

Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa
Wydział Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Aleksandry Surdykowskiej
Twórczość Daniła Charmsa. Studium poetyki cielesności
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Wasilija Szczukina

Twórczość Daniła Charmsa nie cieszy się bynajmniej w polskim literaturoznawstwie slawistycznym jakąś szczególną popularnością. Trudno zresztą powiedzieć, by cieszyła się ona zbyt wielką popularnością w kręgach slawistyki zachodniej. Poza serią publikacji związanych z obchodami setnej rocznicy urodzin autora *Елизаветы Бам* próżno doszukiwać się nawały monografii czy artykułów naukowych poświęconych poecie. Przygotowana przez magister Aleksandrę Surdykowską pod kierownictwem prof. dr hab. Wasilija Szczukina praca doktorska *Twórczość Daniła Charmsa. Studium poetyki cielesności* jest pod tym względem kolejnym ogniwem mogącym tę lukę zappełnić. Już z tej przyczyny dysertację tę można uznać za dzieło nowatorskie. To samo można powiedzieć o przyjętej przez magister Surdykowską optyce badawczej – postanowiła ona przyjrzeć się pisarstwu Charmsa pod kątem obecności i sposobów prezentacji/konceptualizacji w dziele Oberiuty szeroko rozumianego pierwiastka cielesnego. O ile mi wiadomo, kwestie te nie były dotąd szerzej podnoszone nie tylko w odniesieniu do twórczości Charmsa, ale i do poezji OBERIU-tów w ogóle.

Praca magister Surdykowskiej ma strukturę trójdzielną. A ściślej – trójdzielną strukturę ma zasadnicza część opracowania, którą poprzedza prezentujący podstawowe założenia dysertacji *Wstęp*. Układ ten, w zestawieniu z prezentowanymi treściami, można uznać za „klasyczny”. Z punktu widzenia przedstawianych treści kompozycja taka jest dla pracy najlepszym rozwiązaniem.

Swój zamysł badawczy charakteryzuje Autorka w sposób następujący: „Zamiarem niniejszej pracy jest zbadanie, jaki jest stan Charmsowskich ciał, w jaki sposób poruszają się one po świecie przedstawionym i ile wolności w nim zaznają” (s. 5). Już sama wzmianka

o „świecie przedstawionym” wyraźnie wskazuje, że przedmiotem zainteresowania stanie się tu przede wszystkim stematyzowana w utworze literackim cielesność w różnych jej aspektach. Przy takim rozumieniu założonej problematyki badawczej pewne wątpliwości budzić może jednak metaforyczne sformułowanie dotyczące „wolności” postaci w świecie przedstawionym. Z punktu widzenia tekstocentrycznych koncepcji badania dzieła literackiego postać ma w utworze tyle wolności i w takiej formie, ile użycza jej wyrażona werbalnie intencja autorska. Autorka nie tłumaczy nigdzie, jak należałoby wspomnianą „wolność” rozumieć. Można się jedynie domyślać, że przynajmniej częściowo wpływ na takie a nie inne sformułowanie wywarła biografia Daniła Juwaczowa (Charmsa). Przy ewentualnej publikacji książki dobrze byłoby jednak ten drobny mankament wyjaśnić lub zmodyfikować.

Decyzję o wyborze takiego a nie innego tematu uzasadnia magister Surdykowska znaczącą obecnością (czy wręcz nadobecnością) motywiki związanej z ciałem w utworach Charmsa (ale też w jego dziennikach). Już we *Wstępie* Autorka zastrzega, że cielesność traktuje bardzo szeroko: „Kategorię cielesności rozumiem w pracy szeroko, jako coś, co dotyczy ciała” (s. 4). Kolejne próby uszczegółowienia tej nazbyt szerokiej formuły pośrednio wskazują główne obszary badań: sposoby „uwidaczniania się” (istnienia?) postaci, ich odruchy, korelacje ciała i intelektu. Przedmiotem zainteresowania ma być również powiązanie cielesności „z tekstem oraz aktem twórczym”, przejawiająca się w związkach pomiędzy słowem a ciałem czy między pisaniem a egzystencją. Także te sformułowania mogą budzić pewne wątpliwości ze względu na subiektywny charakter rozpoznania/interpretacji takich zależności.

