

Mark Lipowiecki

Wybuchowa aporia

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (31), 115-128

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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 powtarzalne 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 nawarstwia 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 akumulatorami 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 Ilji 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 odgradzenia 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 znaczone, 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 „*niebyt 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 проблемów samoświadomości i samooceny...*, 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.