

ALEKSANDRA SURDYKOWSKA*
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ

Raj w kraju Rad. Upadek pierwszych ludzi według Daniła Charmsa

Daniłowi Charmsowi (1905–1942) przyszło żyć w trudnym czasie. W Sankt Petersburgu, gdzie się urodził i spędził niemal całe życie, był świadkiem okrutnych scen: żył w latach pierwszej wojny światowej, obserwował rewolucję bolszewicką, przeżył kilka lat drugiej wojny światowej. Równoległe od wczesnych lat młodości brał aktywny udział w życiu artystycznym miasta. Należał do różnych ugrupowań literackich, a jesienią 1927 roku wraz z kilkoma innymi poetami założył własną grupę – Oberiu¹. Za życia prawie nic nie publikował. Status pisarza przywracało mu tworzenie literatury dla dzieci, choć i tę w końcu zakazano mu wydawać. Charms – poeta, prozaik i dramaturg – mimo narastającej cenzury i indoktrynacji w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku nie przestawał pisać. Wręcz przeciwnie, na jego drzwiach, już pod koniec życia, gdy pisał coraz kompulsywniej, wywieszona była kartka: „Mam pilną pracę. Jestem w domu, ale nikogo nie przyjmuję. Nawet nie rozmawiam przez drzwi. Pracuję codziennie do godziny siódmej” (Glocer). Jego twórczość, a także zewnętrzna postawa wyróżniały się ekscentryzmem, ironią, eksperymentem, zaskakującym dowcipem. „Uczestniczę w ponurym życiu” – odnotowywał jednocześnie w dzienniku (Kobrinśkij 1991).

Danił Charms był trzykrotnie aresztowany za udział w nielegalnych przedsięwzięciach „demoralizujących młodzież”. Aresztowano także pozostałych twórców zrzeszonych w grupie Oberiu. Dla Charmsa trzeci raz okazał się tym

* E-mail: aleksandra.szramek@gmail.com. Autorka serdecznie dziękuje promotorowi, Panu prof. dr. hab. Wasilijowi Szczukinowi, za recenzję artykułu i za dotychczasową pomoc w pracy nad rozprawą doktorską.

¹ Pełna nazwa grupy to Objedinenije rialnogo iskusstva, czyli Zrzeszenie Sztuki Realnej. W skład Oberiu wchodziły sekcje: plastyczna, teatralna, muzyczna i literacka. Grupa debiutowała w 1928 r. spektaklem *Trzy lewe godziny (Tri lewych czasu)*. Za koniec jej działalności uznaje się rok 1930. W 1931 r. Danił Charms, Aleksandr Wwiedenski i kilku innych poetów zostało zesłanych do Kurska, jednak po powrocie artyści ciągle spotykali się i tworzyli.

ostatnim, śmiertelnym. Pisarz od 1941 roku przebywał w więzieniu Kriesty w oblężonym już Leningradzie, gdzie zmarł rok później.

Przyczyną śmierci poety było wycieńczenie z powodu głodu. Na zachowanych do dziś fotografiach widać, jak bardzo brak pożywienia wyniszczał jego fizjonomię, i przypuszczać można, jaki wpływ wywierał na stan jego duszy. Głód zabijał go przez kilka, jeśli nie kilkanaście lat. Bywały dni, że jemu i jego żonie brakowało najbardziej elementarnych artykułów. Niekończący się brak możliwości zaspokojenia podstawowych potrzeb ludzkich i poczucie narastającego osaczenia wpłynęły na charakter utworów z późniejszego okresu twórczości poety. Wtedy też, w nękającym głodzie, zrodziła się jakże odwieczna wizja raju.

