

Tomasz Nakoneczny
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Koniunkcje historii i literatury w perspektywie zwrotu lingwistycznego i rosyjskiego postmodernizmu. Przypadek *Małego palca Buddy* Wiktora Pielewina

Historia i literatura: powrót do sfery wyobraźni

Jednym z najbardziej płodnych w następstwa momentów tzw. przełomu poststrukturalistycznego w literaturoznawstwie, było zainicjowanie przez Rolanda Barthesa refleksji nad tekstualnym wymiarem pisarstwa artystycznego¹. Owa „płodność”, a nadto jeszcze — warto dodać — rozległość i trwałość, Barthesowej lekcji, przejawiały się, m.in. w efektownych jej aplikacjach — dokonywanych zresztą i przez samego Barthesa — do innych, pozaliteraturoznawczych, odmian dyskursu humanistycznego, w tym — historycznego, metahistorycznego *etc.* Na przykład w pracy *Dyskurs historii*² zagadnienie tekstualności dzieła historiograficznego podejmuje francuski myśliciel z równą bezkompromisowością, co — wcześniej i później — w odniesieniu do wszelkich materii kojarzonych z domeną fikcji- i mitotwórczości. „Realizm” narracji historyka jest bowiem w istocie tego samego rodzaju złudzeniem (lub łągodniej: nadużyciem), co „kod kulturowy” uczonego-

¹ Decydujące dla oceny znaczenia Barthesowego „przewrotu” (odejścia od unaukowionego trybu lektury tekstu reprezentowanego w literaturoznawstwie przez strukturalizm) jest uwzględnienie dwóch kategorii: „pisania” (*écriture*) i „przyjemności” jaką daje lektura tekstu. Przejście od nauki do „pisania” wiąże się z uznaniem przez Barthesa każdej formy pisania (w tym naukowego) za działalność o charakterze twórczym. W ramach takiego stanowiska „jedynie pisanie potrafi rozbić teologiczny obraz, jaki narzuca nauka, odeprzeć patriarchalny terror, jaki sieje nadużywana »prawda« wywodów i treści, otworzyć dociekaniom całą przestrzeń języka” (R. Barthes, *Od nauki do literatury*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *idem*, *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska i inni, PIW, Warszawa 1970, s. 322).

² R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz i Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki”, z. 3/1984, s. 225-236.

-strukturalisty czy „prawda społeczna” epika-beletrysty³. Powaga wywodu, dostojeństwo stylu czy warsztatowy rygorystyczny tekst historiograficzny nie powinny nas zwieść: w najlepszym razie znajdziemy w nim „efekt rzeczywistości”, nigdy rzeczywistość samą, noumenalną, taką, jaką była w czasie bezpowrotnie dziś dla nas utraconym⁴. Już w potocznym odbiorze coś, co rozumiane jest w pierwszej kolejności jako „tekst” (a dopiero w dalszej jako wytwór konkretnego nadawcy, konkretny tytuł czy element serii wydawniczej *etc.*), obojętnie czy chodzi o dokument, rozprawę naukową, esej czy o dzieło literackie, nasuwa skojarzenie z bytem odznaczającym się pewnym stopniem złożoności wewnętrznej, podatnym na interpretację, potencjalnie dyskusyjnym. Na nieco wyższym poziomie filologicznego wtajemniczenia znajduje to wyraz w nieodpartym ciężeniu „tekstu” ku takim strukturalno-wyobraźniowym kategoriom jak narracja, fabuła, nadawca, odbiorca, świat przedstawiony, metafora *etc.* A na jeszcze wyższym ku takim, jak organizacja retoryczna, czytelnik modelowy, praktyki dyskursywne, ideologia *etc.* W żargonie literaturoznawczym istotę wspomnianego przełomu zwykło się oddawać metaforami „przejścia”: od dzieła do tekstu, od interpretacji do lektury, od *mimesis* do kreacji i od autora do czytelnika.

Poststrukturalistyczne pojęcie tekstu (wraz z jego pochodnymi, takimi jak tekstualność, tekstologia, tekstualizacja *etc.*) jako płynnej, dynamicznej konstrukcji, pociąga za sobą rozmaite implikacje natury nie tylko metodologicznej, ale i – co nie najmniej ważne — moralnej. Jak zauważa Hayden

³Warto zauważyć, że instytucja „pisarstwa”, z całą właściwą jej złożonością, stanowi trwały motyw twórczości Barthesa. Już w *Mitologiach* nie godzi się on „z tradycyjnym postulatem, mówiącym o jakimś naturalnym podziale na obiektywizm uczonego i subiektywizm pisarza, jakby jeden obdarzony był »wolnością«, a drugi »powołaniem« i jakby obaj mogli uchylić lub wysublimować rzeczywiste granice swojej sytuacji: chcę w pełni doświadczać sprzeczności swoich czasów, dla których sarkazm może być warunkiem prawdy” (R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 28).

⁴Kwestia owej niedosiężności świata pozatekstowego została bodaj najpełniej rozwinięta przez dekonstrukcjonizm, kolejną szkołę wyrosłą z ducha rewolty przeciwko tradycyjnemu, strukturalistycznemu literaturoznawstwu. Jak pisze Ryszard Nycz: „Świat, który przedstawia — czy: do którego odnosi się — tekst jest z tego punktu widzenia społecznym konstruktem, nie zaś faktycznym obliczem rzeczywistości (tej »prawdziwej«, pozaludzkiej); zwodniczym obrazem, mirażem, wytwarzanym przez retoryczne mechanizmy i konwencje języka. Nie oznacza to bynajmniej przekreślenia funkcji semantycznej i referencjalnej. Nawet w wypadku najbardziej hermetycznych form literatury całkowita autoteliczność i samozwrotność jest mylącą fikcją. Rzecz raczej w tym, że te akty transcendowania — wybiegania ku jednoznaczności pojęcia i określoności przedmiotu odniesienia — są tyleż niezbędnym wymogiem (dowodem zawisłości literatury), ile pozostają nieuchronnie niespełnione (zawieszone). Jeśli w tej perspektywie literaturę coś wyróżnia, to raczej modelowość realizacji tego podwójnego uwarunkowania” (R. Nycz, *Słowo wstępne*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, R. Nycz (red.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 11-12).

White, jedną z konsekwencji jest „sprowadzenie tekstu do kategorii towaru przypominającego wszystkie inne wytwory ludzkiej pracy”⁵. A skoro tak, to upada hierarchia ważności tekstów, w ramach której pewne z nich, np. te o symbolicznym nacechowaniu, sytuowane są wyżej, już to z racji swojej wewnętrznej złożoności, już to z racji stopnia sublimacji duchowo-intelektualnej, jaki wymagany jest do ich wytworzenia. Naruszona zostaje w ten sposób, kontynuuje White, tak charakterystyczna dla tradycji europejskiej godność pracy twórczej oraz intelektualnej. Wspominam o tym nie bez przyczyny: obniżenie rangi tradycyjnie rozumianego pisarstwa (określanego przez takie, m.in. pojęcia, jak kapłaństwo idei, autorytet społeczny, postępowość, inteligenckość⁶) wydaje się jedną z przyczyn sytuowania się pisarza-postmodernisty (będzie o nim mowa w dalszych częściach niniejszych rozważań) po stronie kultury popularnej (masowej)⁷.

Sam Hayden White należy, co warto przypomnieć, do szkoły narratystycznej, nawiązującej do dorobku poststrukturalistów nader wszechstronnie: dość przywołać choćby White’owską tropologię z *Metahistory*⁸ czy teorię reprezentacji Franka Ankersmita⁹. Jakkolwiek szkoła ta zakorzeniona jest przede wszystkim w obszarze badań nad piśmiennictwem historycznym (w odróżnieniu od poststrukturalizmu zorientowanego przeważnie filozoficznie i metaliteracko), zwłaszcza klasyczną historiografią i historiozofią zachodnioeuropejską, jej twórczy wkład do refleksji nad tekstualnością jest niemożliwy do przecenienia. Istota narratystycznego nowatorstwa polegała z kolei na tym, że — wedle trafnego spostrzeżenia Ewy Domańskiej — „punkt ciężkości rozważań [nad tekstem historycznym — T.N] przesunął się z logicznych i konceptualnych problemów związanych z wyjaśnianiem wydarzeń na logiczne i konceptualne problemy związane z rozumieniem narra-

⁵ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, M. Wilczyński i inni, Universitas, Kraków 2010, s. 131-132.

⁶ Umyślnie sięgam tu do etosu pisarza-intelektualisty, biorącego początek we francuskim oświeceniu (*hommes de lettres*) i przeciwstawianego późniejszemu klerkowi, a to dla pokreślenia skali przejścia od tej kategorii socjokulturowej do współczesnego pisarza postmodernisty.

⁷ Trudno to uznać za zjawisko pozostające w dyspozycji samych pisarzy, ich rozeznania społecznego, świadomości rynkowej etc. Mamy tutaj raczej do czynienia z obiektywnym dostosowywaniem się instytucji literackiej do zmieniających się na przestrzeni dwóch stuleci właściwości pola (według terminologii Pierre’a Bourdieu).

⁸ H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973.

⁹ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia teorii historiografii*, przeł. E. Domańska i inni, Universitas, Kraków 2004.

cji”¹⁰. Sam zaś tryb narracji wiąże się ze wspomnianą tropologią, jako że to właśnie tropy retoryczne (sam White wymienia, przypomnijmy, cztery zasadnicze: metaforę, metonimię, synekdochę i ironię) są w tym ujęciu strukturami organizującymi tak narrację, jak i cały jej świat wyobrażony. Wszystko to z kolei zdaje się sytuować humanistykę w sferze kultury raczej niż nauki (przynajmniej w jej odmianie scjentystycznej). Zbliży jednocześnie do siebie — po wiekach separacji — literaturę i historiografię, jako typy dyskursu podlegające działaniu tej samej w istocie maszynierii ideologiczno-retorycznej¹¹. Jedną z kategorii zbliżających oba dyskursy, na której uwaga badawcza skupiała się ze szczególną wnikliwością, była metafora. Jak zauważa Wojciech Wrzosek:

[...] metafora i jej konteksty interpretacyjne wydają się stosowne zwłaszcza dla takiego myślenia o humanistyce, które sytuuje ją nie tyle i nie przede wszystkim w obrębie nauki, ile w obszarze kultury. Badania nad metaforą stwarzają szansę przezwyciężenia rozdarcia historiografii między nauką a literaturą, powstałego w czasach nowożytnych.¹²

Można nawet postąpić dalej i, wzorem Haydena White’a i Richarda Rortyego, związek między historią i literaturą rozpatrywać na płaszczyźnie wyobraźni, czyniąc zarazem z tej ostatniej najwyższą instancję odwoławczą dla wszelkich prób „obiektywizacji” i „racjonalizacji” historycznego świata przedstawionego. W perspektywie Rortyańskiej tradycyjna, modernistyczna historiografia byłaby zaledwie jedną z możliwych odmian gry rozumu i wyobraźni, dopuszczalną wprawdzie, lecz zdecydowanie mniej zadowalającą niż to, co wnosi do dyskursu jego własna, liberalna i wspólnotowa, wizja nauki i kultury. Sam Rorty widzi zresztą sprawę bardziej jeszcze, by tak rzec, fundamentalnie, gdy pisze:

Bez wyobraźni nie ma języka. Bez zmian językowych nie ma moralnego ani intelektualnego postępu. Racjonalność jest sprawą wykonywania dozwolonych ruchów w grach językowych. Wyobraźnia tworzy gry, w które rozum gra. Potem, co ilustruje przykład Platona i Newtona, stale modyfikuje te gry,

¹⁰ E. Domańska, *Miejsce Franka Ankersmita w narratywistycznej filozofii historii*, [w:] F. Ankersmit, *op. cit.*, s. 7.

