

Teksty Drugie 1996, 1 , s. 139-148



# Być może Bachtin?

Alek Fryszman

# Przechadzki

## Być może Bachtin?

Niedaleko od Kopenhagi rozpościera się Puszcza Sępów, ulubione miejsce przechadzek Sorena Kierkegaarda. W puszczy tej jest niewielka polana, zwana skrzyżowaniem ośmiu dróg. Widać stąd osiem koncentrycznie rozchodzących się alei. Jeśli ogarnie nas niepewność co do wyboru właściwej drogi, to nie powinniśmy się jej poddawać: obojętne jest, którą aleją i w którym kierunku pójdziemy. Żadna nie wyprowadzi nas z lasu. Nic też dziwnego, że to miejsce stało się celem wielokrotnych eskapad Kierkegaarda: jest ono niejako mapą jego „estetycznej”, pseudonimowej twórczości. Pisanie pod pseudonimem może mieć różne motywy. Jeśli podpiszę książkę nazwiskiem Kowalski, motywem moim może być zarówno strach przed prześladowaniem (politycznym, prawnym, religijnym?), wstyd za własny utwór, bądź też pragnienie sprawienia (nie)miłej niespodzianki mojemu przyjacielowi Kowalskiemu. Jeżeli wydam ją pod nazwiskiem księcia Lwa Myszkina lub Bubera Feuerbacha, to wszyscy zrozumieją, że to żart. Podpisując się Stella Kowalska, Rudolfo von Lauchausen, albo Abdullah Habadd, narażam się na podejrzenie, że nie jestem całkiem zadowolony ze swej biografii i tożsamości (seksualnej, narodowej?), i bardzo pragnę zostać kimś innym. Czasami motywy te przeplatają się tak, że trudno je od siebie oddzielić. Gdy Soren Kierkegaard wydawał książki podpisane Mikołaj Nota Bene, lub Anty-Climacus, nikt nie oczekiwał na serio, że wśród mieszkańców Kopenhagi znajdzie się pisarz o takim właśnie nazwisku. Mniej zrozumiałe stawały się intencje Duńczyka, gdy sugę-

rował uparcie, że „Søren Kierkegaard” to również jeden z wielu jego pseudonimów. Sto lat później, już w innym czasie i innej przestrzeni, doskonale zrozumiał to Michaił Bachtin: można podpisywać się własnym nazwiskiem, a jednak pisać pod pseudonimem. A tymczasem działy się sprawy, których nawet Kierkegaard nie mógł sobie wyobrazić.

O człowieku mówi nam jego historia. Jak twierdzi współczesny niemiecki filozof Herman Lubbe, tożsamość podmiotowości ludzkiej wyrazić można wyłącznie przez opowiadanie historii. Znamy to z praktyki codziennej: *curriculum vitae* w pisemnej czy w ustnej formie zawsze i wszędzie jest warunkiem przyjęcia do pracy. Innymi słowy, tożsamość jest zawsze narratywna, jest ona opowiadaniem, którego głównym bohaterem jestem „ja”. Lecz kto jest autorem?

Najbardziej lakoniczną formą opowiadania o tożsamości jest według Lubbego — paszport: celnicy i policjanci nie mają czasu, by zagłębiać się w szczegóły. Paszport opowiada im, kim byłem, gdzie byłem i skąd przybywam. Ludzie w mundurach są zarazem autorami i czytelnikami paszportów: nasze „ja” pozostaje wyłącznie biernym bohaterem opowiadania paszportu. Fałszywe paszporty źle są widziane przez ludzi w mundurach, ponieważ odbierają im rolę Autora. Literatura i filozofia w rozumieniu Bachtina wymagają podjęcia niepewności i ryzyka związanego z autorstwem własnego paszportu. Bachtin nazywał to „odnalezieniem innego w sobie”. Mówił także o przekształceniu siebie w „siebie — innego”. Nie chodziło mu zatem o rezygnację z własnej tożsamości i wcielenie się w *alter ego*, jak zrobił to pan Goljadkin, kancelista w mundurze z powieści Dostojewskiego *Sobowtór*.