W 1934 roku Charms ukończył utwór *Upadek, czyli o poznaniu dobra i zła. Didaskalia*, przedstawiający losy mieszkańców rajskiego sadu – Adama i Ewy. Obecna w tekście wizja jest jednak całkowicie odmienna od wszystkich powstałych w ciągu stuleci wyobrażeń na temat ogrodu, w którym przebywali pierwsi ludzie. Charmsowski raj jest jakby zbudowany przez człowieka, dotknięty ludzką ręką: wśród elementów świata przedstawionego znajduje się cerkiew, przypominająca tradycyjne prawosławne świątynie; mówi się o szkole, do której rzekomo uczęszczał Adam; bohaterowie posługują się językiem potocznym, wręcz takim, który słyszy się na podwórku. Wreszcie występuje tu Figura, a nie bóg pisany wielką bądź małą literą. Figura zamieszkuje w pobliskiej cerkwi i to ona zakazuje Adamowi i Ewie zrywać owoce z drzewa, które znajduje się pośrodku: „Oto drzewo poznania dobra i zła – mówi. – Z innych drzew jedzcie owoce, ale z tego drzewa nie jedzcie”² (Charms 2004: 155).

Utwór z 1934 roku to zatem trawestacja świętej opowieści o początkach świata i ludzkości. Sekwencja wydarzeń w tekście Charmsa jest analogiczna wobec zdarzeń opisanych w pierwszych rozdziałach Księgi Rodzaju, przy czym Charms koncentruje się wyłącznie na losach Adama i Ewy tuż przed zerwaniem owocu i tuż po. Tym, co różni te dwie historie, jest przede wszystkim styl, sposób prowadzenia narracji, szczegóły, z których zbudowany jest świat przedstawiony. To z pozoru bardzo niewiele, ale kompozycyjne niuanse znacząco zmieniają interpretację obrazu raju, o którym mógł marzyć człowiek ubiegłego stulecia.

Księga Rodzaju w tej formie, w jakiej została przyjęta jako tekst kanoniczny w religiach chrześcijańskich, jest tekstem narracyjnym. W opisie stworzenia człowieka (pierwszym oraz drugim) i pierwotnego stanu szczęścia dominują wyczerpanie i powtórzenia nadające tekstowi regularny rytm. Charms sięga do innej stylistyki. Rezygnuje z narracji, z której wyłaniałby się uporządkowany i spójny świat przedstawiony, i kładzie nacisk na akcję. Z historii o rajskim ogrodzie tworzy niewielki, jeśli chodzi o objętość, utwór dramatyczny. Wraz z pierwszym dialogiem wrzuca nas *in medias res*. Znajdujemy się w „wybudowanym” już

² O ile nie podano inaczej, wszystkie cytaty z utworu zostały przytoczone w tłumaczeniu własnym autorki artykułu.

ogrodzie i stajemy się świadkami przełomowych dla ludzkości wydarzeń. Świat przedstawiony nosi znamiona teatru: tekst o upadku człowieka został rozpisany na role, pierwsi ludzie dochodzą w nim do głosu, w finale Mistrz Leonardo wykrzykuje teatralne „Kurtyna, kurtyna!”, a nad całością utworu widnieje podtytuł „Didaskalia”. W Charmsowskiej opowieści pojawia się też nowy bohater: wspomniany już Mistrz Leonardo. To on podchodzi do Ewy i kusi ją, aby zerwała zakazany owoc.

Zanim jednak Mistrz Leonardo zachęci Ewę do sięgnięcia po zakazane jabłko, mówi, że ją kocha. Pierwsza kobieta, zdziwiona, nie wie, czym jest miłość. Śmiejąc ją jednak bażanty, które „dziwnie na siebie usiadły”. „Oto właśnie jest miłość”, podpowiada Mistrz Leonardo. Następnie pojawia się scena, w której kusiciel biegnie przez ogród z Ewą na swoich plecach. Gdy zatrzymują się, chce zdradzić jej tajniki raju i zachęca, aby skosztowała, jak smakuje owoc poznania dobra i zła. Wtedy powraca Adam trzymający w koszu maliny. Spostrzega w rękę kobiety owoc i pyta, z którego drzewa go zerwała. Ewa kłamie i zjada jabłko („wąż z radości klaszcze w dłonie”). Kobieta, łamiąc nakaz, wykrzykuje:

Ach, jakie smaczne! Tylko co to takiego? Cały czas znikasz i na nowo się pojawiaasz. Och! Wszystko znika i znowu się pojawia. Och! Jakie to ciekawe! Aj! Jestem goła! Adam, pojejdź do mnie bliżej, chcę usiąść na ciebie! (Charms 2004).

