

ER(R)GO

Nr 31 2/2015

Teoria | Literatura | Kultura



rosyjska teoria literatury

semantyka literackości

filozofia narratologii

ślady bachtina

szkoła tartuska

estetyka poststrukturalizmu

eksplozje teorii

postsowieckie aporie

Michaił Epsztejn • Aleksander Etkind • Piotr Fast
Aleksander Genis • Mark Lipowiecki • Michaił Łotman
Aleksander Piatiagorski • Natan Tamarczenko
Walerij Tiupa • Madina Tłostanowa • Peeter Torop
Igor Smirnow • Katarzyna Syska • Maksim Szapir
Władimir L. Szunikow • Bogusław Żyżko

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 31 2/2015

Pod gościnną redakcją
Piotra Faśta
przy współpracy Katarzyny Syski



Katowice 2015

Wojciech Kalaga

redaktor naczelny

Redakcja

Zastępcy redaktora naczelnego: Leszek Drong i Paweł Jędrzejko

Sekretarz redakcji: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji: Anna Chromik, Tomasz Kalaga, Marzena Kubisz,
Jacek Mydla

Stali współpracownicy redakcji: Michał Kisiel, Anna Maraś, Tomasz Porwit,
Bartosz Stopel, Ewa Wylęzek

Rada redakcyjna

Fernando Andacht (Ottawa), Zygmunt Bauman (Leeds),

Ian Buchanan (Cardiff), Jean-Claude Dupas (Lille), Piotr Fast (Katowice),

Alicja Helman (Kraków), Erazm Kuźma (Szczecin), Ryszard Nycz (Kraków),

Libor Martinek (Opava-Wrocław) Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Sztokholm),

Emanuel Prower (Katowice), Tadeusz Rachwał (Warszawa),

Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),

Horst Ruthof (Murdoch), Tadeusz Sławek (Katowice), Andrzej Szahaj (Toruń),

Lech Witkowski (Toruń), Anna Zajdler-Janiszewska (Łódź)

Zespół recenzencki (2015)

prof. dr hab. Wojciech Bałus (UJ), prof. dr hab. Tadeusz Klimowicz (UWr),

prof. dr hab. Wiesław Krajka (UMCS), prof. dr hab. Eugeniusz Wilk (UJ),

prof. dr hab. Alicja Wołodźko-Butkiewicz (UW), dr hab. Iłona Dobosiewicz (prof. UO),

dr hab. Dorota Filipczak (prof. UŁ), dr hab. Anna Grzegorzczak (prof. UAM),

dr hab. Monika Jaworska-Witkowska (prof. KPSW), dr hab. Monika Bakke (UAM),

dr hab. Anna Branach-Kallas (UMK), dr hab. Anna Car (UJ)

dr hab. Katarzyna Jastrzębska (UJ)

Spis treści

5 wstęp

- Wojciech Kalaga – Er(r)go5
Piotr Fast – Zamiast wstępu..... 9

11 rozprawy – szkice – eseje

- Igor Smirnow – Sprzeczności: semantyczne strategie filozofii i literatury.....13
Aleksander Piatigorski – Kilka uwag o filozoficzności i jej relacji z literackością..... 23
Władimir L. Szunikow – (Po)bachtinowska szkoła we współczesnej rosyjskiej teorii literatury.....27
Walerij Tiupa – Narratologia w systemie wiedzy o literaturze39
Walerij Tiupa – Trzy estetyki adresowania47
Natan Tamarzenko – Funkcje trickstera w klasycznej powieści rosyjskiej (z zagadnień metodologii) 55

63 omówienia – komentarze – polemiki

- Bogusław Żyłko – Semiotyka rosyjska: szkoła po szkole.....65
Peeter Torop – Szkoła tartuska jako szkoła73
Michaił Łotman – Poza tekstem: uwagi o filozoficznym tle semiotyki tartuskiej 87

97 varia – kontynuacje – antycypacje

- Katarzyna Syska – Poststrukturalizm w rosyjskiej teorii literatury po 1991 roku..... 99
Maksim Szapir – Doświadczenie estetyczne XX wieku: awangarda i postmodernizm107
Mark Lipowiecki – Wybuchowa aporia115
Michaił Epsztejn – Zerowy cykl stulecia. Eksplozja – wybuchowy styl lat 2000.....129
Aleksander Genis – Cebula i kapusta 139
Madina Tłostanowa – Postsowieckość ≠ postkolonialność ≠ postimperialność, czyli co robić po końcu historii?..... 145
Aleksander Etkind – Wątki ofiarnicze 157

171 recenzje

- Bartosz Stopel – Humanistyka a zagrożenia technonauki 173

179 noty o książkach

187 summaries in english

193 informacje dla autorów

Contents

5 editorial

- Wojciech Kalaga – Er(r)go5
Piotr Fast – Instead of a Preface 9

11 studies and essays

- Igor Smirnov – Contradictions:
Semantic Strategies of Philosophy and Literature13
Alexander Piatigorsky – A Few Remarks on the Relationship
between Philosophicity and Literariness 23
Vladimir L. Shunikov – The (Post)Bachtinian School
in Contemporary Russian Literary Theory27
Valery Tyupa – Narratology in the System of Literary Studies39
Valery Tyupa – Three Aesthetics of Addressing47
Natan Tamarchenko – Functions of the Trickster in Classic Russian Novel
(Questions of Methodology)..... 55

63 commentaries and debates

- Bogusław Żyłko – The Tartu-Moscow School Years Later65
Peeter Torop – The Tartu School as a School73
Mihhail Lotman – Beyond Text: Remarks on the Philosophical Background
of Tartu Semiotics..... 87

97 varia – follow-ups – anticipations

- Katarzyna Syska – Poststructuralism in Russian Literary Theory after 199199
Maksim Shapir – The Aesthetic Experience of the 20th Century:
Avant-garde and Post-modernism.....107
Mark Lipowiecki – An Explosive Aporia.....115
Mikhail Epstein – The Century's Zero Cycle.
The Explosive Style of the 2000s.....129
Aleksander Genis – Onion and Cabbage 139
Madina Tlostanova – Post-sovietness ≠ Post-coloniality ≠ Post-imperiality,
or What to Do after the End of History? 145
Aleksander Etkind – Sacrificial Motifs 157

171 reviews

- Bartosz Stopel – Humanities and the Threats of Technoscience..... 173

179 notes on books

187 summaries in english

193 info for contributors

Er(r)go...

Rosja współczesna – ale tylko teoretycznoliteracka – od środka i z zewnątrz. Perspektywy wewnętrzne, ale też tartuskie, tallińskie i zachodnie.

Jeśli Rosja teoretycznoliteracka, to oczywiście Bachtin i to, co po nim. Naukowe odzwierciedlanie rzeczywistości? Impulsy przeciw sceptycyzmowi poststrukturalistów? Algorytmy i wzorcowe analizy podstawowych rodzajów literackich? Paradygmaty sztuki? Narratologia: aktanty, obrazy świata, punkty widzenia, jednokrotność, fraktalność, wariantywność, stadialność itp., a także neoretoryka przeciw postmodernistycznej chaotyżacji kultury. Jednak też przedmiot estetyczny obleczony w milczenie, estetyka adresowania i wzrost znaczenia trzeciego, dyskurs odpowiedzialności, długie trwanie, wielki czas, wielki dialog, pamięć gatunku i inne ślady Bachtina.

Poza tym jak zwykle spory o naturę dyskursów: czy filozofia jest Innym literatury czy też dochodzi do przemiany Innego w nie-Inne; filozofia jako strefa ochronna dialektyki, literatura jako królestwo dwuznaczności; tajemnica literatury jako armatniego mięsa czytelniczego. Filologiczność filozofii i tekstowy głód filozofa filologicznego; filologia jako tekst o tekście, filozofia jako tekst o myśleniu jako nie-tekście. Czy jednakowoż teksty nie myślą? Hipoteza trickstera i jego obraz pierwotny, a także doktor Żywago, Myszkin, Raskolnikow, Strelnikow, Bezuchow i Bołkoński w różnych konfiguracjach. Hegel i Kant w głębokich strukturach rosyjskiego myślenia, Bachtin i Lotman na powierzchni; filozof jako zjadacz przypraw, twórca jako torreador.

Prześwity poststrukturalizmu i przejawy naukowego antyfundamentalizmu: dekonstruktywizm, badania kulturowe i intertekstualne, krytyka feministyczna i genderowa, nowy historyzm, postkolonializm. Metodologia postkolonialna a post-sowiecki subaltern; postkolonialność bez kolonizacji; ludzie transdialektoralni i wewnętrzni Inni; i imperatyw: dekolonizacja postkolonializmu – desowietyzacja postsowiectwu. Awangarda i pragmatyka oraz ich kontekstowa korrida, temporalny nonsens postmodernizmu, rosyjski postmodernizm jako paralogiczny kompromis diady i triady i jako omlot zrobiony bez rozbijania jajek. Dekonstruktywizm i hańba autora, nieuchronna niepojętość czytelnika, swoje słowo przeżywane jako cudze, estetyka walczącej bierności i siła postmodernisty w kobiecej logice. Granice postmodernistycznej gry jako perforowana taśma wybuchów; 11 września – zemsta realności, autentyczności, niepowtarzalności; stan zerowy. Znaki wysadzają w powietrze znakowość. Kulturowe eksplozje: transkulturowość zamiast wielokulturowości; samobójcze eksplozje kultur. Wybuchowa aporia i paralogia nieprzedstawialnego w przedstawieniu, życie śmieci po śmierci, śmieci jako strefa między pamięcią i zapomnieniem, modelowanie chaosu i chaos uporządkowany. Poszukiwanie głębia: paradygmat kapusty i pa-

radygmat cebuli. Życie i ekskrementy, szalet jako dom. Bankructwo sowietologii. I oczywiście wątki ofiarnicze.

A także Rosja, a już nie-Rosja. Estońska semiotyka w Tartu i Tallinnie nadal czerpiąca z Łotmanowskiego geniuszu i kontynuująca (w Tartu) swoje *Trudy* w sferze semiotycznych systemów. Jej wpływy na Wschodzie i Zachodzie i dylematy po odejściu Łotmana.

Numer ten ukazuje się pod gościnną redakcją profesora Piotra Fasta z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Wojciech Kalaga

Er(r)go...

contemporary Russia—but only in its literary-theoretical aspect—from the inside and from the outside. Internal perspectives, but also those from Tartu, Tallinn, and the West.

If a literary-theoretical Russia, then, naturally, Bakhtin, and that which follows. A scientific description of reality? Impulses against poststructuralist skepticism? Algorithms and pattern analyses of the main literary genres? Paradigms of artistic value? Narratology: actants, world pictures, points of view, singularity, fractals, variants, stages, etc., and neo-rhetoric against the postmodernist “chaotisation” of culture. But also the aesthetic object clad in silence, the aesthetics of address and the increasing importance of the Third, the discourse of responsibility, the long term, great time, great dialogue, genre memory and other Bakhtinian traces.

Moreover, as usual, disputes over the nature of discourses: is philosophy the Other of literature or does the Other transform into non-Other; philosophy as a protective zone for dialectics, literature as a kingdom of ambiguity; the secret of literature as cannon fodder for readers. Philology of philosophy and the textual hunger of a philological philosopher; philology as a text about a text, philosophy as a text on thinking as a non-text. Do not texts think, however? The hypothesis of a trickster and his original image, also doctor Zhivago, Myshkin, Raskolnikov, Strelnikov, Bezukhov, Bolkonsky in various configurations. Hegel and Kant in the deep structures of Russian thought, Bakhtin and Lotman on the surface; the philosopher as an eater of spices, the artist as a *torero*.

Intimations of poststructuralism and symptoms of academic anti-foundationalism: deconstruction, cultural and intertextual studies, feminist and gender criticism, new historicism, postcolonialism. Postcolonial methodology and the post-Soviet subaltern; the postcolonial without the colonial; people of the trans-diaspora and internal Others; and the imperative: the decolonisation of postcolonialism—de-Sovietization of the post-Soviet. The avant-garde and pragmatics, and their contextual *corrida*, the temporal nonsense of postmodernity, Russian postmodernism as a paralogical compromise of a dyad and a triad and as an omelette made without breaking the eggs. Deconstruction and authorial infamy, the inevitable dumbness of the reader, one’s own word experienced as another’s, the aesthetics of militant passivity, and the strength of the postmodernist found in female logic. The boundaries of the postmodernist play as a perforated tape of explosions; 9.11—the revenge of the real, of authenticity, of irreproducibility; ground zero. Signs blow up signification. Cultural explosions: transculturalism instead of multiculturalism; suicidal explosions of cultures. Explosive aporia and the paralogy of presenting the unpresentable, the life-after-death of trash, trash as a zone between memory and forgetting, the modeling of chaos and chaos put in order. The search for the heart: the paradigm of cabbage and the paradigm of onion.

Life and excrements, the outhouse as home. The bankruptcy of sovietology. And, of course, motifs of martyrdom.

Also Russia, yet already non-Russia. Estonian semiotics in Tartu and Tallinn still drawing on Lotman's genius and continuing (in Tartu) its struggles in the sphere of semiotic systems. Its influence in the East and the West and its dilemmas after Lotman's departure.

The present issue is guest edited by professor Piotr Fast from the University of Silesia in Katowice, Poland.

Wojciech Kalaga

Zamiast wstępu

Podajemy w tym numerze naszego pisma nieśmiałą próbę prezentacji tego, co dzieje się w myśli teoretycznoliterackiej we współczesnej Rosji. A tak naprawdę – co się pisze w zakresie filozofii i teorii literatury (a często równa się to filozofii i metodologii kulturoznawczej) w języku rosyjskim na świecie. Skąd to zastrzeżenie? Bierze się ono z tego, że znaczna część prac, które tu publikujemy – i które mają wpływ na sposób pisania o literaturze w samej Rosji – powstaje poza granicami tego kraju. Wiadomo, że myślenie semiotyczne „po Łotmanie” kontynuowane jest w Tartu i Tallinnie, czyli w uniwersytetach estońskich (zagadnienie to omawia w komentarzu do jednej z części naszej prezentacji Bogusław Żyłko). Podobnie rzecz się ma (o czym szerzej pisze Katarzyna Syska) z myślą inspirowaną przez zachodnie nurty postmodernistyczne, choć każdą z tych odmian literaturoznawstwa w jakiejś mierze uprawia się także w Rosji.

W samej Rosji sytuacja teorii literatury jest jednak dość specyficzna. Trudno tutaj bowiem mówić o różnorodności i wielości postaw metodologicznych w pełnych tych słów znaczeniach. Myślenie teoretycznoliterackie jest tam bowiem zdominowane przez jeden prominentny, że nie powiem: „scentralizowany” nurt. Uniwersytety rosyjskie i inne szkoły wyższe kształtujące w zakresie humanistyki odwołują się bowiem do sposobu myślenia ukształtowanego w kręgu pracowników Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego w Moskwie, których liderem jest Walerij Tiupa. (Pragnę mu w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowania za pomoc w przygotowaniu materiału, który tutaj prezentujemy.) Walerij Tiupa oraz jego współpracownicy, Samson Brojtman i Natan Tamarczenko, napisali obszerny podręcznik, który zyskał w rosyjskich uczelniach status obowiązkowej wykładni współczesnej teorii literatury. Badacze ci, których orientację określiłem jako (po)bachtinowską (charakteryzuje ją w obszernym, nieco autopanegirycznym szkicu Władimir Szunikow), zyskali sobie pozycję jak na razie – statystycznie przynajmniej – niepodważalną w codziennej praktyce dydaktycznej. Wszystko, co się w ich kraju pisze z zakresu wiedzy o literaturze, w jakiś sposób musi się wobec ich koncepcji określić. Przypomina mi się tutaj – *toutes proportions gardée* – stan rzeczy obowiązujący na amerykańskich uniwersytetach podczas „panowania” New Criticism.

Sytuację innych nurtów myślowych, szczególnie późnonowoczesnych i ponowoczesnych, komplikuje fakt, że jego główni twórcy (Mark Lipowiecki, Michaił Epsztejn, Aleksander Genis, Aleksander Etkind i wielu innych) zatrudnieni są na amerykańskich lub zachodnioeuropejskich uniwersytetach i mimo znacznej

popularności ich prac drukowanych w obiegu krajowym – szczególnie wyraźnie widać ich obecność w studiach o literaturze najnowszej – bezpośredni ich wpływ, na przykład na kształcenie nowych pokoleń literaturoznawców, jest niewielki.

Sytuacja jest więc, rzekłbym, mało skomplikowana. Należy jednak sądzić, że wpływ nowej myśli teoretycznej w dziedzinie literaturoznawstwa, inspirowanej koncepcjami poststrukturalistycznymi, będzie w Rosji coraz większy, gdyż szkoła (po)bachtinowska i inne koncepcje literaturoznawstwa „klasycznego” właściwie nie radzą sobie z refleksją na temat literatury najnowszej. Nieprzystawalność tego myślenia do przemian w kulturze, pewna anachroniczność dawnych kategorii (np. genologicznych czy poetologicznych) do praktyki literackiej wymusi najpewniej powolny choćby, ale jak sądzę trwały postęp w infiltracji rosyjskiej humanistyki przez myślenie wolne od tradycyjnych kategorii i konstrukcji intelektualnych.

W zebranych poniżej materiale prezentujemy kilka prac owego nurtu tradycyjnego, studia semiotyczne i opracowania inspirowane przełomem poststrukturalistycznym. Tym ostatnim, mimo ich statystycznie mniejszej obecności na rosyjskim rynku, poświęcamy najwięcej miejsca, gdyż zdają się one najbardziej interesujące i mogą być inspirujące dla polskiego czytelnika.

Piotr Fast

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje

Sprzeczności: semantyczne strategie filozofii i literatury

Logos nie jest jednorodny już choćby dlatego, że dopełniając *physis*, jest skazany na wewnętrzne rozliczne zróżnicowania. Filozofia i literatura nie są wzajemnie tożsame ze względu na wiele znaczących cech, w tym także z perspektywy charakterystycznych dla każdej z nich podejść do samej istoty zawartości tego, co się w nich przejawia. Filozofia mówi wprost o noumenach (albo też tak samo wprost rezygnuje z ich analizy, koncentrując się na fenomenach, które w ten sposób uzyskują większą wartość i funkcjonują w sposób analogiczny do prawdy ostatecznej – noumenalnej). Literatura zaś wskazuje na istotę w sposób względny, ukrywa ją za tym, co zewnętrzne, oddaje czytelnikowi prawo samodzielnego wnikania w poznawczą głębię tego, co przedstawia. Kiedy literatura zajmuje się satyrycznym obnażaniem ułudy i pozoru, ujawnia takie skryte za nimi znaczenia, które winny zostać napiętnowane, i wchodzi tym samym w konflikt z noumenalnymi objawieniami filozofii. Oczywiście w „monologicznych” tekstach artystycznych, posiadających jakąkolwiek funkcję propagandową, bohaterowie uzyskują prawo do ostatecznego rozszyfrowywania i formułowania kwintesencji przedstawianych zdarzeń. Jednak istotne znaczenia wydobywane tu na powierzchnię jedynie powtarzają to, co zostało objawione w przedstawionych perypetiach, są one tautologiczne wobec tego co dane w fenomenach, czyli są w znacznej mierze nieistotne.

Jeśli abstrahować od utworów literackich o funkcji propagandowej, należy powiedzieć, że badając relacje dwóch rodzajów mowy – filozoficznego i literackiego – nie wolno ograniczać się jedynie do uzmysłowień o charakterze ogólnym, które, choć niezbędne, mimo wszystko nie są wystarczająco uargumentowane, jeśli pomijają staranną analizę sztuki słowa, w przeważającej liczbie przypadków maskującej swój sens i nadającej najistotniejsze znaczenie swoim intertekstualnym (międzydyskursywnym) kontaktom z konstrukcjami spekulatywnymi. [...]

1.

Istnieje wiele naukowych prób (ich liczba w ostatnim czasie rośnie w sposób niepomamowany) rozdzielenia filozoficznego i literackiego postrzegania świata. Jednak operując w sposób jawny mową esencjalną, sama filozofia także stawia

pytanie o to, jakie są jej powiązania ze sztuką słowa (i sztuką w ogóle). Głównym obiektem jej sporu z literaturą jest mimesis.

Poczynając od Platona i św. Augustyna, filozofia przejawia skłonność do pogardliwego komentowania literatury i teatru jako imitacji niezdolnych do rywalizowania z prawdziwie oryginalną twórczością – stwarzającą i radykalnie przeobrażającą. Jeśli filozofia jest w stanie odkryć pierwotne źródło kreatywnej energii, to daje ona także nadzieję na prawdziwą przebudowę rzeczywistości – państwowej, kościelnej, gospodarczej itp. Z tego punktu widzenia literatura – cała zbudowana z naśladowania – jawi się jako wiedza nie w pełni wartościowa (wykorzystująca zarówno prawdę, jak i kłamstwo, jak twierdził Czaadajew w siódmym *Liście filozoficznym*), stanowiąca jedynie jeden z elementów ideologicznej „nadbudowy” nad produkcyjnymi siłami społeczeństwa (marksizm), albo też zupełnie nie posiada sensu w tym zakresie, w jakim pretenduje do roli czynnika posiadającego samoistną wartość, gdyż nie obsługuje i nie popularyzuje postępu społecznego (np. „nihilizm” lat 60. XIX wieku wyrażony w artykule Pisariewa *Realisci*).

Jako że wypowiedź filozoficzna pragnie być przydatna w sposób uniwersalny, to nie pozostawia ona poza swoimi granicami miejsca na suwerenną obecność Innego. Wniosek, jaki wyciąga z tego filozofia, zwracając się do tekstów literackich, polega nie tylko na butnym i pogardliwym stosunku do nich, lecz także na usiłowaniu wciągnięcia ich w orbitę swoich idei, zbliżenia sztuki do myślenia spekulatywnego. Jeśli myśleć w taki sposób, mimesis przestaje być odzwierciedleniem natury czy jakichkolwiek warunków społecznych i uzyskuje wyższą rangę, gdyż okazuje się, że jest w stanie przekazać i kontynuować to, co absolutne. [...]

Trzeci sposób porównania literatury i postawy filozoficznej jest aksjologicznie neutralny. Wynika on logicznie z tego, że spekulacja, monopolizując metafizykę, może jednak dopuścić do istnienia Innego poza sobą (konkurencyjne praktyki dyskursywne) w takim zakresie, w jakim inność jest neutralizowana przez naśladownictwo, w jaki Inne przekształca się z samej swej istoty w nie-Inne. W odróżnieniu od Platona – krytykującego artystyczną mimesis w *Polityce* – Arystoteles rozważa w *Poetyce* sztuki mimetyczne jako coś, co jest po prostu możliwe, i uogólnia tę modalność na treściową zawartość literatury rozumianą jako świat prawdopodobny (mniej więcej równy filozoficznemu). Owo Inne, które z perspektywy filozofii rozumiane jest jako samozaprzeczenie, rodzi z perspektywy odbiorcy ideę katharsis: litość i przerażenie wywoływane u widzów przez tragedię są przeżywane przez nich w sposób zastępczy. Sceptykowi Hume’owi, wątpiącemu w prawo filozofii do abstrahowania od tego, co pojedyncze, od wzajemnej odmienności wszystkiego, Arystotelesowska nauka o katharsis wydała się nieumotywowana; uznał, że wymaga korekty. W eseju *O tragedii* Hume pisał o tym, że litość skierowana ku temu, co dzieje się na scenie, przekształca się

w coś wręcz przeciwnego – w rozkosz powstającą jedynie dzięki wpływowi piękna, które przejawia się w formie artystycznej. [...]

Na dodatek nie do rzadkości należą przypadki, kiedy mowa filozoficzna odsuwa się na drugi plan, faworyzując wypowiedź estetyczną¹. [...] Zagarnięcie przez filozofię Innego dodaje jej autotranscendentalności, czyli powoduje powstanie na jej gruncie iluzji, prowadzi do autodestrukcji. Sprzeczność polegająca na podkreślaniu inności samej siebie przekształca ją (przynajmniej w aspekcie wyznaczników formalnych) we własne przeciwieństwo – naśladuje literaturę, sprowadzając z kolei do mimesis. Nadanie filozofii cech literatury zakłada często wyobcowanie samego myśliciela, pewną przeżywaną przez niego utratę prawa do roli właściciela wypowiedzianych idei. [...]

Oczywiście literatura nie sprowadza się wyłącznie do mimesis, ale też poiesis to nic innego, jak tylko swego rodzaju ułuda rodząca uniwersum z pewnego punktu widzenia alternatywne wobec danego. Imaginatywna siła świadomości artystycznej jest totalnie ignorowana przez filozofię, albo też wyobraźnia jest przez nią deprecjonowana [...]. Odmawia się na jej gruncie konstruktywności fantazmatom i obrazom myślowym, neguje się ich zdolność kreowania projektów możliwych do zrealizowania w realnej rzeczywistości. [...] Jednostronnie koncentrując się w podejściu do słowa artystycznego na mimesis i dezawuuując poiesis, filozofia wpada w pułapkę dyskursywnej subiektywności, nieprzekraczalnej na gruncie samego myślenia filozoficznego, niezależnie od tego jak odnosiłoby się ono do literatury.

Aby nie ulec filozoficznym uprzedzeniom i dotrzeć do specyfiki obu analizowanych tu dyskursów, należy usytuować się poza ich granicami i zrezygnować ze stosowania przy ich ocenie kryterium prawdziwości². Zmierzając do zwieńczenia hierarchii dyscyplin w „sporze fakultetów” (Kant), usiłujących ogłosić ostateczną prawdę o wszystkim na świecie, filozofia bezzasadnie uniwersalizuje kryterium prawdziwości i waloryzuje z jego pomocą inne formacje dyskursywne. A tymczasem spekulacja to tylko jeden z wielu dyskursów. Zarówno literatura, jak i filozofia podlegają weryfikacji przez życie: jedna na gruncie „poetyki zachowań” (indywidualnych lub grupowych), druga w budowaniu rzeczywistości politycznej i państwowej, w prawie regulującym życie społeczne, w instytucjonalizacji badań naukowych itp. W postaci performansów owe rodzaje mowy stają

1. Jedną z wersji takiego ustępstwa jest krytyka filozoficznej krytyki literackiej. Wraz z upowszechnianiem się w latach 80.–90. XX wieku nastrojów postteoretycznych pojawia się wiele prac, biorących w obronę sztukę słowa przed agresją filozofii – zob. choćby M. Edmundson, *Literature against Philosophy, Plato to Derrida. A Defence of Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

2. Krytyczny przegląd teorii porównujących filozofię i literaturę według tego kryterium zob. Peter Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Blackwell, Malden, MA, 2009, s. 220–254.

się elementem historii jako *res gestae*. Ale właśnie historia, nieustannie obalająca to, co było i jest, czyni z każdego rodzaju dyskursu obiekt fałszyfikacji wbrew ich dążeniom do przemieszczania się z logosfery w przestrzeń doświadczenia. Z perspektywy radykalnego historyzmu zarówno filozofia, jak i literatura nie są niczym więcej jak tylko różnymi sposobami organizacji sensu i jego społecznego aplikowania, nie zaś stwierdzeniami odpowiadającymi bądź nieodpowiadającymi jakiejś apriorycznej rzeczywistości, która na wieki wyposaża w prawdziwość sądy o niej samej. Krótko mówiąc, filozofia i literatura *stwarzają* swoje referenty (nawet jeśli pracują nad dokumentami i faktami, które przecież podlegają procedurze selekcji). Problem polega tylko na tym, jakie są cechy szczególne owych kreacyjnych przedsięwzięć.

2.

Dialektyka określa nie tylko dialog sokratejski czy heglowski model zmierzania absolutnego Ducha do absolutu. Dyskurs filozoficzny jest w całości dialektyczny w takim sensie, że tym bardziej przynosi pozytywne treści, im bardziej jest negatywny.

Filozofia nie przekracza objętościowo tego, czemu zaprzecza – niezależnie czy mamy na myśli emocjonalny obraz rzeczy u Platona i Kartezjusza, ratio i świadomość, którym towarzyszą przesady u Bergsona i Husserla, czy też człowieka i podmiot u Nietzschego i Heideggera i ich postmodernistycznych kontynuatorów. Hobbesa wojna wszystkich przeciw wszystkim, *nihil negativum* Schopenhauera, nicność Platona, Hegla czy Kojève'a, *epoché* Husserla – oto punkty początkowe uogólnień – abstrakcyjnych już choćby dlatego, że nie tylko nie są im potrzebne żadne konkretne założenia, ale też nie potrzebują one jakichkolwiek danych w ogóle. Filozofia to twórczość nieuchronnie żywiąca się katastrofą, którą zresztą sama konstruuje, wywołuje lub wynajduje gotową (w śmierci Sokratesa, w trzęsieniu ziemi w Lizbonie, w wielkiej francuskiej rewolucji, w totalitarnych obozach śmierci). Od demiurgicznego Stworzenia *ex nihilo* filozofia różni się tym, że modeluje zarówno wszystko z niczego, jak i samo owo nic. Dlatego też sama jest od razu *hybris*, pełną pychy wyższością tego, co istnieje, utopijną nadzieją, objawieniem „śmierci Boga” i wezwaniem do samokrytyki, do odrzucenia demoniczności tkwiącej w jej negatywnej składowej, niezależnie od tego, w jaki sposób by się to odrzucenie wyrażało [...].

Nieograniczoność władzy umysłu wyprowadzana jest przez filozofów stąd, że znajdują oni Inne nawet tam, gdzie króluje omninegacja (której rozmiar oczywiście jest różny u różnych myślicieli). Mowa filozofów polega na przyjęciu absolutnego dopełnienia negującego powszechną negację. Okazuje się ona jedną

wielką metaforą, w której został anulowany określany obiekt, dlatego też nie chce się ona przyznać do własnej substytucyjności. Dialektyka może być *wykorzystywana* jako technika przekonywania zbłąkanych, jednak w istocie nie jest ona w stanie być (jedynie) sztuką, ponieważ jej tkwiąca w pustce tropiczność jest ukryta przed nią samą. [...]

Dialektyka sprzyja skokowemu odrywaniu się refleksji od rzeczywistości fizycznej i społecznej, refleksji zanurzającej się wówczas w metafizycznych spekulacjach, chociaż operacja taka nie jest nieuchronna dla filozofii, która może wyobrażać sobie Inne także jako coś materialnego, przeciwstawiając je jako wieczną naturę ułomności losu ludzkiego pogrążonego w marności historycznych poczynań. Prymat dialektyki nad substancjalną zawartością dyskursu filozoficznego czyni go obojętnym nie tylko na to, że to właśnie on zapełnia lukę powstałą na skutek negacji, lecz także na to, co podlega zaprzeczeniu, skoro jest ono uniwersalne. Najpierw więc filozofia odbiera znaczenie temu co indywidualne, co określić należy jako *principium individuationis*, jednak na skutek swej omni-negatywności jest gotowa poświęcić także to, co powszechne, na korzyść tego, co niepowtarzalne (w sceptycyzmie lub anarchistycznej nauce Maksa Stirnera walczącego z sakralizacją abstrakcyjnych wyobrażeń).

Jeżeli filozofia jest strefą ochronną dialektyki, to literatura staje się królestwem dwuznaczności, która jest nieuchronna tam, gdzie łączą się mimesis i poiesis, gdzie naśladowanie (weryfikowane przez projekcję na własny obiekt) wymieszane jest z wyobraźnią (świadcząca o własnym podmiocie). Nieważne, który z owych dwóch komponentów wysuwałby się na pierwszy plan, piśmiennictwo i tak jest zmuszone do korzystania z udawania: skrywa ono pod wiarygodnością (pod faktograficznością, portretowaniem z natury, historyzmem, spowiedniczością) umowność konstrukcji artystycznej (fabularnej i kompozycyjno-ekspresywnej), a pod oczywistą fantastyką i fikcyjnością – aluzje do realnych okoliczności [...]. W swojej nieuchronnej dwuznaczności literatura nie jest zwykłą wypowiedzią tropiczną, przenoszącą (metaforycznie lub metonimicznie) cechy z jednego referenta na inny, lecz mową, w której tropy się przekształcają, realizują, udają działania postaci i tworzą fundament przedstawianego porządku świata. Sens utworu literackiego jest nieodgadniony, dopóki nie ustanowimy na drodze analizy hermeneutycznej, w jaki sposób i w jakim celu dokonuje się owo *quid pro quo* [...].

Dzieło filozoficzne ze swej strony nie wymaga takiego rodzaju dodatku, takiej autointerpretacyjnej nadbudowy. Kastrując to, co jest zastępowane, konstruuje ono samo siebie jako (mniej lub bardziej) przejrzysty tekst, który rozwija się tak, że jego segment poprzedzający staje się presupozycją dla następującego. Tego rodzaju podporządkowanie mowy filozoficznej regułom wywodu logicznego wcale nie oznacza, że całkowicie obca jest jej figuratywność – przecieź wnioskowanie przechodzi od jednego semantycznego kompleksu do następnego, czyli przyjmuje

reguły przynajmniej syntagmatycznego (formalnego) porządku, z którego mogą wynikać porządki paradygmatyczne. Czy szerzej: znakowe uniwersum zastępujące rzeczywistość nie może się obejść bez tropów, a filozofia jest przecież jedną z jego dziedzin. Jednak owa tropiczność posiada w tym sektorze inną naturę niż w literaturze. Substituowanie jest w dyskursie filozoficznym nieodwracalne, jednokierunkowe, zwrócone ku zamykającej formule [...]. I gdyby były niewolnik metaforycznej Platońskiej jaskini powrócił do niej, zostałby na pewno zabity przez jej mieszkańców, jak pisze o tym Platon w *Polityce*. Istnieje bowiem coś w rodzaju poezji wyvodu logicznego [...], tak samo jak istnieje logika słowa artystycznego. Filozofia domaga się hermeneutycznego odczytania, podobnie jak literatura, jednak odsłania ono w tym przypadku nie to, co miał na myśli autor, formułując swoją wypowiedź, lecz to, na co zamknął on oczy, „ślepą plamkę” wypowiedzi. [...]

Filozofia umieszcza dowolną skończoność w nieskończoności (w prawdziwym zawsze i wszędzie). [...] W odróżnieniu od filozofii literatura usiłuje traktować to co zamknięte jako otwarte (czym zafascynował się poststrukturalizm – Roland Barthes i Umberto Eco), znane jako nieznanne, udziwnione (co podkreślał rosyjski formalizm), ograniczone (przez naśladowanie) jako bezgraniczne (wymysły, wolność podmiotu) [...]. Podczas gdy filozofia w podejściu do tego, co skończone jest paradoksalna i oksymoroniczna, literatura ma tendencję do traktowania nieskończonego jako czegoś absurdalnego. Będąc na swój sposób rezultatem mowy logicznej, tekst literacki traktuje własne polowanie na nieskończoność, wbrew konstytutywnej dla niego i przecież nieuchronnej skończoności, jako nonsens i dokonuje w ten sposób aktu, w którym składa w ofierze własny sens [...]. Jako dwa różne fronty walki między skończonością i nieskończonością³ filozofia i literatura dokonują aktu samookreślenia we wzajemnych zależnościach. W świecie filozofii, modelującej poszczególne w powszechnym (a także uniwersalizującej poszczególne), mowa artystyczna albo jest podobna do myślenia artystycznego, albo oddala się od niego i staje się wtedy niepełna, wadliwa. Filozofia szuka w literaturze swego odbicia i dlatego spycha ją ku mimesis (raz rozpatrywanej pozytywnie, raz negatywnie). Z punktu widzenia filozofa, myślącego z takiej pozycji, jaką chciałby osiągnąć pisarz, z pozycji nieskończoności, literatura i – szerzej – działalność estetyczna są re-reprezentatywne wobec tego, co już występuje w spekulacji, co stanowi jej nieodłączną wartość. Skoro tak, to staje się jasne, dlaczego filozof bardzo często koncentruje się na konkretnym artyście lub na jakimś jednym dziele sztuki, które w jego systemie ideowym występują w roli czynników wyczerpujących, reprezentatywnych [...]. W swoim dialektycznym maksymalizmie wydobywającym wszystko z niczego filozofia

3. O dialektyce skończoności/nieskończoności zob. И.П. Смирнов, *Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности*, Санкт-Петербург 2006, s. 142–158.

rozumie ambiwalentność tekstów artystycznych (jeśli w ogóle zwróci na nią uwagę) w postaci nie tyle wzajemnie uzupełniających się sensów, ile wewnętrznych sprzeczności, wzywających do jednowartościowego rozstrzygnięcia konfliktu [...]. Nawiasem mówiąc, zdarza się też całkiem na odwrót, tak mianowicie, że filozofia przerzuca na ambiwalentność sztuki słowa jej własną przypadłość polegającą na tym, że wyrokuje o skończonym na podstawie nieskończonego. Uczynił tak Michaił Bachtin, który otworzył niejednoznaczność w powieściach Dostojewskiego do takiego stopnia, że *jakakolwiek* przedstawiona w nim świadomość stała się równoprawna wobec wielu innych postaw ideologicznych. Dostojewski w interpretacji Bachtina jak gdyby doprowadza do nieprzekraczalnej skrajności te antynomie, które według Kanta stanowią przypadłość tradycyjnego rozumu spekulatywnego, wymagającego głębokich (fenomenalno-pragmatycznych) przekształceń.

Kiedy się mówi, że filozofia i literatura spotykają się przede wszystkim tam, gdzie jednak zajmują się one „wiecznymi tematami” społeczeństwa i kultury – życiem i śmiercią człowieka⁴, to analizuje się kontakt tych dwóch dyskursów jedynie ekstensjonalnie. Jednak w aspekcie pojemności znaczeń oba te typy kreowania mowy i sensu są w stanie sięgać do wszelkich fizycznych i społecznych zjawisk [...]. Różnica między filozofią i literaturą jest intensjonalna. Co więcej, dyskursy te zasadniczo różnią się odpowiedzią na kardynalne pytanie – co konkretnie można uznać za treść znaczenia? W literaturze z jej ambiwalentnością powiązane w pary znaczenia wskazują na siebie nawzajem. Tekst artystyczny ujawnia innobyt uniwersum semiozy – sensu jako takiego. Filozofia natomiast informuje nas o innobycie rzeczy, nie odróżnia ona sama siebie od tego, o czym mówi. Na intensjonał filozofii składają się idee, które wnosi ona do bytu i które uzyskują dzięki temu pozaświatowe istnienie. Odpowiednio: filozofia postuluje, że podstawy tego świata bytują poza jego granicami (Leibniz) lub dopuszcza samouzasadniałość bytu, aby z takiej perspektywy uzasadnić bytującego (Heidegger). Tekst artystyczny w wymiarze intensjonalnym ustanawia, że Inne, odmienne od danego znaczenia, pozostaje mimo wszystko znaczeniem. Literatura nie jest więc ufundowana na rzeczywistości, nawet jeśli taką rzeczywistość odtwarza. W poszukiwaniu swych podstaw zwraca się ona do filozofii.

Ów zwrot musi doprowadzić do sprzeczności dyskursów, gdyż w przeciwnym razie literatura utraciłaby własną tożsamość. Podpierając się filozofią, literatura równocześnie podgryza wybrany przez samą siebie fundament. Sztuka słowa przekształca temat i remat konkurującego z nią dyskursu i obdarza je dwuznacznością. Na skutek tego rodzaju operacji literatura zarażona filozoficz-

4. Por. S.H. Olsen, *Thematic Concepts: Where Philosophy Meets Literature*, w: *Philosophy and Literature*, red. A.Ph. Griffiths, Cambridge University Press, Cambridge 1984, s. 75–93.

nością przyjmuje jako punkt odniesienia nieskończoność, do której inkorporuje skończoność. Uniwersalne idee są tutaj przypisane do konkretnych nosicieli, indywidualizują się w zachowaniach bohaterów opowieści lub scenicznej grze i słownych działaniach podmiotów lirycznych. Pojawiają się przed nami analogi do aktualnej nieskończoności, której granice są znane, tyle że mamy do czynienia z nieskończeniem wieloma rozłokowanymi między tymi granicami elementami składowymi. Perypetie uniwersalnej zasady doprowadzają w literaturze do różnych, często nieprzystawalnych wzajemnie rezultatów. Bohater-ideolog może zarówno poradzić sobie z przeciwieństwami świata, w którym działa [...], jak i przeżyć krach [...] lub przetrwać w refugium [...], lub też utracić własną tożsamość [...] czy zająć w stosunku do siebie pozycję zewnętrzną [...]. Najwyraźniej dla literatury ważne jest nie to, do jakiego celu zmierza, wdzierając się na terytorium filozofii, lecz to, że abstrakcyjne konstrukcje umysłu są wikłane w najróżniejsze perypetie i przeżywają pewne wewnętrzne przemiany (lub przynajmniej wywołują u swych nosicieli tęsknotę do „awanturnictwa” [...]). Jeśli filozofia definiuje swój świat *sub specie aeternitatis*, określając go w wygłosie swoich tekstów grubą kreską, to *output* literatury nie jest jednorodny. Mamy tu do czynienia ze stałym przekształcaniem weryfikowanego w eksperymentalnych warunkach Logosu, badaniem jego wytrzymałości.

Filozofia podlega weryfikacji/falsyfikacji albo w wymiarze wewnętrznym, w procesie polemiki jednego myśliciela z innym, albo też przez literaturę. Formułując wypowiedzi o znaczeniu uniwersalnym, filozofia nie dopuszcza testowania nie tylko poprzez projekcję na świat fizyczny, którego przecież nie da się metodami eksperymentalnymi podporządkować całkowicie, ale i z perspektywy najróżniejszych dyskursów, wyspecjalizowanych ze względu na rozliczne dziedziny rzeczywistości (jeśli nawet astrofizyka proponuje nam model wszechświata, to nie interesuje się ona wówczas człowiekiem i jego historią, dokładnie tak samo jak historiografia nie zamierza wiedzieć cegokolwiek o budowie kosmosu). Właściwie jedynie literatura jest w stanie skutecznie testować filozofię, naśladując ją dzięki mimesis, dzięki wyobraźni, która jeśli nawet jest ograniczona, to także tylko przez samą siebie. Istnieje oczywiście także dyskurs religijny, jednak zazwyczaj utożsamia się on z filozofią, a jeśli nie dochodzi do takiego przemieszczenia, to dyskurs religijny uznaje filozofię za oczywistą pomyłkę i wówczas albo się estetyzuje (na przykład w żywotach świętych), albo podaje w wątpliwość własne prawo do posiadania statusu dyskursu, refleksji, zmierzając ku temu, by stać się prostym aktem wiary [...].

Rządząc się zasadą *petitio prinipii*, wypowiedź artystyczna znajduje wsparcie w najróżniejszych praktykach dyskursywnych, na przykład w historiografii czy innych naukowych dyscyplinach humanistyki. Im węższe są i konkretniej określone zewnętrzne wobec literatury idee, którymi się ona żywi, tym mniejsza

jest jej aksjologiczna ranga w systemie komunikacji społeczno-kulturowej. Kiedy natomiast owe idee są minimalizowane, literatura zmierza ku trywialności. Tajemnica niskich lotów literatury jako czytelniczego mięsa armatniego tkwi nie w niej samej, lecz w jej źródłach. I odwrotnie: literatura wyrastająca z refleksji filozoficznej i podejmująca trud zaprzeczania jej, osiąga semantyczne apogeum, myślową wielkość i jako megalopsychia uczestniczy w produkowaniu wielkiej (ogólnoludzkiej) historii.

[Przełożył Piotr Fast]⁵

5. Przekład na podstawie И. Смирнов, *Разноречье: смысловые стратегии философии и литературы*, w: И. Смирнов, *Текстомахия*. Санкт-Петербург 2010, s. 5–18.

Aleksander Piatigorski

Kilka uwag o filozoficzności i jej relacji z literackością

1.

Najwyższa pora, by filozof pomyślał o filologii. Jeżeli filozofia pierwszej połowy [XX]¹ wieku w przeważającej mierze była *lingwistyczna* (i w znacznym stopniu jest taka do dzisiaj), to filozofia drugiej połowy wieku staje się (i jeszcze długo tak będzie) w istocie *filologiczna*. Różnica polega nie tylko na intencji i na odmienności obiektu filozofowania, lecz na świadomości filozofa na czym polega istota jego pracy. Dla „filozofa lingwistycznego” (i on o tym wie) *język* jest określony i skończony; w każdej określonej sytuacji, w której dochodzi do badania, jest on realnie poznany (lub poznawalny), opisany (lub opisywalny) i wewnętrznie (w granicach jego struktury i systemu jego opisywania) zdeterminowany. Dla „filozofa filologicznego” (choć sam on o tym często nie wie) *tekst* jest zawsze nieokreślony, opisywalny tylko do pewnego stopnia, wewnętrznie niezdeterminowany i podlegający – nawet w tym oto momencie – nieskończonej liczbie interpretacji i reinterpretacji. Przypomnę, że z punktu widzenia lingwisty tekst to język, zaś z punktu widzenia filologa język to tekst. Wittgenstein i Ayer – przy wszystkich dzielących ich różnicach – są filozofami „lingwistycznymi”, zaś Derrida i Lacan – „filologicznymi”.

Jednak o wiele bardziej interesująca jest różnica ich samoświadomości. Filologiczna intencja nieuchronnie wiedzie filozofa ku *samookreśleniu historycznemu*. W tym kontekście zabawne wydają się takie terminy jak „poststrukturalizm” i „postmodernizm”, gdzie prefiks „post-” odsyła w pierwszym przypadku do lingwistyki połowy wieku, zaś w drugim – do sztuki początku wieku. („Filologicznym” współczesny filozof staje się, ponieważ nie potrafi znaleźć *przedmiotu* filozofowania i nie rozumie, dziwak, że filozofia nie ma *swojego* przedmiotu. Z tego wynika odwrócenie się jeszcze większych dziwaków od filozofii i skierowanie uwagi na sztukę – może stało się tak z lekkiej ręki Heideggera.)

„Filozof filologiczny” zazwyczaj sytuuje sam siebie na *końcu* historii lub na chwili po. „Filozof lingwistyczny” zazwyczaj wyprowadza siebie jako *filozofa* poza granice historyczności, pozostając równocześnie dla siebie zupełnie „historycznym”

1. Przypomnienie tłumacza.

człowiekiem (nie może on odrzucić historii, ponieważ się nią nie zajmuje). Istnieje jednak jeszcze inna ważna różnica. Język nie ma możliwości powiedzenia filozofowi niczego więcej, niż jest w nim samym (to znaczy w jego *opisie*) zawarte. Tekst natomiast nie musi niczego mówić: w jego imieniu będzie przemawiał „filozof filologiczny”, tak samo jak w imieniu obrazu, rzeźby czy czegokolwiek innego.

2.

Wracam do filologii. Zdrową i banalną filologiczną przesłankę „tekst jest wszystkim” „filologiczny filozof” absolutyzuje: „wszystko jest tekstem”. W ten sposób faktycznie odhistorycznia on tekst, równocześnie uhistoryczniając siebie, nawet (i to szczególnie) kiedy zajmuje pozycję „po historii”. Równocześnie nie może lub nie chce uzmysłwić sobie faktu, że *już* (zawsze już) włączył sam siebie do tekstu jako czegoś historycznego. Filologia w istocie rzeczy nie wymaga pojawiania się nowych tekstów: może ona w nieskończoność dodawać samą siebie do już istniejących, będąc dyscypliną zorientowaną głównie na historyczny obiekt, jakim jest tekst. „Filozof filologiczny”, wprost przeciwnie, gwałtownie domaga się nowych tekstów, gdyż z powodu niedorozwoju refleksji (inaczej byłby przecież „po prostu” filozofem) postrzega siebie samego jako taki tekst, przy czym jako tekst ostatni. Jeżeli nie jest całkiem niepoczytalny (co też się czasami zdarza), „filozof filologiczny” rozumie, że nie jest w stanie zastąpić samym sobą jako tekstem *wszystkich pozostałych* tekstów całej ludzkości, i wówczas tworzy on tekst *o negatywnej zawartości*: uniwersalizacja jako uniwersalne odrzucenie – Platon zmuszający Sokratesa, aby zapisywał myśli Platona.

W tym momencie przechodzimy do najciekawszej okoliczności, z etnograficznej perspektywy – lokalnej, czyli do ograniczonego wymiarem kultury europejsko-śródziemnomorsko-bliskowschodniej: teksty z tego regionu mają tendencję nie tylko do indywidualizacji, ale też do personalizacji. Tekst zawsze (w swojej tendencji!) jest *czyjś*, zarówno w sensie formalnego autorstwa, jak i w bardziej istotnym aspekcie – tym mianowicie, że autor filologiczny jest częścią tekstu (a nie tylko naszej wiedzy o tekście): jest on nieuchronnym wymiarem obiektywnej tekstualności, niezbywalnym aspektem *rzeczy*, zwanej „tym tekstem”.

Tego rodzaju personalizacja tekstu miała dwie skrajnie ważne historyczne konsekwencje. Z jednej strony teksty zostały – najpierw spontanicznie, następnie zaś świadomie – podzielone na dwie kategorie: „autorskie” i „nieautorskie”. Z drugiej strony, każdy poszczególny tekst przekształcił się w obiekt wewnętrznej klasyfikacji, w rezultacie której to, co „czysto autorskie”, „indywidualne” zostało oddzielone od tego, co „wspólne”, „spontaniczne”, „zrealizowane nieświadomie” itp. Chociaż historyczny wpływ filozofii na filologię jest wtórny – pierwsi filozo-

fowie *naszego* etnokulturowego regionu *rozmawiali*, nie zaś pisali – z fenomenologicznej perspektywy filozofia ukształtowała swoją metodę (i ideę) odsyłania do tekstów jako nie-filozoficzną, przygotowując w ten sposób grunt dla podejścia „czysto” filologicznego.

Jednak „czysta” filologia, wierząca jeszcze, że ma do czynienia *tylko* z tekstami, i to bynajmniej nie ze wszystkimi, nie zauważyła, kiedy zaczęła, po pierwsze, przekształcać teksty w „swoje” i, po drugie, tworzyć takie teksty, które intencjonalnie były równocześnie rezultatami i obiektami działalności filologicznej. Na skutek tej „uniwersalistycznej” tendencji filologiczny tekst stopniowo zaczął „dublować” tekst badany. Literaturoznawcze badanie powieści rekonstruuje myślenie i wiedzę autora i jego postaci, wtórnie rekonstruuje ich ono na podstawie tekstu, stając się swego rodzaju „powieścią powieści”. Przywołuję dla przykładu powieść, ponieważ jest to najbardziej pojemny i uniwersalny spośród wszystkich gatunków literackich, jeśli można tak powiedzieć – jej jedyny „meta-gatunek”. I Frazer, i Propp w opisie fabuł folklorystycznych wyraźnie zbliżali się do powieści. Tak czy inaczej powieść jest wzorcem jakiegokolwiek poetyki fabuły: jest ona modelem opisu wszelkich typów fabuły, ze swoim własnym włącznie.

3.

Filologia jako uniwersalna nauka o tekście przeciwstawia się powieści jako „uniwersalnemu tekstowi” i równocześnie filozofii jako myśleniu o uniwersalnym obiekcie (takim uniwersalnym obiektem jest samo myślenie, które może być ukierunkowane na jakikolwiek obiekt). Zrozumiałe (i to skrajnie ważne), że wszelka uniwersalność jest tu *wtórna* w stosunku do myślenia. Jeśli to uwzględnić, powieść zacznie się nam jawić jako „uniwersalny tekst”, filologia – jako „uniwersalny tekst o tekście”, zaś filozofia – jako „uniwersalny tekst o myśleniu”. To ostatnie jest szczególnie ważne, albowiem filozofia jest tekstem tylko w aspekcie *warunku utrwalenia* (lub z perspektywy „materialnego wyrażenia”); jej obiektem (w odróżnieniu od obiektu filologii i „filologicznej filozofii”) jest zawsze nie-tekst.

Filozofia myśli o myśleniu jak o nie-tekście; nawet jeśli myślenie jest tekstualne, jej obiektem jest to, co nie-tekstowe w tekście. *W stosunku do tekstu* myślenie nieuchronnie będzie w swoich aktach określone, skończone i dyskretne (w jednostkach segmentacji, poziomach itp.).

Jako obiekt filozofii myślenie będzie tekstowe jedynie wówczas, gdy zostanie spełniony warunek jego powiązania z obiektem. Tekstowość w ogóle nie jest *niezbędnym* warunkiem myślenia w procesie refleksji filozoficznej. Na przykład niektóre staroindyjskie koncepcje filozoficzne (w szczególności wczesny buddyzm) nie były tekstami (w rzeczywistym, nie zaś woluntarystycznie ekstrapolowanym

sensie tego słowa) lub były takie jedynie do pewnego stopnia. Bardzo często różnorodne fenomeny myślenia co najwyżej były tam „sygnalizowane”, zaś sens owych „sygnałów” w różny sposób i często w niewielkim stopniu był eksplikowany w synchronicznym lub diachronicznym komentarzu.

4.

Filologia posiada swój przedmiot – są nim konkretne teksty. „Filologiczna filozofia” posiada swój przedmiot – jest nim świat jako tekst (lub cokolwiek jako tekst). Filozofia *swojego* przedmiotu nie posiada, ponieważ jej obiekt – myślenie – może za swój przedmiot przyjąć cokolwiek.

[Przełożył Piotr Fast]²

2. Przekład na podstawie: Александр Пятигорский *Краткие заметки о философском в его отношении к филологическому*, *Philologica* 2(1995), s. 127–130.

(Po)bachtinowska szkoła we współczesnej rosyjskiej teorii literatury

W rosyjskiej teorii literatury przełomu wieku XX i XXI ciągle jeszcze żywe są tradycje literaturoznawstwa minionego okresu. Jednym z najważniejszych centrów myśli literaturoznawczej w Rosji pozostaje Wydział Filologiczny Uniwersytetu Moskiewskiego. W pracach tego ośrodka praktycznie nikt nie wyznaje już zasad metodologii marksistowskiej, przetrwał tu jednak język o genezie heglowsko-marksistowskiej stanowiący dziedzictwo szkoły naukowej Giennadija Pospiełowa.

Z drugiej strony pewną popularność zdobyły sobie nie tylko tłumaczone ale i rosyjskojęzyczne prace literaturoznawcze reprezentujące różne nurty myśli poststrukturalistycznej powstałe na Zachodzie. Ich autorzy w większości mieszkają i pracują poza granicami, jednak często i wiele publikują w kraju.

Najbardziej rozpowszechnionym i oryginalnym zjawiskiem w rosyjskiej teorii literatury ostatnich dziesięcioleci wydaje się „bachtinowska” szkoła poetyki teoretycznej i historycznej. Jej naukowo-metodologiczny fundament został założony przez prace profesorów Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego (RGGU) Samsona Brojtmana, Natana Tamarczenkę i Walerija Tiupę, którzy napisali dwutomowy podręcznik *Teoria literatury* (wyd. Academia; w latach 2004–2014 pięć wydań), a także opracowali antologie towarzyszące każdemu z tomów tej edycji. Podręczniki, antologie i słowniki przygotowane przez moskiewskich naukowców¹ stanowią solidną konstrukcję szczegółowo opracowanego systemu kategorii teoretycznych.

Szkoła ta kontynuuje fundamentalne osiągnięcia takich rosyjskich literaturoznawców jak Michaił Bachtin, Aleksander Wiesiołowski oraz po części Jurij Łotman, Olga Freudenberg, Aleksander Skaftymow. Nie można jej oczywiście ograniczyć terytorialnie do Moskwy, tym bardziej że do połowy lat 90, teoretycy ci pracowali w wielu prowincjonalnych rosyjskich uniwersytetach. Podobne poglądy propagują ich uczniowie i „współwyznawcy”, wśród których znaleźć można

1. Podręcznik В.И. Тюпа, *Анализ художественного текста*, Academia, Москва 2006, 2009; antologie *Анализ художественного текста (эпическая проза)*, red. Н.Д. Тамарченко, РГГУ, Москва 2005; *Анализ художественного текста (лирическое произведение)*, red. Д.М. Магомедова, С.Н. Бройтман, РГГУ, Москва 2005; podręcznik *Теория литературных жанров*, red. Н.Д. Тамарченко, Academia, Москва 2011, 2012) oraz słownik *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий*, Москва 2008.

uczonych z Kiemierowa (Leonid Fukson, Michaił Łucznirow), Nowosybirsk (Galina Żyliczewa, Jurij Szatin, Igor Siłantjew, Ilja Kuzniecowa), Samary (Nikołaj Rymar), Tweru (Wiktor Miłowidow), Woroneża (Andriej Faustow, Siergiej Sawinkow), Sankt-Petersburga (Tatiana Fadiajewa) i wielu innych ośrodków – prace tych badaczy składają się na słownik zatytułowany *Poetyka*.

Zainteresowania naukowe przedstawicieli szkoły związane są z różnymi aspektami teorii literatury, łączy ich zaś dążenie do systematyzacji i podejmowania prac rozwijających rosyjskie propozycje teoretyczne XIX i XX wieku. Działania w domenie literaturoznawstwa pozostają tu w ścisłym związku z filozofią, kulturoznawstwem, jak najszerzej pojętą problematyką humanistyczną i nawet z pewnymi zagadnieniami nauk przyrodniczych (synergetyka), odpowiadając równocześnie wymogom naukowego odzwierciedlenia rzeczywistości. Daje to impuls do przeciwstawiania się poststrukturalistycznemu – dekonstruktywistycznemu i teoretycznemu – sceptycyzmowi takich zachodnich autorów jak na przykład Julia Kristeva czy Antoine Compagnion i podjęcia krytycznego namysłu nad tezami o „śmierci autora”, „końcu historii” czy recepcji tekstu jako nieskończonego „procesu semiozy” itp.

Postrzegając utwór literacki jako główny obiekt badania teorii literatury, jako niezwykle skomplikowany fenomen kulturowy, wyposażony z jednej strony w tekst, z drugiej zaś w sens, przedstawiciele szkoły opierają się na koncepcjach Michaiła Bachtina, Aleksandra Skaftymowa, Romana Ingardena podejmowanych w okresie radzieckim przez Michaiła Griszmana, Borisa Kormana i innych. W centrum uwagi znajduje się tu fenomen *artyzmu*². Pojęcie to nie sprowadza się do „funkcjonalności”. Zakłada estetyczną jedność wyobrazonego świata (czyli obiektu estetycznego obdarzonego formą architektoniczną), manifestującą się w kompozycyjnej formie bezwzględnie uporządkowanego tekstu (czyli „jedności czynników wrażenia artystycznego”³). Aktualizując wyobrażenia o komunikacyjnej istocie literatury pięknej, teoretycy tego nurtu skupiają uwagę przede wszystkim na jego receptywnym aspekcie. Według Walerija Tiupy „naukowcowi uprawiającemu literaturoznawstwo nie pozostaje nic innego jak tylko analizowanie obiektywnego istnienia tekstu traktowanego jako *system* i koncentrowanie aktów poznawczych na intersubiektywnych danych tekstu jako jedności, przejawiających się wyłącznie w subiektywnych danych przeżycia estetycznego”⁴.

2. Zob. В.И. Тюпа, *Художественность литературного произведения: вопросы типологии*, Красноярск 1987.

3. М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975, s. 17–18.

4. В.И. Тюпа, *Анализ художественного текста в системе литературоведческого знания, в: Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России – взгляд из зарубежья*, Санкт-Петербург 2011, s. 181.

Mimo podobieństwa odbiorczej aktywności zwykłego czytelnika i badacza współoddziałującego z utworem, teoretycy szkoły nie stawiają między tymi podmiotami znaku równości, podkreślając odmiennność analizy jako epistemologicznej strategii badania literaturoznawczego od interpretacji czytelniczej. Nawet gdy ta ostatnia nie grzeszy naiwnością, każdy z odbiorców wybiera sobie ten lub inny wektor percepcji tekstu, ryzykując stratę, niepełne przeżycie jego estetycznej jedności (artyzmu). Literaturoznawcy tego nurtu usiłują wyznaczyć „drogę pośrednią”, odcinając się zarówno od mechanicznej naukowości strukturalizmu, jak i woluntarystycznej postawy krytyki literackiej, która często narusza artystyczną spójność, „dostrzegając w tekście coś, co mogło zostać stworzone, wykreowane inaczej”⁵. Usiłowanie to zmusza do wypracowania precyzyjnych zasad literaturoznawczej analizy tekstu. Kluczowe postulaty artykułowane przez przedstawicieli szkoły sprowadzają się do następujących tez:

- tożsamość przedmiotu analizy i tekstu – i równocześnie niesprowadzalność przedmiotu analizy do zewnętrznej strony utworu,
- bezwzględne utożsamienie doświadczenia odbioru czytelniczego z analizowaną strukturą utworu,
- określenie „skali poprawnych i adekwatnych odczytań”⁶, w taki sposób, jak zostało to zdefiniowane przez współczesnych bachtinologów za Walentinem Chaliziewem.

W licznych pracach badaczy z tego kręgu przedstawione zostały algorytmy i wzorcowe analizy utworów wszystkich podstawowych rodzajów literackich. Największe znaczenie (z perspektywy współczesnych poszukiwań literaturoznawczych) posiada wypracowana przez nich metodologia monograficznej pracy z tekstem⁷, a także poszczególne aspekty analizy klasycznych i współczesnych utworów literackich: na przykład problematyka gatunków literackich⁸, motywika dzieła⁹, rytmiczna struktura prozy czy poetyka fragmentu (w podręczniku Тиупы), podejście narratologiczne czy analiza dyskursu.

Istotnym elementem charakterystycznym dla metodologicznych założeń szkoły jest dążenie do wzajemnego przenikania się podejścia estetycznego i semiotycz-

5. Тюпа, *Анализ художественного текста...*, s. 183.

6. В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 1999, s. 290.

7. Zob. С.Н. Бройтман, *Поэтика книги Бориса Пастернака „Сестра моя – жизнь”*, Москва 2007; *Поэтика „Доктора Живаго” в нарратологическом прочтении. Коллективная монография*, red. В.И. Тюпа, Москва 2014; analiza *Fatalisty* Lermontowa w podręczniku Тиупы i inne.

8. Zob. Н.Д. Тамарченко, *Русская повесть Серебряного века*, Москва 2007.

9. Zob. И.В. Силантьев, В.И. Тюпа, Ю.В. Шатин, *Мотивный анализ*, Новосибирск 2004.

nego¹⁰, ponieważ piśmiennictwo artystyczne jest tu postrzegane równocześnie jako działalność estetyczna i komunikacyjna.

Szczególnym zainteresowaniem przedstawicieli szkoły cieszy się kategoria podmiotu estetycznego „obleczonego w milczenie” (Bachtin), który aktualizuje dylemat relacji pomiędzy historycznie konkretnym twórcą dzieła i obrazem autora powstający w świadomości czytelnika w akcie percepcji tekstu. Opierając się na filozoficznych i literaturoznawczych pracach Bachtina, a także odwołując się od wielu innych badaczy, Natan Tamarченко proponuje jedną z najbardziej zgrabnych i konsekwentnych teorii autora dzieła literackiego.

Odróżniając „autora biograficznego” od „autora-twórcy”, badacz ten określa kryteria ich tożsamość i definiuje istotnościowe charakterystyki kategorii autora. Traktuje go jako „zrealizowaną w tekście twórczą instancję, która posiada równocześnie pozatekstowe [a także ponadindywidualne – W.Sz.] źródło”¹¹.

Nastawienie czytelnika na rozpoznanie pozycji autora określa odbiór utworu jako „obiekta estetycznego”, postrzeżenie kompozycji tekstu i architektoniki utworu jako teleologicznie zorientowanych na konceptualnie określony system wartości znaczący dla odbiorcy i równocześnie nietożsamy z jego światopoglądem.