Rozdział pierwszy zogniskowany jest wokół szczegółów biografii Daniła Juwaczowa (Charmsa). Autorka relacjonuje tu na podstawie dostępnych źródeł koleje życia leningradzkiego poety, skupiając się zwłaszcza na wątkach w sposób bezpośredni lub pośredni łączących pierwiastek biograficzny i artystyczny (udział w ugrupowaniach artystycznych, w tym w grupie OBERIU i filozoficznym kółku *czinariej*, kontakty z formalistami, przyjaźń z Kazimierzem Malewiczem). Autorka opisuje najważniejsze wystąpienia artystyczne OBERIU-tów i reakcje, z jakimi się spotkały, osadzając to w zmieniających się wówczas realiach życia kulturalnego sowieckiej Rosji. Wiele uwagi poświęca magister Surdykowska kwestii pseudonimu, a w zasadzie pseudonimów artysty, przedstawiając po kolei, w jaki sposób podpisywał młody Juwaczow swoje utwory oraz próbując pokazać różne warianty pochodzenia zastępującego nazwisko pseudonimu „Charms”. Oczywiście, po śmierci pisarza, który nie wypowiadał się na ten temat, nie sposób dziś, zwłaszcza przy wielości hipotez jednoznacznie wskazać właściwy źródłosłów, jednak

zestawienie prawdopodobnych wariantów przedstawianą w rozdziale pierwszym charakterystyką samego Charmsa jako najbardziej prawdopodobny zdaje się wskazywać wariant wyprowadzający pseudonim od angielskiego słowa „charm” (przemawia za tym między innymi dandyzm Juwaczowa).

W przedstawionym w rozdziale pierwszym, mocno zredukowanym rysie biograficznym poety nie mogło zabraknąć wzmianki o pierwszym aresztowaniu w roku 1931 i przymusowym osiedleniu w Kursku. Zdaniem Autorki, wydarzenia te wywarły znaczący wpływ na twórczość Charmsa, w której „Poezja ustępuje miejsca prozie – opowiadaniom, traktatom filozoficznym, esejom, miniaturom prozatorskim” (s. 52). Z tezą tą można się generalnie zgodzić, z pewnymi jednak zastrzeżeniami. Po roku 1931 Charms bynajmniej nie porzuca poezji, o czym świadczą tak same powstałe po tej dacie utwory, wśród których nadal można znaleźć sporo dzieł wierszowanych. W poświęconej Oberiucie książce Aleksandra Kobryńskiego można znaleźć informację, że w 1933 roku powstało nie tylko „несколько стихотворений и две миниатюры из будущего цикла «Случаи»”, ale i rozmyślał na temat kategorii „czystości” w poezji (inna sprawa, że jako przykład takiej „czystości” wskazuje Dostojewskiego, co każe zastanowić się nad Charmsowskim postrzeganiem poezji)¹. Poezja zatem ustępuje miejsca prozie, ale nie zostaje bynajmniej całkowicie zarzucona...

Dwa pozostałe rozdziały dotyczą już ściśle pisarstwa Daniła Charmsa. Autorka oddzieliła wczesną twórczość poetycką od dzieł powstałych po aresztowaniu i zsyłce do Kurska. Linia rozgraniczająca przebiega tu nie tylko wzdłuż działu chronologicznego, ale również według szeroko rozumianego kryterium „gatunkowego” (choć lepiej byłoby chyba określić je jako „formalne”, bo opierające się na opozycji „poezja – proza”).

