teksty DRUGIE

MODERNIZOWANIE MODERNIZMU

dedykowane Michałowi Głowińskiemu

z treści:

W. Tomasik, S. Wysłouch, A. Makowski,
Z. Stefanowska i M. Głowiński
O Michale Głowińskim

Zygmunt Bauman
Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy

Włodzimierz Bolecki
Czy Witkacy był antysemitą?

Jan Kott
Awangarda i postmodernizm

Stefan Morawski
Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej

5/6
(29/30) 1994

Redaguje Kolegium:
Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Jacek Kopciński,
Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Michał Głowiński,
Czesław Hernas, Janusz Sławiński

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26 52 31, w. 101

teksty DRUGIE 5/6 1994
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Michał Głowiński i duch nowoczesności

Pośród poróżnień, zatargów i nieporozumień, które nadają tak wyraziste piętno dzisiejszym sporom nie tylko w humanistyce, coraz częściej i bardziej natrętnie przewija się problem modernizmu. Wiele wskazuje na to, że urasta on nawet do roli kluczowego zagadnienia ogniskującego najbardziej aktualne pytania współczesności — choć nie dlatego wcale, by stał się bezpośrednim przedmiotem powszechnej uwagi. Bynajmniej. Funkcję tę częściej spełniają inne, modniejsze tematy. Szczególne znaczenie modernizmu poznać najlepiej po tym, że wątki najrozmaitszych rozważań do niego głównie prowadzą, w nim właśnie się zbiegają — i w końcu, miast rozwiązywać i rozjaśniać, beznadziejnie wikłają w gmatwaninie pojęć i kontekstów pozbawionych współmiernego zakresu czy możliwości wspólnego odniesienia do poziomu podstawowego.

Tak przynajmniej można sądzić po ożywionych ostatnio dyskusjach nad sprawami postmodernizmu, współczesności oraz literatury młodopolskiej. Chroniczna niejasność terminu „postmodernizm" jest, jak wiadomo, w dużej mierze konsekwencją różnego pojmowania modernizmu jako pojęcia podstawowego. Wchodzą tu bowiem w grę co najmniej trzy odmiany jego znaczenia — jako nowożytności (historiozoficznej epoki), jako modernizacji (cywilizacyjno-kulturowej oraz jako nowoczesności (literacko-artystycznej). W tej sytuacji nie może być zaskoczeniem, że odpowiadające tym odmiennościom charakterystyki modernizmu często się wykluczają a rzadko sumują, niekiedy zaś

w ogóle nie dają się zestawić z powodu nieporównywalności założeń wyjściowych. Co więcej, dokonują one z reguły dalszego wewnętrznego różnicowania analizowanych zjawisk; dla przykładu literacka i artystyczna nowoczesność różnicuje się (i to w różny sposób) na modernizm i awangardę, ta ostatnia na wariant konstruktywno-funkcjonalny oraz destrukcyjno-ludyczny itd... a wszystkie te zróżnicowania budzą to samo generalne pytanie o zasadność ich odnoszenia do polskiego kontekstu.

Dyskusja nad syntetycznym obrazem współczesnej literatury, nad samym pojęciem współczesności, a także zadaniami nowych a mnożących się obecnie podręcznikowych opracowań XX-wiecznej literatury prowadzi (prowadzić powinna...) z kolei i do innego, bo wzbogaconego o dzisiejszą wiedzę oraz rozleglejszą perspektywę, spojrzenia na całość tych przeobrażeń i do wyłonienia pojemniejszych periodyzacyjnych kategorii — właśnie w rodzaju modernizmu czy literatury nowoczesnej — które by w poszatkowanym na 5–7 -letnie plastry korpusie piśmiennictwa pozwoliły zidentyfikować części masywniejsze, ale respektujące ich wewnętrzne zróżnicowania, funkcje i przemiany. Wreszcie, stosunkowo specjalistyczne badania nad literaturą Młodej Polski od dawna już pomnażały listę problemów i zjawisk, wymykających się stosowanym tam narzędziom historycznoliterackim, w tym zwłaszcza paradoksalnie, bo na dekadenckim „wyczuciu końca", wymodelowanemu znaczeniu „modernizmu". Dziś, gdy okazało się, że ta lista „odrzuconych" obejmuje często zjawiska wybitniejsze i o silniejszym oddziaływaniu na następców niż twórczość kanonicznych pisarzy tego czasu, widać też jaśniej i zarysy innego młodopolskiego modernizmu i młodopolskie początki wielu nurtów literatury współczesnej.

Trudno przesądzać, czy te widma modernizmów wyłaniające się spod tylu różnoimiennych zjawisk dadzą się sprowadzić do roli wyglądów jednego ducha nowoczesności — czy też trwać będą poróżnione z sobą w nie kończącym się sporze, z powodu braku wspólnego kryterium oceny. Rzecz jest na tyle ważna i bogata w konsekwencje, że warto podjąć choćby próby wstępnego rozpoznania. Terytorium to rozległe i pełne pułapek, a jego mapy nieaktualne, niedokładne, często nawet fantazyjnie wykreślane. Nie znaczy to przecież, by podejmujący taką intelektualną eskapadę mógł poczuć się zagubiony czy osamotniony. Jakoż może być pewien, że którąkolwiek z dróg wybierze, wkrótce napotka liczne drogowskazy rozrzutnie porozstawiane dla zapóźnionych następców ręką faktycznego odkrywcy i konesera wielu rzadkich i cennych

okazów tego, przyznajmy, czasem nieco konwulsyjnego piękna literackiej nowoczesności.

Od drogowskazów, rzecz jasna, nie wypada oczekiwać kroczenia drogą, którą pokazują. Tak też i prace Michała Głowińskiego rzadko tylko i jakby pod presją wyższej konieczności — jak w książkach o „Poetyce Tuwima", a przede wszystkim w „Powieści młodopolskiej" — podejmują niewdzięczne zadania sporządzania wyczerpującego, całościowego, ostatecznego obrazu badanej dziedziny. Nierównie częściej osiągają swój cel dzięki odkrywczemu ujęciu konkretnych zjawisk, które wyznacza dopiero rozległe perspektywy dla przyszłych literaturoznawczych poczynań. Taki charakter mają Głowińskiego studia o poezji nowoczesnej: Norwidzie, Leśmianie, Tuwimie, Czechowiczu, Miłoszu czy Białoszewskim. Podobnie dzieje się w pracach z historii powieści: młodopolskiej, międzywojennej, powojennej; w tym szczególnie w tekstach o prozie modernistycznej awangardy — Berencie, Irzykowskim, Jaworskim, Witkiewiczu i Gombrowiczu. I nie inaczej jest w rozprawach z historii i teorii krytyki, w szkicach komparatystycznych, analizach propagandowo-ideologicznego dyskursu oraz, co zapewne pamiętane najlepiej, studiach teoretycznoliterackich.

Od lat z tym samym, młodzieńczym, optymistycznym, entuzjastycznym zapałem Michał Głowiński zmienia i odmienia badanych autorów, gatunki, rodzaje, a także dziedziny i specjalności literaturoznawcze (które wielu innym wyznaczają nieprzekraczalny horyzont problemowy), w każdym kolejnym przedsięwzięciu znajdując nową sposobność do okazania swego — zaiste wyjątkowego — daru inwencji. Aby sobie uprzytomnić ów rekordowy w naszym środowisku stopień odkrywczości, dość przywołać z pamięci choćby tylko „podręczne" narzędzia pojęciowe, wynajdywane dla potrzeb konkretnych analiz: forma poruszona, montaż epifanii, pantagruelizm, parodia konstruktywna, małe narracje... wirtualny odbiorca, mimetyzm formalny, style odbioru... powieściowa metodologia powieści, socparnasizm, nowomowa po polsku, marcowe gadanie... Są to terminy w części nowe, w części przejęte i zaadaptowane lub w nowe całości zestawione z innymi. Niemal wszystkie od dawna stały się obiegowym, na co dzień wykorzystywanym dobrem wspólnym. Niektóre zaś były nawet światowymi prapremierami konceptów całych orientacji badawczych („wirtualny odbiorca" dla estetyki recepcji i teorii komunikacji literackiej oraz „parodia konstruktywna" dla poetyki powieści postmodernistycznej).

Wedle doktora Johnsona oryginalni autorzy mówią nam o przeżyciach, jakich nigdy nie mieliśmy, lecz gdy tylko je poznamy w lekturze, nabieramy przekonania, że odczuwaliśmy je zawsze — jak gdyby innowacja była reminiscencją. Tego rodzaju wrażenie obcowania z myślą prawdziwie oryginalną — czy nie najbardziej wynalazczego badacza literatury? — odczuwać musi z pewnością wielu czytelników prac nowszych oraz ci nieliczni, którzy zdołają dotrzeć do zaczytanych a nie wykradzionych jeszcze bibliotecznych egzemplarzy książek wydanych dawniej. Jeśli rozwodzę się nad walorami badawczej inwencji — wiedząc, że lista nie wspomnianych tu dokonań, cnót i zasług Michała Głowińskiego jest bardzo długa — to w przekonaniu, że w niej skupiają się własności rozstrzygające o znaczeniu i oddziaływaniu jego pism. Ona jest bowiem, jak sądzę, źródłem nie tylko niezwyczajnej aktualności oraz inspiratorskiego wpływu prac teoretycznych i historycznoliterackich, ale także uderzającego dynamizmu wypracowanego modelu poetyki, który omijając zarówno Scyllę doktrynerstwa jak Charybdę sceptycznej rezygnacji nieprzerwanie się rozwija i rozprzestrzenia, na coraz to nowych polach, znajdując okazje dokonywania odkrywczych rozpoznań badawczych. Duch inwencji okazuje tu siłę swej nowoczesności w najbardziej wartościowym sensie tego określenia. To zaś nasuwa podejrzenie, że relacja jest wzajemna i że stosunek metody do roztrząsanych przejawów nowoczesności nie jest może wynikiem jedynie swobodnego wyboru, lecz daleko bliższego rodzaju pokrewieństwem. W każdym razie, sposób badania odpowiada tu tak ściśle przedmiotowi poznania, że trudno oprzeć się wrażeniu, iż to sam duch nowoczesności objawia się najpełniej właśnie w sztuce twórczego odkrywania.

W przekonaniu o istnieniu takiego związku, jak też wielkim wkładzie wieloletniej i wielorakiej działalności Michała Głowińskiego w dzieło modernizowania naszego myślenia o literaturze w ogóle, zwłaszcza zaś naszego rozumienia modernizmu i nowoczesności — pozwalamy sobie dedykować ten właśnie zeszyt „Tekstów Drugich" Znakomitemu Jubilatowi na sześćdziesiąte urodziny.

Ryszard Nycz

Autobiografia

Strukturalizm, modernizm i cień marksizmu (Z Michałem Głowińskim rozmawia Anna Nasiłowska)

Anna Nasiłowska: *Istnieje coś takiego jak wyobrażenie curriculum vitae idealnego naukowca. Ktoś taki oczywiście już od dzieciństwa dobrze się zapowiada, potem idzie na studia, spotyka Mistrza... W Pana pokoleniu było to bardziej skomplikowane. Polonistyka uniwersytecka lat pięćdziesiątych musiała być wydziałem bardzo silnie zideologizowanym. A jednak wychowała całą grupę badaczy, którzy od wielu lat tworzą kanon polskiej nauki o literaturze, są autorami „Zarysu teorii literatury" i „Słownika terminów literackich". Wielokrotnie zdarzyło mi się spotykać też sygnały wdzięczności uczniów wobec nauczyciela — Kazimierza Budzyka. Z ciekawości nawet zaglądałam do jego prac, ale nie znalazłam potwierdzenia tego rozmachu, niezależności, który od początku cechował prace Pana, czy Sławińskiego.*

Michał Głowiński: O, to nie było tak. Budzyka poznałem dopiero po studiach.

