

BOGUSŁAW ŻYŁKO Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź

ROSJANIE O INTERTEKSTUALNOŚCI

Zjawisko związków między różnymi tekstami kultury symbolicznej (od dzieł artystycznych, należących do różnych sztuk, po traktaty naukowe i filozoficzne) jest stare jak sama kultura. Naśladowanie arcydzieł, ekfrazy artystyczne, zapożyczanie motywów i tematów, tworzenie pod wybraną szkołę lub poetykę – wszystko to stanowiło ważną część procesu historycznego w sztuce. Albo odwrotnie – polemiczne nawiązanie do jakiejś szkoły bądź poetyki. Przypomnijmy sobie choćby słynne wersy Juliusza Słowackiego:

Ej, ty na szybkim koniu!... Dalej wiece...
Wieszcz wielki sobie zapytanie czyni,
A drugi wieszcz w przyległym powiecie
Odparł: „Skąd, powiedz, wracają Litwini?”
„That is the question!” – tu pytanie trzecie!¹

W tak krótkim fragmencie *Beniowskiego* pojawiają się cytaty z trzech autorów – Antoniego Malczewskiego, Adama Mickiewicza i Williama Szekspira – do których Słowacki miał różny stosunek. Z Mickiewiczem toczył bój o „rząd dusz”, Szekspira (jak większość romantyków) adorował.

W samej literaturze zjawisko intertekstualności istnieje od zawsze. Pewne jej przejawy przybrały zinstytucjonalizowane formy, funkcjonują jakby na formalistycznej zasadzie „obnażenia chwytu”: od centonu, uprawianego już w starożytności, poprzez trawestację, pastisz, parafrazę, wolne przekłady, poezję reminiscencji i aluzji, do współczesnego kolażu i montażu. Te ostatnie formy są charakterystyczne zwłaszcza dla literatury (sztuki) awangardowej XX wieku i późniejszej.

Również w nowożytnej refleksji naukowej nad sztuką owe zjawiska zaczęły być badane i systematyzowane. Powstała wówczas filologia widziała siebie jako „skromną służbę »przy« tekście”² z wypracowaną metodyką komentowania treści dzieł (wyposażaniem ich w słownikowe i realne komentarze) i rozbudowanym aparatem tekstologicznym. Bezsprzecznie komentarz jako „satelita tekstu” należy do sfery intertekstualności. W wieku XIX powstawały całe kierunki badawcze (zwłaszcza o orientacji pozytywistycznej), mające na celu ustalenie wędrowek motywów i fabuł literackich, porównawcze analizy „stylometryczne”, ewidencjonowanie wszelkich

¹ J. Słowacki, *Beniowski*. W: *Dzieła wybrane*. T. 2: *Poematy*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wyd. 2. Wrocław 1983, s. 153.

² S. S. Awierincew, *Filologia*. Hasło w: *Kratkaja literaturnaja encykłopedija*. T. 7. Moskwa 1972, s. 973.

jawnych i niejawnych zależności. Rozpatrywanie tzw. wpływów (które przybrało postać często wykpiwanej „wpływołogii”) było uprawiane pod wieloma szerokościami geograficznymi. Kontynuowano je i później, dostarczając nam często dużo pożytecznej wiedzy o utworach literackich.

W kręgu Michaiła Bachtina

Ale dzisiejsze zainteresowania związkami międzytekstowymi wykraczają poza rejestrowanie owych „wpływów i zależności”, zgłaszając pretensje do stania się jeszcze jedną, nową teorią literatury (sztuki), pod mianem właśnie „poetyki intertekstualnej” lub nawet „semiotyki intertekstualnej”. Widać to już w enuncjacji wynalazczyni terminu „intertekstualność”, Julii Kristevej, zapoczątkowującej cały nurt badań, w pewnym sensie dominujący w dzisiejszej humanistyce. Ta głośna enuncjacja brzmi: „każdy tekst literacki jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstowości”³. Owo stwierdzenie zrobiło ogromną karierę w nauce o literaturze, otwierając nowe pole badań, które zdażyło zaowocować licznymi studiami i całymi monografiami⁴. Kwestią sporną pozostaje jednak uznanie Michaiła Bachtina za prawdziwego inicjatora i patrona intertekstualności. Kristeva wyprowadziła bowiem swój radykalny wniosek z lektury książki *Problemy poetyki Dostojewskiego* Bachtina⁵, gdzie powołał on do życia nową dyscyplinę naukową – metalingwistykę, mającą badać wypowiedzi jako szczególne byty słowne, pojawiające się w przestrzeni międzyludzkiej, a więc jako jednostki komunikacyjne z własnym autorem, adresatem, całościowym tematem i sensem oraz – co tu jest najważniejsze – stykające się aktywnie z innymi takimi jednostkami w pewnym obszarze tematycznym. Nasze słowo nie wyłania się z jakiejś pustki, mówiący człowiek nie jest biblijnym Adamem, nazywającym po raz pierwszy rzeczy tego świata. Moje słowo nieustannie konfrontuje się z c u d z y m s ł o w e m, wchodzi z nim w wielorakie relacje.

Kristeva zdaje się nie dostrzegać tych głęboko personalnych relacji, których zewnętrzny przejaw stanowi wymówione „tu i teraz” słowo. Mechanizuje owe relacje, sprowadzając je do jednokierunkowego cytowania (wypowiedź jako „mozaika cytatów”). Ta mechaniczność, być może, jest właściwsza dzisiejszej cyberprzestrzeni, gdzie teksty istotnie można tworzyć metodą „wytnij i wklej”. U Bachtina za słowem

³ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*. Przeł. W. Grajewski. W zb.: *Bachtin. Dialog – język – literatura*. Red. E. Czapplejowicz, E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 396.

⁴ Zwieńczeniem pierwszego heroicznego okresu badań nad intertekstualnością była obszerna rozprawa G. Genette’a *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014).

⁵ Bachtin przedstawił ją w dwóch wersjach. Pierwsza z 1929 roku nosiła tytuł *Problemy twórczestwa Dostojewskiego*, druga – uzupełniona i poprawiona – ukazała się drukiem w 1963 roku pod nieco zmienionym tytułem *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Obydwie są dostępne w języku polskim: pierwsza w przekładzie W. Grajewskiego została zamieszczona w tomie 1 publikacji *Ja – Inny. Wokół Bachtina* (Red. D. Ulicka. Kraków 2009), druga w przekładzie N. Modzelewskiej wyszła w serii „Biblioteka Krytyki Współczesnej” PIW-u (*Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa 1970).

zawsze stoi osoba, pojawia się ono – wbrew francuskiej badaczce – właśnie w sferze intersubiektywnej, czyli w przestrzeni kreowanej przez uczestniczące w otwartym dialogu suwerenne podmioty. Nieprzypadkowo rosyjski filolog i filozof w jednej osobie, formułując krytyczne uwagi pod adresem strukturalizmu i jego predylekcji do rozszczepiania badanego tekstu na „opozycje binarne”, mówi o konieczności uwzględniania ludzkiego głosu. Jeśli dla strukturalistów rozpatrywane zjawiska rozkładają się na opozycje i przeciwstawienia, to do Bachtina „zawszad dobiegają głosy i dialogowe stosunki między nimi”⁶.

Julia Kristeva swoją koncepcję wyprowadziła, jak się rzekło, z książki Bachtina o poetyce Fiodora Dostojewskiego, której ostatni rozdział autor poświęcił „słowu u Dostojewskiego”. Zarysował w nim własną teorię metalingwistyki, mającą badać dialogowe relacje pomiędzy słowami (wypowiedziami) różnych podmiotów mówiących, w tym reakcje mówiącego na cudze słowa. I właśnie zagadnienie „cudzego słowa” stanowi kamień węgielny postulowanej przez Bachtina dyscypliny, lokującej się na granicy stylistyki, poetyki i filozofii języka. Oprócz monologicznego słowa, wyrażającego jeden punkt widzenia, jedną pozycję światopoglądową, autor wyróżnia rozmaite odmiany tzw. „dwugłosowego słowa”, czyli słowa (wypowiedzi) uwzględniającego zarówno już wymówione cudze słowa, jak i te, które dopiero się pojawiają w danej sferze komunikacyjnej (tematycznej). W literaturze znanymi od wieków przykładami dwugłosowego (dwutonowego) słowa są różnorodne aluzje, parafrazy, pastisze, stylizacje i wreszcie parodie, będące często polemiczną reakcją na cudze słowa, odbiciem ich w krzywym zwierciadle. Kristeva pisała swoje twierdzenia już po ogłoszeniu przez Rolanda Barthes’a „śmierci autora” jako podmiotu twórczego. W kręgu lewicowych francuskich intelektualistów, skupionych wokół pism „Tel Quel” i „Change”, propagujących idee nowej rewolucyjnej poetyki, autor stanowił przestarzałą kategorię, którą powinno się zastąpić bliżej nieokreślonym „skryptorem”, tworzącym wedle ponadindywidualnych wzorów.

