

ANDRZEJ RADOMSKI

Lublin

MILORADA PAVIĆA *SŁOWNIK CHAZARSKI* —  
CZYLI „HIPERTEKSTUALNOŚĆ” I „IRONIA”  
W HISTORIOGRAFII

Abstract

Andrzej Radomski, *Milorad Pavić's Khazar Dictionary — or "Hypertextuality" and "Irony" in Historiography*, "Historyka" XXXVII–XXXVIII, 2007–2008: 37–49.

The article is devoted to a well known book of Milorad Pavić *Khazar Dictionary*. The discussed work is unusual, as it merges literature with historical writing. As such, it presents an interesting alternative to traditionally understood historiography.

**Key words:** historiography, literature, postmodernity, a text, a hipertext, irony, a dictionary, multimedia, autocreation

**Słowa kluczowe:** historiografia, literatura, postmodernizm, tekst, hipertekst, ironia, słownik, multimedia, autokreacja

... A można zacząć tak?

Już od pewnego czasu praktyka artystyczna jest dostarczycielką płodnych i inspirujących pomysłów dla praktyki historiograficznej. Nieprzypadkowo przełom we współczesnej historiografii dokonał się dzięki wykorzystaniu osiągnięć powojennego literaturoznawstwa, teorii sztuki i pisarstwa. Dwa przełomowe dzieła, które zrewolucjonizowały nasze dzisiejsze myślenie o Clio: *Metahistory* H. White'a (1973) i *Narrative Logic* F. Ankersmita (1983) zapewne nie odegrałyby aż takiej roli, gdyby nie były wsparte na poglądach teoretyka literatury i pisarza R. Bartsa i N. Frya (w przypadku White'a) czy teoretyka sztuki Gombricha (w przypadku Ankersmita). Następcy wspomnianych historyków, którzy kontynuują i rozwijają ich idee już coraz śmielej czerpią z przebogatego dorobku pisarzy i literaturoznawców. Efektem owego mariażu teorii i metodologii historii oraz historii historiografii z literaturoznawstwem, pisarstwem i refleksją nad sztuką jest radykalna zmiana poglądów na charakter, możliwości poznawcze i funkcje wiedzy historycznej.

Podtrzymując ten jakże owocny w dokonania trend współpracy historyka i metodologa z literaturoznawcą i pisarzem chciałbym zaprezentować kolejną możliwość dla historiografii, jaką może dać twórczość serbskiego pisarza i literaturoznawcy: Milorada Pavića. I jest to cel zasadniczy niniejszego artykułu. Twórczość Pavića i jej ewentualne reperkusje dla historiografii zostaną tu osadzone w szerszym — kulturowych kontekście, jaki jest charakterystyczny dla dzisiejszych społeczeństw Zachodu.

### „IRONIA” — JAKO CHARAKTERYSTYCZNA FORMA PARTYCYPACJI WE WSPÓŁCZESNYCH KULTURACH ZACHODU

Istnieje już wiele całościowych charakterystyk stanu współczesnej kultury zachodnich społeczeństw. W wielu opracowaniach pojawia się wątek ironii — jako pewnej zalecanej postawy w stosunku do świata, sztuki, filozofii a nawet nauki. Postawa ironiczna jest konsekwencją głębszych przemian kulturowych, jakie zachodziły na interesującym nas obszarze w ciągu XX stulecia. Najważniejsze zjawiska jakie, z punktu widzenia rozważanej tu problematyki, mają być charakterystyczne (i jakie można wyczytać w różnych diagnozach oraz opisach) dla kultur współczesnych zachodnich społeczności, to:

1. „Po rozpadzie etosu nowoczesności, zapanował „stan ducha” zwany postmodernizmem. W tej nowej sytuacji kulturowej [...] „wszystko wolno”. Rzeczywisty pluralizm dotyczy wszystkich wymiarów naszego „bycia-w-świecie”. Najogólniejszą regułą jest „brak reguł” [...] Pluralistyczny „światoobraz” wyraża metafora „kłaczka”, w której wielość jest zarówno punktem wyjścia, jak i punktem dojścia poznania [...] Powstaje coraz więcej „gier językowych”, małych narracji stanowiących podstawę samorealizacji jednostek”<sup>1</sup>. W tym świecie panuje nieufność do wszystkiego co jest związane z jakąś metafizyką i jakimiś fundamentami.

2. Zanik wielkich narracji, inaczej: światopoglądowej sfery kultury. Powoduje to „uprzywatnienie” przekonań światopoglądowych.

3. Po-nowoczesność: „woli retorykę, dialog i konwersację, znaki życia, ruchu, potęgi słów zdolnych poruszyć słuchaczy i czytelników [...] Jest podejrzliwa wobec wszelkich reprezentacji, wszelkiego ‘występowania w czyimś imieniu’, wszelkiej mimesis”<sup>2</sup>.

4. Współczesną rzeczywistość można interpretować: „na trzy sposoby. Więc:  
— świat jako grę;  
— świat jako scenę;  
— świat jako tekst.

To wszystko jest, w dodatku, ruchome, zmaćnione, trudne do zdefiniowania”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> B. Szczepańska-Pabiszczak, *Postmodernistyczne oblicza tak zwanych interpretacji naturalnych w sztuce*, [w:] *Sztuka i estetyka po Awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 38.

<sup>2</sup> S. Tyler, *Przed-się-wzięcie post-modernistyczne*, [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Warszawa 1999, s. 75–76.