A. N.: *A więc nie było mistrza?*

M. G.: Nie, na polonistyce było po prostu okropnie. Chodziłem na

seminarium magisterskie Jana Kotta i to całkiem sobie chwalę. Nie miało ono charakteru systematycznego, ale przynajmniej prowadzący był indywidualnością bujną i błyskotliwą. Same studia były ponure: ogromna dominacja przedmiotów ideologicznych, które na dodatek prowadzone były przez nieuków. To byli aktywiści partyjni i ZMP-owcy, innej kadry nie było. Sporo spotykało się najgorszego marksizmu, zwulgaryzowanego i schematycznego. Wszystko interpretowano jako klasowe, postępowe lub wsteczne. I na tym tle pewne zajęcia się wyróżniały. Myślę o ćwiczeniach z poetyki, prowadzonych przez Marię Rzeuską, o której pisałem w „Pamiętniku Literackim" i w *Polskim słowniku biograficznym*, nie będę więc rozwijał szerzej tego tematu. To była osoba niezależna. Drugim takim zjawiskiem był wykład z językoznawstwa ogólnego prowadzony przez Zygmunta Rysiewicza. Niewiele o nim wiem. Językoznawcy pamiętają, że był on autorem słownika wyrazów obcych, silnie zideologizowanego w duchu stalinowskim. Ale jego wykład był doskonałym wprowadzeniem do językoznawstwa. Urwał się jednak niespodziewanie, gdyż profesor pewnego dnia zniknął. Po sześciu tygodniach jego ciało wyłowiono z Wisły. Nie mam podstaw, żeby snuć przypuszczenia, co się właściwie wydarzyło. Inne zajęcia językoznawcze były mniej ciekawe, ale nie tak zideologizowane jak wykłady literackie. Tyle że, prawdę mówiąc, były okropnie nudne i sprawami tymi zainteresowałem się dopiero wiele lat po studiach, bo wtedy nie widziałem powodu. To było solidne, pozytywistyczne językoznawstwo, mało sproblematyzowane i bardzo szczegółowe. Mieliśmy jednak kontakt z wybitnymi uczonymi, myślę o Witoldzie Doroszewskim i Halinie Koneczne.

A. N.: *Fonologia nie była jeszcze opisana strukturalnie?*

M. G.: Była, ale to nie byli uczeni z tego kręgu. Ale to i tak było lepsze od wykładów z historii literatury. Na przykład literaturę współczesną na pierwszym roku wykładał Jan Zygmunt Jakubowski. To była kwintesencja najgorszego stalinowskiego marksizmu. Literatura współczesna zawsze bardziej interesuje studentów od dawnej, przychodziło więc mnóstwo osób, ale już po kilku wykładach stało się dla inteligentniejszych słuchaczy jasne, że nie ma na co liczyć. Umiał on rzeczywiście sporo wierszy na pamięć, poza tym raczył nas stekiem frazesów. Mimo że większość wykładowców reprezentowała tę samą

zideologizowaną naukę, ujawniały się między nimi różnice poziomów, zależne od inteligencji i kwalifikacji. Tu nie było ani jednego, ani drugiego.
Tak wyglądały pierwsze dwa lata, po śmierci Stalina od razu wiele się zaczęło zmieniać, nie w sensie formalnym, ale odczuwało się trochę więcej swobody. Przedtem wszystko było tak pomyślane, żeby student przede wszystkim nie miał czasu: organizowano niezliczone narady i zebrania, szkolenia, czyny. Pani rozumie słowo „czyn"?

A. N.: *Oczywiście. Jeszcze w latach siedemdziesiątych usiłowano do tego wracać. W liceum byliśmy na wykopkach...*

M. G.: E, to już była faza schyłkowa. Ja zresztą mówię z perspektywy studenta, który należał do ZMP. Na moim roku nie należały trzy osoby, mogę nawet je wymienić. Istotne podziały przebiegały inaczej: na studentów, którzy przyszli na uniwersytet po normalnych liceach i na tych, którzy mieli za sobą studia przygotowawcze.

A. N.: *Zostali przysłani?*

M. G.: Tak, ale i tu nie generalizowałbym, byli wśród nich różni ludzie, o różnych biografiach, w większości jednak — aktywiści partii i ZMP, z których postanowiono zrobić nową inteligencję. Niektórzy nie mieli żadnego zaplecza kulturalnego, nie nadawali się na politechnikę, a więc posłano ich na polonistykę.
Jak teraz myślę o tych czterech latach, to ze zdziwieniem stwierdzam, że jednak czegoś się wtedy nauczyłem. To nie był czas całkowicie zmarnowany. Magisterium zrobiłem w 1955 roku.

A. N.: *Potem był Budzyk?*

M. G.: Tak. Moi koledzy pisali o Budzyku dość dużo, ja — mniej, a gdy dziś o nim myślę, to wydaje mi się on przede wszystkim postacią tragiczną. Na to się składa wiele elementów. Tragiczną postacią jest zawsze uczony, którego klasycznymi pracami są prace młodzieńcze. Wczesne rozprawy Budzyka ze stylistyki jak *Gwara a utwór literacki*, studia o neologizmach i strukturach prozy — to jest wczesny polski strukturalizm i te prace są żywe do dzisiaj. Może mówi się teraz o tym w innym języku, ale jego ustalenia nadal obowiązują. Znakomite są jego prace z historii książki, tak twierdzą specjaliści, podobno Budzyk

stworzył nowy typ opisu starej książki. Po tragicznych przeżyciach okupacji Budzyk wybrał marksizm. Był zresztą całe życie bezpartyjny. Jednakże połączenie formalistycznej tradycji z wulgarnym marksizmem tamtych czasów nie dało niczego dobrego — nie widzę powodu by ukrywać, że w tym połączeniu zwyciężył wulgarny marksizm, nie — formalizm. Był to człowiek zasadniczy i nie wybrał marksizmu dla kariery, on do niego doszedł z trudem, po przemyśleniach. Traktował siebie poważnie — nie mógł więc po prostu powiedzieć sobie pewnego dnia, że to było złe, więc to odrzucam i nie ma problemu. A tak zachowało się wielu jego rówieśników. Jak im przypominano ich wulgarne prace, to się obrażali. Tak zresztą dzieje się do dzisiaj. A Budzyk tak nie mógł, choć stawał się anachronizmem i chyba sam to czuł. Umarł w pełni sił, ledwie zacząwszy komparatystyczną pracę na temat wątków czopowych, która miała być dziełem jego życia.
Poza tym to był człowiek, z którym kontakt był trudny. Niedosłyszał, zdaje się na skutek pobicia podczas wojny. Ale na seminarium potrafił pokazać swój warsztat, ukształtowany przez formalizm, toteż skupiła się wokół niego grupa interesujących osób a potem już pod wpływem uczestników, przede wszystkim Janusza Sławińskiego, seminarium zaczęło zmieniać całkowicie charakter. To był 1955 rok, odwilż w pełni i choć oficjalny temat wiązał się z estetyką marksistowską, szybko od niego odeszliśmy. Tu referowaliśmy potem artykuły, czy fragmenty prac doktorskich. To już było wejście w świat formalistyczno-strukturalistyczny.

A. N.: *Czyli, w 1955 roku skończył Pan studia, a w 1962 ukazała się Pana praca o Tuwimie. Do tej pory, gdy ktoś używa pojęcia tradycji literackiej i chce ją definiować — to sięga do tej pracy. Jest to więc książka klasyczna, choć pewnie nie zgodziłby się Pan na jej wznowienie?*

M. G.: Nie, nie zgodziłbym się. Nie dlatego, że ją oceniam tak źle, to była pewna próba opisu poetyki. Teraz trzeba by ją już napisać inaczej, a ja mam lepsze zajęcia.

A. N.: *Czy to był świadomy zamiar określenia najbliższej tradycji historycznoliterackiej? Myślę o Pana pracy o Tuwimie, o tym, że Sławiński zajął się Awangardą Krakowską, a Kwiatkowski — Staffem... To jakoś*

wiąże się z sytuacją badaczy, którzy zastali ugór od lat nie ruszany. Chodziło o ustalenie, co jest właściwie naszą historią literatury.

M. G.: Oczywiście. To było dość nowe. I dawało dystans wobec polonistyki marksistowskiej, która podejmowała inne tematy. Przy czym jednak ja nie uważam automatycznie marksizmu w nauce o literaturze za bzdurę, rozumiem, że mógł być pociągający, a także dawał ciekawe rezultaty: w wersji Henryka Markiewicza czy Marii Janion. My jednak od tego uciekaliśmy. Strukturalizm stał się dla nas szansą.

A. N.: *No tak, ale u Pana w strukturalizmie było mnóstwo wątków nietypowych: tradycja literacka, mniej modelowości, synchronii, więcej diachronii. To taki nieczysty strukturalizm. A jednak uważam, że jest Pan badaczem, u którego do dziś zostało z tej postawy bardzo wiele — przede wszystkim dotyczy to analizy języka propagandy, nowomowy. To nie zostało odrzucone, ale wspaniale wykorzystane.*

M. G.: Ja się czuję nadal głęboko ze strukturalizmem związany. Jako metodologia naukowa dawał on bardzo dużo, m. in. pozwalał operować generaliami. To nie był kierunek zajmujący się interpretacją poszczególnych dzieł, ale tworzył narzędzia analizy. Nie darmo tacy teoretycy hermeneutyki jak Gadamer, a przede wszystkim Ricoeur interesują się tym, co w szkole strukturalnej pisało się na temat tekstu. Ta uniwersalność strukturalizmu jest ważna w płaszczyźnie metodologicznej. Z drugiej strony — strukturalizm w warunkach Polski Ludowej dawał szansę na niezależność i to się liczyło w płaszczyźnie ideowej. Bycie marksistą w Polsce nie było tylko decyzją typu naukowego — stanowiło też sygnał: „jestem słuszny", czy „jestem po właściwej stronie". Mnie to by zupełnie nie odpowiadało. Strukturalizm z pozoru był abstrakcyjny, nie związany z realiami PRL, i przez to — dawał szansę wolności. Traktowano nas jako niegroźnych: a, zajmują się formą, jacyś zwariowani. Chociaż, oczywiście, był przedmiotem ataków — przede wszystkim ze strony różnych gorliwców, znajdujących się z reguły poniżej poziomu, na jakim nasza dyscyplina jest uprawiana. Z przykrością przypominam, że w nauce o literaturze bastionem obskurantyzmu, odwołującego się do marksizmu, była polonistyka na Uniwersytecie Warszawskim (za czasów wspomnianego już Jakubowskiego, ale i później), przypomnę choćby zbiorowy atak z jedynie słusznych PZPR-owskich pozycji na *Słownik terminów*

literackich (w „Przeglądzie Humanistycznym" w roku 1978). Przed rokiem chyba przeczytałem w sympatycznym skądinąd krakowskim piśmie „Dekada Literacka" opinię, że strukturalizm to jeden z ponurych wytworów PRL-u i trzeba z nim wreszcie skończyć. Autor, mimo że ze względu na wiek powinien czasy Polski Ludowej nieźle pamiętać, zademonstrował pełną złej woli ignorancję.

A. N.: *A teraz właśnie stworzonych przez strukturalizm narzędzi używa Pan do analizy języka PRL. Myślę oczywiście o cyklu książek, do których należy „Marcowe gadanie".*

M. G.: Zacząłem się tym zajmować w połowie lat sześćdziesiątych, do szuflady. I gdybym nie miał za sobą lektur strukturalistycznych, nie umiałbym tego robić. Przydało mi się obcowanie z pewnego typu językoznawstwem. Chciałbym zresztą tu podkreślić wielkie zasługi Marii Renaty Mayenowej, która była łącznikiem między tymi oboma dziedzinami.
Poza tym strukturalizm oznaczał otwarcie się na świat. W latach pięćdziesiątych...

A. N.: *To był zaścianek?*

M. G.: O, nie, raczej podwórze więzienne, bo to było obmurowane. Kontaktów miało nie być, a poloniści powinni stać się uczniami przodującej nauki radzieckiej. Ale tej przodującej nauki nie tworzyli uczeni wielkiej klasy, którzy rzeczywiście gdzieś żyli w Rosji na marginesach, ale stalinowscy karierowicze. Strukturalizm oznaczał otwarcie się na świat. W 1960 roku odbył się w Warszawie wielki kongres poetyki, organizowany przez Mayenową, z poparciem Żółkiewskiego, który był bardzo ważną postacią w życiu politycznym. Przyjechali autentyczni uczeni z różnych stron świata, w tym amerykańscy, a także Czesi (Mukařowsky zjawił się w Warszawie trochę później). Jakobson bywał w Polsce wielokrotnie. Pojawili się zresztą wybitni Rosjanie jak Dmitrij Lichaczow. Przyjechał do Warszawy Barthes, był Benveniste — ale już późno, w 1968 roku. To się niestety skończyło raptownie w Marcu. Pozostały lektury, w pewnej mierze — wyjazdy, ale przyjazdów już nie było. Żółkiewski wypadł w 68 roku z gry politycznej, zaczął za to przychodzić na dyżury i do biblioteki, gdzie go wcześniej rzadko widywano.