W najbliższym otoczeniu Bachtina, nazywanym często „kółkiem Bachtina”, było więcej osób zajmujących się literaturą, wśród nich natomiast w kontekście interesującego nas zagadnienia należy wyróżnić postać Lwa Pumpianskiego⁷. To raczej jego pomysły, a nie Bachtina, w zakresie teorii literatury mogłyby stanowić bliższe źródło twierdzenia Kristevej. Pumpianski badał literaturę rosyjską na szerokim tle porównawczym literatury europejskiej. Opracował on szeroko zakrojoną koncepcję ufundowaną na idei „tradycji klasycznej”, w której obrębie rozwijają się literatury europejskie. Literatura rosyjska z powodu rozmaitych przyczyn historycznych włączyła się do tej tradycji dość późno, bo na dobrą sprawę dopiero w XVIII wieku. Ważną rolę odegrały w owym procesie literatura polska i działalność jezuitów na polu oświaty, którzy poprzez swoje kolegia od Lizbony po Petersburg rozpowszechniali wzorce klasycznej literatury i sztuki. Klasyczne normy obejmowały całość twórczości literackiej, od tematyki począwszy i na szczegółowych kwestiach styli-

⁶ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Oprac., wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 524.

⁷ Wokół Bachtina w latach 1918–1928 grupowało się grono ludzi, oprócz Pumpianskiego w różnym okresie należeli do nich m.in. P. Miedwiediew, W. Wołoszynow, I. Kanajew (pod ich nazwiskami ukazywały się prace, których autorstwo obecnie przypisuje się Bachtinowi), M. Kagan, M. Judina.

styki i wersyfikacji skończywszy. Dzięki istnieniu tej żywej tradycji klasycznej literatura europejska z jej narodowymi odnogami stanowiła pewną wspólną przestrzeń, całość, a nawet system, którego jedność gwarantują liczne „wspólne miejsca” rozmaitej rangi (od topiki po stylistykę). Klasycyzm wedle tej koncepcji jest „ruchem w zapożyczonych formach”, odbywającym się w ramach Arystotelesowskiej logiki, analityczną wiedzą i zasadą „podziału wyczerpującego”, będącą nie tylko zasadą myślenia, ale i stylu.

Pumpianski te różnorodne asocjacje wewnątrz tradycji klasycznej przedstawia w znakomitych i pionierskich rozbiorach konkretnych utworów literackich. Jak to wygląda *in concreto*, widać choćby na przykładzie jego analizy poematu Aleksandra Puszkina *Jeździec miedziany*, kiedy wykazuje związki tekstu z tradycją poetycką XVIII wieku. Zaznaczając, iż w dziele Puszkina da się wyróżnić kilka warstw stylistycznych, łączących je z tradycją literacką, Pumpianski skupia się na tych jego elementach, które odsyłają do tradycji ody, czołowego gatunku XVIII-wiecznej literatury. W pierwszej kolejności konstatuje on występowanie w tekście Puszkina licznych stałych i zwiezłych formuł rytmiczno-syntaktycznych w rodzaju „gdzie przedtem – tam teraz”. Jak pisze:

Mimowolnie powstaje wrażenie, iż Puszkina cytuje trwałą formułę zgodnie z zasadami staroklasycznego poematu, na tyle mocno przyporządkowaną tematowi, że w świadomości literackiej XVIII wieku tematowi towarzyszy, niemal z obligatoryjną mocą, gotowa wypracowana formuła⁸.

Chronologiczna formuła „gdzie przedtem – tam teraz” (jej wariantem jest formuła topograficzna „od – do”) w odach była powiązana z tematem założenia Petersburga (pojawia się ona już w poezji łacińskiej), weszła jako odpowiadająca realnej sytuacji historycznej do *loci communes*, ale pod piórem Puszkina w nowym kontekście nabrała dodatkowych odcieni znaczeniowych. Następnie Pumpianski wskazuje na takie motywy, jak obraz powodzi w Petersburgu, mający antyczne antecedeny w poezji Horacego i Owidiusza, motyw ożywionego pomnika z bogatą genealogią poetycką, wreszcie noc osjaniczna i widmowe ukazanie się monarchy poddanemu. Wymienione w skrócie momenty, charakterystyczne dla gatunku ody (Pumpianski nazywa je zbiorczo „odyzmami”), z których Puszkina obficie korzysta, bynajmniej nie przeczą jego oryginalności. Wręcz przeciwnie: „zwrócenie się w stronę Dzierżawina i Łomonosowa nie było działaniem restauracyjnym, lecz tworzeniem czegoś zasadniczo nowego”⁹.

Rzecz w tym, że „odyzmem”, pochodzącym z różnych odmian gatunkowych ody, w opowieści Puszkina nadaje się nowe funkcje. Formują one jedną warstwę stylistyczną, która sąsiaduje z warstwą „oniegińską” (nawiązania i jawne reminiscencje z *Eugeniusza Oniegina*) i dominującą w utworze warstwą językowo-stylistyczną żywej mowy lat trzydziestych XIX wieku z jej codzienną, miejską leksyką. Te trzy warstwy zostają stopione w jednej i jednolitej narracji, choć ich występowanie w poemacie jest uchwytnie. „Odyzmy” odgrywają ważną rolę, gdyż są znakiem XVIII-wiecznej państwowej, monarchicznej ideologii, ucieleśnionej w nowej północnej

⁸ L. W. Pumpianskij, „*Miednyj wsadnik*” i *poeticeskaja tradicija XVIII wieku*. W: *Klassiczeskaja tradicija. Sobranije trudow po istorii russkoj literatury*. Moskwa 2000, s. 162.

⁹ *Ibidem*, s. 191.

stolicy, zbudowanej przez Piotra. Pojawiają się one w *Jeźdźcu miedzianym* na zasadzie cytatu. Przy czym „amplituda tego cytowania jest szeroka, od przeniesienia kompleksu kilku tematów do cytatu w niemal ścisłym sensie tego słowa”¹⁰. Puszkina podejmuje wewnętrzną polemikę z opisaną ideologią: przywołuje ją w cytatach, aby przeciwstawić jej nową, bardziej demokratyczną:

Tylko tutaj, w *Jeźdźcu miedzianym*, polemika staje się podstawą samej fabuły, dzięki czemu fabuła przemienia się w dramat: monarchii przeciwstawiony jest Eugeniusz, a Dzierżawinowi – miejska beletrystyka. Tym samym Piotr I ostatecznie zostaje odsunięty w przeszłość: jego czyn pozostaje z nim, lecz przemienia się w wielkie zdarzenie przeszłości, we współczesności zaś, w latach trzydziestych, może on jedynie działać jako straszliwe gigantyczne widmo. *Jeździec miedziany* oznacza ostateczną rezygnację Puszkina z nadziei na możliwość drugiego Piotra w rosyjskiej historii: jest to negujący epilog całego Piotrowego cyklu. Ale jednocześnie odsuwa się w przeszłość również klasycyzm rosyjskiego XVIII wieku; całkowicie dwuznaczne odtworzenie jego tematów i jego estetyki jest w rzeczywistości także odtworzeniem widma literackiego¹¹.

W tym krótkim streszczeniu rozprawy Pumpianskiego można dostrzec wiele terminów ze słownika dzisiejszej teorii intertekstualności. Należą do niego: formuły, cytaty, „odyzmy”, reminiscencje, naśladowanie, odtwarzanie, rekonstrukcja, kontynuacja i polemika, topoi, symbol (jako reprezentant „długiego trwania” w literaturze) i inne wyrażenia. Wśród nich jest nawet jedna innowacja terminologiczna: onomatopeja albo metafora akustyczna w perspektywie powiązań intertekstualnych. Ściganie bohatera przez „jeźdźca miedzianego” po pustych placach i ulicach nocnego Petersburga zostało przedstawione nie wizualnie, lecz w „przekładzie na język akustyki” i w polemicznym nawiązaniu do akustycznego języka Dzierżawina. Owa osjaniczna scena „jest dana przez Puszkina nawet nie tyle na bazie tych wierszy Dzierżawina, co poprzez ich na wpół cytatywne odtworzenie”¹².

Formalści

Jeśli mówić o intertekstualności, jak ją rozumie Kristeva, czyli programowo impersonalnie, to za prekursorów w jej eksploracji w rosyjskiej tradycji badawczej należałoby raczej uznać rówieśników i jednocześnie oponentów Bachtina – formalistów. Już w pierwszym manifestie tej słynnej szkoły pióra Wiktora Szkłowskiego można przeczytać następujące zdania:

Im bardziej poznajemy epokę, tym więcej przekonujemy się, że obrazy, które uważaliśmy za wytwór danego poety, zostały przezeń zaczerpnięte od innych i do tego niemalże zupełnie niezmienione. Cała praca szkół poetyckich sprowadza się do gromadzenia i ujawniania nowych sposobów grupowania i obróbki materiału słownego, w szczególności zaś w o wiele większym stopniu do układu obrazów niż do ich tworzenia¹³.

Na marginesie można odnotować pewną zbieżność myśli Szkłowskiego z poglą-

¹⁰ *Ibidem*, s. 194.

¹¹ *Ibidem*, s. 196.

¹² *Ibidem*, s. 188.

