

Sacrum w drodze

Pani Profesor Halinie Chałacińskiej

*Mężowi Mikołajowi
Córkom Selmie i Irmie
Rodzicom*

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

SERIA FILOLOGIA ROSYJSKA NR 42

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

Sacrum w drodze

Moskwa–Pietuszki Wieniedikta Jerofiejewa
i *Pulp Fiction* Quentina Tarantino
w kluczu montażowego czytania



POZNAŃ 2013

ABSTRACT. Waligórska-Olejniczak Beata, *Sacrum w drodze. Moskwa–Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa i *Pulp Fiction* Quentin Tarantino w kluczu montażowego czytania [*Sacrum on the Way. Venedict Erofeev's Moscow–Petushki* and Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* from the Angle of Montage Reading]. Poznań 2013. Adam Mickiewicz University Press. Seria Filologia Rosyjska nr 42. Pp. 238. ISBN 978-83-232-2648-2. ISSN 0137-1452. Text in Polish with summaries in English and Russian.

The aim of this monograph is the attempt of reading the poem *Moscow–Petushki* by Venedikt Erofeev and the film *Pulp Fiction* by Quentin Tarantino using the comparative approach, in which we go beyond the range of factual relationships, historical influences or similarities functioning in the structure of the presented world. The purpose of the book is to see both works of art from the angle of the montage theory of Sergei Eisenstein – the outstanding and highly regarded Russian director and film philosopher – which means studying cultural phenomena in their mutual intertextual relationships. The book focuses on the interpretation of the selected Tarantino's and Erofeev's texts of culture, in which the subject of the city, the search for the concept of the body at the end of the 20th century and the problem of addictions constitute the dominant thematic issues. The monograph also offers the insight into the nature of the phenomenon of postmodernism and treats Eisenstein's philosophy as the specific type of anticipation of postmodern tendencies in cinematography.

Beata Waligórska-Olejniczak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Neofilologii, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

Recenzent: prof. zw. dr hab. Izabella Malej

Publikacja dofinansowana przez
Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydział Neofilologii oraz Instytut Filologii Rosyjskiej UAM

© Copyright by Beata Waligórska-Olejniczak 2013

This edition © copyright by Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013

Projekt okładki: Anna Waligórska-Dzik; opracowanie komputerowe: K. & S. Szurpit

Redaktor: Bożena Kapusta
Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska
Łamanie komputerowe: Danuta Kowalska

ISBN 978-83-232-2648-2

ISSN 0137-1452

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. A. FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 16,00. Ark. druk. 14,875

DRUK I OPRAWA: UNI-DRUK s.j., LUBOŃ, UL. PRZEMYSŁOWA 13

SPIS TREŚCI

ROZDZIAŁ I	
Próba zmapowania zjawiska postmodernizmu	7
ROZDZIAŁ II	
Transgresje w przestrzeni montażowego myślenia (fenomen <i>przyrody nieobojętniej</i> Siergieja Eisensteina)	41
ROZDZIAŁ III	
<i>Moskwa–Pietuszki</i> Wieniedikta Jerofiejewa i <i>Pulp Fiction</i> Quentina Tarantino: <i>rebus sic stantibus</i>	71
ROZDZIAŁ IV	
Miasto w montażowej sieci kulturowych asocjacji	85
ROZDZIAŁ V	
Od <i>theatrum anatomicum</i> do <i>theatrum comparativum</i> . W poszukiwaniu ciała u schyłku XX wieku	129
ROZDZIAŁ VI	
Alkoholizm i narkomania jako próba dotarcia do utraconej Całości	161
Rekapitulacja	197
Bibliografia źródeł wykorzystanych	208
<i>Sacrum в пути. Москва–Петушки</i> Венедикта Ерофеева и <i>Криминальное чтение</i> Квентина Тарантино в ключе монтажного чтения (Резюме)	225
<i>Sacrum on the Way. Venedict Erofeev's Moscow–Petushki and Quentin Tarantino's Pulp Fiction from the Angle of Montage Reading (Summary)</i>	229
Indeks osobowy	233

ROZDZIAŁ I

Próba zmapowania zjawiska postmodernizmu

Bohater drogi, stojący przed koniecznością wyboru trasy dalszej wędrówki, to u progu dwudziestego pierwszego wieku postać niezwykle adekwatna do charakteru naszej teraźniejszości, kojarząca się, z jednej strony, z antyczną historią Odyseusza, czynami wędrowców z ruskich bylin czy odwiecznym dylematem Hamletowskim, z drugiej zaś, także z późniejszymi ich wariantami w rodzaju hippisowskiego *Easy Ridera* czy zupełnie bliskimi nam czasowo bohaterami filmu *In Time*, żyjącymi w bezdusznym *kosmopolis*. Choć każdy rok przynosi kolejne transformacje wspomnianego motywu, szokując nierzadko odbiorcę sposobem mutacji toposu drogi, niezmiennym centrum – niepozwalającym na oderwanie bohatera od pierwotnego *arche* – pozostaje jego świadomość poruszania się w labiryncie możliwości ukrywających trudną do odszukania nić Ariadny. Współczesna kultura, nazywana czasami kulturą rozwiniętego opakowania¹, epatująca raczej nadmiarem niż brakiem opcji, drogę ową czyni jeszcze rozleglejszą, uświadamiając jednocześnie, że istotą ludzkiej egzystencji był od zawsze montaż, składanie rozproszonych elementów rzeczywistości w całość, wyznaczenie punktów węzłowych, a więc kadrowanie, nieustanne ograniczanie pola widzenia, by w rezultacie zyskać pełniejszy ogłąd.

Przedmiotem interpretacji w składanej na ręce Czytelnika publikacji będą dwa pozornie odległe teksty kultury, to jest poemat *Moskwa–Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa oraz film *Pulp Fiction* Quentina Tarantino, oba okrzyknięte mianem dzieł kultowych, kanonicznych, spektakularnych. Nawet bardzo powierzchowny i pozbawiony zaangażowania emocjonalnego kontakt ze wspomnianymi tekstami prowadzi do odkrycia asocjacji

¹ А. Долгин, В. Подорога, *Быть возвышенным сегодня – это быть немодным*, „Критическая Масса” 2003, nr 3, [online] <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/fil.html> [dostęp: 6.07.2013].

w rodzaju fabularno-kompozycyjnych punktów styčných (choćby zapowiedziany na początku problem bohatera drogi, ramowa struktura obu utworów), zbieżności symboliki (motyw walizki i substancji toksycznych) czy też paraleli biograficznych w postaci stosunkowo młodego wieku obu twórców w momencie powstawania ich *operum vitarum*. Zadaniem niniejszej monografii jest próba odczytania obu tekstów kultury w ujęciu komparatystycznym, wykraczającym poza spektrum relacji faktograficznych, historyczną wpływologię czy też naszkicowane wyżej zbieżności funkcjonujące w strukturze świata przedstawionego. Nie rezygnując z prawa do zauważania owych podobieństw, za cel rozważań przyjmujemy dyskusję nad utworem *Moskwa–Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa i *Pulp Fiction* Quentina Tarantino, prowadzoną przez pryzmat teorii montażu Siergieja Eisensteina, cenionego po dziś dzień na całym świecie reżysera i myśliciela rosyjskiego kina, a więc badanie zjawisk kultury w ich wzajemnych intertekstualnych relacjach, w ich „wychodzeniu poza”, uwarunkowanym zakodowanym w nich dążeniem do osiągnięcia komplementarnej całości. Uzasadnieniem wyboru tak sprofilowanego zestawienia materiału i narzędzi badawczych jawi się centralne dla obu wyselekcjonowanych dla analizy tekstów zagadnienie montażu, decydujące nie tylko o podobnej kompozycji dzieł – którą można nazwać montażową² – ale także otwierające przed odbiorcą szerokie, niedostępne w innej konfiguracji interpretacyjnej, możliwości zaangażowanego czytania wspomnianych tekstów.

Tak ukierunkowana – na relacyjność i estetykę odbioru metodologia czytania – znajduje głębokie uzasadnienie we współczesnej myśli humanistycznej i filozoficznej zarówno Wschodu, jak i Zachodu, a szczególnie w samej naturze i odwiecznej potrzebie komparatystyki oraz charakterze postmodernizmu, w kontekst którego – choć nie do końca jednoznacznie – wpisują się osiągnięcia Wieniedikta Jerofiejewa³ i Quentina Tarantino⁴. Plu-

² Cf. В.В. Компанеец, Н.Ф. Брыкина, *Сюбидические миромоделирование в прозе В.В. Ерофеева*, „Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика” 2009, nr 8, s. 59–67; A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2010.

³ Część badaczy nie zgodziłaby się z powyższą klasyfikacją, wpisując *Moskwę–Pietuszki* w kontekst światopoglądu modernistycznego czy socrealizmu, do których z pewnością również przynależy. W perspektywie światowego literaturoznawstwa dzieło uznawane jest jednak w przeważającej większości przypadków za jedno z najwybitniejszych osiągnięć postmodernizmu rosyjskiego. Vide np. И.С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2002, s. 145–182; М. Липовецкий, ПМС (постмодернизм сегодня), „Знамя” 2002, nr 5, [online] <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov-pr.html> [dostęp: 10.08.2013]; S. Kuznetsov, *Postmodernism in Russia*, w: *International Postmodernism*, ed. H. Bertens, Philadelphia 1997, s. 458; J. van Baak, *Where did Venička live? Some observations on the world of V. Erofeev's poema Moskva–Petuški*, „Russian Literature” 2003, nr LIV, s. 43–65. Niniejsza

ralizm, eksplozyjna natura tego intelektualnego prądu oraz przekraczanie zastanych reguł i kanonów przez autorów końca XX wieku pozwalają uznać za dominantę ich artystycznych poszukiwań kategorię otwartości, nierozzerwalnie, wręcz genetycznie, związaną z przeszłością, recyklingiem historii wychodzącym ku przyszłości, ciągłym byciem *inter* czy *trans*. Taka intelektualna ogniskowa pozwalałaby uznać metodę intertekstualnej percepcji dzieła budującego komparatystyczny dyskurs za najbardziej adekwatne narzędzie analizy, umożliwiające rozkodowywanie obecnych w tekście wielopoziomowych powiązań, sięganie do zaszyfrowanych w nich mitów i pamięci zbiorowej. W centrum takiego ujęcia należy postawić czytelnika, który „w postmodernizmie, najbardziej *demokratycznym* ze wszystkich kodów literackich”⁵ „przyswaja sobie i wchłania percypowany świat bez poznania lub pragnienia poznania, jak ustrukturalizować ten świat tak, aby mógł on zyskać sens”⁶. W rezultacie w centrum postmodernistycznego uniwersum jawi się percepcja polegająca na inkluzji, zawłaszczaniu, asymilowaniu, które przez niektórych badaczy uznawane są także za cechy wskazujące na dynamiczny charakter (rozwoju) dzisiejszej komparatystyki.

„Ekspansywność komparatystyki, wynikająca z jej nastawienia na coraz to nowe analogie i zestawienia, konfrontowanie zjawisk uważanych dotychczas za nieprzystające do siebie, otwieranie się [...] na inne dziedziny czy dyskursy” ukazuje również jej „wielopłaszczyznową linkowość” czy „polidialogowość”⁷. Owa kreatywna pojemność i mobilność dyscypliny pozwala na zderzanie różnych poziomów kultury (wysokiej, popularnej i masowej), konfrontację różnych przestrzeni sztuk i elastyczną adaptację narzędzi dostosowanych do potrzeb badawczych, poddawanych nieustannej weryfikacji. Ciągłe funkcjonowanie na styku dyskursów i wychodzenie ku temu, co inne, nie jest zresztą wyłączną cechą komparatystyki, należałoby raczej uznać je za wyznacznik całej współczesnej kultury. Komunikacja, transfer i wymiana kulturowa realizują się bowiem – jak pisze Miloš Zelenka – przede wszystkim w ruchu przenikania i mieszania, a komparatystów

publikacja w zamyśle powinna również oscylować wokół pytania, czy powyższa kontekstualizacja wymagałaby modyfikacji.

⁴ O wątpliwościach związanych z klasyfikacją *Pulp Fiction* jako filmu postmodernistycznego vide np. J. Charyn, *Negative Space*, w: idem, *Raised by Wolves*, New York 2006, s. 92–93.

⁵ D.W. Fokkema, *Postmodernistyczne niemożności: literackie konwencje u Borgesa, Barthelme’a, Robbe-Grilleta, Hermansa i innych*, w: idem, *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994, s. 57.

⁶ Ibidem, s. 59.

⁷ E. Szczęsna, *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse. Wprowadzenie*, w: *Komparatystyka dzisiaj*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 9.

nazywa się – za Tzvetanem Todorovem – bezdomnymi i nomadami, czy nawet transseksualistami i androidami za Armando Gniscim⁸. Dynamiczna natura owych przemian może wskazywać na nieprzystawalność i ograniczoność dotychczas stosowanych kategorii w rodzaju *symetria*, *binarność*, *centrum–peryferium*, akcentując jednocześnie kompleksowość i ambiwalentność badanych zjawisk. Odbiorcza otwartość i komunikacyjna przenikalność cyrkulujących tekstów i idei, leżące u podstaw porównawczych dociekań wiążą się także z podstawowym zagadnieniem leksykonu komparatystycznego, jakim jest kluczowe dla naszej analizy pojęcie intertekstualności. Za zasadne uznajemy zatem w tej części pracy przybliżenie naszego rozumienia tego terminu, jak i samego kulturowego fenomenu postmodernizmu⁹.

W zamierzonym przedsięwzięciu intelektualnym, polegającym na interpretacji dwóch spotykających się za sprawą naszego oglądu tekstów, reprezentujących nie tylko odmienne dziedziny sztuki (kino i literatura), ale także umiejscawiających się jako opozycje w kontekście reprezentowanych w nich mentalności kulturowych Wschodu i Zachodu, traktować będziemy „semiotycznie rozumianą kulturę jako zbiór dyskursów, uformowany niczym sieć pojedynczych tekstów”, a intertekstualność jako własność nie tylko tekstu, rozumianego za Rolandem Barthesem w kategoriach pewnego archiwum, ale także jako cechę przynależną całej kulturze¹⁰. W konsekwencji pozostaniemy wierni szerszemu pojęciu intertekstualności, kojarzącemu tekst artystyczny z historycznym tekstem kultury, przywołującym źródłowe siły i „pole kulturowe, które ów tekst wyłoniło”, wplecionym w wielorakie sieci komunikacyjne. Rozumienie nasze harmonizuje z głosem znaczącej liczby teoretyków postmodernizmu, postrzegających tekst przede wszystkim jako *patchwork* z innych tekstów, wykracza jednak poza wąskie ujmowanie go jako li tylko współobecność jednego tekstu w drugim na powierzchniowym poziomie funkcjonowania. W sukurs takiemu podejściu

⁸ M. Zelenka, *Komparatystyka a badania interkulturowe*, przeł. A.F. Kola, w: *Komparatystyka dzisiaj...*, s. 48.

⁹ Pojęcia *postmoderna*, *postmodernizm* i *ponowoczesność* bardzo często są traktowane synonimicznie. W naszej pracy posługujemy się przyjętym przez R. Kubickiego i A. Zeidler-Janiszewską rozróżnieniem, zgodnie z którym *ponowoczesność* (i odpowiednio *nowoczesność*) są związane z charakterem czasów, w których żyjemy w aspekcie socjokulturowym, *postmodernizm* (i *modernizm*) wiąże się zaś z subiektywnym wyrazem tych przeobrażeń, zwłaszcza w filozofii, sztuce i literaturze, *postmoderna* (i *moderna*) obejmuje z kolei albo pierwszy typ znaczeń, albo łączy obydwa. Cf. np. *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991.

¹⁰ B. Sommerfeld, *Komparatystyka w Niemczech – wyzwania i perspektywy*, przeł. E. Kasperki, w: *Komparatystyka dzisiaj...*, s. 35

przychodzi fakt rozpoznania „w intertekstualności istotnego wymiaru dyskursywnego uniwersum kultury”, co spowodowało, że metody literaturoznawcze są dziś wykorzystywane praktycznie we wszystkich dziedzinach wiedzy o sztuce i kulturze, a antecedencje intertekstualnego sposobu myślenia można zauważyć w zjawiskach zachodzących od starożytności po wiek XXI, takich chociażby jak centon, parodia, kolaż, trawestacja, montaż¹¹. Nie sposób przytoczyć w tym miejscu nazwisk wszystkich badaczy i ustabilizowanej, wspólnie podzielanej definicji problemu intertekstualności, pojemnej na tyle, by pogodzić zarówno indywidualne koncepcje, jak i całe orientacje badawcze oraz swoistość poszczególnych dyscyplin. Znaczna część badaczy postrzega Michaiła Bachtina, któremu zawdzięczamy pojęcie *dialogowości*, nazywające świadomość społecznej natury języka nieustannie tworzącego sieć powiązań, za „ojca intertekstualności”¹². Bachtinowska koncepcja z pewnością koresponduje ze współczesnymi teoriami intertekstualności, jednak w większości podkreśla się w nich zależności zewnętrzne funkcjonujące w ograniczonych kontekstach, *dialogowość* Bachtina – jak zauważa Manfred Pfister – jest „głównie intratekstualna, a nie intertekstualna”¹³. Według Bachtina może się ona pojawiać wszędzie, gdzie „pojawia się dwukierunkowe, dwugłosowe słowo, zwrócone – jak każde słowo – ku przedmiotowi mowy, i jednocześnie na inne słowo”¹⁴. Niewspółmierność (ros. *вненаходимость*) zakłada bowiem, że sens nie jest nigdy dany wprost, odsłania się dopiero w spotkaniu z cudzym sensem, nie tracąc jednak do końca swojej odrębności, pozostając częściowo nieprzyswojonym¹⁵. Dostrzeżenie *duchowego życia słowa* przez Bachtina pozwala traktować jego teorię nie tylko jako jeden z percepcyjnych kluczy niniejszej pracy, ale również niezwykle pojemną propozycję pogodzenia różnorodnych teorii literatury drugiej połowy XX wieku, uzasadniających prowadzone tutaj postępowanie badawcze. Pokrewnymi bachtinologii w naszej optyce pozostają bowiem propozycje hermeneutycznego czytania tekstu Paula Ricoeura, koncepcja fuzji horyzontów Hansa-Georga Gadamera, postawy metodologiczne niemieckiej szkoły teoretycznoliterackiej, reprezen-

¹¹ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 155.

¹² Ibidem, s. 155.

¹³ M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 186.

¹⁴ A. Skubaczewska-Pniewska, *Teoretycznoliterackie i światopoglądowe „sąsiedztwo” teorii karnawalizacji literatury*, w: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011, s. 61.

¹⁵ M. Bachtin, *W sprawie metodologii nauk humanistycznych*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 474.

towane przez Wolfganga Isera i Hansa Roberta Jaussa, czy wreszcie fenomenologia Edmunda Husserla, by wymienić zaledwie niektóre postulaty badawcze stawiające akcent na, aktualizującą się dzięki odbiorcy, otwartość dzieła artystycznego¹⁶.

Ten skrótowy komentarz nie dotyka z całą pewnością wszystkich aspektów szeroko rozprzestrzeniającej się teorii Bachtina, wymagających dalszego, pogłębionego omówienia w ramach odrębnego studium. Głównym zamiarem rozważań w tym miejscu było zaznaczenie odrębności koncepcji wielkiego rosyjskiego myśliciela – dialogowej potencji kontekstualizującego się słowa (*oglądającego się słowa ze szczeliny*) – która w głównej mierze stanowiła zaczyn trwających po dziś dyskusji na polu intertekstualności, kontynuowanych chociażby przez Julię Kristevą.

Twórczym wkładem podjętej przez wspomnianą badaczkę interpretacji zagadnienia w perspektywie założeń strukturalnej lingwistyki Ferdynarda de Saussure’a oraz Lacanowskiej psychoanalizy było doprowadzenie do depersonalizacji Bachtinowskich stosunków dialogowych na rzecz anonimowej sieci relacji między tekstami oraz ujawnienie konfliktowego związku między siłami porządku i nieświadomości (fenotekstem i genotekstem). Powyższe stanowiska – zdaniem Ryszarda Nycza – pozwalają wskazać na dalsze kierunki rozwoju badań intertekstualnych, które skupiają się wokół systemowych badań nad literaturą i sztuką (Michael Riffaterre, Gérard Genette), intersemiotycznych relacji między sztukami, analiz więzi między twórcami i odbiorcami kultury, w obrębie których plasuje się krytyka feministyczna (Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar) i postkolonializm (Edward Said, Homi Bhabha), czy też wokół związku między semiotyczną aktywnością kulturową a życiem (Roland Barthes, Jacques Derrida)¹⁷. W dobie technokracji warto zwrócić też uwagę na dociekania zogniskowane na niebezpieczeństwach wynikających z estetyzacji i „tekstualizacji” rzeczywistości, sprowadzonej do wirtualnego mirażu czy gry intertekstów (Jean Baudrillard, Fredric Jameson). Na szczególnie interesującym nas tutaj gruncie rosyjskim na uwagę zasługują niewątpliwie również refleksje Marka Lipowieckiego oraz Jurija Łotmana, podkreślającego w swych analizach aspekt zabawowy i ironiczny tekstu, uzyskiwany za sprawą zmiany sposobu kodowania oraz gry między „realnym/ umownym”, uruchamianej wraz z wtargnięciem cudzego tekstu. Rosyjski kulturolog akcentuje również problem deformacji rzeczywistości, wprowadzany w utworach literackich za

¹⁶ Więcej na ten temat: vide np. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.

¹⁷ R. Nycz, op. cit., s. 158.

pomocą motywów podwójności, konsekwencją czego jawi się tak bliskie postmodernizmowi przesunięcie uwagi audytorium z komunikatu na kod, w dalszej perspektywie zaś rozumienie samego tekstu i kultury jako splotu nierzadko odległych i wzajemnie nieprzekładalnych kodów¹⁸. Lipowiecki z kolei definiuje intertekstualność jako odejście od *mimesis*, konsekwencją którego jest rozumienie świata jako tekstu i polilogu języków. Poddając modyfikacji koncepcję dialogizmu Michaiła Bachtina, badacz interesuje się problemem intertekstualizacji kontekstu przez tekst oraz kwestią dialogu z chaosem jako przestrzenią poszukiwania nowego typu całości¹⁹.

Obrazowość wspomnianego motywu splatania przywodzi na myśl również określającą logikę postmodernizmu metaforę kłącza, *rhizomy*, plastycznie oddającą ideę chaosmosu Gillesa Deleuze'a i Féliksa Guattari'ego, postrzegających dzieło jako nieokielznany żadnym prawem bezgrunt, zespół zdecentralizowanych kręgów, „pozbawiony formy chaos”, którym rządzi jedynie własna powtarzalność²⁰. Obraz kłącza, czyli symulakr ekspansywnej wielości „ruchomych kierunków”, w którym nie ma znaczenia przerwanie jednej z posuwających się na wszystkie strony odnóg, mógłby odpowiadać duchowi postmodernizmu jako całości zjawiska, co znajduje uzasadnienie chociażby w trudnościach ustalenia kanonu i spójnej poetyki dzieł literackich reprezentujących ten kierunek, różnorodności niejednokrotnie wzajemnie sprzecznych koncepcji filozoficznych i socjologicznych, czy wreszcie trudności z jednoznacznym zdefiniowaniem stanowiska wobec modernizmu i złożonej genezie samego terminu, który będąc przedmiotem obszernych rozpraw naukowych, obejmujących najprawdopodobniej wszelkie możliwe sfery ludzkiej działalności, funkcjonuje jako „pojęcioworek, do którego wrzuca się” tak odległe zagadnienia jak rozum transwersalny Wolfganga Welscha, stroje Madonny, problemy natury estetycznej, etycznej etc.²¹. Zamiarem niniejszej monografii nie jest rozstrzygnięcie tych sporów, w obranym zorientowaniu na tekst rezygnujemy w niej również z chronologicznego przedstawienia najważniejszych koncepcji, wydarzeń i przedsięwzięć, nadających charakter temu intelektualnemu fermentowi końca XX wieku, budowania zestawień autorów i utworów, w poczet których można wpisać twórczość Wieniedikta Jerofiejewa i osiągnięcia filmowe

¹⁸ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 118.

¹⁹ A. Skotnicka, *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001, s. 40.

²⁰ B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 179.

²¹ Cf. także hasło postmodernizm w: *Культурология. XX век*, ред. А.Я. Левит, Санкт Петербург 1997, s. 349.

Quentina Tarantino. Umotywowanie decyzji jest podyktowane wielością dostępnych powszechnie, nawet w formie elektronicznej, opracowań krytycznych przedstawiających postmodernizm z perspektywy faktów i nazwisk. Celem tej części pracy jawi się raczej montażowe ujęcie fenomenu, czyli zbudowanie szerokiego kontekstu dla dalszego oglądu wspomnianych tekstów kultury poprzez „wypreparowanie” i ponowne połączenie – w innej konfiguracji – swoistych punktów węzłowych, haseł postrzeganych jako ideowe nośniki w tym rozległym obszarze, które posłużą jako swego rodzaju drogowskazy kierujące dalszą analizą, umożliwiając jednocześnie poruszanie się na mapie postmodernizmu z pomocą interpretowanych we wzajemnych relacjach dokonań tamtego czasu. Realizując w tym rozdziale tak określoną metodologię – motywowaną intelektualnie energią obu tekstów – oraz biorąc pod uwagę komplementarność wybranych dla interpretacji dzieł, rezygnujemy również ze szczegółowego badania specyfiki rozwoju postmodernizmu rosyjskiego wobec jego zachodniego odpowiednika, niekiedy dość kategorycznie rozdzielanych przez badaczy²², *focus* uwagi chcemy natomiast skierować na dynamikę i pojemność wyselekcjonowanych tutaj świadomości kategorii i problemów kluczowych, przekraczających granice dyskursów, tworzących wielość i sieć punktów stykowych w obrazie całości zjawiska. Taki punkt wyjścia powinien pozwolić zmierzać ku uchwyceniu transgresyjnej natury fenomenu, tak, aby na tym „wspólnie wyznaczonym gruncie ferować różnobrzmiące oceny i stanowiska”²³ w toku prowadzonej w dalszych rozdziałach dyskusji.

Jedną z najbardziej symptomatycznych cech postmodernizmu wydaje się być akcentowana przez Leslie Fiedlera i Charlesa Jencksa *dwukodowość* omawianego nurtu, z jednej strony pozostająca w sprzeczności z proklamowanym pluralizmem ideowym tego prądu, zamykająca go w ciasnych ramach binarnych klasyfikacji, z których od początku chciał się wyrwać, z drugiej zaś, doskonale określająca paralelne współfunkcjonowanie istniejących w jego łonie przeciwstawnych zjawisk. Ów dwutor kultury – jak określa zjawisko Bogdan Baran – przekłada się między innymi na współbytujące obok siebie kategorie literatury wysokiej i niskiej. „Jeśli modernizm był wysoko-elitarny, to postmodernizm jest z jednej strony nisko-pop jako opozycja do modernizmu, a z drugiej wysoko-autotematyczny jako jego kontynuacja. Na domiar złożoności takąż dwoistość zawiera sam moder-

²² Vide np. С. Корнев, *Восточный постмодернизм. Логика абсурда и „мышление между строк”*, [online] <http://old.russ.ru/journal/kritik/98-06-16/kornev.htm> [dostęp: 9.04.2013].

²³ S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino” 1991, nr 2/3, s. 17.

nizm i postmoderni chętnie z niej czerpią²⁴. W takim ujęciu dzieło postmodernistyczne staje się czytelne zarówno dla wytrawnego, jak i naiwnego w odbiorcy ramach ich kompetencji kulturowych.

Stefan Morawski twierdzi jednak, że w owej dwoistości nie można upatrywać konstytutywnej cechy postmodernizmu filmowego, bowiem przysługuje ona znacznej liczbie wcześniejszych dzieł, poczynając od Chaplina i populistycznego kina lat 30., przez Antonioniego, Wajdę i Felliniego, które, mając wysokie aspiracje, skierowane były do szerokich mas²⁵. Pochylając się nad problemem dwukodowości, za wyróżnik postmodernizmu filmowego uznaje Morawski heterogeniczny pastisz wywodzący się z „gry intertekstualnej” pomiędzy – jak określa Gérard Genette w rozprawie *Palimpsesty – hipotezami* a poddawany trawestacji *supertekstem*, to bowiem selekcja wewnątrz gier intertekstualnych łączy i rozdziela wysoką i masową międzystrefę artystyczną.

Dwubiegunowość myślenia postmodernistycznego pojawia się zresztą w licznych, niejednokrotnie bardzo odległych kontekstach, sięgając nie rzadko samej genezy pojęcia, użytego dość przypadkowo przez Jeana-François Lyotarda w dziele *La condition postmoderne*, w swej embrionalnej fazie utylizowanego przede wszystkim w kontekście problemu rozumienia samego modernizmu. Trafna wydaje się formuła zachodniemieckiego filozofa Wolfganga Welscha *unsere postmoderne Moderne*, mieszcząca w sobie paradoks amerykańskich i europejskich układów odniesienia w tym zakresie. Amerykanie – przypomnijmy – posługują się pojęciem modernizmu, łącząc je „przede wszystkim z triumfami cywilizacji naukowo-technologicznej w ramach wysoko rozwiniętego industrializmu oraz z hierarchicznie zorganizowaną, biurokratyczną, a przy tym niezwykle efektywnie funkcjonującą strukturą społeczną”²⁶, co bliskie jest tezie Maxa Webera o drugim *odczarowaniu świata*, czyli wyprowadzeniu magii i religii na peryferium życia duchowego. W Europie zaś akcent położono na komponenty światopoglądowe, łącząc modernistyczny sposób myślenia z filozofią życia, dążeniem do zrozumienia zagadkowości istnienia²⁷.

Kontrowersje wokół relacji modernizmu i postmodernizmu, początkowo zakotwiczone w twórczości literackiej, promieniowały następnie na działalność autorów nowej architektury, oblicze której z pewnością kształtowała polemika wspomnianego już Charlesa Jencksa z Robertem Venturim

²⁴ B. Baran, op. cit., s. 163.

²⁵ S. Morawski, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991, nr 2, s. 14.

²⁶ Idem, *Kłopoty z postmodernizmem*, op. cit., s. 17–19.

²⁷ Ж.Е. Фомичева, *От модернизма к постмодернизму: некоторые аспекты смены литературно-художественной парадигмы*, „Научные Ведомости” 2011, nr 12 (107), s. 160–168.

i Ihabem Hassanem, proklamującego nawiązywanie do twórczości awangardowej, tak by postmodernistyczna sztuka konstrukcji była przyswajalna i inspirująca zarówno dla wyrobionego, jak i przeciętnego odbiorcy. Powinno się to odbywać przez radykalne zerwanie z uniwersalnymi standardami, funkcjonalnym ascetyzmem, łamanie linii prostych – pionu i poziomu – na rzecz wprowadzania krzywizn²⁸. Budownictwo – emanując eklektyzmem rozwiązań wpisujących się w swojskie tradycje lokalne – miało oddziaływać przede wszystkim na sferę zmysłów i emocje. Robert Venturi konstatował przy tym:

Nie zachwyca mnie sztucznie wyrafinowana malowniczość albo ekspresjonizm. Przeciwnie, mówię o złożoności przeciwstawieństw, które wynikają z bogactwa i wieloznaczności współczesnego doświadczenia życiowego, w tym także doświadczenia sztuki. [...] Architekci nie mogą kierować się nadal purystyczno-moralizującym językiem ortodoksyjnie nowoczesnej architektury. Osobiście przedkładam rozwiązania hybrydyczne nad czyste, kompromisowe nad purystyczne, elementy zdobione nad proste, wieloznaczne nad artykułowane. Lubię zarówno elementy perwersyjne, jak i bezosobowe, zarówno nudne, jak i interesujące, konwencjonalne bardziej niż zdecydowanie nowe, bardziej dopasowane niż wykluczające się, bardziej skomplikowane niż proste. [...] Przedkładam chaotyczną żywotność nad nudną jednolitość²⁹.

Bogactwo języka postmodernistycznych konstrukcji, z jednej strony próbującego „zdjąć z architektury odium modernistycznej elitarności”, z drugiej zaś kontynuującego „doświadczenia modernizmu emocjonalnego”, najlepiej oddaje chyba zestawienie skrajnie różnorodnych budynków – Piazzzy d’Italia Charlesa Moore’a w Nowym Orleanie i Nowej Galerii Państwowej w Stuttgarcie – funkcjonujące w koncepcji Wolfganga Welscha w *Naszej postmodernistycznej modernie*, stawiającego akcent na cytatowość i wielojęzyczność „architektonicznego krajobrazu”, cechy które, promieniując ze sztuk wizualnych, znalazły swoje przełożenie w większości odmian postmodernistycznego dyskursu³⁰.

Osiągnięcia architektów, oddających się – jak twierdzi polski reżyser i teoretyk filmowy Grzegorz Królikiewicz – jedynej sztuce, „która zwierza

²⁸ Cf. А.А. Гликин, *Прецедент в архитектуре: между постмодернизмом и традиционализмом*, [online] <http://cyberleninka.ru/article/n/pretsedent-v-arhitekture-mezhdu-postmodernizmom-i-traditsionalizmom> [dostęp: 10.06.2013].

²⁹ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, s. 23, cyt. za: P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988, s. 225.

³⁰ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 162-163.

w sobie w sposób hermetycznie zdefiniowany tajemnice sensów życia”³¹, uświadamiają także ważkość elementu przypadkowości, braku selektywności w kolażowej logice tego prądu, o czym zaświadcza chyba najlepiej poetyka kojarzonych z postmodernizmem dzieł literackich i filmowych, porównywanych do obrazu chaosu uruchamianego przez symbolikę biblijnej wieży Babel czy składowiska rupieci, jak również koncepcje teoretyczne twórców końca XX wieku zogniskowane wokół zjawiska entropii. John Barth – przykładowo – w swoim eseju *Postmodernizm: literatura odnowy* zdecydowanie postuluje przewyższanie binarnych opozycji w rodzaju modernizm–postmodernizm programem syntezy, bowiem stanowisko przeciwne do modernizmu prezentuje się także – zdaniem badacza – jako niepełne. „Rozbicie ciągłości, równoczesność, irracjonalizm, zwalczanie iluzji, autorefleksyjność, środek przekazu jako sam przekaz, olimpijski stosunek do polityki, pluralizm etyczny [...] to także nie wszystko”³². Polemizując z Robertem Alterem, Geraldem Graffem i Ihabem Hassanem, postrzegającymi literaturę postmodernistyczną przede wszystkim przez pryzmat „gry” samoświadomości prowadzonej w duchu anarchii, Barth podkreśla fakt swoistego recyklingu zużywających się w nurcie historii konwencji artystycznych, które, podważane, przewyższane czy skierowywane przeciwko sobie, powracają, by tworzyć nowe dzieła. Prawdliwość ta nie sprowadza się jedynie do parodii i trawestacji dzieł poprzedników, ale raczej do uznania – podobnie jak twierdził Jorge Luis Borges – że „literatura nie może się nigdy wyczerpać, choćby z tego powodu, że nawet pojedynczy tekst literacki nie może być nigdy wyczerpany – jego «znaczenie» zawarte jest w każdorazowym kontakcie z poszczególnym czytelnikiem i zmienia się wraz z czasem, miejscem i językiem”³³. Można skonstatować zatem, że Barth, z jednej strony odrzuca możliwość powrotu do modernizmu i wcześniejszego realizmu burżuazyjnego, z drugiej zaś wyznacza nową drogę literaturze za sprawą *podmiotu poznającego*, dokonującego przekodowania tradycji, co przywodzi na myśl prognozę Eugeniusza Zamiatina, już w latach dwudziestych konstatującego: „Świat Euklidesa jest bardzo łatwy, a świat Einsteina bardzo trudny, lecz nie można dziś wrócić do Euklidesa”³⁴.

Postulat zasymilowania liniowości na rzecz sferycznego budowania sensów i odnawiającego pogłębiania warstw już istniejących jest obecny w jakimś stopniu niemal we wszystkich konceptach filozoficznych i literac-

³¹ G. Królikiewicz, *Anty-Faust. Próba analizy filmu Michelangelo Antonioniego „Zawód Reporter”*, Łódź 1996, s. 76.

³² J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6, s. 271.

³³ Ibidem, s. 274.

³⁴ Cyt. za: J. Barth, op. cit., s. 271.

kich, tworzących klimat intelektualny postmodernizmu, z pewnością zaś w refleksji poststrukturalistów, do których odwołuje się niemalże cała myśląca elita drugiej połowy XX wieku. Wystarczy wspomnieć chociażby ideę dekonstrukcji, zapoczątkowaną przez Jacquesa Derridę, wywodzącego swój termin w nawiązaniu do Heideggerowskich pojęć destrukcji i demontażu, która wbrew obiegowym opiniom nie miała prowadzić do „zniszczenia” tekstu, ale demistyfikacji stojącego za nim systemu filozoficznego, czy też „akrobacje myślowe” Rolanda Barthesa, przechodzącego – jak określa Anna Burzyńska – od nauki o literaturze na stronę literatury, czego wyrazem była między innymi dynamiczna koncepcja *tekstu* jako „procesu” osadzona w myśleniu kreacjonistycznym oraz przemieszczenie od autora do czytelnika jako współtwórcy znaczenia, zadekretowane symboliczną *śmiercią autora*³⁵. Podobnych śladów znajdziemy więcej.

Za wiążące w kwestiach literatury uważa się także refleksje Umberta Eco, zmieniającego dominantę powieści postmodernistycznej z gry językowo-znaczeniowej na *labirynt manierystyczny*, bliski filozofii poplątanych kłaczy Deleuze’a i Guattariego. Rzeczywistości labiryntowej bez nici Ariadny odpowiadać ma – zdaniem Eco – świat krzyżujących się w powieści intryg, powagi i zabawy, ironii odautorskiej, poważnych zagadnień metafizycznych przeplatanych z rozrywką. „Słowem najlepszym rozwiązaniem twórczym jest kolaż wątków i chwytów zastanych w literaturze tak wybitnej, jak i wagonowej”³⁶. W swym modelowym dziele *Imię róży* Eco hołduje przy tym tonacji serio, unaoczniając jednocześnie próżnię duchową, z której wyrasta i w której mieści się postmodernizm³⁷. W języku sztuk plastycznych ową pustkę, symboliczne uderzenie głową o mur, obrazuje „puste płótno, wytarty gumką Rauschenberga rysunek de Kooninga, pusta galeria na wernisażu Yvesa Kliena, dziura wykopana pod Kassel przez Waltera de Maria, cisza na taśmie Cage’a, niezapisana kartka papieru”³⁸.

Labirynt jako metaforę zwielokrotnienia uznaje za dewizę prozy postmodernistycznej również Douwe W. Fokkema, analizujący problem ciągłości i granic postmodernizmu w zestawieniu z kwestią istnienia rozmaitych odmian postmodernistycznego kodu. W szerokim, syntetyzującym oglądzie postmodernizmu przez badacza pojęcie labiryntu łączy się z semantycznym polem inkluzji, co przekłada się na rozwiązania kompozycyjne w postaci zwielokrotnionych zakończeń bądź ich braku, upodobania autorów do in-

³⁵ A. Burzyńska, *Poststrukturalizm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 323.

³⁶ S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem...*, s. 18.

³⁷ P. Wojciechowski, *Nieznosna lepkość postmodernizmu*, „Film” 1993, nr 34, s. 73.

³⁸ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 24–25.

wentaryzacji, wyliczeń czy palimpsestu jako pisania nowego tekstu na starym. Jednocześnie interesującym jawi się łączenie przez znanego teoretyka faktu istnienia postmodernistycznego kodu ze specyficznym sposobem życia i światopoglądem świata zachodniego. „Literacka preferencja dla nie-selektywności wiąże się z *embarras du choix* (trudnością wyboru) oferowaną przez luksusowe warunki życia, które umożliwiają wielu ludziom posiadanie różnych opcji. Postmodernistyczny apel do wyobraźni” w rodzaju „malowanie keksu zaspokaja głód” dla Fokkemy jest nie do przyjęcia w innych częściach świata, gdzie „antyempiryczna presja na wyobraźnię nie daje odpowiedzi na problemy religijnego fanatyzmu”³⁹.

Nad zagadnieniem ciągłości oraz relacyjnością fragmentu i całości warto też zastanowić się w kontekście wypowiedzi Lyotarda w *La condition post-moderne* i *Au juste*, sięgającego w nich do pojęcia gier językowych Wittgensteina w odniesieniu do reguł rządzących nauką, polityką czy sztuką. Lyotard, przeciwstawiając różnorodność „małych narracji” dogmatyzmowi „wielkich narracji”, których panowanie uznaje za skończone, zauważa potrzebę poszukiwania legitymizacji dyskursów we własnych kategoriach, co w konsekwencji ma prowadzić do eksplozji nie-całościowych, otwartych form narracji, zapobiegających totalizacji, w języku polityki państwa totalitarnego (czyli gry poza regułami wiedzy) oznaczającej tłumienie i przypisywanie z góry ustalonych, blokujących wyobraźnię narracji. Absolutny nakaz respektowania odrębności i czystości poszczególnych gier zostaje złamany przez Lyotarda w ujęciu literatury jako sztuki łączenia różnorodnych gier, nadającym jej – jak rekapitułuje David Carroll – uprzywilejowaną pozycję w stosunku do innych gier, czego efektem jest ukonstytuowanie się pojęcia literackości, kojarzonego z rozumieniem literatury jako eksperymentu z gramami językowymi⁴⁰.

Przywoływane tutaj pojęcie ciągłości i nie-ciągłości oraz relacji fragment-całość przywodzi na myśl trafną przenośnię Jurija Łotmana (ostrzejszą, zdaniem Zygmunta Baumana, od *ktączy* Deleuze’a i Gauthieriego), przywoływaną w odniesieniu do braku koordynacji między porządkiem czasu i wymiarem przestrzennym w ponowoczesnym świecie, w którym nowatorstwo jest już niemożliwe. Zdaniem Łotmana „zamiast energii zagęszczonej w rwący nurt górskiego potoku, jaki żłobi w skale koryto, którym odtąd spływać będą posłusznie rzeczne wody – mamy tu energię rozproszoną, energię pola minowego, na jakim to tu, to ówdzie rozlegają się

³⁹ D.W. Fokkema, op. cit., s. 64.

⁴⁰ D. Carroll, *Reguły gry*, w: *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej...*, s. 62.

wybuchy, których miejsca czy czasu przewidzieć się nie da”⁴¹. Analogii do powyższych spostrzeżeń dopatrzeć się można także w obserwacjach Marka Lipowieckiego na temat stanu postmodernizmu rosyjskiego, opartych na pojęciu paralogii rozumianej jako współczesna niemożność osiągnięcia konsensusu w jakiegokolwiek sprawie, zakorzenionym we wspomnianej wyżej *La condition postmoderne* Lyotarda. Uznawany za czołowego krytyka postmodernizmu rosyjskiego Lipowiecki w swoich rozważaniach przygląda się paradoksowi kultury rosyjskiej, z jednej strony odrzucającej myślenie za pomocą opozycji binarnych, z drugiej zaś, charakteryzującej się ciągłym dążeniem do poszukiwania kompromisu między biegunowymi kategoriami, które określa jako pary przeciwieństw: *simulacrum*–rzeczywistość, fragment–całość, chaos–kosmos⁴². Wyjaśniając pojęcie *simulacrum*, wprowadzone przez Jeana Baudrillarda, a rozumiane w pierwszej fazie postmodernizmu jako rzeczywistość pozbawioną jednolitości, pozorów lub iluzji, później zaś postrzegane w kategoriach czynnika sprzyjającego odradzaniu się rzeczywistości, za przykład którego uznaje krytyk *Moskwę–Pietuszki* Włodzimierza Jerofiejewa, efekt osiągnięty – jak zaznacza Anna Skotnicka⁴³ – dzięki połączeniu i wzajemnemu oddziaływaniu odległych systemów kulturowych, z których każdy służy obnażaniu własnej hiperrealności⁴⁴. Egzemplifikacje motywu *simulacrum* odnajduje Lipowiecki w twórczości Bielego, Błoka, Nabokowa i Sorokina, problem fragmentaryczności i nieciągłości, nawiązujący do modelu *rhizomy* Deleuze’a, ilustruje badacz utworami Andrieja Bitowa, Władimira Szarowa, Aleksandra Iwanczenko i Wiktora Pielewina. Kluczowa z punktu widzenia przyszłej analizy zdaje się być ostatnia para opozycji chaos–kosmos, pochylając się nad którą, Lipowiecki nawiązuje do teorii Ilji Prigogine’a, wywodząc z niej analogie między płynnością chaosu a zjawiskami kształtującymi postmodernizm rosyjski. Za belgijskim uczonym Lipowiecki traktuje chaos nie jako nieporządek w sta-

⁴¹ Z. Bauman, op. cit., s. 22.

⁴² Polaryzacja w łonie eurazjatyckiego systemu wartości jawi się jako szansa na wyjście z liminalnego chronotopu. Na ten temat vide H. Chałacińska, *Słowo wstępne*, w: *Etos piękna w nauce, sztuce i kulturze*, red. H. Chałacińska, S. Puppel, B. Waligórska-Olejniczak, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, t. XII, Poznań 2012, s. 11; *Полярность в культуре. Альманах*, ред. Д.С. Лихачев, Санкт Петербург 1996; cf. także D. Fredericksen, *Przez Żelazną Kurtynę*, w: D. Fredericksen, M. Hendrykowski, *Kanał*, Poznań, 2007, s. 67–112; Л. Миронюк, *Эволюция „не-слов” в русском языке*, Olsztyn 2001.

⁴³ A. Skotnicka, op. cit., s. 36–37.

⁴⁴ Zjawisko *simulacrum* w kontekście rzeczywistości radzieckiej szczegółowo opisuje m.in. Michaił Epsztejn. Vide М. Эпштейн, *Истоки и смысл русского постмодернизма*, „Звезда” 1996, nr 8, s. 166–188. Cf. także *Культурология. XX век*, ред. А.Я. Левит, Санкт Петербург 1997, s. 423.

nie równowagi, ale raczej stan aktualizacji, współistnienia i wzajemnego współoddziaływania wszystkich możliwości, odnosząc pojęcie do sytuacji rosyjskiego postmodernizmu, który „łączy bieguny semantycznych opozycji w paralogiczne konsensusy, sprawiając, że system artystyczny staje się tak fikcją, jak i rzeczywistością, zarówno zestawem fragmentów, jak i całością, bezosobowym i jednocześnie osobowym systemem, wcieleniem pamięci i figurą zapomnienia, realizacją wolności i świadectwem władzy”⁴⁵. Wspomniany krytyk postrzega w postmodernizmie pierwszy system ukierunkowany na rozbicie fundamentalnego dla kultury rosyjskiej prymatu modeli dualistycznych, deklarując przy tym, że jego funkcjonowanie zależy od istnienia wrogiej mu kultury biegunowo odmiennej. Kategorię chaosu zatem „można potraktować jako próbę generalizacji we współczesnej literaturze zjawisk funkcjonujących dotychczas w ujemnym znaczeniu, co wyrażano najczęściej za pomocą przedrostka «anty»: antyświaty, antysztuka, antyliteratura”⁴⁶, metaforę poszukiwania przez literaturę postmodernizmu nowego typu całości, powstającej z form nieuporządkowanych⁴⁷.

Próby określenia ładu w rodzącej skojarzenia z chaosem rzeczywistości charakteryzują również socjo-polityczne teorie postmoderny, zogniskowane wokół problemu konsumeryzmu, fetyszyzacji towaru i dzieła sztuki oraz statusu jego odbiorcy. Z szerokiego spektrum konstytuujących się w tym obszarze poglądów pragniemy w szczególności skierować *focus* uwagi na Baudelaireowsko-Benjaminowski koncept *flâneura*, zyskujący swoją ponowoczesną aktualizację w Baumanowskim paradygmacie *turysty i włóczęgi* czy koncepcji *dériveura*, prognozując, że w swej plusowej lub minusowej realizacji staną się one antecedentami bohaterów wybranych do interpretacji dzieł Quentina Tarantino i Wieniedikta Jerofiejewa, a nawet szerzej, postmodernistycznego myślenia o kinie i sztukach pięknych zaszyfrowane-

⁴⁵ A. Skotnicka, op. cit., s. 38.

⁴⁶ Ibidem, s. 40.

⁴⁷ W poglądach Lipowieckiego, jak słusznie zauważyła Anna Skotnicka, można zauważyć głęboką ewolucję postrzegania zjawiska postmodernizmu i w konsekwencji również kategorii chaosu. W jednej z publikacji badacz rozpatruje, na przykład, *kosmos* i *chaos* jako metamodele kultury klasycznej i modernistycznej, klasyfikując postmodernizm jako składową modernizmu. Cf. Н. Лейдерман, *Космос и хаос как метамодели мира. К отношению классического и модернистического типов культуры*, w: *Litteraria Humanista IV. Roman Jakobson*, red. M. Mikulašek, Brno 1996; Karen Stiepanjan krytykuje podejście Lipowieckiego, uznając, że zakorzeniona w naukach przyrodniczych koncepcja chaosu nie musi być do końca adekwatnym spojrzeniem na literaturę piękną. Jako symptomatyczną dla sytuacji rosyjskiego postmodernizmu, zdaniem krytyka, należałoby raczej uznać utratę wiary w wyższy sens życia człowieka oraz porzucenie hierarchicznego systemu wartości. Cf. К. Степанян, *Постмодернизм – боль и забота наша*, „Вопросы Литературы” 1998, nr 9–10, [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/5/step.html> [dostęp: 6.07.2013].

go w tych tekstach. Warto przypomnieć, że nowożytnego *flâneura* definiowało uruchomione spojrzenie (*mobilised gaze*), wykształcone wraz z rozwojem dziewiętnastowiecznych form kultury konsumpcyjnej, włączęga bez celu, paradoksalne poszukiwanie tłumu i wolnej przestrzeni, by osiąść władzę – jak określił Michel Foucault – widzenia, nie będąc widzianym, nie dać się złapać na przyglądaniu. Złudzenie władzy ciągnęło go na bulwar, gdzie mógł bezkarnie zanurzyć się w zabawie w paryskich pasażach, „pokrytych szkłem, wyłożonych marmurem przejściach”, „z rzędami najbardziej eleganckich sklepów, tak, iż każdy taki pasaż jest miastem, nawet światem w miniaturze”⁴⁸. W kontekście planowanej analizy szczególnie bliskie powyższemu konceptowi wydaje się – najprawdopodobniej bardziej adekwatne – pojęcie Johana Huizingi *homo ludens* – ten, który się bawi – akcentujące unikalne ludzkie upodobanie do zabawy, autotelicznego zjawiska starszego od kultury, z punktu widzenia współczesnego zamiłowania do pragmatyzmu i wydajności całkowicie bezproduktywnego. Określony przez Benjamina archetyp wielkowiejskiej ulicy zdanej na „mieszkanie dla *flâneura*” to w czasach ponowoczesnych, jak konstatuje Richard Sennett, „martwa przestrzeń... To jedynie środek pozwalający na przejście do wnętrza”, *flâneur* został wywłaszczony z przestrzeni publicznej, odebrano mu prawo do ustalania reguł gry, jego działanie w dużej mierze stanowi „przemieszczanie się stąd dotąd, najszybciej jak tylko można, możliwie bez zatrzymywania się, jeszcze lepiej bez rozglądania się wokół”⁴⁹. Włączenie się bez celu w świecie mniejszych i większych disneylandów stało się grzechem śmiertelnym, wolność zastąpił przymus, a jej energia została skondensowana i skupiona na nieustannym montażu i demontażu kreowanych przez rynek stylów życia i zestawów tożsamości. Można wnioskować zatem, że Baudelairo-wsko-Benjaminowski *flâneur* był postrzegany jako bohater, przeżywanie modernizmu wymagało od niego siły woli, by nie czynić ustępstw na rzecz wrogów nowej mentalności, „w świecie postmodernistycznym [...] odmowa bycia *flâneurem* wymaga heroicznej konstytucji”, zejścia ze z góry zaprogramowanej ścieżki⁵⁰.

Koncept *flâneura* – jak wspomniano wyżej – zyskał swą współczesną kontynuację w Baumanowskim paradygmacie turysty i włóczęgi, bohaterze i ofierze ponowoczesności. Wartością nadrzędną w życiu *turysty* – przypomnijmy – jest ruchliwość motywowana nudą, wieczna gotowość do bycia

⁴⁸ Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 74–79.

⁴⁹ Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni...*, s. 78.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 83.

w drodze bez określonego celu podróży, co jest kojarzone przez niego z wolnością. Rzeczywistość funkcjonuje na zasadzie dziecięcego impulsu, przypadkowego włączania i wyłączania obrazów, składania świata z rozproszonych zdarzeń bez dalszego ciągu. Rewersem i mutacją takiej postawy jest *włóczęga*, metafora ponowoczesnego życia bez wolności wyboru, „śmietnik dla najprzeróżniejszych przeczuć, nocnych koszmarów, niewypowiadalnych lęków, samopotępienia [...] i grzechów [...]”⁵¹, „ściek kanalizacyjny, do którego wylewa się wszelkie brudy zanieczyszczające żywot turysty”⁵², niezbędny jednak, by jego plusowy ekwiwalent mógł szczęśliwie funkcjonować, ogniwo w łańcuchu binarnych opozycji diagnozujących ponowoczesną kondycję, do których należą sygnalizowane przez Baumana pary kategorii takie jak: dzikus–człowiek cywilizowany, obcy–tutejszy czy czystość–brud.

Motywy wędrówki w badaniach amerykańskich pojawia się w kontekście ponowoczesnych *shopping malls*, traktowanych jako kluczowy topos przestrzeni miejskiej, ważki dla rozumienia kina postmodernistycznego, stąd można uznać go za temat wart szerszego omówienia. Krytyk kultury, Anne Friedberg, zwraca uwagę na aspekt przyjemności płynącej z zakupów, klasyfikowanej przez autorkę jako wariant agorafilii, która zastąpiła w filmach końca XX wieku przyjemność osiąganą dzięki miłości fizycznej⁵³. Nawiązując do dziewiętnastowiecznego obrazu Benjaminowskiego *pasażu*, który został wyparty przez galerię handlową, Friedberg prawem analogii rysuje wizję upadku dzisiejszych zakupowych świątyń *flâneuryzmu*, które zastąpią w przyszłości „elektroniczne centrum handlowe” i „domowa sieć sprzedaży”, wypierające potrzebę fizycznego ruchu i zapowiadające – jak głosi Faith Popcorn – dematerializację „cegieł i zaprawy”⁵⁴. W książce *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* Friedberg sytuuje rozwój ruchomych obrazów w kontekście przemian kultury konsumpcyjnej, traktując film jako jeden z wielu komercyjnych towarów, wprowadzonych na rynek „konsumpcyjnych doświadczeń”, „które nie sprzedawały bezpośrednio produktu, lecz oferowały obietnicę konsumeryzmu – *przeistoczenie poprzez zakupy*”⁵⁵. Uczestnictwo w filmowych podróżach do światów alternatywnych traktuje badaczka jako logiczne rozwinięcie wędrówki po centrum handlo-

⁵¹ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 151.

⁵² Ibidem, s. 152.

⁵³ A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley-Los Angeles-London 1994, s. 124.

⁵⁴ F. Popcorn, *End of Shopping*, w: eadem, *The Popcorn Report*, New York 1991, s. 164–168.

⁵⁵ A. Friedberg, ... *więc jestem*”. *Kupujący-widz i przeistoczenie poprzez zakupy*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 587.

wym, kolejny etap kulturowej turystyki po panoramie i dioramie, podkreślając fakt, że podobieństwo proscenium uczyniło towar z samej wizualności. Kino i centrum handlowe łączy również sprzedaż rzeczywistości reprezentowanej przez fragmenty obrazów oraz utowarowione spojrzenie uczestnika, „dla którego kluczowa jest relacja między patrzeniem i posiadaniem”⁵⁶. Poruszając się w przestrzeni przypominającej heterotopię Michela Foucaulta, widz doświadcza zawieszenia zewnętrznego świata. Jego substytut, opisana przez Jeana Baudrillarda hiperrealność, jawi się jako atrakcyjniejszy; nie dając możliwości bezpośredniej konsumpcji, jest formą – jak określa Anne Friedberg – bulimii tożsamości, a widz-kupujący sam staje się montażystą wycinającym i wklejającym obrazy z szerokiego spektrum migawek. Aktywność ta może być postrzegana także jako rytuał dający poczucie złudnej kontroli nad światem wirtualnym⁵⁷.

Dominantę rozważań w postmodernistycznym dyskursie stanowią z pewnością także refleksje Fredrica Jamesona, rozpatrującego sytuację kina z perspektywy – stawiającej na przedmiot – logiki pop-artu oraz problemu nostalgii. Mając na uwadze dalszą interpretację wybranych dzieł, w których odnajdujemy elementy kodu kultury wysokiej i niskiej, za usprawiedliwioną, wręcz niezbędną, uznajemy selekcję tych uwag, czyli tutaj wyróżnionych krytycznych rozważań Jamesona, które pomogą w akcie umiejscowienia zjawiska. Pojęcie nostalgii, które mogłoby służyć za kolejne słowo-klucz postmodernizmu, zdaje się być szczególnie bliskie filmowym wizjom samego Tarantino, którego dziennikarze uznają za kinomaniaka potrafiącego „na złomowisku historii kina wygrzebać zdezelowane, zardzewiałe, mocno wyeksploatowane gatunki, które zamienia w błyszczące cudzeńka”⁵⁸. Jameson nastroj nostalgii uznaje za symptomatyczny dla postmoderne estetyki symulaków, dowodząc, że nie służy on pokazywaniu historii, lecz raczej jej symulowaniu za sprawą stereotypu. Łącząc, jako jeden z pierwszych badaczy, postmodernizm ze społecznością konsumentów, Jameson obserwuje ekspansję kapitału na wszystkie dziedziny życia, co w konsekwencji powoduje „spłaszczenie” tracącej autonomię kultury, która prezentuje się jako „powierzchniowość bez głębi”.

W swych szkicach poświęconych w całości sztuce filmowej – *Signatures of the Visible, The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* – Jameson postrzega kino jako „najbardziej postmodernistyczną ze sztuk, ponieważ jest dziedziną o największej sile społecznego oddziaływania, naj-

⁵⁶ Ibidem, s. 590.

⁵⁷ A. Friedberg, *Window Shopping...*, s. 142.

⁵⁸ M. Sadowska, *Tarantino. Zdolny inaczej*, „Przekrój” 2007, nr 28, s. 63.

silniej wiąże ze sobą sferę artystyczną i ekonomiczną, a co za tym idzie, najłatwiej na jej gruncie doprowadzić do koegzystencji kultury niskiej i wysokiej”⁵⁹. Jeden z czołowych teoretyków amerykańskich poszukuje w kinie przede wszystkim odzwierciedlenia stosunków społecznych, stąd wprowadzony przez niego podział na trzy fazy kina: realizm, modernizm i postmodernizm nie odzwierciedla ewolucji języka filmowego, ale odwołuje się do zmian w rozwoju kapitalizmu i kultury burżuazyjnej⁶⁰. Nie można zgodzić się jednak ze stwierdzeniem Arkadiusza Lewickiego, że Jameson, pozostając w kręgu teorii marksistowskich, pomija „całą sferę estetyczną”, bowiem, odwołując się do twórczości Vincenta van Gogha czy Edvarda Muncha, krytyk odnajduje nową patologię kulturową w postmodernistycznej fragmentacji i multiplikacji, które zajęły miejsce dystynktywnego dla modernizmu niepokoju i wyobcowania. Modelowe pod tym względem są dokonania Andy’ego Warhola, w artystycznej logice których Jameson upatruje zacyzn ponowoczesnego zamiłowania do parodii i trawestacji starych gatunków filmowych, przeprowadzając jednocześnie ich kategoryzację⁶¹.

Myślenie oparte na powielaniu lub przetasowywaniu pozostających do dyspozycji zasobów daje się zauważyć chyba we wszystkich dziedzinach i conceptach kojarzonych dziś z postmodernizmem. Logice tej poddaje się także projekt brikolażu Claude’a Lévi-Straussa z roku 1969, w odniesieniu do kultur pierwotnych definiujący zdolność twórczego wykorzystania istniejących narzędzi w celu fizycznego i mentalnego opanowywania coraz większych obszarów rzeczywistości. Można zatem skonstatować, że w praktyce przekłada się to na powszechną fascynację nieograniczonymi możliwościami kopiowania i odtwarzania, które stały się motorem dynamicznego rozwoju kultury masowej, zainspirowanej oszalamiającym tempem postępu technologicznego. W konsekwencji, wytwarzanie oryginału przestało wystarczać, a artystę z twórcy-demiurga przemianowano na odtwórcę-rzemieślnika dostarczającego produktów niewybrednej publiczności. „Sztuka – jak pisze Stefan Morawski, udobitniając myśl Andy’ego Warhola – stała się towarem, który należy dobrze sprzedać, a wielkość artysty zaczęła określać ilość, a nie jakość, gotowość do szybkiego reagowania na potrzeby rynku”⁶². Programowy eklektyzm postmodernizmu, polegający na wystawianiu „na jarmarku kultury” wszelkich przekazów, może być więc zrozumiany jedynie „w kontekście teorii społeczeństwa konsumpcyj-

⁵⁹ A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007, s. 90-91.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ A. Friedberg, *Window Shopping...*, s. 171-175.

⁶² S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem...*, s. 19.

nego, które wywróciło dotąd uznawaną skalę wartości”⁶³. Postmodernistyczny pastisz, będący „odwrotną stroną nostalgii za twórczością, która [...] ufała, że *non omnis moriar*”, obok dystansującej się wobec świata parodii, uświadamiają, że dawne reguły komponowania według kanonów piękna zastąpiło „zagrożające wyjściem ze swych ram przeładowane gratowsko”, sztuka masowa ukierunkowana na ulotność, „maksymalny wstrząs i momentalny zanik” – jak powiada trafnie George Steiner⁶⁴.

Zdefiniowana na początku tego rozdziału optyka oglądu postmodernizmu zogniskowana na kolażowym łączeniu problemów antycypowanych jako kluczowe dla dalszej analizy obliguje do tego, by zastanowić się także w tym miejscu nad dwudziestowieczną tendencją do dehumanizacji sztuki, o której José Ortega y Gasset pisał, że chodzi w niej o „*terminus a quo*, to jest aspekt ludzki, który zostaje zniszczony”, triumf nad materią ludzką przez zaprezentowanie pokonanej ofiary⁶⁵. Seweryna Wysłouch zauważyła z kolei, że deformacja rzeczywistości w sztukach pięknych ma wymiar reifikujący, osiągany za pomocą środków artystycznych, jak chociażby wizualna metafora i synekdocha, odindywidualizowanie i multiplikacja elementów, najbardziej znany przykład których stanowią chyba tłumy okaleczonych i wydrążonych manekinów Magdaleny Abakanowicz, przerażających swą bezmyślną stadną egzystencją⁶⁶. W kulturze XX wieku przedmiot stał się uczestnikiem przemian ludzkiej świadomości, wskazującym na koniec cywilizacji rustykalnej i początek ery śmietnikowej, charakteryzującej się załamaniem symbiozy między podmiotem i przedmiotem⁶⁷. Surrealizm, wprowadzając odbiorcę w świat obiektów reprezentujących marzenia sennego, podważał zasady, na których wspierało się myślenie racjonalistyczne, przełom lat pięćdziesiątych zapoczątkował zaś całkowitą rewolucję przedmiotu. *Ready-mades, object-trouves, collages, assemblages* nie tylko oderwały przedmiot od jego użytkowego znaczenia, stały się także metaforami przemian obejmujących niemalże wszystkie obszary rzeczywistości, emblematami uświadamiającymi codzienne osaczenie człowieka przez rzeczy, czy

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Cyt. za: Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni...*, s. 25.

⁶⁵ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, w: idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 295. Na gruncie polskim warto zwrócić uwagę na liczne publikacje Michała Hellera, w których filozof diagnozuje, że ceną za osiągnięcia technologiczne jest zepchnięcie duchowości na dalszy plan, postulując przy tym konieczność wyjścia, przekroczenia tej kondycji. Vide np. M. Heller, *Wszechświat u schyłku stulecia*, Kraków 1994; M. Heller, *Wszechświat jest tylko drogą: kosmiczne rekolekcje*, Kraków 2012.

⁶⁶ Cf. S. Wysłouch, *Paradoksy reifikacji w literaturze i sztuce*, w: *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. B. Kaniewska, S. Wysłouch, Poznań 1999, s. 68.

⁶⁷ R. Przybylski, *Prześwit między przedmiotami*, w: *Człowiek i rzecz...*, s. 352.

odebranie przedmiotowi wszelkiej metafizyki⁶⁸. Wraz ze sztuką instalacji ginie natomiast wszelka wykładnia ustanawianych sensów, „wszystko znajduje swoją kulminację w transcendencji i nie istnieje nic, czego by nie można było rozważać jako konceptu”⁶⁹. Powyższe uwagi uświadamiają, że konflikt między człowiekiem i jego wytworami stanowi nie tylko jeden z dominujących motywów eksploatowanych przez artystów końca XX wieku, określanych mianem transawangardy, uprzedmiotowienie staje się także najbardziej bolesnym doświadczeniem ukazującym tragizm ludzkiej egzystencji czasów ponowoczesnych, niejako chorobą wieku. Kierując się prawem intertekstualnego oglądu dzieła, nie ograniczonego do poszukiwań obecności jednego tekstu w drugim, ale rozumianego jako badanie sieci stosunków między tekstami nastawione na wzajemność i komplementarność zjawisk kultury, wymykających się zamknięciu w granicach dyscyplin⁷⁰, przewidujemy, że konieczna stanie się dyskusja nad dziełem Jerofiejewa i Tarantino także z punktu widzenia problemu reifikacji, diagnozującej ogólną kondycję człowieka współczesnego, ogląd której uruchomi montażowe czytanie obu tekstów.

Zacieraniu granic między kategoriami w rodzaju wspomnianej wyżej opozycji przedmiot–podmiot, ja–świat sprzyja również myślenie karnawałowe, które socjologia postmodernizmu wiąże z estetyzacją życia codziennego, „gwałtownym napływem znaków i obrazów, które wplatają się w tkankę codziennego życia”⁷¹. Bogdan Baran traktuje kulturę karnawału obok „dziecięcej i schizofrenicznej intensywności postrzegania” i „deklasyfikacji, to znaczy końca gry rozpoznawania się klas poprzez dekodowanie ściśle im przypisanych dóbr kulturowych” jako cechę dystynktywną społeczeństwa masowego, charakteryzowanego przez – odwołującą się do modernizmu Baudelaire’a, Benjamina i Simmela – estetykę „obrazów-marzeń”. Karnawał intensywów w takim ujęciu żywi się symulakrami wytworzonymi przez kulturę mass mediów, centra akademickie zostają zastąpione przez centra menedżerskie, a podstawowym hasłem staje się ideał pluralizmu konsumpcji⁷².

Obserwujemy, że tendencje karnawałowe przywoływane są w badaniach dotyczących postmodernizmu, dających się określić przez nadzwyczaj-

⁶⁸ Cf. E.B. Тырышкина, *Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме)*, [online] http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_avangard_post.htm [dostęp: 14.11.2012].

⁶⁹ R. Przybylski, op. cit., s. 356.

⁷⁰ M. Zelenka, op. cit., s. 47.

⁷¹ M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London 1991, s. 199.

⁷² B. Baran, op. cit., s. 200–201.

czaj szerokie spektrum. Andrzej Szahaj w swym artykule *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna* skupia się na przykład na zapożyczonym od Leszka Kołakowskiego pojęciu błazna, podkreślając, że przypisywane mu cechy, czyli „wolność myślenia i autokreacja, niezgoda na poddanie się władzy istniejących autorytetów, bunt i przekora, wola wolności i wiara w wyobraźnię”, można postrzegać jako ogólne wyznaczniki działalności postmodernistów, w których mieszczą się zarówno omawiane już przez nas poglądy Lyotarda o końcu wielkich narracji i zastępowaniu ich przez dyskursy lokalne, które Szahaj łączy z polifonicznością, dominantą Bachtinowskiego światopoglądu karnawałowego, jak i koncepcje Richarda Rorty’ego⁷³. Proponowana w dalszej części pracy analiza tekstów, które można uznać za modelowe dla postmodernizmu wysokiego i popularnego (jeśli by posłużyć się terminologią Arkadiusza Lewickiego), skłania także, by zwrócić uwagę na propozycję odczytania historii kultury jako obszaru ścierania się oficjalnych i karnawałowych sfer życia, opartą na immanentnej heterogeniczności każdego typu kultury, heterogeniczności rozumianej w ślad za Bachtinem w kategoriach relacji między karnawałem a oficjalnością⁷⁴. W ten sposób propozycję rosyjskiego badacza można by odczytywać jako globalną koncepcję kultury.

W refleksjach dotyczących obecności elementów karnawału w ponowoczesności wyraźnie zaznacza się też tendencja do poszukiwania analogii między formami ludowości a nieoficjalną kulturą śmiechu, z którą wiąże się popularność kiczu w literaturze i sztuce postmodernistycznej czy umiejscowienie rozrywki. Karnawał można także, jak pisze Anna Skubaczewska-Pniewska⁷⁵, postrzegać jako rodzaj postawy egzystencjalnej, która wydaje się być szczególnie bliska światopoglądowi bohaterów literackich drugiej połowy XX wieku. „Karnawałowe odczucie świata oznacza zgodę na względność wszystkiego, ambiwalencję życia, podkreśla ciągłą zmienność form, umowność i przemijalność wszelkich schematów”⁷⁶. Świat karnawałowy zakłada otwartość i łączliwość, zakłada istnienie czasu wyjątkowego, który umożliwia oderwanie od codziennego porządku, stając się szansą odnowy dla uczestnika, duchowego wzbogacenia, podobnie jak leżąca u jego podstaw zabawa. O karnawalizacji możemy mówić więc między innymi w kontekście organizacji czasu i przestrzeni świata przedstawionego w licznych (nie tylko) postmodernistycznych tekstach kultury lub też

⁷³ A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 389.

⁷⁴ A. Skubaczewska-Pniewska, op. cit., s. 55.

⁷⁵ Ibidem, s. 71.

⁷⁶ Ibidem.

w odniesieniu do figur Kuglarza, Trikstera, Psotnika, Arlekina czy wszelkich odmieńców, spośród których – ze względu na nasz krąg kulturowy i zakres niniejszej monografii – najlepiej ucieleśnia ducha karnawału postać rosyjskiego jurodiwego, dystansującego się wobec świata poprzez ekscentryczne i „szalone zachowanie”, określane przez Borysa Uspieńskiego mianem *anty zachowania*, zachowania „wywróconego na opak”. W osobliwym wyglądzie, mowie, ubiorze (bądź nagości) i gestach jurodiwego dopatrywano się analogii do idei kozła ofiarnego René Girarda, za życia uosabiającego wszystkie ambiwalencje, po śmierci stającego się obiektem kultu⁷⁷. Teatralność zachowania staroruskiego szaleńca zestawiano z gestykulacją błazna, postrzegano jako element pośredni między powagą rytuału cerkiewnego a rubaszością kultury ludowej, zwanej przez Aleksandra Panченко „światem śmiechu”, stąd jawił się on jako postać groteskowa balansująca na granicy komizmu i tragizmu⁷⁸. W kontekście przyszłej analizy warto przypomnieć też fakt, że kultura rosyjska o wyraźnym literaturocentrycznym nachyleniu na przestrzeni wieków powielala również stereotyp jurodiwego jako rewolucjonisty, obrońcy wolności wewnętrznej, jedyne go, który ma odwagę publicznie powiedzieć władcy prawdę⁷⁹.

Powyższe uwagi dotyczące idei karnawalizacji stanowią za ledwie skromny ślad możliwych dróg interpretacji problemu w kontekście idei końca XX wieku. Zamiarem naszym było zarysowanie tych stanowisk badawczych, które – jak można przypuszczać – okażą duchowe pokrewieństwo z proponowanym oglądem obu dzieł artystycznych. Zakorzeniony w karnawale koncept anty zachowania, balansowanie na granicy tragizmu i komizmu znajdujące wyraz w upodobaniu do maskarady i błazeństwa, śmiech jako swoisty wspólny mianownik powszechnie prowadzonych przez twórców postmodernizmu gier z odbiorcą, to za ledwie sygnały wyłaniających się tutaj potencjalnych punktów stykowych dla dalszych dyskusji, u podłoża których leży karnawałowa degradacja, przekładalna na język postmodernistycznej dekonstrukcji świata zastanego.

Podobnie jak idea jurodiwego sięga do głębi kultury rosyjskiej i za jej przyczyną możemy uruchamiać proces rozkodowywania ukrytych w niej wartości za paradygmat kultury amerykańskiej, utożsamianej z Amerykańskim Snem (*American Dream*), kulturologicy uznają nierzadko postać gangstera, jednostki nieuznającej żadnych granic ekspansji własnej osobowości, cieszącej się sławą bohatera narodowego, synonim człowieka obdarzonego

⁷⁷ J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2005, s. 296.

⁷⁸ Ibidem, s. 296.

⁷⁹ Ibidem, s. 293.

inicjatywą i odwagą, nie wahającego się odrzucić tego, co uważa za pogwałcenie swoich praw⁸⁰. Choć kino gangsterskie lokalizuje się w „obrębie negatywnego bieguna kultury masowej koncentrującego tzw. tematy męskie” – jak konstatuje Edgar Morin – gangster ucieleśnia sobą marzenie o „wolności pojmowanej nie politycznie, tylko antropologicznie, co oznacza wolność od obowiązujących norm społecznych będącą przywilejem bogów i królów”⁸¹. Wolność ta realizuje się poniżej prawa, na dnie społeczeństwa. Mając świadomość, że motyw gangstera jawi się jako całkowicie nieprzystawalny do koncepcji jurodiwego, proponujemy uznać te koncepty za binarną opozycję korespondującą ze wspomnianą wyżej wizją Leszka Kołakowskiego, upatrującego ciągłość dziejów w walce kapłana-błazna. Wspólną płaszczyznę dla takowego zestawienia mogłoby stanowić centralne dla postmodernizmu zagadnienie wolności, realizowanej poprzez przekraczanie ustalonych tradycją norm i kreowanie rzeczywistości według własnych reguł. Ciągłe aktualny paradygmat gangstera uświadamia także kierunek rozwoju kina i literatury postmodernistycznej, w których bohatera targanego egzystencjalnymi wątpliwościami zastępuje wyrastający z „kultury śmiechu” bohater ironiczny, samuraj w kostiumie supermana.

Powyższe porównanie przywołuje także na myśl metaforę rosyjskiej badaczki Iriny Skoropanowej, która w swej obszernej monografii – nawiązując do koncepcji rozwoju kultury Schlegela i Schellinga, zakładającej naprzemienne panowanie prądu dionizyjskiego i apollińskiego w sztuce – posłużyła się parafrazą słów Friedricha Nietzschego, uznając, że w postmodernizmie „Apollo przemawia głosem Dionizosa”⁸². W rozumieniu uczonej postmodernizm jawi się jako swego rodzaju podsumowanie, kumulacja dotychczasowych tendencji w kulturze, jego apollińskość – polegająca na przetwarzaniu i wiecznym powrocie historii – zostaje „złamana” przez jednoczesne dążenia do dekanonizacji wartości i myślenia abstrakcyjnego, ukierunkowanego w stronę sztuki symulaków, stanowiącego przeciwwagę dla racjonalizmu i porządkującego geometryzowania⁸³. Dla dalszych rozważań kluczowy jest tutaj aspekt agonu, konflikt, a nie „pojednanie przeciwnieństw”, zapisany w pojęciu Nietzscheańskiej tragedii, bowiem jego żywiołowa energia może służyć zarówno, zgodnie z interpretacją Skoropanowej, jako wizualizacja postmodernistycznego dwuwektorowego sprzężenia porządek-entropia, jak i ekstatycznego dążenia dzieła do „wychodzenia z sie-

⁸⁰ A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 26.

⁸¹ Ibidem, s. 23.

⁸² И.С. Скоропанова, op. cit., Москва 1999, s. 61.

⁸³ Ibidem.

bie”, leżącego u podstaw Eisensteinowskiej teorii montażu, co zostanie przybliżone w kolejnych rozdziałach pracy. Zmaganie Dionizosa z Apolem, nazwane przez Cezarego Wodzińskiego „mitologiczną gigantomachią”, odwzorowuje – zdaniem filozofa – tragiczny konflikt rządzący samym życiem, nieustanną walkę samoobjawiania się i samo-skrywania, obecności-nie-obecności, „pokazuje się [...] jako odkryte w greckiej tragedii pole gry, w którym odsłania się i zasłania sens bycia człowiekiem”⁸⁴. W dobie ponowoczesności, opisywanej jako czas „zaniku tragizmu” i zabawy pozbawionej wiary „w jakiejkolwiek odniesienie do rzeczywistości, czy to podmiotowej, czy przedmiotowej”, problem owej nieustannej walki prezentuje się jako szczególnie aktualny. Nowego odczytania wymaga bowiem genealogia tragicznego sensu bycia człowiekiem w świecie, w którym rozpacz, piękno, powaga – zdaniem Agaty Bielik-Robson konieczne elementy doświadczenia tragicznego – zostały zdegradowane do pustej formy⁸⁵. Pytanie to z pewnością pozostaje otwarte w kontekście utworu Jerofiejewa, postrzeganego przez Czesława Miłosza jako makabryczna i pełna paradoksów wizja świata uwikłanego w kryzys duchowy⁸⁶.

Dionizyjski nadmiar energii, znajdujący ujście w ekstatycznym tańcu, prawem asocjacji przywodzi odbiorcę także ku jednemu z głównych dogmatów socjologicznej teorii postmoderny, jakim jest kult ciała. Można by powiedzieć, że ciało ludzkie, ujmowane jako jedyny stały czynnik „w proteuszowej zmiennej tożsamości”, stanowi jednocześnie centralny topos postmodernizmu. Zainteresowanie ciałem, przejawiające się w ponowoczesnej codzienności w automatycznym niemal praktykowaniu różnego rodzaju dryłów, podtrzymujących jego dobrą kondycję fizyczną, nie jest „postrzegane jako narzucone z zewnątrz, krępujące i obrażające przymuszenia, lecz jako manifestacje wolności przedmiotu”⁸⁷. Brak stałego systemu wartości i logiki, de-dyscyplinowanie oka – jak zauważa Zbyszko Melosik – doprowadziło do sytuacji, że to ekonomia, stając się częścią kultury, produkuje znaki, z których ponowoczesny człowiek tworzy permanentnie nieadekwatne, tymczasowe sposoby identyfikacji, uczestnicząc w tożsamościowej maskaradzie⁸⁸. Szczególne miejsce zostało wyznaczone w tym kontekście

⁸⁴ C. Wodziński, *Nic po ironii. Eseje czwarte*. Warszawa 2006, s. 145-147.

⁸⁵ A. Bielik-Robson, T. Stawiszyński, *Zanik tragizmu*, „Horyzonty Polonistyki” 2003, nr 10, s. 4-7.

⁸⁶ Cz. Miłosz, *Rosja. Widzenia transoceaniczne. Dostojewski – nasz współczesny*, t. I, Warszawa 2010, s. 277.

⁸⁷ Z. Bauman, *Socjologiczna teoria postmoderny*, w: *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej...*, s. 15.

⁸⁸ Z. Melosik, T. Szkudlarek, *Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*, Kraków 2010, s. 32.

kobiecie, traktowanej przez modę jako tekst, w który wpisuje się aktualne oczekiwania społeczne, kształtowane przez kulturę niemal całkowitej „widzialności” ciała, seksualności i seksu. Warto zauważyć też dominujący w świecie trend zwany „ekstazą komunikacji”⁸⁹, w konsekwencji którego „wszystko jest wyraźne, ekstatyczne, przeźroczyste i szczegółowe”, czyli pozbawione metafizyki, co sprzyja amerykańskości kultury, nie tylko popularnej⁹⁰. Melosik, rekapitułując swe spostrzeżenia, zauważa przy tym, że Ameryka stała się – zwłaszcza w Rosji – „propozycją cywilizacyjną”, atrakcyjną dla całego świata, ponieważ – jak ujmuje to Robert Kroes: „Często w naszym podziwieniu [dla Ameryki] istnieje element nostalgii, powrotu do młodzieńczych marzeń, kiedy cały świat zdawał się miejscem nieograniczonych możliwości. Ameryka jako królestwo marzeń zachowała tę jakość”⁹¹.

Uruchomiony tutaj kontekst ciała, który zarówno w filmie Tarantino, jak i w dziele Jerofiejewa zajmuje ważne miejsce, obliżuje także, by wspomnieć pokrótce o tendencjach zarysowujących się w sposobach traktowania ciała w sztuce i literaturze postmodernistycznej, znajdujących kontynuację w trendach kultury współczesnej. Z jednej strony możemy zauważyć więc upodmiotowienie ciała poprzez jego destrukcję, z drugiej zaś niszczenie ciała prowadzi do jego sfunkcjonalizowania i uprzedmiotowienia. Performerzy lat 60. złamali tabu ciała pięknego, ale aseksualnego, na rzecz brzydkiego, ale zmysłowego, ciała określonego płciowo na rzecz androgynicznego⁹². W postmodernistycznym teatrze epatowanie intymną fizycznością aktora, prawdziwe mięso na scenie, brutalna obscena spełniają rolę słynnego – owianego atmosferą skandalu – pisuaru Marcela Duchampa, stawiając pytania o granice prowokacji i eksperymentu w sztuce.

Sama cielesność, nastawiona na wywołanie zewnętrznego efektu, przywołuje też skojarzenia z wszechobecnym w kulturze popularnej kiczem, definiowanym przez Umberta Eco jako styl „oderwany od własnego kontekstu i wprowadzony do kontekstu innego, którego ogólna struktura nie ma tych samych cech jednolitości i konieczności, co struktura wyjściowa, podczas gdy przekaz prezentowany jest – dzięki temu nieuzasadnionemu wtrąceniu – jako dzieło oryginalne i zdolne do wywoływania bezprecedensowych doświadczeń”⁹³. Przykładem kiczu mogłoby być więc wprowadzanie idei abstrakcyjnego piękna, stanowiącej pretekst do plastycznych dywagacji,

⁸⁹ Określenie Jeana Baudrillarda.

⁹⁰ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010, s. 185.

⁹¹ Cyt. za: Z. Melosik, T. Szkudlarek, op. cit., s. 66.

⁹² K. Duniec, *Mięso i krew*, „Dialog” 2006, nr 11, s. 94.

⁹³ U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010, s. 170.

jednocześnie z upublicznianiem ciała, które ma być pożądane i oglądane. Prawidłowość ta – określana przez Eco jako kłamstwo strukturalne – mogłaby stanowić metaforę stosowanego w dobie ponowoczesności zabiegu pornografizacji i profanacji ciała, widocznego na gruncie rosyjskim chociażby w kontrowersyjnej twórczości Wiktora Jerofiejewa i powszechnie adaptowanego także w dorobku filmowym Quentina Tarantino.

Kwestia cielesności motywuje również, by zastanowić się nad miejscem *katharsis*⁹⁴ i symbolu w estetyce postmodernizmu, skupionej wokół przebudowywania przyjętych sposobów kreacji i odbioru sztuki⁹⁵. Wydaje się, że kojarzone z podstawową funkcją sztuki kolektywne doświadczenie *katharsis*, umożliwiające „oczyszczenie namiętności”, zostało raczej zastąpione przez kategorię szoku, który „niczego nie obiecuje, niczego – poza wzburzeniem i żęglugą, która nigdy się nie kończy”⁹⁶. Asymilując naczelną zasadę praktyk awangardy, nastawionych na prowokację, postmodernistyczne ekscesy plasują się na drugim biegunie estetyki *katharsis*, burząc harmonię i zadowolenie odbiorcy. Szok jest – jak pisze Beata Frydryczak – reakcją nietrwałą, podlega „oswojeniu”, stąd po momencie „wstrząsającego przeżycia” odbiorca staje do konfrontacji z enigmatyczną jakością form, z których trudno wydobyć sens⁹⁷. Pokrewną *szokowi* zdaje się być w postmodernizmie *alegoria*, definiowana przez Waltera Benjamina jako „wyłuskanie elementu z całości kontekstu życia, wyizolowanie go i pozbawienie dotychczasowych funkcji”⁹⁸, wyrwany fragment, któremu można nadać dowolne znaczenie, czyniąc z niego rodzaj krzywego zwierciadła. Peter Bürger obejmuje pojęciem alegorii także charakterystyczny dla sztuki awangardowej montaż, rozumiany w ślad za Theodorem Adorno jako środek przekształcania fragmentów realnej rzeczywistości w efekt estetyczny, co mogłoby znaleźć swą adekwatną transpozycję w kontekście dzieł postmodernistycznych, korzystających z logiki montażu, by ulegać przeobrażeniu. Grzegorz Dziamski, twórczo adaptując Benjaminowską alegorię, czyni z niej z kolei

⁹⁴ Na temat współczesnego rozumienia koncepcji *katharsis*, m.in. jako momentu olśnienia (*clarification*) vide także: F. Peker, *Catharsis. A Definition and its Experience*, [online] <http://www.fulyapeker.com/katharsis--a-definition-and-its-experience.php> [dostęp: 10.04.2013] oraz liczne publikacje Leona Goldeny, np. *Katharsis as Clarification: an Objection Answered*, „The Classical Quarterly” 1973, nr 23 (1), s. 45–46.