„Podział na autora i bohatera — twierdził Bachtin — istnieje w każdym akcie mowy. Nie zna go tylko płacz i krzyk bólu”. Jest to stwierdzenie antropologiczne, a nie literackie. Nie ma tu zasadniczej różnicy między Dostojewskim i przekupką na rynku — wszyscy jesteśmy autorami. Wypowiadając się pisemnie bądź ustnie nie możemy być w pełni autentyczni, obecni wobec siebie, ponieważ „zawsze już” mówimy jako pisarz, przekupka, policjant, ciotka, więzień, nauczyciel, Kowalski. W logice „zawsze już” wybór samego siebie nie jest dany osobie mówiącej, a tylko taka interesowała Bachtina. Bachtin pozostawia nam jednak zdecydowany i świadomy wybór własnych „autorów” i „bohaterów”. Wolność jednostki polega więc na możliwości odmowy roli, narzuconej nam przez anonimowe siły. Imperatywem etycznym Bachtina jest ryzykowny wybór świadomego

autorstwa w stosunku do samego siebie. Jednakże, podobnie jak autor nie może się obejść bez bohatera, tak „ja” pragnie Innego. Odrzucenie samotności jest jednym z przewodnich motywów Bachtina: „Podobnie jak ciało formuje się w łonie matki, świadomość budzi się, otoczona już świadomością Innego”.

We wczesnych pracach Bachtina nie ma jeszcze pojęcia dialogu, jest natomiast pojęcie „wydarzenia”. Niedawno opublikowane fragmenty, nazwane przez redaktorów *Ku filozofii postępuku* (z roku 1921) są eksperymentem w polu myślenia perypatetycznego. Bachtin nie pyta teoretycznie o ideę, bycie i prawdę, lecz o „myśl — wydarzenie”, w którym aktywnie uczestniczy konkretna jednostka. „Bycie, rozumiane jako wydarzenie, wymyka się kategoriom filozofii teoretycznej, nie daje się poznać przez kategorie wiedzy historycznej i nieosiągalne jest również dla estetycznej intuicji.” Współczesna filozofia, humanistyka i literatura wykreowały, zdaniem Bachtina, „widmo obiektywnej kultury”, która nie tylko zdradziła jednostkę, lecz stała się jej wrogiem. Widmo to prowadzi „bezwstydną grę pustej obiektywności, mającą w pogardzie moją własną, małą i rozdartą rzeczywistość”. Współczesny kryzys jest kryzysem postępuku. Lecz cóż, albo któż, to jest — „postępek”? Jest nim, zdaniem Bachtina każde słowo, uczucie, myśl, każdy twórczy akt „świadomości postępującej”. Źródłem kryzysu tej świadomości jest to, że związek między światem kultury i „światem życia” stał się związkiem jednostronnym. Kultura proponuje nam wzorce, prefabrykaty postępuków, uczuć, postaw, zachowań. Przejmując te wzorce czujemy się pewnie i lekko, stajemy się bowiem bohaterami powieści, już napisanej przez innych. Lekkość ta jest jednak lekkością złej wiary — Bachtin nazywa to organizowaniem sobie „alibi w byciu”. „Pewnie i lekko postępujemy wówczas, gdy wychodzimy nie od siebie, lecz jesteśmy kierowani immanentną koniecznością sensu, zawartego w jednym z obszarów kultury (były nimi dla Bachtina kultura artystyczna, humanistyka i filozofia, A.F.)... Krocę wówczas drogą gładką i jasno oświetloną — wolny od grzechu. Lecz mnie samego na tej drodze nie ma”. Czujemy się zatem pewnie tam, gdzie „nas nie ma”, powiada Bachtin, podczas gdy w naszej małej rzeczywistości panują nieprzejrzyste i chaotyczne siły. Cóż zatem mam zrobić ja, jeśli nie jestem filozofem, jak zapytywał Søren Kierkegaard? Według Bachtina możemy podjąć autorskie ryzyko: zostać autorami własnej fabuły i kreować własne „postępki”. Tylko aktywnie „przepisując”, kreatywnie podejmując od nowa swoje życie, nadajemy mu charakter Bycia–Wydarze-

nia (*Bytija–Sobytija*). Samodzielna transkrypcja opowiadania o tożsamości zakłada przyjęcie autorskiej odpowiedzialności za swojego „bohatera”. Jest więc, jak mówi Bachtin, warunkiem, by egzystencja jednostki nie pozostała „dokumentem bez podpisu, nikogo i do niczego niezobowiązującym”. Czerwona książeczka z sierpem i młotem, którą opiewał Majakowski, była dla Bachtina takim właśnie „niezobowiązującym” dokumentem. W odróżnieniu od Majakowskiego i futurystów (których nie znosił), Bachtin został autorem własnego paszportu, a raczej wielu, bardzo różnych paszportów.