Rozdział drugi w całości poświęcony jest poezji Charmsa z okresu poprzedzającego pierwsze aresztowanie. Bodaj najważniejszą tezą tej części pracy jest w moim odczuciu stwierdzenie, że „o Charmsowskich ciałach można myśleć jako o ciałach przygotowujących się na zmartwychwstanie lub już zmartwychwstałych” (s. 58). Z tezą tą koresponduje mocno witalny obraz ciał bohaterów utworów Oberiuty powstałych we wspomnianym okresie. Jak się wydaje, teza taka jest wynikiem zaobserwowanego przez Autorkę kierunku przebiegu transformacji postaci, który w przypadku Charmsa albo ma charakter wsteczny (tzn. od formy dojrzałej/rozwinętej przechodzi ku formom wcześniejszym, ku dzieciństwu, jak w wierszu *Жизнь человека на ветру*), albo dematerializują się, przekraczając granice niedostępne zwykle człowiekowi. Przy tym sam fakt istnienia takiego mechanizmu sprawia, że

¹ Zob. <http://www.d-harms.ru/library/kobrinskiy-daniil-harms7.html>

bohaterowie ci nacechowani są dynamizmem a ich niezbywalną cechą staje się ruch – tak w planie przestrzennym, jak i czasowym.

Rozdział drugi, w moim odczuciu najciekawszy, zawiera charakterystykę sposobów prezentacji ludzkiej cielesności w awangardowym (futurystycznym?) okresie aktywności pisarskiej Charmsa. Pozostawia on jednak duży niedosyt związany z wyizolowaniem twórczości Oberiuty zarówno z jego najbliższego otoczenia literackiego (w zasadzie niemal nie ma w pracy odwołań do poezji Oberiutów), jak i z szerszego kręgu rosyjskiej i radzieckiej poezji lat dwudziestych i trzydziestych. Cały szereg prac Anny Majmieskułow czy Jerzego Faryny opisuje istnienie zbliżonego mechanizmu transformacyjnego chociażby w poezji Mariny Cwietajewej czy Borysa Pasternaka. Jak pokazuje Faryno, w przypadku utworów Pasternaka transformacje takie prowadzą finalnie do swoistego metafizycznego uniesienia znajdującego ujście w pisaniu/tworzeniu. Być może zestawienie pod tym kątem twórczości Charmsa z dziełami innych współczesnych poetów odsłoniłoby Autorce nowe perspektywy interpretacyjne (tym bardziej, że rozpad ciała lub odcinanie/oddzielanie członków zdaje się przypominać niektóre mechanizmy transformacyjne z liryki Pasternaka). Autorka odwołuje się wprawdzie niejako w zamian do pism filozoficznych (np. Lipawskiego), tekstów programowych światowej awangardy (Braque) i doszukuje się analogii w innych tekstach na podstawie prac Bachtina poświęconych twórczości Rabelais’ego i Gogoła. Może jednak warto byłoby sięgnąć również do praktyki artystycznej tamtych czasów. Nie oznacza to jednak, że bez takiego zestawienia nie można odczytywać poezji Oberiuty.

Dużo uwagi w rozdziale drugim poświęca Autorka grupie wierszy, które określa mianem „wietrznych” tekstów. Zalicza do nich między innymi utwory: * * * [*Купался грозный Петр Палыч*], *Жизнь человека на ветру* czy *Авиация превращений*. Cechą wspólną tych wierszy jest obecność „wietrznej” motywiki oraz to, że zawierają opisy lotu lub ruchu ludzkiego ciała w powietrzu. Pod tym względem utwory te wpisują się w jeden ze stosunkowo popularnych nurtów tematycznych swojej epoki. Motyw lotu w przestworza zyskał bowiem w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku znaczącą popularność, wynikającą po części z samego rozwoju techniki, po części zaś (w okresie porewolucyjnym) ze względów propagandowych w związku z planami stworzenia w Związku Radzieckim silnego lotnictwa wojskowego, zdolnego przenieść płomień rewolucji nie tylko za granicę, ale wręcz na inne kontynenty. W literaturze „lotniczej” tego okresu dają się zasadniczo wyodrębnić dwa główne nurty: entuzjastyczny (reprezentowany głównie przez twórców związanych z ruchem futurystycznym, jak np. Władimir Majakowski czy Wasilij Kamieński) i odrzucający/negatywny (do którego można zaliczyć szereg twórców związanych z nurtem symbolistycznym,