A. N.: *A więc historia strukturalizmu w Polsce jest związana z pozycją polityczną pewnych osób z IBL-u.*

M. G.: Tak, niewątpliwie.
Chciałbym jednak podkreślić, że praca w IBL-u ma dla mnie ogromne znaczenie. Instytut Badań Literackich, może nawet bardziej niż inne instytuty, jest niezwykłym zjawiskiem. To był nadzwyczajny zespół ludzi. Mogły pojawiać się konflikty, napięcia, ale tworzyliśmy pewien zespół. Poza wszystkim innym — IBL dawał wolność poszukiwań i czas na właściwą pracę, to była szansa, którą starałem się wykorzystywać. Dość wcześnie zdałem sobie sprawę z tego. Byliśmy w dużo lepszej sytuacji niż nasi koledzy pracujący na uniwersytetach. Także dlatego, że tu nie było indoktrynacji. Czasem tworzyła się psychologia oblężonej twierdzy, coś w rodzaju rozumowania „Słoń a sprawa IBL-u". Jednakże postawa Instytutu w Marcu 68 — była czymś absolutnie niezwykłym. Nie wiem, czy jest druga taka instytucja w Polsce.

A. N.: *Nikogo nie wyrzucono?*

M. G.: To nie o to chodzi. To, że nikogo nie wyrzucono, wynikało z przyjętej kolejności — partia najpierw postanowiła rozprawić się z uniwersytetami. A reszty nie zdążyła zniszczyć, bo już wyczerpał się impet. Postawa IBL-u w tym czasie była niebywale solidarna. Odbyło się zebranie, firmowane przez ówczesny związek zawodowy. Przewodniczącą była Jadwiga Czachowska, wspominam o tym, bo to ona mogła ponieść za to konsekwencje, podobnie jak Zofia Stefanowska, która prowadziła zebranie. Trudno powiedzieć, czy stało się tak za aprobatą dyrekcji, nie było wtedy w Warszawie Kazimierza Wyki, ale uchwalono jednoznaczny protest. Zawsze bardzo sobie ceniłem, że w IBL-u podział: partyjni — bezpartyjni miał na ogół postać łagodną. Grupa partyjna zresztą z biegiem lat stawała się coraz mniej liczna. Trzeba o tym pamiętać, zwłaszcza dzisiaj, gdy pojawia się skłonność do schematów i dychotomicznych podziałów.

A. N.: *Pan próbował przez pewien czas także wyglądać w stronę krytyki literackiej, ale to skończyło się szybko.*

M. G.: Tak, pisywałem recenzje do „Twórczości". Wspominam to

dość miło, ale trudno mi o tym mówić, bo moich tekstów z tamtego czasu nie miałem w ręku od dziesięcioleci i nie mam do tego żadnego stosunku. Właściwie nie lubię tych swoich wczesnych kawałków, choć jakiś poziom musiały reprezentować, skoro „Twórczość", która była wtedy bardzo poważnym pismem, je drukowała.

A. N.: *Czyli nie wciągnęło to Pana?*

M. G.: Nie, to było trochę inaczej. Ja wcześnie zdałem sobie sprawę, że w Polsce Ludowej, jeśli się chce być krytykiem, to w zasadzie uczciwie można pisać recenzje. Światopogląd recenzenta jest ograniczony — bierze się książkę, omawia, ocenia i niczego poza nią można nie dostrzegać. Na nic poważniejszego nie było miejsca. Kiedy na przykład piszę o pisarzu A, ale nie mogę wspomnieć o pisarzu B — to właściwie popełniam nadużycie, jestem nieuczciwy. Zdałem sobie z tego sprawę, gdy po październikowych swobodach życie kulturalne zaczęło się znów ograniczać. W nauce o literaturze miałem znacznie większą swobodę działania, więc z bieżącej krytyki się wycofałem. To nie jest tylko mój przypadek: podobnie jak ja wycofał się Sławiński, Błoński też wybrał inne zajęcia, Flaszen zajął się teatrem, Kijowski zaczął pisać powieści. Wielką postacią pozostał Jerzy Kwiatkowski, ale też pisał właściwie od pewnego momentu jako historyk literatury. Myślę, że zawód krytyka... nie, to nie zawód, działalność krytyczna w Polsce Ludowej narażała na takie niedogodności, że właściwie nie można było się tym zajmować. To jest do opisania na przykładzie Artura Sandauera...

A. N.: *Właśnie miałam Pana o niego zapytać.*

M. G.: Sandauer w wielu sprawach miał rację, ale nie uświadomił sobie, że kiedy pisze pamflet na opozycyjnego Andrzejewskiego, to powinien mieć również prawo napisania pamfletu na Putramenta. Pamiętam jego odpowiedź na ten zarzut — to mogło być w druku, albo w rozmowie prywatnej, bo znałem go osobiście — że „Putramentem nie warto się zajmować". I tu jest fałsz. Może nie warto się zajmować autorem kilkunastu marnych powieści, ale Putrament to było zjawisko. Tym bardziej, że Sandauer nie uprawiał wyłącznie krytyki arcydzieł. Prawdę mówiąc krytyk czasem wbrew swej woli mógł stać się sojusznikiem restryktywnej polityki kulturalnej. Trzeba

pamiętać, że w latach sześćdziesiątych pisma literackie — poza „Twórczością", która zawdzięczała to Iwaszkiewiczowi — znowu się ideologicznie usztywniły. Na przykład „Życie Literackie", które było całkiem niezłe, stało się ekspresją poglądów redaktora naczelnego.

A. N.: *Tak, ale pamiętam, że Pan mówił kiedyś, że Machejek to niezwykły twórca językowy.*

M. G.: Tak, to jest zjawisko niebywałe. Styl Machejka przypomina dowcip o kołchoźnicy, która zobaczyła żyrafę i powiedziała, że takie zwierzę nie istnieje. Pisanie Machejka to taka żyrafa — naprawdę istnieje, ale jest nieprawdopodobne.

A. N.: *A czy maniera młodopolska Pana nie razi? Jest Pan badaczem niezwykle wrażliwym na styl, język, a zarazem autorem studium o powieści młodopolskiej.*

M. G.: To zależy. Czasem...

A. N.: *Bo w Pana pisaniu trudno dopatrzyć się pokrewieństw, to zupełnie nie to.*

M. G.: Młoda Polska była wielkim okresem polskiej literatury. Oczywiście, maniera mnie razi, to nie jest tak, że wieczorem mogę to sobie czytać dla przyjemności.

A. N.: *A czy dla przyjemności słucha Pan utworów Gustawa Mahlera?*

M. G.: Tak. Mam wszystkie jego symfonie na płytach, również dla przyjemności słucham Szymanowskiego.

A. N.: *A więc jednak coś jest, jakieś pokrewieństwo.*

M. G.: Nie wypieram się. To była wielka epoka, choć nie poezji, jak wtedy sądzono. Przede wszystkim krytyki literackiej. Nie ma drugiej takiej w Polsce. To nieprawdopodobna eksplozja talentów.

A. N.: *Tak, Irzykowski, Brzozowski, rzeczywiście...*

M. G.: Nie, to chodzi o to, że nawet ten, powiedzmy, pięćdziesiąty w kolejności rangi jest ciekawy i na poziomie. Od lat pracuję nad książką o krytyce młodopolskiej. Ruch czasopiśmienniczy w tym

okresie był imponujący, podobnie jak dramat i teatr. Odrodzenie polskiej muzyki. Unowocześnienie polskiego malarstwa — pojawiają się malarze o klasie europejskiej. To był wielki okres polskiej kultury. Jak mawiał Wyka: to nie jest Młoda Polska, to jest Wielka Polska. To zresztą zaczęło się już w latach osiemdziesiątych, wraz z późnym pozytywizmem. Pisał zresztą o tym Stefan Kołaczkowski w artykule *Rekonesans*, że cezura młodopolska jest właściwie mniej ważna niż przejście od pozytywizmu ze sztuką tendencyjną do pełnego otwarcia na Zachód.

A. N.: *To jak Pan, jako badacz modernizmu zapatruje się w takim razie na te pomysły, żeby XX wiek podzielić na modernizm i tendencje postmodernistyczne?*

M. G.: Niestety (*śmiech*). Wpływ angielszczyzny na polszczyznę jest w tej chwili ogromny. Modernizm po angielsku to jest coś innego, przede wszystkim pojawia się później.
Ale coś w tym jest. Przecież pogłosy Młodej Polski odzywają się właściwie do dzisiaj. W ostatnich tygodniach pracowałem nad wstępem do nowego wydania *Pornografii* Gombrowicza. Jest to przecież powieść o problematyce ściśle nietzscheańskiej. To można pokazać na tekście: główna postać ma na imię Fryderyk, nawet symbolika jest modernistyczna. Jeśli zanalizujemy postać występującego w powieści wiejskiego chłopaka — to też okazuje się, że to nie jest Walek z *Ferdydurke*, ale Pan z orszaku Dionizosa.
Okres modernizmu to również okres bardzo ścisłych związków z Europą. Proszę zauważyć: wychodzą pełne dzieła Nietzschego, z niewielkim opóźnieniem wobec oryginałów, tłumaczone są książki Bergsona, też szybko, wydaje się we Lwowie Freuda. W dwudziestoleciu tłumaczono mniej.
Myślę, że historyków literatury czeka zmiana periodyzacji od końca dziewiętnastego wieku do dzisiaj. Nie bierzemy pod uwagę autentycznych podziałów. Przeceniamy natomiast dość powierzchowne urazy i gesty, a także to, co można by nazwać powierzchnią świadomościową. Wiadomo, że na przykład Skamandryci przeciwstawiali się durniom w pelerynach, a jednocześnie — wiele wzięli od Staffa (i nie tylko od niego).

A. N.: *A Miłosz w latach trzydziestych nie mógł znieść Leśmiana, choć potem pisał „Tam nasz początek" wspominając secesję.*

M. G.: Modernizm — to znaczy nowoczesność. Te drobne podziały, bardzo szczegółowe periodyzacje są nie do utrzymania, gdyż szatkują proces historycznoliteracki według kryteriów już dzisiaj nieistotnych. Historycy literatury przejęli to, co mówili o sobie sami pisarze. Gdyby brać poważnie pod uwagę świadomość tych miniaturowych grupek poetyckich, które powstawały w Polsce po wojnie, to co pięć lat mielibyśmy nową generację i przełom. Nie ma też ścisłego paralelizmu między przełomami literackimi i artystycznymi a polityką. Widzimy to nawet teraz: 1989 rok nie był przełomem literackim. A Pani się wydaje, że był?

A. N.: *W sposobie funkcjonowania kultury — tak. A poza tym nie wiadomo jeszcze, co się z tego wyłoni.*

M. G.: No tak, nie ma cenzury, inaczej niż w PRL działają wydawnictwa i czasopisma, zanikł podział na literaturę krajową i emigracyjną. To są zmiany życia literackiego. Jest oczywiście pod tym względem dużo lepiej.

A. N.: *Albo gorzej.*

M. G.: Tak, na przykład mniej się tłumaczy książek z nauk humanistycznych (może poza psychologią). Nastąpiła atomizacja życia literackiego. Podziały polityczne rzutują na życie artystyczne. Nie ma żadnego czynnika integrującego. To bardzo utrudnia rozpoznania.

A. N.: *W książce „Nowomowa po polsku" pisał Pan o tym, że mimo przełomu nowomowa ma się dobrze. To była diagnoza z 1989 roku. Czy to się zmieniło?*

M. G.: Nie. To bardzo interesujące zjawisko i ciągle je obserwuję: postawa antykomunistyczna nie oznacza zdystansowania się wobec mowy komunistycznej. Pewni autorzy nieświadomie ulegają jej mechanizmom. Nawet stało się pewną regułą, że im kto bardziej prawicowy, tym chętniej stosuje procedery lingwistyczne znane z komunizmu. Zająłem się na przykład językiem nie istniejącego już pisma „Nowy Świat", sposobami definiowania tego, kto to jest Europejczyk.

Z drugiej strony retoryka postkomunistycznej ekipy, a przede wszystkim Waldemara Pawlaka, wprost wywodzi się z manier PRL-owskich (choćby to irytujące operowanie pierwszą osobą liczby mnogiej).

A. N.: *Mnie bardzo jednak niepokoi zjawisko ogołocenia mowy publicznej. Każde dość normalne państwo wykształca pewien język propagandowy. Ma go na przykład dwudziestolecie i jest to zjawisko bardzo wielopiętrowe i skomplikowane. Na pewno istnieje taki język umowny we Francji, i to niezależnie od tego, czy rządzą socjaliści czy prawica — on zmienia się nieznacznie. My, analizując ciągle ten straszny język PRL-u i wciąż znajdując się pod jego negatywną presją, nie jesteśmy nastawieni na to, jak właściwie powinno wyglądać to zjawisko. Słowa są wciąz skażone.*

M. G.: Tak, ale taki stan rzeczy jeszcze trwać będzie długo. Szansą jest to, że istnieje różnorodność. Najgorszą rzeczą jest monofoniczność. W tej chwili w języku symboli panuje ogromne zamieszanie. Na przykład niedawna sprawa okładki tygodnika „Wprost" z Matką Boską w masce gazowej. Przeor Paulinów natychmiast uznał, że to skandaliczne i zapytał: „kto za tym stoi". To jest oczywiście sformułowanie z propagandy komunistycznej! Paweł Jasienica coś niemiłego o Polsce Ludowej powiedział — ale „kto za tym stoi"?

