

Elżbieta Pietraś

Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej

Uniwersytet Gdański

MOSKIEWSKI KONCEPTUALIZM – MIĘDZY AWANGARDA A POSTMODERNIZMEM

Key words: conceptualism, underground, soc art, avant-garde, postmodernism

Próżno szukać jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czym dokładnie jest moskiewski konceptualizm. Podstawowy problem ze zdefiniowaniem tego zjawiska tkwi w określeniu jego zasięgu i ram. W najwęższym znaczeniu „moskiewski konceptualizm” to grupa literacka, w której skład wchodzi tacy pisarze, jak Dmitrij Prigow, Lew Rubinsztejn czy Władimir Sorokin. W szerszym znaczeniu konceptualizmem przyjęto określać cały prąd literacki, szkołę czy ogólną tendencję w kulturze. Przemawia za tego typu interpretacją m.in. szereg argumentów pozaliterackich, jak ideologia, filozofia i poglądy estetyczne, łączące zarówno artystów, jak i ich wielbicieli. Na uwagę zasługuje też aktywny kontakt z odbiorcą, czemu miały służyć organizowane przez moskiewskich konceptualistów wieczorki literackie, domowe wystawy sztuki konceptualnej i akcje *performance*. W latach największej popularności konceptualizmu używano tego terminu wymiennie z określeniem „rosyjski postmodernizm”. Dzisiejsi krytycy są jednak bardziej ostrożni w porównywaniu obu zjawisk. Niewątpliwie konceptualizm zainicjował postmodernizm na gruncie rosyjskim, dokonując dekonstrukcji kanonu sztuki socrealistycznej. Powstał jako odpowiedź na tendencyjną literaturę socrealizmu, do niej ściśle nawiązując i demaskując ją.

W sztuce moskiewskiego konceptualizmu możemy wyróżnić dwa główne nurty. Pierwszy nazywany jest satyrycznym lub inaczej soc-artem. Skoncentrował się on przede wszystkim na dekonstrukcji radzieckiej ideologii, w tym klisz językowych, oraz zajął się krytyką tradycyjnej estetyki i demonstrowaniem totalitarnego charakteru tekstu. Drugi odłam skupił się na badaniach świadomości jednostki oraz świadomości kolektywnej, głównie poprzez *performance* i analizę systemu metafor, wyrażających tęsknotę za indywidualizmem i kolektywnością jednocześnie.

Na narodziny rosyjskiego wariantu konceptualizmu wpływ miało wiele czynników literackich i pozaliterackich. W działaniach artystycznych konceptualiści czerpali inspiracje z osiągnięć poprzedników. Najmocniej nawiązywali do twórczości kolejnych pokoleń awangardy rosyjskiej, zwłaszcza dobrze znanego im osobiście środowiska „lianozowców”: Wsiewołoda Niekrasowa, Gienricha Sapgira, Wagrana Bachczajana,

Stanisława Ljona, Eduarda Limonowa i Jewgienija Kropiwnickiego. W twórczości konceptualistów odnajdziemy również istotne wpływy pisarzy z grupy oberiutów, szczególnie Daniela Charmsa czy Konstantina Waginowa. Obok tradycji rosyjskiej zauważalne są fascynacje wielkimi nowatorami sztuki z Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, których teorie i twórczość w Związku Radzieckim były niemile widziane, w tym wybitnych artystów i teoretyków surrealizmu, a także konceptualizmu i postmodernizmu, jak Joan Miró, Salvador Dali, Joseph Kosuth, czy współcześni badacze Umberto Eco, John Barth, Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida i inni.

Konceptualizm stał się jednym z istotnych ogniw w ewolucji awangardy rosyjskiej – łącznikiem pomiędzy „klasyczną” awangardą początku XX wieku a postmodernistyczną sztuką alternatywną¹.

Za najbardziej znane zjawisko awangardy literackiej XX wieku uważane są futuryzm, surrealizm i dadaizm. Do tej grupy badacz Wadim Rudniew zalicza również OBERIU i sztukę niezależną lat siedemdziesiątych – początku dziewięćdziesiątych, jak właśnie konceptualizm i soc-art². Podobnego zdania jest Tyryszkina, która używa terminu „neoawangarda” na określenie twórczości konceptualistów z lat 1960–1990. Widzi w nim pomost między awangardą a postmodernizmem. Kuricyń, z innych jednak względów, nie zgadza się na traktowanie konceptualizmu i soc-artu jako awangardy. Za prawidłowy uważa w stosunku do nich termin „antyawangarda”, ze względu na związki z propagandą polityczną, która była elementem poetyki awangardy lat dwudziestych. Futuryści rosyjscy próbowali dokonać rewolucji kulturowej i literackiej, a zarazem politycznej – byli apologetami socjalizmu. Później ten sam system w formie już dawno skostniałej i odległej od założonego ideału stanie się obiektem agresywnego ataku awangardy poodwilżowej³.

Połączeni wspólnymi przekonaniem i poglądami artystycznymi, konceptualiści utworzyli w 1970 roku dwa koła. Pierwsze skupiło się wokół malarzy Ilji Kabakowa i Wiktora Piwowarowa, przybierając nazwę Moskiewskie Koło Konceptualne. Drugie utworzyli plastycy Aleksandr Małamid i Witalij Komar, którzy określili swój styl jako soc-art. Śledząc losy konceptualizmu i jego narodziny, nasuwa się analogia do wcześniejszych wielkich projektów awangardowych. Jednym z nich była awangarda rosyjska lat dziesiątych – dwudziestych z futurystami na czele. W tym przypadku również wszystko miało swój początek w sztukach plastycznych, które były katalizatorem powstania utworów literackich. W kulturoznawstwie rosyjskim jako pierwszą awangardę zwykło się określać przede wszystkim twórczość takich artystów jak Kazimir Malewicz, Władimir Tatlin, Michaił Larionow, Natalia Gonczarowa, a w drugiej kolejności zjawiska literackie – grupę futurystów⁴. Początki konceptualizmu w Rosji należą rów-

¹ А. Кобринский, *Авангард после авангарда*, Дружба народов 2004, № 4, <magazines.russ.ru/druzhba/2004/4/kobr11.html>.