¹³ W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt*. Przeł. R. Łużny. W zb.: *Teoria badań literackich za granicą. T. 2: Od przełomu antytypożywistycznego do roku 1915. Cz. 3: Od formalizmu do strukturalizmu*. Red. S. Skwarczyńska. Kraków 1986, s. 12.

dem Thomasa Stearnsa Eliota na tajemnicę twórczości poetyckiej, wyrażonym w jego głośnym eseju *Tradycja i talent indywidualny*, pochodzącym z tych samych czasów. Według Eliota umysł poety jest „w istocie składnicą zatrzymującą i gromadzącą niezliczone uczucia, wyrażenia, obrazy, które pozostają tam, dopóki nie pojawią się wszystkie elementarne cząstki, które mogą się związać w jedno i stworzyć układ nowy”¹⁴. Różnica między dwoma poglądami polega na tym, że dla Eliota miejsce, gdzie odbywa się „układanie obrazów”, stanowi umysł poety. Szklowski natomiast przenosi to miejsce do sfery ponadindywidualnych konwencji poetyckich, ich zmienność zaś uznaje za wywoływaną nieuchronną „automatyzacją” chwytów literackich i wynikającą stąd potrzebą ich permanentnego „odnawiania”. Zasadniczo jednak angielski poeta opowiada się za koncepcją poezji „jako całości żyjącej, która obejmuje wszystkie utwory poetyckie, kiedykolwiek napisane”, i próbuje „wykazać, jak doniosłe znaczenie posiada powiązanie utworu z utworami innych poetów”¹⁵. Kristevej jest znacznie bliżej do Szklowskiego (i Eliota) niż do Bachtina w rozumieniu samej twórczości, ponieważ w jej ujęciu polegałaby ona na „montażu cytatów”, a więc na nowym formowaniu obrazów, zdeponowanych w magazynach literatury. Wola twórcza w obydwu ujęciach przejawia się na składaniu z istniejących już „kawałków”, niczym z puzzli, nowych układanek. Co ciekawe, wspomniani, młodzi wówczas, francuscy teoretycy zaczytywali się pracami formalistów, które stały się dla nich w latach sześćdziesiątych prawdziwym objawieniem.

U Szklowskiego można znaleźć jeszcze jedną uwagę, zawierającą pewną ogólną regułę odnoszącą się bezpośrednio do naszego tematu. Brzmi ona:

dzieło sztuki jest odbierane na tle i drogą kojarzenia z innymi dziełami sztuki. Formę dzieła sztuki określa stosunek do innych, przed nim istniejących, form. [...] Nie tylko parodia, ale w ogóle wszelkie dzieło sztuki tworzy się jako paraleta i przeciwstawienie jakiemuś wzorcowi¹⁶.

W tym stwierdzeniu można dopatrzeć się istoty intertekstualnej teorii sztuki (estetyki), sytuującej dzieło sztuki na tle całej tradycji artystycznej (od zamierzchłej starożytności począwszy) jako – by użyć formuły Umberta Eco – „strukturę otwartą”, dającą się wpisywać w coraz to nowe konteksty interpretacyjne.

W obrębie szkoły formalnej pojawiły się także inne podejścia do zagadnienia związków między tekstami literackimi. Zaprezentował je Jurij Tynianow w debiutanckiej broszurze z 1921 roku pt. *Dostojewski i Gogol. Przyczynek do teorii parodii*, do której dopisał w 1929 roku ważne *postscriptum* w postaci artykułu *O parodii* (O parodii). Tak się składa, że te dwie wypowiedzi stanowią ramę czasową dla całej jego twórczości teoretycznoliterackiej.

Tynianow w nowatorski sposób zanalizował mechanizm parodii, traktując ją jako zjawisko pokrewne stylizacji:

Stylizacja jest bliska parodii. Jedna i druga prowadzą podwójne życie: za pierwszym planem utworu widać drugi, stylizowany lub parodiowany. Ale w parodii obligatoryjna jest jednak niespójność obydwu

¹⁴ Th. S. Eliot, *Szkice literackie*. Red., wybór, przedm., przypisy W. Chwałewik. Warszawa 1963, s. 8.

¹⁵ *Ibidem*, s. 6.

¹⁶ W. Szklowski, *Swiaz' prijemow siuzetostozhenija s obszczimi prijemami stila*. W: *Poetika. Sborniki po teoriji poetičeskogo jazyka*. Pietrogad 1919, s. 120.

planów, ich przesunięcie. [...] W stylizacji tej niespójności nie ma: owszem, zachowana jest odpowiedniość obu planów: stylizującego i przeświecającego przezeń stylizowanego. Tak czy owak stylizację od parodii dzieli jeden krok; stylizacja motywowana lub komicznie uwydatniona staje się parodią¹⁷.

Bywają parodie, w których ta druga płaszczyzna ogranicza się do pojedynczego utworu (tak jest w analizowanym przez Tynianowa przypadku, kiedy Dostojewski w opowiadaniu *Wieś Stiepańczykowo i jej mieszkańcy* parodiuje Nikołaja Gogola jako autora *Wybranych miejsc z korespondencji z przyjaciółmi*), ale też są takie, gdzie parodiuje się dzieła szkoły poetyckiej, styl jakiegoś nurtu literackiego, a nawet konwencje gatunkowe.

Zdaniem Tynianowa, „Istota parodii polega na mechanicznym użyciu pewnego chwytu; mechanizacja ta jest oczywiście odczuwalna tylko wtedy, kiedy znany jest chwyt, który jej podlega”¹⁸. Ową mechanizację przeprowadza się za pomocą rozmaitych operacji językowo-stylistycznych: powtórzenia, przedstawienia części (inwersja), kalamburowego przeinaczenia znaczeń, dekontekstualizacji chwytu i połączenia go z chwytami przeciwnymi.

Tynianow ujmował zjawisko parodii w kontekście rozważań nad tym, co go najbardziej interesowało jako teoretyka literatury, czyli nad dynamiką procesu historycznego w literaturze i sztuce. W owej perspektywie parodia jest szczególnie narzędziem polemiki wewnątrzliterackiej, a mianowicie sposobem dyskredytowania (wysmiewania) zużytych już chwytów literackich. Sama parodia staje się chwytom „obnażania chwytu”, ujawniania konwencji literackich i w tej roli „bardzo ściśle wiąże się z ewolucją literatury”¹⁹, która to ewolucja nie odbywa się pokojowo jako przekazywanie pałeczki w sztafecie pokoleń literackich, lecz w drodze zaciętych nieraz bojów pomiędzy zstępującymi i wstępującymi na scenę literacką generacjami. „Walka literacka” jest bowiem według Tynianowa naczelną zasadą ewolucji literackiej.

Debiutancka rozprawa owego pisarza z 1921 roku zawiera *in nuce* problemy zaprzatające jego myśl w ciągu całej tej dekady aż do zakończenia działalności formalistów jako odrębnej szkoły naukowej. Jednym z nich były zagadnienie ewolucji literackiej i zjawisko parodii. Rozpatrywano je w konceptualnych ramach „teoretycznej historii literatury”, której projekt zarysowywał się w obrębie szkoły formalnej przy dużym udziale właśnie Tynianowa. W tym projekcie akcent kładzie się na zmiany immanentne, zachodzące w samym szeregu, niepowodowane bezpośrednio przez impulsy idące z obszarów zewnętrznych wobec literatury. Dlatego też ogromnym zainteresowaniem cieszą się związki między tekstami, wśród nich parodia i jej pokrewne, np. stylizacja i naśladowanie. Ważnym momentem jest tutaj rozpoznawalność zjawiska. Istnieje – powiada Tynianow – wiele nierozpoznanych parodii, kiedy nie sposób zidentyfikować „drugiego planu”, innego utworu, który prześwituje w parodii. Jeśli takie rozpoznanie następuje – jak to się zdarzyło w przypadku opowiadania Dostojewskiego – zmienia się samo dzieło, jego struktura i ukierunkowanie ideowe:

¹⁷ J. Tynianow, *Dostojewski a Gogol. Przyczynek do teorii parodii*. Przeł. A. Pomorski. „Literatura na Świecie” 2012, nr 1/2, s. 267.

¹⁸ *Ibidem*, s. 280.

¹⁹ J. N. Tynianow, *O parodii*. W: *Poetika. Istorija literatury*. Kino. Moskwa 1977, s. 310.

Parodia istnieje wtedy, kiedy spod wierzchniej warstwy dzieła prześwieca parodiowany drugi plan; im węższy, konkretniejszy, naturalniejszy jest ten drugi plan, im bardziej ambiwalentne są wszystkie detale dzieła, odbierane w podwójnej perspektywie, tym silniejsza parodyjność. [...] Jeśli drugi plan rozplywa się w ogólnym pojęciu „stylu”, [...] wtedy naturalnie parodia jest odbierana w jednym planie, wyłącznie od strony jej kompozycji, czyli jak każde dzieło²⁰.

Kiedy tego drugiego planu nie udaje się odnaleźć, zjawisko uważa się za stylizację na bliżej nieokreśloną manierę pisania. W ten sposób badacz literacki, ujawniając parodię, może aktywnie włączyć się do historii literatury, życia literackiego poprzez ukazywanie nowych aspektów danego dzieła i odkrywanie jego powiązań (najczęściej polemicznych) z innymi utworami. Przy okazji niejako Tynianow na nowo stawia problem genezy, wskazując, że może ona mieć charakter literacki i mieścić się w szerszej formule „teksty generują teksty”, co jest innym ujęciem wcześniej przywołanych słów Wiktora Szklowskiego o tym, że nie tylko parodia, ale każde „dzieło sztuki tworzy się jako paralela i przeciwstawienie jakiemuś wzorcowi”.

Inną ideą przewodnią całej działalności teoretycznoliterackiej Tynianowa, która objawiła się dobitnie w drugim jego szkicu (z 1929 roku), jest głębokie przekonanie o systemowości podstawowych wielkości, jakimi operuje nauka o literaturze. System stanowi pojedynczy utwór, gatunek literacki (system gatunkowy) i literatura jako całość, przy czym wszystkie te systemy są skorelowane z odpowiednimi pozaliterackimi „praktykami dyskursywnymi” – np. ody Michaiła Łomonosowa i Grigorija Dzierżawina różnią się od siebie, jako utwory należące do jednego gatunku podlegają dominancie retorycznej i są skorelowane z pozaliterackim „mówieniem oratorskim”. Ważną funkcję spełnia tutaj gatunek w roli znaku literackości, powiązanego jednocześnie z prymarnymi gatunkami mowy o proveniencji społecznej.