¹¹ Dla White’a opowiedziana historia jawi się równocześnie jako motywowana określoną strategią wyjaśniania. Tak jak w przypadku figur retorycznych, tak i w tym dokonuje on podziału na: fabularyzację, argumentację i ideologizację. Wszystkie te strategie rozpadają się z kolei na mniejsze jednostki, których nie ma potrzeby tu wymieniać. Z punktu widzenia niniejszej charakterystyki ważna jest konstatacja faktu, że podjęta została tu na nowo stara Vikiańska idea zakładająca historyczne pierwszeństwo języka poetyckiego w stosunku do języka pojęciowego.

¹² W. Wrzosek, *Historia — kultura — metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, FNP, Wrocław 1995, s. 26.

tak aby były bardziej interesujące i korzystne. Rozum nie potrafi wyjść poza ostatni krąg nakreślony przez wyobraźnię. W tym sensie wyobraźnia ma pierwszeństwo przed rozumem.¹³

White z kolei, spadkobierca spuścizny Vikiańskiej, kwestię wyobraźni rozpatruje w kontekście samej istoty teoretycznych aspiracji historii:

W moim przekonaniu — pisze autor *Metahistory* — historia jako dyscyplina wiedzy jest dziś w złej kondycji, ponieważ zatraciła świadomość swego zakorzenienia w wyobraźni literackiej. W pogoni za pozorem naukowości i obiektywności wyparła ona i zanegowała wobec samej siebie swoje największe źródło siły i odnowy. Przywracając na powrót bliski związek między historiografią a jej podstawami literackimi, będziemy mogli nie tylko mieć się na baczności przed jej typowymi ideologicznymi wypaczeniami; przy okazji stworzymy również „teorię” historii, bez której nie mogłaby ona w ogóle uchodzić za „dyscyplinę”.¹⁴

„Tekst” i „narracja” to jednak w tym przypadku coś więcej niż dwa aspekty zainteresowań badawczych językowymi (kognitywnymi) uwarunkowaniami kultury. To jednocześnie dwa niejako dukty rozwojowe tego, co określa się czasem mianem „lingwistycznego zwrotu” w refleksji humanistycznej lat 60. i 70. minionego stulecia: jeden wiedzie w stronę Barthesowej „śmierci autora” i Rortyańskiej ironii, drugi natomiast, mniej czy bardziej jawnie, skłania się ku ochronie rudymetów naukowej racjonalności (Franklin Ankersmit, Stanley Fish). Niezależnie od zaznaczających się co najmniej od lat 90. XX w. symptomów schyłkowości (przynajmniej w sferze twórczego dyskursu) obu formacji (poststrukturalnej i narratywistycznej), kojarzonej zwykle ze stopniowym odchodzeniem humanistyki zachodniej od paradygmatu językowego i „zwrotem ku materialności”, wypada je uznać za wciąż nie w pełni spożytkowane, szczególnie w odniesieniu do badań cząstkowych. Widoczne jest to na gruncie humanistyki polskiej, gdzie „lingwistyczny zwrot” stanowi nierzadko wciąż jeszcze prawdziwe „wyzwanie” dla strukturalistycznej i quasi-pozytywistycznej zachowawczości. Fakt, iż na domenę tekstualizacji możemy dziś patrzeć z coraz bardziej już historycznej perspektywy, umożliwia rozsądną i selektywną recepcję jej zasobów.

Dyskontowana w niniejszym podrozdziale część dorobku obu rozpatrywanych orientacji da się uogólnić w następujących punktach:

1. wiedza o literaturze oraz wiedza o historii obywają się bez fundamentów poznawczych konstytuujących ich wiarygodność w ramach takich formacji jak klasyczna historiografia, pozytywizm, modern-

¹³ R. Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2009, s. 181.

¹⁴ H. White, *Poetyka pisarstwa ...*, s. 108.

- izm, strukturalizm *etc.*, w tym zwłaszcza bez klasycznego pojęcia prawdy (rozumianego ogólnie jako zgodność myśli z rzeczywistością pozamyślową)¹⁵, której depozytariuszem miałoby być dane dzieło, autor, system światopoglądowy *etc.*;
2. każda z tych dziedzin, nierzadko we wzajemnym połączeniu, dąży w swojej praktyce do oddzielenia tekstu od noumenalnej rzeczywistości pozatekstowej (w skrajnym, dekonstrukcjonistycznym, wariacie neguje się istnienie rzeczywistości pozatekstowej) a sam tak potraktowany tekst traktuje jako wielowymiarowy (ideologiczny, moralny, retoryczny) dyskurs;
 3. stosownie do tego, co zostało powiedziane w punkcie 2., zarówno literaturoznawstwo, jak i historiografia, jawią się jako praktyki interpretacyjne zorientowane nie tyle na poznawanie rzeczywistości jako takiej (skoro ta ukryta jest pod warstwą tekstualną), ile na rozumienie tekstów oraz mechanizmów ich wytwarzania (przy czym pojęcie tekstu posiada tu znaczenie wielorakie: od potocznego po najbardziej wyrafinowane, przypisujące atrybuty tekstowe (narracyjne) określonej kulturze, epoce, obyczajowi *etc.*);
 4. badanie literatury, tak jak badanie historii, jest zajęciem na wskroś eklektycznym, wykorzystującym (a w każdym razie uprawnionym do tego) rozmaite praktyki interpretacyjne oraz dyskursywne (marksizm, pragmatyzm, psychoanaliza, semiotyka, poetyki stosowane, badania kulturowe *etc.*), co z kolei obliczone jest na poszerzanie perspektywy rozumienia i uwrażliwiania na zjawiska wcześniej niedostrzegane, marginalizowane, przemilczane bądź świadomie z obszaru kultury

¹⁵ O istocie ewolucji prowadzącej od klasycznej do nieklasycznej historiografii Wojciech Wrzosek pisze następująco: „Najważniejszym — jak się wydaje — motywem dla [...] rozróżnienia między klasycznym a nieklasycznym podejściem do dziejów nauki zdaje się być stosunek do prawdy. Jeśli historia nauki ufundowana jest na klasycznym jej rozumieniu, tj. tym, które pojmuje prawdę jako wartość ponadhistoryczną, ustanawianą jako zgodność myśli z tzw. rzeczywistością pozamyślową od niej niezależną, to wówczas historia nauki jest historią podążania ku owej tożsamości bądź odkrywania jej. Relacja nauka a tzw. rzeczywistość poznawana staje się podstawowym problemem historii nauki. Za rzeczywistość poznawaną przez daną naukę uznaje tę, która opisywana jest przez współczesne teorie i koncepcje naukowe. One to bowiem, jego zdaniem, opisują ją taką, jaką jest. W tym kontekście minione koncepcje naukowe interpretowane są jako albo odległe od prawdy, błędne, albo jako przeczuwające ją, zmierzające ku niej, odkrywające ją częściowo itp. [...] Odmienne podejście pojawia się na arenie historii nauki wtedy, gdy prawda relatywizowana jest historycznie i staje się kulturowym konstruktem. Te dwa fundamentalne podejścia ustanawiają odmienne pola kategoryjne historii nauki. Nieklasyczna historia nauki wyprowadza rozważania o dziejach nauki w świat, w którym prawda nie jest ostateczną kategorią wyznaczającą i porządkującą sens ludzkich zabiegów poznawczych. Sama staje się historyczną zmienną” (W. Wrzosek, *O myśleniu historycznym*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2009, s. 100-101).

wypierane (dyskryminacja różnego rodzaju mniejszości, problem dominacji i zależności kulturowej, metaforyczno-retoryczny charakter dyskursów *etc.*)¹⁶.

W niniejszym szkicu sięgam do dorobku ruchu poststrukturalistycznego i szkoły narratywistycznej ze względu na okoliczność zauważoną powyżej: zbliżenie historii i literatury na gruncie ich wspólnego uczestnictwa w życiu kultury. Zbliżenie to zaś możliwe było za sprawą dostrzeżenia w „tekście” i w „narracji” uniwersalnych, rządzonych tymi samymi lub podobnymi regułami, nośników sensu i organizacji świata przedstawionego. Tych samych również lub podobnych mechanizmów władzy (dominacja kulturowa, instytucjonalizacja *etc.*) i społecznego wytwarzania¹⁷. Najważniejsze implikacje tego zbliżenia znajdują się, moim zdaniem, po stronie literatury. Historia jako dyskurs wykazuje skłonność do traktowania tej ostatniej jako swego rodzaju „szlachetnego dzikusa”: im więcej przejawia on swobody i inwencji w działaniu, tym chętniej, co prawda, odwołuje się doń jako do cennego materiału poglądowego, ale jednocześnie tym wyraźniej dystansuje się odeń jako od potencjalnego kooperatora. To jednak literatura, otwarta na ryzyko porażki i zarzut nieprawomocności, podejmuje się roli krzewicielki poststrukturalistycznej „dobrej nowiny”, której formuła dałaby się streścić w takiej oto parafrazie stanowiska Rorty’ego: nie przejmujcie się już żadną prawdą, żadną adekwatnością poznawczą, żadną wszystko-ogarniającą metodologią, lecz czyńcie po prostu świat pełniejszym wyobraźni. Kluczem do szerszego ogarnięcia tego zjawiska jest — jak uważam — praktyka literacka spod znaku postmodernizmu w aspekcie jej funkcji komunikacyjnych. W dalszej części artykułu zamierzam rozwinąć pogląd, że narracja historyczna i literacka, niezależnie od dzielących je — nieusuwalnych jak się wydaje — różnic strukturalnych czy instytucjonalnych, dzielą pospół los kreaterek zbiorowych

¹⁶ Na odpowiednio wysokim poziomie uogólnienia rzecz cała daje się sprowadzić do zagadnienia prawdy, a ściślej do odrzucenia jej klasycznego, przedpragmatystycznego, rozumienia, o którym mowa w punkcie 1. W odniesieniu do literaturoznawstwa najbardziej reprezentatywna (i sugestywna) w tej mierze wydaje mi się przywołana na samym początku Barthesowa tekstologia. Natomiast na gruncie wiedzy historycznej przejściu od Arystotelesowskiej do pragmatystycznej koncepcji prawdy odpowiadałoby wykształcenie się nieklasycznej historiografii. Ten drugi proces opisał obszernie Wojciech Wrzosek w cytowanej pracy *Historia — kultura — metafora*.

¹⁷ Świadomie pomijam tu punkt widzenia jaki do badań nad historyczną tekstualnością wnosi tzw. Nowy Historyzm. Pomijam również rozległe źródło inspiracji, jakim dla dyskursu literaturoznawczego pozostają tzw. badania kulturowe (*cultural criticism*). Wszystko to ze względów na przyjęty zakrój kompozycyjny moich rozważań, a także ze względu na okoliczność, że interesujące mnie tutaj własności „tekstu” i „narracji” znajdują wystarczające oświetlenie w perspektywie narratywistycznej i poststrukturalistycznej.

wyobrażeń (historycznych, kulturowych) i że w tych właśnie rolach realizują one swoje podstawowe posłannictwo.