² В. П. Руднев, *Словарь культуры XX века*, Москва 1997, s. 12, hasło: Авангард, <http://rudnev-vadim.viv.ru/cont/slowar/3.html>.

³ В. Курицын, *О проблеме „авангардной парадигмы”*, в: *Русский литературный постмодернизм*, <http://www.guelman.ru/slava/postmod/2.html>.

⁴ Taką klasyfikację zapoczątkował N. I. Chardżijew, który wystąpił w 1976 roku z opracowaniem analitycznym *К истории русского авангарда*, i A. W. Krusanow w opracowaniu *Русский авангард*.

niez do sztuk wizualnych, gdyż to prace wybitnych artystów zrodziły pomysł nieznanego dotąd sposobu ekspresji w literaturze. Konceptualizm, uważany za kierunek awangardowy, w kwestii nowatorstwa znacznie różnił się jednak od swoich prekursorów. Jako pierwszy zaczął propagować nową rolę artysty jako użytkownika gotowych i zastanych form, a nie odkrywcy nowych, jak w pierwszej awangardzie, malarz Lew Kropiwnicki. Należy podkreślić, że ów dysonans zaznaczał się głównie na gruncie teoretycznym, konceptualiści odkryli bowiem niepowtarzalne i oryginalne pod wieloma względami rozwiązania formalne.

Pierwszym zwiastunem zainteresowania konceptualizmem literaturą były projekty Ilji Kabakowa, w których kluczową rolę odgrywał komentarz słowny lub obszerna legenda. Stwarzały one wrażenie nieadekwatności obrazu i słowa.

Podobnego chwytu używali zresztą futuryści. Szczególnie absorbował ten temat kubofuturystów i lefowców, czyli Aleksieja Kruczonycha, Nikołaja Burluka, Władimira Majakowskiego, Wielemira Chlebnikowa, Bieniedikta Liwszyca. Łączyli oni ze sobą różne dziedziny sztuki, czego przykładem jest – by się posłużyć terminem dzisiejszym – projekt artystyczny „Садок судей”, wydrukowany na odwrocie tapety z domu mieszczkańskiego. Te idee futurystów po rewolucji programowo kontynuowała grupa LEF, a następnie Nowy LEF. Jednym z jej założeń było wcielenie sztuki w życie i podporządkowanie rewolucji. W celu nasilenia obrazowości i sugestywności łączono tekst z formą plastyczną w jedną spójną całość. Najpełniejszym tego wyrazem były plakaty z hasłami propagandowymi. Oberiuci również przywiązywali dużą wagę do wszystkich gatunków sztuki, czego konsekwencją było pełnoprawne miejsce w grupie czterech sekcji: literackiej, plastycznej, teatralnej i filmowej.

Wspólną cechą szerokiego grona pisarzy awangardowych było wykształcenie plastyczne. Futuryści Władimir Majakowski i Dawid Burluk studiowali razem w szkole malarstwa. Konceptualista Dmitrij Prigow ukończył fakultet rzeźby, Władimir Sorokin pracował jako grafik i ilustrator książek.

Pragnąc skupić się na strategii konceptualistów, zawęziłam pole badawcze do trzech najbardziej wyrazistych pisarzy z tego kręgu, a mianowicie Dmitrija Prigowa, Lwa Rubinsztejna i Władimira Sorokina. To w ich twórczości dokonało się przejście od postawangardy do postmodernizmu.

Głównym chwytem artystycznym konceptualistów stał się „koncept”, od którego wziął nazwę kierunek. Koncept to zaskakujące bądź szokujące rozwiązanie jakiejś sytuacji, burzące dotychczasowe zdanie czytelnika o danym przedmiocie, zagadnieniu, problemie. Koncept doprowadza do nagłej i nieoczekiwanej zmiany tradycyjnego stylu poprzez wprowadzenie elementów grozy, ironii, absurdu. Najczęstszą procedurą, stosowaną przez konceptualistów, było burzenie misternie stworzonego nastroju i konsekwentnie przestrzeganego stylu. Taką właśnie możliwość daje wprowadzenie „obcego elementu”. Częstą praktyką było stosowanie nieadekwatnej do treści formy dzieła. W tej praktyce czytelnik wciągany był w sieć kulturowych i literackich asocjacji, które miały wpływać na jego emocje i dać mu poczucie uczestnictwa w projekcie. Efekt takiej strategii autorskiej był porażający. Utwory konceptualistów wywoływały szok, oburzenie i skandal.

Podobne były też czołowe założenia awangardy. Awangarda opowiadała się za autonomicznym utworem literackim jako subiektywnym dyskursem, a niekiedy nawet swoistym aktem agresji. Czytelnik w tym układzie grał rolę obiektu doświadczalnego. Adekwatną reakcją był szok. Twórczości przyświecała idea wolności absolutnej, rozumianej jako prawo do nieskończonych zmian i swobodnej erupcji energii⁵. Zdaniem Rudniewa, istnieją dwa czynniki świadczące o istocie awangardy – autorytaryzm i agresja. W ten sposób artysta awangardowy realizuje niełatwe zadanie zdobycia zainteresowania odbiorcy⁶.