Pierwsze idee Michaiła Bachtina pojawiły się na początku lat dwudziestych, gdy proces dyscyplinizacji społeczeństwa sowieckiego dopiero się zaczynał. Symbolicznymi etapami tego procesu było założenie pierwszych obozów koncentracyjnych w roku 1920 i Akademii Nauk w roku 1927. Jeśli w tej pierwszej instytucji imię własne zamieniane było na goły numer, to druga zamieniała je na tytuł i paszport „akademika”. Strategia Bachtina polegała na uniknięciu zarówno pierwszej, jak i drugiej alternatywy. W „kręgu Bachtina” zbierali się ludzie „bez paszportów”: Wołoszynow, Pumpiański, Kochen, Zubakin, Soleryński, Waginow. Panowała tu, jak twierdzą świadkowie, atmosfera „karnawału” i „ustnej kultury”, a więc *modus* parodii, trawestacji, pseudonimowości i maskarady. Performacje, przebieranie się i wymiany identyczności nieodłącznie akompaniowały uprawianej przez nich wesołej nauki. Nigdy nie dowiemy się, w jakim stopniu byli oni współautorami tekstów Bachtina — ani odwrotnie. Czy byli oni filozofami, antropologami, literaturoznawcami? Nie sposób na to pytanie odpowiedzieć, bo byli wcieleniem eklektyzmu i ich zawodowa tożsamość wymykała się wszelkim definicjom. Bachtin z wykształcenia był filologiem klasycznym (*anticznikom*), pisał o poetyce Dostojewskiego, uważał się jednak za filozofa i w swych wykładach wychodził od Kierkegaarda, Husserla i Kanta. Soleryński zajmował się sztuką japońską, psychoanalizą, sanskrytem, muzyką, teatrem i baletem. Tubiański znany był ze swych studiów filozofii buddyjskiej, lecz zajmował się także Proustem i Bergsonem, a tematy Pumpiańskiego, mistrza w sztuce przebierania się, obejmowały islam, kulturę baroku i Jamesa Joyca.

*Strange bedfellows*, dziwni partnerzy w jednym łóżku, jak mawiają w takich wypadkach Amerykanie. Trudno tu mówić o autorstwie, ponieważ wszyscy byli współautorami, a raczej prawdziwym autorem był „krąg” Bachtina” — pisali oni „dialogicznie”, więc każde słowo było zwiłokrotnionym echem, repliką, odpowiedzią, antycypacją sło-

wa Drugiego. Była to krótko mówiąc, nie tyle „nauka”, „humanistyka” i „filozofia”, co Teatr Wielu Aktorów. Niemało podobnych kręgów istniało w Piotrogradzie-Leningradzie lat dwudziestych, lecz wszystkie zostały zmiecione pierwszą falą masowych aresztowań pod koniec dziesięciolecia. Nie ma więc nic dziwnego w tym, że niektóre ze swych książek (o psychoanalizie Freuda, teorii literackiej formalistów i filozofii języka) Bachtin podpisywał nazwiskami przyjaciół z „kręgu”. Jakie były ich dalsze losy? Niektórzy zostali aresztowani, niektórzy przyjęli „paszporty” różnych akademii wszelakich sztuk i wszelkich nauk. Niezmiernie utalentowany poeta Konstantyn Waginow przystał do grupy „Oberiutow”, ostatniego bastionu rosyjskiej awangardy i napisał powieść *Koźłeca pieśń* (1928), w której parodiował „satyrów” z kręgu Bachtina. Nazywał ich „ostatnimi poganami ery powszechnego chrześcijaństwa”. Nietrudno rozpoznać Bachtina w szalonym filozofie, uparcie powtarzającym, że rzeczywistość nigdy nie jest nam dana. W powieści Waginowa ów „Bachtin” popełnia samobójstwo. „Na wszystkich cmentarzach są tylko oni” — jak tajemniczo powiadał „prawdziwy” Bachtin.