Odłożywszy kwestię związków historii i literatury do czasu omówienia *casusu* literatury postmodernistycznej, warto zastanowić się nad pytaniami implikowanymi przez „zwrot lingwistyczny” w odniesieniu do relacji teoria literatury (literaturoznawstwo) –historiografia. Najbardziej chyba oczywiście, jakie się nasuwa, można by sformułować następująco:

Czy przyjmowane na gruncie teorii literatury (literaturoznawstwa) tryby analizy dzieła literackiego, będącego jedynie wyobrażonym przedstawieniem historii, mogą wykazywać jakąś istotną wartość (poznawczą, warsztatową) dla pracy historyka, którego naturalnym niejako celem jest przecież realistyczne (obiektywne) przedstawienie historii, opierając się na przyjętych w danym czasie i miejscu kryteriach naukowości? I analogicznie: czy realistyczne narracje ufundowane na obiektywizacjach historyka mogą być użyteczne dla literaturoznawcy w jego dążeniu do sensownego interpretowania światów wyobrażonych (fikcjonalnych)? Na pierwszy rzut oka pytania te mogą wydawać się zbędne z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, ukie-runekowani przez obyczaj szkolny, przywykliśmy do uznawania historii i literatury za dyskursy pokrewne sobie w tej przynajmniej mierze, że o ile jedna (historia) dostarcza faktograficzno-chronologicznej ramy, to druga (literatura) nasycza ją treścią specyficznie „ludzką”, lokalną, subiektywną, niemożliwą częstokroć do uchwycenia — w porównywalnym natężeniu — w innych źródłach. Po drugie, praktyka dyskursywna spod znaku tekstualizacji, nie czyni w istocie żadnej różnicy, w każdym razie żadnej nieprzezwyčajalnej różnicy, między przedmiotem pracy historiografa i literaturoznawcy. Ostatecznie rzecz biorąc tekst pozostaje tekstem, niezależnie od tego, jaki stopień figuralności mu przypiszemy. Bywa po ludzku interesowny, stronniczy, irytujący, niekoherentny bądź, przeciwnie, odkrywczy, wielostronny, konsekwentny, pełen polotu *etc.* Jego autor jest — przynajmniej w wymiarze wewnątrztekstowym — zjawiskiem równie kłopotliwym i niejednoznacznym, co odbiorca. Jego „bycie-w-świecie” wykazuje każdorazowo zależność (o różnym co prawda stopniu zakamuflowania) od tych samych społecznych mechanizmów wytwarzania i kontroli. A już z pewnością co najmniej od aprobaty ze strony podmiotów, które owe mechanizmy powołują do życia (instytucjonalizują) i przy życiu utrzymują (poddają kontroli). Wreszcie w tym, co tekst prezentuje zwykłe światu pod postacią własnej epifanii, manifestuje się ta sama w istocie stronniczość, którą we własnym mniemaniu przezwyciężył lub bodaj zneutralizował.

Tak więc i dobrze ugruntowany obyczaj, i zdobycze poststrukturalnie zorientowanej humanistyki, pozwalają nam odpowiedzieć twierdząco na pytanie o wzajemną użyteczność historii i literatury. W przypadku obyczaju

jest to użyteczność rozumiana bardzo tradycyjnie i polega na obustronnym świadczeniu pewnego zasobu wiedzy rzeczowej. W drugim przypadku transakcja ma charakter na ogół „techniczny” i w praktyce jest, jak się wydaje, bardziej jednostronna: to głównie teoria literatury wyposaża badania historyczne w narzędzia, np. z zakresu poetyki stosowanej, teorii języka literackiego czy teorii komunikacji literackiej, do badania tekstów z przeszłości. Efektywność współpracy, czyli zakres stosowalności owych narzędzi, zależy tutaj od stopnia radykalizacji postulatu tekstualizacyjnego (w roli znaczników skali mogłyby tu wystąpić nazwiska poszczególnych reprezentantów tego obszaru badań, np. Barthes, Greenblatt czy Ankersmit).

Głębsze wejrzenie w sprawę ujawnia jednak pewną problematyczność wizji tekstualnej (tradycyjną pomijam jako nienależącą zasadniczo do przyjętego duktu rozważań). Zatrzymam się na jednym z punktów tej problematyczności, za to bodaj najważniejszym. Zwrócił nań uwagę Frank Ankersmit. Otóż o ile tzw. zwrot lingwistyczny w humanistyce dwudziestowiecznej uświadomił nam, że języka używamy nie tylko do mówienia o rzeczywistości, ale także do mówienia o mówieniu o rzeczywistości, o tyle nie uczulił nas na niebezpieczeństwo pomieszania obu tych porządków wypowiedzeniowych.¹⁸ Wszak problem stosunku myśli (języka) do świata jest u podstaw swoich problemem na wskroś filozoficznym, a nie historiograficznym czy literaturoznawczym. Dlatego historyk nie powinien oczekiwać, że dowie się od teorii literatury „czegoś istotnego o relacji języka (historycznego) do świata”¹⁹. Domeną tej ostatniej jest bowiem „mówienie o mówieniu”. W dziedzinie relacji język — rzeczywistość historyczna, historia skazana jest na samą siebie, a jej naturalną sojuszniczką jawi się tutaj, w tej — jak to nazywa Ankersmit — „szczelinie epistemologicznej między językiem a światem”, nie literatura (literaturoznawstwo), lecz filozofia (ściślej spekulatywna filozofia historii).

Wróćmy zatem ponownie do kwestii komunikacji. To znaczy do tego, co można uznać za istotne przesłanie dyskusji spod znaku tzw. zwrotu lingwistycznego: odejścia od esencjalizmu poznawczego (w przypadku literatury — ejdetycznej literackości) na rzecz wyobraźni, krytycznej interpretacji i efektywności komunikacyjnej²⁰. Świadomość aporetyczności wszelkich

¹⁸ Pułapkę tę nazywa Ankersmit „momentalną epistemologią” (*instant epistemology*). „Czyli twierdzeniem epistemologicznym dotyczącym tego, jak w konkretnym [wyróżnienie — F.A.] przypadku najlepiej powiązać język i rzeczywistość. Gramatyka nie ostrzega nas, kiedy następuje to przesunięcie — i to (częściowo) tłumaczy, dlaczego empiryści często lekceważyli ten wymiar użycia języka” (F. Ankersmit, *op. cit.*, s. 128).

¹⁹ *Ibidem*, s. 128.

²⁰ Przez efektywność komunikacyjną rozumiem w danym przypadku zdolność narzucania własnych rozwiązań językowych dyskursom cudzym oraz, z drugiej strony, do absorbowania elementów ich języka.

aktów transcendowania ku rzeczywistości pozatekstowej powinna skłaniać do otwartości w stosunku do innych dyskursów, zwłaszcza tych przedmiotowo pokrewnych. Dzieląc analogiczne ograniczenia, mogą one być bowiem nie tylko źródłem ogólnej inspiracji, ale też dostarczycielkami użytecznych form językowego oglądu rzeczywistości. Dopiero w tej perspektywie idea partnerstwa historyczno-literackiego może przekroczyć wymiar współpracy „rzeczowej” bądź „technicznej” i osiągnąć taki poziom wzajemnej (a także społecznej) komunikowalności, na jakim obie dziedziny będą mogły występować w roli aktywnych uczestniczek dialogu kulturowego, nie zaś — jedynie — stronniczek własnej, lokalnej wyznawczości.

Rosyjski postmodernizm: historia w służbie literaturokracji.

Zbliżenie o jakim była mowa wcześniej staje się bardziej widoczne, a zarazem bardziej wzajemne, skomplikowane i dynamiczne, w pewnych obszarach literatury postmodernistycznej (i szerzej: piśmiennictwa metaliterackiego tego nurtu). Mam tu zwłaszcza na myśli piśmiennictwo (literaturę i teorię literatury) rosyjskiego postmodernizmu, a więc — chronologicznie rzecz biorąc — czasokres obejmujący mniej więcej pięć ostatnich dekad (jeśli wliczyć doń również autorów i teksty przyczynkarskie, takie jak choćby „Moskwa-Pietuszki”). Jedną z wyróżniających cech tej formacji jest niezwykle intensywna i wszechstronna eksploatacja motywów historycznych, swoista — rzecz można — idiosynkrazja historyczna i historiozoficzna. Bierze się ona, jak wolno sądzić, z potrzeby zmierzenia się z tematyzowanym niekiedy wprost zagadnieniem tożsamości kultury rosyjskiej w kontekście burzliwych prze wartościowań znamionujących jej dzieje najnowsze.

Biorąc pod uwagę ważny czynnik kontekstualny, jakim w rozwoju rosyjskiego postmodernizmu była kontestacja sowieckiej mitologii państwowej oraz towarzyszącej jej nowomowy, nie wolno nam zapominać o tym, o czym zresztą sami postmoderniści zapomnieć nie pragną: że swoista „nowomowność” pozostaje, również w ich własnych koncepcjach, inherentną cechą rodzimego dyskursu tożsamościowego. Chodzi tu o charakterystyczną dla nowożytniej kultury rosyjskiej i wielokrotnie przez nią samą tematyzowaną łatwość redefiniowania słowników (w znaczeniu Rorty’ańskim²¹), przejawiająca się m.in. w sposobie i tempie wdrażania projektów modernizacyjnych (europeizacja elit w XVIII w., estetyczny socrealizm *etc.*). Tak rozumiana „nowomowność” miałaby tę kulturę wyróżniać na tle dyskursów innorodnych,

²¹ Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, WAB, Warszawa 2009.

„cudzomownych”, a w szczególności — „zachodniego”. Istotnie, trudno oprzeć się wrażeniu, że w rosyjskim systemie samopostrzegania czy w sposobie modelowania kultury zdolność do relatywizacji jej paradygmatów widoczna jest bardziej niż w przypadku innych kultur europejskich. Zwrócił na to uwagę Michaił Epsztejn, jeden z najbardziej wpływowych teoretyków rosyjskiego postmodernizmu. Jego zdaniem tak radykalna zmiana słownika społecznego, jaka nastąpiła w wyniku reform Piotra I czy rewolucji bolszewickiej, porównywalna jest, w skali doświadczeń europejskich, prawdopodobnie tylko z tą, którą przyniosła rewolucja francuska. Według Epsztejna nowożytna kultura rosyjska „formowała się według modelu symulakra” a „znaczące” zawsze miało w niej przewagę nad „znaczonym”. Badacz ten posuwa się nawet do stwierdzenia, że „znaczonego” jako takiego kultura ta nigdy nie uwzględniała, znaki systemowe bowiem powstawały w niej niejako „same z siebie”, jakby niezależnie od rzeczywistości pozajęzykowej. Paradygmat nowoczesności obejmujący wiarę w istnienie obiektywnego świata („некая самозначимая реальность”), w niezależny, zdolny do jego poznania podmiot, a także w użyteczność racjonalizmu w opinii Epsztejna „nigdy nie był w Rosji ceniony”. Tym właśnie tłumaczy on szczególną podatność kultury rosyjskiej na postmodernizm²². W podobnym duchu wypowiadał się przed stu mniej więcej laty Oswald Spengler²³.

Klasycznego już przykładu dostarcza w tej mierze zjawisko, które Mark Lipowiecki określa mianem „literaturokracji”, a które — rozszerzając nieco myśl Lipowieckiego — oznacza usytuowanie literatury oraz generowanych przez nią odmian dyskursu w roli normatywnego układu odniesienia dla

²² Михаил Эпштейн и Валерий Савчук, интервью для „Русского журнала”. Беседу записала Жанна Козлова. Tekst dostępny 22.10.2008 r. na stronie internetowej <http://www.russ.ru>. Przekład własny.

²³ „Narodowość, której przeznaczeniem było bezhistoryczne istnienie jeszcze przez kilka pokoleń, została siłą wtłoczona w sztuczną i nieprawdziwą historię, której ducha owa prorosyjskość nie była w stanie pojąć. Wniesiono tu późne sztuki i nauki, idee oświecenia, etyki społecznej i wielkomiejski materializm, choć w tym przedkulturowym okresie jedyną mową, w której człowiek rozumie siebie i świat, jest religia. W tym bezmiejskim krajobrazie z jego pierwotnym chłopstwem wykluwały się niczym wrzody miasta w obcym stylu. Były one fałszywe, nienaturalne, do głębi niepojęte. »Petersburg jest najbardziej abstrakcyjnym i sztucznym miastem na świecie« — mówił Dostojewski. [...] Nie ma większego przeciwieństwa niż przeciwieństwo między nihilizmem rosyjskim a zachodnim, judeochrześcijańskim a późnoantycznym: z jednej strony nienawiść do tego, co obce, co zatrzuwa niezrodzoną jeszcze kulturę w macierzyńskim łonie krajobrazu, z drugiej zaś wstręt do własnej kultury, której przesyt jaskrawo się odczuwa. Najgłębsze religijne poczucie świata, nagle przebłyśki oświecenia, dreszcz trwogi przed nadchodzącym przebudzeniem, metafizyczne rojenia i tęsknoty, stoją u początków, natomiast wzmożona aż do bólu umysłowa klarowność — u kresu historii” (O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, przeł. J. Marzęcki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 303).

wszelkich ideologii, estetyk i praktyk społecznych traktowanych jako emancypacyjne. Taki stan rzeczy koresponduje z całym szeregiem potocznych przeświadczeń na temat miejsca literatury i pisarza w życiu społecznym (dość przywołać zestawienie Josifa Brodskiego: literatura — cerkiew, poeta — święty). Współczesny pisarz, Wiaczesław Piecuch, w powieści *Nowaja moskowskaja filozofia* uogólnia rzecz z właściwą sobie obrazowością: „U nas gdzie życie, tam i literatura, a z drugiej strony, gdzie literatura, tam i życie, dlatego u nas nie tylko życiowo piszą, ale często i literacko żyją”²⁴.