W tradycyjnej sztuce ma miejsce przeżywanie emocji estetycznych. W sztuce awangardowej uwagę czytelnika zdobywa się wszelkimi możliwymi środkami. Obok wrażeń estetycznych ważne miejsce zajmuje wywoływanie przeżycia pozaestetycznego i awersji. Uniemożliwiają one w obcowaniu odbiorcy z dziełem sztuki doznawanie satysfakcji czy ukojenia. Efekt wywołany u adresata jest odwrotny od oczekiwanego – jest to uczucie niezrozumienia, zdziwienia, rozdrażnienia i sprzeciwu.

W przypadku futurystów wystąpienia publiczne kończyły się awanturami. Wiktor Szkłowski wspomina nawet o wieczorkach poetyckich, w czasie których pisarze musieli ratować się ucieczką. Oberiuci chętnie kontynuowali styl bycia futuryzującej bohemy. Gości wieczorów autorskich zaskakiwano niecodziennym strojem i plakatami z hasłami. Charms zapraszał na występ słuchaczy, stojąc na wąskim gzymsie czwartego piętra kamienicy⁷. Konzeptualiści natomiast niektóre swoje występy porównywali do uprowadzenia samolotu lub ataku pioruna kulistego. Niektórzy słuchacze mdleli, a nawet wymiotowali podczas prezentacji⁸.

Awangarda manifestowała niezgodę na tradycyjne pojmowanie sztuki i żądała rewizji jej kanonów estetycznych i sposobów oddziaływania; pozostawała w opozycji wobec sformalizowania sztuki, na podłożu rozczarowania osiągnięciami naukowo-technicznymi, które nie przyczyniły się do zmiany świadomości społeczeństwa. Mówiła o kryzysie kultury europejskiej, który pogłębiały różnice społeczne i alienacja kultury burżuazyjnej, opowiadała się za zmianą stosunków społecznych i żarliwie popierała ruchy rewolucyjne. Odmienne stanowisko zajmowali oberiuci, którzy w swojej poezji poddali krytyce język totalitarny, mający już postać wszechwładnej nowomowy⁹.

Konceptualiści również polemizują z mistrzami literatury rosyjskiej, ale obierają zgoła inną strategię. Władimir Sorokin buduje swoje utwory na zgłiszczach dziedzictwa socrealistycznego i tradycji wielkiej literatury rosyjskiej XIX wieku, ale nie stroni od nawiązań do literatury nowszej. Podążając za filozofami i pisarzami postmoderni-

⁵ E. В. Тырышкина, *Декаданс – авангард – постмодернизм: трансформация эстетического дискурса*, <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_transformation.htm>.

⁶ В. П. Руднев, *op. cit.*, s. 12.

⁷ А. Drawicz, *Tragiczna zabawa OBERIU, czyli inna Rosja poetycka*, Kraków 1991, s. 6–7.

⁸ В. Ерофеев, Д. Пригов, В. Сорокин, *ЁИС: Сборник рассказов и стихов*, Москва 2002, s. 10.

⁹ Podobną krytykę odnajdujemy w tym aspekcie także w *Samójcy* N. Erdmana, opowiadaniach M. Zoszczenki, a nawet w nieco innej perspektywie w *Pluskwie i Łażni* W. Majakowskiego.

zmu, wyznaje zasadę umiejętnego budowania dzieła z gotowych wzorców literackich, gdyż jego zdaniem w kulturze wszystko już było i tworzenie kolejnych dzieł nie ma sensu. Z kolei głównym tematem jednego z dramatów Sorokina, sztuki *Dostoevsky-trip*, jest nałogowe przywiązanie do literatury i ślepa wiara w słowo pisane. Celem Sorokina jest wyrażenie przekonania o rozdzielności zasad etyki i estetyki w sztuce. Dramat rozpoczyna chwyt „zawiedzionych oczekiwań”¹⁰. Czytelnik jest przekonany, że główne postacie utworu są narkomanami przeżywającymi głód narkotyczny i czekającymi na dilerka. Jak się jednak później wyjaśnia, narkotykiem jest literatura, którą przemycą się w formie halucynogennej pigułki, w czasach, gdy czytanie jest karane. Każda tabletkę to historia jednego bohatera wybranego utworu. Żeby przeżyć całą książkę, trzeba zebrać odpowiednią ilość spożywających narkotyki osób. Bohaterowie w różnym wieku i o różnym statusie majątkowym nerwowo czekają na „towar”. Ich dialogi niczym nie różnią się od dialogów ćpunów czekających na kolejną „działkę”. Pełno w nich agresji i rozpacz. Toczą się rozmowy o „najmocniejszych” i „najslabszych” pisarzach. Poważnym problemem jest dla bohaterów moment powrotu do rzeczywistości. By zapobiec przykrym skutkom, należy zażyć środek neutralizujący – np. po Nabokowie połowę Bunina i połowę Bielego. Każdy autor działa inaczej. Po Genecie ludzie stają się nerwowi, z Charmsem wszystko idealnie „wchodzi” itd.