⁹⁵ Vide np. И.Г. Тропина, *Катарсическая функция экранного насилия*, „Известия ВГПУ” 2009, nr 8, s. 12–18.

⁹⁶ Z. Bauman, *Benjamin-intelektualista*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie...*, s. 65.

⁹⁷ B. Frydryczak, *Estetyka szoku – szok dla estetyki*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie...*, s. 137–138.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 136.

narzędzie „pozwalające zinterpretować sztukę postmodernistyczną jako awangardę pozbawioną utopijnej wiary w przyszłość”⁹⁹.

Powracając do sygnalizowanych wyżej „doświadczeń postmodernizmu z ciałem”, warto zwrócić jeszcze uwagę na – lokujący się w pewnym sensie na przeciwnym biegunie nastawionego na zewnętrzny efekt *porno-chicu* – dyskurs feministyczny, który szczególnie duże znaczenie przypisuje kulturowemu tworzeniu ciała, stanowiąc ważny głos w literackich debatach wieńczących wiek dwudziesty. Intuicja badawcza podpowiada, że problem tożsamości płci nie będzie nas szeroko zajmował, na uwagę w kontekście wcześniejszych rozważań zasługuje jednak praktykowany przez zwolenników tego nurtu sposób postrzegania płci i ciała jako konstruktów podlegających etykietowaniu, nieciągłych i niespójnych, stale poddawanych oddziaływaniom proponowanych przez kulturę, nieustannie zmiennych, wzorów¹⁰⁰. W tym świetle płeć rozumiana jest jako teatr, a pozbawiona ontologicznych pewników rzeczywistość może nadać ciału jedynie „płynną tożsamość”, co w pewnym sensie stanowi komplementarną paralełę wspomnianych wyżej procesów kreowania tożsamości przez urynkowaną kulturę konsumenta.

Oprócz kwestii ciała w dyskursie ponowoczesnym szeroko reprezentowany jest także problem miasta, lokujący się jako jeden z centralnych toposów literatury i kina drugiej połowy ubiegłego stulecia. Wystarczy wspomnieć tutaj chociażby takie tytuły jak *Lisbon Story* Wima Wendersa czy *Hiroshima Mon Amour* Alaina Resnaisa. Miasto stanowi właściwie *pars pro toto* kultury postmodernistycznej, asymiluje procesy w niej zachodzące, staje się paradoksalnym znakiem osaczenia, zamknięcia i samotności człowieka w społeczeństwie, określonego przez Rolanda Barthesa mianem uwikłanego w komercję społeczeństwa „przekazicieli / nadawców” (*une société d’emetteurs*), sprawiającego, że „teksty i przedstawienia kierują się tam, gdzie nie czeka na nich żadna publiczność”¹⁰¹. Duch ponowoczesnego *polis*, kojarzonego najczęściej z apokalipsą i końcem czasu, nie jest – jak głosi Olivier Mongin za Hannah Arendt – terytorialny, ale jest „tam, gdzie się ukazują innym, gdzie inni wchodzą w relacje ze mną”¹⁰². Miasto nabiera charakteru heraklitejskiego, jest „przepływowe” i wieloznaczne. Osobliwe znaczenie zyskują w nim bramy – ważne z punktu widzenia przestrzeni w wyróżnionych przez nas dziełach – punkty „przelotu” i zbiegu rozcho-

⁹⁹ G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie...*, s. 127.

¹⁰⁰ M. Szpakowska, *Ciało w kulturze*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 86–87.

¹⁰¹ R. Barthes, *Barthes par Barthes*, trans. R. Howard, London 1977, s. 81.

¹⁰² Cyt. za: T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce...*, s. 25.

dzących się dróg, miejsca wspólnoty wyzwolonej od rygorystycznego ładu. Deleuze i Guattari rozpatrują miasto z perspektywy dynamicznych relacji między „miastem” i „państwem”, w kontekście których miasto jawi się jako horyzontalne, jest „trans”, pozostaje „w sieci”, państwo zaś „pionowo dyscyplinuje przestrzeń”, jest raczej „intra” podporządkowując przestrzeń swojemu „centrum”¹⁰³. Dla Margaret Somers „bramy”, czyli „przejścia” między dwoma światami umożliwiają doświadczenie lokalności, są one czymś w rodzaju „uczulenia miejscowego” uwrażliwiającego na dane miejsce¹⁰⁴. Thomas Pynchon, sztandarowy pisarz postmodernizmu amerykańskiego, za cechę dystynktywną miasta ponowoczesnego uznaje zanik liminalności¹⁰⁵, co pozwala dopatrywać się w tej wizji zgodności ze stanowiskiem filozofa włoskiego Giorgio Agambena, za punkt węzłowy swych rozważań o mieście obierającego jego „odnawialność”, konieczność ciągłej rekonstrukcji i przebudowy opartej na doświadczeniu życia „gdzie indziej”¹⁰⁶. Warto także przybliżyć obserwację Tadeusza Sławka, który w swojej kompleksowej próbie zrozumienia fenomenu miasta konstatuje, że w dobie ponowoczesności „należy wystrzegać się myślenia i konstruowania miast-całości, zastępując je wizją miasta rozpierzchniętego, wielopunktowego, wieloogniskowego”¹⁰⁷. Niezwykle trafna wydaje się więc rekapitulacja Ewy Rewers, przybliżającej kwestię *kosmopolis* z pomocą metaforyki archipelagu wysp, „gdzie narastaniu nierówności towarzyszy zanikanie środka miasta, centrum władzy, dominującej kultury”¹⁰⁸. W kontekście dalszych rozważań za cenne uznajemy również myślenie oparte na spostrzeżeniach Virginii Woolf, w świetle których miasto pojmowane jest raczej jako forma „sieciorowej świadomości”, zespalaającej odległe punkty: „to, co podręczne (przepływ), prowadzi w stronę tego, co filozoficzne (unicestwienie i rozpacz), [...] a następnie wyprowadza ku aksjologicznym wnioskom”¹⁰⁹. Powyższe uwagi stanowią znów tylko ślad świadomie wybranych opinii, zawartych w tysiącach publikacji koncentrujących się na rozpoznawaniu świadomości miasta, ich celem jest pokazanie kontekstu, w którym zamie-

¹⁰³ Ibidem, s. 35.

¹⁰⁴ M.R. Somers, *Citizenship Troubles: Genealogies of Struggle for the Soul of the Social*, w: *Re-making Modernity. Politics, Sociology, and Sociology*, ed. J. Adams, E. Clemens, A. Orloff, Durham-London 2005, s. 441.

¹⁰⁵ T. Pynchon, *49 idzie pod młotek*, przeł. P. Siemion, „Literatura na Świecie” 1985, nr 7, s. 188.

¹⁰⁶ G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 151.

¹⁰⁷ T. Sławek, op. cit., s. 65.

¹⁰⁸ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii miasta ponowoczesnego*, Kraków 2005, s. 204.

¹⁰⁹ T. Sławek, op. cit., s. 54.

rzamy analizować problematykę interesujących nas miast: Los Angeles, Moskwy, Pietuszek, obecnych w dziełach Jerofiejewa i Tarantino.

Zainteresowanie miastem jako swoistym mikromodelem postmodernistycznej rzeczywistości przynależy w głównej mierze do refleksji naukowych świata zachodniego, motywuje jednak, by zastanowić się w tym miejscu nad specyfiką charakteru wschodniej – w tej pracy ograniczonej do rosyjskiej – modyfikacji postmodernizmu, jak określa zjawisko Skoropanowa¹¹⁰. Dystansując się – zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią – od relacjonowania przebiegu wyróżnionych przez badaczkę trzech faz rozwoju postmodernizmu rosyjskiego, chcielibyśmy zogniskować rozważania na wybranych kwestiach estetycznych, które pozwalają mówić o specyfice rosyjskiej odmiany zajmującego nas tutaj fenomenu.

Sporna – zarówno w publikacjach wydanych w Rosji, jak i na Zachodzie – pozostaje kwestia, czy postmodernizm rosyjski różni się od innych narodowych odmian tego prądu. W refleksjach Marka Lipowieckiego¹¹¹, Siergieja Korniewa¹¹² czy Siergieja Kuzniecowa¹¹³ przeważa chęć wpisania literatury rosyjskiej w kontekst światowy, izolowany od niej przez długie lata. Skoropanowa – podkreślając przywiązanie zachodniej modyfikacji do teorii poststrukturalistów i adaptowanie przez nią języka kultury masowej jako jednego z narzędzi hybrydowo-cytatowej rzeczywistości symulaków – wyraźnie zaznacza, że wschodni artyści, utylizując ogólnie przyjęte zasady estetyki postmodernizmu, nie stali się epigonami swoich zachodnich kolegów, bowiem posługując się językiem socrealizmu, stworzyli odmianę postmodernizmu nacechowanego politycznie, postrzeganego przez Zachód jako najbardziej awangardowy z proponowanych opcji¹¹⁴. Nie zajmując stanowiska w toczącej się cały czas debacie naukowej na ten temat, chcielibyśmy zwrócić jednocześnie uwagę na ważkość problemu tradycji w literaturze i kulturze rosyjskiej.

Szereg badaczy – w tym Borys Grojs i Michaił Epsztejn – formułuje pogląd, że postmodernizm rosyjski jest bezpośrednim sukcesorem komunizmu, o czym świadczą między innymi podobne metody oddziaływania na świadomość społeczną, ideologiczny i estetyczny eklektyzm, konsekwencją których było sprowadzenie kultury do poziomu przeciętności czy, zakłada-

¹¹⁰ И.С. Скоропанова, *op. cit.*, s. 70.

¹¹¹ Vide np. М. Липовецкий, ПМС (*постмодернизм сегодня*), „Знамя” 2002, nr 5, [online] <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov-pr.html> [dostęp: 10.08.2013].

¹¹² С. Корнев, *op. cit.*

¹¹³ Vide np. S. Kuznetsov, *Postmodernism in Russia*, w: *International Postmodernism*, ed. H. Bertens, Philadelphia 1997.

¹¹⁴ И.С. Скоропанова, *op. cit.*, s. 8–79.

ny zarówno przez postmodernizm, jak i komunizm, brak autonomii człowieka i zależność od mechanizmów władzy i ekonomii¹¹⁵. Postmodernizm, postrzegany przez Epsztejnę jako ostatnie stadium komunizmu, rozpatrywany jest także przez pryzmat tworzonej hiperrealności, *simulacrum* imitującego nieobecną realność, co w rozważaniach badacza budzi skojarzenia z semiotyzacją rzeczywistości, będącą konsekwencją prowadzonej w realizmie socjalistycznym ideologizacji.

W powyższych uwagach Epsztejna uderza, uznawane przez Wiaczesława Kuricyna za symptomatyczną cechę literatury postmodernistycznej, rozmycie granicy między sztuką a życiem oraz ocenianie rzeczywistości według praw estetyki¹¹⁶. Propozycje twórców i teoretyków rosyjskich, definiujące poziomy przejawiania się świadomości postmodernistycznej, obejmują również szereg obecnych w zachodnim dyskursie walorów w rodzaju centonowego charakteru sztuki, synkretyzmu, problemu anonimowości czy eksponowania faktu współtworzenia dzieła przez odbiorcę. Typową tendencją dla postmodernizmu rosyjskiego jawi się także ukierunkowanie ku demitologizacji, „polemicznemu zorientowaniu nie tylko w odniesieniu do mitów politycznych, lecz również estetycznych”¹¹⁷, co doprowadziło do zaniechania tradycyjnego myślenia „na rzecz dominacji brzydoty rozumianej niedialektycznie, bez swego przeciwieństwa”, brzydoty „mroczonej, realizowanej w dziełach sięgających do głębokich struktur osobowości”¹¹⁸. Brzydota, pojawiająca się w refleksjach nad kwestiami moralnymi, służy w prozie rosyjskiej jako terapia szokowa i eksperyment estetyczny, pozwalający na ucieczkę od rzeczywistości, analogicznie do utylizowanej powszechnie groteski.

Ciekawą propozycję intelektualną na gruncie teoretycznych dyskusji toczących się w Rosji stanowi prawidłowość zauważona przez Tatianę Goriczewą, która konfrontuje postmodernizm z pojęciami typowymi dla prawosławia¹¹⁹. Stawiając w centrum swych rozważań kondycję współczesnego człowieka, badaczka wykazuje, że odrzucenie określonej hierarchii wartości prowadzi do dominacji samotności, przemocy, nudy i nienasyceń, co zapowiada „agonię rzeczywistości”, zmianę prawdziwej komunikacji

¹¹⁵ Vide np. M. Эпштейн, *Истоки и смысл русского постмодернизма*, „Звезда” 1996, nr 8, s. 166–188.

¹¹⁶ В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, [online] <http://www.guelman.ru/slava/postmod/0.html> [dostęp: 9.04.2013].

¹¹⁷ A. Skotnicka, op. cit., s. 51.

¹¹⁸ M. Gołaszewska, *Ontologizacja sztuki – estetyzacja rzeczywistości – kreacjonizm estetyki*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 13.

¹¹⁹ Т. Горичева, *Православие и постмодернизм*, Ленинград 1991, [online] <http://www.academia.edu/887765/> [dostęp: 10.08.2013]; cf. także A. Skotnicka, op. cit., s. 52.

w hiperkomunikację. Drogę wyjścia z „zsekularyzowanego piekła” autorka upatruje w prawosławnej tradycji jurodstwa i dawnej kultury śmiechu, podejmując również temat świętości – nieobcy wielu myślicielom – w relacji do cywilizacji ponowoczesnej.

Poszukując dominujących tendencji w refleksjach dotyczących postmodernizmu rosyjskiego, warto uświadomić sobie fakt, że użycie tego pojęcia spowodowało w Rosji ożywienie debaty związanej z realizmem i pojawienie się terminu *postrealizm* jako trzeciej opcji, przewyższającej wewnętrzną „nieczystość” postmodernizmu rosyjskiego, dla niektórych krytyków tożsamego z końcowym stadium postmodernizmu. Wątek ten, podjęty między innymi przez Karena Stiepanjana¹²⁰, Natana Lejdermana¹²¹ i Marka Lipowieckiego¹²², odwoływał się do myślenia artystycznego, zwróconego ku uniwersalizmowi i poszukiwaniu sensu w chaosie przez konkretną jednostkę w określonym środowisku i czasie jako przeciwwagi dla postmodernistycznego modelu świata, opartego na pustce i beznadziei, dalekiego od problemów egzystencjalnych.

Powyższe refleksje stanowią próbę metaforycznie rozumianego zmapowania zjawiska postmodernizmu, której celem była, z jednej strony, prezentacja świadomie wyselekcjonowanych koncepcji filozoficznych i problemów estetycznych, ukazująca wielopoziomą różnorodność kontekstów w ich sieciowym przenikaniu się, z drugiej zaś, zbudowanie perspektywy oglądu dla poematu Jerofiejewa i filmu Tarantino, tekstów wyrastających z kulturowo odmiennych gruntów, zyskujących jednak potencjalnie spójną wykładnię w świetle założeń postmodernizmu. Zgodnie z definicją fotograficznego mapowania jako analizy przestrzeni, polegającej na płynnym przechodzeniu od widzenia panoramicznego do fragmentarycznego, za usprawiedliwione uznaliśmy „prześlizgiwanie się” po zagadnieniach tradycyjnie kojarzonych z postmodernizmem (np. teoriach poststrukturalistów), które zyskały już swe miejsce w światowej krytyce fenomenu, by „wyostrzyć” postrzeganie konceptów antycypowanych jako kluczowe dla zapowiadanej

¹²⁰ Cf. np. К. Степанян, *Литература последнего десятилетия? тенденции и перспективы*, „Вопросы литературы” 1998, nr 2, [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/5/step.html> [dostęp: 10.08.2013]; К. Степанян, *Постмодернизм – боль и забота наша*, „Вопросы Литературы” 1998, nr 9–10, [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/5/step.html> [dostęp: 6.07.2013].

¹²¹ Н. Лейдерман, *Космос и хаос как метамодели мира. К отношению классического и модернистического типов культуры*, w: *Litterararia Humanistas IV. Roman Jakobson*, red. М. Mikulašek, Brno 1996.

¹²² Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме*, „Новый Мир” 1993, [online] №7, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/7/litkrit.html [dostęp: 15.04.2013].

interpretacji, zakorzenionych niekiedy w myśleniu modernistycznym. Łącząc zatem w tej części pracy spojrzenie podglądającego z ukrycia *voyeur*a ze sposobem oglądu pokonującego dystans *dériveur*a, staraliśmy się akcentować ogromną pojemność i otwartość omawianego fenomenu oraz jego montażową logikę (wspólny mianownik wybranych przez nas tekstów), umiejscawiając obok siebie zjawiska wywodzące się z kultury wysokiej i niskiej, wskazując tym samym na istnienie dynamicznych sfer dyfuzyjnych. Biorąc pod uwagę dalszą analizę, wątpliwości budzić może fakt zdominowania tej części pracy przez refleksje badaczy zachodnich. Ten sposób strukturyzowania przedstawionych obserwacji uzasadnia sama geneza postmodernizmu, wywodzącego się z literackich poczynań i ruchów społecznych w USA i Europie Zachodniej, zdecydowanie mniejsze zainteresowanie refleksją teoretyczną, obserwowane w Rosji, jak również fakt twórczego adaptowania koncepcji zachodnich na gruncie rosyjskim¹²³. Widoczne jest to w samej konstrukcji niniejszego rozdziału, w którym można zaobserwować ponowne nawiązywanie – na zasadzie przypominającej bumerang – do niektórych problemów, zyskujących w zmienionych kontekstach nowe warianty.

Podsumowując tę część monografii, warto wspomnieć również o białych plamach, czyli zjawiskach, które z różnych względów zostały pominięte w przytoczonych rozważaniach, a zajmujących ważne miejsce we współczesnych badaniach krytycznoliterackich, oscylujących wokół postmodernizmu. Należy do nich z pewnością dynamicznie rozwijający się dyskurs postkolonialny, w którym swe znaczenie znajduje myślenie sterowane imperializmem rosyjskim, odrębnego studium wymagałoby także przyjrzenie się zagadnieniom takim jak etniczność, globalność czy geopoetyka, rozpatrywanym z punktu widzenia ponowoczesnej imagologii, problemu Innego czy hybrydycznej tożsamości kulturowej Wschodu i Zachodu. Można przy-

¹²³ W ramach ograniczonej objętości niniejszego rozdziału nie sposób dokonać kompleksowego przeglądu stanowisk wszystkich znanych badaczy rosyjskich, odmienny cel został zdefiniowany na początku publikacji. Z pewnością warto zwrócić uwagę także na następujące monografie dotyczące postmodernizmu rosyjskiego: М. Липовецкий, *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*, Екатеринбург 1997; Н.Е. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм*, Калининград 1997; *Постмодернизм: энциклопедия*, ред. А.А. Грищанов, М.А. Можейко, Минск 2001; Т.Г. Прохорова, *Постмодернизм в русской прозе*, Казань 2005; М. Эпштейн, *Постмодернизм в России. Литература и теория*, Москва, 2000 oraz artykuły: В. Даниленко, *Постмодернизм в русской литературе: теория и практика (Литература и современность)*, „Литературная учеба” 2009, nr 3; С. Рейнгольд, *Русская литература и постмодернизм. Неслучайные итоги новаций 90-х годов. Эссе*, [online] <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/9/reing-pr.html> [dostęp: 14.11.2012]; Е.В. Тырышкина, *Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме)*, [online] http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_avangard_post.htm [dostęp: 14.11.2012];

puszczać, że problemów tych dotkniemy w pewnym stopniu podczas zamierzonej komparatystycznej analizy tekstów *Moskwa-Pietuszki* i *Pulp Fiction*, pozostających - dzięki procesowi zaangażowanego czytania - we wzajemnym dialogu, motywowanym teorią montażu Siergieja Eisensteina. W kolejnych rozdziałach postaramy się przybliżyć ten szczególny sposób „sieciovego” myślenia rosyjskiego reżysera, który można postrzegać jako specyficzną realizację, a nawet przekroczenie transgresyjnej logiki postmodernizmu, o czym powinny przekonać interpretacje wspomnianych dzieł artystycznych, przedstawione w dalszych częściach pracy.

ROZDZIAŁ II

Transgresje w przestrzeni montażowego myślenia (fenomen *przyrody nieobojętej* Siergieja Eisensteina)

Król jazzu, Paul Whiteman, w swej autobiografii odnotowuje: „...jazz to sposób mówienia o starych rzeczach nowym rytmem, który wywołuje wrażenie, iż są czymś nowym”¹. Rosalind Krauss z kolei, amerykański krytyk i profesor historii sztuki, analizując pojęcie awangardy, uznaje za cechę dystynktywną wspomnianej formacji artystycznej „oryginalność” rozumianą jako założenie robocze wynikające z powtórzeń i powrotów, którego wizualnym emblematem jawi się siatka jako figura umożliwiająca rodzenie się „w nowej, opróżnionej przestrzeni estetycznej czystości i wolności”², będąca jednocześnie – strukturalnie, logicznie i aksjomatycznie – jedynie powtórzeniem, ciągłą reprodukcją doświadczenia. Przykłady podobnych obserwacji dotyczących różnorodnych sfer działalności człowieka można by mnożyć. Celem przywołanych wypowiedzi jest konstatacja, że powielanie i recykling oswojonych przez tradycję obrazów i wartości to nie tylko cecha świadomości postmodernistycznej, charakteryzowanej przez – jak pisze rosyjska badaczka Jana Pogrebnaja – zasadę góry lodowej³, czyli sięganie tekstu do korzeni, wykorzystywanie motywów wpisanych w historię kultury, ale raczej naturalne prawo rozwoju, tworzone przez pulsację oraz subtelną grę starego i nowego, przypadku i konieczności, tego, co przewidywalne i nieprzewidywalne.

¹ P. Whiteman, *Jazz*, New York 1926, s. 119.

² R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 164.

³ И.С. Андреева, *Постмодернизм в русской литературе*, [online] <http://fega.narod.ru/librarium/andreeva.htm> [dostęp: 14.11.2012].

Aparat pojęciowy, który mógłby służyć przywołaniu tutaj za sprawą rodzących się asocjacji refleksji historiozoficznej Jurija Łotmana, zdaje się mieć charakter na tyle uniwersalny, że sformułowane przez teoretyka definicje zjawisk i prawidłowości odnoszących się do historii Rosji i stereotypów myślenia jej obywateli pozostają nie tylko aktualne współcześnie, ale znajdują nadal swe paralele i kontynuacje w obserwacjach kulturowych i spostrzeżeniach filozoficznych na całym świecie. Okrzyknięte mianem bestselleru cykle reportaży typu *Gogol w czasach Google'a* Wacława Radziwiłowicza czy teksty Jacka Hugo Badera, choć kierowane do masowego czytelnika, próbują zbadać fenomen Rosji przede wszystkim z punktu widzenia zauważanych tam paradoksów, niepokojących przez całe wieki również myślicieli rosyjskich, że wystarczy wspomnieć Nikołaja Danilewskiego, Władimira Sołowiowa czy Nikołaja Łoskiego.

Jedną z podstawowych kategorii adaptowanych w tym kontekście przez filozofów i pisarzy jest biegunowość, którą wspomniany wyżej Łotman „testuje”, przyglądając się rozwojowi Rosji jako państwa realizującego binarny model rozwoju, polegający na całkowitej destrukcji istniejącego układu przed stworzeniem nowego porządku⁴. Nieznająca więc strefy neutralnej mentalność rosyjska typu „wszystko albo nic” postrzegana jest przez badacza raczej jako słabość tego narodu, jego nieszczęście, chciałoby się nawet powiedzieć: jakieś jego przekleństwo. Jakkolwiek nie zamierzamy w tej pracy poddawać ocenie słuszności powyższych diagnoz, logiką tego rozdziału z pewnością rządzić będzie zakorzeniony w filozofii dziejów schemat myślenia binarnego, sięgającego genezą do Nietzscheańskiego *coincidentia oppositorum*, swoista wewnętrzna sprzeczność kultury ponowoczesnej, pragnącej – jak zaznaczyliśmy w poprzedniej części – z jednej strony oderwać się od kanonu i „schematów dwójkowych”, z drugiej zaś, świadomie definiowanej przez wzajemnie warunkujący się dwutor kultury wysokiej i niskiej. Przedmiotem dyskusji stanie się bowiem w niniejszym fragmencie monografii teoria montażu Siergieja Eisensteina, która, zgodnie z zapowiedzią, posłuży dalej jako starannie dobrane narzędzie oglądu, umożliwiające próbę „rozkodowania” poematu Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa–Pietuszki* i filmu Quentina Tarantino *Pulp Fiction*. Stąd uznajemy za niezbędne przedstawienie podstawowych założeń systemu uznanego teoretyka kina, które traktowane będą jako swoista antycypacja postmodernistycznych postulatów na temat sztuki. Tak zarysowaną tezę winna uzasadnić planowana tutaj interpretacja, sprofilowanej pod kątem interesującego

⁴ B. Żyłko, *Słowo wstępne*, w: J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 23.

nas tematu, myśli teoretycznej Eisensteina na tle „wyłuskanych” w poprzednim rozdziale haseł tworzących mapę estetycznych i socjokulturowych idei końca XX wieku. Dyskusja ta wskaże – jak można się spodziewać – bliskość ideową obu dyskursów oraz niezwykłą aktualność spostrzeżeń mistrza kina nie tylko rosyjskiego, ale i światowego.

W centrum filozofii montażu Siergieja Eisensteina, określanej niejednokrotnie mianem teorii ekstazy, leży fenomen *przyrody nieobojętnej*, „wychodzenia dzieła z siebie” pod wpływem „rozsadzającej” je energii generowanej w procesie percepcji przez odbiorcę. Zabieg ten, charakteryzujący się dynamiką skoków jakościowych oraz ciągłym przechodzeniem i zastępowaniem danej wartości przez jej przeciwieństwo, budzi asocjacje z *chassé-croisé*, figurą taneczną polegającą na rytmicznej zamianie miejsc przez partnerów. To kluczowe założenie metody Eisensteina można by odnieść do spostrzeżeń Cezarego Wodzińskiego, analizującego rosyjskie doświadczenie Raskoła, które w perspektywie hermeneutycznej rozumiane jest przez filozofa jako:

[...] doświadczenie „zamętu” (*smuty*) na niespotykaną skalę – bo na skalę Rosji; doświadczenie problematyczności, anarchiczności, nieoczywistości, a w efekcie – tranzytywności długiej sekwencji porządków: *sacrum* i *profanum*, zaświatowego i wewnątrzświatowego, podziemnego i nadziemnego, tutejszego i tamtejszego, boskiego i diabelskiego, świętego i grzesznego, prawomocnego i samozwańczego, autentycznego i nieautentycznego, ortodoksyjnego i heterodoksyjnego, *ziemszczyny* i *opieczniny*, życia i śmierci, łaski i zguby, zbawienia i potępienia, wreszcie: chrystusowego i antychrystusowego. „Zamęt” powoduje, że spolaryzowane bieguny nie tylko zbliżają się do siebie, tracąc tożsamość i autonomię, ale też określając je relacja przeciwieństwa staje się wewnętrznym składnikiem każdej ze stron opozycji.

Wyciągnijmy konsekwencje: apokaliptyczna *biespoczwiennost'* i tranzytywność Raskoła sięga najgłębszych podwalin i obejmuje całość chrześcijańskiego świata Dawnej Rusi. Oznacza tektoniczny i przewlekły wstrząs u podstaw, który sprawia, że Rosja od czasów Raskoła pozostaje w ciągłym transie⁵.

Diagnoza Wodzińskiego jest dość jednoznaczna, postrzega on kulturę rosyjską jako kulturę tranzytywną, kulturę demontażu skonfigurowanych porządków, przestrzeń ciągłych konwulsji i „nierozpoznawalności”⁶. W tym obszarze zainfekowanego chaosem kosmosu umieszcza filozof „świat przedstawiany” Dostojewskiego, stanowiący „izomorficzną reprodukcję struktury rosyjskiego doświadczenia Raskoła”, fenomen samozwań-

⁵ C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja. Czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005, s. 55–56.

⁶ Ibidem, s. 56.

stwa, postrzegany wedle Uspienskigo w tradycji „zachowania na opak” i rozgrywający się „w wielokształtnym kołowrocie przemienności i rotacyjności zdestabilizowanych opozycji i przeciwieństw”, czy też binarną grę między Chrystusem i Antychrystem, ucieleśnianą poprzez sakralizację władzy politycznej⁷. „W tym korowodzie sobowtórów kopie przestają być odróżniane od oryginału, a sfalszowane podobizny od *żywej ikony Boga*”⁸, co mogłoby przypominać na pewnym poziomie ponowoczesny taniec uwolnionych od swych referentów znaków-symulaków Jeana Baudrillarda. Rezultatem tak wyostrojonej optyki staje się zmiana wektora energii, Wodziński zasadniczą postacią Rosji nazywa bowiem człowieka podziemia, w nim dostrzega źródło nowej, wyzwalającej siły, symbol przejścia z śmierci do życia, co rezonuje między innymi z eschatologicznym projektem Nikołaja Fiodorowa, doszukującego się początku życia na cmentarzu, czy pojmowaniem duszy rosyjskiej jako „duszy tułaczkiej i wędrowniczej”⁹. Esencję powyższych spostrzeżeń stanowi zatem dynamika przemian napędzanych nieustannym balansowaniem między skrajnościami, których zderzenie, niejako punkt zero, daje upust energii przemieniającej się w nową jakość.

Logikę tego rodzaju myślenia, duchowo obecną w kulturze rosyjskiej, można by też przełożyć na język synestetyki Eisensteina. Zestawianie zjawisk do coraz bardziej intensywnych, „ekstatyczne opętanie”, rozładowywanie narastającego nieprzerwanie napięcia, liczne kontrapunkty to znaki realizowanych świadomie w filmach wspomnianego reżysera eksplozji, których przeciwwagę stanowią „ażurowo-koronkowe”¹⁰ zestawienia półtonów kolorystycznych i świetlnej intonacji, wariacje pejzażu czy wewnętrzna walka bohaterów, metaforyczne odpowiedniki implozji. Choć znajdujemy się na razie na bardzo powierzchownym etapie rozważań, można by rzec, że sygnaturą techniki Eisensteina jawi się ciągły demontaż ukierunkowany na ostateczne syntetyczne scalenie w innej konfiguracji, co można by uznać za szczególny odpowiednik kulturowej tranzytywności. Trans, inkluzja i kolażowa łączliwość pozornych niespójności to również cechy, które potraktowane zostały jako istotne wyróżniki mentalności postmodernistycznej w przeprowadzonym wcześniej wywodzie, co uzasadnia celowość podjętej tutaj próby badawczej, sytuując postulaty Eisensteina w kręgu modeli uniwersalnych, symptomatycznych dla kultury. Zauważone przez Wodziń-

⁷ Ibidem, s. 39–60.

⁸ Ibidem, s. 43.

⁹ Ibidem, s. 17.

¹⁰ S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przeł. M. Kumorek, Warszawa 1975, s. 124.

skiego „niespokojne biegunowe rozdarcie” Rosji, korespondujące z przywoływanymi wcześniej tezami przedstawicieli nie tylko szkoły tartusko-moskiewskiej, znalazło oddźwięk również na Zachodzie chociażby w postaci komentarzy Samuela Huntingtona w głośnej książce *Zderzenie cywilizacji*. Analizując „kraje na rozdrożu”, pisarz uznaje podział na okcydentalistów i słowianofilów za „nieodłączną cechę charakteru narodowego” Rosjan, podstawową cechę tożsamości kraju, niemalże przekazywany z pokolenia na pokolenie gen narodowy¹¹. Dystansując się od oceny prognozy Huntingtona, która może być na tyle słuszna, co dyskusyjna, warto jednak po raz kolejny odnotować ślad współobecności dynamicznie ścierających się żywiołów w postaci przeciwnie skierowanych wektorów refleksji o miejscu rozpiętego między Europą a Azją obszaru świata.

Przyglądając się pojęciu montażu, traktowanemu przez Eisensteina w kategoriach filozofii i sposobu percepcji sztuki, warto zauważyć obecność spostrzeżeń reżysera, bądź jawnych do nich analogii, w publikacjach poświęconych kulturze współczesnej czy przemianom, które uitorowały drogę modernizmowi i postmodernizmowi, również na gruncie socjokulturowym. Fakt ten wskazuje na niezwykle aktualność obserwacji rosyjskiego myśliciela, którego dorobek trudno przecenić. Anne Friedberg w książce *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* przywołuje na przykład koncepcję dialektyki Waltera Benjamina, omówioną w jego dziele *Passagen-werk*, opierającą się na kolekcjonowaniu fragmentów rzeczywistości, by skonstruować jej dialektyczny obraz (*dialektische Bilder*) na zasadzie montażu opozycji. W tej niemal filmowej metodzie pracy Benjamina każdy cytat miał funkcjonować paralelnie do pojedynczego ujęcia – neutralnego pod względem zawartości, posiadającego jednak własne znaczenie. Nowy, ostateczny wymiar całości gwarantowało dopiero zestawianie z elementami przeciwnymi. Metoda niemieckiego myśliciela, określona przez Friedberg jako „radikalna estetyczna synteza”, w zaskakująco bliski sposób koresponduje z założeniami Eisensteina dotyczącymi jego planowanej ekranizacji *Kapitału* Karola Marksa, co prowadzi do konstatacji, że *Pasaże*, choć poświęcone problemowi fetyszyzacji towaru w dobie kapitalizmu, pod względem formalnym stanowią hołd zasadom Eisensteinowskiego montażu intelektualnego, którego centrum miała stanowić ilustracja filozofii, ekranizacja idei.

Odkrycie punktów stykowych w intelektualnej spuściźnie Benjamina i Eisensteina, przy braku dowodów, że niemiecki intelektualista znał eksperymenty rosyjskiego twórcy, motywuje także, by zasygnalizować istnienie innych analogii, możliwych do zaobserwowania w sposobie myślenia

¹¹ S.P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2008, s. 234.

wspomnianych przedstawicieli kultury Wschodu i Zachodu. Szerokie pole do potencjalnych interpretacji stwarza chociażby pojęcie szoku, jedna z naczelných kategorii Benjamina, opisujących nie tylko sposób reakcji na dzieło sztuki, ale i na całą otaczającą rzeczywistość. Nowoczesność jawi się filozofowi jako stan, w którym nie ma już miejsca na doświadczenie, „odczucie zbiorowej, jak i indywidualnej ciągłości tradycji”¹² czy *aure*, czyli „niepowtarzalne zjawisko oddalenia”, kontemplację, w czasie której obserwując dzieło z dystansu odbiorca nadaje mu wartość bytu unikalnego i autentycznego. Doświadczenie, wyparte przez *przeżycie*, jak twierdzi Karol Sauerland, rozumiane jako „zdarzenie punktowe” „nagle dosięgające człowieka w postaci szoku” napotyka na opór ze strony widza, zamienia się w krótkotrwałą reakcję obronną, co uzasadniałoby konieczność zastanowienia się w dalszej części niniejszej monografii nad miejscem estetyki *katharsis* w systemie Eisensteina. Innym wartym kontemplacji problemem mógłby być *przypadek*, który w malarstwie modernistycznym zyskał rangę bodźca umożliwiającego dotarcie do nowych wartości estetycznych, źródła euforii i odrodzenia artystów. Benjaminowi nowość kojarzyła się wyłącznie z pozorem, odbiciem, „kanonem dialektycznym obrazów”, „dopełnieniem rozrywki, która używa blasku towarowi”, co sytuuje rozważania filozofa blisko poglądów postmodernistów, twierdzących, że w dobie ponowoczesności nowe może być jedynie to, co sztuczne, wyobrażone, nierealne. Pokrewieństwo duchowe z teorią Eisensteina oraz logiką postmodernizmu widać u Benjamina także w jego pozytywnej ocenie postępu technicznego oraz kultury masowej, w dającym się zauważyć w wywodach filozofa zacieraniu różnic między twórcą a odbiorcą oraz optymistycznych prognozach rozwoju sztuki filmowej, która miała przyciągać masy¹³, dystansując się tym samym od poglądów odcinających się od przeciętności modernistów. Celem zauważonych wyżej paraleli, z których każda wymagałaby przeprowadzenia odrębnego, rozległego studium, było zasygnalizowanie sieci powiązań wskazujących na słuszność rozpatrywania filozofii montażu Eisensteina także w kontekście kultury zachodniej, co pozwala uniknąć umieszczenia poglądów reżysera w wąskim horyzoncie rosyjskiej logiki rewolucji czy ograniczania aktualności refleksji teoretyka kina do najbardziej burzliwych lat rozwoju radzieckiej szkoły filmowej pierwszej połowy XX wieku. Światowy dyskurs akademicki i krytyka sztuki pokazują, że nie

¹² B. Frydryczak, *Estetyka szoku – szok dla estetyki*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 133.

¹³ *Ibidem*, s. 134.

sposób mówić dziś o osobowości naszych czasów, działalności artystycznej, zjawiskach w nauce czy kulturze, nie odwołując się do kategorii montażu, świadomie bądź przypadkowo i intuicyjnie nie przypominając o dziedzictwie pozostawionym przez rosyjskiego twórcę, znawcy charakteryzującego się renesansowym sposobem myślenia.

Egzemplifikację powyższego twierdzenia mogą stanowić refleksje Petera Bürgera, uznającego montaż za elementarną cechę wielu odłamów sztuki awangardowej; dla twórców awangardowych materiał miał być czystym tworzywem, które należało „uśmiercić”, „pozbawić funkcjonalnego kontekstu” i dzięki temu nadać mu nowe znaczenie. W wyniku tego procesu dzieło przeistaczało się z organicznej całości w zbiór fragmentów, jego pierwotne zniszczenie gwarantowało przeobrażenie w nową jakość. Adorno zakładał przy tym, że powstały ze złożenia fragmentów rzeczywistości efekt estetyczny zastąpi realność, a skutkiem myślenia montażowego, prowadzącego do deformacji czy unicestwienia rzeczywistości, miały być zmiany w procesie odbioru sztuki, który z indywidualnego i kontemplatywnego stawał się „recepcją w stanie roztargnienia”, dekoncentracją, „spojrzeniem nieodwzajemnionym”¹⁴. Tak przebiegający proces twórczy, ukierunkowany na rozłam i deformację, jest, zdaniem Bürgera, symptomatyczny dla reżyserów awangardowych, do grona których krytyk wpisywał między innymi Alfreda Hitchcocka i Siergieja Eisensteina.

Z wyżej przedstawionym ujęciem problemu nie zgodziłaby się zapewne cytowana już Anne Friedberg, sytuująca eksperymenty montażowe Eisensteina i Wiertowa raczej po stronie postmodernizmu i wskazująca na trudność zdefiniowania momentu granicznego, oddzielającego kino nowoczesne od ponowoczesnego, jaki w dziedzinie architektury stanowiło zburzenie osiedla mieszkaniowego Pruitt-Igoe, przypieczętowane konstatacją Charlesa Jencksa: „Architektura modernizmu zmarła w St. Louis, w stanie Missouri 15 lipca 1972 roku o godz. 15:32”¹⁵. Hybrydyczne budynki Roberta Venturiego, Petera Eisenmana, Michaela Gravesa zapowiedziały zmianę kodowania na podwójne, zwrot ku historii i przeszłości, które, zdaniem Friedberg, ucieleśniał w dziedzinie filmu na przykład narracyjny brikolaż Orsona Wellesa. Miało się to dziać między innymi za sprawą odmiennego sposobu montażu, który przynależąc w przeszłości do specyfiki warsztatu artystycznego, katalogu pojęć technicznych, formalnych czy treściowych sztuki ekranowej, rozumiany jest dziś znacznie szerzej, jako termin interdyscyplinarny, bazujący na naturalnych zdolnościach poznawczych człowie-

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ A. Friedberg, *Window Shopping...*, s. 158.

ka, uruchamianych chociażby w trakcie odbioru programu telewizyjnego, czytania komiksu czy wyboru produktów komercyjnych, poprzedzonego szeregiem decyzji odrzucenia i akceptacji.

James Monaco, próbując wyjaśnić znaczenie wywodzącego się z języka francuskiego słowa *montaż*, odwołuje się do metafory Michała Anioła, opisującej istotę procesu rzeźbienia jako pozbywanie się zbędnego materiału, by odkryć naturalny kształt dzieła ukryty w marmurowym bloku¹⁶. Tak rozumiana działalność miałaby przede wszystkim na celu rozbieranie i przycinanie, obróbkę kosmetyczno-techniczną surowego tworzywa, gdy tymczasem istotę montażu, w opinii badacza, poczynając od kina lat 30. i 40. ubiegłego stulecia, stanowiło raczej budowanie i syntetyzowanie. Tadeusz Miczka, pochylając się nad podobnym problemem, przytacza szereg terminów obcojęzycznych, które oddają zasygnalizowaną wyżej dychotomię zjawiska. Francuskie słowo *assemblage* i angielskie *assembly* ukrywają w sobie czynności twórczego łączenia i gromadzenia materiału, tymczasem *editing* nazywa aspekty techniczne związane z powstawaniem filmu. Świadomie przywołane tutaj rozróżnienie słownikowe zaświadcza jednocześnie o istnieniu dwóch możliwych stanowisk w warsztatowym podejściu do montażu. Z jednej strony możemy mówić o dialektyce procesu, którego efektem jest stworzenie nowego, odrębnego (jak gdyby trzeciego) znaczenia z dwóch sąsiadujących kadrów, z drugiej zaś, montaż może zakładać sprawne i płynne łączenie wielu niosących informację kadrów w krótkim czasie. Podział ten, który z technicznego punktu widzenia można w uproszczeniu sprowadzić do istnienia montażu jawnego i niejawnego, będący dla filmoznawcy zaledwie jednym z dziesiątek potencjalnych kategoryzacji wyodrębnionych przez teoretyków w czasie rozwoju dziesiątej muzy, przypomina jednocześnie, że montaż jest również niezbędnym zabiegiem literackim, wykorzystywanym na poziomie narracji czy recepcji dzieła¹⁷. Przygotowując grunt pod rozważania nad teorią montażu Siergieja

¹⁶ J. Monaco, *How to Read a Film. The World of Movies, Media and Multimedia*, New York-Oxford 2000, s. 216.

¹⁷ We współczesnej literaturze przedmiotu chwyt montażu uznaje się nie tylko za narzędzie przynależące do sztuki filmowej, ale również środek znajdujący szerokie zastosowanie w literaturze. Akceptację zyskuje również posługiwanie się aparatem pojęciowym tradycyjnie kojarzonym z kinem (ujęcie, ruch kamery, zbliżenie etc.) w procesie interpretacji dzieła literackiego. Vide np. B. Uspienski, *Poetyka kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997; P.I. Салганик, *Рекомбинации как творческий приём в искусстве, науке и природе*, w: *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино*, Москва 1988, s. 5; В.М. Березин, И.И. Волкова, А. Грабельников, *Экранная коммуникация в современном информационном обществе*, Москва 2000, s. 153; М.И. Ромм, *Беседы о кино*, Москва 1964, s. 142;

Eisensteina, chcielibyśmy wyjść poza definicje montażu funkcjonujące w dyscyplinach szczegółowych, stworzyć tutaj rodzaj syntetycznego obrazu kategorii wykraczającego poza obserwacje skupiające się na procesie technicznym w filmie czy zdania literaturoznawców, sprzyjające optyce postrzegania montażu jako zestawiania „w jedną całość kompozycyjną i artystyczną gotowych fragmentów pisanych, scen teatralnych, dźwięków lub wypowiedzi radiowych i ujęć filmowych”¹⁸.

Twórczo asymilując poglądy Eisensteina, będziemy rozumieć montaż jako szczególny rodzaj filozofii, sposób rozumienia świata i refleksji nad miejscem człowieka, którego przejawem staje się sztuka wizualna, jej organizacja i wykorzystane tworzywo. Montaż rozpatrywany będzie zatem przez nas jak gdyby od wewnątrz, jako *pars pro toto* specyficznej logiki myślenia, intuicyjnie przeczuwana antecedenca postmodernistycznego myślenia kolażowego, światopogląd uwarunkowany energią ciągłego rozbijania i scalania. Za redundantne uznajemy prezentowanie tutaj chronologicznej ewolucji form montażowych, których rekonesans umożliwiają szeroko dostępne słowniki i opracowania filmoznawcze. Walorem proponowanej metody oglądu problemu montażu jawi się świadomie dokonana i uzasadniona celem dyskusji wybiórczość stanowisk, spośród których centralne zagadnienie stanowi psychologia percepcji, rządząca procesem odbioru dzieła artystycznego, jego organizacja oraz rola wyznaczona widzowi.

Jerzy Płażewski zwraca uwagę na dokonane dzięki montażowi filmowemu ujawnienie mozaikowego charakteru percepcji świata zewnętrznego człowieka, bazujące na zbieżności języka montażowego i fizjologii poznania¹⁹. Budując analogię między pointylistami konstruującymi swe dzieła z drobnych plam czystych barw i pracą ludzkiego umysłu montującego w całość oderwane doznania, badacz przypomina o porównaniach mechanizmu narracji filmowej i systemu ludzkiego poznania dokonanych przez Henriego Bergsona:

Nasze postrzeganie urządza się tak, że płynną ciągłość rzeczywistości zamienia w stałość rozdzielnych obrazów... Czy chodzi o myślenie o stawianiu się, czy też o jego wyrażenie, czy nawet postrzeżenie, nie czynimy zgoła nic innego, tylko wprowadzamy w ruch rodzaj kinematografu wewnętrznego. Można by więc streścić wszystko poprzedzające, mówiąc, że mechanizm naszego poznania jest natury kinematograficznej²⁰.

¹⁸ T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych. Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, t. 9, Katowice 1998, s. 145.

¹⁹ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 167.

²⁰ Cyt. za: B. Lewicki, *Percepcyjne uwarunkowanie estetyki filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 2 (30), s. 28.

W praktyce sprowadza się to – jak konstatuje Płażewski – do ciągłej walki w umyśle widza między naturalnym syntetyzowaniem mozaikowo układających się obserwacji, a poczuciem rozpadania się całości montażowych na osobne ujęcia. Béla Balázs za gwarancję równowagi, warunkującą harmonijne oglądanie filmu uznaje w tym kontekście nieuniknioną duchową potrzebę widza do nadawania znaczenia nawet rzeczom bezsensownym, dążenie do stworzenia obrazu całości z elementów nierzadko przypadkowych, motywowane zabiegami reżysera do ukierunkowania przyszłej interpretacji dzieła. Założenie to, stanowiące podstawę rozwiązania przez widza wszystkich trzech typów zadań montażowych, tj. technicznych, dramaturgicznych i skojarzeniowych²¹, bazuje na właściwościach samego medium, nie pomaga jednak w przypadku estetyki filmowej świadomie deformującej obraz, „bawiącej się” czasem, przestrzenią, opartej na celowej dysharmonii i wielorakich dysonansach. W konsekwencji ten rodzaj myślenia koncentrujący się na linearnym „opisywaniu” przedstawianej rzeczywistości w filmie, który dla widza oznaczał – jak głosiła Freudowska psychologia filmu – przypominające sen bierne doświadczenie, panował wśród teoretyków do połowy lat dwudziestych²². Zmianę punktu widzenia wprowadziły autorskie eksperymenty montażowe Lwa Kuleszowa, antycypowane niejako we wcześniejszych wypowiedziach Vachela Lindsaya i Hugona Münsterberga, myślicieli, którzy przesunęli *focus* z autora na widza, nazywając relację między dziełem filmowym a jego odbiorcą procesem interaktywnym²³.

Lindsay porównał ciągłość opowiadania filmowego z zasadami rządzącymi hieroglifami egipskimi, Münsterberg z kolei, nie posługując się pojęciem montażu – jak zauważa Tadeusz Miczka – uwzględnił prawie wszystkie elementy myślenia montażowego, opracowując fundamenty koncepcji nazwanej później *zjawiskiem fi*, bazującej na ikonicznej pamięci wzrokowej oka ludzkiego i skoncentrowanej na widzu jako niemalże równoprawnym partnerze reżysera. Powstała na początku dwudziestego wieku teoria wpisuje się w krąg bliskich postmodernizmowi propozycji lokujących główny potencjał w widzu jako podmiocie posiadającym wyjątkowe zdolności do rozpoznawania związków między obrazami filmowymi i rozumienia trików kinematograficznych. Münsterberg pisał:

²¹ J. Płażewski, op. cit., s. 169.

²² J. Monaco, op. cit., s. 393.

²³ Ibidem.

Widz odbiera wszystko z zewnątrz, a cały ruch, który widzi, w rzeczywistości odbywa się na zewnątrz, w świecie przestrzeni – a wobec tego w jego oku. Ale w świecie filmu ruch, który widz postrzega, wydaje się prawdziwym, a jednak jest stworzony przez jego własny umysł. [...] Podobnie jak głębia, tak i ruch docierają do nas w ruchomym obrazie świata, nie jako fakty, ale jako mieszanina faktu i symbolu. Są obecne, a jednak w gruncie rzeczy ich nie ma. Wyposażamy w nie nasze wrażenia. [...] Widzimy rzeczy odległe i znajdujące się w ruchu, ale wkładamy w nie więcej, niż otrzymujemy; stwarzamy głębię i ciągłość poprzez nasz mechanizm umysłowy²⁴.

Obserwacje te w pewnym sensie stanowiły też zaczyn koncepcji modernistycznych i postmodernistycznych, upatrujących w dziele artystycznym struktury żywej, będącej w ruchu, stwarzanej każdorazowo w kontakcie z odbiorcą²⁵. Był to z pewnością sygnał wyjścia poza wierne i zsynchronizowane *mimesis* kadrów w stronę kreacji, pole możliwości której zakreślił później między innymi Umberto Eco słowami: „każde dzieło sztuki, ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest jednocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nienaruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty. Każda percepcja dzieła jest więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie”²⁶.

Większość współczesnych Münsterbergowi krytyków odmawiała jednak montażowi rangi głównej metody twórczej, plasując wysoko dyskretny sposób szeregowania scen, zachowanie zasady ciągłości przyczynowo-skutkowej czy narastającej kulminacji końcowej. Karol Irzykowski w 1924 roku „wyśmiewał *metodę siekaniny, futurystyczne atomizowanie*, czyli rozbijanie sekwencji na krótkie ujęcia, *mozaiki* fragmentów i nadużywanie retrospekcji”, ogłaszając eksponowanie formy za sprzeczne „z naturą kinematografu, który powinien służyć rozwijaniu widzialności obcowania człowieka z materią” i uważając filmy „operujące obrazami jako równoważnikami myśli” za gorszą formę sztuki²⁷. Jeszcze w 1954 roku Rudolf Arnheim, psycholog i badacz mechanizmów percepcji wzrokowej, próbował powrócić do poglądów poprzedników Münsterberga, upatrując w ograniczeniach przekazu filmowego jego największy potencjał estetyczny i pomijając milczeniem złożony problem odbioru dzieła. Pod koniec lat 50. teoretyk przeko-

²⁴ Cyt. za: A. Helman, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, Łódź 1990, s. 62–63.

²⁵ Vide B. Вейдле, *Художественное произведение как живой организм. На пути к биологии искусства*, w: *Вторая навигация. Альманах 2*, Москва 1999;

²⁶ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz *et al.*, Warszawa 2008, s. 70.

²⁷ T. Miczka, *op. cit.*, s. 152.

nywał, że film niemy stanowi najdoskonalszy wyraz rozwoju kinematografii, stwarzający reżyserowi niedostępne w innych formach możliwości manipulacji materiałem filmowym²⁸ i oddziaływania na zmysły. „Właśnie ta teza sytuowała teorię Arnheima w totalnej opozycji do koncepcji Eisensteina, który za pośrednictwem komunikacji filmowej zamierzał kształtować nowe rodzaje poznania intelektualnego”²⁹.

Cel ten przyświecał przedstawicielom ruchów awangardowych, w większości zwolenników dynamicznego łączenia kadrów i eksperymentowania rytmem obrazów, by wywołać psychologiczne napięcie widza. Jednym z nich był Lászlo Moholy-Nagy, artysta i estetyk sztuki przekonany o tym, że „film – a zasada montażu w ogólności – stanowi ćwiczenie w błyskawicznej obserwacji symultanicznych bytów we wszystkich dziedzinach kształtowania”³⁰. Można by powiedzieć, że podobnego zdania był także Renato May, odkrywca rytmu jako najcenniejszej właściwości montażu artystycznego, prawa usprawiedliwiającego brak reguł definiujących prawidłową organizację materiału filmowego. Entuzjastą rytmu był również wspomniany wyżej Walter Benjamin, traktujący montaż jako technikę budującą „iluzyjność drugiego stopnia”, czyli kopię rzeczywistości oraz dostrzegający w rwanym rytmie fraz montażowych filmów lat 30. odpowiednik nowoczesnego, żywiołowego przekazu informacji³¹. Zdaniem krytyka zderzenie ze sobą dwóch obrazów miało kształtować wrażliwość nowego odbiorcy, który bombardowany nadmiarem informacji nie był w stanie już – wbrew temu, co twierdził Eisenstein – intelektualnie zaangażować się w proces spotkania z dziełem³².

Mając świadomość faktu, że manipulacja rytmem stanowiła centralną kategorię budującą filozofię montażu Eisensteina, warto sięgnąć w tym miejscu do szkiców Bolesława Leśmiana, odwołującego się do rytmu jako podstawowej zasady organizującej wszechświat. „Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże, odbijając w niej, jak w czujnym na wszelki ruch i błysk zwierciadle nieznaną nam nigdy i tajemniejszą od własnej duszy naszej «zewnętrność»³³. Dostrzegając w tym fragmencie ślady myślenia dionizyj-skiego, można przypomnieć, że „rozkołysany rytmem” porządek leży również u źródeł światopoglądu postmodernistycznego, „mniej ścisłego i su-

²⁸ J. Monaco, op. cit., s. 397.

²⁹ T. Miczka, op. cit., s. 169.

³⁰ Cyt. za: A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990, s. 135.

³¹ T. Miczka, op. cit., s. 167.

³² Ibidem, s. 168.

³³ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, w: idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 67.

czego niżli porachunki logiki ludzkiej”³⁴, charakteryzującego się „harmonią naruszoną”, upodobaniem do recyklingu i intertekstualnych zapożyczeń, przypominającego o „tajemnej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, o dziwnej – pomimo różnic – tożsamości”³⁵. Poetyckie ujęcie problemu przez Leśmiana uruchamia szerokie możliwości interpretacyjne, które na tym etapie badań nie zostaną zrealizowane, pozwalające dopatrzeć się w ponowoczesnej poetyce nostalgii, powrotach do utylizowanych w przeszłości wątków oraz powtarzalności motywów uznania rytmu za odwieczną zasadę stwórczą, zakładającą niewyczerpaną zdolność poczynania się w sobie i splatania się oddzielnych przedmiotów w jedną nierozzerwalną całość. Rozpatrując rytm jako światopogląd, Leśmian mówi o odzyskiwaniu naruszonej harmonii: „w poczuciu tego pokrewieństwa i tożsamości łączą się skwapliwie – barwa z kształtem, kształt z wonią, woń z dźwiękiem, przywracając całemu światu jego jedynoliwość”, co korespondować by mogło ze stwierdzeniem Eisensteina dotyczącym nieoczekiwanego „styku, jaki dostrzegał między japońskim teatrem kabuki a filmem dźwiękowym, ponieważ w jednej i drugiej sztuce można doznawać niezwykłych przeżyć, można – jak pisał – *zobaczyć dźwięk i usłyszeć światło*”³⁶. Zauważona tutaj analogia uzasadnia konieczność przyjrzenia się teorii Eisensteina z punktu widzenia rytmu jako kategorii realizującej się zarówno w harmonii, jak i w postmodernistycznym dysonansie, przejaw których może stanowić posługiwanie się lejtymotywwem w filmach rosyjskiego mistrza, czy też wymykające się siatce logicznych uporządkowań konstrukcje, przypominających labirynt, metapowieści postmodernistycznych.

Rytm w kontekście montażu filmowego czy literackiego jest nierzadko analizowany z punktu widzenia narzędzia służącego budowaniu napięcia w utworze, ukierunkowanego na wywołanie wstrząsu w odbiorcy. Stanowiący inspirację dla wielu teoretyków sztuki David Wark Griffith za właściwy metronom filmowy uznaje rytm ludzkiego serca, naturalnie przyspieszający w chwilach podekscytowania i niemal zastygający w momentach uciążliwego zawieszenia akcji. Biologiczny uzus językowy wprowadza też w swych rozważaniach Andriej Tarkowski, konstatując, że „montaż łączy ujęcia już wypełnione czasem, tworząc kompletny i żywy organizm filmu, w którym pulsuje będący gwarancją jego życia czas o różnym natężeniu

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 68.

³⁶ S. Eisenstein, *Nieoczekiwany styk*, w: idem, *Wybór pism*, przeł. M. Kumorek, Warszawa 1959, s. 163.

rytmu³⁷. Rytm – zdaniem reżysera – kształtuje się w zależności od stopnia napięcia przepływającego w montowanych ujęciach, jak gdyby wbrew połączeniom odcinków, co powoduje, że „prawdziwy film – z dokładnie utrwalonym na taśmie czasem – wychodzi poza ramy kadru i żyje w czasie, jeżeli czas żyje w nim”³⁸. Zaliczając siebie samego w poczet reżyserów tworzących świat filmowy, a nie odtwarzających rzeczywistość, a montaż jako kategorię, która nigdy nie tworzy nowej jakości, lecz ujawnia ukryte właściwości pojedynczego ujęcia, Tarkowski dystansuje się od kina montażowego, będącego dla widza jedynie swego rodzaju rebusem zadany do rozwiązania przez reżysera. Kino takie, którego reprezentantem jawi się Tarkowskiemu Eisenstein, nie pozwala na nałożenie własnego doświadczenia na prezentowaną widzowi rzeczywistość wizualną, narzucając mu jednocześnie przymus rozszyfrowywania symboli. Zarzucając Eisensteinowi brak korespondencji między założeniami teoretycznymi a praktyką w przypadkach intuicyjnego łączenia ujęć, twórca *Zwierciadła* dochodzi do wniosku, że „rytmu nie można stworzyć w sposób teoretyczny. Powstaje w filmie organicznie, zgodnie z immanentnym, właściwym reżyserowi odczuwaniem życia”³⁹, zadaniem widza pozostaje w takim wypadku odnalezienie pulsu świata wewnętrznego reżysera i połączenie z nim.

W sukurs powyższemu sposobowi myślenia przychodzi w pewnym sensie współczesny Tarkowskiemu Jurij Łotman, postrzegający montaż jako narzędzie manipulacji oczekiwaniami odbiorcy poprzez zestawianie elementów pochodzących z różnych systemów semiotycznych. Podstawową prawidłowością kształtującą charakter przekazu filmowego, zdaniem tartuskiego uczonego, jest nasycenie informacyjne osiągnięte dzięki procesom automatyzacji i dezautomatyzacji, obecności elementów regularnych i nieregularnych, wzajemnej neutralizacji funkcjonujących w strukturze artystycznej prawidłowości i elementów przypadkowych. Łotman bazował przy tym na samej naturze medium, lokował sztukę filmową na tle innych mechanizmów kultury, która jawiła mu się jako izomorficzna, stąd każdy jej przejaw mógł powtarzać ten sam wzorec na innym poziomie organizacji⁴⁰.

Wśród teoretyków sztuki filmowej – jak wspominaliśmy na początku niniejszych rozważań – montaż bardzo często był rozumiany jako jawny bądź ukryty sposób organizacji ujęć, uzasadniany i korespondujący z natu-

³⁷ A. Tarkowski, *O rytmie, czasie i montażu*, przeł. S. Kuśmierczyk, [online] http://www.zbroiowisko.pl/viewforum.php?f=129&hi01=1&id_post=4666 [dostęp: 9.04.2013].

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 27.

ralną tendencją do porządkowania otaczającego świata, rozszczepiania i łączenia w całość sekwencji wydarzeń, ukrywania nadmiaru informacji. Przeciwnikiem montażu jawnego był z pewnością André Bazin, poszukujący w kinie prawdy życia codziennego poprzez próby stworzenia modelu filmu totalnego, opierającego się na organizacji plastycznej obrazu i montażu oraz pozbawionego wszelkiej dwuznaczności. Perfekcyjnym przykładem realizacji powyższej koncepcji były dla jej autora pozbawione cięć długie sceny z *Obywatela Kane'a* Orsona Wellesa. Bazin bowiem – odrzucając montaż fragmentaryzujący – koncentrował się na wyizolowanych ujęciach, podkreślając ich czytelność niezależnie od kontekstu, płynność połączeń wewnątrz ujęcia oraz znaczenie głębi przestrzeni ekranowej. Postbazinowską linię myślenia o montażu kontynuował w pewnym stopniu Christian Metz, postrzegający film przede wszystkim jako wykreowany spektakl motywowany ideą „twórczej manipulacji”. Lata 30. nazwał badacz czasem dominacji montażu, czyli epoką „montażu-króla”⁴¹. Do teoretyków filmu, wierzących bardziej w rzeczywistość niż w obraz, należał z kolei Siegfried Kracauer, traktujący film jako antysztukę, a więc sztukę, którą rządzi „podejście fotograficzne”, ukazywanie rzeczywistości nieinscenizowanej, przypadkowej i nieograniczonej⁴². Montaż jawny dozwolony był zatem przez Kracauera tylko wtedy, gdy „pozwalał na przedstawienie fantastyki w postaci «potoku życia», czyli w kategoriach materialnej rzeczywistości”⁴³, scalonej z codziennością. Kompromisowe stanowisko wobec zwolenników kina kreacyjnego i realistycznego charakteryzowało przedstawiciela nurtu antropologicznego Edgara Morina, dla którego wszelki montaż był źródłem fikcji ekranowej, czynnikiem motywującym postrzeganie kina jako nurtu ludzkiego zmyślenia (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*), „uniwersum magicznej metamorfozy”, kształtującym nowy typ ludzkiej wyobraźni.

Powyższe refleksje budują pejzaż intelektualny naszkicowany w głównej mierze przez poglądy zachodnich teoretyków kina pierwszej połowy XX wieku. Obraz, zgodnie z zapowiedzią niepełny, dystansujący się od szczegółowych, technicznych propozycji zastosowania montażu w sztuce, choć sygnalizujący swoiste punkty zapalne dzielące ówczesnych myślicieli. Niezbędnym dopełnieniem całości, przygotowującym grunt do zrozumienia koncepcji sztuki filmowej Siergieja Eisensteina, jawią się propozycje praktyków kina, sytuujących się w obrębie tzw. radzieckiej szkoły montażu oraz

⁴¹ T. Miczka, op. cit., s. 178.

⁴² J. Monaco, op. cit., s. 399.

⁴³ T. Miczka, op. cit., s. 175.

starannie wyselekcjonowane stanowiska współczesnych reżyserów filmów fabularnych.

Gilles Deleuze pisze, że radzieckich eksperymentatorów kina łączyło nie tyle podobieństwo dialektycznych koncepcji, ile różnice istniejące jakby wewnątrz systemów, fiksacja na jednym z odkrytych przez nich praw rządzących obrazem filmowym⁴⁴. Ojca teorii radzieckiego montażu i tak zwanych efektów Kuleszowa fascynowała wieloznaczność kadru, który traktowany był, jeszcze na długo przed Eisensteinem, jako surowiec, przy czym montaż miał pełnić funkcję odpowiednika kompozycji barw w malarstwie czy harmonijnego następstwa dźwięków w muzyce. Swymi doświadczeniami, kładąc podwaliny pod montaż kreatywny, w tym nadal dziś respektowane reguły montażu narracyjnego, rytmicznego i metaforycznego, Kuleszow odkrył zjawisko znaczeniowego zabarwienia kadru umieszczanego na treściowo nośnym tle, czyli w kombinacji płynnie łączonych szeregów „figur”. Reżyser, sytuując szczególnie wysoko w hierarchii, oparty na logice zdarzeń, montaż „cegiełkowy” – któremu przeciwstawi się później Eisenstein – podkreślał jednocześnie znaczenie motywacji psychologicznej⁴⁵:

Sztuka filmowa zaczyna się w momencie, gdy reżyser nadaje pewien układ rozmaitym odcinkom eksponowanej taśmy. Łączenie ich w taki a nie inny sposób, zgodnie z takim a nie innym porządkiem, daje w każdym przypadku odmienne rezultaty. [...] Jeśli stosuje się prawidłowy montaż, to jeśli nawet sfilmuje się grę aktora mającą zupełnie inne znaczenie, widz będzie ją odbierał tylko tak, jak chce ten, kto film montuje⁴⁶.

Odejście od metafory w celu komentowania – przedstawionej w sposób przyczynowo-skutkowy – rzeczywistości charakteryzuje centralne założenia Wsiewołoda Pudowkina, twórcy montażu konstruktywnego. W jego ujęciu fabuła miała być zaledwie pretekstem do pokazania tego, co kryło się poza nią, ujawnienia ukrytych „sprężyn” obrazu, a montaż narzędziem „wyrażania i wyjaśniania istotnej treści filmu”, metodą „przedstawienia na ekranie przejawów realnego życia”⁴⁷. Zachowując logikę montażowych połączeń, Pudowkin nawoływał do tego, by czerpać inspirację z doświadczeń innych dziedzin twórczości, „za pośrednictwem rytmu swobodnie poruszać się w uprzestrzennionym czasie oraz odkrywać głębokie związki,

⁴⁴ G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, Minneapolis 1986, s. 38.

⁴⁵ S. Eisenstein, *Poza kadrem*, w: idem, *Wybór pism*, przeł. I. Piotrowska, Warszawa 1959, s. 314.

⁴⁶ Л. Кулешов, *Искусство кино*, Москва 1929, s. 67.

⁴⁷ J. Płażewski, op. cit., s. 157.

jakie zachodzą między różnymi wydarzeniami, za pomocą rejestrowania ich na przemian w całości i szczegółach⁴⁸. Kluczową kategorią miało być przy tym, tak znaczące w eksperymentach Eisensteina, utrzymywanie wi-

dzia w nieustannym napięciu, realizowane w filmach twórcy *Matki* poprzez wprowadzanie do każdego ujęcia nowych, istotnych pod względem dramaturgicznym momentów, eksponowanie konfliktu fabularnego za pomocą podtekstu, oddziaływanie na widza nie drogą psychologicznej manipulacji, a raczej plastyczną syntezą ujęć.

Porzucenie metafory na rzecz „surowego” kina kreacyjnego, tak zwane go kinooka, stanowiło również jeden z ważniejszych postulatów twórczych Dżigi Wiertowa, który wpisał się w historię kinematografii przede wszystkim jako autor słynnego manifestu: „Ja-kinooko stwarzam człowieka doskonalszego niż stworzony Adam... Biorę u jednego ręce, najsilniejsze i najzręczniejsze, u drugiego – nogi, najzgrabniejsze i najszybsze, u trzeciego – głowę, najpiękniejszą i najwyrazistszą, i montażem stwarzam nowego, doskonałego człowieka⁴⁹. Wierzący w potęgę techniki i niezafalszowaną prawdę rzeczywistości dokumentalista, przekonany, że dopiero montaż stwarza dzieło filmowe, wymagał precyzji rytmizacyjnej łączonych w całość obrazów, „wydobycia rytmu z *montażowej bitwy*, jaka toczy się między ruchomymi obrazami⁵⁰. Ten szczególnie ważki – ze względu na ukierunkowanie niniejszej dyskusji – aspekt zapewnił mu miejsce w panteonie mistrzów-pionierów, upatrujących w możliwościach oddziaływania kina na widza głównej siły X muzy, choć ze względu na komunistyczną frazeologię i rygorystyczne wymagania wobec artystów jego dorobek jest oceniany dzisiaj dość ambiwalentnie.

Z perspektywy kategorii montażu nie sposób dziś przecenić wkładu wybitnych Rosjan w rozwój światowego kinematografu i myśli filmowej. Oprócz wspomnianych wyżej osiągnięć radzieckiego kina warto też zasygnalizować inne koncepcje, które w niniejszej monografii nie zostały szerzej omówione. Praca *Искусство кино и монтаж фильма* Siemiona Timoszenko uznawana jest na przykład za pierwszą teorię montażu technicznego, autor formalistycznej teorii filmu Borys Eichenbaum zasłynął z kolei ujęciem montażu jako swoistego systemu reguł składniowych, rozpatrując go

⁴⁸ T. Miczka, op. cit., s. 157.

⁴⁹ Д. Вертов, *Киноки. Переворот*, „Lef” 1923, nr 3, cyt. za: J. Płażewski, op. cit., s. 155.

⁵⁰ T. Miczka, op. cit., s. 160; Vide również: W.M. Osadnik, *Some Remarks on Vertov's Cinematic Language*, w: *Borderlines: Studies in Literature and Film*, ed. W.M. Osadnik, A. Pitrus, Kraków 2003, s. 149, 162.

z perspektywy twórcy i widza, zmuszanego w procesie percepcji dzieła do prowadzenia złożonej aktywności umysłowej, nazwanej przez badacza mową wewnętrzną, polegającej na syntetyzowaniu obrazów w dłuższe frazy i sekwencje. Istnienie mowy wewnętrznej potwierdzał też Jurij Tynianow. Autor *Об основах кино* stawiał na organizację stylistyczną utworu, doszukując się w nim wyraźnie wyczuwalnego, regularnego metrum, podobnego do rytmu poetyckiego, który zmusza odbiorcę do mimowolnego mierzenia kadrów i skokowych przejść między jednostkami filmu. Warto też zwrócić uwagę na postulaty Wiktora Szklowskiego, który w powtarzalności chwytów montażowych dopatrywał się „podwójnego życia” obrazów ekranowych, balansujących między prozą życia a symboliką poezji, co dało asumpt do późniejszych obserwacji jednego z prekursorów strukturalizmu, Jana Mukařovskiego, koncentrującego wysiłki między innymi wokół problemu poszerzania przestrzeni znaczeniowej poprzez skoki montażowe, przesunięcia i przerzuty.

Wśród tekstów porządkujących osiągnięcia teorii montażu warto też wyróżnić publikacje Piera Paolo Pasoliniego, porównującego rezultat montażu do śmierci człowieka, autora tak zwanej teorii styków, czyli koncepcji montażu kadrów opartej na abstrakcyjnym języku czasoprzestrzennym, adaptującym takie pojęcia jak „kod kodów” i „rem”. Na gruncie polskim w dynamicznie rozwijającym się dyskursie lat siedemdziesiątych z pewnością należy zauważyć koncepcję Alicji Helman. Badaczka w swojej książce *O dziele filmowym* zastąpiła pojęcie „montażu” terminem „obrazowanie”, nazywając *obrazowaniem zamkniętym* szeregowanie zachowujących autonomię kadrów, *otwartym* natomiast tworzenie nowych struktur motywowanych subiektywną wizją realizatora. Można skonstatować, że pojęciem obrazowania otwartego badaczka posługiwała się w kontekście kina spod znaku Eisensteina, czyli filmów „zrodzonych” przez montaż intelektualny. Ta morfologiczna koncepcja została zastąpiona w latach osiemdziesiątych teorią interkodowości, zakładającą istnienie w filmie dwóch symultanicznych procesów: destrukcji systemów uczestniczących w syntezie filmowej oraz konstrukcji nowych form jakościowych.

Przedstawione wyżej poglądy reżyserów i myślicieli zostały „zmontowane” w całość z pominięciem formalnych podziałów na szkoły filmowe i zasad chronologii. Zapowiedzianą logikę refleksji ukierunkowaną na kołażowość komparatystycznego wywodu uzasadnia cel prowadzonej dyskusji, czyli próba zrozumienia filozofii montażu Siergieja Eisensteina na tle dynamicznie rozwijającej się teorii i praktyki filmowej jako swoistej dominanty na pogłądowej mapie zjawiska. Korzystając z prawa do zauważania

analogii między chronologicznie niekorespondującymi aspektami zagadnienia, powołujemy się na ugruntowane w badaniach⁵¹ przyzwolenie na tak skonstruowany, intertekstualny dyskurs, prowadzący do uzyskania szerszego, wielopoziomowego horyzontu intelektualnego. Kierując się zdefiniowaną w ten sposób motywacją, dostrzegamy sens zasygnalizowania także stanowisk kilku współczesnych reżyserów filmowych, by dopełnić i przygotować planowany dalej ogląd filmu *Pulp Fiction* Quentina Tarantino w spotkaniu z dziełem Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa–Pietuszki*.

Sam twórca *Wściekłych psów* w licznych wywiadach przyznaje się do manipulacji ujęciami w celu zaskoczenia widza, montaż w wydaniu Tarantino jawi się przede wszystkim jako narzędzie budowania napięcia, by najpierw uspić czujność widza, a potem go zaszokować obrazem kontrastującym⁵². Ten precyzyjnie przemyślany przez reżysera zabieg wizualny przekłada się z reguły na ukierunkowaną na wstrząs grę przemocą – co poddane zostanie rozległemu studium w rozdziałach interpretacyjnych poświęconych interesującym nas dziełom – a więc dopracowaną organizację, by uzyskać pożądaną efekt emocjonalny u odbiorcy. O ruchu organizującym w dziele filmowym mówi też Krzysztof Kieślowski, rozumiejąc pod tym pojęciem odkrywanie przez widza zakodowanej w utworze myśli reżysera, co wskazuje na możliwość eksplorowania paraleli między refleksjami polskiego twórcy a zasygnalizowaną wyżej filozofią twórczości Andrieja Tarkowskiego⁵³. Akira Kurosawa utożsamia montaż z twórczym porządkowaniem tego, co zostało sfilmowane, kręcenie zaś z antycypacją i przygotowaniem montażu. Kluczowe staje się przy tym komponowanie filmu w taki sposób, by dać wytchnienie ograniczonej wrażliwości widza, czyli umieszczanie scen bezużytecznych, odprężających i przyjemnych obok tych, które pozwalają pogłębić studium o człowieku⁵⁴. Wpisujący się swoimi filmami w kontekst postmodernizmu David Lynch lokuje wymagania wobec montażu w sferze organiki, to jest naturalności i płynności efektów dźwiękowych skorelowanych z obrazem i czasem, by nadać dźwiękowi jak największą siłę oddziaływania, odnaleźć rytm pozwalający ocenić stopień synchronizacji dialogów z ogólną tonacją filmu.

W badaniach poświęconych twórczości Siergieja Eisensteina organika jest również obecna, choć pojawia się raczej w kontekście synestetyki czy

⁵¹ Cf. np. *Komparatystyka dzisiaj...*

⁵² Cf. np. B. Waligórska-Olejniczak, „*Pulp Fiction*” jako encyklopedia pop kultury. Nieustanna filmowa prowokacja Quentina Tarantino w kontekście poetyki komiksu, „*Scripta Neophilologica Posnaniensia*”, t. XI, Poznań 2011, s. 197–208.

⁵³ L. Zonn, *O montażu w filmie*, Poznań 2001, s. 68.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 71–72.

zastosowania kontrapunktów wizualno-dźwiękowych. Większość badaczy koncentruje się na kluczowych koncepcjach rosyjskiego teoretyka kina, do których z pewnością należały montaż atrakcji, montaż według zasady dominanty czy nadtonu. Montaż intelektualny – jak twierdzi Alicja Helman w swoim artykule *Eisenstein albo retoryka montażu* – uznawano jednocześnie za najbardziej oryginalne rozwiązanie twórcze Eisensteina i jego największą pomyłkę, co udowodniano arbitralnymi stwierdzeniami o „nieczytelności” poszczególnych rozwiązań filmowych⁵⁵. Wszystkie niemal pomysły reżysera bazowały na ciągłym zestawianiu przeciwieństw, bombardowaniu widza seriami obrazów zaprojektowanych na wywołanie szoku, do czego twórca jawnie się przyznawał w szkicu *Перспективы*, przekonując, że „nie ma sztuki poza konfliktem”⁵⁶. Marilyn Fabe zakorzenia podejście Eisensteina do sztuki w dialektyce Hegla, zgodnie z którą uniwersalnym prawem rozwoju świata materialnego i historii jest nieustanne ścieranie się i ewolucja tezy, antytezy i syntezy. Podobną interpretację miała zyskać opiewana w filmach Eisensteina rewolucja, postrzegana jako synteza – rezultat starcia przeciwstawnych racji społecznych. Zafascynowany japońskim pismem ideograficznym twórca kina rewolucyjnego sytuował montaż logiczny wyraźnie niżej w hierarchii, składnia tego pisma – jak pisze Jerzy Płażewski – była dla reżysera modelem montażu wychodzącego poza dosłowność⁵⁷. Kadry, zwane komórkami montażu, miały, zderzając się ze sobą, tworzyć szeregi wyrażające ludzkie myśli na zasadzie podobnej do hieroglifów⁵⁸. Potencjał wywołania nowego, „trzeciego” znaczenia, jak konstatuje Płażewski, posiadało każde zestawienie montażowe⁵⁹, co zainspirowało samego Eisensteina do porównania montażu do serii wybuchów w motorze samochodowym⁶⁰. Adresatem tych twórczych operacji miał być poddający się woli reżysera widz, którego reakcję należało zaprogramować poprzez kurację wstrząsową, inspirowaną, wyniesioną jeszcze z czasów Proletkultu i fascynacji Eisensteina cyrkiem, teorią „montażu atrakcji”. *Atrakcja* w sensie estetycznym oznaczała „wszelki agresywny moment teatru, tj. wszelki jego element, skłaniający widza do współdziałania, uczuciowego albo psychologicznego, racjonalnie skontrolowany i matematycznie obliczony na określone

⁵⁵ A. Helman, *Eisenstein albo retoryka montażu*, w: eadem, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977, s. 126.

⁵⁶ Cyt. za: T. Miczka, op. cit., s. 161.

⁵⁷ J. Płażewski, op. cit., s. 158.

⁵⁸ Cf. np. S. Eisenstein, *Poza kadrem*, w: idem, *Wybór pism*, przeł. I. Piotrowska, Warszawa 1959, s. 313–319.

⁵⁹ J. Płażewski, op. cit., s. 159.

⁶⁰ J.S. Mitry, *S. M. Eisenstein*, Paris 1956, s. 57.

wstrząsy emocjonalne”⁶¹. Dojrzałą odmianą metody łączenia atrakcyjności – jak komentują badacze – miał być, wyznaczający kierunek „czytania”, montaż według zasady dominanty czy też, przewyciężający monotonię rytmicznego łączenia kadrów, montaż według zasady nadtonu, nakierowane nie tylko na wywołanie odpowiedniego nastroju emocjonalnego widza, ale również ingerujące w sferę fizjologiczną procesu percepcji.

Wiktor Szklowski porównywał montaż atrakcji do pola zbombardowanego przez ciężką artylerię, na które zrzucono bomby, natomiast pierwotny montaż przedkuleszowowski kojarzył z wyfroterowanym parkietem, nieskazitelnie błyszczącym, w celu ukazania powtarzającego się geometrycznego schematu klepek⁶². Badacz wiązał myślenie Eisensteina przede wszystkim z dialektyką, byciem w drodze – na wzór Stanisławskiego czy Meyerholda – ciągłym poszukiwaniem porzuconego motywu, by odkryć istotny sens rzeczy. Ważkie miejsce zajmowała w tym procesie intryga, namiętne wręcz zderzanie obrazów, a nie ich zestawianie, łączenie czy klejenie, oraz przekonanie o montażowej naturze kultury ludzkiej, z którego wynikało postrzeganie każdego przedmiotu w rozwoju, w dynamicznej fazie styku przeszłości i przyszłości. Zaakcentowana tutaj cecha filozofii Siergieja Eisensteina, którą można by uznać za podstawę kształtującą dalsze, wyższe poziomy rozumowania reżysera, wiąże się z dyskutowaną wcześniej tranzytywnością, uznaną – za Cezarym Wodzińskim – za dominantę wyjaśniającą i modelującą historię Rosji. W dalszej części niniejszego rozdziału pragniemy pokazać, że walor ten, traktowany przez krytyków także jako jedna z najważniejszych charakterystyk logiki postmodernizmu, pozwala ujmować poglądy Eisensteina w kategoriach intuicyjnej zapowiedzi idei rządzących estetyką schyłku XX wieku. Materiałem badawczym będą przede wszystkim teksty wybitnego Rosjanina opublikowane w tomie *Przyroda nieobojętna*, stanowiące najbardziej reprezentatywne, spójne i kompleksowe źródło jego poglądów na temat montażu jako kategorii interdyscyplinarnej, stosowanej zarówno w filmie, jak i w oglądzie innych dziedzin sztuki. Aktualność takiego podejścia metodologicznego uzasadnia sama ukierunkowana na wizualność i władzę wzroku kultura współczesna, wylęgająca się z kolazowej logiki późnego kapitalizmu.

Wydaje się, że symptomem najlepiej diagnozującym permissywny charakter końca XX wieku jest – nastawiona na łamanie norm, destrukcję i agresję – mentalność dionizyjska, która tym czasem zawładnęła. Steven Connor, odwołując się do rozważań Ihaba Hassana, definiuje postmoder-

⁶¹ Cyt. za: J. Płażewski, op. cit., s. 159.

⁶² W. Szklowski, *Eisenstein*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1980, s. 154.

nizm jako, z jednej strony, dionizyjski wirus rozwijający się wewnątrz modernizmu, z drugiej zaś, nowy realizm pokazujący świat zdecentralizowany za pośrednictwem tekstu-mistyfikacji⁶³. Pochylając się nad *Narodzinami tragedii* Nietzschego, Cezary Wodziński przestrzega z kolei przed mylącą regułą „ściślej wzajemnej proporcji”, która „wedle praw wiecznej sprawiedliwości” miałyby określać „braterski związek obu bóstw”⁶⁴. Polski filozof przypomina, że istotą relacji między Dionizosem i Apollem jest ich niezgodna, nierozstrzygalny konflikt ukazujący się jako odkryte w greckiej tragedii pole gry, w którym człowiek objawia się samemu sobie jako „wielki dionizyjski pytajnik”, „dysonans”⁶⁵, skazany na odwieczny agon estetycznych poszukiwań człowieczeństwa. Przekładając ten obraz na język refleksji ogólnej dotyczącej kondycji człowieka i sztuki końca XX wieku, można by zaryzykować twierdzenie, że postmodernistyczny „nieład” programowo zakłada owo niewyczerpane budowanie na destrukcji, niepokój, zaczynem którego jest karnawałowe przeplatanie się wszelkich dopuszczalnych stylów, zamazywanie nie dających się wyodrębnić w polifonicznej symfonii głosów. Zmiany te zauważalne są już zresztą wcześniej, u progu poprzedniego stulecia, chociażby we wspomianej już idei montażu atrakcjonów i szeregu innych postulatów Eisensteina, bazujących na znaczeniowo nośnym łączeniu elementów agresywnych.

Najbardziej „dionizyjskim” postulatem Eisensteina jawi się chyba nawiązująca do nieustannej walki żywiołów tendencja do intensyfikacji pojawiających się w filmie motywów wizualnych i dźwiękowych. Zgodnie z zamysłem myśliciela przejawia się to w różnorodny sposób, zawsze jednak jest oparte na budowaniu harmonijnej całości z doznań różnych organów zmysłów⁶⁶. O ile harmonia budzi asocjacje raczej z wyrazistym stylem realistów czy niektórych modernistów, a nie postmodernistów, gradację doznań plasować już można bardziej po stronie ponowoczesnej kultury obnażania, płynnie żonglującej kategoriami w rodzaju komizm-tragizm, ciągłość-nieciągłość, które są postrzegane nie jako opozycje, ale jako założenia komplementarne, współegzystujące, nierozzerwalne. Warsztat reżyserski Eisensteina był pod tym względem bardzo bogaty, twórca konstruował rzeczywistość artystyczną, ukazując ten sam temat z przeciwnego punktu widzenia poprzez „skoki” stylu opisowego w obrazowy, konkretny w abs-

⁶³ S. Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford-Cambridge 1989, s. 49.

⁶⁴ C. Wodziński, *Nic po ironii...*, s. 144.

⁶⁵ Ibidem, s. 146-147.