Idiosynkrazja historyczna (historiozoficzna) w połączeniu z przekonaniem o naturalnej, by tak rzec, idiomatyczności własnego słownika otwiera potencjalnie niezmiernie przestrzenie dla analizy semiotycznej. Jednak dla podjętej tu ogólnej charakterystyki rosyjskiego postmodernizmu ważne jest przede wszystkim to, że dąży on — przynajmniej w ramach głównego nurtu — do wypełnienia luki między wspomnianą idiomatycznością a tym, co Epsztejn określa jako „formowanie się według modelu symulakra”. W praktyce polega to na tym, że próbuje on wykorzystać rosyjski idiom (funkcjonujący w postmodernizmie m.in. pod postacią rodzimej mitologii, klasyki, historii *etc.*)²⁵ do wypracowania takiej odmiany „nowomowy”, dla której „symulakrowość” byłaby normalnym środkiem wyrazu, a nie ekstrawaganckim projektem maskującym utajone konflikty między tym, co rosyjskie, a tym co obce (zachodnie).

Warto zauważyć, że już w samym pojęciu postmodernizmu narodowego (*отечественный постмодернизм*), którym posługuje się rosyjska humanistyka — częściej w znaczeniu waloryzującym niż opisowym — wydaje się tkwić fundamentalna pojęciowa sprzeczność. Według standardów zachodnich bowiem byłby postmodernizm raczej uniwersalizującym sposobem myślenia²⁶ niż aplikacją jednej kultury (w tym przypadku zachodniej) do drugiej (rosyjskiej). A tak właśnie, jako aplikacja, jest on nierzadko traktowany przez badaczy rosyjskich. Mark Lipowiecki np. widzi w nim „synchronizację kultury rosyjskiej ze światową”²⁷. Igor Kondakow zaś pisze o zachodzącej w kulturze

²⁴ Cyt. za: J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985–1995*, Wydaw. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1998, s. 118 (przeł. — T.N.).

²⁵ Rosyjski postmodernizm = awangarda (modernizm) + literatura socrealizmu + literatura klasyczna + folklor + mitologia + ∞ (*ibidem*, s. 30).

²⁶ Cechę tę lapidarnie ujmuje Stanisław Czerniak: „postmodernizm jest nie tyle pewną doktryną filozoficzną, ile sposobem uprawiania filozofii w socjologicznym rozumieniu tego słowa” (S. Czerniak, *Świadomość postmodernistyczna?*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, S. Czerniak i A. Szahaj (red.), Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 1996, s. 14.

²⁷ М. Липовецкий, *Русский постмодернизм*, Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, Екатеринбург 1997, s. 137 (przeł. — T.N.).

rosyjskiej u schyłku XX w. „konwergencji pretendującej do międzykulturowej i międzycywilizacyjnej syntezy”²⁸²⁹.

Pytanie, jakie może się teraz nasunąć, wygląda następująco: dlaczego rosyjski postmodernizm jest dobrą ilustracją poglądu, że: 1. historia i literatura najlepiej spełniają się jako kreatorki społecznych wyobrażeń, 2. podlegają analogicznym regułom tekstualnym i 3. mogą kooperować na tej samej płaszczyźnie społecznej funkcjonalności.

Fenomen rosyjskiej tekstualności wiąże się, jak już zostało zauważone, z silnym jej powiązaniem z dyskursami władzy i modernizacji. To właśnie sprawia, że tak źle znosi ona konfrontację z „realnymi” układami zdarzeń i tak łatwo — z drugiej strony — poddaje się postmodernistycznej kreacyjności.

Sam zaś rosyjski postmodernizm literacki uważam, za Michailem Bergiem, za jakościowo nowy styl komunikowania się sztuki ze społeczeństwem. Styl, którego wyróżnikiem „formalnym”, pozostaje intertekstualność, „tworzywem” szeroko rozumiana tradycja (choć nie wyłącznie, rzecz jasna), a właściwym układem odniesienia — kultura masowa. Historia, jako część tradycji, występuje tu najczęściej w funkcji ruchomej struktury przypominającej literacki hipertekst, którego oddzielne ogniwa podlegają niekończącym się przekształceniom, rozwinięciom i uzupełnieniom. A wszystko to odbywa się w znacznej mierze zgodnie z regulacją rynkową: prawo popytu wypiera wątki mniej atrakcyjne czytelniczo a faworyzuje takie, które zgodne są z aktualnie dominującymi potrzebami, gustami, normami estetycznymi czy koniunkturami politycznymi *etc.*

Powyższe uogólnienia dają się odnieść również do sfery metaliterackiej i historiozoficznej. Łatwo tu zaobserwować wyczulenie na te układy zdarzeń historycznych, które cechuje semantyczna nadwyżka znaczonego w stosunku do znaczącego. W języku „standardowej” historiografii odpowiadałoby to zdarzeniom i procesom wyrażającym się najpełniej metaforą przejścia: wojnom, rewolucjom, transformacjom ustrojowym, dyfuzjom kulturowym.

²⁸ И. Кондаков, *Архитектура русской культуры*, „Общественные науки и современность”, nr 1/1999, s. 171 (przeł. — T.N.).

²⁹ Istnieją również badacze, tacy jak Majoret Perlof, dla których to, co określa się mianem postmodernizmu rosyjskiego jest w rzeczywistości symulacją postmodernizmu „tematyzującą tradycyjne dla kultury rosyjskiej procesy mimikry wszelkich kulturowych impulsów na gruncie zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej terminologii” (М. Беpr, *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*, Новое литературное обозрение, Москва 2000, s. 269-270 [przeł. — T.N.]). Poglądowi temu w znacznej mierze odpowiadają przemyslenia Janiny Sałajczykowej, która pisze: „Nurt postmodernistyczny [...] nie jest zjawiskiem jednorodnym w ogóle, zaś na gruncie literatury rosyjskiej ta niejednorodność uwidacznia się szczególnie wyraźnie. Nie zawsze też jest to totalna akceptacja filozofii i estetyki prądu, częściej wykorzystuje się tylko jego poetykę” (J. Sałajczykowa, *op. cit.*, s. 117).

Ponieważ moje rozumienie podjętego tu zagadnienia zgadza się zasadniczo z tym, co Michaił Epsztejn rozumiał jako mechanizm przejścia ze sfery *hiper* do sfery *pseudo*, streszczę teraz pokrótce jego koncepcję procesu transformacji kulturowej wyłożoną w jego pracy pt. *Постмодерн в русской литературе*³⁰.

Jej podstawą jest widzenie *m o d e r n y* (*modernity*), utożsamianej z nowożytnością i *p o s t m o d e r n y* (*postmodernity*), będącej zamknięciem tej ostatniej, w perspektywie ich długiego trwania. W przypadku Zachodu dolną granicę czasową tej pierwszej wyznacza początek renesansu, a w przypadku Rosji dekada otwierająca panowanie Piotra I (lata 80. XVII w.). Jeśli *m o d e r n i z m*, termin identyfikowany potocznie z *m o d e r n ą*, oznacza dla Epsztejna zwieńczenie nowożytności, to *p o s t m o d e r n i z m* rozumie on jako wyjściową (dodajmy — już w zasadzie zrealizowaną) fazę *p o s t m o d e r n y*, innymi słowy jako początek ery ponowoczesnej. Opóźnienie modernizacji rosyjskiej w stosunku do Zachodu, a w większym jeszcze stopniu fakt, iż została ona zapoczątkowana mocą dekretów państwowych, przyniosły łącznie osobliwy efekt w postaci wczesnej, wcześniejszej niż na Zachodzie, postmodernizacji kultury rosyjskiej. Jej istotą był rozziew między przyjętym od obcych systemem znaków i wartości a rzeczywistością lokalną. Jak pisze Epsztejn:

To, co stało się sensacyjnym odkryciem zachodniego postmodernizmu, jawi się tradycją i rutyną w tych kulturach, gdzie rzeczywistość od dawna była przyjmowana jako pojęcie niepewne, wtórne w stosunku do panujących idei.³¹

Swoje wywody historyczne podbudowuje Epsztejn rozważaniami natury bardziej ogólnej. Na tej płaszczyźnie odpowiednikami pojęć *moderny* i *postmoderny* stają się, odpowiednio, *hiper* i *pseudo*. „*Hiper* to takie *super*, które samą nadwyżką pewnej jakości przekracza granicę rzeczywistości i przechodzi do sfery *pseudo*”³². Swoista dialektyka tych pojęć, polegająca na paradoksalnym „odnajdywaniu się” tezy w antytezie, znajduje swoje niepokojące odzwierciedlenie w realnych procesach historycznych. Przykładu dostarcza Epsztejnowi rewolucja bolszewicka, która zwalczając indywidualizm doprowadziła w ostatecznym rozrachunku do jego najsłabszych wynaturzeń (np. stalinizm), a wśród zjawisk o charakterze świadomościowym — materializm, który badacz pojmuje — jak na konsekwentnego dialektyka przystało — jako ostateczną postać idealizmu.

³⁰ M.H. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Высшая школа, Москва 2005.

³¹ *Ibidem*, s. 16 (przeł. — T.N.).

³² *Ibidem*, s. 41.

Fenomen modernizacji kultury europejskiej utożsamia Epsztejn z rewolucyjnością, którą określa jako formę poszukiwania autentycznej, wyższej rzeczywistości, możliwej do odnalezienia za sferą umownych znaków i tradycyjnych systemów światopoglądowych. W takim właśnie duchu rozumie najbardziej rewolucyjne projekty społeczne — marksizm, nietzscheanizm czy freudyzm, które, jak łatwo się domyślić, należą do sfery *hiper*. Ich nieuchronne, z punktu widzenia postmodernizmu, i mocno ironiczne w wymowie, przejście do sfery *pseudo* polega na obnażeniu ich symbolicznego, „tekstualnego” charakteru.

Nie wyda się już zatem nadmiernie zaskakującą teza rosyjskiego badacza, że sowiecki komunizm stanowi wczesną fazę *postmoderny*, a socrealizm i soc-art — etapy przechodzenia komunistycznej estetyki z *moderny* do *postmoderny*. Tyle Epsztejn³³.

Związek takiego ujęcia procesu historycznego z dawną retoryką praw dziejowych, prawdy historycznej *etc.* jest raczej pozorny. W istocie bowiem konstrukcja Epsztejna ufundowana została na obserwacji pewnego typu ewolucji językowej (tekstualnej). Z niej to badacz czerpie inspirację do uogólnień na temat procesów społecznych *tout court*. Pogląd, że swoista „przejrzalność” określonego typu znakowości (impuls do przejścia ze sfery *hiper* do *pseudo*), stanowi oznakę zupełnie realnych i namacalnych przeobrażeń społecznych, nie jest wprawdzie w humanistyce ideą nową. Podobne spostrzeżenia czynili już choćby semiotycy ze szkoły tartusko-moskiewskiej. Użyteczność takiego podejścia w wydaniu Epsztejna polega, moim zdaniem, na operowaniu kategoriami metaliterackimi (czy szerzej: estetycznymi) w odniesieniu do rzeczywistości (tekstualności) historycznej. Innymi słowy na poszerzaniu spektrum doświadczenia językowego w obszarze interpretacji humanistycznej. Na potencjalnym przewartościowywaniu ustalonego już zasobu wyobrażeń lub też — co najmniej — na modyfikowaniu ich składowych. Koresponduje to pośrednio z myślą podsumowującą poprzedni podrozdział: o aktywnym współuczestnictwie pisarstwa historycznego i metaliterackiego w dziele kształtowania świadomości kulturowej, w dialogu kulturowym.

