

JURIJ TOTMAN
„Nieprzewidywalne mechanizmy
kultury”

Rozdział 11

Laboratorium nieprzewidywalności



Widzimy, że zasadnicza różnica pomiędzy zachowaniem człowieka i zwierzęcia polega na tym, że u pierwszego dominującą rolę zaczyna odgrywać nieprzewidywalność. Nie staje się ona nigdy czymś jedynym. Co więcej, wewnątrz ludzkiego zachowania dystrybucja przewidywalności i nieprzewidywalności nie jest równomierna. Na przykład rozkładają się one różnie w zależności od wieku. Zachowanie oddzielnej, izolowanej osoby jest bardziej „swobodne” (w sensie stopniowości swobody) i zatem mniej przewidywalne niż zachowanie tłumu, w określonych typach kultury zachowanie kobiet jest bardziej przewidywalne niż zachowanie mężczyzn. Możliwa jest też przeciwna sytuacja. Jednakże jeśli abstrahować od tych różnic, to można powiedzieć, że w zasadzie zachowanie człowieka różni się od zachowania zwierzęcia tym, że znacznie większą rolę odgrywa w nim moment nieprzewidywalności. Z powodu ważkości zagadnienia należy jeszcze raz podkreślić, że termin „nieprzewidywalność” nie oznacza tutaj równych prawdopodobieństw wszelkich działań. Chodzi o to, że dany wyjściowy stan systemu znajduje się na granicy wiązki możliwych jej zmian, która wytycza pole jej przyszłych ruchów. Rygorystyczna więź przyczynowo-skutkowa jest przypisywana podobnym momentom jedynie podczas ich retrospektywnego opisu. O tej prawidłowości należy stale pamiętać. Mówiąc o historii ludzkości, można zatem powiedzieć, że rola nieprzewidywalności nie tylko znacząco wzrosła w tym momencie, kiedy człowiek stał się człowiekiem, ale że właśnie ona tworzyła fundament dla tego przejścia. Na niej opiera się taka podsta-

wowa właściwość człowieka, jak samoświadomość, refleksja nad własną świadomością i zachowaniem. Na tym fundamencie zbudowane jest również takie nieodłączne od samej istoty samopoznania zjawisko, jak sztuka.

Myślenie w zasadzie nie jest możliwe bez sztuki i dlatego zwulgaryzowane wyobrażenie, zgodnie z którym sztuka jest fakultatywnym dodatkiem do wytwórczości lub struktur społecznych, jest nieprawomocne. Sam fakt istnienia sztuki wiąże się nieuchronnie z linearnym rozwojem historii ludzkiej. Właśnie linearność ruchu (oddzielająca człowieka od zamkniętych cykli w rozwoju innych żywych istot) prowadzi do tego, że ludzkość stale znajduje się w sytuacjach zasadniczo nowych i unikatowych ze swej natury.

Teraźniejszość ludzkości jest prawie nieuchwytnym momentem między przeszłością i przyszłością. W tym, co powiedzieliśmy, tkwi fundamentalna odrębność położenia człowieka, gdyż cykliczny świat przyrody utożsamia przeszłość i przyszłość i w istocie zastępuje przepowiednię pamięcią. Świat ludzkości to ruch z przeszłości, która znikła, ku przyszłości, która jeszcze nie nastąpiła. Odwracając się wstecz, człowiek szuka w przeszłości tego, co – jak się mu wydaje – może przepowiedzieć mu przyszłość i w ten sposób ułatwić orientację w teraźniejszości. Rzeczywiście, w okresach stopniowego rozwoju (lub w takich sferach, gdzie stopniowość zmian dominuje) badanie przeszłości może odegrać konstruktywną rolę. Jednakże w momentach wybuchowych tego rodzaju pamięć historyczna może okazać się złym przewodnikiem i generować błędy, czasem bardzo tragiczne w swych skutkach. Tak oto pamięć o historii Rzymu i analogie do niej w okresie rewolucji francuskiej, mające bardziej teatralno-polityczny niżli historyczny realny sens, zrodziły długi łańcuch krwawych ekscesów, bynajmniej nie nieuchronnych. Podobną rolę odegrało również dążenie aktywistów rewolucji rosyjskiej i wojny domowej lat 1918-1920 do odbierania swojej epoki przez pryzmat rewolucji francuskiej: wystarczy wspomnieć, jak urzeczywistniała się metafora „Don – rosyjska Wandeja”.