Autor-twórca różni się nie tylko od tego, kto stworzył tekst [...], lecz także od podmiotów wypowiedzi i działań w świecie utworu (narratora, opowiadacza, kronikarza, postaci, w tym też takich, których można nazwać autobiograficznymi)¹². Przede wszystkim mamy tu do czynienia z zasadniczym odseparowaniem pojęć autora i bohatera:

Autor-twórca to instancja, która nie kryje się „za bohaterem”, lecz „odpowiada” na sens jego osobowości i losu – i to nie słowami, lecz poprzez samą prezentację, czyli poprzez kreację zwartej całości utworu. Jako całościowy byt jest ona, według Bachtina „totalną reakcją autora na całościowy byt bohatera”. Takiej pozycji wobec świata i innego człowieka czytelnik nie jest w stanie zająć jako ktoś żyjący w świecie realnym, może on jedynie przybliżyć się do niej jako uczestnik zdarzenia estetycznego [...]¹³.

Istota „autora-twórcy” określona jest m.in. przez taką wskazaną przez Bachtina cechę jak „związana zewnątrzobecność” w stosunku do świata utworu, która

10. Zob. В.И. Тюпа, *К новой парадигме литературоведческого знания*, w: *Эстетический дискурс*, Новосибирск 1991.

11. Н.Д. Тмарченко, *Автор*, w: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, red. Н.Д. Тмарченко, Москва 2008, s. 12.

12. Zob. na ten temat także: А.А. Фаустов, *О „первичном” и „вторичном” авторах в понимании М.М. Бахтина*, „Новый филологический вестник” 2005, nr 1; С.В. Савинков, *Герой и проблема героизации в понимании М.М. Бахтина*, „Новый филологический вестник” 2005, nr 1.

13. Тмарченко, *Автор...*, s. 12.

otwiera możliwość „artystycznego dopełnienia” – teleologicznego nadawania sensu bohaterowi w kontekście wyobrażonego i „aksjologicznie skondensowanego” świata. Istotne miejsce wyznaczane jest przy tym typologii tego rodzaju dopełnień, czyli estetycznych modalności artystycznego tekstu „posiadających transhistoryczny charakter, powtarzalnych i typologicznie produktywnych modyfikacji artyzmu”¹⁴. Teoretyczny i historyczny system „modusów artyzmu” został opracowany przez Walerija Tiupę z uwzględnieniem ustaleń klasycznej estetyki i poszukiwań Northropa Frye’a.

Zainteresowanie komunikacyjnymi strategiami powstawania tekstu doprowadziło szkołę teoretycznej i historycznej poetyki do podjęcia badań nad szeroko dyskutowaną w ostatnim czasie (szczególnie na Zachodzie) problematyką *narratologiczną*¹⁵. W tej dziedzinie badań humanistycznych uczeni z RGGU nie tylko podjęli ważne wątki posiadające sporą tradycję badawczą (w tym w refleksji rosyjskiej szkoły formalnej i semiotycznej szkoły tartuskiej), ale także wypracowali koncepcję takich fenomenów narracyjności, które nie wzbudziły zainteresowania innych teoretyków¹⁶. Konstruując teorię narratologiczną, przedstawiciele szkoły wychodzą od tezy Bachtina dotyczącej wzajemnego dopełniania się dwóch rodzajów zdarzeń: tego, co jest opowiadane, i „zdarzenia samego opowiadania”¹⁷. Podejście to, w myśl którego za atrybutywną cechę praktyk narracyjnych uznaje się „niepodzielność i równoczesną nietożsamość [...] zdarzenia referencjalnego i komunikacyjnego”¹⁸, istotnie odróżnia się od szeroko rozpowszechnionego w zachodniej narratologii podziału na „historię” i „dyskurs”.

Tekstową organizację utworu Natan Tamarczenko rozpatruje nie tylko w zestawieniu z klasycznymi wzorcami literackimi, lecz także z estetyką groteski. Prowadzi to do wyróżnienia odrębnego *groteskowego typu* narracji i jego podmiotu. Specyficzną cechą tego rodzaju narracji stanowi „przekraczanie granic między różnymi świadomościami (to znaczy nieodróżnianie i wzajemne zastępowanie się różnych podmiotów i ich świadomości)”¹⁹. Wspomniany badacz opisuje przejawy

14. Тюпа, *Модусы художественности*, w: *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*..., s. 127.

15. Zob. В.И. Тюпа, *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса („Архиерей” Чехова)*. Тверь 2001 i inne prace tego autora, który był aktywnym uczestnikiem projektu „Live Handbook of Narratology”, a także współredaktorem (wraz ze Schmidem) międzynarodowego rosyjskojęzycznego czasopisma elektronicznego „Narratorium”.

16. Zob. V. Тјупа, *Narrative strategies*, w: *Handbook of Narratology*, 2nd ed., vol. 2, Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2014, s. 564–574.

17. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*..., s. 403.

18. В.И. Тюпа, *Нарратология в системе литературоведческого знания*, w: *Нарративные традиции славянских литератур (Средневековье и Новое время)*, Новосибирск 2007, s. 9.

19. Н.Д. Тамарченко, *Гротескный субъект и тип повествования*, w: *Проблемы нарратологии и опыт формализма/структурализма*, Санкт-Петербург 2008, s. 64.

tego typu narracji w literaturze, wiążąc je z przekraczaniem granic świadomości bohaterów i narratora oraz objaśniając to zjawisko „nieumiejętnością odróżnienia świadomości indywidualnej od zbiorowej (*Nos* Gogola), [...] pełnym brakiem refleksji lub – na odwrót – pokonaniem ich odmienności przez wszechogarniającą samoświadomość (*Sobowótór* Dostojewskiego)”²⁰. Analizując konstrukcję narracyjną, w której horyzont opowiadającego podmiotu nie tworzy „oprawy” horyzontów przedstawianych postaci, badacz opisuje specyfikę focalizacji groteskowego podmiotu wypowiedzi – „odwrotną perspektywę przedstawienia”²¹ – i wpływ takiej konstrukcji na recepcję czytelniczą, Tamarzenko tworzy w ten sposób całościową teorię groteski, uzupełniając powszechne wyobrażenie o groteskowym obrazie bohatera i świata o charakterystykę subiektywnej organizacji utworu. [...]

Narratologia traktowana jest przez przedstawicieli szkoły nie tylko jako dyscyplina naukowa badająca zasady budowania tekstu literackiego, lecz także znacznie szerzej – jako skierowana na „dyskurs narracyjny, czyli na jeden z podstawowych typów wypowiedzi [...]”. Tego rodzaju narratologia nie ogranicza się do badania tekstów artystycznych, lecz w centrum uwagi stawia też najbardziej wyszukane fenomeny narracyjności”²². W tym aspekcie rosyjscy narratolodzy korzystają przede wszystkim z koncepcji Wolfa Schmidta, Paula Ricouera, Gerarda Genetta, choć podejmują polemikę z wieloma ich tezami. Jakościowe rozszerzenie przedmiotu narratologii²³ określa wyjście w kierunku teorii komunikacji, co zbliża badania narratologiczne do metodologii *neoretoryki*²⁴ („metalingwistyki” Bachtina czy „ogólnej nauki o dyskursach” Todorova²⁵). Problematykę tę konsekwentnie badają tacy rosyjscy uczeni jak Walerij Tiupa, Igor Siłantjew, Jurij Szatin i in. W pracach Tiupy analizowane są na przykład różne „rejstry mowy”. Badania nad narracyjnością pozwalają na wgląd w istotę wypowiedzi nienarracyjnych i terytoriów graniczących z narracyjnością, a także na przeprowadzenie *reprezentatywnych* praktyk językowych (do których obok narracyjnych należą także wypowiedzi iteratywne²⁶ i deskryptywne²⁷) oraz *performatywnych* „aktów bezpośredniego oddziaływania językowego”, wśród których Tiupa wyróżnia ape-

20. Тамарченко, *Гротескный субъект...*, s. 65.

21. Odwołuje się tu do koncepcji Pawła Florenskiego (П.А. Флоренский, *Обратная перспектива*, w: П.А. Флоренский, *У водоразделов мысли*, Москва 1990, том 2.).

22. Тюпа, *Нарратология в системе литературоведческого знания...*, s. 5–6.

23. Zob. В.И. Тюпа, *От поэтики повествования к философии событийности*, „Миргород” nr 1, Lausanne–Siedlce–Donieck 2008, s. 29–40.

24. Ю.В. Шатин, *Неориторика*, w: *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий...*, s. 142–143; tenże, *Неориторика: учеб. пособие*, Новосибирск 2012.

25. Т. Todorov, *Poetique*, Ed. du Seuil, Paris 1968, s. 26.

26. Termin Gerarda Genetta.

27. Termin Wolfa Schmidta.

latywne, deklaratywne i mentatywne²⁸. Kluczowe dla narracyjnej reprezentacji ludzkiego doświadczenia wydają się czynniki zdarzeniowości (jednokrotności, fraktalności, intencjonalności) istotnie odróżniające ją od aktów procesualnych²⁹.

Podejście neoretoryczne stało się bardzo przydatne do opisu rodzajowej przynależności literatury. Można wręcz mówić o nowym etapie rozwoju teorii epiki, liryki i dramatu opierającej się na twierdzeniu o zasadniczym znaczeniu różnorodnych praktyk mownych dla definiowania rodzajów literackich. Epika³⁰, w której konstruktywną rolę odgrywa narracyjność, przeciwstawiana jest performatywnej liryce³¹ i metaperformatywnej dramaturgii³². Zauważmy, że przy rozróżnieniu liryki i dramatu uwzględnia się odmienne ukierunkowanie wypowiedzi performatywnej: w pierwszym przypadku jest ona zorientowana na czytelnika³³, w drugim – na bohatera, co określa narracyjno-zdarzeniową podstawę dyskursu dramatycznego [...]³⁴.

Znaczący wkład do opracowania teorii liryki wniósł Samson Brojtman³⁵. Zdefiniował on kluczowe problemy tego rodzaju literackiego. Podejście diachroniczne pozwoliło mu na zrekonstruowanie ewolucji wyobrażeń o liryce i sformułowanie na tej podstawie współczesnej koncepcji tego rodzaju literackiego. Prowadząc analizę w ramach bachtinowskich wyobrażeń o dialogu, badacz wysunął tezę o „specyficznym typie podmiotowej architektoniki (w liryce – W.Sz.) – takiego rodzaju relacjach podmiotów zdarzenia estetycznego, które znoszą zewnętrzną granicę między nimi, zaś autor winien »zostać zredukowany do czysto wewnętrznej zewnątrzobecności wobec bohatera«³⁶. Kreatywna intencja określana za pomocą Bachtinowskiej formuły „reakcja autora na reakcję bohatera” determinuje w szczególności cechy charakterystyczne mownej konstrukcji liryki

28. Zob. В.И. Тюпа, *Дискурс/Жанр*. Москва 2013 i inne prace tego autora.

29. Na ten temat zob. także И.В. Силантьев, Ю.В. Шатин, *Сюжетология и сюжетография как базовые описания нарратологии*, „Сюжетология и сюжетография” 2013, nr 1, s. 3–6.

30. Zob. Н.Д. Тамарченко, *Теория литературных родов и жанров. Эпика*, Тверь 2001.

31. Zob. np. В.И. Тюпа, *Перформативные основания лирики*, w: *XLII Международная филологическая конференция. Избранные труды*, Санкт-Петербург 2014, s. 306–314.

32. „Metaperformatyw to takie zdarzenie komunikacyjne (przekazanie jakiejś rozmowy), którego treścią jest inne zdarzenie komunikacyjne” (Тюпа, *Нарратология в системе литературоведческого знания...*, s. 8).

33. „Dyskurs liryczny to performatyw o randze chóru, czyli performatyw o wysokim potencjale sugestywności” (Тюпа, *Дискурс/Жанр...*, s. 121).

34. Zob. С.П. Лавлинский, *Перформативный потенциал новейшей драматургии*, w: *Литература и театр*, Самара 2011; Лавлинский, „Действие как проблема” в теории драмы, w: *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 4, Кемерово 2013.

35. Zob. w szczególności С.Н. Бройтман, *Лирика в историческом освещении*, w: *Теория литературы. Роды и жанры*, Москва 2003, s. 421–466; Бройтман, *Поэтика русской классической и неклассической лирики*, Москва 2008.

36. С.Н. Бройтман, *Лирика*, „Филологический журнал” nr 1 (2), Москва 2006, s. 245.

(wzajemne przenikanie się głosów dwóch podmiotów w słowie) oraz specyfikę obrazu świata w utworze. Stylistyczna analiza utworów należących do tego rodzaju literackiego pozwala Brojtmanowi na wyróżnienie języków typowych dla różnych stadiów liryki – kumulacji, paralelizmu i tropu. Odnotowuje on przy tym zaistnienie unikalnej sytuacji kształtującej się w literaturze od XIX wieku: „Po raz pierwszy w historii liryki [...] nie obserwujemy w niej jednolitego języka, w którym zostałyby umocowana twórcza świadomość autora: mieści się ona w napięciu określonym przez relację »zwykłego«, umownie-poetyckiego i znów aktualizującego się (szczególnie w poezji dwudziestowiecznej) mitologicznego słowa”³⁷. Badacz określa zdarzenie liryczne jako przejście podmiotu wypowiedzi od refleksji do aktu samoświadomości, w ramach którego bohater zajmuje „pozażyciowo aktywną” (termin Bachtina) pozycję, która motywuje także czytelnika do przyjęcia roli współtwórcy.

Zaprezentowane w pracach Brojtmana podejście do badania liryki podzielane jest przez innych przedstawicieli szkoły. Natan Tamarczenko, wykładając w swej *Teorii literatury* koncepcję rodzajów literackich, pokazuje ograniczenia koncepcji absolutyzujących jeden z aspektów struktury artystycznej utworu przy określaniu jego przynależności rodzajowej. Teoretyk przedstawia kompleksową charakterystykę epiki i dramatu uwzględniającą swoistość podmiotowej i obiektowej organizacji utworu, specyfikę artystycznej jedności każdego z rodzajów literackich. Jednym z najbardziej złożonych fenomenów „podwójnej” jedności okazuje się poetyka cyklizacji. Najbardziej znacząca rola w opracowaniu tego fragmentu badań literackich przypada pracom Michaiła Darwina³⁸.

Równoległe do definiowania „czystych fenomenów” prowadzone są badania nad przenikaniem granic rodzajowych: obiektem zainteresowania badaczy stają się utwory realizujące konstrukcyjne zasady różnych rodzajów literackich. Procesy narratywizacji dramatu i dramatyzacji epiki oraz liryki rozpatrywane są diachronicznie – od pojedynczych przypadków w literaturze klasycznej do utworów współczesnych – programowo heterogenicznych³⁹.

37. Там же, s. 250. Temu zjawisku poświęcona jest praca Ю.В. Шатин, *Фигура и троп как черты авторского стиля в русской лирике 20 века*, w: *Текст. Поэтика. Стиль*, Екатеринбург 2004.

38. Zob. М.Н. Дарвин, *Художественная циклизация лирики*, w: *Теория литературы. Роды и жанры*, Москва 2003, s. 467–515 i inne jego prace.

39. Zob. Ю.В. Шатин, *«Нарратологическая пустота» в современном художественном тексте («Взятие Измаила» М. Шликина)*, w: *Критика и семиотика*, вып. 17, Новосибирск 2012, s. 311–316; Шатин, *Три уровня наррации в драматическом тексте*, w: *Критика и семиотика*, вып. 10, Новосибирск 2006, s. 52–57; В.Л. Шуников, *Трансформация родовых черт новейшей российской драмы*, „Narratorium” Москва 2011 – <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027600>; Шуников, *«Эстетическая глобализация»: стирание родовых границ в новейшей российской литературе*, w: *Социолингвистические исследования в теории и практике. Междисциплинарный подход*, Гданьск 2014, t. 1, s. 94–108.

Teoretyczne koncepcje omawianego kierunku badawczego opierają się zasadniczo na podstawach diachronicznych i komparatystyczno-historycznych, które doprowadziły Aleksandra Wiesiołowskiego do stworzenia *poetyki historycznej*⁴⁰ – koncepcji, która odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się omawianej szkoły naukowej. Historyczne badanie rozwoju literatury realizowane jest przy tym nie tylko w odniesieniu do prac Wiesiołowskiego, lecz także Olgi Freudenberg, Ernsta Roberta Curtiusa, Aleksandra Michajłowa, Siergieja Awierincewa i innych. Do tak rozumianej poetyki historycznej należą też prace Bachtina. W kręgu idei wypracowanych przez tych uczonych ukształtowane zostało rozumienie poetyki historycznej jako samodzielnej dyscypliny naukowej, której przedmiotem jest „geneza i rozwój obiektu estetycznego i jego architektoniki w aspekcie ewolucji ich treściowych form artystycznych”⁴¹. Proces literacki rozpatrywany jest więc jako transformacja form piśmiennictwa artystycznego przejawiająca się w rozwoju estetycznych norm i wyobrażeń. Na skutek tego poetyka historyczna staje się dyscypliną komplementarną wobec poetyki teoretycznej: analizę pojęciowo-logiczną uzupełnia ona i doprecyzowuje na drodze rekonstrukcji procesu kształtowania się poszczególnych kategorii literaturoznawczych.

Metodologiczne podstawy stanowią tu pojęcia wypracowane przez Michaiła Bachtina: „wielki czas”, „wielki dialog”, „pamięć gatunku” i in. Przedstawiciele szkoły opierają się też na wywodach Wiesiołowskiego dotyczących syntezy podejścia historycznego i porównawczego [...]. W tym świetle komparatystyka postrzegana jest jako podstawa historii literatury, która pozwala dostrzec analogię reguł rozwoju piśmiennictwa artystycznego w różnych kulturach i uniwersalne stadia procesu literackiego. W zdefiniowaniu tych ostatnich pomaga trzyczęściowa periodyzacja wypracowana przez Curtiusa. Rosyjscy badacze znacząco doprecyzowali charakterystykę każdego z tych stadiów, zaś opublikowana w roku 2001 *Poetyka historyczna* Brojtmana zawiera pierwszy oparty na osiągnięciach współczesnej nauki systematyczny wykład koncepcji, której pierwociny wypracował Wiesiołowski. Wyznaczywszy trzy epoki ewolucji poetyki literatury pięknej – nazwane przez Wiesiołowskiego synkretyczną, ejdetyczną i poetyką artystycznej modalności – Brojtman każdą z nich systematycznie charakteryzuje w czterech aspektach: w sferze podmiotowości, słowa, fabuły i gatunku.

Problematykę stadialności procesu literackiego podejmuje także Walerij Tiupa, opracowując teorię *paradygmatów artyzmu*. Wychodząc od tradycyjnych wyobrażeń o prądach literackich, nurtach, szkołach, proponuje on zastosowanie o wiele bardziej uniwersalnej kategorii: „Paradygmaty artyzmu to historycznie

40. Zob. *Die russische Schule der Historische Poetik*, red. D. Kemper, V. Tjupa, S. Taskenov, Wilhelm Fink Verlag, München 2013.

41. С.Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, „Филологический журнал” nr 1 (2), s. 242.

konkretne systemowe całości aksjomatycznych (w swoim czasie) ogólnokulturowych wyobrażeń o miejscu sztuki w życiu człowieka i społeczeństwa, o jej celach, zadaniach, możliwościach, stosowanych środkach, o kryteriach i wzorcach arcyzmu. [...] Paradygmaty arcyzmu są interioryzowane nie tylko przez twórców, ale także odbiorców sztuki: są to kulturotwórcze jedności wielu świadomości połączone wspólną artystyczną intencją⁴². Tiupa wyróżnia trzy paradygmaty arcyzmu: pierwszy z nich (normatywny) opatruje za Awierincewem nazwą „reflektywny tradycjonalizm”, drugi i trzeci określa jako „kreatywizm” (klasyczny arcyzm o charakterze romantycznym i poromantycznym) oraz „metakreatywizm” (postsymbolistyczny, nieklasyczny arcyzm zorientowany na adresata⁴³). W ramach dwóch ostatnich funkcjonują lokalne subparadygmaty arcyzmu. Tym samym udało się ogarnąć w jednolitych terminach proces literacki od pierwszych wzorców poetyki normatywnej aż do praktyk postmodernistycznych.

Wzajemne przenikanie się myślenia teoretycznego i historycznego widoczne jest w opracowaniu wszystkich wskazanych wyżej kategorii literaturoznawczych. Jednak jednym z najbardziej wyrazistych przykładów realizacji tej zasady stała się teoria gatunków literackich. Koncepcja ta została najpełniej wrażona w podstawowym kompendium autorstwa przedstawicieli szkoły⁴⁴, w którym wychodząc od opracowań zachodniej i rosyjskiej genologii, w szczególności bachtinowskiej koncepcji gatunków, moskiewscy badacze zaproponowali przekonującą metodologię badania gatunków literackich. Została tu rozpatrzona ich geneza i wyodrębnione narracje protoliterckie (opowieść, przypowieść, anegdota, życiorys), z których wywodzą się najważniejsze gatunki literackie. Należy podkreślić szczególną rolę w tych badaniach Natana Tamarzenki, który opracował pojęcie „wewnętrznej miary” służące do charakterystyki gatunków niekanonicznych. Pozwoliło ono na ujawnienie gatunkowych strategii powieści⁴⁵, opowiadania, poematu, nieklasycznego dramatu, wierszowanych opowiadań lirycznych i wierszy w prozie, a także na nowe naświetlenie istoty gatunków kanonicznych – noweli, opowieści, tragedii i komedii oraz większości lirycznych twórców gatunkowych.

Prace przedstawicieli omawianej szkoły wpisują się zazwyczaj w kontekst socjokulturowego, filozoficznego, metalingwistycznego (związanego z badaniem dyskursów oraz neoretorycznego) badania komunikacyjnych strategii kultury,

42. В.И. Тюпа, *Природа художественности и проблема ее границ*, в: *О границах искусства. Культурологические записки*, вып. 12, Москва 2010, s. 218.

43. Zob. В.И. Тюпа, *Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века*, Самара 1998.

44. М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, *Теория литературных жанров*, ред. Н.Д. Тамарченко, Академия, Москва 2011, 2012.

45. Zob. także Н.Д. Тамарченко, *М.М. Бахтин, А.Н. Веселовский и Вяч. И. Иванов: теория романа и его историческая поэтика*, „Филологический журнал” 2007, nr 2 (5), s. 34–48.

o czym wyraźnie świadczą książki Natana Tamarczycki, Walerija Tiupy, Igora Siłantjewa, Wiktora Miłowidowa, Igora Kuzniecowa⁴⁶.

Wydaje się nie ulegać wątpliwości, że omawiana szkoła naukowa stanowi ważny, istotny i znaczący etap w rozwoju rosyjskiego literaturoznawstwa.

[Przełożył Piotr Fast]

46. Zob. Н.Д. Тамарченко, «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция, Москва 2011; В.И. Тюпа, *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*, Языки славянской культуры, Москва 2010; И.В. Силантьев, *Газета и роман: Риторика дискурсных смешений*, Языки славянской культуры, Москва 2006; В.А. Миловидов, *От семиотики текста к семиотике дискурса*, Тверь 2000; И.В. Кузнецов, *Историческая риторика: Стратегии русской словесности*, Москва 2007.

Narratologia w systemie wiedzy o literaturze

Pojęcie narratologii pojawiło się w powszechnym użyciu po opublikowaniu nowatorskich prac Rollanda Barthes'a, Claude'a Bremonda i Tzvetana Todorova, w szczególności *Grammaire du Decameron* (1969) tego ostatniego, chociaż jako dziedzina literaturoznawstwa dziedzina ta posiada wcale niemałą tradycję. [...] Jednak nie można jeszcze dziś uznać, że przedmiot narratologii i – odpowiednio – jej epistemologiczny status został w pełni ukształtowany.

We współczesnym dyskursie naukowym badanie narracyjności posiada dwa aspekty.

Po pierwsze, narratologia może być pojmowana jako *poetyka* jednej z podstawowych kompozycyjnych form tekstu literackiego (to pogląd Natana Tamarcenki¹). Jest ona w takim przypadku specjalistyczną dyscypliną literaturoznawczą, obok takich dziedzin jak teoria fabuły, wersyfikacja czy nieposiadająca jeszcze statusu samodzielnej dyscypliny poetyka dialogu lub monologu lirycznego.

Po drugie, narratologia coraz częściej jawi się jako *retoryka* dyskursu narracyjnego – czyli jednego z podstawowych typów wypowiedzi (to stanowisko Wolfa Szmida²). Tak pojęta narratologia nie ogranicza się do tekstów artystycznych, chociaż znajdują się one w centrum jej uwagi jako najbardziej wyrafinowane fenomeny narracyjności.

Mówiąc o „retoryce”, nie mam na uwadze klasycznej normatywnej dyscypliny oratorskiej, lecz tak zwaną „nową retorykę” – „ogólną naukę o dyskursach” (Tzvetan Todorov)³.

Narratologia w pierwszym (wąskim) znaczeniu istnieje od lat 1910–1920, kiedy Kate Friedemann opublikowała swoją nowatorską rozprawę *Rola narratora w prozie epickiej* (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*) w roku 1910. W Rosji refleksja

1. Zob. Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман, *Теория литературы*, т. 1. Москва 2004, s. 174 i n.

2. Generatywny model wypowiedzi narracyjnej Wolf Schmid zestawia z takimi klasycznymi pojęciami antycznej retoryki jak *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (zob.: W. Schmid, *Elemente der Narratologie* (*Narratologia*), New York 2010).

3. Zob. T. Todorov, *Poetyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1984.

tego typu pojawiła się w tym samym czasie pod innymi nazwami (na przykład „teoria prozy” Szklowskiego).

Narratologia w drugim (szerokim) znaczeniu stanowi poststrukturalistyczne dążenie do wyjścia poza ramy wewnętrznego ustrukturywania tekstu w kierunku komunikatologicznej problematyki intersubiektywności. Narracja jest tu rozpatrywana przede wszystkim jako sposób ludzkiego porozumiewania się i dopiero w drugiej kolejności jako wynikający z istoty tej komunikacji sposób organizacji tekstów (i to nie tylko werbalnych).

Autor tych słów skłania się raczej ku tej drugiej tendencji (retorycznej), która w naszym literaturoznawstwie dopiero się kształtuje, przeciera szlaki, nie zawsze zdając sobie sprawę z własnej niesprowadzalności do pierwszej (poetologicznej) z przedstawionych tendencji.

Dla tej „drugiej” narratologii najistotniejsze, pryncypialne znaczenie posiada teza Bachtina o utworze narracyjnym (wypowiedzi narracyjnej) jako wzajemnym uzupełnianiu się dwóch zdarzeń:

[...] przed nami dwa wydarzenia – zdarzenie, o którym opowiedziano w utworze, oraz zdarzenie samego opowiadania (czynności), w którym sami bierzemy udział jako słuchacze-czytelnicy; zdarzenia te dzieją w różnych czasach (różnych także pod względem długości trwania) i w różnych miejscach, zarazem zdarzenia te są nierozwalnie połączone w jednym złożonym zdarzeniu, które możemy określić jako utwór w jego zdarzeniowej pełni⁴.

Przytoczony wywód Bachtina pochodzi z początku lat 70. W tym czasie w Europie Zachodniej pojawiły się klasyczne dla współczesnej narratologii prace Lubomira Doležela, Gérarda Genette’a, Wolfa Schmidta i in. Gerard Genett w roku 1972 w książce *Narrative discourse (Dyskurs narracyjny)* pisał w szczególności, że narracja „może istnieć tylko o tyle, o ile opowiada jakąś historię, przy braku której dyskurs nie jest już narracyjny [...]”. Jako narracja opowiadanie istnieje tylko w związku z historią, która jest w nim prezentowana (opowiadane zdarzenie – W.T.); jako dyskurs (zdarzenie opowiadania – W.T.) istnieje dzięki związkowi z narracją, która go zrodziła⁵.

Centralny problem narratologii może zostać zaprezentowany w sformułowaniu Arthura Colemena Danto: „Każde opowiadanie to struktura narzucona przez zdarzenia, grupująca je ze sobą nawzajem i wykluczająca pewne spośród nich jako niedostatecznie istotne⁶”. Za Kate Friedemann można powiedzieć, iż pojęcie narracyjności wynika z „przyjętej w filozofii Kanta gnoseologicznej

4. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 484.

5. Ж. Женетт, *Работы по поэтике. Фигуры*, т. 2, przeł. Е. Гальцова, Москва 1998, s. 66.

6. A.C. Danto: *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965, s. 132.

tezy mówiącej, że rozumiemy świat nie jako taki, jaki istnieje sam przez się, lecz jako taki, jaki został przefiltrowany przez poznającą świadomość”⁷. Bezpośrednia wiedza o zdarzeniach – takich, jakie są (były), jest nieosiągalna. Między zdarzeniem a świadomością zawsze usytuowany jest swego rodzaju pryzmat werbalizacji, przełamujące komunikacyjne środowisko prezentacji.

Aby uściślić granice i naukowy status dyscypliny badającej komunikacyjną istotę tekstotwórczego opanowywania zdarzeń, niezbędna jest choćby skrótowa charakterystyka wszystkich pozostałych praktyk dyskursywnych, jedną z których jest wypowiedź narracyjna.

Za dyskursy pierwszego, źródłowego poziomu komunikatywności należy uznać autoreferencjalny komunikacyjny akt bezpośredniego działania mownego (performatyw) z jednej strony i autokomunikacyjny proces myślowy (odbywający się w formach mowy wewnętrznej) – z drugiej. Ten ostatni może zostać uzewnętrzniony (zwerbalizowany) jako deklaratyw – zdarzenie komunikacyjne, którego referencjalną zawartość stanowi zdarzenie autokomunikacyjne.

Przejście na drugi poziom komunikatywności realizowane jest w miarę rozwoju dyskursu w kierunku heteroreferencjalności. Mimo swej ilokucyjnej (skierowanej na adresata) czy ekspresywnej (wydostającej się z podmiotu) energii, wypowiedź uzyskuje performatywne nakierowanie na obiekt mówienia. W znakowych formach mowy kształtuje ono pewnego rodzaju sytuację bycia, różną od samej sytuacji komunikacyjnej owego kształtowania. Te opisy stanów i procesów życia jako czegoś pozazdarzeniowego, trwającego lub powtarzalnego (iteratywnego), należy określić jako deskryptywy, jak czyni to Schmid, lub jako iteratywy, jak nazywa je Genett.

Z drugiej strony z performatywnej praktyki komunikacji wynika metaperformatyw – takie zdarzenie komunikacyjne (przekaz jakiejś rozmowy), którego referencjalną zawartością jest inne zdarzenie komunikacyjne. Taki jest mimetyczny⁸ dyskurs rytualnego dialogu, dramaturgii, dialogu sokratejskiego, a także mało wyrafinowanej opowieści o codziennych zdarzeniach, który często przekształca się w pseudocytacyjne powtarzanie replik przez uczestników tych zdarzeń.

Mimetyczny dyskurs cechuje się już fabularno-zdarzeniową organizacją, nie osiąga jednak jeszcze struktury narracji; podczas gdy iteratyw, odwrotnie, posiadając cechę narracyjności, pozbawiony jest epizodyczności. I choć wielu narratologów umieszcza teksty dramatyczne i iteratywy w polu swoich zainteresowań, to jednak iteratywne i mimetyczne dyskursy o wiele bardziej popraw-

7. K. Friedemann: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Berlin 1910, s. 26.

8. Zob. S. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca 1990.

nie byłoby traktować jako protonarracyjne⁹. Jeśli przyjąć, że narracja powstała stosunkowo późno¹⁰ jako fabularna, zderytualizowana, uhistoryczniona forma myślenia¹¹, to protonarracje okazują się podstawowymi dyskursywnymi praktykami mityczno-rytualnego stadium rozwoju mentalności człowieka.

Prawdziwie decydującą charakterystyką dyskursu narracyjnego, która pozwala na określenie granic obiektu refleksji narratologii, okazuje się podwójna zdarzeniowość dyskursu: nierozłączność i nielączliwość jedności w narracji zdarzenia *referencjalnego* i *komunikacyjnego*. Tego rodzaju podwójną zdarzeniowością charakteryzują się nie tylko epickie dzieła literackie czy też teksty historyków, ale także codzienne opowieści o zwyczajnych zdarzeniach – jeśli tylko wypowiedź narracyjna w tego rodzaju opowieściach przekazywana jest jako system epizodów i prowadzi do utworzenia w świadomości słuchaczy obrazu pewnego zdarzenia.

Staranne przebadanie dyskursu narracyjnego doprowadziło do odkrycia poza jego granicami jeszcze jednego porównywalnego z narracją, trzeciego poziomu zdarzeń komunikacyjnych. Ową klasę dyskursywnych praktyk niedawno trafnie określono w lingwistyce jako mentatyw¹², gdyż składają się one na pewne mentalne zdarzenie (zmianę obrazu świata) w świadomości adresata. Referencjalną zawartością wypowiedzi mentatywnych staje się nie zdarzeniowa intryga życiowa, lecz procesualna prawidłowość bytu.

Kluczową kategorią narratologiczną, wokół której w taki czy inny sposób grupują się wszystkie pozostałe, okazuje się więc kategoria *zdarzenia*, zaś sama narratologia, zrodzona jako skromna teoria narracji, przekształciła się z czasem w teorię zdarzeniowości¹³ – jedną z fundamentalnych (obok procesualności) ontologicznych cech bytu: Ricoeur w traktacie narratologicznym mówi o „gatunkowych fenomenach” zdarzeń, procesów i stanów¹⁴. Bycie jest zdarzeniowe (nieprzewidywalne, przypadkowe), jest też procesualne (zgodne z regułami, prognozowalne) – to dwa wzajemnie uzupełniające się twierdzenia, które są w jednakowym stopniu względnie prawdziwe.

9. Por. „Podobnie jak w przypadku opisu, narracja iteratywna służy w tradycyjnej powieści narracji *sensu stricto*, czyli narracji syngulatywnej” (Женетт, *Фигуры...*, том 2, s. 144).

10. Por. О.М. Фрейденберг, *Происхождение наррации*, w: *Миф и литература древности*, Москва 1978.

11. Zob. Ю.М. Лотман, *Происхождение сюжета в типологическом освещении*, w: *Статьи по типологии культуры*, вып. 2, Тарту 1973.

12. Zob. Н.В. Максимова, *Чужая речь в нарративе и ментативе*, w: *Слово. Словарь. Словесность*, Санкт-Петербург 2004.

13. Zob. Шмид, *Нарратология...*, s. 20 n.

14. П. Рикёр: *Время и рассказ*, том 1: *Интрига и исторический рассказ*, przeł. Т.В. Славко, Москва–Санкт-Петербург 1999, s. 212.

Rzeczywiście w wymiarze ogólnym zdarzenie jest przejściem z jednego stanu (sytuacji) w drugi. Zgodnie z klasycznym modelem Danto za zdarzenie można uznać stan t-2, jeżeli stan t-1 i t-3 nie są tożsame¹⁵. Jednak także jakkolwiek proces jest niczym innym jak następstwem przejść, kroków wiodących od jednego stanu do następnego. W odróżnieniu od procesualnych „kroków”, które są uzasadnione i w zasadzie zdeterminowane (jak wrzenie wody podgrzanej do temperatury 100°), zdarzenie to aktualne współwystępowanie pewnych czynników naruszające jakąkolwiek normę (Łotman) lub realizujące jeden z kilku możliwych scenariuszy (Ricoeur), co stanowi „intrygę” danego zdarzenia.

Teoretyczna struktura zdarzenia składa się z trzech czynników, z których każdy może okazać się zarówno prosty (jednoskładnikowy), jak i złożony (wieloskładnikowy):

- *aktant* (protagonista zdarzeń traktowanych jako naruszenie normy, przerwa w procesie lub też uchylenie się od rytuału);
- *obraz świata* (ustabilizowany czynnik znormalizowanego łańcucha zdarzeń)¹⁶;
- *punkt widzenia* (aktualizator zdarzeniowości, nadający temu, co się dzieje, status zdarzenia).

Status zdarzeniowości jest określany przez zestaw cech, które w wypowiedzi różnych narratorów stanowią pewne warianty wspólnego jądra¹⁷. Z mojej perspektywy fundamentalne i nieusuwalne charakterystyki owej zdarzeniowości są następujące:

1. *Jednokrotność*, niepowtarzalna odrębność pewnej konfiguracji faktów z kręgu nieuchronności świata lub społecznej rytualności. Wielokrotnie powtarzające się działanie lub stan rzeczy przestaje być traktowane jako zdarzeniowe i staje się „krokiem” procesu naturalnego, społecznego lub mentalnego.

2. *Fraktalność*, cząstkowość narracji, stanowiąca najważniejszą konstruktywną cechę tekstu narracyjnego, odnotowaną przez Ricoeura nieusuwalność „epizodycznego aspektu konstrukcji intrygi”¹⁸. Fraktalności łańcucha zdarzeń proces przeciwstawia *przejmowanie* swoich stanów.

15. Zob. Danto: *Analytical Philosophy of History...*, s. 236.

16. O „obrazie świata” należy mówić w odniesieniu do zbiorowego lub indywidualnego podmiotu życia, gdyż jest ona w sposób nieuchronny wartościujący, wybiórczy, nieodłączny od subiektywnego doświadczenia człowieka: zakłada on aktualizację jednych i dezaktualizację innych momentów obiektywnego świata.

17. Zob. Шмид, *Нарратология...*, s. 14–18.

18. Рикёр, *Время и рассказ...*, том 1, s. 186.

Każdy opowiadający pewną historię (fabułę) dyskurs to konfiguracja epizodów: fragmentów tekstu, które charakteryzują się jednością miejsca, czasu i składu działających postaci. Albowiem w celu identyfikacji zdarzeń musi zostać dostrzeżone „rozerwanie jednej lub kilku więzi” (Lew Gumilow) spośród następstw przestrzennych, czasowych i/lub związanych z aktantami. Przy maksymalnej kondensacji narracji zdarzenie zostaje zredukowane do jednego epizodu, jednak zawsze może ono zostać rozciągnięte w pewien łańcuch lub bardziej złożony system epizodów. Właśnie w systemie epizodów skrywa się klucz do punktu widzenia narratora, którego manifestacja nie ogranicza się do „fokalizacji” (w szczególności do zogniskowania narracji na szczegółach).

Aktualne rozczłonkowanie tekstu na konstrukcyjne jednostki epizodyczności i odsłonięcie takich epizodów to początkowy etap analizy narratologicznej – nie zawsze umyślaniany nawet przez samego badacza, jednak zawsze w większym lub mniejszym stopniu realizowany. Ta droga analizy, wypracowana już przez literaturoznawstwo na materiale tekstów „fikcyjnych” (artystycznych)¹⁹, jest równie skuteczna, jak pokazuje Ricoeur, w przypadku badaniu źródeł historycznych czy jakichkolwiek „innych” historii.

3. *Wariantywność*, niejednoznaczność, nieprzewidywalność przejścia od stanu poprzedzającego do następującego, które konstruuje „intrygę” zdarzenia (w rozumieniu Ricoeura). Zgodnie z określeniem Ricoeura, „zdarzenie to to, co mogło się odbyć inaczej”²⁰.

Proces z kolei charakteryzuje się *stadialnością*. Tutaj przejścia od jednego stanu rzeczy do drugiego określone są przez pewien paradygmat stadiów danego procesu. Czysta procesualność możliwa jest jednak wyłącznie w warunkach sztucznych. W rzeczywistości włączenie się takiego heterogenicznego czynnika, jakim jest aktant, zawsze może doprowadzić do rozerwania łańcucha procesualności i przekształcenie go w zdarzenie.

4. *Intencjonalność*: „główną działającą postacią zdarzenia jest świadek i sędzia”²¹, w świadomości którego aktualizuje się sensowność tego, co się dzieje. Proces natomiast, wprost przeciwnie, jest pozaintencjonalny: zachodzi on niezależnie od obserwatora („świadka i sędziego”).

19. Zob. Тюпа, *Анализ художественного текста*, Москва 2006. Rozdz. 3 i 10.

20. Рикер: *Время и рассказ...*, том 1, s. 115.

21. Бахтин: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979, s. 341.

Jednak zrozumienie sensu procesu w takim samym stopniu wymaga od podmiotu kompetencji dyskursywnej – jednak nie narracyjnej, lecz mentatywnej. Na skutek ontologicznego wzajemnego uzupełniania się procesualności i zdarzeniowości bytu ten sam odcinek życia uzyskuje zupełnie odmienne oświetlenie w zależności od wybranej przez mówiącego strategii komunikacyjnej – narracyjnej lub mentatywnej.

Zdecydowane i produktywne przejście historycznego dyskursu do mentatywu zostało dokonane przez „Szkołę Annales”. Jednak narratystyczna historiografia (w tym też historia literatury) nie zakończyła bynajmniej swojej działalności. Zwracając się ku problematyce współczesnej narratologii i doświadczeniom narratologicznej analizy tekstów literackich, jest ona w stanie, podobnie jak wiele innych dyscyplin humanistycznych, odkryć dla siebie nowe epistemologiczne możliwości. Nie będzie przesadne stwierdzenie, że narratologia ukierunkowana retorycznie i filozoficznie posiada znaczenie ogólnometodologiczne określające współczesny stan nauk humanistycznych.

Jeśli zaś chodzi o samo literaturoznawstwo, to należy powiedzieć, że neoretoryczny zwrot narratologii otwiera przed nim pewne szczególne perspektywy. I chodzi nie tylko o pogłębienie własnej problematyki i nie tylko o udoskonalenie bazy analitycznej (rozwój teorii narracji mógłby stymulować opracowanie równie fundamentalnej teorii dialogu i nienarracyjnego monologu). Jedną z istotnych możliwości narratologii staje się połączenie literaturoznawczej mediewistyki z nauką o literaturze nowożytnej. [...]

Do rozdzielenia nurtów badawczych piśmiennictwa staroruskiego i beletrystyki nowych czasów doszło w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, kiedy w polemikach rosyjskich formalistów i ich oponentów została sformułowana estetyczna *specyfikacja* literatury jako przedmiotu wiedzy naukowej. [...] Istota problemu tkwi w tym, że chociaż teksty staroruskie można analizować z estetycznego punktu widzenia, to jednak samo powstanie tych tekstów nie było działalnością w domenie estetyki, tak jak stało się to z praktyką piśmiennictwa artystycznego później. Teoretyk literatury, analizując estetyczną istotę sztuki, musi nieustannie przypominać, że średniowieczne (w szczególności staroruskie) piśmiennictwo to „literatura” w innym znaczeniu tego słowa, że to szczególna sfera kultury duchowej, posiadająca etyczno-sakralną, nie zaś estetyczną specyfikę.

Estetyczna specyfika piśmiennictwa artystycznego jako przedmiotu nauki o literaturze, winna być bezwarunkowo oceniona pozytywnie. To właśnie ona doprowadziła ostatecznie do usamodzielnienia się nauki o literaturze, wyodrębnienia się jej z symbiozy z lingwistyką i historią. Estetycznie zorientowane literaturoznawstwo to istotny i organiczny twór modernizmu rozumianego jako kulturowa epoka nowożytności.

Jednak w dzisiejszych czasach o wiele bardziej aktualne są dla rozwoju nauki elementy międzydziedzinowej integracji. Są one dziś tak samo ważne i produktywne, jak sto lat temu. Wręcz przeciwnie, niezbędne były procesy rozdzielania i samookreślenia nowych dziedzin wiedzy naukowej. I bynajmniej nie postmodernistyczny pęd do mieszania odmiennych praktyk, przekraczania kulturowych granic, chaotyżacji kultury, lecz nowa retoryka – i w szczególności narratologia – stają się trwałym metodologicznym fundamentem do konstruowania interdyscyplinarnych więzi i współdziałań.

[...] Decydującym argumentem na rzecz odtworzenia więzi „modernistycznego” literaturoznawstwa z klasyczną historycznoliteracką mediewistyką jest fakt, że między dawną a nową literaturą rosyjską istnieje głęboka historyczna więź dziedziczenia – nie bacząc na istotne różnice między nimi, tkwi ona w samej istocie działalności tekstotwórczej. Mimo pryncypialnych różnic istnieje jednak także wspólny element ich istoty – właśnie ten, którym zajmuje się nowa retoryka: komunikacyjna istota pisma, realizująca się w wielorakości dyskursywnych formacji i komunikacyjnych strategii.

[Przełożył Piotr Fast]²²

22. Przekład na podstawie: Валерий Тюпа, *Нарратология в системе литературоведческого знания*, w: *Нарративные традиции славянских литератур. Повествовательные формы средневековья и нового времени*. Red. Е. Ромодановская, Новосибирск 2007, s. 5–15.

Trzy estetyki adresowania

Najważniejsze kierunki sztuki nieklasycznej XX wieku odchodziły od klasyki w sposób rozmaity. Łączyła je natomiast jedna najistotniejsza cecha: świadomy i celowy „wzgląd na adresata, przewidywanie jego reakcji odpowiadającej”¹. Ogólne ukierunkowanie działania estetycznego w znacznym stopniu zostaje przeniesione z przedmiotu na adresata. Za fundamentalny cel takiego działania przyjmuje się obecnie nie samo wykreowanie pozornie analogicznej rzeczywistości (naczelne zadanie klasyki romantycznej i postromantycznej), ale wpływ w ten (czy inny) sposób na sferę duchową adresata. „Zadaniem nowego pisarza – według Priszwina – jest dotknięcie tej czystej istoty, niedostępnej na drodze zwykłej analizy i będącej częścią ogólnego samookreślenia osobowości”².

W rozwiązaniu tego rodzaju zadania tkwi źródło poszukiwań estetycznych XX wieku. Istotne znaczenie przywiązuje się nie do zniekształconej przez świadomość estetyczną realności bytu wszechświata, lecz do pewnego sposobu myślenia, gwałtownie lub łagodnie przechodzącego na „innego” (adresata-rozmówcę) i tym samym przekształcającego intersubiektywną realność obecności człowieka w świecie. „Powieść lub wiersz to nie monolog, lecz rozmowa pisarza z czytelnikiem”³ – tak zasadniczą dla XX wieku koncepcję estetyczną formułuje w swoim przemówieniu noblowskim Josif Brodski.

Prawdopodobnie w pełni świadomie Michaił Bachtin nie ukończył dzieła *Autor i bohater w działaniu estetycznym* – okazało się bowiem, że klasyczną diadę należało uzupełnić o niedającą się usunąć figurę adresata, a następnie przekształcić w triadę. Stało się oczywiście, że: „Stosunki łączące autora i bohatera nigdy przecież nie są prymitywnymi stosunkami dwóch osób: forma przez cały czas uwzględnia trzecią osobę – słuchacza – która wywiera jak najistotniejszy wpływ na wszystkie elementy dzieła”⁴.

Utwór sztuki nieklasycznej zyskuje status *dyskursu*, czyli trójstronnego *zdarzenia komunikacyjnego*: autor – bohater – czytelnik (słuchacz, widz). Aby takie zdarzenie miało miejsce, a dzieło sztuki zaistniało, nie wystarczy twórcze

1. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 398.

2. М.М. Пришвин, *О Романове*, Москва 1990, s. 209.

3. J. Brodski *Przemówienie noblowskie*, przeł. A. Mietkowski, w: *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim*, zebrał i opracował J. Ilg, Katowice: Książnica 1993, s. 84.

4. W. Wołoszynow, *Słowo w życiu i słowo w poezji. Przyczynek do zagadnień poetyki socjologicznej*, przeł. A. Pomorski, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 113.

zaktualizowanie zdarzenia w tekście – konieczne jest jeszcze jego receptywnie zaktualizowanie w odbiorze artystycznym. Przedmiot estetyczny zostaje przeniesiony do świadomości adresata – do „konceptyjnej” świadomości czytelnika, któremu dzieło „narzuca określoną pozycję”⁵, czyli taką, w której autor odgrywa główną rolę jako pierwszy czytelnik, widz i słuchacz własnego tekstu. [...]

Przejsie od kreatywności do receptywności w twórczości artystycznej wymagało od dzieł cech typowych dla estetyki nieklasycznej, tj. pewnego rodzaju niedomknięcia, otwartości i konstrukcyjnej fragmentaryczności całości, która sprzyjała współtworzeniu. Przy czym jednocześnie nastąpiła aktywizacja wpływu sztuki na świadomość postrzegającą. Akt twórczy artysty staje się atakiem na autonomiczność obcego „ja”, ponieważ przenosi na realnego adresata (a nie tylko pozornego bohatera) tę lub inną koncepcję bytu – obecności wewnętrznego „ja” w świecie zewnętrznym. Działanie artystyczne jest definiowane od tej chwili jako działanie skierowane na obcą świadomość; rzeczywistym przedmiotem takiego działania jest jego adresat, a nie przedmiot wyobraźni czy tworzywo znakowe tekstu. Podmiot działania artystycznego okazuje się *organizatorem* zdarzenia komunikacyjnego, ale to adresat takiego działania uświadamia sobie po raz pierwszy, że jest nieeliminowalnym i konstytutywnym elementem sztuki, tj. *realizatorem* zdarzenia komunikacyjnego. [...]

Nieklasyczna kultura artystyczna XX stulecia opiera się na tym, że dzieło sztuki aktualizuje się poprzez postrzeganie estetyczne adresata, rezerwując dla autora wyłącznie rolę „pierwszego czytelnika” własnego dzieła. Jednocześnie, mając na uwadze założenia awangardyzmu, od autora nawet „nie wymaga się, aby zawczasu tworzył dzieło sztuki – takiego stosunku do przedmiotu wymaga się tylko od podmiotu postrzegającego”⁶. Ale i z przeciwnego punktu widzenia, zdaniem Thomasa S. Eliota, „utwór poetycki istnieje gdzieś pomiędzy autorem i czytelnikiem; posiada on realność nietożsamą z tą realnością, którą autor próbuje wyrazić”⁷.

Z perspektywy najnowszych poglądów *skuteczność oddziaływania* staje się prymarnym kryterium twórczości artystycznej. Na przykład, „zasada organizacji myślenia” postrzegających stanowi dla Siergieja Eisensteina „i faktyczną »treść« dzieła”, którego zadaniem jest „dostarczenie postrzegającym masom nowego bodźca aktywności i źródła twórczości życiowej”. Z tej perspektywy takie widowisko jak sportowa rozgrywka było dla wielkiego reżysera filmowego

5. Б.О. Корман, *Теория литературы*, Ижевск 2006, s. 210.

6. J. Faguno, *Введение в литературоведение*, Warszawa 1991, s. 15.

7. Т.С. Элиот, *Назначение поэзии*, Киев–Москва 1997, s. 56.

„najdoskonalszym rodzajem sztuki, całkowicie przekształcającym widza w twórcę, w uczestnika”⁸.

Myślenie artysty opiera się nie na percepcji (percepcja wycofanego twórcy to fundament estetyki klasycznej), ale na działaniu, ponieważ odwołuje się do współtworzenia, utrwała rzeczywistość estetyczną dzieła w postrzegającej świadomości, przekształcając tym samym jej horyzont i zmieniając jej zamiary. Znamienna w tych relacjach jest zrodzona przez symbolizm myśl Innocentija Annińskiego, który zakłada, że „ja» liryczne nie jest »ja« osobistym (autora, jak wyobrażali to sobie romantycy – W.T) i »ja« zbiorowym (bohatera, jak wyobrażali to sobie realisci – W.T), ale przede wszystkim jest »naszym ja«, tylko uświadomionym i wyrażonym przez poetę”⁹.

[...] W przeciwieństwie do przedmiotowo-podmiotowej klasycznej estetyki wyobrażenia receptywna *estetyka adresowania* odsłania w istocie sztuki to, co jest dla niej fundamentalne, a mianowicie, że „do gry przez cały czas włącza się trzeci uczestnik – słuchacz, który powoduje zmiany we wzajemnych relacjach dwóch pozostałych (twórcy i bohatera)”¹⁰.

Nagły wzrost znaczenia tego „trzeciego”, który ani nie posiada cech indywidualnego krytyka, ani zbiorowej, póki co jeszcze stosunkowo nielicznej „publiczności” – z jednej strony, umiejscawia twórczy proces artysty w bliższej relacji z *rynkem*, z drugiej – z *władzą*. [...]

Rynek estetyczny w epoce sztuki nieklasycznej nie zostaje sprowadzony do roli transmitera popularnego czytadła, popularnej widowiskowości itd. Rynek ten coraz bardziej kształtuje się pod presją norm społecznych *mody*, nie zaś tradycji. Rynekowa sztuka słowa rozwija się w szczególności „pod znakiem literackiej pomysłowości i eksperymentatorstwa. Jej podstawowa zadaniem [...] jest walka z rutyną literacką” (słowa Borisa M. Eichenbauma z wniosku do wydawnictwa o wydanie almanachu „Wanna Archimedes”, który ostatecznie się nie ukazał).

Jednak w epoce radzieckiej taki rozwój literatury był pozbawiony perspektyw, ponieważ proces twórczy był kierowany i powstrzymywany przez władzę. Dlatego też awangardowy eksperyment pozbawiony został środowiska rynkowego i trafił na taki sam margines, jak neotradycjonalizm akmeistów i ich kontynuatorów¹¹. Wyłączność i monopol w kulturze posiada ta kategoria estetyki adresowania, która – nazwana „realizmem socjalistycznym” – stała się uosobieniem stalinowskiej polityki kulturalnej. Opierała się ona na tym, że każde

8. С. Эйзенштейн, *Перспективы*, w: С. Эйзенштейн, *Избр. произв. в 6 т.*, t. 2, Москва 1964, s. 40–41.

9. И. Анненский, *Книги отражений*, Москва 1979, s. 99.

10. Wołoszynow, *Słowo w życiu i słowo w poezji...*, s. 113.

11. Szerzej zob. В.И. Тюпа, *Постсимволизм*, Самара 1998; В.И. Тюпа, *Литература и ментальность*, Москва 2009.

zdarzenie komunikacyjne dokonuje się między ludźmi pozostającymi we wspólnocie politycznej. W tym przypadku dzieło sztuki powstaje i funkcjonuje jako *dyskurs władzy*, jako panowanie nad świadomością postrzegającą i wymuszone przezwyciężenie alienacji wewnętrznych „ja”. Dyskurs ten nie jest dyskursem dialogu, lecz jawnego lub niebezpośredniego polecenia utrzymania równowagi między zgodnością i jednomyślnością.

Artystyczny dyskurs władzy, niebędący bezpośrednio dyskursem politycznym, jest zdarzeniem komunikacyjnym o wzajemnym podporządkowaniu i obopólnej kontroli między podmiotem wypowiedzi i jego adresatem. [...]

W dyskursie socrealistycznym pisarz i audytorium wzajemnie się warunkują [...]. Czytelnik i autor zamienili się miejscami: ten, któremu „zaglądano do duszy”, teraz sam zagląda do tekstu poety. Powstaje zdarzenie komunikacyjne, które jest wzajemnie kontrolowane. [...]

Jednocześnie tekst socrealistyczny spaja podmiot i adresata dyskursu za pomocą władczego i wypaczonego stosunku do przedmiotu. Zapis w statucie Związku Pisarzy Radzieckich, nakazujący przedstawianie rzeczywistości „w jej rewolucyjnym rozwoju”, kanonizował wymuszanie zmian w sposobie życia zgodnie z wytycznymi ideologii. [...]

Jeszcze przed rozpoczęciem procesu gloryfikacji paradygmatu socjalistycznego Gorki pisał do Fiedina: „[...] okazuje Pan uległość wobec faktów. To szkodliwe dla artysty, który z samej swej istoty należy do sekty »popędzających«. Takie jest właśnie oblicze prawdziwego artysty, taka jest sztuka, na której służbę jest skazany”¹². Niezwykle charakterystyczne jest użycie wyrazów: w odróżnieniu od klasycznego realisty socrealista, który został „skazany” na posłuszeństwo wobec „sekiarskiej” i wzajemnie obowiązującej woli politycznej, nie powinien „ulegać wobec faktów”, jest popędzającym, którego popędzają. Odwołując się do stanowczej wypowiedzi Majakowskiego, że „na odzwierciedlenie rzeczywistości w poezji nie ma oddzielnego miejsca”, ponieważ „poezja zaczyna się tam, gdzie pojawia się tendencja”, rozumiana przez Majakowskiego jako wykonanie „społecznego zamówienia”, tj. jako „odczuwanie pragnień waszej klasy” i jako „atak” na czytelnika, którym jeszcze to uczucie nie zawładnęło¹³.

Ponadto teoria „społecznego zamówienia”, będąc próbą zaadaptowania komunikacyjnej estetyki adresowania do nowych politycznych warunków kształtującego się totalitaryzmu, cały czas zachowywała prawo artysty do indywidualności twórczej. Jednak w granicach totalitarnego sposobu myślenia sztuka „nie może

12. Fragment pochodzi z *Listu Gorkiego do Fiedina (17 września 1925)*, przeł. J. Pański, w: *Maksym Gorki*, zebrał i wstępem opatrzył J. Lenarczyk, Warszawa 1966, s. 89.

13. В.В. Маяковский, *Как делать стихи?* в: *Полн. собр. соч. в 13 т.*, т. 12, Москва 1959, s. 86–87.

być w ogóle sprawą indywidualną” (Lenin). Dlatego ortodoksyjna krytyka marksistowska, przygotowująca zwycięskie nastanie socrealizmu, odrzuca szeroko rozpowszechnioną teorię „społecznego zamówienia” jako teorię „zdeklasowanej inteligencji rewolucyjnej” i wyraźnie formułuje główne zadanie socjalistycznej polityki kulturalnej w dziedzinie sztuki: „Nie dopuścić do sytuacji, w której artysta byłby indywidualistą” (warunek konieczny relacji „rynkowych” – W.T), lecz doprowadzić „mistrzów rzemiosła artystycznego” do „takiego organicznego związku z proletariatem, takiej bliskiej zażyłości, która w psychologii zlikwidowałaby ich podział na »ty« i »ja«”; uczynić ich „właśnie tymi komórkami kolektywnego mózgu, którym w udziale przypada funkcja myślenia artystycznego i odzwierciedlania w obrazach świadomości kolektywnej”¹⁴.

Istota tych rozważań, sformułowanych przez Wiaczesława Połonskiego, wymierzona jest wyraźnie przeciwko wewnętrznej marginalności artysty awangardowego, przeciwko temu podmiotowi z wyalienowaną świadomością, który dąży do utrwalenia swojej wewnętrznej wolności poza sobą, tj. w tworzywie znakowym tekstu i – za pomocą tego tekstu – w cudzej świadomości. Pisanie awangardowe, będące czynem alternatywnym wobec pisania socrealistycznego, jest *dyskursem wolności* – wolności podmiotu wypowiedzi wobec przedmiotu, wobec bierności tworzywa znakowego (języka), będącej wynikiem nadmiernego zastosowania „chwytów” oraz wolności wobec adresata, czyli zacofanego strażnika „rupieci kultury” (wczesny Majakowski).

Zgodnie z deklaracją zaumnika Michaiła Matuszyna *Nie sztuka a życie* (1923) chęć wolności wyrzuca artystę awangardowego poza granice duchowego układu tradycji, w stronę bezpośredniego kontaktu „sam na sam ze światem”, do „życia” rozumianego jako gest alternatywny wobec kultury. Awangardysta wyrывa się do „przestrzeni istniejącej poza ludzkim doświadczeniem”, zapewniając sobie tym samym wolność i oryginalność. Jednak w odróżnieniu od alienacji romantyka czy symbolisty późniejszy awangardysta, nabierając pewności poprzez swoją wolność, celowo prowokuje wyzwolenie pozbawionego wolności autorytarne-go adresata. Dyskurs awangardowy jest zdarzeniem komunikacyjnym izolacji i bezrządu, wzajemnej niezależności jego uczestników, aż do futurystycznego wezwania Kruczonycha i Chlebnikowa: „Przeczytawszy, podrzyj!” (*Słowo jako takie*, 1913). Całkowita niezależność „producenta” i „konsumenta” stanowi podstawowe założenie relacji rynkowych, włączając w to także sferę wartości kulturowych.

Kompromis w pisaniu artystycznym, dążącym zarówno do wymknięcia się Scylli władzy, jak i Charybddie rynku, wyrasta na glebie akmeizmu i analogicznych

14. В.П. Полонский, *Художник и общественные классы*, w: *На литературные темы*, Москва 1927, s. 69, 72.

tendencji neotradycjonalistycznych w kulturze krajów zachodnich. Tę modyfikację estetyki adresowania można scharakteryzować jako *dyskurs odpowiedzialności*, który w równej mierze zostaje przeciwstawiony dyskursowi władzy i dyskursowi wolności. Zmianym zjawiskiem, które wyraża tę tendencję, był esej Thomasa S. Eliota *Tradycja i talent indywidualny* (1918) i pierwsza publikacja młodego Bachtina zatytułowana *Sztuka i odpowiedzialność* (1919).

Neotradycjonalista, umiejscawiający swoją sztukę w transhistorycznym „długim trwaniu” (Bachtin) i poważnie zaniepokojony potrzebą duchową audytorium oraz zasadniczo nie zgadzający się w tej kwestii z awangardystą, nie przyjmuje jednocześnie dyktatu ze strony jakiegokolwiek autorytarnego nadadresata. „Ludziom potrzebny jest wiersz tajemnie-pokrewny”¹⁵ – Mandelsztam szuka właśnie takiego wiersza, a nie możliwości nieograniczonego wyrażania siebie czy skierowania życia duchowego czytelnika na zalecane tory. Jednak, znalazłszy „wiersz w niełasce, nie znający stwórcy”¹⁶, autor od tej chwili ponosi odpowiedzialność za ujawniającą się mu ponadindywidualną wartość i żadna inna instancja – władzy czy rynku – nie będzie już decydować o jego akcie twórczym: „To jest zdobyczą dla twórcy, co nieubłagane, / Co nie może być inne – nikt go nie osądza”¹⁷.

Wolność i odpowiedzialność oto nieodłączne atrybuty prawdziwej obecności człowieka w świecie (wolność bez odpowiedzialności to niszczycielskie bezprawie, odpowiedzialność bez wolności – zniewolenie). Jednak kryzys wieku XX uczynił z nich alternatywne charakterystyki istnienia. Artystyczny i ogólnohumanistyczny neotradycjonalizm żywi się chęcią ponownego połączenia tych ogniw bytu osobowościowego. *Credo* zachowania twórczego jako samodzielnie odpowiedzialnego i przed kulturą (w postaci żywej tradycji i duchowej realności przedmiotu estetycznego), i przed życiem (w osobie adresata) definiowano w XX wieku niejednokrotnie – począwszy od artykułu Mandelsztama *O rozmówcy* (1913), przez powieść Pasternaka *Doktor Żywago*, na przemówieniu noblowskim Brodskiego kończąc.

W obecnej sytuacji kulturowej granica między władzą i rynkiem tak bardzo się zatarła, że dla wielu ta alternatywa nie ma racji bytu. Jednak, jak się to mówi, nadzieja umiera ostatnia. Wsłuchujemy się w głosy dawnych optymistów, na przykład Brechta: „Nie wolno głowy w piasek kryć za wzorem strusi. / Rada musi się znaleźć. Musi! Musi! Musi!”¹⁸. Ostatnie przeznaczone do druku słowa, jakie

15. O. Mandelsztam, [*** *Tkwię w pajęczynie świetlistych promieni...*], przeł. S. Barańczak, w: *Poezje*, wybór, red i post. M. Leśniewska, Kraków–Wrocław 1984, s. 483.