<sup>3</sup> R. Kapuściński, *Lapidarium V*, Warszawa 2002, s. 104.

5. Po-nowoczesność ma cechować: szybkość zmian wywoływana przez gwałtowny rozwój technologii, brak stałych hierarchii wartości (nieuporządkowanie), decentralizacja (czyli pochwała wszystkiego co inne, co wcześniej było marginalizowane), niewyróżnialność (dążenie do przekreślenia dyskryminacji ze względu na płeć bądź taką a nie inną orientację seksualną), dążenie do równości kultur, konsumpcja i rozrywka jako dominujący styl życia, nadmiar informacji, który uniemożliwia pogłębioną interpretację zjawisk, nastanie ery imagologii (w sensie Lyotardowskim), która zastępuje tradycyjne ideologie oraz wizualizacja<sup>4</sup>.

6. „... Twierdzi się, że w coraz większym stopniu konsumujemy obrazy i znaki dla nich samych, a nie ze względu na ich użyteczność albo dla głębszych wartości, które mogą symbolizować [...] w kulturze postmodernistycznej wszystko da się obrócić w żart, odwołanie lub cytaty w eklektycznej grze stylów, symulacji i cech zewnętrznych [...] następuje ściśnięcie i skupienie czasu i przestrzeni”<sup>5</sup>.

7. Pojawiły się nowe etyki. Moralność ponowoczesna sprowadza się (w dyskursie jednostkowym) do urzeczywistnienia swego „prawdziwego” JA, do ciągłych poszukiwań – czyli praktycznie nieograniczonej autokreacji. W dyskursie publicznym propaguje się natomiast etyki nawołujące do poszanowania pluralizmu, różnic oraz przeciwstawiania się cierpieniu i okrucieństwu<sup>6</sup>.

Wymienione przed chwilą wybrane tendencje charakteryzujące kulturę Zachodu umożliwiły pojawieniu się i umocnieniu postawy ironicznej. Zaczęła ją już propagować w wieku XIX duński filozof Soren Kierkegard (*O pojęciu ironii*). Jego pomysł podchwycił i rozpropagował Fryderyk Nietzsche. Dopiero jednak w XX stuleciu zaistniały „warunki kulturowe” do jej szerokiego rozpowszechnienia się.

Jeśli bowiem podważa się wszelkie fundamenty (ontologiczne, epistemologiczne czy aksjologiczne), pewniki, możliwość poznania rzeczywistości (dojścia do jakiejś prawdy o niej), kwestionuje się autorytety i wreszcie możliwości poznawcze samej nauki — otwiera to drogę do ironii (postawy ironicznej). Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że dla zwolennika ponowoczesności ironia zdaje się być jedynym sensownym wyjściem.

Gorący orędownik postawy ironicznej Richard Rorty uważa, że stanowi ona zabezpieczenie przed fundamentalizmem, nietolerancją i okrucieństwem. Przypomnijmy, że ironistka w ujęciu tego filozofa:

a) odczuwa cały czas wątpliwości co do żywionych przez siebie przekonań (na temat świata i człowieka);

b) zdaje sobie sprawę, że jej wątpliwości nie mogą być usunięte przez żaden słownik finalny (metanarrację, światopogląd), filozofię czy naukę — gdyż są one tylko przygodnymi opowieściami;

<sup>4</sup> W. J. Burszta, W. Kuligowski, *Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa 1999, s. 106.

<sup>5</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Wyd. Zysk i Ska, Poznań 1998, s. 179–181.

<sup>6</sup> A. Radomski, *Historiografia w „rozmowie” ludzkości — etyczny wymiar pisarstwa historycznego*, [w:] *Dialog w kulturze*, red. M. Szulakiewicz i Z. Karpus, Toruń, 2003, s. 28–281. Zob. także: A. Radomski, *Wielkie narracje a mikronarracje — etyczne dylematy współczesnego pisarstwa historycznego*, [w:] *Narracje, (Auto)biografia, Etyka*, red. L. Koczanowicz, R. Nahirny, R. Włodarczyk, wyd. TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 242–253.

c) wyboru może dokonać konfrontując różne poglądy i opowiadając się za tymi, które najlepiej odpowiadają na respektowane przez nią wartości poza poznawcze (np. etyczne, estetyczne czy pragmatyczne)<sup>7</sup>.

Ironistka, zdaniem jego, jest nominalistką i historycystką. Jej podstawowym celem jest dążenie do własnej autokreacji — poprzez redyskrypcję i rekontekstualizację różnych tekstów (w szerokim tego słowa znaczeniu). Oczywiście opowiada się za liberalizmem (gdyż ten m.in. umożliwia postawę ironiczną), a jest przeciw wszelkiej metafizyce. Potrzeba nam wielości punktów widzenia, powiada Rorty, wielości deskrypcji tych samych zdarzeń<sup>8</sup>. Dlatego bardziej ufa poecie, aniżeli metodycznemu i dążącemu do prawdy uczonemu. U poetów (w szerokim znaczeniu) „widzi” Rorty brak metody, brak niepowątpiewalnych kryteriów oceny, możliwości autokreacyjne (narzucanie swojego słownika na obcy tekst), redyskrypcję przeprowadzoną we własnych terminach, a nie w terminach danego tekstu. Za Haroldem Bloomem postuluje, aby ironistka formowała tekst dla własnych celów, narzucając nań słownik, który nie może mieć nic wspólnego ze słownikiem autora tego tekstu i powinna czekać na to, co się stanie<sup>9</sup>.