Po występkach Ewy akcja przybiera coraz większej dynamiki. Adam boi się zjeść owoc, bo odczuwa wstyd. Ulega jednak pokusie kobiety i zjada jabłko. Z cerkwi natychmiast wychodzi Figura, która przemawia: „Ty, człowieku, i ty, człowieczyco, zjedliście zakazany owoc. Dlatego won z mojego ogrodu!” (Charms 2004). Z raju wygania ich następnie anioł i Mistrz Leonardo. Wykrzykiwane przez niego słowa „Kurtyna, kurtyna!” zamykają sztukę.

Czytając tekst Charmsa, odnosi się wrażenie, że do raju nagle wszedł prosty, by nie powiedzieć, nieokrzesany człowiek. Świadczy o tym chociażby język, którym posługują się postaci: zdania są szarpane, brak w nich biblijnej dostojności i powagi stylu, dominuje leksyka zaczerpnięta z mowy potocznej – „Wiedziałem Adama, on jest całkiem głupi”, „Tak, ze mnie jest zuch baba!”, „Wywołacie się!” – Ewa jest raczej goła, a nie naga (Charms 2004). Raj stworzony przez Daniela Charmsa staje się przez to na swój sposób konkretny, namacalny. Scena z utworu *Upadek...* jest jakby wyjęta prosto z petersburskiego podwórka. Gesty pierwszych ludzi oczyszczone są z „pozaziemskich sensów” i „stłumień”. Wprowadzone do realnego kontekstu, znajdują się w świecie „swobodnie realizowanych ludzkich możliwości” (Bachtin 1982: 466). Z opowieści nie wyłania się nastroj patosu, tajemnicy czy *sacrum*. A przecież właśnie takie – sakralne, metaforyczne i niezwykle – były niemal wszystkie dotychczasowe opowieści o kraju szczęśliwości i o pierwszych dniach istnienia ludzkości. Tych historii nie sposób zliczyć. Dziś wiemy, że w zależności od kręgu kulturowego i czasu historycznego powstawały różne mity o stworzeniu – pelazgijskie, homeryckie, orfickie, olimpijskie, filozoficzne, chrześcijańskie i wiele innych, które na

przestrzeni wieków poddawane były różnorodnym interpretacjom i przekształceniom. Spajało je (i wciąż spaja) uniwersalne pragnienie wytłumaczenia, w jaki sposób urządzony jest świat.

Na tle tego rodzaju historii, a zwłaszcza w porównaniu z tak istotnym w kręgu kultury chrześcijańskiej tekstem zawartym w Księdze Genesis, opowieść, którą proponuje Charms, zdaje się zupełnie nowa i zaskakująca. Inspiruje do zadania pytania, jakie jest źródło koncepcji raju powstałej w latach trzydziestych XX wieku. Czy tego rodzaju wizja czerpie z wielowiekowej tradycji opowiadań na temat Raju, Arkadii, idylli, czy może całkowicie się od niej odcina?

Branislav Jakovljević wymienia Księgę Genesis jako zasadnicze źródło, do którego sięgnął Charms, tworząc sztukę *Upadek...* Zwraca jednak uwagę na pozostałe – średniowieczne i renesansowe, literackie i teatralne – adaptacje biblijnej opowieści o pierwszych ludziach. Sugeruje, że stały się one równie ważną inspiracją dla poety, a szczególną rolę mogły tu odegrać dwa konkretne utwory: *Jeu d'Adam*, czyli tekst pochodzący z XII wieku, oraz *Lai d'Aristote* – dydaktyczna opowieść z XIII wieku napisana przez Henriego d'Andelego (Jakovljević 2005: 173). Oba teksty należą do zabytków literatury anglo-normańskiej (pierwszy z nich został napisany w dwóch językach – anglo-normańskim i łacińskim, drugi w języku średnio-wysoko-niemieckim). Oba tworzą repertuar średniowiecznego dramatu liturgicznego i teatru ulicznego. Przytoczone w kontekście analizy twórczości dwudziestowiecznego poety od razu przywołują na myśl teoretyczne rozważania o karnawale, grze, zabawie, jakie proponował Michaił Bachtin. Czy Danił Charms był mediewistą? – pyta wprost Jakovljević. Czy jako twórca awangardowy mógł czerpać ze sztuki średniowiecznej? Z pewnością do niej sięgał. To, co mogło interesować rosyjskiego poetę w średniowiecznych sztukach, to zaproszenie *profanum* do sfery *sacrum*, to wprowadzenie wiejskich grajków w muzykę niebiańskich sfer. Charms szuka języka, który złamie rajskie zaklęcie i otworzy człowiekowi drogę do upadku.