Tynianow już w tym wystąpieniu wielokrotnie podkreśla systemowość zarówno utworu literackiego, jak i literatury w całości. Każdy element dzieła literackiego znajduje się w korelacji z pozostałymi elementami tego utworu oraz z podobnymi elementami innych utworów. W artykule, napisanym kilka lat później, pierwszą relację badacz nazwie „s y n f u n k c j a”, a drugą „a u t o f u n k c j a”²¹ (w dzisiejszym języku powiedzielibyśmy o związkach na osi syntagmatycznej w tekście i paradygmatycznej w języku). Przykład tego stanowi funkcja archaizmów w danym dziele na tle ich użycia przez pozostałych poetów. Czterostopowy jamb Puszkina należy do systemu *Eugeniusza Oniegina*, który w innych utworach poetyckich będzie wyglądał odmiennie. Jak twierdzi Tynianow: „Autofunkcja nie decyduje, daje tylko różnorodne możliwości, staje się warunkiem synfunkcji”²².

Można teraz zapytać, jak się ma ta idea systemowości, dotycząca wszystkich najważniejszych faktów literackich, do zjawiska parodii i stylizacji? Trzeba zaznaczyć, że istnieje wiele sposobów konkretnego „ukierunkowania jednego utworu na inny utwór”, bądź „wykorzystania jakiegokolwiek innego utworu jako makiety dla nowego utworu”²³. Tynianow używa dla rozróżnienia tych sposobów dwóch par

²⁰ Tynianow, *Dostojewski a Gogol*, s. 282.

²¹ Zob. J. N. Tynianow, *O ewolucji literackiej*. W zb.: *Teoria badań literackich za granicą*, s. 152 (przeł. W. Lipiec).

²² *Ibidem*, s. 152.

²³ Tynianow, *O parodii*, s. 290.

pojęć: parodystyczności i parodyjności oraz formy i funkcji. Mogą istnieć parodystyczne formy, zastosowane w nieparodystycznej funkcji. Wierszowany felieton w gazecie może posługiwać się zapożyczonymi z wysokiej poezji figurami i rytmem, ale nie ma on nic wspólnego z parodią, jeśli idzie o ich funkcję. W tym wypadku wysoka „makieta jest dogodnym znakiem literackości, znakiem przymocowania do literatury w ogóle”²⁴. Owa forma to po prostu „znak innego systemu”, środek użyty w pozaparodystycznej funkcji, przykład zastosowania starej formy w nowym celu. Z właściwą parodią mamy do czynienia wówczas, kiedy to ukierunkowanie jest nie tylko na inne zjawiska literackie, ale też choćby częściowo i przeciw nim. W parodii chwyt „mechanizuje się”, przenosi się z jednego systemu do drugiego, co pociąga za sobą nieuchronną zmianę jego znaczenia. Dzieje się tak wskutek wypreparowania chwytu z macierzystego systemu, a to wiąże się z częściową modyfikacją jego sensu: „w ten sposób cytaty, nawet poza parodystycznym ukierunkowaniem, może w niektórych sytuacjach odgrywać swoiście parodystyczną rolę i w każdym razie charakteryzuje nie tyle poetę, ile stosunek do niego”²⁵. W rezultacie dochodzi do jego wyeksponowania, co w języku szkoły formalnej zostało nazwane chwytem „obnażenia chwytu”. W owym sensie parodia i zjawiska pokrewne stają się miejscem eksperymentów, dokonywania refunkcjonalizacji chwytów i ukazywania przez to ich umowności. Polemiczne nastawienie parodii („p r z e c i w”, a nie „n a”) powoduje, że jej przedmiot powinien cechować się pewnym ewolucyjnym znaczeniem w rozwoju literatury i aktualnością:

ukierunkowanie jakiegos utworu na jakiś inny (tym bardziej przeciwko innemu), czyli parodystyczność, jest ściśle związane ze znaczeniem tego utworu w systemie literackim. [...] Dlatego utwory parodystyczne zazwyczaj bywają skierowane na zjawiska literatury współczesnej lub na współczesny stosunek do starych zjawisk; parodystyczność w stosunku do zjawisk na wół zapomnianych jest mało prawdopodobna²⁶.

Interesujące i odkrywcze konstatacje o związkach między tekstami można znaleźć w pracach Wiktora Winogradowa, badacza, który łączył w sobie kompetencje lingwisty i literaturoznawcy. Nie należał on do „twardego rdzenia” szkoły formalnej, ale podzielał część jej założeń, przede wszystkim to, że dzieło literackie w pierwszej kolejności jest specyficznie zorganizowanym tekstem językowym. Badacz rozbudował narzędzia stylistyki lingwistycznej i zastosował je do prac nad twórczością klasyków literatury rosyjskiej z Puszkinem na czele. I właśnie w obszernej monografii, opublikowanej w 1941 roku i zatytułowanej *Stil Puszkina* (Styl Puszkina), znajdujemy szereg sformułowań uderzających swoją wnikliwością i trafnością.

Najważniejszym kontekstem dla opisu stylu Puszkina jest język poezji (literatury) rosyjskiej w okresie wielkich przemian na przełomie XVIII i XIX wieku ze swoim „systemem trwałych wyrażeń”, składający się z licznych, zazwyczaj importowanych z zachodnich literatur, „sztamp”, „szablonów”, rozmaitych gotowych „formuł”, „hieroglifów języka poetyckiego”, „systemu sztucznej frazeologii literackiej”. Do wymienionego zbioru należały także cytaty z arcydzieł literatury europejskiej, które stawały się obiegowymi aforyzmami, maksymami, gubiąc przy tym często

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 308.

²⁶ *Ibidem*, s. 293–294.

swoją metrykę. Twórczość wielkich pisarzy we wskazanym okresie wielokrotnie drobiono na „skrzydlate słowa” i inkrustowano nimi własne dzieła, nieraz podając je nie w tłumaczeniu, lecz w oryginale:

Cytaty z nowych i starych utworów i związane z nimi aluzje (w większości o charakterze kalamburowo-ironicznym), ich frazeologiczne odłamki tysiącami trafiają do stylów współczesnej Puszkiniowi literatury, zyskują tutaj nowe użycia, oblekając wypowiedź atmosferą subtelnych niuansów znaczeniowych²⁷.

Tych cudzych inkluzji w utworach było tak wiele, że autorów, nie wyłączając Puszkina, zaczęto podejrzewać o plagiaty. Winogradow natomiast stanowczo odrzuca te oskarżenia jako bezzasadne. Pisze:

Myśl Gerszenzona o plagiatach Puszkina nie tylko jest z gruntu błędna, ale także jest pozbawiona elementarnej wartości literackiej, gdyż wyklucza zagadnienie sensu artystycznego takiej mozaiki cudzych fraz-cytatów. Jednocześnie może być tak, że tak zwane plagiaty Puszkina co najmniej w połowie okazały się frazeologicznym *cliché* mowy poetyckiej²⁸.

Obfitość jawnych i ukrytych zapożyczeń w twórczości Puszkina nie przekreśla jej oryginalności. Potwierdzeniem tych słów są obserwacje Winogradowa dotyczące *Eugeniusza Oniegina*, tej „powieści wierszem”, którą Wissarion Bielinski nazwał „encyklopedią życia rosyjskiego”. Trudno uwierzyć, że:

połowę wersów w *Eugeniuszu Oneginie* stanowią oryginalnie spreparowane i użyte „cytaty” z utworów literatury rosyjskiej lub powszechnej albo [...] subtelne aluzje literackie czy też odbicia rozmaitych obrazów literackich i wyrażeń [...]. *Eugeniusz Onegin* parodyjnie i ironicznie rozkwita jaskrawymi barwami aluzji literackich, cytatów, odwołań. Cała ta powieść posypana jest grubo- i drobnoziarnistą solą parodii literackiej²⁹.

Jak można przeczytać w innym miejscu rozprawy Winogradowa – „Słowo było namagnetyzowane wielostronnym oddziaływaniem tradycji literackiej”³⁰. Mistrzostwo poety tkwi w szerokim korzystaniu ze wspólnego dobra, jakim jest literacka tradycja europejska. Stanowiła ona „wspólną kanwę”, na której Puszkini i inni poeci wyszywali swoje wzory. Nie ma tu sprzeczności między nasyceniem tekstów „cudzym słowem” a ich oryginalnością. Zwłaszcza Puszkini był szczególnie wynalazczy, jeśli idzie o aktualizację tradycyjnych formuł poetyckich. Wypracował szereg chwytów, takich jak etymologizowanie, konkretyzowanie, włączanie do innych rejestrów stylistycznych, zderzanie z żywiołem rosyjskiego języka potocznego, prowadzących do głębokiej indywidualizacji „skrzydlatych słów” i wydobywania z nich nowych znaczeń.

Gdyby odnieść owe nowatorskie spostrzeżenia Winogradowa do dzisiejszej „poetyki intertekstualnej”, to byłyby trudności z ustaleniem, co jest dla niego „inter-

²⁷ W. W. Winogradow, *Stil Puszkina*. Moskwa 1941, s. 382. Można to nazwać „europeizacją literatury rosyjskiej”, która była częścią „europeizacji Rosji” przedsięwziętej przez Piotra I na początku XVIII wieku. Przejawiała się ona w sferze kultury w szerokim inkorporowaniu tekstów i języków zachodnioeuropejskich. W literaturze – przejściem poetyki europejskiej, klasycystycznych kanonów i konwencji literackich.