16. O. Mandelsztam, [*Jak ziemię czasem budzi spadły z nieba kamień...*], przeł. S. Barańczak, w: *Poezje...*, s. 487.

17. Mandelsztam, [*Jak ziemię czasem budzi spadły z nieba kamień...*], s. 487.

18. B. Brecht, *Dobry człowiek z Seczuanu*, przeł. W. Lewik, w: tegoż, *Dramaty*, t. II, Warszawa 1962, s. 393.

napisał Bachtin, brzmiały: „Nie istnieje nic, co byłoby absolutnie martwe: każdy sens przeżyje święto swego odrodzenia. Problem *długiego trwania*”¹⁹. Wtedy zarówno czas rynkowy przeznaczony na autoafirmację, jak i czas nakazów wobec działania artysty z podziałem na role będzie tylko bachtinowskim „*czasem krótkim* (współczesności, najbliższej przeszłości i przewidywanej, porządnej przyszłości)”²⁰.

[Przełożyła Anna Tyka]²¹

19. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej...*, s. 525.

20. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej...*, s. s. 523.

21. Przekład na podstawie *Художник между властью и рынком*. „Культурологические записки”. Вып. 14. Москва 2013, s. 66–76.

Funkcje trickstera w klasycznej powieści rosyjskiej (z metodologii badań)

O ile wiem, do tej pory nie pojawiły się żadne informacje, mówiące o tym, że w najbardziej literacko doniosłych przykładach rosyjskiej powieści XIX–XX wieku w ogóle występuje i odgrywa choćby mało znaczącą rolę typ postaci, w stosunku do której uprawnione byłoby zastosowanie terminu „trickster”. A zatem mowa tutaj będzie zaledwie o hipotezie.

Jej potwierdzenie nastrocza wielu trudności. Po pierwsze, nierozwiązywalny problem stanowi już samo rozpowszechnienie pojęcia „trickster” (występującego w etnografii i folklorystyce od XX wieku) w literaturze ostatnich dwóch stuleci, w której nawiązania do starożytności często są bardzo nieoczywiste¹. Po drugie, bohater tego typu (jakkolwiek byśmy go traktowali) zawsze stanowi element określonego systemu postaci, w ramach którego spełnia swoje funkcje: jako postać występująca w dramacie, jako podmiot opowiadania czy osoba, reprezentująca odmienny punkt widzenia. To oznacza konieczność rozpatrzenia interesującego nas typu bohatera w określonym kontekście innych postaci lub jako element ich opozycji.

Z jednej strony badania te powinny zatem ujawnić w strukturze postaci ślady starożytności – choć zmodyfikowane. Albo, mówiąc inaczej, powinny dać możliwość rozpoznania w niej, mimo wielowiekowych nawarstwień i śladów historycznych transformacji, pierwotną mitopoetycką podstawę, coś w rodzaju „pierwotnego obrazu” trickstera. Nie mniej ważne jest wskazanie głównego kierunku tych transformacji, zmieniających pierwotne oblicze „archetypu” i towarzyszących im ponownych interpretacji, „zmian akcentu” (Bachtin) tego samego pierwotnego obrazu.

Z drugiej strony, należy spróbować ujawnić w niektórych reprezentatywnych przykładach klasycznej powieści rosyjskiej ogólne przeciwieństwa głównych bohaterów, do których przynależą figury pochodzące, jak nam się wydaje, od trickstera.

Tak sformułowane dwa zadania niewątpliwie są ze sobą związane. Uwzględniając ów wzajemny związek, zgodnie z ogólną zasadą metodologiczną, należy

1. Zob. *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, s. 271–275.

rozpocząć od synchronii, tj. od charakterystyki typowych dla rosyjskiej powieści XIX–XX w. opozycji głównych bohaterów.

Tu natrafiamy na nowe trudności. Rzecz w tym, że całościowa typologia bohaterów klasycznej rosyjskiej powieści, póki co, również nie istnieje. Dysponujemy jedynie pracami dotyczącymi systemów postaci u poszczególnych powieściopisarzy, na przykład, u Dostojewskiego [...], Turgieniewa [...] i Tołstoja [...].

Zupełnie oczywista przyczyna tego stanu rzeczy tkwi w braku *kryteriów porównania* systemów postaci, stworzonych w utworach różnych autorów. Rzecz w tym, że w owych utworach (a przynajmniej w niektórych z nich) porównuje się trickstera z jego przeciwieństwem, przedstawiając tego rodzaju kryteria jedynie hipotetycznie.

Stosowny materiał pozwalający sprawdzić tę hipotezę został już przeze mnie przeanalizowany w publikacji sprzed dziesięciu lat². Omówiłem przy tej okazji stosunek głównych bohaterów powieści Borisa Pasternaka *Doktor Żywago* z bohaterami utworów jego bezpośrednich poprzedników – Fiodora Dostojewskiego (*Zbrodnia i kara*) i Lwa Tołstoja (*Wojna i pokój*). Rozpocznijmy od tego porównania.

1.

Jako że w losie i świadomości głównych bohaterów powieści *Doktor Żywago* dowolna postawa życiowa nieuchronnie okazuje się niefortunna, znaczenia nabierają literackie paralele. Samo sformułowanie problemu i sposób jego artystycznego ujęcia przywodzi na myśl przede wszystkim Dostojewskiego. Odwzorowanie bohaterów tego pisarza jest najbardziej widoczne w odniesieniu do Lary, Komarowskiego i Antipowa-Strielnikowa, głębsze jest zestawienie z literacką tradycją pary Strielnikow–Żywago. Jednak porównanie akurat tych ostatnich postaci stanowi ważny dla powieści sposób prezentacji problemu „człowiek i jego typ”; to w nim tkwi klucz do całego systemu postaci w zestawieniu z tradycją literacką.

„Nieprzebranemu mnóstwu nieokreślonych postaci” Jurija Żywago i jego własnej wewnętrznej niejednoznaczności i sprzeczności (przecież jest on „pełen sprzeczności”) zostaje przeciwstawiona wyjątkowa jednolitość i „określoność” Strielnikowa. Jeśli u pierwszego „talent i rozum, [...] jak gdyby zajęły miejsce nieistniejącej woli”, to drugi – aktywista – przedstawia „uosobienie silnej woli”; jeden jest pewien, że „przemocą niczego się nie osiągnie”, że „do dobra należy zachęcać po dobroci”, drugi pretenduje do ferowania nieomylnego, sprawiedliwego i bezlitosnego sądu itp.

2. Н.Д. Тамарченко, *Сюжет, тип человека и система персонажей в “Докторе Живаго” (замечки к теме)*, „Дискурс” 2000, nr 8/9, s. 127–130.

Za tym wszystkim stoi przeciwieństwo dwóch życiowych założeń: *naśladowanie wyższych wzorów* (i odpowiednio, stworzenie takiego wzoru z pomocą własnej osobowości) oraz *twórcza siła dialogu*.

Strielnikow to jawne uosobienie ducha epoki („w tych czasach wszyscy kogoś naśladowali”) i jednocześnie – rezultat rozwoju szczególnego daru, danego mu od urodzenia. Przypomnijmy, że „wielce udatnie i zabawnie parodiował wszystko, co widział i słyszał”, a obserwujący go w sztabowym wagonie Jurij Żywago domyśla się, że dar Strielnikowa „mógł być darem naśladowania”. Co innego talent samego Żywago: mimo artystyczno-twórczego pierwiastka, polega on na nieomylnym *rozumieniu drugiego*; szczególnym przejawem tych uzdolnień jest wyjątkowa umiejętność diagnozowania, dostrzeżona zarówno podczas choroby Anny Iwanowny, jak i podczas pracy w kolejnych szpitalach. Ten dar przejawia się dużą otwartością i życzliwością, nawet zdolnością do kochania wszystkich. Współzawodniczyć z ludźmi w osiągnięciu ideału, uczciwie przestrzegając zasad, podobnie jak próbować narzucić światu swoją rolę obrońcy przed „ciemnymi początkami”, jak czyni to Strielnikow – to postawa bohatera, stwarza ona jednak dystans, oddala wewnątrznie od innych, jeśli wręcz nie jest przyczyną bezpośredniej od nich izolacji.

Analagiczny stosunek dwóch typów „idealnej” postawy życiowej odnajdujemy w prozatorskiej twórczości Tołstoja i Dostojewskiego. W pierwszym przypadku – w ramach jednego utworu (książę Andriej i Piotr Bezuchow); w drugim – między głównymi bohaterami różnych powieści (Raskolnikow i książę Myszkina). Przy tym postaci bliskie Jurijowi Żywago, podobnie jak i on, mniej lub bardziej jawnie zostały zestawione z obrazem Chrystusa.

W *Zimowych notatkach o wrażeniach z lata* napisano, że „umrzeć dla ogółu na krzyżu” [...] „można tylko pod warunkiem największego rozwoju indywidualności”, która „nie może zrobić innego użytku z siebie, [...] jak tylko oddając się bez reszty ogółowi, po to, aby wszyscy inni byli równie samodzielnymi i szczęśliwymi jednostkami”³. Dla Dostojewskiego główne znaczenie Chrystusa, którego tutaj wyraźnie ma na myśli, widoczne jest nie tylko w dobrowolnej śmierci na krzyżu „za wszystkich” (od samego faktu ukrzyżowania, jak napisano w *Idiocie*, „można stracić wiarę”), ale w samooddaniu, jakim był każdy zainicjowany przez Chrystusa akt wywyższający ludzi prawdziwego dialogu.

W powieści *Idiota* w tym sensie można wyodrębnić dwie typowe sytuacje fabularne: *spotkanie z nieuleczalnie chorym* (Myszkina i Hipolit) i „*zbawienie upadłej*” (Myszkina – Nastazja Filipowna). Obie te sytuacje występują również u Pasternaka.

3. F. Dostojewski: *Zimowe notatki o wrażeniach z lata*. Przeł. M. Leśniewska. Warszawa 2010, s. 127–128.

Anna Iwanowna dzięki kontaktowi z młodym doktorem pokonuje strach przed śmiercią, bo jego słowa pomagają jej pozbyć się poczucia osamotnienia. Przecież mówiąc do niej: „była pani w innych i tam pani pozostanie”, sam jednocześnie całą tą mową jak gdyby przekazuje rozmówcy własną duszę, w ten sposób zatrzymując w niej życie.

Na przestrzeni całej fabuły wzajemne relacje Żywago i Lary opierają się na motywach *współczucia* i *obrony-zbawienia*. A przecież na początku swojej historii Lara sądziła, że jest „kobietą upadłą. Tą kobietą z francuskiego roman-su...” (należy zauważyć, że jej relacje z Komarowskim przypominają historię zauroczenia Nastazji Filipownej Tockim⁴, którego opowiadanie *petits jeux* utrzymane zostało w duchu *Damy kameliowej*). W pewnym miejscu *Doktora Żywago* narrator twierdzi nawet, że w wielkim i silnym uczuciu „zawsze jest cząstka litości” i że „u niektórych mężczyzn współczucie dla kobiety przechodzi wszelkie wyobrażenie”. Podobnie u Dostojewskiego motywy te projektowane są na ewangeliczne źródło: Sima Tuncewa tłumaczy Larysie Fiodorownie treść przypowieści o Chrystusie i Marii Magdalenie, mającej, jak wiadomo, odniesienie do opowiadania księcia Myszkina o Marii.

Drugi interesujący nas typ osobowości został zaprezentowany w *Zbrodni i karze* i odnosi się do tradycji przedchrześcijańskiego „bohatera”, którego osobowość w niezwykle sposób przeplata się ze średniowieczną tradycją ascetyzmu i męczeństwa.

Jako człowiek „nowego słowa” Raskolnikow próbuje znaleźć się w gronie wielkich historycznych wzorów „bohaterskiej” przemocy wobec ludzkiego „materiału” – dla jego dobra, ma się rozumieć. W tym samym czasie Porfiry Piotrowicz uważa go „za jednego z takich, co to – wypruwaj im kiszki, a on będzie stał i z uśmiechem patrzył na oprawców, jeśli tylko znajdzie wiarę lub Boga”.

U Pasternaka odziedziczony po Dostojewskim typ uobecniony w postaci Strielnikowa jest wyraźnie prostszy. Jeżeli „umysłowi jego brakło daru spontaniczności”, to jego życiowa postawa nieuchronnie okazuje się bardziej naśladowaniem wzorów niż prawdziwie „nowego słowa”. Jeśli „do tego zaś, by czynić dobro, jego pryncypialności brakowało niepryncypialności serca”, zatem nie ma w nim tej zdolności nieustannego przeciwstawiania się własnej idei, która wyróżnia Raskolnikowa. Na tym tle traci nieco na głębi (a więc na rozpoznawalności) druga zdolność istotnie zbliżająca Strielnikowa do jego literackiego prototypu: spokojnie „pokonywać przeszkody” – nie tylko w postaci cudzych przekonań,

4. Рог. И.Л. Альми, *Традиции Достоевского в поздней прозе Пастернака („Доктор Живаго” в соотносении с романом Достоевского „Идиот”)*, w: *Достоевский и современность*. Новгород 1991, s. 6–7.

ale i cudzych istnień „Strielnikow wiedział, że plotka nadała mu przezwisko Rasstrielnikow, ale spokojnie przeszedł nad tym do porządku; nie bał się niczego”.

Być może właśnie z powodu niedostatecznej oczywistości ukierunkowanie na literacki prototyp zostało tutaj specjalnie wyróżnione. Objasniając dlaczego spotkanie Strielnikowa z żoną w Warykinie było niemożliwe, Larysa Fiodorowna stwierdza: „Czy to są czasy dla żon? [...] Światowy proletariats, przebudowa świata, to co innego, to rozumiem. A poszczególne dwunożne istoty w rodzaju jakiejś tam żony to tfu, ostatnia pchła albo *wesz*” [podkreślenia – N.T.]. Nawiasem mówiąc, w owej dziewiątej części drugiej księgi powieści na krótko przed tą frazą w notatkach doktora czytamy: „Artyzm na stronicach *Zbrodni i kary* jest bardziej wstrząsający niż zbrodnia Raskolnikowa”.

U Tołstoja z przedchrześcijańską tradycją bohatera literackiego związana jest postać księcia Andrieja, co jest o wiele bardziej oczywiste, ponieważ zachowany został pierwotny impuls budowania postaci: *zwycięstwo nad śmiercią za pomocą bohaterskiego czynu i sławy*. Tę pozycję odczuwa się zarówno poprzez żywioł życia, jak i przez samą bliskość śmierci. Ale w tym przypadku siłą oddalającą bohatera od innych ludzi, izolującą go, nie jest morderstwo (jak w *Zbrodni i karze*) ani pragnienie sprawowania władzy nad ludźmi, a (jak przenikliwie określił to Siergiej G. Boczarow) próba narzucenia życiu gotowej, nieprzylegającej do niego miary.

Rezygnacja z własnej pozycji jest dla księcia Andrieja równoznaczna z utratą osobowości. Stąd w fabule motywy *tymczasowej śmierci* (ciężkiego zranienia i fałszywych informacji o śmierci) i jakby „*ponownego narodzenia*”. Analogiczne motywy, do których pasuje motyw *zmiany imienia* widać w historii Antipowa-Strielnikowa.

Typ bohatera zgodny z Tołstojowskim systemem współrzędnych związany jest z nowymi pod względem historycznym wartościami dialogu i realizuje w *Wojnie i pokoju* założenie bliskie samemu żywiołowi życia, któremu właściwa jest własna wewnętrzna miara (obraz globusa składającego się z kropli we śnie Pierre’a). Stąd motywy organicznej, nawet bardzo trudnej, wielomiarowej i plastycznej, duchowej jedności i zdrowia, mocno odróżniające się od tej, którą widać u Dostojewskiego (w powieści *Idiota*). Odwzorowanie Chrystusa nie jest tutaj oczywiste, choć jeden z już wspomnianych motywów ewangelicznych występuje i tutaj (rozmowa Pierre’a z księciem Andriejem o konieczności „przebaczenia upadłej kobiecie”). Ale w tym przypadku zaakcentowana zostaje konieczność wewnętrznej wolności i swobody wszelkiego uczucia, w tym i uczucia litości oraz współczucia. Przedkładanie prostych i naturalnych międzyludzkich więzi uwidacznia się w upodobaniu Pierre’a Bezuchowa do rodziny (księciu Andriejowi o wiele bliższa jest sfera państwowo-historyczna). Wszystkie te motywy, jak wi-

dać, dla przedstawienia postaci Jurija Żywago są nie mniej znaczące niż motywy związane z postacią księcia Myszkina.

2.

Rozpatrzone paralele przekonują o istnieniu dwóch ważnych dla klasycznej rosyjskiej powieści typów bohaterów i pozwalają przypuszczać, że ich przeciwieństwa posiadają o wiele głębsze znaczenie.

W rzeczywistości „bohater kultury” w postaciach Andrieja Bołkońskiego, Raskolnikowa i Strielnikowa jest wystarczająco rozpoznawalny. Trudniej spoznać określoną transformację trickstera w postaci Pierre’a Bezuchowa, księcia Myszkina i Jurija Żywago. Tutaj pomocna może się okazać uwaga Michaiła Bachtina dotycząca historycznej ewolucji trzech starożytnych i ściśle ze sobą związanych wariacji tego „antybohaterskiego” prototypu: postaci oszusta, błazna i głupca. Zdaniem tego badacza, figury te przedstawiają formy „ludzkiej egzystencji – postać obojętnego uczestnika życia innych, wiecznego szpiega i przedrzeźniacza”, który w europejskiej powieści nowożytnej rozpatrywany jest jako „obraz dziwaka”⁵.

Widać zatem wyraźnie, że w przypadkach wyobcowania bohatera (w tradycyjnym rozumieniu) typ postaci nie może realizować się w *tworzeniu*, tj. w pozytywnym, społecznie ważnym i praktycznym działaniu. To oczywista przyczyna pojawienia się w rosyjskiej literaturze typu „zbędnego człowieka”. Przeciwnie, w takich przypadkach w historycznym życiu ludzi twórczego znaczenia może nabrać swego rodzaju *zniszczenie* – nie w praktycznej, lecz czysto duchowej sferze. To właśnie pokonywanie wszelkich społecznych barier, tworzenie form bezpośrednich (niezależnych od ukształtowanych społecznie stosunków i związków czy uznawanych przez wszystkich norm) międzyludzkich kontaktów, utwierdzenie niepodważalnej wartości człowieka jako uczestnika podobnego rodzaju wzajemnych relacji jest zadaniem dziwaka, dalekiego spadkobiercy starożytnego trickstera.

Można również zauważyć, że powieści Tołstoja i Dostojewskiego przedstawiają szczyty dwóch mocno rozmiających się linii rosyjskiej powieści: mówiąc ogólnie – klasycznej i groteskowej. Dwa przedstawione typy postaci są obecne w obu liniach, ale każda z nich zyskuje w ewolucji gatunku w ramach tych linii odmienne wytłumaczenie. W takim związku pozostają Andriej i Raskolnikow, Pierre Bezuchow i książę Myszkina.

5. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 369–370.

W tym związku osobnego znaczenia nabiera pytanie o typ głównego bohatera w powieści Turgieniewa, który w porównaniu ze wskazanymi tu biegunowymi realizacjami tej formy gatunkowej zajmuje przejściowe (ale również centralne) miejsce. We wskazanym tu kontekście bohater Turgieniewa nie był jeszcze analizowany.

* * *

Wszystko, co tu powiedziałem, to jedynie próba zarysowania problemu, który jest moim zdaniem niezwykle zajmujący, choć równocześnie bardzo skomplikowany i trudny. Próbuję więc tylko zwrócić uwagę na ważny i nieanalizowany dotąd problem i usiłuję określić kierunki dalszych badań.

[Przełożyła Justyna Pisarska]⁶

6. Przekład na podstawie *Универсалии русской литературы*, Воронеж 2009, s. 261–267.

ER(R)GO

omówienia | komentarze | polemiki

Szkoła tartusko-moskiewska po latach

Jurij Łotman zmarł w Tartu 28 października 1993 roku. Jego pogrzeb z udziałem prezydenta Estonii odbył się kilka dni później, 3 listopada. Na tę smutną uroczystość do Tartu zjechali jego liczni przyjaciele, współpracownicy, uczestnicy słynnych szkół semiotycznych i pomniejszych konferencji, pokonując przy tym różne przeszkody (od dwóch lat Estonia była niepodległym państwem i do przekroczenia granicy potrzebny był ważny paszport). Ci, którzy osobiście nie mogli zjawić się w Tartu, gdyż często stali się już mieszkańcami bardzo odległych krajów, byli obecni duchem, dając wyraz tej obecności w nekrologach. Tę datę można uznać za symboliczne zamknięcie historii całej szkoły naukowej, która w ciągu trzydziestu lat istnienia zdażyła zająć widoczne miejsce na humanistycznej mapie świata.

Merytorycznym jej zamknięciem okazał się ostatni (jubileuszowy – XXV, wydany w 1992 roku) zeszyt flagowej serii szkoły „Prac o systemach znakowych” („Труды по знаковым системам”), poświęcony – rzecz znamienna! – historii. Jubileusz skłonił redakcję serii do spojrzenia wstecz na przebytą drogę, powrotu do pierwszego tomu serii, wypełnionego w całości *Wykładami z poetyki strukturalnej* Jurija Łotmana, opublikowanymi w 1964 roku (korektorski egzemplarz mogli obejrzeć uczestnicy pierwszej letniej szkoły). We wstępie redakcyjnym do inauguracyjnego zeszytu pisano głównie o metodologii badań naukowych w dziedzinie humanistyki. Zgodnie z duchem czasu głoszono potrzebę współpracy nauk i przełamywania granic między tzw. naukami ścisłymi i humanistycznymi. Był to też specyficzny manifest tworzącej się szkoły, wiążącej nadzieje poznawcze z semiotyką jako dyscypliną zdolną do integracji i odnowienia nauk humanistycznych (choć samo słowo „semiotyka” ze względów cenzuralnych nie pojawiło się w tym ważnym programowym dokumencie). Nota redakcyjna z 1992 roku, nawiązując do początku, spina pierwszy i ostatni tom serii, nadaje jej, a pośrednio i całej szkole (być może w sposób nie do końca uświadomiony), ramy konceptualne, przez co rozwój szkoły przybiera postać ruchu od badań strukturalno-systemowych rozmaitych obszarów kultury po zajęcie się historią, pełną „furii i wrzawy” (słowa Claude’a Lévi-Straussa), która musiała wpłynąć na same procedury badawcze, prowadząc do wypracowania „semiotyki historycznej”.

Powstaje teraz pytanie, co się stało ze szkołą „po szkole”, z ludźmi, którzy przez kilkadziesiąt lat identyfikowali się z jej ogólnymi hasłami, i tymi,

którzy swoją formację intelektualną kształtowali w jej cieniu? Peeter Torop w artykule o „szkole tartuskiej jako szkole” zwrócił uwagę na to, że nie mogła ona w ówczesnych warunkach w sposób naturalny zadbać o swoją ciągłość poprzez przygotowywanie dalszych pokoleń badaczy. Upadek represyjnego reżymu dodatkowo przyspieszył dyspersję całej „grupy moskiewsko-tartuskiej”. Moskiewianie dość szybko zaczęli pisać o sobie jako osobnym środowisku naukowym i budować swoją tradycję badań semiotycznych¹. W samej Estonii również nastąpił podział pomiędzy dwoma miastami: uniwersyteckim Tartu i stołecznym Tallinnem, w którym po odzyskaniu niepodległości też zaczął działać uniwersytet zorganizowany na bazie Instytutu Pedagogicznego. Od strony organizacyjnej i miejsca w strukturze uniwersytetu semiotyka tartuska znacznie awansowała, stając się samodzielnym wydziałem z językiem angielskim jako wykładowym. Ale z drugiej strony już nie semiotyka kultury, z czym się wcześniej kojarzyło Tartu, stała się głównym przedmiotem zainteresowań nowego wydziału, lecz raczej biosemiotyka (zoosemiotyka), ekosemiotyka, semiotyka krajobrazu, czyli badanie tego, co znajduje się raczej w świecie natury niżli kultury. Semiotyka kultury jest nadal uprawiana, znalazła się jednak raczej na drugim planie. Obok Łotmana w Tartu pojawił się drugi jej patron – Jacob von Uexküll, pionier badań nad „światami życia” różnych gatunków biologicznych². Wprowadzone przez niego pojęcie *Umwelt* stało się kluczowe dla tej „frakcji biosemiotycznej”, podczas gdy dla kulturologicznej analogiczną funkcję pełniłoby pojęcie *semiosfery* zaproponowane przez „późnego” Łotmana. Mówiąc o semiotyce w dzisiejszym Tartu, należy też wspomnieć o Katedrze Literatury Rosyjskiej, z której w czasach ZSRR (kiedy kierował nią Łotman) wyszła cała semiotyka tartuska. To dzięki wysiłkom jej pracowników letnie szkoły, na których formowała się ogólna „platforma” grupy tartusko-moskiewskiej, były bardzo sprawnie organizowane, co zostało odnotowane przez Romana Jakobsona, który był gościem honorowym jednej z nich. Katedra, składająca się w większości z uczniów bądź współpracowników Łotmana i jego żony Zary Minc, kultywuje pamięć o swoich heroicznych czasach, organizując coroczne Seminaria Łotmanowskie (kalendaryzowo są one powiązane z dniem urodzin Łotmana – 28 lutego). Ich stałym punktem są spotkania nad grobem Łotmana i Zary Minc na starym tartuskim cmentarzu, zaś program wypełniają referaty o literaturze i kulturze rosyjskiej (Łotman był

1. Zob. *Из работ московского семиотического круга*, сост. и вступ. статья Т.М. Николаева, Москва 1997.

2. Bliskie kontakty z uniwersytetem w Tartu utrzymywał także syn Jakoba, Thure von Uexküll, który kontynuował badania ojca nad biosemiotyką. W 1994 roku został on doktorem honorowym tej uczelni. Zob. o nim: K. Kull, J. Hoffmeyer, *Thure von Uexküill (1908–2004)*, „Sign Systems Studies” 2005, nr 33.2.

świetnym znawcą tych dziedzin, zwłaszcza końca XVIII i początku XIX wieku, i nim zdobył sławę jako semiotyk, był uznanym specjalistą w zakresie literatury rosyjskiej tego okresu). Wydział Semiotyki organizuje konferencje i letnie szkoły skoncentrowane na zagadnieniach semiotyki ogólnej, historii semiotyki i zoosemiotyki. Ostatnia wielka konferencja, a właściwie kongres semiotyczny odbył się na przełomie lutego i marca 2012 roku i okazją do jego przeprowadzenia było 90-lecie urodzin Jurija Łotmana. Byli na nim obecni współzałożyciele dawnej szkoły z Borisem Uspienskim na czele.

W Tallinnie natomiast przy uniwersytecie działa Estońska Fundacja Dziedzictwa Semiotycznego, która wspólnie z uniwersytetem organizuje Dni Łotmanowskie, odbywające się co roku na początku czerwca, podczas których wygłasza się referaty i dyskutuje na istotne tematy, wiążące się z dziełem Łotmana. Na przykład w roku ubiegłym była to biografia *sub specie semioticae*, a w tym – semiotyka władzy. W murach uniwersytetu znalazło też schronienie archiwum Łotmana, którym opiekuje się jego uczennica, a w ostatnich latach życia także osobista sekretarka – Tatiana Kuzowkina.

W obydwu ośrodkach prowadzona jest ożywiona działalność wydawnicza podtrzymująca więź między dawnymi i nowymi czasami. W Tartu jest kontynuowana seria semiotyczna „Prace o systemach znakowych” z ciągłą numeracją i niezmienną szatą graficzną (ukazało się w sumie ponad czterdzieści tomów, przy czym trudu redagowania po Łotmanie podjęła się trójka tartuańczyków: Peeter Torop, Michaił Łotman i Kalevi Kull)³. Większość materiałów jest już wydawana w języku angielskim, podobnie też „umiędzynarodowili się” autorzy, wśród których coraz więcej jest semiotyków z krajów zachodnich. Oprócz tego ukazuje się seria wydawnicza *Tartu Semiotics Library* (opublikowano do tej pory kilkanaście tomów). Tallinn natomiast wydaje tomy pokonferencyjne jako zeszyty naukowe uniwersytetu oraz nową serię *Bibliotheca Lotmaniana* (opublikowano w nowym opracowaniu edytorskim ostatnią książkę Łotmana i część korespondencji)⁴.

Z tego z konieczności krótkiego przeglądu widać, że estońskie skrzydło szkoły wkłada wiele wysiłku w podtrzymanie tradycji badań semiotycznych i ich rozwój w nowych warunkach, szukając dla nich nowych obszarów zastosowań. Stąd ten pietyzm w odniesieniu do spuścizny Łotmana i nawet pewna mitologizacja jego osoby widoczna w Tartu gołym okiem. Po latach przesłonił on inne, nie mniej wielkie indywidualności jak choćby Władimira Toporowa czy Wiaczesława

3. W grudniu 2014 roku odbyła się na Wydziale Semiotyki konferencja – *Twórcza kontynuacja* poświęcona 50-leciu serii „Prac o systemach znakowych”. Są one nazywane najstarszym periodykiem semiotycznym na świecie.

4. O instytucjonalnym zakorzenieniu semiotyki we współczesnej Estonii zob.: *The Institution of Semiotics in Estonia*. Compiled by Kalevi Kull, Silvi Salupere, Peeter Torop, Mihhail Lotman, „Sign Systems Studies”. Volume 39 (3/4). *Special issue: Tartu Semiotics*, Tartu 2011.

Iwanowa, ale legenda to właśnie jego dotknęła swoim niewidzialnym palcem i uczyniła „znakiem firmowym” nie tylko szkoły tartusko-moskiewskiej w jej historycznym byciu, ale także dzisiejszego jej stanu. Stał się on czymś w rodzaju *brandu*, wykorzystywanego na międzynarodowym rynku „usług edukacyjnych” na różnych poziomach (od licencjatu po studia doktoranckie). Jest to rezultat wpływu czasu, który powoduje upraszczanie obrazu i zachowuje najważniejsze dominanty, kiedy coraz mocniej zaczyna działać mechanizm „orientacji według nazwisk” i szkoła zaczyna być personifikowana przez jej lidera.

Na szkołę tartusko-moskiewską obecnie można patrzeć z dwóch perspektyw. Po pierwsze, jako na przedmiot badań, czyli ujmować ją w ramach historii (i socjologii) dwudziestowiecznej nauki w domenie nauk humanistycznych. Sami semiotycy z tej szkoły niejednokrotnie zaznaczali, że ich opisy kultury należą także do kultury i mogą po latach być analizowane jako świadectwa stanu kultury i świadomości kulturowej w tej części świata w drugiej połowie dwudziestego wieku. Peeter Torop w swoim tekście o „szkole jako szkole” odnotował dość szeroki odbiór szkoły poza Związkiem Radzieckim, wyrażający się w licznych przekładach i opracowaniach (pierwsza książka o pracach Łotmana pióra Ann Shukman ukazała się już w 1977 roku!⁵). I było to już niemal normą. Zainteresowanie szkołą za granicą (zwłaszcza na Zachodzie) było większe niż w ojczyźnie⁶, gdzie w nauce oficjalnej, poddanej silnej kontroli ideologicznej, o szkole albo milczano, albo wypowiadano się krytycznie⁷.

Sytuacja zmieniła się radykalnie w latach 90., nie w tym sensie, że wszyscy nagle stali się apologetami Łotmana i całej szkoły, ale że zaczęto szeroko o niej pisać i zestawiać ją z wcześniejszymi analogicznymi zjawiskami z dziejów humanistyki rosyjskiej (najczęściej chyba porównywano ją z rosyjską szkołą formalną). Jako jedne z pierwszych zaczęły pojawiać się wypowiedzi uczestników letnich

5. W Polsce informacje o szkole kartuskiej pojawiły się bardzo wcześnie. Wiktoria i René Śliwowsky już w połowie lat 60. opublikowali w „Slavii Orientalis” (1965, nr 2, s. 251–262) omówienie *Wydawnictwa rusycystyczne Uniwersytetu w Tartu*.

6. Odezwy na propozycje semiotyków z Tartu i Moskwy w różnych krajach wyglądały rozmaicie. W uniwersytecie w Bochum (RFN) powstał specjalny instytut (Lotman’s Institute für Russische und Sowjetische Kultur), kierowany przez K. Eimermachera, który propagował idee szkoły tartusko-moskiewskiej poprzez publikacje, wykłady i konferencje. Z innych krajów, w których ta recepcja była szczególnie aktywna należy wymienić Polskę, Włochy, Hiszpanię, Finlandię. Osobno należy powiedzieć o roli emigrantów (pierwsi pojawili się już w połowie lat 60.), którzy też byli naturalnymi emisariuszami szkoły za granicą (w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Izraelu).

7. O pierwszych publikacjach szkoły przychylnie wypowiedział się ostatni rosyjski „systematyczny filozof”, Aleksiej Łosiew. Drugi wybitny myśliciel, Michaił Bachtin, odpowiadając na ankietę miesięcznika „Вопросы литературы”, pierwsze tomy tartuskiej serii semiotycznej zaliczył do najbardziej obiecujących inicjatyw w nauce o literaturze. Później nieco obniżył swoją ocenę, dostrzegając w pracach Jurija Łotmana „mechaniczne opozycje” zamiast żywych relacji dialogowych.

szkół semiotycznych, które z jednej strony miały charakter nieco spóźnionych informacji o tym, co się tam działo, ale jako autoprezentacje szkoły pisane w trybie wspomnieniowym zawierały już nutki nostalgiczne, nieuchronnie mitologizujące niedawną przeszłość⁸. Ich wartość tkwiła w tym, że ukazywały one szkołę od wewnątrz, oczami bezpośrednich uczestników ruchu, części inteligencji, pragnącej rozluźnić gorset państwowo-partyjnej kontroli nad nauką i stworzyć enklawę duchowej wolności. Z czasem zaczęły się pojawiać bardziej chłodne, zdystansowane analizy, pisane coraz częściej przez obcych autorów, lokujące dorobek „grupy Tartu-Moskwa” w szerszym kontekście semiotyki zachodniej i uwzględniające różne tradycje semiotyczne: amerykańską (Peirce, Morris), szwajcarsko-francuską (de Saussure), włoską (Eco), polską (szkoła lwowsko-warszawska) i tak dalej⁹.

Drugie spojrzenie na spuściznę badaczy omawianej szkoły zawierałoby się w pytaniu o jej wpływ na najnowsze tendencje w semiotyce kultury, o to, czy może oferować inspiracje do dalszych badań nad różnymi dziedzinami kultury, słowem – służyć jako kapitał idei nie do końca wyeksploatowanych, a więc nadal posiadających heurystyczną moc. Odpowiedź na pytanie o przedłużenie tych badań w nowych sytuacjach i przez nowe pokolenia badaczy nie jest łatwa i z natury rzeczy musi być wyrywkowa. W miarę pełna wymagałaby bowiem osobnej i to obszernej monografii.

Co się najbardziej rzuca w oczy? Przede wszystkim przesunięcie punktu ciężkości z nauk filologicznych na inne dyscypliny i inne obszary badawcze. Ojcami-założycielami szkoły byli językoznawcy i literaturoznawcy (Boris Uspienski w jednej z licznych autoprezentacji napisał, że jej jądro stanowili literaturoznawcy mający za sobą petersbursko-leningradzką tradycję literaturoznawczą i językoznawcy z Moskwy, wywodzący się z moskiewskiej szkoły lingwistycznej¹⁰). I jej pierwszymi czytelnikami oraz komentatorami byli też filolodzy. Na początku w centrum zainteresowania okazała się teoretycznoliteracka trylogia Łotmana: *Wykłady z poetyki strukturalnej* (1964), *Struktura tekstu artystycznego* (1970), *Analiza tekstu poetyckiego* (1973) oraz książka Borisa Uspienskiego *Poetyka*

8. Duży zestaw wypowiedzi na świeżo po symbolicznym zamknięciu szkoły opublikował kwartalnik „Новое литературное обозрение” (1993, nr 3). Składają się nań głosy Dmitrija Siegała, Jurija Łotmana, Jurija Lewina, Michaiła Gasparowa, Georgija Lesskisa, Siergieja Sieriebranego, Tatiany Cywjan, Władimira Toporowa, Aleksandra Piatigorskiego. Drugi blok, ale już znacznie bardziej analityczny i zdystansowany (z artykułami W. Żywowa, I. Kalinina, S. Zienkina) pojawił się w tym samym kwartalniku w zeszycie czwartym z 2009 roku.

9. Informację o bogatej literaturze na temat szkoły (w tym najnowszej) znajdziemy w artykule Nikołaja Posielagina *Ранний российский структурализм: „долотмановский” период*, („Новое литературное обозрение” 2011, nr 3).

10. Zob. B. Uspienski, *W sprawie genezy szkoły tartusko-moskiewskiej*, w: *Sztuka w świecie znaków*, wybrał, przełożył, postłowił i bibliografią opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2002.

kompozycji (1970). Książki te wyznaczyły „horyzont oczekiwań czytelniczych” i określiły sposób ujęcia dzieła literackiego jako *znaku* i *modelu* jednocześnie należącego do literatury jako *wtórnego systemu modelującego*. W „drugim życiu szkoły” problemy teorii literatury już nie ekscytują środowiska naukowego, co wiąże się też z pogorszeniem się kondycji całej tej dyscypliny, przeżywającej w poprzednich dekadach swój „okres burzy i naporu”. W podręczniku uniwersyteckim napisanym na początku naszego stulecia nie ma właściwie odwołań do wymienionych prac, całości raczej patronuje Michaił Bachtin, widzący w teorii literatury „estetykę twórczości słownej”, zaś w utworze literackim wytwór specyficznej „działalności estetycznej”¹¹ Semiotyką kultury zaczęli intensywniej interesować się przedstawiciele innych nauk humanistycznych, których tutaj jedynie w wielkim skrócie możemy wymienić. Trudno jest ustalić ich kolejność, ale można zacząć od historyków, tym bardziej że jeszcze za życia szkoły w Tartu powstała pracownia semiotyki historii. Jeśli idzie o zawodowych historyków, to palma pierwszeństwa należy prawdopodobnie do Stanisława Piekarczyka, który bardzo wcześnie dostrzegł przydatność semiotycznych opisów kultury w pracy historyka¹². Dają się zauważyć wyraźne paralele między tartusko-moskiewską semiotyką historii (oprócz Łotmana i Uspienskiego zajmowała się nią także para autorska Iwanow–Toporow) a tym, co się działo w zachodniej refleksji metahistorycznej w ostatnich dekadach ubiegłego stulecia (francuska szkoła „nowej historii”, anglosaski nowy historyzm, studia nad narracją historyczną)¹³.

Jeszcze wyraźniej orientacja semiotyczna przejawia się w całym cyklu nauk o kulturze (kulturologia, antropologia kulturowa, antropologia komunikacji, etnologia, etnografia, socjologia kultury, *cultural studies*, *ethnic studies*). Dzisiejszy ich wybitny przedstawiciel, twórca pojęcia „gęstego opisu” Clifford Geertz bardzo dobitnie w pracach poświęconych „interpretacji kultur” opowiada się za semiotyczną koncepcją kultury, opartą na przekonaniu, że „człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieciach znaczenia, które sam sobie utkał”¹⁴. I podobnie jak w przypadku teoretyków historii – w dziedzinie badań nad kulturą, prowadzonych w obrębie wymienionych nauk społecznych, można konstatować daleko idące zbieżności typologiczne w ich ujęciach. Natomiast stwierdzenie „związków kontaktowych” powinno stać się zadaniem badawczym. Za ich istnieniem przemawia okoliczność, że prace głównych przedstawicieli szkoły tartusko-moskiewskiej od lat 70. były dostępne w przekładach badaczom

11. *Теория литературы в двух томах*, ред. Н.Д. Тмарченко, Москва 2004.

12. Zob.: S. Piekarczyk, *Historia. Kultura. Poznanie*, Warszawa 1972, s. 141–148.

13. Zob. B. Żyłko, *Semiotyka historii w szkole tartusko-moskiewskiej*, „Rocznik Antropologii Historii” 2014, IV, nr 1 (w druku).

14. C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 19.

z Zachodu. Natomiast w sposób jawny nawiązują do Łotmana i jego kolegów badacze polscy tworzący nurt Nowej Etnologii Polskiej (Czesław Robotycki, Ludwik Stomma, Ryszard Tomicki, Zbigniew Benedyktowicz i in.), dla których tartusko-moskiewska szkoła semiotyki kultury (operująca pojęciem „tekstu kultury”) jest – obok francuskiego strukturalizmu – najważniejszym punktem odniesienia w metodologicznym samookreśleniu się¹⁵.

Na zakończenie tych krótkich uwag o „drugim życiu” szkoły tartusko-moskiewskiej trzeba jeszcze wspomnieć o użyciu podejścia semiotycznego w różnych częściach kultury, czyli o semiotykach cząstkowych (bądź specjalnych). Jej żywotność jest widoczna w badaniach nad językami poszczególnych sztuk (sztuki plastyczne, film, teatr)¹⁶, ale też nad różnymi innymi artefaktami, przy czym ich rozpiętość jest ogromna – od z pozoru nic nie znaczących drobiazgów (bibelotów)¹⁷ po wielkie symbole kultury¹⁸. I w tej wielości tych szczegółowych semiotyk można widzieć produktywność przewodnich idei, którymi przed laty kierowali się młodzi wówczas badacze z Tartu i Moskwy, inicjując kierunek naukowy, który – jak widzimy – wytrzymał próbę czasu i nie wyczerpał jeszcze do końca tkwiącego w nim potencjału myśli.

15. Zob. M. Brocki, *Etnografia semiotyczna w Polsce*, w: tegoż, *Antropologia. Literatura – dialog – przekład*, Wrocław 2008. Wiele tekstów autorstwa semiotyków z omawianej szkoły było drukowanych w kwartalniku „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, będącym jednym z głównych organów NEP. Przy okazji warto odnotować oryginalne zastosowanie semiotyki tartusko-moskiewskiej do badania masowych ruchów społecznych w książce Pawła Rojka (*Semiotyka Solidarności. Analiza dyskursów PZPR i NSZZ Solidarności w 1981 roku*, Kraków 2009).

16. Zob. *Sztuka w świecie znaków*, wybrał, przeł., posłowiem i bibliografią opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2002.

17. Zob. na przykład: E. Мельникова-Григорьева, *Бездевушка или жертвоприношение простых вещей. Заметки по пустыкам*, Москва 2008.

18. B. Uspienski, *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2010.

Szkoła tartuska jako szkoła

Ponad ćwierć wieku upłynęło od powstania tartuskiej szkoły semiotycznej i coraz częściej przedmiotem badań staje się ona sama. Niniejszy artykuł opiera się na przekonaniu, że szkoła tartuska jest bardziej pojemnym zjawiskiem, niż się zazwyczaj sądzi i że tytułowe twierdzenie „szkoła jest szkołą” nie stanowi zwykłej tautologii. Jaka jest więc treść pojęcia „szkoła” w kontekście grupy badaczy tartuskich? W podstawowej serii wydawniczej reprezentującej szkołę („Trudy po znakovych sistiemam”), oprócz nieregularnie ukazujących się zbiorów tez lub artykułów, opublikowano dwadzieścia pięć tomów. W latach 60. ich autorzy byli rozsiani po całym Związku Radzieckim, teraz trzeba by ich szukać we wszystkich zakątkach świata. Specjaliści owi, należący do różnych pokoleń i posiadający różne przekonania, mogli utworzyć wspólnotę naukową głównie dzięki integrującej sile Jurija Łotmana.

Łotman umarł i został pochowany. I wygląda na to, że czas szykować się także do pogrzebu jego szkoły. Jednak czy nie jest na to za wcześnie?! Od samego początku scalająca siła Łotmana zależała głównie od tego, że towarzyszyli mu porządni, mądrzy i wierni ludzie. Nie była to pokorna świta, lecz różnorodna i kolegialna, dążąca do dialogu społeczność. Zbadanie dziedzictwa Łotmana jest teraz obowiązkiem jego kolegów i uczniów. Dla przetrwania szkoły to jednak nie wystarczy.

Już jubileusz dwudziestopięciolecia dowiódł, że o śmierci należy stale pamiętać i aby przetrwać, nauka musi się ciągle rozwijać. Jeszcze za życia Łotmana jedną z takich możliwości upatrywano w poszerzeniu kręgu języków, w których drukuje się prace naukowe, przemianę serii „Труды по знаковым системам” („Prace o systemach znakovych” – PSZ) w edycję wielojęzyczną. Ale nie może to być jedyne wyjście. Bardziej istotne jest uświadomienie sobie konieczności zmiany jakościowej. W 1981 roku Łotman sformułował najbardziej istotną w mojej opinii ontologiczną cechę szkoły: „Szkoła tartuska istnieje jako wewnętrzna jedność naukowa, jako współistnienie mnogości różnych kierunków”¹.

W roku jubileuszowym Łotman mówił na zebraniu katedry literatury rosyjskiej o konieczności utworzenia obok PSZ i innych istniejących wydawnictw („Блоковский сборник”, „Trudy po russkoj i sławianskoj fiłologii”) również nowych serii

1. P. Torop, *Lotmani fenomen*, „Keel ja Kirjandus” 1982, nr 1, lk. 6.

wydawniczych. Chciałby widzieć u swoich młodszych kolegów więcej aktywności i ambicji. Teraz wydaje się, że już wówczas pojął niemożliwość kontynuowania serii PSZ bez jego udziału. Zgodnie z tą logiką ewolucja szkoły tartuskiej jest możliwa jedynie dzięki instytucjonalizacji nowych kierunków naukowych, pojawieniu się nowych serii naukowych pod kierownictwem nowych redaktorów. [...] Tak właśnie widział rozwiązanie problemu dalszego istnienia szkoły tartuskiej bez Łotmana. Nadzieję tę wyraził we wstępie do informatora o pracach naukowych katedry [...]: „Niniejszy przegląd chciałbym zakończyć wyrazem nadziei, że naukowe możliwości tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej nie zostały jeszcze wyczerpane i że jest ona nadal zdolna do wytwarzania idei, nieoczekiwanych zarówno dla przeciwników tego kierunku, jak i jego zwolenników. Idee naukowe wyczerpują się, kiedy ich nosiciele zaczynają skupiać wszystkie siły na tym, żeby strzec czystości zasad. Symbol mądrości – wąż – rośnie, zrzucając skórę. Idee także rozwijają się, przerastając siebie”². [...]

1. Szkoła jako kierunek w nauce

Szkołę tę jako kierunek naukowy można nazwać tartusko-moskiewską, ściślej – tartusko-leningradzko-moskiewską. Pierwsza nazwa uwzględnia czas i miejsce jej powstania (moskiewska konferencja w 1962 roku i konferencja tartuska w 1964 roku), druga wypływa z przejęcia określonego dziedzictwa. Boris Uspienski wiąże tradycję tego kierunku z połączeniem moskiewskich badań lingwistycznych i leningradzkich – literaturoznawczych³. Przy czym tradycji tych nie należy rozumieć zbyt wąsko. W swoim czasie Jurij Łotman mocno sprzeciwiał się sprowadzeniu historycznych korzeni semiotyki humanistycznej do prac Opojazu⁴. Sam urodził się i wykształcił w Petersburgu i sądził, że dla szkoły tartuskiej istotna jest osobista więź wielu jej przedstawicieli z Petersburgiem i uprawianym tam literaturoznawstwem, przy czym obok formalistów znaczącą rolę wyznaczano badaczom „niezależnym” – Władimirowi Proppowi i Wiktorowi Żyrmunskiemu, a także Grigorijowi Gukowskiemu, Oldze Freidenberg i w mniejszym stopniu – Michaiłowi Bachtinowi⁵.

2. Ю.М. Лотман, *Заметки о тартуских семиотических изданиях*, w: *Труды по русской литературе и семиотике кафедры русской литературы Тартуского университета 1958–1990*. Указатель содержания, Тарту 1991, s. 92.

3 В.А. Успенский, *О генезисе тартуско-москiewskiej школы семiotycznej*, w: *Сztuka w świecie znaków*, wybrał, przeł., słowem wstępnym i bibliografią opatrzył В. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 17–18.

4. Ю.М. Лотман, *О задачах раздела обзоров и публикации* „Труды по знаковым системам”, III, Тарту 1967, s. 364–265.

5. Лотман, *Заметки о тартуской семиотических изданиях...*, s. 91.

Duchowi szkoły tartuskiej, według Łotmana, bardziej odpowiada petersburska (leningradzka) tradycja z jej dążeniem do semiotycznego badania bardziej złożonych obiektów kultury. Zarazem jego zdaniem wkład moskwan, szczególnie na pierwszym etapie, wiąże się raczej z poszukiwaniem ścisłych metod i z opierającą się na dyscyplinach lingwistycznych analizą prostszych obiektów badania (gra w karty, szachy itd.).

Poszukiwanie korzeni nie jest przypadkowe. Chociaż szkoła tartuska początkowo wydawała się zjawiskiem bardzo zachodnim, mimo wszystko znamienne jest, że – sądząc po zeszytach PSZ – samookreślenie się kierunku wiąże się raczej z przeszłością, w tym także z uczonymi, których nazwiska z jakichś powodów znalazły się na marginesie historii nauk humanistycznych. Do drugiego tomu PSZ wprowadzono dział, „który redakcja widzi jako stały i niezbędny we wszystkich kolejnych zeszytach” i który „będzie przeznaczony na przeglądy bibliograficzne i w szczególności artykuły, oświetlające historyczne korzenie strukturalizmu jako kierunku naukowego”⁶. Centralne miejsce w tym dziale zajęły właśnie publikacje archiwalne. Dla czytelników PSZ ze szkołą tartuską zaczęły się kojarzyć następujące nazwiska (w porządku występowania aż do dziewiątego tomu, od kiedy dział zaczął pojawiać się sporadycznie): Paweł Florenski, Boris Jarcho, Boris Eichenbaum, Aleksiej Sieliszczew, Boris Tomaszewski, Olga Freidenberg, Siergiej Bernstein, Jan Mukařovskij, Aleksandr Lubiszczew. Tę listę można uzupełnić nazwiskami, którym poświęcono poszczególne zeszyty PSZ: Jurij Tynianow (IV), Władimir Propp (V), Michaił Bachtin (VI), Piotr Bogatyriew (VII), Dmitrij Lichaczow (VIII).

Ciekawe, że pod koniec lat 70. taki znakowy sposób historycznego samo-określenia się urywa się (jedną z przyczyn jest oczywiście zakaz publikacji materiałów archiwalnych w wydawnictwach uniwersyteckich). Jednocześnie nie próbuje się usytuować kierunku tartuskiego na tle semiotyki polskiej, francuskiej, włoskiej lub amerykańskiej, choć na przykład Roman Jakobson i Thomas Sebeok uczestniczyli w pracy jednej z konferencji semiotycznych. Z Zachodem zawiązały się szczególne relacje. Nie tylko Zachód pojawił się w Tartu w postaci Jakobsona i Sebeoka, ale także liczni przedstawiciele szkoły trafili na Zachód w charakterze emigrantów (Aleksandr Piatigorski, Dmitrij Siegał, Aleksandr Syrkin, Boris Ogibienin, Aleksandr Żółkowski i in.). Niektórzy z emigrantów stali się jednocześnie jednymi z pierwszych interpretatorów szkoły na Zachodzie⁷.

6. Ю.М. Лотман, *От редакции*, „Труды по знаковым системам”, II, Тарту 1965, s. 8.

7. E.M. Meletinski, D.M. Segal, *Structuralism and Semiotics in the USSR*, „Diogenes” 1971, vol. 73, s. 88–125; D.M. Segal, *Aspects of Structuralism in Soviet Philology*, Tel Aviv 1974; por. także pierwsze recenzje „Swoich”: L.N. Stolovic, *Les recherches sémiologiques et esthétiques*, „Revue d'esthétique” 1969, 1, s. 102–106; O.G. Riewzina, *The Fourth Summer School on Secondary Modeling Systems (Tartu, 17–24 August, 1970)*, „Semiotica” 1972, vol. 6, nr 3, s. 222–243; B. Oguibenine, *Linguistic*

W tym samym czasie rozpoczęła się intensywniejsza cyrkulacja semiotycznych prac naukowych – początkowo poprzez Zachód, a potem także dla Zachodu.

Znamienne, że recepcja szkoły tartuskiej na Zachodzie rozpoczęła się od publikacji w języku rosyjskim⁸. Dopiero potem pojawiły się pierwsze przypadkowe przekłady, a następnie także zbiory przekładów⁹. Chociaż Łotman pojawił się na Zachodzie dzięki przekładowi jego pierwszej książki semiotycznej (*Лекции по структурной семиотике*), to mimo wszystko ten pierwszy przekład długo pozostawał osamotniony¹⁰. Prawdziwa recepcja zaczęła się i w jego wypadku od wydania kolejnych tekstów w języku rosyjskim¹¹.

Models of Culture in Russians Semiotics. A Retrospective View, „PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature” 1979, nr 4, s. 91–118.

8. Zob. na przykład *Тексты советского литературоведческого структурализма / Texte des sovjetische literaturwissenschaftliche Strukturalismus*, hrsg. K. Eimermacher, Munich 1971; *Readings in Soviet Semiotics (Russians Texts)*, ed. L. Matejka, S. Shishkoff, M.E. Suino and I. R. Titunik, Ann Arbor 1977.

9. Zob., na przykład, *Semiotics and Structuralism. Readings from the Soviet Union*, red. H. Baran. White Plains, New York 1976; *Travaux sur les Systemes de Signes. École de Tartu*. przeł. A. Zouboff, Bruxelles 1976; *Soviet Structural Folkloristics*, vol. 1, red. P. Maranda, The Hague–Paris 1974; *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie E. Janus i M.R. Mayenowa, Warszawa 1975; *Russian Poetics in Translation*, red. L.M. O’Toole, A. Shukman, vol. 1–9, 1975–1982; *Soviet Semiotics of Culture*, Special Issue, red. L. Matejka e. a. „Dispositio” 1976, vol. 1, nr 3; *Soviet Semiotics. An Anthology*, red. i przeł. D.P. Lucid, Baltimore–London 1977; *Soviet Semiotics*. Special Issue, „PTL. A Journal or Descriptive Poetics and Theory of Literature”, 1978, vol. 3, nr 3; *Semiotica Sovietica I. Sovjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962–1973)*, Bd. 1–2, red. K. Eimermacher, Aachen 1986; Oprócz tego przekłady w specjalnych numerach rozmaitych czasopisma: „Tel Quel” (1968, 35), „Change” (1973, 14), „Soviet Studies in Literature” (1976, 12), „Russian Literature” (1977, 5, 1), „New Literary History” (1978, 9, 2), „Strumenti critici” (1980, 42–43), „Discurso” (1993, 8); zob. także: J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *The Semiotics of Russian Culture*, red. A. Shukman, Ann Arbor 1984; J.M. Lotman, L.J. Ginzburg, B.A. Uspenskij, *The Semiotics of Russian Cultural History*, Ithaca 1985. Oprócz tego wiele przekładów monografii i artykułów Łotmana, wśród których za najbardziej autorytatywny można uznać zbiór artykułów ze wstępem Umberto Eco: *J.M. Lotman, Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, New York–London 1990. Recepcję szkoły dobrze oddają bibliografie. Ze wczesnych najbardziej istotne: K. Eimermacher, S. Shishkoff, *Subject Bibliography of Soviet Semiotics. The Moscow–Tartu Group*, Ann Arbor 1977; A. Shukman, *The Moscow–Tartu Semiotics School. A Bibliography of Works and Comments in English*, „PTL. A Journal or Descriptive Poetics and Theory of Literature” 1978, nr 3, s. 593–601. Z nowszych można wymienić nieco powierzchowną: V. Voigt, *Between Eastern and Western Semiotics*, w: *Semiotics of Culture*, Helsinki 1988, s. 51–56. Dobry przegląd znajdziemy w pracy: S. Rudy: *Semiotics in U.S.S.R.*, w: *The Semiotic Sphere*, red. T.A. Sebeok i J. Umiker-Sebeok, New York–London 1986, s. 555–582. Przeglądowa bibliografia ukazała się w Hiszpanii: M. Cáceres Sánchez, *Selección bibliografía*. „Discurso” 1993, nr 8, s. 139–184. Najpełniejszą bibliografię Łotmana zawiera książka: Ю.М. Лотман: *Избранные статьи. В 3-х т., т. III*, Таллинн 1993, s. 441–482 (Список трудов Ю.М. Лотмана, red. Л.Н. Киселев).

10. J. Lotman, *Sur la delimitation linguistique et littéraire de la notion de structure*, “Linguistics” 1964, nr 6, s. 59–72.

11. Ю.М. Лотман, *Лекции по структурной поэтике*, Providence 1968; w przekładach: Bucuresti (1970), Sarajewo (1970), München (1972). Ю.М. Лотман, *Структура художественного*

Większość przedstawicieli szkoły znała języki obce i odznaczała się wielką erudycją, ale o orientacji na jakąś szkołę zachodnią mimo wszystko nie można było mówić. Prace zachodnie były oczywiście semiotykom znane, odgrywały one jakąś rolę – jednak nie w sferze tradycji, lecz genezy (w sensie, jaki nadawał jej Tynianow) poglądów poszczególnych uczestników kierunku. [...]

Ważniejszy od „egzotycznych” wpływów był egzotyczny materiał badań. Przecież wiele teorii powstałych w ramach szkoły tartuskiej zostało stworzonych *ad hoc* w celu umożliwienia badań nad konkretnym materiałem. [...]

Prawdopodobnie oryginalność szkoły tartuskiej wpłynęła też na to, że na Zachodzie nie próbuje się szukać jej miejsca w historii rozwoju, by tak rzec, klasycznej semiotyki. W opracowaniach historycznych dostrzega się rolę formalistów rosyjskich, Michaiła Bachtina lub Lwa Wygotskiego, ale nie Łotmana i jego kolegów. Szkoła tartuska najczęściej kojarzy się z dwoma pojęciami: *wtórny system modelujący* i *semiotyka kultury*. Tak oto w poważnym słowniku semiotycznym, który się ukazał pod redakcją Thomasa Sebeoka, odnajdziemy szkołę tartuską w hasło „kultura” (jest też hasło *Modeling system*). Edward Stankiewicz pisze o jej wkładzie w rozróżnienie dwóch systemów modelujących, literatury i sztuk wizualnych, symbolicznych i ikonicznych¹². Podobną myśl znajdziemy w innym kompendium, gdzie podkreśla się znaczenie wtórnego systemu modelującego w związku z pojęciem tekstu¹³ i wkład szkoły tartuskiej wiąże się z przeniesieniem metod analizy języka i literatury do analizy muzyki, malarstwa i filmu, jak również z podejściem do kultury jako wtórnego systemu modelującego¹⁴. Interpretację zbliżoną do przywołanych znajdziemy także w słowniku terminów literackich, w którym szkole tartusko-moskiewskiej poświęcono oddzielne hasło. W nim także podkreśla się wyjście poza granice literatury, badanie folkloru, strojów teatralnych, mitologii i tym podobne, choć przy tym proponuje się czytelnikowi tylko dwie książki Łotmana – *Analizę tekstu poetyckiego* i *Strukturę tekstu artystycznego*¹⁵.

mekma, Providence 1971; w przekładach: Milano (1972), Frankfurt a. M. (1973), Paris (1976), Beograd (1976), Ann Arbor (1977).

12. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, general Ed. T.A. Sebeok, vol. I, Berlin–New York–Amsterdam 1986, s. 166. Por. także polemikę naczelnego redaktora z Łotmanem: T.A. Sebeok, *In What Sense is Language a 'Primary Modeling system'?* w: *Words behind Words*, red. F.J. Heyvaert i F. Steurs. Leuven 1989, s. 25–36.

13. W. Nöth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington–Indianapolis 1990, s. 350–351.

14. Nöth, *Handbook of Semiotics*, s. 309.

15. L. Orr, *A Dictionary of Critical Theory*, New York–Westport–London 1991, s. 301; w innym kompendium literaturoznawczym w hasło „semiotyka” mówi się także o umiejętności szkoły moskiewsko-tartuskiej i konkretnie Łotmana przechodzenia od synchronii do diachronii i oceniania rozwoju kultur z punktu widzenia semiotyzacji: *A Dictionary of Modern Critical Terms*, revised and enlarged edition, red. R. Fowler, London–New York 1987, s. 218. Bardziej szczegółowe omó-

Nie próbując bardziej szczegółowo wnikać w osobliwości recepcji szkoły tartuskiej, chcielibyśmy jeszcze raz podkreślić, że dla samoświadomości jej uczestników ważniejsze od miejsca we współczesnych kierunkach naukowych było poczucie związku z poprzednikami, poczucie zerwania linii naturalnego rozwoju rodzimej nauki i pragnienie odbudowania jedności czasów¹⁶. Tak więc z punktu widzenia dziedziczności można ją rzeczywiście nazwać szkołą tartusko-moskiewską i tartusko-ningradzko-moskiewską¹⁷.

2. Szkoła, jako doktryna

Szkoła tartuska nie posiada jednolitej doktryny metodologicznej, ale należy pamiętać o tym, że pierwszym tomem PSZ jest książka Jurija Łotmana *Wykłady z poetyki strukturalnej* (1964). Nie jest to rozprawa ortodoksyjna, ale mimo wszystko jest to praca ortodoksyjnego semiotyka, według słów Jurija Lewina – jedyne semiotyczne utopisty¹⁸.

Drugiemu zeszytowi PSZ (czyli pierwszemu zbiorowemu) towarzyszy natomiast następująca nota redakcyjna: „Krąg zagadnień, które należy poruszyć, badając mit, folklor, obrzęd, literaturę, sztuki piękne jako znakowe systemy modelujące, jest tak różnorodny, zaś liczba nierozwiązanych problemów tak znaczna, że uczestnikom Letniej Szkoły bynajmniej nie zawsze udawało się wypracować wspólny pogląd. Redakcja uważała za bezużyteczne sztuczne unifikowanie różnych punktów widzenia”¹⁹. Rzeczywiście, jak można zunifikować myśli tak oryginalnych autorów jak Jurij Lewin, Jelena Paduczewa, Aleksander Piatiogorski, Izaak Riewzin, Władimir Toporow, Boris Uspienski?

Przejawiał się w ten sposób nie tylko szacunek dla najważniejszej grupy uczonych, na podstawie prac których można było sobie wyrobić pogląd o tym, co znajdowało się na „pierwszej linii badań”. Szacunek dla indywidualnego stylu i stanowiska każdego autora jest przewodnią zasadą również w ostatnich zeszytach serii. Jurij Łotman sam wspomina, że „walka toczyła się o to, żeby

wienie szkoły przedstawiono w podręczniku, który się ukazał pod redakcją W. Terrasa, *Handbook of Russian Literature*, New Haven–London 1985, s. 448–451.

16. D. Siegał trafnie nazwał to „historyzmem semiotycznym”: D. Siegał, „*Et in Arcadia Ego*” вернулся: наследие московско-тартуской семиотики сегодня, „Новое литературное обозрение” 1993, nr 3, s. 32.

17. Oczywiście, geografia autorów PSZ jest znacznie szersza.

18. Ю. Левин, „За здоровье Ее Величества!” „Новое литературное обозрение” 1993, nr 3, s. 44.

19. [Ю.М. Лотман] *От редакции*, „Труды по знаковым системам”, II, Тарту 1965, s. 6.

jedność nauki nie pochłonęła indywidualności. [...] Nauka jako część kultury powinna dbać o zachowanie indywidualność²⁰.