Adam, bohater utworu *Jeu d'Adam*, posługuje się dwoma językami. Gdy znajduje się poza przestrzenią sakralną, sięga do wulgarnego dialektu franko-normańskiego. Mediewiści są zgodni, że tego rodzaju bilingwizm świadczy o podwójnym charakterze sztuki i sytuuje ją między dramatem liturgicznym a sztuką rozrywkową poruszającą aktualne tematy życia codziennego. Tego rodzaju dwuznaczność pojawia się także u Charmsa: bohaterowie dają się poznać jako prości ludzie, którzy nie do końca rozumieją sytuację, w jakiej się znaleźli, a przecież zamieszkują jedno z najświętszych miejsc. Między innymi to właśnie głupota czy też błazenada mogły przyczynić się do ich upadku. Scena, którą przedstawia Charms, nosi więc znamiona dramatu ulicznego, scenki rodzajowej, skeczu.

Dramatyczność utworu i grę z konwencją wzmocniają elementy, takie jak: „didaskalia” w podtytule (pojęcie w starożytności oznaczało przygotowanie chóru i aktorów do występu, stanowi swego rodzaju wyjaśnienie, instrukcję); Figura (utkana z liter alfabetu łacińskiego), odsyłająca do tradycji średniowiecz-

nego dramatu, zgodnie z którą postać ta należy do „metateatralnej warstwy wystąpienia” i reprezentuje „niepostać” księdza (Jakovljevic 2005: 174). Figura ubrana jest w szaty liturgiczne i przemierza drogę z kościoła na scenę. Przejście ma symbolizować linię, jaką Święta Księga wyznacza w stronę Boga. Ukazuje sposób, w jaki świat ziemski łączy się ze światem Boskim.

Tajemnicza i budząca wiele skojarzeń literackich w utworze Charmsa jest postać Mistrza Leonarda. Jakovljevic wywodzi ją z drugiego przytoczonego wyżej utworu, *Lai d'Aristote*, a także sięga do tradycji rosyjskiego symbolizmu. Jeden z największych teoretyków modernistycznego nurtu, Dymitr Mereżkowski, jest bowiem autorem powieści *Wskrzeszenie Bogów. Leonardo da Vinci*, która stanowi drugą z trzech części cyklu *Chrystus i Antychryst* (1900). Tytułowy Leonardo to jeden z najznakomitszych twórców w historii kultury i nauki. W utworze Mereżkowskiego, jak twierdzi Jakovljevic, postać renesansowego artysty i odkrywcy wiąże się z rajem: system irygacyjny, który da Vinci stworzył dla księcia Mediolanu, przemienił bowiem podmokłe tereny nizinne w piękny ogród – Raj, na miarę tego boskiego (Jakovljevic 2005: 176). Zarówno w biograficzno-historycznej powieści Mereżkowskiego, jak i w minisztuce Charmsa Leonardo nazywany jest mistrzem. W obu tekstach mamy też do czynienia z ogrodem będącym dziełem rąk ludzkich: wszak rajski sad, w którym przebywają bohaterowie Charmsa, tworzą „aleje pięknie przyciętych drzew”. Estetyka symbolizmu, mimo korespondujących ze sobą elementów, wydaje się jednak znacząco odmienna od estetyki, którą wprowadza Charms. Oba nurty reprezentują inne podejście do słowa, w efekcie czego obrazy z nich zbudowane tworzą odmienny nastrój i sens utworu.