³³ W istocie mamy tu nowocześnie sformułowany spór o uniwersalia, przewijający się, mniej czy bardziej uchwytne, przez niemal wszystkie XX-wieczne szkoły literaturoznawcze. Na gruncie badań literackich daje się on sprowadzić do pytania: czy tekst reprezentuje wyłącznie (albo przynajmniej przede wszystkim) sam siebie, czy też rzeczywistość pozatekstową? Albo też, posługując się znanym konceptem Derridiańskim: czy w ogóle istnieje jakiś poza-tekst? Zawieszenie referencjalności tekstu i utożsamienie go z retorycznością, charakterystyczne dla szkół, które w zarysowanym przez nas sporze opowiedziały się wyraźnie po stronie „nominalizmu”, takich jak dekonstrukcjonizm, mogłoby odpowiadać w nakreślonym wyżej schemacie przejścia do sfery *pseudo*.

Prawdopodobnie najlepszych przykładów takiej twórczej inspiracji dostarcza sama literatura. Dlatego chciałbym teraz przejść do omówienia, skrótownego z konieczności, przypadku pisarza-postmodernisty, u którego tekstualizacja historii jest nie tylko swoistym znakiem rozpoznawczym twórczości, ale stanowi też rodzaj laboratorium do wytwarzania — na drodze wielorakich eksperymentów formalnych — zupełnie nowej formuły komunikowania się ze światem pozaliterackim. Pisarzem tym jest Wiktor Pielewin.

Wiktor Pielewin. Literatura jako laboratorium myślenia historycznego

Przywołany już M. Berg, nawiązując do miejsca W. Pielewina w kulturze masowej podkreśla dekonstrukcyjny aspekt jego prozy. Ale dekonstrukcyjny w tym przypadku nie tyle na sposób właściwy postmodernizmowi, lecz... względem samego postmodernizmu — zdekonstruowany bowiem, jak twierdzi Berg, postmodernizm „oczyszcza się z radykalizmu, który jest nie do przyjęcia dla kultury masowej”³⁴. Dla zilustrowania tej obserwacji badacz powołuje się na przykład głośnej powieści Władimira Sorokina („klasyka” postmodernizmu rosyjskiego) *Hope*, do której Pielewin miałby świadomie nawiązywać w swoim *Życiu owadów* poprzez motyw brykietów kału spełniających w obu dziełach symboliczną rolę: u Sorokina analogonu tytułowej normy (ideologicznej, sowieckiej), u Pielewina zaś „zużytego życia i nawozu dla przyszłości”³⁵. I sam Sorokin z jego przestarzałym, nieaktualnym już w latach 90. XX w. radykalizmem jawi się tu, zdaniem Berga, symbolicznym „nawozem dla przyszłości”, a „intertekstualna redukcja” pozwalałaby „ideologiczne przekodowywać na metafizyczne, gdyż w kulturze masowej metafizyczne koreluje z tym symbolicznym kapitałem, którego najbardziej potrzebuje odbiorca”³⁶.

Za sprawą takich właśnie tekstualizacyjnych chwytów polegających na wyzyskiwaniu znanych wątków (również pozaliterackich) z niedawnej przeszłości zbliża się Pielewin, w ujęciu Berga, do bardzo wpływowego w ostatnich latach istnienia ZSRR konceptualizmu³⁷. Upodobanie Pielewina do

³⁴ M. Беpr, *op. cit.*, s. 300 (przeł. — T.N.).

³⁵ *Ibidem*, s. 301.

³⁶ *Ibidem*, s. 300-301.

³⁷ Fundamentalna dla tego kierunku kategoria konceptu, objaśnianego zwykle jako formalno-logiczna idea rzeczy, ujawnia swoje zasadnicze powołanie głównie wtedy, gdy poddawana jest zabiegowi umieszczania jednych konceptów w kontekście innych, obcych im. Stąd tak częsta u konceptualistów i tak charakterystyczna zarazem dla postmodernizmu jako całości gra cytatai (intertekstualność), demaskująca pozorność i wewnętrzne sprzeczności

intarsjowania swoich tekstów cudzym, wyjętym z pierwotnego kontekstu, materiałem, co uważa się za metodę konceptualizmu, odsłania jednak przy okazji ciekawą tendencję systemową — do przewyżczania przez postmodernizm własnego outsiderstwa. Nie jest bowiem tak, pisze Berg,

[...] że Pielewin po prostu wykorzystuje wszystkie te [konceptualistyczne –T.N.] chwytły dla uatrakcyjnienia swoich narracji, przekształcając w tym celu cytaty w chwytły kompozycyjne, a postmodernistyczną „dekonstrukcję ideologii” — w psychologię i iluzję wiarygodnego odtwarzania różnych punktów widzenia. Praktyka dekonstruuująca postmodernizm wykorzystuje jego symboliczny kapitał i prezentuje się jako oryginalny, współczesny i bardziej autentyczny postmodernizm dla tego obszaru kultury, które nie przyjmuje innowacyjnych impulsów z powodu nieumiejętności ich wykorzystywania. Imitacja postmodernistycznej dekonstrukcji, która tutaj sama się dekonstruuje, to świadectwo instytucjonalnej samoistości kultury rosyjskiej, w której utrzymująca się wcześniej niechęć do awangardy i kultury masowej stopniowo maleje, a zacieranie się utopijnych właściwości sztuki „wysokiej” kompensowane jest legitymizacją sztuki masowej.³⁸

Berg sugeruje zatem możliwość spojrzenia na Pielewina jako na innowatora w zakresie form artystycznego wyrazu, zachowującego jednocześnie taki zasób tradycyjnego, rosyjskiego kapitału symbolicznego, który pozwala traktować go jako reprezentanta rosyjskiej „swoistości”. Odnotowując zarysowującą się tu zbieżność z opiniami Olgi Bogdanowej i Iriny Skoropanowej³⁹ (postmodernistyczna forma wygrywająca treści wykraczające poza horyzonty postmodernizmu) chciałbym zaznaczyć, że sugestia Berga idzie jeszcze dalej. Autor *Literaturokracji* próbuje bowiem wpisać Pielewina w swój uogólniony obraz transformacji kulturowej w Rosji oddający stan swego rodzaju dyfuzji sztuki wysokiej i masowej. Wizja ta otwiera, jak można sądzić, perspektywę nowej formuły tożsamościowej, konstytuującej się w znacznej mierze na podstawie kultury masowej.

Tekstualizacyjną plastyczność kultury rosyjskiej wyzyskuje Pielewin wyjątkowo wielostronnie w *Małym palcu Buddy*. Powieść ta, będąca, obok *Generation 'P'*, najbardziej popularnym dziełem Pielewina może nas interesować z dwóch ważnych powodów: 1. przetwarza ona jeden z mitów założycielskich państwa radzieckiego — mit bohaterskiego dowódcy Armii Czerwonej Wasilija Czapaiewa, 2. nawiązując do formowania się sowieckiej mitologii imperialnej ujawnia mechanizm tekstualny charakterystyczny dla rewolucyjnych

świata wytwarzanego przez oficjalną propagandę. Konceptualizm jawi się jako niezwykle ważny w kontekście rozważań nad tekstualnym wymiarem kultury rosyjskiej. W tym nad jej samorozumieniem.

³⁸ M. Bepr, *op. cit.*, s. 301-302.

³⁹ Obie są czołowymi w Rosji badaczkami rodzimego postmodernizmu.

transformacji kultury rosyjskiej. Pokazuje zatem w jaki sposób Pielewin obchodzi się z Tradycją.

Dzieło to wprowadza w świat radzieckiej mitologii rewolucyjnej głównie za sprawą postaci Wasilija Iwanowicza Czapajewa (1887–1919). Ten syn ludu rosyjskiego (chłopskie pochodzenie stało się później ważnym elementem jego hagiografii) jest ucieleśnieniem żołnierskiego snu o buławie noszonej w plecaku. Podczas I wojny światowej wstąpił się aktami odwagi, za co aż trzykrotnie został odznaczony krzyżem św. Jerzego. Jego kariera uległa gwałtownemu przyspieszeniu odkąd, we wrześniu 1917 roku, wstąpił w szeregi partii bolszewickiej. Sprawując rozmaite funkcje wojskowe, m.in. komisarza garnizonu i dowódcy dywizji, walczył z Kozakami uralskimi i Korpusem Czechosłowackim, a także zajął bunt chłopskie (oficjalnie określane jako kułacko-eserowskie) w powiecie nikołajewskim. Według informacji upowszechnianych w radzieckiej historiografii, raniony w potyczce z wojskami Kołczaka, utonął podczas nocnej przeprawy przez rzekę Ural. Okoliczności jego śmierci nie zostały jednak ostatecznie wyjaśnione, a jedna z wersji głosi nawet, że popełnił samobójstwo.

Pewne jest natomiast, że po śmierci stał się obiektem żywego kultu, jaki bywał udziałem coraz szczuplejszego — w miarę umacniania się kultu samego Stalina — grona przedstawicieli mijającej, rewolucyjnej, epoki. Za swoisty akt założycielski mitu Czapajewa — bohatera wojny domowej i ludowego filozofa — wypada uznać powieść Dmitrija Furmanowa z 1923 r. pod tytułem *Czapajew* osnutą na kanwie doświadczeń autora z czasów, gdy był on komisarzem politycznym w 25. Dywizji Piechoty dowodzonej właśnie przez Czapajewa.

Obraz był — jak pisze Andrzej Drawicz — uproszczony i wyidealizowany w duchu ówczesnych wymogów, które kazały znacznie łagodzić anarchistyczne charaktery dowódców-watażków z lat wojny domowej. Jednak sugestywny wizerunek Czapajewa wystąpił na plan pierwszy i przyczynił się do autentycznej popularności książki.⁴⁰

Popularność ta osiągnęła niebotyczne rozmiary za sprawą kultowego w ZSRR filmu braci Wasiljewych z roku 1934 pod tytułem *Czapajew*.

Jej produktem ubocznym, jakby rozmyślnie destrukcyjnym, było pojawienie się, jeszcze w latach 30. XX w., niezliczonych anegdot, które pompacyjnej legendzie czapajewowskiej nadały nowe, na wskroś ludyczne, oblicze. Skłonni jesteśmy sądzić, że m.in. w takich właśnie przypadkach mitografia rewolucyjna ujawniała, niezamierzenie i jakby wbrew sobie, nowe, niepokoi-

⁴⁰ *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, A. Drawicz, F. Nieuważny (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 244-245.

jąco wieloznaczne cechy swojej retoryczności. Posługując się terminologią Epsztejnowską: następowało przejście ze sfery *hiper* do *pseudo*.

Powieść Pielewina wpisuje się w ten właśnie nurt, jest jego ekskluzywnym, wyrafinowanym dopełnieniem. Ironiczna, prześmiewcza, pełna czarnego humoru, a jednocześnie swoście filozoficzna (sam autor dopuszcza we wstępie zarzut „modnego w ostatnich latach krytycznego solipsyzmu⁴¹”), odpowiada pod wieloma względami poetyce powieści postmodernistycznej, a zdaniem niektórych stanowi wręcz jej modelową realizację⁴². Z drugiej jednak strony widoczna jest u Pielewina, zarówno tu, jak i w całej jego twórczości, zależność od uwarunkowań kulturowych uchodzących za typowo rosyjskie (bezustanna potrzeba samookreślenia, tak w wymiarze indywidualnym, jak i ogólnonarodowym, fascynacja „metafizyką duchowej przemiany”, wygrywanie rozmaitych sprzeczności i paradoksów wokół opozycji Wschód — Zachód *etc.*), a w perspektywie historycznoliterackiej zwłaszcza od Bułhakowa, co pozwala widzieć w nim „ponowoczesnego” kontynuatora wielu tradycyjnych wątków rosyjskiego dyskursu narodowego.