⁶⁶ J.D. Andrew, *Eisenstein i Bazin*, w: idem, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, przeł. A. Kodyński, Łódź 1995, s. 186.

trakcję, nagle zastępowanie obrazu pojęciem czy cyfrą. Temat błahy, treściowo ubogi, wynoszony był często do rangi patosu poprzez zastosowanie nieodpowiadających mu intuicyjnie form narracji, zgodnie z przekonaniem Eisensteina, że „wielkość od śmieszności dzieli tylko jeden krok”. Zmiany kompozycyjne w rodzaju gwałtownych „skoków” formatu (poziomu w pion lub odwrotnie), deformacje perspektywy i głębi ostrości czy chwilowy rozróż między treścią a znakiem miały służyć przerywaniu ciągłości, „gubieniu klucza” interpretacyjnego, by po czasie ze zdwojoną siłą uderzyć i go odnaleźć, „sproszkowany wszechświat” stopić ponownie w jednolitą całość. Posługując się słowami Jeana Baudrillarda, wypowiedzianymi w odniesieniu do ponowoczesności, można by opisać ten proces jako aktywność swoistego „popychania jakiegoś systemu, czy jakiegoś pojęcia, czy też jakiegoś argumentu do skrajności, gdzie się je przewraca, gdzie potykają się one o swą własną logikę. [...] pewien typ fortelu używającego ironii i dowcipu”⁶⁷. Postmoderniści, doprowadzając tę strategię do skrajności, przekonują jednak, że nie ma już nic więcej do powiedzenia, destabilizacja i prowokacja stanowią ostatnie ogniwo w łańcuchu, bowiem – zgodnie z założeniami programowymi – ponowoczesność nie pozostawiła żadnych doktryn do obrony, obaliła kanony, ogłaszając – zgodnie z diagnozą Johna Bartha – że nowość uległa wyczerpaniu, została zastąpiona przez sztuczność.

Stworzony do życia przez rewolucję – jak sam mawiał o sobie – Eisenstein daleki był od tak pesymistycznych sądów, jego artystyczna taktyka podnoszenia rzeczy do n-tej potęgi nie wpływała wyłącznie z czystej ciekawości patrzenia i nastawienia na uzyskanie efektu końcowego, była raczej rodzajem dialektyki, przygotowywaniem szczególnej strategii mobilizacji widza i wiary w sztukę, by umożliwić zaistnienie wyższego stopnia „bycia” dzieła artystycznego. Nie zakładała też elementu przypadku czy spontanicznego przyzwolenia na eksperyment, które tak intrygowały Waltera Benjamina. Eisenstein wierzył w zasadę złotego podziału, proporcje i matematyczne wyliczenia umożliwiające doskonale ujęcie idei jedności całości, zachowujące wrażenie naturalności. Kreowana przez niego rzeczywistość artystyczna, choć może współcześnie budzić skojarzenia z postmodernistycznym chaosem, była światem pulsującym między skrajnościami, ale całkowicie poddanym kontroli, podporządkowanym ogólnym prawidłowościom rządzącym wszechświatem. Sztuka filmowa Eisensteina, po-

⁶⁷ *Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh, w: Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 204.

dobnie jak pierwsze utwory amerykańskiego postmodernizmu literackiego, wyrosła na gruncie przemian społecznych, jej przesadna retoryka oparta jednak była na formule budowania i wzrastania jako podstawowych cechach zjawisk organicznych, a nie burzenia i destrukcji. Montażowy konflikt i zestawianie kontrastujących kadrów, umożliwiające balansowanie między punktami najmniejszego i największego napięcia, wpływały z przekonania, że koniec i początek są do siebie podobne, a świat jest jedynie cyrkulacją form, z których człowiek musi zmontować inną, „lepszą” całość.

Zasady Eisensteinowskiego montażu sprzyjałyby pod wieloma względami tworzeniu rzeczywistości „mozaikowej”, będącej, według Baudrillarda, sygnaturą kultury postmodernistycznej, jawiącej się jako możliwość powstania powszechnej struktury patchworkowej, jak powiedziałby McLuhan⁶⁸. Za antycypację takiej kultury w świecie artystycznym Eisensteina można by uznać chwyt w rodzaju „konwulsyjnego zygzała nieprzyjemnego pejzażu miejskiego” ujmowanego „w formie montażowego ragtime’u”, ekstatycznej metody budowy dekoracji według schematu teleskopu czy przedstawiania z pozoru naturalnego materiału za pomocą takich środków wyrazu, że traci on swój neutralny charakter, przyczyniając się do budowania jakościowego *crescendo*. Zastosowanie tego rodzaju rozwiązań można postrzegać jako paralelę rzeczywistości przypominającej ponowoczesną „grę kawałkami”, z tą różnicą, że u Eisensteina części ostatecznie odnajdują swe miejsce w „kosmicznej” układance, postmodernizm skupia się na samej grze bez zainteresowania jej zakończeniem:

Wszystkie formy przepływają swobodnie. [...] również teorie swobodnie przepływają. Nie kierują się one ku sobie. [...] W dzisiejszych czasach nie istnieje już jakkolwiek intelektualna dyskusja. Nie ma żadnych teorii, które byłyby w jakiś określony sposób przeciwstawne sobie. [...] to jest niemożliwe. Wszystkie one pływają wokół siebie⁶⁹.

Pole gry, o którym mówi Eisenstein w odniesieniu do przekazu filmowego, funkcjonuje na zasadzie przyciągania i odpychania. Jeśli dochodzi w nim do jakiegoś tymczasowego „zapętlenia” i zachwiania równowagi, wiadomo, że proces ten musi zakończyć się kumulacją energii, ekstatycznym rozładowaniem, „wyjściem dzieła z siebie”, by osiągnąć wyższy poziom. Pod tym względem zaprogramowany na „pulsacyjny trans opozycji” film Eisensteina zakłada automatyzm reakcji odbioru widza, co sytuować

⁶⁸ Ibidem, s. 205.

⁶⁹ D. Carroll, op. cit., s. 60.

by mogło strategię filmową wybitnego Rosjanina blisko postmodernistycznego świata sztuczności i imitacji funkcjonujących bez swego oryginału, gdzieś pomiędzy rzeczywistością mimesis pierwszego i drugiego stopnia. Doskonale oddaje to myśl Rolanda Barthesa w pewnym sensie kontynuującego wypowiedź Waltera Benjamina z *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji mechanicznej*:

Odmalować, czyli rozwinąć kobierzec kodów, nie troszcząc się o relację między językiem a przedmiotem odniesienia, lecz odsyłając jeden kod do innego kodu. Realizm (źle nazwany, a w każdym razie źle interpretowany) polega więc nie na kopiowaniu rzeczywistości, lecz na kopiowaniu (namalowanej) kopii rzeczywistości [...]. Dzięki mimesis drugiego stopnia kopiuje to, co już jest kopią⁷⁰.

Powyższa refleksja motywuje także do tego, by zastanowić się w tym miejscu nad problemem agresji i destrukcji, wszechobecnym w sztuce ponowoczesnej i postponowoczesnej, kluczowym również – jak pokazał przegląd wybranych stanowisk dotyczących filozofii montażu Eisensteina – w konstrukcji dzieła patetycznego. Niezwykle interesującą jawi się zbieżność negatywnych obserwacji rosyjskiego reżysera i poglądów współczesnych filozofów, konstatujących, że historię sztuki można sprowadzić do gry formą w celu jej zniszczenia. W takim ujęciu prestiż i magia sztuki miałyby leżeć w destrukcji i autodestrukcji, przy założeniu, że istnieje mocny system czy porządek, względem którego można tę sztukę umieścić⁷¹. Zgodnie z tą tezą sztuka postmodernistyczna osiągnęła swój kres, bowiem utraciła własny porządek, dryfując w stanie nieważkości, jej negatywność stała się zbędna w sytuacji braku przeciwnika⁷². Apokaliptyczne szaleństwo, zdaniem Eisensteina, dotyczy z kolei sytuacji sztuki modernistycznej – z wyjątkiem najbardziej awangardowej jej odmiany, czyli filmu – która uległa procesowi dezintegracji i rozpadu, i porzuciwszy formę, „żywiolowo cofa się wstecz ku prymitywowi”⁷³. Ekspresjonizm, suprematyzm, dadaizm i surrealizm w opinii rosyjskiego teoretyka filmowego osiągnęły punkt zerowy, utknęły w błędnym kole rozwoju, które przerwać jest w stanie jedynie uwarunkowana historycznie przemiana społeczeństwa, pokonanie szkód wyrządzonych przez wojnę. Takiej nadziei odrodzenia nie upatruje się już dla sztuki ponowoczesnej, która straciła swą pozytywność i negatywność, stała się

⁷⁰ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 91–92.

⁷¹ *Gra resztkami...*, s. 203–228.

⁷² *Ibidem*, s. 223.

⁷³ S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda...*, s. 324.

zapowiedzią i nośnikiem głębokiego kryzysu intelektualnego i duchowego współczesnego odbiorcy⁷⁴.

Owo krytyczne załamanie jest kojarzone przez filozofów postmodernizmu z sytuacją osiągnięcia przez wędrowca punktu docelowego, metaforycznego uderzenia głową o mur w przekonaniu o własnej bezradności oraz ze świadomością, że nie zostało już nic do zniszczenia. Myśliciele końca XX wieku wiążą ten stan z poczuciem przesytu, konsumpcyjnego i informacyjnego nadmiaru, chciałoby się powiedzieć: także z przyzwalającą na wszystko polifonią głosów i ukrytą w niej ambiwalencją stanowisk. Filozofia Siergieja Eisensteina jest osadzona w innym rodzaju myślenia, kształtującą ją odrębny kontekst społeczno-ideologiczny nie pozwala na formułowanie wniosków wskazujących bezpośrednio na genezę myślenia postmodernistycznego, która miałaby odsyłać do teorii rosyjskiego reżysera, śladów podobnej logiki w obu dyskursach jest jednak sporo. Ponowoczesne zamiłowanie do katalogowania i inwentaryzowania szczegółów, wprowadzanie powielających się wzajemnie postaci-sobowtórów i motywów podwójności, prowadzenie narracji na zasadach przypominających plątaninę labiryntów może odsyłać do rytmicznych powtórzeń, zarówno w sferze muzycznej, jak i plastycznej, którymi posługiwał się Eisenstein, montując swoje dzieła. W kategorii tej mieściłoby się wykorzystywanie przez niego zasady lejtmotywu jako powtarzania jednego tematu czy obrazu w różnych wariantach, „partyturowy” typ kompozycji wizualnej obrazu, w którym następuje graficzne „rymowanie” linii, echo i pogłos motywów w postaci rytmicznego powtarzania elementów opozycyjnych, na przykład korowodu liczb parzystych i nieparzystych. Rozwiązania te służą Eisensteinowi do budowania polifonicznej faktury dzieła filmowego, harmonijnie zmontowanego, przypominającego nierzadko fugę, utwór muzyczny charakteryzujący się nieustanną „ucieczką” tematu przewodniego, by stale do niego powracać i odnajdywać przetworzone komponenty na przykład w temacie odwróconym. Wielopoziomowa budowa scen może być przy tym osiągnana za pomocą różnorodnych ujęć tej samej postaci, irradiacji tematu, której służy oderwanie barwy od przedmiotu, inwentaryzacji barw, czyli przypisania określonego koloru danemu tematowi czy też za pośrednictwem bazujących na mnemotechnice paraleli między wewnętrzną walką głosów a stanem wewnętrznym bohatera.

Eisenstein nie kopiuje galerii obrazów, nie przekształca taśmy filmowej w zestaw przeźroczy. Całą swą ogromną kulturę w dziedzinie filmowych środków wyrazu

⁷⁴ *Gra resztkami...*, s. 203–228.

oddął na służbę swemu tematowi i [...] osiągnął jedność różnorodnych form ekspresji, dostępnych sztuce filmowej. To nie tylko błyskotliwy pojedynek replik i poglądów lecz namiętna walka dźwięku z ciszą, światła z ciemnością. Blask i cień, barwa i faktura – wszystko oddziałuje na umysł i uczucia⁷⁵.

Punktem kulminacyjnym tak dopracowanych eksperymentów montażowych jawi się „wciąganie uwagi widza w głąb”, do wnętrza kompozycji, eskalacja przeżyć odbiorcy, nakierowana ostatecznie na scalenie wszystkich elementów w jedność, „trans”, który jest czymś więcej niż syntezą, jest jej przekroczeniem. Tego rodzaju efekt końcowy, osiągnany dzięki intensyfikacji doznań odbiorcy, mógłby stanowić odwrotność postmodernistycznej syntezy, postrzeganej przez badaczy przez pryzmat dezintegracji i rozbitcia obrazu całości. Stąd właściwszym terminem wydaje się być w tym kontekście programowy eklektyzm artystyczny drugiej połowy XX wieku, akcentujący umiejętność wymykania się kultury „presji jej nieznośnej powagi poprzez wyzwalający śmiech i inne techniki brania w nawias tego, co obowiązujące”⁷⁶.

Andrzej Szahaj nazywa ponowoczesność „czasem karnawalizacji kultury, karnawalizacji w specyficznym Bachtinowskim sensie”, a więc okresem erozji obowiązującego modelu kultury, która zaczyna ironicznie odnosić się do swej przeszłości, porzuca idee funkcjonalnej, spójnej i przejrzystej organizacji na rzecz pastiszu, cytatu, ornamentu i przesady⁷⁷. Świat dzieła filmowego, tworzonego zgodnie z precyzyjnymi założeniami filozofii montażu Siergieja Eisensteina, trudno byłoby nazwać „rzeczywistością na opak”, w której panuje twórcza anarchia, porzucenie zdrowego rozsądku, absurd i paradoks. Dążenie reżysera do każdorazowego „wyzwolenia” dzieła z jego ram za pomocą patetycznej kompozycji, posługiwanie się ironią w celu uzyskania efektów komicznych, funkcjonujących w utworze na zasadzie rozładowującego napięcie wybuchu na poziomie mentalnym nie odpowiadają też filozofii „kapłana-ascety”, patrona kultury powagi zgodnie z koncepcją Leszka Kołakowskiego⁷⁸. Wydaje się, że filozofia filmowa Siergieja Eisensteina, zakładająca – jak pisaliśmy wyżej – „poruszenie” odbiorcy i apel do jego wyobraźni, powinna być lokowana jednak bliżej ponowoczesnych tendencji rozpraszających i decentrujących, demaskujących we-

⁷⁵ Słowa Siergieja Jutkiewicza przytaczane przez Siergieja Eisensteina, vide S. Eisenstein, *Niebojętna przyroda...*, s. 362.

⁷⁶ A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, w: *Postmodernizm a filozofia...*, s. 385.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, s. 388.

wewnętrzne sprzeczności dzieła i konieczność „poruszania się po wszystkich ekstremach myślenia”⁷⁹. Zadaniem, jakie stawia widzowi reżyser, jest bowiem naruszenie istniejącego ładu, wzbudzenie nieufności do świata ustabilizowanego, co można by uznać za przełożenie nakreślonej przez Kołakowskiego emancypacyjnej filozofii błazna⁸⁰, „wehikułu zmiany”, symbolu wolności myślenia i autokreacji.

Naszkiecowane tutaj paralele, zbliżające myślenie postmodernistów i filozofię montażu Siergieja Eisensteina, wymagają z całą pewnością pogłębionych studiów, by można było z przekonaniem kontynuować rozpoczętą dyskusję. Oprócz wskazanych wyżej punktów styecznych nośny potencjał interpretacyjny zawiera w sobie również problem stosunku do przeszłości, określanej w postmodernizmie jako nostalgiczny i diagnozowany przez badaczy jako jeden z centralnych symptomów odróżniających tę epokę działalności twórczej od jej poprzedniczek. W obliczu reifikacyjnych tendencji ponowoczesności warto by było zastanowić się również nad kształtem relacji człowiek–rzecz, funkcjonujących w montażowych frazach Eisensteina, które na bardzo powierzchniowym poziomie rozważań wydają się – poprzez historyczne i „genetyczne” pokrewieństwo z futuryzmem – stanowić adekwatną antycypację i metaforę współczesnych fascynacji maszyną i technokratyzmem. Związek z tym problemem może wykazywać również narcystyczna fascynacja przemocą, realizowana we wszystkich chyba konwencjach literackich czy filmowych, postrzegana przez wielu przez pryzmat intensyfikujących tendencji do karnawalizacji kultury i mieszczącego się w jej ramach blażenstwa, ironii oraz ocierającego się o pustkę duchową śmiechu, że wystarczy wspomnieć kinematografię interesującego nas w niniejszej monografii Quentina Tarantino.

Najciekawszą bodaj, a z pewnością niewyczerpaną tutaj kwestię, stanowi problem otwartości dzieła artystycznego i proces jego odbioru, które wieńczyć miało w filmie Eisensteina ekstatyczne „wyjście” widza i dzieła z siebie, budzące skojarzenia z katartycznym wstrząsem, rodzajem przebudzenia i odnowy. Roland Barthes posługuje się podobnym zestawem pojęć, mówiąc o gotowości oddania się dzieła do dyspozycji:

Ta gotowość oddania się do dyspozycji nie jest czymś ujemnym; przeciwnie, jest ona samą istotą literatury doprowadzoną aż do paroksyzmu. Pisać to znaczy wstrząsać sensem świata, postawić pośrednio pytanie, na które pisarz w niepewności ostatecznej nie odpowiada. Odpowiedź tę daje każdy z nas, przynosząc ze sobą własną

⁷⁹ L. Kołakowski, *Kapitan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, w: idem, *Pochwała niekonsekwencji*, t. II, Warszawa 1989, s. 178.

⁸⁰ Vide poprzedni rozdział niniejszej monografii.

historię, własny język, własną wolność. Ale historia, język, wolność zmieniają się nieskończenie, toteż odpowiedź, jaką świat daje pisarzowi, jest nieskończona⁸¹.

Barthes zaznacza przy tym konieczność przestrzegania pewnych reguł, by owa gra zaistniała, czyli by przekaz artystyczny w sposób określony mógł przedstawić przedmiot nieokreślony⁸². Można zauważyć, że podobny sposób myślenia towarzyszył pracy nad filmem Eisensteina, przekonanego o tym, że dopiero montaż stwarza sens dzieła, które bez widza nie istnieje, choć – jak zarzucał cytowany wyżej Andriej Tarkowski – pole możliwości pozostawione odbiorcy w filmach autora *Przyrody nieobojętnej* było ograniczone, etapy procesu recepcji były przemyślane i do końca niemal zaplanowane. Pomimo to, przedstawione w pierwszej części rozdziału stanowiska teoretyków i praktyków sztuki na temat montażu pokazały, że wyznaczona przez reżysera Aleksandra Newskiego widzowi rola zakładała niezwykle aktywność odbiorcy, zaangażowanie oraz merytoryczne przygotowanie, by rozszyfrować ścieżkę, po której prowadził go twórca. Z drugiej strony, estetyka filmów Eisensteina, kreowana przez jego eksperymenty montażowe, miała być czytelna przede wszystkim dla widza masowego, który w pewnym sensie miał „oddać się do dyspozycji” reżyserowi, pozwolić sobą zawiądnąć, by doznać intelektualnego i emocjonalnego wstrząsu.

Powyższe obserwacje, nakierowane na przedstawienie filozofii montażu Siergieja Eisensteina jako dominanty na tle wieloaspektowych dyskusji, komentujących zachodzące w kinematografii wydarzenia i teorie, pokazują, że stworzony przez Rosjanina system artystyczny antycypował wiele zmian mających dopiero nadejść wraz z tendencjami postmodernistycznymi, które ujawniły się w kulturze w drugiej połowie XX wieku. Trafność naszej tezy może potwierdzać także rozpoznawanie śladów podobnego myślenia w praktykach twórczych modernizmu, skąd wywodzi się myślenie o postmodernizmie jako szczególnym wirusie multiplikującym się już w pierwszej połowie poprzedniego stulecia, czy lokowanie dokonań Eisensteina w kręgu awangardy, skupionej na demontowaniu reguł rządzących filmem i przedstawieniach deformacji rzeczywistości. Przedstawione w pierwszej części niniejszego rozdziału poglądy na temat montażu pokazują, że twórca *Pancernika Potiomkina* przynależał do reżyserów kina kreacyjnego, zainteresowanych tworzeniem stymulowanych intelektem obrazów, których sens ujawniał się dopiero w spotkaniu dzieła z odbiorcą. Pod tym względem Eisenstein zapowiadał niejako mającą dopiero nadejść „śmierć autora”

⁸¹ Cyt. za: U. Eco, op. cit., s. 70–71.

⁸² Ibidem, s. 71.

i świadomość nieustannej odnawialności tekstu – *żywego organizmu*. Eksperymenty autora *Przyrody nieobojętnej* opierały się na ciągłej syntezie fragmentów rzeczywistości, wykorzystaniu różnorodnych tworzyw i doświadczeń wielu dziedzin sztuki przy jednoczesnym założeniu, że uzyskana jedność i całość obrazu jest tylko chwilowa, musi ulec rozpadowi. Choć kreowaną przez Eisensteina rzeczywistość mozaikową można by traktować zapewne także jako zapowiedź charakteryzującej zmierzch XX wieku „ekstazy komunikacji”, tj. poddanej rytmowi dnia codziennego intensyfikacji aktywności odbiorców i nadawców, postmodernistyczną przypadłość zdiagnozowaną przez Jeana Baudrillarda odróżniało z pewnością zagubienie w tym procesie metafizyki, bierne poddawanie się interlokutorów strumieniowi informacji. Montaż, według reżysera *Strajku*, czy może należałoby powiedzieć: regulowany rytmem zestawiania wizualno-dźwiękowych przeciwieństw demontaż, zakładał jednak istnienie świata wartości pozytywnych i negatywnych. Uruchamiana na wzór tanecznego *chassé-croisé* gra, nierzadko wyprzedzająca postmodernistyczne metody katalogowania i inwentaryzacji, wskazuje nie tylko na ponadczasowość założeń montażowych Eisensteina, ale również na ich modelowość na tle zjawisk kształtujących zarówno kulturę Wschodu, jak i Zachodu. Przedstawiony tutaj szeroki kontekst problemowy zdaje się pokazywać także, że koncepcja Eisensteina mogłaby stanowić uniwersalną metaforę tendencji rządzących rozwojem kultury, a więc ciągłego jej transu i przekraczania granic, przekładalnego na mityczny agon Dionizosa i Apolla, w którym można by umiejscowić tak aktualną współcześnie tendencję do lokowania się na styku zjawisk, pojęć i rzeczywistości, nieustannie ewoluujących w sieci wzajemnych powiązań oraz nakładających się konstelacji.

ROZDZIAŁ III

Moskwa–Pietuszki Wieniedikta Jerofiejewa i *Pulp Fiction* Quentina Tarantino: *rebus sic stantibus*

Michaił Epsztejn w artykule poświęconym mitowi Wieniedikta Jerofiejewa pisze o nim w następujący sposób: „pozostaje nie tyle autorem własnych utworów, ile ich postacią literacką, o której powiedziano wystarczająco dużo, by wzbudzić zainteresowanie, nie dosyć jednak dużo, by je zaspokoić. Jerofiejew zdążył powiedzieć o sobie akurat tyle, żeby na zawsze pozostać niedopowiedzeniem”¹. „Niedomknięciem”, intrygującym rzesze krytyków i badaczy, pozostanie na zawsze kultowe dzieło Jerofiejewa *Moskwa–Pietuszki*, które można uznać za wyraz zmęczenia dwudziestego wieku samym sobą, znak jakiejś cichej, nowej powagi – jak konstatuje wspomniany wyżej badacz rosyjski – „która sama poddaje się próbie śmiechu i nie śmieje się”². Wydaje się, że w dobie postkarnawału, jak niektórzy przyjęli określać panujący obecnie czas w opozycji do bliskiego duchowi karnawału postmodernizmu, istnieje szczególna szansa nowego odczytania Jerofiejewowskiego poematu. Celem niniejszej monografii – zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią – jest komparatystyczna interpretacja utworu *Moskwa–Pietuszki* i filmu *Pulp Fiction*, w której procesem oglądu kierować będzie dyskutowana w poprzedniej części pracy filozofia montażu Siergieja Eisensteina, poddająca nasze spojrzenie prawu intertekstualności, profilującemu dyskusję nad wymienionymi tekstami Jerofiejewa i Tarantino w taki sposób, by można było postrzegać je przez pryzmat wzajemnych odbić, dopełnień czy kontestacji, generujących nieznane wcześniej poziomy odczytań. Tak określone podejście metodologiczne zakłada zatem proces kontek-

¹ M. Epsztejn, *Po karnawale, czyli Wieczny Wieniczka*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 1994, nr 7/8, s. 305.

² Ibidem, s. 328.

stualizacji, świadomie ukierunkowanej przez podmiot poznający, wybranych tutaj dzieł artystycznych, *dział otwartych*³, mających dostąpić dzięki temu nowej aktualizacji, wznieść się na wyższy poziom swojego *bycia*. Zamiar ten jest motywowany brakiem podobnych propozycji interpretacyjnych – o czym winien przekonać bieżący rozdział – adekwatnie wpisujących się w panujące obecnie, niemalże w każdej dziedzinie ludzkiej aktywności, tendencje do myślenia sieciowego⁴ i interdyscyplinarnego, nie tylko pozwalające, ale wręcz obligujące przedstawicieli nauki do wychodzenia poza granice własnych dyscyplin, bytowania na krawędzi zderzających się dyskursów. Uzasadnieniem zarysowującego się w tym miejscu projektu jest również poetyka kompozycji obu dzieł, uderzających – nawet nie dysponującego wiedzą o sztuce – czytelnika kolażem literackich i filmowych „odcinków”, ujawniających sensy dzięki rządzącym nimi regułom montażu wewnątrz- i międzykadrowego⁵. Tak zdefiniowana metodologia – jak wolno mieć nadzieję – wydatnie rozszerzy horyzont istniejących w humanistyce propozycji badawczych.

W rozważaniach poświęconych interpretacji poematu *Moskwa–Pietuszki* warto wyodrębnić kilka sfer tematycznych, szczególnie inspirujących krytyków i naukowców, które zyskują miano dominant na tym szeroko rozpościerającym się polu dokonań. Jednym z takich punktów jest z pewnością problem alkoholizmu głównego bohatera, rytuał picia napojów wysokowych oraz z tym związane konsekwencje społeczne. René Śliwowski, dokonując pobieżnego przeglądu motywu uzależnienia od alkoholu w literaturze światowej, sytuuje majaczenia Wieniczki w kategoriach „sarkastycznej drwiny ze wszystkich i wszystkiego”, zaprawionej niezwyklej komizmem i erudycją, tworzącej hiperboliczny obraz i klimat epoki Breżniewowskiej i zapowiadającej nieuchronny upadek systemu poprzez „degrenoladę społeczną”⁶. Grzegorz Górny konfrontuje rosyjski poemat z literaturą zachodnią, przypominając o zaproponowanym przez Alfonso Fernandez podziale na społeczeństwa „alkoholofobiczne” i „alkoholofilskie” oraz postrzeganiu dzieła Jerofiejewa jako jednego z wielkich oskarżeń systemów totalitar-

³ W rozumieniu Umberto Eco. Vide np. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz et al., Warszawa 2008.

⁴ Vide np. Л. Геллер, *О комплексной сложности, или на пути к экологии литературы*, „Slavic Almanach” 2005, vol. 11, no. 1, s. 2–24.

⁵ Jako „odcinki” rozumiemy tutaj wyznaczane jak gdyby naturalnie przez nazwy stacji części tekstu Jerofiejewa i ułożone niechronologicznie fragmenty linearnie skomponowanych opowieści, tworzących mozaikową strukturę *Pulp Fiction*, wydzielanych w filmie za pomocą czarnego ekranu z tytułem epizodu bądź też pozbawionych nazwy.

⁶ R. Śliwowski, *Zagadka pewnego „poematu”*, „Literatura na Świecie” 1997, nr 4/5, s. 343–352.

nych⁷. Klasyfikując picie Wieniczki jako „akt kolektywistyczny”, jednoczący wspólnotę i umożliwiający porozumienie, Górny postrzega „picie zachodnie” jako gest straceńczy, znak dezintegracji i nieprzystosowania do społeczeństwa. Na uwagę zasługuje również aspekt metafizyczny alkoholu, nawiązujący do znaczenia słowa *spiritus*, czyli duch, *transcendens*, umożliwiający człowiekowi otwarcie na inne światy oraz przekraczanie własnych granic, co znalazło swą materializację między innymi w konstatacjach Andrzeja Dudka⁸, Wandy Supy⁹, Władysława Baczinina¹⁰, w Europie Zachodniej zaś chociażby w publikacji Olivera Ready’ego¹¹.

Motyw transcendencji pojawia się również w licznych pracach skoncentrowanych wokół intertekstualnych relacji między tekstem Jerofiejewa a Biblią. Można by rzec, że niemal każda z nich w jakimś stopniu dotyka tego problemu, na gruncie polskim chyba najbardziej bezpośrednio zajmuje się tymi zagadnieniami Ewa Nikadem-Malinowska¹², przyglądając się charakterowi relacji Wieniczka-Bóg, wiara-magia, dialogom przypominających postacie ludowe Aniołów i Szatana oraz próbując ustalić reguły gry panujące w wytworzonej przez bohatera rzeczywistości zastępczej. Wanda Supa¹³, tropiąc trawestowane czy parodiowane w utworze cytaty z Biblii, koncentruje się z kolei na wątku Wieniczki jako „jurodiwego dublera Chrystusa” oraz na praktykach religijnych przez niego celebrowanych, o czym wspomina także Cynthia Simmons¹⁴, najczęściej cytowany bodaj w dyskursie zachodnim amerykański literaturoznawca. Białostocką badaczkę, podobnie jak Andrzeja Dudka¹⁵, zajmuje także symbolika biblijna, kwestie winy, kary, cierpienia, raju i piekła, które budują refleksję nad przypomina-

⁷ G. Górny, *Dwa alkoholizmy, czyli Wieniczka i konsul w drodze do raju*, „Znak” 1995, nr 4, s. 108.

⁸ A. Dudek, *Wieniedikt Jerofiejew, czyli kulturze biada*, w: *Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. L. Suchanek, Kraków 1996, s. 295–318.

⁹ W. Supa, „Biblia” jako intertekst w poemacie Wieniedikta Jerofiejewa „Moskwa-Pietuszki”, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2006, t. 6, s. 9–30.

¹⁰ В. Бачинин, *Этот бедный, бедный Веничка*, [online] <http://www.archipelag.ru/authors/bachinin/?library=1938> [dostęp: 10.06.2013].

¹¹ O. Ready, *In Praise of Booze: „Moskva-Petushki” and the Erasmian Irony*, „The Slavonic and East European Review” 2010, vol. 88, nr 3, s. 437–467.

¹² E. Nikadem-Malinowska, *Magiczny świat Wieni Jerofiejewa (na podstawie poematu „Moskwa-Pietuszki”)*, „Acta Neophilologica” 1999, nr 1, s. 120–127.

¹³ W. Supa, op. cit., s. 9–30.

¹⁴ C. Simmons, „Moskva-Petushki”: *A Transcendental Commute*, w: eadem, *Their Fathers’ Voice. Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sasha Sokolov*, New York 1993, s. 57–90;

¹⁵ A. Dudek, *Droga Krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa, albo Rosja wódką umyta. O powieści „Moskwa-Pietuszki”*, w: *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993, s. 249–265.

jącą Drogę Krzyżową egzystencją bohatera. Autorami ważniejszych rozważań na gruncie rosyjskim, w których można odnaleźć analogie między postacią Wieniczki a Chrystusem, próby odczytania tekstu z punktu widzenia toposu drogi czy nawiązań do budowy nowego Jeruzalem, jawią się między innymi Sonia Stieblowska¹⁶, Olga Bogdanowa¹⁷, Jekatierina Kozickaja¹⁸ Andriej Jabłokow¹⁹ i Irina Skoropanowa²⁰. Za bliskie tej tematyce uznać można również liczne interpretacje poświęcone problemowi jurodstwa, spośród których warto wyróżnić z pewnością prace Michaiła Epsztejn²¹, Władysława Baczinina²², Gieorgija Prochorowa²³, Iriny Kazancewej²⁴, Swiętłany Geisser-Schnittmann²⁵ czy Ann Komaromi²⁶. Problem intertekstualności nie wyczerpuje się oczywiście na poziomie Biblii, prowadzone są także porównania poematu z dziełami klasyków, najczęściej pozostają one jednak na poziomie poszukiwań sparafrazowanych cytatów, ukrytych podtekstów, podobieństw świata przedstawionego czy analogii fabularnych. W tym świetle *Moskwa–Pietuszki* stanowić może polemikę z dziełami Chodasiewi-

¹⁶ С. Стебловская, *Веничка и Христос*, [online] <http://litrossia.ru/archive/52/criticism/1254.php> [dostęp: 9.06.2013].

¹⁷ О.В. Богданова, *„Москва–Петушки” Венедикта Ерофеева как пратекст русского пост-модернизма*, Санкт Петербург 2002.

¹⁸ Е.А. Козицкая, *Путь к смерти и ее смысл в поэме Вен. Ерофеева „Москва–Петушки”*, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

¹⁹ А.Е. Яблоков, *От вокзала до вокзала, или Московская одиссея Венички Ерофеева*, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

²⁰ И.С. Скоропанова, *„Благовествование” и „Василий Розанов глазами эксцентрика” Вен. Ерофеева как комментарий к поэме „Москва–Петушки”*, [online] http://moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/blagovestvovanie_i_vasilij_rozanov_glazami_ekstsentrika_ven_erofeeva_kak_kommentarij_k_poeme_moskva-petushki [dostęp: 10.06.2013].

²¹ М. Еpsztejn, op. cit.

²² В. Бачинин, *Этот бедный, бедный Веничка*, [online] <http://www.archipelag.ru/authors/bachinin/?library=1938> [dostęp: 10.06.2013].

²³ Vide np. Г.С. Прохоров, *Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева „Москва–Петушки”*, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

²⁴ И. А. Казанцева, *Эстетическое освоение юродской парадигмы в русской литературе XX–XXI веков*, „Вестник Ленинградского университета им. А. С. Пушкина”, 2010, t. 1, nr 2, s. 54–65.

²⁵ Vide S. Geisser-Schnittmann, *Venedikt Erofeev „Moskva–Petushki” ili „The rest is silence”*, Bern 1989.

²⁶ A. Komaromi, *Venedikt Erofeev’s Moskva–Petushki: Performance and Performativity in the Late Soviet Text*, „Slavic and East European Journal” 2011, vol. 55, nr 3, s. 418–438.

cza, Mandelsztama, Wojnowicza, Twardowskiego czy Błoka²⁷, w tekście autora *Mojej maleńkiej leniniany* badacze dopatrzyli się też stylizacji na Kafkowski Zamek²⁸, analogii do losów Hamleta²⁹, Edypa, Otella³⁰, Raszkolnikowa³¹ czy Małego Księcia, jawnych zapożyczeń z tekstów Gogola³², Puszkina i Dantego³³, by wymienić zaledwie te najczęściej powtarzające się inspiracje³⁴.

Najbardziej eksploatowanym źródłem wielopoziomowych odwołań badaczy jest jednak niezaprzeczenie nawiązująca do twórczości Franciszka Rabelais'go teoria karnawalizacji Michaiła Bachtina, w których uczeni zakorzeniają realizm groteskowy Jerofiejewa³⁵, jego „czarny” czy „krwawy” humor³⁶, odgrywaną przez głównego bohatera rolę geniusza-błazna³⁷, prowokacyjne wypowiedzi i porównania³⁸ czy stylizację utworu na „wielopię-

²⁷ Vide np. Н. Богомолов, *Блоковский пласт в „Москве-Петушках”*, „Новое Литературное обозрение” 2000, nr 44, s. 126-135.

²⁸ Н.С. Павлова, С.Н. Бройтман, *Финал романа Вен. Ерофеева „Москва-Петушки”* (к проблеме: В. Ерофеев и Ф. Кафка), w: *Анализ одного произведения: „Москва-Петушки”* Вен. Ерофеева. *Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

²⁹ W Biegluk, *Aktor w tekstowym theatrum mundi. Rozważania o specyficie bohatera utworu „Moskwa - Pietuszki”* Wieniedikta Jerofiejewa, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2003, t. 3, s. 103-111.

³⁰ S. Geisser-Schnittmann, op. cit.

³¹ M. Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności – antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, w: idem, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz. Borowski. Różewicz*, Poznań 2009, s. 79-96; Н.И. Ищук-Фадеева, „Тошнота” как факт русского самосознания. *Статья вторая*, w: *Анализ одного произведения: „Москва-Петушки”* Вен. Ерофеева. *Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

³² Е.А. Егоров, *Развитие гоголевской поэтики в поэме Вен. Ерофеева*, w: *Анализ одного произведения: „Москва-Петушки”* Вен. Ерофеева. *Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

³³ Г.Л. Нефагина, *Симметрия и круг в структуре текста „Москва-Петушки”* Вен. Ерофеева, [online] http://moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/simmetrija_i_krug_v_strukture_teksta_moskva-petushki_ven_erofeeva [dostęp: 10.06.2013].

³⁴ Vide także: V. Shneyder, *The Problem of Postmodernism in Russian Literary History: A Comparative Reading of „Summer in Baden-Baden” and „Moscow to the End of the Line”*, „Studies in Slavic Cultures” 2012, nr 10, [online] <http://www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC10/index.html> [dostęp: 11.08.2013].

³⁵ A. Dudek, *Wieniedikt Jerofiejew, czyli kulturze biada...*

³⁶ W. Supa, *Humor w prozie postmodernistów rosyjskich*, „Studia Rossica” 2003, nr 13, s. 251-267.

³⁷ O. Ready, op. cit.

³⁸ А. Комароми, *Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки»*, w: *Анализ одного произведения: „Москва-Петушки”* Вен. Ерофеева. *Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

trawą parabolę w szatach ludowego śmiechowiska³⁹. Warto zauważyć także sygnalizowany niemalże przez wszystkich komentatorów twórczości Wieniedikta Jerofiejewa pantagruelizm obrazów ciała, absurd wydarzeń budujących ówczesną sowiecką rzeczywistość, żywioł parodii i sarkastyczną drwinę, którym owa realność zostaje poddana⁴⁰. Anna Legeżyńska w swoim artykule do powyższych zestawień dodaje jeszcze diagnozę różnych rodzajów śmiechu, z którymi czytelnik obcuje w trakcie lektury poematu: „gargantuiczny i Witkacowski, z domieszką śmiechu Gombrowicza i Hrabala, Mrożka i Mentzla”⁴¹. Ten oczyszczający śmiech tworzy na poziomie powierzchniowym „satyryczną opowieść bachiczną”, „natomiast strukturę «głębinową» [...] tworzy opowieść o Upadku. Wszystko to składa się na formę nowoczesnej menippej, ironicznej i wieloznaczej, historycznej i uniwersalnej”⁴².

Biorąc pod uwagę powyższy komentarz, istniejące interpretacje można podzielić na dwie grupy. Z jednej strony obserwujemy bowiem w badaniach zainteresowanie eksploracją wątków oscylujących wokół komizmu i groteski, w odczytaniach tych dominuje nacisk na „postmodernistyczne obnażanie” obecnych w tekście, na różnych poziomach, hiperboli, antyhumanizm, budowanie dystansu do świata za pomocą symulacji i „ekstacycznie wulgarnej komunikacji”. Na drugim biegunie lokować można spostrzeżenia, których fokus stanowi tragizm bohatera-syna marnotrawnego, humor podszyty katastrofizmem i apokalipsą, odejście od śmiechu i karnawału na rzecz wyciszenia i oddania się alternatywnemu światu wyobraźni. W nurcie tym należy sytuować książkę Anny Skotnickiej *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, bodaj jedną z najbardziej inspirujących analiz, w której Autorka za dominującą postawę bohatera uznaje smutek, powagę i „wstyd pokorą podszyty” jako odpowiedź na „rozpasanie” i głupotę kultury oficjalnej⁴³. „Człowiek prywatny” Jerofiejewa to mieszkaniec świata permanentnie skarnawalizowanego, w którym nie tylko zmieniły się relacje między tym, co wysokie i niskie, jawne i niejawne, ale także niemożliwy jest

³⁹ A. Drawicz, *Nasz przyjaciel Wieniczka*, w: W. Jerofiejew, *Dzieła prawie wszystkie*, przeł. A. Drawicz et al., Kraków 2000, s. 6.

⁴⁰ Vide np. C. Simmons, op. cit.; M. Lipovetsky, *From an Otherworldly Point of View: Venedikt Erofeev's „Moscow to the End of the Line”*, w: idem, *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, New York 1999.

⁴¹ A. Legeżyńska, *Bies na dnie butelki... Myśli i konteksty do relektury poematu Jerofiejewa*, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1/2 (137/138), s. 121.

⁴² Ibidem, s. 122.

⁴³ A. Skotnicka, *Wstyd pokorą podszyty. „Moskwa–Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa*, w: eadem, *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001, s. 172–177.

powrót do stanu przed zaistnieniem „zrytualizowanego konfliktu”⁴⁴. W kontekście poematu smutek jest uznawany nierzadko przez badaczy za wrodzoną cechę charakteru rosyjskiego, niejako skazanego na ciągłe niespełnienie i poszukiwanie ideału⁴⁵. Tak zdefiniowany kierunek interpretacyjny rezonuje z linią poszukiwań badaczy w pewien sposób kontynuujących Łotmanowskie myślenie poprzez *minus-chwył*, czyli postrzegających poemat *Moskwa–Pietuszki* przez pryzmat poetyki negacji⁴⁶, pseudobiegowości⁴⁷, których przeciwwagę stanowią obserwacje dokonywane z punktu widzenia mechanizmów symetrii⁴⁸ czy wzajemnie dopełniających się przeciwieństw⁴⁹.

Tym dwubiegunowym torem podąża także liczne grono naukowców ujmujących świat Wieniczki w kategoriach intensywnego bycia na krawędzi między rzeczywistością realną a wyobrażoną⁵⁰, balansowania między centrum a peryferium⁵¹, w ramach których próbuje się umiejscowić Moskwę i Pietuszki, Dworzec Kurski i Kreml, rzeczywistość jadącego pociągu i świat poza nim⁵². Ten typ rozumowania reprezentowałyby również próby zastanowienia się nad wymową utworu, podejmowane w świetle poetyki oniryzmu⁵³, wertykalnej czy horyzontalnej architektoniki obrazów przestrzen-

⁴⁴ Mianem „zrytualizowanego konfliktu” nazywa karnawał Milla Cozart Riggio. Vide M.C. Riggio, *Czas poza czasem? Miejska dialektyka karnawału*, w: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 376.

⁴⁵ Vide np. Н.А. Корзина, *Феномен „рамы” в структуре поэмы Вен. Ерофеева „Москва-Петушки”*, w: *Анализ одного произведения: „Москва-Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

⁴⁶ Vide Л. Миронюк, *Эволюция „не-слов” в русском языке*, Olsztyn 2001.

⁴⁷ М.А. Перепелкин, *„Москва-Петушки”: От окраины к центру*, [online] http://vestnik.ssu.samara.ru/articles/335/liter_5.pdf [dostęp: 13.06.2013].

⁴⁸ Г.Л. Нефагина, *op. cit.*

⁴⁹ В. Waligórska-Olejniczak, *Duchowość ciała czy cielesność ducha? Wieniczki Jerofiejewa zmagania z transcendencją*, w: *Współczesne badania nad kulturą, literaturą i językiem rosyjskim*, red. D. Paśko-Konecniak, Toruń 2012, s. 227–238.

⁵⁰ J. Uglik, *Wieniedikt Jerofiejew, „Akant”* 2003, nr 6 (71), s. 7.

⁵¹ Vide np. monografia S. Geisser-Schnittmann, *Venedikt Erofeev „Moskva–Petushki” ili „The rest is silence”*, Bern 1989 oraz artykuły, spośród których warto zwrócić uwagę na następujące publikacje: В.В. Компанеец, Н.Ф. Брыкина, *Сновидческие миромоделирование в прозе В. В. Ерофеева*, „Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика” 2009, nr 8, s. 59–67; Т. Вельг, *„Москва-Петушки” В. Ерофеева. К вопросу о центре в русской литературе*, „Studia Slavica” 2005, nr 6, s. 101–106; О.В. Богданова, *op. cit.*

⁵² V. Tumanov, *The End in V. Erofeev's Moskva–Petushki*, „Russian Literature” 1996, XXXIX, s. 95–114; J. van Baak, *Where did Venička live? Some observations on the world of V. Erofeev's poema „Moskva–Petuški”*, „Russian Literature” 2003, LIV, s. 43–65.

⁵³ В.В. Компанеец, Н.Ф. Брыкина, *op. cit.*

nych⁵⁴, obecności tendencji modernistycznych i postmodernistycznych⁵⁵, motywu sobowtóra⁵⁶ czy maski⁵⁷, jak również z punktu widzenia rozwiązań estetycznych, budzących asocjacje z żywiołem dionizyjskim i apollinijskim⁵⁸. W kręgu licznych mitycznych inspiracji, do których odwołują się badacze, należałoby umieścić także mit nie-pijaności Jerofiejewa jako autora i *porte parole* bohatera⁵⁹ dyskutowanego poematu lirycznego czy podejście do kultury rosyjskiej jako jedności mitologicznej⁶⁰. Z perspektywy profilu dalszych rozważań warto też pamiętać o rozległych dociekaniach akademickich oscylujących wokół obrazu kobiety i miłości realizowanego w tekście *Moskwa–Pietuszki*, w tym także kobiecej strony osobowości Wieniczki jako sposobu walki wydanej gruboskórnemu światu⁶¹, czy problemu przynależności Rosji do kultury Wschodu i Zachodu⁶². Jednym z najlepiej spenetrowanych obszarów jest stylistyka utworu, w którym mieści się nacechowany emocjonalnie język Jerofiejewa⁶³, uderzający paradoksalnym kolażem wulgaryzmów i leksyki wysokiego rejestru, będący niemalże sygnaturą autora, jak również budowa utworu, budząca skojarzenia z montażem nie-rejestrowanych całkowicie świadomie obrazów⁶⁴.

Nie wszystkie proponowane przez badaczy ujęcia interpretacyjne poematu *Moskwa–Pietuszki* zostały wyżej wspomniane, z konieczności sporo analiz wieloaspektowych tutaj niejako „spłaszczono”, by uwypuklić w nich te problemy, które na tle innych rozważań potraktowano w sposób pionier-

⁵⁴ W. Supa, „Biblia” jako intertekst..., s. 9–30.

⁵⁵ Т.А. Мелешко, Дионисийское и Аполоновское начала в поэме Вен. Ерофеева „Москва–Петушки”, [online] http://moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/dionisijское_i_apollonovskoe_nachala_v_poeme_ven_erofeeva_moskva-petushki [dostęp: 10.06.2013].

⁵⁶ О.В. Богданова, op. cit.

⁵⁷ И.С. Скоропанова, „Благовествование” и „Василий Розанов глазами эксцентрика” Вен. Ерофеева как комментарий к поэме „Москва–Петушки”, [online] http://moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/blagovestvovanie_i_vasilij_rozanov_glazami_ekstsentrika_ven_erofeeva_kak_kommentarij_k_poeme_moskva-petushki [dostęp: 10.06.2013].

⁵⁸ Т.А. Мелешко, op. cit.

⁵⁹ Н.А. Веселова, Веничка, Веня, Венедикт Ерофеев: парадигма имени, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

⁶⁰ А. Комароми, op. cit.

⁶¹ И.А. Калинин, Бабник versus Утопист (эротика и утопия в поэме Вен. Ерофеева „Москва–Петушки”), w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

⁶² Н.И. Ищук-Фадеева, op. cit.

⁶³ Л. Миронюк, op. cit.; О.В. Богданова, op. cit.; J. Hebel, *Jerofiejew*, „Dziś” 2004, nr 11, s. 167–170.

⁶⁴ Vide np. В.В. Компанец, Н.Ф. Брыкина, op. cit.

ski lub najbardziej wyczerpujący. Przedstawiliśmy wątki, które – jak podpowiada intuicja badawcza – staną się kluczowe dla planowanej dalej analizy, budować będą kontekst polemiczny bądź też zmotywują do podjęcia prób kontynuacji naświetlonych studiów pod kątem zauważonych analogii. Zaprezentowane propozycje pokazują, że choć łatwo znaleźć krytyczne roztrząsania nad utworem Jerofiejewa skupione na problemie intertekstualnych odniesień, równie szybko można zdiagnozować niedosyt istniejących odczytań komparatystycznych, nie ograniczających się jedynie do poszukiwań „cudzego słowa” w poemacie czy wskazywania podobieństw w zakresie świata przedstawionego. W interesującym nas obszarze badań, dość dogłębnie już przecież spenetrowanym, praktycznie brak monografii pisanych w duchu interdyscyplinarnym, posługujących się narzędziami zakorzenionymi zarówno w kulturze wschodniej, jak i zachodniej, odwołującymi się jednocześnie do różnych dziedzin aktywności człowieka. Zachętę do zaprojektowanych analiz stanowi również sama teoria montażu Siergieja Eisensteina, „człowieka renesansu”, „rosyjskiego Leonardo da Vinci”, nieograniczającego prowadzonych przez siebie eksperymentów jedynie do świata filmowego, nieustannie konfrontującego swoje obserwacje ze światem dzieł muzycznych czy literackich, swobodnie poruszającego się na granicy styku różnych dyscyplin i terminologii.

Wśród prac akademickich i recenzji poświęconych filmom Quentina Tarantino, których zdecydowana większość dotyczy *Pulp Fiction* bądź traktuje ten tekst artystyczny jako swoistą matrycę, względem której należy umieścić inne dokonania amerykańskiego reżysera, dominuje dyskurs zakotwiczony w duchu postmodernizmu, sprowadzanego jednak do wersji popularnej i nierzadko bardzo uproszczonej. Rezultatem takiego rodzaju myślenia są najczęściej artykuły skupione wokół problemu cytatowości, gry z konwencjami, kiczu, ironii⁶⁵ czy specyficznie rozumianej „komparatystyki wewnętrznej”, która miałaby polegać w tym wypadku na porównywaniu elementów świata przedstawionego, „wędrujących” między filmami Tarantino na zasadzie dopełniających się wariacji, bohaterów kontynuujących niejako

⁶⁵ Cf. np. W. Clarkson, *Quentin Tarantino. The Man, the Myths and his Movies*, London 2007; F. Botting, S. Wilson, „Uuummmm, that’s a tasty burger”: *Quentin Tarantino and the Consumption of Excess*, „Parallax” 2001, vol. 7, nr 1, s. 29–47; J. McClellan, *Taranti*, „The Observer” 1994, July 3, s. D26; A. Gronstad, *As I Lay Dying: Violence and Subjectivity in Tarantino’s RESERVOIR DOGS*, w: idem, *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam 2008, s. 155–170; J. Dawson, *Quentin Tarantino: The Cinema of Cool*, New York 1995; M. Jarkowicz, *Nieznośna lekkość Quentina*, „Przekrój” 2009, nr 36, s. 41–43; R. Ziębiński, *Mistrzowie tandety*, „Newsweek” 2007, 22 kwietnia, s. 98–101; B. Schlag, *Nie pytam o pozwolenie*, „Forum” 2007, nr 21, s. 44–46; *Niezła jatka – i bastard! Z Quentinem Tarantino rozmawia Phillip Denke i Martin Wolf*, „Forum” 2009, nr 34, s. 38–40.

role grających je aktorów z poprzednich filmów, czy poszukiwaniach bezpośrednich odniesień do motywów znanych już kinematografii⁶⁶.

Arkadiusz Lewicki nazywa wręcz *Pulp Fiction* „jednym wielkim postmodernistycznym cytatonem”, „artystyczną kradzieżą z dzieł cudzych i własnych”, „postmodernistycznym majstersztykiem”, którego celem jest zabawa w „układanie filmowych kalek i powtórzeń w nową formę”⁶⁷. Autor publikacji dochodzi do powyższych wniosków, skupiając się przede wszystkim na analizie „struktury fabularnej” utworu z punktu widzenia tzw. *plot points*, czyli montażowej mieszaniny linearnej *au fond* historii oraz dialogów, natchnionych znanymi z klasyki filmowej wypowiedziami, jawnie jednak drwiących z kinowych przyzwyczajęń widza. Przychylając się do twierdzenia Lecha Kurpiewskiego, określającego *Pulp Fiction* jako „współczesną, komiksową wersję ewangelicznej przypowieści o dwóch łotrach, z których jeden się nawrócił, a drugi nie chciał”⁶⁸ Lewicki uznaje opowieść przekazaną w „tonie zgrywy”⁶⁹ za „przewrotnie zakonspirowaną”, rodzaj metatekstu, który może okazać się podszytym dwukodowością „oszustwem”, sprowadzającym się do jałowej gry bez drugiego dna⁷⁰.

Wątpliwości Lewickiego podziela także grono uczestników debaty poświęconej kondycji kina lat dziewięćdziesiątych, toczącej się na łamach „Znaku” pomiędzy Alicją Helman, Elżbietą Wiącek, Krzysztofem Biedrzyckim, Bartłomiejem Dobroczyńskim, Ryszardem Legutko i Tadeuszem Lubelskim. Diagnozując kondycję kinematografii końca XX wieku jako, z jednej strony, kreowanie sztucznych światów napędzane zasadą czystej przyjemności i rozrywki, z drugiej zaś, pokazywanie magmowato-groteskowego obrazu świata, w którym gubi się przytłoczony niepewnością samotny człowiek, eksperci spierają się, gdzie należałoby umieścić kultowy film z 1994 roku. W rezultacie *Pulp Fiction* zostaje określony jednocześnie jako film o wybaczeniu i nawróceniu oraz „utwór od początku do końca zbudowany na grepsach kultury masowej, z poczwórną ironią wobec schematów kina masowego, ironią tak rozbudowaną, że nic realnego w nim się nie ukazuje. Nie ma tam ani życia, ani czytelnego i zrozumiałego ludzkiego doświadczenia, ani niczego, z czym człowiek poszukujący prawdy o świecie czy rozświetlenia własnej egzystencji mógłby się utożsamić. Wszystko jest w tym filmie wykoncypowane, skonstruowane od początku do końca

⁶⁶ Vide np. K.J. Zarębski, *Straszne sny Quentina T.*, „Kino” 1995, nr 1, s. 28–29.

⁶⁷ A. Lewicki, *Pulp Fiction – postmodernistyczny majstersztyk*, „Studia Filmoznawcze” 2000, nr 21, s. 83–101.

⁶⁸ L. Kurpiewski, *Pulp Fiction*, „Film” 1995, nr 12, s. 89.

⁶⁹ J. Olszewski, *Frytki z majonezem*, „Film” 1995, nr 6, s. 54.

⁷⁰ A. Lewicki, op. cit., s. 83–101.

jak maszyna albo program komputerowy”⁷¹. Określenie *Pulp Fiction* mianem twórczości „miałkiej” rezonuje do pewnego stopnia z zauważanym przez Helman i Lubelskiego brakiem realistycznych czy moralistycznych interpretacji filmu w pismach branżowych, choć dyskusje na polu filozoficznym, społecznym i moralnym – jak zostało zauważone – pojawiają się w monografiach i nielicznych artykułach zachodnich.

Kontestując tezę Toma Whalena, klasyfikującego tekst artystyczny Tarantino jako świat komiksu wypełniony dwuwymiarowymi postaciami, poruszającymi się w dwuwymiarowym uniwersum⁷², Todd F. Davis postrzega utwór przez pryzmat fenomenu *dédoublement*, czyli, mówiąc w dużym uproszczeniu, zdolności odbiorcy do rozpoznawania siebie w fikcyjnym bohaterze⁷³. W tym celu autor przygląda się procesowi transformacji Julesa, zwracając uwagę na fakt, że Tarantinowska „popkulturowa machina” uruchamia – zaskakujący dla odbiorcy tego rodzaju filmu – szereg pytań ontologicznych i dylematów etycznych, nieprzystających do oscylującego ku postmodernizmowi dzieła, ujawnianych między innymi w prowadzonych przez bohaterów konwersacjach. Podobna optyka definiuje książkę *Quentin Tarantino and Philosophy. How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*, w której twórcy jednego z rozdziałów rozpoznają w postaci Julesa Nietzscheańskiego nadczłowieka, wolnego i powołanego do kreatywnego działania Zaratustrę, lokowanego w opozycji do słabego charakterem Vincenta, postrzeganego jako typ *Elvismana*⁷⁴. Analiza językowa *Pulp Fiction* daje z kolei asumpt do nazwania filmu mianem dzieła „postrastowskiego”, o czym zaświadczać by miało swobodne posługiwanie się słowem *nigger* (murzyn), wyzwolonym od społeczno-historycznego tabu i przypisanych mu stereotypów, spożytkowanym w tekście nawet w odniesieniu do ludzi białych⁷⁵.

Odwrócenie ról i przyjętych powszechnie przyzwyczajień widza motywuje też publikacje nakierowane na „tropienie” motywów desakralizacji i zacierania granic między tym, co wysokie, i tym, co niskie⁷⁶ oraz dwubie-

⁷¹ *Pulp Fiction i proste historie. O kinie lat dziewięćdziesiątych rozmawiają: Alicja Helman, Elżbieta Wiącek, Krzysztof Biedrzycki, Bartłomiej Dobrowolski, Ryszard Legutko i Tadeusz Lubelski*, „Znak” 2000, nr 10, s. 34.

⁷² T. Whalen, *Film Noir: Killer Style*, „Literature Film Quarterly” 1995, nr 23 (1), s. 2–5.

⁷³ T.F. Davis, K. Womack, *Shepherding the Weak: The Ethics of Redemption in Quentin Tarantino’s „Pulp Fiction”*, „Literature Film Quarterly” 1998, 26 (1), s. 60–66.

⁷⁴ B. Nanay, I. Schnee, *Travolta’s Elvis Man and the Nietzschean Superman*, w: *Quentin Tarantino and Philosophy. How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*, ed. R. Green, K. S. Mohammad, Chicago 2007, s. 177–188.

⁷⁵ J. Smith, *Tarantino*, London 2005, s. 106–109.

⁷⁶ M. Sadowska, *Tarantino. Zdolny inaczej...*, s. 63–65.

gunowy ogląd kultury białych i czarnych, kodowanych w obrazie bohaterów reprezentujących ów podział. Dostępne teksty wskazują na dokonywaną przez Tarantino hierarchizację tych obszarów, zgodnie z którą czarny człowiek budzi w filmie asocjacje z dominującą siłą, modelem męskości i energią odnowienia ludzkości, w przeciwieństwie do białego, jawiącego się jako obraz słabości, niepokoju, pustej kultury wyczerpania i symulaków⁷⁷. Postrzegane przez krytyków jako przykład kina nowej brutalności *Pulp Fiction* niweluje też przypisaną kobiecie funkcję obiektu do oglądania, czyniąc z ciała męskiego przedmiot reifikujących spojrzeń ludzkich⁷⁸, co harmonizować by mogło z obserwacjami dotyczącymi innych filmów Tarantino, w których reżyser „przetasowuje” utrwalone kulturowo role ofiary, dając w ten sposób – jak sam twierdzi – szansę na wyleczenie widza z traumy⁷⁹. Twórca uzasadnia stosowanie tego rodzaju rozwiązań estetycznych przekonaniem, że „relacja między reżyserem a publicznością ma charakter sadomasochistyczny, przy czym masochistami są oczywiście widzowie”, skazani na „obcowanie w bólu z płodami cudzej wyobraźni”⁸⁰.

Dokonując panoramicznego oglądu stanowisk badawczych, warto skonstatować, że centralnym tematem mogącym wywołać owo wrażenie bólu jest w twórczości Tarantino przemoc, inspirująca do refleksji niemal wszystkich zainteresowanych dorobkiem autora *Wściekłych psów*. Polski teoretyk i filmoznawca Jerzy Płażewski określa nasilenie się agresji w życiu powszednim i filmowym lat 90. jako „ważkie *signum temporis*”, usprawiedliwiające poczynania Quentina Tarantino, próbującego pokazać rodzenie się fenomenu okrucieństwa, epatowanie którym spełnia niejednokrotnie funkcje katartyczne i terapeutyczne⁸¹. Można by rzec, że myśl tę kontynuuje Rafał Syska, uznając amerykańskiego reżysera za patrona zjawiska definiowanego jako *ultraviolence*, czyli przemocy, która „nie jest jedynie instrumentem, służącym do stworzenia ekscytujących fabuł. Wyolbrzymiona i parodiowana stanowi podstawę do gry z oczekiwaniami i fascynacjami

⁷⁷ P. Gormley, *Trashing Whiteness. Pulp Fiction, se7en, strange days, and articulating affect*, „Angelaki” 2001, nr 1, vol. 6, s. 155–171.

⁷⁸ S. Fraiman, *Quentin Tarantino: Anatomy of Cool*, w: eadem, *Cool Men and the Second Sex*, New York 2003, s. 1–16.

⁷⁹ *Tarantino: dlaczego zabiłem Hitlera. Z Quentinem Tarantino rozmawia Krzysztof Kwiatkowski*, „Newsweek” 2009, nr 36, s. 75–78.

⁸⁰ M. Sadowska, *Osiem kobiet na szosie*, „Przekrój” 2007, nr 29, s. 62–63.

⁸¹ J. Płażewski, *Co interesowało filmowców lat 90.? Próba kartografii filmowej*, „Znak” 2000, nr 10, s. 47; Vide także publikacje rosyjskie: P.В. Михайлович, *Американский независимый кинематограф в контексте художественно-эстетических поисков постмодернистской культуры*, „Вопросы Культурологии” 2001, nr 8, s. 52–56; И.Г. Тропина, *Катарсическая функция экранного насилия*, „Известия ВГПУ” 2009, nr 8, s. 12–18.

widza, wyostrza mechanizmy rządzące procesem identyfikacji, kompromitując zarazem amerykańską mitologię i kino gatunków”⁸². Przemoc, będąca konsekwencją postmodernistycznego wyczerpania się oryginalnych tematów, traci w wydaniu Tarantino funkcję punktu kulminacyjnego, staje się elementem budującym wrażenie przypadkowości i chaosu, wpisując się w kategorię czarnej komedii, służy też przekształcaniu zdarzeń pozornie odstręczających widza w zabawne⁸³, co – jako rodzaj adaptowanej przez innych reżyserów strategii – bywa określane mianem *tarantinizacji* kina⁸⁴. Dana Polan w swojej książce konfrontuje ów termin z pojęciem *disneyifikacji*, wywodzącym się ze sztucznego świata przesadnej naiwności i czystości, znajdując wspólny mianownik dla obu zjawisk w formie stylistyki zbliżonej do karykatury i wynaturzenia, rządzącymi tymi rzeczywistościami.

Warto mieć świadomość, że nie wszyscy badacze zainteresowani estetyką *Pulp Fiction* wpisują dzieło automatycznie w kontekst postmodernizmu. Część z nich, dostrzegając oczywiste zbieżności z tym nurtem w postaci chociażby „zawieszenia moralności”, mozaikowej kompozycji, wizualnego – nawiązującego do baroku – nadmiaru ponowoczesnej kultury voyeryzmu, autorefleksyjności i hybrydowości, odbiera film jako dzieło poddane jednak logice dążenia do całości, poszukiwania jedności i odniesień do realnej rzeczywistości⁸⁵. Podobnie jak w przypadku przedstawionych wyżej dokonań badawczych, których fokus stanowił poemat Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa–Pietuszki*, nie sposób zaprezentować w tym miejscu wszystkich obszarów interpretacyjnych, oscylujących wokół kultowego filmu Quentina Tarantino. Ze względu na profil dalszych badań komparatystycznych interesującymi mogą jawić się także spostrzeżenia krytyczne, dotyczące, centralnych dla codziennego życia Ameryki, rytuałów jedzenia i picia ukazanych w filmie⁸⁶, próby osadzenia utworu na tle kultury konsumpcyjnej, wychodzące od rozważań Fredrica Jamesona⁸⁷, czy też omówienia specyfiki warsztatu artystycznego Tarantino, którego ważkim elementem jawią się mechanizmy konstruowania „wielopiętrowych pokerowych rozmów”⁸⁸,

⁸² R. Syska, *Współczesność*, w: idem, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 169.

⁸³ Ibidem, s. 158–163.

⁸⁴ D. Polan, *Pulp Fiction*, London 2000, s. 72.

⁸⁵ J. Charyn, *Raised by Wolves. The Turbulent Art and Times of Quentin Tarantino*, New York 2006, s. 94–95.

⁸⁶ J. Dawson, *Quentin Tarantino: The Cinema of Cool*, New York 1995, s. 159.

⁸⁷ R.B.H. Goh, *Shop-Soiled Worlds: Retailing Narratives, Typologies, and Commodity Culture*, „Social Semiotics” 2002, nr 1, Vol. 12, s. 5–25.

⁸⁸ J. Szubrycht, *Jeden mózg, dwie ptacie*, „Polityka” 2012, nr 45 (2882), s. 100–103.

budzących wśród badaczy skojarzenia z dialogami Davida Mameta⁸⁹, Eugene O'Neill'a i filmowym suspensem Alfreda Hitchcocka⁹⁰. Asymilując uwagi zorientowane na dzieło *Pulp Fiction*, można wygenerować obraz całości przedstawiający się jako wielopoziomowe pole ocen skrajnie rozpiętych między przyznawaniem tekstowi statusu *magnus opus* postmodernizmu⁹¹ a kwalifikowaniem go w kategoriach „postmodernistycznego kotła”, „pulpy” czy „sztampy”⁹². Wielość i skrajność komentarzy powinna zostać odczytana jako konieczność dalszej, zaledwie rozpoczętej debaty intelektualnej, motywowanej podwójnie: z jednej strony, wielogłosowością prób interpretacyjnych, skupionych na filmie Tarantino, z drugiej zaś, ujawniającym się dzięki temu potencjałem, tym bardziej obligującym do konfrontacji utworu z pozornie odległym poematem Jerofiejewa.

⁸⁹ D. Sterritt, *Cannes' Top Prize Goes to US-Made „Pulp Fiction”*, „The Christian Science Monitor”, 1994, May 25, s. 16.

⁹⁰ H. Hughes, *Crime Wave: The Filmgoers' Guide to the Great Crime Movies*, London 2006, s. 189–193.

⁹¹ T. Whalen, *Postmodernism, Noir, and the Usual Suspects*, „Literature Film Quarterly” 1999, nr 1, s. 65–73.

⁹² W. Kot, *Grzybnia z patatajcem*, „Wprost” 2007, nr 29, s. 108–109.

ROZDZIAŁ IV

Miasto w montażowej sieci kulturowych asocjacji

Mozna powiedzieć, że losy kina i miasta są ze sobą splecione od samego początku istnienia sztuki filmowej. „Tematycznie film już u swego zarania stale przejawiał fascynację reprezentacją charakterystycznych dla miasta obszarów, stylów życia i odmian ludzkiej kondycji – od *Paryża 1895* roku braci Lumière po *Hong Kong* Johna Woo w 1995 roku”¹. Dynamika miasta, warunkująca życie mieszkańców, i jego przestrzenne zróżnicowanie to także jedne z możliwych poziomów realizacji toposu miasta w literaturze pięknej, w której znajdziemy niedoścignione chyba wizje Petersburga naskicowane literackim piórem Fiodora Dostojewskiego i Nikołaja Gogola. Miasto inspirowało też wielu myślicieli, „poczynając od Waltera Benjamina – poddanego konfrontacji z wywołującymi szok innowacjami nowoczesności, społeczeństwa masowego, przemysłu i reprodukcji mechanicznej – po Jeana Baudrillarda – urzeczonego wszechobecnym blichtrzem ponowoczesności, indywidualizmu, konsumpcji i reprodukcji elektronicznej”². Ramowa kompozycja obu interesujących nas dzieł, *Moskwy–Pietuszek* i *Pulp Fiction*, czytana z perspektywy filozofii montażu Siergieja Eisensteina, uzasadnia konieczność rozpoczęcia dyskusji nad utworami również od analizy obrazu miejskiego pejzażu. Proces jego obserwacji rozpoczyna się już bowiem w momencie zetknięcia się odbiorcy ze wspomnianymi tekstami, ujawniając szerokie spektrum potencjalnych sfer kontekstualizacji.

Wydaje się, że w tak ukierunkowanym oglądzie poematu Jerofiejewa dominować będą: balansowanie między odmiennymi rzeczywistościami – zewnętrzną (kosmos) i wewnętrzną (człowiek), dynamiczne przejścia od

¹ M. Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, przeł. A. Nacher, w: *Miasto w sztuce...*, s. 561.

² Ibidem.

obrazu szczegółu do planu ogólnego, częsta zamiana wrażeń wizualnych przez akustyczne. Czytelnik poznaje głównego bohatera w sytuacji pozornie pozbawionej sensu wędrówki po – wymykającej się topograficznej kontroli – stolicy Rosji. Wieniczka przemieszcza się po śródmieściu Moskwy jak w otchłani, która może wciągnąć człowieka i wyrzucić go w miejscu niepożądanym: „Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись, или с похмелью, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец и как попало – и ни разу не видел Кремля”³. Przestrzeń Kremla, ku któremu Wienia się kieruje, jest nieoswojona i obca⁴, znajome jest jedynie otoczenie Dworca Kurskiego, na który bohater ostatecznie trafia po niespodziewanym nocnym postoju na cudzych schodach w nieznannej klatce schodowej, które są na tyle niecharakterystyczne, że mogłyby przynależać do każdego moskiewskiego budynku, co przywodzi na myśl również asocjacje z umieszczeniem akcji filmu *Pulp Fiction* w Los Angeles, w mieście nieprzytulnym, „przechodnim”, pozbawionym miejsc „udomowionych”⁵.

Można by nazwać je „przestrzenią-jakakolwiek”, określeniem, którym posłużył się Gilles Deleuze w swoim dziele „poświęconym przestrzennej i temporalnej charakterystyce kina *espace quelconque*”, mając na myśli „typ miejsca, przybierający formę centrum handlowego, siedziby korporacji, holu hotelowego, ulicy w centrum miasta czy wreszcie multipleksu [...], gdzie źródło władzy, jej ośrodek, trudno uchwycić”⁶, należałoby definiować go raczej w kategoriach „przepływu”, przepływu informacji czy przepływu motywowanych finansowo ludzi. *Pulp Fiction* to z pewnością film ukazujący typową zabudowę amerykańskiej metropolii i przylegających do niej suburbiów, obrazy wynajmowanych, a więc jak gdyby niczyich kondomi-

³ Wszystkie cytaty z utworu Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa–Pietuszki* w oryginalnej wersji językowej pochodzą z biblioteki internetowej, stąd nie podajemy przy nich numerów stron. Vide B. Ерофеев, *Москва – Пемушук*, [online] <http://www.e-kniga.ru/Erofeev/moskva0.html> [dostęp: 11.06.2013]. Cytaty z dzieła Jerofiejewa w języku polskim pochodzą z wydania: W. Jerofiejew, *Moskwa–Pietuszki*, przeł. A. Drawicz, w: idem, *Dzieła prawie wszystkie*, przeł. A. Drawicz et al., Kraków 2000.

⁴ Więcej na ten temat vide np. A. Dudek, *Droga Krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa, albo Rosja wódką umyta. O powieści „Moskwa–Pietuszki”*, w: *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993, s. 249–265.

⁵ Piszę szerzej na ten temat w mojej publikacji: B. Waligórska-Olejniczak, *The Category of Montage as the Tool to Understand the Grammar of the City in Postmodern Cinema. Representation of the Changing World in “Pulp Fiction”*, „Acta Litteraria Comparativa” 5, Vilnius 2010–2011, p. 229–238.

⁶ Cf. G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, przeł. H. Tomlinson, R. Galeta, Minneapolis 1989, s. 272, cyt. za: M. Shiel, op. cit., s. 579.

niów, moteli, dinerów, klubów nocnych, ulic – gdzie panuje najczęściej bałagan – ukazane zwykle w planie ogólnym, tworzą swoisty katalog zglobalizowanej przestrzeni, powielanej w sposób niemal identyczny w kolejnych wielkich amerykańskich miastach. Bohaterowie („papierowi”, jak nazywa ich często krytyka) do pewnego stopnia są wpisani i określani przez tę przestrzenną matrycę. Moskwa Wieniczki, którą poznajemy na początku utworu, zdaje się być z kolei obszarem uderzającym miejscami „poza orbitą” głównego miejskiego nurtu, podejrzane klatki schodowe czy restauracja o wątpliwej reputacji podkreślają samotność bohatera, który niejako „odstaje” od otoczenia, stawia mu opór także w sensie terytorialnym, lokując się „obok” oficjalnego życia, nie potrafiąc dotrzeć do centralnego dla miasta Kremla⁷.

W obrazie inicjujących poemat peregrynacji uderza zastosowana przez Jerofiejewa perspektywa: w literackim kadrze, przypominającym filmowy plan ogólny, odbiorca obserwuje bohatera postrzegającego samego siebie jak gdyby z boku, jego osoba zostaje zredukowana niemal do cielesnej powłoki, którą trzeba zmuszać do działania: „Все знают – все, кто в беспмятстве попадал в подъезд, а на рассвете выходил из него – все знают, какую тяжесть в сердце пронес я по этим сорока ступеням чужого подъезда и какую тяжесть вынес я на воздух”. W omówionej scenie zastanawia czytelnika nie tylko wyodrębnienie cielesno-duchowych sfer egzystencji Wieniczki, ale również rozszczępienie jego osobowości, przejawiające się w skokowym przechodzeniu między narracją w pierwszej i trzeciej osobie. Relacje bohatera intensyfikuje emocjonalnie pijacki maraton dokładnie rejestrowanych trunków: szklaneczka żubrówki, szklaneczka kolendrówki, dwa kufle żygulowskiego piwa i łyk alb-de deserty prosto z butelki, dwie szklaneczki myśliwskiej i potem „jeszcze coś”. Wypite płyny zdają się odmierzać czas i wprowadzać uspokajający porządek w rzeczywistość Wieniczki, element chaosu i powód do rozpaczki stanowi konstatacja o trunkach skonsumowanych nieświadomie, o których zaświadcza jedynie wydane sześć rubli. Ów brak rejestracji wypitych napojów, „urwany film”, w trakcie którego nastąpiło także „przeniesienie” ciała bohatera w niechciane miejsce, może informować czytelnika, że picie niekontrolowane jest dla Wieniczki piciem zwierzęcym, zwyczajem fizjologii, równoznacznym z zawieszeniem godności ludzkiej, co jest nie do przyjęcia przez jego subtelną naturę.

⁷ Cf. M.A. Перепелкин, „Москва-Петушки”: От окраины к центру, [online] http://vestnik.ssu.samara.ru/articles/335/liter_5.pdf [dostęp: 13.06.2013]; Т. Вельг, „Москва-Петушки” В. Ерофеева. К вопросу о центре в русской литературе, „Studia Slavica” 2005, nr 6, s. 101-106.

Ze sceną tą doskonale rezonuje na zasadzie kontrapunktu obraz kończący poemat, czyli ostatni kadr wbijania ostrego narzędzia w gardło bohatera, zamykający kolistą strukturę utworu, nie ze względu na powrót akcji do Moskwy z nieudanej eskapady Wieniczki do Pietuszek – jak konstatuje większość badaczy – lecz dzięki podobnie zarysowanej wizji zamkniętej przestrzeni klatki schodowej i odnotowanej zmianie stanu świadomości bohatera. Symptom ten może zaświadczać o – przypominającej początkową – dezintegracji osobowości głównej postaci: „Не знаю, но это было последнее, что я запомнил. То есть вот это удивление”. Mimo zawartej w tym stwierdzeniu zapowiedzi cięcia, narracja nie urywa się, w planie zbliżenia widać ręce oprawców oraz klasyczny profil najokrutniejszego z nich. Narzędzie zbrodni nie zostaje jednak do końca zidentyfikowane przez ofiarę, co może świadczyć o zmianie kąta widzenia Jerofiejewowskiej kamery na perspektywę z lotu ptaka bądź o ogromnym strachu bohatera, który wolał na ten czas przytknąć oczy. Mamy wrażenie, że śmierć Wieni następuje jednak na niby, o czym wspomniała również w swym artykule Anna Legeżyńska, staje się jedynie wizją przeżycia doświadczanego przez ból i męczarnie, w którym uderza projekcja obrazu rozplywającej się soczyście czerwonej litery JU („густая, красная буква „ю” распласталась у меня в глазах и задрожала”), przypieczętowana postanowieniem nieodzyskiwania przytomności. Powyższe rozwiązanie kompozycyjne poprzedza wyraźne zwolnienie tempa prezentowanych w utworze obrazów, moment uświadomienia uczucia zdziwienia stanowi pauzę przygotowującą widza do kulminacji akcji. Wizualizacja „rozlewającej się” litery JU gra tutaj rolę eufemizmu krwi, łagodnej metonimii śmierci, doświadczanej z boku, z perspektywy Innego, z pozycji świadka. Zastanawiać może, dlaczego rozlew krwi zastępuje obraz rozmywania się znaku alfabetu, co świadczyć by mogło o przywołaniu myśli o synu w krytycznej chwili bohatera, bądź o sygnalizowaniu paraleli między życiodajną siłą płynu ustrojowego i słowa.

Ewa Nikadem-Malinowska we wspomnianej w poprzednim rozdziale publikacji twierdzi, że wytwarzana przez bohatera rzeczywistość zastępcza, będąca rezultatem obcości świata i alienacji Wieni, rządzi się prawem powtarzalności, które uspokajając, pomaga nie stracić wiary magicznej oraz nadziei na miłość⁸. Przyjmując za Autorką, że stworzony przez bohatera świat jest oparty na wartościach chrześcijańskich, można by postrzegać scenę wbijania szydła w gardło za paralelę momentu *melancholijnego*, przywoływanego przez Julię Kristevą w znanej analizie obrazu *Martwego Chrystusa*

⁸ E. Nikadem-Malinowska, op. cit., s. 120–127.

Holbeina, chwili „rzeczywistej lub wyobrażonej utraty sensu, rzeczywistej lub wyobrażonej beznadziei, rzeczywistego lub wyobrażonego wymazania wartości symbolicznych i samego życia”⁹, która „uruchamia [...] aktywność estetyczną, która triumfuje nad utajoną melancholią, jednocześnie zachowując jej ślad”¹⁰. W tradycji chrześcijańskiej, stanowiącej punkt oparcia dla wspomnianej badaczki, śmierć Chrystusa wiąże się bowiem nie tylko z aspektem ascezy, męczeństwa i ofiary, zakłada także wyzwolenie, oswo-bodzenie oraz wymianę między Zbawcą i wiernymi. Jest momentem aktywizacji, zaproszeniem do identyfikacji i uczestnictwa, co potwierdzałyby w tekście Jerofiejewa wspomniana wyżej pauza – konstatacja zdziwienia – by tym bardziej zintensyfikować moment zadania ciosu i skupić na nim uwagę odbiorcy. W ten sposób – asymilując interpretację Kristevej – można by odczytać wyżej wspomniany kadr jako ujawnienie nowego, głębokiego rytuału, którego sens sprowadzałby się do śmierci starego człowieka i starego ciała, by ustąpić miejsca nowemu. Centrum doświadczenia stanowiłoby więc w tym kontekście ciało duchowe niosące w sobie wiarę w zmartwychwstanie, choć perspektywa, z której czytelnik obserwuje w wyobraźni scenę zamykającą poemat, stawia całość w dwuznacznym świetle, do samego końca można mieć bowiem wątpliwości, czy nie jest to jednak tylko symulakr agonii, kolejny majak umysłu przynależącego do „nieświeżego”, upojonego alkoholem, ciała.

Tę bardziej optymistyczną wersję interpretacyjną potwierdzać by mogła także lokalizacja omawianych tutaj obrazów otwierających i kończących poemat. Brama, w której budzi się Wieniczka, i ta, do której ostatecznie ucieka, tworzą ramę utworu, akcentują moment przejścia, miejsce w doświadczeniu miasta przeprowadzające mieszkańców na „drugą stronę”. Prawem asocjacji przywołać można by w tym kontekście słynne słowa Nietzschego: „w człowieku ważne jest to, że jest mostem, a nie celem: w człowieku można kochać tylko to, co jest w nim przejściem i unicestwieniem”¹¹. W bramie dokonują się jednak w tekście Jerofiejewa najczęściej operacje podejrzane, staje się ona siedliskiem grzechu, „miejscem wspólnoty [...] wyzwolonej od rygorystycznego nadzoru ogólnego ładu [...], wspólnoty grzechu”¹², do której osamotniony Wieniczka nie przynależy. Taka optyka mogłaby prowadzić interpretację motywu przejścia ku tradycjom mitopoe-tyckim i religijnym, w których mitologem drogi funkcjonuje metaforycznie

⁹ J. Kristeva, *Dostojewski: pisarstwo cierpienia i wybaczenia*, w: eadem, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 128–129.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Cyt. za: W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 70.

¹² T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce...*, s. 33.

– jak konstatuje Władimir N. Toporow – jako wartość samej wędrówki, niemierzona osiągnięciem celu, ale samym wstąpieniem, otwarciem drogi¹³. Znaczenie tego rodzaju tułaczki „wiąże się z ekstremalnym wysiłkiem, z ofiarą, z sytuacją *albo – albo*”¹⁴, którym może towarzyszyć wzrastająca złożoność przeżyć, intensyfikacja niebezpieczeństwa oraz nieokreśloność, osiągająca swoje maksimum u kresu drogi. Przeżycia bohatera wpisują się przy tym nierzadko w zamknięty cykl solarny, co w utworze *Moskwa–Pietuszki* znajduje odpowiednik w rozłożeniu akcentów światła i ciemności. Wrażenie narastania trudności i przekształcania się rzeczywistości Wieniczki w chaos budują „ostre cięcia” literackich kadrów, wprowadzające zwykle w świat artystyczny poematu nową postać, co szczególnie może zadziwiać czytelnika w końcowych partiach tekstu, gdzie niespodziewanie pojawiają się niepasujący do otoczenia kamerdyner, sfinks i księżna. Gwałtowne zmiany punktów widzenia, na które odbiorca nie jest przygotowany, występują jednak na przestrzeni całego utworu, co może wskazywać na dominującą w strukturze *Moskwy–Pietuszek* poetykę oniryzmu¹⁵:

Никто сразу и не заметил, как у входа в наше „купе” (назовем его „купе”) выросла фигура женщины в коричневом берете, в жакетке и с черными усиками. Она вся была пьяна, снизу доверху, и берет у нее разъезжался.

Тут слово взяла королева Британии. Она подняла руку и крикнула: – Контролеры! Контролеры!.. – загремело по всему вагону, загремело и взорвалось: „Контролеры!”. Мой рассказ оборвался в самом интереснейшем месте.

...а из кустов жасмина выходит заспанный Тихонов и щурится, от меня и от солнца.

Но мне помешали отдаться потоку. Чуть только я забылся, кто-то ударил меня хвостом по спине. Я вздрогнул и обернулся: передо мною был некто без ног, без хвоста и без головы.

Charakterystyczny montaż z ostrymi cięciami i zmianą punktów widzenia kamery stał się już emblematem stylu filmowego Quentina Taranti-

¹³ Piszę na ten temat także w mojej publikacji: B. Waligórska-Olejniczak, „Czadowy” życiorys bohatera drogi, czyli komparatystyczne spojrzenie na „Moskwę–Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa i „Jak zostałem pisarzem” Andrzeja Stasiuka, „Acta Polono-Ruthenica”, red. W. Piłat, t. XVI, Olsztyn 2011, s. 265–275.

¹⁴ W. Toporow, op. cit., s. 63.

¹⁵ Cf. В.В. Компанец, Н.Ф. Брыкина, *Сновидческие миромоделирование в прозе В.В. Ерофеева*, „Вестник Волгоградского Государственного Университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика” 2009, nr 8, s. 59–67.

no, który dobrze eksponuje początkowa sekwencja *Pulp Fiction*, poprzedzająca odzyskiwanie walizki Marsellusa. Po otwierającej utwór dynamicznej scenie w dinerze, widząc w samochodzie parę zrelaksowanych, rozprawiających o jedzeniu gangsterów, mamy wrażenie, że oglądamy film typu *road movie*, męską wersję *Telmy i Luizy*, a Jules i Vincent wcielają się w postacie bohaterów drogi, definiowanych przez przestrzeń, w której się znajdują lub z którą muszą się zmierzyć. Nie niweczy tych obserwacji uświadomienie faktu, że Tarantino, ubierając posłańców Marsellusa w garnitury, parodiuje tutaj w pewien sposób hollywoodzką konwencję ukrywania w tym kostiumie pracujących *incognito* policjantów, co pozwala domyślić się widzowi, że bohaterowie jadą wprowadzać zasady obowiązującego w ich świecie prawa. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na celową, złą jakość kadrów – częściowo rozmazanych obrazów miasta – przesuających się w tle podczas jazdy samochodem, inspirowaną zapewne – także powszechnie rozpoznawalną – techniką filmową Jean-Luca Godarda, do której Tarantino często w swych filmach nawiązuje. Zastosowanie tego właśnie rozwiązania stawia w centrum rozmawiających bohaterów, z banalnego tematu ich debaty, jakim jest jedzenie, czyniąc niemalże motyw przewodni filmu. Widz przekonana się bowiem później, że w dziele mamy do czynienia ze swoistą intensyfikacją problemu w formie wielopostaciowej irradiacji kwestii konsumpcji. Rozmowę gangsterów tworzą zestawienia ujęć-zbliżeń, prezentujących naprzemiennie interlokutorów, motywowane ich wypowiedziami, bądź obrazy przedstawiające ich obu, zazwyczaj od strony Vincenta, sugerujące jego dominującą pozycję znawcy, bywalca Amsterdamu. Warto odnotować, że umieszczanie obu postaci obok siebie czy naprzeciwko w trakcie konwersacji świadczy o ich jedności, wymiana zdań, mimo niewielkich różnic w poglądach, przebiega pokojowo, w przeciwieństwie do późniejszych kadrów w dinerze po nawróceniu Julesa, kiedy rozłam w poglądach gangsterów realizowany jest przez odrębne ujęcia każdego z nich. W omawianej wyżej, inicjującej dzieło rozmowie, rola Vincenta traci na znaczeniu gdy bohaterowie wysiadają z pojazdu. To Jules kroczy pewnie z przodu, decyduje, kiedy wkroczyć do mieszkania, wykazuje się znajomością faktów z życia żony gangstera o imieniu Mia, mowa ciała Vincenta prezentowana od czasu do czasu w planie ogólnym uderza nonszalanckim krokiem spacerowicza, przyglądającego się otoczeniu ze zdziwieniem dziecka bądź półgłówka.