Gdy w 1928 leningradzcy czekici zaarrestowali Michaiła Bachtina, mieli kłopoty ze sformułowaniem na piśmie aktu oskarżenia. Brakowało im narratywnej wyobraźni czekistów lat trzydziestych, kreującej opowiadania o japońskich szpiegach kopiących podziemne kanały. Byłoby to jednak nie tak dalekie od prawdy. Bo Bachtin był właśnie szpiegiem: zamaskowanym obserwatorem, piszącym szyfrem i ryjącym własne podziemne kanały. Oskarżyli go jednak o „burżuazyjny obiektywizm”, co świadczy o patologicznej wprost ślepotcie organów. Byłoby to może i śmieszne (dlaczego nie „burżuazyjny subiektywizm?”), gdyby nie było tragiczne: skazano Bachtina na pięć lat obozu w Sołowkach. Biorąc pod uwagę jego zaawansowaną chorobę i nieuchronną amputację nogi, był to wyrok śmierci. Zmieniony został na dożywotnie zesłanie w Kazachstanie. Świat zapomniał na wiele lat o Bachtinie, który prowadził egzystencję „nagiego człowieka na nagiej ziemi i pod gołym niebem”. Ogołocony został ze wszystkiego: środków do życia, czytelników, nadziei, własnego ciała. Godne zastanowienia jest to, że już po amputacji nogi, walcząc z bólem i, pisze historię śmiechu. Paradoxem jest, pisał w swoim czasie Tzvetan Todorow, że okaleczony inwalida napisał taką pochwałę ciała, jaką jest *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*.

Dlaczego i do kogo pisał, skąd brało się to pragnienie pisania? Pe-

wien był, że książka za jego życia nie zostanie opublikowana. Nie sądził chyba również, że kiedyś w przyszłości znajdzie czytelnika, bo nie dbał o manuskrypty: niektóre na zawsze, bo zaginęły, ponieważ skręcał z nich papierosy. Nie zapominajmy — Bachtin był człowiekiem dialogu, dla którego „nie ma nic bardziej przerażającego niż brak odpowiedzi”. Jeśli, zgodnie z myślą Bachtina, potraktować „ciało” jako zjawisko semiotyczne, a nie tylko psychofizyczne, to ciałem utraconym przez Bachtina był „wielojęzyczny” krąg inteligencji leningradzkiej, a w szerszym kontekście — zamierające w panicznym bezruchu ciało kultury rosyjskiej. Pisanie Bachtina było zatem czymś więcej niż autoterapią, czyli pisaniem, by przeżyć. Było próbą konstrukcji „drugiego ciała”, utkanego z żywych, lecz zapomnianych sensów kultury. W znanej bajce rosyjskiej kowal na miejsce zniszczonych w knajpowej bójce wnętrzości, wykuwa sobie nowe, żelazne. Tak samo Bachtin — cierpliwie wykuwał nowe, nieposkromione, śmiejące się, groteskowe ciało, wymykające się władzy monologicznej kultury i nie dające się określić przez jej wielorakie paszporty.

W wizji Bachtina, zarówno „groteskowe ciało” Rabelais'ego, jak i „epileptyczna” powieść Dostojewskiego, wyłaniają się z antycznego, a przede wszystkim sokratejskiego dialogu. Sokrates Bachtina jest przeciwieństwem filozofa kontemplującego samotnie istotę rzeczy. Jest on filozofem „agory”, rynku, placu, ulicy, wsłuchującym się w krzyki handlarzy i pełen dysonansów, nieharmonijny zgiełk miasta. Filozofem prozaicznym, mędrce ubranym w maskę błazna, głosem epoki śmierci Autora i autorytetu — epoki nagiego człowieka pod gołym niebem. W odróżnieniu od „szlachetnej” dialektyki platońsko-heglowskiej, dialogika sytuuje się wedle Bachtina w sferze *profanum*, jest myśleniem „profanującym”, pogrążonym w gąszczu bycia, a sam Sokrates myślicielem perypatetycznym, albo — jak to Bachtin czasami nazywał — myślicielem spotkania i zdarzenia.