Należy tu, co prawda, poczynić istotne zastrzeżenie. Takie poszanowanie indywidualności jest możliwe tylko w kręgu ludzi, dla których głównym kryterium (jako uzupełnienie wymogu kompetencji i profesjonalizmu) jest przyzwoitość. Łotman pisze: „Mieliśmy wspólną bazę – niekwestionowaną uczciwość naukową²¹. Jurij Lewin zaś mówi o „rycerskim obliczu²²”.

Ta szczególna sytuacja zawodowo-etyczna miała również bezpośredni wpływ na efekty pracy naukowej. Boris Gasparow wspomina; „Atmosfera wspólnoty tartuskiej stwarzała idealne warunki do kontaktów i współpracy międzydyscyplinarnej. Mówiłem już o tym, że samoświadomość semiologa była uwarunkowana nie tyle przez początkową przynależność profesjonalną, ile przez ogólne nastawienie intelektualne²³. [...]

W przypadku szkoły tartuskiej zamiast o jedności doktryny metodologicznej należy raczej mówić o metodologicznej jasności różnych prac, co znaczy, że wszystkich tych badaczy łączyła wspólna tendencja myślowa, na którą składały się różne konkretne stanowiska metodologiczne. Dmitrij Siegał dostrzega nowość szkoły tartuskiej w tym, że „*metodologiczny aspekt* badań był ścisły i jasny, choć można go było weryfikować, kwestionować, krytykować, polemizować – jeśli tylko pojawiała się taka potrzeba²⁴”.

[...] Wewnątrz szkoły tartuskiej da się zaobserwować komplementarność podejść badawczych wskazującą na jedność badań teoretycznych i empirycznych²⁵. Semiotyki tej nie można nazwać abstrakcyjną lub dedukcyjną. Teorie buduje się w niej głównie *ad hoc*, dla potrzeb badania konkretnego przedmiotu. Natomiast zainteresowanie nimi i ich wpływ na nauki humanistyczne wynikają z erudycji członków grupy. Najlepsi przedstawiciele szkoły tartuskiej mogli sobie pozwolić na odwagę teoretyczną dzięki dogłębnej znajomości materiału. Dlatego tak się różnią od „wzorców” prace epigońskie, których autorzy, będąc ofiarą mody lub nawet szczerego zainteresowania semiotyką, po prostu upraszczają, wręcz wulgaryzują przedmiot swoich badań. [...] Ponieważ szkoła tartuska nie posiada

20. Ю.М. Лотман, *Зимние заметки о летних школах*. „Новое литературное обозрение” 1993, nr 3, s. 42.

21. Лотман, *Зимние заметки о летних школах*, s. 42.

22. Ю. Левин, „За здоровье Ее Величества!”, s. 44.

23. B. Gasparow, *Szkoła tartuska lat sześćdziesiątych jako zjawisko semiotyczne*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1, s. 225, s. 16.

24. Д. Сегал, „*Et in Arcadia Ego*”... , s. 31.

25. Ann Shukman właśnie tę jedność obiera za punkt wyjścia w swojej książce: A. Shukman, *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam–New York–Oxford 1977, s. 180.

ogólnej doktryny, jednolitej metodologii i jednolitego metajęzyka, postronnemu obserwatorowi może się ona wydać albo chaotyczna, albo hermetyczna. Wrażenie chaotyczności powstaje u ludzi, pozbawionych wiedzy potrzebnej do rozumienia analiz różnorodnego materiału, niezdolnych do abstrahowania od poziomu empirycznego i dostrzegania wspólnoty typu myślenia (semiotycznego) w różnych pracach. Wrażenie chaosu pogłębia jeszcze obfitość różnorodnej terminologii. Za hermetyczną szkołę uznają ci, którzy starają się dojrzeć w pstrokaciźnie metajęzyków w tomach PSZ odrębny, niedostępny dla „obcych” – „tartuski żargon”.

Rzeczywiście, prac tartuskich nie czyta się łatwo, gdyż w jednym tomie spotyka się metajęzyki różnych dyscyplin naukowych, ten sam termin może być wykorzystywany w różnych znaczeniach. Ale z drugiej strony można powiedzieć, że czyta się je lekko, jeśli tylko odbiorca oswojony jest z ogólnonaukową terminologią i pewnymi pojęciami związanymi z podejściem semiotycznym *sensu stricto*: wtórne systemy modelujące, paradygmatyka, syntagmatyka, opozycje binarne i tym podobne. Brak jedności i precyzji metajęzyka w pracach tartuskich kompensowano jego względnie łatwą przekładalnością na język codzienny i nie powinien on stanowić przeszkody dla życzliwie nastawionego czytelnika. Żeby zrozumieć osobliwości myślenia semiotycznego, jednolitej podstawy różnych metod strukturalizacji przedmiotów i ich badania, trzeba jednak sporo empatii.

Ta jedność typu myślenia jest zachowana również wtedy, kiedy od tomu do tomu zmienia się zarówno wyobrażenie o przedmiocie, jak i o metodach jego badania. Myślenie członków szkoły tartuskiej jest bardziej rygorystyczne niż używane przez nich pojęcia lub metajęzyki. Ale myśleć precyzyjnie w nieprecyzyjnym (niejednoznacznym) języku – w tym tkwi jeden z warunków rozwoju nauki²⁶.

Metajęzykowa wzajemna przekładalność była wewnątrz szkoły tartuskiej oczywistym warunkiem porozumienia. Ale brak dyktatu metodologicznego i metajęzykowego z jednej strony i rozwój semiotyki w świecie z drugiej doprowadziły na początku lat 80. do konieczności uświadomienia dwóch tendencji w rozwoju semiotyki. Pierwsza wiąże się z uściśleniem metajęzyka, dążeniem ku precyzyjnemu modelowaniu, druga – z zainteresowaniem realnymi tekstami. Pierwsza, zdaniem Łotmana, realizuje się w metasemiotyce, druga – w semiotyce kultury²⁷.

Do tego momentu poglądy Łotmana przeszły już pewną ewolucję: od rozumienia tekstu jako manifestacji języka zwrócił się on do rozumienia tekstu, generującego

26. K.R. Popper, *The Myth of the Framework*, w: *Essays in Honour of Paul Arthur Schippl. The Abdication of Philosophy. Philosophy and Public Good*, La Salle, Illinois 1976, s. 23–48. W artykule Poppera ważnie miejsce zajmuje twierdzenie, że wymóg ścisłości metajęzyka zaczyna przeszkadzać rozwojowi nauki, jeśli nie rozwiązuje się określonej liczby wyjściowych niedefiniowalnych terminów.

27. J. Łotman, *Semiotyka kultury i pojęcie tekstu*, przeł. B. Żyłko, „Odra” 1985, nr 11, s. 49.

swój język. Podstawowa idea pierwszej semiotycznej książki Łotmana *Wykłady z poetyki strukturalnej* (1964) zawiera się w tym, że każdy rodzaj sztuki posiada odrębny język i że na przykład utrwalony w języku naturalnym tekst artystyczny zyskuje znaczenie dzięki szczególnemu stosunkowi autora do języka – tak, że rozumienie tekstu na poziomie słownikowych ekwiwalentów słów jedynie zniekształca tekst. Znaczy to, że język naturalny staje się w tekście artystycznym językiem wyższej rangi – wtórnym systemem modelującym.

Łotman wyciąga z tego wniosek, że słowa mające na poziomie języka różne denotaty mogą na poziomie tekstu posiadać wspólny denotat. „Zatem problem treści jest zawsze problemem przekodowania”²⁸. [...] Wypływa a tego z kolei konieczność zbadania (i zdefiniowania) tekstu w punkcie przecięcia związków wewnątrz- i pozatekstowych. Zgodnie z tym założeniem do programu badań nad tekstem należy włączyć rozróżnienie subtekstów (ogólnojęzykowych) znaczeń, znaczeń tekstowych i funkcji tekstów w systemie kultury²⁹. Analogicznie pojmuje się też kulturę, opisywaną na trzech poziomach: 1) jako systemu tekstów, 2) jako zestawu funkcji 3) obsługiwanych przez teksty³⁰ (por. rozróżnienie semantyki, syntaktyki i pragmatyki w semiotyce). Realizacją tego programu badań są teoretyczne książki *Struktura tekstu artystycznego*³¹ i *Analiza tekstu poetyckiego* (ta ostatnia zawiera także praktyczne analizy)³².

Podjęcie to zmienia się w rezultacie wprowadzenia podwójnego opisu – meta-językowego i metatekstowego (mitologicznego). Rozróżnia się więc dwa sposoby odbioru (języka, tekstów, kultury) i ukazuje się korelację elementu logicznego i mitologicznego w trakcie percepcji³³. Ponieważ odbiór otaczającego świata jest nieodłączny od pamięci odbierającego, to w strukturze wszelkiego tekstu przejawia się także orientacja tego tekstu na określony typ pamięci³⁴. Z binarnego przeciwstawienia momentu logicznego i mitologicznego wyprowadza się twierdzenie, że większość realnych systemów semiotycznych mieści się pomiędzy dwoma modelami języka: statycznym i dynamicznym, zbliżając się albo do jednego, albo do drugiego z nich. U podstaw statyki i dynamiki leży informacja

28. J. Łotman, *O problemie znaczeń we wtórnych systemach modelujących*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 280.

29. Ю.М. Лотман, *Статьи по типологии культуры*, вып. I, Тарту 1970, s. 73–77.

30. Лотман, *Статьи по типологии культуры*, s. 77.

31. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

32. Ю.М. Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Ленинград 1972.

33. J. Łotman, B. Uspienski, *Mit – imię – kultura*, w: B. Uspienski, *Historia i semiotyka*, przeł. i przedmową opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 1998, s. 63–65.

34. J. Łotman, *Tekst i struktura audytorium*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki”, 1991, z. 1, s. 236.

pierwotna, zaś u podstaw dynamiki i mitologii – wtórna. Te dwa bieguny tworzą pole napięcia, w którym rozwija się integralna złożona całość – kultura³⁵.

Można także zakładać bliskość kultury i świadomości ludzkiej; kulturę Łotman nazywa właśnie ponadindywidualnym intelektem, rekompensującym braki świadomości indywidualnej³⁶.

Następnym krokiem jest zestawienie funkcjonalnie i strukturalnie bliskich „przedmiotów intelektualnych”: naturalna świadomość człowieka jako całość, synteza dwóch półkul mózgowych; tekst jako współlistnienie co najmniej dwóch (językowych) systemów – prymarnego i wtórnego, logicznego i mitologicznego, dyskretnego i niedyskretnego; kultury jako kolektywnego intelektu³⁷.

Późniejsze prace teoretyczne Łotmana w większej mierze wiążą się z poszukiwaniami analogicznymi do zainteresowań semiotyki światowej. Dotyczy to problemów neurosemiotyki, wzrostu zainteresowania mitologicznością i symbolicznością, ogólną retoryką, pracami Władimira Wiernadskiego i Ilji Prigożyna itd.

Z jednej strony można mówić o izomorfizmie: procesów generowania języka, tekstów i kultury i możliwości użycia danych psychofizjologicznych o funkcjonowaniu mózgu do opisu wyższych poziomów znaczeniowych. Mówiąc o zaletach i niebezpieczeństwach zasady analogii w myśleniu naukowym, Łotman konstatuje: „W pełnej mierze odnosi się to do analogii między nowymi odkryciami w dziedzinie asymetrii mózgu i semiotyczną asymetrią kultury. Przede wszystkim należy to powiedzieć o próbach podłączenia skomplikowanych funkcji do lewej bądź prawej półkuli”³⁸. I mimo wszystko w tym samym artykule zauważa: „Pozostaje najważniejsze: przekonanie, że wszelkie urządzenie intelektualne powinno posiadać bi- lub wielobiegunową strukturę i że funkcje tych substruktur na różnych poziomach – od pojedynczego tekstu i świadomości indywidualnej do takich tworów, jak kultury narodowe i globalna kultura ludzkości – są analogiczne. [...] Idea kultury jako struktury (co najmniej) dwukanałowej, wiążącej semiotyczne generatory o różnych strukturach zyskują fundament neurotopograficzny”³⁹.

Na tym fundamencie opiera się również określenie semiosfery jako zamkniętej przestrzeni, wewnątrz której w ogóle „jest możliwa realizacja procesów komunikacyjnych i wypracowywanie nowej informacji”⁴⁰. Rozumienie semiosfery jest nieodłączne od pojmowania funkcjonowania mózgu: „Ponieważ wszystkie poziomy

35. Ю.М. Лотман, *Динамическая модель семиотической системы*, „Труды по знаковым системам”, X, Тарту 1978, s. 32–33.

36. Ю.М. Лотман, *Феномен культуры*, „Труды по знаковым системам”, X, Тарту 1978, s. 16.

37. J. Łotman, *Mózg – tekst – kultura – sztuczny intelekt*, przeł. B. Żyłko, „Przekazy i Opinie” 1985, nr 1–2, s. 13–15.

38. Ю.М. Лотман, *Ассиметрия и диалог*, „Труды по знаковым системам”, XVI, Тарту 1983, s. 24.

39. Лотман, *Ассиметрия и диалог*, s. 25.

40. Ю.М. Лотман, *О семиосфере*, „Труды по знаковым системам”, XVII, Тарту 1984, s. 6.

semiosfery – od osoby ludzkiej lub pojedynczego tekstu po globalną semiotyczną jedność – stanowią jakby zawierające się jedna w drugiej semiosfery, każda z nich jest jednocześnie uczestnikiem dialogu (częścią semiosfery) i przestrzenią dialogu (całością semiosfery), każda manifestuje właściwość prawej lub lewej strony lub zawiera w sobie na niższym poziomie prawe i lewe struktury⁴¹.

Z drugiej strony Łotman przenosi swoją uwagę ze struktury i pragmatyki tekstu na możliwy typ komunikacji. Wprowadza pojęcie komunikacji i oświadcza: „Zamiast formuły: »użytkownik deszyfruje tekst«, możliwa jest bardziej dokładna: »użytkownik obcuje z tekstem«⁴². U podstaw komunikacji leżą następujące procesy⁴³: komunikacja między audytorium i tradycją kulturalną, komunikacja czytelnika z samym sobą; komunikacja czytelnika z tekstem; komunikacja między tekstem i kontekstem kulturowym.

W opisie tych procesów komunikowania się Łotman dochodzi do globalnego rozumienia tekstu. Kulturę też rozpatruje jako tekst, chociaż „jest to tekst zbudowany w sposób złożony, rozpadający się na hierarchię »tekstów w tekstach« i tworzący skomplikowany splot tekstów”⁴⁴. [...]

Dla globalnej semiotyki naturalne jest zainteresowanie synergetyką, równowagą i naruszeniem równowagi (aż do „chaotycznej dynamiki”) złożonych systemów semiotycznych. Dotyczy to przestrzeni fabularnej w myśleniu artystycznym jakiejś epoki, gdzie każdy nowy tekst jawi się jako „niemożliwość”, wchodząc jednocześnie w tę przestrzeń i zmieniając ją⁴⁵. Czyli nowe i przypadkowe zjawisko w jakimś systemie może doprowadzić do zmiany jej funkcjonowania. Może to dotyczyć również zjawisk postępu technicznego, zmiany wyposażenia otaczającego świata, które wpływa na odbiór całej kultury⁴⁶.

Tego rodzaju systemowe podejście prowadzi Łotmana do konieczności rozróżnienia w każdym złożonym systemie „czynników genezy” (czyli naturalnych uczestników lub elementów) i „katalizatorów”, którymi są właśnie „niemożliwi” albo przypadkowi uczestnicy lub elementy. W ten sposób dla danej kultury lub sytuacji kulturowej teksty mogą wystąpić „w roli »inicjujących urządzeń«, przyspieszaczy lub spowalniaczy procesów dynamicznych”⁴⁷.

41. Лотман, *О семиосфере*, s. 22–23.

42. J. Łotman, *Semiotyka kultury i pojęcie tekstu...*, 51.

43. J. Łotman, *Semiotyka kultury i pojęcie tekstu...*, s. 50–51.

44. Ю.М. Лотман, *Текст в тексте*, „Труды по знаковым системам”, XIV, Тарту 1981, s. 18.

45. J. Łotman: *Proza Turgieniewa i przestrzeń fabularna powieści rosyjskiej XIX wieku*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1, s. 285–286.

46. Ю.М. Лотман, *Технический прогресс как культурологическая проблема*, „Труды по знаковым системам”, XII, Тарту 1988, s. 112.

47. Ю.М. Лотман, *О роли случайных факторов в литературной эволюции*, „Труды по знаковым системам”, XXII, Тарту 1989, s. 47.

Ważnym momentem w rozwoju intelektualnym samego Łotmana stała się jego ostatnia książka *Kultura i eksplozja* (1992), świadcząca o pojawieniu się w jego semiotyce kultury elementów historiozofii. W porównaniu z wcześniejszymi pracami eksploracja dynamiki kultury uzyskała tutaj wymiar bardziej biegunowy: „procesy dynamiczne w kulturze powstają na zasadzie [...] ruchu wahadła [oscylującego] między stanem wybuchu i stanem organizacji, przejawiającej się w zachodzących stopniowo procesach. [...] Zarówno stopniowe, jak i wybuchowe procesy w synchronicznie funkcjonującej kulturze spełniają ważne funkcje: jedne gwarantują nowatorstwo, inne – ciągłość”⁴⁸. Jako wzajemnie uwarunkowane i współistniejące objawienia wybuch i ciągłość ułatwiają opis dynamiki różnych typów kultury. Uwzględniając niepokojące i pełne lęku czasy, w których powstawała książka, można ją uznać za charakterystyczną próbę przeciwstawienia europejskich „ternarnych” kultur „binarnej” kulturze rosyjskiej. Pierwsze zawsze zachowują ciągłość, wybuch w jednych sferach kultury sąsiaduje z ciągłością, zachowaniem płynnego rozwoju w innych, tak więc możemy mówić o europejskiej zdolności „zachowania w zmianach pewnej niezmienności”⁴⁹. Ideałem drugiego – binarnego – systemu jest zniszczenie wszystkiego, co istnieje: „System ternarny pragnie dostosować ideał do rzeczywistości, natomiast binarny – wcielić w życie niedający się urzeczywistnić ideał”⁵⁰. W istocie Łotman, kiedy jako semiotyk twierdzi, że na poziomie samoświadomości kultury rosyjskiej „stykamy się z ideą całkowitego i bezwarunkowego zniszczenia tego, co stare i apokaliptycznych narodzin nowego porządku”, dotyka zagadnień, o których pisali rosyjscy filozofowie religijni⁵¹.

Oprócz tego w ostatniej książce podkreślona zostaje ranga dynamizacji opisu kultury. Łotman nazywa niemądrą abstrakcją pogląd, zgodnie z którym możliwe jest stworzenie szeregu statycznych opisów i ich późniejsza dynamizacja⁵². Oznacza to, że Łotman doszedł do zasadniczych charakterystycznych pytań analogicznych do stawianych przez poststrukturalizm – odpowiedzi na nie powinny były przynieść przyszłe badania.

Oczywiście ta krótka i jednostronna próba prześledzenia ewolucji Łotmana-semiotyka upraszcza i spłaszcza logikę jego poszukiwań naukowych. Nie zapominajmy, że Łotman jest również historykiem literatury, podobnie jak nie zapominajmy, że w jego kręgu działało mnóstwo wybitnych uczonych, których logika rozwoju

48. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 216, 42.

49. Łotman, *Kultura i eksplozja*, s. 234.

50. Łotman, *Kultura i eksplozja*, s. 225.

51. Łotman, *Kultura i eksplozja*, s. 235. Na ostatniej stronie książki nazywa katastrofą sytuację, kiedy Rosja nie zdoła zbliżyć się ku europejskiemu ternarnemu systemowi i być może przejść na ten system.

52. Łotman, *Kultura i eksplozja*, s. 56,

indywidualnego była za każdym razem niepowtarzalna. Ale należy podkreślić, że przedmiotem niniejszego artykułu jest szkoła tartuska i że moim celem nie jest jedynie spojrzenie na ewolucję Łotmana, lecz próba uchwycenia ogólnego kierunku rozwoju szkoły na przykładzie prac Łotmana jako najważniejszego przedstawiciela w znacznej mierze konstytuującego cechy tej szkoły. [...]

Wszystko to umożliwia wyprowadzenie na podstawie analizy prac i działalności Łotmana pewnych wniosków:

1) jako redaktor naczelny PSZ Jurij Łotman jest w stosunku do innych autorów semiotykiem *post factum*, łączącym i integrującym różne prace w poszczególnych tomach. Dlatego czyta się je często „poprzez Łotmana”, zaś jego prace stają się „konceptualnym szkieletem” szkoły tartuskiej (pod tym względem szkoła jest głęboko tartuska);

2) Łotman ma wiele oblicz, czyli różni jego kontynuatorzy od uczniów po przypadkowych czytelników mogą dla siebie aktualizować wybrany moment w ewolucji jego poglądów, a na podstawie tych aktualizacji można będzie mówić o produktywności oddzielnych prac lub idei Łotmana dla rozwoju semiotyki lub nauk humanistycznych w ogóle;

3) Łotman nie zostawił sformułowanej w jednolitym metajęzyku doktryny semiotycznej, jej poszukiwania doprowadzą do poczucia braku spójności w poglądach uczonego;

4) Łotman jest nie tyle metodologiem, ile myślicielem, który może o tym samym zagadnieniu myśleć nieskończenie długo i na różne sposoby. W tym procesie myślowym jest on monolityczny, produktywny i zaraźliwy;

5) szkoła tartuska, chociaż posiada swoje zasady, nie zakłada jednolitej uniwersalnej doktryny metodologicznej, jednolitego metajęzyka i skanonizowanego zestawu metod badawczych. Projekt naukowy szkoły tartuskiej to szczególny typ semiotyzującego myślenia, strukturalno-systemowego odbioru świata, w którego ramach rozmaite koncepcje, obiekty badań i osobowości uczonych znajdują się w relacjach komplementarności. Dlatego w ramach tej szkoły trudno mówić o ortodoksyjnej semiotyce i ortodoksyjnych semiotykach. Na tej komplementarności opiera się szczególnie, raczej implicytna niż eksplicytna „rozumiejąca metodologia”. [...]

[Przełożył Bogusław Żyłko]⁵³

53. Przekład na podstawie *Лотмановский сборник*, I. Сост. Е. Пермяков. Москва 1995.

Poza tekstem: uwagi o filozoficznym tle semiotyki tartuskiej

1.

W niniejszym komunikacie chciałbym się skupić na kilku zasadniczych aspektach tego podejścia do tekstu, które legło u podstaw tak zwanej tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej, sformułowanego w pracach mojego ojca, profesora Uniwersytetu Tartuskiego Jurija Łotmana.

Osobliwością tartuskiej szkoły strukturalno-semiotycznej jest jej wyrazista tekstocentryczność: nie język, nie znak, nie struktura, nie opozycje binarne, nie reguły gramatyczne, lecz tekst stanowi centrum jej konceptualnego systemu. Szkole tartuskiej poświęcono znaczną liczbę publikacji analizujących z rozmaitych pozycji jej kształtowanie się, historię i podstawowe teoretyczne twierdzenia¹. Osobliwość mojego komunikatu polega na tym, że będę mówić nie o tych twierdzeniach o tekście, które zostały wyrażone w rozmaitych publikacjach, lecz o tych, które pozostały albo w ogóle niewypowiedziane, albo były wyartykułowane niewystarczająco jasno. Innymi słowy, interesują mnie nie tyle tartuskie teksty o tekstach, ile to, co pozostało poza tymi tekstami.

2.

Jeszcze jedna uwaga wstępna. Współczesna metodologia nauki wymaga uwzględniania pozycji badacza wobec badanego przezeń przedmiotu. Pod tym względem moja pozycja jest dość niedogodna (głównie z przyczyn psychologicznych), ale, jak mi się zdaje, posiada też jedną dość istotną zaletę. Z jednej strony miałem szczęście być świadkiem narodzin, stawania się i rozwoju podstawowych teoretycznych i metodologicznych zasad tartuskiej szkoły semiotycznej. Na dodatek moje kształtowanie się jako uczonego było nierozłącznie związane z tym kontekstem: nie musiałem opanowywać języka szkoły tartuskiej, to był

1. Odnotujmy tylko dwie publikacje: A. Shukman, *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam 1977; P. Grzybek, *Studien zum Zeichenbegriff der sowjetischen Semiotik (Moskauer und Tartuer Schule)*, Bochum 1989.

mój, by tak rzec, „ojczysty” język naukowy. Z drugiej strony pragnąłem, zwłaszcza na początku, w miarę możliwości zdystansować się od charyzmy swoich rodziców i szukać własnej drogi (chciałem wyjść z wyraźnie zaakcentowanej humanistycznej atmosfery badań tartuskich i zająć się bardziej „ściślymi” dziedzinami wersyfikacji, lingwistyki, cybernetyki). Próbowałem odseparować się nawet czysto geograficznie, przenosząc się z Tartu do Tallinna. I choć później pojawiło się kilka publikacji podpisanych przez ojca i przeze mnie, w rzeczywistości nie były one rezultatem wspólnych wysiłków; wszystkie one dość wyraźnie dzielą się na części napisane przez każdego autora.

Wszystko to tworzy przesłanki wygodne do uzyskania efektu „stereoskopowego”: będę się starał rozpatrywać problemy jednocześnie z wewnętrznego i zewnętrznego punktu widzenia.

3.

Jurij Łotman nie tylko nie wykazywał żadnego zainteresowania filozoficznymi i metodologicznymi fundamentami swoich koncepcji, ale do pewnego stopnia usiłował je wręcz ukryć. Oczywiście, w pewnej mierze wiązało się to także z presją ideologiczną: strukturalizm szkoły tartuskiej źle się wpisywał w marksistowski dogmat (por. *Wstęp do Wykładów z poetyki strukturalnej*²). Ale rzecz tkwi oczywiście nie tylko w tym, lecz także w stosunku Jurija Łotmana do samej filozofii. Swoje prawdopodobnie najbardziej filozoficzne dzieło opatruje na wstępie takimi słowami: „Przedkładany czytelnikowi krótki wykład pewnych zasad badawczych nie może być traktowany tak, jak gdyby pretendował do roli uogólnienia filozoficznego. Autor nie rości sobie pretensji tego rodzaju”³.

Należy podkreślić, że dystansowanie się Łotmana od filozofii nie wiązało się bynajmniej z jego niewystarczającą kompetencją w tej dziedzinie: filozofię w ogóle, a zwłaszcza filozofię europejską XVII–XIX wieku, Łotman znał bardzo dobrze, a jego pierwsze prace naukowe nosiły nie tyle czysto filologiczny, co interdyscyplinarny charakter, lokując się w pogranicznych dziedzinach między nauką o literaturze, historią i filozofią. Jednak i w tych pracach filozofia okazywała się raczej przedmiotem, nie zaś metodą badań; kiedy zaś w latach 60. Łotman wypracowywał całkowicie nowe naukowe podejście do obiektu swoich badań, w ogóle pragnął unikać aluzji filozoficznych. I dopiero w ostatnich latach pozwalał sobie na pewne generalizacje zbliżające go do dyskursu filozoficznego.

2. Ю.М. Лотман, *Лекции по структурной поэтике*, вып. 1, *Введение. Теория стиха* „Труды по знаковым системам”, I. Tartu 1964.

3. Ю.М. Лотман, *Культура как субъект и сама-себе объект*, „Wiener Slawistischer Almanach” 1989, Bd. 23, s. 187–197.

4.

Kiedy w 1964 roku ukazały się *Wykłady z poetyki strukturalnej*, które stały się „założycielskim” tekstem szkoły tartuskiej, i dalsze zeszyty serii „Prac o systemach znakowych”, prawie od razu okazało się, że są one wrogo odbierane nie tylko przez urzędników od oficjalnej filologii, ale również przez wielu poważnych uczonych. Wystarczy w związku z tym przywołać nazwisko największego rosyjskiego filozofa epoki radzieckiej Aleksieja Łosiewa i największego filologa tego okresu Michaiła Bachtina oraz zbliżonych do nich autorów, którzy z rezerwą, by nie rzec wrogo odnieśli się do idei tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej⁴, żeby stało się całkowicie jasne, że nie chodziło tu tylko o polityczną koniunkturę⁵. Stanowisko teoretyczne zademonstrowane w *Wykładach...* okazało się dla rosyjskiej tradycji humanistycznej absolutnie nie do przyjęcia. Po to, aby zrozumieć przyczyny takiego odrzucenia, należy choćby krótko zatrzymać się przy jej charakterystyce.

Mentalność rosyjska w ogóle, zaś kultura humanistyczna w szczególności, głęboko i organicznie wchłonęła idee niemieckiej romantycznej filozofii Schellinga, Fichtego i w pierwszej kolejności – Hegła. W okresie radzieckim heglizm jako „źródło” marksizmu stał się częścią oficjalnej ideologii, ale i przed rewolucją większość z cokolwiek znaczących myślicieli rosyjskich (z bardzo nielicznymi wyjątkami: Nikołaj Fiodorow, Wasilij Rozanow, Paweł Florenski, Lew Szestow) ujawniają – niekiedy bardzo nieoczekiwaną – głęboką wieź z systemem Hegła. Przy tym polityczne i inne tego rodzaju różnice nie odgrywają tu praktycznie żadnej roli; heglizm stanowi organiczną część światopoglądu słowianofilów i okcydentalistów, myślicieli religijnych i ateistów, rewolucjonistów i reakcjonistów. Można nawet utrzymywać, że nigdzie indziej (w tym także w Niemczech) fascynacja Heglem nie nosiła takiego totalnego charakteru jak w Rosji. Ów sam w sobie bardzo znamienity fakt staje się szczególnie znaczący na tle podobnie totalnego odrzucenia innego wielkiego niemieckiego filozofa – Immanuela Kanta. „Myśl rosyjska doświadczała dziwnej idiosynkrazji wobec filozofii Kanta” – oznajmia Anatolij Achutin w eseju pod charakterystycznym tytułem *Sofia i czart* (w którym Sofia jest rosyjską myślą filozoficzną, zaś czart, ma się

4. Do pierwszych publikacji tartuskich Bachtin odniósł się życzliwie, ale później, głównie pod wpływem swojego otoczenia, zrewidował swoją pozycję. Stosunek szkoły tartuskiej do Bachtina był – odwrotnie – niezmiennie pozytywny: wystarczy przypomnieć, że jemu był dedykowany VI. tom *Prac o systemach znakowych*. Na łamach wydawnictw tartuskich jedynie raz pojawiła się krytyka idei Bachtina w krótkim artykuliku Michaiła Gasparowa, skierowanym nie tyle nawet przeciwko samemu uczonemu, ile przeciwko jego kontynuatorom (zob.: М.Л. Гаспаров, *М.М.Бachtин в русской культуре XX века*, w: *Вторичные моделирующие системы*, Tartu 1979, s. 111–114).

5. Chociaż i Łosiew, i Bachtin w młodości złożyli daninę marksizmowi, w latach 60. i 70. byli odbierani jako postacie jeśli nie opozycyjne, to w każdym razie alternatywne wobec nauki oficjalnej.

rozumieć – Kantem⁶). Nie można powiedzieć, że idee Kanta nie zostały w Rosji w ogóle zauważone, jednak pojmowanie ich na gruncie rosyjskim stale przenosiło problematykę epistemologiczną w sferę ontologii.

Osip Mandelsztam zauważył kiedyś, że poezja rosyjska zatrula się Ariostem i Tassem, gdyż nie otrzymała wcześniejszej szczepionki w postaci Dantego. Parafrazując Mandelsztama, można powiedzieć, iż nieszczęście filozofii rosyjskiej polegało na tym, że uległa urokowi Hegla, nie zdążywszy przejść wstępnego treningu w szkole Kanta⁷.

Jurij Łotman był kantystą⁸. Choć odwołania do idei i dzieł Kanta spotyka się u niego dość rzadko (przy czym najbardziej zasadnicze z nich pojawiają się w ostatnich pracach), w ciągu wielu lat Kant był jego stałym punktem odniesienia i w wykładach Łotmana nazwisko królewieckiego myśliciela pojawiało się znacznie częściej niż w tekstach pisanych. Ale rzecz nawet nie w tym. Najbardziej podstawowe konstrukcje szkoły tartuskiej odsłaniają kantowskie fundamenty.

5.

Zatrzymam się jedynie przy jednym przykładzie głębinowego oddziaływania Kanta na kształtowanie się paradygmatu tartuskiego strukturalizmu. Jego centralna kategoria – „tekst” – nie może być adekwatnie zrozumiana poza kantowską epistemologią. Tekst jest to „rzecz sama w sobie” (*Ding an sich*). Należy zaznaczyć, że Kantowska „rzecz sama w sobie” była w ogóle istotna w rozwoju metodologii badań cybernetycznych w latach 50. i na początku lat 60. Dla badań nad złożonymi systemami wypracowano metodę „czarnej skrzynki”: wiemy, co znajduje się na wejściu systemu i co otrzymujemy na jego wyjściu, ale zasadniczo nie możemy zajrzeć do jego wnętrza⁹. Analogiczne konstrukcje stały się popularne również w badaniach strukturalno-semiotycznych. Por. modele „SENS—TEKST” (Igor

6. Anatolij W. Achutin wie, o czym pisze: pomimo prób zachowania obiektywności, jego esej przesiąknięty jest nadal tą samą idiosynkrazją. Przed Achutinem najostrejszy zarzut postawił Kantowi jeszcze podczas pierwszej wojny światowej filozof-neosłowianofil Władimir Ern w antyniemieckim pamflocie, zatytułowanym *Od Kanta do Kruppa*. Nie ma tu miejsca na polemikę z Achutinem, jednak niezła musi być ta Sofia, dla której Kant jest czartem.

7. Powyższe słowa oczywiście wydają się pewnym uproszczeniem: szkołę Kanta przeszedł założyciel filozofii rosyjskiej Władimir Sołowjow, wiele idei Kanta znalazło w kulturze żywy odzew (zob. niżej uwagi o Pawle Florenskim). Ale właśnie charakter dyskusji nad ideami Kanta ukazuje nieadekwatność ich odbioru: jedna rzecz to spory o imperatywie kategorycznym i tym podobne, a całkiem inna – krytyczna analiza podstaw wiedzy filozoficznej. Epistemologiczną problematykę filozofii Kanta odbiera się w Rosji w kluczu ontologicznym.

8. Dziwne wrażenie wzbudza niedawna próba wskazania na platonizm jako na podstawę semiotyki Łotmanowskiej; R. Vetik, *Platonism of J. Lotman*, „Semiotika” 1994, vol. 99, nr 1–2.

9. W.R. Ashby, *Wstęp do cybernetyki*, przeł. B. Osuchowska, A. Gosiewski, Warszawa 1961.

Mielczuk) w lingwistyce i „TEMAT—TEKST” (Aleksandr Żółkowski i Jurij Szczegłow) w poetyce. Na przykład w modelu „SENS—TEKST” zakłada się, że język naturalny to „czarna skrzynka”, na którego wejściu mamy sensy, a na wyjściu uzyskuje się ekwiwalentne wobec tych sensów teksty.

Wszystkie te konstrukcje w lingwistyce strukturalnej i poetyce należy odbierać na tle (neo)platońskiego paradygmatu Ferdinanda de Saussure’a: *język (langue)* jest czymś pierwotnym i absolutnym (platońska *idea*), podczas gdy *wypowiedź (parole)* jest jedynie niedoskonałym odbiciem, cieniem języka. Tekst zaś jest cząstkową odmianą wypowiedzi. To cybernetyczna parafraza problemu, zgodnie z którą relacja *język–wypowiedź* jest relacją *kodu (code)* i *komunikatu (message)* i jedynie utrwała wtórność tekstu w stosunku do języka¹⁰. Strukturalizm odróżnia się od poprzedzających go kierunków w lingwistyce nie tyle nawet nowymi ideami i metodami, ile zmianą przedmiotu badań: dla strukturalisty język we wszystkich swoich przejawach nie jest tym samym co, powiedzmy, dla młodogramatyka. Strukturalizm jak gdyby oczyszcza pole badań, odrzucając wszystko, co zbędne.

Jedna z ulubionych sentencji biblijnych Łotmana powiada: „Kamień odrzucony przez budujących stał się kamieniem węgielnym” (Ps. 118, 22)¹¹. Tekst był „odrzuconym kamieniem” strukturalizmu; Łotman czyni go kamieniem węgielnym szkoły tartuskiej. W odróżnieniu od klasycznego strukturalizmu dla szkoły tartuskiej nie jest on bezpośrednio daną realnością, lecz równocześnie – podobnie jak język – problemem, „czarną skrzynką”, „rzeczą samą w sobie”. Tekst jest absolutnie immanentny, oddzielony od pozatekstowej rzeczywistości, pozostają one względem siebie w relacjach komplementarności. Tekst jest zamkniętą i samodzielną strukturą i właśnie jako taka powinien być rozpatrywany. Oddzielne elementy tej struktury nie posiadają samodzielnej wartości; ich wartość (*valeur* w rozumieniu de Saussure’a) określa zestaw funkcji strukturalnych. Stąd – akcent na opracowanie metodyki immanentnej analizy tekstu (metoda opozycji semantycznych) w pracach z lat sześćdziesiątych¹². Stąd też określona podejrzliwość wobec badań w dziedzinie intertekstualności: ponieważ każdy element struktury

10. Należy pamiętać także o podjętej przez Louisa Hjelmsleva próbie zbudowania metodologii strukturalizmu nie na platońskim, lecz na arystotelesowskim fundamencie (znamiennie, że do glossematyki i w ogóle do Hjelmsleva przylgnęła sława najtrudniejszego, jeśli nie pozarozumowego strukturalisty, podczas gdy naprawdę chodzi o skonstruowanie systemu, który akurat w największym stopniu uwzględniłby zdrowy rozsądek).

11. Jurij Łotman lubił cytować tę sentencję według apokryficznej ewangelii św. Tomasza, w której jej kształt jest jeszcze bardziej wyrazisty: „Pokaż mi kamień, który odrzucili budowniczowie! On jest kamieniem węgielnym”.

12. Należy odnotować zasadniczą odmienną metodę układania szeregów opozycyjnych w pracach Łotmana od praskiej szkoły i w mniejszym stopniu od Claude’a Lévi-Straussa: fonologiczne i morfologiczne opozycje w szkole praskiej i semantyczne opozycje u Lévi-Straussa służą opisowi języka, a nie tekstu.

tekstu charakteryzowany jest przez jego miejsce w tej strukturze, to materialne podobieństwo (lub nawet tożsamość) fragmentów rozmaitych tekstów okazuje się mało znaczące¹³.

Wyobrażenie o absolutnej immanentności struktury tekstu jednak nie tylko nie unieważniało pytania o związki tekstu z pozatekstową rzeczywistością, lecz – odwrotnie – stawiało je ze szczególną ostrością. *Wykłady z poetyki strukturalnej* kończą się już obszernym rozdziałem o związkach pozatekstowych, niebędącym podsumowaniem wcześniejszych wywodów, lecz zakreślającym perspektywy dalszych badań.

Jako pierwsza podlegała rewizji fundamentalna dla strukturalizmu relacja języka i wypowiedzi (tekstu). Z punktu widzenia tartuskiego strukturalizmu nie można mówić o prymarności jednego wobec drugiego, co więcej, w ogóle nie można mówić o nich oddzielnie. Przy tym ma się na uwadze coś zasadniczo innego niż na przykład glossematyczne (w ostatecznym rachunku – arystotelesowskie) przeciwstawienie formy i substancji, powiązanych między sobą relacją wzajemnej zależności. Dla Łotmana ważny tu jest w pierwszym rzędzie dynamiczny aspekt problemu¹⁴; generowanie tekstu nie jest automatyczną realizacją potencji języka, lecz przekładem; dynamiczne napięcie pomiędzy językiem i tekstem okazuje się jednym ze źródeł ewolucji systemu semiotycznego.

Rewizji podlegał też Jakobsonowski schemat komunikacji¹⁵, w którym język i tekst funkcjonowały jako dwa z sześciu składników [...].

Zgodnie ze schematem Jakobsona nadawca, uwzględniając *kontekst*, formułował za pomocą *języka komunikat*, który dzięki obecności *kontaktu* przekazywał *nadawcy*. Według Łotmana zaś akt komunikacji w ogóle nie jest przekazem gotowego komunikatu: nie tylko język nie jest możliwy przed tekstem i poza tekstem – to samo odnosi się do wszystkich pozostałych Jakobsonowskich kom-

13. W latach, jakie nastąpiły po ukazaniu się *Wykładów z poetyki strukturalnej*, Łotman coraz więcej uwagi udziela temu, co w *Wykładach...* zostało nazwane „związkami pozatekstowymi” (zob. niżej). Jednakże przy tym związki te były rozpatrywane nie w terminach korespondencji pomiędzy oddzielnymi tekstami lub – tym bardziej – ich fragmentami, lecz jako związki strukturalne w ogólnej przestrzeni kultury, rozpatrywanej jako całość. Późniejsze uogólnienie tego podejścia prowadzi do formowania się koncepcji *semiosfery*.

14. Dynamika systemu znakowego należy do jednego z kluczowych pojęć szkoły tartuskiej, w znacznej mierze korygującego przeciwstawienie synchronii i diachronii de Saussure’a (tutaj, podobnie jak w innych aspektach ujawnia się wyraźny związek szkoły tartuskiej z praskim kołem lingwistycznym i późniejszymi pracami Romana Jakobsona). Dynamika w rozumieniu Łotmana częściowo wyprzedza idee rodzącego się wówczas generatywizmu, częściowo zaś była polemicznie skierowana przeciwko ideom Noama Chomskiego, którego generatywizm – zdaniem Łotmana – nie wiązał się z autentyczną dynamiką.

15. R. Jakobson, *Closing statement on linguistics and poetics. Style in Language*, red. T. Sebeok, Cambridge (Mass.) 1960.

ponentów. Kontekst (*con-textus*) nie może istnieć przed tekstem; kontekst zależy od tekstu w takim samym stopniu, jak tekst zależy od kontekstu. Akt komunikacji jest aktem przekładu, aktem transformacji: tekst transformuje język, nadawcę¹⁶, ustanawia kontakt między nadawcą i odbiorcą, transformuje samego nadawcę. Oprócz tego transformuje się sam i przestaje być tożsamy samemu sobie.

6.

Jeśli ukształtowane w latach 60. wyjściowe twierdzenia szkoły tartuskiej, dotyczące statyki systemów semiotycznych, były wnoszone na fundamencie filozofii Kanta, to ich rozwój w następnej dekadzie, wysuwający na plan pierwszy ich dynamikę, ujawnia już inne podstawy filozoficzne. Koncepcja, zgodnie z którą tekst traci swoją tożsamość, włączając się (na przykład w procesie komunikacji) do coraz to nowych związków pozatekstowych, w związku z czym jego struktura nieustannie się komplikuje, zaś semantyka wzbogaca się – każe przypomnieć samowzrastający logos Heraklita¹⁷. Tutaj chciałbym zwrócić się do znacznie mniej efektownego, ale bynajmniej nie mniej ważnego zestawienia z ideami Fryderyka Schillera i Wilhelma Humboldta¹⁸.

Schillera Jurij Łotman uważał – moim zdaniem nieco przesadzając – za wybitnego myśliciela, w istotny sposób dopełniającego i rozwijającego system Kanta poprzez wniesienie do niego dodatkowego wymiaru: wolności i związanej z nią kategorii dynamiki oraz twórczości. Stwarzało to według Łotmana przesłanki do przewyciężenia antynomii *podmiotu* i *przedmiotu* – tego przekleństwa europejskiej epistemologii. „Rzecz sama w sobie” została obdarzona twórczą wolnością.

W dziedzinie właściwej wiedzy humanistycznej podobne idee wysunął Wilhelm Humboldt, który zaproponował rozróżnienie języka jako gotowego produktu (*ergon*) i jako twórczej siły (*energeia*). W tradycji strukturalistycznej koncepcję Humboldta interpretowano w taki sposób, że ergonowi odpowiadała wypowiedź (tekst), zaś energii – język; twórczy pierwiastek działalności językowej (*la langage* de Saussure’a) jest zatem skoncentrowany w języku. Ta idea

16. Por.: J. Łotman, *Tekst i struktura audytorium*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 1, s. 235–241.

17. Już po napisaniu tego komunikatu odnalazłem nagłówek i część tekstu zbioru prac Łotmana *Самовозрастающий Логос (Samozwrotny Logos)*, zawierający zarówno jego znane już publikacje, jak i artykuły specjalnie dla niego przeznaczone. Ponieważ tytuł wyraźnie wskazywał na gotowy już materiał (a nie plany na przyszłość), zaś sam tekst jest drugim egzemplarzem, to możliwe, że odnajdą się także brakujące części.

18. O ile mi wiadomo, Wilhelm Humboldt jako filozof nie pojawia się w tekstach Łotmana. Należy jednak pamiętać, że Humboldt wpłynął na rosyjską myśl filologiczną zarówno bezpośrednio, jak i za pośrednictwem Ołeksandra Potebni.

Humboldta była istotna dla generatywizmu, w oparciu o nią Noam Chomsky zbudował swoją krytykę strukturalizmu.

Oryginalność podejścia Łotmana polega na tym, że dla niego *energeia* jest w pierwszej kolejności właściwością tekstu, a nie języka. Ta na pierwszy rzut oka dość dziwna idea znajduje paralełę w estetyce o. Pawła Florenskiego – jednego z najciekawszych myślicieli rosyjskich początku XX wieku. Florenski podkreślał, że dzieło sztuki (czyli tekst sztuki) to jednocześnie i *ergon* i *energeia*. Tak więc ikona w muzeum to *ergon*: rzecz, która jako dzieło sztuki jest martwa; w świątyni zaś jest to *energeia*. Stąd Florenski wyprowadza wniosek o konieczności stworzenia muzeów nowego typu: miejsce muzeów jako kolekcji *ergonów* powinny zająć muzea, sprzyjające samowyzwalaniu się energii dzieł sztuki¹⁹. Z punktu widzenia tartuskiego strukturalizmu różnica między ikoną w muzeum a ikoną w świątyni zawiera się w tym, że w muzeum umieszcza się ją w obcym dla niej kontekście, odcinającym konieczne dla jej normalnego funkcjonowania związki pozatekstowe. Jednak byłoby uproszczeniem stwierdzenie, że ikona w muzeum jest absolutnie martwa: tekst w znacznej mierze sam tworzy swój kontekst; posiada on zdolność do regeneracji utraconych związków pozatekstowych, stwarzania nowych w miejsce utraconych. Ikona w świątyni i ikona w muzeum niewątpliwie żyją różnym życiem, zaś różnice funkcjonalne prowadzą do strukturalnej dywergencji²⁰; jednak o śmierci utworu artystycznego można mówić jedynie wówczas, gdy jego całkowitemu fizycznemu zniszczeniu towarzyszy jego całkowita likwidacja w pamięci kultury. Tak oto spalony przez Puszkina dziesiąty rozdział *Eugeniusza Oniegina* nadal żyje w pamięci kultury rosyjskiej, wykazując oznaki życia, niekiedy nawet dość kuriozalne.

7.

Niniejsze pobieżne uwagi nie roszczą pretensji ani do pełni, ani do systematyczności. Ich cel był inny: umieszczenie konceptualnego paradygmatu szkoły tartuskiej w określonej perspektywie filozoficznej. To, że ujawnienie tej perspektywy okazuje się bynajmniej nie takie łatwe, w znacznej mierze wynika

19. Prace i idee o. Pawła Florenskiego w ogóle były bliskie szkole tartuskiej i to nie przypadek, że właśnie w tartuskich publikacjach semiotycznych po raz pierwszy opublikowano niektóre jego wyjątkowo ważne prace. Należy odnotować, że wśród rosyjskich krytyków jego poglądów występują zarówno marksistowscy ateści, jak i autorzy prawosławni (Grigorij Florowski, Wasilij Zieńkowski). Wydaje mi się, że przyczyną jego odrzucenia był jego kantyzm. Chociaż liczne *idee* Kanta dla Florenskiego były całkowicie nie do przyjęcia, *metoda* jego głównego dzieła *Filar i podpora prawdy* jest konsekwentnie utrzymana w duchu Kantowskiej krytycznej filozofii.

20. J. Łotman, A. Piatigorski, *Tekst i funkcja*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie E. Janus i M.R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 100–113.

ze stosunku założyciela szkoły tartuskiej do filozofii. W rozmowach prywatnych Łotman niejednokrotnie upierał się przy tym, że profesjonalna filozofia w naszych czasach jest anachronizmem (przy tym miał na myśli filozofię zachodnią, o radzieckiej w ogóle nie było sensu mówić). Zawodowy filozof, według jego słów, to zawodowy zjadacz przypraw. Czas spekulatywnej filozofii się skończył, przyprawę należy dodawać do podstawowego dania. W odniesieniu do wiedzy naukowej oznacza to, że nie powinno się wznosić gmachu nauki na określonym, wcześniej przygotowanym fundamencie filozoficznym, lecz odwrotnie – filozofia nauki jest możliwa jedynie jako uogólnienie uzyskanych rezultatów.

[Przełożył Bogusław Żyłko]²¹

21. Przekład na podstawie: *Лотмановский сборник*, I. Сост. Е. Пермяков. Москва 1995.

ER(R)GO

varia | kontynuacje | antycypacje

Poststrukturalizm w rosyjskiej teorii literatury po 1991 roku

Pod koniec lat 60. XX w., kiedy w literaturze zachodnioeuropejskiej ugruntowywał swoje pozycje postmodernizm, a w dziedzinie teorii rozwijał się poststrukturalizm, w Związku Radzieckim dobiegał końca okres odwilży – nadchodził niemal dwudziestoletni zastój. Zamknięcie się na zachodnie wpływy i ponowne zaostrzenie cenzury nie sprzyjały fermentowi intelektualnemu w publicznej dyskusji, a zjawiska kulturowe odbiegające od oficjalnego mainstreamu bytowały jedynie w undergroundzie. W uniwersyteckim literaturoznawstwie po serii stalinowskich kampanii przeciw alternatywnym nurtom badań królował uproszczony marksizm¹, choć równolegle istniały wysepki innych szkół teoretycznych – w Tartu Jurij Łotman budował ośrodek semiotyki, pojawiały się ostatnie prace Michaiła Bachtina, który zyskał już rozgłos we Francji. Jednocześnie na lata siedemdziesiąte przypada działalność świetnego pokolenia literaturoznawców (Siergiej Awierincew, Lew Łosiew, Michaił Gasparow, Władimir Toporow i inni) związanych z różnymi kierunkami rodzimej filologii („miękki” formalizm, szkoła bachtinowska, semiotyka, komparatystyka), dla których uprawianie niemarksistowskiej filologii stanowiło rodzaj demonstracji umysłowej i duchowej niezależności. W środowisku tym, wbrew tendencjom zachodnim, kwitły przede wszystkim poetyka historyczna i teoretyczna oraz gatunek szczegółowych komentarzy, promujące „służbę rozumienia” przy „konkretnej rzeczywistości tekstu”² jako obiektu autonomicznego, możliwie obiektywnie badanego przez niez zaangażowanego filologa. Taka strategia badawcza stanowiła pretekst do odgradzenia dzieła literackiego od natrętnych kontekstów społeczno-politycznych i filozoficznych.

W opublikowanej w 1969 roku *Pochwale filologii*, która stała się manifestem całego pokolenia następczej dekady, Awierincew zdystansował się od ortodoksyjnego strukturalizmu, przypominając, że filologia nie jest nauką ścisłą. Uznał ją

1. Na temat kampanii politycznych wymierzonych przeciwko niemarksistowskim literaturoznawcom zob.: Д. Сегал, *Пути и вехи. Русское литературоведение в XX веке*, Москва 2011, s. 191–206.

2. Zob. С Аверницев, *Похвальное слово филологии*, „Юность” 1969, nr 1, s. 98–102, <<http://caute.tk/ilyenkov/texts/rec/aver.html>> (12.05.2015). Jeśli nie podano inaczej, cytaty obcojęzyczne przytaczam w moim tłumaczeniu – K.S.

natomiast za „naukę precyzyjną”, przestrzegając przed swobodnym poszerzaniem interdyscyplinarnych kontekstów (szczególnie filozoficznych):

Filologia nie powinna upodabniać się do filozofii; jej zadanie to żmudna, solidna praca nad słowem, nad tekstem. Dla prawdziwej filologii słowo i tekst powinny być ważniejsze niż najbardziej nawet błyskotliwa „koncepcja”. [...] dla filologa konkretna rzeczywistość tekstu, donosząca do niego przez tysiąclecia żywy ludzki głos, powinna być ważniejsza niż najgenialniejsze refleksje a propos tego tekstu; w przeciwnym wypadku filologii grozi bezprzedmiotowość³.

Po upadku Związku Radzieckiego w 1991 w rosyjskiej teorii literatury swoją obecność zaznaczyły cztery główne nurty:

- 1) semiotyka;
- 2) tradycyjne literaturoznawstwo (pod tym terminem kryją się badania w zakresie poetyki historycznej i teoretycznej, analiza formalno-tekstologiczna, czerpiąca w różnym stopniu z instrumentarium strukturalistycznego, narratologicznego, semiotycznego, komparatystycznego, koncepcji Bachtina);
- 3) „nowa religijność” – czytanie literatury przez pryzmat teologii prawosławnej⁴;
- 4) poststrukturalizm i badania kulturowe – inspirowane zachodnioeuropejską i amerykańską myślą ponowoczesną, adaptowane do rodzimego materiału⁵.

W akademickim literaturoznawstwie nurt „tradycyjny” zajął najmocniejszą pozycję. Na jego prestiż i popularność złożyło się kilka czynników – deklarowana „naukowość” badań; specyfika rosyjskiego rynku wydawniczego ostatnich dekad, na który, poza tekstami współczesnych twórców, trafiła tzw. literatura odzyskana (dzieła niedopuszczane do publikacji lub wycofywane z obiegu w latach 1917–1986), która nie zdążyła „obrosnąć” warstwą kanonicznych interpretacji prowokujących do dekonstruktywistycznych odczytań; w końcu – tradycyjne dla antysystemowego literaturoznawstwa przywiązanie do autonomii literatury, niechęć do badań interdyscyplinarnych, szczególnie uruchamiających konteksty ideologiczne i socjologiczno-polityczne. Ostatni czynnik sprawił, że stosunki

3. Аверницев, *Похвальное слово филологии*, s. 98–102.

4. Mark Lipowiecki krytycznie określił tę tendencję jako „literaturoznawstwo teologiczne” i uznał ją za najbardziej wpływową w rosyjskich badaniach literackich ostatniego ćwierćwiecza. Zob. *Филология: кризис идей? Дискуссия: М. Липовецкий, О гадинах и мухоморах*, „Знамя” 2005, nr 1, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2005/1/>> (12.05.2015).

5. Zob. Сегал, *Пути и вехи...*, s. 263.

pomiędzy zwolennikami akademickiej teorii literatury a poststrukturalistami nie ułożyły się harmonijnie:

Wiadomo, że „tekst”, „analiza formalno-tekstologiczna”, „struktura języka” były ostatnimi bastionami, które udało się obronić w radzieckim literaturoznawstwie [...]. Dlatego kiedy tylko możliwy stał się zwrot od literaturoznawstwa ideologicznego do filologicznego, dla „filologicznego mainstreamu” najbardziej atrakcyjne okazało się badanie kultury w kategoriach czystej poetyki, które było zabronione przez radziecką ideologię, w związku z czym wydawało się najbardziej radykalne. Za to wszystko, co „za bardzo trąciło ideologią” było traktowane podejrzliwie – nie wyłączając osiągnięć europejskiej i amerykańskiej teorii w zakresie humanistyki ostatniego półwiecza (psychologii, socjologii, filozofii, kulturologii itd.) [...]⁶.

Mimo to – po latach ścisłego normatywizmu we wszystkich dziedzinach życia intelektualnego – w rosyjskiej humanistyce istniało zapotrzebowanie na naukowy antyfundamentalizm oraz szerokie interdyscyplinarne badania.

Lata 90. upłynęły pod znakiem zapoznawania się z trzydziestoletnim dorobkiem myśli postmodernistycznej, niekiedy chaotycznego i wyrywkowego przyswajania terminologii i prób adaptacji zachodniego aparatu pojęciowo-koncepcyjnego do rodzimych warunków. W ciągu ostatnich piętnastu lat natomiast rosyjskie publikacje w zakresie poststrukturalistycznej teorii literatury stały się bardziej profesjonalne, powstały instytucje (centra badawcze, katedry uniwersyteckie, serie wydawnicze, pisma)⁷ promujące i finansujące badania. Dziś można powiedzieć, że najważniejsze nurty poststrukturalizmu (dekonstruktywizm, badania intertekstualne i kulturowe, neopragmatyzm, krytyka feministyczna i genderowa, postkolonializm, nowy historyzm) są w pewnym stopniu reprezentowane na rosyjskim rynku naukowo-wydawniczym. Warto nakreślić te tendencje, które stanowią o specyfice sytuacji rosyjskiej.

Przed wszystkim – ogromny wysiłek badawczy skierowany został na niedawną przeszłość – imperium radzieckie jako całościowy projekt polityczno-ideowo-kulturowy. Upadek ZSRR, a w konsekwencji zniesienie cenzury, stworzyły zu-

6. М. Берг, *Борис Дубин. Слово – письмо – литература*, „Новая русская книга” 2001, nr 3–4, <<http://magazines.russ.ru/nrk/2001/3/berg.html>> (12.05.2015).

7. Do najaktywniejszych promotorów badań poststrukturalistycznych należy działające od 1992 roku wydawnictwo Nowoje literaturnoje obozrieniye (redaktor naczelna – Irina Prochorowa), które wydaje trzy popularne periodyki – literaturoznawczo-kulturoznawczy dwumiesięcznik „Nowoje literaturnoje obozrieniye”, politologiczno-socjologiczny dwumiesięcznik „Nieprikosnowiennyj zapas” oraz kwartalnik „Teoria mody” – wszystkie zorientowane na wieloaspektową analizę zjawisk współczesności, zapoznawanie rosyjskiego czytelnika z publikacjami z zakresu zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej humanistyki oraz popularyzacja zagranicznych i rodzimych nurtów myśli ponowoczesnej. NLO wydaje również książki autorów rodzimych i zagranicznych o tematyce zbliżonej do profilu periodyków.

pełnie nową okoliczność – możliwość nieograniczonego analizowania wszystkich aspektów radzieckiego uniwersum. Pojawiło się zainteresowanie fenomenem kultury totalitarnej oraz funkcjonowaniem kultury nieoficjalnej w represyjnym systemie, jawnymi i nieświadomymi związkami sztuki z władzą, stosunkami pomiędzy różnymi prądami artystycznymi XX wieku w ramach kultury totalitarnej, dyskursami władzy, relacjami postsowieckiej współczesności z sowiecką przeszłością.

W połowie dekady do księgarń trafiło istotne również dla innych dziedzin humanistyki dzieło historyka sztuki Władimira Papiernego *Kultura Dwa*, w którym autor dowodził ścisłych związków pomiędzy zmianami form architektonicznych a zwrotami w sferze polityczno-społecznej i wyróżnił dwa podstawowe paradygmaty kultury radzieckiej – Jeden (rewolucyjna, eksperymentalna, dążąca do przekraczania granic) i Dwa (monumentalna, konserwatywna kultura stalinowska)⁸. Boris Grojs z kolei pracą *Styl Stalina* zapoczątkował refleksję na temat relacji pomiędzy głównymi nurtami sztuki radzieckiej (awangarda, socrealizm, konceptualizm) i poddał dekonstrukcji powszechnie przyjętą binarną opozycję awangarda–stalinowska sztuka totalitarna, wskazując na wzajemne zależności tych formacji⁹. Pojawiły się analizy radzieckiej nowomowy oraz retoryk poszczególnych działaczy partyjnych, ujawniające logiczne niespójności, zakamuflowane bądź nieświadome odwołania do religijno-folklorystycznych archetypów¹⁰.

Podjęmowano także próby przykładania zachodnioeuropejskich teorii do sowieckich i postsowieckich realiów. Michaił Berg bardzo trafnie zastosował teorię związków pomiędzy dyskursem a władzą Michela Foucaulta oraz socjologiczną koncepcję pola kultury Pierre'a Bourdieu do analizy strategii twórczych kolejnych pokoleń pisarzy radzieckich¹¹. Michaił Epsztejn z kolei opisał władzę radziecką jako wytwórczynię hiperrealności, a ZSRR jako wielkie symulakrum¹². Na fali zainteresowania amerykańską pop-kulturą, która po 1991 roku opanowała rosyjski rynek, zaczęto badać również socrealizm jako odmianę kultury masowej¹³. W ogóle komercyjna kultura masowa – jako *novum* w postsowieckiej Rosji – stała się wdzięcznym obiektem studiów socjologów literatury i kultury. Szczególne zasługi na tym polu ma zmarły niedawno Boris Dubin, który przez ostatnie 25

8. В. Паперный, *Культура Два*, Москва, С.-Петербург 1996. Książka stanowi publikację ukończoną w 1985 roku w Ameryce rozprawy doktorskiej Papiernego.

9. Б. Гройс, *Стиль Сталин*, в: тогоż, *Утопия и обмен*, Москва 1993.

10. Zob. m.in. М. Вайскопф, *Писатель Сталин*, Москва 2001.

11. М. Берг, *Литературократия*, Москва 2000.

12. М. Epstein, *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst 1995; М. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Москва 2005, s. 67–73.

13. Zob. С. Бойм, *Китч и социалистический реализм*, „Новое литературное обозрение” 1995, nr 15, s. 54–65; С. Бойм, *Общие места. Мифология повседневной жизни*, Москва 2002.

lat konsekwentnie analizował rozmaite zjawiska rosyjskiej pop-kultury jako odzwierciedlenie z jednej strony kondycji i przemian świadomości zbiorowej, a z drugiej – sprawny instrument inżynierii społecznej. Szczególną uwagę Dubin zawsze poświęcał literaturze – do niego należą pierwsze diagnozy o kryzysie literaturocentryzmu w nowej Rosji, opracowania na temat mechanizmów konstruowania kanonu literackiego, prognozy (spełnione) o nadciągającej fali nostalgii za ZSRR¹⁴.

Charakterystyczną cechą dyskursu teoretycznoliterackiego ostatniego ćwierćwiecza jest jego skupienie na kwestii odmienności rosyjskiego doświadczenia ponowoczesności od zachodniego, wykazywaniu niepełnej przystawalności zachodnich koncepcji i terminów do rosyjskiego uniwersum oraz wypracowywaniu systemu pojęć wyjaśniających specyfikę „krajowego” postmodernizmu. Rewolucja październikowa doprowadziła do przyspieszonego zakończenia przedrewolucyjnych formacji artystycznych (modernizm), a totalitarna władza odgórnie sterowała procesami kulturowymi, delegalizując całe kierunki artystyczne i teoretyczne (awangarda, formalizm), a powołując do życia inne (socrealizm). Izolacja polityczna z kolei sprawiła, że ZSRR ominęły istotne dla kultury zachodniej „zwroty”: postmodernistyczny, poststrukturalistyczny, polityczno-etyczny, kulturowy¹⁵. W zaistniałej po 1991 roku sytuacji niebywałej kumulacji dotąd nieobecnych lub nieoficjalnych zjawisk i idei naturalnie powstawały pytania o związki pomiędzy nimi a niedawną przeszłością. Już sama definicja postmodernizmu nastęrczyła wiele problemów, okazało się bowiem, że rosyjski literacki i artystyczny postmodernizm wyrósł z innych źródeł i kształtował się w opozycji do innych formacji niż zachodni (nie do modernizmu i nowoczesnej zachodniej metafizyki, lecz do socrealizmu). Odpowiedź na pytanie o charakter rosyjskiego postmodernizmu zależy zatem od przyjętej definicji modernizmu i socrealizmu. Zaprezentowanie pełnego przeglądu teoretycznych stanowisk

14. Zob. m.in. Б. Дубин, *Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре*, Москва 2010; *Между каноном и актуальностью: Литература и издательское дело в России в изменившемся социальном пространстве*, w: tegoż, *Интеллектуальные группы и символические формы*, Москва 2004; *Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры*, Москва 2001; *Семантика, риторика и социальные функции „прошлого“: к социологии советского и постсоветского исторического романа*, Москва 2003; Л. Гудков, Б. Дубин, *Литература как социальный институт*, Москва 1994; Л. Гудков, Б. Дубин, В. Страда, *Литература и общество*, Москва 1998. Na temat postsowieckiej kultury masowej zob. również: И. Савкина, М. Черняк, *Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России*, Санкт-Петербург 2009; *Культ – товары – XXI: ревизия ценностей (масскультура и её потребители)*, red. И. Савкина, М. Черняк, Л. Назарова, Екатеринбург 2012.

