy fragment brzmi: „Не из окна смотрел поэт на улицу. Он считает себя ее сыном, а мы по сыну узнаем красоту матери, в лицо которой раньше смотреть не умели и боялись”, В.Б. Шкловский, *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*, составление А.Ю. Галушкина, А.П. Чуданова, комментарии и подготовка текста А.Ю. Галушкина, Москва 1990, s. 41.



Tam, gdzie istnieje porządek w sprawach publicznych, masa jest tym, co nie działa samo przez się. Taka jest jej misja. Pojawia się w świecie po to, by nią kierowano, by na nią wpływano, by ją organizowano – a nawet po to, by przestać być masą czy przynajmniej do tego celu zmierzać. Ale nie przysłała na świat po to, by to wszystko miała robić sama z siebie. Życie swoje musi odnosić do instancji nadrzędnych, jakimi są doskonalsze mniejszości. Można do woli dyskutować, jacy ludzie są doskonalsi; ale fakt, że bez nich – czy nimi będą ci, czy tamci – ludzkość nie istniałaby w tym, co dla niej najistotniejsze, nie powinien dla nikogo ulegać wątpliwości<sup>21</sup>.

Mówiący wchodzi zatem w rolę ideowego przewodnika społeczeństwa. Wobec tego sam język mówiącego podmiotu powinien wyjść poza konwencję stylu, aby stać się koherentnym z leksyką odbiorcy:

Język mówcy musi bowiem zostać przez słuchacza rozpoznany jako jego język: tyle że sprawniejszy, trafniej formułujący to, co słuchacz czuł jedynie, niósł w podświadomości, wytracał w domysłach. Jeżeli w potocznych zachowaniach żyją intonacje śmiechu i płaczu, kostycznej nagany i drobnodusznego rozgrzeszenia, dobitnego rozkazu i dziecinnej prośby, zdziwienia i ironii, ekstazy i ryszotkowych wyzwick, to orator nie ma prawa rezygnować z żadnej barwy mowy, jego paleta powinna zarówno powtarzać koloryty żywego słowa, jak i – wzmacniać, wyrażać<sup>22</sup>.

Oratorski wiersz Majakowskiego (termin Szklowski) w *Obłoku w spodniach* służy nie tylko wyrażaniu postulatów maszerujących „pięknych dwudziestoletnich”, ma on też w punkcie wyjścia na nowo definiować rzeczywistość: „na wszystkim co zrobiono / piszę »nihil«”. Negacja nie jest jednak celem samym w sobie. Punktem dojścia ma być przedstawienie nowych obyczajów, wychodzących poza dotychczasowy model życia. Wydaje się, że dlatego w poemacie segmenty o charakterze społecznym przeplatają się z intymnym, emocjonalnym wyznaniem jednostki. Skoro – z definicji – władza należeć ma do ludu, to każdy z jego przedstawicieli może mówić o tym, co dla niego istotne:

Jako zdeklarowany komunista autor *Obłoku w spodniach* afirmował etos robotniczy w swoich wierszach i poematach; nie tyle głosił w nich chwałę rewolucji, ile uczestniczył w niej za pomocą słowa. Robotniczy charakter poezji wynikać miał nie z pochodzenia społecznego autora czy z posługiwania się rejestrami językowymi typowymi dla klasy robotniczej – jakkolwiek włączanie elementów mowy potocznej było istotną cechą koncepcji języka poetyckiego Majakowskiego – lecz z podobieństwa pracy literackiej i pracy w fabryce. Poetę i robotnika postrzegał tak

<sup>21</sup> J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Zakrzewo 2016, s. 165.

<sup>22</sup> E. Balcerzan, dz. cyt., s. 56.

samo – jako wyspecjalizowanych pracowników, na której to analogii opierała się idea solidaryzmu awangardy artystycznej i klasy robotniczej<sup>23</sup>.

Nie dziwi zatem, że w utworze rozumowo skonstruowana idea powszechnej rewolucji estetycznej tworzy mariaż rozproszonych głosów oraz mozaikę uczuć:

Błagać o hymn,  
o oratorium!  
Samiśmy twórcy w gorejącym hymnie,  
w łoskocie fabryk i laboratoriów.