Znamienne jest świadectwo naocznych świadków o wpływie obrazu rewolucji francuskiej na dyskusję o losie rodziny carskiej:

Lenin był obecny na posiedzeniu Centralnego Komitetu Wykonawczego, na którym Kriestinski i Gołoszczekin (przybyli oni z Uralu) domagali się śmierci dla wszystkich Romanowów i ich ludzi, znajdujących się z nimi, na co Lenin powiedział: „Wielka Rewolucja Francuska, skazując na śmierć Antoninę i Ludwika, zlitowała się nad Delfinem” i śmierć dzieci według niego, Włodzimierza Iljicza, byłaby negatywnie odebrana przez radykalne elementy całego świata i rodzące się partie komunistyczne. Po czym Lenin odwrócił się i wyszedł. (Riabow 1989: 223)

Nawet jeśli zacytowany tekst jest apokryfem, to całkowicie mieści się w nurcie nastrojów epoki. Porównajmy na przykład w wierszach Marii Szkapskiej:

Twoim, Ludwiku Siedemnasty,
Bratem stał się Aleksy Drugi*.

Warta odnotowania jest też przeciwstawna tendencja: porzucenie historycznych analogii, na przykład niechęć dekabrysty Wasilija Dawydowa do ujmowania rewolucji przez pryzmat obrazów historycznych, zawarta w słowach: „Uczestniczyłem nie w *Tugenbundzie*¹, lecz w buncie”^{***}.

Oczywiście, nie można w autorefleksji ludzi danej epoki upatrywać jedynej przyczyny takiego, a nie innego odbioru czasu, ale biblijny patos Cromwella i rzymska górnosc Dantona znacząco odciskały się na charakterze zdarzeń historycznych. Zabawa w przeszłość, właśnie dlatego, że nie oświetla prawdziwego zdarzenia historycznego, może na nie wywrzeć transformujący wpływ. W tym sensie można powiedzieć, że w dziedzinie samoświadomości teraźniejszość nie tylko jest kreowana przez przeszłość, lecz również aktywnie odtwarza „nową przeszłość”. W chwilach przełomów historycznych przeszłość staje się dziedziną, w której tworzą się nowe mity. W tym tkwi niebezpieczeństwo.

Wkroczenie do procesu historycznego zjawisk sztuki zasadniczo zmienia jego charakter. Jeśli historia jest oknem do przeszłości, to

¹ *Tugenbund* – „Związek Cnoty”, niemieckie tajne patriotyczne stowarzyszenie oficerów, mające popierać rząd. Statut *Tugenbundu* stał się podstawą dla statutu tajnego stowarzyszenia dekabrystów.

sztuka jest oknem w przyszłość. Metafora ta wymaga jednej istotnej korekty: razem ze szklami w okna te wstawiono lustra. I jeśli w pierwszym wypadku przeszłość jest odbierana jako bezpośrednia droga w teraźniejszość (teraźniejszość w takiej perspektywie wygląda jak jedynie możliwy skutek przeszłości), to przejście do przyszłości pojmuje się jako eksplozję. Pomiędzy teraźniejszością i przyszłością rozpościera się nieprzewidywalność.

Ta elementarna asymetria między czasami minionymi i przyszłymi z pierwszych czyni dziedzinę nauki, czyli dopuszcza możliwość uchwycenia realności. Przyszłość zaś jest sferą sztuki – tworzeniem drugiego samowystarczalnego świata.