A. N.: *Określone siły, oczywiście.*

M. G.: Właśnie. Ale ta zmiana 1989 roku to niesłychany przełom. I mimo trudności finansowych życie naukowe całkiem żwawo się toczy. Wychodzi sporo książek w różnych ośrodkach, ruch wydawniczy w polonistyce został bowiem zdecentralizowany, odbywa się wiele konferencji (lepszych i gorszych). Niepokojącym zjawiskiem jest mniejszy dopływ książek naukowych z szerokiego świata. Byłoby ponurym paradoksem, gdybyśmy otwierając się na Europę, zostali odcięci od światowej nauki. Jestem optymistą, mam więc nadzieję, że tak się nie stanie.

A. N.: *Dziękujemy za rozmowę.*

wrzesień 1994

Szkice

Mieczysław Porębski

Moderność, moderna, postmodernizm

1. Rok 1891. Listopad. Aleksander Gierymski pisze z Paryża do Stanisława Witkiewicza:

Nie śmiej się z tego, co chcę napisać: oto jestem już o wiele moderniejszy. Ta moderność polega, a co bardzo ważne, na zdecydowanym kolorze, położonym prawie od razu, bez przemęczania płótna ciągłymi laserunkami i malowanie świeżym kolorem, bez pastwienia się nad obrazem dla wydobycia siły i plastyki. Cóż za plastyka jest w nocy przy lampach? Żadna. Przedmioty dalsze, silniej oświecone, występują bliżej.

Czyż więc tylko „na zdecydowanym kolorze", nowym sposobie kładzenia farby, nieprzemęczaniu płótna (z czym miał zawsze przeżywać dotkliwie problemy)? Bo przecież są jeszcze i te lampy, przy których „plastyka żadna".
W tymże roku, w kwietniu:

Garnier, który się nosi — jak tu mówią — ze swoją operą jak z honorem Francji, zmienił od dwóch miesięcy oświetlenie opery i zrobił świństwo nie tylko dla mnie, spaskudził dobry motyw malarski. Rozumie się o studiowaniu obrazu mowy nie mogło być; robiłem z przypomnienia.

„Dobry motyw" ale trudny. Do Witkiewicza, jeszcze w lutym:

Raz światło wyżej, raz niżej w kloszu, raz niebieskie, drugi raz żółte lub inne, naturalnie i różnym kolorem oświetla gmach, a architektura skomplikowana, do diabła. Już mi było zuwider; chciałem rzucić, wstyd było.

Ambicja, zaciętość borykającego się ze swą sztuką artysty, to zrozumiałe. Ale dlaczego koniecznie opera? Dlaczego te wszystkie inne, starannie dobierane „motywy przy elektryczności" — „trudne psie krwie" nokturny wielkomiejskiej Europy? Do Prospera Dziekońskiego z Paryża, tuż po przyjeździe w październiku 1890:

Do diabła! Mniej elektryczności w Paryżu jak w Berlinie, w Londynie podobno także. [...] To bieda, że poza operą nic nie ma w tym rodzaju — bulwary głupio oświetlone. Madelaine także. Wszystko! Wszystko! Najwyżej co zrobię jeszcze w Paryżu, to przy gazie Plac Republiki.

Stanęło jednak na operze. Owa nie tak w końcu skąpa elektryczność, zajeżdżające konne dorożki, spieszni przechodnie. Panowie w cylindrach, rozpięte paltoty, wygorsowani, kobiety w strojnych kapeluszach, parasolka, uniesiona w ruchu spódnica. Gierymski też zawsze w cylindrze. I w 1875. Piękna — wspomina Witkiewicz — grzywka, granatowe ubranie, „śliczne kołnierzyki", kremowy krawat, wygładzona przelotnym powodzeniem twarz. I cylinder. Gdy odwiedza pracownie znajomych warszawskich malarzy, prosi, żeby mógł w nim pozostać. I później, jeszcze wciąż „dość staranny, prawie elegancki", ale już ze złośliwym, szyderczym uśmiechem: „Ja tym drianiom swego nie daruję". Jeszcze później, gdy idąc gdzieś przez wieś, pewno w Bronowicach, spotyka polskiego chłopa, uchyli też cylindra i powie: „*Pardon?* Czy wie pan, gdzie tu jest oberża?" I jeszcze potem „wciąż w cylindrze, w wyszarzałym paltocie, blady, zielony, obrośnięty, z nie strzyżoną brodą". Spoziera wstydliwie po ścianach swej nieopalanej od dawna pracowni.
Il faut être de son temps — trzeba podzielić swój czas, i w życiu, i w sztuce. Od początku do końca. Od baudelairowskiego dandyzmu po mizerabilizm, prosto z powieści Zoli. Od samej sztuki właśnie. Tylko że nie dla niej samej jeszcze. To też było *signum temporis*. Do Henryka Szaniawskiego, w 1876, a więc w rok po wizycie u owych warszawskich malarzy:

Kochany, wystaraj się dla mnie o jaki obstalunek; zupełnie z inną ochotą robi się rzecz, którą wiem z pewnością, że sprzedam, rozumie się nie polskiego. Może historyczny? Zgoda — może pejzaż — może *à la* Courbet świnie pod płotem? Wszystko się podejmuje ten zakład artystyczny, który w Warszawie nazywa się atelier naszego młodego, tak bardzo utalentowanego artysty p. A. Gierymskiego.

„Podejmuje się wszystko." Próbował przecież różnie. Sięgał i do

włoskiego Quattrocenta, i do Tycjana, wzorem starszego brata sięgnie i do czasów rokoka malując kostiumową „Altanę". I nie dlatego tylko, że moda była wówczas na renesans, a potem na „drugie rokoko". Sprawa jest bardziej, powiedziałbym fundamentalna.

Lecz tutaj trudno pozostać przy samym Gierymskim i jego jakże w końcu późnym przyznaniu się do owej „moderności". Rzecz zaczęła się bowiem o całą generację wcześniej. Zaczepna „moderność" Gierymskiego nie była przecież niczym innym jak nader udanym przekładem na język artyście właściwy tego, co już w roku 1845 postulował wówczas 24-letni Charles Baudelaire, skarżąc się, że „nikt nie natęża ucha na poszepty wiatru, który powieje jutro". A przecież — pisał — „heroizm nowoczesnego życia nas otacza i ponagla". I ten tylko „będzie malarzem, prawdziwym malarzem, kto potrafi wyrwać bieżącemu życiu jego stronę epicką, kto posługując się kolorem i rysunkiem pomoże nam zobaczyć i zrozumieć, jak jesteśmy wielcy i poetyccy w naszych krawatach i lakierkach". Zaraz zaś w roku następnym przeciwstawił dominującemu aktualnie eklektyzmowi właśnie „moderność" — *la modernité*. Bo przecież — pisał: „Jak zręcznym nie byłby eklektyk, jest to człowiek słaby, gdyż jest to człowiek bez miłości. Nie ma przeto ideału, nie zajął stanowiska; ni gwiazdy, ni busoli". A tymczasem są nowe pasje, jest nowe piękno, życie paryskie obfituje w tematy poetyckie i cudowne. „Gdyż bohaterowie *Iliady* nie dorośli wam do pięt, o Vautrin, o Rastignac, o Birotteau."

Ten słuszny, zdać by się mogło atak na eklektyzm nie pozostał jednak bez znamiennej repliki. Wyszła ona spod pióra nie byle kogo, bo Teofila Gautier. Znajdziemy ją w obszernym, jak to było wówczas przyjęte, książkowym omówieniu prezentacji sztuki europejskiej na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Rok 1855, a więc nie od razu. I bez adresata. Sprawa była natury ogólnej. Starszy od Baudelaire'a o lat dziesięć autor iskrzących się bogactwem różnych epok i kultur „Gemm i kamei" miał oczywiste powody, żeby charakteryzując zaraz na wstępie odrębności właściwe sztuce czołowych krajów Europy, oświadczyć nie bez dumy: „Anglia to indywidualność; Belgia, biegłość; Niemcy, idea, a Francja eklektyzm". Czyż nie eklektykiem był bowiem Ingres łączący powagę Grecji z wyrafinowaniem Orientu, renesansową precyzję z naiwnymi urokami średniowiecznej miniatury, dawność ze współczesnością; operujący równie dobrze dziwactwami godnymi romantyka co klasyczną alegorią. A Delacroix, a inni?

Ileż tam paraleli, ile nawiązań. Konkluzja była jednak raczej pojednawcza. Czas pracował na współczesność.

Dalecy jesteśmy od karcenia artystów, którzy się pasjonują współczesnością i podniecają ideami, którymi żyje ich epoka. Jest w życiu ogólnym, w którym każdy jest mniej lub więcej zanurzony, strona poruszająca i tętniąca, którą sztuka ma prawo formułować i która wydać może wspaniałe dzieła, my jednak wolimy piękno absolutne i czyste, przynależne wszystkim czasom, wszystkim krajom, wszystkim kultom, które łączy w pełnej podziwu wspólnocie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

Baudelaire nie pozostanie dłużny. Pisząc w kilka lat później o „Malarzu nowoczesnego życia", tajemniczym „Panu G." — Constantin Guys podejmie wyzwanie: Absolutne piękno? Tak, ale w każdym przypadku to tylko połowa w s z e l k i e g o piękna. Ta druga musi być ulotna, przemijająca, nietrwała. Właśnie z tej nietrwałości należy wydobyć to, co wieczne, co było zawsze. Każdy artysta, każdy czas miał s w o j ą nowoczesność. Dlaczego nie mamy jej mieć i my także? Kto miał rację? Chyba obaj. Wspólnie ogarniający z wysokości Parnasu wszystkie epoki, wszystkie style i gatunki twórczości, poromantyczny eklektyzm oczyszcza pole dla tego właśnie, co nowe, nieoczekiwane, co niesie lub przyniesie dzień teraźniejszy. Przy takim bowiem podejściu — zauważmy — historia zostaje zneutralizowana, a właściwie unicestwiona; historyzmy — romantyczne i poromantyczne. Zapatrzenie w przeszłość ustępuje miejsca swobodnej grze odłamkami zburzonego gmachu, z których można zacząć budować nowe całości. A w ich oprawie toczyć się zaczyna, już się toczy nowe życie. To, które Baudelaire odnajdywał u Balzaka, a także w rysunkach i akwarelach prekursora Maneta i impresjonistów, Constantina Guys, wielbiciela wielkomiejskiego tłumu, pojazdów, kobiet, surdutów i cylindrów, wieczorowej pory, „gdy niebo zaciąga swe zasłony i zapalają światła miasta. Gaz kazi purpurę zachodu". I to jest krok drugi. Komedia czasów odmieniła swe sceny, jak to zauważył polski rówieśnik Baudelaire'a, nowa „moderność" znalazła sobie swoją własną rację bytu, nie pasożytującą już na dawno minionym, rację istnienia, własny — jak kto chce — temat, kod, „miejsce wspólne" — arystotelesowski topos.

Mieliśmy i my w tym swój udział. Z różnych zresztą powodów i przy różnych okazjach. I nie u siebie: Mickiewiczowski „przybysz z zachodu" w stolicy carów, „carskiej ofiara przemocy"; czuły na odmien-

ność czasów Norwidowski „sztukmistrz" podziwiający rojne i strojne śródmiejskie place, gdzie przysiadłszy „jakbyś w Bożym spoczywał salonie". A także zaprzysięgły *cittadino*, malarz A. Gierymski. Pisał na przykład (w wyjątkowo jakoś lepszym nastroju) do Henryka Szaniawskiego o tym, jak wyglądał jego rzymski karnawał:

O takiej zabawie Wy, Panowie, nie macie pojęcia. Tańczyć na przykład na olbrzymim placu Navona, gdzie kamienie tak śliskie jak posadzka, pod odkrytym niebem. Plac jakby się palił od gazu i bengalskich ogni.

Jemu też takie place kojarzyły się z posadzką salonów. W Rzymie bawił się w roku 1876. Do tegoż skojarzenia powróci jeszcze w Wiedniu, w roku 1884. Do Antoniego Sygietyńskiego:

Nie ma miasta, które by dawało tyle satysfakcji do oglądania na tak małej przestrzeni. Naturalnie do wszystkiego można się przyzwyczaić, ale jest przyjemnie mieć taki salon.