#### WIEDZA LUDZKA JAKO HIPERTEKST

Zajmijmy się teraz drugą tytułową kategorią, a mianowicie pojęciem hipertekstu. Mimo, że kategoria ta jest wytworem XX-wiecznej refleksji nad literaturą i humanistyką — to ma już stosunkowo bogatą treść.

U genezy (jako swoista podstawa) pojęcia hipertekstu tkwi założenie o językowym charakterze rzeczywistości. Mówiąc inaczej, twierdzi się, że język konstytuuje świat (przynajmniej świat kultury). Stąd na gruncie współczesnej humanistyki, nauk społecznych (nie mówiąc już o filozofii) na porządku dziennym są określenia typu: „rzeczywistość jest tekstem”, „świat jest tekstem”, „historia jest tekstem” (oczywiście językowym). Co więcej wielu badaczy podkreśla fakt, że:

... człowiek nie tylko wytwarza narracje — teksty kultury; za równie, a często bardziej istotny poznawczo uważają oni fakt, że własności narracyjne przysługują także procesom mentalnym, w których przetwarzujemy i interpretujemy nasze doświadczenie [narracja jest tu uważana za prymarny akt umysłu — przyp. A.R.].<sup>10</sup>

Jeśli do tego dodamy słynne stwierdzenie Derridy, że nie istnieje nic poza tekstem — to wychodzi na to, że mamy wokół nas tylko teksty i różne tekstualne światy (obecnie dodalibyśmy, że i medialne).

Wszelkie formy działalności intelektualnej człowieka (na czele z nauką) zawsze (w mniej lub większym stopniu) zmierzały do opisu świata — poczynawszy od jego istoty, podstawy, fundamentu, a skończywszy na jego wyjaśnianiu, rozumieniu czy przewidywaniu. Owe opisy, modele, teorie czy fakty były sporządzane w języku

<sup>7</sup> R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, Spacja, Warszawa, 1996, s. 108.

<sup>8</sup> M. Kwiek, *Rorty i Lyotard w labiryncie postmoderny*, Wyd. UAM, Poznań, 1994, s. 42.

<sup>9</sup> Tamże, s. 75.

<sup>10</sup> K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków, 2003, s. 7.

i przybierały często kształt narracyjny (teksty narracyjnie uporządkowane, jak mógłby powiedzieć Culler), za pomocą których mieliśmy uzyskać wgląd w jakiś również pozajęzykowy świat.

W dobie współczesnej twierdzi się, że przedstawiciele różnych profesji i różnych dyscyplin naukowych tworzą tylko teksty, które jakoś się odnoszą tylko do tekstualnych światów (gdyż innych ma podobno nie być) wykreowanych przez inne teksty w uniwersalnym procesie językowych narratywizacji (ostatnio moglibyśmy do tego dodać narracje multimedialne). Ów proces narratywizacji kreuje świat i narracje, inaczej teksty o tym świecie. Można to krótko skonstatować: różne dyscypliny tworzą teksty o tekstach.

W dawniejszych teoriach literatury, tekstu czy metodologii badań naukowych uważano, że autor danego dzieła (tekstu) jest w kimś w rodzaju wszechwiedzącego narratora (badacza) potrafiącego opisać świat. Uważano, że autor jest głównym twórcą swego dzieła. Dzięki temu dane dzieło — przede wszystkim naukowe, miało mieć jednolity, spójny i logiczny charakter. Przesądzać o tym miały: werbalizowane założenia (twierdzenia, prawa i teorie), przeświadczenie o możliwości zneutralizowania pozanaukowych przekonań oraz odpowiednia metoda pracy i prezentacji wyników (jasno uświadamiana przez autora). Jednym słowem: autor był głównym dysponentem swego dzieła i nadawał mu określony sens. Dzięki tym cechom metodolodzy i historycy nauki postulowali, że wystarczy, przy analizie bądź interpretacji danej twórczości, ograniczyć się do odtworzenia intencji autorskich (choć i to czasami było niekonieczne — gdyż były one w tekście aż nadto „widoczne”), stosowanych metod badawczych i otrzymanych wyników, aby wyczerpać zawartość danej monografii czy syntezy.

Współczesne teorie literatury (poststrukturalistyczne, dekonstrukcjonistyczne czy pragmatyczne) inaczej już pojmują rolę autora w tworzeniu różnych tekstów, inaczej postrzegają charakter dzieła literackiego czy naukowego oraz relacji i zależności w nim/ich występujących.

We współczesnej refleksji teoretyczno-metodologicznej podważono mit wszechwiedzącego narratora potrafiącego realistycznie i całościowo opisać świat — zarówno na gruncie literatury jak i humanistyki. Dzięki pracom radzieckiego teoretyka literatury M. Bachtina otrzymaliśmy koncepcję tekstu homofonicznego (monologicznego, inaczej) i polifonicznego (dialogicznego, inaczej). W tym pierwszym:

... wszechwiedzący i autorytatywny twórca góruje bezapelacyjnie nad postaciami, kształtuje je jako „twarde”, sfinalizowane obrazy rzeczywistości, zamyka w mocnych, ostatecznych ramach swojej interpretacji i oceny. Cały świat powieściowy ukazany jest z jego punktu widzenia [...] wiedzającym, rozumiejącym w pierwszym stopniu jest sam autor.<sup>11</sup>