Traktowanie literatury jako narkotyku nie jest przypadkowe w odniesieniu do rosyjskiej kultury. Badacze dawno już zauważyli zjawisko tzw. literaturokracji, czyli władzy literatury nad umysłami Rosjan¹¹. Źródła zjawiska można upatrywać w tym, że przez wieki literatura była dla narodu rosyjskiego synonimem kultury i substytutem filozofii i myśli społecznej, a nawet refleksji religijnej. Stąd bierze się specyficzna „sakralizacja” literatury w Rosji i dosłowność w jej odczytywaniu. Przeciw takiemu podejściu zgodnie występowały wszystkie fale awangardy. Na przykład oberiuci często odnosili się do dorobku literackiego „przodków” z charakterystyczną dla siebie ironią, dwuznacznością i kłownadą. „Przymierzali słowne kostiumy dostojnych przodków – pisze Drawicz – z ich wysoką retoryką, opisowym namaszczeniem [...] by wysokość obniżać, porządki zakłócać, uniwersalizm rozmiękać na drobne. Tak dokonywała się gra z tradycją...”¹². Oberiuci sami ustalali zasady, nie dbali o prawdopodobieństwo opisywanego przez siebie świata czy związki przyczynowo-skutkowe. Wciągnęli czytelnika w niezwykłą grę pełną niespodziewanych zwrotów¹³. OBERIU aspirowało do miana nowego oddziału sztuki rewolucyjnej. Propagowało zmianę w podejściu do języka i nowe spojrzenie na świat. Zaowocowało to rozszerzeniem i pogłębieniem sensu przedmiotu, słowa i działania, ale nigdy kosztem jego destrukcji¹⁴. Podczas gdy ich poprzednicy z ugrupowania LEF wykuwali język nowej epoki, OBERIU – potwórzmy to – dostrzegło już i poddało krytyce nowomowę.

¹⁰ Por.: R. Handke, *Odbiorca dzieła jako partner dialogu*, Teksty 1980, 1, s. 37–68.

¹¹ Por.: М. Берг, *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*, Москва 2000.

¹² A. Drawicz, op. cit., s. 4.

¹³ И. Е. Васильев, op. cit., s. 177.

¹⁴ Z. Barański, J. Litwinow, *Rosyjskie manifesty literackie*, część II, Poznań 1976, s. 271.

Echa różnych języków wypowiedzi, czasem wrogich, obecne są w utworach konceptualisty Lwa Rubinsztejna. Stworzył on jeden z wariantów poezji konceptualnej – „poezję na kartkach”. Utwory tego pisarza są fenomenem na skalę światową dzięki swojej niezwyklej formie i kompozycji i nieprzypadkowo zdobyły miano kart-art. Inspiracją prowadzącą do tej formy ekspresji twórczej była wieloletnia praca poety w bibliotece. Zdarzało mu się tworzyć wiersze w pracy i wtedy zapisywał je na tym, co było pod ręką, czyli na bibliotecznych fiszkach. Fiszki z czasem układały się w całe utwory. Później, zupełnie przypadkowo, narodził się Rubinsztejnowski „teatr jednego aktora”, w którym autor czytał i kartkował swój plik fiszek. Przekładanie kartek w dłoni autora miało istotne znaczenie: wpływało na rytm czytanego tekstu, sugerowało interpretację.

Głównym tematem utworów lirycznych Rubinsztejna jest relacja między tekstem i kontekstem. Pisarz wykorzystał do budowania swoich utworów gotowy materiał: sztampy nowomowy radzieckiej, cytaty z dzieł radzieckiego kanonu literackiego, spontaniczne wypowiedzi, zasłyszane gdzieś frazy. Ideałem stało się dla poety odtworzenie otaczającego go „tekstowego świata”, na który składa się wiele języków i ich poziomów. Autor, zgodnie z założeniami Rubinsztejna, ma być niezauważalny. Jego rola powinna się ograniczyć do reżyserii gotowych elementów tekstu. Jednocześnie autor zaznacza swoją obecność, wtrącając autotematyczne komentarze dotyczące samego aktu pisania. Konsekwencją tego jest załamanie się konstrukcji czasowej, która wyraźnie dzieli się na moment czytania (pisania) tekstu, fikcyjnej akcji i przewidziany przez autora, następujący po akcji czytania, czas uwag słuchaczy na temat usłyszanego tekstu. Wszystkie te płaszczyzny spotykają się w jednym tekście i wchodzą ze sobą w rozmaite relacje.

Najczęściej wykorzystywana przez Rubinsztejna metoda kompozycyjna polega na osnuwaniu całego tekstu wokół jednej powszechnie znanej frazy – aforyzmu o skostniałym znaczeniu – która obudowana zostaje szeregiem zdań wykorzystujących jej motyw przewodni. Ta czynność poety demaskuje pustkę i schematyczność wytartej frazy, pokazuje, że jej percepcja w kulturze daleko odeszła od pierwotnego sensu.

Z powodu nietypowej formy graficznej wierszy Rubinsztejna powstają różne warianty ich wydawania: w formie dokładnej kopii kartek z dołączoną płytą z zapisem dźwiękowym tekstu, w wariantcie książkowym, w którym każda strona stanowi, niezależnie od rozmiaru, kopię odpowiedniej kartki bądź zawiera teksty z wielu kart, ujęte w ramki lub przynajmniej ponumerowane.