W roku 1876, kiedy Gierymski bawił się na Piazza Navona, w Paryżu Renoir malował swe arcydzieło, *Moulin de la Galette*. Gierymskiemu malowanie szło ciężko. Zaczynał *Sjestę włoską*, *Altanę*, robił do niej uciążliwe studia. Do Prospera Dziekońskiego:

Co ja za szalone głupstwo zrobiłem zaczynając mój obraz, co go teraz robię w słońcu; zresztą głupstwo, jak kto chce, mam podwójną, ba, potrójną robotę. Do każdej rzeczy, choćby to był kamień, muszę osobne studia robić, żeby potem to wszystko po kolei skleić w atelier na obrazie — wyobrażasz sobie, że to długa i trudna bardzo droga. Czy tylko mi się to wszystko opłaci? Mój Boże; moje przekonania o sztuce jakże się zmieniły od czasu, jak z Warszawy wyjechałem! To, co maluję teraz, jest prawie wbrew, przeciwne temu, co właściwie obecnie pragnę.

Robiąc *Altanę*, *Sjestę*, *Weneckiego pazia* tkwił przecież wciąż jeszcze w modernizującym się eklektyzmie. Nie tylko przez dobór tematów — przez styl i sposób pracy również. Wahał się, kluczył. Sam nie wiedział, czy skłania się do idealizmu, czy do realizmu, konkludując w końcu, że to w ostatecznym rachunku wszystko jedno. Chodzi przecież o malarstwo i tylko malarstwo, nic innego się nie liczy. I tu całkowicie był zgodny z Gautierem, z jego inaugurującym modernizm hasłem sztuki dla sztuki, z jego warsztatową wirtuozerią, z jego wspaniałą jubilerską „sztucznością".

Otóż zobaczono, że koło 1850 zaczyna stawać przed literaturą problem samousprawiedliwienia. Pisarstwo zacznie sobie szukać alibi; i ponieważ właśnie cień zwątpienia zaczyna się podnosić nad jego użytecznością, cała klasa piszących w trosce o dogłębne podjęcie odpowiedzialności za

tradycję, w miejsce wartości użytkowej pisarstwa podstawi wartość włożonej pracy. Pisarstwo zostanie ocalone nie przez wzgląd na jego przeznaczenie, lecz dzięki pracy, którą kosztowało. Tak wytwarza się wizerunek pisarza–rzemieślnika, który zamyka się w legendarnym pomieszczeniu jak robotnik w izbie i obrabia, przykrawa, poleruje, osadza w oprawie swoją formę, dokładnie jak kamieniarz wydobywa sztukę z materii, trawiąc regularnie na tej pracy godziny samotności i wysiłku: pisarze jak Gautier (niepokalany mistrz Sztuk Pięknych), Flaubert (szlifujący swe zdania w Croisset), Valéry (w swoim pokoju wczesnym rankiem) lub Gide (stojąc przy swym pulpicie jak przy warsztacie.

To już Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953). Gdyby poszerzyć ten „cech" o malarzy i wyjść poza Francję, Aleksander Gierymski znalazłby się w nim na pewno. Czy jednak do tego tylko sprowadzał się modernizm? Był jeszcze krok drugi — tematyka. Temat–klucz, miejsce wspólne: Wielkie miasto, metropolia, którą się zdobywa, której się rzuca wyzwanie. *A nous deux!*, jak Balzakowy Rastignac. *Ojciec Goriot* to rok 1835. *Ustęp* drezdeńskich *Dziadów* — rok 1832. Do dopełnienia obrazu kilka jeszcze dat: *Tajemnice Paryża* 1873, *Nędznicy* 1862, *Zbrodnia i kara* 1866, *Brzuch Paryża* 1873, *Lalka* 1890, *Próchno* 1903. Dodajmy jeszcze *Nadję* Bretona 1928 i zakończmy esejem Rogera Caillois o tegoż Paryża onirologii.
Ten drugi krok zrobi i Gierymski również. Z pewnym poślizgiem, ale zrobi. Nie będzie malował swojskich Courbetowskich świń. Co najwyżej kiedyś tam, potem, mizerabilistyczną trumnę chłopską. Tak czy owak jednak „o wiele moderniejszym" poczuje się dopiero w roku 1891, do tego niezrównanego wykwitu „drugiego" modernizmu, jakim był impresjonizm, zacznie się w pełni przekonywać dopiero pod sam koniec życia, powtórnie obejrzawszy „salę moderne" świeżo otwartą w paryskim muzeum Luksemburgu. Szedł swoją drogą. „Kwestia rasy" — określił to po Taine'owsku. A o tej „rasie" miał pojęcie jak najgorsze. Nic się tam nie ruszyło, a to nie kwestia sztuki, europejskości, ale egzystencji narodowej „w innej postaci". Do Stanisława Witkiewicza z sobie właściwym gorzkim sarkazmem:
„Spojrzyj na Polskę z daleka. Co by się stało z zupełną modernizacją? Nie wiem, może się mylę — nie byłoby Polaków."
No właśnie. Czy był (albo będzie) jakiś temu koniec?

2. Na tym właściwie sprawa moderności się zamyka. Pozostaje kwestia naszej, w końcu i tylko już naszej również z nazwy moderny, no i postmodernizmu.
Kiedyśmy wreszcie moderność oswoili, kiedy mieliśmy już i Malczews-

kiego i Wyspiańskiego, krakowską „Sztukę" i „Zielony Balonik", warszawską „Chimerę", warszawsko-krakowskiego Wojtkiewicza i co tam jeszcze, sprawa się jakoś wyjaśniła i wyrównała. To była naprawdę wielka rzecz, szczyt, *akmé*, jakiej nigdy przedtem ani już potem nie było. Symbioza absolutna. Sztuki, nic nie wartego życia, patriotycznej powinności i kompensaty za wszystko.

Cóż, kiedy minęło. Na naszych (a być może już tylko na moich) oczach. Czy ktoś może sobie wyobrazić, że w krakowskiej, okupacyjnej Kunstgewerbeschule korekty mi robił Mehoffer? Uczył, jak malować kwiaty. Że w środku mają żółto. Żeby o tym, broń Boże, nie zapominać. Secesyjne kwiaty, pręciki, słupki, „Inteligencja kwiatów" Maeterlincka. Cała epoka.

Tu wspomnieć by jeszcze należało mniej sławnego, bo i czemu, Witolda Rzegocińskiego. Zapamiętałem jego grafikę. Planty, jesień, opadają liście, przygarbiony starszy pan z brzuszkiem zbiera je, przyciska do tużurka, ulatują mu, gubi, szurają pod nogami. Cała ta roślinna ornamentyka i symbolika (w tę „drugą moderność" wkraczał już przecież symbolizm), cała florealno-roślinna *akmé*, która dała impuls stylotwórczemu rozkwitowi secesji, nie wzięła się przypadkiem. To jeszcze gdzieś w latach sześćdziesiątych, po eklektycznej neutralizacji historyzmu, przyszła kolej na naturalizm, którego kodyfikatorem był Hipolit Taine, a którego szczególną mutację stanowił aspirujący do eksperymentalnej, naukowej wiarygodności mizerabilistyczny (jeśli tak można to określić), czy wręcz katastroficzny naturalizm Zoli. „Ze wszystkiego na świecie najbardziej lubię drzewa" — cytuje Taine'a — najniesłuszniej dziś przez teoretyków zapoznany autor opublikowanej w roku 1938 kapitalnej *Historiozofii Hipolita Taine'a*, Jan Łempicki (1910–1944). I komentuje:

Są to te same drzewa, o których Staff pisał wiersze. Stoikowi uosobiają one doskonałość. Personifikują bujny wzrost, posłuszeństwo naturze, rozwój z ziarna, brak konfliktów, niczym nie zamącony spokój, życie w kontemplacji. Ostatnim porównaniem, którym chcę scharakteryzować historię Taine'a, niech będzie porównanie do lasu.

A las to tożsamość w różnorodności, świat, który tak naprawdę nie ma historii. Będzie ją musiał zacząć odnajdywać na nowo. Razem — powiada Łempicki — z Diltheyem, Nietzschem, Freudem. Jeszcze zanurzoną w naturze, ale już zwracającą się ku zdarzeniom, które przywracają rzeczywistości przedmiotowość, wiążą w kompleksy, krzyczą.

Zostawmy ten wątek, wróćmy do wspomnień. Kto jeszcze? Stanisław Jakubowski? Też grafik, autor teki *Bogowie Słowian*, *Teki prasłowiańskich Motywów Architektonicznych*, *Krainy Słowiańskich Baśni*. Nazywaliśmy go Hetytą, bo w swych na wpół zakonspirowanych wykładach z historii sztuki, zaczynających się i kończących na Hetytach, od nich nas wywodził. Inny wątek, ale jakoś z tamtym wegetatywnym zbieżny w poszukiwaniu *arché*, mitu, gatunkowej czy w tym przypadku rasowej tożsamości.
I jeszcze kto? Ludwik Wojtyczko, architekt, uczył nas rysunku. Przedstawiciel znakomitej krakowskiej plejady architektonicznej z przełomu wieku. Twórca secesyjnej, dziś o ileż zubożonej przebudowy Kamienicy Czynczielów przy Rynku. Także „Profesorskiej Trumny" przy Alejach Słowackiego, róg Łobzowskiej, w której mieszkam. W architekturze tego domu dokonało się znaczące przesilenie — geometria i nowa wola konstruowania wzięły górę nad secesyjnym naturalizmem z zachowaniem tych jednak walorów materiałowo-warsztatowych, które były tak dla całej pierwszej, jak i drugiej modernośći znamienne. Byliśmy szczeniakami, nigdy nie próbowaliśmy z nim poważniej porozmawiać. A przecież krążyły słuchy, że był to ostatni bodaj w Polsce architekt, który mniejsze obiekty — jest jeszcze gdzieś w Krakowie taka jego willa — budował bez kreślarskiego projektu. Mówił po prostu majstrowi: tu będziecie panowie kopać — stąd dotąd. A potem — gdzie i jak kłaść cegłę, gdzie jakie okno, gzyms, co z zadaszeniem. Wspaniałe rzemiosło. Roland Barthes by to docenił. Gdyby oczywiście znał się na architekturze i gdyby Wojtyczko był Francuzem.

3. Zaraz potem ruszyły awangardy. Czy i je zaliczyć należy do modernizmu? Tego już trzeciego, konstruktywistycznego, i tego zamykającego cykl, czwartego, w którym jak niegdyś w romantyzmie dominowała metafora. Spontaniczność niehamowanej niczym wypowiedzi zająć miała miejsce utożsamionej ze sztuką sztuczności. Niemniej z tamtym XIX-wiecznym modernizmem coś je jednak łączyło. Po przesileniu, kiedy to naturalizm wyzwolił dekadencję, powróciła ze wzmożoną siłą wiara w postęp, w ożywczą moc tego wszystkiego, co nowe, bezkompromisowe, twórcze, odważne, rewolucyjne. Przetrwała i fascynacja postępem technicznym — mimo rosną-

cej świadomości, że pociąga on za sobą nieodwracalną dewastację środowiska. Przetrwała fascynacja postępem naukowym, choć z wolna narastała świadomość, że odkrycia naukowe niczego w gruncie rzeczy nie wyjaśniają, a usprawniają jedynie działania, dając pole tak miłym dla twórców awangardy, paranaukowym ezoteryzmom, i nie tylko. A cóż dopiero mówić o wierze w postęp społeczny, w rozwój, liberalizację, socjalizację, racjonalizację, utopie przyszłościowe i rewolucję, która jak się niestety okazało z lubością pożera swoje dzieci, te z awangardowymi projektami przede wszystkim, tak, że już „druga awangarda" miała tonację raczej ciemną. Wszystko co po niej, to już tylko postawangarda. Ciemna właśnie, katastroficzna, widząca tylko eschatologię. Ta jednak również się skończyła i tak oto weszliśmy w postmodernizm. Kiedy? Dla mnie, dla Europy — w roku 1968, kiedy w dni majowe upadł mit wielkiej metropolii.

Skończyły się sny o wielkoświatowym salonie, zaczęła się globalna TV-wioska. Czy gdzieś tutaj szukać będziemy nowego tematu–klucza, który otworzy nam bramy przyszłości? Raczej wątpię. Na razie weszliśmy w postmodernizm, zrehabilitowaliśmy i znów uprawiamy eklektyzm, daleką od stylowej *akmé* sztukę styloburczego kryzysu, „iskrzenia", ożywczej kata-strofy, o czym pisałem nie tak dawno. Dodam więc tutaj jedynie kilka niezbędnych moim zdaniem wyjaśnień.