²⁸ *Ibidem*, s. 393–394. W tym cytacie zwraca uwagę określenie utworu poetyckiego jako „mozaiki cudzych fraz-cytatów”. Kristeva widocznie nie знаła tego studium Winogradowa i błędnie uznała Bachtina za pioniera badań nad problematyką swoiście rozumianej intertekstualności.

²⁹ *Ibidem*, s. 412.

³⁰ *Ibidem*, s. 374.

tekstem". Pisze on o cytatach w utworach Puszkina pochodzących z konkretnych dzieł (np. z *Boskiej komedii* Dantego), ale dużo miejsca zajmują obiegowe formuły, aforyzmy, frazeologizmy, czyli tzw. *cliché* poetycki, stanowiący domenę publiczną. Ich status nie jest jednoznaczny, zależy od kompetencji czytelnicych. Bliższe tu byłoby stanowisko nie Kristevej (przypomnijmy – „każdy tekst literacki jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu”), lecz Barthes'a, ponieważ definiuje on intertekst jako „wspólne pole anonimowych formuł, których pochodzenie jest rzadko odtwarzalne, pole nieświadomych lub automatycznych cytatów”³¹. Winogradow, nazywając tekst „mozaiką cudzych fraz-cytatów”, łączy jakby pierwsze podejście, lokujące zjawisko intertekstualności po stronie tekstów (wszelkie związki między tekstami z bezpośrednimi cytatami na czele), z drugim, wiążącym je z językiem i korzystaniem z jego różnorodnych zasobów. Zagadnienie to, jak będzie można się przekonać, stanie się przedmiotem rozważań w ostatnich dekadach.

Semiotycy

Ogólnie można powiedzieć, iż w rosyjskiej nowoczesnej teorii literatury ukształtowały się dwa odmienne podejścia do zjawiska intertekstualności, sygnowane tutaj nazwiskami Bachtina i Pumpianskiego oraz osób z kręgu szkoły formalnej (Szkłowski, Tynianow i inni). Późniejsi badacze mogli podążać albo drogą wytyczoną przez formalistów, albo trzymać się Bachtinowskiej filozofii dialogu i w jej konceptualnych ramach umieszczać problematykę związków między utworami. Należy zaznaczyć, iż formaliści pierwsi wysunęli problem tekstu literackiego ze swoją dominantą oraz zasadą konstrukcyjną i ustalili go głównym przedmiotem analiz. W zapoczątkowanym przez nich nurcie badań dzieło było traktowane holistycznie jako doskonale sfunkcjonalizowana całość, choć jednocześnie, co widać w przytoczonych do tej pory wypowiedziach, zamkniętość jego była podważana poprzez wykazywanie związków z innymi tekstami i z całą literaturą. Bachtin również podkreślał integralność tekstu literackiego, wskazując zarazem na istnienie relacji dialogowych między utworami i wewnątrz nich. Porównywał dzieło do monady, „która odzwierciedla (w skrajnym wypadku) wszelkie teksty danej sfery sensów”³². Semiotycy ze szkoły tartusko-moskiewskiej³³ musieli w swoim czasie ustosunkować się do tej problematyki i uwzględnić ją w badaniach, mieli już jednak za sobą ścieżki wydeptane przez wybitnych poprzedników.

Jurij Łotman, bo od niego należy zacząć, od początku akcentował rolę związków pozatekstowych w całości dzieła literackiego, pamiętając o zaleceniu Szkłowskiego, by każdy utwór rzutować na szersze tło literackie. W jego pierwszej dużej publikacji, będącej zarazem manifestem formującej się szkoły naukowej, czytamy:

³¹ R. Barthes, *Théorie du texte*. Hasło w: *Encyclopædia universalis*. T. 15. Paris 1973, s. 1015.

³² Bachtin, *op. cit.*, s. 405.

³³ Byli to w większości Rosjanie, choć nie tylko. Spora grupę stanowili uczeni pochodzenia żydowskiego, ale z biegiem lat zaczęli oni emigrować do Izraela, krajów Europy Zachodniej i USA. Badacze młodszego pokolenia, kontynuujący prace tej szkoły w Tartu i Tallinnie, identyfikują się głównie jako Estończycy.

ta realność historyczno-kulturowa, którą nazywamy „utworem artystycznym”, nie wyczerpuje się w tekście. Tekst to tylko jeden z elementów relacji. Realna materia utworu artystycznego składa się z tekstu (systemu relacji wewnątrztekstowych) w jego relacji do rzeczywistości – rzeczywistości, norm literackich, tradycji, wyobrażeń. Odbiór tekstu oderwanego od jego pozatekstowego „tła” jest niemożliwy³⁴.

Aby w pełni zrozumieć utwór, konieczne jest zwrócenie się do jakiegoś innego zewnętrznego tekstu. Tak się dzieje choćby w przypadku najprostszej aluzji literackiej. Dla Łotmana (jak i dla wielu jego kolegów) dziedzictwo formalistów (zwłaszcza prestrukturalistyczne prace Tynianowa) było szczególnie bliskie i stanowiło bezpośrednią tradycję naukową.

Zagadnienie intertekstualności z czasem stało się ważnym tematem dla semiotyków, co znalazło wyraz w ich publikacjach. Zostało ono zwerbalizowane i skonkretyzowane jako zagadnienie „tekstu w tekście” (w innych sztukach: „film w filmie”, „teatr w teatrze”, „obraz w obrazie” itd.)³⁵. Łotman zinterpretował to zjawisko w duchu swojej koncepcji semiosfery ogarniającej całość kultury ludzkiej. Kwestia „tekstu w tekście” jawi się jako cząstkowy przypadek ogólniejszej reguły, dotyczącej zasadniczego poliglotyzmu kultury i funkcjonujących w jej obrębie różnorodnych utworów. Widać to już w najprostszymi przykładach „tekstu w tekście”, kiedy to do jednego dzieła, mającego początek i koniec, wprowadza się fragmenty innego w postaci motta, cytatu, reminiscencji, aluzji. Jak pisze Łotman:

Zakłada się, że odbiorca rozwinie te ziarna konstrukcji strukturalnych w teksty. Tęgo rodzaju inkluzje mogą być odczytywane zarówno jako homogeniczne z otaczającym je tekstem, jak i heterogeniczne wobec niego. Im ostrzej została wyrażona nieprzetłumaczalność kodów tekstu-inkluzji i podstawowego kodu, tym bardziej wyczuwalna jest semiotyczna specyfika każdego z nich³⁶.

Już Winogradow w przywoływanym studium o stylu Puszkina wskazywał na synekdochiczny charakter cytatu:

W cytacie poetyckim często przewiduje się, „ma się na myśli” nie tylko kontekst tego utworu literackiego, z którego jest zaczerpnięty, ale również znacznie szerszą sferę obrazów i idei z twórczości cytowanych pisarzy³⁷.

Łotman idzie jeszcze dalej. Dla niego takie inkluzje reprezentują więcej niż dzieło lub całą twórczość danego autora. Są one empirycznymi przejawami występowania w tekście różnorodnych kodów artystycznych i pozaartystycznych, co jest stałą właściwością literatury. W jednym ze swoich ostatnich artykułów napisze o tym wprost:

Zderzenie rozmaitych typów kodowania to podstawowy typ kodowania w *Eugeniuszu Onieginie*, zaś Anna Achmatowa mówi o „cudzym słowie”, które przebija się dlatego, że „na Twoim piśmie brudnopisie”. Wszystkie włączenia do tekstu „cudzego słowa”, przeanalizowane przez Michaiła Bachtina i niejedno-

³⁴ J. M. Łotman, *Lekcji po strukturalnoj poetikie*. „Trudy po znakovym sistiemam” t. 1 (1964), s. 165.

³⁵ Zob. J. M. Łotman, *Tekst w tekście*. Jw., t. 14 (1981). Na ten tom składają się artykuły J. Łotmana, W. W. Iwanowa, P. Toropa, J. Lewina, R. Timieniczka, T. Nikołajewej i J. Skuratowskiego.

³⁶ *Ibidem*, s. 18.

³⁷ Winogradow, *op. cit.*, s. 398.

krotnie badane po nim, odnoszą się do konfrontacji rozmaicie zakodowanych subtekstów i do procesów znaczeniowych przebiegających na granicy zmiany kodów³⁸.

W cytowanej publikacji Łotman stwierdzi, iż dzięki tym włączeniom powstaje „jednolity, ale wielogłosowy tekst”, zmuszający odbiorcę podczas jego lektury do używania kilku języków naraz. I właśnie owa, by tak rzec, Bachtinowsko-Łotmanowska „wielogłosowość/wielokodowość” jest tą właściwością, która „czyni z niego generator sensu, a nie tylko pasywne naczynie dla z zewnątrz wniesionych znaczeń”³⁹.

Nazwisko Anny Achmatowej z jej słowami o wierszu-palimpseście nie pojawia się tutaj przypadkowo. Akmeiści zasadniczo byli „poetami kultury”, a ich twórczość poetycka charakteryzowała się orientacją na wcześniej istniejące dzieła. Ścisłej zaś –

tekst u akmeistów apeluje nie tyle do innego tekstu, co do procedury przejścia od tekstu do tekstu, do pewnej przestrzeni międzytekstowej, „luki”, „przerwy”, mówiąc językiem Mandelstama (orientacja meonalna, a nie substancjalna)⁴⁰.