Inny typ osobowości prezentuje Dmitrij Prigow. Pierwszym jego konceptualnym projektem stały się „ogłoszenia”. Ich myślą przewodnią było wywołanie sytuacji poczucia nieadekwatności treści do formy i kontekstu. Polegało to na wieszaniu na słupach ogłoszeniowych krótkich tekstów poetyckich w formie pouczeń, wezwań lub komentarzy, które skutecznie dezorientowały stykających się z nimi ludzi. Zachowanie poety nie spodobało się jednak władzom radzieckim, które osadziły go w zakładzie psychiatrycznym¹⁵. Incydent z domem dla obłąkanych nie zniechęcił Prigowa i już niedługo pisarz tworzył kolejne konceptualne projekty. W jednym z nich przepisał

¹⁵ Dzięki interwencji znajomych pisarzy, m.in. Belli Achmadulliny, pisarza szybko wypuszczono.

tekst *Eugeniusza Oniegina*, zamieniając wszystkie przymiotniki na słowa „nieziemski” i „szalony”. Do innych ciekawych projektów należała seria puszek: *Puszka z wyrokami*, *Puszka podpisów o całkowite i bezwarunkowe rozbrojenie Ameryki*, *Puszka latopisu naszych zwycięstw*. W swoich projektach Prigow chętnie krytykował zarówno propagandę radziecką, jak i ruchy lewackie na Zachodzie, które domagały się jednostronnego rozbrojenia Zachodu.

Niezwykle oryginalnym projektem były *Trumienki odrzuconych wierszy* z 1985 roku. Były to małe trumienki, w których rzekomo pochowane były martwe wiersze. Czy znajdowały się tam naprawdę – nikt nie wie. Można było jedynie snuć przypuszczenia, jakie mogły być te wiersze (co na zawsze pozostanie tajemnicą). W tym projekcie autor zmanifestował swoją swobodę twórczą i dowiódł, że artysta ma prawo zrobić z dziełem to, co mu się podoba, nawet umyślnie uśmiercić i skryć je przed odbiorcą. Przedmiot sztuki wytworzony przez artystę pozostaje jego własnością, a nie, jak chciał tego socrealizm, własnością ludu.

Późna awangarda nie posiada własnej poetyki, ale nową retorykę. O ile tradycyjna retoryka polegała na wykorzystaniu chwytów artystycznych do celów pozaartystycznych, to nowa retoryka zakłada stworzenie quasi-artystycznych obiektów i quasi-artystycznych sytuacji. Realizuje się to według dwóch modeli: obiekt całkowicie wyzbyty cech artystycznych postawiony zostaje w sytuacji artystycznej lub obiekt artystyczny – w sytuacji pozaestetycznej, jak właśnie wiersze Dmitrija Prigowa zamknięte w papierowych grobach¹⁶.

Autentyczną sławę przyniosła Prigowowi „prawdziwa poezja”. Jednym z jej elementów był wizerunek poety. Prigow konsekwentnie go buduje do dziś w mediach, skrywając się za serią masek i teatralizując swoje zachowanie. Jest zdania, że pisarz w dzisiejszych czasach połowę sukcesu zawdzięcza autopromocji. Idealem według niego jest stworzenie czegoś na wzór znaku towarowego, społecznie rozpoznawalnej marki, etykiety – dlatego rozmyślnie, w duchu postmodernistycznej ironii, tworzy wokół siebie otoczkę genialności, kreuje się na Naczelnego Poetę kraju. Pewnością siebie i konsekwencją udaje mu się przekonać dużą część krytyki, że tak jest w istocie. O Prigowie jako fenomenie kultury świadczy chociażby inicjatywa stworzenia festiwalu „Dni Prigowa”.

Dmitrij Prigow w utworach poetyckich chowa się za maską fikcyjnego pisarza o tym samym imieniu i nazwisku. Dmitrij Aleksandrowicz Prigow jako postać literacka jest zadowolonym z siebie radzieckim obywatelem o zawężonych horyzontach myślowych, który autorytatywnie wypowiada się na każdy temat, od spraw codziennych poczynawszy po politykę, kulturę, filozofię i historię. Jego sposób myślenia i wyrażania się jest odbiciem świadomości „średniej statystycznej” radzieckiego obywatela, a dokładniej – wypadkową wpływów totalitarnego państwa na jednostkę. W wypowiedziach bohatera lirycznego brak samodzielnej refleksji, zastępuje ją zlepek sloganów i sztamp, z którymi ma codziennie do czynienia. Przy tym wyraźnie widać, że podmiot

¹⁶ М. Шапир, *Эстетический опыт XX века: Авангард и постмодернизм*, Philologica 1995, t. 2, nr 3/4, s. 137, <<http://www.rvb.ru/philologica/02/02postmodernism.htm>>.

liryczny u Prigowa jest świadomy swojego ograniczenia i prymitywizmu, choć wcale mu to nie przeszkadza. Państwo usankcjonowało i stale gloryfikowało wyższość przeciętnego we wszystkim, niewykształconego proletariusza.

Prigow podważa mit misji poety wobec narodu i jego specjalnego posłannictwa. Pisarstwo jest dla Prigowa rzemiosłem, mozolną pracą. Nie jest do tego potrzebne ani natchnienie, ani specjalne predyspozycje dane poecie od Boga. Zauważa, że w społeczeństwie radzieckim to nie poeta jest autorytetem moralnym i wzorem do naśladowania, ale milicjant, parodystycznie nazywany przez niego „Mylycantem” [Мылицанер]. Mylycant jest najbardziej charakterystycznym bohaterem Prigowa, dzięki któremu autor dokonuje wnikliwej krytyki społecznej. Śladem prymitywnej osobowości bohatera jest język. Mylycant jawi się czytelnikowi jako typ społeczny wykreowany w rezultacie niedorzecznego eksperymentu na użytek propagandy. Świadomemu manipulacji czytelnikowi ukazuje on dwie perspektywy – prostackiej propagandy i krytyki wyobraźni masowej będącej pod jej presją. Prigow krytykuje język w sposób pośredni, pokazując go takim, jakim jest, powodując, że sam się kompromituje.