Co mnie do Fausta,  
z którym się Mefisto  
ślizga w feerii rakiet niebieskim parkietem!  
Wiem, że gwóźdź w moim bucie  
koszmarniejszy niż wszystko,  
co wycisnął z fantazji swej Goethe!  
(...)  
powiadam wam:  
najmniejsza z żywota okruszyn  
cenniejsza od wszystkiego, com zdziałał i zdziałam! (OWS, 35)

Charakter tekstu oraz rozpoznanie strategii twórczej poety niezwykle trafnie uchwycił i scharakteryzował Władysław Broniewski. W recenzji *Obłok w spodniach*, opublikowanej w 1924 roku na łamach „Nowej Kultury”, pisał:

Wydaje się czasami, że to już nie wiersz, ale krzyk, protest współczesnego człowieka, człowieka z wielkiego miasta przeciwko wszystkiemu, co go otacza i gnębi. Dlaczego ten krzyk? W imię czego ten protest? – pytamy, czytając *Obłok w spodniach*. Odpowiedź jest krótka. Cztery części tego poematu można by zatytułować, wedle słów Majakowskiego, „czterema krzykami: precz z waszą miłością! precz z waszą sztuką! precz z waszym ustrojem społecznym! precz z waszą religią!”. Majakowski, ten poeta wielkiego miasta i rewolucji, strząsa z siebie to, co w skrócie można by nazwać burżuazyjną psychiką. Wyrosły na podłożu materializmu i daleki od wszelkiej metafizycznej błagi (...) Majakowski to poeta nowego świata, świata tworzono-ego i rządzonego przez człowieka. I każdy, kto chce być i jest budowniczym owe-ego świata, odczuje, zrozumie, uzna za własną ideologię poety<sup>24</sup>.

Z całą mocą podkreślić trzeba jednak, że Majakowski, jak gdyby zdając sobie sprawę z „pięknoduchostwa” prezentowanych w utworze idei (a może również

<sup>23</sup> X. Stańczyk, dz. cyt., s. 336.

<sup>24</sup> W. Broniewski, *Publicystyka*, oprac. M. Tramer, Warszawa 2015, s. 54–55.

powątpiewając w powodzenie wyrażonego w *Obłoku...* estetycznego projektu), kreśli obraz artysty odrzuconego – skonfliktowanego ze światem. Paradoksalnie jednak ten fenomen wpisywał się w całościowy charakter sztuki awangardowej. W książce *Stalin jako totalne dzieło sztuki* zwraca na to uwagę Groys:

Nierzadko wysoko ceniona dzisiaj sztuka czasów wcześniejszych służyła ozdobie i chwale władzy. Znacznie ważniejszym jest jednak, że początkowe odrzucenie sztuki awangardowej, które uczyniło jej twórców wyrzutkami, z pewnością nie oznaczało, że artyści świadomie ubiegali się o taką pozycję i nie posiadali „woli władzy”. Wręcz przeciwnie – kto uważnie śledził ich teksty i praktykę, może stwierdzić: właśnie w sztuce awangardy artystyczna wola do zapanowania nad materiałem i do jego organizacji wedle podyktowanych przez artystę praw ukazuje bezpośredni związek z wolą władzy. Prowadzi to także do konfliktu pomiędzy artystą i społeczeństwem. Uznanie sztuki awangardowej przez historię sztuki, przyjęcie jej prac do muzeów nie oznacza jej zwycięstwa. Oznacza raczej jej porażkę w tym konflikcie i zarazem odszkodowanie ze strony zwycięzców, czyli społeczeństwa. To odszkodowanie przypieczętowało raz na zawsze porażkę, jej przegraną. (...) Tym samym to właśnie sztuka socrealistyczna (i podobnie mniej więcej sztuka nazistowska) osiągnęła pozycję, do której awangarda od początku dążyła – poza muzeami, poza historią sztuki, jako to, co absolutnie inne względem każdej społecznie akceptowanej normy kulturowej<sup>25</sup>.