Ostatecznie to poezja Osipa Mandelstama okazała się bardzo wdzięcznym polem dla badań intertekstualnych z uwagi na jej jednoczesne zanurzenie w rodzimej i obcej tradycji poetyckiej. Dała impuls do rozwoju tych badań w sferze poezji (i języka poetyckiego) jako sztuki słowa odznaczającej się specyficzną „organizacją naddaną”. Ważnym wydarzeniem były tu studia Kirilla Taranowskiego, ukierunkowane na ujawnienie „podtekstów” wierszy Mandelstama. Sformułował on całą teorię podtekstu, ufundowaną na założeniu, iż niekiedy utwór poetycki dla swojego zrozumienia wymaga rozpoznania innego, wcześniejszego dzieła, do którego nowy tekst jawnie bądź pośrednio odsyła⁴¹.

³⁸ J. Łotman, *Tekst i poliglotyzm kultury*. W: *Kultura – historia – literatura*. Wybór, przekł., wstęp B. Żyłko. Gdańsk 2017, s. 56. Interesujące, że Łotman powołuje się na Bachtina i jego koncepcję „cudzego słowa” oraz „relacji dialogowych”, ale przekłada ją na terminy semiotyczne. Bachtin obstawał przy swoim stanowisku, choć nie odmawiał pracom semiotyków z Tartu i z Moskwy wartości poznawczej.

³⁹ *Ibidem*, s. 54.

⁴⁰ R. Timieniczik, *Tekst w tekstie u akmeistów*. „Trudy po znakovym sistiemam” t. 14, s. 73.

⁴¹ Po raz pierwszy K. Taranowski poruszył zagadnienie podtekstu w odniesieniu do poezji Mandelstama w artykule *Pczely i osy w poezii Mandelstama: K woprosu o wlijanii Wiaczestawa Iwanowa na Mandelstama*, umieszczonym w księdze jubileuszowej *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday* (t. 3. The Hague – Paris 1967). Ta koncepcja znalazła rozwinięcie w kolejnych pracach zebranych w tomie. Ciekawe, że punktem wyjścia były obserwacje R. Przybylskiego, poczynione w artykule *Arkadia Osipa Mandelstama* („Slavia Orientalis” 1964, nr 3). Taranowski zgadza się z Przybylskim, jeśli idzie o ważność dziedzictwa poezji starogreckiej dla Mandelstama, choć dokonuje tu pewnych korekt. Arkadią dla Mandelstama nie była Grecja Homera i Hezjoda, ale wyspa Lesbos czasów Safony. Taranowski podkreśla przy tym rolę tłumaczy, przede wszystkim W. Iwanowa, czołowego poety-symbolisty, z wykształcenia filologa klasycznego (Mandelstam nie znał greki). Powstaje sekwencja: wiersz Safony – przekład Iwanowa – wiersz Mandelstama. Dla tego ostatniego intertekstem jest nie utwór greckiej poetki, lecz przekład Iwanowa. Translacja stanowi interpretację oryginału i między nimi istnieje relacja intertekstualna, która jednak stanowi osobne zagadnienie. Podteksty Mandelstama stały się przedmiotem systematycznych studiów Taranowskiego i po paru latach zaowocowały całą książką (zob. K. Taranovsky, *Essays on Mandel'stam*. Cambridge, Mass. – London 1976). Dalszym

Działalność Taranowskiego była dobrze znana w środowisku semiotyków tartusko-moskiewskich. Oprócz studiów mandelstamowskich ceniono jego prace z poetyki, a zwłaszcza z wersyfikacji rosyjskiej – w tej dziedzinie był szanowanym autorytetem jako twórca fundamentalnej monografii o dwusylabowych stopach w poezji rosyjskiej. Być może, pewną rolę odgrywały tu również okoliczności biograficzne⁴². W każdym razie jego nazwisko pojawia się często w publikacjach semiotyków, dotyczących poezji rosyjskiej w aspekcie intertekstualnym i uwzględniających nie tylko poziom leksykalny (wyszukiwanie „paraleli leksykalnych”), ale także jej stronę brzmieniową. I tutaj pionierami okazują się formaliści rosyjscy, którzy – jak wiemy – darzyli organizację poezji wyjątkowym zainteresowaniem.

Osip Brik w artykule o rytmie i składni zwrócił uwagę na występowanie w poezji szczególnych „figur rytmiczno-syntaktycznych” – wypełniając sobą całe wersy, stanowiły one podstawową jednostkę mowy wierszowanej. Brik pisał:

Jeśli w danym wersie łatwo możemy zastąpić którykolwiek wyraz innym wyrazem w tej samej formie syntaktycznej, zmieniamy semantykę, lecz nie całość rytmiczno-syntaktyczną; a właśnie ta figura rytmiczno-syntaktyczna tworzy podstawę mowy wierszowanej⁴³.

Z czasem figura rytmiczno-syntaktyczna może przemienić się w „kliszę wersową”, będącą „skutkiem całkowitego zrośnięcia rytmicznej, syntaktycznej i semantycznej strony mowy wierszowanej; powstają ustalone grupy wyrazowe, którymi myśli poeta”⁴⁴. Prowadzi to do tego, że np. czterostopowy jamb (najbardziej produktywne metrum w poezji rosyjskiej) przemienia się w „gotową kliszę, do której z trudem tylko można wprowadzić jakieś urozmaicenie”.

Wyjaśnia to dlaczego poeci, którzy obecnie piszą jambem czteroakcentowym, zawsze wpadają, i pod względem syntaktycznym, i semantycznym, w naśladownictwo poetów epoki puszkinińskiej i popuszkinińskiej⁴⁵.

Problematyka „figur rytmiczno-syntaktyczno-leksykalnych”, zapoczątkowana – jak widzimy – w latach dwudziestych, została podjęta w szkole tartusko-moskiew-

krokiem w badaniach nad podtekstami Mandelstama były publikacje rosyjsko-amerykańsko-izraelskiego filologa O. Roniena (*An Approach to Mandelstam*. Jerusalem 1983; *Poetika Osipa Mandielsztama*. Sankt Pietierburg 2002).

⁴² Taranowski urodził się w Tartu w rodzinie polsko-rosyjskiej (rodzice pochodzili z guberni płockiej) w 1911 roku. W roku 1920 rodzina przeniosła się do Jugosławii. Mężczyzna odbył studia prawnicze (jego ojciec był znanym badaczem dziejów prawa w krajach słowiańskich) i filologiczne, które kontynuował w Pradze pod koniec lat trzydziestych, gdzie nawiązał kontakt z R. Jakobsonem i innymi członkami praskiego koła lingwistycznego. Od roku 1958 przebywał w USA, gdzie wykładał na Uniwersytecie Kalifornijskim i na Harvardzie. Jako ciekawostkę można podać, że K. Górski, autor prac o aluzji literackiej, w latach 1913–1915 studiował prawo w Dorpacie. Zatem dwaj inicjatorzy badań nad związkami między tekstami w swoich krajach spędzili jakiś okres życia w dzisiejszym Tartu.

⁴³ O. Brik, *Rytm a składnia. Przyczynek do badania języka wierszy*. W zb.: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór, oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 163 (przeł. Z. Saloni).

⁴⁴ *Ibidem*, s. 170. Parę lat wcześniej S. P. Bobrow (*Zaimstwowanija i wlijanija*. „Pieczat’ i Riewolucyja” 1922, nr 8, s. 83) zwrócił uwagę na to, że podobne figury mogą tworzyć się także w sferze „instrumentacji dźwiękowej” wiersza – pisał on o „zapożyczeniach pod względem rytmu i brzmienia” – przy czym mogą one mieć charakter nieświadomych „wpływów” i mniej lub bardziej świadomych „zapożyczeń”.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 171.

skiej w kontekście nowo powstałej poetyki (albo inaczej: metody) intertekstualnej. Przede wszystkim pojawiła się w pracach Michaiła Gasparowa, filologa klasycznego, zajmującego się również teorią i historią wiersza rosyjskiego, będącego wśród semiotyków największym autorytetem w tej dziedzinie. Zainaugurował on nową dyscyplinę filologiczną, lokującą się na pograniczu poetyki oraz językoznawstwa, i nadał jej miano „lingwistyki wiersza”⁴⁶. Przeprowadził on fundamentalne rozróżnienie pomiędzy literackimi i językowymi intertekstami, czyli pomiędzy cytatami, reminiscencjami, aluzjami oraz odmiennymi sposobami przywoływania „cudzego tekstu” a frazami, które stały się własnością wspólną, przekształcając się w to, co Winogradow nazwał „frazologicznymi kliszami mowy poetyckiej”. Innymi słowy: wyodrębnił, które z tych figur są cytatami z konkretnych utworów, a które – nawiązując do słów Barthes’a – należą do „wspólnego pola anonimowych formuł”.

Owo zagadnienie dotyka samego jądra poetyki intertekstualnej: tego, jakie zbieżności w tekstach poetyckich stanowią rezultat świadomego orientowania się jednego utworu na dzieło innego autora, a jakie są przypadkowe i wynikają z przynależności do wspólnej logosfery. Odróżnienie cytatów od klisz nie jest sprawą prostą. Metodyka rozpoznawania „sygnałów intertekstualności”, jak pisze Marina Akimowa:

wymaga uciekania się do najróżnorodniejszych narzędzi filologicznych. Prawdopodobnie złożoność rozgraniczenia formuły i reminiscencji tkwi w samej naturze słowa poetyckiego, które odnosi się jednocześnie do dziedziny *parole* i dziedziny *langue*⁴⁷.