W wierszu *W bufecie Domu Literatów* ukazani są na zasadzie kontrastu milicjant i literaci. Literaci patrzą z szacunkiem na pijącego piwo milicjanta. Pisarze są uosobieniem sztuki i wieczności, czyli fikcji, milicjant natomiast – chwili obecnej, realnego życia. W zderzeniu prozy życia ze sztuką i fikcją zawsze wygrywa ta pierwsza. Mylycant jest ucieleśnieniem władzy, ale nie władzy z wyboru, a nadanej z góry, jest zesłany z niebios – to boży pomazaniec. Milicjant Prigowa jest jednocześnie bohaterem i antybohaterem, o którym poeta mówi z dużą dozą ironii. Porównuje go do postaci z różnych okresów historii i kultury Rosji, posługując się „wysokim stylem” i patosem. Milicjant należy do sfery sacrum i walczy dzielnie z tym wszystkim, co pozostaje w kategorii profanum. W dosłowny sposób w niektórych wierszach przyrównywany jest do świętego, który posiada niezmierną siłę czynienia cudów. Występuje w różnych rolach – jako bohater średniowiecznych eposów, jako bohater ludowy rodem z bylin czy baśni. Gdy pojawia się we współczesnych realiach, to w roli agenta do zadań specjalnych, który walczy ze złymi terrorystami i chuliganami. Zawsze jest piękny, dumny i odważny. Milicjant nie ma życia prywatnego, bo ono zostało oddane ojczyźnie. W ten sposób spłaca dług wobec niej. Zawsze musi pamiętać, żeby świecić przykładem, wobec tego nie wszystko mu wolno, nie wszystko mu wypada.

W wierszu *Wrona gdzieś tam kracze...* milicjant występuje w roli anioła stróża, który dba o to, by nie działa się krzywda najsłabszym i najbardziej bezbronnym jego podopiecznym. Gdy ktoś spróbuje zakłócić sen niemowlęcia, milicjant natychmiast zejdzie z wysokości i obroni krzywdzonego, bo jest „prawą ręką” Boga, prowadzi z nim rozmowy, a Bóg powierza mu różne zadania. Parodiowanie poetów sentymentalnych w tych wierszach służy wywołaniu efektu komicznego.

Prigow w swoim cyklu o Mylycancie nawiązuje do wielu gatunków literackich, konwencji, stylów. Milicjant przyjmuje tu kolejno role wszystkich typów bohatera pozytywnego, jakie występowały w literaturze. Mnożąc podobne do siebie sytuacje liryczne, poeta ukazuje sztuczność bohaterów wykreowanych w sztuce radzieckiej.

Głównym obiektem zainteresowania Prigowa jest język i tradycja literacka. Pisarz stosuje wiele zabiegów artystycznych po to, żeby uświadomić czytelnikowi mechanizmy fikcyjnego świata literatury. W ten sposób zabiera głos w sporze o funkcję literatury. Sprzeciwia się wymogowi mimetycznej i moralizatorskiej funkcji literatury i broń fikcji poetyckiej, bo ona daje pisarzowi wolność. Prigow głosi pogląd, że pisarza nie powinny krępować żadne zasady zewnętrzne w stosunku do niej. Literatura powinna kierować się prawami estetyki i nie podlegać kategoryzacji etycznej. Normę literacką pisarz traktuje jako rodzaj totalitaryzmu, który ogranicza kreatywność autora. Teksty Prigowa charakteryzuje gra stereotypami językowymi i kulturowymi, frazeologizmami, aforyzmami, skrzydlatymi słowami. Autor nie unika też ironii i parodii. W tekstach konceptualnych Prigow dąży do stworzenia efektu schematyzacji, zagęszczenia i przejaskrawienia wybranego stylu, podważając go jednocześnie poprzez wprowadzenie elementów niepasujących do całości.

Badacze zwracają uwagę na zjawisko „wiersza Prigowskiego”. Jest to ostatni wers w każdym liryku, dopisany jakby na dokładkę, już po wyczerpaniu tematu, i sprawiający wrażenie niedorzeczności¹⁷.

Głównym obiektem dekonstrukcji w poezji Prigowa jest język tekstów socrealistycznych. Poprzez język, przy zastosowaniu chwytu imitacji, wyśmiana zostaje ideologia państwa radzieckiego. Rezultatem takiego zabiegu literackiego jest poczucie katharsis, uwolnienia się świadomości od przemożnej władzy sztampy.

Takiej szansy nie daje nam proza Władimira Sorokina. Jako przykład może tu posłużyć powieść *Norma*. Jest to zbiór różnych gatunkowo tekstów, które łączy wspólny motyw normy. Znajdziemy w nim różne gatunki literackie (opowiadanie dydaktyczne, młodzieżowe, przygodowe, poezję agitacyjną, konfesyjną itd.). W każdej części podejmowany jest problem normy, rozumianej na różne sposoby.

Powieść zaczyna się od prologu, w którym KGB wzywa chłopca i każe mu czytać zarekwirowany podczas rewizji nielegalny utwór. Jest to aluzja do filmu Andrieja Tarkowskiego, w którym chłopiec czyta list Aleksandra Puszkina do Piotra Czaadajewa, autora zakazanego w swoim czasie, „nielegalnego” *Listu filozoficznego*. Druga nasuwająca się asocjacja dotyczy utworów dysydenckich, w których stałym elementem jest przejście przez służby bezpieczeństwa teczki z samizdatem, czyli literaturą podziemną. O związku z dysydencką prozą może świadczyć specyficzny ton narracji oraz pewne szczegóły, jak epizod znalezienia u aresztowanego egzemplarza *Archipelagu GULag* Aleksandra Sołżenicyna i zachowanie aresztowanego podczas przesłuchania.