15. Por. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot w teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012 s. 41–92.

w tej materii nie jest celem tego opracowania, dlatego przytoczę zaledwie kilka przykładów. Aleksander Gienis, który za istotę oficjalnej radzieckiej kultury uznał jej logocentryzm, sedno postmodernizmu widzi w zanegowaniu logocentryzmu, rozpraszaniu sensów, co nie odbiega zasadniczo od modelu zachodniego¹⁶. W ujęciu Wiktora Tupicyna natomiast socrealizm to przede wszystkim kultura „komunalnej nieświadomości” i to przeciw niej skierowane było ostrze krytyki moskiewskiego konceptualizmu, skazanego jednocześnie na pozostawanie w obrębie krytykowanej kultury¹⁷. Michaił Epsztejn, na przekór powszechnemu przeciwstawianiu postmodernizmu socrealizmowi, dowodzi, że postmodernizm wykazuje wiele podobieństw do socrealizmu i w znacznym stopniu jest jego spadkobiercą¹⁸, zaś zaprezentowany w niniejszym wydaniu Mark Lipowiecki wskazuje na nieusuwalność binarnych opozycji jako specyficzną cechę rosyjskiej kultury w ogóle, w tym postmodernizmu i socrealizmu¹⁹.

Krytyka feministyczna i genderowa pojawiła się w postsowieckiej Rosji bardzo wcześnie i szybko przyjęła zinstytucjonalizowane formy (często dzięki finansowemu wsparciu europejskich i amerykańskich fundacji). Już w 1990 roku powstało Moskiewskie Centrum Badań Genderowych oraz jego odpowiedniki w mniejszych rosyjskich miastach. Charakterystyczną cechą tego ruchu była i dalej pozostaje jego popularność w regionach mniejszych – lub w oddalonych od stolicy ośrodkach miejskich. Badania są prowadzone przede wszystkim w dziedzinie historii i nauk społecznych, chociaż nie brakuje też ciekawych publikacji literaturoznawczych i kulturoznawczych²⁰. Poza tradycyjnymi dla tego kierunku tematami (ujawnianie stereotypowych modeli przedstawiania kobiet i mężczyzn, dekonstruowanie tradycyjnych interpretacji, demaskowanie dyskryminacyjnych dyskursów literackich, reinterpretacja kanonu i przywracanie kobiet-autorek do historii literatury, analizowanie specyfiki kobiecej poetyki pisania i recepcji itd.)²¹, rosyjscy badacze stykają się z problemami swoistymi dla przestrzeni postsowieckiej. Część z nich jest wspólna dla wszystkich nurtów etyczno-politycznych:

16. A. Gienis, *Cebula i kapusta* (tekst zamieszczony w niniejszym wyborze).

17. В. Тупицын, *Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века*, Москва 1998. Zob. także: М. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-200 годов*, Москва 2008, s. 33–43.

18. Эпштейн, *Постмодерн...*, s. 67–92.

19. М. Lipowiecki, *Wybuchowa aporia* (tekst zamieszczony w niniejszym wyborze).

20. Wykaz najważniejszych publikacji z zakresu krytyki feministycznej i genderowej, a także tekstów literackich, można znaleźć na stronie: <http://www.a-z.ru/women_cd1/index.htm> (12.05.2015).

21. Zob. m.in. И. Савкина, *Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*, Москва 2007; Т. Мелешко, *Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте*, Кемерово 2001; М. Рюткёнен, *Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения»*, „Филологические науки” 2000, nr 3, s. 5–17.

niechęć środowiska naukowego do ideologii w badaniach naukowych, a za taką uważa się feminizm i gender; trudności w przyswajaniu zachodnich konstruktów teoretycznych, prowadzące często do uproszczeń i „dyskursywnego chaosu”²²; nieprzystawalność zachodnich teorii do rosyjskiej sytuacji. O ile drugi problem owocuje często mechanicznym stosowaniem zachodnich idei do rodzimego materiału literackiego, a w efekcie odtwórczym podporządkowaniem tekstu odgórnie powziętym założeniom²³, o tyle ostatni stanowi punkt wyjścia do ciekawych refleksji teoretycznych popartych wnikliwymi analizami materiału literackiego i historycznego. Podobnie jak w przypadku postmodernizmu, ważnym punktem odniesienia staje się tu analiza koncepcji płci i miejsca kobiet w społeczeństwie radzieckim, w którym polityczne równouprawnienie bazowało na zanegowaniu płci biologicznej²⁴ i podporządkowaniu jednostki jawnie, a nie skrycie opresyjnej władzy²⁵. Krytyka queer natomiast praktycznie nie jest uprawiana i nosi znamiona aktywizmu, co ma zapewne związek z mocną tabuizacją tematu seksualności oraz polityczno-społeczną marginalizacją środowisk LGBT w Rosji. Materiały naukowe w tej tematyce są dostępne głównie w Internecie lub w ramach zbiorowych publikacji wydawanych ze środków zagranicznych fundacji²⁶.

W rosyjskim dyskursie teoretycznym stosunkowo skromnie reprezentowane są badania postkolonialne. Skupiają się one przede wszystkim na problematyce specyfiki rosyjskiego kontekstu i doświadczenia historycznego. Zaproponowane w niniejszym wydaniu teksty potwierdzają tę tendencję. Aleksandr Etkind dowo-

22. „[...] sytuacja, kiedy fragmenty klasycznych i postklasycznych teorii uczestniczą w dyskursie jednocześnie, jako jego równoprawne fragmenty. [...] wszystkie te innowacje metodologiczne „oswajane” (czasem nie do poznania) i w takiej zmienionej formie tworzą kontekst dla percepcji nowej fali „importowanych” idei, w wyniku czego powstają przedziwne ideowe chimery i sfinksy” – И. Савкина, *Факторы раздражения: О восприятии и о обсуждении феминистской критики и гендерных исследований в русском контексте*, „Новое литературное обозрение” 2007, nr 86, <<http://www.nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/579/592/index.html>>. Zob. także: Зверева Галина, «Чужое, свое, другое...»: феминистские и гендерные концепты в интеллектуальной культуре постсоветской России, „Адам и Ева. Альманах гендерной истории” 2002, вып. 2, ред. Л. Репина.

23. И. Савкина, *Факторы...*, cytowane źródło elektroniczne.

24. Рог. И. Жеребкина, *Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует*, Санкт-Петербург 2003.

25. Michaił Ryłkin pisze: „W Rosji władza nie przybiera formy fallusa; jest na to zbyt okrutna, a przemoc, której się dopuszcza – zbyt bezpośrednia. Zachodnia opresyjność już dawno stała się wysublimowana, przybrała postać troski, zaangażowania w proces „ulepszenia” i wychowania człowieka. Dlatego potrzebne są równie wysublimowane metody deszyfracji jej działań (Marks, Weber, Deleuze, Derrida). Ale jeśli przez wiele pokoleń biją człowieka młotem po głowie, a terrorystyczne intencje władzy właściwie nie są ukrywane (...). W takim wypadku potrzebne są inne metody badań”. М. Рылкин, *Интервью*, w: *Женщина и визуальные знаки*, red. А. Альчук, Москва 2000, s. 246.

26. Zob. *Возможен ли «квир» по-русски? ЛГБТК исследования*, red. В. Созаев, Санкт-Петербург 2010. Publikację sfinansowały Civil Rights Defenders i Fundacja im. Heinricha Bölla.

dzi zasadności zastosowania teorii „wewnętrznej kolonizacji” (kolonizatorskiego stosunku władzy do własnych poddanych przy braku różnic etnicznych) na materiale dzieł literatury rosyjskiej XIX i XX wieku²⁷. Dla Madyny Tłostanowej charakterystyczna jest natomiast refleksja metateoretyczna na temat adekwatności zachodniego aparatu pojęciowego do postsowieckiej rzeczywistości.

Jeszcze jedną charakterystyczną cechą, świadczącą o tym, że myślenie w kategoriach zachodniej filozofii ponowoczesnej nie przyjęło się na szeroką skalę w rosyjskich elitach intelektualnych, jest fakt, że wielu ze wspomnianych tu autorów (m.in. Etkind, Epsztejn, Lipowiecki, Gienis, Jampolski, Sawkina, Boym) od wielu lat mieszka i pracuje w Stanach Zjednoczonych lub w krajach Europy Zachodniej, dzięki czemu łączą oni doświadczenie znajomości radzieckiej i rosyjskiej rzeczywistości z nabytą w zagranicznym kontekście swobodą operowania zachodnimi dyskursami teoretycznymi.

W 2005 roku na łamach pisma „Znamia” odbyła się ciekawa dyskusja na temat kondycji rosyjskiej filologii. Część jej uczestników o kryzys tej dyscypliny oskarżyło pleniący się na uniwersytetach importowany i nic niemający wspólnego z prawdziwą nauką poststrukturalizm²⁸. Znamienne, że nawet obrońcy refleksji poststrukturalistycznej dostrzegają jej niski poziom i odtwórczość na rodzimym gruncie. Jednakże, jak twierdzi Mark Lipowecki, taki stan nie musi świadczyć o tym, że poststrukturalizm (szczególnie w jego późnej fazie) jako zewnętrzna, sztucznie zaszczipiana metodologia, nie przyjął się w Rosji i, po krótkotrwałej modzie, wkrótce zaniknie. Odwrotnie – w związku z izolacją radzieckich środowisk intelektualnych od filozofii zachodniej XX wieku, „paradygmat poststrukturalistyczny nie został *jeszcze* w pełni przyswojony, przetrawiony i zaadaptowany do kultury rosyjskiej”²⁹.

27. А. Эткинд, *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*, Москва 2013; zob. także: *Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России*, red. А. Эткинд, Д. Уффельманн, И. Кукулин, Москва 2012.

28. Por. В. Новиков, *Мне скучно без...*, „Знамя” 2005, nr 1, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2005/1/nov10.html>>. Nowиков skarży się: „Gadać Derridą” już zaczęli na rosyjskiej prowincji, terminologiczna rozpusta i bezkrytyczne przeintelektualizowanie stały się normą w pracach naukowych. Mam jednak nadzieję, że rodacy Tynianowa i Bachtina ostatecznie nie zniżą się do donaszania garderoby zachodnich przestarzałych metodologicznych mód”.

29. М. Липовецкий, *О гадинах...*, cytowane źródło elektroniczne [wyróżnienie – K.S].

Doświadczenie estetyczne XX wieku: awangarda i postmodernizm

1. Czym jest awangarda?

[...] zaśmieję się i radośnie splunę,
W twarz wam splunę [...]¹
Majakowski, *Macie*

Jak dotąd wszystkie próby odpowiedzi na to pytanie nie były satysfakcjonujące. Nie można wykluczyć, że od samego początku skazane były one na niepowodzenie.

Wydaje mi się, że wszyscy piszący na ten temat szukali odpowiedzi *nie tam, gdzie trzeba*. W *formie* albo w *treści* światowej awangardy poszukiwali czegoś, co byłoby miejscem wspólnym wszystkich utworów przynależnych do sztuki awangardowej i równocześnie odróżniałoby je od wszystkich pozostałych. Propozycje różne rozwiązania zakreślali granice tego, czego szukali albo zbyt wąsko, redukując obiekt swoich eksploracji do konkretnych prądów artystycznych, albo wręcz przeciwnie definiowali go zbyt szeroko i wówczas archipelag awangardy rozplątał się w bezkształtnej mgławicy modernizmu (który ze swej strony nie jest niczym innym jak postrealizmem). W pierwszym przypadku do tego zakłętego kręgu nie trafiało wiele obiektów, które powszechnie traktowano jako awangardowe, w drugim zaś, na odwrót, trafiało tam to, co z awangardą nie miało zupełnie nic wspólnego. Wszystko to działo się oczywiście nieprzypadkowo i świadczy tylko o tym, że odpowiedzi na nasze pytanie należy szukać w innym wymiarze.

Jeden z najbardziej radykalnych przedstawicieli rosyjskiej awangardy, poeta Władimir Majakowski, w 1914 roku zauważył:

Jakie są przemiany zachodzące w prawach rządzących słowami?

1. Zmiana w stosunku słowa do przedmiotu – od słowa jako cyfry, jako dokładnego określenia przedmiotu, do słowa-symbolu i samocelowego słowa.

1. W. Majakowski, *Macie*, przeł. W. Woroszyński, w: W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 196, s. 48.

2. Zmiana w stosunku słowa do słowa. Narastające tempo życia przetarło drogę od regularnego okresu zdaniowego do kompletnie rozchwianej składni.
3. Zmiana stosunku do słowa. Poszerzenie słownika o nowe słowa².

Ćwierć wieku później te same sformułowania, nic nie wiedząc o swoim poprzedniku, powtórzył logik i filozof Charles William Morris (1938). Odkrywając istotę trzech podstawowych dziedzin semiotyki, określił on *semantykę* jako „relację znaków do obiektów” (= „słowa do przedmiotu”), *syntaktykę* jako „relację znaków do znaków” (= „słowa do słowa”) i *pragmatykę* jako „relację znaków do interpretatorów” (= „relacja [człowieka] do słowa”).

Syntaktyką tekstu jest to, co przyjęło się nazywać formą, semantyką to, co zazwyczaj uznaje się za treść. Jednak jeśli specyfika awangardy kryje się nie w relacji znaku do znaku i nie w relacji znaku do obiektu, to może zawarta jest ona w relacji znaku do podmiotu lub, co znaczy tyle samo, w *zmianie stosunku do znaku*? Czyż nie dlatego, nie bacząc na całą nieokreśloność tego pytania, w każdym konkretnym przypadku ustalamy przynależność do awangardy niemal bezbłędnie, gdyż jej istota kryje się w naszym stosunku do niej i jej stosunku do nas? Inaczej mówiąc, awangarda nie jest zjawiskiem semantyki („co?”) albo syntaktyki („jak?”), lecz domeną pragmatyki („po co? dlaczego? w jakim celu?”). Jej specyficzna pragmatyczna jakość zawarta jest już w samej nazwie: do *klasycyzmu* czy *romantyzmu* albo *symbolizmu* czy *futuryzmu* nie jest podobna już dlatego, że wszystkie te wybitne *izmy* (i nawet *modernizm*) obiecują, że dadzą nam jakieś wyobrażenie o sztuce jako takiej, a jedynie awangarda wskazuje wyłącznie na swoją własną społeczną relewantność.

Sprawa polega jednak nie tylko na tym, że specyfiki awangardy należy poszukiwać w domenie artystycznej pragmatyki. Rzecz w tym, że w sztuce awangardowej *pragmatyka wychodzi na pierwszy plan*. Najważniejsze staje się działanie sztuki – jej celem jest zaszokowanie, rozbudzenie, poruszenie, spowodowanie aktywnej reakcji człowieka, który dotąd stał z boku. A najlepiej, żeby ta reakcja była natychmiastowa i żeby wykluczała długie i pełne skupienia przeżywanie estetycznej formy i treści. Ważne, żeby reakcja zdążyła zaistnieć i utrwalić się *zanim* zostaną one głęboko odebrane, żeby, na ile jest to możliwe, przeszkodziła ona temu odbiorowi, utrudniła go najbardziej jak to możliwe. *Niezrozumienie*, zupełne lub częściowe, jest organicznym elementem konceptu awangardowego i zmienia status adresata z percypującego podmiotu w obiekt, w przedmiot estetyczny, którym zachwyca się twórca-artysta.

W ten specyficzny sposób zostaje postawiony problem *adekwatnego odbioru* awangardy. Nie jest do końca jasne, kto rzeczywiście reaguje tak jak trzeba:

2. В. Маяковский, *Два Чехова*. «Новая жизнь» июнь 1914.

ten, który rozumie, czy ten, który nie rozumie. Jako że wartość tej sztuki jest wprost proporcjonalna do siły reakcji (idealny przypadek to *skandal*), „bardziej prawidłowo” odbiera tę sztukę ten, którego reakcja jest silniejsza – niezależnie od jej ukierunkowania na „plus” czy na „minus”. A, jako że negatywne reakcje zazwyczaj są gwałtowniejsze niż pozytywne, to je właśnie należy uznać za „wierniejsze”. Nieakceptujący awangardy mieszczanin jest najbardziej adekwatnym czytelnikiem, słuchaczem, widzem – twórczość awangardowych artystów jest adresowana przede wszystkim do niego i zachowuje awangardową jakość tylko dopóty, dopóki wywołuje aktywne odrzucenie (co więcej, właśnie w owym odrzuceniu kryje się uzasadnienie awangardy). Cała ta sytuacja przypomina korridor, a jej twórcy stają się torreadorami.

W ten sposób sztuka *awangardowa* odróżnia się od *agitacyjno-politycznej* (a przecież obie są społecznie aktywne i nakierowane na wywołanie aktywności). Sztuka agitacyjna, po pierwsze, domaga się współczucia i współmyślenia, zaś po drugie, chce nadać aktywności adresata odpowiednie ukierunkowanie. W odróżnieniu od niej awangarda po prostu „drażni” mieszczanina i na dodatek czyni to po nic, bezinteresownie, z *miłości do sztuki*. Reakcja na awangardę nie jest ukierunkowana, ma charakter podobny do ruchów Browna, zmusza do „biegu w miejscu”. Prawdziwy awangardzista rzuca do wody kamyki i kontempluje kuliście rozchodzące się fale.

Zrozumiałe, że owe „kuliście rozchodzące się fale” stanowią kwintesencję awangardy. *Sztuka* wypowiada wojnę *codzienności*, zaś wszystkie najważniejsze wydarzenia zachodzą w strefie przygranicznej. To jeszcze nie codzienność – tak daleko wpływy awangardy nie sięgają – ale też już nie sztuka. *To zestetyzowany artystyczny byt*, coś w rodzaju *miejsca zamieszkania* (bohème), które awangardowy artysta cały czas usiłuje poszerzyć. Ekspansja sztuki na codzienność odwraca hierarchię wartości: to co wtórne wychodzi na pierwszy plan, peryferie stają się centrum, pragmatyka określa semantykę i syntaktykę. Tekst występuje nie tyle w funkcji estetycznej, ile w apelatywnej: ważny jest nie on sam, lecz charakter jego istnienia – tekstu jako takiego może w ogóle nie być. Któż obok awangardysty może sobie pozwolić by nie pisać wierszy i być poetą, nie malować obrazów i być malarzem, nie komponować muzyki i być kompozytorem? Awangardysta ma takie prawo, ponieważ w jego systemie tekstem staje się zachowanie samego autora lub jego *chef-d'œuvre*'u. Tak powstaje *tekst tekstu*: to, co dzieje się z „wierszem” czy „obrazem” może się okazać o wiele ważniejsze od nich samych.

Najistotniejsza w awangardzie jest jej niecodziennność, jaskrawość. Jednak w najmniejszej mierze polega to na niezwykłości formy i treści: są one ważne jedynie o tyle, o ile „po co” wpływa na to „co” i „jak”. Awangarda to przede wszystkim niezwykle pragmatyczne zadanie, niezwykle zachowanie estetycznego podmiotu lub obiektu. Awangarda nie stworzyła nowej *poetyki* i nie posiada *swojej* poetyki.

Stworzyła za to swoją własną nową *retorykę*: nieklasyczny, „niearystotelesowski” system środków wpływania na czytelnika, widza czy słuchacza. Ten, kto korzysta z tych środków, kto pragnie zwrócić na siebie waszą uwagę, zamiast skorzystać z powszechnie przyjętego zwrotu grzecznościowego, szarpnie was za rękaw, potrąci albo chluśnie wam w twarz resztką jakiegoś napoju. Te sposoby polegają na naruszeniu „reguł pragmatyki”: w awangardzie podmiot i obiekt twórczości przestają służyć do tego, do czego zostały bezpośrednio przeznaczone. Jeśli klasyczna retoryka wykorzystuje chwyt estetyczne w pozaestetycznych celach, to nowa retoryka polega na tworzeniu *quasi*-estetycznych obiektów i *quasi*-estetycznych sytuacji. Skrajne przejawy tego zjawiska są następujące: albo *nieestetyczny obiekt* występuje w *estetycznej funkcji* (Marcel Duchamp zamiast rzeźby ustawił na postumencie pisuar), albo *estetyczny obiekt* występuje w *nieestetycznej funkcji* (Dmitrij Prigow grzebie w papierowych *trumienkach* setki swoich wierszy). Dlatego właśnie aż tak silnie przemawiają do nas nieistniejące (wirtualne) obiekty estetyczne, że cała ich siła skierowana jest na pozaestetyczne oddziaływanie: zaskakuje i szokuje publiczność już sama nieobecność sztuki (taki jest na przykład *Poemat końca* Wasiliska Gniedowa, którego tekst składa się jedynie z tytułu i pustej stronicy). Wszystko polega tu na umiejętnej organizacji rzeczywistości: wystarczy przyczepić zamiast krawata marchewkę lub narysować na policzku pieska.

To, co tu mówię, nie oznacza bynajmniej, że sztuka awangardy skazana jest na powierzchowność czy estetyczną niepełnowartościowość. W rzeczywistości może ona być bardzo różna, praktycznie absolutnie dowolna, ponieważ retoryczne ograniczenia, które są nakładane na semantykę i syntaktykę, często bywają nieznaczne albo w ogóle nie dotyczą tekstu. Jednak wszystkie osiągnięcia tej sztuki poza wąskimi granicami pragmatyki powstają nie *dzięki* jej awangardowości, lecz *niezależnie* od niej lub wręcz jej *wbrew*.

I jeszcze jedno. Oczywiście do awangardy można zaliczyć zjawiska nie tylko z domeny sztuki, ale także innych sfer twórczości: religii i nauki. Elementem wspólnym dla nich wszystkich będzie po pierwsze ich ekspansywność, po drugie ich marginalność (położenie na granicy między *kulturą duchową* i *codziennością*) i po trzecie wysunięcie na pierwszy plan momentu retorycznego (pragmatycznego), przysłaniającego choćby na jakiś czas główną funkcję każdej z tych trzech globalnych sfer duchowej działalności: *etyczną* (religia), *estetyczną* (sztuka) i *gnoseologiczną* (nauka).

2. Od awangardy do postmodernizmu

*Tak los każdego z nas tu jasny —
Jak inni, wszystko powtórzymy.
I zrozumiemy wszystko.*

Aleksander Błok ***³

Nieobca nam...

Aleksander Błok, *Scytowie*⁴

W nazwie *postmodernizmu* zawarty jest temporalny nonsens: nie jest to ani sztuka nowoczesności (*modernizm*), ani sztuka przyszłości (*futuryzm*). Jest to sztuka świadomie pozbawiona czasowej i społecznej określoności – postmodernizm zyskuje pewne niewyraźne dookreślenia tylko jako antyteza klasycznej awangardy: *post hoc, ergo propter hoc*.

Krótko mówiąc, postmodernizm to rewanż konsumenta, który nie umiał pojąć istoty sztuki awangardowej. Pragmatyka postmodernizmu jest taka sama jak pragmatyka awangardy, tyle że przebudowana w taki sposób, by zaspokoić interesy rozgniewanej i zbuntowanej publiczności. Napór awangardy zmiotł wszystkie dotychczasowe reguły i mechanizmy, ostało się tylko jedno: pozycja twórcy i jego pełna dominacja nad odbiorcą. Awangardzista to *autor*, który mógł sobie pozwolić na to, by przekształcić swojego adresata z podmiotu w przedmiot, w obiekt estetyczny, kontemplowany przez artystę, który go stworzył. Postmodernista to *czytelnik*, a także słuchacz i widz, który jeśli nawet nie zrozumiał, to odczuł, że znalazł się w sytuacji poniżającej i teraz zamierza postawić zadufanego autora na miejsce, którego on sam, czytelnik, dłużej już zajmować nie miał ochoty.

Najłatwiej było przeprowadzić tę roszadę, odbierając autorowi jego przywilej posiadania racji, jego monopol na prawdę. W ramach komunikacji awangardowej adresat w najbardziej trywialnym sensie nie rozumiał nadawcy (szczególnie narzekali na to ci, których obowiązkiem jest rozumienie, czyli krytycy i filolodzy). Stawanie się postmodernizmu polegało na próbie dowiedzenia, że nadawca komunikatu w niczym nie jest lepszy od odbiorcy – autor, że tak powiem, sam nie wie, co stworzył. Główne siły skierowano na to, żeby zerwać kryjącą go maskę: poszukiwanie wewnętrznych sprzeczności w różnego rodzaju tekstach – artystycznych, krytycznych, naukowych, filozoficznych, prawnych itp. – zyskały szeroką popularność pod nazwą *dekonstruktywizmu*. Każdy autor, którego wy-

3. „Ziemięskiego bytu pierścien ciasny...” (przeł. Seweryn Pollak).

4. Przeł. Mieczysław Jastrun.

trzymałość poddawano badaniu, obowiązkowo okrywał się hańbą. Okazało się, że co chwila mówi coś od rzeczy: nie potrafi powiedzieć tego, co zamierzał, mówi coś, co powinien przemilczeć, a może też niczego konkretnego w ogóle nie miał do powiedzenia. Niejasności i niekonsekwencje wynajdywane, co oczywiste, w ogromnych ilościach pozwalały na sugestię, jakoby autor w ogóle nie rozumiał własnego utworu. A jeśli nie rozumie go sam autor, to czego można oczekiwać od jego czytelników? Tekstu nie rozumie nikt.

Niepojętnego czytelnika uspokoiła nieuchronność własnej niepojętności: jeśli w ogóle nie istnieje żadne poprawne rozumienie, to znaczy, że wszystkie interpretacje są tyle samo warte, ale czytelnik, który wie, że jego interpretacja jest niepoprawna, mimo wszystko jest bliższy prawdy niż dumny i pewny siebie autor, mylący się w tej kwestii. Na takim sposobie myślenia opiera się jeszcze jeden postulat postmodernizmu: *każde poprawne rozumienie* już przez tę poprawność jest *niepoprawne*, zaś *każde rozumienie chybione*, na odwrót, jest *poprawne*. Awangarda modelowała sytuację *adekwatnego rozumienia* (przez czytelnika), postmodernizm akcentuje *nieadekwatne rozumienie* (przez autora): nowa estetyka wymagała jedynie nieznacznego przesunięcia akcentów. (W tych samych kategoriach powinno zostać opisane epokowe przejście od strukturalizmu do *poststrukturalizmu*: ci, którzy go dokonali, podobnie jak późny Barthes, z niezdolnych do rozumienia przekształcili się w *zdolnych do niezrozumienia*.)

Czytelnik, słuchacz, widz, przyjmując rolę dzieła, zechciał spróbować swoich sił w roli jego stwórcy. Teoretycznie możliwe jest istnienie nieskończonej liczby interpretacji, z których żadna nie jest w żaden sposób gorsza od którejkolwiek innej, gdyż autor tekstu został sprowadzony do roli pierwszego czytelnika; i na odwrót, każdy czytelnik wyniesiony zostaje do rangi równej autorowi. Uzbrojony w estetykę postmodernizmu czytelnik uzyskuje pełne prawo do tego, by – nie oglądając się na nic – dopisywać tekst i przypisywać tekstowi dowolne sensy, w tym także takie, które nie pojawiły się nawet na granicach świadomości twórcy (i im dalej od początkowego sensu, tym lepiej: po co płodzić kopie? Przecież jakkolwiek wartość mają tylko różnice). Czytelnik przyzwyczajony do tego, by w swobodnym locie własnej fantazji widzieć w tekście wszystko, czego zapragnie jego dusza, zaryzykował nawet przypuszczenie, że w utworze samym w sobie nie ma zupełnie nic i że jakiegokolwiek treści może mu przydać tylko czytelnik. (I rzeczywiście, czyż to nie to samo: *znaczyć wszystko* i *nie znaczyć nic*?) Awangardowa samowola nadawcy została w postmodernizmie zastąpiona samowolą odbiorcy. Zemsta na autorze się dokonała, jednak zwycięstwo nad nim („śmierć autora”) stało się zwycięstwem nad tekstem i nad jego sensem.

Awangarda zrodziła baśń o *znaczącej nieobecności tekstu*; postmodernizm zmitologizował *nieważność jego obecności*. Ten czy inny konkretny tekst jest nam właściwie do niczego niepotrzebny: z dowolnego „starego” utworu, posia-

dając wystarczającą dozę sprytu, jesteśmy w stanie wyciągnąć „nowe” sensy. Nie są nam do niczego potrzebne arcydzieła: z „najsłabszego” utworu obrotny czytelnik wydobędzie „najlepszą” treść (a nieobrotnemu nie pomoże i największe arcydzieło). Nie są nam potrzebne różne teksty: wszystko, co da się pomyśleć można odnaleźć w jednym utworze. Dokładnie mówiąc, dla postmodernizmu nie istnieją różne teksty. Tekst jest dyskretny, sens kontynuacyjny. Pasożytując na braku semantycznych różnic, postmodernista w moment zbuduje mosty między jakimikolwiek dowolnie dobranymi utworami. Owe międzytekstowe powiązania, niewidoczne, lecz przecież niewykluczone, łącząc wszystko i wszystkich, dają postmoderniście prawo rozpatrywania *różnych tekstów* jako *jednego tekstu*, który nieustannie się zmienia.

W postmodernizmie *swoje słowo* jest zawsze przeżywane jak *cudze*: tekst istnieje dla postmodernisty jedynie w powiązaniu z innymi tekstami. Wszystkie one są na wskroś *wtórne*, jako że w całości składają się z oryginalnych i pozornych cytatów, aluzji, reminiscencji. Ich patchworkowa całość łatwo rozpada się na części, z których w natchnieniu kombinowane są te czy inne *interteksty*. Jako że w żadnym utworze nie ma niczego, czego nie byłoby w innym, nieznanemu tekst bez trudu może zostać poznany i odebrany jako powtórzenie dawno znanego: autor, jak uczył Barthes, „może jedynie wiecznie naśladować to, co napisano dawniej i co samo pisało się nie po raz pierwszy”. Awangarda, mając po temu powody czy nie, wszędzie trąbiła o swojej oryginalności, postmodernizm po cichu skonstruował *estetykę nieoryginalności*. Konsument sztuki awangardowej miał dość zdumiewania się i bycia szokowanym, nieustannie wpadania w pułapkę. Przypomnił sobie o *nil admirari* i to mądre prawo starożytnych uchroniło go przed działaniem wszelakich wynalazków najnowszej sztuki. Postmodernista pewnie ubezpieczył się przed odkryciami: przywykł dostrzegać je i oceniać jako coś dawno i dobrze znanego.

Awangarda powoli przyzwyczaiła nas, że funkcję tekstu artystycznego czasami przyjmuje to, co zazwyczaj tekstem nie jest, na przykład rzecz codziennego użytku, zachowanie autora lub estetyczne *nic*. Aby uniknąć nieprzyjemnego zaskoczenia, postmodernizm zatarł granice między sztuką i nie-sztuką i równocześnie między tekstem i nie-tekstem. Dopóki reguły gry narzucał autor, *sztuka mogła nie istnieć*; od chwili, kiedy zaczął je dyktować czytelnik *sztuka nie mogła istnieć*. Nie ma dla niej miejsca tam, gdzie tekst od samego początku musiał być estetycznie znaczący (metaforyczny, retoryczny itp.). Dokładnie tak samo tam, gdzie wszystko jest tekstem, tekst nie istnieje: jego granice nakładają się na granice naszego świata, i *Tekst* staje się jeszcze jednym synonimem wśród takich konceptów jak *Wszechświat*, *Kosmos* albo *Bóg*. Nie dość, że owego *Tekstu* nie da się jak należy rozumieć – nie da się go też *przeczytać*. Pozostaje mu jedynie służyć jako obiekt kultowej adoracji, która, jak wszystkie kultury, skłonna jest swój obiekt „wywyższać aż do przekształcenia go w nicość” (Borges). Treść każdej

części *Tekstu* (jeśli posiada on części) uwarunkowana jest wspólnym *Kontekstem* i posiada sens o tyle, o ile poznany jest cały świat. W ten sposób, wychodząc od *prawidłowego rozumienia* tekstu, postmodernizm niezauważalnie doszedł do jego apriorycznego rozumienia: widzimy w tekście tylko to, co poznaliśmy i zrozumieliśmy wcześniej nim przyszło nam go przeczytać; „przedstawienie pozbawione podobieństwa” – tak zwane *symulakrum* – może poprzedzać oryginał lub przynajmniej powstać zanim się z nim zapoznamy.

W odróżnieniu od awangardy postmodernizm jest demokratyczny: tekst rozrośnięty do rozmiarów wszech-tekstu i przekształcony w nie-tekst depersonalizuje się. Na wszelkie sposoby wspierane jest istnienie wielu jednakowo nieobowiązujących odczytań a autorskie *ja* bezpowrotnie wypierane jest przez czytelnicze *my*. Rozstanie z iluzją tekstu odbywa się przy tym bez żalu: martwią nie teksty jako takie, lecz te instytucje społeczne, które, jak uważają postmoderniści, są przez nie konstytuowane i na które postmodernizm organizuje zamach. Awangarda jest aktywna *sensu stricto*, postmodernizm w sposób pasywny (estetyka walczącej bierności): nie przypadkiem zbliża się on do feminizmu w walce przeciwko wspólnemu wrogowi – *fallocentryzmowi*. W adeptach postmodernizmu rzeczywiście obserwujemy pewne cechy kobiece: ich siła polega na ich słabości. Ich siła często opiera się na kobiecej logice, bez obawy dopuszczającej formalną sprzeczność sądów: postmodernista proponuje kilka wzajemnie wykluczających się wyjaśnień na raz. Zalety takiego dyskursu są nadto oczywiste: równocześnie twierdząc i negując to samo, choćby w połowie chronimy się przed bezwarunkowym błędem. W postmodernizmie taki brak kategoryczności stwierdzeń zazwyczaj nazywany jest rezygnacją z metafizyki i dogmatyzmu.

Jeśli awangardową jakość tekstu gwarantował autor, to przynależność do postmodernizmu w całości zależna jest od konsumenta. Choćby żaden artysta na świecie nie stworzył żadnego postmodernistycznego utworu, nie byłby to żaden kłopot: za postmodernistyczne można uznać jakiegokolwiek dzieło przeszłości czy współczesności (tym bardziej że wyraźnej granicy między dziełami nie da się wyznaczyć, wszystkie one są jedynie fragmentami jednej gigantycznej księgi). Sztuka postmodernizmu istnieje wszędzie i nigdzie: to *jak gdyby* sztuka, nieodróżnialna od *jak gdyby* nauki, powstająca *jak gdyby* we współautorstwie wszystkich piszących i czytających – jednym słowem jest to sztuka magicznego *jak gdyby*.

[Przełożył Piotr Fast]⁵

5. Przekład na podstawie: М.И. Шапир, *Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм*, „Philologica”, 1995, т. 2, nr 3/4, 136–143.

Wybuchowa aporia

[...] dyskurs postmodernistyczny w kulturze rosyjskiej pojawia się pod koniec lat 60. (przede wszystkim w środowisku undergroundu oraz na emigracji, ale także w kulturze oficjalnej¹) na skrzyżowaniu dwóch tendencji, na pierwszy rzut oka wzajemnie się uzupełniających: krytyki sowieckich metanarracji oraz prób odrodzenia zahamowanych (przynajmniej w kulturze oficjalnej) dyskursów awangardy. Jednak zarówno socrealizm, jak i awangarda – czego postaram się dowieść – reprezentują typowo binarny model kultury. Dlatego negowanie przez postmodernizm sowieckiej wersji binarności przy jednoczesnych próbach wskrzeszenia jej awangardowej wersji (wzmocnione ostrą konfrontacją z oficjalnymi dyskursami i oficjalną kulturą jako taką) prowadzi do kształtowania się struktury dyskursu postmodernistycznego, którą można określić tylko jako *paralogiczną*.

Liotard wywodzi słowo „paralogia” z połączenia paradoksu i analogii: ta konstrukcja intelektualna stanowi syntezę podobieństwa i przeciwieństwa, paraleli i konfliktu. Z koncepcją paralogii łączy się Lyotardowskie rozumienie sztuki postmodernistycznej, w którym na pierwszy plan wysuwa się kategoria nieprzedstawialnego w samym przedstawieniu [...].

Jak wyjaśnia Steven Connor, paralogia w interpretacji Lyotarda to „sprzeczna świadomość, ukierunkowana na przesunięcie struktur świadomości”². Przy tym według Lyotarda paralogia nie prowadzi do konsensusu między sprzecznymi gramami językowymi, ponieważ taki konsensus naruszyłby heterogeniczność kultury

1. Charakterystyczne dla tego zjawiska są na przykład powieści Wasilija Aksionowa *Buble, beczka, masa transportowa* (*Затоваренная бочкотара*, 1968) oraz *W poszukiwaniu gatunku* (*Поиски жанра*, 1972), opublikowane po wielu przejściach w legalnych pismach sowieckich – „Junost” i „Nowyj mir”. Bardzo bliska postmodernizmowi jest późna proza Walentyna Katajewa, która też ukazywała się w piśmie „Nowyj mir” z ironicznym odautorskim określeniem „mowizm” (z francuskiego *mauvais* – kiepski). Najważniejsze teksty tego kierunku to powieści *Święta studnia* (*Святой колодец*, 1965) oraz *Z diamentów wieniec* (*Алмазный мой венец*, 1978), a także dylogia składająca się z dwóch nowel połączonych jednym wątkiem: *Trawa zapomnienia* (*Трава забвения*, 1967) i *Już napisany został Werter* (*Уже написан „Вертер”*, 1979). Za całkowicie postmodernistyczną można uznać poezję dla dzieci autorstwa Gienricha Sapgira i Olega Grigorjewa, która z większymi lub mniejszymi problemami była regularnie dopuszczana do publikacji.

2. S. Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Hoboken, New Jersey, Blackwell Publishers 1997, s. 29.

postmodernistycznej. Główny cel paralogii to wyostrenie naszej wrażliwości na różnice oraz umocnienie zdolności do tolerowania nierozstrzygalności³.

Trzeba jednak postawić pytanie: na ile paralogiczny model kultury odpowiada paradygmatom historii rosyjskiej kultury i – w związku z tym – czy i w jakim stopniu może się w niej przyjąć? Odpowiedź na to pytanie stworzyłaby nowy wymiar dyskusji o organiczności rosyjskiego postmodernizmu i o jego specyfice w zestawieniu z zachodnim paradygmatem postmodernistycznym.

Jurij Łotman i Boris Uspienski stwierdzili, że dla kultury rosyjskiej charakterystyczna jest „zasadnicza biegunowość, wyrażająca się w dwoistej naturze jej struktury”⁴. Znaczy to, że podstawowe wartości kultury rosyjskiej „lokują się w dwubiegunowym polu wartości, przedzielonym wyraźną linią i pozbawionym neutralnej aksjologicznie strefy” (s. 18), co prowokuje kształtowanie się katastroficznego typu dynamiki kulturowej:

Dwubiegunowość i brak neutralnej strefy aksjologicznej prowadziły do tego, że nowość rozumiana była nie jako kontynuacja, lecz jako eschatologiczna zmiana wszystkiego. [...] nowość powstawała nie ze strukturalnie „niewykorzystanej” rezerwy, lecz była rezultatem transformacji starego; by tak rzec, wywracania go na lewą stronę. Stąd z kolei powtórne zmiany mogły w rzeczywistości prowadzić do regeneracji archaicznych form (s. 19–20).

Kultura rosyjska zawsze zawiera w sobie co najmniej dwa sprzeczne paradygmaty i dlatego zawsze grozi konfliktem, wybuchem, zderzeniem treści ukrytych i jawnych, wewnętrznych i zewnętrznych, rodzi oksymoroniczne połączenia przeciwstawnych pierwiastków. [...] Zasadnicza różnica pomiędzy kulturą rosyjską a zachodnią nie polega jednak na oksymoronicznych połączeniach kontrastowych pierwiastków kulturowych – te można znaleźć w każdej kulturze – lecz na braku owej „neutralnej strefy aksjologicznej”, strefy kompromisu,

3. Pogląd ten Lyotard skorygował w dyskusji z Jurgenem Habermasem i Richardem Rortym, którzy dowodzili nieskuteczności takiego modelu w szerokim kontekście społeczno-kulturowym. Wolfgang Welsch znalazł rozwiązanie tej sprzeczności, godząc poglądy oponentów w teorii „rozumu transwersalnego” będącej *modus operandi* kultury paralogicznej. Według Welscha w epoce postmodernistycznej „rozum nie służy selekcji i hierarchicznej organizacji, lecz raczej transwersji – ułatwia kontakty i przejścia pomiędzy różnymi formami racjonalności. [...] Taki typ rozumu przechodzi od jednej konfiguracji racjonalności do innej, uwypukla różnice, ustala związki, prowokuje dyskusje i zmiany [...]. Rozum transwersalny odkrywa, że kategoria irrelewantności nie jest uniwersalna. [...] Buduje związki, nie narzucając tożsamości, wypełnia wyrwy, nie wyrównując gruntu, rozwija różnorodność bez fragmentaryzacji” (W. Welsch, M. Sandbothe, *Postmodernity as a Philosophical Concept*, w: *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, red. H. Bertens, D.W. Fokkema, Utrecht 1997, s. 84–85).

4. J. Łotman, B. Uspienski, *Rola modeli dualnych w dynamice kultury rosyjskiej*, w: *Semiotyka dziejów Rosji*, przeł. B. Żyłko, Łódź 1993, s. 18. Dalej cytaty przytaczam według tego wydania, w okrągłych nawiasach podaję numery stron.

przestrzeni semiotycznej na wzór katolickiego czyścica [...]. Przykładając tę ideę do postmodernizmu, można powiedzieć, że właśnie neutralna strefa, będąca stałym atrybutem kultury zachodniej, rodzi to, co Derrida nazywa „swobodną grą”, a Lyotard paralogiczną legitymacją. Właśnie w tej przestrzeni trwają heterogeniczne gry językowe pomiędzy lokalnymi dyskursami, które osłabiają dyktaturę metanarracji. Dlatego nieobecność czyścica w prawosławiu oraz neutralnej strefy w rosyjskiej tradycji kulturowej musiało zdeformować również charakter postmodernistycznej paralogii.

Kontynuacją pracy o dualnych modelach stał się równie znany artykuł Łotmana *O kulturze rosyjskiej okresu klasycznego (О русской культуре классического периода)*⁵. W rosyjskiej klasyce XIX wieku uczony zauważa już nie jeden (opisany wyżej), lecz dwa modele strukturalne: binarny i ternarny.

W XIX wieku równoległe do binarnego kształtuje się model ternarny, oprócz świata dobra i zła zawierający również „świat nieposiadający żadnej oceny moralnej i [...] uzasadniony samym faktem swojego istnienia” (s. 598). Według Łotmana model ternarny „powstaje w wyniku przecięcia się przynajmniej dwóch binarnych struktur i w tym sensie jest wewnętrznie sprzeczny” (s. 599). [...] przewzięcie binarnych opozycji stanowi najistotniejszy element postmodernizmu, poststrukturalizmu oraz kultury postmodernistycznej jako takiej⁶.

Rosyjski postmodernizm, który rozwijał się w ramach sztuki nieoficjalnej lat 60. i 70. XX wieku, stając w świadomej opozycji do całego spektrum dozwolonych dyskursów kultury sowieckiej, był w znacznym stopniu spadkobiercą tradycji binarnej. Zakorzenione w rosyjskiej kulturze zaostrenie binarnych opozycji znalazło odzwierciedlenie w sowieckim i emigracyjnym postsymbolizmie lat 20. i 30. XX wieku („historycznej awangardzie” – zgodnie z terminologią stosowaną przez holenderskie pismo „Russian Literature”). Zderzenie biegunów, które w binarnym modelu klasyki rosyjskiej zachodziło na poziomie fabuły, w rosyjskiej awangardzie i postsymbolizmie przenika na poziom „molekularnej struktury” tekstu – słownej i semantycznej mikrostruktury. Nieprzypadkowo Renate Döring i Igor Smirnow ustalili, że dominującym tropem rosyjskiej historycznej awangardy jest *katachreza*, która ujawnia się na każdym poziomie tekstu – od składni do struktury czasoprzestrzennej i fabularnej – i wszędzie

5. Ю.М. Лотман, *О русской литературе. Статьи и исследования: История русской прозы, теория литературы*, Санкт-Петербург 1997, s. 596. Dalej w tym akapicie cytaty z artykułu przytaczane są w tekście głównym ze wskazaniem numerów stron w nawiasach okrągłych.

6. „Sens poststrukturalistycznej krytyki strukturalizmu polega na zniszczeniu doktryny binaryzmu – pisze Ilja Iljin. – Dokonuje się to poprzez wskazanie ogromnej liczby różnic, które we wzajemnych stosunkach zachowują się tak chaotycznie, że wyklucza to możliwość zbudowania jakichkolwiek wyraźnych opozycji”. И. Ильин, *Постмодернизм: Словарь терминов*, Москва, 2001, s. 30.

generuje „sprzeczność wewnątrz całości: wyłącza jedną ze składowych całości, twierdzi, że całość nie jest równa sumie jej części lub że składa się z heterogenicznych jednostek”⁷. [...]

Jeśli, rozwijając myśl Bachtina, uznamy, że awangardowa konfliktowość wywodzi się z Dostojewskiego oraz z „demonicznego” lub karnawałowego obnażania i nicowania hierarchicznych opozycji, to należałoby stwierdzić, że socrealistyczna binarność odradza „pozytywny”, transcendentalny aspekt tejże literaturocentrycznej *quasi*-religijności. Jak dowiodła już Katerina Clark, socrealistyczny system opozycji opiera się na archaicznych, folklorystycznych, średniowiecznych typach binarności, które w pierwotnej, nieprzetworzonej postaci wyraziły się w micie, bajce, hagiografii. [...]

W tym kontekście staje się jasne, jak rosyjski postmodernizm, posiadający awangardowy „gen”, może być spadkobiercą zarówno radykalnie innowacyjnych, jak i tradycyjnych strategii. Jeśli uwzględnimy powyższą tezę, przestanie dziwić fakt, że w kulturze rosyjskiej radykalne, bezkompromisowe strategie prowadzące do katastroficznego zerwania z przeszłością są *najbardziej tradycyjne*. Warto w tym kontekście przytoczyć przenikliwą uwagę Łotmana o początkach okresu postkomunistycznego: „[...] proces, który obserwujemy, da się opisać jako przejście z systemu binarnego na ternarny. Jednakże nie sposób nie zauważyć swoistości chwili: samo przejście jest pojmowane w tradycyjnych kategoriach binaryzmu”⁸. Słowa, które w zamierzeniu Łotmana odnosiły się przede wszystkim do społecznych aspektów pierestrojki, wydają nam się nader trafne również w odniesieniu do rosyjskiego postmodernizmu.

Rosyjski postmodernizm stanowi paralogiczny kompromis pomiędzy binarnymi i ternarnymi (lub dekonstruującymi binarność) modelami:

a) Typowa dla postmodernizmu strategia podważania binarnych opozycji nabiera w Rosji szczególnego znaczenia, ponieważ wchodzi w sprzeczność z dominującą w rosyjskiej kulturze dualnością. Rosyjski postmodernizm konsekwentnie kształtuje semiotyczne „miejsce spotkania” pomiędzy kategoriami filozoficznymi i estetycznymi, które w „klasycznym”, awangardowym, a także realistycznym i socrealistycznym typie świadomości są postrzegane jako sprzeczne i niewspółmierne. Aby zrealizować to zadanie, strony mniej lub bardziej stałych binarnych opozycji lub przeciwstawne dyskursy (zazwyczaj są to różne wariacje par swój–obcy, kosmos–chaos, obecność–nieobecność) są *umieszczone* we wspólnej przestrzeni znaczeniowej – fabuły, motywu, charakteru, obrazu słownego, wersu wiersza, akapitu czy nawet zdania. A ponieważ, jak dowodziliśmy wcześniej, kul-

7. Р. Дёринг-Смирнова, И. Смирнов, «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем, „Russian Literature” 1980, Vol. VIII, 5, s. 404.

8. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 231.

tura literaturocentryczna zakłada szczególnego rodzaju relacje pomiędzy tekstem a transcendencją – sam proces zderzania antytetycznych sensów w rosyjskim postmodernizmie odbywa się w polu transcendentalnych znaczących. Tu nawet połączenie przeciwieństw, nawet obnażenie ich wewnętrznych związków i podobieństw nie usuwa ich sprzeczności. Ich irracjonalna, religijna konfliktowość zostaje zachowana.

b) Oto dlaczego w rosyjskim postmodernizmie, w odróżnieniu od zachodniego, relacje między stronami tradycyjnych opozycji sprowadzonymi do wspólnej przestrzeni znaczeniowej nie rodzą niehierarchicznej gry różni. W rosyjskim postmodernizmie przeciwieństwa (kategorii, dyskursów itp.) nie zanikają, lecz mnożą się i kontynuują walkę o dominację. Ich relacje wywołują łańcuszek semantycznych *eksplozji*, które prowadzą do anihilacji binarności albo do ustabilizowania konfliktu: proces ciągłego niszczenia się nawzajem opozycyjnych dyskursów układa się w specyficzny „wzór” wywołujący paradoksalne mitologiczne skojarzenia. Sprzeczność pozostaje jednak nierozwiązana, czy raczej – nierozwiązywalna: „swój” nie przyjmuje „obcego”, „obcy” nie asymiluje się ze „swoim”. Dlatego powstające połączenia są niestabilne i problematyczne, zachowują wybuchowy charakter: to nie swobodna gra, lecz konflikt – swobodny, przedstawiony z pozycji dystansu, ale jednak konflikt. Nierozwiązywalny, lecz w przestrzeni literackiej zyskujący status normy. [...]

Wydawałoby się, że model ten przypomina oksymoron. Jednakże, jak słusznie zauważa Michał Epsztejn, oksymoron „demonstruje sam proces wzajemnego unicestwienia przeciwstawnych pojęć. Pojęcia łączą się po to, żeby ujawnić nawzajem swoją »nicościowość«, a więc również »nicościowość« tego, co je łączy”⁹. W omawianym modelu postmodernistycznej paralogii akurat *nie dochodzi* do oksymoronicznego wzajemnego unicestwienia przeciwstawnych pojęć umieszczonych we wspólnej przestrzeni semiotycznej. Oksymoroniczną „nicościowość” w rosyjskim dyskursie postmodernistycznym zastępuje efekt nieprzerwanej fluktuacji sensu między przeciwstawnymi, niedającymi się pogodzić pojęciami i kategoriami.

W rezultacie narracja rozwija się jako nieustanny proces przekodowywania jednych i tych samych znaczeń w świetle opozycji, które pozostają w konflikcie. Przy tym każde nowe przekodowanie nawarstwa się na poprzednim: w taki właśnie sposób kształtuje się nowy, acz nigdy nie ostateczny sens. Ciągłe przekodowania budują postmodernistyczny tekst jako system obalających się powtórzeń (Derrida nazywał je „iteracjami”), ujawniających brak lub wyjąłowanie centralnego (transcendentalnego) sensu, który mógłby pogodzić lub zniwelować sprzeczności [...].

9. М. Эпштейн, *Постмодерн в России. Литература и теория*, Москва 2000, s. 68.

Paralogiczna retoryka rosyjskiego postmodernizmu najbardziej zbieżna jest z opisem *aporii* jako podstawowego tropu dekonstrukcji w ujęciu Josepha Hillisa Millera i Paula de Mana (którego Miller nieprzypadkowo nazywał „mistrzem aporii”). [...] Aporia wskazuje na utracony lub przynajmniej nieuchwytny logos – dlatego jest dręcząca, lecz niemożliwa do przewyciężenia. Według Hillisa Millera w tej różni (*différance* w terminologii Derridy) wyraża się przemoc, będąca atrybutem pisania.

Ten model retoryczny na poziomie retoryki dyskursywnej poniekąd aktualizuje strukturę ironii romantycznej. Podsumowując istniejące badania ironii romantycznej, John F. Fetzer zauważa, że specyfika ironii w romantyzmie związana jest ze stanem pogranicznym, podwójną perspektywą: „w modelu romantycznym ironia działa tak, że *obie* możliwości są postrzegane jako akceptowalne (innymi słowy – żadna nie zostaje odrzucona), w wyniku czego pisarz, tak samo jak czytelnik, musi balansować na wąskim terytorium pomiędzy przeciwstawnymi albo kontrastowymi wariantami”¹⁰.

Ten sam badacz twierdzi, że „postromantyczna” – realistyczna?, modernistyczna?, postmodernistyczna? – ironia stanowi inwersję modelu romantycznego: „żadne z alternatywnych rozwiązań nie jest postrzegane jako możliwe czy akceptowalne”¹¹. Taki podział wydaje się jednak sztuczny: w każdym tekście romantycznym można napotkać zarówno ten rodzaj ironii, który Fetzer nazywa romantycznym, jak i ten, który określa jako „postromantyczny” [...]. Bardzo istotną cechą ironii romantycznej, która upodabnia ją do postmodernistycznego dyskursu, jest ta właściwość ironii (sokratejskiej czy romantycznej), którą Friedrich Schlegel określił jako „absolutną syntezę absolutnych antytez”¹² [...]. Jednocześnie w filozofii Schlegla kategoria ironii ściśle łączy się z dwoma innymi powiązаныmi ze sobą pojęciami: wzniosłością (*sublime*) i chaosem. [...]

Romantyczna ironia ze względu na swą ambiwalencję, na demonstrowaną niemożność wybrania jednej ze stron opozycji, wskazuje jednocześnie na wzniosłość i na chaos. Ponadto według Schlegla sztuka romantyczna, ukształtowana przez ironię, funkcjonuje na podobieństwo nowej mitologii, która produkuje

[...] alegorie, pośrednie ekspresje „wzniosłości” lub tego, co Schlegel nazywa „chaosem”. Teksty wchodzące w skład tej mitologii same powinny znajdować się w stanie ciągłej transformacji, ponieważ to, co niebezpośrednio przedstawiają, nie jest utrwalone, lecz podlega niustannym bezsensownym metamorfozom. „Bezsensowne” – to kluczowe

10. J.F. Fetzer, *Romantic Irony*, w: *European Romanticism: Literary Cross-Currents, Modes, and Models*, Detroit 1990, s. 22.

11. Fetzer, *Romantic Irony*, s. 22.

12. Ф. Шлегель, *Эстетика. Философия. Критика*, вступ. пер. с нем. Ю. Попова, Москва 1983 (*История эстетики в памятниках и документах*), том 1, s. 296.

słowo [...] ponieważ każda mała część (w tej mitologii) jest naznaczona tymi samymi sprzecznościami, które tworzą strukturę całości. Każdy element tej nowej mitologii powiela przeciwieństwa całości w miniaturze – tak jak część fraktala odtwarza wzór całości. Nie da się stwierdzić, że jedna część jest np. ironiczna, a druga patetyczna. Nie – w tej konstrukcji każdy najmniejszy element będzie jednocześnie ironiczny i przepelniony patosem¹³.

To przecież nic innego, jak opis postmodernistycznego modelu tekstu i postmodernistycznej aporii.

Wyobraźmy sobie jednak aporię, w której wszystkie możliwe interpretacje zostały w sposób eksplicytny zrealizowane, wiedzą o sobie nawzajem i wojowniczo się atakują – innymi słowy – związek między elementami aporii otwarcie bazuje na obustronnej przemocy retorycznej. Dodajmy, że jest to na ogół aporia transcendentalności, ponieważ składają się na nią prawie wyłącznie transcendentalne znaczące. Właśnie nieskrywana obecność *przemocy w aporii ukierunkowanej przede wszystkim na rekonstrukcję i dekonstrukcję transcendentalnego znaczonego* odróżnia rosyjski postmodernizm od zachodnich jego wariantów.

Nazwiemy tę strukturę *wybuchową aporią*. [...]

Znamienne jest, że te tematy i motywy rosyjskiego postmodernizmu, które, utraciwszy przynależność do konkretnego autora, koczują od tekstu do tekstu i stają się szczególnego rodzaju *kulturowymi emblematami*, zazwyczaj są też akumulatorem wielokrotnego przekodowywania znaczeń. Badanie tych kluczowych obrazów pokazuje, że za każdym razem zbiór takich zmian kodów tworzy *wybuchową aporię*. Za przykład może posłużyć obraz *śmieci*. Jego znaczenie dla postmodernizmu prawdopodobnie można wiązać z faktem, że w obrazie *śmieci* dialektyka obecności–nieobecności jest najbardziej wyrazista: *śmieć* – to demonstracyjna *nieobecność* obiektu. Rzeczy przekształcone w *śmieci* – to już nie krzesło, stół, dom, człowiek, lecz to, w co wszystkie te zjawiska się zmieniły pod wpływem warunków istnienia, a więc ich własnej *obecności*. *Śmieci* stają się współczesną, maksymalnie zdeprecjonowaną manifestacją transcendentalnego tematu *życia po śmierci*, obecności w nieobecności. [...]

[...] Specyficzne uogólnione ujęcie tego motywu odnajdujemy w twórczości Iłji Kabakowa [...]. Temat *śmieci* zajmuje u niego na tyle ważne miejsce, że nawet jedna z monografii o Kabakowie nosi tytuł *Człowiek, który nigdy niczego nie wyrzucił*¹⁴. W rozmowie z historykiem sztuki Borisem Grojsem poświęconej *śmieciom* Kabakow określił trzy aspekty tego motywu w swojej twórczości:

13. J.H. Miller, *Others*, Princeton 2001, s. 27.

14. Zob. A. Wallach, *The Man Who Never Threw Anything Away*, New York 1996.

Po pierwsze – to doskonały obraz rzeczywistości sowieckiej. Cała ta rzeczywistość jest jedną wielką kupą śmieci. Po drugie – śmieci to dla mnie archiwum wspomnień, ponieważ każdy wyrzucony przedmiot zawsze związany jest z jakimś konkretnym odcinkiem życia. Po trzecie – śmietnik przypomina mi cała nasza kultura, którą charakteryzują niedorobione, niedokończone formy, brak przemyślenia i schludności¹⁵.

Jednak dalsze rozmyślenia artysty dowodzą, że znaczenie tego motywu jest o wiele bardziej złożone. Śmieci jawią się jako wybuchowa aporia między życiem a śmiercią. Najpierw Kabakow mówi, że „śmieci są najbliższe śmierci: to śmierć dana nam w wizualnej postaci”¹⁶ – a na następnej stronie okazuje się, że „samo życie jest kupą śmieci”¹⁷. Poza tym odpady występują u Kabakowa jako „metafora [...] uśrednionego, szarego, monotonnego istnienia, pozbawionego zdarzeń”¹⁸ – a jednocześnie jako realizacja maksymalnie osobistej i intymnej sfery: „od anonimowości, bezosobowości i wszystkiego innego dokonuje się skok w moją intymność, która należy tylko do mnie”¹⁹. „Osobisty” aspekt motywu potęguje jeszcze fakt, że śmieci stają się paradoksalną formą *kulturowego samookreślenia*:

I.K. Tak, ja sam jestem takimi śmieciami, których nie wymietli.

B.G. I cała sztuka nieoficjalna taka jest.

I.K. Oczywiście.

B.G. Dawno powinni ją wymieść, ale przez zaniedbanie ciągle tego nie robią²⁰.

Śmieci zajmują strefę przejściową pomiędzy pamięcią a zapomnieniem: „To jakiś przejściowy i wewnątrz rozszczępiony przedmiot, który jedną stroną zwraca się ku pamięci, a drugą ku zapomnieniu”²¹. Jednakże zderzenie w ramach jednego motywu wykluczających się znaczeń w rezultacie czyni ze śmieci ekwiwalent filozoficznego tematu chaosu, a jego obecność w ogólnej kompozycji wywołuje *fluktuację* między chaosem a porządkiem: „Tworzę szczególną postać – śmieciowego człowieka, który zbiera wszystkie śmieci i zaopatruje je w karteczki ze wspomnieniami... Wszystko, łącznie z człowiekiem, ma przydzielony numer

15. И. Кабаков, Б. Гройс, *Диалоги (1990–1994)*, red. Е. Петровская, Москва 1999, s. 105. Dialog został opublikowany w dwóch niejednakowych wariantach – w podanej wersji książkowej oraz w piśmie: И. Кабаков, Б. Гройс, *Диалог о мусоре*, „Новое литературное обозрение” 1996, nr 20, s. 319–330. Dalej cytuję obie publikacje, ponieważ niektóre istotne fragmenty znalazły się tylko w wersji książkowej lub tylko w czasopiśmienniczej.

16. Кабаков, Гройс, *Диалог о мусоре*, „Новое литературное обозрение” 1996, nr 20, s. 320.

17. Кабаков, Гройс, *Диалог о мусоре*, s. 321.

18. Кабаков, Гройс, *Диалог о мусоре*, s. 322.

19. Кабаков, Гройс, *Диалог о мусоре*, s. 328.

20. Кабаков, Гройс, *Диалоги (1990–1994)*, s. 115.

21. Кабаков, Гройс, *Диалоги (1990–1994)*, s. 329.

– jak na składzie. Chaos zostaje uporządkowany. Nieustanny chaos i nieustanny porządek zespalają się”²².

Ponadto wprowadzenie motywu śmieci do instalacji prowokuje ciągłe przekodowywanie wszystkich pozostałych elementów kompozycji, o czym Kabakow pisze w swoich wspomnieniach:

Według mnie wszystkie otaczające nas rzeczy [...] tylko częściowo mają postać i funkcję filiżanek, telewizorów, krzeseł, tramwajów, domów itd. W większej mierze należą do tej bezokiej, niemej i bezpostaciowej „nicości”, do tego chaosu, który na wskroś przenika, przesącza wszystko, co nas otacza... U nas [w Rosji] rzecz nie koreluje z inną rzeczą, lecz ze stojącym za wszystkim i wszystko przenikającym elementem integrującym – powszechną kupą śmieci, do której nieuchronnie wróci wszystko, co przez krótki czas próbowaliśmy się z niej wyrwać, nazywając to szklanką, rurą, domem itd. Najlepszym przykładem owego krótkotrwałego zaistnienia i ponownego pograżenia jest obraz „placu budowy-śmietniska”, na którym budowa, czyli opór, próba wyratowania, okazują się iluzoryczne, bowiem już w samym „budowaniu” jest obecne zniszczenie, ruina, przepadanie w pierwotnym chaosie-niebycie.