Swoistą cezurę wyznaczającą zmianę ról bohaterów stanowi kadr wyjmowania broni z bagażnika samochodu, wzmocniony sztafpowym wkładaniem jej za pasek od spodni, poprzedzony – stosowanym często w oma-

wianym filmie – przerywnikiem w postaci ciemnego ekranu, kilkusekundowego zawieszenia akcji. W tym kontekście zaskakuje zmiana kąta widzenia kamery, chwilowa ciemność, po której zaczynamy patrzeć na bohaterów z dołu, co buduje wrażenie, że widz (za sprawą manipulacji reżysera) znajduje się w bagażniku. Zmiana wizualna wzmocniona zostaje zmianą w sferze werbalnej w postaci porzucenia dotychczasowego tematu konwersacji na rzecz rozmowy o żonie szefa. Kadr wyjmowania broni z bagażnika, uznawany przez krytyków za tzw. *signature shot*, czyli firmowe ujęcie Tarantino, wraz z zastosowaną tu elipsą rozpoczynają niejako nowy rozdział, zapowiadają, że pora teraz skupić się na jasno zdefiniowanym celu całej wyprawy. Misja Tarantinowskich gangsterów definiowana jest przez wektor kierunku poziomego i wyraźnie określony punkt kulminacyjny, w przypadku Wieniczki – jak zauważono wyżej – bycie w drodze zdaje się stanowić cel sam w sobie, jego wędrówka ma charakter sferyczny, bowiem przemieszcza się on swobodnie w płaszczyźnie horyzontalnej i wertykalnej, nierzadko poza granicami realnej rzeczywistości.

Diagnozę tę potwierdzają kadry wprowadzające widza w labirynt korytarzy i przejść, prowadzących do ostatecznej destynacji. Odbiorca ma wrażenie, że przebywa tę drogę razem z bohaterami, przysłuchując się ich rozmowie na temat znaczenia masażu stóp. Ta przedłużająca się konwersacja (trwająca w filmie akcji ponad dwie minuty) wprowadzona zostaje za pomocą całej gamy zmieniających się ujęć, od planu ogólnego, ukazującego styl budynku, przestronne lobby, plątaninę odstręczających korytarzy, poprzez kadry w planie pełnym przedstawiające bohaterów otwierających stare drzwi do windy, do zbliżeń detali. Wystarczy wspomnieć chociażby efekt pokazywanych od tyłu „gadających głów” Vincenta i Julesa: gdy ten ostatni stwierdza, że jest jeszcze za wcześnie na rozpoczęcie akcji, kontynuują rozmowę w głębi korytarza. Kamera jednak „nie przesuwa się” spod drzwi, po raz pierwszy obserwuje ich z oddali, co wywołuje wrażenie przypominania im, co powinno stanowić rzeczywisty fokus ich postępowania – konkretny czyn, a nie *small talk* o niczym.

O ile sfera werbalna, z uwagi na mialkość tematu i spokojne tempo wymiany słów, pozwala widzowi zrelaksować się – czemu sprzyjają również uwagi zabarwione ironicznym dowcipem – zamiana planów w sferze wizualnej pobudza zaangażowanie widza, ujawniając przed nim dość szczegółowo warunki socjalne typowego amerykańskiego kondominium, a więc typu budownictwa zamieszkiwanego w większości przez warstwę średnią na dorobku i niższą. Dłuższa toczonych rozmów z pewnością ma na celu uśpienie czujności widza, przy jednoczesnym, subtelnym nadbu-

dowywaniu emocjonalnego napięcia – o czym pisał już niejeden krytyk¹⁶ – co prowadzi do późniejszego rozładowania w trakcie strzelaniny w mieszkaniu. Ekstremalnej kompozycji służy więc w tym wypadku również budowanie efektu polifonii – banalnemu tematowi konwersacji odpowiada banał interioru. Drzwi, winda, lobby, korytarze to w omawianych scenach filmu Tarantino obszary przejścia, które nie otwierają niczego nowego, prowadzą od jednej wizualnie nudnej przestrzeni do kolejnego nieatrakcyjnego obszaru, stanowią dla siebie nawzajem plastyczny pogłos, chociażby pod względem zestawień chromatycznych. Tarantino emanuje tutaj potocznością i codziennością, jak również zadziwiającą ciszą zamieszkiwanego przecież blokowiska, prezentując obraz jednego z miejsc stanowiących element nieprzyjemnego dla człowieka pejzażu amerykańskiego, krajobrazu który – zdaniem Siergieja Eisensteina – stawia człowiekowi opór, nie stanowi z nim jedności. Konstatacji tego waloru służy rosyjskiemu reżyserowi zachwyty nad trafnością sformułowania Fenimore’a Coopera:

[...] Amerykański pejzaż nigdy nie był przyjazny dla białego człowieka. Nigdy. I biały człowiek, prawdopodobnie, nigdzie nie czuł się tak udręczony i samotny, jak właśnie tu, w Ameryce, gdzie sam krajobraz w całym przepychu swej urody wydaje się być przesiąknięty diabelskim szyderstwem i przeciwstawiającym się nam uporem¹⁷.

Kadry pokazujące nieprzytulne kondominium składają się na wielowymiarowy obraz Los Angeles, budowany przez nocne kluby, puste ulice, lombardy, apartamenty mafii, które podkreślają z jednej strony obcość i utratę więzi człowieka z przyrodą, z drugiej zaś, choć są to miejsca wpisane naturalnie w miejski charakter amerykańskich metropolii, wywołują u widza wrażenie sztuczności przedstawianego świata, jawiącego się jako rzeczywistość sfabrykowana, kreowana na zasadzie „kopiuj/wklej” z innych filmów. Mechanizm zaobserwowanej wyżej przypadłości doskonale diagnozuje Jean Baudrillard w książce *Ameryka*:

Kultura nie jest tutaj słodkim lekarstwem, które u nas zażywa się w sakramentalnej przestrzeni duchowej i które ma prawo do specjalnych rubryk w naszych gazetach i umysłach. W Ameryce kultura jest przestrzenią, prędkością, kinem, technologią. I to ona jest autentyczna, jeśli w ogóle można tak o czymś powiedzieć. Kino, prędkość, technika nie są dodatkiem do kultury (to u nas odczuwa się nowoczesność z jej atrybutami jako dołączoną na przyczepkę, heterogeniczną i anachroniczną).

¹⁶ Vide np. M. Sadowska, *Osiem kobiet na szosie...*, s. 62–63; eadem, *Tarantino. Zdolny inaczej...*, s. 63–65.

¹⁷ Cyt. za S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda...*, s. 396.

W Ameryce kino jest prawdziwe, bo cała przestrzeń i styl życia mają charakter filmowy. Rozdarcie, abstrakcja, nad którymi tak bolejemy, tu nie istnieją: życie jest kinem¹⁸.

Głównym narzędziem, służącym do budowania owej sztuczności, jest w *Pulp Fiction* z pewnością montaż, który nazwać by można za Eisensteinem „montażem skaczącym”, a więc obnażonym, „szytym grubymi nićmi”, w odróżnieniu od harmonijnej polifonii niuansów. Tarantino nie ukrywa bowiem – na co zwracaliśmy uwagę już wyżej – ciągle nowych kontrapunktowych kombinacji i gwałtownych zmian kąta widzenia kamery, co rezonuje z zachowaniem postaci i z góry założonymi cechami ich charakterów, stanowiąc o atrakcyjności obrazu. Eisenstein kojarzy podobnie konstruowany montaż z przesadą *komedii dell'arte* i zasadami teatru chińskiego, w którym obowiązują ściśle ograniczenia w doborze postaci, ilościowe limity dotyczące wykorzystywanych motywów czy „odwieczny” zestaw tradycyjnych masek teatralnych¹⁹.

Badacze twórczości Tarantino wiążą upodobanie reżysera – nie stroniącego od karykatury i autoplgiatu – do żonglerki modelowymi postaciami filmowymi, takimi jak żona gangstera, bokser sprzedający walkę czy doznający olśnienia przestępca, z kinofilią autora *Jackie Brown*. Cechą charakterystyczną stylistyki jego filmów jest również wyodrębnianie z owego katalogu postaci par bohaterów, funkcjonujących razem najczęściej na zasadzie opozycji bądź suplementacji. Dla przykładu można wspomnieć tutaj – obok znanej nam już pary gangsterów – zwierzęcego Butcha i przypominającą dziecko Fabienne, Honey Bunny i Pumpkina, Vincenta i Mię, Mię i Marsellusa, Zeda i Maynarda. Zestawienia owe postrzegać można nie tylko przez pryzmat sztampowości utrwalonych w hollywoodzkim kinie motywów, jak komentuje większość krytyków, dwubiegunowość owych złożeń przywołuje na myśl również kluczową dla kultury i literatury pięknej kategorię sobowótora, interpretacja której na interesującym nas gruncie rosyjskim pozwala postrzegać, między innymi dzięki głębi Bachtinowsko-Dostojewowskiego słowa, postacie Raskolnikowa i Swidrygajłowa, Soni i Duni, jako polifoniczne realizacje tej samej postaci, wektory tylko z pozoru odpychających się sił.

Powyższa konstatacja to z konieczności oczywiście zaledwie zarys otwierającego się tutaj szerokiego pola badawczego, w którym należałoby umieścić również bohatera Jerofiejewowskiego poematu, postawa którego rozpatrywana jest przez badaczy również w kontekście sieci uruchamia-

¹⁸ J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 2011, s. 123.

¹⁹ S. Eisenstein, op. cit., s. 330–331.

nych w utworze *Moskwa-Pietuszki* intertekstualnych odniesień. Oprócz wspomnianych w poprzedniej części monografii interpretacji, próbujących uchwycić analogie między Wieniczką a Hamletem, Edypem, Otello etc., postać Wieni mogłaby być także rozpatrywana jako „rozszerzająca się” na innych pasażerów pociągu, których bohater – nie wiadomo z jakich przyczyn – nie zna, choć wszyscy regularnie ponoć podróżują na tej samej trasie. Postmodernistyczny efekt dezintegracji uzyskuje Jerofiejew w części *Wojnowo-Usad*, gdzie protagonista zidentyfikowany zostaje najpierw jako uczeń, który nie odrobił jeszcze lekcji i się mądrzy, następnie miła wędrowniczka i towarzysz starszy lejtnant. Wrażenie rozszczepienia pogłębia też niespodziewana zmiana miejsca akcji od werandy, poprzez pociąg i peron, tak jak gdyby przestrzeń miała władzę nad bohaterem, a nie odwrotnie. Można by skonstatować, że Wiena jako bohater drogi uruchamia podczas swojej wędrówki również szerokie spektrum zakorzenionych w kulturze – przede wszystkim rosyjskiej – konwencji, toposów czy budzących jednoznaczne skojarzenia postaci, że wystarczy wspomnieć tutaj zagadki sfinksa, towarzyszące pielgrzymowi anioły, szatana, odwołania do klasyki literackiej.

Katalog owych odniesień zostaje jednak przewrotnie skomplikowany. Trawestując słowa Eisensteina, można by rzec, że Jerofiejew zapobiega tutaj automatyzacji percepcji, dba o czujne zaangażowanie czytelnika. Oba utwory, *Pulp Fiction* i *Moskwa-Pietuszki*, bazują więc na grze stereotypem, rosyjski zdaje się go przede wszystkim wyśmiewać, kojarząc zabieg z wszelkimi oficjalnymi próbami wmawiania narodowi „poprawnej wersji myślenia”, amerykański zaś czerpie niejako siłę ze stereotypu jako atrakcyjnego, „oswojonego” obszaru kultury zabawy. Stąd źródłem humoru są w Jerofiejewowskim poemacie bardzo często funkcjonujące na zasadzie zaskakującego kontrpunktu zderzenia „świętości narodowych” z bolesną prozą życia, zastępowanie obrazu *sacrum* szokiem *profanum*. W rozdziale *Jesino-Friaziewo* odnajdujemy na przykład zestaw postaci znanych z encyklopedii literatury czy kultury, jednak ich dokonania są oceniane przez pryzmat alkoholowych „wyskoków” i fanaberii. Odbiorca dowiaduje się między innymi, że Kuprin i Gorki nigdy nie trzeźwieli, Czechow mógł umrzeć spokojnie dopiero po wypiciu szampana, Gogol pił ze specjalnego różowego kielicha, Modest Musorgski, znaleziony w rynsztoku przez Rimskiego-Korsakowa, nie był w stanie pisać swojej opery *Chowańszczyzna*, jeśli nie strzelił sobie klina. „Все ценные люди России, все нужные ей люди – все пили, как свиньи. А лишние, бестолковые – нет, не пили. Евгений Онегин в гостях у Лариных и выпил-то всего-навсего брусничной воды, и то его понос пробрал”. Można by powiedzieć, że Jerofiejew stosuje tutaj chwyt określony przez Eisensteina jako *chassé-croisé*, w tańcu polegający na

zamianie miejsc partnerów, który przełożony na język literackiego czy filmowego obrazu jawi się jako zamiana wysokiego przez niskie. Wulgarnie „chlania jak świnię” stanowi bowiem formę twórczej egzystencji i czerpania inspiracji, odrzucenie tego sposobu bytowania skutkuje najbardziej prymitywnymi przypadłościami ciała, biegunka oznacza bowiem powrót do niedojrzałości układu pokarmowego, „bezradności” całego organizmu, motywowanej zazwyczaj trywialną przyczyną. Adaptacja wspomnianej figury tanecznej należy bodaj do ulubionych sposobów obrazowania Jerofiejewa, wzmacnianych przy tym przez zestawienia dużej liczby nazwisk, zjawisk bądź rzeczy, układanych od najbardziej obojętnych do nacechowanych coraz większą amplitudą emocjonalną. We wspomnianym wyżej rozdziale rozmowa przechodzi zatem od bruderszaftu pijących pasażerów – i analogii między ich cmokaniami a etiudą c-moll Franza Liszta oraz czerwieniejących u Bunina rudzielców – do omówionych już szczegółów fizjologii Puszkiniowskiego bohatera.

Nazwisko największego rosyjskiego pisarza pojawia się zresztą w utworze wielokrotnie, między innymi w przypominającym dziecięcą wyliczankę refrenie kobiety w berecie: „Пушкин – Евтюшкин – томил – раздавался”. „Раздавался – томил – Евтюшкин – Пушкин”. А потом опять: „Пушкин – Евтюшкин...”, pojawiającym się w jej opowiadaniu w kontekście przedlub *postcoitus*. Kompozycja owych efektów dźwiękowych „wystawia na śmiech” opowiadanie bohaterki, do rangi patosu wynosi miernotę, uświadamiając czytelnikowi, że wielkość od śmieszności – szczególnie w ówczesnej rzeczywistości radzieckiej – dzieli tylko jeden krok. Niedorzeczne pytania kobiety: „А кто за тебя детишек будет воспитывать? Пушкин, что ли?” zbliżają relację poszkodowanej do absurdu, powodują, że czytelnik – podobnie jak ma to miejsce podczas projekcji filmów Tarantino – nie wie, czy powinien się śmiać, czy raczej płakać, tym bardziej, że sama uczestniczka wydarzeń zaraz po relacji o wybitych zębach konstatuje: „Дело к обмороку, милый. Налей-ка еще чуток...”, co harmonizuje z salwą śmiechu słuchaczy. Następująca dalej płynna, niemal automatyczna, zmiana tematu na życie na Syberii świadczy o tym, że doszło jednak do rozładowania nagromadzonego w trakcie relacji kobiety napięcia. Gra słów Puszkina-Jewtuszkina w przytoczonej scenie odbija się echem w innych, podobnych zamianach „osobowych” w utworze, wystarczy wspomnieć epizod z Olgą Erdeli czy jedzących kasztany Louisa Aragona i Elzę Triolet, których zastępuje nagle Jean-Paul Sartre i Simone de Beauvoir.

Paralełę stylu, nazwanego przez Davida Bromwicha mianem *tarantini-zacji* kina, mogłaby stanowić próba zaskoczenia odbiorcy poematu niespodziewanym wprowadzeniem obrazu Maksyma Gorkiego w białych

spodniach – z których sterczą mu włochate nogi – podczas dyskusji bohaterów na temat wymiany butelek i wydawania reszty. Chwył ten przypomina w pewien sposób metodę twórcy *Kill Billa*, który upojonego piosenką *Girl, you will be a woman soon* widza bombarduje obrazem ciała promieniującej wcześniej seksapilem bohaterki, umazanej w fizjologicznych wydzielinach. W poemacie Jerofiejewa prowadzone na poważnie rozważania na temat złych i dobrych kobiet, skorelowane z problemem złych i dobrych butelek, zastępuje nagle wizja wyspy Capri, „anulująca” niejako obraz sprzedawcy sklepu monopolowego, a przed czytelnikiem jawi się nieliczący z utrwalonym obrazem szanowanego pisarza Gorki:

– Эх, Максим Горький, Максим же ты Горький, сдуру или спьяну сморозил ты такое на своем Капри? Тебе хорошо – ты там будешь жрать свои агавы, а мне чего жрать? – Публика смеялась.

А внучок верещал: „и-и-и-и, какие агавы, какие хорошие Капри...”

– А плохая баба? – сказал декабрист. – Разве не нужна бывает и плохая баба?

Szacunek i wielkość zastępuje tutaj posądzenie o pijaństwo i głupotę, *profanum* ponownie zamienia *sacrum* w obrazie klasyka, w pamięci utrwalone zostają na dłużej agawy i nazwa wyspy. Można się zgodzić ze zdaniem krytyków, że stosowanie tego typu narzędzi stylistycznych, które postrzegamy jako celowy zabieg prowadzący do osiągnięcia Eisensteinowskiej ekstazy, czyli „wychodzenia dzieła z siebie” poprzez zamianę kategorii w jej przeciwieństwo, służy tutaj sprowokowaniu odbiorcy do wyjścia poza ograniczone, skonwencjonalizowane przez system myślenie o literaturze, ma na celu „odświeżenie” i przetasowanie „zakorzenionych” w umysłach szablonów. Temat ten w innym wariantcie, zbliżając miejscami kompozycję utworu do struktury fugi, powraca także zaledwie kilka stron dalej, w relacji Wieniczki z podróży do Stanów Zjednoczonych, zakończonej nostalgicznym wspomnieniem:

Если будешь в Штатах – помни главное: не забывай родину и доброту ее не забывай. Максим Горький не только о бабах писал, он писал и о родине. Ты помнишь, что он писал?...

– Как же... Помню... – и все выпитое выливалось у него из синих глаз, – помню: „мы с бабушкой уходили все дальше в лес...”

– Да разве ж это про родину, Митрич? – осоловело сердился черноусый. – Это про бабушку, а совсем не про родину!.. И Митрич снова заплакал...

Tutaj również nazwisko pisarza pojawia się w absurdalnym, dwuznacznym kontekście, rezonując z groteskową wizją życia w Ameryce,

gdzie „свобода так и остается призраком на этом континенте скорби, и они к этому так привыкли, что почти не замечают”. „В мире пропагандных фикций и рекламных вывертов – откуда столько самодовольства” zadziwia doskonały apetyt, skoro ludzie to „игрушки идеологов монополий, марионетки пушечных королей”. Zakończenie relacji o egzystencji za oceanem kolejnym, paradoksalnym refrenem o Gorkim powoduje, że całość należy czytać z ironicznym dystansem, dopatrując się w przedstawionym opisie nie tylko przypisania Amerykanom własnych braków i tęsknot, ale również podważenia zasady kanonizacji literatury i obiektywnego wartościowania. Nie można zgodzić się z interpretacjami, których autorzy upatrują w omawianym fragmencie wyłącznie krytykę Zachodu i gloryfikację szerokiej „duszy rosyjskiej”, sprowadzając cywilizację zachodnią do obrazu pustki, materializmu czy „tekturowej” kultury. Jerofiejew czerpał informacje o Zachodzie najprawdopodobniej z tych samych propagandowych źródeł, co reszta społeczeństwa, stąd wizję tę, świadomie zmontowaną z prześmiewczym komentarzem dotyczącym Gorkiego, należałoby raczej zestawiać ze zjawiskami „postmodernizacji” współczesnej kultury i ogłoszonym przez Jeana-François Lyotarda brakiem stabilnego oparcia w teoriach „wielkich narracji”, relatywizmem i niemożnością odróżnienia tego, co właściwe od tego, co ułomne²⁰.

Apoteoza wariantowości dyskursów, widoczna we współczesnej praktyce artystycznej, uzasadniana jest przez filozoficzne zaplecze postmodernizmu – dekonstrukcję, która, podważając przekonanie o obecności określonego źródła znaczenia, kwestionuje ideę „właściwego odczytania” tekstu. W dziedzinie interpretacji panuje całkowita dowolność – wszystkie „nieodczytania” są bowiem równoważne, a jedynym kryterium ich oceny jest przyjemność odczuwana przez interpretatora²¹.

Wydaje się, że wprowadzanie do poematu zaskakujących skojarzeń i dalekich od przyjętego schematu myślenia kontekstów, uzyskiwane w dużej mierze przez zamianę *sacrum* przez „pulpę”, służy swoistemu wyzwaniu odbiorcy, powoduje, że nie może on rozsiąść się wygodnie w fotelu i ulokować się w pozycji sprzyjającego samozadowoleniu zdystansowania. Dezintegracja i chaos bombardujących odbiorcę kontrastowych zestawień obrazów ma z pewnością „dotknąć czytelnika do bólu”, a balansowanie między rzeczywistościami, lokującymi się gdzieś na styku komizmu i tragi-

²⁰ J.F. Lyotard, *Kondycja postmodernistyczna*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9.

²¹ K. Klejsa, *Granie na ekranie. Problemy odbioru gry komputerowej*, „Studia Filmoznawcze” 2000, nr 21, s. 182.

zmu spowodować, że w kreowanym przez Jerofiejewa świecie artystycznym jako dominantę zaczynamy postrzegać nachylenie w stronę świata sztucznego, wyobrażonego, płynnie przelewającego się między tym, co znane i nieznanne, namacalne i nienamacalne.

W kontekst ten wpisuje się także motyw anielskości, wzmocniony przez wątek milczącego, obojętnego na los człowieka, Boga. Anioły pojawiają się w poemacie kilkakrotnie, na początku zostają rozpoznane przez Wienickę po cichym i bardzo czułym śpiewie, gdy walczy z opanowującymi go mdłościami, przyłgnąwszy do kolumny. W ujęciu spotkania uderza powtarzalność (w rozmaitych gramatycznych wariantach) słów: cichuteńko, czuły, milczenie czy śpiew, towarzyszące pocieszaniu przybitego brakiem alkoholu bohatera. O zniknięciu aniołów nie ma w utworze mowy, można więc założyć, że w tle towarzyszą stale Wieni, ujawniając się, gdy ten siarczyście przeklina, przedstawivszy relację z wprowadzonych harmonogramów pracy:

- Фффу!
- Кто сказал „фффу”? Это вы, ангелы, сказали „фффу!”?
- Да, это мы сказали. Фффу, Веня, как ты ругаешься!

Zdzieciniały sposób wypowiedzi aniołów rezonuje tutaj z dziecięcą wiarą w Anioła Stróża, który czuwając, może skarcić nieposłuszne dziecko. Sytuacja wygląda podobnie na trasie *Sałykowska-Kuczyno*, gdzie anioły nazywają Wienię „бедный мальчик”, choć przedstawia on wizję spotkania z ukochaną w Pietuszkach zdecydowanie z perspektywy człowieka dojrzałego: „я буду с утра пастись между лилиями, а вот уж завтра...”. Obiecawszy bohaterowi, że odleca, gdy pierwszy raz się uśmiechnie, zjawiają się dopiero w zakończeniu utworu, a ich przerażający śmiech przyrównany zostaje do śmiechu dzieci dokonujących zbezczeszczenia zwłok przejechanego przez pociąg człowieka. Do tej chwili odczuwalny jest brak posłańców Bożych, zwłaszcza w chwilach samotności bohatera.

Opisane tutaj cztery momenty obcowania Wieni z aniołami uderzają przede wszystkim kompozycją efektów dźwiękowych, odczuwalne jest narastanie napięcia w obrazach tych spotkań, przejawiające się przechodzeniem od subtelnych półtonów i szeptów pierwszej rozmowy do finalnego *crescendo* w postaci drażniącego uszy śmiechu. Dysonans akustyczny znajduje swą paralelę w turpistycznej wizualizacji palącego niedopałek kadłuba. Aniołów nie widzimy, ale ujawniają się one w planie dźwięków, który w zakończeniu funkcjonuje wymiennie z obrazem, stanowiąc swoistą kulminację powtarzanego w różnych wariantach tematu. Można by powie-

dzień, że Jerofiejewowskie anioły zostają „wydziedziczone” z nadanych im wcześniej znaczeń, przestają reprezentować świat, kształtowany dotychczas przez mity religijne i kulturowe, odarte są z naturalnego wdzięku, do którego przywykł czytelnik, oraz wzniosłości²². Dominantami w ich przedstawieniu stają się desakralizacja, marionetkowość i sztuczność, wynikające z uwolnienia od metafizyczności i związków z transcendencją, co pozwala lokować wizje Jerofiejewa blisko miejskich aniołów w tekstach futurystów i mechanizmów groteski, dla której – zdaniem Michała Głowińskiego – „najważniejsza jest część burząca. Groteska przejmuje elementy należące do aprobowanej lub narzucanej świadomości społecznej, jednakże separuje je od kontekstu, w którym one występują: zachowując części składowe, burzy całości. Przejęty element traci swoje tradycyjne znaczenie, staje się problematyczny, ukazuje się w nowym świetle”²³. Obraz aniołów w zakończeniu poematu *Moskwa–Pietuszki* zostaje zdegradowany i strywializowany, to, co idealne i duchowe, zostaje przetransponowane na prymitywne, pozbawiony tajemnicy język materii, służący tworzeniu mitologii cywilizacyjnej, nacechowanej wertykalną opozycją góra–dół. Niezwykle celną wydaje się w tym kontekście diagnoza Marii Tarnogórskiej: „Świat ludzki stał się przy tym na tyle skomplikowany, iż przekracza możliwości pojmowania istot anielskich. Przestrzeń wielkiego miasta bywa terenem nieprzyjaznym dla niebiańskich przybyszów, a wymykająca się ich dotychczasowej wiedzy groźna psychologia tłumu czyni misję na ziemi zajęciem groteskowo bezcelowym”²⁴. Motyw anielskości śledzony z perspektywy filozofii montażu Siergieja Eisensteina nie mieści się jednak w kategoriach podszytego nonsensem groteskowego żartu czy bufonady, stanowi raczej formę „gorzkiej i bolesnej” groteski, estetycznego skandalu, obnażającego świat bez metafizyki, bluźnierczą wersję istnienia. W takiej katastroficznej wizji postmodernistycznej rzeczywistości „paradoksalnie więc szatan staje się jedynym sojusznikiem Boga, zaświadcującym o Jego istnieniu”²⁵.

W przedstawionym obrazie świata uderza element antymetafizycznego wynaturzenia, który stanowi także dominantę sfery zachowań bohaterów kreowanych przez Tarantino w *Pulp Fiction*. Dana Polan uważa, że przejaśkrawienie ich sylwetek i sztuczność przedstawianej rzeczywistości – a nie

²² Cf. M. Tarnogórska, *Od „anielskiego chama” do „bezrobotnego Lucyfera”*. Przyczynek do teorii futurystycznej groteski, w: *Anioł w literaturze i kulturze*, red. J. Ługowska, t. II, Wrocław 2005, s. 161.

²³ M. Głowiński, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabole. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 155.

²⁴ M. Tarnogórska, op. cit., s. 166.

²⁵ Ibidem, s. 170.

typowość prezentowanych przestrzeni – decydują o sile i oryginalności obrazu Tarantino, który – zdaniem krytyka – mógłby stanowić anatemię dla Disneyowskiej ideologii, przeciwległy biegun dla świata przesadnie pięknego i nieskazitelnie czystego²⁶. Podobnie jak „cukierkowy” Disneyland reprezentuje przetworzoną i wyidealizowaną wersję rzeczywistości, w której żyjemy, prezentowane obszary życia codziennego Ameryki również zostają wyjęte z kontekstu, toczy się w nich dziwne, nieodpowiadające tym lokalizacjom życie, poddane specyficznym prawom. Wystarczy wspomnieć chociażby spokojną restaurację, w której nagle dochodzi do napadu, lombard przemieniający się w jaskinię sdomachistycznej perwersji, blokowiska ukrywające tajemnice gangsterskich pojedynków, samochód, w którym przypadkowo wystrzeliwuje broń czy typowe podmiejskie domy, będące miejscami handlu narkotykami. Kreacji owej alternatywnej rzeczywistości służy wspomniana już wyżej fascynacja reżysera zmianami prędkości narracji, częste i gwałtowne zmiany punktów widzenia kamery, rezultatem których jest emocjonalny *roller-coaster* widza, nagle przechodzenie od jednego skrajnego nastroju do zupełnie odmiennego. Chwilami współczesny widz, obcujący na co dzień z obrazem cyfrowym, może odnieść wrażenie, że sceneria zmienia się jak za dotknięciem komputerowej myszki pozwalającej przyglądać się wyświetlanej na ekranie przestrzeni (na zasadzie przeglądarki *Google Maps*) z dołu i z góry, obserwować pomieszczenie bądź obiekt w planie pełnym, by nagle gwałtownie zbliżyć się do interesującego szczegółu, a potem, zaledwie po kilku sekundach, zajrzeć, czy nie ma jakiegoś ciekawego przedmiotu również z boku. Strategia ta zdaje się służyć odrealnieniu przedstawianej rzeczywistości, sprzyja zamazywaniu granic między realnością a snem, co znajduje swoją paralelę również w poemacie Jerofiejewa, chociażby w relacji Wieni z rzekomo odbytej podróży do Francji, zadziwiającej czytelnika łatwością jakby „lotnego” przemieszczania się bohatera od linii Maginota do Sorbony, katedry Notre Dame i Pól Elizejskich. W obrazie tym zwracają także uwagę pojawiające się nagle zbliżenia kasztanów, wieży Eiffla, patrzącego przez lornetkę generała de Gaulle’a czy mieszkańców przemieszczających się od burdelu do kliniki. Szybkie pokonywanie dystansu przestrzennego przez Wienię buduje tutaj wrażenie irreality, operowanie zaś typową trasą zwiedzania Paryża służy raczej ukazaniu absurdu powszechnego myślenia stereotypami, zostaje wykorzystane jako pretekst do obnażenia pustki języka propagandy, wyśmiewanego w składanym przez bohatera dziele *Стервозность как высшая и последняя*

²⁶ D. Polan, op. cit., s. 72.

стадия блядовитости, podważającym zasady obowiązujących w druku konwencji.

Szablon i zakodowane w umyśle widza rozwiązania filmowe, a nawet teatralne czy literackie, gloryfikują niemalże dzieło Tarantino, traktowane przez niektórych jako archiwum przetworzonych przez reżysera gatunków, przez innych za to samo zresztą krytykowane. Motywująca ogląd problemu filozofia montażu Siergieja Eisensteina nakierowuje interpretację w stronę rozwiązań stosowanych w cieszących się obecnie coraz większą popularnością komiksach, opierających się w świadomy sposób na przerysowaniu lub skarykaturowaniu wizerunków postaci czy sposobów prowadzenia narracji w innych sztukach fabularnych²⁷. Intuicja badawcza podpowiada, by zwrócić uwagę w tym kontekście na przejaskrawione sylwetki Tarantinowskich bohaterów, epatujące widza uproszczeniem rysów psychologicznych oraz związane z nimi rozwiązania fabularne i przestrzenne, pozwalające zbliżyć świat artystyczny dzieła do rzeczywistości baśniowej lub mitycznej.

Postrzeganiu filmu jako przykładu tzw. *sequential art*, zgodnie z określeniem Willego Eisnera²⁸, czyli historii ułożonej „w pasek”, ukazującej sekwencje zdarzeń w trakcie ich rozwoju, służy w filmie Tarantino spożytkowanie „czarnych ekranów”, chwilowych przerw, zakłóceń w biegu filmu, po których następuje zazwyczaj zmiana *decorum*, co nawiązuje również do zastosowań kurtyny teatralnej, umożliwiającej przemieszczenie aktora lub zmianę scenografii. Jedno z ciekawszych zastosowań tego chwytu obserwujemy na początku filmu, gdy Vincent i Jules wchodzą do mieszkania, w którym mają rozprawić się z wykonawcami nieudanej akcji. Najpierw widzimy wspomniany duet od tyłu przed drzwiami, następnie – po „czarnym ekranie” – kamera jest już w środku, o czym świadczy zbliżenie na otwierającą zamek rękę nieznanego jeszcze bohatera i zamykanie drzwi od środka. Wymowę teatralnej zmiany dekoracji zyskuje również zastosowanie podobnego rozwiązania po zmysłowym twiście Vincenta i Mii, przenoszącego widza z powrotem do rezydencji żony gangstera. W obu przypadkach czarny ekran, pełniący funkcję pauzy-elipsy, nie tylko wprowadza inną

²⁷ Pojęcie ‘komiks’ rozumiane jest dzisiaj bardzo różnie. Niektórzy badacze za komiks uznają „każdy niemal ciąg obrazków powstałych jako rezultat pracy rysownika, malarza lub grafika, na różne sposoby łączony z przytoczeniami wypowiedzi postaci i ze słownym tekstem narracyjnym”. Komiksem nazywa się też czasem „szereg obrazków pozbawionych jakiegokolwiek komentarza, lecz tworzących spójny przekaz o charakterze fabularnym”. W niniejszej monografii skłaniamy się ku bardziej metaforycznej interpretacji, o której mówi Jerzy Szyłak w książce *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, gdzie termin ten służy nazwaniu specyficznego sposobu kreacji świata przedstawionego i składaniu relacji z zachodzących w nim zjawisk. Vide J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999, s. 11.

²⁸ J. Szyłak, op. cit., s. 14.

scenerię, zapowiada też zmianę nastroju towarzyszącego mającym nastąpić wydarzeniom, do której prowadzi gradacja kolejnych, prowadzących ostatecznie do kulminacji wypadków. Zauważalna jest przy tym analogia w sposobie montowania ujęć umieszczonych pomiędzy „czarnym kadrem” a obrazem o najwyższej emocjonalnej temperaturze (czyli strzelaniną w mieszkaniu i wizją leżącej nieruchomo Mii). W pierwszej historii kamera „skacze” między ujęciami prowizorycznie urządzonego mieszkania, zbliżeniami jedzenia i śmiertelnie przerażonych mężczyzn, zaskoczonych wejściem gangsterów. Suspens uzyskiwany jest w tym wypadku przez przedłużające się rozważania o preferencjach żywieniowych interlokutorów i powrót do rozmowy o Amsterdamie, dla których wizualny i akustyczny dysonans stanowi oddany jak gdyby przypadkiem strzał w leżącego mężczyznę i zrytmizowane z tym gwałtowne przewrócenie stołu. Sekwencja stanowi więc szereg połączonych łańcuchowo obrazów prowadzących do rozładowania, którym odpowiadać by mógł montaż drugiego, przywołanego tutaj ciągu zdarzeń, gdzie środkiem służącym do uzyskania finalnej emocjonalnej ekstazy jest zamiana narastających efektów dźwiękowych (transowy niemal taniec podekscytowanej atmosferą wieczoru Mii i zwalnający tempo monolog Vincenta przed lustrem) w odrażający wizualnie obraz.

Wydaje się, że przywołane tutaj przykłady szeregów ujęć, składających się na zamkniętą fabularną sekwencję, budują specyficzny, skonwencjonalizowany język przekazu Quentina Tarantino, opierający się na rozpoznawalnej dla stylu reżysera manipulacji oczekiwaniami widza, by w konsekwencji poddać proces odbioru – nakierowanej na efekt końcowy – automatyzacji, uzyskać spodziewany efekt, najczęściej szoku bądź śmiechu. Przypomina to w pewnym sensie sposób myślenia o montażu Andrieja Tarkowskiego – o którym była mowa w poprzednim rozdziale – pracującego zawsze z myślą o uzyskaniu finalnej, założonej z góry reakcji widza, motywuje jednak również, by zauważyć analogie między stosowanymi w *Pulp Fiction* sposobami komunikowania a konwencjami przekazywania znaczeń za pomocą obrazów, stosowanymi w komiksach:

Każdy komiks od początku istnienia gatunku można określić jako komunikat zawierający informacje o tym, jak należy go odbierać we właściwy sposób. Ogół produkcji komiksowej był przy tym ukierunkowany (i nadal jest) na to, by ułatwiać ów odbiór. To czyniło z komiksowego kadru „obraz obrazu” i sprzyjało postrzeganiu nieoryginalności jako strukturalnej cechy tej sztuki, lokującej się na obszarze kultury masowej. Eksperymenty z narracją wizualną odnaleźć można w wielu dawnych komiksach – u Cliffa Sterretta, George’a Herrimana, Milтона Caniffa. [...] W latach

sześćdziesiątych zasadniczym dążeniem autorów komiksów była zmiana i wzbogacenie zasad zestawiania kadrów. Dla przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych najistotniejsze jest modyfikowanie znaczenia obrazów przez umieszczanie ich w nieoczekiwanych kontekstach, co prowadzi do zrywania z dotychczas stosowanymi regułami łączenia i definiowaniem nowych. Często tworzy się definicje obowiązujące w obrębie jednego dzieła²⁹.

Ujęcia i plany w filmie i komiksie stosuje się na podobnych zasadach, wiadomo jednakże, że narzędzia tego drugiego sposobu wypowiedzi wspierane są dodatkowo przez zestaw środków specyficznych tylko dla tego gatunku, takich jak dymki, pozwalające przytaczać wypowiedzi i myśli postaci, różne rodzaje ramek, onomatopeje i rozmaite odmiany liternictwa czy tak zwane *speed lines*, sygnalizujące ruch czy szybkość poruszania się bohaterów³⁰. Głównym mottem dokonań reżyserskich Tarantino wydaje się również – podobnie jak w przypadku autorów komiksów przełomu lat 80 i 90. – „modyfikowanie znaczenia obrazów przez umieszczanie ich w nieoczekiwanych kontekstach”, bezpośrednim nawiązaniem do wspomnianego tutaj gatunku jawi się zaś scena przed wejściem do restauracji Jack Rabbit Slim’s, w której widzimy zbliżenie siedzących obok siebie w samochodzie Vincenta i Mii. Bohaterka odpowiada na niechęć kompana, by wejść do wybranego przez nią lokalu uwagą, że nie powinien być starym nudziarzem. Użyte przez nią w tym kontekście słowo *square* oznacza w języku angielskim oprócz nudziarza i osoby o ograniczonych horyzontach intelektualnych również kwadrat, co zostaje zilustrowane przez wykonany w powietrzu gest Mii, czyli rysowanie wspomnianej figury geometrycznej, widocznej dla widza jako pojawiające się wykropkowane linie w kształcie kwadratu, które znikają następnie jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Gra słów zamienia się więc w tym ujęciu w dosłowną wizualizację na ekranie, co powoduje zatarcie granicy między światem fantazji i wyobrażeń powstających w umyśle a tym, co dzieje się w planie fabularnym. Wygląd wprowadzonej animacji nawiązuje też do kształtu komiksowej ramki – kiedyś obowiązkowej zasady kodyfikowania rysunku komiksowego, w którym każdy ze składników musiał być obrysowywany konturem, pozbawiany światłocienia i maksymalnie odrealniany – powodując, że odbiorca widzi obraz w obrazie, uświadamia sobie, że w filmie świat nierealny staje się rzeczywistością bliską, obecną niemal na wyciągnięcie ręki.

²⁹ Idem, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 53–54.

³⁰ Vide np. W. Eisler, *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, New York 2008.

Temat zacierania granic między rzeczywistościami, wprowadzany między innymi przez adaptację chwytów znanych z filmów rysunkowych, funkcjonuje w *Pulp Fiction* na zasadach lejtmotywu, w różnych wariantach przypomina o sobie na przestrzeni całego dzieła. Plastyczną rytmizację omówionego wyżej ujęcia Vincent-Mia wydaje się stanowić podróż Butcha po wygranej walce z Esmereldą w roli taksówkarza, filmowana w podobnej manierze, czyli z zastosowaniem półzblżeń konwersujących w samochodzie kobiety i mężczyzny. Już samo imię kierującej pojazdem budzi skojarzenia z baśniową krainą czarów, atmosferę tajemnicy buduje uwypuklenie jej egzotycznej urody i akcentu, wzmocnione budzącą dreszcz fascynacją faktem zabicia przeciwnika przez boksera. Ujęcie to jest przykładem jednego z wielu obrazów podróży, przenoszącej bohatera w inny, efemeryczny wymiar rzeczywistości (tutaj konkretnie z brudnego świata mafii ku bezpiecznemu azyłowi u boku potulnej Fabienne), w których nienaturalność wojażu kreuje Tarantino za pomocą celowo sztucznych, rozmazanych lub niedoskonałych ujęć miasta, pojawiających się w tle podczas jazdy. Podobny montażowy zabieg można zaobserwować w szalonej nocnej podróży Vincenta po przedawkowaniu używek przez Mię czy wcześniejszej, fantastycznej wizji unoszenia się samochodu w zaświatach, rezultatu zażycia narkotyków przez opiekuna żony Marsellusa.

Atmosferę desperackiej jazdy Vincenta, walczącego nie tylko o życie Mii, ale przede wszystkim chyba o uratowanie własnej skóry, oddaje doskonale nie tylko stylizowane na gangsterski pościg prowadzenie samochodu i zbliżenia dzwoniącego w panice po pomoc bohatera, ale również kontrast z reakcją Lance'a, ubranego jak zwykle w swój roboczy szlafrok. Wydłużone ujęcia obojętnego na drażniący dźwięk telefonu dealera, jedzącego w środku nocy owsiankę przy akompaniamencie jazgoczącej telewizyjnej kreskówki, wzmocnione zostają przez zdjęcia palącej spokojnie fajkę wodną przyjaciółki jego żony. Sekwencja ta stanowi kontrpunkt dla przebiegającej równolegle podróży nieobliczalnego Vincenta, w komiczny sposób – wbrew powadze sytuacji – pokazuje absurd zdominowanego przez chaos „królestwa” Lance'a, w którym obowiązuje zawieszenie zasad typowej codzienności na rzecz świata przypominającego rzeczywistość filmów animowanych. Punktem rozładowania napięcia staje się w tym fragmencie filmu odgłos uderzenia samochodu Vincenta, który wjechał w dom dealera – widz ma jeszcze bowiem świeżo w pamięci zapowiedź zemsty bohatera, obiecanej sprawcom kilku rys na jego wozie – chwyt znany z komedii slapstickowych, stosowany tutaj na zasadzie rymu z obrazem wkładanej komuś na głowę klatki, rodzajem dowcipu pojawiającego się na ekranie oglądane go wcześniej przez dealera telewizora.

Aspekt sztuczności świata prezentowanego w obrazach *Pulp Fiction* kreują też rozwiązania budujące wrażenie „zmartwychwstania” bohaterów, czyli powracającego – za sprawą zaburzenia chronologii filmu – zabitego wcześniej Vincenta, czy „powstającego z martwych” Marsellusa, dzięki powrotowi do ujęć bohatera po wprowadzeniu innej frazy montażowej. Znaczące pod tym względem są także stosunkowo długie ujęcia pojawiającej się od czasu do czasu zawartości walizki, dokonywane jak gdyby z punktu widzenia bohatera stojącego poza ekranem, którym towarzyszy „wytrzeszcz” oczu świadków wydarzenia i gwałtowane cięcie, poprzedzające moment dotarcia kamery do obiektu wejrzeń, pozostawiające za każdym razem odbiorcę w stanie niezaspokojenia. Stosowanie powyższych technik spina klamrą film Tarantino i stylistykę kina kreowanego przez George’a Lucasa w *Gwiezdnym wojnach* czy klasyce *science-fiction* w postaci *E. T.*, *Parku jurajskiego* czy *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* Stevena Spielberga, spoiwem jawi się z pewnością odkrywanie i fascynacja magicznym światem, którego można doświadczyć.

Choć *Pulp Fiction* lokowany jest przez krytyków w obrębie bliskiego miejskiemu realizmowi kina *noir*, wielu badaczy poszerza tę klasyfikację właśnie o aspekt gatunków i form filmowych skoncentrowanych wokół tworzenia światów wyobrażonych i sztucznych. Amanda Lipman nazywa specyfikę Tarantinowskiej poetyki mianem *neo-cartoon*, czyli nowej odmiany filmu animowanego zdominowanego przez dużą ilość zbliżeń równoważonych przez gwałtownie cięte ujęcia, w rezultacie których otrzymujemy obraz zamkniętego, linearnie skonstruowanego świata uderzającego bogactwem przerysowanych, bliskich karykaturze, postaci. Zdaniem krytyka, ostre kąty ujęć i śmiała kompozycja zdjęć wraz z wyrazistymi kontrastami w paletcie chromatycznej powodują, że film miejscami przypomina ożywiony pasek komiksowy, epatujący wybuchami zbanalizowanej przemocy. W zestaw tego typu bohaterów, sposobami ujęć idealnie wpasowujących się w komiksowe okienko, mógłby wchodzić Marsellus, ograniczany zazwyczaj do obrazu łysej, pokazywanej od tyłu czarnej głowy z plastrem, czy też przypominający Tarzana Butch, w którym dostrzec można również cechy Supermana, człowieka obdarzonego ponadnaturalnymi zdolnościami herosa, który pojawił się jako typ nowego bohatera, nie mającego poza komiksem swego odpowiednika, u schyłku lat trzydziestych³¹.

³¹ Cf. także: B. Waligórska-Olejniczak, „*Pulp Fiction*” jako encyklopedia pop kultury. Nieustanna filmowa prowokacja Quentina Tarantino w kontekście poetyki komiksu, „*Scripta Neophilologica Posnaniensia*”, t. XI, Poznań 2011, s. 197–208.

Można zauważyć umowność stosowanych tutaj wizerunków wymienionych postaci, pewne cechy których zostają uwypuklone na rzecz redukcji innych. Za przykład może służyć charakterystyczne spojrzenie Butcha, rejestrującego rzeczywistość za pomocą szeroko otwartego, osłupiałego wręcz spojrzenia dziecka zdziwionego zaistniałą sytuacją, co można zaobserwować chociażby w momencie znalezienia przez niego, we własnym mieszkaniu, leżącego na blacie kuchennym rewolweru, ujęciu zrytmizowanym z odgłosem splukiwania toalety. Ten rodzaj spojrzenia, podającego w wątpliwość kojarzony z bohaterem mit Supermana, staje się cechą dominującą tej postaci, przypominając o stosowanej przez niektórych autorów komiksów zasadzie kolażu, polegającej na adaptowaniu zawsze tego samego rysunku/fotografii głowy danej postaci, niezależnie od jej pozycji ciała. Nadając takim kolażom charakter jawnie sztuczny, choć niekoniecznie groteskowy czy śmieszny, twórcy komiksu w sposób arbitralny stawiają znak równości między prezentowaną w komiksowych kadrach osobą a jej portretem, nadając temu ostatniemu funkcję znaku ikonicznego, *image'u* bohatera. „W ten sposób znak ikoniczny, wyrwany z właściwego kontekstu, zaczyna służyć do ukazania fałszu znaczenia, które komunikuje, i w tym sensie staje się znakiem symbolicznym”³². W podobnym celu wykorzystywane są tzw. kadry nałożone, polegające, na przykład, na nakładaniu obrazu oczu obrysowanych ramką na zmieniające się, „nowe” twarze bohaterki, aby określić jej tożsamość. Przekładając wymienione wyżej konwencje nacechowanych znaczeniowo przedstawień plastycznych na stosowany przez Tarantino język komunikacji filmowej, można by powiedzieć, że reżyser swobodnie z nich korzysta i podobnie jak twórcy komiksu *Elektra. Assassin*:

Do podkreślenia tożsamości i jednocześnie do charakterystyki postaci służy mu karykaturalne przerysowanie sylwetek, min, znaków szczególnych. Wielokrotnie wykorzystuje te same kadry, aby zaznaczyć, że mamy do czynienia z tym samym zdarzeniem, choć w jednym miejscu jest ono zdarzeniem aktualnie przeżywanym przez bohaterów, w innym zaledwie telewizyjną informacją o tym zdarzeniu, w jeszcze innym – wspomnieniem bohatera³³.

Paraleli stosowanych w *Elektrze* zasad – oprócz wspomnianego już spojrzenia Butcha czy plastra Marsellusa – dopatrzeć się można praktycznie w każdej wprowadzanej przez Tarantino postaci, postrzeganej przez badaczy jako zlepek rysów zainspirowanych historią kina bądź kontynuacja losu znanego już widzowi – z poprzednich filmów – bohatera. Rozpoznanie

³² J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 53.

³³ Ibidem.

owych kreacji służy właśnie wyolbrzymienie pewnych fizjologicznych bądź charakterologicznych dominant – nieprzypisane przecież wyłącznie do gatunku literatury obrazkowej – oraz zestawianie obrazów z zachowaniem reguły przeźroczywości, osiąganey „przez porównywanie lub zestrzajanie elementów podobnych, które przepływają z obrazu do obrazu”, dzięki zachowaniu istotnej dla komunikacji wizualnej redundancji, „polegającej na umieszczeniu w przekazie nadmiaru informacji, powtórzenie jej po to, by ochronić odbiorcę przed błędem w odczytaniu komunikatu lub odesłać go do konkretnego sposobu jego interpretacji”³⁴.

Powtórzenie części zawartości obrazka w następnym obrazku, obdarzenie postaci wyrazistym strojem, wyglądem czy innymi cechami ułatwiającymi każdorazowe jej rozpoznanie, informowanie w dialogu lub komentarzu narracyjnym o sytuacji jednocześnie pokazywanej – to najbardziej charakterystyczne przykłady komiksowej redundancji. Rozwój komiksu często opisywany jest jako proces eliminacji nadmiaru powtórzeń – rozluźnianie reguł zachowania spójności, redukowanie lub usuwanie komentarzy, rezygnacja z opowiadania fabuły w dialogach. Takie postrzeganie ewolucji gatunku jest ze wszech miar zasadne, ale niepełne [...]³⁵.

Chwył redundancji należy też do podstawowego zestawu środków stylistycznych stosowanych przez Tarantino w *Pulp Fiction*, służących – jak się zdaje – przede wszystkim do organizacji materiału filmowego w taki sposób, by widz był w stanie śledzić upływający w utworze czas bądź złożyć fragmenty opowiadanej historii w logiczną całość. Już pierwsze spotkanie z dziełem owocuje obserwacją o jego ramowym charakterze, a za punkt inicjacji i kulminacji zaangażowanego czytania utworu z pewnością można pojmującą się dwukrotnie scenę w dinerze, dającą widzowi chwilowe, złudne poczucie kontroli nad biegiem wydarzeń. Kolejne projekcje uświadamiają jednak, że sceny nie są identyczne, różni je atmosfera i szczegółowe rozwiązania montażowe. Pierwszy obraz widzimy zaraz po planszach wyjaśniających znaczenie słowa *pulp*: dominuje w nim nastrój leniwie toczącej się rozmowy, budowany przez ujęcia spokojnie zapalanego papierosa, znajdujące się na stole resztki posiłku, brak pośpiechu odmierzany ilością wypijanej kawy czy monotony ruch pędzących za oknem samochodów, podkreślający kontrast między tempem życia wewnątrz i na zewnątrz restauracji. Owo wrażenie intensyfikuje dodatkowo miękki, czuły głos kruchej Honey Bunny, skwitowana śmiechem uwaga kelnerki („garçon means boy”) czy zbliżenie całującej się pary, przypominające klasyczne

³⁴ Ibidem, s. 51.

³⁵ Ibidem, s. 52.

ślubne ujęcie, w którym usta zajmują samo centrum zdjęcia. Emocjonalny dysonans i nagłą mobilizację rozpartego wygodnie w fotelu widza może wprowadzać gwałtowna zmiana tempa, realizowana zarówno w sferze wizualnej, jak i akustycznej – głos Honey Bunny przechodzi bowiem w drażniący ucho krzyk, kamera wraz z muzyką „rusza do akcji”, statyczne półzblżenia *tête-à-tête* przy stoliku zostają zastąpione przez ujęcia całych postaci w ruchu z pistoletami w dłoniach, co może zostać odebrane jako zapowiedź charakteru rozpoczynającego się właśnie filmu, plastyczny rym, ilustracja wcześniejszej słownikowej planszy. Momentem nałożenia scen w dinerze, pozwalającym widzowi zorientować się, na jakim etapie konwersacji znajduje się Pumpkin i Honey Bunny, jest dający się słyszeć w tle głos kelnerki, wyjaśniający znaczenie niepoprawnie użytego przez parę określenia *garçon*, rozbite tym razem na kilka ujęć wyjście Vincenta do łazienki oraz decyzja o rozpoczęciu napadu, już bez inicjującego ją pocałunku.

Redundancja służy zatem w tym wypadku zbudowaniu fałszywego wrażenia jedności i identyczności scen, uważne śledzenie montażowych połączeń zaburza ten porządek, wprowadza zgrzyt do finalnego, spinającego klamrą w całość, obrazu. Długie, statyczne ujęcia toczącej się przy stoliku rozmowy między Vincentem i Julesem stanowią rodzaj „stereofonicznej” wariacji lub nawet rymującego się uzupełnienia znanej wcześniej widzowi rozmowy między Pumpkinem a Honey Bunny, tym bardziej, że obie konwersacje zapowiadają nowy rozdział w życiu interlokutorów, zerwanie ze światem przestępczym. Oderwanie tych obrazów od siebie i ich przeciwstawienie jako niedokładnych odpowiedników powoduje, że odnosimy wrażenie celowego wprowadzania widza w błąd, symulowania rzeczywistości, rezultatem którego jawi się świat kopii celowo niedoskonałych, pozostawiających odbiorcę z niedopowiedzeniem, podwójnością zaburzającą harmonię rozwijającego się łańcucha zdarzeń. Choć ostatecznie ciąg fabularny, ukazany tutaj z dwóch perspektyw, kulminuje linearnym zakończeniem frazy – gangsterzy wychodzą przecież z walizką po napadzie – operowanie nadmiarem informacji w celu wykreowania elementu chaosu zbliża stylistykę *Pulp Fiction* do nakładających się światów w utworach literackich postmodernistów, w których nie można mówić o jakiegokolwiek dominancie w plątaninie odnóg i rozgałęzień przenikających się na zasadzie kłaczy rzeczywistości.

Odejście od zasad optycznego prawdopodobieństwa widoczne jest z kolei w kadrach ukazujących Fabienne i Butcha w motelu po wygranej walce, w których w kategoriach powtórzenia zostaje wykorzystany obraz i odgłosy myjącej zęby bohaterki, służący jako cezura między dniem i nocą. Wy-

rażny dźwięk szczotkowania towarzyszy nocnej rozmowie bohaterów po ich oralnym zbliżeniu, w obrazie tym uderza odwrócenie tradycyjnych ról przypisanych kobiecie i mężczyźnie w kinie, realizowane poprzez ekspozycję ciała biorącego prysznic Butcha i szczelnie okrytej jego kochanki (łącznie z ręcznikiem na głowie). Sekwencja ta urywa się w momencie gwałtownego zapadnięcia w sen wielkiego, rozłożonego w całej okazałości na łóżku ciała boksera, zmuszonego do powrotu do rzeczywistości równie nagle za sprawą koszmaru sennego. Przejście do kolejnego dnia sygnalizuje ponowne czyszczenie zębów przez bohaterkę, któremu towarzyszą odgłosy wystrzałów i latających w powietrzu motocykli z grającego w tle telewizora. Na ekran nieoglądanej przez nikogo projekcji nałożone zostaje odbicie bohaterki – dokonującej porannej toalety – o rozmiarach idealnie pasujących do ramy telewizora, choć stoi ona obok grającego sprzętu i z pewnością w taki sposób nie może być widoczna w telewizorze. Uzyskany tą drogą przez Tarantino wizualny konflikt nakładających się obrazów może zaznaczać, że Fabienne – infantylnym wyglądem, zachowaniem i manierą wypowiedzi przypominająca duże dziecko – nie przynależy do opartego na przemocy świata, stanowi w nim element dysonansowy, wprowadzany sztucznie za sprawą Butcha, który to z kolei od samego początku (o czym świadczy historia przekazywanego z pokolenia na pokolenie zegarka) skazany jest na los wojownika. Repetycja kadrów, których fokus stanowi wizualizacja bądź akustyka czynności przywracania czystości jamie ustnej, zdaje się tezę tę potwierdzać, sytuując tym samym Fabienne w kontekście lokowanych w niej marzeń o raj i wolności, innym świecie uosabianym przez bohaterkę. Mycie zębów, a więc powrót do stanu równowagi w organizmie, jest tutaj faktem znaczącym, samo w sobie stanowi jednak informację zbędną, nadaną, początek nowego dnia sygnalizować mogłaby bowiem również zauważalna zmiana odzieży bohaterki czy oświetlenia w motelowym pokoju.

Subtelność i uroda mówiącej z francuskim akcentem Fabienne to także kontrast prymitywizmu Butcha, który swojej zwierzęcej natury nie do końca jest w stanie okiełznać, o czym świadczy obraz eksplozji dzikiego gniewu na wieść o braku zegarka w postaci rzucanych w porywie mebli motelowych, kontrastujący z wizją skulonej ze strachu w kącie sprawczyni zajścia. Zestawienia kadrów tego rodzaju składają się na budowaną w ten sposób opozycję przeciwnych natur, przekładalną również na werbalny liryzm ich wypowiedzi, realizowany chociażby w zestawie poetyckich określeń, jakimi Butch zwraca się do Fabienne, stanowiących radykalną odmianę słownictwa przypisanego jego środowisku. Prawdziwe oblicze Butcha, z łatwością przechodzącego z jednej skrajności w drugą, doskonale ukazują ujęcia bo-

hatera w samochodzie, gdy jedzie po zapomniany zegarek i wraca po jego odzyskaniu. Pod względem kompozycyjnym zdjęcia są niemal identyczne, w pierwszym wypadku widzimy półzbliżenie „wychodzącego z siebie” bohatera, wykrzykującego i uderzającego z wściekłością w kierownicę, drugie, zrytmizowane z nim ujęcie pokazuje lekkość cieszącego się zdobyczą „dużego dziecka”, podśpiewującego do taktu granej piosenki. Żywiołowość Butcha, bazująca na odwoływaniu się do podstawowych ludzkich instynktów, przy jednoczesnej autentycznej trosce o delikatną Fabienne, budzi też skojarzenia z przywoływanym często przez badaczy prymitywizmem Ameryki, zakompleksionej wobec dziedzictwa kulturowego i tradycji Europy. Podobnie jak nie da się rozstrzygnąć szczególnie aktualnego dziś konfliktu między obrońcami kultury elitarnej i masowej, ściśle sprzężonego z pojawieniem się awangardy, nie sposób pogodzić też głosy argumentujące na rzecz wyższości kultury europejskiej nad amerykańską, próby tak profilowanych dyskusji wydają się być w dzisiejszych czasach jałowe i bezcelowe. Uruchomione w oglądzie *Pulp Fiction* asocjacje wydają się podkreślać witalność Ameryki, jej energię i wiarę, przy jednoczesnym paradoksalnym i wewnętrznie sprzecznym związku między „negatywnymi fundamentami wielkości i samą wielkością. Ameryka jest silna i oryginalna, Ameryka jest żalosna i pełna przemocy – nie należy zacierać żadnej z tych prawd ani próbować ich ze sobą godzić”³⁶. Biegunowe rozpięcie natury Butcha mogłoby stanowić emblemat owych skrajności, w których Jean Baudrillard odkrywa głęboko drzemiący potencjał i świeżość spojrzenia:

Zasada urzeczywistnionej utopii tłumaczy nieobecność, i skądinąd bezużyteczność, metafizyki i wyobraźni w amerykańskim życiu. Wykształca ona w mieszkańcach Ameryki odmienny od naszego sposób postrzegania rzeczywistości. Rzeczywiste nie łączy się dla nich z niemożliwym i żadna porażka nie może podważyć tej wiary w rzeczywistość. To, co zostaje pomyślane w Europie, w Ameryce jest realizowane – wszystko, co w Europie zanika, pojawia się ponownie w San Francisco.

[...] Jeśli zatem myślą europejską rządzą negacja, ironia i sublimacja, to myśl amerykańska podlega prawu paradoksu: paradoksalny humor spełnionej materialności, codziennie nowej oczywistości, świeżości tkwiącej w uprawomocnieniu każdego faktu dokonanego (co nas zawsze wprawia w zdumienie), humor naiwnej widzialności rzeczy, podczas gdy my ewoluujemy w stanie niepokojącej obcości *déjà-vu* i w szmaragdowej jak morska toń transcendencji historii.

Zarzucamy Amerykanom, że nie potrafią analizować ani konceptualizować. Ale to mylny osąd. To my uważamy, że wszystko znajduje swoją kulminację w transcendencji, i że nie istnieje nic, czego by nie można było rozważać jako konceptu. Nie

³⁶ J. Baudrillard, op. cit., s. 108–109.

dość powiedzieć, że Amerykanie zupełnie się tym nie przejmują, to by było za mało: to ich perspektywa jest odwrócona. Nie chodzi o to, by konceptualizować rzeczywistość, lecz by urzeczywistniać koncepty i materializować idee. [...] Zmaterializować wolność, lecz i nieświadomość³⁷.

Stosując taką optykę, można by postrzegać wierzącego w swój spryt i inteligencję Butcha jako perfekcyjne wcielenie amerykańskiej wiary w materializację idei wolności, z którym korespondować by mogła efektywność będącego na usługach Marsellusa Wolfa, szczytującego się życiowym mottem: „I think fast, I talk fast, and I need you guys to act fast if you want to get out of this”³⁸. Wprowadzeniu tej przerysowanej postaci towarzyszy również adaptacja dyskutowanego wyżej chwytu redundancji – grany przez samego reżysera Jimmie opowiada o hipotetycznych skutkach odkrycia przez żonę trupa w garażu, co zostaje zilustrowane także wizualnie, przypominając o stosowanej w filmach animowanych strategii umieszczania w dymkach wyobrażeń bohatera. Wolf zatem – za sprawą wizualnego i behawioralnego konfliktu z przedstawieniami innych postaci – to „jaskrawy” obraz wydajności i ekscentryczności Ameryki, których przeciw wagę stanowią snujący się w szlafrokach Jimmie i Lance. W tym wypadku bohater – czy raczej jego opozycyjne odbicie w innych postaciach, swoisty pogłos czy echo, które pozostawia po swoim zaledwie kilkuminutowym wystąpieniu – stanowi klucz do ogólnej refleksji kulturowej.

Wydaje się, że w podobnej funkcji może być postrzegany w filmie Tarantino jeden z najbardziej rozpowszechnionych wynalazków nowoczesności, czyli telewizor, przedmiot, któremu w niejednym europejskim czy amerykańskim domu wyznaczono miejsce centralne, najbardziej eksponowane z możliwych. Obraz telewizora pojawia się w Tarantinowskim obiektywie we wspomnianej już wyżej scenie gwałtownego wybudzenia się Butcha, gdzie nieoglądany przez nikogo stanowi rodzaj wypełniacza ciszy, urządzenia emitującego szum oraz programy nierozumiane przez widzów (Fabienne pyta swojego kochanka – co wydaje się widzowi absurdem – o sens nadawanej audycji, choć to ona ją oglądała). Warto zwrócić uwagę na wizualny rym, jaki zyskuje powyższa sytuacja ze sceną odpoczynku w trakcie sprzedanej walki, gdzie również obserwujemy gwałtowny powrót boksera do rzeczywistości. Tym razem reżyserskie cięcie przerywa opowieść o przechowywanym od dzieciństwa cennym zegarku, poznaną przez kilkuletniego wtedy Butcha także przy dźwiękach grającego w tle telewizora, od oglądania którego został oderwany. W ujęciach tych uderza przede wszystkim

³⁷ Ibidem, s. 103–104.

³⁸ Ze ścieżki dźwiękowej filmu: Q. Tarantino, *Pulp Fiction*, MIRAMAX 1994 (DVD).

wykorzystanie plastycznego rymu, czyli zbliżenia urzekających podobieństwem twarzy bohatera sprzed lat i w przerwie podczas potyczki na ringu, co pozwala – poprzez motywowane filozofią Eisensteina scalenie obu obrazów – wysnuć wniosek, że Butch kontynuuje rodzinną tradycję bohaterstwa wojennego w nowym wymiarze, w roli walczącego zawodnika dopisuje jej dalszy ciąg. Zestawienie powyższych kadrów prowadzi do refleksji, że bohater „wychodzi” poza swoją historię, staje się modelem nowego męskiego heroizmu, od zawsze stanowiącego ważny element kulturowej konstrukcji. Brian McNair zauważa:

[...] składowe heroizmu oraz sposób ich wyrażania ulegały zmianie na przestrzeni dziesięcioleci, wraz ze zmianą szerszego otoczenia politycznego i kulturowego. W poprzedzającym zimną wojnę złotym wieku klasycznego hollywoodzkiego westernu szorstcy indywidualiści, jak John Wayne czy Gary Cooper, stworzyli i określili Amerykę jako mityczną krainę, oczekującą na skolonizowanie przez białą cywilizację anglosaską. Byli bohaterami przecierającymi szlaki, przeciwstawiającymi się bezprawiu i dzikości [...]. Podczas zimnej wojny ten model amerykańskiej męskości ukazywany był jako budowniczy bezpiecznego świata wolności i demokracji, wcielany przez tak ikoniczne postaci jak James Stewart i Henry Fonda. Z drugiej strony, od końca lat sześćdziesiątych, kiedy krytyka wojny w Wietnamie zasiała w amerykańskim śnie ton niepewności, bohaterowie filmowi zaczęli przedstawiać męskości bardziej niepewną i wątpliwą, moralnie niejednoznaczną i antyautorytarną. Ucieleśnieniem bohatera egzystencjalnego stał się Clint Eastwood w spaghetti westernach Sergio Leone i w cyklu o Dirty Harrym. Jego siła i moc nigdy nie ulegały słabościom, jednak milcząca, pełna agresji osobowość odzwierciedlała ten moment w amerykańskiej kulturze popularnej, kiedy niewinność i bezwzględne posłuszeństwo autorytetom zastąpione zostały przez cynizm i możliwość buntu³⁹.

W takiej optyce Butch mógłby stanowić kolejne ogniwo w łańcuchu ikon kultury filmowej, po bohaterze zapomnianym, jak klasyfikowano Rambo, Rocky'ego czy też ich naśladowców, często padających ofiarami administracyjnej niekompetencji lub korupcji. Butcha określilibyśmy jako wariant bohatera ironicznego, postaci filmu akcji ocierającej się o absurd, bez wątpienia człowieka czynu – jak konstatuje wspomniany już McNair – jednak świadomego zmieniającej się sytuacji politycznej i kulturowej, połączenia tradycyjnej brutalności z wrażliwością, traktowaną dotychczas jako atrybut ekranowej kobiecości⁴⁰. Powracając do motywu – towarzyszącego bohaterowi w chwilach olśnienia czy przejrzenia – telewizora, można by też zary-

³⁹ B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2004, s. 298–299.

⁴⁰ Ibidem, s. 300.

zykować twierdzenie, że przedmiot ten, będący nie tylko symbolem ulubionej biernej rozrywki dzisiejszego społeczeństwa, traktować by należało jako nowy rodzaj kinowego gadżetu, znak czasów, w których widz nierzadko obserwuje na ekranie samego siebie, swoje niedoskonałości i przyzwyczajenia. Autor inspirujących nasze rozważania obserwacji, Jean Baudrillard, porównuje migotanie niegasnących praktycznie w wielkich amerykańskich metropoliach ekranów i światel do wrażeń żaru, jakie daje piekło na obrazach Hieronima Boscha, dochodząc do konkluzji, że „nieregularne, rozproszone migotanie” średniowiecznych miast europejskich błędnie przy Los Angeles, które: „nocą skupia w sobie przyszłą geometrię siatki relacji międzyludzkich: płomiennych w swojej abstrakcyjności, rozświetlonych przez swą rozległość, gwiazdnych zdolnością mnożenia się w nieskończoność”⁴¹. Energia niegasnącego telewizora jest dla myśliciela synonimem zwycięstwa procesów technologicznych i sztucznej ludzkiej potęgi nad naturalnym cyklem dnia lub pór roku. To funkcjonalne kontinuum tłumaczone jest przez francuskiego badacza szczególnym rodzajem obłądu czy lęku, choć w swej absurdalnej naturze godne jest też podziwu:

Telewizor grający w pustym pokoju jest zjawiskiem bardziej jeszcze nieodgadniętym niż mówiący do siebie mężczyzna lub marząca nad garnkami kobieta. Można by powiedzieć, że w ten sposób przemawia do nas inna planeta, a to pozwala odkryć, czym naprawdę jest telewizja: wizualnym przekazem z innego świata, nie adresowanym w gruncie rzeczy do nikogo, złożonym z uwalnianych beznamiętnie obrazków, obojętnym na zawarte w nich przesłanie (bez trudu można sobie wyobrazić telewizję nadającą swoje przekazy jeszcze długo po zniknięciu człowieka z powierzchni ziemi)⁴².

Powyższe uwagi Baudrillarda, do których doprowadziła nas obserwacja obrazów zrytmizowanych z ujęciami bohatera funkcjonującego w *Pulp Fiction* na zasadzie klucza, dającego asumpt do ogólnokulturowej refleksji na temat Ameryki, mobilizują też, by powiązać uruchomione tutaj tezy z rozległymi spostrzeżeniami akademików, skupionych wokół relacji technika-duch tworzących aurę *fin de siècle*. Zdaniem Bogdana Barana „trzy posty: postindustrializm, posthistoria i postmodernizm wychodzą w tej mierze od pewnego stanu cywilizacji [...]”, czyli dobrobytu⁴³. Sygnowane szybką zmianą gwałtownie ciętych ujęć zestawianych z dłużyznami, obrazy Tarantino mogłyby w pewnym sensie stanowić ilustrację tezy Arnolda Gehlena,

⁴¹ J. Baudrillard, op. cit., s. 65.

⁴² Ibidem, s. 63.

⁴³ B. Baran, op. cit., s. 192.

głoszącego już w latach sześćdziesiątych wkroczenie w *post-histoire*, czyli w etap rozwoju, w którym nie może powstać już żadna totalna wizja całości, bowiem świat charakteryzujący się „odśrodkową tendencją rozbiegu wszystkiego” zamieszkuje „społeczeństwo o pluralistycznych zasadach” i „ekscentrycznym doświadczaniu świata”⁴⁴. W swej teorii społeczeństwa industrialnego Gehlen przeciwstawił wówczas technikę kulturze, zapowiadając że „technika się nieuchronnie rozwija, kultura zwija, a przynajmniej występuje już tylko jako kompensacja”⁴⁵, co potwierdził niejako „namysł” lat osiemdziesiątych, nazywając postmodernizm „epoką technologiczną”, opartą na informatyzacji i komputeryzacji życia. Tarantinowskie obrazy „żyjącego własnym życiem telewizora” z pewnością wpisują się w powyższą diagnozę, podnosząc pod pewnymi względami ten przedmiot do rangi patosu, nadając mu nowe wizualne i ideowe znaczenie.

Sposób organizacji zdjęć przez twórcę *Kill Billa* prowadzi nasze refleksje – zainspirowane między innymi poetyką komiksu – ku próbie nazwania pewnych cech określających specyfikę stylu reżysera. Odwołując się ponownie do obrazu komiksowego, analogie z którym udało nam się odnaleźć, warto przypomnieć, że kadr, uznawany w filmoznawstwie za najmniejszą jednostkę statystyczną filmu, w komiksie funkcjonuje jako pojedynczy obrazek oddzielony od innych, pełniąc funkcję miernika upływającego czasu. W filmie natomiast – jak zauważa Jurij Łotman – kadr jako jednostka praktycznie nie istnieje, bowiem jest dla widza ulegającym iluzji postrzegania ruchomych obrazów niezauważalny, stąd postulat uznania ujęcia, czyli całego odcinka filmu kręconego jednorazowo, za jednostkową podstawę dzieła filmowego. Idąc śladem myślenia montażowego, badacz kultury obrazkowej Will Eisner w swej analizie nośników znaczenia w przekazie komiksowym podkreślił wagę łączenia kadrów w całość, bowiem „sens opowieści wyłania się ze sposobu, w jaki kadry zostały zestawione obok siebie w przestrzeni, którą odbiorca ogarnia jednym spojrzeniem”, co w rezultacie doprowadziło go do nazwania całej strony opowieści komiksowej *metakadrem*. Przenosząc to Eisnerowskie pojęcie na grunt filmu *Pulp Fiction*, można by skonstatować, że wspomnianego dzieła nie należy rozpatrywać z punktu widzenia ujęć, ale raczej *metaujęć*, czyli zestawu ujęć tworzących całość sekwencji, postrzeganych przez odbiorcę jako znaczeniowa jedność. Strategia reżyserska Tarantino zakłada bowiem, że niektóre zdjęcia są przeznaczone do zobaczenia jednocześnie, w konfrontacji z sobą, co służy zwykle zaskakiwaniu odbiorcy szokującym obrazem, inne natomiast wymagają czytania w proponowa-

⁴⁴ Ibidem, s. 193.

⁴⁵ Ibidem.

nym porządku, w którym istotne znaczeniowo stają się nierzadko pozornie banalne detale. Praca Tarantinowskiej kamery przypomina przy tym – w każdym z tych wypadków – naturalny sposób percepcji ludzkiego oka, zatrzymanie na szczególnie odsyła do prawidłowości rządzących procesem zapamiętywania obrazów wizualnych, co zdaje się podkreślać także stosowanie pauz – czarnych ekranów, zwalniających tempo narracji. Powyższa konstatacja w zaskakujący sposób bliska jest ekstatycznej formule pracy Siergieja Eisensteina, dostrzegającego w „ciętej” grze, polegającej – między innymi – na wprowadzaniu „konfliktu w zestroju uszeregowanych dialektycznie cech”, możliwość stosowania nowych metod, pozwalających na uzyskanie nowej siły wyrazu prezentowanych zdjęć, wprowadzenie „innego stadium (stopnia) stanu emocjonalnego”⁴⁶.

Nawiązanie do poetyki przekazu komiksowego w analizie utworu *Moskwa–Pietuszki* może wydać się przedsięwzięciem ryzykownym, czy nawet szokującym, niemniej jednak wydaje się, że „czarne ekrany” Tarantino mogłyby mieć swój odpowiednik w „białych planszach” Jerofiejewa, czyli napisach informujących czytelnika o etapie podróży głównego bohatera, funkcjonujących w utworze na zasadach stop-klatki, przerywnika wprowadzającego element dysonansowy w monologu Wieni bądź zapowiadającego zwrot akcji. Badacze twórczości Jerofiejewa zgodnie przyznają, że wojaż bohatera należy rozpatrywać w kategoriach podróży wyobrażonej pod wpływem wypitych trunków, stanowiącej pretekst do refleksji metafizycznej, komiczno-tragicznej wizji utopii odbieranej jako próba ucieczki od nie-dającej się zaakceptować rzeczywistości radzieckiej w światy alternatywne. „Tablice” z nazwami miejscowości nie informują zatem o przebytych dystansie, ale stanowią rodzaj umownego znaku, zapobiegającego automatyzacji odbioru, który mógłby pełnić rolę komiksowych *speed lines*, linii oznaczających ruch bądź kierunek przemieszczania się elementów przedstawienia. Informacje o miejscowościach w praktyce zakłócają ciąg narracyjny, pozornie nie zgadzają się też z logiką podróżowania pociągiem, bowiem przemierzanie kolejnych odcinków trasy wiąże się zazwyczaj z wymianą pasażerów. W poemacie Jerofiejewa system pojawiania się podróźnych poddany jest prawu entropii, „białe plansze” zdają się stanowić swoiste miejsca załamania, zderzenia bądź zapowiedzi zderzeń myśli.

Jeśli odwołalibyśmy się w tym kontekście do wspomnianych w poprzednich rozdziałach zasad rozumienia montażu filmowego przez Siergieja Eisensteina i Wsiewołoda Pudowkina, można by powiedzieć, że powta-

⁴⁶ S. Eisenstein, *Poza kadrem...*, s. 313–319.

rzające się informacje o stacjach służą jako impuls wprowadzający konflikt w liniowo łączone frazy montażowe, zakłócają harmonię układających się w szereg Pudowkinowskich „cegiełek”, za które metaforycznie uznać by można kolejne „odcinki” opowieści Wieniczki. Warto zwrócić uwagę na kilka stosowanych przez Jerofiejewa rozwiązań:

- Веня! Скажи мне... Женщина востока... Если снимет с себя паранджу... На ней что-нибудь останется?.. Что-нибудь есть у нее под паранджой?..
Я не успел ответить. Поезд, как вкопанный, остановился на станции Орехово-Зуево, и дверь автоматически растворилась...

Орехово-Зуево

Старшего ревизора Семеныча, заинтригованного в тысячу первый раз, полуживого, расстегнутого – вынесло на перрон и ударило головой о перила. Мгновения два или три он еще постоял, колеблясь, как мыслящий тростник, а потом уже рухнул под ноги выходящей публике, и все штрафы за безбилетный проезд хлынули у него из чрева, растекаясь по перрону...

Все это я видел совершенно отчетливо и свидетельствую об этом миру.

W powyższej sekwencji informacja o etapie podróży przerywa mityczną opowieść Wieni, prowadzi do usunięcia z ciągu fabularnego postaci kontrolera, którego fizjologiczne zmagania na peronie zestrojone są w pewnym sensie z atmosferą wcześniejszego, podszytego „zerotyżowanym komizmem” podeksycytowania. Elementem konfliktu jest tutaj nagłe wprowadzenie rozmowy Wieni z Panem Bogiem, mimo banalnego tematu stylistyką nawiązujące do wysokiego tonu opowieści ewangelicznych, podczas której bohater odnawia wspomnienie o mieszkającej w pietuszkowskim rajku ukochanej. Zamiast obiektu westchnień, wraz z napisem *Oriechowo-Zujewo-Krutoje* pojawia się jednak nagle przed czytelnikiem wychodzący z krzewów jaśminu zaspany Tichonow, uczestnik trącej parodią rewolucji. Paralełę zastosowanej wyżej techniki literackiego montażu może stanowić także fragment wprowadzający wizualny sygnał *Pietuszki*. *Peron*, któremu towarzyszy przecucie katastrofy pociągu, wizja wirującego jak w gorączce świata oraz gwałtowne objawienie się Mitrydatesa, w obrazie którego elementem konfliktogennym – zgodnie z filozofią montażu Eisensteina – jawi się jego ciekący nos, szczególnie intrygujący Wieniczkę. Wprowadzenie absurdalnego w tym kontekście motywu kataru rozbija jedność obrazu, powoduje że odbiorca nie jest w stanie złożyć w całość poddawanej ciągłej dezintegracji rzeczywistości, co pozwala lokalizować tekst w kontekście centralnej dla myślenia postmodernistycznego transgresji, gestu – według

diagnozy Michela Foucaulta – ukierunkowanego na przejście, przekraczanie granic nieprzekraczalnych, bycia między możliwym i niemożliwym⁴⁷.

Stosowane przez Jerofiejewa rozwiązanie w postaci „białych plansz” pokazuje, że montaż służy w poemacie *Moskwa–Pietuszki* przede wszystkim uzyskaniu centralnego dla literatury postmodernistycznej efektu fragmentaryzacji tekstu, pozwala również zastosować chwyt elipsy przy pozornym zachowaniu kontinuum narracyjnego, co stanowi w pewnym sensie odpowiednik gwałtownie „ciętego” montażu Quentina Tarantino. Wydaje się jednak, że w utworze Jerofiejewa źródłem intensyfikacji napięcia jest częściej zmiana wewnątrzkadrowa, zaskakujący detal wprowadzany nierzadko w neutralnym obrazie, zderzenie stylu wysokiego z niskim, będące źródłem parodii, pastiszu czy groteski. Proza Jerofiejewa, określana przez badaczy mianem *prozy innej, cichej melancholii czy postkarnawału*, sięga przy tym do poetyki snu, zrywając jednocześnie z romantycznym jego zabarwieniem, znanym z literatury Srebrnego Wieku, na rzecz snu psychodelicznego, w którym sen, majaczenie czy śmierć funkcjonują na zasadzie pojęć-synonimów⁴⁸. Rozbijanie ciągłości narracyjnej poprzez specyfikę Jerofiejewowskiego montażu pozostawia więc stale odbiorcę w niepewności, co z widzianych w procesie czytania obrazów jest jawą, a co snem, sytuując tym samym bohatera w kontekście ponowoczesnej marginalności, ciągłej społecznej nieadekwatności, bycia nie na swoim miejscu. Zewnętrzny brak związku między obrazami marzeń sennych, ich fragmentaryczność, przypadkowość, spontaniczność czy asocjatywność łączą – zdaniem Walerija Kompaniejca – determinowaną przez montaż stylistykę prozy Jerofiejewa z logiką *czernuchy*, „potoku świadomości”, narzędzia stanowiącego swoistą dominantę wśród cech charakteryzujących literaturę XX wieku. Sen podlega przy tym także prawom absurdu, które wspomniany znawca literatury rosyjskiej nazywa Jerofiejewowską teorią snu wertrykalnego, wyłożoną przez autora najdoskonalej w *Zapiskach psychopaty*:

Я не просто засыпаю. А засыпаю с таким ощущением, будто усыпление идет откуда-то состороны: меня «засыпают», а я осторожно и без-ропотно, дабы не огорчить их, поддаюсь усыпле-нию... Постель, оставаясь верной традиции, опускается куда-то вниз (в Неизвестность или куда-ни-будь еще... без-различно), а я словно отделяюсь отнее и на ходу моментально соображаю, что мое «отделение» совсем даже и не вознесение в беско-нечность, а самая что ни на есть заурядная потеря ощущений... Каждый день я засыпаю именно так –

⁴⁷ Vide np. *Постмодернизм: энциклопедия*, ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко, Минск 2001.

⁴⁸ В.В. Компанец, Н.Ф. Брыкина, op. cit., s. 59–67.

и несколько не жалею, что широчайший диапазон всех прочих методов засыпания мне недоступен...⁴⁹

Poetyka snu widzianego w płaszczyźnie pionowej prawem asocjacji przywodzi na myśl jeden z centralnych toposów literatury rosyjskiej, mianowicie motyw Petersburga, miasta-fantasmagorii, „snu o śnie”⁵⁰, miejsca-widma, pozycjonowanego wszak przeważnie w relacji do Moskwy, stanowiącej zwykle jego binarną opozycję. Tytuł wybranego dla interpretacji w ramach niniejszej monografii utworu Wieniedikta Jerofiejewa wraz z jego warstwą fabularną motywuje, by uruchomić asocjacje powstałe ze zderzenia biegunowo układających się obrazów Moskwy i Pietuszek, które z perspektywy linearnej mogłyby tworzyć symetryczny zestaw opozycji stacji końcowej i początkowej, określający cel wędrówki głównego bohatera. Elementem poszerzającym pryzmat tak profilowanej obserwacji mogłaby jawić się także wielopoziomowość asocjacji związanych z Los Angeles, miastem obecnym w omawianych wyżej sekwencjach filmu *Pulp Fiction*, w pamięci kulturowej rozpościerającym się również między obrazem ziemskiego raju (zakorzenionym chociażby w semantyce nazwy „Miasto Aniołów”), światowym centrum przemysłu filmowego (przestrzeni poszerzanej w marzeniach o karierze w pobliskim Hollywood), czy wreszcie obszarem najbardziej zacofanego peryferium, miejscem pełnego napięcia spotkania Pierwszego i Trzeciego Świata⁵¹. Problemu owej złożoności nie zdołamy jednak rozwikłać w niniejszym rozdziale, obierając za priorytet dyskusję nad zarysowaną wyżej dychotomią miejscowości rosyjskich.

W dyskursie akademickim odbywającym się wokół *Moskwy-Pietuszek* jako sfera peryferyjna są postrzegane zdecydowanie Pietuszki, sytuowane nie tylko jako mało znane terytorium w obwodzie władymirskim, przeciwwaga miasta stołecznego, ale również przestrzeń wirtualna, nieosiągalna (w kontraście z Moskwą), baśniowy eden funkcjonujący w roli mitologicznego antymodelu miejskiego chaosu i zagubienia człowieka⁵². Logika

⁴⁹ В. Ерофеев, *Записки психопата*, [online] http://royallib.ru/read/erofeev_venedikt/zapiski_psihopata.html#0 [dostęp: 11.06.2013].