Igor Pilszczykow, adept szkoły semiotycznej z najmłodszego pokolenia, rozwiązuje ten problem radykalnie, rozumiejąc przez intertekstualność „wszystkie postacie bezpośrednich i zapośredniczonych relacji genetycznych między tekstem a innymi tekstami, jak również między tekstem a repertuarem leksyko-gramatycznych formuł i klisz”⁴⁸. Jego propozycja, z jednej strony, jest szeroka, bo obejmuje dużą gamę przejawów intertekstualności – od cytatów po klisze, ale z drugiej strony, wyklucza typologiczne podobieństwa i przypadkowe konwergencje.

Zdaniem Pilszczykowa, intuicja badawcza, zbliżająca dwa teksty, powinna być wsparta danymi genetycznymi. Pomocne mogą tu być dane biograficzne. Pilszczykow przywołuje słowa Borisa Tomaszewskiego, mówiące, że tylko „rzetelna biografia umożliwi rozwiązywanie skomplikowanych zagadnień wzajemnych relacji między utworami literackimi (na przykład ich datowanie) lub zagadnień zapożyczeń literackich”⁴⁹. Podobnie użyteczna okazuje się tekstologia, zajmująca się śledzeniem filiacji tekstów i ich fragmentów. W ten sposób cały problem intertekstualności

⁴⁶ Zob. M. L. Gasparow, *Lingwistika sticha*. „Izwestija Rossijskoj Akademii Nauk. Sierija Literatury i Jazyka” 1994, nr 6.

⁴⁷ M. W. Akimowa, *Citaty ili klisze w poetičeskom słowie: Popytka razgraniczenija*. W zb.: M. L. Gasparowu – stichowiedu. *In memoriam*. Sost., ried. M. W. Akimowa, M. G. Tarlinska ja. Moskwa 2017, s. 248.

⁴⁸ I. Pilszczykow, „Ante hoc – ergo Procter hoc”. *Jeszcze raz o kriteriach intieriekstualnosti ili „sluczajnuje” i „niesluczajnuje” sblizenija (na materiale poezii puszkinskoj epochi)*. W zb.: *Sluczajnost’ i niepriedskazujemost’ w istorii kultury. Materialy Wtorych Lotmanowskich dniej w Tallirnskom uniwersitietie (4-6 ijunia 2010 g.)*. Ried.-sost. I. Pilszczykow. Tallinn 2013, s. 197.

⁴⁹ Cyt. jw., s. 195.

staje się problemem przeciwstawienia „typologii i genezy”. To, co typologicznie jest podobne, nie musi być (i często nie jest) powiązane genetycznie. Pilszczykow powołuje się na Tynianowa, który przeciwstawił „tradycję” i „genezę”. Tynianow pisał: „Geneza zjawiska literackiego leży w przypadkowej dziedzinie przejść z języka do języka, z literatury do literatury, podczas gdy dziedzina tradycji podlega prawidłowościom i zamyka się w kręgu literatury narodowej”⁵⁰. Tradycja uczestniczy jako ważny czynnik w mechanizmach ewolucji literackiej, a tą Tynianow uznaje za dziedzinę nomotetyczną, czyli podlegającą pewnym ogólnym prawom⁵¹. Pilszczykow kończy swój wywód supozycją o nieprzypadkowym charakterze konstatawanych typologicznie faktów konwergencji:

rozważając w terminach Tynianowskiego przeciwstawienia ewolucji i genezy można przypuścić, że nomotetyczna jest nie tylko ewolucja. Nomotetyczna jest również geneza i najważniejszym „post-tynianowskim” krokiem metodologicznym będzie ujawnienie i ukazanie ewolucyjnej prawidłowości w zmianie form genetycznych (w tym także form relacji międzytekstowych), czyli ustanowienie ewolucji genezy⁵².

Gasparow, podkreślając ważność studiów intertekstualnych, nazywa je „stosowaną historią literatury powszechnej”⁵³. Pomagają one lepiej zrozumieć dzieło, czyniąc je bardziej spójnym semantycznie (czasami taką rolę odgrywa też przekład, który również może rozjaśniać ciemne miejsca oryginału). Wymagają dużego czytania, erudycji i intuicji, ale mogą także niekiedy prowadzić na manowce. Chodzi o to, że odsłaniane interteksty (podteksty) nie są sobie heurystycznie równe. Gasparow przedstawił zhierarchizowany podział podtekstów, kontynuując wcześniejsze propozycje Omri Ronena, który podzielił je na „semantyczne i poetyckie” (odnoszące się albo do planu treści, albo do planu wyrażenia), czyli strukturalne i ornamentalne, ważne i mniej ważne, a nawet błędne. Stwierdził on, że podteksty:

mogą być kluczowe, kiedy bez nich cały tekst jest niezrozumiały, mogą być fakultatywne, kiedy tekst i bez nich jest zrozumiały, ale wzbogacają one jego sens; mogą być przeciwwskazane, kiedy odciągają one uwagę od sensu tekstu, kierując go w fałszywą stronę⁵⁴.

Kluczowe są niezbędne dla zrozumienia utworu, fakultatywne mogą to rozumienie wspomagać, a te ostatnie są szkodliwe, chyba że wszystkie skojarzenia uzna się za równoważnościowe w imię walki z autorytarnym dominującym sensem.

Intertekstem nie musi być inny słowny tekst. Może nim się stać wszelki artefakt artystyczny, jak to dowiódł Wiaczesław Iwanow, poddając analizie jeden z zagadkowych wierszy Wilemira Chlebnikowa. Okazuje się, że:

⁵⁰ J. Tynianow, *Tiutczew i Heine*. W: *Poetika*, s. 29.

⁵¹ Przedstawił on czterofazowy mechanizm ewolucji, ufundowany na zasadzie zmiany immanentnej, polegającej na tym, że przyczyna powodująca zmienność tkwi w „szeregu literackim”: „1) wobec zautomatyzowanej zasady konstrukcyjnej dialektycznie zarysowuje się przeciwstawna zasada konstrukcyjna; 2) następuje jej zastosowanie – zasada konstrukcyjna szuka najłatwiejszego zastosowania; 3) rozprzestrzenia się ona na możliwie wielką masę zjawisk; 4) ulega automatyzacji i wywołuje przeciwstawne zasady konstrukcji” (*ibidem*, s. 263).

⁵² Pilszczykow, *op. cit.*, s. 202.

⁵³ M. L. Gasparow, *Intertekstualnyj analiz siegodnia*. „Sign Systems Studies” 2002, nr 2, s. 647.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 648–649.

Za klucz do zrozumienia zasadniczego obrazu tego utworu powinna posłużyć miniatura indyjska, która niewątpliwie zasugerowała taki obraz Chlebnikowowi. Miniatura przedstawia Wisznu, niesionego na słoniu będącym zarazem spłotem sylwetek kobiecych⁵⁵.

Iwanow potraktował wiersz Chlebnikowa jako poetycką ekfrazę, swoisty opis owej staroindyjskiej miniatury⁵⁶. Dzięki takiemu zabiegowi wiersz zyskuje semantyczną koherencję i z chaotycznego zestawu wersów przemienia się w spójny tekst.

Semiotycy z Tartu i z Moskwy, ogólnie mówiąc, chętnie nawiązywali do dorobku formalistów, uznając go za najważniejszą część własnej tradycji naukowej. Szczególnie istotną postacią był Tynianow ze swoim systemowym podejściem do faktów literackich (od pojedynczego dzieła poczynawszy, a na literaturze jako odrębnym „szeregu” kultury skończywszy). Zagadnienie związków międzytekstowych Tynianow również ujmował przez pryzmat tego głównego pojęcia. Cytat, elementarny przejaw intertekstualności, byłby dla niego odłamkiem jednego systemu, który trafił do innego systemu, specyficznie zabarwiając ów ostatni. Jak można było zauważyć, Łotman rozwija tę myśl przy użyciu odmiennej terminologii⁵⁷.

Ale części semiotyków bliżej było do bardziej antropologicznego stanowiska Bachtina – dla niego zagadnienie relacji między tekstami stanowiło istotny moment wielkiej lingwistyczno-filozoficznej koncepcji z centralnym pojęciem dialogu, w którym każda ze stron pragnie „przemienić »cudze« w »swoje-cudze«”⁵⁸. Przede wszystkim przychodzi tu na myśl Toporow z jego wyraźną antropocentrycznością w podejściu do zjawisk kultury. Zauważmy, iż mówiąc o intertekstualności, odwołuje się on do skojarzeń muzycznych i woli pisać o przestrzeni „rezonansowej” literatury zamiast sieci związków międzytekstowych (do metafory sieci i pojedynczej wypowiedzi jako oka takiej sieci odwoływał się Michel Foucault, jeden z prekursorów poststrukturalizmu). Toporow nawiązuje do kultury ucha, a więc kojarzącej się z komunikacją bezpośrednią, typu oralnego, zakładającą kontakt *hic et nunc* obciążający ze sobą stron.

U Toporowa powraca uśmiercony wcześniej autor, który sam przywołuje fragmenty tradycji, infekując je nowym sensem. Zatem nie wystarczy ustalić podobieństwa, trzeba uchwycić w powtórzonym fragmencie ten nowy moment. Bo jak słusznie ów badacz powiada: „każde echo jest prefiguracją nowych sensów”⁵⁹. U podstaw jego koncepcji intertekstualności znajdują się cztery główne pojęcia: powtórzenie, podobieństwo, a w nim – tożsamość i różnica. Powtórzenie nie stanowi prostego przywołania naśladowanego obrazu, ale jego zaostrenie i dywersyfikację, włączenie do nowego kontekstu, kiedy to „nawet zwyczajne powtórzenie wywołuje

⁵⁵ W. W. Iwanow, *Struktura wiersza Chlebnikowa „Mienia pronostat na słonowych...”* Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 325.