Tekst polifoniczny jest z kolei zbiorem różnych wypowiedzi, należących do różnych kontekstów i tradycji (językowych czy interpretacyjnych). Ma inaczej mówiąc

---

<sup>11</sup> H. Markiewicz, *Prace wybrane*, t. V *Z teorii literatury i badań literackich*, Universitas, Kraków, 1997, s. 206.

charakter dialogiczny: z kimś lub czymś polemizuje, czemuś zaprzecza bądź się zgadza, coś potwierdza bądź rozwija, przywołuje różne punkty widzenia: „dialogiczny jest również język, jako aktywne współistnienie różnych «języków» społecznych, wyodrębniających się na zasadzie środowiskowej, zawodowej i terytorialnej, ale także funkcjonalnej, tematycznej, gatunkowej itp.”<sup>12</sup>.

Tak więc dialog w danym utworze literackim czy naukowym ma miejsce:

a) między autorem a tradycją, między autorem a czytelnikiem, między autorem a jakimś problemem czy postacią;

b) w świecie przedstawionym utworu — np. między bohaterami, bohatera z samym sobą, narratorem a bohaterami itd.

Ponadto każda wypowiedź ma określone zabarwienie ideologiczne. Odzwierciedla jakąś wizję świata i człowieka. Teoria Bachtina i współczesne poglądy na twórczość (literacką czy nawet naukową) umniejszają rolę autora w tworzeniu tekstu. Punkt ciężkości bowiem w aktach interpretacji danych tekstów przenosi się (z jednej strony) na dyskursy, paradygmaty czy reguły kulturowe (mające charakter językowy) — a więc te elementy, które „kreują” autora: jego światopogląd, ideologię, wizję historii, wartości itp., oraz na sam tekst (z drugiej strony). Oczywiście obraz (np. świata tekstu) jest wynikiem zabiegów interpretacyjnych. To interpretator (czytelnik) — jak przekonują nas poststrukturaliści jest twórcą tekstu i jego poszczególnych składników.

Pod wpływem koncepcji bachtinowskich zrodziło się (Kristeva) pojęcie: „intertekstualności”. Przekonania Kristevej można sprowadzić do trzech tez:

1. pisanstwo jest zapisem lektury;
2. każdy tekst jest odwołaniem się do zastanego korpusu literackiego;
3. intertekstualność staje się inherentną cechą każdej praktyki literackiej<sup>13</sup>.

Zatem, podsumowując niniejszy fragment: współczesne teorie literatury i coraz częściej naukoznawcy (jak już pisałem) akcentują fakt, że znaki językowe nie odzwierciedlają żadnej rzeczywistości. Natomiast same są rzeczywistością. Ponadto, uważa się obecnie, że świata nie da się opisać całościowo i zamknąć w jakimś dziele czy podręczniku. W słowniku współczesnego literaturoznawstwa i naukoznawstwa dominuje określenie „świata jako tekstu”, który jest pisany w nieskończoność. Dany tekst (literacki czy naukowy) piszemy z różnych pre-tekstów (innych powieści, podręczników, dzieł naukowych, publicystycznych, „źródeł” itd., itd.) i proces ten jest nieskończony. Każdy tekst (literacki czy naukowy) jest więc mozaiką różnych tekstów (swoistych „cytatów”), zawierających różne punktu widzenia i wzajemnie się do siebie odnoszących: faktograficznie, teoretycznie, filozoficznie, ideologicznie, literacko czy językowo. I są to właśnie relacje „intertekstualne”. Mamy tu więc do czynienia, jak się mawia, ze swoistym: „hipertekstem”, będącym mozaiką (złożeniem) różnych tekstów i punktów widzenia — bez początku, końca, określonego kierunku, jednoznacznych związków i zależności.

<sup>12</sup> Tamże, s. 213

<sup>13</sup> Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, wyd. 3, PWN, Warszawa 1995, s. 324.

## SŁOWNIK CHAZARSKI

Po zarysowaniu dwóch podstawowych dla nas kategorii, tj. „ironii” i „hipertekstu”, nastął najwyższy czas, aby zaprezentować dzieło, które można zinterpretować jako spełniające dwie nasze tytułowe wartości czy cechy — tj. ironiczność i hipertekstualność.

*Słownik Chazarski* (1984) jest utworem niezwykłym — nie dającym się prosto zasufladkować do konkretnego rodzaju literatury ani dyscypliny wiedzy. Sam Pavić określił go jako powieść — leksykon. Składa się on z dwóch części (egzemplarzy): męskiej i żeńskiej (co też jest niezwykle). Egzemplarz męski różni się od żeńskiego tylko jednym akapitem. Jednakże jest to różnica zasadnicza — rzutująca na całość interpretacji.

Autor deklaruje, że jego dzieło jest próbą rekonstrukcji pierwszego wydania z roku 1691 i zniszczonego w roku następnym. Pavić nie ogranicza się jednakże do odtworzenia pierwotnej zawartości słownika — uzupełnia go bowiem również o nowe hasła dotyczące tzw. kwestii chazarskiej.

Każdy z dwóch egzemplarzy słownika zawiera zbiór haseł — podzielonych na trzy części. W każdej części są hasła (poświęcone Chazarom) — pochodzące z tekstów chrześcijańskich, żydowskich i arabskich. Hasła uszeregowane są według kolejności alfabetycznej. W porównaniu z oryginałem hasła zostały przetłumaczone na jeden język, a wszystkie daty zostały przeliczone według jednego kalendarza.