To nie oznacza, że przeszłość historyczna, jak już wzmiankowaliśmy, nie może być wykorzystywana w jakimś stopniu do prognozowania przyszłości. Jeszcze bardziej oczywiste jest, że tematem sztuki może stać się (i niejednokrotnie stawało się) przedstawianie przeszłości, konstruowanie przyszłości w pracach historycznych jest zaś zawsze wtórne. Przedstawianie przeszłości z reguły zakłada punkt widzenia zbiegający się z momentem stworzenia tekstu. Jest to spojrzenie w przeszłość z teraźniejszości. Jednakże jeśli historyk pragnie zrozumieć przeszłość i opiera się na danych mu zakrzepłych faktach, to piszący o przeszłości artysta odtwarza moment dokonywania się zdarzeń w całej ich nieprzewidywalności. Zatem w odróżnieniu od historyka powieściopisarz, nawet oddalając się w odległą przeszłość, zawsze pisze o przyszłości, która dopiero się pojawi na dalszych stronach jego książki.

Popularna metafora „Sztuka – zwierciadłem rzeczywistości” obejmuje tylko część funkcji sztuki. „Realny” rozwój zdarzeń wybiera z obszernego zestawu możliwości jedynie jedną linię, odrzucając to, co się nie wydarzyło, jako to, co jakoby nie mogło się wydarzyć. Przy takim spojrzeniu przyszłość transformuje się w jedną przewidywalną sekwencję. Wszystkie fatalistyczne koncepcje przyszłości (w pierwszej kolejności można byłoby wskazać na odmiany heglizmu) konstruują przyszłość na podstawie doświadczenia myślenia wypracowanego w trakcie badania przeszłości. W rzeczywistości zaś przestrzeń między teraźniejszością i przyszłością nie jest symetryczna w stosunku do przestrzeni „teraźniej-

szłość – przyszłość”: od teraźniejszości do przyszłości biegnie nie jedna droga, lecz pewna mnogość równie prawdopodobnych dróg. Która z nich stanie się realnością i sprawi, że pozostałe trafią do kategorii „niehistorycznych”, nie sposób to w zasadzie przewidzieć. Realność tutaj można zestawić z królewną z bajki, o której rękę ubiega się kilku księząt. Dopóki wybór nie został dokonany, wszyscy oni mają równe szanse na sukces i jednakowo określanii są tym samym słowem „narzeczony”. Ale jeśli opisywać ten proces retrospektywnie, z pozycji już dokonanego wyboru, to ten, kto zwycięży w rywalizacji, wydaje się z góry predestynowany do zwycięstwa, pozostali zaś wychodzą na niegodnych uzurpatorów. Sztuka patrzy na życie oczami jeszcze wolnej narzeczonej, historia – wzrokiem związanej wyborem żony.

Sztuka wnosi do rzeczywistości tę wolność, którą traci w momencie realnego ucieleśnienia idei i niezależnie od tego, jaki czas (teraźniejszość, przeszłość lub przyszłość) byłby fabularnie wybrany, przenosi odbiorcę do sfery wolności, czyli w trakcie projekcji na pozaartystyczną realność okazuje się analogiczna do przyszłości.

Lew Tołstoj w *Wojnie i pokoju* Pierre’a Bezuchowa zrobił dekabrystą, zatem z góry powinniśmy wiedzieć, że czeka go Sybir i katorga. Ale autor zakończył powieść na tym momencie historycznym, kiedy przyszłość ruchu dekabrystów kryła w sobie jeszcze nieprzewidywalne możliwości. Ostatnie strony powieści przenika atmosfera nadziei i optymistycznych oczekiwań, a nie fatalistycznego pesymizmu. Prognozy czytelnika utożsamia się z prognozami bohaterów. Znajomość zdarzeń historycznych i ich realności w tamtym momencie jest zawieszona. Co prawda ostatnie twierdzenie wymaga istotnego uściślenia: jest ono słuszne w odniesieniu do sztuki niecyklicznej, nastawionej na ciągły ruch ku nowości, i w zasadzie nie można go rozszerzyć na cykliczne struktury folkloru.

Funkcja sztuki w ogólnym systemie rozmaitych sfer kultury polega na tym, że stwarza ona realność znacznie swobodniejszą niż realność świata materialnego. Relacja między pozaartystyczną realnością a sztuką buduje się na dwóch wzajemnie przeciwstawnych osiach. Pierwsza jakby dzieli realność pozaartystyczną na części, poddaje je rekombinacji, tłumacząc na język sztuki i nadając jej częściom dodatkową swobodę,