Poczynając od tego, że na pytanie czym jest postmodernizm — zwykłem odpowiadać: tym wszystkim, co zdarzyło się po modernizmie, który uznać należy za epokę zamkniętą. Tak jak zamkniętą została wcześniej epoka oświecenia z jej klasycystyczno-romantycznym epilogiem (w którym też się formowały tamtoczesne, przygotowujące przełom awangardy). A wcześniej jeszcze epoka baroku, renesansu, późnego gotyku, gotyku katedr, romańszczyzna wreszcie, żeby już na tym poprzestać.

U początków każdej z nich był jakiś kryzys, odcięcie się od poprzedniej, potrzeba sprostania zmienionym wymogom czasu, unowocześnienia, skupienia wokół własnego tematu–klucza, żmudnego dopracowywania się własnej, oryginalnej stylotwórczej formuły, osiągnięcia własnej stylowej *akmé*, a potem pójścia dalej, przekroczenia samej siebie, utopijnego z reguły torowania drogi tym czasom jeszcze nieznanym, które prędzej czy później po jakimś kolejnym kryzysie nadejdą.

Cóż, kiedy tak to już jest, że czasy które mają dopiero nadejść zawsze okazują się inne niż to, czego się oczekiwało.

Edward Możejko

Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku

Uwagi wstępne

Spośród zagadnień i terminów literackich jakie przyciągają dziś uwagę badaczy zachodnich, modernizm literacki zajmuje[1] niewątpliwie jedno z naczelnych miejsc i można bez przesady powiedzieć, że liczba prac — artykułów, studiów, książek i specjalnych wydań czasopism naukowych — z powodzeniem konkuruje z wielością materiału badawczego poświęconego feminizmowi, poststrukturalizmowi, studiom kulturoznawczym czy nawet postmodernizmowi. Oczywiście przeważa w tym wszystkim ujęcie anglosaskie ograniczające dyskusję nad istotą i rozumieniem modernizmu do obszaru języka angielskiego. W ostatnich latach jednak widoczna jest wyraźna tendencja do traktowania tej problematyki w szerszym ujęciu: z perspektywy literaturoznawstwa porównawczego sięgającej daleko poza granice Anglii czy Ameryki Północnej. Proces „umiędzy-

---

[1] Pomijam tu milczeniem wyjaśnienia znaczenia i funkcjonowania w planie historycznym takich pojęć, jak „nowoczesność" czy „nowoczesny" (odpowiednie angielskie terminy to *modernity* i *modern*). Zainteresowanych odsyłam do pracy M. Calinescu *Five Faces of Modernity. Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*, Durham 1987, s. 359. Pierwsze wydanie ukazało się w 1977 r.

narodowienia" znaczenia tego terminu dokonuje się tu jak gdyby dwojako: z jednej strony naukowcy angloamerykańscy coraz częściej wychodzą poza granice literatury angielskiej czy amerykańskiej w poszukiwaniu przykładów ilustrujących ich tezy, z drugiej zaś badacze z innych krajów zaczynają ujawniać skłonność do przyjmowania modernizmu w znaczeniu proponowanym przez ich anglosaskich kolegów. Przykładem takiego właśnie podejścia była zorganizowana dwa lata temu międzynarodowa konferencja w Antwerpii.
Rzeczywistym przełomem interpretacyjnym zmierzającym do szerszego rozumienia modernizmu stała się jednak wcześniej wydana książka pod redakcją Malcolma Bradbury'ego i Jamesa McFarlane'a pt. *Modernism* (1976), która doczekała się już kilku reedycji.[2] Pod szyldem „modernizmu" znalazły się tu analizy najrozmaitszych kierunków artystycznych z przełomu XIX i XX w., a więc symbolizmu, impresjonizmu, ekspresjonizmu, futuryzmu, dadaizmu, imażynizmu, surrealizmu oraz omówienia czy uwagi o tak, zdawałoby się, odległych od siebie pisarzach i poetach jak np. T. S. Eliot i W. Majakowski. Autorzy książki potraktowali wspomniane wyżej nurty artystyczne jako przejawy czy odmiany narodowe tego samego zjawiska, tzn. modernizmu, charakteryzującego się ich zdaniem przede wszystkim zdecydowanym odrzuceniem estetyki opartej na zasadach mimetycznych, czyli subwersją realizmu, skrajnym subiektywizmem w postrzeganiu zewnętrznego świata oraz daleko posuniętą introwersją. Termin ten w zastosowaniu do literatury miałby obejmować długi okres czasowy, tzn. ostatnie lata XIX w. oraz całą pierwszą połowę XX w. Tak szeroko rozumiany, modernizm wygląda na mechanicznie ukształtowaną zbitkę pojęciową, bowiem redaktorzy tomu w swoich artykułach wstępnych nie wykazują skłonności do teoretycznego sprecyzowania swego stanowiska ani do wyraźnego, konsekwentnego postulowania metody porównawczej. Postawę taką zajmie dopiero Islandczyk Astradur Eysteinsson w znakomitej książce *The Concept of Modernism* (1990)[3]. Praca Eysteinssona oparta jest na solidnym materiale dowodowym i uwzględnia różne możliwości interpretacyjne

---

[2] *Modernism 1890–1930*, ed. M. Bradbury, J. McFarlane, Harmondsworth, Middlesex 1976, s. 684.

[3] A. Eysteinsson *The Concept of Modernism*, Ithaca and London 1990, s. 265. Z nowszych prac warto też wymienić L. Surette *The Birth of Modernism. Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult*, Montreal & Kingston, London 1993, s. 320.

terminu. Ponadto autor wykazuje daleko idącą ostrożność w formułowaniu swoich sądów, a jednocześnie daje do zrozumienia, że opowiada się raczej za szerokim pojmowaniem modernizmu. Jeśli Eysteinsson ograniczył się w swych rozważaniach do literatury, to Christopher Butler w książce *Early Modernism. Literature, Music, and Painting in Europe 1900–1916* (1994) pokusił się o synkretyczne spojrzenie na modernizm, uwzględniające literaturę, muzykę i malarstwo.[4] Na uwagę zasługuje także fakt, że Butler, profesor Oxfordu, używa nazwy modernizm w odniesieniu do całej Europy.

Zainteresowanie modernizmem jest ze wszech miar zrozumiałe. Przede wszystkim wciąż istnieje potrzeba opisania, jeśli już nie zdefiniowania, zjawiska ruchu modernistycznego jako takiego i zakreślenia jego granic. Wydaje się, że trudności związane z określeniem istoty kierunku, jego obszaru i chronologii odzwierciedlają w jakimś metaforycznym sensie pluralistyczny charakter sztuki XX w., jej niespotykaną dotychczas wielokierunkowość i wieloznaczność, wywołaną postępującym rozkładem tradycyjnych wartości etycznych i estetycznych. W swoim wstępnym artykule zatytułowanym *Nazwa i charakter modernizmu* wspomniani wyżej autorzy M. Bradbury i J. McFarlane twierdzą, że rosnące od czasów romantyzmu radykalne, nowatorskie i eksperymentalne tendencje w sztuce dochodzą do kulminacji właśnie w modernizmie i osiągają w nim stan kryzysu, tzn. rozproszenia, braku zgody na przyjęcie jakiegoś wspólnego punktu widzenia; powołują się przy tym na słynne sformułowanie W. B. Yeatsa: *Things fall apart, the centre cannot hold* („Rzeczy się rozpadają, środek nie wytrzymuje"). Można więc bez przesady powiedzieć, że gdy chodzi o znalezienie jakiegoś pozytywnego rozwiązania, które prowadziłoby do zbliżenia stanowisk i sformułowania zadowalającej definicji, to żaden inny termin periodyzacyjny nie nastręczał krytykom, teoretykom i historykom literatury tylu trudności, co właśnie modernizm. Istnieje jeszcze druga przyczyna zainteresowania modernizmem: potężna fala postmodernizmu oraz nieprawdopodobna wręcz liczba publikacji poświęconych temu zjawisku wywołała konieczność przedyskutowania okresu poprzedzającego — modernizmu. Doskonałym przykładem takiego właśnie podejścia do zagadnienia

---

[4] Ch. Butler *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900–1916*, Oxford 1994, s. 318.

jest interesujące studium beletrystyki postmodernistycznej autorstwa B. McHale'a, w którym pisze on, co następuje:

Postmodernizm nie jest post-moderną, cokolwiek miałoby to znaczyć, lecz postmodernizmem, nie następuje zatem po teraźniejszości, ale po ruchu modernistycznym. W ten sposób termin „postmodernizm" rozumiany dosłownie oznacza poetykę, która jest spadkobierczynią poetyki wczesnego dwudziestowiecznego modernizmu, a nie poetyką jakiejś hipotetycznej twórczości, mającej zaistnieć w czasie przyszłym.[5]

Podążając śladem tych rozważań, B. McHale formułuje dwie różne dominanty dla fikcji modernistycznej i postmodernistycznej. Pierwsza z nich ma charakter epistemologiczny, natomiast w drugiej dominuje cecha ontologiczna. Innymi słowy – przejście od modernizmu do postmodernizmu oznacza przesunięcie punktu ciężkości z problemów poznania na zagadnienia istnienia. Nie jest moim celem rozważanie tezy McHale'a. Jeśli przywołuję tutaj tego badacza to tylko dlatego, aby przypomnieć w jaki sposób próby poradzenia sobie ze złożonością postmodernizmu inspirują potrzebę ustosunkowania się do okresu poprzedzającego postmodernizm. W poniższych uwagach pragnę skoncentrować się przede wszystkim na:
a) sprecyzowaniu terminu „modernizm" z perspektywy porównawczej;
b) opisie zasadniczych aspektów tego potężnego ruchu artystycznego, jakie decydują – moim zdaniem – o jego specyfice i istocie.

Znaczenia terminu

Jestem w pełni świadom niebezpieczeństw i pułapek, jakie czyhają na śmiałka, który waży się podjąć postawione wyżej pytania, można bowiem natychmiast wyrazić wątpliwość: czyż nie jest oczywistym co mamy na myśli, gdy mówimy modernizm? Albo: czy nie wpadamy znów w nie kończące się i bezowocne spory dotyczące terminologicznych niezgodności, które dzieliły w przeszłości historyków literatury chociażby w odniesieniu do terminu „realizm"? Co więcej, sugestie czy wnioski jakie tu zamierzam przedstawić mogą się wydać arbitralne i nie zawsze dostatecznie uargumentowane, ale podkreślam, że nie proponuję tu rozwiązań ostatecznych, bo takich rozwiązań nie ma; raczej wykładam pewien schemat, który wymaga dalszych przemyśleń i uzupełnień. Dla przykładu warto przypomnieć, że ter-

[5] B. McHale *Postmodernist Fiction*, New York and London 1987, s. 5.

miny romantyzm czy realizm również wywoływały kontrowersje i gorące spory, a nawet i dziś istnieją różnice zdań co do ich zakresu oraz interpretacji[6], w sumie jednak badacze posługują się tymi terminami w sposób dosyć jednoznaczny, panuje między nimi zasadnicza zgoda co do modalnych właściwości tych terminów. Oczywiście mogą tu zachodzić chronologiczne przesunięcia w obrębie różnych literatur narodowych, ale nie zmienia to porozumienia osiągniętego w skali międzynarodowej. Takiego stopnia jednoznaczności nie da się odnieść do terminu modernizm, użyty bowiem wobec izolowanych literatur narodowych odnosi się do czasowo różnych (dłuższych lub krótszych) okresów literackich i często determinuje jakościowo odmienne, przynajmniej pozornie nieporównywalne, zjawiska artystyczne. Pod tym względem „modernizm" zajmuje w nazewnictwie literackim pozycję wyjątkową. Bez wysiłku można wyliczyć sześć, siedem czy nawet więcej znaczeń tego wyrazu funkcjonującego jako termin literacki w różnych literaturach narodowych.[7] W niektórych wypadkach wskazuje na małe (wąskie) grupy literackie, w innych zaś oznacza bardziej rozległe ruchy artystyczne, zdeterminowane w głównej mierze przez specyfikę określonej tradycji kulturalnej. Interesuje nas przede wszystkim ten ostatni przypadek. Wydaje się, że można tu bowiem wyodrębnić cztery strefy kulturowe, w których termin ten

---

[6] Mieszkający na stałe w Stanach Zjednoczonych rumuński uczony Virgil Nemoianu, w książce *The Taming of Romanticism. Literature and the Age of Biedermeier*, wydanej przez Harvard University Press w 1984 r. (s. 302), kwestionuje pogląd, że kraje Europy Centralnej i Wschodniej rzeczywiście przeszły kiedykolwiek przez okres pełnego romantyzmu i sugeruje, że stylem tam panującym był przez całą pierwszą połowę XIX w. Biedermeier. Zob. moją polemikę z tym poglądem, *Slavic Literatures as a Distinct Subject of Study: The Case of Romanticism*, w: *Littérature comparée/Litterature mondiale. Comparative Literature/World Literature*, ed. G. Gillespie, New York, Bern, Frankfurt/Main, Paris 1991, s. 201–212; częściowo też, ale pośrednio: E. Możejko, M. Dimić *Romantic irony in Polish Literature and Criticism*, w: *Romantic Irony*, ed. F. Garber, Budapest 1988, s. 225–240.