Niegdyśjszy autorytet mas, rzecznik ulicy, przez swoich pobratymców zostaje gremialnie wyśmiany, a poetycki talent mówiącego przyrównany do „długiej i sprośnej anegdoty”. Utwór Majakowskiego wymyka się przywołanej wyżej konstatacji Groysa. Poemat – choć kojarzony jedynie z kontekstem politycznym – zyskuje charakter traktatu romantycznego i w pierwszej kolejności winien być rozpatrywany w tym paradygmacie. Oto jednostka gotowa do ideowego przewodnictwa odrzucona zostaje jednocześnie przez ukochaną, jak i współwyznawców tej samej idei. Fenomenem *Obłoku...* dotyczy przede wszystkim – co zauważa Balcerzan – rozdwojenia podmiotu na „ja” i „nie-ja”<sup>26</sup>. Siłą rzeczy niedookreśleniu ulega adresat lirycznej wypowiedzi: zbrutalizowany język przechodzi płynnie w poetykę czułego wyznania, by ponownie zhardtzić, zyskując metrum płaczu albo przekleństwa<sup>27</sup>. W tekście nie brak znamion buntu egzystencjalnego, jak również niezgody na obecny porządek świata. Swą wieloaspektowością poemat znakomicie wpisał się w nastroje społeczne, zyskał wiele pochlebnych opinii. Sam Władimir Władimirowicz chwalony był w kręgach ówczesnej elity intelektualnej:

<sup>25</sup> B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Warszawa 2010, s. 17–18.

<sup>26</sup> Zob. E. Balcerzan, dz. cyt., s. 57–60.

<sup>27</sup> Zob. В.В. Шкловский, dz. cyt., s. 41.

*Obłok w spodniach* – młodzieńczy, buntowniczy monolog – Pasternakowi nasunął skojarzenia z młodymi, zbuntowanymi bohaterami powieści Dostojewskiego. Z kolei Gorki po zapoznaniu się z nim wykrzyknął: „Taką rozmowę z Bogiem czytałem tylko w Księdze Hioba”. Pomimo pewnych słabości kompozycyjno-strukturalnych wiersz – biorąc pod uwagę okoliczność, że Majakowski napisał go w wieku dwudziestu–dwudziestu jeden lat – jest imponującym osiągnięciem. Dzięki ładunkowi emocjonalnemu i karkołomnym metaforom poemat zajmuje centralną pozycję w twórczości poety, a poza tym stanowi wspaniałe kompendium wiedzy o wszystkich ważnych tematach jego utworów, zarówno tych wcześniejszych, jak i późniejszych<sup>28</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że zaproponowana w poemacie autorska poetyka, jak również nowa – wyrosła na awangardowym gruncie – liryczna estetyka w poezji rosyjskiej stanowią zapowiedź zupełnie nowej koncepcji twórczej. Koncepcji, którą wielokrotnie chętnie naśladowali epigoni. W 1927 roku pisał o tym Połoński: „*Obłok w spodniach* pozostawił wyraźny i trwały ślad w rozwoju poezji rosyjskiej. Jeżeli całe pokolenie twórców rosyjskich końca XIX wieku wyszło z *Płaszczka* Gogoła, to całe pokolenie poetów rosyjskich okresu 1915–1922 wyszło z Majakowskiego *Obłoku w spodniach*”<sup>29</sup>.

Uczucia poety niezrozumianego przez współczesnych, zawiedzionego i w swym środowisku wyobcowanego wyraża napisany w 1930 roku (w wyniku samobójczej śmierci – niedokończony) utwór *Pełnym głosem* (*Во весь голос*). Należy tu zaznaczyć, że Majakowski tekst ten zaprezentował na wykładzie podczas wystąpienia w Domu Komsomołu Krasnoj Priesni na wieczorze poświęconym dwudziestolecu pracy artystycznej, o którym wspominałem wyżej. Na uwagę zasługuje tu istotna zmiana, która zaszła w procesie autokreacji podmiotu. Dostrzec możemy to już w pierwszej strofie wstępu do *Pełnym głosem*:

I może profesor  
   wam powie,  
 sypiąc z rękawa  
   uczone wywody,  
 że gdzieś tam  
   żył pewien człowiek –  
 piewca kipiącej, a wróg surowej wody.  
 Zdejm okularów rower,  
   profesorze!  
 Sam ja o sobie  
   wszystko  
   wyłożę.

<sup>28</sup> B. Jangfeldt, dz. cyt., s. 72.

<sup>29</sup> W. Woroszyłski, dz. cyt., s. 599.