Świadek ostatnich lat Bachtina, Grigorij Gaczew, tak oto go charakteryzuje: „Radykalny anty-platonik i anty-bizantyjczyk, wątpliwie prawosławny Bachtin ponad dostojną prawosławną *soborność* przekładał językowy chaos Wieży Babel”. Dla wielu współczesnych interpretatorów Bachtina w Rosji brzmi to jak wyrok. Wydaje mi się jednak, że Gaczew ma rację i wbrew energicznemu wysiłkom interpretatorów, piszących pod nieboskłonem Trzeciego Rzymu, Bachtina nie daje się wpisać w tradycje rosyjskiej myśli prawosławnej. Nie dlatego, że brak w niej ciekawych i barwnych postaci (najlepszym przy-

kładem jest Paweł Floreński), ale dlatego, że Bachtin jest myślicielem ostentacyjnie nowożytnym.

Sokrates Bachtina, podobnie jak Sokrates Kierkegaarda jest oczywiście autorską konstrukcją: oboje uważali, że Platon, szczególnie w swych późniejszych dialogach, zniekształcał obraz Sokratesa. Według Sorena Kierkegaarda sokratejski dialog jest „kulejącą” formą myślenia. W swej pracy doktorskiej o pojęciu ironii, Kierkegaard najtrafniej chyba określił różnicę pomiędzy dialogiem i dialektyką:

W przypadku dialogu [...] przedmiot refleksji znajduje się zawsze *między* pytającym i odpowiadającym, a więc rozwój myśli posuwa się krokiem kulejącym (*alternò pede*), kulejąc raz na jedną, raz na drugą nogę. Aczkolwiek jest to szczególny przypadek ruchu dialektycznego, brakuje tu momentu syntezy: każda odpowiedź zawiera w sobie nieprzewidywalną możliwość nowego pytania. Trudno tu zatem mówić o dialektycznym rozwoju.

Zrozumiałą jest podziw, jaki Bachtin żywił dla Kierkegaarda. Również Kierkegaard był myślicielem perypatetycznym i filozofem bez paszportu. Słynne były jego codzienne spacerunki po Kopenhadze, gdy przemierzał ulice i place podrygującym krokiem *alternò pede*. Jak wspominają towarzyszący mu wielbiciel, przechadzki te byłyby inspirujące, gdyby nie były torturą. Nie chodził on nigdy prosto, lecz dziwnie kluczył i jakby kulał, zmieniał nagle kierunek, prowokując przy tym mimochodem przechodniów do filozoficznych dysput i niespodziewanie spychając ich z chodnika. Promenady te były swego rodzaju performacją: powtórzeniem i parodią promenad Sokratesa po ateńskich alejach. Bachtin należy także do rodziny filozofów kulejących, w fizycznym i metafizycznym znaczeniu.

Niezapieczętowany list adresowany do przyszłości. Tak oto nazwał teksty Michaiła Bachtina wydawca dwóch tomów *Bachtina pod maską* (Moskwa 1994). Nie jest to oczywiście pierwszy ani też ostatni „list” Bachtina. Starcia bachtinistów prawosławnych i liberalnych, semiotycznych i postmodernistycznych są jedną z atrakcji filozoficznego życia Moskwy. Sprawdziły się prorocze słowa Jurija Łotmana, który nie bez ironii twierdził, że „w niedługim czasie będziemy świadkami narodzin nowej nauki — bachtinologii”. Dlaczego jednak „pod maską”? Dlatego że jeśli adresatem „listów” być może jest przyszłość, to tożsamość nadawcy jest jeszcze trudniejsza do określenia. Pozostawmy bachtinistom ich „przeklęty problem”: kontrowersje wokół autorstwa trzech wspomnianych już książek z lat dwudziestych, wydanych pod nazwiskami należących do „kręgu Bachtina” Miedwiediewa i Wołoszynowa. Ciekawsze jest to, że w pewnym sensie



wszystkie prace Bachtina są pisane pod pseudonimem, pod różnymi maskami. Krytyka tradycyjnej koncepcji autorstwa i autorytetu była przecież jednym z najbardziej radykalnych i istotnych wątków jego myśli. Wydaje mi się, że życie autorskie i strategia literacka Bachtina były swego rodzaju performacją, dramatyczną inscenizacją jego twórczości. W takim ujęciu tradycyjna korelacja „życie i twórczość” zostaje niejako odwrócona, kreując zarazem scenę, na której rozgrywa się dramat autorskiej biografii. Autor jest przecież — zdaniem Bachtina — jakby dramaturgiem, choćby tylko „w tym sensie, że rozdaje on wszystkie słowa głosom obcym”. Dziwny to jednak dramaturg, który sam wkracza na scenę w masce podwajającej twarz twórcy.