Symbolizm stał się punktem odniesienia dla awangardy, w ramach której tworzył Charms. Symboliści, tworząc sztukę, inspirowali się idealistyczną koncepcją Platona. Awangardiści umiłowali sobie konkret:

Sztuka wchodzi w posiadanie konkretnego przedmiotu, oczyszczonego ze skorupy literackich i życiowych skojarzeń. W poezji przedmiot ten wyraża z dokładnością mechanicznych konstrukcji zderzenie znaczeń słownych. Czyżbyście chcieli się zastrzec, że to nie ten sam przedmiot, który widzicie w życiu? Podejdźcie bliżej i dotknijcie go palcami. Popatrzcie na przedmiot gołym okiem i po raz pierwszy ujrzyjcie go oczyszczonym z tan-detnej, literackiej poźloty (Drawicz 1991: 15).

Jeżeli symboliści dążyli do metaforyzacji języka i przy pomocy pojemnego semantycznie środka artystycznego – symbolu – sugerowali inne, głęboko ukryte treści, Oberiuci, a zwłaszcza Charms, „rozbijali” słowa. Powracali do pierwotnego znaczenia wyrazów i głównym tematem utworów uczynili język, a także zbudowaną z „oczyszczonych” i „mężnych” słów rzeczywistość. Symboliści, wychodzący z założeń filozofii idealistycznej, tworzyli obrazy abstrakcyjne. Słowo traktowali jako reprezentujące treści irrealne, a sztukę jako znak umowy – odbłask idei. Tymczasem świat przedstawiony wyłaniający się z większości tekstów Charmsa zdaje się bardzo konkretny i realistyczny. W tym kontekście

możemy stwierdzić, że poeta odrzuca koncepcję sztuki mimetycznej, o której mowa jest w Księdze X *Państwa* Platona:

Nieprawdaż, przyjmijmy, że począwszy od Homera, wszyscy poeci uprawiają naśladownictwo i stwarzają widziadła dzielności i innych rzeczy, o których piszą, a prawdy nie dotykają (Platon 2010a: 411).

Bliżej mu, a także wszystkim twórcom awangardowym, do koncepcji *mimesis*, zawartej w *Poetyce* Arystotelesa i mówiącej o radości wpływającej z naśladownictwa, a tym samym z twórczości:

Instykt naśladowczy jest bowiem przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie człowiek różni się od innych zwierząt, że jest istotą najbardziej zdolną do naśladowania. Przez naśladowanie zdobywa podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność (Arystoteles 1988: 319).

Symboliści poprzez sztukę pragną odkryć „Nieznane Dale”. Twórcy awangardowi są natomiast jak dzieci – miłują konkret i czerpią przyjemność z samego tworzenia.

Należy jednak od razu zaznaczyć, że nie wszyscy przedstawiciele rosyjskiej awangardy tworzyli sztukę zbudowaną z elementów rzeczywistych, namacalnych, konkretnych. Kazimierz Malewicz w manifestie z 1915 roku deklamował przecież:

Przeistoczyłem się w zero form i wydzwignąłem z obrzydliwych odmętów Sztuki Akademickiej. Unicestwiłem obręcz horyzontu – wyszedłem z kręgu rzeczy, z obręczy horyzontu, który więzi artystę i formy natury [...]. W imię nowej kultury artystycznej rzeczy zniknęły jak dym i oto sztuka zmierza do celu samego w sobie, do twórczości – do panowania nad formami natury (Turowski 1998: 154).

Artysta wyzwala się z wymogów akademizmu, aby w sztuce osiągnąć doskonałość i bezprzedmiotowość. Suprematyzm, którego jest założycielem, stawia sobie za cel przewyciężenie realnej rzeczy, stworzenie nowego realizmu w malarstwie i dojście tym samym do abstrakcji. Malewicz miał swoich wyznawców i uczniów. Wyznaczał jedną z linii rosyjskiej awangardy. Być może było ich wiele, jednak drugą, korespondującą z Malewiczowską, była linia, którą wyznaczał Marc Chagall. Jeśli Malewicz dążył do czystej, pozbawionej przedmiotowości figury, to Chagall, czerpiąc z barw życia codziennego, obrzędowości i „dziwności”, tworzył obrazy pełne zarówno liryzmu, jak i ekspresji. Charms w życiu prywatnym i zawodowym pozostawał pod silnym wpływem Malewicza (twórcy przyjaźnili się, wzajemnie inspirowali, a jednym z dowodów przyjaźni była pamiętna mowa żałobna, jaką poeta wygłosił na pogrzebie malarza). Wydaje się jednak, że w kontekście rozpatrywanej wyżej rozbieżności między abstrakcją a konkretem twórczość Charmsa znajduje się znacznie bliżej linii wyznaczonej przez założyciela szkoły witebskiej. Obaj artyści czerpią z pojedynczych elementów świata realnego – mowy, ubioru,