Ja, asenizator  
                   i woziwoda,  
 wezwany byłem  
                   na front rewolucji,  
 bym służył  
                   w pańskich poezji ogrodach –  
 tej baby kapryśnej  
                   – porzucił. (PG, 317)

Badając problematykę twórczości autora *Lewą marsz*, nie sposób pozostać obojętnym wobec przemiany „trzynastego apostoła” w „asenizatora i woziwodę”. Jak to się stało, że niegdyś przekonany o swojej wartości, butny i pyszałkowaty wieszcz rewolucji po niespełna dwóch dekadach przekonuje się o swoim osamotnieniu oraz izolacji? Tę kwestię próbuje rozwiązać biograf Majakowskiego. Jak podkreśla w swojej książce Jangfeldt, Władimir Władimirowicz już za życia czuł zawód wynikający z niedoceny, wręcz odrzucenia przez społeczeństwo. Podobnie rzecz miała się z jego karierą polityczną:

W poemacie *Na cały głos*, będącym politycznym manifestem, pobrzmiewa ten sam ból i rozpacz, z którymi mamy do czynienia we wcześniejszych utworach, na przykład *Obłoku w spodniach*, gdzie autor: „obśmiany na uciechę tłumom,/ jak dowcip sprośny i oblesny/ widzi przez góry czasy idącego ku nam/ którego nikt z was nie widzi, współcześni!” (...). Majakowski był samotny „jak ostatnie oko/ idącego do ślepych człowieka” – jak ujął to szesnaste lat wcześniej w wierszu *Ja (Kilka słów o mnie samym)*. Na wstąpienie do partii było już jednak za późno. Na wiele rzeczy było za późno<sup>30</sup>.

Z całą pewnością przedstawiony w utworze gorzki zawód mógł wynikać z konsekwencji niewłaściwych decyzji osobistych, jak również tych podejmowanych na niwie publicznej. Pamiętać należy jednak, że Majakowski do samego końca (potwierdza to przywoływany tu odczyt na wieczorze jubileuszowym) wierzył w możliwość zrealizowania szerokiego projektu artystycznej rewolucji. Do takiej – zdaniem Szklowskiego – doszło w wierszu. Nie udało się natomiast u odbiorców. Wszak w obu poematach liryczny bohater zostaje obśmiany, a zapowiedzi „trzynastego apostoła” zlekceważone. Stąd, wierząc wciąż w możliwość realizacji swojego projektu, musi przyjąć inną rolę: „Powstają dwa kontrastowe obrazy: z jednej strony – »jeden leje z polewaczki, drugi kropi z ust swe rymy, bubki, głupki, przyjemniaczki«, idylliczne, spokojne i filisterskie obrazki. A z drugiej – »woziwoda«”<sup>31</sup>. Komunistyczny krytyk Zinowij Papierny w swoim artykule podkreśla, że „poezja Majakowskiego jest monolitem”.

<sup>30</sup> B. Jangfeldt, dz. cyt., s. 461.

<sup>31</sup> Z. Papierny, „*Pelnym głosem*” [w:] Włodzimierz Majakowski, dz. cyt., s. 245–246.

Radziecka nowomowa propagandy, również tej literackiej, nie jest – by rzecz eufemistycznie – najfortunniejszym punktem odniesienia. Przywołany fragment recenzji ostatniego poematu Majakowskiego stanowi li tylko świadectwo wpiśywania się twórczości autora *Pluskowy* (twórczości właśnie lat trzydziestych) w bolszewicką agitkę. Być może właśnie żal lub – jak powiedziałby Émile Durkheim – anomia Majakowskiego wywołana została nie samym faktem braku rewolucji jako takiej, ale – co znamienne i mimo nowych artystycznych prądów paradoksalne – zaistnieniem jej tylko w aspekcie społeczno-politycznym. Nie zaistniała zapowiadana przez poetę „Rewolucja Ducha”. Podkreślić należy, że Majakowski właśnie ten estetyczny przewrót stawiał na pierwszym miejscu. Bardziej niż przewodnikiem „buntu mas” widział siebie w pozycji mistrza „rządu dusz”. Zaznaczał to wielokrotnie, najdobitniej w *Liście otwartym do robotników* (zamieszczonym w „Gazecie Futurystów”):

Jedynie wybuch Rewolucji Ducha oczyści nas od łachów starej sztuki (...). Nikt nie może wiedzieć, jakimi ogromnymi słońcami będzie oświetlone przyszłe życie. Może artyści w stubarwne tęcze przeistoczą szary kurz miast, może z łańcuchów górskich będzie rozbrzmiewała niemilknąca gromowa muzyka zamienionych we flety wulkanów, może fale oceanów zmusimy do przebierania sieci przeciągniętych z Europy do Ameryki strun. Jedno jest dla nas jasne – otworzyliśmy pierwszą stronę najnowszej historii sztuki<sup>32</sup>.