Wszystkie hasła tego leksykonu odnoszą się do Chazarów. Traktują one o postaciach i wydarzeniach związanych z tym ludem. Niektóre z haseł są takie same we wszystkich trzech częściach (dotyczące „tych samych” postaci i wydarzeń). Dzieło Pavića nie jest zatem ani klasyczną powieścią, ani klasycznym traktatem historiograficznym.

Klasyczną formą narracji, jak utrzymują teoretycy literatury, jest opowiadanie (czy dyskurs). Klasyczne opowiadania zawierają zawsze jakąś fabułę czy historię, która obejmowała całość zdarzeń (wątki, fakty), postaci i relacje w jakie wchodzi dane postaci — uczestniczące w tych zdarzeniach. Inaczej mówiąc, fabułę możemy pojmować jako uporządkowany w czasie przebieg wydarzeń<sup>14</sup>. Fabuła zatem (albo historia) jest „materiałem”, który się przedstawia poprzez opowiadanie czy dyskurs.

Dana fabuła jest opowiadana przez narratora. Kreuje on świat przedstawiony w danej narracji i wszystko, co się w tym świecie dzieje. Narrator nie jest tożsamy z autorem, który podpisuje się pod danym utworem.

Typowa narracja historyczna — będąca tworem akademickiej historiografii (i nie tylko, zresztą) też może być pojmowana jako pewien rodzaj opowiadania (czy dyskursu), który ukazuje nam jakąś historię, zawiera jakąś fabułę, inaczej. Dana historia jest przedstawiana też przez narratora, który zwykle jest (był) wszechwiedzący. Znajduje się on (znajdował) jakby na zewnątrz świata przez siebie przedstawianego (w innej czasoprzestrzeni), ale wiedział o nim niemalże wszystko, albo wierzył (dzięki temu, że był na zewnątrz przedmiotu poznania), że może kiedyś osiągnąć prawdę

<sup>14</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, PIW, Warszawa 1994, s. 149.

o nim. Taki status narratora miał przesądzać o realistycznym charakterze opowiadania (narracja historyczna miała reprezentować tu jakąś minioną rzeczywistość — w jej realiach). Narrator opowiadał swoją realistyczną historię zawsze z pewnego dystansu czasowego. Stąd czas narracji był zawsze późniejszy od czasu fabuły (historii).

Klasyczne narracje historyczne tworzyły też swojego czytelnika modelowego (jak by powiedział Eco), który miał być biernym odbiorcą „prawd” czy komunikatów (np. ideologicznych bądź światopoglądowych) niesionych przez wszechwiedzącego narratora.

W XIX-wiecznych narracjach artystycznych (np. powieści), jak i wcześniejszych, fabuła była podstawą kompozycyjną tych dzieł sztuki. Podobnie jest i w przypadku narracji historycznych. W powieściach XX-wiecznych fabuła jednakże schodzi na plan dalszy. Najważniejsze stają się nie zdarzenia i wątki (fakty), lecz sposoby ich pokazywania i kształt, jaki one przybierają w świadomości wykreowanych przez artystę postaci. W powieściach modernistycznych mamy:

1. zanegowanie koncepcji wszechwiedzącego narratora, który przekazuje fakty i przedstawia realistyczną rzeczywistość;
2. wszechwiedzący narrator zostaje zastąpiony przez ograniczonego w swej wszechwiedzy narratora bądź wielością głosów i punktów widzenia;
3. rzeczywistość przedstawiona utworu nie pokazuje już świata, który jest uporządkowany i tworzy jednolitą całość (jest obiektywny); świat ten jest raczej prezentowany tak, jak się on przedstawia jakiejś pojedynczej często świadomości — Jest to więc świat (czy raczej światy) „nieskończenie” bogaty, skomplikowany i sprzeczny;
4. następuje rozbicie jednolitej do tej pory narracji i fabuły, która była porządkowana przez wszechwiedzącego narratora;
5. następuje rozbicie linearności narracji — poprzez zanegowanie koncepcji jednej przestrzeni i jednego, obiektywnego czasu, w których to ukazywano postaci i wydarzenia.

W utworach modernistycznych następuje „zonglerka” czasem, który jest zrelatywizowany do danej świadomości. Następuje tu przeskakiwanie od jednej perspektywy czasowej do innej. Narracja taka jest właściwie pozbawiona jakiegokolwiek punktu odniesienia. Narracje artystyczne i sztuka postmodernizmu idą jeszcze dalej. Oczywiście przejmują z modernizmu takie jego cechy, jak odwrót od tzw. realizmu, przedstawianie świata z punktu widzenia różnych perspektyw, rozbicie fabuły, czasu czy refleksja nad tworzeniem, ale wprowadzają też nowe elementy.

Najbardziej, jak się wydaje, cechą charakterystyczną literatury postmodernistycznej jest tworzenie — tzw. dzieł „otwartych” (by użyć znanej terminologii U. Eco). Klasycznym już przypadkiem tego typu twórczości jest głośna: *Gra w klasy* Julio Cortazara (1963). Za prekursora tego typu podejścia można już uważać: *Finnegans Wake* J. Joyce’a (1939). Jednakże wzmiankowana powieść Cortazara w sposób najpełniejszy realizuje ten ideał twórczości.