[7] Zwróciłem na to uwagę w artykule *On the Edge of Reason. The Writing of Miroslav Krleža*, w: „World Literature Today", t. 57 (1983) nr 1, s. 30; aby w pełni uświadomić sobie te różnice, trzeba zapoznać się z monumentalną monografią K. Wyki *Modernizm polski* (1959), czy zbiorem artykułów pod red. M. Bobrownickiej *Modernizm w literaturach słowiańskich* (1973) i porównać je z pracami pisanymi w języku angielskim, hiszpańskim czy też w językach skandynawskich. Ciekawe pod tym względem jest też studium Z. Niedzieli *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej* (1974). Zob. też najnowsze uwagi o modernizmie B. Barana w jego książce *Postmodernizm* (Kraków 1992), rozdziały *Moderna* oraz *Modernizm literacki;* szczególnie ciekawe uwagi na temat znaczenia terminu „modernizm" znaleźć można w artykule R. Nycza *Literatura postmodernistyczna a mimesis* w wydanej pod jego redakcją książce *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie* (Wrocław 1992), s. 173–174.

używany jest w sensie bardziej wszechogarniającym i zarazem bardziej uogólniającym, a mianowicie:
1) „die Moderne", jako pojęcie stworzone i rozwinięte w niemieckiej tradycji literackiej i zaadoptowane z pewnymi modyfikacjami w krajach Europy Centralnej i częściowo Wschodniej, po raz pierwszy użyte przez M. Bahra jako tytuł czasopisma „Die Moderne" oraz w jego książce *Zur Kritik der Moderne* (1891). Termin ten zaczął łączyć w sobie jakieś bliżej nieokreślone *Selbstgefuhl*, wyrażone w dekadentyzmie, symbolizmie i impresjonizmie.
2) południowoamerykańskie i hiszpańskie „modernismo", które powstało o dekadę wcześniej niż niemieckie „Modernismus" (mam tu przede wszystkim na myśli jego odgałęzienie latynoamerykańskie), reprezentowało reakcję na monotonność naturalizmu i stało się wyrazem poszukiwań sposobów odnowienia literatury i uwolnienia jej od nacisku wpływów „macierzystej" Hiszpanii poprzez otwarcie na europejskie prądy artystyczne, szczególnie francuskie. W swojej końcowej fazie hiszpańskiej (znanej też jako „pokolenie 98") „modernismo" rozwinęło się w skrajny indywidualizm, zespolony niekiedy z dosyć radykalnym protestem społecznym o zabarwieniu nihilistycznym.[8]
3) trzecie rozumienie modernizmu jako długotrwałego okresu w sztuce i literaturze XX w. wyrasta z doświadczeń anglosaskich przemian artystycznych, jakie zaistniały w Europie (szczególnie w Anglii) i Ameryce Północnej w latach 1910–1940 (niekiedy końcową cezurę przesuwa się na rok 1945 lub 1950).
4) w czwartym wypadku interpretacja modernizmu wynika nie tyle z określonej specyfiki kulturalnej, ile z inspiracji światopoglądowej, a mianowicie marksizmu wysuwającego tezę o dualistycznym charakterze sztuki XX w. polegającym na ciągłym ścieraniu się i opozycji dwóch globalnych postaw artystycznych — realizmu i modernizmu. Wybitnym eksponentem takiego ujęcia był G. Lukács[9], zaś rozpowszechnienie i instytucjonalne uznanie teoria ta znalazła w Związku

---

[8] Wydana po angielsku w 1966 r. rozprawa Ned J. Davidsone'a *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism* (1966) i przetłumaczona na hiszpański *El Concepto de modernismo en la critica hispanica* (Buenos Aires 1971, s. 106), pozostaje do dziś niezastąpionym źródłem informacji oraz interesującym opracowaniem tego zagadnienia w świecie hiszpańskim.

[9] G. Lukács *Wieder den missverstandenen Realismus*, Hamburg 1958. Powołuję się tutaj na drugie wydanie angielskiego tłumaczenia tej pracy. *The Meaning of Contemporary Realism*, tr. N. Mander, London 1969, s. 17–92.

Sowieckim, gdzie rozumienie terminu zredukowano do negatywnego pojęcia sumującego wszelkie możliwe „izmy" jako przejawy dekadenckiej kultury burżuazyjnej[10]. W ten sposób termin ten stał się częścią nowomowy, stopem leksykalnym bez precyzyjnych granic semantycznych, pozbawiony znaczenia i stosowany jako narzędzie propagandy ideologicznej. Warto jednak dodać, że także w przedrewolucyjnej Rosji (oraz później na emigracji) wielu wybitnych pisarzy rosyjskich żywiło raczej niechętny stosunek do modernizmu; A. Blok na przykład uważał go za twór sztucznie przeszczepiony na grunt rosyjski, obcy duchowi kultury narodowej.[11]

Spośród czterech wymienionych określeń modernizmu jako wielkiego okresu artystycznego, termin anglosaski przesuwa wyraźnie chronologię modernizmu w kierunku XX wieku. Opierając się na materiale angloamerykańskim, krytyka literacka z tego kręgu kulturowego zgadza się bez zastrzeżeń co do zasadniczych cech estetycznych „wielkiego przełomu modernistycznego". Ale jakie rozwiązanie ma znaleźć komparatysta, gdy zamierza zastosować ten termin w sensie bardziej wszechogarniającym — powiedzmy — syntetycznym, obejmującym zarówno jego granice czasowe i terytorialne, jak i główne założenia estetyczne, aby w ten sposób umożliwić czy osiągnąć międzynarodowe porozumienie w posługiwaniu się terminem modernizm jako praktycznie użyteczną kategorią estetycznoliteracką i periodyzacyjną. Czy jest to możliwe? Wydaje się, że tak, pod warunkiem jednakże, że dokonamy dwóch bardziej gruntownych zabiegów badawczych: po pierwsze, analizy stosunku zależności jaka istnieje między schyłkiem XIX w., a tym właśnie, co w krytyce angloamerykańskiej nazywa się „wielkim przełomem modernistycznym" XX wieku; po drugie, jeśli wprowadzimy uściślenia i przestawienia w posługiwaniu się pewnymi terminami literackimi, o czym za chwilę. W pierwszym wypadku należałoby zrewidować zakorzeniony pogląd traktujący nurty eksperymentalne poprzedzające wybuch pierwszej

---

[10] Jeszcze w okresie zaawansowanej *pieriestrojki* pisano tam o modernizmie jako o przejawie schyłkowej sztuki burżuazyjnej. Zob. *Modernizm. Analiz i kritika osnownych naprawlenij*, red. W. W. Wanslow i M. N. Sokolow, Moskwa 1987. Głównie rozdział *Modernizm — krizis burżuaznogo iskusstwa*, s. 9–27.

[11] Szczegółowe uwagi na ten temat znaleźć można w: *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde. 1900–1930*, eds. G. Gibian, W. Tjalsma, Ithaca–London 1976. Znany pisarz emigracyjny Władimir Weidle, omawiając poglądy Błoka pisze o „truciźnie modernizmu".

wojny światowej (ekspresjonizm, futuryzm, imażynizm) wyłącznie jako reakcję przeciw symbolizmowi, indywidualizmowi, hasłu „sztuka dla sztuki", dekadentyzmowi itp. W tej kwestii interesująco wypowiada się Butler, gdy sugeruje, że wcześni moderniści (oczywiście w rozumieniu krytyki angloamerykańskiej) rozwinęli zasadę autonomii sztuki, sformułowaną wcześniej przez symbolistów oraz zapożyczyli od nich przeświadczenie, że działalność twórcza oparta jest na skrajnym subiektywizmie i musi mieć charakter ekspresywny.[12] W takiej interpretacji ruch modernistyczny rysuje się jako wielka i długotrwała epoka literacka przechodząca przez rozmaite stadia rozwoju. Kwestia ta wymaga oczywiście bardziej dokładnej analizy, która wychodzi poza ramy tego artykułu, ale pogląd ten zbliża się do koncepcji wcześniej sformułowanej przez duńskiego poetę i krytyka literackiego Paula Boruma w książce *Poetisk modernisme* (*Poetycki modernizm*, Kopenhaga b. r. w.). Źródeł i prekursorów modernizmu dopatruje się w połowie XIX w. — w twórczości Ch. Baudelaire'a, A. Rimbauda, S. Mallarmégo; ciekawe, że w tej grupie poetów znalazł się również C. K. Norwid, którego Borum przedstawił jako wczesnego modernistę, torującego drogę dojrzałej nowoczesnej (tzn. modernistycznej) poezji dwudziestego wieku. Dla Boruma modernizm jest terminem historycznoliterackim, podobnie jak renesans, barok czy romantyzm, implikuje on „nowość" czy „odnawianie" literatury i sztuki. Początki jego dolnej granicy stanowi połowa XIX wieku, zaś jego górna cezura sięga połowy (a nawet poza) XX wiek. Modernizm nie wyraża jakiejś jednej idei czy stylu; jest kompleksem istniejących równocześnie, wzajemnie się uzupełniających, ale zarazem przeciwstawnych stylów ekspresji oraz poglądów. Borum powtarza za Baudelaire'em, że modernizm jest wyrazem nowoczesnego społeczeństwa, tego, które zaczęło kształtować się w Europie po 1848 r. (ma on na myśli dwa artykuły Baudelaire'a: *Salon 1846 roku* oraz *Malarz nowoczesnego życia* — o malarstwie C. Guysa).

Jak już wspomniałem teza traktująca modernizm literacki jako długotrwały okres historyczny zyskuje coraz więcej zwolenników, ale brakuje jej bardziej skonkretyzowanego uzasadnienia i rygoru pojęciowego, które pozwoliłyby ująć cały problem w ściślej sprecyzowane ramy. Próbę taką zdają się podejmować badacze holenderscy D. W. Fokkema i E. Ibsch. Dla pełniejszego obrazu toczących się sporów o moder-

---

[12] Ch. Butler *Early Modernism*, s. 3.

nizm chciałbym pokrótce streścić ich stanowisko. Odbiega ono bowiem od poglądów przedstawionych już wyżej. Autorzy ci proponują[13] jeszcze inne rozwiązanie niż to, jakie spotykamy np. u Ch. Butlera czy P. Boruma, a mianowicie ograniczają oni pojęcie modernizmu do pewnego typu prozy dwudziestowiecznej, obejmującej takich pisarzy jak V. Woolf, T. Mann, M. Proust, J. Joyce, A. Gide, I. Svevo itd. Uzasadniając swoje stanowisko, Fokkema i Ibsch przywołują koncepcję socjokodu modernistycznego, który wyklucza ze swego zakresu nie tylko różne „izmy" dwudziestowieczne, ale także gatunki literackie inne niż proza; wyjątkiem jest tu tylko T. S. Eliot. Autorzy holenderscy ogromnie wzbogacają rozumienie prądu modernistycznego w prozie XX wieku, ale czynią to kosztem radykalnego zawężenia zakresu jego znaczenia, co budzi oczywiście sporo wątpliwości oraz stwarza dodatkowe trudności. Nie jest prawdopodobne, aby modernizm przyjął się jako nazwa dotycząca wyłącznie prozy. Wyjątek dotyczący T. S. Eliota wywołuje więcej zastrzeżeń, niż inspiruje możliwe do przyjęcia alternatywy. Co więcej, zawężenie terminu modernizm do określonego typu narracji stwarza próżnię terminologiczną w relacji do całej dwudziestowiecznej sztuki i literatury tym właśnie terminem oznaczonej, niczego nie proponując w zamian. Wreszcie, jeszcze jedna uwaga krytyczna: przyjęcie schematu autorów holenderskich zwalnia od potrzeby i obowiązku prowadzenia bardziej systematycznych i systemowych poszukiwań pewnych cech wspólnych stanowiących o specyfice interesującej nas tu epoki i składających się na jej bardziej „całościowy" czy „kompleksowy" obraz. Ponadto właściwości formalne przypisane modernistycznemu socjokodowi przez Fokkemę i Ibscha nie koniecznie występują tylko w nim (np. komentarz metajęzykowy jest obecny nie tylko w prozie modernistycznej, rola czytelnika jako współuczestnika w procesie twórczym nie jest ważna tylko w prozie narracyjnej, ale także w innych gatunkach literackich itd.).