jak np. Aleksander Błok czy Dymitr Mereżkowski). Na tym tle „(po)wietrzne” wiersze Charmsa wyróżniają się w sposób znaczący – ich bohaterowie unoszą się w przestworzach bez uciekania się do pomocy maszyn latających. Sugerować to może, że świat wyobrażeń Charmsa zakorzeniony jest w baśni i rosyjskim folklorze. Na związki z folklorem wskazywać może zresztą nie tylko sposób kształtowania świata przedstawionego niektórych utworów (np. cytowany przez Autorkę na s. 71 fragment wiersza *Прозулка* przypomina znany z ludowych bajek rosyjskich opis miejsca ukrycia śmierci Kościeja), ale także ich warstwa brzmieniowa (np. wielokrotne powtórzenia tego samego rymu) i rytmiczna. Wydaje się też, że pewne obrazy – na przykład bohatera lecącego na koniu po niebiosach – mógł Juwaczow zapożyczyć z mającego swoje źródła w rosyjskim folklorze tradycyjnego gatunku grafiki, znanego jako łubok (nie byłby w tym osamotniony – łubok, łączący elementy werbalne i przedstawienie graficzne, posłużył przecież za model propagandowych rysunków Majakowskiego publikowanych w „Oknach ROSTA”). W niektórych przedstawieniach tego typu jadący na koniu bohater, przedstawiany zwykle na pierwszym planie, zdaje się przeskakiwać całe miasta czy unosić się nad górami i rzekami.

Skoro już poruszyliśmy kwestię literackich odniesień, to twórczość Charmsa wydaje się być w znaczącym stopniu intertekstualna. Oprócz szeroko rozumianego folkloru tylko na podstawie przywoływanego przez Autorkę materiału można wskazać na obecność w jego utworach odniesień do *Biblii* (np. psalmy, *Pieśń nad pieśniami*), twórczości Fiodora Dostojewskiego a także dzieł literatury światowej. Przyjrzyjmy się na chwilę wierszowi *Авиация превращений* analizowanemu przez magister Surdykowską na stronach 61-63. Zdaniem Autorki utwór ten „buduje ciąg zdarzeń, w których związki przyczynowo-skutkowe zacierają się” a „uzyskanie spójnego obrazu staje się niemożliwe” (s. 61). Cała zawarta w utworze „fabuła” została w pracy potraktowana w kategoriach udziwnienia/irracjonalności. Nieprzypadkowo piszę tu o „fabule” – w pracy mamy w zasadzie wyliczenie kolejnych zawartych w utworze zdarzeń. Autorka nie próbuje, niestety, wnikać w sens takich nielogicznych zachowań, lecz jedynie konstatuje je w kategoriach „życiowych obserwacji” (to w odniesieniu do sytuacji, kiedy kobieta żąda ciastka, zapowiadając, że w innym wypadku zginie/umrze). Tymczasem w przypadku wielu artystów awangardowych takie nielogiczne zestawienia dają się objaśnić (odsyłam chociażby do pracy Olega Zasławskiego dotyczącej surrealistycznych obrazów Salvadora Dalí (na łamach wznowionej jako czasopismo serii „Труды по знаковым системам – Sign System Studies” nr 27) czy analiz obrazów Kazimierza Malewicza i René Magritte’a autorstwa Jerzego Faryny publikowanych na łamach nieistniejącego już rocznika IS PAN „Studia Litteraria Polono-Slavica” (odpowiednio

w numerach 1 i 7)). Trzeba też pamiętać, że działający w Leningradzie Oberiuci mieli bezpośredni kontakt z tamtejszymi formalistami, między innymi z Wiktorem Szklowskim, twórcą pojęcia „chwyt” [приём], oznaczającego między innymi i zabiegi przyciągające uwagę odbiorcy.