zwyczajów, zachowania – po to, by połączyć je następnie w nierealną i zaskakującą całość³.

Powróćmy jeszcze raz do średniowiecznego opisu świata i do poematu *Lai d'Aristote*, który mógł się stać inspiracją do napisania *Upadku*... Zaskakująca scena z utworu Charmsa, kiedy to Ewa siada na „grzbiecie” Mistrza Leonarda i w ten sposób przemierza sad, pojawiła się bowiem – w mniej lub bardziej zbliżonej formie – w dydaktycznym poemacie Henriego d'Andelego. Fabuła utworu sięga do tradycji antycznej: Arystoteles, bohater *Lai d'Aristote*, radzi swojemu uczniowi, Aleksandrowi Wielkiemu, by nie spędzał zbyt dużo czasu z żoną Phyllis, ponieważ nie sprzyja to jego studiom. Phyllis wykorzystuje sytuację i zbiega do ogrodu, w którym przebywa Arystoteles, aby kusić go śpiewem i tańcem. Myśliciel poddaje się urokowi kobiety. Podchodzi do niej i wyznaje, że jej pożąda. Kobieta stawia warunki: spełni życzenia starszego mężczyzny, jeśli tylko on będzie jej posłuszny. Arystoteles ustępuje. Phyllis rozkazuje mu, by udawał zwierzę pociągowe. Arystoteles galopuje więc przez ogród ze śmiejącą się Phyllis na swoich plecach.

Powyższe zapożyczenia ilustrują doskonale tezę, że obraz edeńskiego azyłu dociera do Charmsa za pośrednictwem długiego szeregu gatunkowych transformacji, zapożyczeń, mutacji. Zabarwia się ironią i zanoszi gorzkim śmiechem. Niemniej w Charmsowskiej przypowieści o raju ocalało to, co dla rosyjskiego awangardzisty najważniejsze: moment upadku, czyli odkrycie ciała i nękających człowieka pragnień. W starożytnych opowieściach o krainie szczęścia, czy będzie to hebrajski Eden, czy greckie obrazy złotego wieku, rodzaj ludzki umieszczany jest niejako poza czasem i przestrzenią, w samowystarczalnym uniwersum, gdzie każdy punkt jest środkiem, a historia zatacza krąg. W *Polityku* Platona możemy przeczytać opis złotego czasu, do którego wyobraźnia człowieka będzie powracać przez kolejne wieki:

Bo wtedy naprzód nad całym obrotem panował Bóg i o cały obrót dbał, a jeżeli chodzi o poszczególne okolice, to tak samo bogowie panowali nad każdą, bo wszystkie części świata rozebrali między siebie. [...] Bóg ich pasał i czuwał nad nimi sam. Tak jak dzisiaj ludzie – to są istoty bardziej boskie od innych – pasą inne rodzaje, lepsze od nich. Pod laską pasterską Boga ani państw nie było, ani posiadania kobiet i dzieci. Bo z ziemi wracali do życia wszyscy i nie pamiętali nic z tego, co przedtem. Więc tego rodzaju rzeczy nie było wcale, a owoców mieli pod dostatkiem z drzew i z wielu innych roślin; one nie rosły z pracy rolników, tylko ziemia wydawała je sama z siebie. Bez ubrania i bez pościeli paśli się pod gołym niebem przeważnie, bo klimat mieli łagodny, a posłania mieli miękkie, bo z ziemi szło trawy dość. Tak oto, Sokratesie, żyli ludzie pod rządami Kronosa (Platon 2010b: 158).