Nie należy, ostrzega Bachtin, szukać autora „gdzie indziej: w osobnej od utworu treści”, ani utożsamiać go z „postacią realnego człowieka,” który „żyje w określonym czasie, posiada konkretną biografię i taki a nie inny światopogląd”. Autor historyczny, człowiek z „paszportem,” jest niemy i nic nam powiedzieć nie może. Poza tym, jak dobitnie powiada Bachtin, „badacze literatury do swojego biesiadnego stołu nie zaprasza”. Niestety, dodam od siebie, badacze ci mają w zwyczaju przychodzić bez zaproszenia.

Intrygująca jest ostentacyjna niemalże zagadkowość figury Bachtina. Czy pod maskami Bachtina kryje się jego prawdziwe oblicze? Jeśli tak, to rozdzwaja się ono i migocze jak widmo w oczach komentatorów. Czy był *ostatnim rosyjskim filozofem*, odnowicielem rosyjskiej idei, czy też twórcą nowożytej poetyki transgresji? Samotnym nosicielem *Tajemnicy i Postaćem znikąd*, jak twierdzą niektórzy? Czy też raczej, jak sugerują inni, twórcą *prozaiki*: nowego w rosyjskiej filozofii stylu myślenia, tworzącego kontrtradycję w stosunku do *semiotycznego totalitaryzmu* systemów domkniętych i doskonałych.

„Filozof powinien być nikim” — tak mawiał mimochodem Bachtin do przyjaciół. Zacierał starannie ślady po sobie, lub też pozostawiał ślady fałszywe, mylące, jakby celowo utrudniając pracę przyszłym badaczom. Jeden z rosyjskich bachtinistów tak to komentuje: „Nie wiadomo właściwie, dlaczego Bachtin wymyślał całą swą biografię lat dwudziestych, podając często fakty prawdziwe, lecz z życia innych ludzi, na przykład starszego brata Nikołaja”.

Zagubione lub niedokończone manuskrypty, enigmatyczność tekstów, pseudonimy, mistyfikacje biograficzne i literackie — o czym to wszystko świadczy? Według Paula de Mana akcesoria te kreują atmosferę określonej przestrzeni literackiej: kamerę obskurę, która otacza „myśliciela pod opresją.” Do tej właśnie kategorii Paul de Man zali-

czył Bachtina w swojej na pół życzliwej, na pół wrogiej polemice z koncepcją dialogu (esej *Dialogue and Dialogism*). Pismo „myśliciela pod opresją” jest zatem pełne niedokładności, przemieszczeń pojęć, wewnętrznych sprzeczności, „dziwnych słów”, powtórzeń i powrotów do przerwanych wątków i tropów. Wokół tej twórczości, początkowo niezrozumiałej, stopniowo tworzy się krąg wtajemniczonych adeptów, porozumiewających się ezoterycznym językiem myśliciela. Cyrkują wśród nich listy, notatki z wykładów i seminariów, fragmenty niepublikowanych prac. Trzeba przyznać, że obraz, który maluje Paul de Man przypomina przypadek Bachtina. Jeśli się chce, można też zrozumieć niechęć Paula de Mana do „myśliciela pod opresją,” którzy w „dialogu” znajdują wyzwolenie.