⁵⁰ W. Toporow, *Miasto i mit...*, s. 51.

⁵¹ Cf. np. R. Kleil, *Los Angeles: Globalization, Urbanization and Social Struggles*, New York 1998; N. Klein, *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*, London-New York 1997; A.J. Scott, E. Soja, *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Berkeley-Los Angeles 1996.

⁵² Vide np. Т. Вельг, „Москва-Петушки” В. Ерофеева. К вопросу о центре в русской литературе, „Studia Slavica” 2005, nr 6, s. 101-106; Е.А. Козицкая, Путь к смерти и ее смысл в поэме Вен. Ерофеева „Москва-Петушки”, в: Анализ одного произведения: „Москва-Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013]; Г.Л. Нефагина, *Симметрия*

Eisensteinowskiego doprowadzania wartości do skrajności i przyglądania się jej z punktu widzenia opozycji uzasadnia celowość odwrócenia wspomnianego układu i usytuowania Pietuszek także w pozycji miejsca koncentrycznego, co dowodnie rozszerzy planowany ogląd, zamiar ten uzasadniony jest również równorzędnym statusem miejsca jako stacji końcowej względem początkowej na trasie Wieni.

Biegunowy zapis planowanej podróży bohatera (od – do) oraz nieustanna obecność Pietuszek, w świadomości Wieni pełniących funkcję swobodnego mentalnego drogowskazu, niemal paraleli wiary, że „wszystkie drogi prowadzą do Rzymu”, rodzi skojarzenia z przemieszczaniem się w płaszczyźnie horyzontalnej jako czynnością metaforycznie ujmującą ludzki los, prowadząc odbiorcę ku korzeniom mentalności rosyjskiej. Osadzona głęboko w religii prawosławnej filozofia wspomina o mistycznej władzy przestrzeni nad człowiekiem, która swym bezmiarem potrafi go zniewolić, skierować energię do wewnątrz, w stronę kontemplacji, stając się gwarancją bezpieczeństwa⁵³. Nikołaj Bierdiajew diagnozował bowiem już wiele lat temu:

Nieogarnione przestrzenie, które zewsząd otaczają i napierają na Rosjan, to nie zewnętrzny, materialny czynnik ich życia, lecz czynnik duchowy. Te nieogarnione rosyjskie przestrzenie tkwią także w głębi rosyjskiej duszy i mają nad nią ogromną władzę. Rosjanin, człowiek ziemi, czuje się niezdolny do zawładnięcia tymi przestrzeniami i do zorganizowania ich. Zbyt przywykł był obarczać tym organizowaniem centralną, jakby transcendentną wobec niego, władzę. Również we własnej duszy czuje on nieogarnioność, z którą trudno mu sobie poradzić. Szeroki jest Rosjanin, szeroki jak ziemia rosyjska, jak rosyjskie pola. Kłębi się w nim słowiański chaos⁵⁴.

Przestrzeń wyobrażanej peregrynacji Wieni, mimo że ograniczona dwoma punktami, również zdaje się wymykać kontroli bohatera, Pietuszki – będąc miejscem stałego geograficznego odniesienia wobec Moskwy, przypominającym o sobie na zasadzie obecności pulsującej – stają się po pewnym czasie celem ruchomym i nieosiągalnym, zamieniając podróż protagonisty w bieg po wstędze Möbiusa. Ziemia okazuje się być silniejsza od

и круг в структуре текста „Москва-Петушки” Вен. Ерофеева, [online] http://moskva-petushki.ru/articles/3mktgu/simmetrija_i_krug_v_strukture_teksta_moskva-petushki_ven_erofeeva [dostęp: 10.06.2013].

⁵³ N. Bierdiajew, *O władzy przestrzeni nad duszą rosyjską*, przeł. E. Matuszczyk, w: *Niemarksiowska filozofia rosyjska. Antologia tekstów filozoficznych XIX i pierwszej połowy XX wieku*, t. I, red. L. Kiejzik, Łódź 2001, s. 194.

⁵⁴ Ibidem.

człowieka, choć jej bliskość jest stale wyczuwalna, przyciąga „wlokącego się” bohatera ku sobie, który lokuje samego siebie jak gdyby na dole, skąd „pluje na cały świat”.

Symbolika obszaru położonego niżej uruchamia obraz materialnego dołu, łączącego się w świadomości z semantyką śmieci, brudu, powrotu do pierwocin, a więc „gleby” jako próby wyjścia z człowieczego uwikłania. W roli takiego miejsca zdają się funkcjonować Pietuszki, za sprawą nazwy miejscowości (ros. *nemyuok* – kogucik), konotowane przede wszystkim wokół wsi budzącej się do życia o świcie, oswojonej przestrzeni domu, gdzie wszystko tchnie spokojem, jest znane i na swoim miejscu. Rytmicznie powracający obraz Pietuszek to przestrzeń, która mogłaby odpowiadać wizji Hanny Buczyńskiej-Garewicz, nazywającej *przestrzenią doświadczoną* okolicę związaną ze sposobem bycia człowieka, o charakterze relacji zamieszkiwania, wyznaczaną przez określone treści i znaczenia⁵⁵. „Jest więc [ta przestrzeń] względna, a nie absolutna. [...] Jej miejsca są niepowtarzalne, heterogeniczne, jakościowo indywidualnie zróżnicowane. [...] Jest fizycznie nieciągła, lecz za to ciągła znaczeniowo. Kształtuje się w niej swoista topografia duchowa, mapa miejsc pięknych lub inaczej znaczących”⁵⁶. Subiektywną mapę wirtualnej przestrzeni Pietuszek tworzą układające się sieciowo w procesie odbioru obrazu stwarzające to miejsce: kwitnący jaśmin, niemilkący nigdy śpiew ptaków, cukierki oraz orzechy kupione dla syna i ukochanej, lzy, figi, wizje kobiecego ciała, wrażenie światłości. W nieładzie skojarzeń generowanych w twórczym umyśle Wieniczki, układających się w procesie czytania w sferyczny obraz miejsca bliskiego sercu, można by wyodrębnić kilka podpoziomów rezonujących z głębią „symboliki koguciej”. Dominantę tworzą w tym kontekście z pewnością podszyte erotyką relacje spotkań bohatera z ukochaną czy wizje jej bujnej cielesności, pozycjonujące Pietuszki w kręgu kodów płodności, męskiej waleczności czy urodzaju, jak również zdrowia, światłości czy zmartwychwstania⁵⁷. Jest jednak i druga, ciemna strona tego miejsca, wpisująca się w biblijną zapowiedź zdrady Jezusa: „Pierwej niż kur zapieje trzykroć się mnie zaprzesz”⁵⁸, uruchamiająca wyobrażenia śmierci, nieszczęścia, próżnej dumy czy błazeństwa. Obraz Pietuszek odczytywany bowiem przez pryzmat narastającego tempa zmian literackich kadrów, które kulminuje momentem podświadomej realizacji Wieni, że jedzie z powrotem do Moskwy, przed-

⁵⁵ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 20.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 150–151.

⁵⁸ Ibidem.

stawia się jako zapowiedź klęski, a nie zmartwychwstania bohatera, nowego zapętlenia zamiast oczekiwanego wyzwolenia, co sygnowane jest również w topice zapadającej za oknem ciemności.

Я онемел и заметался по всему вагону, благо в нем уже не было ни души. „Постой, Веничка, не торопись. Глупое сердце, не бойся. Может, просто ты немного перепутал: может, Покров был все-таки слева, а не справа? Ты выйди опять в тамбур, посмотри получше, с какой стороны по ходу поезда на стекле написано „...“.

Я выскочил в тамбур и поглядел направо: на запотевшей стекле отчетливо и красиво было написано „...“. Я поглядел налево: там так же красиво было написано „...“. Боже, я схватился за голову и вернулся в вагон, и снова онемел и заметался...

Zapisane na szybie „...“, będące jawną aluzją do biblijnej przepowiedni upadku Babilonu: *mane, tekel, fares*⁵⁹, zderzone z zapowiedzią Sfinksa, że nikt do Pietuszek nie dotrze i suplementowane nawiązującą do *Króla Edypa* ripostą Wienera o domniemanej zarazie, ewokuje obraz miasta jako miejsca infernalnego, miasta-wszetecznicy, sytuując je blisko Moskwy, i w konsekwencji czyniąc z nich obu swego rodzaju układ miast-planet. Pusty znak wzięty w cudzysłów mógłby oznaczać tutaj nie tyle unieważnienie świętego tekstu, o którym wspomina Anna Legeżyńska⁶⁰, i brak pogodzenia się Wienera z sensem napisu, ile raczej odniesienie do lustrzanego odbicia (napis umieszczony jest na szybie), które – pokazując obiekt – uwidacznia zaledwie jego niedoskonałą kopię, mogącą – zgodnie z logiką postmodernizmu – z powodzeniem zastąpić sprzężony z nią oryginał. Z jednej strony Pietuszki funkcjonują zatem jako miejsce utopijne, oznaczające pełną nostalgii ucieczkę od świata (i Moskwy występującej w tej funkcji), z drugiej zaś, prezentują się jako modalność istnienia Moskwy, pewien jej wariant.

Motyw zwierciadła pojawia się w literaturze pięknej również w kontekście możliwości kontaktu ze sferą nieświadomości, a więc z Zaświatami, gdzie możliwe jest odwrócenie istniejącego porządku i wgląd w tajemnice bytu. Tradycja jest bogata w przykłady mitycznych herosów – najbardziej wyrazistym jawi się bodaj Hamlet – którzy nierzadko dzięki swej niepoczytalności (faktycznej lub udawanej), nieprzystosowaniu do reguł życia społecznego, byli w stanie osiągnąć ten stan, realizując ewangeliczną prawdę „głupstwa Bożego”: „zakryłeś te rzeczy przed mądrymi i roztropnymi, a objawiłeś je prostaczkom”⁶¹. Zgodnie z tak zarysowującą się wykładnią

⁵⁹ A. Legeżyńska, op. cit., s. 125.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Mt 11,25. Cytat wg Biblii Tysiąclecia, Poznań–Warszawa 1989.

Pietuszki mogłyby zyskać status krainy zaświatów zbudowanej na kobiecej zmysłowości, Wiena zaś sytuowałyby się w roli mistycznego wędrowca, doświadczającego owej rzeczywistości poprzez bycie w drodze. Przywołanie występującego często w mitologii greckiej i celtyckiej motywu Zaświatów jako Krainy Kobiet, kuszącej żeglarzy i wędrowców, uzasadniałaby obserwowana w *Moskwie–Pietuszkach* tendencja do konkretyzacji wizerunku omawianego miasta za pomocą uruchomionej wyżej sieci ewoluujących wokół niego obrazów materializacji, których punkt centralny stanowi z pewnością ciało ukochanej. Rytualizacja motywu podróży Wieni (bohater pokonuje tę samą trasę już po raz trzynasty) w celu spotkania z wybranką odpowiadałaby w takiej optyce „szczytowemu doświadczeniu w inicjacyjnej wędrówce herosa, czyli osiągnięciu psychicznego *coniunctio oppositorum*, androgynicznej pełni”⁶². Dojście do owego stanu, w mitologii związane z dotarciem do Centrum Wszechświata, zakłada okres kwarantanny, a więc czasowego rozszczepienia, dezintegracji, a nawet poniżenia czy śmierci, by w powrocie do Chaosu doznać oczyszczenia i gloryfikującego objawienia na wyższym poziomie. Etap ten również zyskuje swe przełożenie w losie bohatera utworu Jerofiejewa. Otwierając tutaj zaledwie możliwość tak profilowanej interpretacji obrazu Pietuszek warto zwrócić uwagę na aspekt jedni-pełni, ujawniający się w wyżej przedstawionej analizie wspomnianego miasta jako żywiołu kobiecego i nakładającej się na niego symboliki koguta, elementu zakładającego dominację zasady męskiej.

Wymowę miejsca rozpiętego między dwoma biegunami zdaje się zyskiwać w utworze również Moskwa, w literaturze rosyjskiej funkcjonująca jako symbol przytulnego domu, obraz Matki przechowującej „wspomnienia jakiejś minionej sławy”, „spoglądającej wstecz”, „moneta rzadka, cenna dla amatora numizmatyki, ale niemająca wartości rynkowej”, miasto nie posiadające żadnego europejskiego odpowiednika – jak konstatował Aleksander Hercen w 1842 roku – będące „gigantycznym rozwinięciem rosyjskiej wsi”⁶³. Kodowana antytetycznie względem Petersburga, mimo nalotu prowincjonalności, to Moskwa przedstawiana jest w roli centrum świata, miejsca, gdzie zachowały się najlepsze wartości duchowe, gdzie żyje się radośnie i szczęśliwie, dzięki zakotwiczeniu w przestrzeni organicznej, naturalnej, niemal przyrodniczej. Ta „wspaniale rozrośnięta i rozrzucona roślina, nazywana Moskwą”⁶⁴ po przewrocie październikowym stała się wzorcowym miastem komunizmu, w rezultacie zyskując jeszcze jeden dodatkowy wy-

⁶² P. Sadowski, *Hamlet mityczny*, Kraków 1991.

⁶³ A. Hercen, *Moskwa i Petersburg*, cyt. za: W. Toporow, *Miasto i mit...*, s. 64.

⁶⁴ A. Grigorjew, *Moje wędrówki literackie i moralne*, cyt. za: W. Toporow, *Miasto i mit...*, s. 70.

miar – wymiar miasta ukazującego w sposób symboliczny pozorny charakter rosyjskich rewolucji, polegających „w istocie na zamianie miejscami nowego i starego, której towarzyszyła wymiana znaków dodatnich i ujemnych”⁶⁵. Można by powiedzieć, że ten fatalistyczny cykl, „budowanie – burzenie – odbudowywanie”, traktowany przez Bogusława Żyłko za symptomatyczny dla Rosji, stanowi niejako matrycę Jerofiejewowskiego wizerunku Moskwy, kreowanego w zestawieniach literackich kadrów-zbliżeń, budujących atmosferę miasta nieprzyjaznego.

Architekt z pewnością zwróci uwagę na fakt, że stolica na kartach *Moskwy–Pietuszek* wybrukowana jest mokrą kostką, nie pominie również niepokojąco szerokich ulic, wysokich domów i ujawniającego się w zakończeniu muru Kremla, zapowiadającego ostatnią drogę bohatera. Nieprzyjaznej zewnętrznej powłoce miasta odpowiada panujący w nim klimat duchowy, ludzie nastawieni są wrogo, zamiast kseresu oferują wymię, a pietuszkowski śpiew ptaków zastępuje tutaj śpiew Iwana Kozłowskiego:

Это ведь и в самом деле Иван Козловский поет, я сразу узнал, мерзее этого голоса нет. Все голоса у всех певцов одинаково мерзкие, но мерзкие у каждого по своему. Я поэтому их легко на слух различаю... Ну, конечно, Иван Козловский... „о-о-о, чаша моих прэ-э-эдков... О-о-о, дай мне наглядеться на тебя при свете зве-о-о-озд ночных...” ну, конечно, Иван Козловский... „о-о-о, для чего тобой я околдо-о-ован... Не отверга-а-ай...”

Wienia nie akceptuje zimnego obrazu Moskwy, którego emblematem stają się białe rajstopy bez szwu kelnerki, pragnie ją (Moskwę) udomowić, rzeczom przypisać miejsce. Stąd tak bardzo dokuczliwym – nie tylko z powodu alkoholowego nałogu – staje się brak kseresu w dworcowej restauracji, w której trunek został przez niego mentalnie umiejscowiony. Protagonista broni się przed moskiewską pustynią ducha i bezdomnością oznaczającą „brak własnego miejsca, brak przyswojonej otaczającej okolicy”⁶⁶. Literackie ujęcie żyrandola, pełniącego funkcję *pars pro toto* ciężkich myśli bohatera⁶⁷ oraz znaku rozpaczliwego miotania się po stolicy, która w jego oczach staje się miastem płynnym, o nieustannie zmiennej topografii, jest również próbą oswojenia przestrzeni na Dworcu Kurskim, wysiłkiem podjętym w celu zamieszkania świata, metaforyczną ilustracją Heideggerowskiego dążenia do bycia u siebie:

⁶⁵ B. Żyłko, *Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, w: W. Toporow, *Miasto i mit...*, s. 12, 13.

⁶⁶ Cf. H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 130.

⁶⁷ Cf. także B. Waligórska-Olejniczak, *Duchowość ciała czy cielesność ducha?...*, s. 227–238.

Człowiek znajduje się u siebie, w domu, wśród swojskości otaczającego go świata, jeśli zna miejsca rzeczy, z których korzysta. *Bycie w domu* jest sposobem istnienia jestestwa i formą życia. Polega ono na znajomości miejsc rzeczy, na obeznaniu z okolicą. *Okolica* jest terminem określającym obszar swojskości, nieobcości. *Bliskie* leży w zasięgu tego, co osiągalne, co daje się uchwycić. *Rzeczy pod ręką* są bliskie. Natomiast gdy zażyłość z okolicą nie powstaje lub upada, pojawia się lęk egzystencjalny⁶⁸.

Wizualno-audialne impulsy rejestrowane przez Wienię – śpiew Kozłowskiego, kseres, wymię, żyrandol – mogą być odczytywane z perspektywy budowania przestrzeni intymnej bohatera, interpretowane jako próba walki z przerażającą władzą wielkiego Miasta, postrzeganego przez Nikołaja Bierdiajewa (nie tylko) jako tragiczny los człowieka⁶⁹. Podejmując wysiłek dotarcia do pradawnych organicznych korzeni Moskwy, jej wiejskości, Wienia nadaje rzeczywistości, w której egzystuje, wymiar substancjalny, szuka stałych punktów oparcia w „przelewającym się” świetle. Potwierdzeniem powyższej hipotezy mogłaby być intensyfikująca i rytmizująca powtarzalność słowa kseres (w różnych konfiguracjach) w omawianej scenie w restauracji, doprowadzająca w procesie odbioru do swoistego *crescendo*, którym staje się w planie fabularnym wywleczenie Wieni na dwór. Repetycja motywu nadaje wydarzeniu, z jednej strony, wymiar uspokajającego dla bohatera rytuału, z drugiej zaś, mamy tutaj do czynienia ze szczególnym rodzajem nabrzmiewania, dojrzewania do ekstatycznego wybuchu, którym staje się agresywny atak personelu i wyrwanie – uporczywie trzymającego się idei zamówienia trunku – bohatera z oswojonej już częściowo przestrzeni.

Wienia zostaje potraktowany zatem jak rzecz niepotrzebna, śmieć wyrzucony na „jałową ziemię”. Obraz poniżenia, kodowany w przyjęciu przymusowej postawy horyzontalnej, zostaje jednak wizualnie „złamany” przez zderzenie z następującym dalej obrazem wertykalnym, czyli wizją bohatera stojącego jak słupek na placu przed dworcem. Scena ta, do której – korzystając z prawa budowania sieciowych skojarzeń – powrócimy jeszcze w kolejnym rozdziale, dzięki inspirującej niniejszą interpretację filozofii montażu Siergieja Eisensteina może zostać odczytana jako, uruchamiające nowe znaczenie omawianego fragmentu tekstu, odwołanie do rozważań Oswalda Spenglera, lokującego upadek cywilizacji właśnie w mieście, przeciwstawianym naturalności ziemi. „Kamienny kolos *metropolii* kończy biografie każdej wielkiej kultury. Człowiek kultury, ukształtowany przez wieś,

⁶⁸ H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 131.

⁶⁹ Н.А. Бердяев, *Мирозерцание Достоевского*, [online] <http://www.vehi.net/berdyayev/dostoevsky/> [dostęp: 10.07.2013].

zostaje wzięty w posiadanie przez swój własny wytwór – miasto, a gdy już się stanie, zostaje przekształcony w jego wytwór, organ wykonawczy, wreszcie ofiarę⁷⁰. Pionowe usytuowanie Włocławka, przypominające pomnikowe unieruchomienie, zyskuje w aktywowanym tutaj kontekście podwójną motywację. Staje się ono świadectwem klęski i poniżenia bohatera, któremu odebrano kontrolę nad własną proksemiką, będąc jednocześnie znakiem faktycznego *uziemienia*⁷¹, opanowania moskiewskiej ziemi przez przyjęcie cierpienia. W takiej optyce wypreparowane ze zderzenia kadrów znaczenie odsyłałoby odbiorcę do korzeni religii prawosławnej, upatrującej w „glebie” (ros. *ноуба*) fundament życia wspólnotowego, jak również do poczwinnickiej utopii Fiodora Dostojewskiego, dostrzegającego w „glebie” „osobowość” narodu, jego dziejową siłę, potencję odnowy człowieczeństwa⁷². „[...] ziemia jest dla niego [ludu] wszystkim, i wszystko wyprowadza się z ziemi i od ziemi, i jest to niemal zasada powszechna”⁷³.

Aktywizowana wyżej interpretacja Moskwy koduje miasto bipolarnie, pod pewnymi względami jest to zatem przestrzeń dehumanizująca bohatera, pod innymi zarysowuje ona szansę powrotu do harmonii pierwotnego porządku, co można by odczytać także jako ilustrację słynnej triady Władimira Sołowiowa: *humus – humilis – homo*⁷⁴: będąc synem ziemi człowiek, poprzez kenotyczne przyjęcie cierpienia, powinien przywrócić jej życie przeobrażone⁷⁵. W przypadku Włocławka owa przemiana wiąże się z podjętą podróżą do Pietuszek, miejsca, które w naszej interpretacji również zyskało zdwojoną kodyfikację. Tak ukierunkowany balans między jednym centrum a drugim pozwalałby postrzegać drogę bohatera jako *topographica sacra*⁷⁶, przemierzanie przestrzeni między miejscami świętymi, wzajemnie na siebie nachodzącymi, niemalże wchodzącymi jedno w drugie.

Sposób poruszania się Włocławka, mimo pozornie określonych docelowych zamierzeń, skojarzyć by można z koncepcją miejskiego dryfu (*dérive*), rozumianą w psychogeografii jako rodzaj działania eksperymentalnego, polegającego na przemieszczaniu się pod wpływem tymczasowych odczuć

⁷⁰ O. Splengler, *Der Untergang des Abendlandes*, cyt. za: A. Kołakowski, *Splengler*, Warszawa 1981, s. 243.

⁷¹ W rozumieniu Aleksandra Lowena. Vide więcej na temat jego koncepcji duchowości ciała: A. Lowen, *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1994.

⁷² A. Lazari, „Poczwinnictwo”. *Z badań nad historią idei w Rosji*, Łódź 1988, s. 43.

⁷³ F. Dostojewski, *Dziennik pisarza*, t. II, s. 234-235, cyt. za: M. Bohun, *Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej*, Katowice 1996, s. 68.

⁷⁴ Ziemia – niski – człowiek.

⁷⁵ W. Słowojow, *Dusza świata jako nosiciel Sofii*, przeł. J. Dobieszewski, w: *Niemarksistowska filozofia...*, s. 92.

⁷⁶ Cf. W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz...*, s. 92.

i emocji, porzuceniu utartych ścieżek, by nie zważając na ograniczenia czasowe, oddać się chociaż chwilowej dezorientacji, zagubić się w przestrzeni miejskiej⁷⁷. „Chęć wykroczenia poza czyste doznania wzrokowe ku temu, co ukryte, różni osobę podejmującą *dryf* od *flâneura*”⁷⁸, którego doskonale reprezentuje *uruchomione spojrzenie* (ang. *mobilised gaze*) Vincenta w *Pulp Fiction*, kolekcjonującego wrażenia zmysłowe podczas wkraczania w przestrzeń restauracji Jack Rabbit Slim’s. Przekładając powyższe koncepty socjokulturowe na język świata artystycznego w utworze Wieniedikta Jero-fiejewa, chciałoby się powiedzieć, że Wieniczka jest do dryfu niejako zmuszony, determinowany poetyką oniryzmu rządzącą prawami rzeczywistości, w której się porusza. Swoboda roztaczanych przed pasażerami wizji wyimaginowanych podróży zagranicznych mogłaby potwierdzać słuszność obserwacji poczynionych podczas interpretacji podróżniczej manieri Wieni, wiążącej go z Moskwą czy Pietuszkami.

Kompozycja tekstu *Moskwa–Pietuszki* sugeruje formułę postrzegania obu miast-stacji jako skrajnych opozycji, co dobrze wpisywałoby się w definio-waną przez czyn i kontemplację⁷⁹ mentalność rosyjską, opartą na duali-stycznej strukturze oscylacji między dwoma biegunami: pragmatyzmem i mistycyzmem, racjonalizmem i irracjonalizmem, czy materializmem i ide-alizmem⁸⁰. Montażowe ujęcie problemu, koncentrujące się między innymi na obserwowaniu efektów zderzania obrazów przeciwstawnych, pozwoliło dostrzec w ramach niniejszego studium, że Moskwa i Pietuszki funkcjonują w utworze raczej na zasadzie miast-sobowtórów, nakładających na siebie wzajemnie uruchamiane w procesie oglądu asocjacje kulturowe. Twórcze spożytkowanie filozofii filmu Siergieja Eisensteina, postrzegającego montaż nie tylko w kategoriach zabiegu, prowadzącego do kreowania nowej jakości poprzez zamierzony konflikt spotykających się w procesie odbioru ujęć, ale stawiającego akcent przede wszystkim na intelektualny wysiłek odbiorcy, scalającego czasami pozornie nieprzystające do siebie obrazy kodowane w filmowych kadrach, sytuje wspomniane punkty topografii Rosji w rela-cji polifonicznej sferyczności, balansu między obszarami dyfuzyjnymi. Po-wyższa konstatacja przywodzi na myśl logikę rozważań Wieni, prowadzo-nych w kontekście wieczornego i porannego picia:

⁷⁷ M. Adamczak, *Dérive*, w: *Miasto w sztuce...*, s. 664.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ H. Rarot, *Rosyjska myśl filozoficzna – między kontemplacją a czynem*, w: *Duch filozofii*, red. H. Jakuszko, J. Mizińska, Lublin 2005, s. 180.

⁸⁰ Vide np. W.G. Szczukin, *Chrześcijański Wschód a topika kultury rosyjskiej*, „Вопросы философии” 1995, nr 4, s. 67.

Но – пусть. Пусть я дурной человек. Я вообще замечаю: если человеку по утрам бывает скверно, а вечером он полон замыслов, и грез, и усилий – он очень дурной, этот человек. Утром плохо, вечером хорошо – верный признак дурного человека. Вот уж если наоборот – если по утрам человек бодрится и весь в надеждах, а к вечеру его одолевает изнеможение – это уж точно человек дрянь, деляга и посредственность. Гадок мне этот человек. Не знаю, как вам, а мне гадок.

Конечно, бывают и такие, кому одинаково любо и утром, и вечером, и восходу они рады, и заходу тоже рады – так это уж просто мерзавцы, о них и говорить –то противно. Ну уж, а если кому одинаково скверно – и утром, и вечером, – тут уж я не знаю, что и сказать, это уж конченный подонок и мудозвон.

Słowo *наоборот* sugeruje tutaj istnienie antynomii skorelowanej z – motywowaną porą dnia – sferą behawioralną. Tymczasem łańcuch pojawiających się epitetów: „kiepski facet”, „parszywiec”, „groszorb”, „miernota”, „gówniarz” i „dzwonic” budzi skojarzenia synonimiczne. Powyższa obserwacja – zdaniem Michaiła Pieriepielkina – potwierdza istnienie w utworze zasady pseudobiegunowości, motywującej podobnie zapowiadane w utworze antynomie i sygnalizującej możliwość istnienia innego kąta widzenia, który pozwoliłby dostrzec w owych kontekstualizujących się blisko sferach skrajne przeciwieństwa⁸¹. W takiej optyce możliwe byłoby postrzeganie analizowanych tutaj obrazów miast – Moskwy i Pietuszek – w kategoriach podobnie rozwijających się opozycji, które doprowadzone do ekstremum, odsyłają do swych przeciwieństw, ujawniając istnienie mechanizmów paralelnych do zjawiska syzygii, potencjalnego wewnętrznego kodu Jerofiejewowskiego sposobu myślenia. Profilowanie odbioru tekstu w tym kierunku pozwoliłoby lokować Los Angeles również w kontekście sprzężonych – wszak na innych zasadach – pozornych opozycji centrum-peryferium, wobec których nieznane miejsce ucieczki odnowionego moralnie Butcha zyskiwać by mogło również status *innego* zhumanizowanego trzeciego wymiaru, jednakowoż przedstawiony tutaj zarys interpretacji wymagałby dalszego studium w ramach odrębnej publikacji.

⁸¹ М.А. Перепелкин, op. cit.

ROZDZIAŁ V

Od *theatrum anatomicum* do *theatrum comparativum*¹. W poszukiwaniu ciała u schyłku XX wieku

Obraz przestrzeni miejskiej wykreowany w procesie – motywowanej filozofią montażu – percepcji dzieła Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa–Pietuszki* oraz *Pulp Fiction* Quentina Tarantino, który wyłonił się w poprzednim rozdziale, dotknął szeregu sferycznych bloków problemowych, pozornie z tematem niezwiązanych, jak mogłoby się wydawać odbiorcy u progu naszej analizy. Miasto jako szczególny rodzaj przestrzeni, społeczności lub środowiska kulturalnego jest postrzegane przez wielu komentatorów jako obszar „o cechach paradygmatycznych dla późnego wieku XX i początku XXI stulecia”², „miejsce, w którym wszystko się łączy”, jak konstatował Edward Soja³, z jednej strony punkt węzłowy i centrum, względem którego należy lokować peryferia reszty świata, z drugiej zaś „miejsce, które stanowi pełną napięcia i przemocy kombinację realiów”⁴ świata poddanego segregacji. W podobnym stopniu symptomatycznym dla kultury nowoczesnej i ponowoczesnej jawi się ewolucja postrzegania *ciała*, którego rozumienie na przestrzeni wieków, począwszy od anatomów po filozofów i szerokie spektrum estetów, od zawsze stanowiło najbardziej chyba precyzyjną diagnozę kondycji ludzkiej na danym etapie rozwoju. Problem ciała sztucz-

¹ Terminami *theatrum anatomicum* i *theatrum comparativum* posługujemy się za Tomaszem Bilczewskim. Vide T. Bilczewski, „*Theatrum anatomicum*”: *komparatystyka i ciało*, w: *Komparatystyka dzisiaj...*, s. 190–205.

² M. Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, przeł. A. Nacher, s. 571, w: *Miasto w sztuce...*

³ A.J. Scott, E. Soja, *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Berkeley–Los Angeles 1996, s. 12; Vide także M. Miles, T. Hall, I. Borden, *The City Cultures Reader*, London 2000.

⁴ M. Shiel, op. cit., s. 571.

nego stał się dominującym tematem wielu dyskursów wieku XX, na tle których z pewnością wyróżnia się przełomowe stanowisko jednego z czołowych architektów wspomnianego czasu, Le Corbusiera, wcielającego w życie wizję budynku jako mieszaniny maszyny i ciała, *living machine*, wręcz żywego organizmu, pozostającego obiektem zainteresowania architektury rozumianej jako „biologia podniesiona na wyższy poziom przez estetykę”⁵:

Wszyscy potrzebujemy środków uzupełnienia naszych naturalnych zdolności, jako że natura jest obojętna, niehumanitarna (niehumanitarna) i nieprzyjemna; rodzimy się nago i z niewystarczającym uzbrojeniem [...] beczka Diogenesa, godne uwagi ulepszenie naszych naturalnych organów ochronnych (skóry i włosów), dała nam pierwotną komórkę domu⁶;

W konsekwencji udoskonalone ciało ludzkie ma w wizjach architekta skalę miasta, a dom w świetle Corbusierowskiej dyskusji przedstawia się jako rozszerzenie ciała poprzez struktury życia publicznego, co rezonuje na pewnych płaszczyznach z twierdzeniami Sigmunda Freuda, który w *Kulturze jako źródło cierpienia* stwierdza, że „podobnie jak inne technologie służące komunikacji i percepcji – samolot, teleskop, aparat fotograficzny, telefon i pismo – mieszkanie jest protezą, «organem pomocniczym» noszonym jako substytut kobiecego ciała, «pierwszego siedliska»”⁷. Powyższe refleksje ukazują cielesność nierozdzielnie wpisaną w otoczenie człowieka, manifestującą się w jedności i tożsamości z istnieniem, sygnalizowaną w swojej obecności. Tymczasem schyłek dwudziestego stulecia i wiek obecny za sprawą wirtualizacji więzi międzyludzkich – jak prognozują Rossano Baronciani⁸ – przesunęły akcent w stronę doświadczania prawdziwej cielesnej nieobecności, powodując, że znakiem ery postPC (jak nazwał ją Steve Jobs) stało się balansowanie między dwoma skrajnościami, biologiczną dematerializacją ciała i postrzeganiem go jako miejsca publicznego, co wynika z realizacji „nowej genetycznej mutacji ciała”, czyli przechodzenia od przedmiotu do obrazu przedmiotu⁹. Wydaje się, że owa mentalna polaryza-

⁵ Le Corbusier, *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning*, trans. E. Aujame, Cambridge 1991, s. 126.

⁶ Idem, *The Decorative Art of Today*, trans. J. Dunnett, Cambridge 1987, s. 72 (przekład z j. angielskiego M. Urbańska).

⁷ M. Wigley, *Architektura protez: uwagi do prehistorii świata wirtualnego*, przeł. M. Urbańska, „Postciało” 2012, nr 3 (38), s. 13. Cf. także S. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.

⁸ Vide R. Baronciani, *Ciało czyli nie-miejsce*, przeł. E. Ranocchi, „Postciało” 2012, nr 3 (38), s. 48–51.

⁹ Ibidem, s. 51; Cf. także G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

cja stanie się szczególnie odpowiednia do obserwacji rozwiązań montażowych stosowanych w wybranych do interpretacji utworach Jerofiejewa i Tarantino, w których projekcja cielesności odbywa się za pośrednictwem zderzenia obrazów motywowanych zmysłowym odbiorem rzeczywistości, epatowania nierzadko wulgarną i brutalną seksualnością czy fizjologią oraz wielopoziomowej gry – wymianie między światem ducha i materii. Celem tego rozdziału jest wysublimowanie obrazu ciała w procesie intertekstualnego czytania interesujących nas w obrębie niniejszej monografii tekstów kultury, które dokona się poprzez odkrywanie i mapowanie w nich treści zorientowanych na cielesno-zmysłową sferyczność bytu ludzkiego.

Pogłębiona lektura poematu *Moskwa–Pietuszki* może prowadzić do konstatacji, że w utworze Jerofiejewa ma miejsce szczególne sprzężenie między tym, co cielesne (wewnętrzne) a rzeczywistością zewnętrzną. Irradiacja motywu alkoholowego powoduje, że fizjologia Wieniczki stanowi sferę dobrze znaną czytelnikowi, swego rodzaju soczewkę, poprzez którą proponuje mu się wgląd w świat zewnętrzny, poddany – jak akcentują liczne publikacje – żywiołowi chaosu. Warto zauważyć, że Jerofiejew zdaje się kierować w swym podejściu kodem antropomorficznym: wychodząc od „małego świata” (fizjologicznego aspektu życia ludzkiego) modeluje wyobrażenia o kulturze „ponadfizjologicznej” (czyli przestrzeni otaczającej człowieka)¹⁰. Narzędziem służącym tego rodzaju modelowaniu jest między innymi utylizowana w poemacie kolorystyka – w opinii Siergieja Eisensteina jedno z podstawowych narzędzi wywoływania filmowej *ekstazy* – w której dominują trzy pierwotne kolory: biały, czerwony i czarny, „odpowiadające krwi, mleku i wydzielinom, czyli produktom ciała ludzkiego, pojawiającym się zazwyczaj w warunkach podwyższonego napięcia emocjonalnego”¹¹. Adaptując terminologię rosyjskiego reżysera, można by powiedzieć, że Jerofiejew posługuje się metodą katalogową, barwy nie pełnią bowiem jedynie funkcji ilustracyjnego malunku czy dekoracji, nieuczestniczącej *de facto* w wydarzeniach, lecz są inwentaryzowane, przypisywane określonym tematom i przedmiotom. Jerofiejewowska koloryzacja to pod względem intensywności przeciwieństwo Czechowowskiego teatru niuansów i półtonów, chciałoby się powiedzieć, że tworzą ją dynamiczne uderzenia pędzla, nawiązujące do palety chromatycznej mistrzów ekspresjonizmu. W planie ogólnym pejzaż sprawia wrażenie bezbarwnego, kolory pojawiają się rzadko, zwykle w półzbliżeniach postaci lub dużych zbliżeniach detalu, stąd zawsze stanowią wyrazisty akcent wewnątrz literackiego ujęcia.

¹⁰ Cf. W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz...*, s. 39.

¹¹ Ibidem.

Pierwszy wyraziście zaznaczony akcent chromatyczny to czerwień, wprowadzona na zasadach metonimii, kodu znanego interlokutorom (aniołom i Wienicze), nazywającym w ten sposób wino. Trzykrotne przywołanie trunku bez użycia jego nazwy („czerwone”, „czerwoniutkie”) w rozmowie na placu przed Dworcem Kurskim wzmacnia podekscytowanie bohatera, w planie odbioru może nawiązywać zaś do krwi, biologicznego początku życia, nośnika siły vitalnej. Pozbawiony energii Wienia pragnie wina, które w czasach Starego Testamentu uchodziło przecież za skuteczne lekarstwo, leczyło rany ciała i pokrzepiało ludzi znużonych drogą lepiej niż zwykła woda¹². W mentalności żydowskiej – warto przypomnieć – obfitość wina była wyrazem Bożego błogosławieństwa, jego brak stanowił zaś znak Bożego gniewu i odwrócenia się od ludu¹³. Dotkliwy niedosyt „napoju bogów” w jednej z pierwszych scen poematu doskonale harmonizuje, tworząc obraz całości, z ujęciami w ostatnich częściach, w których odbiorca może odczuwać nadmiar czerwieni, obserwując jak „Мне показалось, что я расколотся от боли, кровь стекала по лицу и за шиворот...”. Powyższym detalom intensyfikowanym przez literackie zbliżenia krwi ciekącej z rozbitego łuku brwiowego czy drgawek bohatera towarzyszy narastające napięcie budowane przez nagromadzenie efektów akustycznych, nadejście momentu egzekucji zapowiada zbliżający się, nieprzerwany i coraz głośniejszy tupot pogoni oraz ciężkie dyszenie oprawców. Efekt hiperbolizacji i wzmocnienia emocjonalnego skupienia uzyskuje Jerofiejew również przez chwilowe zawieszenie akcji dzięki wprowadzeniu obrazu zabitego przez pociąg człowieka:

[...] всю его нижнюю половину измололо в мелкие дребезги и расшвыряло по полотну, а верхняя половина, от пояса, осталась как бы живою, и стояла у рельсов, как стоят на постаментах бюсты разной сволочи. Поезд ушел, а он, эта половина, так и остался стоять, и на лице у него была какая-то озадаченность, и рот полуоткрыт. Многие не могли на это глядеть, отворачивались, побледнев со смертной истомой в сердце. А дети подбежали к нему, трое или четверо детей, где-то подобрали дымящийся окурок и вставили его в мертвый полуоткрытый рот. И окурок все дымился, а дети скакали вокруг и хохотали над этой забавностью...

Co ciekawe, w obrazie rozciętej przez pociąg ofiary nie ma ani jednej kropli krwi, jej ciało przypomina bardziej martwość odlewu z wosku, prze-

¹² A. Piwowar, *Radę mędrców starotestamentowych odnoszące się do picia alkoholu*, w: *Alkohol w Biblii*, red. K. Kościelecki, A. Kiejza, Zakroczym 2010, s. 33.

¹³ *Ibidem*, s. 34.

raza tym, co zostało w niej ludzkie i „żywe”, czyli „zafrasowanym wyrazem twarzy”, „otwartymi ustami”, „dymiącym niedopałkiem”, który nadaje całości wyraz groteskowej karykatury śmierci, budzącej asocjacje z obrazami piekła jako wesołego widowiska w twórczości Franciszka Rabelais’go. W kadrze tym, wprowadzonym poprzez zastosowanie paraleli między śmiechem aniołów, poprzedzającym przemoc dokonaną na Wieni, a śmiechem dzieci oglądających stojący przy torowisku kadłub, uderza też niezgodne z oczekiwaniami odbiorcy rozłożenie efektów dźwiękowych, które funkcjonuje na zasadzie podobieństwa do adaptowanej w pismach Eisensteina figury tanecznej *chassé-croisé*. Tutaj miejscami przewrotnie zamieniają się istoty kojarzone z niewinnością, a więc chichoczące dzieci i anioły oraz milczący obojętnie Bóg, z pełnymi cichej powagi świadkami wypadku i skradającymi się boso potencjalnymi mordercami. Cisza dźwięczy w uszach tam, gdzie zwykle jest krzyk i gwar oraz niezdrowa ciekawość i posmak skandalu, budząc skojarzenia z postmodernistyczną dwutorowością, celową zamianą „wysokiego” przez „niskie”, abstrakcji przez konkret. Obraz dzieci w rolach oprawców, wkładających w usta niedopałek papierosa zamiast szydła, stanowić mógłby projekcję swego rodzaju obrzędu inicjacji bohatera, moment jego oswojenia ze śmiercią, wejścia w rolę ofiary. Warto przypomnieć, że wino stanowiło w starożytności także filar systemu ofiarniczego, stąd, kontynuując tę linię interpretacyjną, można by postrzeżać scenę zamykającą poemat jako paralelę obrzędu sakralnego, poprzedzoną pościgiem za „zwierzędziem ofiarnym”. Interpretację tę wzmacnia także kolektywny charakter wspomnianej procedury, dokonywanej przez „совсем не разбойничьи рожи, скорее даже наоборот, с налетом чего-то классического”, których oczy zabarwieniem przypominały kloaczną ciecz w ubikacji na dworcu pietuszkowskim. Kontrast wizji materialnego dołu z klasycznym profilem morderców odsyłać może do zakorzenionej głęboko w kulturze symboliki miasta jako nekropolii, brązowy kolor nawiązywałby w tym wypadku do barwy gleby, którą stają się ostatecznie ciała mieszkańców zasiedlających przestrzeń miejską¹⁴. Obserwacja efektów montażowych przez pryzmat centralnej dla tekstu kolorystyki prowadzi zatem do jakościowego *extremum* – jak ująłby zapewne podobne zjawisko Siergiej Eisenstein. Przedstawiony wyżej sposób łączenia wybranych literackich kadrów pozwala bowiem wyłonić nową myśl, pod względem znaczeniowym stanowiącą jeden z punktów kulminacyjnych.

Do trzech podstawowych kolorów, zakwalifikowanych jako przypisane centralnym biologicznym funkcjom i produktom ludzkiego ciała, zaliczona

¹⁴ Cf. np. W. Toporow, *Miasto i mit...*

została również biel, skupiająca uwagę odbiorcy przede wszystkim w scenie zamawiania kseresu na Dworcu Kurskim i we wspomnieniach ukochanej z Pietuszek. W restauracji obserwujemy gradację efektu chromatycznego: najpierw smutne rozmyślenia Wieniczki zostają nagle przerwane przez pojawienie się chcącej przyjąć zamówienie kobiety w białych, pozbawionych szwu pończochach, następnie tok depresyjnych myśli natury ogólnej zastępuje obraz „całej trójcy w bieli”, stojącej nad bohaterem. Dworcowa sprzedawczyni jest pokazana w planie ogólnym, jej pończochy mogłyby pełnić funkcję filmowej synekdochy, w nich ulokowane zostaje bowiem obrzydzenie, zawód i pogarda, które bohater żywi wobec przedstawicieli władzy, materializujących się tutaj w postaci dysponentów napojów wyskokowych, choć sposób ujęcia kobiety decyduje o stosunkowo neutralnej wymowie kadru. Literacki zapis drugiej sceny na język filmowy przetłumaczyć by można jako plan amerykański (średni), w którym punkt ciężkości przeniesiono na „skurczonego” Wieniczkę, pozbawionego ducha pod wpływem przewagi ilościowej i skierowanego nań z góry, reifikującego spojrzenia personelu. Powielenie motywu bieli i zmiana kąta widzenia Jerofiejewowskiej kamery ukazuje nie tylko poniżenie bohatera, sprowadzonego ostatecznie do roli przedmiotu zbędnego i niewygodnego, który należy wyrzucić poza uporządkowaną przestrzeń lokalu gastronomicznego – wpisując się w zakres zabiegów zyskujących miano reifikacji neantyżującej¹⁵ – kategoryzuje także kolor biały jako barwę diabelską, nieprzyjazną człowiekowi, lekceważąc przyjęte powszechnie asocjacje bieli ze stanem niebiańskim, czystością, wspinaniem się na wyżyny ducha. Stosowany kolor konotuje raczej z obrazem sterylnego personelu medycznego powołanego do życia przez Kena Keseya na kartach *Lotu nad kukułczym gniazdem*, a więc z postaciami istot odczłowieczonych, przypominających pozbawione uczuć maszyny.

Sensotwórczy kontrapunkt dla owych obrazów tworzą rozproszone na zasadzie dyfuzji ujęcia ciała ukochanej Wieni, czyli jej biały brzuch, białe, przechodzące w białawe oczy. Wyliczanka wdzięków pociągającej Wieniczkę kobiety: włosy, warkocz, pupa, rzęsy, harmonizuje na zasadzie echa z towarzyszącym jej opisem atrakcji Pietuszek. Pietuszkowski raj tworzą więc wyizolowane fragmenty ciała dziewczyny, która zwykle nie jest pre-

¹⁵ Szerzej na ten temat w mojej publikacji, dotyczącej stosowanych w tekście Jerofiejewa zabiegów reifikacji. Vide B. Waligórska-Olejniczak, *Rosja oczami ekscentryka, czyli „Moskwa-Pietuszeki” Wieniedikta Jerofiejewa w kontekście mechanizmów reifikacji*; „Przegląd Rusycystyczny” 4 (136), Katowice 2011, s. 85–97. Cf. M. Januszkiewicz, *Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji*, w: *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. B. Kaniewska, S. Wysłouch, Poznań 1999, s. 45–58.

zentowana w planie ogólnym czy pełnym, co może budzić skojarzenia z płótnem René Magritte'a *Wieczne świadectwo*. Odbiorca – w kontakcie z oboma dziełami – motywowany jest bowiem do złożenia obrazu całości z oddanych mu do dyspozycji zbliżeń poszczególnych partii ciała. Najbardziej zaskakująca w utworze rosyjskiego autora jest przy tym biel żreń kobiety, plastycznie rytmizowana przez obrazy świadczące o łamaniu czyistości koloru („białe” – „białawe” – „płowe”) oraz gradację epitetów w rodzaju: „pokuśnica” – „rude paskudztwo” – „ryża kurwa”. Budowana w ten sposób intensyfikacja wrażeń zmysłowych, paralela wzrastającego podniecenia Wieni, nadaje symbolice bieli znaczenie przeciwstawne, z barwy oznaczającej nieczułość na ludzką krzywdę staje się ona kolorem najwyższego napięcia emocjonalnego, syntezą wszystkich uczuć, co mogłoby wskazywać na fakt, że Jerofiejewowska rzeczywistość artystyczna nie zawsze jest poddawana prawu entropii, realizuje się także w dążeniu do osiągnięcia pełni poprzez negację normy, afirmację wartości osiąganą dzięki jej kontestacji.

W katalogu spożytkowanych przez Jerofiejewa barw należałoby z pewnością umieścić również zieleń i żółć, silnie kontrastujące z wyżej omówionymi zestawieniami chromatycznymi, stanowiące ważki element pojawiających się zaledwie jeden raz obrazów. Żółty przypisany jest kamerdynerowi, który nagle pojawia się w wyobrażonym przez Wienie pędzącym pociągu, zieleń z kolei zostaje scalona z wizerunkiem sosny, uruchomionym w dialogu z chorym synem jako wspomnienie-motywacja powrotu do zdrowia i jednocześnie symbol samotności ojca:

И наверное, помнишь, какие там сосны?... Вот и я, как сосна... Она такая длинная-длинная и одинокая-одинокая-одинокая, вот и я тоже... Она, как я, – смотрит только в небо, а что у нее под ногами – не видит и видеть не хочет... Она такая зеленая и вечно будет зеленая, пока не рухнет. Вот и я – пока не рухну, вечно буду зеленым...

Powtórzenia wzmacniają wrażenie „zieloności” na zasadzie echa, powodują, że czytelnik na długo zapamiętuje ten akcent kolorystyczny jako powiew energii i nowego życia, remedium na czyhającą już śmierć, co doskonale rezonuje z symboliką sosny, drzewa wiecznie zielonego, znaku nieśmiertelności, obrazu samotności znanego z twórczości Michaiła Lermontowa czy Heinricha Heinego. Ukierunkowanie spojrzenia w górę przywodzi też na myśl wizję „drzewa życia” oraz obrazowanie w płaszczyźnie pionowej, w chrześcijaństwie zakotwiczone przede wszystkim w motywie osi łączącej światy, natury ludzkiej scalającej makrokosmos

i mikrokosmos czy też krzyża Odkupienia, odsyłającego do śmierci jako początku życia. Wielowarstwowa symbolika sosny dążącej ku górze mogłaby otwierać odbiorcę także na wizję drzewa kosmicznego jako drabiny, miejsca komunikacji między dołem a górą, rodzaj mostu rozpostartego między korzeniami a sklepieniem niebieskim¹⁶, który można by rozumieć jako typ drogi akceptowanej przez Wienie, w przeciwieństwie do drabiny społecznej, „na którą pluje”. Symbol drzewa dopełnia też zmysłową triadę pietuszkowskiego raję, budowanego we wspomnieniach zapachu nieprzekwitającego tam nigdy jaśminu czy dźwięku niemilkających ptaków, co nawiązuje do symboliki miejsc cudownych, utrwalonych w popularnych opowieściach ludowych¹⁷.

Zieleń zyskuje zatem w Jerofiejewowskim inwentarzu barwnym znaczenie energii, choć przewrotnie wizerunek pnącej się ku niebu rośliny sąsiaduje bezpośrednio z wizją kołyszącego się na wietrze i tracącego puch dmuchawca, z którym główny bohater również natychmiast się utożsamia. Zestawienie obrazów obok siebie obniża „temperaturę energetyczną” zieleni, powoduje, że odbiorca odczyta całość raczej jako prognozę śmierci chorego interlokutora, przypomnienie o ulotności i kruchości ludzkiego życia. Z drugiej strony, czynność dmuchania dla ludzi pierwotnych oznaczała akt stwórczy, którego celem było rozbudzenie życia bądź powiększenie siły jakiegoś zjawiska, w dmuchawcu zaś, dzięki jego „lotnej naturze”, drzemie ogromna siła rozprzestrzeniania się, zagarniania i oswajania przestrzeni w zawrotnym tempie. W takim ujęciu można by potraktować wizję dmuchawca jako plastyczny i znaczeniowy kontrast dla obrazu sosny, której barwa zostaje dodatkowo zintensyfikowana przez kontrast ze złamaną, niemal przezroczystą bielą. Przypisana sośnie zieleń w poemacie rezonuje także z kompletem barw stanowiących element wspomnianego wyżej *kodu antropomorficznego*, bowiem, zgodnie z symboliką poziomów drzewa w alchemii, korzeniom przyporządkowana jest czerń, pniowi biel, a dla korony przeznaczono czerwień, co można by traktować jako efekt barwnej, dynamizującej tekst polifonii. W takim rozumieniu zieleni, na zasadzie metonimii, odpowiadałaby podstawowemu „zestawowi fizjologicznemu” biel-czerwień-czerń, funkcjonującemu jako paralela drzewa. Warto też zauważyć, że choć barwy w poemacie Jerofiejewa zostają przyporządkowane prezentowanym przedmiotom lub stanom, sposób montowania literackich kadrów sprawia, że ich symbolika nie poddaje się łatwej interpretacji, niejednokrot-

¹⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 153.

¹⁷ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 118.

nie kolor ulega znaczeniowej dyfuzji, uruchamiając sensory biegunowo przeciwstawne. Dobór kolorów może świadczyć zatem – przykładowo – nie tylko o stanie ducha bohatera, ale również, przeciwnie, o tym, czego mu brakuje, za czym tęskni, do czego dąży, kodując w sobie to, co w utworze nieobecne.

O semantyce barw, czyli zmyśle wzroku aktywowanym w *Pulp Fiction*, wspomniano już częściowo w poprzednim rozdziale, lokując ją w sferze uruchomionych w procesie percepcji filmu asocjacji z poetyką komiksu. Jerofiejewowska triada podstawowych barw – biel–czerwień–czerni – w kontekście rzeczywistości amerykańskiej budzi niewątpliwie skojarzenia z zakorzenionym w niej głęboko i nadal aktualnym problemem ścierania się kultury białych i czarnych, rezultatem którego na przestrzeni dziejów był niejednokrotnie rozlew krwi. Omówiony wyżej turpistyczny obraz martwego kadłuba, sterczącego samotnie po wypadku, pod względem drastyczności nie mający chyba w poemacie Jerofiejewa konkurencyjnego odpowiednika, przywodzi na myśl filmowy epizod w lombardzie, atmosferą odbiegający również od podszytych groteską czy zabawnym zbiegiem okoliczności pozostałych scen przemocy. Przypadkowe spotkanie na przejściu dla pieszych, które ponownie scaliło losy Butcha i Marsellusa, i na zasadzie efektu domino doprowadziło do absurdałnego rozwoju wydarzeń, ukazuje bohaterów w nieznanym odbiorcy do tej pory kontekście przede wszystkim za sprawą zmiany sposobu kadrowania czarnego szefa mafii. Sprowadzany dotychczas do obrazu przedstawianej od tyłu gadającej, łysej głowy z plastrzem, sprawującej kontrolę nad otoczeniem, co najlepiej oddają statyczne ujęcia rzeczowej rozmowy na temat przebiegu kolejnej walki Butcha w klubie nocnym, nagle pojawia się on na ekranie w planie pełnym, przynależąc ukazaną od stóp do głów muskularną sylwetką do mało charakterystycznego krajobrazu amerykańskiego przedmieścia. Zmiana perspektywy obrazowania, do której widz już zdążył się przyzwyczaić, zapowiada utratę dominującej pozycji bohatera, co zostaje potwierdzone przez ujęcie następujące po wypadku, na którym widać leżącego na ziemi Marsellusa, otoczonego przez grono przypadkowo zebranych kobiet, świadków tragicznego zdarzenia. Efekt komiczny może wywoływać w tych przecież mało zabawnych okolicznościach pełna zaangażowania oferta zeznawania w sądzie jednej z nich, jak również brak zainteresowania niewiast drugą ofiarą. Zakrwawionemu Butchowi towarzyszy bowiem tylko jedna kobieta, która w teatralnej, charakterystycznej dla Tarantino manierze pada natychmiast na ziemię, rażona strzałem Marsellusa.

Powyższa sekwencja, prowadząca następnie w planie fabularnym do zakończonej w lombardzie gonitwy gangsterów, może otwierać odbiorcę na

niezwykle aktualny na przełomie XX i XXI stulecia problem społeczno-kulturowej rekonstrukcji tożsamości mężczyzn, poddany emocjonalnej intensyfikacji w kolejnych fragmentach wspomnianego epizodu. Stosowana przez Tarantino taktyka, czyli zderzenie ujęć powrotu do przytomności obu bohaterów, zdaje się w sposób przewrotny odwracać utrwalone powszechnie stereotypy, zgodnie z którymi biała kultura miałaby zajmować w kulturowej amerykańskiej mieszance miejsce uprzywilejowane. Świat po powrocie Marsellusa „z zaświatów” zostaje zarejestrowany w pierwszym spojrzeniu bohatera jako świat białych kobiet oferujących swoją pomoc, co uruchamiać może asocjacje z wędrownką Odysa, potwierdzając również znaczącą pozycję wybrańca. W sukurs przywołanym tutaj obrazom przychodzi także sfera werbalna filmu, bowiem by „czarne” mogło dominować – jak konstatuje Zbyszko Melosik w swej krótkiej refleksji na temat *Pulp Fiction* – musi posługiwać się odwróceniem¹⁸. W rezultacie więc to „czarny boss nazywa swych pracowników od mokrej roboty (zwykle białych) MURZYNAMI”¹⁹, posługując się słowem *nigga*, które, oznaczając osobę o ciemnym kolorze skóry, nie stanowi wyrazu tabu, ale przynależy – jak podaje *Dictionary of American Slang* – do języka muzyki czarnych raperów, uważanej zwyczajowo za rodzaj niezrozumiałego dla białych kodu, służąc do określania przez Afroamerykanów swej własnej przynależności rasowej²⁰.

Powyższa obserwacja naprowadza na paralelnie stosowany chwyt odwrócenia w tekście Jerofiejewa, gdzie nagle po opowiadaniu historii kobiety z wąsami rozmowa zbacza na warunki życia w Azji Środkowej i na Syberii. Absurdalne pytanie o los nieistniejących dzieci Jewtiuszki zderzone zostaje z zaskakującą dla odbiorcy konstatacją o braku Murzynów w Stanach i zamieszkaną przez nich Syberii:

- А в Сибири – нет, в Сибири не проживешь. В Сибири вообще никто не живет, одни только негры живут. Продуктов им туда не завозят, выпить им нечего, не говоря уж „поеть”. Только один раз в год им привозят из Житомира вышитые полотенца – и негры на них вешаются...
- Да что еще за негры? – встрепенулся декабрист, чуть было задремавший.
- Какие в Сибири негры! Негры в Штатах живут, а не в Сибири! Вы, допустим, в Сибири были. А в Штатах вы были?
- Был в Штатах! И не видел там никаких негров!
- Никаких негров? В Штатах?
- Да! В Штатах! Ни единого негра!..

¹⁸ Z. Melosik, *Bzdura, czyli Chaos*, w: Z. Melosik, T. Szkudlarek, op. cit., s. 102.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Dictionary of American Slang*, ed. R.L. Chapman, New York 1995, s. 385.

Все как-то настолько одурели, и столько было тумана в каждой голове, что ни для какого недоумения уже не хватало места.

Przedstawiona wymiana zdań, podobnie jak analizowana wyżej specyfika leksykalna *Pulp Fiction*, świadczy o istnieniu wewnętrznego kodu porozumienia pasażerów pociągu do Pietuszek. Przyzwolenie na tego rodzaju wizję świata, sprzeczną z logiką i elementarną wiedzą, w której istotny element dysonansowy stanowi również niepasujące do całości wspomnienie wyszywanych w Żytomierzu ręczników, wpisuje utwór w krąg literatury realizmu magicznego, podkreślając jednocześnie element intensywnie wyczuwalnej tutaj postmodernistycznej nostalgii. Nachylenie utworu w tym kierunku potwierdzałby literacki kadr zamykający sekwencję *Pawłowo-Posad-Nazariewo*, czyli płacz starego Mitrycza, swoisty refren, pieśń tęsknoty za utraconą dawno młodością i szczęśliwym życiem we własnym kraju, zakodowana w zestawieniach słów-kluczy sygnujących kulturę rosyjską, czyli Puszkina, Syberia, Gorki. Fragment ten mógłby być też świadectwem nawiązania do, utrwalonej w mitach i dawnych obrzędach, jedności płaczu i śmiechu, które nawet oderwane od siebie „nadal współżyją”²¹, płacz wiążąc się nieprzerwanie ze śmiercią, a śmiech zapowiadając nowe narodziny.

„Problem czarnego ciała” uruchomiony wyżej za sprawą zderzenia ujęć bohaterów w filmie *Pulp Fiction*, to w dużej mierze kwestia poruszonego już tematu konstruowania męskiej tożsamości, odsyłająca do czasów niewolnictwa, krystalizująca także współcześnie zagadnienia związane z władzą i podporządkowaniem. Cytowany wyżej Zbyszko Melosik obserwuje:

Nie ulega wątpliwości, że w epoce niewolnictwa czarni mężczyźni byli uprzedmiotowieni i zredukowani do „wydajności fizycznej” („wydajności ciała”) jako jeszcze jedno użyteczne zwierzę. Czarni niewolnicy mieli zwierzęce, silne ciała, stanowili część – podbijanej przez białych – natury. Funkcjonowali w świadomości białych jako fizyczność / cielesność. Z kolei biali – jako twórcy kultury (*de facto* Kultura) – uważali siebie za ludzi, za istoty inteligentne i cywilizowane. Bez wątpienia relacje między ciałem a umysłem / duszą były pojmowane wówczas w kategoriach dualistycznych, przy czym o ile biali mężczyźni kontrolowali, jak wierzone, swoje ciało i seksualność (prymat duszy nad ciałem), to w przypadku czarnych mężczyzn miało być odwrotnie – ich niski iloraz inteligencji i nieobecność złożonej sfery duchowej sprawiał, iż byli oni głównie (lub nawet jedynie) „swoim ciałem”²².

²¹ O. Freudenberg, *Poetyka fabuły i gatunku*, przeł. A. Pomorski, w: eadem, *Semantyka kultury*, przeł. D. Ulicka et al., Kraków 2005, s. 168.

²² Z. Melosik, *Czarne męskie ciało i kryzys białej męskości*, w: idem, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010, s. 226.

Zagrożenie mroczną i niebezpieczną czarną seksualnością wiązało się więc z obawą o utratę dominacji w sferze politycznej czy ekonomicznej, pogłębioną paniką związaną z możliwością bycia porzuconym przez piękną białą kobietę, standardem urody funkcjonującym do dziś w kulturach kontrolowanych przez białych. Adekwatność powyższej socjo-kulturowej diagnozy dla odczytania dzieła Tarantino zdaje się potwierdzać szereg omawianych już ujęć Marsellusa, wskazujących na sygnowanie koloru czarnego jako barwy przedstawicieli kultury dominującej, jego atrakcyjność cielesną kreują zaś w głównej mierze obrazy urzekającej niezwykłą urodą żony, o którą jest obsesyjnie zazdrosny. W filmie brak bowiem ujęć nawiązujących w jakikolwiek sposób do zbliżeń małżeńskiej pary, choć seks dla Tarantino nie jest przecież w żadnym z jego filmów tematem tabu. Obraz dominującego czarnego ciała jest realizowany w werbalnych odniesieniach do pozycia gangstera, opowieści o zrzuconym z trzech kondygnacji przez *amigos* koledze-gangsterze, w sferze behawioralnej Julesa – w praktyce przejmującego kontrolę nad napadem w dinerze i wyraźnie akcentującego swoją pozycję wyższości w początkowych ujęciach odzyskiwania walizki – czy też w powstałej w wyobraźni Jimmiego wizji powrotu żony – Afroamerykanki – z nocnej zmiany. Na zasadzie kontrapunktu wzmacniają go również ujęcia kobiet w *Pulp Fiction* (np. Mii czy Fabienne), delikatnych białych niewiast sprowadzonych do roli tła czy ozdoby postaci męskich, wpisujące się niemal idealnie w istniejącą w kulturze Zachodu symbolikę koloru białego, oznaczającego niewinność, dziecięctwo i pewnego rodzaju bezradność, opozycyjnego względem czarnego, utożsamianego ze złem, zbrukaniem czy dzikością. Nałożenie bieli na czernią w kulturze anglosaskiej prowadzi do swobodnego konglomeratu lęku, nienawiści i fascynacji²³, wynikających – jak można przypuszczać – ze zderzenia porządku z „myślą nieoswojoną”²⁴, dającego w rezultacie powiew świeżości, bowiem „[...] wszystko, co specyficznie amerykańskie, ma w sobie coś dzikiego, co nie zaznało nigdy wytartych frazesów i teatralnej retoryki naszych mieszczańskich kultur i czego nie wystrojono nigdy w kolorowe piórka wytworności”²⁵.

Większość badaczy twórczości Tarantino lokuje jednak interpretację sekwencji w lombardzie w kręgu najważniejszych wydarzeń historycznych, decydujących o obecnym charakterze państwa amerykańskiego, uznając Marsellusa za ikonę, postać-recykling historii niewolnictwa. Taką wizję, zdaniem R.B.H. Goha, miałyby uzasadniać nazwa lokalu – *Mason-Dixie*

²³ Ibidem, s. 228.

²⁴ J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 2011, s. 122.

²⁵ Ibidem, s. 122–123.

Pawnshop – widniejąca w scenariuszu, wyraźny południowy akcent Maynarda i Zeda czy funkcjonujące na zasadach pauzy ujęcie Butcha – borykającego się z dylematem powrotu do izby tortur – na tle łatwo rozpoznawalnej dla widza flagi konfederatów²⁶.

Wydaje się jednak, że znaczeniowo bardziej wymowne są w omawianym ciągu zdarzeniowym ujęcia opuszczone, zestawienia kadrów zmierzające do wizualnej i emocjonalnej *ekstazy*, zmuszające widza do „niezdrowego” chwilami voyeuryzmu. Za przykład tak ukierunkowanego montażu uznać można wprowadzenie „czarnego ekranu”, zrytmizowanego w planie fabularnym z utratą przytomności Marsellusa i Butcha po wejściu do lombardu, cięcie, po którym widzimy ich przywiązanych do krzesła, pozbawionych głosu za sprawą gadżetów przynależących do sadystycznych homoseksualistów. Widz zastanawiać się może wówczas, w jaki sposób muskularne ciała bohaterów przeznaczone do oglądania (nagie ciało Butcha pod prysznicem i w taksówce Esmereldy prezentowane było zaledwie kilka chwil wcześniej) zamieniono w bezwolne przedmioty. „Chorą” ciekawość potęguje przy tym aparycja wydobytego chwilę później ze skrzyni Gimpa, uległe klęczącego w skórzanym kombinezonie, sprowadzonego przez przyszłych oprawców do roli odpowiednika *Heideggerowskiej rzeczy pod ręką*. Amplitudę emocjonalną epizodu podwyższa z całą pewnością zastosowany przez Tarantino w kolejnych ujęciach *suspens*, budowany za sprawą pełniącej funkcję pauzy wyliczanki, zmierzającej do wyboru pierwszej ofiary, celowo przedłużanej, by wybrańcem oprawców stał się Marsellus. Kadry ukazujące śledzące palec Zeda przestraszone oczy białego i czarnego bohatera, służące kreowaniu atmosfery pełnego napięcia wyczekiwania, włączają w percepcję widza również detal, który mógł umknąć wcześniejszej rejestracji, czyli świecący na półce, niedaleko wejścia, neon z napisem *KILL ED*. Wzmianka o dawnym pokoju Russela, w połączeniu z ambiwalentną wymową świetlnej informacji²⁷, to kolejne niewiadome, budujące polifoniczną fakturę przeczucia zbliżającego się nieuchronnie końca bohaterów. Do tego momentu odbiorca ma wrażenie, że uczestniczy w starannie przygotowywanym rytuale przemocy, o czym świadczy wolne tempo następujących po sobie ujęć manifestujących ceremonialną czynności i centralna pozycja dominującego w układzie policjanta, ukazująca go w roli inicjatora kolejnych etapów procedury. Z chwilą zamknięcia drzwi do komnaty tortur

²⁶ R.B.H. Goh, *Shop-Soiled Worlds: Retailing Narratives, Typologies, and Commodity Culture*, „Social Semiotics” 2002, no. 1, Vol. 12, s. 23.

²⁷ Z jednej strony napis może oznaczać słowo *killed*, czyli zabity, informując o losie poprzedniej ofiary seksualnej perwersji (w domyśle Russela), zapis tekstu w dwóch wersach może z kolei sugerować słowa: *kill (Z)ed*, zapowiadające śmierć Zeda.

zasady montowania zdjęć ulegają zmianie, rządzące dotychczas tą sekwencją prawo wzroku zastępują wrażenia akustyczne – dynamiczna muzyka oraz konkurujący z nią rejestr jęków i krzyków. Odbiorcy, podobnie jak oczekującemu na wyrok Butchowi, zostaje odebrana możliwość obserwowania dalszego ciągu historii, temperatura zaangażowania sięga jednak w obu wypadkach zenitu za sprawą dochodzących z sąsiadującego pomieszczenia dźwięków i bombardującej uwagę odbiorcy muzyki filmowej. Można zaryzykować twierdzenie, że ów odczuwalny w planie wizualnym brak działa intensywniej na wyobraźnię niż przyzwolenie na wzrokową penetrację obrazu, co potwierdzać może wrażenie szoku, jakiego doznaje ostatecznie widz w momencie otwarcia drzwi przez Butcha, widząc częściowo nagie ciało Marsellusa w pozie skrajnego poniżenia. Ostatecznie jednak to, co najbardziej w tym ujęciu makabryczne, pozostaje w sferze niedopowiedzenia, scenę widzimy bowiem w planie pełnym, a kulminację przynosi zaskakujące nagle widza przyzwolenie na zaspokojenie voyeurystycznych skłonności.

Zderzenie fraz montażowych ukazujących szybką pracę kamery w scenach uwolnienia Butcha, „usunięcia” Gimpa i powrotu po Marsellusa nadaje całości wymiar chaotycznego snu, gorączkowej, niekontrolowanej maligny, w której człowiek sterowany jest bezwiednie raczej przez instynkt niż racjonalne działanie, co zbliża stylistykę dzieła Tarantino do obrazów Jerofiejewowskich majaków i pijackich wynurzeń, przydając amerykańskiemu tekstowi realizmu. Pojawiające się na zasadzie migawki ujęcie poniewieranego, leżącego nieruchomo ciała Marsellusa, przypominającego szmacianą lalkę, w zestawieniu ze zdjęciami idącego na ratunek Butcha uruchamia skojarzenia z antyczną teorią *hestos*, zgodnie z którą nadanie człowieczeństwa wiąże się z pozycją pionową, bowiem termin ten: „Pochodzi z żydowsko-aleksandryjskiej mistyki: ponieważ Bóg jest *Stojący*, niezmienną, nieporuszoną, wieczną istotą, przeto również ten, który chce się do Niego zbliżyć, musi stać się *Stojący*, musi mocno i nieporuszenie spoczywać i trwać w sobie *au-dessus de la mêlée* tego świata”²⁸.

Unieruchomienie Marsellusa oznacza zatem nie tylko oczywistą utratę kontroli nad sytuacją, ale również ogólną martwość, sprowadzenie go do poziomu pozbawionej życia kukły, która, nieanimowana – w konwencji lalkarskiej – równoznaczna jest ze śmiercią. Przywrócenie go do pozycji pionowej przez Butcha, a więc odzyskanie równowagi, może być postrzegane jako ponowna gotowość do zmierzenia się ze światem. Zainteresowanie rozumieniem wertykalno-horyzontalnych postaw ludzkiego ciała znaj-

²⁸ G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988, s. 114.

dowało wyraz – jak wiemy – w pismach licznych myślicieli (na przykład Immanuela Kanta), upatrujących w postawie pionowej cechę „odróżniającą człowieka od zwierzęcia” oraz „moralną autonomię”. „Odpowiednio upadanie, potykanie się, załamywanie czy zatapianie w sobie oznaczało niemożność sprostania wymogom bycia człowiekiem; służyło jako przypomnienie ludzkich słabości”²⁹.

Wprowadzona scena gwałtu, zapowiadanego i realizowanego w pewnym sensie w planie odwrócenia, a więc przez znaczące unikanie przez kamerę jego wizualizacji, by ostatecznie zmusić zaniepokojonego widza do obserwacji procederu, pozwala pozycjonować *Pulp Fiction* w głównym nurcie kina ponowoczesnego, rozsmakowanego „w tresurze ciała oraz w widowiskach mąk cielesnych i śmierci, [które] zamieniają tradycyjne *memento mori* w makabryczne i karykaturalne zarazem *memento vivere*”³⁰. Reżyser *Jackie Brown*, rozpoznawany jako patron zjawiska określanego mianem *ultraviolence* i nieustannie oskarżany o epatowanie brutalizmem, najczęściej unika jednak wiwisekcji, oszczędzając widzowi turpistycznych szczegółów, prezentuje raczej efekt końcowy aktu przemocy w rodzaju opryskanych krwią szyb, przypominającego kukłę, a więc odrealnionego ciała Gimpa, zostawiając najbardziej drastyczne wizje umysłowi świadka – uczestnika procesu ekranowego zabijania. Warto odnotować też, że „paradoks *Pulp Fiction* zawiera się w niezwyklej sytuacji wyostrenia filmowych stereotypów w wyniku ingerencji – w świecie przedstawionym – praw przynależnych jedynie naszej rzeczywistości. Odarty z oryginalności świat Tarantino, posługując się w pewnych sytuacjach rządzącymi naszym otoczeniem mechanizmami, wyostrza sztuczność charakterystycznej dla klasycznego kina rzeczywistości”³¹, zgodnie z którą śmierć i gwałt mogły pojawiać się jedynie w ustalonych, łatwych do przewidzenia momentach, zapowiadanych przez gesty osławiające widza z mającym nastąpić wydarzeniem. Scena w lombardzie, chociażby za sprawą wprowadzenia udręczonych, wyrwanych z kontekstu strojów reifikujących bohaterów, z jednej strony wpisuje się w kategorię groteski i czarnej komedii, pozwalając na zbudowanie dystansu wobec ekranowej rzeczywistości i traktowanie okrucieństwa z przymrużeniem oka, z drugiej jednak, wzbudzając moralny niepokój widza i wywołując szok, podkreśla „cynizm widza, umiejętność traktowania śmierci bez szacunku”, świadczy o zobojętnieniu społeczeństwa na przemoc, która mo-

²⁹ H.J. Schneider, *Standing and Falling in Heinrich von Kleist*, „MLN” 2000, vol. 115, nr 3, s. 508, cyt. za: R.F. Muniak, *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Kraków 2010.

³⁰ T. Miczka, *O śmierci na ekranie*, Katowice 2013, s. 187.

³¹ R. Syska, *Współczesność*, w: idem, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 160.

że być percypowana w kategoriach widowiska. Kiedyś widz wstydził się swej patologicznej fascynacji, w przypadku Tarantino – jak diagnozuje Marsha Kinder – wstydzi się umiejętności bawienia się wydarzeniami, które konotowane są raczej z powagą i smutkiem³².

Obecny w naszej dyskusji kontekst kultury rosyjskiej zobowiązuje, by zasygnalizować także w tym miejscu „jak radzi sobie” z problemem ciała i przemocy kino rosyjskie czasu pieriestrojki (1985–1990) i postpieriestrojki (od 1990), chronologicznie odpowiadające nurtowi postmodernistycznemu na Zachodzie. Nie wszyscy zgodzą się zapewne z diagnozą Jeleny Stiszowej, prognozującej, że od końca lat 80. XX wieku dominującym tematem stała się w nim śmierć, a „kino, nacechowane kiedyś tendencjami wychowawczymi, pożegnało się z humanizmem i zachorowało na nekrofilie”³³. Najczęściej sięgano przy tym po konwencje, które nazwano *pornografią śmierci*, rozumiejąc pod tym pojęciem – za jego twórcą Geoffreyem Gorere – fascynację okrutnymi i niezwykłymi zgonami, przypominającą odurzenie pornografią seksualną³⁴. Związane z tą tendencją gatunki filmowe gwarantowały kinu atrakcyjność oraz możliwość manipulowania procesem odbioru za sprawą technik prowadzących do wywołania szoku i silnego napięcia emocjonalnego, co w nowych warunkach społeczno-politycznych było szczególnie kuszące, odbierano to bowiem jako realizację powszechnie akceptowanych słów reżysera Andrieja Smirnowa: „Lepsza dowolna pornografia od dowolnej cenzury”³⁵. Do szczególnego rodzaju rewolucji tanatologicznej – jak określa problem Tadeusz Miczka – doszło natomiast w kulturze rosyjskiej na przełomie lat 80. i 90. XX za sprawą, zainspirowanego filmami Aleksandra Sokurowa *nekrorealizmu*, w centrum zainteresowania którego należy wpisać bliską utworom de Sade erotomanię, turpistyczny nihilizm i gloryfikację okrutnie zadawanej śmierci³⁶. W konsekwencji, badacze pieriestrojkowego i popieriestrojkowego kina rosyjskiego obserwują w filmach tego okresu negatywną tendencję do odzierania komunizmu z realizmu i równie niebezpieczny nurt dodawania realizmu masochizmowi, narcyzmowi i ekshibicjonizmowi współczesnej kultury masowej, co przekłada się w praktyce na uleganie postmodernistycznym modom na estetyzację okrucieństwa, niebezpieczeństwo utraty autentyczności kina

³² M. Kinder, *Violence American Style: The Narrative Orchestration of Violent Attractions*, w: *Violence and American Cinema*, ed. D.J. Slocum, New York 2001, s. 79.

³³ J. Stiszowa, *Krótką historią kina postradzieckiego (1989–1997), czyli pięć tez o śmierci z prologiem i epilogiem*, przeł. j. pl., „Kino” 1997, nr 6, s. 13.

³⁴ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3.

³⁵ Cyt. za: T. Miczka, op. cit., s. 165.

³⁶ Ibidem, str. 167.

oraz jednostronność i daleko posunięte uproszczenia, zauważalne w sposobach obrachunku ze skomplikowaną historią Rosji, chociażby w porównaniu z metodami stosowanymi w literaturze rosyjskiej³⁷.

Powyższy komentarz może wydawać się powierzchowny, nie uwzględnia on z pewnością wielości i różnorodności współbytujących w kulturze rosyjskiej nurtów filmowych, z punktu widzenia prowadzonych w ramach tej książki rozważań istotnym wydaje się jednak zauważalne również we wschodnim kinie nachylenie w stronę sztuczności i fascynacji przemocą, co w wydaniu Tarantino – jak konstatuje część krytyków³⁸ – doprowadziło do wyostrenia egzystencjalnego i tragicznego aspektu śmierci, zakodowanego niewątpliwie również w tekście *Moskwa–Pietuszki*. Zmierzając ku domknięciu refleksji uruchomionych w procesie percepcji epizodu w lombardzie, warto zwrócić uwagę na ujęcia przygotowujące powrót Butcha do piwnicznej izby i scenę rozprawienia się ze zwyrodnialcami. Wkroczenie bohatera w roli wybawiciela Marsellusa jest sygnowane zbliżeniem jego ręki gwałtownie odpychającej drzwi, funkcjonującej jako *pars pro toto* siły boksera. Dzięki niej – podobnie jak w baśniach czy opowieściach ludowych – dojdzie do pojednania dotychczasowych wrogów i zemsty na oprawcach, w planie wizualnym zaś sfera halucynacji przetransponowana zostanie na język naturalistycznych obrazów. „Punktem najwyższego wzniesienia” jest w tej sekwencji moment wahania „Tarantinowskiego Tarzana” i wyboru właściwego narzędzia planowanej zbrodni, wyraźnie zwalniający tempo akcji, prowadzący do kondensacji napięcia, które ulega rozładowaniu w następującej dalej scenie – zaskakującego dla obserwatorów seksualnej makabry – zadania ciosu Maynardowi, swoistego punktu zerowego omawianej sekwencji filmowej.

Fraza montażowa ukazująca trudną decyzję Butcha, stanowiąca kontrastującą z innymi ujęciami stosunkowo długą pauzę, zyskuje w dyskursie akademickim bardzo różnorodne uzasadnienie. Nie można raczej zgodzić się z teoriami przypisującymi Butchowi najwyższe walory moralne w rodzaju poczucia lojalności czy wierności dawnemu szefowi. Pamiętajmy, że *Pulp Fiction* to film mocno zakorzeniony w tradycji kina gangsterskiego, w którym rzeczywistość – jak pisze Roland Barthes:

[...] jest światem zimnej krwi. Fakty, które filozofia ogólna ocenia jako ważne, takie jak np. śmierć człowieka, zostają tu przedstawione z obojętnością poprzez najmniej-

³⁷ Ibidem, s. 170–171; И.Г. Тропина, *Катарсическая функция экранного насилия*, „Известия ВГПУ” 2009, nr 8, s. 12–18.

³⁸ Vide np. R. Syska, *Film i przemoc...*, s. 165.

szy gest, poprzez atom gestu. Jedno małe drgnięcie w spokojnym układzie linii, trzasnęły dwa palce, a na drugim końcu pola percepcji człowiek pada w tej samej konwencji ruchu. [...] Oszczędność gestu decydującego ma za sobą całą tradycję mitologiczną, od czasów bogów antycznych [...]. Widz [...] odnosi wrażenie, że jest to świat pewny, który modyfikuje się tylko pod wpływem działania, a nigdy słów. [...] Istnieje świat istotny, jest to świat dobrze przemyślanych gestów, które zatrzymują się zawsze w jakimś określonym i przewidzianym punkcie, w sumie są one rodzajem czystej skuteczności. Gangsterzy i bogowie nie mówią, poruszają tylko głową i wszystko się dopełnia³⁹.

Motywacja Butcha to zatem nie sentymentalizm czy romantyczny poryw bohaterstwa, ale trzeźwe przekonanie, że przemoc jest uniwersalnym remedium na wszystko, wyraz wiary w działanie instynktowne, dzikość i prymitywizm. Część badaczy kina amerykańskiego motywuje zbawczy – bo ożywiający, przywracający pionową posturę – gest Butcha niepisany prawem heteroseksualnej wspólnoty, który nakazuje mężczyźnie bronić kompana przed najgorszym rodzajem perwersji, pokazanym w wyczynach Tarantinowskich „braci Grimm”, jak nazywa ich oryginalny scenariusz⁴⁰. Inni wskazują w tej scenie po raz kolejny na dominującą rolę kultury czarnych, względem której świat białych pozycjonowany jest jako rzeczywistość sztuczna, niepełna czy wręcz pusta, powołując się na biografię samego reżysera, często przywołującego w wywiadach obrazy dzieciństwa i wczesnej młodości spędzonej w dzielnicach czarnych. W filmie tego rodzaju myślenie mogłoby zostać potwierdzone w ujęciach ostatecznego przejęcia kontroli nad Zedem, niejako neutralizujących poprzednie zdjęcia ukazujące Butcha gotowego do ostatecznego wyrównania rachunków, czy też w geście uniesienia ręki na pożegnanie przez Marsellusa. Widzimy wówczas sylwetkę bohatera od tyłu, w planie pełnym, gest gangstera przywraca mu kontrolę nad otoczeniem, jednocześnie lokując boksera w przestrzeni poza sferą proksemiki szefa mafii, w obszarze peryferium, wbrew odczuwalnej przez widza atmosferze gloryfikacji i romantyzacji czynu partnera Fabienne⁴¹.

³⁹ Cyt. za: A. Helman, *Film gangsterski...*, s. 29.

⁴⁰ Vide np. D. Jackson, *Quentin Tarantino's Negro Problem and Hollywood's „Village Voice”*, vol. 40, nr 13, 28 March 1995, s. 40.

⁴¹ W tym kontekście ciekawą perspektywę badawczą mógłby stanowić obecny w muzyce rapowej obraz „białych jako kulturowo upośledzonych”, „jaskiniowych” facetów, którzy żerują na kulturze czarnych, bowiem nie są w stanie stworzyć własnej, oryginalnej kultury. Zbyszko Melosik wskazuje także na model czarnego macho oparty na „monolitycznej konstrukcji silnego, niewzruszonego mężczyzny, który przejawia «chłodne emocje» i gardzi swoimi «negatywnymi odbiciami» – «facetem zniewieściałym» i «homoseksualistą»”. Cf. Z. Melosik, *Spoleczne rekonstrukcje tożsamości mężczyzn*, w: idem, *Tożsamość, ciało i władza...*, s. 231.

Znaczeniowo istotna jawi się przy tym gradacja ujęć prowadzących do wyboru samurajskiego miecza i zadania nim śmiertelnych ciosów. Następujące po sobie zbliżenia kolejnych narzędzi, usytuowanych na półkach w porządku wertykalnym, od dołu ku górze, zrymowane są z obrazami rosnącego podniecenia Butcha – wyrażonego w zmieniającej się mimice twarzy – znajdującego swą wizualną kulminację w wytrzeszczonych oczach bohatera przy wyborze właściwej rzeczy. Wspomniana sekwencja filmu, szeroko omawiana przez krytyków, wzbudza najczęściej skojarzenia ze stosowaną przez Tarantino poetyką filmów *noir* czy *kung fu*, której znawcy rozpoznają nawet w technice Butcha gest typu *Takakura* w stylu *Ken*, wskazując przy tym na głębię i potencjał kultury Dalekiego Wschodu, ujawniające się w zderzeniu z kulturą białych, uobecnioną w pozostałych, nieadekwatnych narzędziach⁴². Inni z kolei w czynnościach porzucania kolejnych gadżetów dostrzegają syndrom konsumpcyjnej kultury kapitalizmu, napędzanej nieustanną wymianą towarów, bądź prześcigają się w tropieniu ujęć-kalek ze znanej powszechnie klasyki filmowej, że wystarczy wspomnieć w tym miejscu rozszyfrowane przez badaczy wyraźne wizualne aluzje do filmów *Jakuza*, *Teksańska masakra piłą mechaniczną* czy *Dobry, zły i brzydki*⁴³. Biorąc pod uwagę ilość i precyzję przeprowadzonych w takiej optyce analiz i intertekstualnych deszyfracji można by strawestować opinię Alicji Helman na temat szczególnego charakteru filmów Melville’a i słowami polskiej badaczki podsumować, że:

[Tarantino] nigdy nie próbował sugerować, że jego filmy mają związek z rzeczywistością. Są one efektem czystej, bezinteresownej kinofilii. Są rodem z kina, innych źródeł nie mają. Niemniej ich prototypem nie jest wyobraźnia, lecz pamięć. Jako reżyser [Tarantino] obdarzony jest niebywałą pamięcią – przedmiotów, twarzy, sytuacji, zachowań. Dlatego jego filmy mimo fikcyjności zachowują wiarygodność. Nie ma w nich wszelako ani wątków autobiograficznych, ani podpatrzonych scenek z życia. Wszystko, co twórca zaobserwował w rzeczywistości, uległo transpozycji, rekreacji, stało się czystą materią kina⁴⁴.