Wracając do wiersza Charmsa, trzeba stwierdzić, że jest on znakomitym przykładem przewrotności artystycznej poety. Autorka odczytuje wiersz jako absurdalną fabularyzowaną opowieść o pilocie i kobiecie, którą uderzyła lina z jego samolotu. Pilot ląduje, a w kolejnej „odślonie” oboje leżą na ziemi, a „ona” prosi, żeby dał jej ciastko albo umrze. Po jakimś czasie pilot odlatuje, kobieta zaś starzeje się i umiera, by w ostatnich wersach, już pod imieniem Madlen, siedzieć przy ogniu i uplatać włosy. Kłopot w tym, że w gruncie rzeczy nie możemy jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie kim jest „Ona” z początkowych partii wiersza. Zaimek osobowy z trzeciego wersu można bowiem odnieść i do słowa „zabawa”, ono zaś jest określeniem „latania bez skrzydeł”. A zatem cała przedstawiona w wierszu historia byłaby niczym innym jak przykładem „latania bez skrzydeł” i „okrutnej zabawy”. W dalszej części wiersza również doszukiwać się można pewnych prawidłowości. Na końcu bohaterka ma na imię Madlen. Wcześniej zaś „ona” prosi o ciastko. Imię Madlen jest jednak także nazwą francuskiego ciasteczka w typie biscuit o charakterystycznym muszelkowatym kształcie². Można zatem założyć, że zjedzenie ciastka (magdalenki?) poskutkowało w pewnym sensie przemianą w Madlen. Prośba o ciastko / zjedzenie ciastka, przy uwzględnieniu faktu, że miałyby ono kształt muszli (co z kolei pociąga za sobą konieczność uwzględnienia w procesie interpretacji symboliki muszli), może być w takim wypadku odczytana jako symboliczne przedstawienie aktu seksualnego. Być może zatem wiersze Charmsa nie są zbiorem przypadkowych skojarzeń...

Wiersz *Авиация превращений* kieruje uwagę na jeden z aspektów cielesności, który został niemal pominięty, a przynajmniej zbyt słabo wyakcentowany w pracy – na relację ciała i płci. Problematyce tej poświęcony jest nie uwzględniony przez Autorkę w bibliografii artykuł Iriny Antanasjević *Мужское/женское тело в творчестве Хармса* (opublikowany jednocześnie w wydanym w 2006 roku w Belgradzie tomie pokonferencyjnym *Хармс – авангард* i jednocześnie w specjalnym numerze czasopisma „Russian Literature” (vol. 60, 2006)). Antanasjević stara się odczytywać cielesność postaci u Charmsa w kluczu

² Nota bene ciastko to zostało spopularyzowane dzięki cyklowi powieściowemu *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. W pierwszym tomie bohater wspomina magdalenki, które jadał w dzieciństwie w Combray. Pierwszy tom cyklu został opublikowany w roku 1913, a jego rosyjski przekład ukazał się w roku 1927, a więc w roku powstania *Авиации превращений*. W ostatnich wersach utworu, w których Madlen „tęskni” i „ściga marzenia”, można doszukiwać się nawiązań do Prousta.

symbolicznym. Jej zdaniem bosa noga kobiet w utworach Oberiuty symbolizują związek kobiety z ziemią-rodzicielką. Badaczka wskazuje trzy różne sposoby dzielenia ciała u Charmsa: lateralne, podwójne-identyczne oraz wertykalny (podwójne-cykliczne). Układ kark – pięta miałby powtarzać albo symbolizować cykl życia. Wspominam o tej propozycji na wypadek ewentualnej publikacji doktoratu magister Surdykowskiej – warto byłoby w takim wypadku poczynić odpowiednie uzupełnienia...