Czy nie narażają się oni na nietzscheańską krytykę resentymetu i mentalności niewolnika? Czy literatura nie jest raczej walką, niż dialogiem? Walką interpretacji, starciem autora i czytelnika, w którym zwycięstwo jednego jest porażką drugiego? Czy „dialog” nie bywa zbyt często zakamuflowaną przemocą, a odmowa dialogu wyzwoleniem? Czy wiara Bachtina w „wewnętrznie przekonywające słowo” nie jest tym samym logocentryzmem, który tak subtelnie dekonstruował Derrida? Dużo takich i podobnych krytycznych pytań można zadać Bachtinowi, (jeżeli wstąpimy z nim w dialog); wydaje mi się jednak, że prace Bachtina mogą na tę krytykę odpowiedzieć. Bliższy prawdy wydaje mi się Paul de Man, gdy proponuje czytać Bachtina nie jako literaturoznawcę, lecz jako filozofa, którego imię można umieścić obok Benjamina czy Levinasa. Impulsem myśli Bachtina jest refleksja nad „innością innego” (*the otherness of the other*). Zaczyna się ona od odkrycia, że „postacie powieści Dostojewskiego nie są głosem autorskiej identyczności (nie: *Madame Bovary, c'est moi*), lecz głosami radykalnej inności. Nie dzieje się tak dlatego, że są one fikcją, podczas gdy autor nią nie jest, ale dlatego, że inność *jest* ich rzeczywistością.”

Uznanie „inności innego” wymaga ode mnie wyjścia z siebie, rezygnacji ze spójnej i ograniczonej sobą podmiotowości. To gest przekraczający i ekscentryczny, jak oddanie własnego paszportu i zdanie się na żywioł sił odśrodkowych. A Bachtin był ekscentrykiem zarówno w potocznym, jak i w głębszym znaczeniu tego słowa. Jego żywiołem były odśrodkowe siły kultury i języka, nigdy nie godzące się na stabilność oficjalnie określonej rzeczywistości. Siły te odrzucają spójny obraz własnego *ja*, tworząc na jego marginesach wachlarz nowych, nie znanych nam możliwości.

niezwykłym talentem: nigdy nie był identyczny ze sobą. Pożegnajmy się z nim zatem na rozdrożu, spoglądając na ginące za horyzontem aleje.

*Alek Fryszman*

## Niema samotność w zwierciadle. Mit i przemiany u Brunona Schulza

Słabi pisarze zacierają ślady przemian, do-  
brzy — właśnie je ujawniają.

Po raz pierwszy zdarzyło mi się czytać Brunona Schulza w ostatniej klasie liceum. W tym samym czasie odkrywałem też muzykę Gustawa Mahlera. Odtąd dzieła tych twórców łączą się osobliwie w mojej świadomości, wzajemnie się przywołując lub odsyłając do siebie. Na przykład, *Sklepy cynamonowe*, mają dla mnie za tło i naturalne dopełnienie *Pierwszą symfonię* Mahlera z 1896 roku. Zwłaszcza jej trzecia część — pamiętna piosenka dziecięca „Ojciec Marcin” przemieniająca się niepostrzeżenie w marsz pogrzebowy — zdaje się oddawać owo charakterystyczne dla Schulza rozpięcie między światem życia — dzieciństwem, a jego zmierzchem i śmiercią; ich ukryte podobieństwo, ich zagadkowy wspólny mianownik — punkt zero egzystencji. Chodzi mi jednak o c a ł e dzieło pisarza z Drohobycza. A jednocześnie o to, że moje skojarzenia z młodości, choć niby zrodzone z przypadku, znajdują głębsze uzasadnienie w materii samych dzieł. Mam na myśli coś, co możnaby nazwać „pogańską aurą”, którą odnajduję w dziełach obu twórców, lecz którą u Schulza odkryłem poprzez Mahlera. Zanim zajmę się kwestią *Metamorfozy*, chciałbym się chwilę zatrzymać nad tym właśnie aspektem sztuki Schulza — aspektem, na który rzadko zwraca się uwagę.

Zacząć trzeba od tego, że o duchu pogańskim wspominał sam Schulz w napisanym po niemiecku, w 1937 roku, *Exposé* o książce Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* — w szkicu mającym utworować drogę wydaniu książki we Włoszech. Pisał tam, między innymi: „Autor czuje się tu bliski odczuciu Antyku; sądzi, że swoją kreację, swoje fantazjowanie i czucie wywiódł z p o g a ń s k i e g o pojmowania życia”. Na twarzach mieszkańców Drohobycza oślepiające słońce sierpnia maluje „barbarzyńską maskę kultu pogańskiego”. Tym znakiem rozpoczyna się wszystko. Przemiany, rozbudzone upałem, dają ujście „niechlujnej, babskiej bujności sierpnia”. I kiedy „nikt nie wiedział,