Twórcza asymilacja powyższych interpretacji w procesie „natchnionej” logiką Eisensteinowskiego montażu percepcji może prowadzić do wniosku, że szereg ujęć narzędzi walki to świadomy zabieg reżysera zmierzający do patetyzacji ostatniego przedmiotu, co znajdować by mogło potwierdzenie w oświetleniu zastosowanym przy jego prezentacji, budującym efekt niemal promieniującej od niego magicznej aury. Gradacja narzędzi to w pewnym

⁴² R.B.H. Goh, op. cit., s. 21.

⁴³ Vide np. D. Polan, op. cit., s. 28–29.

⁴⁴ A. Helman, *Film gangsterski...*, s. 195–196.

sensie droga symultanicznie przebiegającej przemiany Butcha w nowe wcielenie samotnego samuraja, który musi sprostać wyzwaniu lub zginąć, miecz w jego ręku jest w tym kontekście rodzajem protezy, przedłużenia ciała, ogranicza „balet” jego działań, przypisując go do nowej roli i prowadząc do rytualizacji zachowania. Butch, chwytając miecz, „wychodzi” zatem z siebie, porzuca dawne życie, mottem podsumowującym jego los mógłby stać się wyimek z japońskiego kodeksu Bushido: „Nie ma większej samotności niż samotność samuraja, poza samotnością tygrysa w dżungli”, jeśli weźmiemy pod uwagę wymierzona mu za zdradę karę banicji, opuszczenia na zawsze asfaltowej dżungli Los Angeles.

Odbiorca odnosi wrażenie, że samurajski miecz zawładnął Butchem, bohater bowiem metodycznie przygotowuje się do jego użycia, testuje ostrość i przydatność narzędzia do walki. Zbliżenia ukazujące ów powolny proces – biorąc pod uwagę dramatyczne okoliczności – stanowią kontrpunkt dla słyszalnych nieprzerwanie efektów akustycznych, towarzyszących scenie rozgrywającej się za zamkniętymi drzwiami. Zderzenie tych opozycyjnych montażowych poziomów czyni na moment bohatera żywą częścią scenografii, odwraca wektor w stronę rekwizytu, który podobnie jak w starożytnym teatrze greckim, uprzedmiotawia grającą postać, czyniąc ją bardziej sztuczną, bliższą fikcji. W planie wizualnym Butch zostaje upodobniony do żywej rzeźby, posągu wschodniego wojownika. Konwencjonalizacja jego późniejszych gestów nadaje Tarantinowskiej przemocy element charakterystycznej i rozpoznawalnej w filmach reżysera sztuczności, bliskiej kiczowi i barokowej przesadzie. Miecz samuraja użyty przez człowieka walczącego całe życie pięściami na ringu, a więc metodą budzącą asocjacje raczej z barbarzyństwem i prymitywizmem w porównaniu z wielowiekową tradycją kodeksu *bushidō*, osadzoną głęboko w „wyciszonej” kulturze japońskiej, może zostać odebrany jako element postmodernistycznej gry, rodzaj dysonansu, nakładania światów nieprzystawalnych. Zabieg ten może odsyłać także do podstawowych założeń estetycznych ponowoczesnej architektury i sztuk plastycznych, bombardujących obserwatora nadmiarem dekoratywności, nacechowaną emocjonalnie wyrazistą kolorystyką czy szokującymi zestawieniami rozwiązań dystansujących się od powszechnie akceptowanych dotychczasowych norm. Stylizacja gestykulacji Butcha nawiązuje także w jawny sposób do różnorodnych form teatru dalekowschodniego, gdzie „kostium z zasady funkcjonuje jako żywy partner, który pomaga widzowi zwizualizować taniec opozycji, pozycje niepewnej równowagi i sieć dynamicznych napięć tworzoną przez aktora. [...] kostium staje się protezą [...], która wspiera ciało aktora, rozszerza je i skrywa,

stale je przekształcając. Wrażenie siły i energii, które manifestuje aktor, zostaje wzmocnione w wyniku metamorfozy samego kostiumu dokonującej się w dwustronnej wymianie: aktor-ciało, aktor-kostium, aktor-w-kostiumie”⁴⁵.

Język stosowanej w omawianych obrazach konwencjonalizacji jest o tyle istotny, że znajdują one swoją przeciwwagę, swoisty plastyczny rym, w ujęciach Marsellusa po jego „zmarłychwstaniu”, przypominających obrazy z filmów o niewolnikach i gnębiących ich właścicielach. Znaczący jest w tym kontekście moment, kiedy widzimy rozmawiającego z Zedem Butcha – ciągle trzymającego miecz w gotowości po zabiciu Maynarda – do którego dołącza czarnoskóry gangster, zajmując pozycję centralną na ekranie i oznajmiając, że to on rozprawi się z sadystą. Ujęcie w planie pełnym nie tylko sprowadza Butcha do roli tła, cienia dominującego w tej scenie gangstera, mowa ciała Marsellusa, sposób trzymania przez niego broni i rozchełstana pomarańczowa koszula przypominają zdjęcia znane z westernów czy *blaxpotation movies* (wizualne cytaty można zresztą odnaleźć także w najnowszym filmie Tarantino *Django*), z których przeciętny widz pamięta pastwiących się nad leżącymi niewolnikami dozorców, katujących swych podwładnych na śmierć. W sekwencji tej reżyser zastępuje bicz rewolwerem, trawstując zakodowane w świadomości widza ujęcia. Lokując kulącego się z bólu Zeda na podłodze, twórca *Kill Billa* nie tylko przywraca Marsellusowi władzę – zdegradowanemu wcześniej do poziomu materialnego dołu – wydaje się, że ogłasza tym gestem także zupełnie nowy porządek. Chciałoby się powiedzieć – w ślad za Alicją Helman podsumowującą dorobek de Palmy – „że kreując świat korzysta i z arbitralnego gestu Eisensteina, i z niemego głosu ideologii wpisanego w system hollywoodzki, i z wszechwładnej mocy mechanizmów projekcji – identyfikacji”⁴⁶. Podnosząc rewolwer i stając w pozycji pionowej, Marsellus dokonuje „rozszerzenia” swego ciała, zastosowanie planu pełnego przywraca poziom mediacji między nim a otoczeniem, niwelując powstałe rozdarcie. Odzyskana przez bohatera osobowa jedność, przejawiająca się w możliwości kontroli ciała, staje się w ten sposób projekcją obrazu kultury wymykającej się z sideł białego kolonizatora, w której miejsce centralne zająłby *homo eroticus*, człowiek od ciała wychodzący, z jego pomocą przywracający ład otaczającej przestrzeni.

Omawiana wyżej sekwencja wyboru narzędzia walki (którą można by postrzegać również jako proces inicjacji gotującego się do walki wojownika) i ostateczna wymiana samurajskiego miecza na rewolwer, wpisująca się

⁴⁵ E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, przeł. G. Godlewski, Wrocław 2005, s. 219.

⁴⁶ A. Helman, *Film gangsterski...*, s. 284.

w krąg sygnowanych mianem postmodernizmu dyskusji toczących się wokół relacji człowiek, przedmiot i ich obrazy, zamykanych zwykle zgodnym z Baudrillardowską diagnozą wnioskiem o wszechwładnym panowaniu oderwanych od referentów kopii, prawem asocjacji przywodzi też na myśl refleksję Johna Kouwenhovena⁴⁷, zastanawiającego się w jednej ze swych publikacji, „co jest amerykańskiego w Ameryce”, „co mają wspólnego następujące twory cywilizacji amerykańskiej: linia wieżowców na Manhattanie, kratowy plan miasta, model T samochodu Forda, jazz, konstytucja, twórczość pisarska Marka Twaina, zbiór wierszy *Leaves of Grass* Walta Whitmana, serie komiksów, opery mydlane, produkcja taśmowa i guma do żucia”⁴⁸. Zdaniem badacza „w tym profilu osobowościowym Stanów Zjednoczonych każdy z wymienionych elementów może być zasadną abstrakcją («kraj Marka Twaina», «kraj drapaczy chmur»), ale razem tworzą one bezładną mieszaninę informacji, domagającą się syntezy”⁴⁹. Na dalszym etapie swej kulturowej analizy Kouwenhoven wydestylowuje cechę wspólną wszystkim wspomnianym wyżej przejawom kultury państwa za oceanem, określając ją mianem „skupienia się raczej na procesie niż produkcie”⁵⁰, co pozwalałoby myśleć o niej także w kategoriach kultury *trans*, raczej ciągłego dążenia do jakiegoś celu niż balansowania między skrajnościami. Przywoływany już przez nas Jean Baudrillard nie zgodziłby się jednak prawdopodobnie z powyższą diagnozą, postrzegając kulturę amerykańską w głównej mierze jako obszar paradoksów, których nie da się nigdy rozwikłać. „Ameryka pozostanie z jednej strony silna i oryginalna, z drugiej zaś żałosna i pełna przemocy, i nie warto starać się godzić owych sprzeczności”⁵¹.

Interpretując problemy, uruchamiane w niniejszym rozdziale dzięki obserwacji strategii montażowych stosowanych w utworach Jerofiejewa i Tarantino, odnosimy ogólne wrażenie, że kultura amerykańska w zderzeniu z rosyjskim „biegunem” jawi się jako ekstrawertyczna, przy czym bohater *Moskwy–Pietuszek* swym introwertyzmem niemal idealnie potwierdzałby ów dualistyczny schemat myślenia. Przeprowadzona wyżej analiza kieruje proces percepcji rosyjskiego poematu w stronę obrazu, który mógłby uchodzić za paralelę zatrzymanego ujęcia gotującego się do starcia w samurajskim stylu Butcha. W naszej optyce stanowi ją literacki kadr przedstawiający obraz wyrzuconego z restauracji Wieni:

⁴⁷ Cf. J.A. Kouwenhoven, *The Beer Can by the Highway*, New York 1961.

⁴⁸ R. Arhneim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2001, s. 206.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ J. Baudrillard, op. cit., s. 109.

„Оставьте ваши занятия. Остановитесь вместе со мной, и почтим минутой молчания то, что невыразимо. Если есть у вас под рукой какой-нибудь завалящий гудок – нажмите на этот гудок”.

Так. Я тоже останавливаюсь. Ровно минуту, смутно глядя в вокзальные часы, я стою как столб посреди площади Курского вокзала. Волосы мои то развеваются на ветру, то дыбом встают, то развеваются снова. Такси обтекают меня со всех четырех сторон. Люди – тоже, и смотрят так дико: думают, наверное, – изваять его вот так, в назидание народам древности, или не изваять?

И нарушает эту тишину лишь сиплый женский бас, льющийся ниоткуда:

„Внимание! В 8 часов 16 минут из четвертого тупика отправится поезд до Петушков. Остановки: Серп и Молот, Чухлинка, Реутово, Железнодорожная. Далее по всем пунктам, кроме Есино”.

Podobieństwo filmowych i literackich ujęć zauważalne jest z pewnością w obrazach zreifikowanych ciał bohaterów, uchwyconych w bezruchu, dzięki czemu przypominają one posągowe bryły. W przypadku Wieniczki jest to wizualizacja rzeźby ciała sponiewieranego, wystawionego na pokaz, można by powiedzieć, że pożeranego przez spojrzenia świadków, wzrokiem odzierających bohatera z resztek godności. „Świadomość bycia oglądanym – jak konstatuje Heinrich von Kleist w *Traktacie o marionetkach* – wytrąca człowieka z poczucia jedności z samym sobą, rozdziela jego tożsamość. Zwraca człowieka przeciwko samemu sobie”⁵², prowadząc do dezintegracji osobowości. Ciało Butcha – jak pisaliśmy wyżej – dzięki rekwizytowi i pozwalającemu na inicjację zatrzymaniu doświadcza przemiany, „rozszerza się”, identyfikacja Wieni z słupem budzi tymczasem skojarzenia z martwym wizerunkiem i przeistaczaniem się istoty żywej w nieruchomą podobiznę. Mamy wrażenie, że martwe wypiera tutaj żywe, pozostawia bezwładny materialny substytut, przerażający pustką w środku, unicestwieniem ducha. Umieszczenie wizji pozornie nie na miejscu, pomiędzy nie pasującymi tematycznie kadrami (opuszczenie restauracji i zapowiedź odjazdu pociągu) nadaje jej wymiar halucynacji, odgłos klaksonu manifestującego się przez swą nieobecność stanowi zaś kontrapunkt dla obrazu wizualnego, kojarzy się najprawdopodobniej odbiorcy z chwilą żałoby, zatrzymania „dokładnie przez minutę” podczas wycia okolicznej syreny. W takiej optyce obraz ów przypomina sen o śmierci, mająk udręczonego człowieka, któremu odmówiono alkoholu i na którym dokonano przemocy w urwanym nagle, poprzednim ujęciu. Stan Wieni można by nazwać stanem zawieszenia między żywym i martwym, ruchem i bezruchem, wywo-

⁵² R. Muniak, op. cit., s. 29.

lującym niepokój znakiem obecności nieobecności⁵³, doświadczenia cierpienia w sytuacji odebranej możliwości osiągnięcia alkoholowego *katharsis*. W kadrze tym, stanowiącym rodzaj stop-klatki, aktualizowany jest także motyw *онемения – окаменения*, przywoływany przez badaczy w kontekście paraleli między dziełem Jerofiejewa i Gogolowskim motywem *martwych dusz*. W obu utworach – jak słusznie diagnozuje Jewgienij Jegorow – odebranie mowy i unieruchomienie funkcjonują jako reakcja na nieprawidłowy bieg wydarzeń, utratę kontroli, zaburzenie harmonii spowodowane interwencją sił zewnętrznych⁵⁴. Werbalny komentarz, echo omówionej wyżej sceny mogłaby stanowić pojawiająca się dwukrotnie w tekście fraza: „Поезд остановился как вкопанный”, oznaczająca nie tylko nagłe zatrzymanie pociągu, ale także dramatyczne, niespodziewane „literackie cięcie”, moment zderzenia kadrów, przywołujący skojarzenia ze śmiercią, wkopaną w ziemię mogiłą. Moment ten rodzi też asocjacje z szokującym być może w tym zestawieniu *coitus interruptus*, czyli również rozpaczą po nieoczekiwanej stracie możliwości pełnego zjednoczenia, które to – posługując się językiem Siergieja Eisensteina – można by określić jako rodzaj odwrócenia, przejścia obrazu w swe przeciwieństwo, nakierowanie na osiąganie stanu ekstazy przez odbiorcę.

Wydaje się, że w obu omawianych tekstach, filmie Tarantino i poemacie Jerofiejewa, ciało w swej fizycznej i fizjologicznej obecności stanowi podstawową sferę wartościowania tego, co niższe, poprzez odniesienie do tego, co wyższe. Szeroki wachlarz kodowanych za pomocą cielesności motywów zawiera w sobie prowokacyjne zaproszenie do metafizycznej gry z odbiorcą, a specyfika montażowej kompozycji pozwala tę grę urzeczywistnić. W interesujących nas dziełach centralną strefę obrazowania budują zestawienia kadrów odwołujących się do fizjologii procesów trawienia, różnego rodzaju wydzielin, zapachów, odgłosów czy smaków. Zamiłowanie Quentina Tarantino do substancji mazistych rozpoznawalne jest już na poziomie tytułu jego kultowego filmu, prezentowane widzowi na samym początku słownikowe definicje pulpy jako miazgi bądź kiepskiego czytadła ustawiają słowo *pulp* w pozycji motta całego filmu. Określany wręcz przez niektórych krytyków⁵⁵ mianem pulpofila reżyser koduje odniesienia do załatwiania

⁵³ Stan ten bliski jest kondycji, określonej przez Radosława Muniaka mianem *efektu lalki*. Cf. R. Muniak, op. cit., s. 10.

⁵⁴ Е.А. Егоров, *Развитие гоголевской поэтики в поэме Вен. Ерофеева*, w: *Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

⁵⁵ Np. S. Fraiman, *Quentin Tarantino: Anatomy of Cool*, w: eadem, *Cool Men and the Second Sex*, New York 2003, s. 13.

potrzeb fizjologicznych w sposób podwójny – w werbalnych informacjach Vincenta o konieczności i rodzaju wizyty w toalecie oraz faktycznej prezentacji obrazu bohatera czytającego książkę na klozecie czy rozmawiającego ze swoim odbiciem w lustrze. Podobna strategia zastosowana jest w czasie napadu w dinerze, gdy Honey Bunny, dzierżąc w ręku gotowy do wystrzału pistolet, ogłasza publicznie, że chce jej się siusiu, co nadaje epizodowi wymiar parodii przestępstwa, obnażając brak profesjonalizmu gangsterów⁵⁶. W obu przypadkach pójście do łazienki zachodzi nie w porę, fizjologia powoduje, że bohaterów omija kluczowy dla rozwoju wydarzeń moment, a świat po opuszczeniu WC jest już o krok dalej, szokuje nagłym obrotem spraw. Za swe zamiłowanie do czytania w łazience Vincent płaci zresztą ostatecznie własnym życiem. Publiczne opowiadanie o potrzebach fizjologicznych czy dostrzegalny z pozycji widza brak umiejętności ich kontrolowania w sytuacjach napięcia emocjonalnego powoduje, że lokujemy bohatera w pozycji skoncentrowanego na sferze analnej dziecka, tęskniącego za światem prostszym i bardziej zrozumiałym. Hipotezę tę mogłyby potwierdzać również ujęcia narcystycznie zapatrzonego w siebie gangstera podczas monologu przed lustrem lub też nałóg lektury mało ambitnych książek w toalecie, pozwalający na chwilową chociaż ucieczkę od rzeczywistości.

Refreny owych zinfantylizowanych wizerunków mogłyby tworzyć obrazy niedojrzałej kobiecości Fabienne czy przyzwyczajęń Butcha, przechodzącego swój cenny zegarek na kangurku, namiastce szczęśliwego dzieciństwa kodowanego w dźwięku pozytywki, towarzyszącym powrotowi bohatera do mieszkania. Repetycja motywu analnego w różnych konfiguracjach wizualnych odsyła, z jednej strony, do pierwocin, naiwności czy niedojrzałości dziecka, przez pryzmat których można by postrzegać nie tylko bohaterów, ale również stosunkowo młodą kulturę amerykańską, z drugiej zaś, swoboda owych odniesień, wręcz ich eksponowanie i kultywowanie, dewaloryzuje to, co w tej kulturze wysokie i w swej świętości nienaruszalne. Zamiast erotycznej sublimacji widz przeżywa szok na widok lejących się z twarzy Mii wydzielin, kulminację opowieści o chwalebny losie walczącego za ojczyznę ojca Butcha zastępuje przyziemna konstatacja o szerzącej się w wojsku dezynтерии i ukrywanym w *rectum* zegarku. Wzniosła historia patetyzująca przedmiot, niemal święte relikwie, zamienia się w groteskowy

⁵⁶ Podobne zabiegi, eksponujące ludzkie słabości, stosuje zresztą Tarantino bardzo często również w innych filmach, na przykład w *Jackie Brown* misternie przygotowany i sprawnie realizowany plan odzyskania pieniędzy spala ostatecznie na panewce, ponieważ grany przez Roberta de Niro gangster zapomina, gdzie zaparkował samochód.

epizod sięgający do obrazu Rabelaisowskiego materialno-cieleśnego dołu. Zastosowane tutaj przez Tarantino rozwiązania montażowe zdają się stanowić w pewnym sensie lustrzane odbicie strategii Jerofiejewa: reżyser świadomie szarga świętościami (np. mitem weterana wojny wietnamskiej), stosując kod antropomorficzny, czyli – jak wspomnieliśmy na początku niniejszego rozdziału w kontekście rosyjskiego poematu – wychodząc od rzeczywistości fizjologicznej, buduje wyobrażenia o przestrzeni ponadfizjologicznej. Cieleśność Weni jest sferą intymną i wstydliwą, *Pulp Fiction* – a *contrario* – to raczej wizja bliższa jarmarkowi i karnawałowej bezkarności tarzania ciała w brudzie, którą można by postrzegać jako próbę zbudowania dystansu i podważania powszechnie panującej wiary w amerykański mit młodego i pięknego ciała oraz kultu otoczonego „aureolą” bohatera narodowego.

Kuszący obraz czystości ciała i jego jednolitości to również stereotyp czystości rasy, odpowiednik budzących lęk uprzedzeń i nienawiści, stąd jedną z możliwych dróg przezwyciężania problemu może być – jak konstatuje Richard Shusterman, współczesny filozof cieleśności, przyglądając się somaestetyce Wittgensteina – „uwidocznienie faktu, że natura wszystkich ludzkich ciał jest nieczysta i różnorodna [...]”⁵⁷. W tym kontekście Tarantinowskie epatowanie wydzielinami mogłoby być nawiązaniem do amerykańskiej wiary w kulturowe *melting pot*, przypomnieniem o rozszerzającej się granicy *ciała* indywidualnego, dokonującej się za sprawą nieustannego zacierania się granic kultur wzajemnie się wchłaniających i asymilujących, wzbogacanych, ale i niszczonej przez swoją nieszczelność. „Ciało jest zaśląganym miejscem, które zawiera wszelkie rodzaje substancji stałych, płynnych i gazowych; zawsze przeniknięte jest przez rzeczy przychodzące z zewnątrz – w powietrzu, którym oddychamy, oraz w pokarmie, który spożywamy – a także samo nieustannie pozbywa się różnych materiałów ze swego środka”⁵⁸. W optyce Wittgensteina doznania somy rozszerzają bowiem wrażenia estetyczne, poprawiają jakość życia umysłowego i duchowego, co w kontekście interesującego nas filmu interpretować można jako niezwykle adekwatne dla pragmatycznej kultury za oceanem spojrzenie filozoficzne, przyznające ważne miejsce oku i cieleśności, konstytuujących obraz całości świata.

Na przeciwległym biegunie, a więc po stronie „ukrywania w cieniu”, należałoby raczej plasować „fizjologiczne bycie” Wieniczki, choć dosadność

⁵⁷ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 177.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 178.

określeń, wachlarz dolegających mu przypadłości oraz swoboda przyprawionej fantazją gawędzenia o nich mogłyby temu przeczyć. Modelowy, tematyzowany zestaw kadrów wydaje się zawierać fragment *Czuchlinka-Kuskowo*, rozpoczynający się zaskakującym i absurdalnym oskarżeniem bohatera o niezalążanie potrzeb fizjologicznych:

Получается так – мы мелкие козявки и подлецы, а ты Каин и Манфред...

– Позвольте, – говорю, – я этого не утверждал...

– Нет, утверждал. Как ты поселился к нам – ты каждый день это утверждаешь. Не словом, но делом. Даже не делом, а отсутствием этого дела. Ты негативно это утверждаешь...

– Да какого „дела”? Каким „отсутствием”? – я уж от изумления совсем глаза распахнул...

– Да известно, какого дела. До ветру ты не ходишь – вот что. Мы сразу почувствовали: что-то неладно. С тех пор, как ты поселился, мы никто ни разу не видели, чтобы ты в туалет пошел. Ну ладно – по большой нужде, еще ладно! Но ведь ни разу даже по малой... Даже по малой!

Część badaczy⁵⁹ zwraca w tym kontekście uwagę na symbolikę liczb – czwórka pojawia się bowiem w utworze również w scenie wbijania szydła w gardło – oraz język prowadzonego wywodu, pozwalający kojarzyć scenę z metodami działania systemu totalitarnego, o czym mogłyby zaświadczać wydzielone w tym „odcinku” rozstrzelonym drukiem sformułowania typu: „obserwuj”, „poszeptuj”, „daj lepiej spokój”, „twierdzisz negatywnie”⁶⁰. Wymieniony epizod zdaje się zyskiwać szerszy wymiar w zderzeniu z kolejnymi, sąsiadującymi z powyższym fragmentem, kadrami literackimi, poprzedzonymi komentarzem bohatera: „это целомудрие толковалось так навыворот, что мне отказывали даже в самой элементарной воспитанности”, funkcjonującym na zasadzie echa wcześniejszego: „Мне очень вредит моя деликатность, она исковеркала мне мою юность, мое детство и отрочество... Скорее так: скорее это не деликатность, а просто я безгранично расширил сферу интимного – сколько раз это губило меня...”. Namacalnym dowodem tej syntetyzującej obserwacji Wiener staje się konwersacja w Pawłowie-Posadzie, gdzie bohater zostaje przedstawiony damom: „А вот это тот самый знаменитый Веничка Ерофеев. Он знаменит очень многим. Но больше всего, конечно, тем знаменит, что за

⁵⁹ Cf. np. И.А. Паперно, Б.М. Гаспаров, *Встань и иди, „Slavica Hierosolymitana”* 1981, vol. V-VI (1981), s. 387-400; V. Tumanov, *The End in V. Erofeev's Moskva-Petuški*, „Russian Literature” 1996, XXXIX, s. 95-114.

⁶⁰ W. Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, przeł. A. Drawicz, w: idem, *Dzieła prawie wszystkie*, przeł. A. Drawicz et al., Kraków 2000., s. 28-29.

всю свою жизнь ни разу не пукнул...". Speszony zejściem w obecności dam zaprzecza:

- Ну как то есть ни разу! Иногда... Все-таки...
- Как!! - еще больше удивляются дамы. - Ерофеев - и... Странно подумать!.. „Иногда все-таки!“
- Я от этого окончательно теряюсь и говорю примерно так:
- Ну... А что в этом такого... Я же... Это ведь - пукнуть - это ведь так ноуменально... Ничего в этом феноменального нет - в том, чтобы пукнуть...
- Вы только подумайте! - обалдевают дамы.
- А потом трезвонят по всей петушинской ветке: „он все это делает вслух и говорит, что это не плохо он делает! Что это он делает хорошо!“
- Ну вот видите. И так всю жизнь. Всю жизнь довлеет надо мной этот кошмар - кошмар, заключающийся в том, что понимают тебя не превратно, нет - „превратно“ бы еще ничего! - но именно строго наоборот, то есть, совершенно по-свински, то есть, антиномично.

Przykładem owego antynomicznego rozumienia staje się przedstawiona dalej w utworze historia o wprowadzeniu nowego rodzaju harmonogramów realizacji socjalistycznych zobowiązań, również źle odebrana przez zwierzchników.

Gradację percypowanych w tym miejscu ujęć z życia bohatera chciałoby się podsumować Czechowowskim „Nie, nie to”⁶¹, bowiem „niewłaściwe” rozumienie w przypadku Wieni nie zakłada prostej zamiany *sacrum* przez *profanum*, odwrócenia na zasadzie opozycji, zastąpienia „tego, co świńskie” ukierunkowaniem na wzniosłą subtelność. Tak przebiegająca sublimacja byłaby wręcz szczególnie niebezpieczna, ponieważ bliżej jej do wysterylizowanej przestrzeni totalitarnej utopii, kojarzonej z czystkami systemu podporządkowanego *Moralnemu kodeksowi budowniczych komunizmu*, który pod pewnymi względami mógłby stanowić paralełę ponowoczesnego „kodeksu” ciała wytresowanego, pozbawionego prawa do bycia niedoskonałym czy starym⁶². Kontekst ten stanowi być może motywację operowania w *Moskwie-Pietuszkach* trawestowanym językiem biblijnym w sytuacjach nielicujących z powagą świętej księgi, choć specyfika wskazanych intertekstualnych odniesień jawi się jako problem istotnie głębszy, szeroko zresztą obecny w dyskursie akademickim, wymagający dalszych studiów wykraczających poza profil niniejszych rozważań. Wienia, klasyfikowany wielo-

⁶¹ A.P. Czechow, *Mewa*, w: idem, *Wybór dramatów*, przeł. N. Gałczyńska, Warszawa 1979, s. 353.

⁶² Cf. A. Kotkiewicz, „Piękny człowiek” Michaiła Zoszczenki. Wobec socrealistycznej kategorii wzniosłości, w: *Etos piękna...*, s. 175-184.

krotnie jako *człowiek zbędny*, lokujący się na marginesie rzeczywistości *лишний человек*, nie akceptuje jednak – jak pokazały przywołane zestawienia obrazów – i drugiej strony, czyli świata instynktu zwierzęcego, śmiechu nieprzyzwoitego w swej jawności i biologicznych odruchów, choć sfera ta funkcjonuje jako swego rodzaju matryca odniesień, wartość *constans*, do której zawsze można się odwołać w świecie porażającym swą chwiejnością.

Tę zacierającą się niemal w dobie ponowoczesności różnicę między fizycznością akceptowalną przez Wienię i jej wersją skażoną wymownie oddaje umiejętnie uchwycony przez Giorgio Agambena współczesny stosunek do nagości:

Striptiz, czyli niemożliwość nagości, jest w tym sensie wzorcem naszego do niej stosunku. Nagość w dosłownym znaczeniu, jako wydarzenie nieprzybierające nigdy spełnionej formy, jako forma niedająca się w swoim stawaniu całkowicie uchwycić, jest nieskończona, staje się bez końca. Jej natura jest w swojej istocie wadliwa, jest jedynie wynikiem braku łaski; nagość nie może więc nigdy nasycić wzroku tego, komu się ukazuje i kto nadal chciwie jej szuka, nawet wtedy, gdy usunięto już najmniejszy skrawek ubioru, gdy wszystkie ukrywane części ciała bezwstydnie uwidoczniono⁶³.

Wydaje się, że przeciwko takiemu właśnie – prowadzącemu do katastrofy wiecznego niespełnienia – obnażeniu mógłby opowiedzieć się bohater Jerofiejewowskiego poematu, poszukujący raczej utraconej, pierwotnej jedności natura-łaska, tęskniący za pięknem ciała kojarzącego się z przywoływanym przez niego obrazem lilii, mocno naznaczonym w kulturze europejskiej chrześcijańskim dziedzictwem. Szokującymi w tym kontekście jawią się zatem „naszpikowane” fizjologią komentarze:

Старый митрич очнулся весь в слезах, а молодой ослепил всех своей свистящей зевотой, переходящей в смех и дефекацию.

Это уже убивало всякую негу. С одной стороны, мне, как Карлу Марксу, нравилась в них слабость, то есть, вот они вынуждены мочиться приседая на корточки, это мне нравилось, это наполняло меня – ну, чем это меня наполняло? Негой, что ли? Ну да, это наполняло меня негой.

[...] один только юный Митрич, чтоб в присутствии дамы показаться хватом, то и дело сплевывал какой-то мочей поперек затылка...

Obecność ekskrementów w charakterystyce fizjonomii bądź sfery behawioralnej bohaterów suplementują zbliżenia detali w stylu Rabelaisow-

⁶³ G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 76.

skiego realizmu groteskowego, wprowadzane na zasadzie synekdochy, *pars pro toto*, ukazujące także obfitość innych wydzielin, najczęściej łez, spływających z dziurek od nosa, którymi – jak się okazuje – pasażerowie również potrafią mówić. Pełniące funkcję kontrapunktu dla uruchomionych przez nas wcześniej obrazów – dowodów powściągliwości i kultury estetycznej Wieniczki – rozpatrywane są one zwykle przez akademików w optyce Bachtinowskiej teorii karnawalizacji, Epsztejnowskiej wizji postkarnawału czy też jego minusowej realizacji, rozumianej jako niemożność zaistnienia czasu rytualnego zakładającego w swej naturze chwilowe zaledwie zawieszenie wartości i odwrócenie świata na opak⁶⁴. Dosadność sformułowań Wienera pozwala w głównej mierze postawić diagnozę o antyutopijnym charakterze dzieła, opartym przede wszystkim na antytezach i szczególnym rodzaju ironii – *противоуиронии*⁶⁵.

Komparatystyczny charakter naszego wywodu podpowiada jednak, by rozpatrzyć przywołany wyżej łańcuch literackich ujęć w świetle uruchomionej już w oglądzie Tarantinowskiego filmu filozofii Dalekiego Wschodu. W kontekście kultury rosyjskiej kwestia niepuszczania bąków czy niezalążwania potrzeb fizjologicznych przywodzi na myśl w pierwszym rzędzie przede wszystkim „post ciała” odcieleśnionych postaci ikonicznych, sztywny kanon świętych obrazów zapraszających do kontemplacji, w których nie ma nic zbędnego, asceza opanowanej i zredukowanej do minimum fizyczności prowadzi do maksimum przeżyć duchowych. Zestawienia kadrów, opatrzone tytułem *Czuchlinka–Kuskowo*, ascetycznego wizerunku Wienera jednak nie potwierdzają, dany fragment dotyczący wspomnianego już wydzielania gazów kończy bowiem prześmiewcza kulminacja „robi to dobrze”, opatrzona komentarzem bohatera o byciu niewłaściwie rozumianym. Odbiorca balansuje zatem między obrazem niedosytu i nadmiaru, nieobecna pozostaje natomiast sfera umiaru, droga środka, którą Wienera zdaje się akceptować i pragnąłby realizować⁶⁶. W płaszczyźnie zachowania praktycznego przeciwstawia się on zarówno skrajnemu hedonizmowi, jak i pełnemu ascetyzmowi, plasuje się gdzieś pomiędzy opozycyjnymi możliwościami, jednak nie w punkcie symetrycznego oddalenia od nich, ale

⁶⁴ Vide M. Epsztejn, op. cit., s. 302–329; A. Legeżyńska, *Bies na dnie butelki... Myśli i konteksty do relektury poematu Jerofiejewa*, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1/2 (137/138), s. 113–128; A. Комароми, *Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева „Москва–Петушки”*, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

⁶⁵ Н.И. Ищук-Фадеева, „Тошнота” как факт русского самосознания. Статья вторая, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева...*

⁶⁶ Cf. koncepcję Środkowej Drogi w buddyźmie, o której wspomina Władimir Toporow w książce: W. Toporow, *Пространство и вещь...*

raczej w sytuacji równoczesnego wyboru negacji obu przeciwności, na zasadzie przypominającej matematyczną regułę, że podwójny minus daje plus⁶⁷. Logikę tego rodzaju mentalności oddaje po części przeprowadzony przez bohatera wywód:

Но - пусть. Пусть я дурной человек. Я вообще замечаю: если человеку по утрам бывает скверно, а вечером он полон замыслов, и грез, и усилий - он очень дурной, этот человек. Утром плохо, вечером хорошо - верный признак дурного человека. Вот уж если наоборот - если по утрам человек бодрится и весь в надеждах, а к вечеру его одолевает изнеможение - это уж точно человек дрянный, деляга и посредственность. Гадок мне этот человек. Не знаю, как вам, а мне гадок.

Gradacja negatywnych epitetów buduje fakturę polifonii, pozostawiając jednak w odbiorcy wrażenie nieadekwatności, braku oczekiwanego pozytywnego odpowiednika. Odczucie czytelnika powstałe w trakcie lektury dzieła odpowiada rozpaczliwej konstatacji Wienera, nieznajdującego w walizce pożądanego napoju. W roli *chassé-croisé* położenia bohatera funkcjonuje motyw negocjacji z Bogiem na temat niepotrzebnych, ale poświadczonych stygmatów św. Teresy. Styl metafizycznych rozważań przechodzi tutaj w obrazowy konkret, zamiana ta, intensyfikując moment odbioru wskazanego fragmentu tekstu prowadzi do konstatacji, że wysubtelniona natura Wieniczki podnosi rzeczy zwykłe do poziomu czegoś wyjątkowego. Bohater nadaje życiu codziennemu charakter rytualnej ceremonii, poszukiwania estetycznej formy dla z pozoru mało znaczących czynów. Intuicja badawcza podpowiada, by skierować w tym miejscu dyskusję ponownie w stronę kultury dalekowschodniej, w szczególności zaś japońskiej, przynależącej do której estetyczny ideał cienia - „korespondujący z wieloznacznością i sugestią w sferze rozumienia i komunikacji, jak i ulotnością i przemijalnością w sferze istnienia”⁶⁸ - mógłby stanowić pojemną metaforę i punkt odniesienia filozofii bytu bohatera rosyjskiego poematu. Niezwykle adekwatnym określeniem definiującym logikę jego postępowania wydaje się być właśnie bycie w półmroku, nie tyle wypadkowa jasności i ciemności, ile zmącenie, piękno przybrudzone jako wartość prymarna, realizująca się w wiecznej metamorfozie⁶⁹. Nie pretendując do przeprowadzenia takowego porównania, wymagającego dogłębnych studiów kulturoznawczych, warto zaryzykować stwierdzenie, że owa wykraczająca poza kartezjańską racjonalność

⁶⁷ Vide także Л. Мироноук, *Эволюция „не-слов” в русском языке*, Olsztyn 2001.

⁶⁸ K. Wilkoszewska, *Życie i śmierć w wymiarze estetycznym*, w: *Estetyka japońska. Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2009, s. 14.

⁶⁹ Ibidem, s. 15.

„logika środka” Wieniczki, w której umieścić by można również aspekt wiecznego stawania się i przemijania – realizowany w sinusoidalnej rytmice picia bohatera – ujawniać by mogła jedną z podstawowych treści utworu, czyli codzienne ocieranie się o śmierć, Heideggerowskie *bycie ku śmierci* zakodowane nawet w najmniejszym ruchu ciała. Jerofiejewowski balans między „wszystko i nic” w świetle poglądów Rolanda Barthesa na istotę japońskości stawałby się ostentacyjnym dążeniem ku transcendencji, rozumianej jako stan zbliżony do nirwany, „usuwanie, neutralizowanie czy też *pustoszenie*”, a więc wychodzenie poza sens, bowiem starannie wyartykułowany znak, forma (w kulturze japońskiej), jest w gruncie rzeczy pusty, oznacza wyjście ku prawdziwemu oświeceniu⁷⁰.

⁷⁰ R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 1999, s. 133.

ROZDZIAŁ VI

Alkoholizm i narkomania jako próba dotarcia do utraconej Całości

Alkohol i narkotyki towarzyszą człowiekowi od czasów niepamiętnych. Można by w przenośni powiedzieć, że miały one swój udział w powstawaniu pierwszych osiągnięć kulturowo-cywilizacyjnych, kształtowały osobowość niejednej wybitnej jednostki twórczej, stanowiły podstawę terapii medycznych, które dziś są postrzegane niejednokrotnie jako działanie na granicy szaleństwa lub patologii. Obu rodzajom substancji przypisuje się ambiwalentny, czy wręcz wzajemnie wykluczający się wpływ na organizm ludzki, co prowadzi nawet do obrazowych porównań ich oddziaływania z biegunowo odmienną naturą Dr. Jekylla i Mr. Hyde'a¹. Szczególnie dużo miejsca w dyskursie (nie tylko) akademickim zajmuje wielopoziomowa symbolika wody ognistej, kojarzona przede wszystkim z *coincidentia oppositorum*, sumą żywiołu biernego i aktywnego, twórczego i niszczycielskiego², analizy typologii rodzajów picia czy przyczyn sięgania po alkohol, tradycje religijne i obrzędowe z nim związane.

Z punktu widzenia dalszej dyskusji, która w niniejszym rozdziale koncentrować się będzie na rozpoznaniu problemu alkoholizmu i narkomanii jako najistotniejszych lejtmotywów w obu wybranych do interpretacji tekstach, kluczową wydaje się kwestia rytualizacji czynności zażywania substancji odurzających oraz ich wpływ na sferę twórczej potencji. Wszyscy niemal badacze zwracają uwagę na aspekt przyjemności i poczucia szczęścia sygnujący alkoholowy czy narkotyczny wzlot, graniczący z doznaniem orgazmicznej rozkoszy lub stanem mistycznego upojenia, umożliwiającym swego rodzaju *katharsis*, fizyczne oczyszczenie i odnowienie ludzkiego organizmu, a przy tym wgląd w inną, boską, nieosiągalną w zwykłym byto-

¹ I. Gately, *Kulturowa historia alkoholu*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2011, s. 11.

² J.E. Cirlot, op. cit., s. 67.

waniu rzeczywistość. Doznawanie podobnego stanu z pewnością przypisać można znanym z historii kapłankom zwanym pytiami, które, umiejscowione nad skalnymi rozpadlinami, odurzone ulatniającymi się substancjami, wpadały w święty trans, w konwulsjach przemawiały głosem boga, przepowiadając przyszłość i doznając „nieobecnej euforii”³. Aspekt sakralny przywodzi też na myśl uroczystości religijne Indian meksykańskich, czczących pozyskiwany z kaktusów peyotl jako Bóstwo Światła, styczność z którym mogła zaistnieć wyłącznie po odpowiednich obrzędach oczyszczających, o czym wspominał w swych pismach eksperymentujący z tym halucynogenem Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz publikujący w atmosferze skandalu Carlos Castaneda. Chrześcijańska triada wino-krew-ofiara, sygnująca przynoszącą zbawienie śmierć Jezusa na krzyżu i cykliczne jej odnawianie w Eucharystii, przypomina z kolei o sięgającym Starego Testamentu obrzędzie mordu rytualnego, jednoczącym uczestników „zbiorowego gwałtu”, by dzięki zanurzeniu w krwi narodzić się na nowo, doznać przemienienia w jedności z przyrodą⁴.

Dwa wielkie dzieła Homera, *Iliada* i *Odyseja*, „ewokują etos wojownika, który gloryfikuje walkę na śmierć i życie, mięsne uczty i spożywanie wina bez umiaru”⁵, przypominając, że napój ten był siłą napędową wojowników, winne libacje służyły przyciąganiu uwagi bogów, alkohol miał też moc uświęcania słów mężczyzny, który, przysięgając z pucharem wina w dłoniach, mógł mieć na ustach tylko prawdę⁶. *Bachantki* Eurypidesa portretowały z kolei Bachusa jako boga ekstatycznego tańca o podwójnym obliczu, z jednej strony radosnego zwolennika powrotu do natury, z drugiej zaś zabójcę sprowadzającego na świat nieszczęścia i chaos, przypominając jednocześnie, że pomimo entuzjastycznego nastawienia Greków do alkoholu picie nie przystawało kobietom, które – poza okresem bachanaliów – zmuszone były do przeprowadzania potajemnych zabiegów, by go zdobyć. Kulturowa historia wody życia to jednak nie tylko przypomniany wyżej kontekst *homo ludens*, alkohol – nierzadko wspomagany substancjami narkotycznymi – stawał się przecież również drogą do dobra, roztropności, mądrości, nauki, uwznioślając i relaksując ludzki umysł, uwrażliwiał twórców na piękno (doceniał to chociażby Oscar Wilde), rozszerzał osobowość, umożliwiał

³ J. Durden Smith, *Dzieje prorokowania*, w: idem, *Nostradamus oraz inni prorocy i wizjonerzy*, przeł. B. Waligórska-Olejniczak, Warszawa 2011, s. 34–35.

⁴ Н.И. Ищук-Фадеева, „Дионисизм” Чеховского театра, w: *Литературный текст: проблемы и методы исследования...*

⁵ I. Gately, op. cit., s. 24.

⁶ Ibidem.

jednocześnie odpoczynek od pamięci i powrót do błęgiego dzieciństwa, niwelując istniejące w świecie zło.

Aspekt ucieczki od *dolor existientiae* Antoni Kępiński uznaje za dominantę słowiańskiego pociągu do trunków, a szczególnie polskiego popularnego „zalewania robaka”, które nie jest chyba obce także Rosjanom, pijącym – jak twierdzi T.A. Kosarjewa – głównie z tęsknoty i nudy, bowiem wódka pozwala im zamienić absurd w dającą się znieść normę⁷. Wyróżniając pięć charakterystycznych dla wielu kręgów kulturowych stylów picia: neurasteniczny, kontaktywny, dionizyjcki, heroiczny i samobójczy⁸, psychiatra łączy specyfikę konsumowania trunków przez Polaków z istnieniem hipotetycznego charakteru narodowego, w którym dostrzega przewagę cech historycznych i psychostenicznych, ujawniających się chociażby w powiedzeniach „zastaw się, a postaw się”, „chluśnięm, bo uśnięm”, obnażających szlachecką fanfaronadę, wyobrażnię graniczącą z *pseudologia phantastica*⁹.

Na gruncie rosyjskim alkohol jest postrzegany przede wszystkim jako środek zmniejszający dystans społeczny, a czynność grupowego spożywania wysokoprocentowych trunków jest zakodowana w powszechnej świadomości jako sięgająca korzeniami tradycji prawosławia i dawnej Rusi¹⁰. Warto przypomnieć, że wraz z momentem pojawienia się wódki na Rusi władze musiały mierzyć się z dwoma wzajemnie wykluczającymi się zadaniami: maksymalizacją zysków ze sprzedaży alkoholu i niebezpieczeństwami płynącymi z jego nadużywania. Cyniczne zdanie wypowiedziane przez Katarzynę II: „Пьяным народом легче управлять”¹¹ sygnalizuje, że niejednokrotnie w historii wykorzystywano tę narodową słabość, przekładającą się na powszechną niezdolność do konstruktywnego działania, gwarantując w ten sposób państwu względną stabilność i nienaruszalność panującej władzy. Nawoływanie Cerkwi do wstrzemięźliwości od alkoholu ścierało się więc w Rosji nieustannie z prowadzoną przez rządzących propagandą ukierunkowaną na przekonywanie „obywateli o konieczności picia określonych (umiarkowanych) ilości wódki w celu właściwego funkcjo-

⁷ T.A. Косарева, „Вечный спутник российского литератора...”. Алкогольная тема в произведениях Сергея Довлатова, w: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].

⁸ A. Kępiński, *Мотивы польского пijaństwa и środki zaradcze*, w: *Alkohol w kulturze i obyczaju*, red. J. Górski, K. Moczarski, Warszawa 1972, s. 50.

⁹ Ibidem, s. 50–54.

¹⁰ С.Ю. Николаева, *Концепция „бражничества” в поэме Н. А. Некрасова „Кому на Руси жить хорошо”*, w: *Литературный текст: проблемы и методы исследования...*

¹¹ Цит. за И. Такала, *Веселие Руси*, Санкт Петербург 2002, s. 135.

nowania organizmu¹², niemalże „podtrzymania aktywności życiowej”¹³ i zachowania zdrowia psychicznego. W sferze socjalno-ekonomicznej, warunkach geograficzno-klimatycznych, a także specyfice charakteru narodowego badacze od lat dopatrują się przyczyn faktu, że wódka stała się jednym z elementów kultury rosyjskiej, napojem, picie którego – zarówno dla samych Rosjan, jak i w oczach obcokrajowców – odgrywa „rolę kodu kulturowego w procesie identyfikacji narodowo-kulturowej”¹⁴:

Неумеренное потребление алкоголя – это, конечно, и следствие определенных свойств характера. Например, таких, как склонность к крайностям, легкомыслие, беспечность, отсутствие чувства меры, удаль и самохвальство, а также нежелание признать вину и нести ответственность за совершаемые поступки [...], прямое отношение к столь негативному явлению русской жизни как пьянство, имеют не только отрицательные, но и положительные черты русского характера: гостеприимство, щедрость, лихость, дружелюбие, открытость¹⁵.

Przywołany wyżej kontekst narkotyczno-alkoholowy, zorientowany poznawczo przede wszystkim na obszar europejski ze względu na wybrane do interpretacji dzieła artystyczne, warto poszerzyć też o „teatr działań” za oceanem, czyli przypomnieć w tym miejscu o korzeniach wyrastającego z młodej kultury amerykańskiej lat 60. postmodernizmu, „rodzącego się także wśród oparów substancji toksycznych”. Formację tę, nazywaną początkowo za Susan Sontag *nową wrażliwością*, głoszącą zmianę paradygmatu w myśleniu o literaturze, ukształtowały przecież w znacznym stopniu dokonania literackie lat 50., sygnowane przez „zaprzyjaźnione” z narkotykami *beat generation*. Z jednej strony była to poezja *outsiderów*, epatująca metafizycznym smutkiem pełnym miłości do ludzi, będąca przejawem ruchu społecznego i religijnego, z drugiej zaś prozę reprezentowały powieści Williama Burroughsa, Jacka Kerouaca i Allena Ginsberga, dla których jako pisarzy –

¹² M. Chrząszcz, *Z dziejów wódki i herbaty w Rosji*, w: eadem, *O dwóch namiętnościach Rosjanina. Semantyczna funkcja napojów w prozie rosyjskiej XIX wieku*, Kraków 2012, s. 22.

¹³ B. Jegorow, *O kulturze materialnej i ludowej moralności*, w: idem, *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, przeł. D. i B. Żyłkowie, Gdańsk 2002, s. 294.

¹⁴ Zob. Водка, w: *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, red. A. de Lazari, Warszawa 1998, s. 48–50.

¹⁵ Ю.А. Вьюнов, *Русский культурный архетип. Страноведение России*, Москва 2005, s. 170. Cyt. za: M. Chrząszcz, op. cit., s. 21. Więcej na temat historii i znaczenia konsumpcji alkoholu w Rosji vide np. И.Т. Прыжов, *История кабаков в России*, Москва 1991; В.В. Похлебкин, *История водки*, Москва 2005; И. Такала, *Веселие Руси*, Санкт Петербург 2002; В.Р. Мединский, *О русском пьянстве, лени и жестокости. Мифы о России*, Москва 2008; С. Романов, *История русской водки*, Москва 1998.

w dużej mierze uzależnionych od narkotyków – „literacką Mekką” stał się Tanger¹⁶. Status dzieła najbardziej radykalnego pod względem nośności artystycznej zyskał przy tym *Nagi lunch* (*Naked Lunch* 1959) Burroughsa, będący celowo pozbawioną przesłania „czystą” literaturą, czyli „zestawem fragmentów, które tworzą epizody narkotycznego życia totalnie zdegenerowanych fizycznie ofiar *algebry łaknienia*”¹⁷. Stosowane przez amerykańskiego postmodernistę metody twórcze typu *cut-up*, *fold-in*, polegające na autorskim rozcinaniu lub „wwijaniu” fragmentów tekstu, by następnie je ponownie scalić, miały na celu „rozszerzenie świadomości” drogą myślenia obrazowego i „dekonstrukcji pisma”, by osiągnąć ostatecznie stan pożądany, milczenie rozumiane jako pełna dominacja obrazu¹⁸. W latach 60. z postawy beatników „wyrósł cały społeczny ruch hippisów, z ich ideologią samorealizacji jednostki wbrew zniewoleniu przez społeczne konwenanse”¹⁹, wyzwolonych *dzieci kwiatów*, których młodość przypadła na czas gwałtownego kumulowania nawarstwiających się od dłuższego czasu problemów mentalno-społecznych. Warto zwrócić przy tym uwagę, że formowane przez kulturę narkotyków pokolenie, uczestniczące w rewolucji seksualnej, doświadczające zarówno ekonomicznej prosperity lat 60. i 70., jak i późniejszego krachu giełdowego, naznaczone piętnem wojny w Wietnamie czy rasizmu, ale i doznające powszechnej ekstazy pierwszych lotów na Księżyc i upojęń rock’n’rolla, postrzegane jest dziś przez młodszych Amerykanów głównie przez pryzmat ówczesnej umiejętności zjednoczenia się w imię wspólnej idei, energii grupowego działania, określającej się jako minusowy znak kultury współczesnych samotników²⁰, symptom, na który zwróciliśmy uwagę również podczas prowadzonej dyskusji nad filmem *Pulp Fiction*.

Przytoczone wyżej asocjacje w oczywisty sposób nie wyczerpują możliwości kontekstualizacji problemu alkoholizmu i narkomanii istniejących w szeroko rozprzestrzeniającym się dyskursie naukowym i popularnonaukowym. Celem powyższych refleksji było ponowne zbudowanie ramy dla oglądu tekstu Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa–Pietuszki* i filmu Quentina Tarantino *Pulp Fiction*, zasadą którego rządzić będzie selektywność podejmowanych w rozważaniach wątków, nakierowana na uzyskanie efektu koncentryczności, nasycenia sensotwórczego sprzyjającego wyodrębnieniu

¹⁶ B. Baran, op. cit., s. 144.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 145.

²⁰ P. Paul, *Getting inside Generation Y*, w: *Marketing*, ed. J.E. Richardson, Guilford 2003/2004, s. 79–87. Cf. także: Ch.D. Schewe, G.E. Meredith, S.M. Noble, *Defining Moments: Segmenting by Cohorts*, w: *Marketing...*, s. 109–113.

punktów węzłowych, umożliwiających swobodne, płynne i wielowymiarowe poruszanie się w sieci powstałych skojarzeń. Gdyby podjąć próbę stworzenia mapy „alkoholowego pejzażu” Rosji, naszkicowanego na kartach literatury rosyjskiej – pozostającą tutaj na marginesie uwagi – budowałyby ją artystyczne kreacje bohaterów, które wyszły spod pióra autorów mniej i bardziej znanych, poczynając od Aleksandra Puszkina aż po Siergieja Dowłatowa czy Władimira Sorokina, kontekst mieszczący w sobie picie dionizyjskie i rytualne, patologiczne zachowania społeczne, kwalifikujące się jako symptomy chorobowe, Gogolowską grę przestrzenią, tragizm samotnego poznawania bolesnej prawdy czy stawania wobec sytuacji ekstremalnych, by zasygnalizować zaledwie ułamek ujmowanego w sposób kompaktowy pola problemowego. Dystansując się od ilościowego poszerzania uruchomionej sfery asocjacji, traktować będziemy rozważania nad kwestią alkoholizmu w utworze *Moskwa–Pietuszki* na zasadzie optyki punktowej, żywiąc przekonanie, że Jerofiejewowski tekst pozostaje najważniejszym osiągnięciem literatury rosyjskiej w interesującym nas obszarze badań, dziełem, w którym bohater w swym nałogowym picciu dochodzi do poziomu rytualnego, co pozwala założyć, że końcowym efektem przeprowadzonej interpretacji będzie uzyskanie sferycznego wymiaru omawianego problemu. Metoda ta znajduje uzasadnienie również w samej istocie zjawiska montażu, jak i w filozofii filmu Siergieja Eisensteina, u podstaw których leży fragmentaryczność i zdolność syntetycznego łączenia w całość kontekstów świadomie wybranych, czasami pozornie antagonistycznych, by z rozbitego na części świata złożyć działającą precyzyjnie „maszynę”, co uznać można również za motto przyświecającej postmodernizmowi kombinatoryki sztuczności.

Wydaje się, że w świetle myśli filozoficznej wspomnianego rosyjskiego teoretyka kina motyw nadużywania alkoholu i narkotyków w wybranych tekstach artystycznych mógłby pełnić funkcję organizującą i rytmizującą całość. Powtarzalność obu tematów, które w różnych wariantach obecne są w utworach od pierwszych literackich i filmowych ujęć²¹, pozwala dostrzec w nich cechy stylu patetycznego, rozpoznawanego przez Eisensteina jako (przede wszystkim) obecność kierującej całością zasady lejtmotywu, z jednej strony – paradoksalnie – wywołującej umyślną monotonię w procesie twórczego odbioru, z drugiej zaś nadającej frazom montażowym rytm zbliżony do ekstatycznego opętania.

²¹ Mamy tutaj oczywiście na myśli obecność tematu nadużywania narkotyków w filmie *Pulp Fiction* i motyw alkoholizmu w utworze *Moskwa–Pietuszki*.

W *Pulp Fiction* motyw zażywania narkotyków zostaje subtelnie wprowadzony w inicjującą film konwersacji, podczas której Vincent w roli eksperta relacjonuje swoje wrażenia z pobytu w Amsterdamie. Dostępność używek w Holandii budzi zachwyt Julesa, a w świadomości widzów – dzięki żartobliwej i nonszalanckiej manierze dialogu – narkotyki pozycjonowane zostają jako towar powszechnego stosowania, niemalże produkt spożywczy, na podobieństwo dyskutowanych przez gangsterów Big Maców. Część krytyków docenia w filmie Tarantino trafnie uchwyconą przez reżysera specyfikę codzienności amerykańskiej, zorientowanej w dużej mierze wokół stołu jako obszaru służącego do konsumpcji i wypijania hektolitrow kawy, co ujawnione zostało w licznych aluzjach oraz zbliżeniach apetycznie i estetycznie zaprezentowanych posiłków. Widz może obejrzyć więc między innymi zdjęcia bohaterów rozprawiających o naleśnikach i podłej, taniej kawie kupowanej przez żonę Jima, powtarzane dwukrotnie i z różnej perspektywy sceny przy stoliku w dinerze, ujęcia typowych dań amerykańskiej kuchni serwowanych w restauracji Jack Rabbit Slim's, czy przygotowywania tostów przez Butcha. Warto zauważyć, że z tematem tym „konkuruje” w pewien sposób zapowiedziany w warstwie werbalnej motyw narkotyków, znajdujący swój emocjonalny rym we wspomnieniach Mii, odbywającej również coroczną podróż do stolicy Niderlandów, realizowany w wielokrotnych wizualnych repetycjach obrazów zażywania substancji narkotycznych, z których część mogłaby służyć za szczegółowy instruktaż aplikacji tych środków.

Miano *signature shot*, czyli ujęcia firmowego Quentina Tarantino, w *Pulp Fiction* zyskuje z pewnością scena wbijania igły w pierś żony gangstera, by uratować ją przed śmiercią z przedawkowania, zamykająca nie tylko cykl rutynowych czynności przeciętnego narkomana, zwieńczony obrazem odrażającej fizjologii zamiast oczekiwanego przez odbiorcę romantycznego zbliżenia, ale zwracająca uwagę także ze względu na specyficzną dla tego właśnie reżysera konstrukcję montażową. Kumulacja krótkich, gwałtownie ciętych ujęć – miotanych paniką bohaterów – budujących atmosferę niepokoju i zagrożenia, przechodzi w totalny prawie bezruch i stagnację dłuższy zbliżenia igły z adrenaliną, by ostatecznie przerodzić *suspens* pełnej napięcia sceny w doznanie ulgi towarzyszącej zakończonej powodzeniem operacji, spowodować, że skołatanе nerwy widza uspokoi odświeżający śmiech ocierającej się o absurd sytuacji. Można zaryzykować stwierdzenie, że ujęcie zastrzyku adrenaliny stanowi model Tarantinowskiego wariantu montażu rytmicznego, bowiem podobnie jak w przypadku sekwencji schodów odeskich w *Pancerniku Potiomkinie* (1925) rytm kroków żołnierzy prze-

łączany był na inny rodzaj rytmu intensyfikującego akcję (np. staczania się dziecięcego wózka ze schodów)²², w *Pulp Fiction* rytm łańcucha czynności prowadzących do wbicia strzykawki przekodowany zostaje niejednokrotnie w szereg w zbliżony sposób powiązanych fraz, na przykład w ujęciach w lombardzie, o których była mowa w poprzednim rozdziale, czy w scenach usuwania zwłok przypadkowo postrzelonego przez Vincenta ciemnoskórego pasażera, w których niepokój i powaga sytuacji za sprawą manipulacji twórcy przechodzą w bliski grotesce humor.

Odpowiednikami intensyfikujących Tarantinowskich ujęć, budujących momenty największego emocjonalnego napięcia odbiorcy, mogłaby być w pewnym sensie ciągła repetycja motywu picia alkoholu przez Wienie w tekście Jerofiejewa, ujawniająca ambiwalentny stosunek bohatera do napojów wyskokowych i motywująca jednocześnie do bardziej zaangażowanego czytania dzieła. Manierę konsumpcji alkoholu przez głównego bohatera *Moskwy–Pietuszek* niektórzy badacze określają mianem pijaństwa trzeźwego²³ ze względu na stan świadomości protagonisty, który czując się wybrańcem losu, w stanach upojenia zyskuje możliwość innej, szerszej percepcji świata, nie tracąc przy tym umiejętności prowadzenia zwartej i elokwentnej wywodu, choć czasem trudno oddzielić rzeczywistość realną Wieni od sfery jego fantazji²⁴. Poza tym, obfitość alkoholowych nawiązań, będąca natchnieniem do określania utworu mianem traktatu o picu czy pijaństwie, porównywanego z prozą Jerzego Pilcha czy Malcolma Lowry'ego, nie oznacza zawsze ilości wypitych przez bohatera płynów, w dużej mierze są to przecież asocjacje związane z dotkliwym brakiem trunków bądź dolegliwościami ciała powodowanymi nadmiarem lub niedosytem alkoholu. Wódka z pewnością stanowi dla protagonisty medium umożliwiające kreację rzeczywistości alternatywnej – jak słusznie zauważa Ewa Nikadem-Malinowska²⁵ – strefy wolności i ratunku przed ciasnym systemem totalitarnym. Wnikliwa obserwacja montażowej kompozycji utworu pozwala dostrzec, że odniesienia do alkoholu porządkują nierzadko chaos otaczającej rzeczywistości, pomagają bohaterowi zdefiniować prawa rządzące światem nie na zasadzie odrzucenia istniejącego stanu rzeczy, ale

²² A. Helman, *Radziecka szkoła montażu*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, op. cit., s. 69.

²³ Vide np. O. Ready, *In Praise of Booze: „Moskva–Petushki” and the Erasmian Irony*, „The Slavonic and East European Review” 2010, vol. 88, no. 3, s. 440.

²⁴ C. Simmons, „Moskva–Petushki”: *A Transcendental Commute*, w: eadem, *Their Fathers’ Voice. Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sasha Sokolov*, New York 1993, s. 57–90.

²⁵ E. Nikadem-Malinowska, op. cit., s. 120–127.

raczej „udomowienia”, oswojenia, do pewnego stopnia pogodzenia z nim, dzięki innej, nowej perspektywie widzenia, która ten świat przemienia.

Wyrazistym przykładem potwierdzającym powyższą perspektywę badawczą jawi się zderzenie sąsiadujących ze sobą partii tekstu: 33. *kilometr–Elektrougli* i *Elektrougli–43. kilometr*. Pierwszy fragment, dotyczący wywoływania i przebiegu czkawki, najczęściej komentowany jest jako drwina z racjonalnej filozofii Immanuela Kanta, założeń doktryny Karola Marksa i Fryderyka Engelsa czy też przypowieść o niezgłębialnej naturze świata i bezsilności człowieka wobec sił wyższych:

Попробуйте, конечно, отыскать, если вы все-таки дурак, попытайтесь вывести какую-нибудь вздорную формулу, чтобы хоть как-то предсказать длительность следующего интервала. Пожалуйста. Жизнь все равно опрокинет все ваши телячьи построения:

– Семнадцать – три – четыре – семнадцать – один – двадцать – три – четыре – семь – семь – семь – восемнадцать.

Говорят: вожди мирового пролетариата, Карл Маркс и Фридрих Энгельс тщательно изучили смену общественных формаций и на этом основании сумели многое предвидеть. Но тут они были бы бессильны предвидеть хоть самое малое. Вы вступили, по собственной прихоти, в сферу фатального – смиритесь и будьте терпеливы. Жизнь посрамит и вашу элементарную, и вашу высшую математику.

Refleksje Wieni mogą prowadzić do konkluzji, że prawem rządzącym mikro- i makrokosmosem jest ogólne założenie o braku zasady umożliwiającej ogarnięcie wszechświata, powszechnie panujący chaos rzeczywistości. Pogląd ten domaga się jednak rewaloryzacji w zderzeniu z następującym dalej fragmentem zawierającym przepisy sporządzania koktajli alkoholowych, w których zadziwia precyzyjne określenie ilości, rodzaju, a nawet sposobów mieszania drinków: „Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах”, „В мире компонентов нет эквивалентов”, „Слушайте точный рецепт”, „записывайте рецепт”. Wypowiedzi ujawniają nie tylko recepturę doskonale opracowanych napojów, ale również wrażenia gwarantowane przez twórcę po ich spożyciu oraz rezultaty potencjalnej samowolnej zamiany składników.

We fragmencie tym zwraca uwagę także szeroko penetrowany przez badaczy obszar wysublimowanych, poetyckich nazw koktajli zderzonych z egzotyką połączeń tanich, ale dostępnych komponentów, jak również fakt, że czynność przyrządzania tych trunków, w przeciwieństwie do chaotycznej natury czkawki, stanowi rzeczywistość dobrze znaną (nie tylko zresztą bohaterowi, ponieważ odnosi się on do pomysłów modyfikacji napojów

przez innych amatorów picia), uporządkowaną, przypominającą sakralny rytuał. Złożenie obu kontrastujących ze sobą sekwencji tekstu w jedną montażową całość pozwala postrzegać Wienię w roli szczególnego mistrza i eksperta, przewodnika grupy, przypominającego definiowanego przez Mirceę Eliadego szamana, który dzięki intoksykacji zdolny był osiągać stany odmienne, umożliwiające komunikację ze światem nadprzyrodzonym dla dobra zbiorowości, w imieniu której działał²⁶. „Rzeczywistość, która jawi się w czasie transu, jest zanimizowana i uduchowiona, a przy tym ustrukturalizowana i zhierarchizowana”, szaman doznaje początkowej dezintegracji, by w stanie ekstazy ponownie połączyć siebie, wspólnotę i świat w jedną całość²⁷. Pieczołowicie przechowywane przez Wienię receptury, jego alkoholowe znawstwo mogłyby być postrzegane w takiej kontekstualizacji jako element tajemnej wiedzy specjalisty od sfery *sacrum*, gromadzącego doświadczenia, by ostatecznie przekazać cały swój bagaż grupie, podtrzymać jej jedność i harmonię wewnętrzną. Intellektualnie płodną mogłaby okazać się także refleksja nad aspektem szamana jako *trickstera*²⁸, osiągniętego duchowe *coniunctio oppositorum* poprzez rytualną inwersję przyjętych norm zachowań czy też przyjrzenie się szamańskim doświadczeniom inicjacyjnym, z których okres skrajnie trudnej izolacji, symboliczna lub quasi-realna śmierć i wreszcie wieńczące dzieło przygotowania zmartwychwstanie i iluminacja²⁹ mogłyby być przystawalnymi określeniami etapów podróży głównego bohatera utworu *Moskwa–Pietuszki*. Inspiracją w tym kontekście jawi się również problem liminalnego charakteru doświadczenia szamańskiego, bliskiego w swej istocie magii czy zaburzeniom psychicznym, co odnotowuje nie tylko współczesna psychiatria, ale i przedstawiciele świata filozofii sztuki: „Ponieważ zaś połączenie iluzji, nadmiaru, niestateczności, niepewności w kwestii tego, co rzeczywiste, i tego, co wyobrażone, pomieszanie tego, co subiektywne z tym, co obiektywne, nazywamy szaleństwem,

²⁶ P. Sadowski, *Hamlet mityczny*, Kraków 1991, s. 12. Na aspekt wewnętrznej podróży szamana odbywanej dla dobra ludzkości zwraca uwagę także Susan Sontag, o czym wspomina w swej monografii J. Sieradzan. Vide J. Sieradzan, op. cit., s. 81.

²⁷ Ibidem.

²⁸ W dyskursie naukowym termin *trickster* pojawił się po opublikowaniu pracy P. Radina *The Trickster: A Study in the American Indian Mythology*, London 1956. Początkowo dostrzegano w nim głównie zwierzęco-ludzką hybrydę pozbawioną tożsamości, kolejne opowieści – jak pisze Bożena Hryniewicz-Adamskich – „unaoczniają przechodzenie *trickstera* ze stadium chaotycznego w uporządkowane”. Szerzej na ten temat vide: B. Hryniewicz-Adamskich, *Mitologem „trickstera” w staroruskiej antropologii przechowany*, w: *Etos piękna...*, s. 199–208; M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007; M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000; L. Hyde, *Trickster Makes This World*, New York 1998.

²⁹ Ibidem, s. 14.

musimy tedy uznać, że *homo sapiens* jest *homo demens*. [...] Człowiek jest mędrcom-szaleńcem”³⁰. Przedstawiona wyżej teza interpretacyjna wymaga jednak z całą pewnością dalszej weryfikacji, leżącej już poza zakresem naszych badań, które z założenia koncentrować się mają na problemie alkoholizmu i narkomanii w wybranych dla intelektualnej penetracji dziełach artystycznych.

Receptury alkoholowych napojów zwykle – zwłaszcza u polskiego i rosyjskiego odbiorcy dzieła – budzą też skojarzenia z nalewkami sporządzanymi w domu, mogą przywoływać wspomnienia wspólnych, zakrapianych biesiad przy stole czy potraw podawanych przez gospodarzy. Komponenty mikstur Wieni nie nawiązują jednak do atmosfery i ciepła rodzinnego domu, chciałoby się raczej powiedzieć, że należą do licznych elementów świata skarnawalizowanego w utworze Jerofiejewa, służących budowaniu dystansu do otaczającej rzeczywistości. Pełen antynomii język opisu delektacji tych autorskich, pełnych natchnienia napojów, zderzający „sekretny bukiet”, „niebiańską muzykę”, aromat i kwiatowe zapachy z lisim kolorem drinków, cedzeniem przez durszlak czy wyzwaniem wulgarności w pijącym, stanowi fundament prezentowanego w utworze *mundus inversus* w chwili po karnawale, świata który – zgodnie z diagnozą Michaiła Epsztejna – nie jest w stanie wrócić już do pierwotnego przedkarnawalowego stanu³¹. Czytelny staje się on dzięki antyironii, czyli – jak konstatuje Mark Lipowiecki, powołując się na spostrzeżenia Władimira Murawjowa – nowej powadze, śmiechowi, który ocierając się o parodię, zamiast radości przynosi smutek i melancholię³². Stąd podawane przez Wienię receptury stają się dla niego tym cenniejsze, im skuteczniej usypiają sumienia i zubożniają na życiowe zło, niszczą wrażliwość i zdolność przywoływania wspomnień, pozwalają – na wzór Obłomowskiego szlafroka – stworzyć bezpieczny azyl, pancerz chroniący przed światem. Punktem szczególnej wrażliwości, poczytywanej przez Wienię za słabość, jawi się przechowywany głęboko w sercu obraz matki i rodzinnego domu, który bohater tłumi w sobie, pracując nad metodami znieczulenia bólu przezeń wywołanego. Jedną z nich jest odpowiednio dobrany trunek:

У меня было так: я выпил целый флакон „серебристого ландыша”, сижу и плачу. Почему я плачу? – потому что маму вспомнил, то есть вспомнил и не

³⁰ E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, Warszawa 1973; cyt. za: J. Sieradzan, op. cit., s. 77.

³¹ M. Epsztejn, op. cit., s. 302–329.

³² A. Komaromi, *Venedikt Erofeev's Moskva-Petushki: Performance and Performativity in the Late Soviet Text*, „Slavic and East European Journal” 2011, vol. 55, no. 3, s. 429.

могу забыть свою маму. „Мама”, – говорю. И плачу. А потом опять: „мама!” – говорю, и снова плачу. Другой бы, кто поглупее, так бы сидел и плакал. А я? Взял флакон „сирени” – и выпил. И что же вы думаете? Слезы обсохли, дурацкий смех одолел, а маму так даже и забыл, как звать по имени-отчеству.

Najwyższą notę zyskałaby więc w tym kontekście kulminująca przegład receptur „Psia krew”, koktajl, po wypiciu którego „человек становится настолько одухотворенным, что можно подойти и целых полчаса с полутора метров плевать ему в харю, и он ничего тебе не скажет”. Drink ten pełni zatem funkcję zbliżoną do uzdrawiającego eliksiru, „wzmacnia odporność” wobec świata, oddalając to, co powoduje człowieka czy niepokój, zgrzyty między światami sprzecznych wartości.

Obraz domu i matki, na zasadzie przypominającej filmowy kontrpunkt, pojawia się w tekście Jerofiejewa kilkakrotnie. Ewokuja go nie tylko wspomnienia rozmów z synem czy wizje dorodnego kobiecego ciała ukochanej mieszkanki Pietuszek, balansujące między obrazem świętej madonny i wyuzdanej dziwki, doskonały tonalny rym z omówionym wyżej wspomnieniem rodzicielki stanowią opowieści o dwudziestych i trzydziestych urodzinach Wieni.

Вот, помню, когда мне стукнуло двадцать лет – тогда я был невозможно одинок. И день рождения был уныл. Пришел ко мне Юрий Петрович, пришла Нина Васильевна, принесли мне бутылку столичной и банку овощных голубцов – и таким одиноким, таким невозможно одиноким показался я сам себе от этих голубцов, от этой столичной – что, не желая плакать, заплакал...

А когда стукнуло тридцать, минувшей осенью? А когда стукнуло тридцать – день был уныл, как день двадцатилетия. Пришел ко мне Боря с какой-то полумной поэтессою, пришли Вадя с Лидой, Ледик с Володей. И принесли мне – что принесли? – две бутылки столичной и две банки фаршированных томатов. И такое отчаяние, такая мука мной овладели от этих томатов, что хотел я запакать – и уже не мог...

Słoiki gołąbków i faszerowanych pomidorów, przyniesione razem z wódką w roli zakąski, a więc czegoś podrzędnego, dopełniającego główny podarunek dla jubilata, stają się centralnym punktem jego zainteresowania. Miast radości wywołują rozpacz, uderzając w najczulszą strunę osobowości bohatera. Niemożność płaczu w dniu trzydziestych urodzin znajduje swoją paralelę w zderzeniu z następującym dalej w tekście obrazem mężczyzny, który po dwukrotnym wypiciu trzech ćwiartek cichnie i uspokaja się, na obserwatorach sprawiając wrażenie trzeźwego. Nie oznacza to jednak, że „mniej samotnym” stał się w te trzydzieści lat, i sercem nie odczuwał –

совсем наоборот. А если смотреть со стороны – конечно...”. Tłumiona w sercu rozpacz wydaje się jeszcze bardziej dotkliwa i tragiczna, ponieważ okupiona jest utratą zdolności spontanicznego wyrażania emocji, jawi się jako fałszywa, bowiem przydaje człowiekowi maskę stoickiego spokoju, dojrzałości, oddzielając go na zawsze od – pulsującego energią żywiołu – świata emocji dziecka.

Naiwna wiara i szczerza dziecięca natura Wieni zdają się jednak przypominać o sobie na zasadzie powracającego w fudze motywu, systematycznie tłumione i ścierające się z brutalnością otaczającej rzeczywistości, nie opuszczają bohatera do samego końca, przypominając o nieutulonej tęsknocie za domem, rozumianym także jako ludzka, współczująca twarz drugiego człowieka. Niejednokrotnie motyw ten jest sygnalizowany w błazeńskiej manierze zachowania bohatera czy karykaturalnym sposobie percepcji rzeczywistości, co wpisuje się w świat nie tylko karnawałowego, ale i ocierającego się o infantylizm obrazowania. Warto przypomnieć w tym kontekście o potwierdzających powyższą tezę obrazach pietuszkowskiej narzeczonej, zakodowanych w wizjach „malin ze śmietaną” czy „rajskiej dziecińcy”, zderzanych z opisem „wyginającego się jak zdzira”, „kręcącego biodrami” „kurwiszona”, sprzecznościach między wywołującym tkliwość faktem kucania kobiet przy siusianiu a „zadżganiem scyzorykiem Marata”, czy też o towarzyszącym Wieni do samego końca przekonaniu, że ktoś ostatecznie otworzy mu drzwi, ratując przed goniącymi go oprawcami. W takim ujęciu alkoholizm, z jednej strony, staje się dla Wieni metaforą drogi, możliwością dotarcia do najbardziej intymnych osobistych przeżyć, z drugiej zaś funkcjonuje jako realizacja szczególnej filozofii życiowej bohatera. Konsekwentne picie i opór wobec świata są bowiem sposobem istnienia *trans*, linią postępowania prowadzącą do przerwania cierpienia i oddalenia się od siebie, by poprzez rytuał zbliżyć się do innej, „oswojonej” rzeczywistości. Przywołując pisma Schellinga, można by nazwać sytuację podobnego rodzaju mianem *ekstasis*, czyli „usytuowania się jednostki poza sobą”, „wyjścia”, „odejścia od siebie”, „zrzeczenia się siebie na rzecz czegoś”³³, co pozwoliłoby doszukać się w tym akcie bohatera próby określenia siebie w relacji gdzieś pomiędzy „ja” i „my”, doświadczenia siebie poprzez „opuszczenie” siebie.

Intertekstualna natura proponowanego w niniejszej monografii oglądu motywuje próbę wyprowadzenia analogii do powyższych obserwacji w zderzeniach kadrów w filmie *Pulp Fiction*, otwierając możliwość komplementarnego, „odświeżającego” odczytania obu dzieł, urzeczywistniającego

³³ T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce...*, s. 52.

podstawowe twierdzenie filozofii kina Siergieja Eisensteina: „zestawienie dwóch ujęć montażowych podobne jest nie do ich sumy, lecz raczej – do iloczynu. W odróżnieniu od sumy upodabnia się ono do iloczynu tym, że jako wynik zestawienia jakościowo (wymiarem lub, powiedzmy, stopniem) zawsze różni się od każdego poszczególnego elementu wchodzącego w skład skojarzenia”³⁴. Doświadczenie Wiener pokazuje, że picie alkoholu może służyć jako rodzaj treningu w nabywaniu odporności wobec świata, jest sposobem radzenia sobie z samotnością człowieka, którego życie wyrzuciło na margines, skazało na rolę nomada, męczennika lub wręcz mesjasza. Centralnym problemem bohatera jest zatem jego inność, „odstawanie” od reszty społeczeństwa, w *Pulp Fiction* – przeciwnie – najbardziej boli chyba bohaterów nuda, kajdany nałożone przez przyjętą w życiu rolę, przynależność do wspólnoty negatywnej, która nie łączy, ale wyrwać się, zrezygnować z niej nie można. Warto też chyba zaryzykować stwierdzenie, że tułającego się po moskiewskiej ziemi Wiener przygniata nieznośny ciężar złożonej pod wieloma względami egzystencji, losy większości bohaterów filmu Tarantino komplikuje zaś pozorna lekkość bytu, dążenie do ekstazy rozumianej – według Agaty Bielik-Robson – nie jako przeżycie mistyczne, ale raczej cel sam w sobie, „wieczny karnawał: lekkość świadomie odcinająca się od ciężaru, lekkość pozostawiająca za sobą w tyle każdą odrobinę powagi; lekkość, która uwalnia się od wszystkiego, co substancjalne w odśrodkowym pędzie ostrych zawrotów głowy. *Vertigo* jako remedium na nadmiar *gravitas*; ekstaza jako obrona przed nudą ziejącą z pocieszeń, jakich dotąd udzielała filozofia”³⁵.

Powyższa diagnoza może budzić wątpliwości, gdy dokładniej przyjrzemy się próbom rytualizacji niektórych czynności wykonywanych przez wykreowane przez Tarantino postacie. Zwerbalizowane wyżej wnioski inspirują do dalszych obserwacji pozwalających dostrzec, że odpowiednikiem rodzających konotacje z ogniskiem domowym wspomnień gołąbków i słoików faszerowanych pomidorów w amerykańskim dziele artystycznym mogłyby być marzenia Fabienne o wspólnie zjedzonym z Butchem obfitym śniadaniu, składającym się z naleśników z jagodami, parówek, lodów i ciasta. W tych niezwykle szczegółowych fantazjach bohaterki odczytać można nutę tęsknoty za wspólnie przeżywanym z ukochanym świętem, dążenie do osiągnięcia (fizycznego i psychicznego) bezpiecznego azylu, który pozwoli im założyć rodzinę, o czym świadczą aluzje do krągłości kobiecego

³⁴ S. Eisenstein, *Montaż 1938*, przeł. L. Hochberg, w: idem, *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 421.

³⁵ A. Bielik-Robson, op. cit., s. 62.

brzuszka, poprzedzające intymne zbliżenie pary. Zderzenie ujęć próbującego zachować spokój Butcha (po odkryciu braku zegarka) z naiwnie snującą swe śniadaniowe plany Fabienne pogłębia – zarysowany już w fizjonomii – infantylizm bohaterki, sprowadzając jej pragnienia do roli dziecięcej zachcianki, niemal fanaberii. Obraz ten wiąże czynność jedzenia w *Pulp Fiction* ze stanem uspokojenia, wytchnienia od rutyny oraz atmosferą nostalgii, odczuwalną zwłaszcza w kadrach kręconych w restauracji Jack Rabbit Slim's. Tam czynność wspólnej degustacji zamówionego przez Mię shake'a staje się ponadto elementem szczególnego rodzaju inicjacji, początkiem flirtu, gwałtownie przerwane przez późniejszy, niespodziewany, narkotyczny odlot żony szefa mafii.

Powszechności werbalnych czy wizualnych obrazów jedzenia w filmie Tarantino odpowiada wielość nawiązań do fizjologii, szczególnie zaś powtarzalność, nieliczącego ze statusem gangstera, publicznego niemal defekowania Vincenta, obnażającego infantylny charakter postaci. Ekspresję tego psychologicznego rysu bohatera stanowi również przypadkowe zabicie czarnoskórego mężczyzny, będące efektem zabawy bronią w samochodzie, przydające obrazowi Tarantinowskiej przemocy aspekt niefrasobliwości czy nawet bezmyślnej gry rządzonej prawem przypadku. Z drugiej strony, warto zauważyć, że dominującą strategią stosowaną w omawianym filmie jest rytualizacja aktów gwałtu, realizowana najdobitniej w zachowaniu Julesa, traktującego zabijanie jako rodzaj zadanej mu misji, budzącej skojarzenia z pierwotnym szaleństwem religijnej obrzędowości zbawiania przez zabijanie³⁶. Przemoc funkcjonuje tutaj na zasadzie rewersu-paraleli czynności jedzenia, pełniące rolę momentu wyciszenia w filmie, stabilizującego tempo montażu, by za chwilę za sprawą wystrzału pobudzić świat i odbiorcę na nowo, wprawić go w stan ekstremalnego podenerwowania. Powtarzana każdorazowo przez Julesa, niemal jak mantra, strawestowana sentencja z Księgi Ezechiela pozwala postrzegać zadawaną przez bohatera przemoc także w kategoriach sakralnego przywracania światu sprawiedliwości, agonalnego aspektu gry w śmierć, nadającego pogrążonej w chaosie rzeczywistości formę³⁷. „Zabawa w masakrę”, czyli przemoc wyobrażana na ekranie, działa przy tym na widzów – jak twierdzi współczesna psychologia – „na zasadzie *katharsis* – uwalnia od frustracji i rozładowuje agresję”³⁸.

³⁶ Cf. W. Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley 1983.

³⁷ Cf. J. Huizinga, *Zabawa i wojna*, w: idem, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007, s. 143–166.

³⁸ J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 2009, s. 125. Vide także: W. Godzic, *Przemoc, sex i romantyzm*, „Konkurs” 1991, nr 4/5, s. 76–77.

Podwójny wymiar przysłowiowej gry z ogniem zyskuje za to zabawa Mii zapalniczką Vincenta po powrocie pary z nocnej eskapady. Gadżet, z przypadkowo znalezionej przedmiotu w kieszeni, który miał zająć uwagę bohaterki w czasie oczekiwania na powrót gangstera z toalety, staje się motorem ryzykownego narkotycznego eksperymentu, wynikającego z pomyłki w identyfikacji rodzaju substancji odurzającej. Ten ważny z punktu widzenia Tarantinowskiego suspensu narkotyczny epizod pozwala dopatrzeć się symptomów głębokiej przemiany żony Marsellusa, nawiązującej w swym estetycznym wymiarze do skarnawalizowanego świata utworów Franciszka Rabelais'go. Montaż prezentowanych kolejno zbliżeń fragmentaryzowanego ciała Mii – ust przy mikrofonie, ręki regulującej zakres oglądu domowej kamery, dłoni przygotowującej narkotyki, widzianego od tyłu korpusu czy wreszcie nagich stóp oznajmujących gotowość do wyjścia – pozwala odbiorcy stworzyć całościowy obraz wypiełgnowanej żony gangstera, dla której narkotyczny wzlot jest momentem integracji, fizycznej degradacji przynoszącej tymczasowe emocjonalne i intelektualne odnowienie. Za dowód owego „przepoczwarczenia” można uznać podjętą przez bohaterkę próbę dokończenia opowiadanego Vincentowi dowcipu o spacerujących pomidorach, który – wprowadzony w atmosferze flirtu i rosnącego erotycznego napięcia między interlokutorami – pozostaje urwany, by zamknąć scenę pożegnania Vincenta i Mii, zwieńczoną wysłanym w powietrze pocałunkiem mężczyzny. Podjęcie wątku przez uratowaną z opresji bohaterkę, której wizerunek tym razem „straszy” rozmytym makijażem, podkrążonymi oczami, niedopasowaną, cudzą odzieżą ukazuje prawdziwą twarz Mii, buduje między uczestnikami sceny klimat intymnego zespolenia emocjonalnego, które zastępuje – zapowiadaną wcześniej narastającym napięciem – bliskość zbliżenia fizycznego. Dokończony dowcip może stanowić też rodzaj symbolicznego złożenia daru – dowodu wdzięczności dla Vincenta, świadczącego o wyjściu poza przyjęte konwenanse i odgrywany w miejscach publicznych rytuał wymuszonych teatralnych zachowań.