Pierwsza część powieści składa się z opisu różnych zdarzeń z życia obywateli radzieckich, które łączy ze sobą motyw normy. „Norma” jest czymś, do czego bohaterowie są na co dzień zmuszani, czym żywi ich radziecka propaganda – jak się okazuje – w sposób dosłowny. Pożywieniem zwanym normą jest bowiem kał. Obraz kału – czy bardziej drastycznie – główna jako normy jest tu metaforą obowiązkowego „prania mózgow” przedstawicieli wszystkich warstw społeczeństwa. Ta procedura, będąca

¹⁷ Por.: В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000, s. 120.

codziennością dla człowieka radzieckiego, stała się w pewnym sensie rytuałem, odejście od którego było dotkliwie karane.

Norma w powieści Sorokina jest obowiązkowym pokarmem nie tylko elity. Każdy, kto chce być przykładnym obywatelem, musi się godzić na jej spożywanie. Norma, ogólnie dostępna i przeznaczona dla każdego bez względu na pozycję społeczną i majątność, bywa różnej jakości. Inna jest norma na prowincji, a inna w stolicy, inną normę jedzą członkowie elity, inną przeciętni obywatele.

Śledząc losy bohaterów, widzimy niejednorodność postaw wobec przymusu jedzenia normy. Są konformiści, którzy udają, że jest to coś innego niż to, czym jest w rzeczywistości. Są też tacy, którzy krzywią się i męczą, ale jedzą. Jeszcze inni posuwają się do różnych trików. Jeden z bohaterów je normę z orzechami i kremem, w innym domu przepuszcza się normę przez celowo do tego skonstruowane urządzenie. Wszystko po to, by norma nie budziła obrzydzenia swoim wyglądem, zapachem i smakiem. Są jednak i nonkonformiści, którzy nie godzą się na przemoc ze strony państwa i próbują pozbyć się normy, co grozi surową karą.

Chociaż wszystkie opowiadania dotyczą jednego tematu, autor różnicuje je, budując tym samym określoną dynamikę. W pierwszej kolejności umieszcza historie bohaterów ślepo oddanych władzy, by zakończyć opowiadanie na wyjątkowo „występnym” jednostkach.

Cała pierwsza część jest dosłowną realizacją popularnych w tamtych czasach wulgarnych powiedzonek typu: „codziennie w pracy nalykać się musi człowiek gówna”, „żeby przeżyć, trzeba się gówna nażreć”. Te uliczne powiedzenia Sorokin dla eksperymentu przedstawia dosłownie, wywołując szok u czytelnika. Pierwsza część ma również to do siebie, że każde opowiadanie skonstruowane jest od początku do końca zgodnie ze wszystkimi założeniami kanonu socrealistycznego. Jedynym obcym elementem jest tylko niecenzuralna „norma”, wykraczając poza model.

Na końcu tej części powieści autor umieścił swój literacki manifest. W fascynacjach literackich bohatera odgadujemy osobiste poglądy Sorokina. Jako artysta idealny ukazany został Marcel Duchamp, który twierdził, że nie jest ważne, w jakim celu dany przedmiot powstał, bowiem spojrzenie nań przez pryzmat kategorii estetycznych czyni zeń dzieło sztuki.

Na drugą część *Normy* składa się półtora tysiąca wyrażen zawierających słowo „norma”. Tam, gdzie występuje przymiotnik „normalny”, kontekst podpowiada „gówniany”. Wszystkie wymienione wyrazy mają ograniczoną łączliwość, ale w naturalny sposób współpracują z epitetem „radziecki”, staje się zatem jasne, że autor stawia znak równości pomiędzy „radzieckim” i „gównianym”. Wyliczając frazy z określeniem „normalny”, narrator przyjmuje konkretny porządek – śledzi różne etapy w życiu człowieka i towarzyszący mu w nich wymóg „normalności”.

W trzeciej części Sorokin wprowadza chwyt artystyczny „tekstu w tekście”. Pierwszy z dwóch tekstów jest napisany na wzór *Życia Arseniewa* Iwana Bunina. Opowiadanie jest zręczną imitacją stylu Bunina. Pojawia się w nim temat patriotyzmu, wiary, szczęśliwego dzieciństwa. Bohaterowie opowiadania mocno wierzą w mity, którymi żyła „wielka literatura rosyjska”: mit bohaterstwa narodowego, patriotyzmu,

religijności itp. Narrator konsekwentnie naśladowuje styl Bunina, wydobywając z niego to, co najlepsze, najbardziej urzekające. O tym, że autor jest mistrzem mistyfikacji, a nie gorliwym „klasykiem”, mówi jeden drobny fragment, który burzy iluzję i sprowadza czytelnika na ziemię. Dotychczasowy klimat tekstu zostaje przełamany wulgarnym odautorskim komentarzem dotyczącym samego aktu pisania.

Drugie opowiadanie znacznie różni się od pierwszego. Jego tematem jest inspekcja w kołchozie. Narrator uwzględnia wszystkie socrealistyczne wymogi dotyczące pisania na ten temat, ale doprowadza tekst do absurdu, wprowadzając element grozy. W tym celu Sorokin znowu ucieka się do dosłownej realizacji metafory. Frazeologizm „zdychać jak bydło” przedstawia poprzez obraz fermy z rozpadającymi się zwłokami ludzi w kłatkach. Ferma kojarząca się z *Folwarkiem zwierzęcym* George’a Orwella jest metaforą GUŁagu i zbrodniczej polityki państwa. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, że u Orwella to zwierzęta są uczłowiczone, a u Sorokina ludzie potraktowani zostali jak zwierzęta.