To samo czułem, kiedy zacząłem wykonywać swoje rzeczy-obrazy, które w *ostatecznym kształcie miały w pełni zachować tę dwoistość*. Z jednej strony „rzecz” powinna coś przekazywać, implikować jakieś powiązania, coś przypominać (obraz, fabułę, anegdotę, jakiś sens w ogóle), a z drugiej strony miała razem z pozostałymi przedmiotami w pokoju całkowicie wymykać się w pozbawione oblicza, jednolite coś lub nic... *powinna tylko przez chwilę coś nam mówić, a raczej powinno nam się wydawać, że „mówi”, ale jej nieustanne wymykanie się razem z nimi – codziennymi sprzętami, w ogólną smętną kupę śmieci i kurzu...*²³.

Wizualną realizację, a jednocześnie aporyczne połączenie tych znaczeń śmieci stanowi między innymi instalacja *Toaleta* (1992). Wybuchowa aporia ujawnia się tu w sposób demonstracyjny: w przestrzeni okropnego starego sowieckiego szaletu publicznego z ziejącymi dziurami w podłodze, bez drzwi i okien, ze ścianami pokrytymi ekskrementami urządzono zwykłe, nawet całkiem przytulne mieszkanie. W części męskiej znajduje się salon, w żeńskiej – pokój dziecięcy. Na stołach leżą talerze. Niedbale porozrzucane rzeczy świadczą o tym, że gospodarze jeszcze przed chwilą tu byli; widać dziecięce zabawki – to znaczy, że w tym strasznym miejscu mieszkają również dzieci. Pełną napięcia sprzeczność pomiędzy typem przestrzeni, a jej wypełnieniem, między transcendentalnym symbolem Domu a obsceniczną

22. Кабаков, Гройс, *Диалоги (1990–1994)*, s. 106.

23. И. Кабаков, *60–80-е: Записки о неофициальной жизни в Москве*, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1999, Wien („Wiener Slawistischer Almanach”. Sonderband 47), s. 40. Wyróżnienie – M.L.

przestrzenią miejskiego szaletu²⁴, między życiem a ekskrementami Kabakow komplikuje, dodając biograficzny komentarz. W dokumentacji tej pracy artysta wspomina, jak w okresie jego nauki w Akademii Sztuk Pięknych jego matka, która pracowała na tej uczelni jako sprzątaczką, dosłownie *mieszkała* w byłej męskiej toalecie. Innymi słowy – toaleta publiczna rzeczywiście była dla Kabakowa *domem*.

Svetlana Boym słusznie twierdzi, że u podstaw instalacji Kabakowa leży zderzenie *sacrum* i *profanum* – z tym, że w biograficznej ramie interpretacyjnej sakralny jest dom (ojczyzna), podczas gdy w kontekście historii awangardy, uwzględniając nieuniknione skojarzenie z *Fontanną* Duchampa, sakralna okazuje się toaleta²⁵. Nałożenie na siebie tych interpretacji wywołuje wybuchowy efekt, opisany przez badaczkę w następujący sposób:

Czarna dziura toalety nie pozwala artyście na nowo zbudować idealnego domu (nostalgicznej) przeszłości, pozostawiając niezarastającą wyrwę w archeologii pamięci. W tym sensie czarna dziura toalety jest przeciwnością czarnego kwadratu Malewicza – awangardowej ikony, do której nienawiść Kabakow tak lubi demonstrować²⁶.

W komentarzach do instalacji *Mucha ze skrzydłami* (1991) Kabakow pisał o języku „dzieci śmietników”:

[...] język śmietnika wykorzystuje pamięć byłego lokalnego języka, a także języków osad otaczających „śmietnik”. Wykorzystuje je tak, że zostawia samą powłokę, pozbawione sensu słowo z tych języków, całkowicie omija wszelkie znaczenie, treść, zostawiając pod tą powłoką nicłość, pustkę [...]. Ale dlaczego ten świat językowych odłamków można nazwać światem języka? Być może rzeczywistość językowych mistyfikacji w ogóle nie powinna być określana jako „językowa”, lecz jako chrumkająca, wyjąca, rycząca, lub po prostu pozbawiona języka?²⁷

– zapytywał Kabakow. *Toaleta* dobitnie pokazuje, że *znaczeniowa przepaść*, zmaterializowana w postaci „czarnej dziury” szaletu, to właśnie taki język, czyli forma kontaktu łącząca zewnątrz i wewnątrz, zapewniająca komunikację między pokoleniami itd. To język „dzieci śmietników” – czyli wszystkich sowieckich

24. Por. „Świat zewnętrzny odbierany jest jako świat chaosu, w którym nie da się niczego zrozumieć, zaplanować, urządzić, gdzie nie ma regulacji, praw, czasu ani odległości – wszystko jest grząskie, niejasne, nieskończone i nieokreślone. Poza granicą »domu« wszystko jest wrogie »domowemu« człowiekowi – chłodno, głodno, nieprzytulnie, nie ma bliskich, nikt nie pomoże... Wyjście do świata zewnętrznego to dla niego nieprzyjemna konieczność, przeżywana prawie jak przekleństwo, z którego jest tylko jedno szczęśliwe wyjście – powrót »do domu«”. И. Кабаков, *Три инсталляции*, Москва 2002, s. 24.

25. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2001, s. 320.

26. Boym, *The Future of Nostalgia*, s. 319–320.

27. Кабаков, *Три инсталляции*, s. 239–240.

pokoleń, które wychowały się na śmietniku pozostałym po zrujnowanej cywilizacji; język, który zasadza się na krzyczącym przeciwieństwie, a jednocześnie na nierozzerwalnym związku pomiędzy rajem sfery domowej i piekłem sfery publicznej, między ekskrementami i przytulnością, między katastroficznym naruszeniem granic i dążeniem do odgrózenia ciepłych przestrzeni prywatnego świata, między wymiarem „historii” i „codzienności”.

Obrazy śmieci u Kabakowa oraz refleksje artysty na ten temat to wyrazisty przykład postmodernistycznej wybuchowej aporii. Niezwykle znamieną jest też reakcja Grojsa na filozofię śmieci Kabakowa: „Jest takie angielskie wyrażenie: nie da się przyrządzić omletu bez rozbijania jajek. Mam wrażenie, że to jest właśnie zadanie (zrobić omlet, nie rozbijając jajek – M.L.), które przed sobą stawiasz”²⁸.

Tak naprawdę taki cel „stawia sobie” cały rosyjski postmodernizm. Jego estetyka to wybuchowa aporia, łącząca bieguny awangardy, modernizmu, socrealizmu, tradycyjnego realizmu – oraz zasady estetyki postmodernistycznej.

Oczywiście trudne, a nawet niemożliwe jest sporządzenie kompletnego katalogu paralogicznych kompromisów zrealizowanych w pracach postmodernistów. Za przykłady takich kompromisów w literaturze rosyjskiej można uznać zestawienia: *symulakry–rzeczywistość* u Wiktora Pielewina, *byt–niebyt* u Josifa Brodskiego i Saszy Sokołowa, *pamięć–zapomnienie* w powieści *Dom Puszkina* Andrieja Bitowa, powieściach Władimira Szarowa, w *Kysiu* Tatiany Tołstoj, *sfera osobista–sfera bezosobowa* u Timura Kibirowa i Lwa Rubinsztejna, *dyskursywna wolność–dyskursywna niewola* u Dmitrija Prigowa i Władimira Sorokina itd.

Wszystkie wybuchowe aporie posiadają ogromny ładunek artystyczny. W gruncie rzeczy wyprowadzają charakterystyczną dla każdego tekstu literackiego estetyczną otwartość, niedomknięcie na nowy poziom conceptualny. Są prowokacyjne nie powierzchownie, lecz dogłębnie, dlatego zakładają o wiele silniejsze emocjonalne i intelektualne zaangażowanie czytelnika. Używając terminologii Łotmana, można ten model artystyczny określić jako połączenie struktury binarnej i ternarnej: w utworach rosyjskich postmodernistów rzeczywiście kształtuje się trzecia – neutralna strefa dialogu między biegunowymi opozycjami, ale strefa ta nie likwiduje binarności, lecz pochłania ją, przełączając eksplozję – tradycyjny dla kultury rosyjskiej mechanizm dynamiki kulturowej – w, by tak rzec, tryb automatyczny.

To, co opiliśmy wyżej jako wybuchową aporię lub paralogiczny kompromis z nieusuwalnymi sprzecznościami umieszczonymi w jednym polu znaczeniowym można interpretować jako szczególny (rosyjski?) przypadek *dekonstrukcji*. Warto w tym miejscu przypomnieć określenie dekonstrukcji jako „całej teorii struktury-

28. Кабаков, Гройс, *Диалог о мусоре*, „Новое литературное обозрение” 1996, nr 20, s. 325.

ralnej konieczności otchłani”²⁹. Wybuchowa aporia wpisuje „otchłań” w strukturę rosyjskiego dyskursu postmodernistycznego. Model wybuchowej aporii powtarza się w tekstach rosyjskiego postmodernizmu na wszystkich poziomach struktury artystycznej i wychodzi (jak się przekonamy dalej) na poziom metastruktur – dyskursu, społeczeństwa, kultury. Ten właśnie model pozwala na *sprzeczne, konfliktowe*, ale jednak połączenie – a dokładniej – włączenie w jedno pole semantyczne takich kategorii jak logocentryzm (racjonalizm, metafizyka obecności) i literaturocentryzm (irracjonalność, *quasi*-religijność, metafizyka nieobecności) oraz ich wzajemnej krytyki. Krytyka, obustronna dekonstrukcja ujawniająca komiczne podobieństwo przeciwstawnych dyskursów pełni w wybuchowej aporii funkcję „kleju”. Zderzające się ze sobą strategie nie mogą dojść do zgody w tej przestrzeni: w efekcie w tekstach rosyjskiego postmodernizmu powstaje dyskursywne „mieszkanie komunalne”. I choć każdy, kto mieszkał w komunałce wzdraga się na myśl o niej, w sferze dyskursu takie rozwiązanie kwestii mieszkaniowej nie jest tak beznadziejne, jak mogłoby się wydawać. Wybuchowa aporia, choć przede wszystkim wyraża unikalność rosyjskiego postmodernizmu jako fenomenu kulturowego i artystycznego, wpisuje się też w szersze konteksty.

Szczególnie ważna dla zrozumienia genezy wybuchowej aporii wydaje się koncepcja alegorii Waltera Benjamina, o której pisał m.in. w pracy *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*. W badaniach Benjamina alegoria funkcjonuje nie jako trop, lecz jako sposób myślenia artystycznego – sposób patrzenia, intuicja, intencja. Barokowa alegoria w ujęciu tego filozofa przypomina prototyp postmodernistycznej wybuchowej aporii, ponieważ tworzy znaczące zespolenie przeciwieństw, nie proponując jednocześnie rozwiązania konfliktu między nimi. Barokowa alegoria jest jednocześnie węższa i szersza od paralogicznego kompromisu: konflikt w niej rozgrywa się głównie pomiędzy znaczącym i znaczoną, między widzialnym i niewidzialnym. Według Benjamina sens alegorii nie sprowadza się do fragmentaryzacji relacji semiotycznych – jest znacznie głębszy. Alegoria to jedyny sposób reprezentacji historii i czasu w ogóle jako łańcucha ciągłych katastrof. W *Parku Centralnym* (we fragmentach poświęconych „intencji alegorycznej” u Baudelaire’a) Benjamin mówi o majestacie alegorii, który według niego polega na „zniszczeniu tego, co organiczne i tego, co żywe – wymazaniu pozoru”³⁰ – co oznacza *obnażenie śmierci* jako ostatniego znaczonego w ciągu alegorycznych zamian. Alegoria powstaje jako efekt barokowego zerwania z wartościami transcendentalnymi oraz postrzeganiem śmierci jako ostatecznej, nieodwracalnej *granic*y świadomości i historii:

29. J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 221.

30. W. Benjamin, *Park Centralny*, przeł. H. Orłowski, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb., oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 397.

Tam, gdzie średniowiecze wyprowadza na scenę próżność doczesnych działań i marność wszelkiego stworzenia, uznając je za stan przejściowy na drodze do zbawienia, niemiecki dramat barokowy całkowicie pogrąża się w beznadzieję ziemskiego żywota... Odpowiednikiem antycznych bogów z ich obumarłą przedmiotowością jest alegoria³¹.

Oto dlaczego w rozumieniu Benjamin'a alegoria uosabia „*niebytu tego, co przedstawia*” (kursywa moja – M.L.)³². W tym sensie alegoria jest przeciwieństwem symbolu: symbol reprezentuje transcendentalną całość, a Benjaminowska alegoria odwrotnie – „powstaje jako umowny chwyt, odcięty od bytu i dbający tylko o manipulowanie swoim repertuarem znaków”³³.

Zbieżność wybuchowych aporii rosyjskiego postmodernizmu z barokową alegorią w ujęciu Benjamin'a (postmodernizm w ogóle, a rosyjski postmodernizm w szczególności wykazuje wiele podobieństw do baroku) pozwala wysunąć hipotezę, że zarówno postmodernistyczna aporia, jak i alegoria posiadają wyraźny ładunek filozoficzny. *Na poziomie struktury manifestują zniknięcie „centrum” zdolnego do syntezy przeciwieństw, izomorficznego wobec „transcendentalnego znaczonego” historii oraz działalności ludzkiej w ogóle.* Bez tego centrum, bez transcendentalnego celu historii, który gwarantowałby możliwość konstruktywnego kompromisu, historia zmienia się w coraz bardziej rozdrobnioną katastrofę, powtarzalną i nieprzewidywalną jednocześnie – jak sama wybuchowa aporia [...]. Katastrofa ta działa iteratywnie, a więc składa się z zawsze przesuniętych i dlatego zawsze *nieprzewidywalnie nowych* powtórzeń tych samych kolizji, konfliktów, chwytów fabularnych i retorycznych.

W rosyjskiej tradycji najbliższa Benjaminowskiej koncepcji alegorii okazuje się filozofia dialogu według Bachtina, a szczególnie teoria powieściowego polifonicznego dyskursu, który składa się z „cudzych” słów i głosów. Ta z kolei czerpie ze specyficznej koncepcji tożsamości: „Przewaga innego. Nie mam punktu spojrzenia na siebie z zewnątrz, nie mam dojścia do własnego wewnętrznego obrazu. Z moich oczu wyzierają cudze oczy”³⁴. Bachtin jednak nalega: „Trzeba umieć uchwycić prawdziwy głos bycia, bycia więcej niż ludzkiego, a nie jego prywatnej części, głos całości, a nie jednego z jej partyjnych uczestników”³⁵. Taka synteza w jego estetyce dokonuje się na „niewspółbecnym” poziomie świadomości autora,

31. В. Беньямин, *Происхождение немецкой барочной драмы*, пер. С. Ромашко, Москва 2002, s. 69, 241.

32. Беньямин, *Происхождение...*, s. 248–249.

33. В. Cowan, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, „New German Critique” 1981, vol. 22, s. 111.

34. М. Бachtin, *Человек перед lustrem*, przeł. P. Pietrzak, w: *Ja-Inny. Wokół Bachtina*, tom 1–2, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 399.

35. М. Бachtin, *З проблемов самоосведомости и самооценки...*, przeł. P. Pietrzak, w: *Ja-Inny...*, s. 406.

która właśnie dzięki polifonii „cudzych” głosów wychodzi poza granice osobistej czy narodowo-kulturowej tożsamości pisarza, stając się metaforą Boskiej prawdy³⁶.

Wybuchowa aporia nie obiecuje takiej syntezy. Za to wskazane tu teoretyczne parantele wyznaczają główne osie współrzędnych, na których położone są liczne konfliktowe sprzężenia i odpowiadające im wybuchowe aporie postmodernizmu, również rosyjskiego. *Pierwszą oś* wyznacza napięcie między znaczącym i znaczoną, pismem i sensem (Benjamin, Derrida), *drugą* – konflikt między historią jako formą dyskursywną spójności oraz fragmentaryzacją podważającą meta-narracje (Jameson, Lyotard), *trzecią* – konfliktowe zestawienie/przeciwstawienie swojego i Innego (słowa, dyskursu, punktu widzenia, tożsamości itd.). Ostatnia oś wpisuje się w główne kierunki prac Foucaulta, Terry’ego Eagletona oraz badań postkolonialnych. Jednocześnie oczywiste jest, że wszystkie wymienione typy wybuchowych aporii ukształtowały się już w modernizmie, a w postmodernizmie tylko nabrały nowego, bardziej radykalnego charakteru.

Pozwolę sobie sformułować taką hipotezę: postmodernizm w ogóle – a w kulturze rosyjskiej (w której nie doszło do domknięcia projektu modernistycznego) w szczególności – jest wynikiem organicznej ewolucji modernistycznych katachrez do postaci postmodernistycznych aporii. Innymi słowy – postmodernizm w żadnym wypadku nie przeciwstawia się modernizmowi, lecz kontynuuje i rozwija te przełomowe zwroty świadomości, które obecne są w modernistycznych dyskursach, choć często pozostają niezauważone; znaczenie tych przełomów dla ewolucji kultury można dostrzec tylko z dystansu. W tym kontekście niezwykle ważne staje się przeanalizowanie dyskursywnych strategii modelowania chaosu, niespójności znaczeniowych, aporetycznej nieusuwalności przeciwieństw w tekstach rosyjskiego „wysokiego” modernizmu – tego dojrzałego, który doszedł do fazy krytycznej autorefleksji. Właśnie w tej fazie procesy refleksji metaliterackiej rodzą początkowo pojedyncze mutacje modeli modernistycznych, które później stają się coraz częstsze i kształtują postmodernistyczny „genotyp”. Mutacje te nie są przypadkowe czy samowolne. Przeciwnie – powstają jako najbardziej przemyślane odpowiedzi na pytania postawione przez następstwo historycznych katastrof i radykalnych zmian: przede wszystkim przez rewolucję, terror, „bunt mas” i kształtowanie się przemysłów kulturowych.

[Przełożyła Katarzyna Syska]³⁷

36. Więcej na ten temat zob.: М. Липовецкий, И. Сандомирская, *Как нам не «завершить» Бахтина?*, „Новое литературное обозрение” 2006, nr 79, s. 7–38.

37. Przekład na podstawie: Марк Липовецкий, *Взрывная апория*, w: *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Санкт-Петербург 2008, s. 45–72.

Zerowy stan stulecia.

Explosive – wybuchowy styl lat 2000

Stan zerowy to, jak wiadomo, kompleks prac przygotowawczych do stawiania nowego budynku. Układa się sieci cieplne, wodociągowe... Tak samo obecna dekada, oznaczona trzema zerami, to specyficzny stan zerowy nowego stulecia i nowego tysiąclecia.

Buduje się infrastrukturę stylów, żeby zapewnić nowej epoce solidny system przepływu sensów pomiędzy nią a wszystkimi jej poprzednikami.

Dziś już wiadomo, że ostatnie trzydziestolecie XX wieku przejdzie do historii pod nazwą postmodernizmu. Nazwa ta, obrosła mnóstwem legend i złośliwych plotek, brzmi jednak coraz ciszej, niemal nostalgicznie. Wiele osiągnięć postmodernizmu nie straci aktualności, ale dziś są uzupełniane tym, co przez ostatnie trzydzieści lat zostało odrzucone, utracone. Pozostanie gra cytatów i intertekstualność, ironia i eklektyzm, zwątpienie w uniwersalność jakichkolwiek kanonów i hierarchii. Postmodernizm jednak zatrzymał się na poziomie znakowej gry, przenicowań, zabawy kodami – gry, która nie uznawała niczego poza sobą. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych owa gra toczyła się już siłą rozpędu, z dala od realiów, które rzucały jej wyzwanie: pierwsza wojna w Iraku, Czeczenia, rozpad Jugosławii... Wszystko to po prostu działo się daleko od USA i nie było brane pod uwagę przez „głównych” teoretyków, a raczej było interpretowane w kluczu postmodernistycznym jako zbiór medialnie zarządzanych wydarzeń, gier informacyjnych wzbogacających doświadczenie widzów. I wtedy granice gry były wyraźnie oznaczone perforowaną taśmą wybuchów. Przełom nastąpił 11 września 2001 roku. Następnego dnia w artykule pt. *Wybuch, a nie szloch* pisałem o moim odczuciu momentu historycznego:

Z dużą chronologiczną precyzją można stwierdzić, że 11 września 2001 roku, o 10.28, wraz z upadkiem dwóch bliźniaczych wieżowców WTC [...] zakończyła się epoka postmodernizmu. [...] Realność, autentyczność, niepowtarzalność – kategorie z lekceważeniem traktowane w poetyce postmodernizmu opartej na powtórzeniach i grze cytatów, na wzajemnych odbiciach obrazów – okrutnie się zemściły.

Aktualny stan zerowy zawiera wszystko to, co wypadło z poprzedniej epoki: kwestie życia i śmierci, przyszłości i wieczności, miłości i strachu, nadziei i skru-

chy. Nowy etap kultury, który nastąpił po upadku WTC, po Nord-Ost i Biesłanie „już nie prób żąda od aktora, lecz śmierci naprawdę i do końca”¹. Wyostrzyło się poczucie fizycznej kruchości człowieka i ludzkości w ogóle, powróciło, a nawet wzmocniło się poczucie rzeczywistości niepowtarzalnej, jedynej, autentycznej i niepodlegającej żadnym symulacjom. Pojęcie „realności” już nie wydaje się takie śmiesznie przestarzałe, jak 10–20 lat temu. Nagle objawiła się nam oczywistość: wbrew doktrynie komunistycznej i postmodernistycznej – nic nie jest zastępowalne.

Ton i obraz wybuchu, jego archetypiczna apokaliptyczność wżera się w ciało i krew naszych czasów. Wszystko wylatuje w powietrze: domy, ambasady, samoloty, samochody, statki, pociągi, dowódcy, szeregowcy, miasta, imperia... Wybuchowość leży u podstaw współczesnej ekspresji. *Explosive* – oto najważniejszy styl naszych czasów (wybuch – *explosion*, stąd styl – *explositivism* – do rymu z pozytywizmem, ale znaczeniowo przeciwny). „Wielki wybuch” 2001 roku zapoczątkował wszechświat trzeciego tysiąclecia i swoją rozchodzącą się falą określił dynamikę dzisiejszej cywilizacji. Mimo że jeszcze przed nim, w latach dziewięćdziesiątych, fala ta rozchodziła się od Czechenii do Jugosławii, to dopiero kiedy skupiła się w centrum światowej stolicy, w pierwszym roku nowego wieku i tysiąclecia, odbiła się i rozeszła ze zdwojoną siłą po całym świecie.

Jeden z przedstawicieli tej nowej wybuchowej fali, Amerykanin John Adams, klasyk muzyki postmodernistycznej, na zamówienie Nowojorskiej Filharmonii stworzył kompozycję *O wędrówce dusz* (*On the Transmigration of Souls*), która została wykonana w pierwszą rocznicę 11 września. Kompozycja bardziej przypomina Skriabina niż postmodernizm. Tekst utworu, któremu Adams dał nietypowe określenie gatunkowe: „przestrzeń pamięci”, stanowią imiona ofiar oraz ogłoszenia, które ich krewni i bliscy zostawiali w okolicach ruin WTC w nadziei na odnalezienie zaginionych. Są to bardzo proste teksty – opis wyglądu i błagalne zaklęcia: „Proszę, wróć! Czekamy na ciebie. Kochamy cię”. Albo: „Na tym zdjęciu wygląda jak żywa”. Adamsa do skomponowania tej wstrząsającej muzyki zainspirował sfilmowany widok: płonące wysokościowce, z których okien wylatują miliony papierów i białą zamiecią przesłaniają niebo – dokumenty, faksy, tabele, okólniki, listy, zapiski – cały ten papierowy blichtr życia powoli szybuje i opada na ziemię, podczas gdy dusze właścicieli tych papierów unoszą się do nieba. W kompozycji widać pierwiastek postmodernistyczny, ale widać też jego przewyżczenie. Podstawę stanowią teksty „wtórne” – stworzone przez ofiary terroru, świadczące o stracie lub beznadziejnym poszukiwaniu bliskich. Ludzi tu nie ma, są tylko papiery przez nich pozostawione oraz wiadomości, które nigdy do nich nie dotarły. Ta przestrzeń tekstowa jest jednak przepełniona

1. Z wiersza Borysa Pasternaka *O, gdybym wiedział*, przekład filologiczny K.S.

egzystencjalnym napięciem, któremu obce są jej umowne granice, które wyrywa się poza granice znaków, niosąc przekaz o absolutnym tragizmie i nieodwracalności ludzkiej straty oraz o niepowstrzymanym ruchu ludzkich dusz w zaświaty. Znaki wysadzają w powietrze znakowość.

W dziedzinie kinematografii też można zauważyć przykłady eksplozywizmu – na przykład *Oczy szeroko zamknięte* Stanleya Kubricka czy stylistyka *Dogmy 95*, a szczególnie filmów Larsa von Triera, którego krytyk Murray Smith nazywa „sentymentalnym surrealistą”. Sentymentalizm to nurt preromantyczny, a surrealizm – neoromantyczny. Razem wyznaczają nową estetykę eksplozywności, korzystającą z prowokacji, poruszającą widza. Reżyser biega za widzem, próbując mu podać środek na wymioty, żeby wywrócić go na drugą stronę. Kubrickowskie estetyzowanie, wcześniej uznawane za cechę postmodernizmu, w ostatnim filmie (1999) zostało doprowadzone do granic możliwości i jednocześnie przekroczyło granicę estetyzacji, stając się parabolą ucieczki w noc cywilizacji, w mistyczno-archaiczny *zapriediel*. Obserwujemy tam podwójny gest: podczas rytualnej orgii w elitarnym gronie na twarz zakłada się maski, a jednocześnie ludziom zdziera się twarze, spod których wyziera dzikie mięso i pierwotny skowyt. Niby mamy do czynienia z rytuałem, ale nie znakowo-zabawowym, lecz takim, który wciąga człowieka do jego wnętrza, pożera i wypluwa sam rdzeń. To pseudopostmodernistyczny gest, który pod maską postmodernizmu zdziera z cywilizacji wszystkie symboliczne powłoki i drażni – raz ostro, raz tępo – bolący nerw człowieka, jego życiowe jądro. [...]

W ogóle rosyjskie słowo *zapriediel*, po naszymu nieokielznane i wciąż jeszcze niesłownikowe – w odróżnieniu od oswojonego przez leksykologów słowa *biesprzediel* (bezprawie, samowola – K.S.), zaczerpniętego żargonu bandyckiego – to dobre określenie stylu współczesności, który wyrywa się z przestrzeni zagospodarowanej przez postmodernizm w nową głębię, miękka i postrzępiona. *Zapriediel* – to sfera transcendencji, mistyki, niesamowitości, którą postmodernizm zdawałoby się na zawsze wypędził ze współczesnej, wyzywająco doczesnej kultury. Jeśli *explosive* określa styl pierwszej dekady XXI wieku, to *zapriediel* wyraża jej metafizyczny wektor: w stronę tamtego świata. Różnica pomiędzy współczesnym *zapriedielem* a modernizmem pierwszej połowy XX wieku, z jego symbolizmem, suprematyzmem i ekspresjonizmem, polega na tym, że dziś owa metafizyka uprawiana jest w mniej patetyczny sposób, ze szczyptą cynizmu, bez zasad, czasem autoszyderczo. Modernista trafiał tam, dokąd celował. Znajdował transcendencję tam, gdzie jej szukał. A współczesny poszukiwacz transcendencji celuje w jedno, a trafia w coś innego. Ma „oczy szeroko zamknięte”, z których każde patrzy i widzi inaczej. Jedną ręką gładzi powierzchnię, bada dotykiem jakiś guzek czy pęcherzyk, a drugą drapieżnie podkłada ładunek wybuchowy.

To przewrotny *zapriediel*, łagodzony demonstracyjnie powierzchownym, teatralnym gestem uspokojenia, ugłaskania.

Taka jest stylistyka współczesnej cywilizacji, w której trwa czwarta wojna światowa, już nie „zimna”, ale raczej „ciemna”. Gdzieś się coś szykuje, antyterrorystyczny oswaja metody terroru, w niewidoczny sposób rozprzestrzenia się po ziemi, oba one stosują podobne chwytaki, prowadzą tajną działalność sabotażową, a na powierzchni kłębią się tłumy ludzi, świecą miasta, spacerują wystrojone pary, planeta lśni w błękitnej koronie swoich pól elektrycznych i sieci komunikacyjnych. Dzisiejszy styl to połączenie poprawności, zewnętrznego luzu, pluralizmu odziedziczony po postmodernizmie oraz wewnętrznego napięcia, podwyższonego progu bólu – przecież każda żyłka tej gładko splecionej i wychuchanej cywilizacji może niespodziewanie pęknąć. A przyczyną pęknięcia może okazać się terrorystyczny albo antyterrorystyczny, katastrofa ekologiczna albo technologiczna, wojny religijne albo wirusy informacyjne. Albo strach wywołany tymi zagrożeniami [...]. Nasila się efekt zagrożenia. Poczucie czegoś strasznego, koszmarnego przerasta faktyczny koszmar rzeczywistości. Nie straszą nas aż tak bardzo, ale my i tak się boimy, a nawet boimy się bać. [...]

Jednocześnie sztuka symulacji oraz technologia kopiowania/klonowania szybko się rozwijają, wstępując w dziwną symbiozę z nowym witalizmem i humanizmem. Określiłbym tę kondycję człowieka XXI jako „technowitalizm” – tragiczno-ironiczny splot dwóch tendencji, które dzięki kontrastowi wyodrębiają się nawzajem. Wydaje się, że łaciński rdzeń *vit* (*vita* – życie) zanika i coraz częściej jest zastępowany przez *vitro* (*in vitro* – w probówce, w środowisku sztucznym), albo *virt* (*virtual* – wirtualny, wyobrażony, symulowany). Technika rośnie w siłę, coraz ciasniej otacza nas wirtualne imperium, ekrany komputerów i telewizorów są coraz większe, mnożą się strefy łączności bezprzewodowej – to komunikacyjna przezroczystość, migotliwość form i obiektów, utopia technologiczna w stylu Aldousa Huxleya... A jednocześnie nagość istoty ludzkiej, jej żałosa fizyczna kondycja, przejmująca smutkiem śmiertelność, na nowo doznawana żywotność siły, słabości, walki, oporu, świat egzystencjalnie nagi [...]. Tak wygląda współczesna fala modernistycznego lęku po dziesięcioleciach postmodernistycznej beztroskiej gry. Nowe poczucie czasu, pęd do tworzenia, do doświadczenia czegoś niebywałego i niepowtarzalnego przychodzi na miejsce postmodernistycznego recyklingu, utylizacji stylistycznych odpadów poprzednich epok [...].

Postmodernizm wyglądał powierzchownie, był wysublimowany, taktownie powierzchowny. Technowitalizm przeciwnie – to sztuka odczuwania życia i dotykania do żywego, wywoływania wstrząsu za pomocą dowolnych środków technicznych; nie chce symulować, lecz poruszać. Pojawia się nowe zainteresowanie życiem jako takim – po przejściu przez wszystkie Matriksy, wszystkie modele informacyjne i genetyczne. Sama technika też zaczyna być traktowana witali-

stycznie, jako coś, co rośnie, puchnie, oplata, żyje według swych tajemniczych praw. [...] To już rzeczywiście drugi stopień życia – nie wciąż jeszcze wątpliwe symulacje bakterii, wodorostów czy owiec, lecz niezaprzeczalne życie samej techniki, jej gwałtowny wzrost, jej nieprzewidywalna witalność. Ta *vitauova* przenika w najdrobniejsze pory naszego życia za pomocą protez medycznych, sprzętu informatycznego, wirusów komputerowych i mediów. Technika jest bardziej witalna niż wiele organizmów wypieranych z naszej planety. Może okazać się, że sam twórca techniki – człowiek jako biogatunek – nie będzie wyjątkiem; czeka go integracja w technosferę, stopniowe nasycanie organizmu bardziej pojemnymi, najemnymi i wymiennymi elementami środowiska technologiczno-informacyjnego.

Procesy technicyzacji środowiska naturalnego, ale też samego człowieka dramatycznie przyspieszają na początku XX wieku. Gwałtowny rozwój techniki i cywilizacji w ogóle to jeden z najważniejszych problemów współczesnej myśli naukowej i społecznej. Niedawno pojawiła się książka *The Singularity is Near* (2005) autorstwa Raymonda Kurzweila – słynnego amerykańskiego myśliciela i wynalazcy w dziedzinie technologii komputerowych oraz sztucznej inteligencji. [...] Czym jest syngularność? To stan technosfery i inforsery, który, jak się szacuje, osiągniemy w połowie naszego wieku, około 2045 roku. Kurzweil odkrył eksponencjalną naturę technologicznego rozwoju cywilizacji, którego wskaźniki podwajają się (w różnych segmentach) co rok lub dwa lata [...]. Przez wszystkie wykresy, zaczynając mniej więcej od połowy XX, wieku biegnie jedna krzywa, która najpierw lekko się wznosi, a potem, w przedziale lat 1990–2020 przybiera kształt kolana, ostro się wzbija i w połowie XXI wieku staje się niemal pionowa.

Co najciekawsze – podobną krzywą eksponencjalną można zaobserwować na przestrzeni całej historii wszechświata oraz historii naszej planety. Piętnastu najznakomitszym uczonym, filozofom i encyklopedystom zlecono sporządzenie listy najważniejszych wydarzeń i punktów zwrotnych w historii świata (s. 15–20). Zestawienie tych list dowodzi, że częstotliwość przełomowych wydarzeń nieubłagalnie zwiększa się zgodnie z funkcją eksponencjalną, zagęszczając się w naszych czasach. Obecnie znajdujemy się w punkcie gwałtownego zagięcia tej krzywej. Według wielu wyliczeń oznacza to, że w połowie XXI wieku pozioma linia biologicznego, a następnie technologicznego rozwoju planety, która powoli unosiła się przez miliony lat, a w XIX i XX wieku zaczęła coraz szybciej się zakrzywiać, przejdzie do pionu. Syngularność to właśnie stan katastroficznego wzrostu, kiedy w ciągu jednego dnia wydarza się tyle technologicznych i cywilizacyjnych odkryć, na ile wcześniej trzeba było tysiącleci i stuleci.

[...] Wzrost eksponencjalny jest bardzo zwodniczy – na początku prawie niedostrzegalny, a potem nagle wybucha z druzgocącą siłą. Kurzweil podaje taki przykład. Człowiek hoduje w jeziorze ryby i martwi się, żeby powierzchnia

wody nie zarosła liliami wodnymi, których liczba co kilka dni się podwaja. Cierpliwie czeka, obserwuje sytuację miesiąc za miesiącem, ale na razie nie obawia się zagrożenia ze strony lilii – wciąż pokrywają mniej niż 1% powierzchni jeziora. Uspokojony gospodarz bierze wyczekiwany urlop. Po powrocie odkrywa, że całe jezioro pokryte jest liliami, a ryby zdechły. Mniej niż 1% przez długie miesiące – i 99% w ciągu kilku tygodni! Tak samo cywilizacja, która dojrzewała na Ziemi przez tysiąclecia może w ciągu kilku lat wypełnić Układ Słoneczny, napełnić go życiem inteligencji, sieciami informacyjnymi, a następnie wejść w przestrzeń międzygwiazdną.

Dlatego kiedy mówimy o eksplozytywizmie, trzeba uwzględnić nie tylko knowania terrorystów, lecz również skalę o wiele szerszą – wybuchowy styl całej współczesnej cywilizacji. Nie tylko barbarzyńcy mogą nas wysadzić w powietrze – my sami jako cywilizacja znajdujemy się w stanie wybuchu.

Najwyższy czas, żeby nauki humanistyczne też zaczęły badać wybuchowy styl, w którym wiele postmodernistycznych pojęć zaczyna wychodzić z użycia, na przykład koncepcja wielokulturowości (*multiculturalism*), która od początku lat osiemdziesiątych XX wieku urosła do rangi bodaj najważniejszej zasady nauk humanistycznych i związanych z nimi dyscyplin akademickich. Dziś staje się jasne, że koncepcja wielokulturowości urozmaicała świat, ale nie dość dynamicznie i wyraziście. Wyobrażaliśmy sobie, że kultur jest wiele, ale każda z nich jest samowystarczalna, ponieważ zasada się na własnych biopsychicznych determinantach. Mężczyźni myślą i piszą po męsku, kobiety – po kobiecemu, biali – na biało, a czarni – na czarno... Tautologia ta stanowiła część mechanizmu wielokulturowego myślenia i zobowiązywała przedstawiciela każdej kultury do pozostawania w niej od początku do końca i całkowitego utożsamienia się z nią. Taka koncepcja sztywnych kultur, równorzędnych tożsamości, już nie pasuje do wybuchowego rozwoju cywilizacji początku XXI wieku.

Przypomnijmy, że postmodernizm opierał się na dwóch głównych założeniach teoretycznych: wielokulturowości i dekonstrukcji. Zdawało się, że oba założenia harmonijnie współistnieją, razem wspierając poprawność polityczną i rzucając lewicowe wyzwanie „zachodniej”, „burżuazyjnej” cywilizacji. Tymczasem te dwa systemy myślowe są całkowicie sprzeczne i wysadzają postmodernizm od środka. Wcześniej sprzeczności tej nie uświadamiała sobie żadna ze stron – właśnie ze strachu przed osłabieniem „tandemu” w obliczu wspólnego wroga: establishmentu, logocentryzmu, europocentryzmu, kulturowego kanonu itd.

Na czym polega sprzeczność? Wielokulturowość to przekonanie o wszechogarniającym determinizmie, który każdemu kulturowemu działaniu wyznacza parametry jego pierwotnej fizycznej natury, związanej z rasą, etnosem, płcią kulturową. To myślenie w kategoriach „reprezentacji”: jeśli jesteś mężczyzną – we wszystkich swoich tekstach reprezentujesz wyłącznie męską, a więc historycznie opresyjną

patriarchalną kulturę. W takiej perspektywie największy potencjał kulturowy powinny mieć lesbijki afrykańskiego pochodzenia, ponieważ łączą w sobie najbardziej uciskane rasowe, genderowe i seksualne „kultury”. Dekonstrukcja przeciwnie – buntuje się przeciwko każdemu determinizmowi, a nawet unieważnia koncepcje pierwotnej natury, oryginału, pochodzenia. To, co w podejściu kulturowo-genetycznym jest pierwotne, dekonstrukcja traktuje jako wtórne: sami wybieramy, co uznamy za swój „początek”, „źródło”, „środowisko”. Sami konstruujemy naszą tożsamość. Rasa, etniczność, nawet płeć – to tylko konstrukty społeczne zależne od naszego wyboru, sposobu myślenia.

Trudno zaakceptować taki dekonstruktywistyczny ekstremizm, który nie pozostawia w nas niczego naturalnego. Przecież niewątpliwie skądś pochodzimy, kimś jesteśmy jeszcze do momentu, zanim zaczniemy konstruować siebie. Nie da się odrzucić oczywistej tezy wielokulturowości o tym, że różnimy się co do natury i tożsamości, że każdy rodzi się kobietą albo mężczyzną, z własnym kolorem skóry, psychiką itd., oraz że fakty te nie są obojętne dla naszej tożsamości kulturowej. Ale właściwy kierunek działań określa dekonstrukcja: w miarę budowania kulturowej tożsamości i ekspresji odnaturalzamy i odcieleśniamy się. Stajemy się coraz mniej do siebie podobni, a największe osiągnięcia kulturowe dokonują się właśnie na granicy kultur – kiedy czarnoskóry trafia w pole białej kultury, Rosjanin – w pole kultury zachodniej, mężczyzna – kobiecej – albo odwrotnie. Przekięcia granic pomiędzy językami, grupami etnicznymi i wszystkimi innymi typami tożsamości – oto źródło „najgorętszej” twórczości kulturowej, która stygnie, przechodzi w stan bezwładu i trywialności, kiedy tylko trafia do normatywnego i poprawnego centrum „własnej” kultury, oddala się od jej rubieży. Bliski rosyjskiemu czytelnikowi przykład: dwujęzyczność rosyjsko-francuska i rosyjsko-angielska zrodziła najznakomitsze wzorce literatury rosyjskiej – od Puszkina i Lermontowa po Nabokova i Brodskiego. Dostojewski, Lew Tołstoj, Pasternak, Cwietajewa – wszyscy byli w jakimś stopniu dwujęzyczni, a nawet wielojęzyczni. A ci, którzy nie byli – jak Andriej Płatonow – od wieków wychowywali się w przestrzeni wielokodowej, przygranicznej i pogranicznej kultury, zaszczerpionej w Rosji przez Piotra I. Za to przed reformami Piotra I, dopóki Rosja pozostawała monokulturowym i monojęzycznym krajem, nie wydała żadnych kulturowych czy literackich dzieł o znaczeniu światowym.

Naturalna tożsamość ma oczywiście wartość kulturową, ale jeśli w niej pozostaniemy, przykujemy się do niej łańcuchami „przynależności” i „reprezentacji” – stanie się więzieniem. Innymi słowy – gotów jestem zaakceptować swoją tożsamość na początku drogi, ale nie zgadzam się na pozostawanie w niej do końca życia, na bycie zwierzątkiem, na którego klatce wisi naklejka z nazwą gatunku i płci. Nie zgadzam się na samookreślenie w kategoriach swojej rasy, narodowości, klasy...

Sens kultury polega na zmienianiu naszej natury – to kultura czyni nas odszczepieńcami od naszej klasy, płci i narodowości. Po co chodzę do kina, do muzeów, czytam książki, w końcu – po co je piszę? Żeby pozostać przy swojej tożsamości? Nie – robię to właśnie po to, żeby osiągnąć w sobie kogoś innego, nie-siebie, poznać doświadczenie innych istot/istnień. Żeby ja – mężczyzna – stał się bardziej kobiecy; ja – rosyjski Żyd – bardziej amerykański, francuski, japoński; żeby ja – urodzony w XX wieku – mógł wzbogacić się o doświadczenie innych wieków, przejść szereg historycznych, społecznych, a nawet biologicznych inkarnacji. Kultura to metempsychoza – wędrówka duszy z jednego ciała w inne jeszcze za życia. Zgoda, rodzimy się w klatkach, ale uciekamy z nich różnymi drogami i owa przestrzeń ucieczki, a także przestrzeń spotkań uciekinierów z różnych klatek tworzy kulturę.

W ten sposób w relacjach odmiennych kultur oraz wewnątrz każdej z nich również prześwieca figura wybuchu. Coraz ważniejsza staje się postać odszczepieńca, uchodźcy z własnej kultury, a także jej minera. [...]

Tak powstaje i konsekwentnie poszerza się sfera kulturowych eksplozji: transkulturowość (*transculture*) zastępuje wielokulturowość. Transkulturowość to nowa przestrzeń rozwoju kultury, znajdująca się poza granicami ukonstytuowanych kultur narodowych, rasowych, genderowych, a nawet zawodowych. To obszar „przebywania poza”, wolność każdego człowieka do życia na granicy lub poza granicami swojej „wrodzonej” kultury [...]. Kultura rodzima, pierwotna – niemiecka, rosyjska, męska, kobieca – to nowa skamieniałość na ciele natury, nowy system psychofizycznego przymusu, symbolicznej przemocy, z góry określonych ról i tożsamości: „charakter narodowy”, „literatura męska”, „literatura kobieca”, „homoerotyczna duma”... Teraz transkulturowość podminowuje te nowe kulturowe skamieliny, zastygłe tożsamości.

Przypomnijmy, że kultura uwalnia człowieka od dyktatu zależności wynikających z natury, z fizyczności. [...] Transkultura natomiast stanowi następny poziom uwolnienia – tym razem od nieświadomych symbolicznych uwarunkowań, zależności i uprzedzeń „rodzimej kultury”.

Dziś kultury, w ramach których dokonuje się nasze pierwotne samookreślenie (narodowe, klasowe, genderowe) coraz częściej traktowane są jako przeszłość ludzkości, jako swego rodzaju druga natura, od której można się uwolnić za pośrednictwem transkultury. Przy tym transkultura w żadnym wypadku nie unieważnia naszego kulturowego „ciała” – zbioru symboli i nawyków, które mamy od urodzenia lub nabyliśmy w procesie wychowania. Przecież uczestnictwo w kulturze nie unieważnia naszego fizycznego ciała, lecz pomnaża jego symboliczne sensory. Ciało w kulturze nie znika, znika natomiast niewolnicza zależność od ciała. Tak samo jak wejście w obszar transkultury nie likwiduje znaczenia pierwotnych kultur, wręcz przeciwnie – wzmacnia poczucie ich specyfiki, ponieważ teraz każdy ich element

nie jest nieświadomie dziedziczony, jak tradycja, lecz stanowi przedmiot wolnego wyboru, tak jak artysta wybiera farby, żeby na nowo je skomponować na płótnie. Twórczość transkulturowa korzysta z palety wszystkich kultur. [...]

W paradygmacie transkultury sam wybieram, do jakich tradycji kulturowych dołączę i w jakim stopniu uczynię je swoimi. Najważniejsze, żeby nie zastygać w swojej „przyrodzonej” kulturze, lecz skupiać energię osobowości na wysadzeniu w powietrze wszystkich symbolicznych zależności, które stały się jej „drugą naturą”.

[...] Lata dwutysięczne – to stan zerowy i zagrożenie wybuchem. Postmodernistyczne nadęcie, okrągłość stylu i wyrastające z niego nowe zagrożenie, prawie-apokalipsa, wysublimowane gry wokół tego „prawie – nie prawie”. Technowitalizm i widmo bioterroryzmu. Splot śmiertelności i witalności: pierwsza wyodrębnia smak drugiej. Gwałtowna fala biegnąca przez cały współczesny etap rozwoju cywilizacji i grożąca niemal pionowym uderzeniem w połowie stulecia. Taka sama fala biegnie przez cały wielokulturowy świat, w którym umacniają się tendencje do destabilizacji, podważania tożsamości, samobójczych eksplozji kultur, których odłamki trafiają we wcześniej zamknięte obszary innych kultur.

Zerowy etap wymaga od nas wszystkich przekwalifikowania się: oprócz uprawianego zawodu musimy uczyć się profesji terrorysty, a jednocześnie opanowywać sztukę przetrwania w eksplodującym świecie. Tylko transkulturowa ludzkość, która potrafi wysadzać wewnątrz siebie zamknięte komórki kulturowe, ma szansę wyjść cało z eksplodującego rozwoju cywilizacji².

[Przełożyła Katarzyna Syska]³

2. Dziękuję Marusi Klimowej – pisarce, tłumaczce i krytykowi – za pytania, które pobudziły mnie do rozmyślań zawartych w tym artykule.

3. Przekład na podstawie publikacji w czasopiśmie „Звезда” 2006, nr 2.

Cebula i kapusta

Komunizm to odwrotność religii objawienia. Jego bezgrzeszny Eden albo bezklasowy „złoty wiek” nie jest pierwotnym, lecz finalnym stanem świata. Jednakże zmiana kierunku sakralnej „strzały czasu” nie dezaktualizuje przekonania o prawdzie ukrytej pod zwalami mrocznej egzystencji, nieopromienionej światłem sensu.

Cała sowiecka metafizyka zasadza się na nieustającym poszukiwaniu prawdziwych słów i motywacji, na zrywaniu masek. Maniakalna podejrzliwość komunizmu wynika z braku zaufania do zwykłego życia, bez spisków i ukrytych zamiarów. Jego inkwizytorski patos ma na celu ukazanie człowiekowi prawdziwego sensu jego losu. Dlatego przyznanie się do winy uznawano za „królową dowodów” – wierzono, że kryterium winy kryje się w duszy oskarżonego.

[...] Sowiecką metafizykę z jej poprzednikami łączyło przekonanie o istnieniu czegoś w rodzaju zbiornika sensów, które razem tworzą doskonałą harmonię. Zadaniem artysty było odtworzenie tej harmonii. Artysta nie tworzy, lecz ujawnia bytującą w wieczności prawdę. Dlatego, zgodnie ze sformułowaniem Bułhakowa, „rękopisy nie płoną” – bowiem spłonąć mogą jedynie ich blade i niezbyt wierne kopie, będące tymczasowymi wersjami nieśmiertelnego inwariantu, uniwersalnego pratekstu rozpuszczonego we Wszechświecie. Akt twórczy to powrót tego, co przemijające, do wieczności. Z tego powodu postulowane w komunizmie „twórcze” podejście do historii prowadzi do jej zawieszenia.

Taki system światopoglądowy można nazwać „paradygmatem kapusty”: zdejmując liść po liściu warstwy fałszywego bytu docieramy do głębia – głębi sensu. Ruch ducha jest tu dośrodkowy, a jego wektor skierowany jest wгłęb rzeczywistości, do jej tajemnego jądra, w którym kryje się sedno całego modelu kultury.

Warstwy rzeczywistości spowijające święte jądro są w zasadzie zbędne: przeszkadzają tylko w procesie przenikania do sensotwórczego centrum.

Klasyczny przykład „paradygmatu kapusty” to nowela Tołstoja *Śmierć Iwana Iljicza*. Jak wiadomo, Tołstoj na kartach tego utworu demaskuje „normalne” życie – karierę, rodzinę, codzienność – jako fałszywe, zepsute przez pełną hipokryzji cywilizację.

Dopiero śmierć otwiera człowiekowi oczy, zmuszając go do odpowiedzi na najważniejsze, ostatnie i jedyne pytanie, przed którym nie da się ukryć za „parawanami” kultury.

I to było najgorsze ze wszystkiego – to, że ona wciągała go nie po to, aby działać, ale po to, aby mógł patrzeć prosto w jej oczy, patrzeć jedynie na nią i w bezczynności męczyć się tylko straszliwie.

Pragnąc ratować się od tego stanu Iwan Iljicz szukał pocieszenia, szukał innego parawanu; zjawiał się ten inny parawan, na krótki czas Iwan Iljicz znajdował jak gdyby w nim ocalenie, ale natychmiast parawan nie to żeby zniknął, ale jak gdyby stawał się przejrzysty, jakby ona przenikała wszystko i nic nie mogło jej przysłonić¹.

W tym akapicie ujawnia się kwintesencja filozofii „dośrodkowej”: jeśli wszystko wokół to „parawan”, to po co się starać? Po co rodzina, dom, meble, zasłonki, które doprowadziły Iwana Iljicza do zguby? I skąd się w ogóle biorą te zasłonki i cała „materia” życia? Po co mamy pracować, oszczędzać, budować, tworzyć? Po co kultura i chytrze skonstruowana machina cywilizacji? „Po nic” – odpowiadał Tołstoj, wzywając świat do tego, aby stał się prostszy. Uwolniony bohater od kłamstw, Tołstoj rzuca go w tę chwilową niepowtarzalną sytuację prawdy, w której autentyczna, „pozaznakowa” rzeczywistość traci zbawienne „parawany” kultury i człowiek pozostaje sam na sam ze śmiercią.

Sztuka rewolucyjna wykorzystywała dla swoich celów metodę „apofatycznego”² zbliżenia do sakralnego centrum. „Zrywanie liści w poszukiwaniu głębia” – oto formuła takich słynnych dzieł jak *Obłok w spodniach* Władimira Majakowskiego czy *Niezwykłe przygody Julio Jurenito i jego uczniów* Ilji Erenburga.

Począwszy od powieści *Odwilż* tegoż Erenburga sztuka znów – już przez „liście” innej kultury – przedzierała się do środka. Dopiero upadek komunizmu pokazał, że była to „droga donikąd”. Ci, którzy mimo wszystko zdecydowali się dotrzeć do jądra odkryli tam pustkę, którą z taką zimną rozpaczą przedstawia w swoich tekstach Władimir Sorokin.

W tym miejscu wyeksploatowany już „paradygmat kapusty” ustępuje miejsca innemu paradygmatowi, w którym kultura zasadza się właśnie na pustce, tak zgubnej dla poprzedniego modelu³. Roland Barthes wspominał o cieście bez nadziei, ale dla nas – do pary kapuście – bardziej poręczna będzie pozbawiona środka cebula.

W „paradygmacie cebuli” pustka to nie cementarz, lecz źródło sensów. To kosmiczne zero, wokół którego nawarstwia się istnienie. Pustka, będąca jednocześnie wszystkim i niczym, stanowi centrum świata. Świat w ogóle może istnieć tylko

1. Lew Tołstoj, *Śmierć Iwana Iljicza*, przeł. Jarosław Iwaszkiewicz, w: *Opowiadania i nowele*, wyb., oprac. Ryszard Łużny, Wrocław 1985, s. 294.

2. Teologia apofatyczna dąży do wyrażenia absolutnej niepoznawalności Boga poprzez zanegowanie wszystkich dotyczących go wyobrażeń i pojęć jako niezdolnych do oddania jego natury.

3. O twórczym potencjale pustki we współczesnej sztuce rosyjskiej zob.: М. Эпштейн, *Пустота как прием. Слово и образ у Ильи Кабакова*, „Октябрь” 1993, 10, s. 177–192.

dlatego, że w środku ma pustkę: ona strukturyzuje byt, nadaje rzeczom kształt i pozwala im funkcjonować.

To ta sama „twórcza pustka”, na której opiera się kanon taoizmu:

[...] trzydzieści szprych w jedno się łączy koło; / dzięki pustej przestrzeni między nimi powóz się toczy. / Naczynie powstaje z połączenia gliny; / dzięki pustej przestrzeni wewnątrz ma zastosowanie. / Budując dom, wykuwa się okna i drzwi, / dzięki pustej przestrzeni można go używać. / Chociaż z Bytu płyną korzyści, / to dzięki Nicości można ich doświadczyć⁴.

Zdawać by się mogło, że to egzotyczny kontekst. Nie jest jednak przypadkowy. „Paradygmat cebuli” jest bliski taoizmowi. Na przykład w głównym monologu Stalkera w filmie Tarkowskiego znajduje się cytat z 76 paragrafu *Księgi Drogi i Cnoty* Lao-tsy:

Człowiek za życia jest słaby i wiotki, / kiedy umrze, staje się twardy i mocny. / Rośliny za życia są słabe i miękkie, / kiedy umrą, usychają i więdną. / Dlatego też kto silny, podąża za śmiercią; / kto słaby, podąża za życiem⁵.

Ta pochwała słabości przeciwstawia się impulsowi woli, tak ważnemu w „paradygmacie kapusty”. Dążenie do sakralnego jądra niszczy zewnętrzne, „fałszywe” warstwy bytu; przykazanie bożego szaleńca, głupkowatego Stalkera u Tarkowskiego brzmi bardzo taoistycznie – to pokorne niedziałanie. Takiej postawie obca jest myśl o zniszczeniu starego świata w imię nowego, ponieważ nowy świat sam się rodzi lub wyrasta ze starego. Trzeba tylko nie przeszkadzać mu rosnąć.

W „paradygmacie kapusty” chaos znajduje się na zewnątrz, a porządek wewnątrz, w „paradygmacie cebuli” natomiast chaos stanowi sedno świata, „twórczą pustkę” Prigożyna (Ilya Prigogine), z której wyrasta kosmos. Dlatego w tym wypadku ruch nie jest dośrodkowy, lecz odśrodkowy, skierowany na zewnątrz: sensów się nie odkrywa, nie są objawiane, lecz konstruowane. [...]

Na tym gruncie wyrosła cała plejada „łagodnych” pisarzy, a za ich patriarchę słusznie uważany jest Wieniedikt Jerofiejew. [...]

[...] Słabość jako kategoria kultury na różne sposoby funkcjonuje w utworach twórców najnowszej literatury rosyjskiej rozmaitych kierunków, dla których jednak wspólny jest demonstracyjny infantylizm, będący świadomą artystyczną postawą (tym różni się od specyficznej „dziecinności” socrealizmu, który swojej „dziecinności” nie dostrzegał, szczerze uważając sam siebie za poważną, dorosłą sztukę).

4. Lao-tsy, *Wielka Księga Tao*, przeł. Jarosław Zawadzki, wyd. My book 2004, <<http://biblioteka.kijowski.pl/antyk%20azjatycki/03.%20lao-tsy%20-%20tao%20te%20king.pdf>>

5. Lao-tsy, *Wielka Księga Tao*.

Zmieniwszy się w dziecko, autor „łagodnej plejady” z ostatecznie ukształtowanego i domkniętego świata dorosłych ucieka w ów przejściowy nastoletni stan, w którym jest jeszcze nadzieja na to, że się dorośnie, posiadzie jakiś sens, obrośnie „metafizycznym tłuszczkiem”.

[...] Dostrzegłszy własną słabość, komunizm uwalnia się z „paradygmatu kapusty”. Wczorajszy wróg staje się niemal sojusznikiem i wchodzi z rzeczywistością w mistyczne relacje znane nam już z historii obrazu: okazuje się, że rzeczywistość nie jest czymś danym, nie jest zewnętrznym obiektem, lecz skutkiem ukierunkowanych wysiłków.

Kształtując rzeczywistość na swój obraz i podobieństwo, komunizm niweczy własne podstawy. Zamiast ewolucji i nieuniknionej zmienności formacji społecznych pojawia się koncepcja mnogości światów, konkurujących ze sobą rzeczywistości.

Ów „przewrót kopernikański” w sowieckiej metafizyce pozbawił ją sensu, ale nie metod. W „paradygmacie cebuli” natomiast z wielkim zainteresowaniem przypatrywano się komunistycznemu doświadczeniu „budowania świata” i zagospodarowania „obszarów duszy”. Przecież praktyki te łatwo powiązać z koncepcją „konstruowanej” rzeczywistości, do której percepcji reżim totalitarny przygotowuje lepiej niż demokratyczny.

A tak powyższą tezę rozwija Wiktor Pielewin, polemizując ze mną zresztą co do „metafizycznego aspektu sowieckości”:

Świat sowiecki był tak przesadnie absurdalny i przemyślnie niedorzeczny, że nawet pacjent kliniki psychiatrycznej nie mógł uznać go za ostateczny kształt rzeczywistości. Dochodziło więc do tego, że w świadomości mieszkańców Rosji, zresztą niekoniecznie inteligentów, bez ich pragnienia i udziału wykształcało się dodatkowe, całkowicie niefunkcjonalne psychiczne piętro, specyficzna dodatkowa sfera pojmowania siebie i świata, którą w naturalnie rozwijającym się społeczeństwie posiadają tylko nieliczni. [...]

Związek Sowiecki wiódł swój nędzny żywot daleko od normalnego życia, ale za to daleko od Boga, którego obecności nie zauważał. Żyjąc na najbliższej od Edenu położonym śmietniku, ludzie sowieccy zalewali tanim winem „Kaukaz” swoje przemocą otwarte duchowe oczy...⁶

Metafora „dodatkowego piętra” jest niezwykle charakterystyczna dla odśrodkowego modelu kultury, w którym nie poszukuje się ukrytej istoty świata, lecz tworzy się sensory w specjalnie „nadbudowanej” do tego celu sferze rzeczywistości. W Rosji krach komunizmu doprowadził do uwolnienia tego dodatkowego „psychicznego” piętra, które teraz „paradygmat cebuli” próbuje przejąć. [...]

6. Виктор Пелевин, *Омон Ра*, „Знамя” 1992, nr 5, s. 62.

W „paradygmacie kapusty” sztuka stanowiła narzędzie do odnalezienia i poznania rzeczywistości.

W „paradygmacie cebuli” sztuka to rodzaj magii, mechanizm wypracowujący rzeczywistość, bo wszyscy żyjemy w wymyślonym świecie.

Chronotop mirażu: różnice między dwoma paradygmatami wynikają z ich odmiennego stosunku do czasu i przestrzeni. Dla „paradygmatu kapusty” najważniejszy był bez wątpienia czas. Komunizm, z jego wiarą w historyczną konieczność postępu, wiedział, że czas działa na jego korzyść. Ale ponieważ w tym eschatologicznym modelu czas miał początek i koniec, starano się go jak najszybciej przeżyć. Przecież czas był skończony, więc można było go wyczerpać, jak piasek w klepsydrze: im mniej zostanie go na górze, tym szybciej historia dobiegnie końca i nastąpi wieczność. Ciągły pośpiech (*Czasie, naprzód!*) wiązał się z przekonaniem, że każda przerwa, każdy przestój czy zastój – to zdrada wobec przyszłości. Wszyscy popędzali czas – od Majakowskiego, który obiecał „zajeździć kobyłę historii”, do Gorbaczowa, który rozpoczął pierestrojkę wezwaniem do „przyspieszenia”. Żeby czas mijał szybciej, zagęszczano go, komasując w plany pięcioletnie, które następnie realizowano przedterminowo – w cztery lata, a to pozwalało o kolejny rok skrócić dystans do wieczności.

W „paradygmacie kapusty” czas traktowano z zapałem i gorączkową niecierpliwością, przestrzeń natomiast dość chłodno. Przestrzeń była semantycznie neutralna, homogeniczna i równoznaczna w każdym swoim odcinku. [...]

Przestrzeń uważano za surowiec pierwotny, magazyn bezkresnego obszaru przeznaczony do dalszej obróbki, w wyniku której nastąpi wyposażenie tego bezkresu w przedmioty i nadanie mu sensu. [...] Nieprzetworzona, „dzika” przestrzeń wydawała się chaosem, pustką przeżerającą na wskroś „uprawny” grunt rzeczywistości.

W „paradygmacie cebuli” radykalnie zmienił się stosunek do czasu: klepsydrę zastąpił cyferblat ze wskazówkami. Czas linearny, biegnący z przeszłości ku przyszłości, ustąpił miejsca czasowi cyklicznemu, w którym nieustannie reprodukuje się terażniejszość. Ponieważ zniknął punkt końcowy, zmianie uległa też skala: z makroświata, w którym miarą temporalną były epoki i formacje ekonomiczne, czas przeniósł się do mikroświata, w którym mierzy się go sekundami. Nie dąży się do przeżycia, zakończenia czasu, lecz do wydłużenia go poprzez wydzielanie coraz mniejszych odcinków temporalnych. Czyste trwanie zastępują „wybuchające” momenty, które wyrastają na pniu „dziś” jak pierścienie drzewa.

W „paradygmacie cebuli” przestrzeń traktuje się tak samo, jak czas: strukturyzuje się ją i dzieli na coraz mniejsze kawałki. Zamiast czystej rozciągłości prześcieradła mamy patchwork. Odrywanie i zagospodarowywanie swoich „kawałków” prowadzi do pomnożenia granic.

W „paradygmacie kapusty” granica była tylko jedna – państwowa. Pełnią uniwersalną funkcję, dysponowała pełną gamą sensów – od politycznych do metafizycznych. [...]

W „paradygmacie cebuli” zmienia się znaczenie granicy. Ważne jest nie tylko to, co dzieje się po obu jej stronach – wagi nabiera sama granica. Granica wypukła wszelkie różnice – polityczne, narodowe, religijne, kulturowe, artystyczne.

Im więcej granic, tym bardziej powiększa się strefa przygraniczna. Fragmentaryzacja przestrzeni nie prowadzi do izolacji, lecz do intensyfikacji kontaktów. Świat staje się jednocześnie coraz mniejszy i coraz bardziej różnorodny.

Jeśli w „paradygmacie kapusty” ową „różność” uważano za przeszkodę na drodze do uniwersalnego wspólnego celu, to w „paradygmacie cebuli” uczyniono ją przedmiotem pogłębionej medytacji. Najważniejsze zjawiska zachodzą na granicy między państwami i narodami, nauką i religią, sztuką i życiem, naturą i kulturą, mężczyzną i kobietą, świadomością i podświadomością, ale przede wszystkim między różnymi rzeczywistościami.