Złoty wiek to okres w historii, w którym ludzkość nie odczuwała braku. Bez troska tego czasu wynikała z faktu, że wszystko było wspólne, człowiek nicze-

³ Co wydaje się ciekawe, w latach 1931–1934 Marc Chagall intensywnie, wręcz obsesyjnie, pracował nad cyklem ilustracji zainspirowanych Starym Testamentem.

go nie posiadał i nie pożywał. Stan idealny nie trwał jednak wiecznie – był to wręcz epizod, który następnie stał się przedmiotem wielkiego marzenia i nostalgii. W filozoficznym traktacie Platona opisane jest również to, co zdarzyło się potem, kiedy to „sternik wszechświata jakby ster z ręki wypuścił i odszedł, rozglądając się naokoło, a światem zaczęło w przeciwną stronę kręcić przeznaczenie i wrodzona żądza” (Platon 2010b: 159). Gdy bóg (lub bogowie) przestaje doglądać swoich poddanych, do głosu dochodzi to, co w człowieku jest najgłębiej skryte.

Sam tytuł analizowanego utworu Charmsa zaświadcza o tym, że awangardowego poetę najbardziej interesuje chwila wyrwania się człowieka z zakłętego kręgu szczęścia. Miejsce, w którym znajdują się bohaterowie, czyli ogród, zawiera w sobie wszystkie inne ogrody: edeński, Arystotelesowski, arkadyjski, idylliczny. To jednak nie przestrzeń zdaje się najważniejsza, lecz gest, moment sięgnięcia po owoc, odkrycie swojej cielesności i początek pragnienia. Z pożądaniem wiąże się miłość i o tym również traktuje sztuka Charmsa. Czytelnik jest świadkiem narodzin pożądania – Ewa jest w nim zanurzona, lecz jednocześnie dopiero poznaje, czym jest miłość. Przedstawienie tego uczucia jest ironiczne, ponieważ momentalnie spoglądamy na nie z pozycji obserwatora. Groteskowa scena, w której kobieta przemierza raj na plecach mężczyzny, zapożyczona jest niejako z innego „gatunku”. Fakt życia, jakim jest miłość, opisany został w realistycznej (w pewnym stopniu zwierzęcej) postaci. Sprawy płci w utworze *Upadek...* nie podlegają sublimacji, co odróżnia ten tekst od uchwyconego przez Michaiła Bachtina schematu utworu idyllicznego (Bachtin 1982: 449).

Pożądanie, które jest przejawem miłości, prowadzi także do śmierci. Jest formą pragnienia i głodu, a przecież to w głodzie – dosłownym i metaforycznym – zrodził się gest sięgnięcia po zakazany owoc, który w efekcie doprowadził do śmierci bohaterów oraz sprawił, że cała ludzkość wciąż pamięta o pierwszym grzechu i wie o swojej śmiertelności (przynajmniej w wymiarze ziemskim). W utworze Charmsa szczególnie ironicznie śmierć przedstawiona jest w końcowej scenie, kiedy anioł i Mistrz Leonardo wyganiają z raju Adama i Ewę, wołając donośnie „Kurtyna! Kurtyna!”. Wszystko się kończy, bohaterowie znikają, a na scenie pojawia się Charmsowski „artyzm zera”⁴ (Coetzee 2011: 64).

⁴ Tym pojęciem John Maxwell Coetzee scharakteryzował styl utworów Samuela Becketta. Coetzee wyjaśnia: „*Islands, waters, azure, verdure, one glimpse and vanished, endlessly, omit* – *Wyspy, wody, błękit, zieleń, błysnęło, pss, zgasło, na wieczność, zamilknij*. Pierwsze cztery słowa, jakkolwiek rażąco skomponowane, prowadzące skojarzeniowo jedno do drugiego nawet za pomocą sztucznego patosu rymu, mogłyby uwierzytelnić się jako iluzja, jako Słowo w całej jego magicznej autonomii. Zostają jednak wymazane (*zamilknij*) i porzucone jak zwiędłe liście pod murem. Cytowane zdanie wyraża zatem dwie sprzeczne skłonności, które pozwalają na fikcję czystego zera: skłonność do wyczarowywania bytów, skłonność do milczenia” (Coetzee 2011: 64). W utworach Charmsa bardzo często dochodzi do zjawiska, kiedy to podmiot liryczny (lub narrator) w ostatnim zdaniu przekreśla, wymazuje bohaterów i wydarzenia, które były przedmiotem opisu i tworzyły akcję. Świat przedstawiony znika lub podany jest