Cortazar należy do grona artystów, filozofów czy pisarzy, którzy uważają, że autor nie tworzy dzieła „zamkniętego”. Dzieło jawi się tu bowiem jako *sui generis* pre-tekst, podatny i możliwy na różnorodne odczytania: interpretacje, komentarze itp.



Co więcej, pisarze w rodzaju Cortazara czy Eco uważają, że tworzenie (i co za tym idzie konkretne dzieło literackie, muzyczne czy filmowe) nie ma początku ani końca. Piszemy o czymś lub o kimś permanentnie i proces ten jest nieskończony. Towarzyszy temu określony pogląd na świat. Rzeczywistość, jaką starają się przedstawić w swych powieściach wspomniani Cortazar czy Eco (np. *Imię Róży*), jest chaotyczna, nieskończenie skomplikowana, tajemnicza, niemożliwa do zgłębienia. Kluczową jednak rolę w ich twórczości odgrywa (sic!) czytelnik. Artysta bowiem (poeta, pisarz, malarz czy filmowiec) dostarcza jedynie materiału (słowa, dźwięki czy obrazy), natomiast nadanie im ostatecznego czy raczej należałoby powiedzieć konkretnego kształtu — wykreowanie czegoś — jest już zadaniem odbiorcy (czytelnika, słuchacza czy widza). W swoistym wstępie do *Gry w klasy* czytamy:

Na swój sposób książka ta zawiera w sobie wiele książek, przede wszystkim zaś dwie książki. Pierwszą należy czytać normalnie, a kończy się ona na rozdziale 56, pod którym znajdują się trzy ozdobne gwiazdki równoznaczne ze słowem „koniec”, w konsekwencji czego czytelnik bez wyrzutów sumienia może zrezygnować z dalszego ciągu. Drugą należy rozpocząć numerów, które są zaznaczone pod każdym rozdziałem w nawiasach.<sup>15</sup>

Ponadto utwory literatury postmodernistycznej można uważać za świadomie budowany „hipertekst”, będący złożeniem, mozaiką różnych „cytatów”, odniesień, parodią czy pastiszem na całą dotychczasową tradycję literackiej.

Pavić idzie jeszcze dalej. Autor *Słownika Chazarskiego* pisze, że można go czytać w niezliczone sposoby. Co więcej, jest to książka — postuluje — otwarta i po zamknięciu można ją pisać dalej; podobnie jak ma swego dawnego i obecnego leksykografa, tak i w przyszłości może mieć nowych autorów, kontynuatorów i współtwórców (s. 18)<sup>16</sup>.

Czytelnik może korzystać z tego słownika — sugeruje — w sposób, jaki najbardziej mu odpowiada. Jedni, jak w każdym leksykonie, będą szukać słowa lub nazwy, która interesuje ich w danej chwili; inni uznają tę książkę za lekturę, którą trzeba przeczytać od początku do końca, aby mieć pełen obraz kwestii chazarskiej. Słownik można kartkować z lewa w prawo albo z prawa w lewo. *Słownik Chazarski* można także czytać po przekątnej, aby otrzymać przekrój przez wszystkie trzy księgi: islamską, chrześcijańską i hebrajską (s. 19). Żadna chronologia nie będzie tu przestrzegana (dodaje). W ten sposób każdy czytelnik sam złoży swoją książkę, jak wpartii domina czy kart. Nie ma zresztą przymusu przeczytania całej książki. Im więcej się jednak szuka (uważa) — tym więcej się zyskuje, a szczęśliwy odkrywca pozna wszystkie związki między hasłami tego leksykonu. Co innego odnajdą inni (s. 20).

<sup>15</sup> J. Cortazar, *Gra w klasy*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1998.

<sup>16</sup> M. Pavić, *Słownik chazarski*, Warszawa 2004.

## SŁOWNIK CHAZARSKI JAKO TEKST HISTORIOGRAFICZNY

W ostatniej części niniejszego artykułu chciałbym się zastanowić nad korzyściami jakie może przynieść lektura *Słownika Chazarzkiego* dla akademickiej historiografii?

Ten rodzaj historiografii (akademicka) zawsze chciał mieć monopol na wiedzę wiarygodną poznawczo, z roszczeniem do powszechnej ważności, realistyczną, weryfikowalną empirycznie, metodyczną i wolną od uwikłań w bieżącą politykę. Ostatnimi czasy refleksja naukoznawcza i filozoficzna zrobiła wiele aby ten model poznania mocno nadwerzężyć. W ślad za refleksją teoretyczno-metodologiczno-filozoficzną nad podstawami nauk historycznych nie poszła (z nielicznymi wyjątkami) praktyka badawcza. Wciąż brakuje tzw. prac historycznych, które by realizowały sugestie postmodernistów i bardziej by były dostosowane do realiów współczesnej kultury — wartości i oczekiwań, które ona niesie (nadmieśmy w tym miejscu, że daleko lepsza sytuacja panuje w przypadku historii historiografii). Zatem jesteśmy zmuszeni wciąż zwracać wzrok ku innym dyscyplinom i formom wiedzy ludzkiej — w celu podpatrywania sposobów pisania prac historiograficznych. Na dzieło Pavića też można spojrzeć jak na pewnego rodzaju alternatywę dla akademickiej historiografii. Jaki zatem obraz historiografii wyłania się z twórczości serbskiego pisarza?