Wydaje się, że kluczową kwestią w myśleniu o stosunkach społecznych pozostawała romantyczna namiętność, którą Majakowski wiernie wyznawał do końca<sup>33</sup>. W ostatnim poemacie widać to aż nader wyraźnie.

### „Z mięsa cały, człowiek cały”

Nie ulega wątpliwości, że estetyka futurystyczna (którą Majakowski w Rosji realizował) szła w parze niemal ze wszystkimi postulatami leninizmu, czy szerzej: kształtującego się socjalizmu. Warto pamiętać jednak o tym, że autor *Lewą marsz* w ramach wyrażania apologii rewolucji wciąż walczył o nową estetykę, a rewolucję postrzegał jako przemianę nie tyle w obrębie tendencji politycznych, ile artystycznych! Znakomitym przykładem takich prób są utwory *Rozkaz dla armii sztuki* (*Приказ по армии искусств*), definiujący zasady poetyki nowej sztuki, oraz *Nasz marsz* (*Наш марш*). Ten ostatni stanowi świadectwo niezwykłego poetyckiego kunsztu w obrębie rytmiki (wykorzystuje dziedzictwo właśnie rosyjskiej poezji), formy oraz symboliki (tu na przykład: biblijny

<sup>32</sup> W. Woroszyński, dz. cyt., s. 260–261.

<sup>33</sup> Zob. X. Stańczyk, dz. cyt., s. 354.

potop przyrównany do ogromu masy ludzkiej zaangażowanej w kształtowanie nowego świata). Oba teksty cechuje wyjątkowość oraz niepowtarzalne nowatorstwo formy. Podobnie jest w ostatnim poemacie Majakowskiego, lirycznym testamencie *Pełnym głosem*. Osobisty poemat stanowi niejako podsumowanie porewolucyjnego etapu twórczości autora. Na kartach utworu Majakowski z niemałym żalem rozlicza realizację wprowadzanych przez lata postulatów estetycznych. Rewolucja widziana oczami poety powędrowała w niezamierzoną przezeń stronę, z czym futurysta-nowator nie mógł się pogodzić.

Będący na antypodach estetycznych oraz ideowych prozaik Andriej Płatonow tak charakteryzuje sylwetkę Władimira Majakowskiego:

[Majakowski] nie o uczonych i nie o idiotach marzył: wszelkie bogactwa, całą wspaniałość swojej duszy, nawet nieśmiertelność gotów był oddać za „jedno słowo czułe, człowiecze”. Potrzebował człowieka, człowieka prawdziwego, który zdolny byłby pojąć misję poety, ale też jego dumę płynącą z wewnętrznego odczucia własnego geniuszu. „Jedno słowo czułe, człowiecze” byłoby dla poety nie do przyjęcia, gdyby wypowiedziano je jako zwykłe pocieszenie, z pobłażliwości wobec nieszczęsnego biedaka: słowo to winno pomieścić w sobie pełne rozumienie roli poety oraz jego ducha, w żadnym razie nie może być skażone jałową litością czy zawodzeniem bezradnego współczucia. To wszystko minęło. (...) Sami winniśmy dołożyć wszelkich starań, by trud zawierzony nam i подарowany przez poetę w każdym z nas przemienił się w szlachetną siłę zdolną wzbogacić naszą naturę, moc zdolną wyprowadzić nas z peryferii egoizmu i ograniczoności ku przestrzeniom wielkiego świata<sup>34</sup>.