Tego rodzaju nastrój – śmiech pełen podejrzeń, gra znaczeń, przeczcucie nadchodzącego końca – wyłania się z utworu, który Charms napisał osiem lat przed śmiercią. Poeta stworzył wizję raju, w którym człowiek oderwany jest od płynnej, zataczającej krąg narracji. Wydawałoby się, że osiąga tym samym wolność, jednak w momencie zerwania owocu paradoksalnie odbiera ją sobie. Charms znakomicie uchwytuje absurd istnienia. Rozbija, przełamuje, dekonstruuje, ale być może wyraża w ten sposób pragnienie powrotu do jedności – do złotego wieku, w którym człowiek niczego by nie pragnął i w którym sztuka byłaby prawdziwie wolna.

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles, 1988, *Retoryka. Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski, Warszawa.
- Bachtin Michaił, 1982, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. Wincenty Grajewski, Warszawa.
- Charms Danił, 2004, *Griechopadienije, ili Poznanije dobra i zła. Didaskalia*, [w:] *O jawlenijach i suszczestwowanijach*, Moskwa.
- Coetzee John Maxwell, 2011, *Samuel Beckett i pokusy stylu (1973)*, tłum. Anna Skucińska, [w:] *Punkty nawigacyjne*, Kraków.
- Drawicz Andrzej (red.), 1991, *Tragiczna zabawa: OBERIU, czyli inna Rosja poetycka*, tłum. Jerzy Czech, Witold Dąbrowski, Andrzej Drawicz, Kraków.
- Glocer Władimir, *Ja dumal o tom, kak priekrasno wsio pierwoje*, <http://xapmc.gorodok.net/biography/default.htm> (23.04.2013).
- Jakovljevic Branislav, 2005, *Daniil Kharms, The Hunger Artist. Toward Eden, and the Other Way Around*, „Theatre Journal”, t. 57, nr 2, s. 167–189.
- Kobriniskij Aleksandr, 1991, „*Ja uczastwuju w sumracznoj żyzni*”, <http://xapmc.gorodok.net/articles/1447/default.html> (23.04.2013).
- Platon, 2010a, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, Warszawa.
- Platon, 2010b, *Uczta, Polityk, Sofista, Eutyfron*, tłum. Władysław Witwicki, Warszawa.
- Turowski Andrzej, 1998, *Między sztuką a komuną. Teksty o awangardzie rosyjskiej 1910–1932*, Kraków.

w wątpliwość. W tym kontekście „artyzm zera” może być pojęciem wspólnym dla obu pisarzy, z twórczości których wyłania się absurd.

PSSR: Paradise in the Soviet Socialist Republic. The Origin of the World by
Daniil Kharms

SUMMARY

In 1934 Daniil Kharms wrote a poem *The Fall, or the Knowledge of God and Evil* (with the subtitle “didascalia”), which is a close adaptation of *The Fall* – a play from The Book of Genesis. The poet, however, creates an utterly different literary space to the one found in the biblical text. Paradise, in which Kharms’ Adam and Eve are living, seems to be concrete and tangible, as if it were human-made. This is the Garden of Eden of which an artist at the beginning of the twentieth century could dream. The aim of this paper is to expose the possible literary sources of such a vision. The article also presents ways in which mythological and biblical narratives which attempt to explaining the origins of the world and the first fall of humankind might be transformed in the poem written by an avant-garde artist.

Słowa kluczowe: Charms, Jakovljevic, OBERIU, awangarda, upadek.

Keywords: Kharms, Jakovljevic, OBERIU, avant-garde, fall.

NOTA AUTORSKA

Aleksandra Surdykowska jest absolwentką filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, obecnie doktorantką na Wydziale Filologicznym UJ. Interesuje się literaturą i sztuką awangardową oraz współczesną prozą.