Ponieważ w „paradygmacie cebuli” rzeczywistość jest produktem sztucznym, nic nie stoi na przeszkodzie, żeby ją „produkować” według drobiazgowo opracowanych w sztuce metod. A jeśli tak, to mogą współistnieć różne rzeczywistości, które będą walczyć o wpływy, o dusze, o „psychiczne piętra”. W epoce masowych mediów ta walka będzie się toczyć w eterze. Właściwie już się toczy. Nie na darmo lała się krew na wieżach telewizyjnych Bukaresztu, Wilna i Moskwy. Wojnę wygrywają nie czołgi, lecz obrazy, przynajmniej od momentu, kiedy nauczyły się tworzyć rzeczywistość, a nie odtwarzać ją. [...]

1994

[przełożyła Katarzyna Syska]

Postsowieckość ≠
poskolonialność ≠
postimperialność,
czyli co robić po końcu historii?

[...] Postaram się poniżej rozważyć pewne przyczyny naturalnej nieobecności intelektualnej refleksji nad postsowieckim doświadczeniem, tożsamością i imaginariem, ale też poziomu świadomości ukształtowanego już postsocjalistycznego dyskursu. Pragnę to przy tym uczynić z perspektywy zewnętrznej. W procesie artykułowania tych poglądów podejmę dialog z kilkoma najbardziej symptomatycznymi według mnie pracami na ten temat napisanymi w ostatnich latach przez zachodnich uczonych i autorów reprezentujących świat postsowiecki. [...]

W ostatnim czasie przeżywająca wyraźne bankructwo sowietologia [...] – we wszystkich swych bardziej lub mniej niewinnych i apolitycznych odgałęzieniach – podjęła próbę odnowy i zawłaszczenia pewnych współczesnych dyskursów teoretycznych, usiłując zastosować je do badania przestrzeni postsowieckiej, która w oczach Zachodu zyskała nie tylko ideologiczne, ale też etnokułturowe, religijne i inne znaczenia. Jak na razie nie całkiem udaną próbą stworzenia na ruinach sowietologii takiej nowej dyscypliny stały się studia eurozjatyckie – zróżnicowany konglomerat mikrodyscyplin ukształtowany na miejscu dawnej regionalistyki, dziedziny wiedzy dominującej podczas zimnej wojny – powiązane z nowymi tendencjami w dziedzinie studiów kulturowych, etnicznych, mniejszościowych itp.

Jeszcze jednym z dyskursów, który miał zapełnić lukę powstałą po upadku sowietologii, okazała się teoria postkolonialna. Jaskrawym tego przykładem może być napisany przed ponad dziesięć laty artykuł Davida Chioni Moora *Czy post- w postkolonialnym post- jest tym samym, co w postsowieckim?*¹, w którym postowieckość analizowana jest z perspektywy dyskursu postkolonialnego, którego obiektem w dość niejasnej interpretacji są jednocześnie Algieria i Ukraina, Filipiny i Węgry i który nie uwzględnia różnicy między drugim i trzecim światem, lewituje w oderwaniu od ich lokalnej historii, geopolityki i wcielonej

1. D.Ch. Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*, PMLA 2001, 116.1, s. 111–128.

w życie polityki wiedzy, a także nie dostrzega specyficznej konfiguracji różnic między imperialnością i kolonialnością w świecie nowoczesności. [...]

Istnieją głębokie metodologiczne uzasadnienia sprzeciwu wobec prostego wykorzystania teorii postkolonialnej do analizy przestrzeni postsowieckiej. Dyskurs postkolonialny usytuowany jest w ramach typowego dla nowoczesności subiektywno-obiektywnego dualizmu i ciąży ku opisowemu modelowi wiedzy. W fundamentalnym sensie odtwarza on kolonialność wiedzy, czyli aktualizuje globalny system produkcji, legitymizacji i dystrybucji wiedzy istniejący już od pięciu stuleci i ściśle powiązany z powstaniem i przemianami współczesnego/kolonialnego świata. Studia postkolonialne, nie przekształcając charakterystycznych dla nowoczesności kategorii postępu i rozwoju, badają kolonializm i jego konsekwencje, nie zaś kolonialność, a tym bardziej nie podejmują próby praktykowania dekolonizacji².

Sferą aplikowania teorii postkolonialnej były tradycyjnie dawne kolonie kapitalistycznych zachodnich imperiów drugiej (świeckiej) nowoczesności (a w XX wieku tak zwany trzeci świat). Natomiast drugi świat, który sam był rezultatem rozwoju marginalnego dyskursu zachodniej nowoczesności, pozostawał do niedawna poza zasięgiem teorii postkolonialnej i wręcz poza kręgiem zainteresowań studiów kulturowych. Wprowadzając ten świat w nowy dychotomiczny układ Wschód–Zachód albo Północ–Południe, od razu komplikujemy go i doprowadzamy do destrukcji myślenia binarnego – zaczyna bowiem na ten układ oddziaływać dziwny czynnik, który równocześnie występuje jako kolonizator i kolonizowany i nie jest w stanie do końca stać się elementem żadnej z tych umownych skrajności. Zamiast tego generuje on dodatkowe oksymoroniczne kategorie – takie jak „biedna Północ”, która nie równa się wszak ani biednemu lub globalnemu Południu, ani Południu biednej Północy (jeśli mowa o wielu byłych republikach ZSRR).

Rozczarowanie trzeciego świata wywołane tym, że drugi świat nie był w stanie spełnić swojej misji, to także nie do końca uświadomiony i zaniedbany poznawczo fenomen. Intelktualiści trzeciego świata rzadko stawiają znak równości między kolonializmem i socjalizmem (lub między drugim i trzecim światem). W tym sensie upadek socjalistycznego paradygmatu był katastrofą nie tylko dla nas, ale i dla tych, którzy się z nami równali. To prawda, że szybko znaleźli oni inne modele rozkładu ról, ważne jednak, że i świat postsocjalistyczny, i w szczególności Rosja stały się nowymi niewiadomymi, jak gdyby niedziałającymi, upasywnionymi agensami. W kontekście kryzysu lewicowych ideologii Aleksiej Pienzin precyzyjnie konstatuje niesymetryczność świata postsowieckiego w zestawieniu

2. M. Tlostanova, *Gender Epistemologies and Eurasian Borderlands*. Palgrave Macmillan, New York 2010.

z postkolonialnością i postfordyzmem³. Przecież sowieckość przez wielu akurat na początku rozpatrywana była i na Zachodzie, i w trzecim świecie jako ratunek przed fordyzmem i kolonializmem.

Poczuwszy się zwycięzcą, Zachód nie uznał za możliwe ani za przyzwoite, aby pobity wróg mógł przetrwać po bohaterskim zwycięstwie narracji kapitalistycznej nad socjalistyczną. Jennifer Suchland sformułowała to odczucie naszego nieistnienia w świecie w nieco przekształconej formule zapożyczonej od Gayatri Chakravorty Spivak: czy postsocjalistyczne podmioty potrafią mówić?⁴ Z naszej perspektywy tę manifestację współczucia można przekształcić w pytanie retoryczne: co to znaczy być pustką, być niczym i nikim w nowej architektonice świata? Co znaczy rozumieć, że narracja drugiego świata została już historycznie zamknięta, zwycięstwo odnieśli „wrogowie” i nikt nie oczekuje, że zwyciężony się odrodzi i będzie naprzykrzać się światu absurdalnymi żądaniami, aby przyznać mu prawo do istnienia?

W końcu w dyskursach trzeciego świata obserwuje się dziś także dążenie do zachowania monopolu na rolę ofiary i cierpienie, które wyklucza poszukiwanie zbieżności i dialogu z innymi Innymi, włącznie ze światem postsocjalistycznym. Owa negatywna rywalizacja jest bezpośrednim rezultatem beżmyślnego podążania za logiką nowoczesności z jej agonistycznym podejściem do wszystkiego, która uniemożliwia jakikolwiek dialog. Postsocjalistyczne dyskursy także nie przyjmują teorii postkolonialnej bezwarunkowo, albowiem rządzi nimi postawa imperialna (szczególnie w Rosji) lub nacjonalizm (w pozostałych przestrzeniach), nacechowana nad wyraz wątpliwej proveniencji dumą z dawnej wysokiej pozycji drugiego świata w hierarchii nowoczesności. Prowadzi to do proliferacji mitów, ksenofobii, rasizmu.

Co kryje się za tym brakiem zrozumienia? To, że my wszyscy – i trzeci świat, i dawny świat socjalistyczny, i nawet Zachód/Północ – w różnym stopniu skażeni jesteśmy formami globalnej kolonialności⁵ jako nieodłącznej cechy nowoczesności. Konsekwencją jest bezkrytyczne przyjęcie istniejącej w tym świecie hierarchii, gdzie wszyscy mają wyznaczone miejsce, i ludzie, nawet ci, którzy są z tego miejsca zadowoleni (jak w przypadku wielu europejskich krajów postsocjalistycznych, które stały się państwami serwilistycznymi, obsługującymi „prawdziwych” Europejczyków), są na śmierć przerażeni na myśl, że ich pozycja w tej hierarchii może zostać obniżona. To także przypadek

3. A. Penzin, *Post-Soviet Singularity and Codes of Cultural Translation*. „The Latvian Center for Contemporary Art” <<http://old.lcca.lv/e-texts/17/>> (10.08.2011).

4. Дж. Сухланд, *Существует ли постсоциалистическая критика?* „Личность. Культура. Общество” 2011, nr 3–4.

5. М.В. Тлостанова, *ДекOLONиальный проект: от политической деколонизации к деколонизации мышления и сознания*, „Личность. Культура. Общество” 2009, nr 1.

Rosji – bezrefleksyjne połączenie odrazy do światowego Południa i strachu, że zaczniemy być kojarzeni z nim z pozycji paternalistycznej protekcjonalności. Z drugiej strony sytuują się nieustanne próby ukrycia za tęczą imperialistyczną mitologią okrutnych ekscesów rosyjskiego i sowieckiego kolonializmu.

Aleksiej Pienzin rozważa specyficzne przekształcanie się dyskursu i wrażliwości postkolonialnej w przestrzeni postsowieckiej⁶. Rosjanie stają się dzisiaj nowymi subalternami, cierpiącymi na nieprzepracowany kompleks przegranej bitwy, utraconej wielkości związanych z przemianami sowieckiej wersji nowoczesności, co kompensuje im jedynie wątpliwa retoryka geograficznego rozmachu. Jednak jeśli Pienzin zapisuje tę wrażliwość w kodzie analogicznym do postkolonialnego, przypuszczam, że odzwierciedla ona mimo wszystko świadomość postimperialną, chociaż należy tu wziąć poprawkę na szczególny status imperium – Janusa o dwóch obliczach⁷. Postsowiecki podmiot rzeczywiście doświadcza kompleksu postkolonialnego, jednak w zdeformowanej postaci – ponieważ pozostaje dziś pod bezpośrednią presją okrutnej globalnej kolonialności, której już od dawna niepotrzebna jest żadna kolonizacja, która uzyskała już dziś charakter wirtualny, nie stała się jednak dzięki temu mniej przytłaczająca ani mniej totalna.

Specyficznym problemem wielu postsowieckich intelektualistów, wynikającym w znacznej mierze z działania zewnętrznych odmian imperialności i braku obycia z badaniami kulturowymi (nie mylić z zasadniczo apolityczną i abstrakcyjną kulturologią!), jest ślepotą wobec ciemnych stron nowoczesności – wobec kolonialności. Dlatego też skłonni są oni do kodowania różnych odmian postaw imperialnych jako postkolonialnych. Nie jest to przesadnie uczciwe, ponieważ uniemożliwia dostrzeżenie różnicy w hierarchii władzy między swoim i obcym i przekształca „swoje” w ofiarę, w subalterna i absolutnie uniemożliwia dostrzeżenie Obcego, całkowicie anihilując jego obecność, a wraz z nim kasując winę i odpowiedzialność Swojego – nieważne, przypadkową czy zamierzoną.

Dyskurs postkolonialny w większości wariantów konceptualnie jest bliski marksizmowi, teorii krytycznej, podczas gdy postsowiecki intelektualista najczęściej jest sceptycznie nastawiony wobec takiego sposobu myślenia, ponieważ przydarzyło mu się, że na własnej skórze musiał doświadczyć wszystkich atrakcji wynikających z wcielonych utopii – i nie wierzy już w samą możliwość praktycznej realizacji komunistycznych haseł. Antykapitalistyczna i antyimperialna krytyka zawsze były ważnym elementem dyskursu postkolonialnego, zaś postkomunizm raczej nie zechce się podpisać pod takimi dążeniami nawet dzisiaj, kiedy euforia już opadła i dawny socjalistyczny świat świetnie rozumie,

6. Penzin, *Post-Soviet Singularity and Codes of Cultural Translation...*

7. М.В. Тлюстанова, *Постсоветская литература и эстетика транскультурации*, УРСС, Москва 2004.

jaką starannie zdefiniowaną rolę przypisano mu w nowej globalnej architektonice świata. Według Jennifer Suchland „produkowanie wiedzy w ramach badań regionalnych i ideologiczne konstrukty zimnej wojny doprowadziły do tego, że drugi świat stał się bezkrytyczny, zaś trzeci świat – skrajnie krytyczny wobec Zachodu. Po zakończeniu zimnej wojny owa uproszczona geoideologiczna stratyfikacja przetrwała jednak i nadal określa to, jakie kulturowe i historyczne zjawiska kojarzone są z krytyką społeczną”⁸. Zgodnie z nawykami binarnego myślenia przestrzeń postsowiecka musi albo bezwarunkowo przyjąć liberalizm i kapitalizm jako nie posiadające alternatywnych rozwiązań warianty organizacji współczesnego świata, albo powrócić do idealizowania socjalistycznych mitów, włącznie z tymi, które zdefiniowały relacje imperialne i kolonialne. Na przykład mit proletariackiego internacjonalizmu i postępu krajów rozwijających się pod egidą ZSRR jako ważna część sowieckiej retoryki, która szybko przekształciła się w zamkniętą utopię, a może i od zawsze była właśnie taka, jeśli spojrzeć na nią z ciemnej kolonialnej strony, ponieważ bolszewicy, jak uważa Kalpana Sachni, chcieli obalić carat, ale równocześnie nie zamierzali utracić imperialnej pozycji⁹.

Nowoczesność w XX wieku przejawiała się w dwóch formach: liberalno-kapitalistycznej i socjalistyczno-etatystycznej. Każda z nich posiadała swoją ciemną stronę – własną formę kolonialności. W domenie owej ciemnej strony sowieckiej nowoczesności został wykonstruowany sowiecki obywatel drugiego gatunku – nie bacząc na internacjonalistyczne slogany, uparte głoszenie dążenia do wymieszania ras zmierzającego do stworzenia przyszłego sowieckiego Metysa o nijakiej tożsamości etnicznej, ukształtowanego przez rosyjską kulturę i sowiecką ideologię. Podwójne standardy działały także w tej sferze, w której retoryce propagowano konieczność obalenia statusu kolonialnego, a w rzeczywistości budowano niewidoczne, lecz trwałe granice, mury i szklane sufity, uniemożliwiające kolonialnemu podmiotowi uzyskanie równych praw, samodzielności i równego startu w sferze edukacji, indywidualnych karier, samorealizacji. W efekcie zrodziła się skrajnie problematyczna sowiecka kolonialna tożsamość, która ma wiele wspólnego z postkolonialną, rozdwojoną negatywną samoidentyfikacją ufundowaną na braku zadomowienia i stałym byciu pomiędzy. Do dzisiaj aktywna jest także nieprzepracowana neoimperialna nostalgia, włączająca taki typ wrażliwości, który można nazwać syndromem fontanny „Przyjaźń Między Narodami” z filmu *Świat się śmieje*. I jak zwykle spóźnione okazują się usiłowania polityki kulturalnej postsowieckiej Rosji zmierzające do uratowania i zakonserwowania kurczącej się

8. J. Suchland, *Is postsocialism transnational?* „Signs. Journal of Women in Culture and Society” 2011.

9. K. Sachni, *Crucifying the Orient*, White Orchid Press, Bangkok 1997.

jak u Balzakovskiego jaszczura i niknącej w oczach postsowieckości jako wyobrażeniowej wspólnoty – językowej, duchowej, aksjologicznej kulturowej itp.

W warunkach globalnej kolonialności Rosja szczególnie wyraźnie przeżywa dawne odczucie kolonialności mentalnej i kulturowej. Aleksiej Pienzin nazywa to przesuniętą (wyjętą z lokalności) postkolonialnością bez kolonizacji¹⁰. Z mojej perspektywy ów specyficzny kompleks łatwiej da się wyjaśnić przy użyciu pojęcia imperialnej odmienności, czyli uzmysłowienia różnicy pomiędzy zwycięskimi kapitalistycznymi imperiami zachodniej ponowoczesności i tymi, które przegrały z nimi walkę, pozostając nadal imperiami, jednak uzyskując specyficzny status imperialnej odmienności i stając się poniekąd w wyścigu nowoczesności bytami drugiego gatunku. Imperialna odmiennosc dzieli się na wewnętrzną i zewnętrzną. *Wewnętrzna* dotyczy tych imperiów, które przegrały walkę w świecie nowoczesności i przekształciły się w Południe Europy¹¹ – są to Hiszpania, Włochy i Portugalia. Natomiast *zewnętrzna odmiennosc imperialna* dotyczy nie całkiem zachodnich, nie całkiem kapitalistycznych albo w ogóle niekapitalistycznych imperiów nowoczesności. To Imperium Osmańskie i przede wszystkim Rosja, w których ukształtowała się logika pościgu, ogromna liczba psychologicznych kompleksów, niemal schizofrenicznych kolektywnych pułapek, ideologii obłąkanej twierdzy, albo też mitologii zwycięstwa wbrew porażce. Owym niewystarczająco przepracowanym problemom i wewnętrznie sprzecznej subiektywności towarzyszą niezwykle interesujące reakcje artystyczne. Tego rodzaju ogarniająca wszystko, niewidoczna kolonialność wyraża się w sferach codzienności, wiedzy i myślenia. To kompleks zewnętrznej imperialnej odmienności, który jest o wiele bardziej bolesny niż jakiegokolwiek kompleksy postkolonialne. Rosja prezentuje się przy tym jako szczególny rodzaj imperium – Janus o dwóch obliczach: na jednej z jego twarzy, zwróconej ku Zachodowi, dostrzec można brak pewności siebie, na drugiej, zwróconej na Południe i Wschód widnieje obraz karykaturalnie cywilizatorski. Jest to imperium bogate, chociaż biedne, obarczone specyficzną dla niego misją, choć jej nierealizujące, imperium z długoletnią, choć niezbyt bogatą historią przyswajania z zewnątrz określonych elementów nowoczesności, które jednak czyni to na odmiennych podstawach – niekapitalistycznej, niezachodniej, niezwiązanej z zachodnim chrześcijaństwem i nie w pochodzącym z łaciny języku.

Rosja w relacjach z Zachodem przez długi czas pozostawała w sytuacji globalnej kolonialności – nie była to jednak sytuacja prostego kolonializmu. I w tym sensie mentalna kolonizacja nie jest prerogatywą jedynie postkolonialnego dyskursu opisującego rzeczywistość. To choroba, którą można dostrzec we wszystkich warstwach społecznych i w każdym społeczeństwie. Zmienia się jedynie treść

10. Penzin, *Post-Soviet Singularity and Codes of Cultural Translation...*

11. R. Dainotto, *A South with a View: Europe and Its Other*, „Nepantla” 1.2. (2000), s. 375–390.

owego prania mózgow – od chrześcijaństwa do misji cywilizacyjnej, od liberalizmu do komunizmu, od konsumpcji do terrorofobii itp. Zawsze jednak niezmienna pozostaje retoryka zbawienia ukrywająca kolonialną logikę kontroli, dominacji i podporządkowania, misjonarski syndrom paradygmatyczny dla współczesnej/ kolonialnej matrycy władzy.

Bezwyjściowość imperialnej odmienności była przez kilka stuleci specyficznym rosyjskim problemem – na długo przed rozpoczęciem walki między kapitalizmem a socjalizmem. Zachodni – marginalny – dyskurs socjalistyczny nakładał się na istniejącą już imperialną odmiennosc, rodząc konstrukty i retorykę sowieckiej (i szerzej – socjalistycznej) nowoczesności wynikającej ze znanych, chociaż opartych na innej logice kolonialnych podstaw. Sytuacja takiego podporządkowanego czy będącego rodzajem subalternum imperium, niezbyt pewnego siebie w obliczu Europy i Zachodu i na różne sposoby kompensującego tę niepewność, włącznie z projekcją zdeformowanych zachodnich dyskursów skierowanych przeciwko własnym kolonialnym Innym, rodzi także zniekształcone formuły postaw postkolonialnych. Widać to szczególnie wyraźnie na przykładzie tych „kolonii”, które w większym stopniu mogłyby pretendować do przynależności do Europy, choćby nawet w roli bytu podporządkowanego (drugorzędno Europejczyka), jak na przykład państwa nadbałtyckie, oraz tam, gdzie trudno skonceptualizować różnice – lub wręcz nie da się tego uczynić – w kategoriach rasowych czy etnicznych (kraje słowiańskie). Pojęcia imperialnej i kolonialnej odmienności powodują eksplozję liniowych historycznych narracji, których ostatnim akordem był upadek ZSRR (stąd też bierze się popularna teza o postswieckości jako kategorii czasowej, nie zaś przestrzennej), co pozwala stworzyć bardziej zniuansowany obraz nowoczesności/kolonialności obejmujący także jej dzisiejszy globalny wymiar. W tej sytuacji przekształcenie się Rosjan w krajach nadbałtyckich czy słowiańskich w nowych subalternów odpowiada nie tylko powszechnej logice postkolonialnej, którą łatwo zaobserwować w Indochinach i Hongkongu, lecz związane jest także ze szczególnym statusem Rosji jako imperium-subalternum naznaczonym imperialną odmiennością i starannie ukrywanym brakiem pewności siebie. Kompleks imperialnej odmienności posiada naturę rewanżystowską i wyklucza możliwość solidarności z kimkolwiek – ani ze światowym Południem, ani ze światową Północą.

Rosyjskie/sowieckie imperium z jednej strony usiłowało skonstruować własny odmienny wariant nowoczesności – imperium prawosławne, następnie świat sowiecki i szerzej – socjalistyczny. Z drugiej strony konkretne strategie budowania rosyjskiej/sowieckiej nowoczesności powinny były odpowiadać zachodniej metanarracji, ponieważ mimo że miały pretensje do samodzielności, były jej produktem, były od niej zależne i kopiowały jej najogólniejsze reguły – progre-

sywizm oraz sposoby deformowania i inwersji praw człowieka¹², naśladowczy imperializm i zapożyczone dyskursy wtórnego orientalizmu czy karykaturalnego europocentryzmu¹³ itp. W rezultacie w samej Rosji królował kompleks wtórnego i pozbawionego pewności siebie Europejczyka, w Azji Środkowej – samoorientalizacja, na Kaukazie – samowybielanie, samousprawiedliwianie, co wiodło w ślepy zaułek, doprowadziło do stagnacji politycznych i społecznych alternatywnych ruchów i akcji.

Rosyjski paradygmat ścigającej się, doganiającej Zachód modernizacji od czasu do czasu zastępowany był – jak to widzimy także dzisiaj – przez odmowę przyjmowania wszystkiego co zachodnie i zdążanie w kierunku nacjonalizmu, szowinizmu i braku tolerancji. Dwulicowe imperium miało poczucie, że jest kolonią Zachodu, „przebrany we francuski strój Tatarzynem” (jak pisał Kłuczewski¹⁴). Kompleks przebranego Tatarzyna był kompensowany w koloniach poprzez prezentowanie wizerunku rosyjskiego/sowieckiego kolonizatora jako prawdziwego Europejczyka, nosiciela cywilizacji, nowoczesności, socjalizmu, postępu itp. I był przeciwstawiany „zacofanej” miejscowej ludności, którą jakoby należy ucywilizować, przekształcić w ludzi radzieckich, przypisać im wysrane z palca narodowe taksonomie, które i tak nie były w stanie ukryć mizantropicznego sceptycyzmu, jak określił to Nelson Maldonado-Torres¹⁵ – czyli nieustającego zwątpienia w ich ludzką naturę. Takie zdezwuowanie ludzkiego życia stało się przyczyną najróżniejszych psychologicznych reakcji – od utraty instynktu samozachowawczego do wszechogarniającego strachu, sytuowania się na niezdefiniowanej ideowo pozycji trickstera opierającej się na deprecjacji autorytetu, władzy, chytrych i ironii zabarwionymi postawami antysowieckimi i antykolonialnymi. W takim fundamentalnym sensie carskie imperium i ZSRR są bytami bliźniaczymi. Nowe imperium stanowi kontynuację poprzedniego – posiada takie samo ciemne kolonialne oblicze, o którym nie mówi się nawet dzisiaj (przecież ZSRR zręcznie wypożyczonował się jako „imperium działań afirmatywnych”¹⁶ na całym świecie), prezentuje się jako podmiot stymulujący nieustający ogólnoswiatowy wyścig i kraj eskalujący swoje geopolityczne apetyty. [...]

12. F.J. Hinkelammert, *The Hidden Logic of Modernity: Locke and the Inversion of Human Rights*, „Worlds and Knowledges Otherwise”. A Web Dossier, vol. 1, dossier 1, 2004, <http://www.jhfc.duke.edu/wko/dossiers/> (10.08.2011).

13. Tlostanova, *Gender Epistemologies and Eurasian Borderlands*. Palgrave Macmillan, New York 2010.

14. В. Ключевский, *Курс русской истории*. Альфа-Книга, Москва 2009.

15. N. Maldonado Torres, *On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept*, „Cultural Studies” 21, nr 2–3, March/May (2007), s. 240–270.

16. T. Martin, *Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Cornell University Press, Ithaca and London 2001.

Jedyna uzasadniona sfera zastosowania teorii postkolonialnej do analizy przestrzeni postsowieckiej to przypadek nieeuropejskich i do tego niechrześcijańskich kolonii Rosji/ZSRR. Na tych terenach są wyraźnie obecne dyskursy europocentryzmu, orientalizmu, rasizmu, misji cywilizacyjnej, mizantropicznego sceptycyzmu, podwójnej świadomości, psychologicznych kompleksów i ich chorobliwych kompensacji, językowego kolonializmu i wszystkich pozostałych postkolonialnych „atrakcji”. I na dodatek w sposób jeszcze bardziej wyrazisty manifestuje się tam fundamentalny dla kolonializmu element, starannie skrywany i niemal niedostrzegalny we wszystkich postsowieckich próbach zaadaptowania dyskursu postkolonialnego – rasa, której nie dostrzega krótkowzroczny marksizm, liberalizm i pozostałe uniwersalistyczne zamknięte utopie. W przypadku Rosji zróżnicowanie rasowe się wirtualizuje, staje się ono bytem symbolicznym, uzyskuje nowe formy – niezwiązane z kolorem skóry ani czystością krwi, lecz oparte zarówno na cechach etnicznych, religijnych, kulturowych, językowych, jak widoczne i z perspektywy bliskości do europejskiego, czyli w istocie obcego ideału. Bo przecież sama zasada wyobcowania okazuje się nie swoja, została zapożyczona z zewnątrz. Tradycyjne pretensje do wyraźnego uznania ich za Europejczyków zgłaszane przez Ukraińców i Białorusinów w tym sensie idealnie wpisują się w europocentryczny schemat kolonialności władzy i są w jakimś stopniu porównywalne do postkolonializmu opisanego przez Partę Chatterje¹⁷. Jednak nie odrzucają one samej skali człowieczeństwa odpowiadającej logice nowoczesności. Czyż można jednak w istocie rzeczy wykorzystać „narzędzia gospodarza, by zburzyć jego dom”¹⁸?

Postkolonialna wrażliwość we współczesnej Rosji dotyczy ludzi transdysporsalnych, posiadających mieszane korzenie etniczne, lecz nieposiadających przywiązania do konkretnego miejsca lub języka, indywidualów, które na podstawie jednej lub kilku cech okazują się wewnętrznymi Innymi, ale równocześnie są kimś w rodzaju zakładników, ponieważ za granicą będą oni/my kojarzeni ze sferą rosyjskiego Swojego, nie zaś Obcego. Znaczy to, że cała ta sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana niż zakładają binarne postkolonialne schematy, szczególnie jeśli spojrzeć na nią z pozycji zewnętrznej wobec kolonialnych różnic. Konieczne jest tu zastosowanie zasady międzyseksjonalności¹⁹ związanej z nakładaniem się w codziennym doświadczeniu najróżniejszych rodzajów dyskryminacji i z niemożliwością ich prostego zsumowania.

17. P. Chatterjee, *The Nation and its Fragments*, Princeton University Press, Princeton 1993.

18. A. Lorde, *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*, w: *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Crossing Press, Freedom 1984.

19. K. Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Anti-Discrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, "The University of Chicago Legal Forum" 1989, s.139–167.

W Rosji – tak jak dawniej – niemożliwe są wielokulturowe tożsamości, takie pisane z dywizem, ponieważ nie przyjmuje ona nadal idei narodowości obywatelskiej i oscyluje raczej ku biologicznemu rasizmowi oraz ksenofobii, kierując nowy obraz narodu-państwa w stronę najbardziej prymordialistycznych form, mnożąc obecność wewnętrznych określonych rasowo Innych – posiadających co prawda rosyjskie obywatelstwo, pozbawionych jednak jakichkolwiek praw. Kontrasty te się nasilają, nie uzyskując żadnego objaśnienia i cała sytuacja staje się kolejną bombą o niezbyt opóźnionym zapłonie podkładaną pod fundamenty naszego życia. Jednak iluzoryczna ostateczna dezintegracja imperium nie jest w stanie nas uratować, wiedzie jedynie do chaosu, krwi, materialnej i duchowej nędzy oraz braku jakiegokolwiek posiadającej sens wspólnej przyszłości dla ludzi, którzy mieli nieszczęście urodzić się i utknąć w tej przestrzeni, gdzie co prawda ciągle jeszcze mówi się w jednym języku, która jednak już w żaden sposób nie jest scalona żadnymi wartościami duchowymi, aksjologicznymi ani ideologicznymi. Dlatego tak ważne jest, póki jeszcze nie jest za późno, by zająć się poważną i krytyczną autorefleksją, uwalniając się od bezalternatywności binarnego i technokratycznego myślenia, od teoretycznej niesamodzielności, od niedojrzałego odrzucania wszystkiego i bezdusznego samoutwierdzenia się. Należy natomiast podjąć staranną, pogłębianą i wieloaspektową refleksję zmierzającą do wypracowania podstaw nierasistowskiej, niepatriarchalnej, nieobowiązkowej dla wszystkich liberalnej czy też komunistycznej przyszłości. Postsowieckie doświadczenie winno zostać usensowione przez postsowiecki podmiot, który w końcu nauczy się mówić i równocześnie nie będzie śpiewał cudzym głosem.

Jedynie my sami, nikt inny, jesteśmy w stanie stworzyć samodzielny dyskurs objaśniający postsowiecką przestrzeń, tożsamość, epistemologię, aesthesię, nie zaś mechanicznie stosować do nich gotową teorię – niezależnie od tego, czy ma ona źródło w jakiejś szkole krytycznej, dyskursie postkolonialnym, feminizmie z ich nadto już zachodnimi kognitywnymi zasadami badania Innego jako obiektu z jakiejś oderwanej pozycji, która w istocie jedynie ukrywa swoją kontekstualność i prowincjonalizm. Zamiast tego potrzebna jest wielowersalna (przeciwstawiona uniwersalnej) i wielotopiczna intersubiektywna koncepcja (polegająca nie na badaniu Innego, lecz formułowaniu i wspólnym rozstrzygnięciu problemów ważnych dla wszystkich innych) uwzględniająca lokalne historie naznaczone piętnem imperialnej odmienności (lub ich kompleksem) w ramach nowoczesności/kolonialności. Szczególnie ważne okaże się w tym przypadku zaakcentowanie re-egzystencji jako (od)tworzenia pozytywnych modeli życiowych, własnych światów i stosunku do siebie samych, które pozwolą pokonać

niedoskonałość i niesprawiedliwość świata²⁰, nie zaś ograniczanie się jedynie do nacechowanego negatywnie buntu.

Na zakończenie chciałabym jeszcze przypomnieć słowa Anne McClintock mówiącej o tym, że nigdy nie istniał żaden postkolonializm i w istocie rzeczy jest on jedynie kolonializmem z przedrostkiem „post-”, nie jest nic bardziej realny niż świat wyrysowany na mapie przez kolonializm i w istocie on także powinien zostać zdekolonizowany²¹. Słowa te można odnieść także do świata postsowieckiego, który ciągle jeszcze wymaga desowietyzacji jako części szerszego procesu uwalniania się od ograniczeń mitów nowoczesności. Postsocjalistyczne, postkolonialne i postimperialne zabarwienia stale krzyżują się i współdziałają w skomplikowanym imaginariu postsowieckiej przestrzeni, szczególnie w takich warunkach, kiedy przekształca się ona w brak, w luknę, w nicłość, co prowadzi zarówno do nostalgii oraz recyrkulacji imperialnych i nacjonalistycznych mitów oraz do uświadomionego dekolonizującego i desowietyzującego oporu, a w perspektywie do re-egzystencji. Z powodu podwójnego dyktatu rynku i państwa, połączenia zachodniej nowoczesności, obalonych rosyjskich/sowieckich i lokalnych post- i neokolonialnych dyskursów, wyzwolenie w formach usankcjonowanych przez nowoczesność (zinstytucjonalizowanej racjonalnej wiedzy, warunków upaństwowionego i politycznego społeczeństwa) jest trudne do zrealizowania. Dzisiaj więc najbardziej udane przykłady zdekolonizowanego bycia i wiedzy w estetycznych formach można znaleźć w sferze sztuki, literatury, teatru i filmu, nie zaś w środowisku akademickim. Jednak mimo wszystko nie jest jeszcze za późno, by intelektualiści wzięli w końcu na siebie zadanie zrozumienia własnej sytuacji, aby postsowiecki podmiot nie pozostał niemy na zawsze, lecz by odnalazł w końcu własny głos.

[Przełożył Piotr Fast]²²

20. A. Alban Achinte, *Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores*, W: *Textiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*, Editorial Universidad del Cauca Popayán 2006 [Colección Estudios (Inter)culturales].

21. A. McClintock, *The Angel of Progress: Pitfalls of the Term "Post-Colonialism"*. „Social Text” 1992, nr 31/32: *Third World and Post-Colonial Issues*, s. 84–98.

22. Przekład na podstawie Мадина Тлостанова, *Постсоветское ≠ постколониальное ≠ постимперское, или Что делать после конца истории?* „Личность. Культура. Общество” 2011, t. 13 (nr 67/68), s. 94–103.

Wątki ofiarnicze

Rosyjska beletrystyka interesowała się doświadczeniem imperialnym w nie mniejszym stopniu niż historiografia. Jednak w odróżnieniu od historycznej *non-fiction* powieść zawsze wiąże relacje między ludem a imperium ze stosunkami między mężczyzną i kobietą. Kluczowymi elementami narodowego imaginarijumu były dwa romantyczne i równocześnie kolonialne tematy: rosyjska kobieta jako tragiczna ofiara i rosyjski chłop jako szlachetny dzikus. Wielcy pisarze poświęcili tym kwestiom wiele swoich utworów i dzięki nim stali się wielkimi pisarzami.

Kontaktowa strefa powieści

Badając literaturę podróżniczą, Mary Luise Pratt wprowadziła pojęcie strefy kontaktowej, określanej jako „przestrzeń, w której narody, historycznie i geograficznie oddzielone, wchodzą we wzajemne kontakty i nawiązują długotrwałe relacje, często w warunkach przymusu, rasowej nierówności i nierozstrzygalnych konfliktów”¹. Taką strefę kontaktową stanowiła rosyjska powieść, w której rozwijały się konfliktowe relacje między historycznie i kulturowo rozdzielonymi ludźmi – mężczyznami i kobietami. Zastanawiając się nad poetyką historycznej powieści, Michaił Bachtin wśród innych „utrwalonych chronotopów” wskazał też chronotop drogi. W jego klasyfikacji powieść podróżnicza rozwija się w dwóch kierunkach: w pierwszym przypadku „droga wiedzie przez własny kraj, nie zaś przez egzotyczny obcy świat”, w drugim – „analogiczną do funkcję drogi funkcję spełnia [...] «obcy świat», który morze i odległość dzieli od kraju ojczystego”². W obu przypadkach, jak uważał Bachtin, bohater kreuje egzotyczną naturę zdarzeń, jednak w pierwszym typie powieści jest to „egzotyka społeczna”, w drugim zaś egzotyka etnograficzna i przyrodnicza, związana z dalekimi podróżami.

[...] Podróż w przestrzeni społecznej, z jednego stanu do drugiego, jest dla powieści tak samo wygodną strategią prezentacji świata, jak podróż w przestrzeni geograficznej – pomiędzy kontynentami. Droga pełni funkcję udziwnienia – codzienność staje się w niej egzotyczna, wszystko co nudne uzyskuje walor

1. M.L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Acculturation*, Routledge, London 1992, s. 6.

2. M. Bachtin: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 472 (dalej cytaty z pracy Bachtina według tego wydania).

nowości i atrakcyjności. Te pomysły Bachtina związane są z inną jego nowinką terminologiczną – „chronotopem idyllicznym”. Literatura, pisał Bachtin w 1937 roku, „od czasów starożytnych po nam współczesne” (s. 447) stworzyła różne typy idylli, natomiast literaturoznawcy nie zrozumieli i nie docenili „roli idylli w rozwoju powieści” (s. 452). Z tego powodu, pisze Bachtin, „nie rozumiano w sposób właściwy” (s. 452) historii powieści. Bachtin skupił się na jednym z głównych aspektów idylli: „Człowiek z ludu w powieści wywodzi się często z idylli” (s. 460). Jak widać, idylla została tu przeciwstawiona utopii z perspektywy chronotopu: utopia usytuowana jest na dalekich wyspach, idylla na ojczyznych peryferiach. Bachtin [...] twierdzi, że „w literaturze rosyjskiej granice czasowe tego zjawiska przesuwają się, rzecz jasna, ku końcowi XIX wieku” (s. 457), kiedy powieść pozostawała we władzy „kompleksu idyllicznego” (s. 460).

Przyjmując pomysł Bachtina, chciałbym zauważyć, że w rosyjskiej powieści Człowiek z Ludu jest zazwyczaj przeciwstawiany Człowiekowi Kultury. Każdy z nich z definicji żyje we własnym środowisku, zaś spotykają się oni w kontaktowej strefie powieści. Stykają się w związku z wykonywaniem określonej pracy albo przypadkowo, jednak najczęściej przyczyną tego spotkania jest „droga”. W powieściowych fabułach te dwa rodzaje postaci, Człowiek Kultury i Człowiek z Ludu, pozostają w różnych relacjach – od śmiertelnej rywalizacji do zbawiennego dla nich braterstwa. Pierwszy z tych modeli jest historyczny, drugi – idylliczny. Człowiek Kultury jest zazwyczaj zakorzeniony w swoim czasie, zaś Człowiek z Ludu posiada cechy ponadhistoryczne, chociaż narodo-wo określone. Posiadający zdolność i chęć przemieszczania się w przestrzeni kultury Człowiek Kultury przenika do ponadczasowej idyllicznej przestrzeni Człowieka z Ludu i podejmuje ryzyko pozostania tam.

Miłość mężczyzny i kobiety jest odwiecznym tematem powieści. Niemniej francusko-amerykański teoretyk literatury René Girard³, dla którego, podobnie jak w przypadku Bachtina, inspiracją był Dostojewski, pokazał, że erotyczne pragnienie w powieści wymaga mediatora. Aby opowiedzieć historię miłości, powieść potrzebuje nie dwóch, lecz trzech postaci. Rywalizacja dwóch mężczyzn o kochaną kobietę rodzi paradoksalny efekt mediacji. Między mężczyznami, którzy usiłując pokazać swoją wyższość i usunąć się wzajemnie z pola walki, tworzy się relacja wzajemnej zależności. Czasami czytelnik zaczyna nawet podejrzewać, że kobieta, przedmiot ich namiętności, nie ma w powieści specjalnego znaczenia. W różnych tekstach relacje pomiędzy rywalami interpretowane są jako mistyczne, polityczne czy erotyczne. [...]

3. R. Girard, *Violence and the Sacred*, Continuum, New York 1995.

Zgodnie z teorią Girarda⁴, jeśli społeczeństwo nie może doprowadzić do porozumienia, wykorzystując narzędzia prawa i sąd, sięga do archaicznego mechanizmu złożenia ofiary, rozumianego jako zbiorowy udział w akcie przemocy. Historyczne społeczeństwa od ofiary z człowieka przeszły do ofiar zwierzęcych, a następnie od ofiary realnej do symbolicznej. Co się dzieje w świeckim zsekularyzowanym społeczeństwie, w którym obrzędy religijne znaczą coraz mniej, zaś wymiar sprawiedliwości jest słabo rozwinięty? W takim społeczeństwie można się spodziewać niekontrolowanego wzrostu przemocy i jej symbolicznych substytutów. A może sama powieść staje się mechanizmem zastępowania obrzędu składania ofiary? Tutaj w imię zbiorowości umierają nie ludzie, lecz ich reprezentacje. [...] Oczywiście nie w każdej powieści w finale pojawia się trup, jednak takich powieści powstało sporo. A trup zawsze posiada płęć.

„Człowiek z ludu pojawia się w powieści jako reprezentant mądrej postawy wobec życia i śmierci, postawy utraconej przez klasy panujące”⁵. Najczęściej owa zagadkowa postać posiada groźną mistyczną władzę, która upodabnia go do Boga Ojca. Relacje między bohaterami są skonstruowane według modelu Księgi Genesis. Człowiek Kultury, potomek grzesznika Adama, wchodzi w spór z Człowiekiem z Ludu dotyczący władzy nad rosyjską Ewą, bezklasowym ale narodowym obiektem pożądania. Struktura genderowa nakłada się tu na klasową i obie one zamknięte są w narodowej przestrzeni, która jest symbolizowana przez Rosyjską Piękność. Czasami jest ona pasywna, częściej jednak jest jej dane prawo wyboru między rywalizującymi mężczyznami.

Współdziałając z typowymi chronotopami i realnymi sytuacjami historycznymi, ów zbudowany na trójkącie wątek doprowadził do powstania ogromnej liczby różnych typów rosyjskiej powieści. [...] Pokażę [...] jak w wielu realizacjach gatunku powieściowego owa narracyjna struktura odzwierciedla subtelne odcienie wewnętrznej kolonizacji i ich rozwój w wielkim czasie historycznym. W finale owych bogatych i rozgałęzionych narracji często możemy dostrzec antyczny motyw składania ofiary, rozstrzygający problem, który Girard określił jako „kryzys ofiarniczy”. W zależności od tego, kogo powieść składa w ofierze – Człowieka z Ludu, Człowieka Kultury czy Rosyjską Piękność – można wyróżnić kilka typów wątków triangularnych. Na dodatek należy jeszcze postawić hipotezę, że w ciągu XIX wieku w roli powieściowej ofiary postaci mężczyzn były stopniowo zastępowane przez kobiety. [...]

4. R. Girard, *Deceit, Desire, and The Novel: Self and Other in Literary Structure*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1965; Girard, *Violence and the Sacred*...

5. Bachtin: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*..., s. 460.

Gleba i ofiara

Twórczość Dostojewskiego można usytuować pomiędzy dwiema historycznymi ofiarami: inscenizacją jego egzekucji w 1849 roku i zabójstwem cara w 1881 roku, którego pisarz jednak nie dożył. Natomiast w jego powieściach ofiarami częściej okazują się kobiety. W *Zbrodni i karze* (1866) student zabija lichwiarke i jej siostrę. Temat kobiecego cierpienia kojarzy się także z drugą postacią tej powieści, z prostytutką. Sonieczka to ofiara społecznej niesprawiedliwości. Postać ta została przeciwstawiona ofierze zabójstwa, lichwiarce. Jedna cierpi, druga ginie, jednak obie są kobietami. W *Idiocie* (1868) tematy owe zostały podjęte w bardziej podniosłej tonacji i przemieszane. Kulminację powieści stanowi zabójstwo Anastazji Filipowny, w której postaci dwie cechy rosyjskich bohaterek – piękno i cierpienie – doprowadzone zostały do granic możliwości.

W powieści występują trzy główne postaci: książę Myszkina (Człowiek Kultury), kupiec Rogożyn (Człowiek z Ludu) i Anastazja Filipowna (Rosyjska Piękność). Akcja toczy się Petersburgu, dokąd Myszkina, książę z rodu Rurykowiczów, przyjeżdża ze Szwajcarii, zaś Rogożyn – z samych głębin rosyjskiej mistyki (jego rodzina związana jest z sektą skopców). Zagadkowa dynamika relacji między Myszkim i Rogożynem w klinicznej postaci reprezentuje model wewnętrznej kolonizacji. Rozpoczęte w pociągu (Bachtinowski chronotop drogi) i zakończone w łóżu obok ciała ukochanej kobiety ich relacje ukazują dążenie do zmniejszenia kulturowego dystansu i ostrzegają przed katastrofalnymi konsekwencjami tego rodzaju „bratania się”. I równocześnie przyjaźń-nienawiść Myszkina z Rogożynem reprezentuje książkowy, wręcz ahistoryczny przykład mediacji pragnienia [...].

Wielu mężczyzn kochało Anastazję Filipownę, ona jednak porzucała każdego z nich, odchodząc do innego, w końcu zaś wybrała Rogożyna. Dlaczego ją zabił, zamiast ożenić się z nią? Próba zrozumienia tego, co się stało, jest bardzo bolesna, Myszkina jednak rozumie Rogożyna. Dlaczego książę nie zapobiegł zabójstwu i nie zemścił się na Rogożynie? Dlaczego staje się współuczestnikiem jeśli nawet nie zabójstwa, to próby jego ukrycia? Dlaczego wraz z zabójcą spędzą noc obok ciała ukochanej kobiety? Oczywiście doświadczenie to jest dla niego skrajnie ważne – doprowadza go do szaleństwa. Czujemy, że Myszkina rozumie przyczyny, które spowodowały, że Rogożyn zdecydował się dokonać zabójstwa – jednak ani Myszkina, ani Rogożyn nie mówią, dlaczego to uczynił. Dlaczego o tym nie rozmawiają? Nie mamy możliwości zrozumienia tych wydarzeń z perspektywy ich uczestników, ponieważ i bohaterowie, i opowiadacz, i sam autor rezygnują z dialogu na ten temat. W poprzednich scenach słyszeliśmy ich głosy. Dokonywali oni tej złożonej, jednak możliwej do zakomunikowania wymiany

poglądów, w której Bachtin znalazł klucz do odczytania Dostojewskiego. Zabójstwo Anastazji nie jest częścią czy wynikiem dialogu, lecz po prostu tym, co się stało. Dostępne jest tylko w zewnętrznym oglądzie. Z ofiarą się nie rozmawia: tam, gdzie dochodzi do złożenia ofiary, kończy się dialog. Metoda Bachtina przestaje tu działać i nie jest on w stanie powiedzieć nic o finale *Idioty*. Uzupełnia go tutaj Girard.

Autor wyposaża Myszkińską i Rogożynę we wszystkie możliwe różnice: należą do różnych warstw społecznych (starej szlachty i dopiero rozwijającego się kupiectwa), do różnych religijnych tradycji (wysokiego prawosławia i tajemniczego kultu), posiadają skrajnie odmienne temperamenty. Jednak obaj, ogarnięci miłością do Anastazji Filipowny, wyglądają jak bliźniacy. Wymieniają się medalikami, spełniając rytuał braterstwa i razem czytają „całego Puszkina”. Dzięki rywalizacji, przyjaźni i wzajemnym wpływom, przekraczają indywidualne granice. Ich relacje są dialogiczne i ideologiczne – ich istotę odsłania lektura Bachtina. Nie da się ich jednak wyjaśnić bez odwołania się do trzeciej postaci – kobiety, którą obaj kochają. Proces ten da się zrozumieć, gdy użyjemy ważnego dla Girarda pojęcia – „mimetycznego pragnienia”. Girard podkreśla, że w takim pragnieniu wymieszaniu ulegają dwa komponenty – dążenie do obiektu pragnienia i rywalizacja z przeciwnikiem. Są one tak wzajemnie splecione, że nie da się ich od siebie oddzielić. Mimetyczne pragnienie jest trójkątne i w miarę jak rozwija się napiętność do wspólnego obiektu, rywale stają się od siebie coraz bardziej nawzajem zależni. Według Girarda mimetyczne pragnienie jest zaraźliwe i jedynie ofiara może powstrzymać tę epidemię. Mimetycznym braciom – Rogożynowi i Myszkińskiemu – którzy rywalizują i współdziałają w swej napiętności do Anastazji, odpowiadają mimetyczne siostry, Anastazja i Agłaja, których napiętność skierowana jest na Myszkińskiego. Anastazja okazuje się w centrum tej sieci i to logiczne, że ona staje się ofiarą. Ważne jest, że w *Idiocie* nikt nie mówi, że Anastazja zasłużyła sobie na taki los. Ofiara to nie kara ani nie zemsta – najlepsze ofiary zawsze są niewinne.

Irracjonalność tych relacji stwarzana jest w równej mierze przez wszystkich trzech aktantów. Nigdy nie zrozumiemy, dlaczego Myszkiński żeni się z Anastazją, dlaczego ona ucieka sprzed ołtarza, dlaczego Rogożyna ją zabija i dlaczego Myszkiński mu wybacza. Wszystko to poddawane było całemu mnóstwu częściowych interpretacji: homoseksualny wzajemny pociąg bohaterów, walka klasowa między szlachtą i burżuazją, odmienność konfesji, zakończona inicjacją Anastazji Filipowny w religii skopców... Nie zamierzając dostarczać jeszcze jednego wyjaśnienia ani też z góry nie rozstrzygając o jego szczątkowości, proponuję poważne odczytanie napiętnych wypowiedzi Myszkińskiego.

W powieści znajdziemy charakterystyczny epizod z udziałem księcia Myszkińskiego, stołecznej sojety i chińskiej wazy. Rogożyna nie jest tam obecny, jednak

Myszkin nieustannie o nim mówi. Towarzystwo składa się z generała o niemieckim nazwisku, arystokraty-anglomana, rosyjskiego poety i Niemców. Angloman z niezadowolaniem odpowiada o jakichś zaburzeniach „w majątkach ziemskich”⁶ i ze współczuciem wspomina krewniaka, który przeszedł na katolicyzm. Myszkin odpowiada, że katolicyzm nie jest wiarą chrześcijańską i prowadzi ona do socjalizmu. Twierdzi: „Trzeba, by na odparcie Zachodu zajaśniał nasz Chrystus” (s. 606), a „Kto gruntu pod sobą nie ma, ten i Boga nie ma” (s. 608). W tym przemówieniu Rosja jawi się jako prawdziwy Wschód, zaś Bóg – jako „nasz Bóg”. W kultach totemicznych nie nasz bóg w ogóle nie był bogiem. Religia jest nieodłączna od polityki, obie związane są z geografją, zaś wszystkie trzy ograniczone są do idei narodowej. Myszkin mówi też, że „najświatlejsi ludzie dawali się porwać nawet chłystowszczyźnie” (s. 608). Mając na myśli Rogożyna, Myszkin objawia obecnym ideę wewnętrznego orientalizmu: „Wskażcie łakącym i rozgorączkowanym towarzyszom Kolumba brzeg Nowego Świata, wskażcie Rosjaninowi rosyjski Świat, dajcie mu odnaleźć to złoto, ten skarb, ukryty przed nim w ziemi!” (s. 608). Najważniejsze kolonialne wydarzenie – odkrycie Ameryki – przeniesione tu zostało na Rosję: jej wewnętrzne gubernie, po których ostatnio podróżował Myszkin, nieznane i wielce obiecujące – jak Nowy Świat. W ich głębi należy odkryć duchowe Eldorado, które doprowadzi do zmartwychwstania Rosji i świata. [...]

Szlachta jako jedna z warstw społecznych odgrywających ważną rolę w wewnętrznej kolonizacji, uprzedza Myszkin, przegrała swoją kartę. Wkrótce, w 1874 roku, taką pielgrzymkę – wędrówki w lud – podejmuje wielu. Za „lud”, podobnie jak Myszkin, często uważali oni skopców, chłystów i inne sekty [...].

Pozytywny orientalizm imperialnej elity jest charakterystyczną cechą późnej fazy kolonizacji, równoległą do nacjonalistycznych ruchów w koloniach. Od Rousseau do Levi-Straussa romantyzacja dalekich, szlachetnych dzikusów była ważnym elementem zachodniej tradycji. Rosja wniosła w tę tradycję swój jak zawsze intensywnie dośrodkowy wkład. Utopie – zgodnie ze swoją etymologią: miejsca bez miejsca – umieszczone były w odległych przestrzeniach i czasach; idyllę zaś określa miejsce, które znajduje się blisko, jednak mimo to jest niedostępne. Myszkin chciał być rosyjskim Kolumbem; Rogożyn strzeże swoich skarbów, jednak, jak Montezuma, gotów jest obdarować nimi tego, kto odpowiednio poprosi. Tymczasem stołeczny wielki świat, nie dostrzegając prawdziwej idylli, modli się do fałszywych idoli, w rodzaju „olbrzymiej pięknej wazy chińskiej, stojącej na postumencie” (s. 609). To zewnętrzny orientalizm, można go zniszczyć jednym ekstatycznym gestem, by odsłoniły się niedostrzeżone skarby – czego dokonuje Myszkin w apogeum ekstazy. Cały jest zwrócony ku wschodowi wspólnotowe-

6. F. Dostojewski, *Idiota*, przeł. J. Jędrzejewicz, w: F. Dostojewski, *Dziela wybrane*, t. 2, Warszawa 1987, s. 600 (dalej strony wg tego wydania).

go narodu, a chińszczyzna stanowi jedynie przeszkodę na drodze rosyjskiego pielgrzyma. Wschód jest rozdwojony: jedna jego wersja wcielona jest w chińską wazę, druga pojawia się w mowach Myszki.

Idiota jest, jak już dawno powiedziano, powieścią ideologiczną. I właśnie w ideologicznej wymianie tkwi jeden z sensów dziwnego związku między Myszkinem i Rogożynem. Książę przeczytał kupcowi „całego” Puszkina, a ten opowiedział mu o jedności Boga i gleby. To wszystko nie wyjaśnia jednak oczywiście, po co było zabijać Anastazję Filipowną. Ów akt rozwiązuje problem naszej potrójnej struktury w sposób iście straszliwy: ofiarą staje się niewinna kobieta. To najtragiczniejszy z możliwych finałów rytuału – składający się na ofiarę wspólnotę Myszki i Rogożyna niewiele przeżyją swoją ofiarę. Straszny finał powieści jest dowodem na to, że jego autor nie wierzył w odrodzenie świata przez „rosyjską myśl rosyjskiego Boga”, gdyż wyłożył tę wiarę, kreując karykaturalnych zabójców. Taka wiara prowadzi do strasznego zła, co ją kompletnie demaskuje. Oczywiście Myszki nie był Chrystusem, a pisarz nie był idiotą, jakim i on, i jego bohater stają się w wielu interpretacjach.

Prawdziwy dzień

Jeżeli nauki społeczne potrzebują kryteriów statystycznych, aby ukazać rangę obserwowanych różnic, to nauki humanistyczne opierają się na pamięci czytelników i wielowiekowej selekcji, którą ta pamięć wykonuje. Kiedy czytelnik myśli o rosyjskiej powieści albo dramacie lat 60.–70. XIX wieku, przypomina sobie śmierć bohaterów: samobójstwo w *Burzy* Ostrowskiego, zabójstwo w *Idiocie* Dostojewskiego, tragiczny koniec w *Annie Karieninie* Tołstoja... Zbyt wiele Ofelii, zbyt mało Hamletów. [...] W „idyllicznej” w opinii Bachtina rosyjskiej literaturze tego czasu gwałtowną śmiercią także umierały właśnie kobiety.

Krytyka tamtych czasów wiedziała o szczególnej roli, jaką odgrywały one w rosyjskiej literaturze. W tragedii Ostrowskiego *Burza* (1859) przedstawione zostało cudzołóstwo w rodzinie nadwożańskich kupców. W finale utworu kochanek jedzie w celach handlowych na Syberię, nad chińską granicę, zaś jego ukochana popełnia samobójstwo, rzucając się do Wołgi. W recenzji sztuki radykalny krytyk Nikołaj Dobrolubow zastanawia się nad tym, że współwystępowanie dwóch postaw psychicznych – męskiego „samodurstwa” i kobiecego „zdecydowanego, harmonijnego [...] charakteru” – może doprowadzić do śmierci jedynie kobietę. Antycypując metaforę „jądra ciemności” Josepha Conrada i „czasów ciemności” u Hanny Arendt, Dobrolubow nazywa prowincjonalną Rosję „królestwem ciemności”. Promieniem światła jest w nim kobieta-samobójca: „[...] przynosi nam

ulgę wyzwolenie Katarzyny bodaj przez śmierć, skoro nie może być inaczej”⁷. Jak czarna musi być rozpacz, aby autor i czytelnicy mogli się cieszyć z tego, że kobieta została doprowadzona do samobójstwa.

Zamiast dać „realistyczną analizę problemów społecznych”, którą uważa się za powinność literatury, sztuka Ostrowskiego, artykuł Dobrolubowa i powieść Dostojewskiego tworzą proste, łatwe do zapamiętania symbole ludzkiego cierpienia. Na progu 1861 roku, kiedy doszło w Rosji do zniesienia pańszczyzny, społeczeństwo potrzebowało intensywnych samooskarżycielskich gestów. Widząc cierpienie i zgubę kobiety, kulturalna publiczność miała poczucie winy. Trwała przy nadziei, że jeśli zmieni się władza, zmienią się też ludzie, jednak póki się to nie stało, kobiety muszą umierać na scenie i w powieściach. Zbiorowy udział w rytuałach składania ofiary, jakie przeprowadzała wysoka kultura, inscenizowały powszechne poczucie winy, przepowiadając długą i trudną historię w prostej melodramatycznej narracji, wiodąc do skonsolidowania kulturalnej publiczności i tworząc poczucie „realistycznego” rozumienia życia. [...]

Kobiety w Rosji są silniejsze do mężczyzn [...]. W rozumieniu krytyka z lat 60. XIX wieku kolonizacja i gender były ze sobą powiązane. Kobiety są tam zniewalane z zewnątrz, mężczyźni od wewnątrz. „Prawdziwy dzień” nadejdzie wówczas, kiedy mężczyźni, jak syn tureckiego agi, powstaną przeciwko „swoim”, odcinając się od licznych powiązań i porzucając w ten sposób skrzynkę, której nie da się przewrócić, siedząc w środku.

„Katechizm rewolucjonisty”, programowy dokument rosyjskiego politycznego terroryzmu, napisany przez Siergieja Nieczajewa w 1869 roku, wzywał do nowych ofiar [...]. Nie ma w tym tekście żadnej genderowej ambiwalencji. Obie role w ofiarniczym rytuale – kata i ofiary – zarezerwowane są dla mężczyzn. Zrywając więzy ze swoją sferą, mieli oni zrujnować społeczeństwo, doprowadzić je do stanu *terra nullis* w nadziei, że nowy świat zbuduje się na nowo sam i będzie lepszy od poprzedniego. Późny, ale mimo wszystko aktualny obraz tej działalności przedstawił Andriej Biely w *Petersburgu*, gdzie syn zamierza dokonać zamachu bombowego na własnego ojca, dyrektora organizacji wyglądającej na Ministerstwo Spraw Wewnętrznych.

Ofiara Człowieka z Ludu przywracała polityczną równowagę, stwarzając nadzieję na przetrwanie imperialnego porządku. Ofiara niewinnej Piękności podnosiła fabułę do poziomu ostatecznej, apokaliptycznej katastrofy. Ofiara Człowieka Kultury zaś była zwycięstwem skolonizowanego ludu, któremu nie może i nie chce przeciwstawić się elita w metropolii. Owładnięta poczuciem historycznej winy, elita owa stanęła na czele siły wiodącej do jej własnej klęski,

7. N. Dobrolubow, *Promień światła w królestwie ciemności*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, przeł. H. Kowalewska, przekład przejrzał i wstępem opatrzył A. Walicki, t. 2, Warszawa 1958, s. 337.

zorganizowała rytuał składania samej siebie w ofierze. Przykładem takiego tekstu może być *Srebrny gołąb* Andrieja Biełego, w którym znowu odnajdziemy znaną nam już trójkątną strukturę. Dariałski jest poetą-symbolistą i typowym intelektualistą z kręgu późnych narodników. W idylli, która wciąga go równie nieodparcie, jak i bezsensownie, współdziałają trzy wektory – mistyczny, polityczny i erotyczny. Mądry Człowiek z Ludu, Kudiejarow, opisany jest bardziej detalicznie i wyraziście niż Pugaczow czy Rogożyn. Jednak Matriona, przedmiot zgubnej namiętności Dariałskiego, jest pozbawiona jakiegokolwiek oblicza. Jedyne jej tajemnica polega na tym, że nie wiadomo kim jest dla Kudiejarowa: kochanką? córką? duchową siostrą?

Nowość w rozstrzygnięciu owego trójkątnego wątku polega na tym, że w ofierze składany jest Człowiek Kultury, i chwyt ten niesie nowy sens. Tak samo, jak tego chciał, ale nie umiał uczynić Myszkin, Dariałski dociera „do głębin” mistycznego sekciarstwa. Jego guru, Kudiejarow, bliski jest chłystom i ich rytuały autor opisuje z ogromną liczbą etnograficznych szczegółów. Podobnie jak jego wysoce wykształceni współcześni Biely znał rozprawę Durkheima o religii i prace klasycystów XIX wieku o zbawczym działaniu pogańskich rytuałów ofiarniczych. Usiłując zrozumieć i przyjąć wiarę ludu, kulturalny bohater Biełego czynnie współpracuje w przygotowaniu rytualnego zabójstwa, którego obiektem ma być on sam. Kiedy do niego dochodzi, narracja podkreśla zupełną jego bezcelowość: zamiast wagnerowskiej sceny odkupienia i zerwania Biely prezentuje nużący, bardzo realistyczny obraz banalności zła. Ofiara jest nadaremna, nie ma mowy o odkupieniu i świat trwa nadal bez Dariałskiego. Kolejny raz poszukiwanie ludowej tradycji doprowadziło intelektualistę w ślepy zaułek, a przejście przez sferę kontaktową zaprowadziło do gwałtu. Konstruując ten wątek, Biely wykorzystał wspomnienia o „chodzeniu w lud” i bogatą etnomitologię rosyjskich sekt [...]. Szykując rewolucję, inteligencja, której istnienie było uzasadnione kolonizatorską rolą wobec ludu, usiłowała znaleźć religijny i polityczny sens swojej ofiary. Uprzedzając o konsekwencjach tych działań, w tym samym czasie, kiedy zbiór *Drogowskazy (Bexu)* relacjonował tę sytuację w języku filozofii politycznej, Andriej Biely dekonstruował samą ideę ofiary. Zabójstwo Dariałskiego ukazane zostało jako zło, za którym nie stoi tradycja i rytuał, lecz jedynie nedorzeczna zbieżność dwóch różnych żywiołów – wiary ludowej i wiary narodnickiej.

Dariałski i jego zabójca Kudiejarow różnią się wszystkim oprócz rasy i płci. W strefie ich kontaktu kolonia jest odległa od metropolii jedynie o parę wiorst i ludzie głęboko różni posiadają ten sam kolor skóry. To paradoksalna sytuacja wewnętrznej kolonizacji, co czyni ją niezwykle przydatną dla subtelnej literackiej obróbki. [...]