Efekt przypadkowego przedawkowania narkotyków, zyskujący swoją wizualizację w postaci umazanej krwią i wymiocinami twarzy Mii, przypominający o zamiłowaniach reżysera do wszelkiego rodzaju substancji mazistych, przywołuje na myśl znane już z literatury antycznej obrazy groteskowego poniżenia w postaci obryzgiwania błotem czy ekskrementami, mające na względzie – zwłaszcza w późniejszych powieściach średniowiecznych – „dosłowny cielesny dół, sferę organów płciowych”³⁹. Wiado-

³⁹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A.A. Goreniewie, Kraków 1972, s. 232.

mo, że obrzucanie kałem czy oblewanie moczem stanowiło stały punkt między innymi rytuału święta głupców, kiedy to „w kościele, podczas uroczystej celebracji, okadzano kałem miast kadzidłem wybranego błazeńskiego biskupa. Po nabożeństwie kler sadowił się na fury naładowane gnosem”⁴⁰, jeżdżono po ulicach, obrzucano lud produktami odpadu układu pokarmowego. Logiką tych wybryków rządziło – jak pamiętamy – nie tylko czasowe zawieszenie surowych, obowiązujących na co dzień praw kultury oficjalnej, ale również bynajmniej nie naiwna wiara w odnawiającą moc śmiechu, głębia ambiwalentnych powiązań między życiem, śmiercią i rodzeniem, pozbawiona jednak cynizmu i wulgarności w dzisiejszym rozumieniu tych słów⁴¹, ślady której tropić można we wspomnianej scenie „sprowadzenia na ziemię” Mii.

Atmosfera święta, a więc chwilowego zawieszenia reguł, dotyka również kultowa, nasycona nostalgicznymi odwołaniami do historii kina, scena tańczona przez Vincenta i Mię twista, ogniwo prowadzącej do zastrzyku adrenaliny sekwencji, wyraz dziecięcej tęsknoty bohaterki za poświęcaną jej uwagą i utraconą gdzieś intensywnością wrażeń. Epizod o emocjonalnej amplitudzie odbioru zbliżonej do siły – opisywanej przez Julesa Feiffera⁴² – szmiry, której trudno się oprzeć, poprzedza także scena wciągania narkotyków przez Mię w damskiej toalecie. Publiczna ekspresja nałogu stanowi w tym wypadku rodzaj rutynowego postępowania mającego dodać bohaterce animuszu, „przyjemnego lekkiego uderzenia prądem” wytwarzanego przez kokainę, dostarczającą przelotnego uczucia odprężenia, napędzającego jednak szybko pragnienie sięgnięcia po następne dawki⁴³. Obraz ten rezonuje na zasadzie echa z wizją narkotycznego błogostanu doznawanego przez Vincenta po wstrzyknięciu heroiny, gdzie na wrażenie wywołane przez używkę składa się uczucie spokojnej euforii, unaocznionej widzowi w plastycznej metaforze swobodnego unoszenia się w sieci – przypominającej zwoje światłowodów – połączeń. Szczególne intelektualne nasycenie przynosi jednak wspomniane już doświadczenie Mii z adrenaliną, pozostałe narkotykowe wątki funkcjonują raczej na zasadzie jego pogłosu czy antycypacji, intensyfikując proces odbioru budują polifoniczną strukturę dzieła Tarantino, przygotowując ostateczny, emocjonalny i wizualny, jakościowy *climax*. Sensotwórczy potencjał niesie w sobie z pewnością ponowne porównanie zaobserwowanych prawidłowości z niezwykle trafnymi kome-

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem, s. 235.

⁴² J. Szyłak, op. cit., s. 38.

⁴³ P. Martin, *Seks, narkotyki i czekolada*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa 2010, s. 64.

tarzami Michaiła Bachtina, dotyczącymi twórczości Rabelais'go, prowadzącymi do konstatacji rosyjskiego badacza, że „wszystkie tego rodzaju obrazy gestykulacyjne i słowne stanowią część karnawałowej całości, przenikniętej jednolitą logiką obrazową. [...] Każdy pojedynczy obraz jest tu podporządkowany sensowi całości, każdy, nawet występując osobno, odzwierciedla jednolitą koncepcję powstającego wśród sprzeczności świata”⁴⁴. W tym wypadku sensem całości, montowanym przez odbiorcę z rozproszonych wątków motywowanych problemem narkomanii, jawi się przede wszystkim pytanie o przyczyny ucieczki bohaterów w narkotyki, inspirujące również do zderzenia tego problemu ze specyfiką kultury Wschodu i Zachodu.

Obecność krwisto-wymiotnych wydzielin w obrazie Mii, wskazująca na pokrewieństwo barokowej estetyki filmów Quentina Tarantino z jarmarcznym sposobem obrazowania Franciszka Rabelais'go, otwiera możliwość refleksji nad relacją *profanum-sacrum*, niejako transponowaną na kwestię kulturowego postrzegania brudu i czystości. W języku polskim bogata semantyka słowa *śmiecie* przynosi poświadczenia szeregu przenośnych znaczeń wyrazu w powiedzeniach typu: „na stare śmieci się wrócił”, „na swoich śmieciach albo w swojej ziemi nieprzyjaciele śmielszymi będą”, pozwalających na konotacje nieczystości z aspektem władzy nad przestrzenią, jej oswojaniem czy wręcz budowaniem duchowego domu⁴⁵. Jerzy Faryno nieporządek wiąże z kolei z twórczym nieładem i szeroką naturą rosyjską, lokującą się na antypodach kultury niemieckiej, wskazując jednocześnie na zagrożenia utożsamiane ze sterylnością systemów totalitarnych, których metaforę stanowi chociażby laboratoryjna czystość szpitali⁴⁶. Konfrontacja doświadczenia Mii z powyższymi stwierdzeniami prowadzi do wniosku, że zaczynamy postrzegać bohaterkę jako jedną z przedstawicielek zachodniego systemu wartości, dla którego istotnym jawi się utrzymanie ciała w ryzach, w dobrej kondycji psychofizycznej. Narkotyczny „kop” to zatem, w pewnym sensie, wyjście z formy, brudne i nieświeże ciało żony Marsellusa nie licuje bowiem z przeznaczoną jej rolą pięknego, dekoracyjnego gadżetu męża. Pociąg do narkotyków można by postrzegać także w tym przypadku jako bunt jednostki przeciwko ograniczającemu pancierzowi stereotypu, pracę ciała dystansującego się od bycia „naczyniem i aktorem

⁴⁴ M. Bachtin, op. cit., s. 235.

⁴⁵ K. Handke, *Wyraz „śmiecie” – jego znaczenia i synonimy w języku polskim*, w: *Utopia czystości i góry śmieci – Utopia czystoty i горы мусора*, red. R. Bobryk, J. Faryno, „Studia Litteraria Polono-Slavica”, t. 4, Warszawa 1999, s. 12.

⁴⁶ J. Faryno, *Заклучение: Уроки и перспективы „чистоты/грязи/мусора”*, w: *Utopia czystości i góry śmieci – Utopia czystoty i горы мусора...*, s. 467–472.

wobec norm, które szybko się chowają, uwewnętrzniają, prywatyzują⁴⁷, bunt przeciwko wypieraniu i odsuwaniu tego, co spontaniczne i popędowe. Taka kontekstualizacja umożliwiłaby w dalszej perspektywie dyskusję nad problemem maski⁴⁸ jako strategii obronnej bohaterów Tarantino, przez pryzmat której należałoby postrzegać wyraźnie zaakcentowany w filmie problem piercingu, będącego również formą niszczenia ciała, oraz interpretację postawy Vincenta i Lance'a, dealera narkotyków, jako nowych realizacji mitu o Narcyzie, ślad wskazywany przez motyw lustra towarzyszącego tym postaciom.

Asocjacje ze zwierciadłem przywodzi także na myśl fragment *Karaczanowo-Czuchlinka* w poemacie Jerofiejewa, budując w odbiorcy obraz świata zniekształconego poprzez karykaturalne odbicie, uzyskiwany w relacji głównego bohatera opowiadającego o przebiegu dolegliwości związanych z wypiciem alkoholu na trasie Sierp i Młot-Karaczanowo:

А выпив – сами видите, как долго я морщился и сдерживал тошноту, как долго я чертыхался и сквернословил. Не то пять минут, не то семь минут, не то целую вечность – так и метался в четырех стенах, ухватив себя за горло, и умолял бога моего не обижать меня [...].

И до самого Карачарова, от Серпа и Молота до Карачарова мой бог не мог расслышать мою мольбу, – выпитый стакан то клубился где-то между чревом и пищеводом, то взметался вверх, то снова опадал. Это было как Везувий, Геркуланум и Помпея, как первомайский салют в столице моей страны. И я страдал и молился.

И вот только у Карачарова мой бог расслышал и внял. Все улеглось и притихло. А уж если у меня что-нибудь притихнет и уляжется, так это бесповоротно. Будьте уверены. Я уважаю природу, было бы некрасиво возвращать природе ее дары... Да.

Scena zmagania się z fizjologicznym dyskomfortem postrzegana jest przez samego protagonistę jako rodzaj widowiska odgrywanego na peronie przed publicznością, brak kontroli nad własną gestykulacją stanowi dla niego problem wstydlivy, kamuflażem dla którego ma być potraktowanie sytuacji w kategoriach przeprowadzanej na dworcu aktorskiej próby symulacyjnej odegrania wszystkich ról w dramacie *Otello*:

⁴⁷ *Historia ciała. Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, t. I, Gdańsk 2011, s. 8.

⁴⁸ Zauważony tutaj ślad zarysowuje możliwość dalszej penetracji problemu, oscylującej wokół transgresyjnej relacji między maską a Osobą. Vide np. *Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, t. 1-2, Gdańsk 1986.

Играл в одиночку и сразу во всех ролях? Я, например, изменил себе, своим убеждениям: вернее, я стал подозревать себя в измене самому себе и своим убеждениям; я себе нашептал про себя – о, такое нашептал! – и вот я, возлюбивший себя за муки, как самого себя, – я принялся себя душить. Схватил себя за горло и душу. Да мало ли что я там делал?..

Odczuwana przez bohatera świadomość bycia obserwowanym może uruchamiać tutaj skojarzenia z zachowaniem jurodiwego, lokowanym nie w kontekście świętości, ale rozpatrywanym przez pryzmat „udawania na prawdę”⁴⁹, performansu dokonującego się na oczach publiczności w atmosferze skandalu, by być dla świata wyrzutem sumienia, „wykrzyknikiem” nawołującym do opamiętania. Postawioną hipotezę mogłaby potwierdzać sąsiadująca bezpośrednio z obrazem odgrywanego spektaklu Wieni scena zwierzęcego picia „tępaka w waciaku” i „mądrali w gabardynie”, którzy „nikogo nie stydzą – наливают и пьют. Не выбегают в тамбур и не заламывают рук”, lecz ze słowami „хорошо пошла, курва!” na ustach nalewają trunki i, postępując, piją dalej. Zestawienie obu literackich ujęć pozwala dopatrzeć się w aktorskich poczynaniach protagonisty aspektu karnawałowej prowokacji, przewrotnej gry na pokaz, nieznaną jednak odzewu w potencjalnych uczestnikach-obszernikach przedstawienia. Wyobrażony spektakl Wieni dokonuje się bowiem jak gdyby gdzieś z boku, niemalże za kulisami głównego biegu wydarzeń, przywołana wyżej scena nie jest zresztą jedynym „wybrykiem” bohatera-jurodiwego, stanowi rodzaj „molekuły”, gry rozgrywanej przez niego nieprzerwanie. Mamy wrażenie, że jest to szczególny typ powziętego przez Wienie treningu, realizujący się jednak nie poprzez zwierzęce chuligaństwo, zbrukanie świętości czy zabawę anielskością i diabelskością, ale raczej prowokacyjne odrzucenie karnawałowego rozpasania, niezrozumiałą dla świata „błazenadę ascetyzmu”. Można by zgodzić się w tym miejscu z diagnozą Cezarego Wodzińskiego twierzącego, że „praktyki ascetyczne nie są [...] nigdy w wypadku jurodiwych działaniem samocelowym. Stanowią tylko widomą powłokę niewidomego procesu od-życie-wistniania się”⁵⁰. Śmierć Wieni dla świata następuje zatem znacznie wcześniej niż w momencie wbijania szydła w gardło. Bohater niejako „przywołuje” ją „martwotą” ciała umęczonego, pogrąża-

⁴⁹ Wyrażenie Cezarego Wodzińskiego. O możliwości takiego postrzegania motywu jurodiwego pisze m.in. I. Kazancewa. Vide И.А. Казанцева, *Эстетическое освоение юродской парадигмы в русской литературе XX–XXI веков*, „Вестник Ленинградского университета им. А. С. Пушкина” 2010, t. 1, nr 2, s. 54–65. Za autora propozycji rozpatrywania rosyjskiego jurodstwa w kategoriach spektaklu należy uznać A. Panczenkę. Vide np. А.М. Панченко, *Сзалеństwo Христусове jako rodzaj widowiska*, przeł. А. Prus-Bogusławski, „Тексты” 1977, nr 31.

⁵⁰ С. Wodziński, *św. Idiota*, Gdańsk 2009, s. 109.

niem się w nirwanie alkoholowego samoniszczenia, „ekstremizmem ascetycznym” upodabniającym go niemalże do samego Hioba, poniewieranego i przepędzanego „bezpieńskiego psa” – jak metaforycznie wyraża się o jurodiwym wspomniany wyżej polski filozof⁵¹. Przystawalność przywołanego tutaj aspektu rosyjskiego jurodstwa, realizującego się w swym aspekcie teatralnym – zgodnie z propozycją A. Panczenki – potwierdzać by mógł także, uznawany przez wspomnianego uczonego za pierwszorzędny, aspekt karnawałowo-uliczny wymienionego zjawiska, znajdujący swe przełożenie w poemacie Jerofiejewa w ambiwalentnym języku gestów Wienera, uderzającym nierzadko groteskowym sąsiedztwem śmiechu i powagi, komizmu i tragizmu. Wodziński zdaje się celnie naświetlać zauważoną przez rosyjskiego badacza specyfikę położenia jurodiwego:

Z równą maestrią przemienia śmiech we łzy i, znów na odwrót, tragiczną sytuację w komiczną scenkę. Utrzymuje się stale w chwiejnej nierównowadze między komizmem i tragizmem, co pozwala Panczence zaliczyć go – zgodnie ze wskazówkami mistrza Bachtina – do wzorcowych postaci średniowiecznej kultury karnawałowej, inkorporującej „tragiczny wariant świata śmiechu”. Świata, w którym jurodiwy sąsiaduje blisko z figurami błazna, trefnisia i, jak pamiętamy, skomorocha, ale ze względu na pokrewieństwo tych figur z diabelskim i diabolicznym efektem średniowiecznego śmiechu – również z demonicznymi mocami i sługami szatana⁵².

Za rewers omawianej wyżej sceny można by w pewnym sensie uznać odbywający się w pociągu – funkcjonującym na zasadzie paraleli karnawałowego placu jarmarcznego – „spektakl” sprawdzania biletów, zyskujący w przyjętej tutaj optyce miano scalającego grupę rytuału, uderzającego odbiorcę przesadnie teatralizowaną sferą behawioralną. „Старший ревизор Семеныч все изменил; он упразднил всякие штрафы и резервации. Он делал проще: он брал с безбилетников по грамму за километр”. „Innowacyjna polityka” kontrolera, wprowadzającego nowy porządek opłat za przejazd, jest jednocześnie aktem integrującym wspólnotę⁵³, zawieszenie dotychczasowych reguł czyni pasażerów pełnoprawnymi członkami podróżującej zbiorowości, wzmacniając „связь ревизора с широкою массою, удешевляло эту связь, упрощало и гуманизировало...”. W odbywającym się w pociągu „widowisku” inspekcji kontroler przypomina swym zachowaniem błazeńskiego króla, „uśmierconego” ostatecznie gwałtownym wy-

⁵¹ Ibidem, s. 112.

⁵² Ibidem, s. 192.

⁵³ Cf. M. Mrugalski, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, w: *Karnawał. Studia historyczno-literackie*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 122.

rzuceniem z pojazdu, Wiena zaś w roli Szeherazady składa w darze opowiadaną historię, zorientowaną na erotykę łóżkową. Zrównanie wartości rynkowej alkoholu i opowieści z podtekstem erotycznym zwraca uwagę na karnawałową sztuczność odbywającej się w pociągu społecznej inscenizacji. Oswajany w ten sposób świat obnaża swoją umowność i niestabilność, zachowywany ceremoniał kontroli jest bowiem li tylko chwilowym zatrzymaniem czasu za pomocą znanej rytualnej zabawy, przerysowane twarze pasażerów, przypominające karnawałowe maski, uświadamiają, że mamy do czynienia z nałożeniem wizji hybrydycznie konstruowanego świata. Scena ta w swym głębokim wymiarze odsyłać może także odbiorcę do opowieści mitycznych, uświadamiających konieczność przypisania podstawowym ludzkim czynnościom fizjologicznym znaczenia rytualnych gestów wkraczania w rzeczywistość⁵⁴, pomagając odkryć przy tym zakodowaną w tym fragmencie istotę *homo theatralis*, potencjał pierwszej niewerbalnej komunikacji.

Montażowe scalenie obu przywołanych wyżej scen w obraz jednego „teatralnego widowiska” motywuje, by dokonać w tym miejscu swoistej kompaktowej ekstrakcji utylizowanej w nich mowy ciała, uwidaczniającej rejestr „alkoholowej gestykulacji” karnawału. We fragmencie, któremu bohater nadaje wymiar jednoosobowej próby odegrania dramatu *Otello*, uderza dynamika konsekwencji wynikających z faktu, że „выпитый стакан то клубился где-то между чревом и пищеводом, то взметался вверх, то снова опадал”. Po konsumpcji Wiena długo się więc krzywi, walczy z konwulsjami, przeklina, miota się „в четырех стенах, ухватив себя за горло”, wszystko to obok spokojnej publiczności o pustych, wyłupiastych oczach. W relacji tej uderza plastyczne porównanie dolegliwości związanych z przelewającą się w żołądku zawartością z erupcjami Wezuwiusza, losem Herkulanum i Pompei, salwami honorowymi z okazji święta 1 Maja, które możemy postrzegać jako zrytmizowane z uderzeniami sierpa i młota w innej części poematu, czy też skorelowane z odczuwalnym niejako podskórnie ciężarem wiszącego nad głową żyrandola, co składa się na – odpowiadającą Rabelaisowskiemu obżarstwu – metaforyczną wizję Jerofiejewowskiego alkoholowego nadmiaru, dopełniającą stosunkowo powściągliwą gestykę bohatera. Obraz upojnego rozpasania charakteryzuje z pewnością zachowanie kontrolera w drugim z omawianych wyżej literackich ujęć, sygnalizowany już w samej zapowiedzi jego nadejścia, wprowadzonej poprzez gwałtowne montażowe cięcie, budzące asocjacje z nagłą, niespodziewaną eksplozją. Siemionycz urzeka więc „pożądliwym” uśmiechem,

⁵⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 38.

ledwie trzymając się na nogach, przetacza się niemalże przez wagon, co jakiś czas wyskakując z pociągu, „zalany w sztok” owiewa Wienię „krwiożerczo wódczanym tchnieniem”, rzucając się ku niemu, by usłyszeć dalszy ciąg jego gawędy. Zmysłowych bodźców dostarcza też pasażerom jego porykiwanie, pośpieszne, opacznie zrozumiane pozbywanie się odzieży, czy wreszcie – sprowadzające go do poziomu rzeczy – wyrzucenie „półżywego” ciała na peron, z którego „chlusnęła” zawartość. Prowokacyjnie, niemalże bluźnierczo, brzmi w tym kontekście ewangeliczna stylizacja podsumowującego scenę komentarza Wienera:

Все это я видел совершенно отчетливо и свидетельствую об этом миру. Но вот всего остального – я уже не видел, и ни о чем не могу свидетельствовать. Краешком сознания, самым-самым краешком, я запомнил, как выходящая в Орехово лавина публики запуталась во мне и вбирала меня, чтобы накопить меня в себе, как паршивую слюну, – и выплюнуть на ореховский перрон. Но плевок все не получался, потому что входящая в вагон публика затыкала рот выходящей. Я мотался, как говно в проруби.

Owa reifikująca wizualizacja, rezonująca z funkcjonującymi na zasadach synekdochy obrazami fragmentaryzowanej cielesności, o których była mowa w poprzednim rozdziale, tworzy jedną z wielu projekcji materialnego dołu, do których należałoby zaliczyć także możliwość zaistnienia seksualnej orgii sugerowaną w słowach: „было два мужичка, и были три косеющих твари, одна пьянее другой, и дым коромыслом, и ахинея”. Nasycenie tekstu Jerofiejewa zwulgaryzowanymi odwołaniami do sfery seksualno-fizjologicznej wskazuje, z jednej strony, na aktualność poematu, w którym dominuje ponowoczesny, wręcz symptomatyczny dla dzisiejszych czasów, język prowokacji i skandalu, nie znający obszarów tabu, z drugiej zaś, uruchamiane tutaj karnawałowe konteksty każdorazowo wskazują na możliwość odniesienia ich do pradawnych – antycznych czy średniowiecznych – tradycji, ogniskując poszukiwania na sferze cielesnej jako punkcie liminalnym, rodzaju wezwania by przedzierać się dalej przez tekst. Ekscentryczne zachowania i niestosowne wypowiedzi (choćby przywołany wyżej motyw orgii odsyłający między innymi do pierwotnych sakralnych obrzędów inicjacyjnych) motywują, by zaryzykować w tym miejscu twierdzenie, że sfera obrazowania cielesnego funkcjonuje tutaj jako aparat narzędziowy, metaforyczny człowieczy *hardware* – że posłużymy się określeniem Andrzeja Falkiewicza⁵⁵ – by można było uruchomić ludzką myślowość, odpowiadającą technicznemu pojęciu *software*. „Odbijając się” od niej jak od trampoliny

⁵⁵ A. Falkiewicz, *Człowiek teatralny*, w: idem, *Istnienie i metafora*, Wrocław 1996, s. 46.

liny, odbiorca jako *mundi fabricator* konstruuje świat, gdzie ciało i duch funkcjonują na zasadzie koła hermeneutycznego, wzajemnie się objaśniając i uzupełniając. Hipoteza ta mogłaby również zwracać uwagę na słuszność badań lokujących mowę ciała w kategoriach pierwszego, „najprawdziwszego” języka natury, wszechmysłowego „wzoru do utworzenia wszelkich języków”⁵⁶. Jerofiejewowski *homo theatralis* realizowałby się więc przede wszystkim jako *homo transcendens*, wskazując na ważkość aspektu ciągłego przekraczania, pokonywania granic.

Utrwalająca się w wyobraźni odbiorcy w trakcie lektury poematu literacka projekcja ciała fragmentaryzowanego, doskonale wpisującego się w przywoływaną niejednokrotnie w niniejszej monografii postmodernistyczną stylistykę kolażowego obrazowania, motywuje asocjacje z mityczną historią Ozyrysa⁵⁷, postrzeganego w literaturze jako jedna z wielu możliwych „twarzy” Dionizosa⁵⁸. Skojarzenie to zdaje się potwierdzać w sposób najbardziej bodaj wyrazisty nasycona odwołaniami do wartości archetypowych i pradawnych rytuałów przejścia ostatnia, kulminująca tekst sekwencja fabularna. W finałowej scenie ucieczki Wieni uderza sposób kadrowania bohatera, w którym dominują zbliżenia oderwanych od reszty ciała części tułowia, tj. pleców, za którymi protagonista słyszy tupot pogoni, włosów, głowy uderzanej o mur, wreszcie kopanego brzucha i brwi ociekającej krwią. Złożenie w całość separowanych fragmentów pomaga wykreować obraz raczej bezwładnego korpusu niż ciała obdarzonego energią, znacząca jest przy tym jak gdyby minusowa obecność nóg, ledwie utrzymujących bohatera, zawodzących go niemożliwością sprostania oczekiwaniom. Obraz cielesnego rozszczepienia kulminuje przeszywającym bólem „rozłupywania” ciała bohatera na dwie części, co zyskuje swój wizualny rym w odtworzonej niemal równolegle scenie wypadku kolejowego koło Łobni, przywoływanej już przez nas w innym kontekście. W obrazie zabitego przez pociąg człowieka tym razem zastanawia fakt, że „всю его нижнюю половину измололо в мелкие дребезги и расшвыряло по полотну”, górna część zaś pozostała niemalże nienaruszona. Zauważalne podobieństwo w postaci „braku” nóg – siły motorycznej człowieka – w obu literackich portretach pozwala traktować je jako wzajemnie „przeglądające się w sobie” odbicia ofiar rytualnych, przypominające o „antycznym paralelizmie ofiary krwa-

⁵⁶ D. Danek, *Na początku nie było słowa*, w: eadem, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997, s. 197.

⁵⁷ Vide M. Pioruńska, *Mitologia egipska – mit Ozyrysa*, [online] <http://szuflada.net/mitologia-egipska-mit-ozyrysa> [dostęp: 18.10.2013].

⁵⁸ Vide np. J. Sieradzan, op. cit.

wej i ofiary śniednej⁵⁹, zwanej we współczesnej terminologii biblijnej ofiarą pokarmową. Homonimiczność żywego baranka i chleba w liturgii przekładałaby się tutaj na nakładające się w tych obrazach tradycje obrzędowości chrześcijańskiej i mitycznej, zwracając uwagę również na podwójnie akcentowaną obecność motywu przełamania chleba, wariantu greckiego *sparagmos* – ćwiartowania zwierzęcia⁶⁰. Na celowość takiego porównania wskazywać by mogło użycie przez oprawców ostrego narzędzia (w relacji bohatera szydła, śrubokrętu lub „jeszcze czegoś innego”), paraleli Chrystusowej włóczni, przebijającej gardło, by upewnić się, że ofiara się dokonała, a także „pokałkowanie” rozproszonego po torach ciała, nawiązujące w swej wymowie do symboliki rytualnej uczty *agape*, w trakcie której żydowska gmina lub rodzina spożywa razem złożone dary⁶¹. Uruchomiony kontekst mityczno-rytualny uzasadnia także konieczność zatrzymania się na motywie zamykającej się w sposób kolisty podróży Wieni, która mogłaby zostać odczytana jako analogia do sakralnego obrzędu obchodzenia cerkwi, znaku urzeczywistnienia zwycięstwa nad śmiercią. W tym wypadku funkcję świętej budowli można by przypisać Kremłowi. Warto też zwrócić uwagę na znany (nie tylko) ze Starego Testamentu rytuał udawania się w ustronne miejsce, za miasto, by tam odbyć rodzaj kwarantanny⁶², oczyścić się, co w utworze Jerofiejewa przekładałoby się na odbywaną przez bohatera drogę na prowincję, w trakcie której czas podróży pełniłby funkcję niezbędnego przed obrzędem rytualnym okresu przygotowania.

Interesujący nas w tym rozdziale problem alkoholizmu uczulający na wymowę symboli akwaticznych pozwala dostrzec w przywołanej scenie końcowej szczegóły, uzasadniające możliwość odczytania jej również jako swoistego zejścia do grobu, poprzedzającego ostateczne „zmartwychwstanie”, późniejsze metaforyczne scalenie półciartowanego ciała dokonujące się w duchowej sublimacji bohatera. Warto zatem zatrzymać się wraz z Wenią na uchwyconym przez niego obrazie mokrego bruku, ważkim akcie świadomości, zaistniałym przecież w chwili najwyższego napięcia emocjonalnego, w procesie odbioru tekstu przypominającym o podwójnej konotacji wody jako symbolu śmierci i nowego życia⁶³. Wcześniejsze ujęcie protagonisty, z głowy którego leje się krew, w procesie montażowego czytania scalone z symboliką akwaticzną, buduje tutaj obraz ofiary doskonałej,

⁵⁹ O. Freudenberg, *Semantyka kultury*, przeł. D. Ulicka et al., Kraków 2005, s. 114.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, s. 109.

⁶² Cf. C.G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 9.

⁶³ Szerzej na ten temat vide M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1997, s. 133–138.

dokonującej się dzięki połączeniu wina i wody, wymiaru duchowego i cielesnego.

Ponieważ woda jest na razie *corpus imperfectum* [ciałem niedoskonałym] czy nawet *leprosum* [trędowatym], przed wymieszaniem z winem błogosławi się ją, czyli poświęca, aby wina – czyli duchowi – przydać ciało niepokalane, czy też aby Chrystusa połączyć z gminą uświęconą i czystą. Ten także szczególny fragment obrzędu należy rozumieć jako czynności zmierzające do przygotowania *corpus perfectum* [ciała doskonałego], a więc *corpus glorificationis* [ciała chwalebne], ciała zmartwychwstałego⁶⁴.

Kontekst sytuacji granicznej, bycia „gdzieś pomiędzy” po rytualnym porzuceniu starej tożsamości, ale jeszcze przed osiągnięciem odnowienia, konstruowany zostaje również dzięki uświadomieniu wielopoziomowej symboliki Kremla, niespodziewanie pojawiającego się przed bohaterem. Budowla – będąca historycznym miejscem pochówku rosyjskich carów – może zostać odczytana jako znak sygnalizujący moment zbliżającej się śmierci, zapowiedź zamknięcia w grobie, zyskująca potwierdzenie w otaczających Wienię ciemnościach. Odnajdujemy więc bohatera „na progu”, sytuacji sygnowanej przez oczekiwanie na mający nadejść brzask, którą można by nazwać – za Donem Fredericksonem – mianem *nekya*, doświadczeniem czasu liminalnego, znoszącego czas chronologiczny⁶⁵. Charakterystyczna, przywołana wyżej ikonografia, budząca skojarzenia z zejściem do piekła, pozwala postrzegać moment wbicia szydła w gardło jako początek sakralnego momentu przejścia, osiągnięcia nowego wymiaru bycia, który potwierdza pojawiający się przed oczami obraz syna kodowany w literze JU. Warto zaakcentować, że obecne w pamięci bohatera, a więc niematerializujące się oblicze potomka, zastępuje ostatecznie dominujące w finale doznania fizycznego cierpienia, potwierdzając tym samym tezę o jego duchowym przeobrażeniu. Odrodzenie to wyraziście nawiązuje również do mitycznego wątku odnalezienia wszystkich części poćwiartowanego ciała Ozyrysa przez siostrę-żonę, by dzięki niej mógł powrócić do życia jako władca Zaświatów. Obecność żywiołu podziemnego, przywoływanego w uruchomionych wyżej asocjacjach rytualnych, pobudzać by mogła również, by odnieść się do pamięci kulturowej, w której utrwalone zostały wizje życia pozagrobowego, – opisywane chociażby przez Olę Freudenberg w odniesieniu do utworów Platona i Arystofanesa – w których dominuje

⁶⁴ C.G. Jung, op. cit., s. 15–16.

⁶⁵ D. Fredericksen, *Przez Żelazną Kurtynę*, w: D. Fredericksen, M. Hendrykowski, op. cit., s. 84–85.

pijaństwo wiecznie uczujących umarłych, popularne także w folklorze wyobrażenia raju realizującego się w nieprzerwanym akcie jedzenia i picia⁶⁶.

Paralełę liminalnego doświadczenia Wieni można rozpoznać także w diskutowanym już przez nas wielokrotnie narkotykowym epizodzie Mii z adrenaliną, przypominającym o znanych z literatury popularnonaukowej przeżyciach śmierci klinicznej. Prezentowane już wyżej obrazy „poćwiartowanego” ciała żony gangstera, a więc cielesności wizualizowanej głównie w zbliżeniach poszczególnych partii ciała bohaterki bądź półzbliżeniach jej korpusu, zostają zastąpione we wspomnianej filmowej sekwencji przez plan ogólny urzekającego ekspresją kinetycznych gestów twista, zapowiadającego możliwość osiągnięcia fizyczno-duchowej pełni w intymnym zbliżeniu Mii i Vincenta. Niezrealizowana szansa odrodzenia poprzez rytuał prokreacji, którego zamiennikiem w procesie odbioru staje się słabo znany uczestnikom wydarzenia zespół czynności prowadzących do przywrócenia życia narkomance, powoduje, że zaczynamy postrzegać ciało Mii jako martwy obiekt, niemalże trumnę, nad którą pochyleni są inicjatorzy „akcji przebudzenia”. Czynność „przejścia na drugą stronę”, oprócz biologicznego odnowienia funkcji organizmu, nie przynosi oczekiwanego efektu duchowego przeobrażenia, uświadamia zaledwie chwilową możliwość zaistnienia takiego aktu. Prowokująca widowiskowość sceny, odzwierciedlona na zaciekawionych twarzach obserwatorów epatujących najwyższym stopniem koncentracji na momencie wbijania igły, wzmocniona celowym zabiegiem stosowanego tutaj *suspensu*, może również budzić asocjacje z rodzajem zawieszenia, zatrzymania czasu chronologicznego. „Podróż w dół” Mii zdaje się kończyć jednak wyłącznie na doświadczeniu cielesnym, nie ma w niej miejsca na trzeci, ostatni etap rytuału przejścia, czyli ponowne włączenie w nurt życia z udziałem nowej tożsamości. Na ślad sygnujący szansę wykorzystania takiego potencjału wskazuje diskutowany przez nas wyżej fakt złożenia symbolicznego daru Vincentowi, tworzący w paradoksalny sposób chwilową, duchową więź między bohaterami.

Choć Mia powraca po narkotycznym wstrząsie na wyrzeźbioną przez koleiny drogę życia, widzimy ją bowiem znów biernie trwającą u boku Marsellusa po zdradzie Butcha, przeżycie bohaterki można by chyba traktować w niniejszym intertekstualnym oglądzie jako moment zbliżenia kultur, próbę nawiązania dialogu z filozofią Wschodu *sensu lato*, gdzie strefa cienia, czyli brud, nieprzyjemne zapachy etc., jest zdecydowanie głębiej uświadamiana i wartościowana. Ożywienie żony szefa mafii w postaci zastrzyku adrenaliny następuje w pozycji horyzontalnej, na ziemi, która niesie

⁶⁶ O. Freudenberg, op. cit., s. 119.

w sobie potencję kreacji nowego życia, przywodzącą na myśl również aspekt odnowienia przez zniszczenie (obumarcie ziarna, by wydać plon) zakodowany w symbolice triady dom–ciało–świątynia. Zakorzenie także w filozofii Aleksandra Lowena, amerykańskiego psychiatry i psychoterapeuty, założenie o duchowym i fizycznym odrodzeniu ciała dzięki jego *uziemieniu*⁶⁷, ponownie prowadzi by mogło odbiorcę ku jednemu z podstawowych pytań filozofii rosyjskiej, czyli relacji człowiek–przestrzeń, traktowanej przez mieszkańców Rosji – jak konstatuje wspomniany już Michaił Epsztejn – zupełnie odmiennie niż na Zachodzie⁶⁸. Badacz w rozległości przestrzeni rosyjskiej dopatruje się źródła kompleksu Rosjan, pałających względem niej jednoczesnym uczuciem miłości i nienawiści, przejawiającym się zarówno w przywiązaniu do ziemi-domu-matki, jak i motywującym tak zwaną rosyjską chandrę, rodzaj zawieszenia między kontemplacją a czynem, wynikający częściowo z bliskiego Czechowowskim bohaterom przekonania, że *sre'da zajedajet'*.

W tak profilowanym, integrującym oba interpretowane teksty artystyczne, podejściu ucieczka w narkotyki bohaterów *Pulp Fiction* mogłaby zyskać wymiar tęsknoty za Pełnią, swoistego sygnału alarmowego w sytuacji przeciążenia materializacją rzeczywistości, w której *dom* miał noszonego w sercu, „ruchomego”, duchowego schronienia, zamienił się – na podobieństwo miejsca zamieszkania żony gangstera – w obraz sterylnej lokalu do podziwiania, gdzie można co najwyżej od czasu do czasu rezydować. Powyższy pogląd rezonuje z komentarzem Jerzego Surdykowskiego, dostrzegającego w błazenadzie święta Halloween, zastępującego europejski Dzień Zaduszny, skutki wyparcia w kulturze amerykańskiej problemu cierpienia i śmierci, zagłuszenia nieuniknionego wołania z tamtej strony:

Dlatego choroba, brzydota, starość, a na koniec śmierć są w takim świecie jedynym chyba [...] tematem tabu, którego istnienia nie przyjmuje się do wiadomości i o którym nie wypada mówić w świecie ludzi wiecznie młodych, pięknych, szczęśliwych i doświadczających wszelkich przyjemności życia bez ich szkodliwych skutków. [...] Dawne społeczeństwo – gdzie w jednym domu jednocześnie rodziły się, chorowały i umierały kolejne pokolenia – pojmowało starzenie i przemijanie jako sprawę naturalną, podobną następstwu pór roku. Dzisiejsze społeczeństwo amerykańskie odsyła

⁶⁷ Vide A. Lowen, *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1994. Koncepcję Aleksandra Lowena traktuję jako narzędzie oglądu tańca wyzwolonego Isadory Duncan i sfery gestyki Czechowowskich bohaterów w monografii „Sceniczny gest” w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i „taniec wyzwolony” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej, Poznań 2009.

⁶⁸ Vide M. Эпштейн, *Бес. Шурота и мечота*, [online] http://old.russ.ru/antolog/intelnet/bd_bes.html [dostęp: 7.09.2013]; idem, *Русская хандра*, [online] http://old.russ.ru/antolog/intelnet/bd_khandra.html [dostęp: 7.09.2013].

brzydkich i pomarszczonych do chirurga plastycznego, a potem – gdy już nic się nie da zrobić – na Florydę, do tego wielkiego domu starców [...]. Dla dawnego społeczeństwa śmierć była [...] przykrym, nieraz bolesnym – ale w ostatecznym rachunku dla człowieka przyzwoitego radosnym – przejściem do lepszego niż nasz świat. Dla społeczeństwa dzisiejszego jest ona horrendalnym zgrzytem nie dającym się pogodzić z radosną samorealizacją wiecznie młodej i pewnej swoich praw *me generation*⁶⁹.

Zastosowanie w tym kontekście reguły lustrzanego odbicia pozwala wyeksponować aspekt wspólnotowy kultury rosyjskiej dobitnie akcentowany chociażby w słowach protagonisty utworu *Moskwa–Pietuszki*: „вся мыслящая Россия, тоскуя о мужике, пьет не просыпаясь! Бей во все колокола, по всему Лондону – никто в России головы не поднимет, все в блевотине и всем тяжело!”. Zauważaną przez badaczy kultury prawidłowość między współbieżnością przestrzeni i jednostki (ciała) jako „równie nieukończonych projektów”, wzajemnie na siebie wpływających i warunkujących się, „w których zasadniczą rolę odgrywa dystans między zamierzeniem i spełnieniem”⁷⁰ w kontekście Rosji należałoby poszerzyć zatem o zakorzenione w religii prawosławnej sprzężenie zwrotne typu JA–MY. Wypływającą z idei soborowości zasadę, że w kulturze rosyjskiej, w przeciwieństwie do zachodniej, oba bieguny stanowią jedność, w skali globalnej pokazuje chyba najlepiej literatura rosyjska pełna pogrążonych w cierpieniu bohaterów, wśród których dominuje człowiek „spod podłogi” – że posłużymy się terminem Michała Januszkiewicza – antybohater o cechach *everymana*, szczególnie jednak rozumianego, bo niepozbowionego wyjątkowości⁷¹. „[...] byt absurdalny, bierny, oddany pasji (auto)refleksji, [...] rozkoszujący się własnym cierpieniem”, nieustannie zaświadczający „o niedającej się zasypać przepaści między ludzkimi skłonnościami a świadomością, pragnieniami a rzeczywistością, intencjami a skutkami czynów”⁷².

Nie sposób nie zgodzić się przy tym z diagnozą Januszkiewicza, dostrzegającego w modelu – wywodzącego się z tekstów Fiodora Dostojewskiego – antybohatera prototypu głównej postaci utworu *Moskwa–Pietuszki*, wzorca dla literackich kreacji Kafki, Camusa, Hessego, Manna czy Kundery.

⁶⁹ J. Surdykowski, *Dokąd zmierza Ameryka? czyli drugie czytanie Tocqueville'a*, Warszawa 2001, s. 129.

⁷⁰ T. Sławek, op. cit., s. 52.

⁷¹ M. Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności – antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, w: idem, *Horyzonty nihilizmu*. Gombrowicz. Borowski. Różewicz, Poznań 2009, s. 86.

⁷² Ibidem.

ry⁷³. Z uwagami poznańskiego badacza doskonale współgra zresztą niezależnie prowadzone studium filozoficzne Adama Sawickiego, uznającego *jerofiejszczyznę* obok *obłomowszczyzny* za literackie przedstawienia fatalizmu myślenia rosyjskiego, wskazujące na społeczną wartość pokory, integrującego wymiaru ludzkiego cierpienia⁷⁴. W przypadku przeżywającego swoją Drogę Krzyżową Wieni osiągnęty za pomocą alkoholu balans na krawędzi światów, okupiony ogromnym wysiłkiem bohatera – pokrewnym zmaganiom postaci w baśniach – bliski jest obłędowi⁷⁵. Szaleństwo to staje się realizacją pragnienia wolności, misją odkupienia świata, uzasadnioną nie tylko chrześcijańskim przesłaniem wiary, ale także drzemiącym w narodzie rosyjskim żywiołem dionizyjskim, kondycji podkreślanej – bodaj najdobitniej – w pismach Nikołaja Bierdiajewa⁷⁶.

Przynależność utworu *Moskwa–Pietuszki* do tzw. prozy alkoholowej usprawiedliwia interpretację tekstu także w odniesieniu do mitu o Dionizosie. Brak euforii pozbawionej energii życiowej protagonisty, jego melancholijna natura pozostająca w opozycji do bezwstydu i rozpasania moralnego zdegenerowanego świata – by wymienić zaledwie ułamek cisnących się na usta argumentów – dostarczać by mogły dowodów raczej na zakodowany w poemacie zapis o Anty-Dionizosie, negatywie znanego z ekstatycznych upojeń boga. Głębsze znaczeniowe nasycenie niż postrzegana w kategoriach Łotmanowskiego *minus-chwytu*, *znaczącej nieobecności* realizacja mitu zdaje się przynosić jednak obserwacja rytualnego waloru zachowania Wieni, pozwalająca postrzegać problem alkoholizmu z punktu widzenia kodowanego w powtarzalności aspektu stwarzania – poszerzania granic – porządkowania przestrzeni *sacrofanium*, który można by uznać za swoistą matrycę i centralny punkt odniesienia obu interesujących nas w ramach niniejszej monografii tekstów.

Wydaje się, że intensyfikujące – z punktu widzenia filozofii montażu Siegieja Eisensteina – proces twórczego odbioru dzieła picie Wieni w swej

⁷³ Ibidem, s. 87.

⁷⁴ A. Sawicki, *O duchu filozofii rosyjskiej*, w: *Duch filozofii*, red. H. Jakuszko, J. Mizińska, Lublin 2005, s. 202.

⁷⁵ O różnych wariantach szaleństwa w kontekście rzeczywistości systemu totalitarnego wspomina szerzej Andrzej Drawicz w artykule: A. Drawicz, „O Boże, daj mi zwariować...”. *Motywy szaleństwa w literaturze rosyjskiej XX wieku*, w: *Obraz głupca i szaleńca w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Makowiecki, Warszawa 1996, s. 113–118; vide także M. Skwara, *Szaleniec, głupiec – jedna postać?*, w: *Obraz głupca i szaleńca w kulturach słowiańskich...*, s. 89–101; oraz wybrane rozdziały w monografii B. Brądkiewicz pt. *Choroba psychiczna w literaturze i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2011.

⁷⁶ Vide np. I. Malej, *Piękno w anthroposie. Z rozważań Nikołaja Bierdiajewa o erotyce, sztuce i teurgii*, w: *Etos piękna...*, s. 127–136.

istocie staje się odtwarzaniem pierwotnego porządku świata, ogarniającym całość przywracaniem ładu rzeczywistości, która „wypadła z zawiasów”. Adekwatna w odniesieniu do tekstu Jerofiejewa staje się w takiej optyce diagnoza, na którą powołuje się T.A. Kosarjewa, analizując funkcję toposu alkoholu w utworach Siergieja Dowłatowa:

Водка – это средство, помогающее вырваться из абсурда жизни и, как это ни странно звучит, обрести некую норму. „Пьянство – редкое искусство. [...] – Оно лишено своего объекта. Как Вагнеровский Gesamtkunstwerk, водка синтезирует все формы жизни, чтобы преобразовать их в идеальную форму бытия. Как та же вагнеровская опера, водка выносит нас за границы жизнеподобия в мир, отменяющий привычные представления о времени и иерархии вещей в природе. Банальность этого состояния отнюдь не делает его менее сакральным”⁷⁷.

Próbę powrotu do prapoczątku może sygnalizować również symbolika pojawiających się w poemacie – na zasadzie refrenu – liczb, w szczególności zaś „przywiązanie” głównego bohatera do cyfry 4. Cztery receptury proponowanych przez Wienię egzotycznych koktajli, czterech współlokatorów oskarżających go o motywowane poczuciem wyższości niezadowolanie potrzeb fizjologicznych, a w zakończeniu czterech oprawców, konotowanych przez badaczy między innymi z postaciami Czterech Jeźdźców Apokalipsy, tworzą spójną znaczeniowo sieć asocjacji, których wspólnym mianownikiem mógłby być Heideggerowski *czworokąt* (*das Geviert*) i zapisana w nim pierwotna jedność Ziemi, Nieba, Istot Boskich i Śmiertelnych⁷⁸. Inspirującym dla owej hipotezy byłby fakt przełożenia przez niemieckiego myśliciela powyższej koncepcji geometrycznej figury na język etnograficznego opisu chłopskiego zamieszkiwania, materializacji owej mentalnej wizji, realizacji prawdziwego *bycia* w harmonijnej prostocie doświadczenia domu połączonego z symbolicznym centrum świata⁷⁹.

W tym kontekście Jerofiejewowskie obrazy przyrządzanych z namaszczaniem czterech alkoholowych mieszanin przywodzą na myśl przede wszystkim skojarzenia ze stołem, sercem każdego domostwa, jego kwintesencją i duchowym początkiem. Wyznaczany przez cztery punkty obszar, *pars pro toto* wspomnianej centralnej przestrzeni duchowej, w świecie artystycznym autora *Moskwy–Pietuszek* stwarzany byłby w każdorazowej czyn-

⁷⁷ А. Генис, *Довлатов и окрестности*, Москва 1999, s. 226–227, cyt. za: Т.А. Косарева, *op. cit.*, s. 113.

⁷⁸ М. Heidegger, *Сóз по поечие*, w: idem, *Будоваć, mieszкаć, мыслёć*, przeł. К. Michalski *et al.*, Warszawa 1977, s. 321.

⁷⁹ D.Z. Benedyktynowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992, s. 22.

ności picia Wini, pełniącej funkcję rytuału nawiązującego do mitycznego wyodrębniania Kosmosu z Chaosu. Takie ukierunkowanie naszej percepcji znajduje swoje uzasadnienie w omawianym w monografii Danuty i Zbigniewa Benedyktowiczów obrzędzie oblewania ścian domu wódką czy wylewania jej do góry na sufit, by w ten sposób zapewnić domownikom pomyślność, rozszerzyć granice domostwa – obrazu świata – na zewnątrz⁸⁰. Wyodrębniona w interpretacji wizja czworokąta zyskiwałaby wymiar *imago mundi*, Wini zaś – odnawiając utrwalone w mitach wzorce obrzędu – definiowałaby siebie jako człowiek religijny, tworzący samego siebie „w płaszczyźnie transludzkiej” poprzez *gesta deorum*⁸¹.

Noszący znamiona hierofanii obrzęd, dostrzegany w powtarzalności alkoholowego nałogu Wini, w swojej naturze zakłada przemianę przestrzeni demonicznej w sakralną, co mogłoby orientować odbiorcę ku percepcji przenikających się wzajemnie w utworze rzeczywistości – realnej i utkanej z fantazji bohatera – jako dążących do komplementarnego scalenia. Sprofilowana tutaj propozycja interpretacji wskazywać by mogła jednocześnie na konieczność przewartościowania – choć częściowego – argumentów, uzasadniających lokowanie utworu *Moskwa–Pietuszki* jednoznacznie w kręgu poetyki postmodernizmu. Powyższy wywód wydaje się sygnalizować wyraźną oscylację tekstu w kierunku tendencji modernistycznych, zgodnie z którymi w proponowanej przez Umberta Eco wizji postmodernistycznego dzieła-labiryntu czy metaforze kłacza, stworzonej przez filozoficzny tandem Deleuze-Guattari dopatrzeć się można nici Ariadny w postaci zaszyfrowanego w tekście moralnego przesłania. Zaprezentowane postulaty interpretacyjne, dla których kanwą w dużej mierze jawi się między innymi filozofia Martina Heideggera, mogłyby w przyszłości przysłużyć się także dyskusji nad utworem Wieniedikta Jerofiejewa prowadzonej z perspektywy głębokiej ekologii, dla której mottem byłoby Heideggerowskie rozumienie zamieszkiwania jako zachowywania, ujęte w słowach: „Zamieszkiwanie jako czworakie zachowywanie czworokąta dokonuje się właśnie w ratowaniu Ziemi, w zgodzie na Niebo, w oczekiwaniu Istot Boskich, w posłuszeństwie istocie Śmiertelnych”⁸². Inspirującym zaczynem w takim nachyleniu dyskursu z pewnością stałaby się wielopoziomowa symbolika zakodowana w liczbie cztery, uruchomiona tutaj zaledwie na zasadzie sygnału.

Topos domu jako poszukiwania sakralnego środka, powracania do „owego czasu”, *illud tempus*, poprzez powtarzanie pierwotnych rytów,

⁸⁰ Ibidem, s. 73.

⁸¹ M. Eliade, *Sacrum – mit – historia...*, s. 111.

⁸² M. Heidegger, op. cit., s. 322.

prowadzić może do refleksji, że podjęta przez pracującego na stanowisku brygadzysty Wienię próba wprowadzenia harmonogramów picia – interpretowana zasadnie w literaturze przedmiotu jako kpina z socjalistycznego systemu wypełniania i przekraczania norm – jest także wysiłkiem podjętym w celu *zamieszkania* świata, dokonującym się poprzez zawieszenie obowiązujących reguł i zaproponowanie nowego porządku, wynikające z inności bohatera – ducha twórczego, skazanego na tułaczkę odmieńca. Wszak owo *zamieszkiwanie* w Heideggerowskim rozumieniu jest także *budowaniem* w sensie zachowania, utrwalaniem powołanych do życia rytuałów, by niezmiennie *trwać przy rzeczach*⁸³. Przekładając koncepcję niemieckiego filozofa na specyfikę świata artystycznego kreowanego przez Jerofiejewa, można by rzec, że Wienia realizuje ten model w swej konsekwentnej materialnej bezdomności, pozwalającej mu czuć się mieszkańcem domu-świata, wyprzedzającej wszelkie budowanie w sensie namacalnym⁸⁴. Przez samoponiewieranie, mękę włóczęgi i braku zrozumienia dystansuje się od otaczającego świata i dokonuje swoistej wewnętrznej emigracji w twórczość, jako artysta zdaje się wybierać jedynie słowo na swój dom, co prowadzi do konkluzji, że alkohol zyskuje w takiej optyce status życiodajnego płynu, pod względem semantycznym służąc niemal jako zamiennik krwi, kodowanej w tradycji folkloru przede wszystkim w roli synonimu oczyszczenia i uzdrowienia⁸⁵. Stąd za uzasadnione można uznać propozycje badaczy, by postrzegać finałową scenę wbijania szydła w gardło jako nieudaną próbę uciszenia bohatera, który jako artysta nigdy jednak nie zamilknie. Inspirowane niewątpliwie elementami biografii autora interpretacje, wskazujące na otwartość zakończenia utworu, lokują wieńczące poemat zdania: „Я не знал, что есть на свете такая боль, и скрючился от муки, густая, красная буква „ю“ распласталась у меня в глазах и задрожала. И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду” w kategoriach swoistego literackiego *perpetuum mobile*, nieustannej oscylacji wiecznie żywego słowa⁸⁶. Logika prowadzonego wyżej postępowania badawczego uzasadniać by mogła nadanie owemu stadium bytowania również statusu *przejścia*, realizującego

⁸³ Ibidem, s. 321–323.

⁸⁴ D.Z. Bedyktynowicz, op. cit., s. 140.

⁸⁵ С.И. Измайлова, „Сыр, вино и редиска. Это ли не благодать?...”. Мотив пива и образ вина в новеллистике Ф. Искандера, в: Литературный текст: проблемы и методы исследования...

⁸⁶ Vide np. V. Shneyder, *The Problem of Postmodernism in Russian Literary History: A Comparative Reading of Summer in Baden-Baden and Moscow to the End of the Line*, „Studies in Slavic Cultures” 2012, nr 10, [online] <http://www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC10/index.html> [dostęp: 11.08.2013].

się w tułaczce duszy, inspirująco otwierającego zakończenie utworu na możliwość postrzegania go w duchu teologii rosyjskiej ikony prawosławnej, określającej się jako – jak zauważa Halina Chałacińska – *miejsce nieustannego przeobrażania*⁸⁷. *Przeobrażenie*, „kulturotwórczy paradygmat rosyjskiej kultury duchowej” – zgodnie z diagnozą wspomnianej uczzonej – „zawczasu znosi brzemień śmierci”, scalając w jedno energię ikony i krzyża, jako punktów „środką”, punktów realizacji duchowego piękna⁸⁸.

Mając świadomość niebezpieczeństwa przeinterpretowania ujawniających się w niniejszym procesie oglądu treści, warto również zwrócić uwagę na wszechobecny w kulturze rosyjskiej, a w szczególności chyba w literaturze, syndrom *osaczenia*⁸⁹, znajdujący motywację w kluczu tyranii władzy, mający swój odpowiednik także w tragedii *Hamleta mitycznego*⁹⁰, „doświadczającego [...] istnienia niczym *ranny łódź*”, na którego urządzono polowanie⁹¹. Przyjmując milczenie jako strategię oporu przeciwstawianego światu, jak komentuje Józef Krakowiak, bohater „krwawi, tzn. staje się duchem, a więc wytwarza świat idealny”, przemieniając się w nowego człowieka⁹². Pogłosem owego opierającego się na milczącej inności stwarzania dystansu wobec świata w przypadku bohatera *Moskwy–Pietuszek* mógłby być w sferze behawioralnej szczególnie rodzaj ascezy Wieni, wyrażający się poprzez – paradoksalnie sprzeczne z jego umiłowaniem trunków wszelakich – umiarkowanie, tendencję do kenotycznego samopoświęcenia, „wstydu pokorą podszytego”⁹³. Alkoholizm Jerofiejewowskiego tułacza, mając status czynności intymnej, jest bowiem odwrotnością picia bydlęcego, uchwyconego w słowach Stanisława Ignacego Witkiewicza: „Przeważnie (jest to typ pijaka rosyjskiego) dojeżdża się do samego dna, nie zadowolając się wzburzeniem powierzchni swego bajorka. Tam następuje przejrzanie pustki i konieczność chłania dalej, aż do zupełnej zatury wszelkiej oceny, aż do plugawego, tragicznego taplania się we własnym nieudaniu się, w którym następuje ostateczne zadowolenie”⁹⁴. Obserwacja polskiego pisarza odpowiada raczej

⁸⁷ Cf. H. Chałacińska-Wiertelak, *Kulturowo-antropologiczne wartości teologii ikony*, w: eadem, *Komparatystyczne orientacje tekstu artystycznego*, Poznań 2007, s. 142.

⁸⁸ Ibidem, s. 125–158.

⁸⁹ Cf. H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 147.

⁹⁰ Posługujemy się tutaj określeniem *Hamlet mityczny* za Piotrem Sadowskim. Cf. P. Sadowski, *Hamlet mityczny*, Kraków 1991.

⁹¹ J. Krakowiak, *Hamlet, czyli ten, który doznając tragiczności, każdemu daje szansę*, w: idem, *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005, s. 287.

⁹² Ibidem.

⁹³ Określenie Anny Skotnickiej; vide A. Skotnicka, *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.

⁹⁴ S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, Warszawa 2004, s. 53.

„pornografii picia” tępaka w waciaku i mądrali w gabardynie, którzy „trąbiąc”, „stękając” i zakąszając „zagrychę typu *jak cie mogie*”, obrażają swym zachowaniem bohatera chowającego się w podobnej sytuacji w swej prywatnej strefie cienia, poza kopułą *theatrum mundus*. Wienia, pijąc, płacze nad światem – mając w tym swego dublera w postaci starego Mitrycza – jednoczy się w tej niemal świętej dla niego czynności z cierpiącym narodem, dokonuje w ten sposób swoistej duchowej osmozy. Sublimacja ta, przynosząca na myśl kategorię *освязаемости*, „namacalnego odczuwania materialno-duchowej energii” – jak dookreśla pojęcie poznańska badaczka⁹⁵ – pozwala postrzegać czynność rytualnego picia Wieni jako próbę wskrzeszenia wspólnoty poprzez odejście od niej, usunięcie się na bok, by tam „soborować się”, objąć świat w całość.

Tak profilowany ogląd dzieła, wymagający oczywiście dalszych, pogłębionych studiów, potwierdzałby jednocześnie zakorzeniony w filozofii Nikołaja Bierdiajewa, Aleksieja Łosiewa czy Siemiona Franka⁹⁶ pogląd o dominującym w kulturze rosyjskiej myśleniu sercem⁹⁷, nazywanym wręcz *genotypem kultury prawosławnej*⁹⁸. Zasadność takiego modelu interpretacyjnego podkreślać by mogła również obecność w utworze Jerofiejewa przesładującego Wienię obrazu Kremla, niedostępnej twierdzy pełniącej funkcję *pars pro toto* Moskwy, w której większość badaczy lokuje asocjacje z fałszem wrogiej obywatelom władzy, postmodernistycznym pejzażem miejskiej pustyni lub znakiem samotności opuszczonego przez Boga człowieka. Zasada zaangażowanego czytania utworu przez pryzmat Eisensteinowskiego montażowego zderzenia ujęć, by w ich konflikcie dostrzec „poród” nowej jakości, pokrewna w pewnym sensie również Łotmanowskiej *znaczącej nieobecności*, pozwala dostrzec w Kremlu utracone duchowe serce Rosji, centrum wiary prawosławnej i siedzibę carów w jednym, symbol tęsknego dążenia do całościowej integracji. Jeśli przyjąć za Joostem van Baak⁹⁹, że Moskwa ma w tekście Jerofiejewa status miasta-świata, na wzór rzymskiego dwuwektorowego sprzężenia *Urbs-Orbis*, wówczas przestrzeń w dyskutowanym utworze można by traktować jako model globalnego poszukiwania

⁹⁵ H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 128.

⁹⁶ Vide np. S. Frank, *Istota i wiodące motywy filozofii rosyjskiej*, w: *Niemarksistowska filozofia rosyjska...*, s. 33–46; N. Bierdiajew, *Religijny charakter filozofii rosyjskiej*, w: *Niemarksistowska filozofia rosyjska...*, s. 21–32; A. Łosiew, *Filozofia rosyjska*, przeł. L. Kiejzik, Zielona Góra 2007.

⁹⁷ Szerzej na temat symbolu/konceptu serca w rosyjskich tekstach artystycznych i filozoficznych vide „*Życie serca*”. *Duch–dusza–ciało i relacja Ja–Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku*, red. M. Cymborska-Leboda et al., Lublin 2012.

⁹⁸ H. Chałacińska, op. cit., s. 126.

⁹⁹ J. van Baak, *Where did Venička Live? Some Observations on the World of V. Erofeev's Poema Moskva-Petuški*, „*Russian Literature*” 2003, nr LIV, s. 57.

sakralnego „środka” w zdominowanym przez chaos świecie. Wzorec ten mieściłby w sobie pogląd o podjętej w tekście Jerofiejewa próbie nawiązania dialogu z mentalnością Zachodu, komunikacji – jak głosi Oliver Ready¹⁰⁰ – zakończonej jednak fiaskiem, o czym świadczą – w przekonaniu badacza – fragmenty opisu wyimaginowanych podróży protagonisty na zachodnie krańce Europy, pokazujące w groteskowym świetle obcą Rosjaninowi odmienną myśl tamtejszych mieszkańców. Dalszą aktualizację mógłby zyskać zasygnalizowany tutaj obraz rozłamu także w kontekście kultury amerykańskiej. Oficjalna deklaracja Ameryki *E pluribus unum*, zakładająca szczytne hasło jedności budowanej z bogactwa wielości (języków i wartości), przypomina bowiem również o bolesnej minusowej realizacji powyższego hasła w obszarze społeczno-politycznej codzienności Stanów Zjednoczonych, opartej na – noszącym znamiona systemu kastowego – nieusprawiedliwionym skazywaniu na margines (finansowy, edukacyjny etc.) indiańskiej części ludności. O tej często pomijanej milczeniem tragedii rdzennych mieszkańców kraju za Atlantykiem przypomina chyba najdobitniej przerażający w swej prawdzie utwór Kena Keseya *Lot nad kukułczym gniazdem*, inspiracja dla rosyjskiego wariantu napisanego przez Wieniedikta Jerofiejewa dramatu *Noc Walpurgii, czyli Kroki Komandora*.

¹⁰⁰ O. Ready, op. cit., s. 438.



Rekapitulacja

Zaproponowana Odbiorcy niniejszej monografii interpretacja, której celem była dyskusja nad poematem *Moskwa–Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa i filmem *Pulp Fiction* Quentina Tarantino – dziełami „spotykającymi się” za sprawą centralnej dla obu utworów logiki montażowej kompozycji – kontekstualizowana w przestrzeni fenomenu *przyrody nieobojętnej*, ujawniła szereg semantyczno-strukturalnych zbieżności i dysonansów istniejących między wybranymi tekstami. Obrane przez nas podejście metodologiczne, by przyglądać się tym dziełom przez pryzmat filozofii montażu Siergieja Eisensteina, prowadziło niejednokrotnie do powrotu do tych samych literackich i filmowych ujęć, czemu towarzyszyła próba konstruowania metaforycznie rozumianej sieci wieloaspektowych odsyłań i punktów stykowych, zmierzająca do osiągnięcia – dzięki świadomie wybranej metodologii czytania – sferycznego poziomu uruchamianych treści. Stylistyka postmodernizmu, określona na pierwszych stronicach przedłożonej publikacji jako swoista rama dla planowanych rozważań, stanowiła dla nas stały punkt odniesienia, znajdujący swoje uzasadnienie w dokonaniach światowego literaturoznawstwa, w przeważającej większości umiejscawiającego każdy z wybranych tekstów (jakkolwiek nigdy łącznie) właśnie w kręgu myślenia postmodernistycznego. Można zatem skonstatować, że – sygnowany przez „emancypację od duchowości” i dominację ekspansywnie rozwijającej się techniki nad „zwijającą się” kulturą – postmodernizm stanowił rodzaj lustra, w którym przeglądaliśmy interesujące nas teksty w procesie celowo profilowanej w ten sposób percepcji. Formalny układ monografii umożliwiał przy tym przechodzenie od zjawisk ogólnych do problemów szczegółowych, „wypreparowywanych” w trakcie pogłębianych refleksji, by w ostatnim rozdziale niejako zatoczyć koło, uchwycić – manifestujący się na zasadzie obecności pulsującej – aspekt bodaj najbardziej dobitnie integrują-

cy oba wybrane teksty. Strategia montażowego czytania motywowała więc przeprowadzenie szczególnego rodzaju zabiegu: intelektualnego scalania poprzez pierwotny demontaż czytanych tekstów, umożliwiającego ponowne ich spotkanie, wzajemne przenikanie się, już w innej konfiguracji, za sprawą odkrywanych „punktów zbiegu” wartości ujawniających się w procesie „wychodzenia dzieła z siebie”, dążenia do osiągnięcia coraz wyższych poziomów. Mamy przy tym świadomość, że prezentowane tutaj podejście metodologiczne, zakładające adaptację zakorzenioną w renesansowym myśleniu teorii filmu Siergieja Eisensteina, stanowi zaledwie jeden z wielu możliwych wariantów interpretacji – wariant nakierowany głównie na logikę dominującą w postmodernizmie dekonstrukcji, by w konsekwencji wnikliwej łączliwej percepcji tekstów (literackiego i filmowego) nadbudować treści sferycznie pojemnego wymiaru. Wybrany klucz metodologiczny, którego centrum jawi się fenomen *przyrody nieobojętnej*, wydaje się stanowić dziś szczególnie adekwatną propozycję badawczą, uświadamiającą aktualność postulatów rosyjskiego myśliciela, wychodzącego w swej filozofii filmu, dzieła artystycznego jako takiego (literatury, malarstwa, rzeźby etc.), daleko poza techniczne, powierzchowne traktowanie zjawiska montażu obserwowane u wielu twórców innych dziedzin sztuki.

Tekst Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa-Pietuszki*, odbierany przez niektórych wyłącznie z perspektywy rzeczywistości socrealizmu, nieprzystającej do obcej zapewne autorowi retoryki postmodernizmu zachodniego, w dobie współczesnej szczególnie domaga się nowej interpretacji, wykraczającej poza problem motywowanego logiką systemu totalitarnego zniewolenia wewnętrznego i zewnętrznego człowieka Rosji. Czytanie dzieła w dialogu z filmem Quentina Tarantino wskazuje na dominujący w rosyjskim tekście motyw naznaczenia Rosjanina swoistym stygmatem bycia w gotowości, „w drodze wzwyż” ku wiecznemu wzrastaniu, któremu może służyć pogrążanie w nałogu alkoholowym jako sposobie dążenia do Pełni, zamieszkiwania w pamięci kulturowej zawartej w dziełach literatury światowej, światowej kinematografii i sztuki. Symptomatyczna dla obu wybranych dzieł samotność bohaterów uwidacznia również rodzaj specyficznego zawieszenia postaci Tarantinowskiego *road movie*, próbujących niejako przebić się na drugą stronę lustra, przedrzeć się przez zewnętrzną formę i pozorną lekkość zanurzonego w konsumpcjonizmie bytu, by odnaleźć „swoje” człowieczeństwo, własny odpowiednik prawdy, *istiny*. Powyższa diagnoza, z pozoru całkowicie nieprzystająca do logiki przywoływanego przez nas myślenia ponowoczesnego, wskazuje na ślad (a może zaledwie nadzieję na ów ślad), że postmodernizm – dystansując się od wielkich nar-

racji poprzedników – nie porzucił ostatecznie nośnych kategorii kulturowych, angażując się w grę i „zonglerkę” przeszłością nakierowaną na zaniegowanie wartości najwyższych doprowadził do ich spłylenia i degradacji.

Uruchomiony w trakcie lektury poematu Jerofiejewa i filmu Tarantino pierwszy krąg interpretacyjny, jaki stanowi *miasto*, wskazuje, że w obu tekstach obszarem o szczególnej sensotwórczej nośności są miejsca przepływu charakteryzujące się wyjątkową „płynnością”, a więc wszelkiego rodzaju przejścia, bramy, windy, korytarze, ujawniające nie tylko socjalne warunki bytowania mieszkańców, ale przede wszystkim wewnętrzne sprzeczności społeczno-kulturowe, z którymi muszą się oni mierzyć. Obcowanie z prezentowaną w utworach przestrzenią, określającą się jako nieprzyjazna, czy wręcz wroga, pozwala zaobserwować wspólną dla autorów wskazanych dzieł tendencję do – przebiegającej na zasadzie sprzężenia zwrotnego – zamiany wrażeń akustycznych przez wizualne, planu ogólnego przez zbliżenia oraz ostrych literackich i filmowych cięć montażowych, dopełnianych przez gwałtowne zmiany kąta widzenia (wirtualnej) kamery, ukazującej przestrzeń jak gdyby sfabrykowaną i powielaną na zasadzie „kopiuj/wklej” (zwłaszcza w *Pulp Fiction*). Zwraca przy tym uwagę nachylenie obu tekstów w stronę prezentacji świata sztucznego, wyobrażonego bądź odsyłającego do nostalgicznych obrazów z przeszłości, zdominowanego przez przerysowane lub uproszczone sylwetki bohaterów, nawiązujące swą fizjonomią i sferą behawioralną (pozwalającymi na wyróżnienie pośród nich sprzężonych ze sobą postaci-sobowtórów) do stylistyki obrazowania karnawałowego. Przesada teatralizowanych gestów bohaterów bliskich formule *komedii dell'arte* czy szczególne zamiłowanie do asocjacji z cielesno-materialnym dołem w manierze Franciszka Rabelais'go, wskazuje, z jednej strony, na umowność przedstawianych światów, z drugiej zaś, ujawnia zakodowaną „podskórną”, a sygnowaną przez dwuwektorową relację wysokiego i niskiego, głęboką przepaść między tym, co zewnętrzne i jawne, a tym, co musi pozostać ukryte i tłumione. *Miasto* otwiera również odbiorcę na mitologem drogi, realizującej się w *Moskwie-Pietuszkach* jako wartość samej wędrówki, *topographica sacra*, w *Pulp Fiction* z kolei precyzyjnie definiowanej przez kierunek poziomy i określony realizacją zadania punkt kulminacyjny. Emocjonalny *roller-coaster*, któremu Tarantino poddaje odbiorcę swego filmu za sprawą stosowanego regularnie *suspensu*, prowadzi w pewnym sensie do automatyzacji procesu obcowania z dziełem, uzyskiwanej również dzięki wprowadzaniu rozwiązań stylistycznych, zbliżających *Pulp Fiction* do estetyki komiksu. Należą do nich między innymi Tarantinowskie „czarne ekrany”, których paraleli dopatrzyliśmy się w Jero-

fiejewowskich „białych planszach”, funkcjonujących na zasadach stop-klatki, służących do uzyskania efektu fragmentaryzacji tekstu, stosowanie chwytu wizualnej redundancji czy kreacje bohaterów, wyraziście nawiązujące do znanych z komiksowych pasków mitów i konwencji, inspirujące do tego, by dopatrzeć się w nich mentalnie adekwatnych wariantów męskiego heroizmu. Bohaterowie obu wybranych dla interpretacji tekstów funkcjonują na zasadzie klucza, dającego asumpt do ogólnokulturowej refleksji na temat Ameryki i Rosji, ujawniającej istnienie między nimi licznych obszarów styku tożsamości kulturowej Wschodu i Zachodu (w tym także paralele z kulturą Dalekiego Wschodu). Mając w świadomości szeroko rozpościerającą się w pamięci kulturowej symbolikę miasta Los Angeles, pozostającą na marginesie prowadzonej analizy, warto zastanowić się nad sygnalizowaną w samym tytule poematu Jerofiejewa dychotomią miast Moskwa i Pietuszki, których biegunowe postrzeganie „przełamuje” do pewnego stopnia naszą propozycję interpretacyjną. Uruchomione w trakcie rozważań konteksty (choćby kluczowa dla religii prawosławnej potrzeba zakorzenienia człowieka w „glebie”, semantyka śmieci, postrzeganie miejskiego dryfu Wieni w kategoriach inicjacyjnej wędrówki herosa) mogą przyczynić się do akceptacji stanowiska, zgodnie z którym Moskwę i Pietuszki można by postrzegać jako miasta-sobowtóry, wzajemnie dopełniające się warianty jednego miasta, podkreślające kluczową dla kultury rosyjskiej wartość myślenia wspólnotowego i wskazujące na potencjalną znaczeniową nośność mechanizmu syzygii jako wewnętrznego kodu Jerofiejewowskiego poematu.

Proces sublimowania obrazu ciała, dokonujący się w prezentowanej monografii, ujawnił istnienie jeszcze innej, wspólnej dla obu interpretowanych tekstów zasady szyfrowania. Można skonstatować, że w obu utworach fizjologia stanowi rodzaj soczewki umożliwiającej wgląd w świat zewnętrzny, pozwalającej mówić o stosowaniu w nich swoistego antropomorficznego kodu, na który składa się zdominowana przez kolory pierwotne (biel, czerwień, czern) paleta chromatyczna. Warto dodać, że Jerofiejew stosuje przy tym metodę katalogową inwentaryzując barwy, które przypisane zostają określonym sferom semantycznym. W *Pulp Fiction* znaczenie kolorów sygnalizuje kluczowy dla kultury amerykańskiej problem niewolnictwa, rasizmu i rekonstrukcji męskiej tożsamości, prowadzone rozważania ujawniają zaś wyraźną tendencję do sygnowania w filmie koloru czarnego jako znaku kultury dominującej, o czym świadczą w głównej mierze rytualizowane akty przemocy eksponowane w kultowym dziele. Szeroki wachlarz motywów szyfrowanych za pomocą cielesności stanowi w obu

tekstach prowokacyjne zaproszenie do metafizycznej gry z odbiorcą, specyfika montażowej konstrukcji pozwala tę grę urzeczywistnić, wskazując jednocześnie na bliskość stosowanego języka (posługującego się w dużej mierze obrazami rozproszonych dyfuzyjnie ujęć ciała) nie tylko z kolażową logiką postmodernizmu, ale także z estetyką kultury współczesnej. Teatralizacja gestykulacji w *Pulp Fiction*, motywująca także do poszukiwań zbieżności z zakorzenionym w kulturze dalekowschodniej etosem samuraja oraz stylistyką kina i teatru japońskiego, pozwala postrzegać Tarantinowskie zabiegi „rozszerzania” ciała jako rodzaj projekcji obrazu kultury, wymykającej się z sidła białego kolonizatora, w której centralne miejsce zajmować miałby *homo eroticus*, człowiek od ciała wychodzący, w ciele odnajdujący harmonię bytowania. Wizualne podobieństwo obrazów ciała poddawane go zabiegom reifikacji, obecnych w obu tekstach, stawia w polu widzenia również problem desakralizacji obszarów tabu, prowadząc do konkluzji, że w poemacie Jerofiejewa nie mamy do czynienia z prostą zamianą *sacrum* przez *profanum*, a zderzanie obrazów, budzących asocjacje z „postem ciała” postaci ikonicznych, z wizjami karnawałowego rozpasania prowadzić może do wniosku, że bohater *Moskwy–Pietuszek* nie opowiada się w gruncie rzeczy po żadnej ze stron, negując jednocześnie obie opcje.

Dyskusja oscylująca wokół problemu używek, centralnych toposów postrzeganych przez nas w funkcji lejtymotywów dzieł, ujawniła przede wszystkim aspekt niezwerbalizowanego poszukiwania Całości, obecny w obu tekstach. Nałogi bohaterów stanowią w tym kontekście medium służące kreacji rzeczywistości alternatywnej, rytualizacji przeżyć, próbom odnawiania i przemieniania Chaosu w Kosmos. W poemacie Jerofiejewa odniesienia do alkoholu pomagają protagonistom zdefiniować prawa rządzące światem, mogą być postrzegane jako element tajemnej wiedzy „szamana”, gromadzącego doświadczenia, by ostatecznie przekazać je grupie. Motyw narkomanii w *Pulp Fiction*, ujawniający się przede wszystkim w słynnej scenie wstrzykiwania adrenaliny, postrzegamy także w kategoriach buntu jednostki przeciwko ograniczeniom wpisanym w zachodni system wartości, co uwypukla kontrast między realizującym się w sposób wspólnotowy charakterem kultury rosyjskiej, motywowanej nieustannym przeobrażaniem zakorzenionym w duchu teologii ikony prawosławnej, a „lekkością bytu” indywidualistycznie nachylonej kultury amerykańskiej. Uruchomiony w rozwijanej percepcji topos domu jako poszukiwania sakralnego środka, stwarzania i porządkowania przestrzeni *sacrofatum*, nakierowuje ogląd tekstów w stronę powtarzalności rytualnego konsumowania używek, pozwalając zauważyć analogie między prowokacyjnie

teatralizowanym zachowaniem jurodiwego, a widowiskowością Tarantinowskiego *signature shot*. Przywołane przez nas konteksty mityczne (mit Ozyrysa), obrzędowe i karnawałowe stwarzają szansę, by dopatrzeć się w sferze behawioralnej bohaterów nawiązań do rytuałów przejścia, doświadczeń czasu liminalnego (*nekya*), świadczących o toczącym się w tekstach dialogu kulturowym między mentalnością Wschodu i Zachodu. Wymianę tę można by uznać za fakt potwierdzający wieczną prawdę obserwacji Mircei Eliadego, że „cała ludzka egzystencja składa się z serii prób inicjacyjnych. Człowiek powstaje w procesie świadomych i nieświadomych inicjacji”¹.

Jarmarczna natura przywoływanej wyżej niejednokrotnie estetyki karnawałowego obrazowania, doskonale rezonująca z charakterem trwającego obecnie *wieku intensywności*², którego *signum temporis* stała się pornografizacja dotychczasowych obszarów tabu (ciała, śmierci etc.) sygnalizuje jednocześnie niebezpieczeństwo zatrzymania się li tylko na poziomie „błahej i niebezpiecznej” – według Charlesa Taylora³ – ludyczności, jeśli człowiek nie podejmie trudu poszukiwania nowej duchowości. Agata Bielik-Robson zdaje się adekwatnie postulować:

Destrukcja duchowości tradycyjnej, ściśle sprzężonej z metafizyką (a tym postmoderna głównie się zajęła), jeszcze nie kończy sprawy. Jeżeli bowiem podstawowym rysem stylistyki ponowoczesnej nie jest – jak sądził chociażby Ihab Hassan – radykalna demaskacja, demontaż, dekonstrukcja (słowem, wszystko to, co zaczyna się od prefiksu *de-*), lecz raczej – jak to ujmują inni, bardziej życzliwi krytycy – parodia, ironiczna rewizja czy parafraza, to należałoby się spodziewać, że również pojęcie ducha ulegnie swoistemu „przesunięciu” i zostanie jakoś na nowo *sparafrasowane*. Od przemysłów ponowoczesnych należałoby więc spodziewać się nie łatwej negacji, lecz *parafrazy duchowości*⁴.

Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że odwieczne pytanie twórców literatury, będącej od zawsze barometrem kondycji ludzkiej – choć, jak pisze Karen Stiepanjan, „сейчас, в период своей болезни, не столь чутким” – czyli Hamletowski dylemat: być albo nie być? pozostaje jednak nadal aktualne. Świadomość zagrożenia wyrastającym z kultury ponowoczesnej konsumpcjonizmem, który zrównał w prawach rzeczywistość wir-

¹ M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa, Warszawa 1992, s. 34.

² Vide A. de Jonge, *Dostojewski i wiek intensywności*, przeł. A. Grabowski, „Literatura na Świecie” 1983, nr 3 (140).

³ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 277.

⁴ *Ibidem*, s. 267.

tualną z realną, motywuje, czy raczej należałoby powiedzieć: wzywa i obli-
guje badaczy XXI wieku do określenia nowej formuły bycia w obliczu epo-
kowych wyzwań, zdefiniowania aktualnego paradygmatu dla literatury
i sztuki obecnego stulecia. Wydaje się, że centrum owych poszukiwań na
gruncie rosyjskim, niejako punkt zerowy, powinien stanowić odwieczny
problem bycia w drodze, trudnego przedzierania się i wzrastania w dąże-
niu ku Pełni, niemierzonego jednak wartością osiągnięcia planowanego
celu. Doskonałym dopełnieniem wspomnianej, niemal genetycznej rosyj-
skiej prawidłowości, w literaturze amerykańskiej jawi się fenomen *granicy*,
rdzenna kategoria psychiczna kształtująca kulturową i narodową tożsamość
obywateli Stanów Zjednoczonych, zakorzeniona w dziejowej misji koloni-
zowania Zachodu (przedstawianego w legendach i mitach, zarówno religij-
nych, jak i świeckich, jako kraina wiecznej szczęśliwości, raj na ziemi, „zie-
mia obiecana”), związana z amerykańskim poczuciem wolności rozumianej
jako nieograniczone możliwości w sferze duchowej i ekonomicznej⁵. Sta-
nowiąc przez wieki linię podziału terytorialnego i cywilizacyjnego *granica*
stała się unikalnym doświadczeniem Ameryki, kształtującym nowy typ
człowieka, uznanego wkrótce w swym indywidualizmie, zaradności i sa-
mowystarczalności za charakterystyczny dla mieszkańców tego obszaru⁶.
Budując mit pogranicza, *granica* z czasem zaczęła funkcjonować w katego-
riach nieustającego procesu, wartości ruchomej, metaforycznej, o coraz
większej pojemności, mieszczącej w sobie także konieczność stawiania czoła
wyzwaniom natury globalnej, zmagania z siłami przyrody, konfrontacje
z Indianami czy walkę o przetrwanie. Warto mieć przy tym świadomość, że
bardzo długo w amerykańskiej historiografii pomijano negatywne aspekty
granicy, popularyzując utrwalone w kulturze masowej obrazy moralnie
uzasadnionej przemocy kowbojów. Transformacja amerykańskiego mitu
pogranicza, poszerzona o przywoływane w rozprawie refleksje dotyczące
rosyjskiego bycia *trans*, uczulać może na fakt, że konieczność sprostania
nowym dylematom kulturowym wymaga bycia „w środku”, zaangażowa-
nia, by uzyskać obraz pełen, „nieskażony” ewoluującym w stronę karykatury
dystansowaniem się, którego efektem mogłaby być zaobserwowana
przez Stiepanjana zależność dotycząca obrazu Ameryki i Rosji:

⁵ T. Pyzik, K. Kowalczyk-Twarowski, *Przedmowa*, w: *Wielkie tematy literatury amerykańskiej. „Granica”, pogranicze, Zachód*, red. T. Pyzik, K. Kowalczyk-Twarowski, t. II, Katowice 2004, s. 9-14. Vide także M. Rutkowska, *In Search of America. The Image of the United States in Travel Writing of the 1980's and 1990's*, Lublin 2006.

⁶ Ibidem.

Почему для одних Россия – страна деспотизма и рабства, повального пьянства и варварства, воровства и отсталости, антигуманизма и агрессивного бескультурья, немногие мыслящие представители которой, в порядке компенсации, выдумали некую химеру о народе-богоносце, страна, постоянно ведущая войны с соседями и подчиняющая себе окружающие малые народы; а для других – красивейшая и чистейшая (в духовном смысле) страна мира, хранительница Православия, родина величайшей в истории человечества культуры – иконописи и храмового зодчества, литературы и философии, призванная спасти мир сбереженными ею идеалами любви, братства и нестяжания, сохранившая все вошедшие в ее состав народы с их цивилизацией, языком и культурой (в отличие от Германии, Испании или США), вынужденная постоянно защищать свое право на существование (а порой и спасти Европу) от кочевников и тевтонов, от шведов и французов, от немцев и мусульманских фундаменталистов? Почему для одних США – the top of the world (вершина и центр мира), страна-рай, государство подлинной демократии, высочайших достижений человеческой цивилизации и экономического развития, гарант и защитник свободы во всем мире, а для других – лишь раздувшийся экономический колосс на глиняных ногах, с поразительно неразвитым в культурном отношении народом, где слова „цивилизация” и „культура” вообще синонимы, пытающийся навязать свои лживые идеалы демократии (на самом деле управляемой, больше, чем где-либо в мире, властью денег) и специфические национальные нормы всему миру, не останавливаясь (как и СССР в свое время) перед прямой агрессией?

Nie tracąc nadziei na powrót świata na drogę dążenia ku całościowej kulturowej integracji (w przeciwieństwie do uniformizującej globalizacji), odnajdywania zagubionych wartości *arche*, być może warto zastanowić się też dziś nad propozycją zrewidowania przekonań o głębokiej tożsamości wszystkich istot ludzkich na rzecz stanowiska zakładającego *głęboki brak różnic*⁸, ujętego w lapidarnym sformułowaniu Ewy Lipskiej „różnimy się tak bardzo podobnie”⁹. Stwierdzenie polskiej poetki pozwalałoby żywić wiarę – wzmocnioną nadzieją w ziszczenie Łotmanowskiego schematu rozwoju dziejów (przeplatania się okresów eksplozji i stabilizacji) – że zaszczerpiony społeczeństwu wirus konsumpcjonizmu zostanie pokonany, a klasyczny aparat pojęciowy sygnujący sferę twórczej działalności człowieka (katharsis, tragizm, symbol, mit etc.) nie zostanie zastąpiony przez katalog proponowanych przez ponowoczesność jednowymiarowych ekwiwalentów w rodzaju *szoku* czy *alegorii*, lecz zyska swą aktualizację.

⁷ К. Степанян, *Отношение бытия к небытию*, „Знамя” 2001, nr 3, [online], <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/stepan-pr.html> [dostęp: 10.09.2013].

⁸ A. Bielik-Robson, op. cit., s. 212.

⁹ Ibidem.