Poddanie tych ostatnich działaniu klasycznego już zestawu postmodernistycznych odczynników, takich jak groteska⁴³, ironia, parodia czy intertekstualność, obnaża główną zasadę całej powieści — umowność. Wprawdzie, jak powiada Timur Timurowicz, ordynator kliniki psychiatrycznej, w której leczony jest główny bohater i zarazem narrator utworu Piotr Pusto — „Rosji rozumem nie zmierzysz i nie wszystko da się sprowadzić do nerwicy seksualnej”, nigdy jednak nie uzyskujemy pewności, czy jakakolwiek forma poznania, rozumowego czy pozarozumowego, jest prawomocna, ani też, czy w ogóle istnieje jakieś życie nie dające się sprowadzić do nerwicy seksualnej. Z fascynującej Pielewinowskiej mieszaniny błazenady i nieodparcie sugestywnego, „logicznego” przewodu myślowego (filozoficzne dysputy Czapajewa i Pietki) wylania się ostatecznie homonimiczna Pustka, czyniąca z narratora ni to

⁴¹ W. Pielewin, *Mały palec Buddy*, przeł. H. Broniatowska, W.A.B., Warszawa 2003, s. 6.

⁴² О.В. Богданова, *Постмодернизм в контексте современной русской литературы*, Филологический факультет С.-Петербургского гос. университета, С.-Петербург 2004.

⁴³ Warto jednak zaznaczyć, że w przypadku Pielewina groteskowość, podobnie zresztą jak ironia, nie odpowiada tradycyjnym ukształtowaniom tej kategorii, rozumianej zwykle jako wymieszanie elementów tragicznych i komicznych, bądź — bardziej współcześnie — jako wygrywanie „dysonansów zharmonizowanych” (określenie Michała Głowińskiego), a więc takich, które mimo zastosowania elementów wzajem kontrastowych pozwalają dostrzegać za nimi rodzaj spójnej zasady autorsko-światopoglądowej. Groteskowość wydaje się być tu raczej formalnym wyrazem świadomości pozbawionej stałych punktów, nie aspirującej do żadnej, całościowo pojętej wykładni czegokolwiek, metodą sztuki autotelicznej, wyzbytej tak znaczącego dla estetyki zaangażowanych społecznie elementu buntu i sprzeciwu.

plód jego własnej chorobliwej fantazji, ni to symbol ontologicznego statusu rzeczywistości, ni to igraszkę kapryśnego narratorskiego „ja”.

Umowność uchwytana jest również w planie konstrukcyjnym dzieła, które fikcyjny redaktor stara się przedstawić we wstępie jako prawdziwą wersję historii Czapajewa, przeciwstawioną tej pochodzącej z książki Dmitrija Furmanowa⁴⁴. Jednak groteskowa motywacja, jaką ujawnia (utwór ma być „pierwszą w kulturze światowej próbą przedstawienia artystycznymi środkami wyrazu prastarego mongolskiego mitu Wiecznego Niepowrotu”⁴⁵) oraz kpiarski ton („Za tym istniejącym już ponad pół wieku falsyfikatem nie trudno dojrzeć działalność szczerze finansowanych i niezwykle aktywnych sił, zainteresowanych tym, by prawdę o Czapajewie jak najdłużej ukryć przed narodami Eurazji. Lecz sam fakt odnalezienia prawdziwego rękopisu wystarczająco jasno, jak sądzimy, świadczy o nowej równowadze sił na kontynencie.”⁴⁶), nie pozostawiają wątpliwości, iż mamy tu do czynienia z apokryfem, którego twórca świadom jest nieograniczonych w zasadzie możliwości „tekstualizacyjnych” jakie daje podjęty przez niego temat.

Pośród ikon rewolucyjnych występujących w powieści pierwszoplanową jest sam Czapajew. Atrybuty przypisane mu przez hagiografię rewolucyjną (literacką i filmową), takie jak ponadprzeciętna odwaga, ludowy koloryt, zdolności organizacyjne czy refleksyjne usposobienie są obecne i w wizerunku Pielewinowskim. Postmodernistyczny autor poddaje je jednak własnej strategii konstrukcyjnej: pewne cechy uwypukla, inne niweluje, inne jeszcze poddaje karykaturalnej rafinacji, całość charakterystyki swojego bohatera nasycając aurą jakiejś magicznej, nieledwie demonicznej, a zarazem nieodparcie przyjaznej tajemniczości. Tak właśnie, zagadkowo i swojsko, jawi się Czapajew Piotrowi Pusto (Pietce), pierwszoosobowemu narratorowi powieści, a zarazem, od pewnego momentu, towarzyszowi (w roli komisarza) czerwonego dowódcy:

Nie chciało mi się wierzyć, że to naprawdę czerwony dowódca, nie wiem, dlaczego przyszło mi na myśl, że prowadzi tę samą grę co ja, tylko dłużej, z większą wirtuozerią i zapewne z własnej woli. Z drugiej strony wszystkie moje wątpliwości opierały się wyłącznie na jego inteligentnym sposobie wyrażania się i hipnotycznej sile wzroku. [...] Nie wiedziałem, czego chce, ale postanowiłem na razie przyjąć jego zasady gry: jakoś żywiłem do niego

⁴⁴ Д.А. Фурманов, *Чапаяев*, [w:] Правда 1985, tekst dostępny na: <http://militera.lib.ru/prose/russian/furmanov1/index.html>

⁴⁵ W. Pielewin, *op. cit.*, s. 6.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 7.

instynktowne zaufanie. Wydawało mi się, że ten człowiek stoi o kilka pięter wyżej ode mnie na owych nieskończonych schodach bytu [...].⁴⁷

W złożonym, „postmodernistycznym” obrazie Czapajewa współwystępują zatem elementy zbliżające go do tradycyjnego pierwowzoru, jakkolwiek i tu stale niemal obecny współczynnik parodii nie pozwala mówić o jakiejś dalej idącej, „historycznej”, odpowiedniości („Trzeba wiedzieć, Piotrze, że kiedy człowiek rozmawia z masami, nie ma żadnego znaczenia, czy sam rozumie wypowiedzane słowa. Ważne, żeby inni go rozumieli.”⁴⁸) oraz te, które czynią zeń, wspólnie z głównym bohaterem, nosiciela podstawowego, estetyczno-filozoficznego wymiaru powieści.

Czapajew-esteta przechowujący w swoim samochodzie pancernym pejzaż w stylu Constable’a, grający Mozarta i rozprawiający o muzyce („Nigdy nie mogłem zrozumieć, dlaczego Bóg objawił się ludziom w szpetnym, człowieczym kształcie. Moim zdaniem o wiele odpowiedniejszą formą byłaby doskonale piękna melodia — taka, której można by było słuchać i słuchać bez końca.”⁴⁹), a w większym jeszcze stopniu Czapajew-filozof podejmujący fundamentalne zagadnienia ontologiczne („Wszystko, co widzimy, Pietka, znajduje się w naszej świadomości. Dlatego nie sposób orzec, że nasza świadomość znajduje się gdzieś. Znajdujemy się nigdzie, po prostu dlatego, że nie ma takiego miejsca, o którym można byłoby twierdzić, że się tam znajdujemy. Oto dlaczego jesteśmy nigdzie.”⁵⁰) stanowi wprawdzie, w planie poetyki dzieła, swoistą trawestację dawnego herosa sowieckiego (podobieństwo tematu przy niewspółmierności stylistyk), przede wszystkim jednak, występując w roli mentora i przewodnika narratorskiego „ja” (Piotra Pusto), ucieleśnia główną, „tekstualizacyjną”, zasadę *Małego palca Buddy*.

Bo jeśli nawet daje się powieść Pielewina ująć, jak chcą niektórzy, jako wielkie pytanie o rzeczywistość, o jej status ontologiczny i istotę, to jedynie w trybie tekstualnej gry, przytoczenia, w ramach cudzysłowu.

Czy jest rzeczywistość iluzją, jak w buddyzmie, do którego znajdujemy niejedno odwołanie, jak choćby w tytułowej „pustce”⁵¹? Czy jest snem Boga, jak w traktatach brytyjskiego empirysty George’a Berkeleya, którego paradoksy pobrzmiwają bezustannie w rozmowach Czapajewem z jego komisarzem? Która z rzeczywistości jest „bardziej” realna, czy ta śniona przez Piotra Pusto jako świat rewolucji bolszewickiej i wojny domowej, czy ta, w której przebudza się on ze snu w szpitalu psychiatrycznym Timura Timurowicza?

⁴⁷ *Ibidem*, s. 87-88.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 95.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 81.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 176.

⁵¹ Tytuł oryginału to *Czapajew i Pustka*.

A może ta, w którą zapada się po zaaplikowaniu zastrzyków usypiających? Sam bohater-narrator tak oto podsumowuje ciąg swoich metempsychicznych wędrówek:

Przyszło mi nagle do głowy, że od zarania dziejów po prostu leżę na brzegu Uralu, widzę coraz to inne sny i wciąż od nowa budzę się w tym samym miejscu. Ale, jeśli rzeczywiście tak jest, pomyślałem, to na co strawiłem swoje życie? Literatura, sztuka — były to zapobiegliwe muszki, latające nad ostatnim we wszechświecie naręczem siana. Któż — pomyślałem sobie — któż przeczyta opis moich snów? Popatrzyłem na rozpościerającą się wokół, ginącą w nieskończoności gładką toń Uralu. Pióro, notes i ci wszyscy, którzy mogli czytać pozostawione na papierze znaki, byli teraz po prostu różnokolorowymi iskrami i ogniami, jakie pojawiały się i znikwały, i znów wracały. Czyżbym miał znów — pomyślałem — usnąć na tym brzegu?⁵²

Pytania powyższe można by mnożyć, zgodnie z dekonstrukcyjną logiką niewyczerpalności, którą powieść nieodparcie narzuca. Z interesującego nas punktu widzenia stanowi dzieło Pielewina przede wszystkim przykład tekstualizacji mitologii rewolucyjnej, samo pozostając przecież tekstem *sensu stricto*, możliwym do odczytywania w granicach własnych założeń estetycznych. Tekstualizacji będącej efektem spiętrzenia, nadużycia, wreszcie wyczerpania, możliwości retorycznych, jakie ów wariant mitologiczny ze sobą przyniósł.

Warto powrócić w tym kontekście na moment do groteski. Nie stoi za nią, jak zostało wcześniej zauważone (zob. przypis 42), spójna zasada autorsko-światopoglądowa. Wszystkie postaci, zdarzenia, symbole i rekwizyty wzięte z mitologii Rewolucji Październikowej i wojny domowej lat 20. XX w. podlegają w powieści groteskowemu wynaturzeniu, łącząc w sobie elementy komiczne i poważne — najczęściej demoniczne. Czapajew jest estetyzującym filozofem, Grigorij Kotowski dekadencckim narkomanem, baron Ungern von Sternberg władcą jednej z „filii świata pozagrobowego”⁵³, a cekaemistka Anna elegancką, świadomą siebie doskonałością „wobec której żądza staje się nudna i trywialna jak patriotyzm stójkowego”⁵⁴. Lenin, widziany przez Pietkę-narratora w przelotnym błysku zapalki, jawi się postacią równie fantasmagoryczną i zabawną, co Arnold Schwarzenegger, bohater innej sekwencji narracyjnej, odbywający swój zmysłowo-wirtualny lot z Marią. Postmodernistyczna wyobraźnia zaciera zatem wszelkie kontury pojęciowe, które z taką pieczołowitością wykreślała dawna myśl rewolucyjna, z upodobaniem roztapia granice oddzielające *sacrum* władzy od *profanum* kultury popularnej.