Autorka rozprawy, niejako w zamian, zwraca uwagę na inny aspekt poetyki cielesności Charmsa – swoiste utożsamienie aktu erotycznego i aktu twórczego. Jej zdaniem, mimo iż poeta niekiedy mocno wulgaryzuje swoją wypowiedź na temat kobiety, to ciało kobiece stanowi dla niego świętość, a sam akt erotyczny w zasadzie nie następuje – jego miejsce zajmuje pisanie wierszy. Taka wymiennosc (a z innej perspektywy – utożsamienie) tych dwóch form aktywności pokazuje, że w świecie artystycznym Charmsa są one synonimami stanu duchowego uniesienia. Wątek ten wydaje się ze wszech miar ciekawy i być może warto byłoby go jeszcze rozwinąć w przypadku ewentualnej publikacji.

W kilku przypadkach Autorka nie ustrzegła się drobnych pomyłek związanych z nieznanymi realiami przedstawianych wydarzeń. Chodzi zwłaszcza o kwestie dotyczące wojny. Fakt, że „wojownicy śpią na mchu” (s. 83) wcale nie wynika z jakiejś łagodności i romantyzmu sytuacji, a ze zmęczenia i braku innych warunków. Z kolei w przypadku interpretacji wiersza *Вода и Хню* da się zauważyć nadmierne „zaufanie” do dotychczasowych odczytań zakończenia utworu jako „niezrozumiałych dźwięków” (Jaccard). Jaccard sam w zasadzie powtarza za Charmsem, że jest to wypowiedź Wody w jej własnym języku („по-водяному”). Tymczasem „wypowiedź” ta („Жырк жырк / лю лю лю / журч журч / клуб / клуб / клуб.”) to nic innego, jak onomatopeiczne naśladowanie rozmaitych oddźwięków przepływu wody. Niektóre pomyłki są efektem nieznaności semantyki słów – w przypadku opisywanego na s. 84-85 wiersza *** *двух полководцев разговор* (1926–1927) Autorka tłumaczy słowo „полководец” jako „pułkownik”, tymczasem pierwsze z nich określa raczej status/funkcję (wódz/dowódca wojskowy – „połkowodcem” był np. marszałek Kutuzow), drugie oznacza stopień wojskowy. Z kolei w wierszu *Полет в небеса* z 1929 roku wyrażenie „человеческий глагол” tłumaczy się jako „[ludzki] czasownik”, podczas gdy słowo „глагол” oznaczało w języku rosyjskim także ‘słowo’ lub ‘mowę’, a kontekst wiersza ewidentnie odsyła do tego archaicznego już znaczenia. Nie trzeba chyba dopowiadać, że tego typu nieporozumienia wpływają na interpretację poszczególnych utworów.

Podsumowując: rozdział drugi, jakkolwiek jako całość zawiera wiele interesujących spostrzeżeń i tworzy ciekawy obraz poetyckiej twórczości Charmsa z perspektywy

zwerbalizowanej cielesności postaci. Poczucie niedosytu wywołuje fakt niepełności odczytań wielu spośród przywoływanych utworów. Można to jednak tłumaczyć zogniskowaniem uwagi Autorki na założonej w temacie pracy tematyce.