Zauważmy na początek, że *Słownik Chazarzki* można postrzegać zarówno jak pracę historyczną, jak i z dziejów historiografii. W jego przypadku ta różnica praktycznie się zamazuje. Dzieje się tak dlatego, że Pavić nie stara się odtworzyć dziejów Chazarów. Celem autora jest natomiast rekonstrukcja wcześniej zaginionego słownika, który zawierał (jak mógłby powiedzieć tradycyjni historyk) źródła do dziejów tychże Chazarów. *Słownik Chazarzki* zawiera więc teksty mówiące coś o tzw. kwestii chazarzkiej (historyczne) i teksty historiograficzne — komentujące ustalenia historiografii odnoszące się do tego średniowiecznego (w naszej chronologii) ludu. Oczywiście, są one wymieszane ze sobą. Co więcej, nie ma tu żadnej chronologii ani innej cezur (np. przedmiotowej). Wszystko co ma przed oczyma czytelnik: to są teksty ułożone w porządku alfabetycznym. Zawierają one (oprócz tzw. faktów) różne punkty widzenia, oceny, interpretacje, komentarze itd.

Wszystkie teksty zatem wydają się być równoprawne pod względem poznawczym! Chcąc bowiem dokonać krytyki jakiegoś opisu zawartego w danym tekście jesteśmy zmuszeni opierać się na innym tekście i nie możemy wyjść poza teksty, aby zweryfikować fakty bądź interpretacje (przy całej zresztą względności tego rozróżnienia)! Zresztą, po co mielibyśmy dążyć do takiej weryfikacji. Autor zdaje się nam sugerować, że świat składa się tylko z tekstów, które zawierają jakieś tekstualne jego wizje i kolejne wizje tworzymy tylko i wyłącznie z zastanych tekstów (są w tym przypadku pre-tekstami). Pavić zatem stwarza Chazarów i ich światy. W ogóle te dwa egzemplarze można odczytać jako swoistego rodzaju symulacje tworzenia dziejów i wiedzy historycznej. Stąd można by zadać pytanie: na podstawie jakich to przesłanek historycy akademicy mają prawo podkreślać wyższość swoich propozycji badawczych nad propozycjami pisarskimi dzieł w rodzaju U. Eco czy naszego Pavića? Czy nie jest może tak, że w jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z, po prostu, historiami palimpsestowymi? Jedyne więc co być może można zrobić,

to zgromadzić te wszystkie tekstualne historie w jeden wielki tekst, który można określić jako: historiograficzny hipertekst (oczywiście w dobie współczesnej moglibyśmy dodać: multimedialny hipertekst).

Jak wcześniej wspomniałem, współczesna refleksja naukowca i filozoficzna dokonała rewizji wielu poglądów dotyczących możliwości poznawczych nauki. Za tym poszło przekreślenie wielu rozróżnień: na istotę i pozór, na obiektywne i subiektywne, prawdę i fałsz, realistyczne i fikcyjne, naukowe i nienaukowe — żeby poprzestać na tych najczęściej przywoływanych. Stąd trudno znaleźć powszechnie akceptowalne kryteria, za pomocą których można by „mierzyć” wiarygodność wiedzy produkowanej w różnych dyscyplinach naukowych czy dziedzinach ludzkiej aktywności. Jeśli już — to opieramy się na kryteriach pragmatycznych, etycznych czy estetycznych. W wypadku jednakże tego typu zasad decydujący głos należy do czytelnika czy odbiorcy różnych wytworów bądź ich konsumentów (w szerokim tego słowa znaczeniu). Jest to wyjście zresztą naprzeciw tendencjom współczesnej ponowoczesnej kultury ceniącej jako najbardziej wartościowe: pluralizm, indywidualizm i autokreację. I omawiane dzieło Pavića zakłada tego typu postawę w stosunku do historiografii. To czytelnik ma prawo wybrać sobie ze *Słownika* te teksty, które najbardziej mu odpowiadają (ze względów poznawczych — ale i pragmatycznych, etycznych, estetycznych czy jakichkolwiek innych jeszcze). Można założyć, że będzie on zdawał sobie sprawę, że nie uzasadni swego wyboru poprzez odwołanie się do jakichś niepowątpiewalnych zasad czy kryteriów. Jeśli jednak zgodzi się na ironiczną grę, którą proponuje mu Pavić — to nie sądzę, żeby odczuwał tu większy dyskomfort. Więcej, czytelnik może zostać też współautorem i to nie tylko z tego względu, że może zestawić wszystkie teksty w inny rodzaj słownika, ale może (z już istniejących tekstów) napisać czy dopisać inne: poszerzając w ten sposób istniejący już historiograficzny hipertekst! Zauważmy, że tego typu postawa jest już realizowana w przypadku Internetu. Dzieło Pavića antycypowało ten trend współczesnej kultury.

Kończąc, chciałbym pokazać jeszcze inną, ważną zaletę tego typu pracy. Od jakiegoś bowiem czasu słyszy się stwierdzenia, że współczesny świat staje się/stał się światem bez historii! Oznaczać to może (na przyszłość) „śmierć” historiografii.