⁵² W. Pielewin, *op. cit.*, s. 363-364.

⁵³ *Ibidem*, s. 253.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 99.

O Rewolucji Październikowej Hannah Arendt napisała kiedyś, że miała ona dla XX wieku „takie samo znaczenie początkowej krystalizacji najlepszych ludzkich nadziei zmienionych potem w rozpacz, jakie dla swych współczesnych miała Rewolucja Francuska”⁵⁵. Rewolucja poszukująca realizacji swoich wysokich celów w modernizacji doprowadziła w praktyce, jak wiadomo, do katastrofy. Swój tekstualny kres natomiast osiągnęła, jak się wydaje, w postmodernistycznej parodii i grotesce, czego wysokogatunkowe rozwinięcie stanowią właśnie Pielewinowe metarewolucyjne wariacje.

Czy zatem sfera *pseudo*, w którą wprowadza nas *Mały palec Buddy* jest istotnie Pustką? Czy ten rodzaj tekstualizacji narodowej tradycji, z jakim mamy do czynienia u postmodernistycznego autora, powinniśmy odczytywać jako wymowną, symboliczną oznakę zamknięcia owej tradycji? A może, przeciwnie, jako próbę dotarcia do jej źródeł, do drogiej sercu narratora Mongolii Wewnętrznej, po to, by wszystko mogło zacząć się od nowa? Wiele wskazuje na to, że Pielewin nie pragnie być naszym mentorem również w tej mierze. Już bowiem sama konstrukcja powieści, złożonej z kilku równorzędnych wątków fabularnych, wydaje się uniemożliwiać rozstrzygnięcie powyższego dylematu. Skoro żaden z tych wątków, szpitalny, historyczny ani wirtualny (ten z udziałem Schwarzeneggera), nie uzyskuje statusu „bardziej” rzeczywistego a „mniej” tekstualnego od pozostałych, nie znajdujemy również wystarczających racji na to, by uznać, że którakolwiek z możliwych strategii interpretacyjnych winna zasługiwać na nasze uprzywilejowanie jako bliższa domniemanej „filozofii” dzieła.

Istnieje jednak pewne wyjście z tego, ze wszech miar niezadowolającego, impasu. Pojawia się ono za sprawą odwołań do rzeczywistości pozatekstowej, innymi słowy do Rosji współczesnej. Rosji, której obraz tkany jest już nie z poszczególnych sekwencji mitu, lecz z gorzko-satyrycznie nacechowanych obserwacji narratora (narratorów). Obraz takiej Rosji prześwieca wprawdzie przez konkretne epizody fabularne, takie zwłaszcza jak spotkanie gangsterów Wołodina, Szurika i Kolana, najistotniejsza jednak wydaje się tutaj jego, całościowo potraktowana, warstwa semantyczna. Ze względu na tę ostatnią możemy mówić tyleż o rzeczywistości poza-tekstowej (Rosja „realna”), co i meta-tekstowej (Rosja „esencjalna”): nie mając pewności, jak to u Pielewina, co do ontologicznego statusu świata przedstawionego, możemy przynajmniej założyć, że sugerowane na kartach dzieła „przewyciężenie” tekstualności, nadaje literackiemu eksperymentowi walor istotnego uogólnienia i – zarazem — frapującego postulatu swoistej „normalizacji” rosyjskiego umysłu.

⁵⁵ H. Arendt, *O rewolucji*, przeł. M. Godyń, Totus, Kraków 1991, s. 56.

Podczas rozmów toczonych w klinice Timura Timurowicza z ust jednego z pacjentów pada następujące, wielce znamienne w powyższym kontekście, zdanie:

Jeśli chcesz stąd kiedyś wyjść, musisz czytać gazety i czuć przy tym emocje, a nie wątpić w realność świata. To za władzy radzieckiej żyliśmy pośród iluzji. A teraz świat stał się realny i poznawalny.⁵⁶

Oczywiście w tej pozornie jednoznacznej „realności” i „poznawalności” poradzieckiego świata nie sposób nie dopatrzeć się gryzącej Pielewinowej ironii, wszelako sugestia, że poza światem iluzji istnieje jakiś świat realny znajduje ciekawe tematyczne uzupełnienie w końcowej scenie powieści, w której Piotr Pusto pojawia się ponownie na Bulwarze Twerskim, a więc tam, gdzie powieść się rozpoczyna. Realia są tu jednak inne, nie rewolucyjne, a na wskroś współczesne.

W rozmowie, jaką Piotr odbywa wówczas z taksówkarzem, powraca motyw realności świata oraz Rosji. Taksówkarz mówi:

Udawać, że wątpi się w realność świata — to najbardziej małoduszna forma ucieczki od tejże realności. Absolutne dno [...]. Wbrew swej pozornej absurdalności, okrucieństwom i bezsensom ten świat przecież istnieje, czyż nie tak? Istnieje ze wszystkimi problemami, jakie na nim są?⁵⁷

Zdaje się potwierdzać w ten sposób postulat jaki pojawił się w klinice doktora Timurowicza: przekroczenie sfery złudzeń (iluzji) pozwoli osiągnąć kontakt ze światem takim, jakim jest on naprawdę. Złudzenia te generowane są nie tylko przez nerwicowe lęki i demencje: Pusto każe nam się domyślać, że odpowiedzialność ponoszą tu również wszelkie dyskursywizacje rzeczywistości, w tym historyczna mitologizacja Rosji, jakiej dopuścili się sprawcy rewolucji bolszewickiej i ich „twórczy” kontynuatorzy.

Jeśli historia — powiada — uczy nas czegokolwiek, to tego, że wszyscy, którzy próbowali ustawiać Rosję, kończyli tym, iż to ona ich ustawiała. Przy tym, jak by powiedzieć, wcale nie według najlepszych wzorów.⁵⁸

Na pytanie taksówkarza jak zatem należałoby „ustawić” Rosję, Pusto wypowiada słowa jeszcze bardziej godne uwagi:

Za każdym razem, gdy pojawi się w świadomości pojęcie i obraz Rosji, trzeba pozwolić im roztopić się we własnej naturze. A że pojęcie i obraz Ro-

⁵⁶ W. Pielewin, *op. cit.*, s. 133.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 383-384.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 382.

sji żadnej własnej natury nie mają, w rezultacie Rosja okaże się świetnie ustawiona.⁵⁹

Pytania i wnioski końcowe

Mały palec Buddy prowokuje — w świetle wcześniejszych wywodów — do pytań zasadniczych, a zwłaszcza do pytania o użyteczność artystycznej (postmodernistycznej) wizji jako narzędzia odczytywania tekstów historii. W tym kontekście powieść Pielewina moglibyśmy, upraszczając nieco sprawę, identyfikować jako dogłębną, niezwykle sugestywną dekonstrukcję jednego z mitów założycielskich państwa radzieckiego. Mitu wprowadzie personalnego, czapajewowskiego, lecz w swojej ogólniejszej funkcji — bohaterskiego, heroicznego, parenetycznego. Użyteczność i doniosłość tej dekonstrukcji wyraża się, moim zdaniem nie tylko w tym, że ujawnia ona znaczną nadwyżkę sensu (Epsztejnowskie *hiper*) po stronie określonej tekstualności historycznej, przez co dezawuuje jej możliwości kreacyjne w stosunku do wyobraźni zbiorowej, ale również w tym, że czyni to przy użyciu środków zapewniających jej znaczną skuteczność w zakresie społecznego oddziaływania⁶⁰. Inaczej niż tekst nieartystyczny, powieść dociera do samego niejako centrum językowej maszynerii, jaka organizuje wyobrażenie pewnego kompleksu ideowo-symbolicznego. I nie chodzi tu — jak można sądzić — o wyobrażenia funkcjonujące wyłącznie na poziomie potocznym. Przecież mamy u Pielewina do czynienia z rozbiórką określonej całości epistemologicznej. Obnażanie tytułowej (w oryginale) Pustki jest obnażeniem „stanu zerowego” rodzimej kultury, ale też i – szerzej — destrukcją całej w ogóle logocentrycznej tradycji.

Natomiast w odniesieniu do planu ontologicznego powieści rodzi się tu pytanie o to, co konstytuuje „historyczność” dzieła fikcji literackiej, którego przedmiotem jest opis pewnej sekwencji zdarzeń historycznych? Czy w ogóle zresztą możemy tu mówić o historii jako takiej w obliczu ogólnego przekonania o zasadniczej rozdzielności światów motywowanych przez wyobrażnię (fikcja) i tych, które uwiarygodnia pamięć oraz obserwacja (historia)?⁶¹

⁵⁹ *Ibidem*, s. 383.

⁶⁰ Jeśli chodzi o sam mechanizm tego przejścia, to przydatnych narzędzi analitycznych dostarcza w tym względzie dorobek formalistów rosyjskich i Bachtina. Mam tu na myśli zwłaszcza opozycyjne pojęcia „kanonizacji” i „dekanonizacji”, a także parodii.

⁶¹ Przy czym od razu trzeba wyjaśnić o jaką to historyczność w danym wypadku chodzi. Pojęcie to bowiem w przypadku literatury kojarzone jest zwykle z „tematem”, w szkolnej zaś egzegezie jeszcze mniej zobowiązująco: z „tłem”, „kanwą”, „ramą” *etc.* Inny krąg skojarzeń wyznaczałoby odniesienie do tak cenionej przez samych historyków wartości źródłowej tekstu, dokumentarności. Atrybutu historyczności przydawałoby więc dziełu literackiemu jego

Na jawne przetapianie historii „prawdziwej”, „obiektywnej”, realnej, weryfikowalnej, a więc tego jej wariantu, z jakim zwykle ma do czynienia zawodowy historyk, na rozciągliwe i kapryśne tworzywo fantazji literackiej, można patrzeć — z interesującego nas tutaj punktu widzenia — bardzo różnie: już to jako na autonomiczną i uprawnioną w ramach licencji poetyckiej transfigurację znaczeń i obrazów, już to jako na potencjalnie może i atrakcyjną, lecz z punktu widzenia wiedzy historycznej zasadniczo bezużyteczną interpretację przeszłości *etc.*

Ale można też potraktować to jako swoisty eksperyment formalny wynikający z chęci zmierzenia się z odwiecznym w tekstologii problemem granicy (różnicy) między *Dichtung* a *Wahrheit*. Wizja rzeczywistości historycznej zawarta w danym materiale literackim może jawić się przecież jako dopuszczalny (nie tylko dla wyobraźni, ale i dla zdrowego rozsądku) *modus* historycznej zdarzeniowości. Potwierdzają to znakomicie przykłady *Faraona* Prusa czy *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa (wątek Jeszui-Ha-Nocri), chwalone w swoim czasie przez profesjonalnych historyków za wierne, a w każdym razie niesprzeciwiające się ustaleniom nauki (historiografii, archeologii, etnografii), przedstawienia przeszłości. Dopiero wyjście poza ów horyzont „dopuszczalności”, zerwanie z regułą mimetycznego (czytaj: historycznego) prawdopodobieństwa, otwierałoby niepokojącą dla rozumu i niemożliwą w istocie do zagospodarowania przez naukę (historię) perspektywę tekstualnego i interpretacyjnego ekstremizmu. Z kolei zbyt radykalne ograniczenie potencjału fantazjotwórczego na rzecz faktograficznej poprawności mogłoby — w najlepszym razie — „zredukować” opowiedzianą historię do poziomu narracji akademickiej lub potocznej, niwelując przy tym zalety wynikające z zastosowania wyobraźni. Przestrzeń rozciągająca się między dwoma „odchyleniami” narracyjnego *continuum*, to jest — z jednej strony — między skalą kreacyjności możliwą do zaakceptowania przez naukę racjonalność oraz — z drugiej strony — minimalnym wymogiem artystyczności tekstu,

mniej czy bardziej spontaniczne zaangażowanie po stronie realnej, historycznej zdarzeniowości. Natomiast w niniejszym ujęciu chodziłoby o pewnego rodzaju wartość dodaną, która nie wywodzi się z faktograficznego wyposażenia dzieła, lecz ze sposobu (stylu) potraktowania przez dzieło materii historycznej. Historyczność tak rozumiana jest, co oczywiste, w pierwszej kolejności domeną wyobraźni: kompetencja rzeczowa, należąca do sfery rozstrzygnięć rozumowych, schodzi w tym wypadku wyraźnie na plan dalszy. Zespół elementarnych nawiązań (w postaci, na przykład, nazw własnych, elementów fabuły, topiki spacji, stylizacji) do historycznej zdarzeniowości jest niezbędny do tego, by odbiorca mógł zidentyfikować tekst jako pozostający w obszarze historiograficznej grawitacji. No dobrze, powie czytelnik, czym jednak takie ujęcie różni się od wspomnianego przed chwilą — „tematologicznego”? Kluczem do odpowiedzi jest przywołana kategoria „wyobraźni”. Jej pozorna nieograniczoność wymusza, jeśli nie na autorze, to z całą pewnością na badaczu, konieczność nakładania schematów, poddawania dzieła określonej, intersubiektywnie komunikowalnej, procedurze interpretacyjnej.