W kolejnej części *Normy* czytelnik ma przed sobą 12 wierszy, imitujących najróżniejsze style poetyckie, np. styl Pasternaka, Jewtuszenki, propagandowych agitek. Pisarz daje popis kunsztu imitatorskiego, wykorzystuje rozmaite style, posługuje się „autorem” jako gotowym produktem. Piąta część składa się z listów zwykłego weterana do inteligenta, w których wyrażony jest cały wachlarz uczuć, od sympatii do nienawiści z powodu obcości klasowej. W szóstej części w kolumnie zgromadzone zostały hasła ze słowem „norma”. W nadmiarze i zagęszczeniu jeszcze bardziej widoczna jest ich pustka semantyczna. W następnej części po mowie oskarżyciela włączono próbki twórczości oskarżonego. Są to opowiadania powstałe pod wpływem radzieckich wierszy i pieśni. Autor dekonstruuje je przez włączenie różnych artefaktów radzieckiej propagandy do niewłaściwego kontekstu, tym samym parodiując je. W jednym z opowiadań bohater wzdycha do dziewczyny o niezwykłym spojrzeniu. Jak się okazuje, owa dziewczyna ma źrenice w kształcie pięcioramiennych czerwonych gwiazd. W innych opowiadaniach spotykamy parodię totalitarnego stylu.

Postmodernizm kontynuuje awangardowe tradycje prowokowania i szokowania odbiorcy. Tacy są Władimir Sorokin, Jurij Mamlejew, Wiktor Jerofiejew i inni. W ich twórczości najważniejsze jest dotknięcie odmiennych, niedostępnych światów. Jest to próba wcielenia gry w życie i życia – w grę¹⁸. Scenariuszami odbioru, przewidywanymi przez awangardę i konceptualizm, jest albo zerwanie przez czytelnika aktu komunikacji, albo agresja na gruncie pozaestetycznym. W prowokacji, którą uknuł autor, zawsze on pozostaje zwycięzcą. Nawet po zakończeniu obcowania z autorem agresorem czytelnikowi nie jest dany spokój. Sztuka awangardowa (i konceptualna) wskazuje czytelnikowi jego ograniczenia i niemożność bycia innym, niedostępność jego umysłowi pewnych zjawisk. Autor pokazuje granicę, której przekroczenie budzi w czytelniku niepokój i utratę komfortu psychicznego. Literatura awangardowa jest środkiem inicjacji, po której nic nie jest już takie jak kiedyś, bo zdobyta zostaje świadomość istnienia

¹⁸ И. С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2001, s. 208.

czegoś, co umysł automatycznie odrzuca. Prawdopodobnym następstwem tego może być w pewnych przypadkach zmiana sposobu myślenia na skutek wstrząsu.

W twórczości pisarzy konceptualistów odnajdujemy przejście od awangardy do postmodernizmu. Z awangardy czerpią oni zamiłowanie do łączenia rodzajów i gatunków sztuk, bezkompromisowość w wyrażaniu swoich poglądów, prowokację i chęć szokowania. Od pisarzy awangardowych różnią się jednakże brakiem wiary w możliwości przemiany świata i w twórczą kreatywność. Cechą postmodernistyczną w ich twórczości jest negacja zastanego świata, dekonstruowanie go, rozbieranie na czynniki pierwsze i układanie dzieł z gotowych elementów. Awangardowa chęć kreacji ustąpiła w dorobku konceptualistów miejsca destrukcji. Konceptualiści nie pozostawiają czytelnikowi żadnych złudzeń, nie szukają dla siebie ani dla czytelnika ucieczki czy schronienia w fikcyjnym świecie, lecz doprowadzają za wszelką cenę do brutalnej konfrontacji z najstraszliwszymi przejawami życia. Destrukcja, której dokonują, ma jednak przynieść oczyszczenie. Rozczaruje się jednak ten, kto szuka odpowiedzi na trudne pytania, bo konceptualiści tylko prowokują coraz to nowe pytania.

Różnica pomiędzy awangardą a postmodernizmem – według jednego z badaczy – polega na tym, że w awangardzie pokazywane są granice między twórczością a nie-twórczością, zaś w postmodernizmie granice między fikcją a prywatnością¹⁹. Można powiedzieć, że postmoderniści zrobili jeden krok dalej, który okazał się brzemienny w skutki: samo pojęcie sztuki zmieniło się o sto osiemdziesiąt stopni.

Summary

The Moscow Conceptualism was one of the famous phenomena of non-official art. It showed emptiness of soviet paintings, literature, art. The Moscow underground was connected by the same feeling and need to change the soviet language poisoned by demagogy of politicians, by the falsity of official slogans and literature. It entered two influential styles in non-formal culture of the 1970s and 1980s. First of them was concentrated on a visual art and used term "soc-art" connected with series of paintings by Vitaly Komar and Alexander Malamid. It compared material forms of soviet ideology (posters, slogans, graphic art) with the profusion of Western commercial advertising products and pop art.

The second circle of artists was concentrated near Ilya Kabakov and included not only painters but also great writers like Dmitry Prigov, Lev Rubinstein and Vladimir Sorokin, who used to deconstruct typical socrealistic literature by showing her absurd. This trend was called Moscow Conceptualism and was in many points connected with traditions of avant-garde art, especially futurism and OBERIU.

¹⁹ С. Е. Бирюкова, *Любовь к трем авангардам*, Арион 2000, 3 <<http://magazines.russ.ru/arion/2000/3/birukov-pr.html>>.