Sobowtór i bestia

Doprowadzona do skrajności sytuacja wewnętrznej kolonizacji kieruje nas ponownie do sformułowanej przez Girarda idei „kryzysu odmienności” i „bestialskiego sobowtóra”. W mitologii i literaturze, pisze Girard, sobowtór i bestia to często to samo i nikt nie rozumiał ich dynamiki lepiej od Dostojewskiego⁸. [...] Nowe odczytanie kluczowego dla Dostojewskiego tekstu – opowieści *Sobowtór* – pomaga zrozumieć historyczne źródła jego natchnienia. Tak samo jak w *Nosie* Gogola bohater – drobny petersburski urzędnik Goladkin – spotyka swego sobowtóra. Ów klon nosi to samo nazwisko, ma to samo stanowisko, jednak zachowuje się na zmianę jak przyjaciel i jak wróg. Najgorsze jest to, że sobowtór zawsze jest szybszy i mądrzejszy od oryginału i wszyscy bardziej go akceptują. Goladkin, to oczywiście, zwariował, ale tego nie rozumie. Dla niego owo uparte pojawianie się sobowtóra jest osobistą i powszechną katastrofą, rewolucją w samym sercu porządku społecznego. Jest wstrząśnięty, że inni nie podzielają jego uczuć. Akcja rozwija się w ciasnej społecznej przestrzeni, która jest określona jako odwrócona piramida władzy, poczynając od tłumu przełożonych Goladkina, którzy niczym się od siebie nie różnią, do jego sługi Pietruszki. Goladkin jest niezadowolony z siebie i ze swojego miejsca w świecie, zawsze usiłuje być kimś innym, zająć cudze miejsce, stać się samozwańcem. [...] Żyjąc w układzie klasowym i porządku hierarchicznych stanowisk, Goladkin usiłuje być kimś innym, za co zostaje ukarany przez innego stojącego się nim samym – przez sobowtóra.

Goladkin mieszka w Petersburgu, jednak z pochodzenia jest „nietutejszy”, co czyni go obcym wśród kolegów, którzy niewiele wcześniej przybyli do stolicy. Mimo wszystko jest jednak szlachcicem, ma swoje mieszkanie, sługę i oszczędności. Według „Tabeli o rangach” jest urzędnikiem dziewiątego szczebla, radcą tytularnym, co dawało mu osobiste szlachectwo wraz z licznymi przynależnymi temu urzędowi przywilejami, w tym także ochroną przed karami cielesnymi. Następnego, ósmego stopnia kolegijskiego asesora, dającego dziedziczne szlachectwo i prawo posiadania pańszczyźnianych chłopów [...], Goladkin nigdy nie uzyska. Jednak mimo wszystko zgodnie z prawem i statusem jest on panem, chociaż jego rozum i mowa są na tyle zrujnowane, że Goladkin wygląda i mówi tak, jak gdyby nie należał sam do siebie: istnieje w dwóch osobach, lecz jest go mniej niż jeden.

Teraz, kiedy Goladkin znajduje się równocześnie w dwóch miejscach, spójnienie władzy nie jest w stanie go śledzić. Drogo za to zapłaci.

Horyzontalne relacje Goladkina ograniczają się jedynie do jego kлона, tylko on go rozumie – jeśli zechce. Subiektywność Goladkina jest przerażająco bezgraniczna, co jest charakterystyczne dla rosyjskich historii z sobowtórami.

8. Girard, *Violence and the Sacred*, s. 160–161.

Goladkin i tak jest pozbawiony ciekawości, zaś w miarę jak jego świat koncentruje się na sobowtórze, jego zainteresowanie swoimi i obcymi niknie zupełnie. W opowieści nie ma ani słowa o chłopach pańszczyźnianych, których odległy trud zaopatruje żalosne istnienie urzędnika w niezbędne przedmioty, a czasami też odrobinę zbytku. Sługa Pietruszka jest natomiast nieustannym przedmiotem rywalizacji Goladkina z jego sobowtorem. Z tekstu i tak się nie dowiadujemy w jakim ministerstwie pracuje Goladkin, jednak nieliczne obiekty jego zainteresowania związane są ze Wschodem, jak go wówczas w Rosji rozumiano. Rozmawiając ze sobą, dwaj Goladkinowie wspominają o Turcji, Indiach i Algierii, przy czym zawsze mówią o tym w nieprzyjaznym, orientalistycznym tonie. Jedyne imię, którego Goladkin wymienia z nazwiska, to płodny autor, cenzor i znawca Wschodu Osip Sienkowski (Sękowski), nauczyciel całego pokolenia rosyjskich orientalistów, publikujący pod okcydentalistycznym pseudonimem baron Brambeus. [...] Goladkin przypuszcza, że „Rosja z godziny na godzinę zmierza do doskonałości”, ale opowiadając sobowtórowi o cudownych rozrywkach stolicy, wymienia jedynie obraz Karla Briułłowa *Ostatni dzień Pompei*, podniosły wizerunek nadciągającej katastrofy imperialnej cywilizacji. Podobnie jak wielu czytelników Sękowskiego Goladkinowie utwierdzają się w poczuciu własnej wartości kosztem tych, których uważają za gorszych od siebie, ponieważ tamci są bardziej wschodnim narodem niż Rosjanie. [...]

W końcu opowieści przełożeni zwalniają oryginalnego Goladkina i zatrudniają na jego miejsce jego sobowtóra. Oryginał trafia do domu wariatów, a prowadzący go lekarz, wcielenie jego lęków, nosi nazwisko Rutenschpitz, będące odwróconym sobowtorem słowa „szpicruta”. W tej fantazji wczesnego Dostojewskiego ukryta jest mroczna antyutopia. Aby zostać usłyszany i zrozumiany, subaltern potrzebuje kogoś równego sobie. Jeśli takiego kogoś nie ma, musi go stworzyć. Jednak ci ostatni mogą poddać go nowej zależności i jego sytuacja stanie się podobna lub nawet jeszcze gorsza od dawnego kolonialnego podporządkowania w sytuacji nierówności. Pozostając raczej pod wpływem Fanona niż Dostojewskiego, Homi Bhabha pisał, że w sytuacji kolonialnej „zamiast symbolicznej nieświadomości, która nadaje znakowi tożsamość, spójność i jedność, mamy do czynienia z rozdzieleniem”⁹. Jednak fantazja Dostojewskiego sięga dalej niż teoria Bhabhy. Rozmnożenie Goladkinów nie kończy się na sobowtórze: w miarę tego jak jego szaleństwo się nasila, widzi coraz więcej swoich klonów. Petersburg zaludnia się nimi, wszyscy oni zbierają się w jednym miejscu, jak stado gęsi i ścigają Goladkina. Policjant zamyka ich w więzieniu, jednak nadaremnie. Dostojewski, parodiując socjalizm Fouriera i jego rosyjskich naśladowców, wobec których bardzo się w tym czasie rozczarował, pokazuje jak w świadomości

9. H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994, s. 71.

Goladkina rozpacz powoduje nieograniczone rozmnażanie się jego symulaków. Kiedy dochodzi od rozpadu osobowości, rodzi ona sobowtóra, a następnie całe ich mnóstwo – społeczność nieodróżnialnych kopii. „Okropne mnóstwo tych całkowicie podobnych” — pisze Dostojewski o doświadczeniu Goladkina¹⁰: to proczy obraz społeczeństwa totalitarnego, które jest tu wyobrażone pod postacią rozmnożenia sobowtórów.

Czytelników zawsze zdumiewało to, jak bardzo dramatyczna była rywalizacja Goladkina z własną kopią. Jak pisał Michaił Bachtin w znakomitym artykule o *Sobowtórze*, w świadomości bohatera „władzę [...] zagarnęło zadomowione w nim słowo cudze”¹¹. „Cudze słowo” to jednak z ulubionych i często stosowanych przez Bachtina idei, tutaj jednak przybiera ona polityczny, kolonialny sens, oznaczając osadnika z zewnątrz, okupanta, zaborcę. Według Bachtina w świadomości Goladkina dialog prowadzą trzy głosy: głos, który utwierdza jego niezależność od cudzego słowa tych, który posiadają władzę; głos który udaje, że Goladkin jest obojętny wobec cudzego słowa; głos, który imituje cudze słowo, jak gdyby należało ono do samego Goladkina. Owe trzy głosy modelują dynamikę wewnętrznej kolonizacji, z charakterystycznym dla niej dominowaniem sprzeciwu i negatywną hegemonią. Zagarnięta i zasiedlona cudzym głosem subiektywność dochodzi nie do autonomii i dialogu, lecz do rozdwojenia, braku uspokojenia i szaleństwa.

Historię Goladkina opowiada nam zewnętrzny obserwator, do którego (jak to bywa często w powieści) należy narracyjna i dyscyplinarna władza nad bohaterem. Taki obserwator podobny jest do lekarza lub detektywa, którzy rekonstruują wewnętrzne życie drugiego człowieka na podstawie jego zewnętrznych pojavów. Bachtin pokazał jednak, że owa ramowa, obiektywizująca narracja w *Sobowtórze* wymieszana jest ze słowami, które mogą przynależeć wyłącznie do Goladkina. Krąg się zamyka: głos władzy jest zarażony szaleństwem ofiary. Równoległe z odkryciem dialogowości Dostojewskiego przez Bachtina Walter Benjamin pisał o tym, jak sowieccy reżyserzy filmowi natykali się na niezdolność rosyjskich chłopów do „równoczesnego śledzenia dwóch wątków narracji”¹². W istocie dialogiczność Bachtina stanowi adekwatną odpowiedź na te kłopoty moskiewskich przyjaciół Benjamina: zdolność podmiotu do podążania i rozwijania „dwóch równoległych wątków” bez popadania w syndrom sobowtóra. Jeśli męczące rozmowy Goladkina z własnym klonem ilustrują odnotowany

10. F. Dostojewski, *Sobowtór*, przeł. S. Pollak, w: tegoż: *Dzieła wybrane*, t. 3, Warszawa 1987, s. 885.

11. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 331.

12. W. Benjamin, *On The Present Situation in Russian Film*, w: tegoż, *Selected Writings*, vol. 2, pt. 1, (1927–1930), Belknap, Cambridge, MA 1999, s. 13.

przez Benjamina problem, to ukierunkowanie Bachtina na otwarty, twórczy dialog z Innym można uznać za jego rozstrzygnięcie. Ów proces zawsze przeciwstawia się monologicznemu głosowi władzy.

Czytelnik Dostojewskiego czuje, że cierpienia Goladkina nie znajdą rozstrzygnięcia właśnie dlatego, iż prześladuje go sobowtór, absolutnie dokładny i dziwacznie współczesny klon, nie zaś staromodne monstrum, jaki był obecny w dziełach Gogoła czy u gotyckich poprzedników Dostojewskiego. Monstra są zabawne i malownicze, są hybrydami człowieka i Innego – zwierzęcia, ducha, urządzenia technicznego. Przychodzą z daleka i wracają do siebie jak wampiry z Transylwanii czy gigantyczne zombie. Monstra można badać i ułagodzić, sobowtórów nie da się skolonizować, ponieważ same one są nieudanym produktem kolonizacji. Jak uczą filmy grozy, „przekształcenie sobowtóra z powrotem w monstrum oznacza zachowanie ostatecznego poczucia samego siebie jako koherentnego podmiotu”¹³. To właśnie nie udaje się Goladkinowi. Zewnętrzną kolonizację symbolicznie reprezentuje hybryda, wewnętrzną – sobowtór. Zamknięty charakter tego procesu odpowiada refleksywnemu charakterowi samokolonizacji, która zawsze usiłuje określić różnego od siebie Innego, co zawsze kończy się tym, że produkuje własnego sobowtóra. Czytelnicy Bachtina i Dostojewskiego wykorzystują pojęcie dialogu jako paradygmat postkolonianej utopii, co stanowi dowód na to, że człowiek jest w stanie odnosić się do innego jako do Innego. *Sobowtór* stał się poligonem posttotalitarnej antyutopii, kroniką dezintegracji człowieka, kiedy został z niego wypędzony Inny. Jak pisał Jean-Paul Sartre, „Europejczyk mógł stać się człowiekiem, jedyne stwarzając sobie niewolników i monstra”¹⁴. A doprowadzał do własnego rozpadu, tworząc chłopów pańszczyźnianych i sobowtóry.

[...] Problemem imperium było sprawowanie politycznej władzy w warunkach kulturowego zróżnicowania i ekonomicznego wyobcowania. W sukcesach i klęskach sytuacja wewnętrznej kolonizacji prowadziła do pomnożenia i skomplikowania systemu różnic, które zapośredniczyć musiała nowa klasa administratorów imperium – urzędników, oficerów, misjonarzy, uczonych. Owe zróżnicowane grupy biurokratów i intelektualistów, których przykładem są wspomniani już pracownicy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, rzeczywiście produkowały wiedzę, organizowały zarządzanie, ujawniały zewnętrznych i wewnętrznych wrogów. Od Dierżawina do Mendelejewa byli wśród nich najlepsi ludzie Rosji [...]. Był to stanowy zrab imperium, jego konstrukcja nośna, jego rosnący kręgosłup. Dlatego na swej

13. P. Coates, *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 96; zob. także: A. Webber, *The Doppelgänger: Double Vision in German Literature*, Clarendon Press, Oxford 1996.

14. J.-P. Sartre, „Preface” to Frantz Fanon's „*The Wretched of the Earth*”, Grove Press, New York 1963, s. 22.

ogromnej przestrzeni od Puszkina i Gogola do Biełego i Tołstoja rosyjska literatura koncentrowała się właśnie na kształtowaniu tej nowej konstrukcji. Podobnie do biopsji, teksty literackie diagnozowały złośliwe narośle w tym nowym tworze. Przewidywały krach, do którego może dojść w organizmie imperium w tym zagrożonym miejscu; tak właśnie owe teksty czytali ich wpływowi krytycy, poczynając od Bielińskiego. Od zdesperowanego urzędnika z *Jeźdźca miedzianego* do jego nikiemnego kolegi z *Notatek z podziemia*, od niepozobieranych Kamaszki, Kowalowa, Poprisczyna do takich popleczników zdrowego rozsądku i imperialnej wierności jak Maksym Maksymycz, Karienin, starszy Ableuchow – raz za razem, tekst po tekście, imperialna elita nie wytrzymała imperialnego brzemienia. Realizując władzę nas podobnymi do siebie ludźmi, elita wewnętrznej kolonizacji przeżywała ją jak pęknięcie, rozdarcie własnej subiektywności. Napięte relacje między tymi ludźmi i państwem, którego częścią byli oni tak samo jak nos był częścią majora Kowalowa, określały ich ambiwalentne, rozdwojone relacje z samymi sobą. Gdziekolwiek zastałaby tych managerów imperium ich literacka służba, w stolicy czy w głuchej prowincji, zawsze ta nieoczywista i nietrwała, jednak ostra jak stalowa klinga kolonialna tradycja rozcinała owych pośredników na pół, zostawiając ich sam na sam z własnymi sobowtórami. W środowisku wewnętrznej kolonizacji skrajnym eksponentem imperialnych procesów stało się właśnie zmultiplikowanie sobowtórów, wykluczających wymianę, dialog i subiektywację. Obfite i zawsze krytyczne wykorzystanie podwójnych obrazów cienia, wilkołaka, widma, składające się na tradycję literatury rosyjskiej, było rezultatem zaistniałej sytuacji, w której żyła i pracowała owa klasa średnia wewnętrznej kolonizacji.

[...] Geografia, historia i polityka zacisnęły pętlę na ciele rosyjskiej kultury XIX wieku, tworząc w niej fałdy, nakładki, które złączyły to, co w innych imperialnych kulturach rozdzielały oceany i tysiąclecia. Na poziomie wysokiej profesjonalnej kultury [...] rozwijała się racjonalność, indywidualizm, pismo i dyscyplina. Na poziomie kultury ludowej – wśród milionów rosyjskich chłopów – niezależnie toczyło się „wschodnie”, „wspólnotowe”, „mistyczne”, „przedsiębiorcze” życie. To świat Pugaczowa, Rogożyna, Kudiejarowa. Istniał jeszcze średni poziom imperialnych urzędników i oficerów, prokurentów i policmajstrów wewnętrznej kolonizacji [...]. Ich przerażające konflikty rozwijały się w imperialnej samotności, szaleństwie i niepokoju. Rozdwojenie, jak imperialny orzeł – serce owej ciemności – było właśnie tutaj.

Przedstawiając krótkie spięcia rytuałów ofiary i żywiołu sobowtórów, które przeniknęły przez owe fałdy historii, klasyczna literatura rosyjska przepowiadała globalną nowoczesność, w której wewnętrzna kolonizacja przejęła rządy od zewnętrznej. [...]

[Przełożył Piotr Fast]¹⁵

15. Przekład na podstawie: Александр Эткинд, *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*, Москва 2013.

ER(R)GO

recenzje¹

Humanistyka a zagrożenia technonauki

Ewa Bińczyk, *Technonauka w społeczeństwie ryzyka. Filozofia wobec niepożądanych następstw praktycznego sukcesu nauki*, Toruń, Wydawnictwo Naukowego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2012, s. 450.

Chociaż od publikacji eseju *The Two Cultures* C.P. Snowa, poświęconego problemowi ostrego rozdziału i braku dialogu pomiędzy naukami przyrodniczymi i humanistyką, minęło już niemal 60 lat, można odnieść wrażenie nie tylko, że od czasu Snowa niewiele zmieniło się w kwestii relacji obu „kultur”, ale i że problem przez niego poruszony nie jest z punktu widzenia obu nauk szczególnie istotny, a więc i nie jest szeroko badany i omawiany. Rzecz jasna, powodów takiego stanu rzeczy jest wiele. Pomijając oczywiste uwagi na temat tego, że taka współpraca nie zawsze jest potrzebna, jednym z istotnych powodów, o podłożu ekonomicznym, jest specyficznie rozumiana nadrzędność praktycznego wymiaru owoców badań nauk ścisłych, która zwykle sprowadza się do możliwości szybkiego wdrażania nowych technologii i osiągnięć technicznych jako produktów na rynku konsumenckim lub na inne potrzeby przemysłowe. Oznacza to często zmarginalizowanie szerszej autorefleksji naukowej czy też potrzeby uwzględnienia oceny zastosowania efektów badań w naukach ścisłych jakie mogłaby zaoferować humanistyka i nauki społeczne. Wśród innych powodów wymienić można coraz większą specjalizację badań wiążącą się nieuchronnie z rozwojem nauki, przy czym pewne nadzieje na jednoczesną poprawę komunikacji między poszczególnymi dyscyplinami naukowymi można wiązać z nasilającą się tendencją do prowadzenia badań interdyscyplinarnych a więc i rozmycia instytucjonalnych granic między naukami. Wreszcie, wzajemna oferta humanistyki i nauk przyrodniczych rzadko bywa symetryczna. Jeżeli nauki ścisłe i przyrodnicze mogą mieć bezpośredni wpływ na badania w humanistyce i naukach społecznych, to zazwyczaj będzie to rola dyscyplin pomocniczych, przydatnych w samym technicznym aspekcie prowadzenia badań. Z drugiej strony, przydatność humanistyki w naukach ścisłych ma zupełnie inny charakter, umieszczając szczegółowe nauki ścisłe/przyrodnicze w szerszym kontekście społecznym, kulturowym i ludzkim. Rolą humanistyki powinna być zarówno filozoficzna refleksja nad statusem i naturą prowadzonych badań szczegółowych, jak i pomoc w ustaleniu szerszych celów oraz skutków prowadzonych badań. Jasne jest, zatem, że odpowiedzialność za nawiązanie głębszego dialogu na temat statusu, celów i zastosowania owoców badań nauk

ściślejszych spada na nauki humanistyczne i społeczne. Praca Ewy Bińczyk, *Technonauka w społeczeństwie ryzyka*, mieszcząca się w ramach socjologii nauki, jest bardzo dobrym przykładem udanego podjęcia się takiego zadania i stanowi istotny głos w dyskusji, którego w Polskim środowisku naukowym w tak pełnej formie dotychczas brakowało¹.

Tytuł pracy dobrze oddaje jej ogólną treść i cel, którym jest humanistyczna refleksja nad zagrożeniami płynącymi z praktycznego sukcesu nauki. Warto tu wspomnieć, że praktyczny sukces nauki jest dla autorki niepodważalny i, jak sama pisze we wstępie, odpowiedzialne humanistyczne badania nad nauką powinny „uniknąć uprzedzeń antyscjentyzmu czy też technofobii” (s. 9). Nie jest to zatem typ refleksji, który negatywnie odnosi się do istnienia nauki i technologii w ogóle. Pomimo tego niekwestionowanego profesjonalizmu nauki, „nie powinniśmy jednak arogancko przeceniać jej możliwości” (s. 12), bowiem bezrefleksyjne stosowanie innowacji naukowo-technicznych niesie ze sobą wiele zagrożeń na skalę systemową, dotyczących „środowiska, społeczeństw, struktur prawnych i łańcuchów moralnych” (s. 12). Kluczowe jest tu pojęcie technonauki, w myśl którego nie należy oddzielać abstrakcyjnej nauki od inżynierii, osiągnięć technicznych, technologicznych innowacji, produkcji artefaktów. Nie ma, jak przekonująco twierdzi autorka, większej różnicy między laboratoryjną pracą naukowca i inżyniera, ponieważ w obu przypadkach celem jest kontrola zjawisk i zwiększenie ich przewidywalności, mimo tego, że dla jednych ważniejsza jest powtarzalność eksperymentu a dla drugich działający artefakt. Podobnie, rozróżnienie na „teoretyczną” naukę i „praktyczną” inżynierię, której istnienie umożliwia uprzednio skonstruowana teoria naukowa traci na ostrości w obliczu wiedzy jakiej dostarcza historia odkryć i wynalazków. Tworzenie teorii często bywa wtórne wobec prób „majsterkowania” wynalazców a odkrycia naukowe bywają efektem eksperymentowania na zasadzie chybił-trafił niż kierowania się pełnymi i spójnymi teoriami naukowymi. Technonauka jest więc współczesnym sprzężeniem nauki i technologii z przemysłem, które dzięki mechanizmom rynkowym pozwala na błyskawiczne wdrażanie innowacji technologicznych w rozmaite obszary życia zbiorowości.

Drugie z kluczowych pojęć zawartych w tytule, ryzyko, również nabiera w toku pracy autorki precyzyjnego znaczenia powiązanego ze współczesną socjologiczną refleksją nad nauką. Po omówieniu standardowych definicji ryzyka jako prawdopodobieństwa „wystąpienia jakiegoś niepowodzenia, straty, niebezpieczeństwa

1. Niniejsza recenzja kontynuuje wątki poruszane w ostatnich numerach „Er(r)go”. Mam tu szczególnie na myśli numer 26 (1/2014) gdzie pojawiły się artykuły na temat humanistycznej refleksji nad ryzykiem oraz recenzja *Polityki natury* Bruno Latoura, do którego często odwołuje się Ewa Bińczyk.

czy też zagrożenia” (s. 234), autorka skupia się na nowoczesnym ryzyku systemowym (w odróżnieniu od prawdopodobieństwa wystąpienia katastrof naturalnych czy też jako efekt swobodnych decyzji człowieka), które definiuje jako „prawdopodobieństwo wystąpienia niebezpiecznego, niezamierzonego efektu interwencji człowieka wypracowanej w obszarze technonauki (może to być odkrycie naukowe albo jakakolwiek innowacja)” (s. 246). Nie można, jak pisze autorka, sprowadzić zagrożeń związanych z technonauką do efektu swobodnych działań człowieka, gdzie osiągnięcia technologiczne stanowią neutralne w swym działaniu artefakty, a jedynie działanie ludzkie może sprawić, że efekt ten będzie korzystny lub nie. Złożoność sieci oddziaływań technonauki na różnorodne aspekty życia zbiorowości sprawia, że uchwycenie czy przewidzenie jej możliwych efektów staje się niezwykle trudne, a ryzyko systemowe staje się naturalnie wpisane w samo pojęcie technonauki. Jak pisze autorka, innowacje technologiczne wywołują „wielowymiarowe, rozległe i coraz częściej zaskakujące efekty uboczne” (s. 9). Nowe formy ryzyka jakie technonauka pociąga za sobą dotyczą destabilizacji życia zbiorowości przez zagrożenia ekologiczne, finansowe, związane z rynkiem pracy, polityczne, moralne, epidemiologiczne, instytucjonalne, itd.

To właśnie rolą humanistyki jest badanie dynamiki zmian inicjowanej przez laboratoria i w tym nurcie badań mieści się też praca Ewy Bińczyk. Celem szczegółowym pracy jest konfrontacja wybranych tez filozofii i historii nauki, filozofii techniki, badań nad nauką i technologią, filozofii społecznej, teorii aktora sieci itd., tak aby opracować wspólny słownik i definicje, usystematyzować i ułatwić dialog interdyscyplinarny i wreszcie wypracować syntetyczne stanowisko wobec szeregu kwestii związanych z technonauką i ryzykiem systemowym.

Badania autorki mieszczą się w ramach mocnego programu socjologii wiedzy naukowej szkoły edynburskiej, korzystając także z teorii aktora-sieci Latoura i wybranych prac innych badaczy powiązanych z tymi nurtami. Oznacza to, że praca mieści się w szerokich ramach stanowiska konstruktywistycznego, choć autorka decyduje się na posługiwanie się nowym pojęciem postkonstruktywizmu, któremu poświęca pierwszy rozdział pracy. Motywacja badaczki wiąże się z negatywną oceną programu socjologii wiedzy w części polskich środowisk naukowych i filozoficznych. Przy czym ocena ta, jak twierdzi autorka, jest niesłuszna i broni ona też konstruktywistów w socjologii nauki przed zarzutami o popadanie w naiwny relatywizm czy solipsyzm potocznie kojarzony z konstruktywizmem społecznym. Dyskusja ta unaocznia to, że praca Ewy Bińczyk jest bez wątpienia potrzebna polskiej refleksji nad nauką, oraz, że jej bieżący stan jest niezadowolający i jednostronny. Postkonstruktywistyczne ujęcie nauki oznacza nie, jak chcą niektórzy krytycy konstruktywizmu, społeczne konstruowanie faktów, a raczej o „wiązaną elementów materialnych, konceptualnych, technicznych i społecz-

nych” (s. 69). Chodzi zatem o badanie procesów związanych z konstruowaniem, a nie o naturę samego materiału.

Postkonstruktywizm nie jest też równoznaczny z konstruktywizmem społecznym czy konstruktywizmem epistemologicznym na poziomie jednostki. Teoria aktora-sieci, do której odwołuje się autorka, podkreśla sprawczą rolę czynników pozaspołecznych i pozaludzkich uwikłanych w sieci powiązań, w miejsce prostej wizji konstruktywizmu jako socjologicznego redukcjonizmu czy solipsyzmu.

Ostatecznie autorka przyjmuje, że stanowisko postkonstruktywistyczne jest naturalistyczne co oznacza tu „przedstawianie wyjaśnień, które pochodzą wyłącznie z obszaru nauk empirycznych” (s. 65) oraz materialistyczne, czyli uznające istnienie i sprawczość świata materialnego. Nie jest to jednak stanowisko tożsame z mocnymi odmianami realizmu czy reprezentacjonizmem. Autorka opowiada się za „zbanalizowaną” wersją realizmu (ss. 82-92), które głosi, że „poznanie (i działanie) rozgrywa się w pewnym środowisku, otoczeniu (w przestrzeni ograniczeń tego środowiska)” (s. 82), porównując je do stanowisk Latoura, Iana Hackinga czy Nancy Cartwright. Z taką formą realizmu ściśle związane jest odrzucenie reprezentacjonizmu i przyjęcie, że cechy rzeczywistości nie mogą być reprezentowane niezależnie od ludzkich działań. Ludzka wiedza nie może adekwatnie reprezentować rzeczywistości, a co za tym idzie sukces praktyczny nauk nie wynika z ich właściwej reprezentacji rzeczywistości. Autorka rozwija tu znaną tezę o niedookreśleniu teorii przez badania empiryczne, według której weryfikacji czy też falsyfikacji podlega całość naszych przekonań a nie pojedyncze testowane hipotezy. Ostatecznie więc nie da się stwierdzić, które fragmenty naszej wiedzy dokładnie miałyby reprezentować rzeczywistość, a zatem i praktyka laboratoryjna jest z natury niedookreślona.

Rozdział drugi odpowiada na pytanie o źródła sukcesu praktycznego nauki. Odrzuciwszy stanowisko reprezentacjonistyczne, autorka wskazuje na dwa powody owego sukcesu. Pierwszy z nich to możliwość rozszerzenia kompetencji poznawczych dzięki aparaturze badawczej, materialnej infrastrukturze laboratoriów, co pozwala na uzyskanie lepszych rezultatów badawczych „używając modeli, prototypów, wykresów, tekstów, symulacji i wyliczeń komputerowych” (s. 11). Na tym etapie badaczka odwołuje się do ustaleń nauk kognitywnych, a w szczególności do koncepcji ucieleśnionego oraz rozproszonego poznania i poszerzonego umysłu (s. 125 i dalej) kwestionujących sformalizowany, abstrakcyjny charakter myślenia i procesów poznawczych w ogóle. Dokonując pewnej syntezy trzech wymienionych pojęć można przyjąć, że ludzkie procesy poznawcze w nierozzerwalny sposób związane są z biologiczną konstytucją ludzkiego organizmu (i wykraczają poza mózg) oraz jego interakcji ze środowiskiem, a idąc dalej człowiek z sukcesem deleguje własne możliwości poznawcze do zewnętrznych narzędzi (infrastruktura laboratoryjna). Społecznie rozproszone poznanie podkreśla

ponadjednostkowy i systemowy charakter poznania. Drugim źródłem sukcesu praktycznego nauki jest stabilizacja i standaryzacja pomiaru i infrastruktury laboratoryjnej. Zatem oba postulowane przez autorkę źródła sukcesu nauk znajdują się w opozycji do reprezentacjonizmu a jednocześnie stanowią doskonały materiał badawczy dla socjologii nauki.

Rozdział trzeci poświęcony jest szerszej analizie społecznej roli artefaktów tworzonych przez naukę i technologię, do których deleguje się funkcje poznawcze. Jedną z ról odgrywanych przez naukę i technologię jest „trywializowanie” otoczenia przez społeczność ludzką, która od zarania dziejów nastawiona jest na „praktyczne manipulowanie i przekształcanie środowiska” (s. 183), które z kolei prowadzi do regulacji i stabilizacji społeczeństw. Jednocześnie jednak, akumulacja wynalazków technicznych prowadzi do zwiększenia roli pozaludzkiej sprawczości.

Dynamiczny rozwój technologii i jego wpływ na różne aspekty życia zbiorowości to temat rozdziału czwartego. Autorka skupia się tutaj na doprecyzowaniu definicji ryzyka systemowego jakie niesie ze sobą zglobalizowana technonauka w realiach gospodarki rynkowej. Omawia również liczne przykłady niezamierzonych i trudnych do przewidzenia konsekwencji wdrożeń odkryć i innowacji, które mają negatywny wpływ na różne aspekty tak życia społecznego jak i przyrody poprzez ingerencję w złożoną sieć łączących je powiązań. Najdokładniej omówionym przypadkiem jest epidemia BSE w Wielkiej Brytanii, która, jak pisze autorka, dobitnie wykazuje jak drobna modyfikacja (w tym przypadku dotycząca produkcji pasz) technologiczna może wywołać kaskadę niezamierzonych i szkodliwych efektów w dość odległych od siebie obszarach.

Ostatni rozdział omawia dokładnie ryzyko będące efektem komercjalizacji nauki i związania jej z przemysłem oraz wiążące się z nimi zagrożenia. Szczególnie istotna jest tutaj kwestia odbywającego się pod sztandarem wiązania akademii z mechanizmami rynkowymi demontażu nauki akademickiej i etosu badań, skutkującego utrudnianiem i stronniczością badań, konfliktami interesów, niepokojącym rozwojem prawa patentowego itd. Aby przeciwdziałać wzrostowi ryzyka związanego z technonauką, Bińczyk proponuje szereg konkretnych rozwiązań instytucjonalnych, takich jak ugruntowanie Zasady Ostrożności, rozszerzenie partycypacji w debacie publicznej i procesach decyzyjnych i demokratyzacja monitorowania technonauki.

Wywód jest przejrzysty i dobrze przeprowadzony, a autorka odwołuje się do rozległych źródeł. Mocną stroną pracy jest właśnie niewątpliwie umiejętność rzetelnego porównania różnorodnych poglądów i opracowanie syntetycznego stanowiska. W szczególności dotyczy to biegłości z jaką autorka omawia prace badaczy związanych tak z myślą kontynentalną (Latour) jak i anglosaską (Hacking, Giere i inni) oraz odnajduje w nich punkty styczne. Inną zaletą pracy jest umiejscowienie jej w kontekście polskiej akademii i krytyczne omówienie poglądów

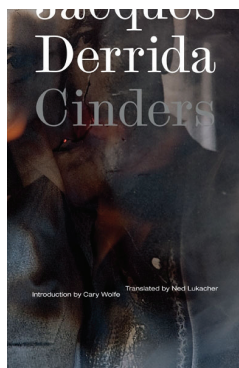
polskich filozofów nauki ukazujące jednostronność toczącej się w Polsce debaty na temat zarówno socjologii jak i filozoficznego ugruntowania nauki.

Momentami można się zastanawiać nad retorycznym wymiarem niektórych terminologicznych decyzji autorki. Badaczka przyznaje, że postkonstruktywizm mieści się w pełni w ramach tego co zwykle się nazywało po prostu konstruktywizmem, ale zdecydowała się posługiwać pierwszym z terminów ze względu na częste sprowadzanie drugiego z nich do redukcjonistycznego konstruktywizmu społecznego. Z merytorycznego punktu widzenia, decyzja ta w żaden sposób nie wpływa na wywód, ale można ją odczytać jako przyzwolenie na użycie upraszczającej wobec konstruktywizmu etykiety przez polskich autorów. Jeżeli więc, jak przyznaje autorka, zachodzi ryzyko, że czytelnikom termin „postkonstruktywizm” „może się wydać dzieleniem włosa na czworo” (s. 68), pozostanie przy „konstruktywizmie” i ujawnienie jego uproszczonego rozumienia w polskiej debacie nie wydaje się być decyzją gorszą.

Analogicznie, być może retoryczną siłę pracy wzmocniłoby też odniesienie się do innych zarzutów kierowanych pod adresem socjologii nauki oraz zaangażowania humanistyki w badania nauk przyrodniczych w ogóle. Sądzę, że jest to istotne w kontekście oceny autorefleksji nauk ścisłych, której autorka dokonuje we wstępie pracy, oraz uznania roli jaką mogą w jej rozwoju spełniać nauki społeczne i humanistyczne. Poglądy Alana Sokala (który nie jest nigdzie przywołany w pracy), który zarzucił między innymi Latourowi obskurantyzm i nadużywanie terminologii naukowej często bywają traktowane jako głos środowiska nauk ścisłych wobec humanistyki i nauk społecznych. Jeszcze raz podkreślam, że nie ma to żadnego wpływu na merytoryczną stronę pracy Ewy Bińczyk, ale bezpośrednio odniesienie się do tej sprawy, choćby na marginesie głównej dyskusji, mogłoby zwiększyć jej retoryczny potencjał. Powyższe to tylko drobne uwagi na temat retorycznego wymiaru pewnych obszarów pracy i nie umniejszają one wysokiej wartości jaką ona prezentuje.

ER(R)GO

noty o książkach¹



Jacques Derrida, *Cinders*, przeł. Ned Lukacher (Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2014), s. 80, miękka oprawa. Publikacja anglojęzyczna.

Rok 2014 był udany dla dekonstrukcji. Trzecie wydanie kanonicznego *The Ethics of Deconstruction* Simona Critchleya, a także entuzjastycznie przyjęte monografie pióra Micheala Naasa czy Susanne Lüdemann zostały ukoronowane powracającym po dwudziestu trzech latach nowym, poprawionym przekładem *Feu*

la cendre. Powrót zresztą okazał się tu słowem znamionym, ponieważ *Cinders* – a tak brzmi angielski tytuł książki – nie tyle traktuje o powrotach, lecz sam staje się nieustającym powracaniem. Zapowiedź takiego stanu otrzymujemy już na samym początku prologu, w którym Jacques Derrida przywołuje prześladowającą go frazę „il y a là cendre”, którą angielski tłumacz Ned Lukacher oddaje za pomocą chiasmu „there are cinders there”, „cinders there are” (s. 3). Fraza ta, do końca dla Derridy nieodgadniona, ulotna, nawiedzająca go i nigdy nie poddająca się w pełni przepracowaniu, okazuje się kluczowa nie tylko dla samych rozważań tekstu, ale również dla jego kompozycji.

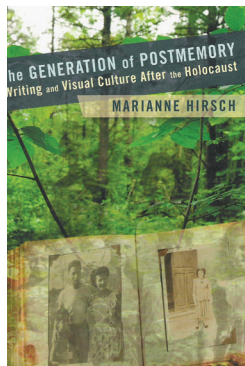
Zanim jednak przejdziemy do nich, zastanówmy się, co stanowi o niepokoju płynącym z tego krótkiego aforyzmu. Kluczowe okazuje się tutaj rozróżnienie w języku francuskim na „la” i „là”, z których pierwszy jest żeńskim rodzajnikiem określonym, zaś drugi – przysłówkiem oznaczającym zarazem „tu” i „tam”. Jednakże dzięki homonimiczności tych dwóch słów ich indywidualne znaczenia pozostają nierozróżnialne dla głosu, który je wymawia, jak i jego bezpośredniego słuchacza. Tym samym, Derrida wikła tytułowe popioły w nierozstrzygalną grę obecności i nieobecności. Popiół rozumiany jako ślad wypalenia – czy też nadpalenia – nigdy nie wyzbywa się ostatecznie większej całości, którą był. Jednocześnie, fakt, że nadal zawiera ją w sobie, nie uwalnia go od prostej konsekwencji bycia jej pozostałością, odpadem pozostawionym przez płomień. Zresztą, ogień – na co wskazuje sam tytuł *Feu la cendre* – pozostaje równie ważną inspiracją Derridy. Nie bez powodu jest on pominięty w angielskim tytule, bowiem w *Cinders*, francuski rzeczownik „feu” wielokrotnie zostaje zrównany ze swoim homonimem „fut”, czyli przeszłą formą czasownika „być”. Jak wskazuje Derrida, ogień – grecki „pyr”, tak bliski francuskiemu „pur” i angielskiemu

„pure” – oczyszcza, pozostawiając przestrzeń, która, mimo że niezaprzeczalnie istnieje, to pozostaje pusta, sprowadzona wyłącznie do własnej materii (s. 19–20). To właśnie popiół powstały w wyniku tego oczyszczenia, choć bezsprzecznie świadczący o danym wydarzeniu, pozostaje od niego oddzielony i usytuowany w nieskracalnym dystansie.

Warto nadmienić, że trop popiołów okazuje się popiołem siebie samego – zabiegiem literackim oderwanym od fizyczności (sypkości, temperatury) materialnego prochu (s. 31). Ta przewrotna uwaga przypomina, że strukturę tej książki należy traktować również jako metonimię. Niezależnie od typowej praktyki decentralizacyjnej Derridy, *Cinders* jest książką, nawet jak na niego, niezwykle literacką. Jak już zostało wcześniej wspomniane, *Cinders* to odpowiedź na wieloletnie nawiedzanie uporczywym „il y a là cendre”. Z tego powodu, lewe strony dzieła Derridy zawierają fragmenty – czy też strzępy – jego starszych tekstów, w których – mniej lub bardziej – motyw popiołów był obecny, tj. *La dissémination*, *Glas*, *La carte postale* i *La pharmacie de Platon*. Sekcje te, nazwane animadwersjami (*animadversions*), a zatem „obserwacjami” czy też „próbami zwrócenia uwagi”, jednocześnie pozostają hołdem dla nieistniejącego już periodyku „Anima”, do którego Derrida miał napisać właśnie tekst o popiołach (s. 8–9). Prawe strony *Cinders* obejmują natomiast krótkie notatki komentujące rozważania zawarte w sąsiadujących animadwersjach. Powstały „polilog”, jak sam autor go nazywa, tworzy strukturę to wzajemnie się komentującą, czasem przekrzykującą się, to znów zaskakującą czytelnika przemilczeniami w postaci pustych stron. Ten kolejny po homonimach aspekt „wokalnoci” *Cinders*, dopełnia się w fakcie, iż *Feu la cendre* zostało wydane również w postaci nagrania, na którym partie czytane przez Carole Bouquet i Derridę wieńczy kompozycja *Stimmung* Karlheinz’a Stockhausena (sam w sobie utwór na sześć głosów) (s. viii–ix). Jednocześnie, mając na uwadze niezwykle heideggerowski wybór akurat tej kompozycji, nie sposób nie pytać o miejsca egzystencji, które właśnie popioły i ognie dekonstrukcji spowijają.

Chociaż dialektyczne spiętrzenia animadwersji z komentarzami, wersji nagrajnej i wydrukowanej, czy nawet oryginału i przekładu ujawniają mechanikę tytułowych popiołów oraz widmowych głosów, to nie należy *Cinders* do nich zawęzać. Jednym z kluczowych wątków dla Derridy pozostaje doświadczenie holokaustu (czy też doświadczenie po holokauście), tj. „całopalenia”. Kurczowo próbując uchwycić choćby ślad popielnego bycia poza dychotomią obecności i nieobecności, logiki pustki i pozostałości, Derrida kieruje nas ku miejscom, gdzie inny rodzaj pamięci jest (niemożliwie-)możliwy (s. 21–23). W tym kontekście niezwykle ciekawe wydają się dekonstrukcje samego słowa „cendre”, w którym jeśli potraktować „-dre” jako sufix, to uzyskujemy homonim takich słów jak „sans” („bez”), „sens” („sens”, „zmysł”), „sang” („krew”) i „cent” („sto”)

(s. 56–59). Poszukując innych form pamiętania, trudno się dziwić pytaniom tropiącym los i głos „dziewczyny” o imieniu własnym Cinder, która powstaje gdy tylko „la” zamieni się na „là” (s. 15–17). Jednocześnie, trudno także się dziwić, że *Cinders – nota bene* popiół *Feu la cendre* – powraca w serii *Posthumanities*. Choć samym *Cinders* w kwestii dziedzictwa i widm znacznie bliżej do prac *O duchu* i *Spectres de Marx*, to jak w błyskotliwym wprowadzeniu udowadnia Cary Wolfe, może ona stanowić także most ku rozważaniom znanym z *L’animal que donc je suis* czy seminariom *La bête et le souverain*, a zatem tekstom radykalnie wychodzącym poza ramy antropocentryzmu. Mając to wszystko na uwadze, doniosłość książki Derridy dopełnia się w tym, w jaki sposób otwiera ona nie tylko swoimi rozważaniami, ale i radykalną formą tropy żałoby, opłakiwania, pamiętania czy ofiary, ukazując do jakiego stopnia fundamenty naszej cywilizacji wzniesione są tak naprawdę na popiołach.



Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), s. 320, miękka oprawa. Publikacja anglojęzyczna.

Śledząc liczne dzieła wizualne i literackie drugiego pokolenia po Holokauście, możemy zaobserwować jak ich twórcy podejmują intensywne próby przepracowania traum, które *nota bene* do nich nie należą. Pozycja Marianne Hirsch – potomkini ocalałych z Zagłady – wydaje się naturalną konsekwencją i rozwinięciem tychże problemów.

W *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, wychodząc naprzeciw Freudowsko-Lacanowskiemu paradygmatowi traumy rozumianej jako zdarzenie wewnętrzne i niemożliwe do poznania czy przekazania, Hirsch proponuje rozważyć możliwość „dziedziczenia” tragicznych wspomnień. Zauważa, że prace wyżej wspomnianej grupy twórców „są kształtowane przez próbę przedstawienia długoterminowych skutków życia w zażyłej bliskości do bólu, depresji i dysocjacji osób, które przetrwały, będąc świadkami ogromnej traumy historycznej. Są kształtowane przez dziecięce poczucie zmieszania i odpowiedzialności, przez pragnienie naprawy i przez świadomość, że samo ich istnienie może równie dobrze być formą rekompensaty za niewypowiadalną stratę” (s. 34). Bazując na tym, Hirsch wprowadza kategorię *postpamięci* (*postmemory*). Należy od razu podkreślić, iż jest to nie tyle pamięć, co struktura międzypokoleniowej transmisji; doświadczenia są dziedziczone, ale sam sposób ich przekazywania jest nierozzerwalnie związany z mediacją, przez co mamy do czynienia raczej z „tworzeniem” wspomnień niż ich „pamiętaniem” (s. 106–107). Podkreślając, że drugie pokolenie nie zawłaszcza bólu swoich rodziców, Hirsch kładzie nacisk na połączenie czy też komunikację tego, co niewymawialne między generacjami (s. 85–86). Próba przepracowania takiego ciężaru jest działalność twórcza, dlatego też istotnym elementem rozważań autorki jest sztuka wizualna oraz – w nieco mniejszym stopniu – literatura.

The Generation of Postmemory składa się ze wstępu oraz trzech części, mających kolejno trzy, cztery i dwa rozdziały. Część pierwsza, zatytułowana *Familial Postmemories and Beyond*, podejmuje problematykę pamięci i transmisji w obrębie rodziny. W pierwszym rozdziale autorka przybliża fundamenty tytułowego konceptu, czyli pamięć, rodzinę i fotografię. Ponadto, na przykładzie utworów Arta Spiegelmana i W. G. Sebaldy wykazuje ona wagę wizualnego przekazu

kulturowego, który zdaje się kształtować (a zatem mediować) postpamięć, czego skutkiem jest swoista fuzja wspomnień osobistych z publicznymi, kulturowymi obrazami. Drugi rozdział, napisany wspólnie z Leo Spitzerem, porusza kwestię rodzinnych zdjęć archiwalnych i (daremnymi) prób znalezienia w nich traumatyzującego elementu, zdefiniowanego przez porównanie do Barthesowskiego *punctum*. Rozdział zamykający tę część omawia związek znamienia i transmisji w relacji matka – córka. Uściślając, badaczka teoretyzuje różnicę pomiędzy pamięcią zakodowaną w ciele, będącą „formą powtórzenia i odtworzenia” (s. 83) – czego przykładem jest pojęcie *rememory* użyte przez Toni Morrison – a postpamięcią.

O ile w części omówionej powyżej kwestia płci kulturowej jest jedynie zarysowana, w części drugiej, zatytułowanej *Affiliation, Gender, and Generation*, stanowi ona jedną z podstaw wyводу. Ponadto Hirsch wychodzi poza ramę rodzinną i skupia uwagę na szerszym wydźwięku społecznym. W czwartym rozdziale autorka poddaje analizie triadę widz – powtórzenie – trauma. Powtórzenie jest tu rozumiane jako jedno z narzędzi postpamięci; staje się ono reakcją na dramatyczne wydarzenie, będącą w stanie „wyprodukować” (s. 108) traumę w osobie, która go nie doświadczyła, tym samym wytwarzając swoisty most między dwoma pokoleniami. Kolejny rozdział skupia się wokół fotografii wykonanych przez oprawców i ich wykorzystania w dziełach postpamięci; traktuje on o tendencji do feminizacji i infantylizacji ofiar oraz maskulinizacji sprawców, a co za tym idzie – mitologizacji postaci ze względu na płć kulturową. Autorka zauważa również, między innymi, że ten rodzaj upamiętnienia ofiar pozwala na zmianę nacisku oraz wyjście poza spojrzenie (w psychoanalitycznym ujęciu) oprawcy. W szóstym rozdziale rozważania nad infantylizacją przechodzą w próbę zrozumienia fenomenu fotografii przedstawiających dzieci; badaczka zastanawia się nad tym, czemu pewne zdjęcia, wykonane również w niebezpiecznym okresie, lecz tym razem w środowisku domowym lub szkolnym, stają się ikonicznymi reprezentacjami, mającymi w mocy pobudzenie struktur postpamięci. Hirsch trafnie podsumowuje: „Obraz dziecięcej ofiary, będący jednocześnie obrazem dziecięcego świadka, zapewnia odcieleśnionej (*disembodied*) ranie zagłady Holokaustu miejsce zamieszkania” (s. 174). Współautorem ostatniego rozdziału w tej części ponownie jest Leo Spitzer. Na podstawie analiz tekstów stworzonych w obozach koncentracyjnych, autorzy wprowadzają kategorię *przedmiotów poświadczających* [*testimonial objects*]. Co więcej, snują oni refleksje nad kwestią potencjalnego znaczenia płci kulturowej w sytuacji zagłady, w której, jak mogłoby się wydawać, płć schodzi na dalszy plan.

Finalna, objętościowo najkrótsza część książki Marianne Hirsch stanowi obiecujący suplement do wcześniej wypracowanej ramy metodologicznej; mianowicie, proponuje ona interpretację „raczej *konektywną* niż *komparatywną*” (s. 206), czyli poszukującą wspólnych, intymnych elementów i ich implikacji,

lecz unikającą porównań, które mogłyby wywołać niepotrzebne wartościowanie poszczególnych tragicznych wydarzeń. W rozdziale ósmym, autorka poszerza zakres wyżej wspomnianych przedmiotów poświadczających w odniesieniu do kwestii powrotu, pamięci, ciała czy afektu. Ponownie pojawia się tu postać dziecka zagubionego (ale i straconego, jeśli weźmiemy pod uwagę niejednoznaczność angielskiego wyrazu „lost”), dla którego pewne przedmioty mogą wzbudzić międzypokoleniową pamięć, sygnalizując równocześnie wywłaszczenie, na jakie zostało to dziecko narażone. Rozdział kończący książkę pochyla się nad rosnącą popularnością archiwizacji, ze szczególnym naciskiem na rolę internetu w powoływaniu struktur postpamięci. Autorka podejmuje konektywną analizę prób odtworzenia straconej społeczności, biorąc pod uwagę dwa albumy: dotyczące polskich Żydów oraz Kurdów.

The Generation of Postmemory jest pozycją trudną do przecenienia w kontekście studiów nad traumą i pamięcią. Wydanej w 2012 roku książce, będącej skutkiem wieloletnich dociekań Hirsch, nie tylko nie grozi dezaktualizacja, ale przede wszystkim wydaje się ona otwierać całkiem nowy rozdział w badaniach nad narracjami i reprezentacjami traum. Jednakże wywód bogaty w odwołania do kluczowych nazwisk we wspomnianych dziedzinach oraz erudycja i wnikliwość badaczki nie są jedynymi zaletami tego tekstu. Warto nadmienić, iż autorka nie stara się ukrywać prywatnego wymiaru swojego studium, dzieląc się we wstępie z czytelnikiem swoją drogą do napisania tej książki, ale i odnosząc się później do osobistych przykładów, takich jak fotografia przedstawiająca jej rodziców, analizowana w drugim rozdziale o dość sugestywnym tytule *What's Wrong with This Picture? (Co jest nie tak z tym zdjęciem?)*. Niewątpliwie, pozycja Marianne Hirsch oferuje ramę czytania tego, co – choć nienazywalne – uporczywie nawiedza całe pokolenia, jednocześnie pokazując, że głosy tych, którzy nadchodzą nie muszą być mniej ważne i autentyczne, mimo nieprzekraczalnej przepaści między nimi a generacjami ich rodziców.

ER(R)GO

summaries in english¹

Igor Smirnov

Contradictions: Semantic Strategies of Philosophy and Literature

Applying a semantic perspective, the article revolves around the questions of mutual relationships between philosophy and literature, pointing to a whole range of often contradictory views which see literature as both inferior and superior to philosophy since the former is often accused of generating imaginary worlds while the latter is seemingly verifiable through logic and truth-value. Both however, inevitably undergo a process of historical verification, which exposes not only differences between literature and philosophy but also a number of similarities resulting from various ways of appropriating otherness and an irreducible narrative components permeating their very semantic structures.

Alexander Piatigorsky

A Few Remarks on the Relationship between Philosophicity and Literariness

Taking the differentiation between linguistic philosophy and philological philosophy, the article outlines the emergence of respective types of philosophers, whose self-awareness of the philosophical object is characterized as either textual or linguistic. This particular distinction is supported by the conviction of the evolving nature of 20th century philosophy precisely from linguistic to philological/textual. This distinction in turn redefines a number of traditional philosophical perspectives, the most important of which is the question of the object of philosophical contemplation.

Vladimir L. Shunikov

The (Post)Bachtinian School in Contemporary Russian Literary Theory

Outlining a historical evolution of the 20th century Russian literary theory associated with the Philological Faculty of the Moscow University and often debating various Western approaches such as post-structuralism or deconstruction, the article attempts to identify the premises of Russian theory by highlighting its analytical preoccupation inspired by such theorists as Mikhail Bakhtin or Valery Tyupa. The analytical approach resulted in theories concerning communication strategies of the literary text, which in turn, resulted in the emergence of various narratological and neo-rhetorical theories.

Valery Tyupa

Narratology in the System of Literary Studies

Identifying two vital aspects of narratology – poetics and rhetoric – the article then proceeds to highlight their nature and interpretive consequences some of which are embodied in the post-structuralist desire to reach beyond the internally structured text and reach the level of communicative intersubjectivity. Any narrative discourse is characterised by the combination of the referential event and the communicative event, which are both determined by three basic factors: the actant, the world-view and the point-of-view. Such a perspective,

as the article suggests, opens up a series of new interpretive possibilities as they redefine the traditional and historical approach to literary studies.

Valery Tyupa

Three Aesthetics of Addressing

Examining 20th century art, the author looks at avangarde art movements which in their departure from classical models of artistic expression shifted their focus from the object to the receiver in order to influence his or her spiritual experience. The transition from creativity to receptivity in the process of artistic creation is represented as typical of non-classical aesthetics which favours work's openness and fragmentariness and thus activates the "third participant in the game"—the reader/the receiver. Referring to Russian avantgarde artists, the author explores the rise of the significance of "the third" and places it in the context of political power and the rules of the market.

Natan Tamarchenko

Functions of the Trickster in Classic Russian Novel (Questions of Methodology)

Examining the prototype of the trickster and looking at the main directions of its evolution and its changing interpretations, the author identifies the figure of the trickster in the context of canonical Russian novels, an attempt most original since the trickster has hardly ever attracted attention of Russian critics or literary theorists. Having identified two types of protagonists, the author suggests that characters built in contrast to main types may be read as evolved forms of the ancient figure of the trickster.

Bogusław Żytko

The Tartu-Moscow School Years Later

The paper discusses the origins and contribution of the renowned Tartu-Moscow school of semiotics and its subsequent development and contributions to semiotics and to the study of culture in the West and East. Following a brief exposition of the leading role of Yuri Lotman, and the significance of other eminent members of the school, the growth of now independent centers in Moscow and Tallinn is discussed as well as the changes of the focus of interest of semioticians who continue the Tartu methodological tradition. Finally, a general assessment of the relevance and contribution of both the original school and its contemporary continuators is provided.

Peeter Torop

The Tartu School as a School

The paper addresses the question in what sense the Tartu school of semiotics constituted and still constitutes a coherent research community, and in what sense it can be called a school. The author discusses especially two aspects of this question: first, the Tartu school as a trend in semiotic research, and secondly, as a semiotic doctrine. The leading role of Yuri Lotman, the evolution of his thought, and his influence on the school during his lifetime and after his death are exposed as well as the contribution and impact of the school abroad.

Mihhail Lotman

Beyond Text: Remarks on the Philosophical Background of Tartu Semiotics

The paper explores various approaches to the concept of text present in the work of Yuri Lotman and the Tartu-Moscow school of semiotics, which is considered here as primarily text oriented. The object of study, however, is not what has been explicitly formulated, but rather what has not been said or what has only been implicated in the work of Lotman and other exponents of the school. In this way the conceptual paradigm of Tartu-Moscow semiotics is placed in the context of (implied) philosophical perspectives.

Katarzyna Syska

Poststructuralism in Russian Literary Theory after 1991

Against the background of the constraints of Soviet legacy, the paper concentrates on contemporary, post-Soviet tendencies in literary studies in Russia, and especially on poststructuralism. Four dominant trends within post-Soviet literary theory are distinguished: semiotics, traditional literary studies (including historical and theoretical poetics, textual studies drawing from structuralism, narratology, comparative studies and Bakhtin's theory), "new religiosity" and, finally, poststructuralism and cultural studies inspired by Western influences, but adapted to the Russian context. The latter developments are discussed in the paper in greater detail.

Maksim Shapir

The Aesthetic Experience of the 20th century Avant-garde and Post-modernism

Drawing from various attempts to define the avant-garde, from syntactic-semiotic relationships to pragmatics, the article approaches the notion in question in terms of the reactions it provokes and inspires. Seeing the avant-garde as a peculiar form of rhetoric which challenges pre-established assumptions concerning the whole variety of artistic practices, the articles identifies a number of both parallel and contrasting qualities between the internal mechanisms of the avant-garde and those of postmodernist cultural production, some of which run along the line of originality: just as the avant-garde highlighted the uniqueness of its own expression, post-modernism celebrates repetition and intertextuality.

Mark Lipowiecki

An Explosive Aporia

The article traces and analyses the origin of Russian postmodernism, seeing it as a reaction to soviet meta-narratives and the official attempts to control the avant-garde movements. But the particular shape which post-modernism adopted in Russia is also reflecting deeper cultural dominants, notably the lack of a middle ground between various cultural extremes, which in turn appear to constitute the foundations of Russian culture. Russian post-modernism, the article argues, is thus characterised by a constant internal struggle between opposing discourses rather than by a consistent opposition to social and political traditions of modernity.

Mikhail Epstein

The Century's Zero Cycle.

The Explosive Style of the 2000s

Announcing the end of traditional post-modernism, characterised by supposedly meaningless plays on signs and infinite intertextual exchanges, the article offers an attempt to critically appropriate the post-WTC cultural condition by referring to a number of metaphorical cultural explosions which narrate the end of the post-modern era. The explosions in question are related to both real-life terrorist threats as well to the explosive growth of science and technology, which, in the long run, are likely to redefine fundamental social premises along the lines of trans-culturalism.

Aleksander Genis

Onion and Cabbage

Inspired by the structure of the titular vegetables – one having an essence after having been stripped of the outer layers, the other deprived of it – the article proposes a re-reading of Russian literature from the opposing perspectives of the “cabbage paradigm” and the “onion paradigm.” The former is located in the realm of soviet metaphysics, while the latter reverberates with deeper philosophical inspirations in which the meaning is produced by void and chaos. Both paradigms are used as distinct interpretative perspectives and illustrated with relevant literary examples.

Madina Tlostanova

Post-sovietness ≠ Post-coloniality ≠ Post-imperiality,
or what to do after the End of History?

The article contemplates social and cultural consequences of the fall of communism as the dominating socio-political ideology and some attempts to fill up the ideological void left by the withering dogmas of the previous regime. One of the discourses, whose premises seem applicable to the post-soviet reality, is post-colonial theory. However, its immediate application does not seem possible for the variety of geo-political reasons which result in a sense of ideological disappointment turning Russians into new subalterns, devoid of their former imperialist pride and uncertain of their status in the globalized and still globalizing world.

Aleksander Etkind

Sacrificial Motifs

Treating the imperial experience as its departure point, the article identifies a parallel relationship between the empire and the people reflected by the relationship between a man and a woman, the former presented as a noble savage the latter as a victim of the imperialist situation. The space outlined between them is however further complicated by the counter-character of the “man of culture” who interrupts the purity of the idyllic environment and contaminates it with historical and ideological dilemmas illustrated, among other works, in Dostoyevsky's novels.

Informacje dla Autorów

Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych „Er(r)go” nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wyrok decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji. Redakcja nie zwraca materiałów nie przyjętych do druku ani nie zamówionych.

Forma tekstu

1. Teksty należy nadsyłać logując się na portalu www.errgo.pl w sekcji *Dla autorów* (www.journals.us.edu.pl/ERRGO/user/register). Prosimy o wypełnienie wymaganych przez formularz danych oraz o wgranie pliku z tekstem (bez imienia i nazwiska) do systemu w edytowalnym formacie – MS Word lub RTF (nie: PDF).

2. Zasady formatowania tekstu są następujące:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman CE 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm
- justowanie: obustronne
- cytat blokowy: minimum trzy linie, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, font 9,5 pkt.
- cytat w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny („Tekst”)
- cytat w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny
- cytat w cytacie w tekście: odwrócony cudzysłów francuski („Tekst »tekst« tekst”)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny
- motto: maksimum 1/5 strony, wyłącznie pod głównym tytułem
- tytuł artykułu: maksimum trzy linie
- śródtytuły: maksimum dwie linie, nagłówki nie numerowane
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelanie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem („Tekst »tekst« tekst”)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym („Tekst »tekst« tekst”¹).

3. Wszelkie ryciny i ilustracje zamieszczone w tekście należy nadesłać także w postaci osobnych plików o jednoznacznych nazwach jako „dodatkowe pliki” (w czwartym kroku procedury online), w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów:

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, *Tytuł rozdziału*, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu*, „Tytuł czasopisma” rok wydania, tom, numer, s. strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu lub postu*, „Tytuł czasopisma”, rok wydania, tom, numer, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika* <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, *Tytuł wiersza lub rozdziału*, w: *Tytuł tomu poetyckiego*, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, dyst. Nazwa dystrybutora, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony *tytuł artykułu... lub książki...*, s. strony.

5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, *Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz i Stanisław Piskor, Wydawnictwo OK SPP, Katowice 1997, s. 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, *Tożsamość hybrydyczna*, „Er(r)go”, 2004, 2/2004, nr 9, s. 10–11.

- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, *Nauka i przemyślenia*, „Forum Akademickie” 01/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslenia/>> (12.02.2007).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrowska, Ewa Geller, Ryszard Turczyn, Wydawnictwo MCR, Warszawa 1993, s. 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, *Vermeer (1658)*, w: *Majolika*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2012, s. 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, dyst. Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek, Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1996, s. 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, *Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w Rzeźni numer pięć*, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 71.
- Kolejne przypisy: Kurt Vonnegut Jr., *Rzeźnia...*, s. 22.; Vonnegut, s. 132

6. Nie stosujemy skrótów: „ibid./ibidem”; „op.cit.”; „tamże”; „tego”.

7. Skrót: „Zob”. stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót „Por”. stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. Do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenie w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim) – objętość ok. 200 słów.

Zastrzeżenie

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

Korespondencja

Korespondencję prosimy kierować na adres:
Wojciech Kalaga, *Er(r)go*, Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych,
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5, 41–205 Sosnowiec,
tel./faks: 32 36 40 892, e-mail: errgo@us.edu.pl

© Copyright by „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2015

Projekt serii: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce: „Rosyjska teoria literatury wg. Google”

„E(r)rgo” wydawane jest przez „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
we współpracy z Instytutem Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytetu Śląskiego

ISSN 1508-6305

Kontakt z redakcją

Wojciech Kalaga
Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytet Śląski
ul. Gen. Stefana Grot-Roweckiego 5
41-205 Sosnowiec
tel./faks: 32 36 40 892
e-mail: errgo@us.edu.pl
<http://www.errgo.pl>

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach
ul. Bankowa 12 B
40-007 Katowice
tel. 32 359 20 56, fax: 32 359 20 57
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Współwydawca

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7
40-036 Katowice
tel.: (0048) 32 258 07 56, faks: (0048) 32 258 32 29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
handel@slaskwn.com.pl
<http://www.slaskwn.com.pl>

Zamówienia prosimy kierować na adres
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach
tel. 32 359 16 03, fax 32 359 20 57
e-mail: zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze:

literatura

hydry i hybrydy

genologia literówki

ciało liberackie

materialność tekstu

liberackość a interfejs

literatura totalna

widok z wieży