jawiłaby się jako obszar odniesienia dla potencjalnie owocnego współdziałania historyka i literaturoznawcy. Co jednak istotniejsze, to w tej właśnie przestrzeni, i tylko w niej, w jej specyficznej obrazowości, w przebiegach jej linii fabularnych, wreszcie w swoistej „logice” wydarzeń przez nią generowanej, należałoby szukać wzorów interpretacyjnych, jakie umożliwiają sprowadzanie tekstów „historycznych” i „artystycznych” do wspólnego im wymiaru tekstualnego⁶².

Sposób zatem, w jaki literatura eksploatuje tekstualność historyczną byłby — w takim ujęciu — wariantem ogólnej tropologii tekstowej (w znaczeniu White’a), możliwym do zaakceptowania przez historyka na gruncie tych samych założeń, na których buduje on przekonanie o celowości własnych narracji. Czym innym jest oczywiście możliwość uznania równego statusu obu typów narracji, literackiej i historycznej. W przypadku historyka, na przykład, okolicznością niemożliwą do pominięcia byłoby tu istnienie czegoś, co Wojciech Wrzosek, określa mianem „prawdy stosowanej korporacji historyków”⁶³.

Próbując wyabstrahować cechy „historyczności” w literaturze, nie sposób wreszcie pominąć jeszcze jednej, obok wyobraźni, kategorii organizującej wspólnotę świadomości historycznej. Tą kategorią jest pamięć. Pamięć i wyobraźnia czynią z historii jedną z fundamentalnych matryc dla społecznej komunikacji. Nierozzerwalny związek pamięci i wyobraźni, czyni niemożliwym odróżnienie historii (tym razem jako nauki) od literatury i sztuki. W efekcie, jak zauważa Marek Woźniak:

[...] pamięć (zbiorowa) pojmowana nie jako zestaw faktów, ale raczej jako zbiór przekonań, może być postrzegana jako zjawisko pomocne w rozumieniu przeszłości grupy, kierujące działaniami i przeżyciami jej członków oraz wpływające, zarówno w sposób jawny, poprzez świadome odniesienia do historii, jak i ukryty, na poziomie nieuświadomionych wzorów myślenia i zachowania, na jej życie zbiorowe.⁶⁴

Istnienie wspólnych wzorów interpretacyjnych, dotyczących na przykład przebiegu określonych sekwencji zdarzeniowych, ich sensu bądź ukrytych znaczeń *etc.*, nie zamazuje fundamentalnych różnic między tekstem histo-

⁶² Wymiaru, w którym formalne właściwości tekstu są, tak jak dla formalistów rosyjskich, nosicielami sensów. Wymiaru, w którym dekonstrukcyjna rozbiórka tekstu nie odziera go z niczego stałego („prawdziwość”, adekwatność, logocentryczny fundament *etc.*), bo stałość nie jest w istocie jego własnością. Wymiaru, ujawniającego dla narratysty lokalność i perspektywiczność wszelkiego opowiadania.

⁶³ Zob. Wojciech Wrzosek, *O myśleniu historycznym...*, s. 106-114.

⁶⁴ M. Woźniak, *Pamięć i wyobraźnia a historia*, [w:] *Oblicza przeszłości*, Wojciech Wrzosek (red.), Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2011, s. 178.

ryka a tekstem literackim. Pierwszy z nich oprócz tego, że podlega sankcji korporacyjnej, zorientowany jest silnie na przestrzeganie reguł poetyki realistycznej (zgodność ze świadectwami, spójność wywodu), podczas gdy ten drugi niekoniecznie. Ponadto zakres twórczej (imaginacyjnej) swobody w pracy historyka starającego się o rekonstrukcję minionych stanów rzeczy, jest nieporównanie mniejszy niż u literata czy nawet — niezależnie od profesjonalnych powinowactw — u badacza literatury.

Wróćmy do pytania, co konstytuuje historyczność dzieła fikcji literackiej. Moglibyśmy teraz sformułować je nieco inaczej. Mianowicie co (i czy w ogóle istnieje coś takiego) sprawia, że historia opowiedziana przez pisarza odznacza się tym stopniem wiarygodności i perswazyjności, który pozwala widzieć w niej interpretatorkę przeszłości. Interpretatorkę, dodajmy, której użyteczność uwidacznia się nie w dziele umacniania bądź osłabiania takich czy innych polityk historycznych, ale w samym poznawaniu tejże przeszłości. Czy teksty literackie, te specyficzne teksty o tekstach (Ankersmit), wnoszą coś istotnego do gmachu wiedzy o historii, czy też jedynie pasożytują na gotowych formułach, metaforach, strukturach poznawczych⁶⁵? Czy ze względu choćby na wagę ujęcia danego tematu, zobowiązują nas do brania ich serio poza ich własną domeną autoteliczności artystycznej? Perspektywa narratystyczno-poststrukturalistyczna, jak wiemy, godzi do pewnego stopnia obie te strategie (w tradycyjnym ujęciu: fikcjonalną i poznawczą), ale nie da się zaprzeczyć, że w praktyce traktowane są one jako rozdzielne i nierównorzędne pod względem wiarygodności.⁶⁶

⁶⁵ By nie wikłać się w złożone kwestie poetyki dzieła literackiego, ograniczam rozważania do tego obszaru dzieł literackich, które tematyzują historię. Jako najbardziej reprezentatywny w tej mierze gatunek jawi się klasyczna powieść historyczna. Chodzi więc o literaturę o przeszłości, a nie współczesną, która ewentualnie mogła by zostać potraktowana jako dokument historyczności *in statu nascendi*.

⁶⁶ Przyjęło się uważać, że dyskursy literacki czy metaliteracki dysponują naturalnym niejako prawem do wytwarzania pewnej nadwyżki sensów (znacznej w przypadku samej literatury), nie podlegających tego rodzaju uwierzytelnieniu, z jakim mamy do czynienia w przypadku klasycznych (modernistycznych) dyskursów naukowych. Przekłada się to na ich brak zakotwiczenia w systemowości i – z historycznego punktu widzenia — na generalną porażkę wszelkich dwudziestowiecznych prób, ze strukturalizmem na czele, unaukowania badań literackich tudzież wydestylowania z samego tworzywa literackiego jakiejś uniwersalnej, paradygmatycznej matrycy (modelu) literackości. Jednocześnie umożliwia im względnie swobodne poruszanie się w sferze tradycji historycznej. Zostało wszelako zaznaczone wcześniej, że swoboda ta musi podlegać pewnym — równie naturalnym — ograniczeniom, jeśli chcemy, by oba dyskursy mogły być realnymi partnerami w dziele interpretacji przeszłości (dialogu kulturowego). Dla konserwatywnie, modernistycznie usposobionego badacza-historyka, dbałego o wierność „faktom” i nastawionego na wykrywanie „praw”, partnerstwo takie nie

Sposób ten przesądza o możliwości zdefiniowania wspólnoty interpretacyjnej — historii „czystej” i historii opowiedzianej (przetworzonej) przez literaturę. I tak, ironiczna wykładnia określonej historycznej sekwencji dana przez literaturę, wskazywałaby na możliwość tkwiącej immanentnie w materiale historycznym niepełności lub jednostronności, łatwej do zdyskontowania zwłaszcza przez pewien typ wyobraźni artystycznej (romantyzm, ekspresjonizm, postmodernizm). To, że dany tekst historyczny łatwo może stać się polem gry tekstualnej w obszarze fikcji literackiej, sygnalizuje potrzebę jego rewizji. Jest też przy okazji tak, że tekstualna organizacja pewnych historii, np. (i zwłaszcza) rewolucyjnych, wykazuje się „ponadprzeciętną” semantycznością, co niejako automatycznie czyni je atrakcyjnym materiałem dla literatury. W takich razach tekstualność historyczna, w wymiarze społecznej pamięci i wyobraźni, zdaje się przytłaczać swoim bogactwem (i swoim potencjałem językowego nowatorstwa) to, co może zaferować dyskurs naukowy. Rola literatury jest w takich sytuacjach trudna do przecenienia: ogniskuje ona najbardziej sporne (lub przeciwnie — najbardziej wyczerpane) formy historycznych wyobrażeń. Przewycięża dominujące w danej wspólnocie, a wyzbyte już istotnej treści, postaci figuralności historycznego myślenia (mity, metafory, symbole *etc.*). Wszystko to, rzecz jasna, pod warunkiem pojawienia się dostatecznie utalentowanych i wpływowych twórców.

Twórczość Wiktora Pielewina⁶⁷, czołowego rosyjskiego postmodernisty, jest przypadkiem radykalnego obnażania kulturowych (tekstualnych) korzeni wielkich historycznych narracji. Właśnie ów radykalizm, w połączeniu z biegłością w posługiwaniu się językiem kultury popularnej, zdaje się otwierać przed myśleniem historycznym nową perspektywę komunikacyjną. Perspektywę obejmującą, z jednej strony, ukształtowane formy dyskursu (literacki, historyczny, wspólnotowy) wraz z jego standardami i instytucjami oraz — z drugiej strony — odbiorcę skłonnego do kontestacji tradycyjnych trybów lektury, usposobionego jeśli nie podejrzliwie, to przynajmniej krytycznie (nonkonformistyczne), a przede wszystkim zorientowanego na recepcję historii pisanej w wiarygodnym dla siebie języku.

przedstawia szczególnej wartości. Jeśli nawet nie wydaje mu się czymś zgoła niedorzecznym pomysł, by swoją reputację narażać na hazard takiej relacji, postępuje on zgodnie z dobrze ugruntowanym obyczajem swojej dziedziny i oba wspomniane dyskursy sprowadza do rangi „źródeł”.

⁶⁷ Mam tu na myśli zwłaszcza omówiony *Mały palec Buddy* oraz takie powieści jak *Życie owadów* oraz *Omon Ra*.

Tomasz Nakoneczny

Conjunctions of History and Literatures In the Prospect of the Linguistic Turn and Russian Postmodernism. Viktor Pilevin's Case of the *Little Finger of Budda*

Abstract

The article presents Viktor Pilevin's of the Little Finger of Budda as a case of radical revealing cultural of roots of great historical narrations. That radicalism just, in combination with the proficiency at using language of the popular culture, seems to open the new communications prospect before the historical thinking. Prospect including forms, from one side, formed of the discourse (literary, historical, Community) along with his standards and institutions and — from the other side — recipient willing to the defiance of traditional modes of the reading, disposed if not suspiciously, it at least critically (nonconformist), but first of all orientated to the reception desk of the written story in credible for oneself tongue.

Keywords: Viktor Pilevin, Little Finger of Budda, linguistic turn, Russian Postmodernism.