Otóż, jak nietrudno się zorientować, w świetle przeprowadzonej powyżej interpretacji *Słownika Chazarskiego*, kreuje on świat bez historii. Zaznaczmy jednak natychmiast, że jest to świat bez pewnej wizji historii i nauki historycznej. Dla nas — ludzi Zachodu dzieje (historia) to pewien proces mający swój początek i zmierzający do pewnego punktu docelowego. Jest to wizja świata historycznego o proveniencji judeo-chrześcijańskiej. Historia toczy się tu w ramach pewnej przestrzeni i w ramach linearnej koncepcji czasu. Przeważają w takiej czasoprzestrzeni związki przyczynowo-skutkowe. Czas i co za tym idzie wydarzenia są nieodwracalne. Historiografia jest zobowiązana rejestrować fakty i procesy dziejące się w tego typu świecie. Tymczasem, dzieło Pavića sugeruje nam, że świat sam w sobie nie ma historii. Historyczność może być pojmowana jako wytwór kulturowy. Mogą istnieć różne koncepcje i wymiary historyczności i — co za tym idzie — świata z historią. My, ludzie Zachodu obiektywizujemy judeo-chrześcijańską koncepcję historii. Świat z historią (i to we wzmiankowanej przed „chwilą” wersji) wydaje nam się naturalny i wręcz odwieczny. Próba jego dekonstrukcji może się nam wydawać wyrokiem na

dzieje i na samą historiografię. *Słownik Chazarski* odsyła do lamusa jedynie judeo-chrześcijańskie rozumienie dziejów. Z drugiej strony przekonuje jednak, że niekoniecznie musimy pożegnać się ze światem z historią. Możemy co najwyżej inaczej rozumieć historyczność. Dla człowieka ponowoczesnej kultury (a dla takiego w pierwszym rzędzie adresowana jest ta książka Pavića) świat jawi się jako pełen różnic, sprzeczności czy wręcz chaosu. Jest to rzeczywistość językowa, medialna czy — powiedzmy — cyfrowa, którą zwykle narratywizujemy. Otoczeni zewsząd jesteśmy różnymi tekstami (w szerokim tego słowa znaczeniu) i coraz częściej rzeczywistością medialno-cyfrową. Teksty te mają przygodny charakter, tak samo jak przygodne wykreowały je ludzkie istoty. I już mamy do czynienia z historycznością — rozumianą tu jako: przygodność bytu ludzkiego i jego wytworów. Zauważmy, że jeśli zgodzimy się z tekstualnym charakterem rzeczywistości, to wcale nie pozbawiamy się pamięci czy tradycji. Przecież mamy wokół siebie teksty, które mogą być dla nas „źródłem” zachowania tych wartości — wizji określonego świata, który jest dla nas ważny i w którym chcielibyśmy mieszkać. A historiografia może być przecież konceptualizowana jako dyscyplina zajmująca się owymi tekstami i relacjami, jakimi można je połączyć — tak jak zrobił to Pavić. Może to być historiografia wieloperspektywiczna. *Słownik Chazarski* ukazuje nam dwie podstawowe wizje oglądu świata: męską i żeńską, które następnie (w przypadku Chazarów oczywiście) dzielą się na żydowską, chrześcijańską i arabską. Każda z nich z kolei rozbija się na nieskończenie wiele jednostkowych zwykle perspektyw.

Ponadto, jak wskazałem wcześniej, każdy w takim modelu może być autorem i historykiem. Co więcej, można tu tworzyć niezwykle opowieści o niezwykłych światach, które mogą zainteresować różnych odbiorców, uwieść ich (jak mógłby powiedział Baudrillard). Przecież jedną z cech współczesnej kultury jest to, że w jej ramach produkuje się znaki, które następnie „konsumujemy”. Dzieło Pavića też można postrzegać jako taki znak, który nie odsyła do niczego — a jego atrakcyjność tkwi w określonych takich a nie innych, jego wewnętrznych walorach.

I podał mi tych kilka odbitek kserograficznych, które przed nim leżały. Na ułamek sekundy dotknął przy tym kciukiem mojego kciuka, a mnie scierpła skóra od tego dotyku. Miałam wrażenie, że nasza przeszłość i przyszłość są w naszych palcach i że się dotknęły. Dlatego właśnie, gdy zaczęłam czytać tekst, w pewnej chwili zatonawszy we własnych uczuciach zgubiłam wątek. W tym momencie nieobecności i samozapomnienia z każdym przeczytanym, ale nie pojętym i nie przyswojonym wersem mijaly wieki, a gdy po pewnym czasie ocknęłam się i wróciłam do treści, wiedziałam, że czytelnik wracający z przestrzeni własnych uczuć nie jest już tym, który niedawno poszybował w owe przestrzenie. Więcej zyskałam i dowiedziałam się nie czytając, niż gdybym przeczytała te stronicie. A kiedy zapytałam doktora Muawiję, skąd je ma, powiedział coś, co mnie jeszcze bardziej zdziwiło: nie trzeba o to pytać.<sup>17</sup>

I czyż historiograficzny hipertekst nie jest doskonałym miejscem dla ironii, a także autokreacji?...

<sup>17</sup> Tamże, s. 273 (egzemplarz żeński).

---

MILORAD PAVIĆ'S *KHAZAR DICTIONARY*—  
OR "HYPERTEXTUALITY" AND "IRONY" IN HISTORIOGRAPHY

Summary

Art and various spheres of artistic activity have been recently one of the most inspiring spheres for contemporary historiography. Methodologists and theoreticians of history venture to the domains of art looking for inspiration and tools. In particular the postmodern novel may be an interesting alternative to traditional historic writing. The *Khazar Dictionary* by Milorad Pavić discussed in the current paper is an example of such undertaking. This novel dictionary is divided into two parts: female and male, each of which provides information and entries about Khazars arranged in alphabetic order. At the same time this publication is not closed, leaving place for any reader/historian to supplement it with new entries.