Autor *Wykopu*, jak gdyby między wierszami, zwraca uwagę na niezwykle ważną rolę, jaką dla literatury – rosyjskiej, ale również światowej – odegrała twórczość Majakowskiego. Co symptomatyczne, Płatonow, prześmiewca epoki radzieckiej, świadomie pomija „bolszewickość” liryki, nierzadko (zwłaszcza w pierwszych latach twórczości) bezrefleksyjnie oddanie komunizmowi czy też butę sowieckiego poety. W miejsce tych oczywistości Władimirowi Władimirowiczowi przypisuje pozornie dlań sprzeczne cechy, będące charakterystyczne poetom wielkim, ponadczasowym, a zatem: uczuciowość, czułość, empatyczność oraz refleksyjność. Śmiało można stwierdzić, że głos Płatonowa w recepcji twórczości autora *Pluskowy* nie wybrzmiał należycie. Do dziś przecież Majakowski (zwłaszcza przez pryzmat twórczości porewolucyjnej) postrzegany bywa raczej jako umizgujący się nomenklaturze agitator, pośledni bolszewicki lirnik szarpiący instrument z żarliwie hartowanej niegdyś stali, grafoman ze skłonnościami do megalomanii, niemogący oprzeć się dyskretnemu urokowi władzy. W istocie pisarz uległ pokusie niebezpiecznego zbliżenia, wręcz naginania się w jej kierunku. Stało się tak dlatego, że Majakowski sam, na gruncie nowej

<sup>34</sup> A. Płatonow, *Rozmyślenia o Majakowskim*, tłum. J. Rachoń, „Literatura na Świecie” 1996, nr 7, s. 173.

estetyki, chciał zdefiniować rewolucję. Dopóki jego działalność była użyteczna, to znaczy uzasadniała sens bolszewickich przemian, określała na nowo „rację stanu”, dopóty doceniano, uznawano, wręcz korzystano z autora *Obłoku w spodniach*. Tragizm postaci Władimira Władimirowicza zawiera się w tym, że poeta zbyt mocno uwierzył w obietnicę współtworzenia ideowego przewrotu złożoną mu przez radzieckich dygnitarzy. Nie wypada jednak ganić Majakowskiego za tę łatwowierność, ponieważ podobną naiwnością wykazało się wówczas wielu artystów, intelektualistów, polityków itd. Warto natomiast zwrócić szczególną uwagę na swoisty *modus operandi* władzy. Ta arcymocno kusi swoją siłą, pociągając ideologią czy też ułudą ziszczenia się snów o potędze, doprowadzając do absolutnej podległości, wręcz służalczości, zawierających jej ludzi. Z kolei skrupulatne studiowanie biografii jednostek wplątanych w romans z tyranią daje możliwość poznania dyskretnych mechanizmów rządzenia, w które – również współcześnie – bywamy uwikłani.

## Bibliografia

- Balcerzan E., *Włodzimierz Majakowski*, red. L. Budrecki, *Klasycy literatury XX wieku*, Warszawa 1984.
- Broniewski W., *Publicystyka*, oprac. M. Tramer, Warszawa 2015.
- Fitzpatrick S., *Rewolucja rosyjska*, tłum. J. Bożek, Warszawa 2017.
- Groys B., *Narodziny realizmu socjalistycznego z ducha rosyjskiej awangardy*, tłum. M. Kmieciak [w:] *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmieciak, J. Kornhauser, Kraków 2020.
- Groys B., *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Warszawa 2010.
- Jangfeldt B., *Majakowski. Stawką było życie*, tłum. W. Łygaś, Warszawa 2010.
- Majakowski W., *Wiersze i poematy*, oprac. A. Ważyk, Warszawa 1949.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Zakrzewo 2016.
- Płatonow A., *Rozmyślenia o Majakowskim*, tłum. J. Rachoń, „Literatura na Świecie” 1996, nr 7.
- Sloterdijk P., *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, tłum. A. Żychliński, Warszawa 2011.
- Stańczyk X., „Dzisiaj ma głos towarzyszy Mauzer”. *Rewolucyjna strategia literacka Majakowskiego*, „Studia Litteraria Historica” 2013, nr 2.
- Włodzimierz Majakowski*, red. J.Z. Jakubowski, oprac. i tłum. F. Nieuważny, Warszawa 1965.
- Woroszyński W., *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1965.
- Zemsał P., *Wizerunek Władimira Majakowskiego w sowieckiej propagandzie kulturalnej w latach 1953–1957*, „Przegląd Ruscystyczny” 2020, nr 2.



Маяковский В., *Хорошо!*, Санкт-Петербург 2017.

Шкловский В.Б., *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933)*, составление А.Ю. Галушкина, А.П. Чудакова, комментарии и подготовка текста А.Ю. Галушкина, Москва 1990.