W postulacie tym znalazłoby miejsce również jednoczące przekonanie o bogactwie kultury rosyjskiej jako sile wyrastającej z wiecznej pulsacji dynamicznego, acz stykowego ścierania się żywiołu europejskiego i azjatyckiego, ujawniającej drzemiący w niej potencjał duchowej ekspansji i kumulowania najwyższych wartości. Sięgając do pierwotnych założeń eurazjatów, warto przypomnieć słowa Nikołaja Trubieckoj, piszącego do kolegów: „Jesteśmy pewną wrażliwością na świat, z której wynika określony światopogląd”¹⁰. Przypominają one o myślowej tożsamości istniejącej na płaszczyźnie filozofii kultury i historiozofii, osiągniętej przez twórców kategorii eurazjatyizmu, do których – oprócz wymienionego myśliciela – należeli przecież Roman Jacobson, Georgij Fłorowski, Władimir Iljin, aspirujący w swych zróżnicowanych dociekaniach do osiągnięcia jednego, metafizycznego wymiaru zjawiska¹¹. Kulturę Rosji należałoby postrzegać więc w tym kontekście nie jako sumę kultur europejskiej i azjatyckiej, ale raczej samoistną, silną i oryginalną kulturę eurazjatycką, tworzoną przez „naród symfoniczny”, osobowość spojona tradycyjną kolektywną mentalnością¹², zdolną harmonijnie pomieścić w sobie polietniczność i poliwyznaniowość Eurazji. Idea eurazjatyizmu wydaje się być dziś propozycją szczególnie adekwatną nie tylko ze względu na swą integrującą kulturową pojemność, pozwalającą postrzegać ją jako pogłębiony odpowiednik amerykańskiego postulat *E pluribus unum*, ale również dzięki swojemu – zagubionemu w toku ewolucji pojęcia – aspektowi duchowemu, diagnozującemu dotkliwy mentalny rozróż obserwowany we współczesnej kulturze. Mamy tutaj na myśli swoiste „spłaszczenie” pierwotnej koncepcji do wymiaru geopolitycznego, faktograficznego, podczas gdy w swym załączku zjawisko eurazjatyizmu przesuwano ciężar w stronę kulturotwórczego aspektu tej kategorii, wzbogacania opozycji przez ideę integracji¹³. Pojawiające się badania historiozoficzne, wykraczające poza zawężające sferyczność problemu ujęcia ideologiczno-polityczne, wskazywać mogą na słuszność propozycji traktowania idei eurazjatyizmu jako „molekuły kulturowej całości, eksperyment inspirowany przez kondycję dzieła artystycznego jako żywego organizmu”¹⁴, „pod-

¹⁰ Cyt. za: I. Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*, Wrocław 2001, s. 9. Szerzej na temat idei eurazjatyizmu vide np. Л. Карсавин, *Евразийство. Мысли о России*, Тверь 1992; О. Шпенглер, *Закат Европы*, Москва 1993; M. Heller, *Historia imperium rosyjskiego*, przeł. E. Melech, T. Kaczmarek, Warszawa 2002; *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, red. A. de Lazari, Warszawa 1998.

¹¹ H. Chałacińska, *Fenomen eurazjatyizmu wobec konfliktogennej opozycji Wschód-Zachód*, w: eadem, *Komparatystyczne orientacje tekstu artystycznego*, Poznań 2007, s. 165.

¹² I. Massaka, op. cit., s. 134.

¹³ H. Chałacińska, op. cit., s. 161.

¹⁴ Ibidem, s. 165.

skórnie” otwierającego odbiorcę ku duchowej jedności, dialektyce Wschód-Zachód, której ślady w literaturze światowej z pewnością odnaleźć można w myśleniu Goethego, Schillera, Schopenhauera czy Nietzschego, by przywołać w tym miejscu zaledwie ułamek tej wielkiej tradycji. Traktowanie problemu jako „wzorcowej możliwości integrowania treści” konfliktogennej opozycji pozwalałoby także dostrzec w niej swego rodzaju kompakt rozdzielonych elementów całości, kierujący uwagę ku wartości ciągłego *przeobrażania*, „dorastania kultury do (swojego) duchowego etosu”¹⁵, w której aktualizację mogłaby znaleźć między innymi Heideggerowska koncepcja przestrzenności (oswajająca opozycję *swoje-cudze*)¹⁶, wizja Chaosmosu (jako „rozsypanych się” na czas jakiś kosmosu, by doprowadzić do wyłonienia nowego, twórczego porządku)¹⁷ czy propozycje Tatiany Grigorjewej, by dzięki kontemplacji przenikać granice nauki¹⁸.

Adekwatną formułą, ukierunkowującą współczesne myślenie o rzeczywistości, zdaje się być również leżąca u podstaw filozofii zaprzeczania (*La philosophie du Non*) Gastona Bachelarda *humanizacja niebytu*, pojęcie kontekstualizowane w lingwistyczno-literaturoznawczej koncepcji Leontija Mironiuka w odniesieniu do kultury rosyjskiej¹⁹. Twórcza asymilacja konceptu doprowadza badacza do postrzegania propozycji francuskiego filozofa niemalże w kategoriach syndromu definiującego literaturę rosyjską, który mógłby otwierać – jak wolno zasadnie postulować – na szeroko rozprzestrzeniające się pole interpretacji kultury światowej. Nikołaj Gogol, uznany przez L. Mironiuka za patrona poetyki negacji, rozpoznawanej w utworach jego wielkich kontynuatorów: Antona Czechowa i Wieniedikta Jerofiejewa, ukazuje kompletny upadek zepchniętego na margines przez materializm człowieka, jego skazanie na „kątowe bycie” za sprawą kompozycyjnego koncentrowania się na wynaturzeniu ciała, karykaturalnej cielesnej degradacji. Teksty Jerofiejewa zaś, adaptujące niejako tę mistrzowską strategię, sięgają do pierwocin, głębi ludzkiego upodlenia, uzyskiwanego na poziomie rytualnego samoniszczenia, pozornie nieukierunkowanego na osiągnięcie celu (nowej jakości) po etapie koniecznego (definiującego) przejścia. *Mundus inversus* bez możliwości powrotu do stanu przed karnawalem, sygnalizowanie wartości przez jej *znaczącą nieobecność*, absurd dialogów czy

¹⁵ Ibidem, s. 160.

¹⁶ Vide H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

¹⁷ Vide I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu ku porządkowi: nowy dialog człowieka z przyrodą*, przeł. K. Lipszyc, Warszawa 1990.

¹⁸ Vide np. Т.П. Григорьева, *Дао и Логос. Встреча культур*, Москва 2000.

¹⁹ Vide Л. Миронюк, *Эволюция „не-слов” в русском языке*, Olsztyn 2001.

teatralizacja gestykulacji to fragmenty świata, który w montażowym scaleniu jawi się jako „nie ten”, zatrzymany w krzywym zwierciadle nadmiaru-niedosytu. Zadaniem współczesnego odbiorcy, pozatekstowego partnera zaangażowanego, pozostaje „przedzianie się” przez ten „niebyt”, docieranie do przyczyny i istoty nieobecnego. *Humanizacja niebytu* i dynamika żywiołu eurazjatyckiego mogłyby zatem stanowić modelowe dla kryzysu XX i XXI wieku metakonteksty, orientujące świat ku integrującemu myśleniu przyszłości, określającemu się jako „skazanie” na procesualność w aktach zmierzenia się z postmodernistycznym wyzwaniem, ciągły wysiłek podwyższania wartości, wbrew ulotnym, przemijającym punktom oparcia w naszej terażniejszości.



Bibliografia źródeł wykorzystanych

Teksty źródłowe

- Ерофеев В., *Москва–Питиуку*, [online] <http://www.e-kniga.ru/Erofeev/moskva0.html> [dostęp: 11.06.2013].
- Jerofiejew W., *Moskwa–Pietuszki*, przeł. A. Drawicz, w: idem, *Dzieła prawie wszystkie*, przeł. A. Drawicz et al., Kraków 2000.
- Tarantino Q., *Pulp Fiction*, MIRAMAX 1994 (DVD).
- Tarantino Q., *Pulp Fiction. Movie script*, May 1993, [online] http://sfy.ru/?script=pulp_fiction [dostęp: 9.08.2013].

Publikacje krytyczno-literackie w języku polskim

- Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.
- Agamben G., *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
- Alkohol w kulturze i obyczajach*, red. J. Górski, K. Moczarski, Warszawa 1972.
- Andrew J.D., *Eisenstein i Bazin*, w: idem, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, przeł. A. Kodyński, Łódź 1995, s. 58–96.
- Arhneim R., *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2001.
- Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A.A. Goreniewie, Kraków 1972.
- Bachtin M., *W sprawie metodologii nauk humanistycznych*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Baczewski M.K.E., *Wieniczka Jerofiejew o życiu*, „Opcje” 1999, nr 6, s. 55.
- Baran B., *Postmodernizm*, Kraków 1992.
- Baran B., *Postnietzsche. Reaktywacja*, Kraków 2003.
- Baroncini R., *Ciało czyli nie-miejsce*, przeł. E. Ranocchi, „Postciało” 2012, nr 3 (38), s. 46–51.
- Barth J., *Postmodernizm: literatura odnowy*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6.
- Barthes R., *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 1999.
- Baudrillard J., *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 2011.

- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
- Bauman Z., *Postowie: Pół wieku pełne niepokojów*, w: J. Strzelecki, *Niepokoje amerykańskie*, Warszawa 2004, s. 133–147.
- Bauman Z., *Przedstawienie na pustyni*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 74–79.
- Bauman Z., *Socjologiczna teoria postmoderny*, w: *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991, s. 7–24.
- Bełkot A., *Karnawalizacja jako pojęcie ludyczne*, „Homo Communicativus” 2008, nr 2 (4), s. 45–57.
- Benedyktynowicz D.Z., *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992.
- Biegluk W., *Aktor w tekstowym theatrum mundi. Rozważania o specyficie bohatera utworu „Moskwa–Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2003, t. 3, s. 103–111.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Bielik-Robson A., Stawiszyński T., *Zanik tragizmu*, „Horyzonty Polonistyki” 2003, nr 10, s. 4–7.
- Bohun M., *Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej*, Katowice 1996.
- Brażkiewicz B., *Choroba psychiczna w literaturze i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2011.
- Buczynska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.
- Carroll D., *Reguły gry*, w: *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991, s. 53–63.
- Chałacińska H., Waligórska-Olejniczak B., *Słowo wstępne*, w: *Etos piękna w nauce, sztuce i kulturze*, red. H. Chałacińska, S. Puppel, B. Waligórska-Olejniczak, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, t. XII, Poznań 2012, s. 5–15.
- Chałacińska-Wiertelak H., *Komparatystyczne orientacje tekstu artystycznego*, Poznań 2007.
- Chrząszcz M., *O dwóch namiętnościach Rosjanina. Semantyczna funkcja napojów w prozie rosyjskiej XIX wieku*, Kraków 2012.
- Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2009.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006.
- Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekład i opracowanie T. Szczepański, B. Żyłko, Gdańsk 2001.
- Cymborska-Leboda M., *Twórczość w kręgu mitu*, Lublin 1999.
- Czaplejewicz E., *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche, trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 3 (348), s. 1–25.
- Danek D., *Na początku nie było słowa*, w: eadem, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997, s. 196–201.
- Debord G., *Spółczesność spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.

- Drawicz A., *Nasz przyjaciel Wieniczka*, w: W. Jerofiejew, *Dzieła prawie wszystkie*, Kraków 2000, s. 5–9.
- Drawicz A., „O Boże, daj mi zwariować...”. *Motywy szaleństwa w literaturze rosyjskiej XX wieku*, w: *Obraz głupca i szaleńca w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Makowiecki, Warszawa 1996, s. 113–118.
- Duch filozofii*, red. H. Jakuszko, J. Mizińska, Lublin 2005.
- Dudek A., *Droga Krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa, albo Rosja wódką umyta. O powieści „Mokwa-Pietuszki”*, w: *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993, s. 249–265.
- Dudek A., *Wieniedikt Jerofiejew, czyli kulturze biada*, w: *Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. L. Suchanek, Kraków 1996, s. 295–318.
- Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005.
- Dudzik W., *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze*, Warszawa 2013.
- Duniec K., *Mięso i krew*, „Dialog” 2006, nr 11, s. 88–96.
- Durden Smith J., *Nostradamus oraz inni prorocy i wizjonerzy*, przeł. B. Waligórska-Olejniczak, Warszawa 2011.
- Dziamski G., *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 121–129.
- Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz et al., Warszawa 2008.
- Eisenstein S., *Montaż 1938*, przeł. L. Hochberg, w: idem, *Wybór pism*, Warszawa 1959.
- Eisenstein S., *Nieobojętna przyroda*, przeł. M. Kumorek, Warszawa 1975.
- Eisenstein S., *Nieoczekiwany styk*, w: idem, *Wybór pism*, przeł. M. Kumorek, Warszawa 1959.
- Eisenstein S., *Poza kadrem*, w: idem, *Wybór pism*, przeł. I. Piotrowska, Warszawa 1959, s. 313–319.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa, Warszawa 1992.
- Eliade M., *Sacrum – mit – historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1997.
- Eliade M., *Tematy inicjacyjne w wielkich religiach*, przeł. J. Reczek, „Znak” 1984, nr 360–361.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.
- Epsztejn M., *Po karnawale, czyli Wieczny Wieniczka*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 1994, nr 7/8, s. 302–329.
- Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996.
- Estetyka japońska. Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2009.
- Falkiewicz A., *Człowiek teatralny*, w: idem, *Istnienie i metafora*, Wrocław 1996, s. 20–60.
- Fokkema D.W., *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994.
- Fredericksen D., Hendrykowski M., *Kanał*, Poznań 2007.
- Freudenberg O., *Semantyka kultury*, przeł. D. Ulicka et al., Kraków 2005.

- Friedberg A., ... więc jestem". Kupujący-widz i przeistoczenie poprzez zakupy, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Frydryczak B., *Estetyka szoku – szok dla estetyki*, w: *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 131–139.
- Gately I., *Kulturowa historia alkoholu*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2011.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991.
- Głowiński M., *Intertekstualność, groteska, parabole. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Godzic W., *Przemoc, sex i romantyzm*, „Konkurs” 1991, nr 4/5, s. 76–77.
- Gorer G., *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3.
- Górny G., *Dwa alkoholizmy, czyli Wieniec i konsul w drodze do rajju*, „Znak” 1995, nr 4, s. 107–112.
- Gwóźdź A., *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Hebel J., *Jerofiejew*, „Dziś” 2004, nr 11, s. 167–170.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski et al., Warszawa 1977.
- Heller M., *Historia imperium rosyjskiego*, przeł. E. Melech, T. Kaczmarek, Warszawa 2002.
- Helman A., *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978.
- Helman A., *Eisenstein albo retoryka montażu*, w: eadem, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977.
- Helman A., *Film gangsterski*. Warszawa 1990.
- Helman A., *O dziele filmowym*, Kraków 1970.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2010.
- Historia ciała. Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, t. I., Gdańsk 2011.
- Hryniewicz-Adamskich B., *Mitologem „trickstera” w staroruskiej antroponimii przechowywany*, w: *Etos piękna w nauce, sztuce i kulturze*, red. H. Chałacińska, S. Puppel, B. Waligórska-Olejniczak, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, t. XII, Poznań 2012, s. 199–208.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.
- Huntington S.P., *Zderzenie cywilizacji*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2008.
- Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, red. A. de Lazari, Warszawa 1998.
- Irzykowski K., *X Muza*, Warszawa 1977.
- Janaszek-Ivaničková H., *Od modernizmu do postmodernizmu*, Katowice 1996.
- Januszkiewicz M., *Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji*, w: *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. B. Kaniewska, S. Wysłouch, Poznań 1999, s. 45–58.
- Januszkiewicz M., *W horyzoncie nowoczesności – antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, w: idem, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz. Borowski. Różewicz*, Poznań 2009, s. 79–96.
- Jarkowiec M., *Nieznośna lekkość Quentina*, „Przekrój” 2009, nr 36, s. 41–43.

- Jegorow B., *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, przeł. D. i B. Żyłkowie, Gdańsk 2002.
- Jonge A., de, *Dostojewski i wiek intensywności*, przeł. A. Grabowski, „Literatura na Świecie” 1983, nr 3 (140).
- Jung C.G., *Symbol przemiany w mszy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998.
- Kino najnowsze: dialog ze współczesnością*, red. E. Ciszewska, M. Saryusz-Wolska, Kraków 2007.
- Klejsa K., *Granie na ekranie. Problemy odbioru gry komputerowej*, „Studia Filmoznawcze” 2000, nr 21, s. 179–188.
- Karaganow A., *Wsiewołod Pudowkin*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1986.
- Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2004.
- Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011.
- Kępiński A., *Motywy polskiego pijaństwa i środki zaradcze*, w: *Alkohol w kulturze i obyczaju*, red. J. Górski, K. Moczarski, Warszawa 1972, s. 49–60.
- Klimowicz T., *Psychodrama postmodernistyczna*, „Odra” 2002, nr 10, s. 51–63.
- Komparatystyka dzisiaj*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2011.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kot W., *Grzybnia z patatajcem*, „Wprost” 2007, nr 29, s. 108–109.
- Kotkiewicz A., *„Piękny człowiek” Michaiła Zoszczenki. Wobec socrealistycznej kategorii wzniosłości*, w: *Etos piękna w nauce, sztuce i kulturze*, red. H. Chałacińska, S. Puppel, B. Waligórska-Olejniczak, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, t. XII, Poznań 2012, s. 175–184.
- Krakowiak J., *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005.
- Krauss R.E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
- Kristeva J., *Dostojewski: pisarstwo cierpienia i wybaczenia*, w: eadem, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007.
- Kropaczewski K., *Modernistyczne i postmodernistyczne pojmowanie kategorii wzniosłości. „Petersburg” Andrieja Biełego i „Encyklopedia duszy rosyjskiej” Wiktora Jerofiejewa*, w: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 7, red. M. Bukwałt et al., Wrocław 2007, s. 347–355.
- Królak J., *Jerofiejew*, „Res Publica Nowa” 1993, nr 2, s. 47.
- Królikiewicz G., *Anty-Faust. Próba analizy filmu Michelangelo Antonioniego „Zawód Reporter”*, Łódź 1996.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Kwiatkowski K., *Koszerne Porno*, „Newsweek” 2009, nr 36, s. 78.
- Lazari A., *„Poczwinnictwo”. Z badań nad historią idei w Rosji*, Łódź 1988.
- Legeżyńska A., *Bies na dnie butelki... Myśli i konteksty do relektury poematu Jerofiejewa*, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1/2 (137/138), s. 113–128.
- Leśmian B., *Rytm jako światopogląd*, w: idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.
- Lewicki A., *Pulp Fiction – postmodernistyczny majstersztyk*, „Studia Filmoznawcze” 2000, nr 21, s. 83–101.

- Lewicki A., *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007.
- Lewicki B., *Percepcyjne uwarunkowanie estetyki filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 2 (30).
- Literatura, mit, sacrum, kultura*, red. M. Cymborska-Leboda, W. Kowalczyk, „Rossica Lublinensia”, t. II, Lublin 2002.
- Literatury wschodniosłowiańskie w kręgu europejskich idei estetyczno-filozoficznych*, red. A. Wieczorek, Opole 2007.
- Loba M., *O śmierci podmiotu trzydzieści lat później*, w: *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. B. Kaniewska, S. Wysłouch, Poznań 1999, s. 383–393.
- Lowen A., *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1994.
- Łosiew A., *Filozofia rosyjska*, przeł. L. Kiejzik, Zielona Góra 2007.
- Lyotard J.F., *Kondycja postmodernistyczna*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9.
- Łotman J., *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983.
- Małej I., *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*, Wrocław 2008.
- Małej I., *Piękno w anthroposie. Z rozważań Nikołaja Bierdiajewa o erotyce, sztuce i teurgii*, w: *Etos piękna w nauce, sztuce i kulturze*, red. H. Chałacińska, S. Puppel, B. Waligórska-Olejniczak, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, t. XII, Poznań 2012, s. 127–136.
- Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, t. 1–2, Gdańsk 1986.
- Massaka I., *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*, Wrocław 2001.
- Martin P., *Seks, narkotyki i czekolada*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa 2010.
- McNair B., *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2004.
- Melanowicz M., *Yūgen w poezji i teatrze japońskim. Wyrażanie niewyraźnego*, w: *Dialog. Komparatystyka. Literatura*, red. E. Kasperski, D. Ulicka, Warszawa 2002, s. 325–338.
- Melosik Z., *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010.
- Melosik Z., Szkuclarek T., *Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*. Kraków 2010.
- Miczka T., *O śmierci na ekranie*, Katowice 2013.
- Miczka T., *Słownik pojęć filmowych. Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, t. 9, Katowice 1998.
- Miłosz Cz., *Rosja. Widzenia transoceaniczne. Dostojewski – nasz współczesny*, t. I., Warszawa 2010.
- Morin E., *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- Morawski S., *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino” 1991, nr 2.
- Morawski S., *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991, nr 3.
- Muniak R. F., *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Kraków 2010.
- Niezła jątka – i bastard! Z Quentinem Tarantino rozmawia Phillip Demke i Martin Wolf*, „Forum” 2009, nr 34, s. 38–40.
- Niemarksistowska filozofia rosyjska. Antologia tekstów filozoficznych XIX i pierwszej połowy XX wieku*, t. I, red. L. Kiejzik, Łódź 2001.
- Nikadem-Malinowska E., *Magiczny świat Wieni Jerofiejewa (na podstawie poematu „Moskwa–Pietuszki”)*, „Acta Neophilologica” 1999, nr 1, s. 120–127.
- Obudzić w sobie bękartą. Z Quentinem Tarantino rozmawia Tobias Kniebe*, „Forum” 2009, nr 34, s. 42–43.

- Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki*, w: idem: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980.
- Panczenko A.M., *Szaleństwo Chrystusowe jako rodzaj widowiska*, przeł. A. Prus-Bogusławski, „Teksty” 1977, nr 31.
- Parowski M., *Kminek dla dziewczynek*, „Gazeta Polska” 2007, nr 31, s. 21.
- Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4.
- Piwovar A., *Rady mędrców starotestamentowych odnoszące się do picia alkoholu*, w: *Alkohol w Biblii*, red. K. Kościelecki, A. Kiejza, Zakroczym 2010.
- Płażewski J., *Co interesowało filmowców lat 90.? Próba kartografii filmowej*, „Znak” 2000, nr 10, s. 44–60.
- Płażewski J., *Język filmu*, Warszawa 1982.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.
- Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007.
- Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991.
- Prigogine I., Stengers I., *Z chaosu ku porządkowi: nowy dialog człowieka z przyrodą*, przeł. K. Lipszyc, Warszawa 1990.
- Pulp Fiction i proste historie. O kinie lat dziewięćdziesiątych rozmawiają: Alicja Helman, Elżbieta Wiącek, Krzysztof Biedrzycki, Bartłomiej Dobrowolski, Ryszard Legutko i Tadeusz Lubelski*, „Znak” 2000, nr 10, s. 24–43.
- Prokopiuk J., *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, w: C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Przybylski R., *Prześwit między przedmiotami*, w: *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. B. Kaniewska, S. Wysłouch, Poznań 1999, s. 347–356.
- Pynchon T., *49 idzie pod młotek*, przeł. P. Siemion, „Literatura na Świecie” 1985, nr 7.
- Quispel G., *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii miasta ponowoczesnego*, Kraków 2005.
- Rutkowska M., *In Search of America. The Image of the United States in Travel Writing of the 1980's and 1990's*, Lublin 2006.
- Rzewuski J., *Kultura bumerangu*, „Wprost” 2005, 6 lutego, s. 96–98.
- Sadowska M., *Osiem kobiet na szosie*, „Przekrój” 2007, nr 29, s. 62–63.
- Sadowska M., *Tarantino. Zdolny inaczej*, „Przekrój” 2007, nr 28, s. 63–65.
- Sadowski P., *Hamlet mityczny*, Kraków 1991.
- Sawicki A., *O duchu filozofii rosyjskiej*, w: *Duch filozofii*, red. H. Jakuszko, J. Mizińska, Lublin 2005, s. 191–204.
- Schlag B., *Nie pytam o pozwolenie*, „Forum” 2007, nr 21, s. 44–46.
- Shiel M., *Film i miasto w historii i teorii*, przeł. A. Nacher, s. 560–584, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.
- Sieradzan J., *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2005.

- Skotnicka A., *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.
- Skotnicka-Maj A., *Literatura przyspieszonego rozwoju*, „Dekada Literacka” 1999, nr 9/10, [online] www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=2136 [dostęp: 15.05.2013].
- Skubaczewska-Pniewska A., *Teoretycznoliterackie i światopoglądowe „sąsiedztwa” teorii karnawalizacji literatury*, w: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011.
- Skwara M., *Szaleniec, głupiec – jedna postać?* w: *Obraz głupca i szaleńca w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Makowiecki, Warszawa 1996, s. 89–101.
- Sławek T., *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Sommerfeld B., *Komparatystyka w Niemczech – wyzwania i perspektywy*, przeł. E. Kasperski, w: *Komparatystyka dzisiaj*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 30–44.
- Stiszowa J., *Krótką historią kina postradzieckiego (1989–1997), czyli pięć tez o śmierci z prologiem i epilogiem*, przeł. j. pl., „Kino” 1997, nr 6, s. 13.
- Supa W., *„Biblia” jako intertekst w poemacie Wieniedikta Jerofiejewa „Moskwa–Pietuszki”*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2006, t. 6, s. 9–30.
- Supa W., *Humor w prozie postmodernistów rosyjskich*, „Studia Rossica” 2003, nr 13, s. 251–267.
- Surdykowski J., *Dokąd zmierza Ameryka? czyli drugie czytanie Tocqueville’a*, Warszawa 2001.
- Syska R., *Współczesność*, w: idem, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003.
- Szahaj A., *Postmodernizm w kulturze współczesnej*, Bydgoszcz 2001.
- Szklowski W., *Eisenstein*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1980.
- Sznajderman M., *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000.
- Szpakowska M., *Ciało w kulturze*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11.
- Szramek A., *Niebo nad Moskwą – wolne myśli na temat miasta*, „Kultura Miasta” 2011, nr 1 (8).
- Szubrycht J., *Jeden mózg, dwie ptacie*, „Polityka” 2012, nr 45 (2882), s. 100–103.
- Szyłak J., *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 2009.
- Szyłak J., *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999.
- Szyłak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.
- Śliwowski R., *Zagadka pewnego „poematu”*, „Literatura na Świecie” 1997, nr 4/5, s. 343–352.
- Špidlik T., *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, przeł. J. Dembska, Warszawa 2000.
- Tarantino: dlaczego zabiłem Hitlera. Z Quentinem Tarantino rozmawia Krzysztof Kwiatkowski*, „Newsweek” 2009, nr 36, s. 75–78.
- Tarkowski A., *O rytmie, czasie i montażu*, przeł. S. Kuśmierczyk, [online] http://www.zbroiowisko.pl/viewforum.php?f=129&hi01=1&id_post=4666 [dostęp: 9.04.2013].
- Tarnogórska M., *Od „anielskiego chama” do „bezrobotnego Lucyfera”. Przyczynek do teorii futurystycznej groteski*, w: *Anioł w literaturze i kulturze*, red. J. Ługowska, t. II, Wrocław 2005, s. 160–171.

- Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011.
- Toporow W., *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000.
- Toporow W., *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003.
- Trzeciak P., *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988.
- Uglik J., *Wieniedikt Jerofiejew*, „Akant” 2003, nr 6 (71), s. 7.
- Uspienski B., *Poetyka kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997.
- Utopia czystości i góry śmieci – Утопия чистоты и горы мусора*, red. R. Bobryk, J. Faryno, „Studia Litteraria Polono-Slavica”, t. 4, Warszawa 1999.
- Waligórska-Olejniczak B., „Czadowy” *życiorys bohatera drogi, czyli komparatystyczne spojrzenie na „Moskwę–Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa i „Jak zostałem pisarzem” Andrzeja Stasiuka*, „Acta Polono-Ruthenica”, red. W. Piłat, t. XVI, Olsztyn 2011, s. 265–275.
- Waligórska-Olejniczak B., *Duchowość ciała czy cielesność ducha? Wieniedyki Jerofiejewa zmagania z transcendencją*, w: *Współczesne badania nad kulturą, literaturą i językiem rosyjskim*, red. D. Paško-Konecniak, Toruń 2012, s. 227–238.
- Waligórska-Olejniczak B., „Pulp Fiction” *jako encyklopedia pop kultury. Nieustanna filmowa prowokacja Quentina Tarantino w kontekście poetyki komiksu*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, t. XI, Poznań 2011, s. 197–208.
- Waligórska-Olejniczak B., „Sceniczny gest” *w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i „taniec wyzwolony” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- Wielkie tematy literatury amerykańskiej. „Granica”, pogranicze, Zachód*, red. T. Pyzik, K. Kowalczyk-Twarowski, t. II, Katowice 2004.
- Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. Ciało*, red. A. Matusiak et al., Wrocław 2011.
- Wigley M., *Architektura protez: uwagi do prehistorii świata wirtualnego*, przeł. M. Urbańska, „Postciało” 2012, nr 3 (38), s. 8–23.
- Witkiewicz S.I., *Narkotyki. Niemyte dusze*, Warszawa 2004.
- Wodziński C., *Nic po ironii. Eseje czwarte*, Warszawa 2006.
- Wodziński C., *św. Idiota*, Gdańsk 2009.
- Wodziński C., *Trans, Dostojewski, Rosja. Czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005.
- Wojciechowski P., *Nieznośna lepkość postmodernizmu*, „Film” 1993, nr 34.
- Wróblewski J., *Zabawa w wojnę*, „Polityka” 2009, nr 37, s. 58–60.
- Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966.
- Wysłouch S., *Paradoksy reifikacji w literaturze i sztuce*, w: *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. B. Kaniewska, S. Wysłouch, Poznań 1999.
- Zarębski K. J., *Straszne sny Quentina T.*, „Kino” 1995, nr 1, s. 28–29.
- Zelenka M., *Komparatystyka a badania interkulturowe*, przeł. A. Kola, w: *Komparatystyka dzisiaj*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 45–53.
- Ziębiński R., *Mistrzowie tandety*, „Newsweek” 2007, 22 kwietnia, s. 98–101.
- Zonn L., *O montażu w filmie*, Poznań 2001.
- „Życie serca”. Duch–dusza–ciało i relacja Ja–Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku*, red. M. Cymborska-Leboda et al., Lublin 2012.

Publikacje krytyczno-literackie w języku rosyjskim

- Андреева И.С., *Постмодернизм в русской литературе*, [online] <http://fege.narod.ru/librarium/andreeva.htm> [dostęp: 14.11.2012].
- Барковская Н.В., «Пьяный красный карлик не дает проходу...»: Мотив вина в поэзии А. Блока и А. Белого, w: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Бачинин В., *Этот бедный, бедный Веничка*, [online] <http://www.archipelag.ru/authors/bachinin/?library=1938> [dostęp: 10.06.2013].
- Бердяев Н.А., *Мирозерцание Достоевского*, [online] <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/> [dostęp: 10.07.2013].
- Березин В.М., Волкова И.И., Грабельников А., *Экранная коммуникация в современном информационном обществе*, Москва 2000.
- Богданова О.В., «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма, Санкт Петербург 2002.
- Богомолов Н., *Блоковский пласт в „Москве-Петушках“*, „Новое литературное обозрение” 2000, nr 44, s. 126–135.
- Богомолов Н., *Известное и неизвестное как подтекст: „Москва-Петушки” Венедикта Ерофеева*, w: *Pisarze powi, zarotniani i odkrywani*, red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj, Katowice 1996, s. 117–127.
- Вельг Т., «Москва-Петушки» В. Ерофеева. К вопросу о центре в русской литературе, „Studia Slavica” 2005, nr 6, s. 101–106.
- Веселова Н.А., *Веничка, Веня, Венедикт Ерофеев: парадигма имени*, w: *Анализ одного произведения: „Москва-Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Веселова Н.А., *Spiritualia глазами поляка („Pięćni dwudziestoletni” Марека Хласко)*, w: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Вьюнов Ю.А., *Русский культурный архетип. Страноведение России*, Москва 2005.
- Geisser-Schnittmann S., *Venedikt Erofeev „Moskva-Petushki” ili „The rest is silence”*, Bern 1989.
- Геллер Л., *О комплексной сложности, или на пути к экологии литературы*, „Slavic Almanach” 2005, vol. 11, no. 1, s. 2–24.
- Генис А., *Довлатов и окрестности*, Москва 1999.
- Гликин А.А., *Прецедент в архитектуре: между постмодернизмом и традиционализмом*, [online] <http://cyberleninka.ru/article/n/pretsedent-v-arhitecture-mezhdupostmodernizmom-i-traditsionalizmom> [dostęp: 10.06.2013].
- Горичева Т., *Православие и постмодернизм*, Ленинград 1991.
- Григорьева Т.П., *Дао и Логос. Встреча культур*, Москва 2000.
- Даниленко В., *Постмодернизм в русской литературе: теория и практика (Литература и современность)*, „Литературная Учеба” 2009, nr 3.

- Долгин А., Подорога В., *Быть возвышенным сегодня – это быть немодным*, [online] <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/fil.html> [dostęp: 6.07.2013].
- Доманский Ю.В., *Винная карта «нового русского»: Спиртное в «Москве»* Вл. Сорокина и Ал. Зельдовича, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И. В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Егоров Е.А., *Развитие гоголевской поэтики в поэме Вен. Ерофеева*, в: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки”* Вен. Ерофеева. *Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Ермаченко И.О., *Пить как Штирлиц*, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Ивлева Т.Г., *Соносфера поэмы Вен. Ерофеева „Москва–Петушки”*, в: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки”* Вен. Ерофеева. *Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Ивлева Т.Г., *Шампанское в художественном мире А.П. Чехова*, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Измайлова С.И., *„Сыр, вино и редиска. Это ли не благодать?... ”. Мотив пира и образ вина в новеллистике Ф. Искандера*, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Ищук-Фадеева Н.И., *„Дионисизм” Чеховского театра*, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Ищук-Фадеева Н.И., *„Тошнота” как факт русского самосознания. Статья вторая*, в: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки”* Вен. Ерофеева. *Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Казанцева И.А., *Эстетическое освоение юродской парадигмы в русской литературе XX–XXI веков*, „Вестник Ленинградского университета им. А.С. Пушкина” 2010, t. 1, nr 2, s. 54–65.
- Калинин И.А., *Бабник versus Утопист (эротика и утопия в поэме Вен. Ерофеева „Москва–Петушки”)*, в: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки”* Вен. Ерофеева. *Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Карсавин Л., *Евразийство. Мысли о России*, Тверь 1992.
- Кашлявик К.Ю., *„Жертва” и „жертвенность” как языковые и литературные концепты*, в: *Kobieta i/jako Inny. Mit i figura kobiecości w literaturze rosyjskiej XX–XXI wieku*, red. М. Сумборска-Leboda, А. Gozdek, Lublin 2008, s. 107–112.
- Козицкая Е.А., *Вино и опьянение в поэзии Б. Окуджавы*, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*,

- ред. И. В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Козицкая Е.А., *Путь к смерти и ее смысл в поэме Вен. Ерофеева „Москва–Петушки”*, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Комароми А., *Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»*, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Компанеец В.В., Н.Ф. Брыкина, *Сновидческие миромоделирование в прозе В.В. Ерофеева*, „Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика” 2009, nr 8, s. 59–67.
- Корзина Н.А., *Феномен „рамы” в структуре поэмы Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»*, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Корнев С., *Восточный постмодернизм. Логика абсурда и „мышление между строк”*, [online] <http://old.russ.ru/journal/kritik/98-06-16/kornev.htm> [dostęp: 9.04.2013].
- Косарева Т. А., *„Вечный спутник российского литератора...”. Алкогольная тема в произведениях Сергея Довлатова*, w: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Культурология. XX век*, ред. А.Я. Левит, Санкт Петербург 1997.
- Курицын В., *Русский литературный постмодернизм*, [online] <http://www.guelman.ru/slava/postmod/0.html> [dostęp: 9.04.2013].
- Кулешов Л., *Искусство кино*, Москва 1929.
- Лейдерман Н., *Космос и хаос как метамодели мира. К отношению классического и модернистического типов культуры*, w: *Litterataria Humanistas IV. Roman Jakobson*, red. M. Mikulašek, Brno 1996.
- Лейдерман Н., Липовецкий М., *Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме*, [online] http://magazines.russ.ru/novy_mi/1993/7/litkrit.html [dostęp: 15.04.2013].
- Лекманов О.А., *Мотивы сладостей и вина в фильме М. Формана „Амадей”*, w: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Липовецкий М., *ПМС (постмодернизм сегодня)*, „Знамя” 2002, nr 5, [online] <http://magazines.russ.ru/znania/2002/5/lipov-pr.html> [dostęp: 10.08.2013].
- Липовецкий М., *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*, Екатеринбург 1997.
- Лихина Н.Е., *Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм*, Калининград 1997.
- Мединский В.Р., *О русском пьянстве, лени и жестокости. Мифы о России*, Москва 2008.

- Мелешко Т.А., *Дионисийское и Апполоновское начала в поэме Вен. Ерофеева „Москва-Петушки“*, [online] http://moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/dionisijskoe_i_appolonovskoe_nachala_v_poeme_ven_erofeeva_moskva-petushki [dostęp: 10.06.2013].
- Михайлович Р.В., *Американский независимый кинематограф в контексте художественно-эстетических поисков постмодернистской культуры*, „Вопросы Культурологии” 2001, nr 8, s. 52–56.
- Миронюк Л., *Эволюция „не-слов” в русском языке*, Olsztyn 2001.
- Нефагина Г.Л., *Симметрия и круг в структуре текста „Москва-Петушки” Вен. Ерофеева*, [online] http://moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/simmetrija_i_krug_v_strukture_teksta_moskva-petushki_ven_erofeeva [dostęp: 10.06.2013].
- Николаева С.Ю., *Концепция „бражничества” в поэме Н. А. Некрасова „Кому на Руси жить хорошо”*, в: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Орлицкий Ю.Б., *„Москва-Петушки” как ритмическое целое*, в: *Опыт интерпретации*, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Павлова Н.С., Бройтман С.Н., *Финал романа Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» (к проблеме: В. Ерофеев и Ф. Кафка)*, в: *Анализ одного произведения: „Москва-Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Паперно И.А., Гаспаров Б.М., *Встань и иди*, „Slavica Hierosolymitana” 1981, vol. V–VI, s. 387–400.
- Перепелкин М.А., *„Москва-Петушки”: От окраины к центру*, [online] http://vestnik.ssu.samara.ru/articles/335/liter_5.pdf [dostęp: 13.06.2013].
- Плущер-Сарно А., *Энциклопедия русского пьянства*, „Зеркало” 2012, nr 39, [online] <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2012/39/11pl-pr.html> [dostęp: 10.06.2013].
- Постмодернизм: энциклопедия*, ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко, Минск 2001.
- Похлебкин В.В., *История водки*, Москва 2005.
- Прокофьев Д.С., *„Гастрономическая” традиция в русской литературе XX века на примере творчества Северянина и поэмы В. Ерофеева „Москва-Петушки”*, [online] http://moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/gastronomicheskaja_traditsiaja_v_russkoj_literature_xx_veka_na_primere_tvorchestva_severjanina_i_poemy_v_erofeeva_moskva-petushki [dostęp: 10.06.2013].
- Прохоров Г.С., *Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева „Москва-Петушки”*, в: *Анализ одного произведения: „Москва-Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Прохорова Т.Г., *Постмодернизм в русской прозе*, Казань 2005.
- Прыжов И.Т., *История кабаков в России*, Москва 1991.
- Рейнгольд С., *Русская литература и постмодернизм. Неслучайные итоги новаций 90-х годов. Эссе*, [online] <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/9/reing-pr.html> [dostęp: 14.11.2012].
- Романов С., *История русской водки*, Москва 1998.
- Ромм М.И., *Беседы о кино*, Москва 1964.

- Садовски Я., *Вино в утопическом мире. Несколько замечаний о сублимации и прихоти*, w: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И. В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Скоропанова И.С., „Благовествование” и „Василий Розанов глазами эксцентрика” Вен. Ерофеева как комментарий к поэме „Москва-Петушки” [online], http://moskva-petushki.ru/articles/3mktgu/blagovestvovanie_i_vasilij_rozanov_glazami_ekstsen trika_ven_erofeeva_kak_kommentarij_k_poeme_moskva-petushki [dostęp: 10.06.2013].
- Скоропанова И.С., *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999.
- Стебловская С., *Веничка и Христос*, [online] <http://litrossia.ru/archive/52/criticism/1254.php> [dostęp: 9.06.2013].
- Степанян К., *Литература последнего десятилетия? тенденции и перспективы*, „Вопросы литературы” 1998, nr 2, [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/5/step.html> [dostęp: 10.08.2013].
- Степанян К., *Отношение бытия к небытию*, [online] <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/stepan-pr.html> [dostęp: 10.09.2013].
- Степанян К., *Постмодернизм – боль и забота наша*, „Вопросы литературы” 1998, nr 9–10, [online] <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/5/step.html> [dostęp: 6.07.2013].
- Такала И., *Веселие Руси*, Санкт Петербург 2002.
- Тропина И.Г., *Катарсическая функция экранного насилия*, „Известия ВГПУ” 2009, nr 8, s. 12–18.
- Тырышкина Е.В., *Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме)*, [online] http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_avangard_post.htm [dostęp: 14.11.2012].
- Тюпа В.И., Ляхова Е.И., *Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева*, w: *Анализ одного произведения: „Москва-Петушки” Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов*, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].
- Фомичева Ж.Е., *От модернизма к постмодернизму: некоторые аспекты смены литературно-художественной парадигмы*, „Научные ведомости” 2011, nr 12 (107), s. 160–168.
- Шехватова А.Н., *Амбивалентность мотива вина в прозе А.П. Чехова*, w: *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе. Сборник научных трудов*, ред. И.В. Фоменко, Тверь 2002, [online] <http://lib.rus.ec/b/161994/read> [dostęp: 23.06.2013].
- Шпленглер О., *Закат Европы*, Москва 1993.
- Шгайн К.Э., Петренко Д.И., *Филология: История. Методология. Современные проблемы*, Ставрополь 2011.
- Эшштейн М., *Бес. Широта и теснота*, [online] http://old.russ.ru/antolog/intelnet/bd_bes.html [dostęp: 7.09.2013].
- Эшштейн М., *Истоки и смысл русского постмодернизма*, „Звезда” 1996, nr 8, s. 166–188.
- Эшштейн М., *Постмодернизм в России. Литература и теория*, Москва 2000.
- Эшштейн М., *Русская хандра*, [online] http://old.russ.ru/antolog/intelnet/bd_khandra.html [dostęp: 7.09.2013].

Яблоков А.Е., *От вокзала до вокзала, или Московская одиссея Венички Ерофеева*, w: *Анализ одного произведения: „Москва–Петушки“* Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов, Тверь 2001, [online] <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=115312> [dostęp: 15.05.2013].

Publikacje krytyczno-literackie w języku angielskim

- Baak J. van, *Where did Venička live? Some observations on the world of V. Erofeev's poema Moskva-Petuški*, „Russian Literature” 2003, LIV, s. 43–65.
- Barthes R., *Barthes par Barthes*, trans. R. Howard, London 1977.
- Borderlines: Studies in Literature and Film*, ed. W.M. Osadnik, A. Pitrus, Kraków 2003.
- Botting F., Wilson S., „Uuummmm, that's a Tasty Burger”: *Quentin Tarantino and the Consumption of Excess*, „Parallax” 2001, vol. 7, no. 1, s. 29–47.
- Burkert W., *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley 1983.
- Carroll N., *Eisenstein's Philosophy of Film*, w: R. Allen, M. Turvey, *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam 2002.
- Charyn J., *Raised by Wolves. The Turbulent Art and Times of Quentin Tarantino*, New York 2006.
- Clarkson W., *Quentin Tarantino. The Man, the Myths and his Movies*, London 2007.
- Connor S., *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford–Cambridge 1989.
- Davis T.F., Womack K., *Shepherding the Weak: The Ethics of Redemption in Quentin Tarantino's „Pulp Fiction”*, „Literature Film Quarterly” 1998, 26 (1), s. 60–66.
- Dawson J., *Quentin Tarantino: The Cinema of Cool*, New York 1995.
- Deleuze G., *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, Minneapolis 1986.
- Dictionary of American Slang*, ed. R.L. Chapman, New York 1995.
- Eisenstein S., *The Film Sense*, trans. J. Leyda, London 1948.
- Eisler W., *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, New York 2008.
- Fabe M., *The Art of Montage. Sergei Eisenstein's „The Battleship Potemkin”*, w: eadem, *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, Ewing 2004.
- Featherstone M., *Consumer Culture and Postmodernism*, London 1991.
- Fraiman S., *Quentin Tarantino: Anatomy of Cool*, w: eadem, *Cool Men and the Second Sex*, New York 2003, s. 1–16.
- Friedberg A., *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley–Los Angeles–London 1994.
- Goh R.B.H., *Shop-Soiled Worlds: Retailing Narratives, Typologies, and Commodity Culture*, „Social Semiotics” 2002, nr 1, vol. 12, s. 5–25.
- Gormley P., *Trashing Whiteness. Pulp Fiction, Se7en, Strange Days, and Articulating Affect*, „Angelaki” 2001, no. 1, vol. 6, s. 155–171.
- Gronstad A., *As I Lay Dying: Violence and Subjectivity in Tarantino's RESERVOIR DOGS*, w: idem, *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam 2008, s. 155–170.

- Hughes H., *Crime Wave: The Filmgoers' Guide to the Great Crime Movies*, London 2006.
- Hyde L., *Trickster Makes This World*, New York 1998.
- Kleil R., *Los Angeles: Globalization, Urbanization and Social Struggles*, New York 1998.
- Klein N., *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*, London–New York 1997.
- Komaromi A., *Venedikt Erofeev's Moskva-Petushki: Performance and Performativity in the Late Soviet Text*, „Slavic and East European Journal” 2011, vol. 55, no. 3, s. 418–438.
- Kouwenhoven J.A., *The Beer Can by the Highway*, New York 1961.
- Kuznetsov S., *Postmodernism in Russia*, w: *International Postmodernism*, ed. H. Bertens, D. Fokkema, Philadelphia 1997.
- Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, trans. J. Dunnett, Cambridge 1987.
- Le Corbusier, *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning*, trans. E. Aujame, Cambridge 1991.
- Lipovetsky M., *From an Otherworldly Point of View: Venedikt Erofeev's Moscow to the End of the Line*, w: *Idem, Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, New York 1999.
- Lowry B., *Criminals Rendered in 3 Parts, Poetically*, „New York Times” 1994, September 11, s. H27.
- Maslin J., *Stylish Storytelling and Some Fodder for Remakes at Cannes*, „New York Times”, 1994, May 20, s. C3.
- Monaco J., *How to Read a Film. The World of Movies, Media and Multimedia*, New York–Oxford 2000.
- McClellan J., *Taranti*, „The Observer” 1994, July 3, s. D26.
- Nanay B., Schnee I., *Travolta's Elvis Man and the Nietzschean Superman*, w: *Quentin Tarantino and Philosophy. How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*, ed. R. Green, K.S. Mohammad, Chicago 2007, s. 177–188.
- Osadnik W.M., *Some Remarks on Vertov's Cinematic Language*, w: *Borderlines: Studies in Literature and Film*, ed. W.M. Osadnik, A. Pitrus, Kraków 2003, s. 149–166.
- Page E., *Quintessential Tarantino*, London–New York 2005.
- Paul P., *Getting inside Generation Y*, w: *Marketing*, ed. J.E. Richardson, Guilford 2003/2004, s. 79–87.
- Popcorn F., *End of Shopping*, w: *eadem, The Popcorn Report*, New York 1991.
- Polan D., *Pulp Fiction*, London 2000.
- Quentin Tarantino and Philosophy. How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*, ed. R. Green, K.S. Mohammad, Chicago 2007.
- Ready O., *In Praise of Booze: „Moskva–Petushki” and the Erasmian Irony*, „The Slavonic and East European Review” 2010, vol. 88, nr 3, s. 437–467.
- Schewe Ch.D., Meredith G.E., Noble S.M., *Defining Moments: Segmenting by Cohorts*, w: *Marketing*, ed. J.E. Richardson, Guilford 2003/2004, s. 109–113.
- Scott A.J., Soja E., *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Berkeley–Los Angeles 1996.
- Shneyder V., *The Problem of Postmodernism in Russian Literary History: A Comparative Reading of „Summer in Baden-Baden” and „Moscow to the End of the Line”*, „Studies in Slavic Cultures” 2012, nr 10, [online] <http://www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC10/index.html> [dostęp: 11.08.2013].

- Simmons C., „*Moskva-Petushki*”: A Transcendental Commute, w: eadem, *Their Fathers' Voice. Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sasha Sokolov*, New York 1993, s. 57-90.
- Smith J., *Tarantino*, London 2005.
- Somers M.R., *Citizenship Troubles: Genealogies of Struggle for the Soul of the Social*, w: *Remaking Modernity. Politics, Sociology, and Sociology*, ed. J. Adams, E. Clemens, A. Orloff, Durham-London 2005.
- Sterritt D., *Cannes' Top Prize Goes to US-Made „Pulp Fiction”*, „The Christian Science Monitor” 1994, May 25, s. 16.
- Tumanov V., *The End in V. Erofeev's Moskva-Petuški*, „Russian Literature” 1996, XXXIX, s. 95-114.
- Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966.
- Waligórska-Olejniczak B., *The Category of Montage as the Tool to Understand the Grammar of the City in Postmodern Cinema. Representation of the Changing World in „Pulp Fiction”*, „Acta Litteraria Comparativa” 5, Vilnius 2010-2011, s. 229-238.
- Whalen T., *Film Noir: Killer Style*, „Literature Film Quarterly” 1995, nr 23 (1), s. 2-5.
- Whalen T., *Postmodernism, Noir, and The Usual Suspects*, „Literature Film Quarterly” 1999, no. 1, s. 65-73.
- Wood J., „*You're sayin' a foot massage don't mean nothin', and I'm sayin' it does*”, „The Guardian” 1994, November 19, s. 31.

Sacrum в пути

Москва–Петушки Венедикта Ерофеева и Криминальное чтиво Квентина Тарантино в ключе монтажного чтения

Задача настоящей монографии заключается в попытке прочтения поэмы *Москва–Петушки* Венедикта Ерофеева и фильма *Криминальное чтиво* Квентина Тарантино в компаративистском плане, выходящим за пределы фактографических отношений, исторических влияний или же сходств в структуре образа мира. Целью настоящих рассуждений ставим дискуссию, ведомую сквозь призму теории монтажа известного и ценимого во всем мире по сегодняшний день режиссера и мыслителя советского кинематографа Сергея Эйзенштейна, а именно исследование явлений культуры в их интертекстуальных взаимоотношениях, в их „выхождении за пределы“, обусловленном закодированным в них стремлением достижения взаимодополняющего целого.

Первая глава монографии, под заглавием *Попытка картографического отображения явления постмодернизма*, является попыткой метафорически понимаемого создания карты явления постмодернизма, цель которой заключается в представлении сознательно избранных философских концепций и эстетических вопросов. Глава показывает, с одной стороны, многоуровневость, разнообразие и взаимопроницаемость сетевых контекстов, отождествлять которые нельзя, а с другой стороны, выстраивает план восприятия поэмы Ерофеева и фильма Тарантино, текстов, вырастающих из различных культурных основ, приобретающих, однако, общее толкование в свете положений постмодернизма. Избирая в этой главе определенную таким образом методологию – интеллектуально мотивируемую энергией обоих текстов – намеренно отказываемся от подробного исследования специфики развития русского постмодернизма в сравнении с его западным эквивалентом, а также от хронологического представления важнейших концепций, событий и начинаний придающих характер этому интеллектуальному ферменту конца XX века, создания сопоставлений авторов и произведений, что обосновываем многочисленностью широко доступных критических работ, освещающих постмодернизм с точки зрения фактов и творцов. Вместо этого, целью главы ставим создание особенной „карты“ узловых пунктов указывающих на монтажную природу упомянутого направления, которую в процессе дальнейшей

интерпретации будем воспринимать как фон и особую точку соотнесения или полемики.

Во второй главе, *Трансгрессии в пространстве монтажного мышления (феномен „неравнодушной природы“ Сергея Эйзенштейна)*, представлены основные положения теории монтажа на фоне „очищенных“ в предыдущей главе понятий, создающих интеллектуальный пейзаж эстетических и социо-культурных идей XX века. Теоретическую мысль Эйзенштейна понимаем как тщательно подобранный исследовательский инструмент, дающий возможность попытки „декодирования“ поэмы В. Ерофеева и фильма К. Тарантино. Монтаж рассматривается как бы изнутри, как *pars pro toto* специфической логики мышления, интуитивно предчувствуемый предшественник постмодернистского коллажного мышления, мировоззрение обусловленное энергией постоянного разбиения и слияния. Считаем избыточным представлять хронологическую эволюцию монтажных форм, обзор которых возможен благодаря широко доступным словарям и киноведческим работам. Преимущество предлагаемого метода анализа проблемы заключается в сознательно осуществленной и обоснованной целью дискуссии селективности позиций, центральным вопросом среди которых является психология перцепции, управляющая процессом восприятия произведения искусства, а также его организация и „роль“ предназначенная для зрителя. В центре философии монтажа Сергея Эйзенштейна, неоднократно называемой теорией экстаза, ставим феномен *неравнодушной природы*, „выходения произведения из себя“ под влиянием „разрывающей“ его „энергии“ генерируемой читателем в процессе восприятия, сопоставление явлений по возрастающей, до наиболее интенсивных, чтобы разрядить неустанно нарастающее напряжение, довести до полного демонтажа „и в конечном итоге“ объединить произведение в новой синтетической конфигурации. Рассуждения, направленные на представление философии монтажа Эйзенштейна как доминирующей на фоне событий в кинематографии, показывают, что созданная выдающимся режиссером художественная система выходит за узкое техническое понимание явления и предвосхитила многие изменения, которые наступили вместе с модернистскими и постмодернистскими тенденциями в культуре.

В третьей главе, *„Москва–Петушки“ Венедикта Ерофеева и „Криминальное чтиво“ Квентина Тарантино: rebus sic stantibus*, проводим критический обзор существующих в литературе исследовательских позиций, сосредоточенных на интерпретации поэмы Венедикта Ерофеева *Москва–Петушки* и фильма Квентина Тарантино *Криминальное чтиво*. Задача этой части монографии заключается в попытке выделить специфические темы ведущие в обсуждениях академических кругов (и не только), в определении поля особенно интенсивно изучаемых проблем и открытии диффузионных сфер в подходе исследователей Востока (польских и российских) и Запада (прежде всего американских), чтобы подготовить почву для интерпретации избранных произведений, осуществляемой в дальнейших главах в ключе монтажного чтения. Глава эта должна дать возможность осознать существование „белых пятен“ среди предложенных прочтений, обосновывающих необходимость проведения исследований, сфокусированных избранным нами методологическим подходом.

В четвертой главе, *Город в монтажной сети культурных ассоциаций*, обсуждается тема города, понимаемого как одна из главных сфер вопросов, проявляющихся в процессе чтения обоих произведений сквозь призму философии монтажа Сергея Эйзенштейна, выстраивающего рамочную композицию этих текстов, дающего, в минуту первой встречи читателя с упомянутыми произведениями, множество потенциальных областей научного интереса. В этой главе наше внимание сосредоточено на анализе открывающих и замыкающих сцен поэмы Ерофеева, которые резонируя друг с другом по принципу контрапункта, создают кольцевую структуру текста. Монтажное чтение обоих текстов выявляет также сходство используемых авторами художественных средств, таких как, склонность к внезапным резким сокращениям или манипуляции типом используемого плана кадров, вызывающими ассоциации с танцевальной фигурой *chassé – croisé*. Стоит обратить внимание также на символику упомянутых в произведениях городов: Петушки по отношению к Москве, а также на образ Лос-Анджелес – какого-либо пространства, сигнализирующего чуждость американского пейзажа. Свое место в этой части работы занимают также рассуждения, касающиеся тарантинизации кинематографа, поэтики ониризма, характерных для Тарантино *signature shots* и наблюдаемых аналогий между используемыми в фильме *Криминальное чтиво* монтажными решениями и поэтикой комикса (напр. прием редунданции).

Целью пятой главы, *Om „theatrum anatomicum“ к „theatrum comparatioum“*. В *поисках тела в конце XX века*, является возвышение образа тела, которое осуществляется благодаря открытию и „отображению на карте“ смыслового содержания, ориентированного на телесно-чувственную сферичность человеческого бытия. Прочтение поэмы *Москва-Петушки* ведет к выводу, что в тексте Ерофеева имеет место особое сопряжение между телесным (внутренним) и внешней действительностью. Освещение мотива алкоголизма приводит к тому, что физиология представляет собой область хорошо известную читателю, линзу, через которую ему предлагается взглянуть на внешний мир. Ерофеев, думается, руководствуется в своем подходе антропоморфным кодом, выходя из „малого мира“ (физиологических аспектов человеческой жизни) моделирует представления о „сверхфизиологической“ культуре (т. е. о пространстве, окружающем человека). Приемом для такого моделирования является, между прочим, используемая в поэме цветовая гамма, в которой преобладают три основных цвета: белый, красный и черный. Белый и черный цвета в фильме рассматриваются прежде всего в контексте проблемы рабства, эволюции мужской и женской личности и расизма. В результате, много внимания посвящаем интерпретации сцен в ломбарде, проблеме насилия в кино и порнографизации областей табу. Особого рода доминантой в обоих произведениях является образ фрагментированного тела, приближающегося в его эстетическом измерении к карикатуре.

Центром шестой главы, *Алкоголизм и наркомания как попытка приближения к утраченному Целому*, является углубленный анализ проблемы алкоголизма и наркомании как наиболее существенных лейтмотивов в обоих избранных текстах. Водка в поэме Ерофеева, конечно предстает для главного героя в качестве средства, дающего возможность создания альтернативной действительности. Стоит заметить, что обращения к алкоголю упорядочивают хаос окружающей дей-

твительности, помогают герою определить законы, управляющие миром, могут стать элементом тайных знаний специалиста в сфере *sacrum*, „шамана“, накапливающего опыт, чтобы в конце передать весь свой багаж группе. Мотив наркомании в фильме *Криминальное чтиво*, проявляющийся прежде всего в известной сцене инъекции адреналина, воспринимаем, главным образом, с точки зрения бунта личности против ограничивающего панциря стереотипов, закодированных в западной системе ценностей. В этой части работы обращаемся к культурному восприятию грязи, обращаем внимание на общий характер русской культуры, реализующей себя в непрерывном преобразовании, пропитанный духом теологии православной иконы. Важное место в наших рассуждениях занимает топос дома как поиск сакрального центра и открываемое в повторяемости ритуала направление к утраченному аспекту Целого, изначальной интеграции. Самодеградация героев создает возможность особенной внутренней эмиграции и функционирует по принципу средства, позволяющего предпринимать попытки восстановления и преобразования Хаоса в Космос.

Последняя часть публикации, *Итоги*, представляет семантические и структуральные сходства и различия между поэмой Ерофеева и фильмом Тарантино, которые мы заметили в процессе интерпретации. Обсуждение указанных вопросов в настоящей монографии помогает осознать необходимость обозначения новой формулы бытия перед лицом современных эпохальных задач, определения соответствующей парадигмы для литературы и искусства этого столетия. Думается, что центром, своего рода исходной точкой этих поисков на почве русской культуры должен быть вечный вопрос бытия в пути, тяжелых прорывов и роста в стремлении к Целостности, не измеряемого, однако ценностью достижения поставленной цели. Прекрасным дополнением упомянутой, почти генетической русской закономерности в американской литературе является феномен *границы*, коренная психическая категория, формирующая культурную и национальную идентичность граждан Соединенных Штатов, вырастающая из исторической миссии колонизации Запада, связанной с американским чувством свободы, понимаемым как неограниченные возможности и в духовной и в экономической сферах.

SUMMARY

Sacrum on the Way

Venedikt Erofeev's *Moscow–Petushki* and Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* from the Angle of Montage Reading

The aim of this monograph is the attempt of reading the poem *Moscow–Petushki* by Venedikt Erofeev and the film *Pulp Fiction* by Quentin Tarantino using comparative approach, in which we go beyond the range of factual relationships, historical influences or similarities functioning in the structure of the presented world. The purpose of the discussion is to see both works of art from the angle of the montage theory of Sergei Eisenstein – the outstanding and highly regarded Russian director and film philosopher – which means studying cultural phenomena in their mutual intertextual relationships.

Chapter One of the monograph, *The Attempt of Mapping the Phenomenon of Postmodernism*, introduces a metaphorically understood mapping of the phenomenon of postmodernism, the aim of which is to present carefully selected philosophical concepts and aesthetic ideas of the end of the 20th century, showing, on the one hand, multi-level network-like nature of different permeating contexts which cannot be perceived as equivalent and, on the other hand, building up the background for the reading of Erofeev's and Tarantino's texts of culture. The mentioned works of art, which come from different cultural contexts, can find their potential common features in the view of postmodernists' thinking. Applying the methodology defined in this way – which is motivated by the energy of both texts – we deliberately resign from detailed description of the specifics of the development of Russian postmodernism and its comparison to the tendencies occurring in the West, as well as from the chronological presentation of main concepts, authors, events and initiatives, which influenced the character of this intellectual unrest. This approach finds its justification in the abundance of easily accessible sources presenting postmodernism from the perspective of facts and names. Instead, the chapter is aimed at the creation of the specific "map" of crucial ideas showing the montage-like nature of the trend, which would be treated as the background and point of reference or sometimes polemics in the process of interpretation that follows in the book.

Chapter Two, *Transgressions in Space of Montage Thinking (phenomenon of "indifferent nature" of Sergei Eisenstein)*, presents basic assumptions of Eisenstein's montage theory in the view of concepts, which were "extracted" in the previous chapter, creating intellectual landscape of aesthetic, social and cultural ideas of the end of the 20th century. The

theoretical thought of Eisenstein is treated here as the carefully chosen tool enabling the attempt of decoding the poem of V. Erofeev and the film of Q. Tarantino. The phenomenon of montage is discussed here as though from the inside, as *pars pro toto* of the specific logics of thinking, intuitively anticipated antecedence of postmodern collage thinking, the world view conditioned by the energy of continuous breaking and merging. Again, we consider as redundant the chronological presentation of evolution of montage forms since dictionaries and publications on film studies, which are widely available, offer the broad spectrum of opportunities of reconnaissance in this field. The advantage of the proposed method of looking at the problem of montage is the consciously done and justified by the aim of the discussion selectivity of the presented points of view, among which the main attention is given to the psychology of perception stimulating the process of reception of the work of art, its organization and the role designated to the recipient. As the core of Sergei Eisenstein's philosophy of montage, which is often called the theory of ecstasy, we perceive the phenomenon of *indifferent nature*, the ability of the work of art's "extending itself" under the influence of its "blasting out" energy generated in the process of its perception by the recipient. The montage philosophy of Eisenstein is presented in the chapter as the dominant feature on the background of other artistic events taking place in cinematography, in our discussion we try to emphasize the fact that the appreciated Russian thinker was able to go beyond narrow, technical understanding of montage and predicted many changes in the area of film art which were only to appear with the arrival of modernism and postmodernism in culture.

Chapter Three, *Venedict Erofeev's "Moscow-Petushki" and Quentin Tarantino's "Pulp Fiction": rebus sic stantibus*, gives the critical overview of existing research papers focusing on the interpretation of the selected texts of Erofeev and Tarantino. The purpose of the studies carried out in this part of the monograph is to single out dominant topic fields in the contemporary discourse (not limited to the academic field) associated with both works of art, to draw up problem spheres of particularly explored areas and to find diffusion zones noticeable in the approach of Eastern (Polish and Russian) and Western (mostly American) literary scientists. The chapter should serve as the background for the interpretation following in further parts of the book as well as the signal making the reader aware of "missing pieces" in the area of existing interpretative propositions. It should justify the need for further studies shaped by our methodological approach to the subject.

Chapter Four, *City in the Montage Network of Cultural Associations*, focuses on the issue of the city perceived as one of the main problematic spheres coming to life in the process of reading both works of art from the perspective of Sergei Eisenstein's philosophy of montage. This thematic motif builds up the framework composition of the two texts and offers a magnitude of potential research interests right at the moment of recipient's first contact with them. In the chapter we try to concentrate on the analysis of initial and final scenes of Erofeev's poem, which can be perceived as counterpoints creating the cyclic structure of the Russian work. The montage reading of both texts helps to notice also the analogies between stylistic devices used by both authors, e.g. their tendency to use violent and rapid cuts or visual manipulation of framing types which rises mental associations with the dancing figure of *chassé - croisé*. It is worth paying attention to the hidden symbolism of the cities defined by the names appearing in the poem and film, i.e.

Moscow (in relation to Petersburg), Petushki (being the surface opposition of Moscow) as well as Los Angeles, the image of which in Tarantino's film signals the strangeness of the American landscape. The studies in this part of the book are also devoted to the phenomenon of tarantinization of the contemporary cinema, poetics of oneiric revealed in Erofeev's text, characteristic *signature shots* of Quentin Tarantino and the observed parallels between montage solutions in *Pulp Fiction* and the iconic language of comic strips (e.g. the device of redundancy applied in both forms of art).

The purpose of Chapter Five, *From „Theatrum Anatomicum“ to „Theatrum Comparativum“*. In *Search of the Concept of Body at the End of the 20th Century*, is the creation of the picture of the body due to discovering and mapping in both works of art the content oriented to the physical and sensual spheres of human existence. The reading of *Moscow-Petushki* leads to the conclusion that in this poem we deal with a specific type of link between the corporeal reality (inner) and the outside world. The irradiation of the alcoholic motif is the reason for the fact that physiology constitutes the sphere which is well known to the reader, the focus through which one is given the insight into the outside world. Erofeev seems to make use of the anthropomorphic code in his text, he models the space surrounding the human being using the references to physiological aspects of human life (he goes from micro-cosmos to macro-cosmos). The tool for such kind of modeling is the color scheme utilized in the poem, which is dominated by three primal colors: white, red and black. The symbolic nature of black and white in *Pulp Fiction* is considered, first of all, from the point of view of the problem of racism, slavery and changing male and female identities. Consequently, we pay much attention to the interpretation of the Tarantinian episode in the pawn shop, the issue of violence in the cinema as well as the phenomenon of the contemporary pornographization of the former taboo spheres. The dominant feature of the visualization of the body in both texts seems to be the fragmentary nature of its images resembling in their aesthetic dimension a caricature.

The core problem of Chapter Six, *Alcoholism and Drug Addiction as the Attempt of Reaching the Lost Whole*, is the penetration of the problem of alcoholism and drug addiction which are perceived as the most meaningful leitmotifs in both texts selected for interpretation. Vodka in Erofeev's poem plays the role of the medium enabling the protagonist to create alternative reality. It is worth mentioning that references to alcohol function as the means to organize the chaos of the reality, help the hero to define the rules governing the world, they can also be interpreted as the element of the sacred knowledge of a shaman, who gains experience in order to pass it to his group. The motif of drug addiction in *Pulp Fiction* revealing itself, first of all, in the famous scene of the adrenaline shot can be perceived mainly as the protest of the individual who does not accept the shell of the stereotypes encoded in the Western system of values. In this part of the monograph we refer also to the cultural perception of dirt and waste turning attention to the community character of the Russian culture which realizes itself in the continuous transition, deeply rooted in the spirit of the theology of the Russian orthodox icon. The important issue of the discussion is also the literary topos of home understood as the need to search for the sacred center, which can be noticed in the text in the repetition of rituals interpreted here as the longing for the lost primal integrity, for the Whole. Self-degradation of the heroes of both texts creates for them the opportunity of inner

emigration, functions as the medium of recreation of the world, changes Chaos into Cosmos.

The last part of the book, *Recapitulation*, presents semantic and structural similarities and differences between Erofeev's poem and Tarantino's film, which were noticed in the process of interpretation. The studies conducted in the monograph make it visible that we need to define a new formula of being in the face of new epochal challenges, we need to search a definition of a new paradigm for the literature and art of the current century. It seems that the core value, so-called zero point of the paradigm search on the Russian ground should constitute the eternal problem of being *trans*, struggling with difficulties, which is not measured by the value of reaching the destination but rather by the continuous being on the road, fighting, suffering and surviving. The perfect equivalent of this almost genetic Russian feature in American literature could constitute the phenomenon of the continuously moving frontier, the native psychic category shaping cultural and national identity of the US citizens. The value which originates from the historical mission of colonizing the West and should be associated with the American understanding of freedom perceived as unlimited opportunities both in spiritual and economic spheres.

Indeks osobowy¹

- Abakanowicz Magdalena 26
 Adorno Theodor 33, 47
 Agamben Giorgio 35, 157
 Alter Robert 17
 Antonioni Michelangelo 15
 Arendt Hannah 34
 Arhneim Rudolf 51-52, 150
 Arystofanes 186
- Bachelard Gaston 206
 Bachtin Michaił 11-13, 28, 67, 75, 94, 158, 176, 178
 Baczinin Władysław 73, 74
 Balázs Béla 50
 Baran Bogdan 13-15, 27, 114, 165
 Baronciani Rossano 130
 Barth John 17, 63
 Barthes Roland 10, 12, 18, 34, 65, 68-69, 160
 Baudelaire Charles 21-22, 27
 Baudrillard Jean 12, 20, 24, 32, 44, 63-64, 70, 85, 93-94, 11-112, 114, 140, 150
 Bauman Zygmunt 18-23, 26, 31, 33
 Bazin André 55
 Benedyktynowicz Danuta 191-193
 Benedyktynowicz Zbigniew 191-193
 Benjamin Walter 21-23, 27, 33, 45-46, 52, 63, 65, 85
- Bergson Henri 49
 Bhabha Homi 12
 Biedrzycki Krzysztof 80
 Biegluk Wanda 75
 Bielik-Robson Agata 31, 174, 202, 204
 Bielyj Andriej 20
 Bierdiajew Nikołaj 120, 125, 190, 195
 Bilczewski Tomasz 129
 Bitow Andriej 20
 Błok Aleksandr 20, 75
 Bogdanowa Olga 74, 78
 Bogomołow Nikołaj 75
 Bohun Michał 126
 Borges Jorge Luis 17
 Bosch Hieronim 114
 Brązkiewicz Bartłomiej 190
 Breźniew Leonid 72
 Brojtman Samson 75
 Bromwich David 96
 Buczyńska-Garewicz Hanna 121, 124-125, 136, 206
 Bunin Iwan 96
 Bürger Peter 33, 47
 Burroughs William 164-165
 Burzyńska Anna 12, 18
- Camus Albert 189
 Caniff Milton 103

¹ Indeks nie zawiera nazwiska Wieniedikta Jerofiejewa i Quentina Tarantino, ponieważ książka w całości dotyczy zagadnień z nimi związanych.

Carroll David 19, 64
Castaneda Carlos 162
Chałacińska Halina 20, 194, 205
Chaplin Charlie 15
Chodasiewicz Władysław 74
Chrzęszcz Matylda 164
Cirlot Juan Eduardo 136, 161
Connor Steven 61–62
Cooper Fenimore 93
Corbusier Le 130
Cymborska-Leboda Maria 195
Czechow Anton 95, 131, 156, 188, 206

Danek Danuta 184
Danilewski Nikolaï 42
Danilenko Walerij 39
Dante Alighieri 75
da Vinci Leonardo 79
Davis Todd 81
de Beauvoir Simone 96
Debord Guy 130
de Gaulle Charles 101
de Jonge Alex 202
de Kooning Willem 18
de Lazari Andrzej 126, 164, 205
de Maria Walter 18
de Niro Robert 153
de Palma Brian 149
de Saussure Ferdinand 12
Deleuze Gilles 13, 18–20, 35, 56, 86, 192
Derrida Jacques 12, 18
Disney Walt 101
Dobroczyński Bartłomiej 80
Dołgin Aleksandr 7
Dostojewski Fiodor 43, 85, 94, 126, 189
Douglas Mary 170
Dowłatow Siergiej 166, 191
Drawicz Andrzej 76, 190
Duchamp Marcel 32
Dudek Andrzej 73, 75, 86
Dudzik Wojciech 77
Duniec Krystyna 32
Durden Smith Jo 162
Dziamski Grzegorz 33–34

Eastwood Clint 113
Eco Umberto 18, 32–33, 51, 72, 192
Eichenbaum Borys 57
Einstein Albert 17
Eisenman Peter 47
Eisenstein Siergiej 8, 31, 40–71, 79, 93–
95, 97, 100, 102, 113, 116, 117, 120,
125, 127, 131, 133, 152, 166, 174, 190,
195, 197–198
Eisner Will 102, 104, 115
Eliade Mircea 170, 182, 192, 202
Engels Fryderyk 169
Epsztejn Michaił 20, 36–37, 39, 71, 74,
158, 171, 188
Euklides 17
Eurypides 162

Fabe Marilyn 60
Falkiewicz Andrzej 183
Faryno Jerzy 178
Featherstone Mike 27
Feiffer Jules 177
Fellini Federico 15
Fernandez Alfonso 72
Fiedler Leslie 14
Fiodorow Nikolaï 44
Florowski Gieorgij 205
Fokkema Douwe 9, 18–19
Fonda Henry 113
Ford Henry 150
Foucault Michel 22, 24, 118
Frank Siemion 195
Fredericksen Don 20, 186
Freud Sigmund 50, 130
Freudenberg Olga 139, 185–187
Friedberg Anne 23–25, 45, 47
Frydryczak Beata 33, 46

Gadamer Hans-Georg 11
Gately Iain 161–162
Gehlen Arnold 114–115
Geisser-Schnittmann Swietłana 74–75,
77
Genette Gérard 12, 15
Gienis Aleksandr 191

Gilbert Sandra 12
 Ginsberg Allen 164
 Girard René 29
 Głowiński Michał 100
 Gnisci Armando 10
 Godard Jean-Luc 91
 Godzic Wiesław 175
 Goethe Johann Wolfgang 206
 Gogol Nikołaj 75, 85, 95, 152, 166, 206
 Golden Leon 33
 Gombrowicz Witold 76
 Gorer Geoffrey 144
 Goriczewa Tatiana 37
 Gorki Maksym 95–98, 139
 Gormley Paul 82
 Górny Grzegorz 72
 Graff Gerald 17
 Graves Michael 47
 Griffith David Wark 53
 Grigorjewa Tatiana 206
 Grojs Borys 36
 Guattari Félix 13, 18–19, 35, 192
 Gubar Susan 12
 Gwóźdź Andrzej 52

Hassan Ihab 16–17, 61
 Hebel Jarosław 78
 Hegel Georg Wilhelm 60
 Heidegger Martin 18, 124, 141, 160, 191–193, 206
 Heine Heinrich 135
 Heller Leonid 72
 Heller Michał 26
 Helman Alicja 30, 58, 60, 80–81, 146–147, 149, 168
 Hercen Aleksander 123
 Herriman George 103
 Hesse Hermann 189
 Hitchcock Alfred 47, 84
 Holbein Hans 89
 Homer 162
 Hrabal Bohumil 76
 Hryniewicz-Adamskich Bożena 170
 Hugo-Bader Jacek 42
 Huizinga Johan 22, 175

Huntington Samuel 45
 Husserl Edmund 12

Iljin Władimir 205
 Irzykowski Karol 51
 Iser Wolfgang 12
 Iścik-Fadiejewa Nina 75, 78, 158, 162
 Iwanczenko Aleksandr 20

Jabłokow Andriej 74
 Jacobson Roman 205
 Jameson Fredric 12, 24–25, 83
 Janaszek-Ivaničková Halina 9
 Janion Maria 179
 Januszkiewicz Michał 75, 134, 189
 Jarkowiec Maciej 79
 Jauss Hans Robert 12
 Jegorow Boris Fiodorowicz 152, 164
 Jegorow Jewgienij 75
 Jencks Charles 14–15, 47
 Jerofiejew Wiktor 33
 Jobs Steve 130
 Jung Carl Gustav 185
 Jutkiewicz Siergiej 67

Kafka Franz 75, 189
 Kalinin Ilja 78
 Kant Immanuel 143, 169
 Karsawin Lew 205
 Kazancewa Irina 74, 180
 Kerouac Jack 164
 Kesey Ken 134, 196
 Kępiński Andrzej 163
 Kieślowski Krzysztof 59
 Kinder Marsha 144
 Klejsa Konrad 98
 Klien Yves 18
 Kołakowski Leszek 28, 30, 67–68
 Komaromi Ann 74–75, 78, 158, 171
 Kompaniejec Walerij 8, 77–78, 90, 118
 Kopaliński Władysław 121
 Korniew Siergiej 14, 36
 Kot Wiesław 84
 Kotkiewicz Aurelia 156
 Kouwenhoven John 150

- Kowalczyk-Twarowski Krzysztof 203
 Kozickaja Jekatierina 74, 119
 Kracauer Siegfried 55
 Krakowiak Józef 194
 Krauss Rosalind 41
 Kristeva Julia 12, 88–89
 Kroes Robert 32
 Królikiewicz Grzegorz 16–17
 Kubicki Roman 10
 Kuleszow Lew 50, 56
 Kundera Milan 189
 Kuprin Aleksander 95
 Kuricyń Waczesław 37
 Kurosawa Akira 59
 Kurpiewski Lech 80
 Kuzniecowa Siergiej 8, 36
 Kwiatkowski Krzysztof 82
- Lacan Jacques 12
 Legeżyńska Anna 76, 88, 122, 158
 Legutko Ryszard 80
 Lejderman Natan 21, 38
 Leone Sergio 113
 Lermontow Michaił 135
 Leśmian Bolesław 52–53
 Lewicki Arkadiusz 25, 28, 80
 Lewicki Bolesław 49
 Lévi-Strauss Claude 25
 Lichina Natalia 39
 Lindsay Vachel 50
 Lipman Amanda 106
 Lipowiecki Mark 8, 12–13, 20–21, 36, 38–39, 76, 171
 Lipska Ewa 204
 Liszt Franz 96
 Lowen Aleksander 126, 188
 Lowry Malcolm 168
 Lubelski Tadeusz 80–81
 Lucas George 106
 Lynch David 59
 Lyotard Jean-François 15, 19, 20, 28, 98
- Łosiew Aleksiej 195
 Łoski Nikołaj 42
 Łotman Jurij 12, 19, 42, 54, 77, 115, 195, 204
- Magritte René 135
 Maholy-Nagy Laszlo 52
 Malej Izabella 190
 Mamet David 84
 Mandelsztam Osip 75
 Mann Thomas 189
 Markowski Michał Paweł 11, 12, 18, 65, 89
 Marks Karol 45, 169
 Martin Paul 177
 Massaka Iwona 205
 May Renato 52
 McLuhan Marshall 64
 McNair Brian 113
 Melosik Zbyszko 31–32, 138–139, 146
 Melville Jean-Pierre 147
 Metz Christian 55
 Meyerhold Wsiewołod 61
 Michajłowicz Władimir 82
 Miczka Tadeusz 48–51, 57, 143–144
 Miedinskij Władimir 164
 Mielezko Tatiana 78
 Miłosz Czesław 31
 Mironiuk Leontij 20, 77–78, 159, 206
 Monaco James 48
 Mongin Olivier 34
 Moore Charles 16
 Morawski Stefan 14–15, 18, 25
 Morin Edgar 30, 55, 171
 Mrożek Sławomir 76
 Mukařovsky Jan 58
 Munch Edvard 25
 Muniak Radosław Filip 143, 151–152
 Murawjow Władimir 171
 Musorgski Modest 95
 Münsterberg Hugon 50–51
- Nabokov Władimir 20
 Nefagina Galina 75, 77, 119
 Nietzsche Friedrich 30, 42, 62, 81, 206
 Nikadem-Malinowska Ewa 73, 88, 168
 Nikołajewa Swietłana 163
 Nycz Ryszard 11–12
 O'Neill Eugene 84

Ortega y Gasset José 26
 Ostaszewski Jacek 8, 168

P
 Panczenko Aleksander 29, 180–181
 Paperno Irina 155
 Pasolini Pier Paolo 58
 Pawłowa Nina 75
 Pfister Manfred 11
 Pielewin Wiktor 20
 Pieriepiełkin Michaił 77, 87, 128
 Pilch Jerzy 168
 Piwowar Andrzej 132
 Platon 186
 Płazewski Jerzy 49–50, 60, 82
 Pochliobkin Wiliam 164
 Podoroga Walerij 7
 Pogrebnaja Jana 41
 Polan Dana 83, 100, 147
 Popcorn Faith 23
 Prigogine Ilya 20, 206
 Prochorow Georgij 74
 Prochorowa Tatiana 39
 Prokopiuk Jerzy 130
 Pryżow Iwan 164
 Przybylski Ryszard 26–27
 Pudowkin Wsiewołod 56–57, 116–117
 Puszkin Aleksander 75, 96, 139, 166
 Pynchon Thomas 35
 Pyzik Teresa 203

Q
 Quispel Gilles 142

R
 Rabelais Franciszek 75, 133, 154, 157, 176, 178, 182, 199
 Radziwinowicz Waclaw 42
 Rarot Halina 127
 Rauschenberg Robert 18
 Ready Oliver 73, 75, 168, 196
 Rejngold Siergiej 39
 Resnais Alain 34
 Rewers Ewa 35, 129
 Ricoeur Paul 11
 Riffaterre Michael 12
 Riggio Milla Cozart 77
 Rimski-Korsakow Nikołaj 95

R
 Romanow Siergiej 164
 Romm Michaił 48
 Rorty Richard 28
 Rutkowska Małgorzata 203

S
 Sadowska Monika 24, 81–82, 93
 Sadowski Piotr 123, 170, 194
 Said Edward 12
 Sartre Jean-Paul 96
 Sauerland Karol 46
 Sawicki Adam 190
 Schelling Friedrich Wilhelm 30, 173
 Schiller Friedrich 206
 Schlegel Friedrich 30
 Schopenhauer Arthur 206
 Sennett Richard 22
 Shiel Mark 85, 129
 Showalter Elaine 12
 Shusterman Richard 154
 Sieradzan Jacek 29, 170, 184
 Simmel Georg 27
 Simmons Cynthia 73, 76, 168
 Skoropanowa Irina 8, 30, 36, 74, 78
 Skotnicka Anna 13, 20–21, 37, 76, 194
 Skubaczewska-Pniewska Anna 11, 28
 Skwara Marta 190
 Sławek Tadeusz 35, 89, 173, 189
 Smirnow Andriej 144
 Soja Edward 119, 129
 Sokurow Aleksander 144
 Sołowiow Władimir 42, 126
 Somers Margaret 35
 Sommerfeld Beate 10
 Sontag Susan 164, 170
 Sorokin Władimir 20, 166
 Spengler Oswald 125–126, 205
 Spielberg Steven 106
 Stanisławski Konstanty 61
 Stasiuk Andrzej 90
 Stieblowskaja Sonia 74
 Steiner George 26
 Stengers Isabelle 206
 Sterrett Cliff 103
 Steward James 113
 Stiepanjan Karen 21, 38, 202–204

Stiszowa Jelena 144
Supa Wanda 73, 75, 78
Surdykowski Jerzy 188–189
Syska Rafał 82–83, 143, 145
Szahaj Andrzej 28, 67
Szarow Władimir 20
Szczęsna Ewa 9
Szczukin Wasilij 127
Szkłowski Wiktor 58, 61–62
Sznajderman Monika 170
Szyłak Jerzy 102, 107–108, 175

Śliwowski René 72

Takała Irina 163–164
Tarkowski Andriej 53–54, 59, 69, 103
Tarnogórska Monika 100
Taylor Charles 202
Timoszenko Siemion 57
Todorov Tzvetan 10
Toporow Władimir 90, 119, 126, 131, 133, 158
Tropina Inessa 33, 82, 145
Trubieckoj Nikołaj 205
Tumanov Władimir 77, 155
Twain Mark 150
Tynianow Jurij 58
Tyryszkina Elena 27, 39

Uglik Jacek 77
Uspienski Borys 29, 48

van Baak Joost 8, 77, 195
van Gogh Vincent 25
Venturi Robert 15–16, 47
von Kleist Heinrich 151

Wajda Andrzej 15
Waligórska-Olejniczak Beata 59, 77, 86, 90, 106, 124, 134, 188
Warhol Andy 25
Weber Max 15
Welles Orson 47, 55
Welsch Wolfgang 13, 15–16
Wenders Wim 34
Whalen Tom 81, 84
Whiteman Paul 41
Whitman Walt 150
Wiącek Elżbieta 80
Wielg Tomasz 77, 87, 119
Wiertow Dżiga 47, 57
Wigley Mark 130
Wilde Oscar 162
Wilkoszewska Krystyna 159
Witkiewicz Stanisław Ignacy 76, 162, 194
Wittgenstein Ludwig 19, 154
Wjunow Jurij 164
Wodziński Cezary 31, 43–44, 61–62, 180–181
Wojciechowski Piotr 18
Wojnowicz Władimir 75
Woo John 85
Woolf Virginia 35
Wysłouch Seweryna 26

Zamiatin Eugeniusz 17
Zarębski Konrad 80
Zeidler-Janiszewska Anna 10
Zelenka Miloš 9–10, 27
Ziębiński Robert 79
Zonn Lidia 59
Zoszczenko Michaił 156

Żyłko Bogusław 42, 124