⁵⁶ M. Riffatiere w znanym artykule *Semiotyka intertekstualna: interpretant* (Przeł. K. i J. Falićy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1) również za intertekst uznał obraz malarski, wprowadzając dodatkowo interpretanta na podstawie modelu znaku Ch. S. Peirce’a.

⁵⁷ Zob. B. Żyłko, *Tynianowowski substrat w pracach Jurija Łotmana*. W zb.: *Wokół pewnego cytatu. Zbiór artykułów*. Red. K. Wojan. Warszawa 2020.

⁵⁸ L. A. Gogotiszwili, *Filosofja jazyka M. M. Bachtina i problema cennostnogo rielativizma*. W zb.: *M. M. Bachtin kak filosof*. Ried. L. A. Gogotiszwili, P. S. Guriewicz. Moskwa 1992, s. 148.

⁵⁹ W. Toporow, *O przestrzeni „rezonansowej” literatury (kilka uwag)*. Przeł. B. Żyłko. „Topos” 2021, nr 4, s. 48.

rezonansowe wzmocnienie, które właściwie generuje odpowiednią przestrzeń jako pewną integralną całość⁶⁰. Można też znaleźć u Toporowa próbę epistemologicznego podbudowania. Brzmi ona następująco: jeżeli w płaszczyźnie empirycznej zadanie badań intertekstualnych sprowadza się przede wszystkim do określenia tego, co jest „podobne”, i do ustalenia stopnia podobieństwa, to w płaszczyźnie teoretycznej – w sferze semiotyki, nauki o literaturze, prac metaliterackich, ogólnej teorii tożsamości i różnic, itd. – główne zadanie „intertekstologii” polega na rozjaśnieniu typologii znaków, realizujących rozmaite postacie podobieństwa, oraz funkcji „podobnych” elementów w tekstach literatury pięknej⁶¹.

Czas na wnioski końcowe. Rozpisany w tym artykule przegląd, bynajmniej niekompletny, ukazuje bogactwo ujęć zjawiska związków międzytekstowych w rosyjskiej tradycji naukowej, zapoczątkowanej przed ponad 100 laty. Najpierw były to pojedyncze obserwacje dotyczące indywidualnych poetyk (często odnoszono się do prozy Dostojewskiego), które doprowadziły do obecnego etapu, kiedy to zaczęto mówić o odrębnym podejściu, określanym mianem „stosowanej historii literatury powszechnej” (Gasparow) bądź działem „poetyki porównawczej” (Toporow). „Intertekstologia” jako osobna metoda badawcza wypracowała swój tezaurus pojęciowo-terminologiczny, doczekała się nawet szkół i stylów narodowych.

Intertekstualność nie ogranicza się wyłącznie do literatury artystycznej. Ów wymiar ma każdy rodzaj piśmiennictwa, w tym także nauka o literaturze w jej rozwoju historycznym. W niniejszym szkicu uwidoczniły się wewnętrzne powiązania w obrębie rosyjskiej tradycji badawczej i szczególna rola niezwykle bogatego i różnorodnego rosyjskiego „pola literaturoznawczego” lat dwudziestych ubiegłego wieku, którego produktywność objawiła się również w odniesieniu do owego specyficznego aspektu komunikacji literackiej. Badanie tego aspektu Toporow uznaje za konieczne zadanie – współczesne literaturoznawstwo nie może go już ignorować. Przed intertekstologią pojawiły się jednak też poważne zagrożenia – paradoksalnie – powiązane z rozpowszechnianiem się komputerowych sposobów pracy nad tekstami. Kiedy cała literatura światowa znajdzie się w sieci, wyszukiwanie wszelkich paraleli literackich stanie się bardzo łatwe. Ale z drugiej strony stworzy to możliwość dowolnego wskazywania podtekstów i w konsekwencji manipulowania sensem utworu. Przed ową subiektywnością i dowolnością ostrzega Gasparow, kończąc swój artykuł następującą ogólniejszą uwagą:

Celem uczonego, posługującego się metodą intertekstualną w całej jej potencji naukowej, jest obiektywna rekonstrukcja subiektywnego świata kultury Mandelstama lub innego poety [...]. Celem artysty od nauki jest zastąpienie tego świata fragmentem własnego świata kulturalnego. Pierwsze postępowanie stanowi tradycję strukturalizmu, drugie – poststrukturalizmu⁶².

Prześledzenie rozwoju problematyki wewnątrzliterackich powtórzeń i nawiązań nie tylko rzuca światło na rozwój jednego nurtu w literaturoznawstwie rosyjskim, czyli na poetykę intertekstualną, ale może być także swego rodzaju miernikiem zmiany paradygmatów w najnowszej nauce o literaturze. Gasparow dość sceptycz-

⁶⁰ *Ibidem*, s. 47.

⁶¹ *Ibidem*, s. 48.

⁶² Gasparow, *Intertekstualnyj analiz siegodnia*, s. 651.

nie wyraża się o poststrukturalizmie (gdzie indziej napisze, że cały postmodernizm jest przykładem „narcystycznej humanistyki”, eksponującej nadmiernie osobę i subiektywne preferencje badacza⁶³), ale to już kwestia osobistych sympatii i antypatii metodologicznych, by nie rzec – gustów, o których, jak wiadomo, nie można dyskutować.

Postscriptum

Niniejszy artykuł powstawał jeszcze przed inwazją Rosji na Ukrainę. Brutalny, niczym niesprowokowany najazd na sąsiednie suwerenne państwo ukraińskie pobudził do stawiania pytań o przyczyny owego barbarzyńskiego ataku i winę, jaką za niego ponoszą zarówno elity, jak i zwykli obywatele Federacji Rosyjskiej. I w tym kontekście przypomniał mi się list Władimira Toporowa, wielkiego uczonego oraz szlachetnego człowieka, jaki otrzymałem od niego przed niemal 20 laty po wydaniu jego książki w Polsce. Myślę, że warto go przytoczyć w całości z uwagi na jego aktualność:

Wielce szanowny i drogi Kolego,

niedawno otrzymałem egzemplarze mojej książki *Przestrzeń i rzecz*. Dziękuję Panu za wszystko – za Pańską inicjatywę przekładu moich tekstów, za sam przekład (na ile mogę ocenić, niezmiernie skrupulatny), za *Słowo wstępne*. Nie ukrywam, że jest mi przyjemnie zaprezentować się polskiemu czytelnikowi. Żywię, podobnie jak ludzie z mojego kręgu, do Polski stosunek szczególnie, tłumaczący się zarówno miłością do kultury polskiej, jak i świadomością tej winy, którą tak trudno odpokutować.

Nadal dużo pracuję. Ciagle brakuje mi czasu. Staram się jakoś podsumować to, co udało mi się zrobić, choć wiem, że i tak tego czasu nie wystarczy.

Jeszcze raz dziękuję i życzę wszystkiego dobrego.

Wasz –

W. Toporow

W rozmowach, jakie dziś toczą się wśród myślącej i wrażliwej części inteligencji rosyjskiej (głównie w mediach elektronicznych), pojawia się również temat rosyjskiej winy, tym razem w stosunku do Ukrainy. Przywołuje się problem winy niemieckiej za drugą wojnę światową, tak jak ją przedstawił Karl Jaspers. Stawia się przy okazji pytanie: czy Rosjanie po tej wojnie mogą się przemienić w Niemców z 1946 roku? Wprost mówi się o moralnej zapaści Rosji, z której łatwo się ona nie wygrzebie.

Przeprowadza się także rozmaite analogie historyczne do sytuacji dzisiejszej, najczęściej wskazując na wojnę z Finlandią 1939 roku, ale też i na polską historię walki o wolność i niepodległość. „Ukraina dziś to Polska wczoraj” – takie zdanie również pada w owych rozmowach. Straszna wojna w Ukrainie to także dramat dla Rosjan, niezgadających się z rządzącym kremłowskim reżymem, dążącym do restauracji imperium w jakiejś nowej postaci. Przypomina się często słowa Zbigniewa Brzezińskiego, że bez wchłonięcia Ukrainy tego projektu nie da się urzeczywistnić. Zwycięstwo Rosji w wojnie oznacza bowiem powrót do Związku Sowieckiego sprzed pieriestrojki Michaiła Gorbaczowa. I dlatego chcą jej porażki, bo tylko ona stworzy kolejną możliwość demokratycznych reform w Rosji.

⁶³ M. L. Gasparow, *Łotman i marksizm*. W: J. M. Łotman, *Wnuri myslaszczich mirow. Czelo-wiek – tiekst – siemiosfiera – istorija*. Moskwa 1996, s. 426.

Abstract

BOGUSŁAW ŻYŁKO University of Humanities and Economics, Łódź
ORCID: 0000-0003-4605-0719

THE RUSSIANS ABOUT INTERTEXTUALITY

The term “intertextuality” (“intertextual references”) was introduced into the modern humanities towards the end of 1960s by Julia Kristeva, who derived it from Mikhail Bakhtin’s concept of a “foreign word”. The author of the article nevertheless indicates that the proper source of the notion are proposals formulated by Russian formalists. Papers by Viktor Shklovsky, Yury Tynyanov, and first and foremost by Viktor Vinogradov, contain observations that prove textually convergent to those by Kristeva. Tracing the further life of the concept, mainly in the Tartu-Moscow Semiotic School (until the last decades), the researcher points at its longevity evidenced in many publications on intertextuality which sheds light on the new aspects of this category and the cognitive potential that the notion holds.