Rozdział trzeci dotyczy zagadnienia cielesności w utworach Charmsa powstałych w latach 1931 – 1941, a więc w okresie pomiędzy pobytem na zesłaniu w Kursku i drugim aresztowaniem poety w sierpniu 1941 roku. Autorka kieruje tu swoją uwagę na twórczość prozatorską Juwaczowa, wychodząc (za Jean-Philippe Jaccardem) z założenia, że to właśnie ten obszar aktywności stał się w tym czasie dominujący. Przedmiotem zainteresowania stają się rozmaite aspekty funkcjonowania bohaterów w świecie: strach, dzieciństwo i starość, agresja, głód, sen i cierpienie. Na początek jednak Badaczka zestawia sposoby kreacji postaci z okresu „młodzieńczego” i pozsyłkowego i konstatuje, że w świecie dzieł powstałych po powrocie z Kurska niemal zanika motyw lotu (a jeśli już się on pojawia, to bardzo często jego finałem jest upadek). Zmienia się też sposób funkcjonowania bohaterów w przestrzeni – w wierszach sprzed zesłania charakteryzowała ich „nadmaturalna moc pokonywania przeszkód” (s. 160), w dziełach pozesłaniowych jej miejsce zajmuje bardziej realistyczny obraz świata. Tak jak w świecie rzeczywistym, tak i w świecie artystycznym Charmsa częstym gościem staje się śmierć. Na szczególną uwagę zasługują w tej części zwłaszcza uwagi dotyczące powiązania motywu głodu i jedzenia ze sferą erotyki, miłości i metafizyki. Autorka trafnie zauważa, że „jedzący w ukryciu Charmsowscy bohaterowie przypominają raczej „byłych” inteligentów, przemycających w zupie mięso z nieoficjalnego obiegu” (s. 192). Obraz świata i człowieka z pozesłaniowej twórczości Juwaczowa, jaki wyłania się z kart trzeciego rozdziału pracy jest zdecydowanie bardziej spójny – zapewne ze względu na zmianę realiów przedstawianego świata.

Autorka zauważa kilkakrotnie w trakcie analizy poszczególnych utworów nawiązania intertekstualne. Nie zawsze jednak wychwytuje wszystkie odniesienia. Widać to wyraźnie w przypadku interpretacji opowiadania *Смапыха*, gdzie magister Surdykowska trafnie zauważa, że „Bohaterowi opowiadania *Смапыха* szczególnie blisko do Rodiona Raskolnikowa, postaci z powieści *Zbrodnia i kara*” i „w jednej osobie łączył on skłonność do czynów podłych i wzniosłych, zdolności do myśli przyziemnych i abstrakcyjnych” (s. 178). Kilka stron dalej, opisując zagadnienia agresji bohaterów, nie zauważa jednak, że plany głównego bohatera jako żywo przypominają zachowanie wspomnianego Raskolnikowa, z taką tylko różnicą, że miejsce siekiery zajmuje młotek:

Ворваться в комнату и раздробить этой старухе череп. Вот что надо сделать! Я даже поискал глазами и остался доволен, увидя крокетный молоток, неизвестно для чего уже в продолжение многих лет стоявший в углу коридора. Схватить молоток, ворваться в комнату и трах!

Na koniec chciałbym zwrócić uwagę na kilka publikacji, do których Autorka nie dotarła, a które w sposób bezpośredni powiązane są z tematyką Jej pracy:

1. Ольга Зырянова, *Мёртвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса «Старуха»*, „Вестник Томского государственного университета” 2008, № 311, с. 12-16 (tekst dostępny na stronie <https://cyberleninka.ru/article/n/mertvoe-telo-kak-funktsiya-absurdnogo-narrativa-v-povesti-d-harmsa-staruha/viewer>);
2. Инна Малыгина, *Человек и способы его изображения в поэзии Д. Хармса*, (tekst dostępny na stronie <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-absurda-v-lirike-d-harmsa-tipologiya-geroev/viewer>);
3. Дмитрий Токарев, *Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета*, Новое литературное обозрение, Москва 2002;
4. *Хармс-авангард*, ред. составитель К. Ичин, Белград 2006 (większość materiałów z tego tomu opublikowana została jednocześnie na łamach pisma „Russian Literature”).

Zdaję sobie sprawę z problemów z dostępnością w Polsce publikacji wydawanych za granicą (zwłaszcza w Rosji) – powyższe wyliczenie ma jedynie charakter informacyjny.

Reasumując, niezależnie od moich uwag krytycznych, nie mam wątpliwości, że dysertacja magister Aleksandry Surdykowskiej spełnia wymogi stawiane tego typu opracowaniom i przedkładam wniosek o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania.

Roman Probyl