Pytanie o wybór między dwoma sposobami traktowania modernizmu — rozumienie zawężone *versus* szerokie, stawia nas przed trudnym dylematem. Odpowiedź zależy w dużym stopniu od celów strategicznych, jakie przed sobą postawimy. Opowiadam się za rozumieniem modernizmu w jego bardziej rozległym znaczeniu, zmusza ono bo-

---

[13] D. Fokkema, E. Ibsch *Modernist Conjectures. A mainstream in European Literature 1910–1940*, London 1987, s. 330.

wiem do poszukiwania wspólnego mianownika, tzn. zespołu wspólnych cech, które mogłyby wskazać na pewną spójność epoki — już minionej, a zarazem wciąż w jakimś sensie obecnej (chociażby przez postmodernizm) i wciąż intrygującej. W tym celu chciałbym zasugerować kilka możliwych, choć hipotetycznych, rozwiązań. Dotyczyć one będą głównie terminologii, zmierzając do jej uściślenia. Zacząć tu znów wypada od pewnego porównania. Pragnienie komparatysty, by przyjąć rozumienie modernizmu z perspektywy tradycji kultury angloamerykańskiej, natychmiast napotyka na pewną przeszkodę, a mianowicie inny, bardzo rozpowszechniony termin „konkurencyjny" — a w a n g a r d ę. Podobnie jak modernizm jest to termin ukształtowany oraz uwarunkowany pewnymi kodami kulturowymi. Renato Poggioli zdawał sobie z tego w pełni sprawę, kiedy z pewną dozą ironii pisał prawie trzydzieści lat temu:

Używając języka dosłownego i potocznego raczej niż symbolicznego lub wyimaginowanego, termin „awangarda" słusznie jest traktowany w kulturze angloamerykańskiej jako galicyzm: jej formuła i koncepcja nie są łatwe do zidentyfikowania, ale z pewnością są one pochodzenia francuskiego, aby nie powiedzieć z całą pewnością — paryskiego.[14]

Także w krajach Centralnej i Wschodniej Europy (Czechy, Polska, Rosja, Słowacja, Węgry, kraje byłej Jugosławii), „awangardę" przyjęto na oznaczenie przemian literackich, których początek przypada gdzieś około roku 1910, a zamykających się końcem lat trzydziestych. W połowie lat osiemdziesiątych ukazało się monumentalne, dwutomowe dzieło pod redakcją Jeana Weisgerbera *Les avant-gardes littéraires au XX siècle*, traktujące o najważniejszych nurtach eksperymentalnych XX wieku.[15] Problematyka i materiały tam opracowane są podobne lub prawie identyczne z tym, co znajdujemy w książce M. Bradbury'ego i J. McFarlane'a — *Modernism*. Innymi słowy o różnicach w tytułach zadecydowały w tym wypadku odmienne tradycje kulturalne. O tym jak silny może być wpływ środowiska, w jakim się wychowało i osiągnęło intelektualną dojrzałość, niech świadczy fakt, że R. Poggioli mimo wielu lat spędzonych w USA, nie zaakceptował terminu „modernizm" i tytuł swojej książki o awangardzie, przetłumaczonej z włoskiego zachował jako *The Theory of Avant-Garde*, zazna-

[14] R. Poggioli *The Theory of the Avant-Garde*, tr. G. Fitzgerald, Cambridge, Massachusetts, London 1968, s. 8.

[15] Vol. I: *Histoire*, Budapest 1984. Vol. II: *Theorie*, Budapest 1984. Drugie wydanie ukazało się w 1986 r.

czając zarazem, że w jej ramach mogą się zmieścić tacy na przykład poeci jak T. S. Eliot. Mimo przyznania znaczenia tym uwarunkowaniom kulturalnym, należy jednak postawić pytanie czy są one wyłączną przyczyną „wymienności" terminów „modernizm" i „awangarda". Czy za ich „synonimowością" nie kryje się coś immanentnego w samych tekstach tej epoki, co pozwala na ten terminologiczny dualizm? Czy dualizm ten nie naprowadza nas przypadkiem na jakieś głębsze ukryte cechy tej epoki, na jakiś swoisty synkretyzm realizacji artystycznych w XX wieku?

Dychotomia modernizmu — między klasycyzmem a awangardą

Na synkretyczny charakter nowoczesnych prądów literackich naszego wieku wskazywano już niejednokrotnie, ale czy synkretyzm ten jest jakimś bezładnym zbiorem pomysłów i chwytów artystycznych, czy też można tu mówić o pewnym porządku systemowym, który prowadzić może do ustalenia kategorii typologicznych i klasyfikacji zjawisk artystycznych mieszczących się pod ogólniejszą nazwą modernizmu? Aby na to pytanie odpowiedzieć trzeba uświadomić sobie, że w praktyce krytycznoliterackiej na Zachodzie terminu modernizm używano bardzo często dla określenia literatury eksperymentalnej raczej umiarkowanie liczącej się z tradycją, zaś termin awangarda dla skrajnych eksperymentów artystycznych, który zrywał z dziedzictwem przeszłości. Z biegiem czasu pojawił się jednak trzeci termin, w Polsce częściej nawet używany niż na Zachodzie, a mianowicie klasycyzm (J. M. Rymkiewicz *Czym jest klasycyzm*, 1967; o tym typie twórczości mówiła książka R. Przybylskiego *et in arcadia ego*, później, pod koniec lat siedemdziesiątych jego *To jest klasycyzm* zbiegło się już z poważniejszym zainteresowaniem tym tematem na Zachodzie).[16] Otóż stopniowo termin klasycyzm zaczęto utożsamiać z denotacją nowoczesnego nurtu artystycznego o charakterze bardziej „zachowawczym" i „wyręczać" jak gdyby pod tym względem modernizm. Warto tu zresztą przypomnieć, że pierwsi przedstawiciele „przełomu artystycznego" w Anglii i Stanach Zjednoczonych, tacy np. jak T. E. Hulme i T. S. Eliot, proponowali dlań nazwę klasycyzmu. Dopiero później, obser-

[16] F. Kermode *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, New York 1975, s. 141. *Classical Models in Literature*, eds. Z. Konstantinović, W. Anderson, W. Dietze, Insbruck 1981, s. 304.

wując ustawiczną transformację jego założeń teoretycznych i praktyki literackiej, uznano, że odpowiedniejszym terminem byłby „modernizm". Uwolniony od ciężaru „podwójnej" roli, modernizm może i zaczyna — moim zdaniem — funkcjonować jako nazwa długotrwałej epoki artystycznej, opartej na dychotomii między nowoczesnym klasycyzmem a awangardą. Ta ostatnia zyskuje na precyzji jako opozycja do klasycyzującego typu twórczości, zaś egzystencja modernizmu może być rozumiana jako ustawiczne napięcie między tymi dwoma typami twórczości artystycznej. We wszystkich czterech wyżej wymienionych i uwarunkowanych różnicami kulturowymi znaczeniach, modernizm wykazuje jedną cechę wspólną: implikuje „nowość" i zakłada jej bezustanną transformację. Znajduje tu swój program twórczy i twórczy wyraz w przywołaniu koncepcji awangardy jako środka, przy pomocy którego owa zasada modernizacji i innowacji artystycznej ciągle się urzeczywistnia.[17] Z drugiej zaś strony działa tu zasada przeciwna: łagodzenie jakby owego gwałtownego pędu ku nowości i oparcie eksperymentu twórczego na bardziej racjonalnych (*cerebral*) podstawach. Kiedy F. Nietzsche formułował słynne rozróżnienie między sztuką apollińską i dionizyjską, to wiązał swoje odkrycie nie tyle z przeszłością, ile genialnie zapowiadał koegzystencję tych dwóch twórczych pierwiastków w nowej epoce. Gdyby przyjrzeć się bliżej literaturom narodowym pierwszej połowy XX wieku, można by w każdej z nich bez trudności skonstatować współistnienie tych dwóch nurtów. W Rosji futuryzm *versus* akmeizm, na Ukrainie futuryzm *versus* neoklasycyzm, w Polsce Awangarda Krakowska *versus* „druga awangarda". W literaturze włoskiej hermetyzm może być przeciwstawiony futuryzmowi, itd.

A. W tym kontekście rozumienie klasycyzmu opieram głównie na Eliotowskiej eseistyce pochodzącej z jego *The Classics and the Man of Letters, What is a Classic, Ulysses, Order and Myth*, a także jego słynnego artykułu *Tradition and the Individual Talent*. Podkreślając konieczność przyswojenia dziedzictwa klasycyzmu w znaczeniu greckim i łacińskim, Eliot kładzie jednocześnie nacisk na potrzebę zachowania w pamięci zbiorowej całej śródziemnomorskiej przeszłości literackiej, nie wyłączając drugorzędnych czy pomniejszych poetów i pisarzy. W takim ujęciu eksperymentowanie jest możliwe na bazie

---

[17] „Nowoczesność (*modernity*) — pisze N. Calinescu — otworzyła drogę buntowniczym awangardom", s. 5.

ciągłości, którą artysta zakłóca poprzez swoje oryginalne, twórcze działanie. Eliot jest propagatorem takiego właśnie typu eksperymentowania, ale jednocześnie nie wyklucza, i co ważniejsze — nie odrzuca jeszcze innej możliwości odnowienia literatury, kiedy pisze, że „spotykamy poetów posiadających jedynie poczucie przeszłości, albo alternatywnie — poetów, których nadzieja związana z przyszłością oparta jest na próbie odrzucenia przeszłości".[18]
W tym samym mniej więcej czasie, ale niezależnie od Eliota, podobną, chociaż nie identyczną, koncepcję klasycyzmu rozwinął O. Mandelsztam. W swoich artykułach *Słowo i kultura*, *Rozważania o kulturze słowa*, czy innych wypowiedziach nazwał on klasycyzm „tęsknotą za kulturą świata".

Dzisiejsi poeci mówią językiem wszystkich czasów i wszystkich kultur. Wszystko jest możliwe. Tak jak pokój umierającego jest otwarty dla wszystkich, tak otwarte są drzwi starego świata: szeroko rozwarte i dostępne tłumom, wszystko staje się własnością wszystkich. Wszystko jest osiągalne: wszystkie labirynty, tajemne, zakazane przejścia.
[U poety syntetycznego] idee, naukowe systemy, teorie państwa brzmią tak samo jak brzmiały słowiki i róże u jego poprzedników.[19]

Różnica między tymi dwoma poetami wydaje się polegać na nieco odmiennym rozumieniu funkcji poezji klasycznej. Gdy poeta angielski traktuje ją jako środek zapobiegawczy i ostrzeżenie przed postępującą dezintegracją współczesnej cywilizacji, Mandelsztam zmierza do postrzegania klasycyzmu jako zarania nowych czasów. U podstaw nowych odmian poezji klasycznej leżą mocne intertekstualne pokrewieństwa, więź z dorobkiem literackim poprzednich epok („w swojej dojrzałej postaci — pisze Czesław Miłosz — jest to literatura karmiona literaturą"), co więcej, poezja ta pielęgnuje obraz poety jako erudyty. Klasycysta pozostaje świadomy niepewności statusu słowa i jego semantycznego znaczenia, ale jednocześnie czuje do niego silne przywiązanie i traktuje je jako środek komunikacji. Chociaż klasycysta może zmierzać do nadania słowu bardziej konkretnej wartości komunikacyjnej, to jednocześnie jest on świadom możliwości destabilizowania znaczenia słowa i czyni użytek z jego wieloznaczności. Poezja klasycystyczna wykorzystuje tradycyjne zasoby i źródła kultury (mity, motywy religijne i filozoficzne, koncepcje socjologiczne i polityczne,

---

[18] T. S. Eliot *What Is a Classic?*, w: *On Poetry and Poets*, New York, s. 58 [Tłum. E.M.].
[19] O. Mandelsztam *Słowo i kultura*, w: *Sobranije soczinienij*, t. 2, New York 1971, s. 227 [Tłum. — E. M.].

folklor etc.). Poeta, który przyjmuje czy adoptuje klasyczny model ekspresji, poddaje te wartości własnemu intelektualnemu przewartościowaniu i formalnemu przetworzeniu, zachowując wobec nich pewien dystans, a konfrontując je z wartościami współczesnej mu epoki, z aktualnymi pytaniami o sens ludzkiej egzystencji może ujawniać wobec nich powściągliwość. Taka strategia nadaje modernistycznej poezji typu klasycznego wymiar refleksyjny i filozoficzną głębię.[20]

B. A jakie są formalne i tematyczne determinanty twórczości tych poetów, których „nadzieja związana z przyszłością — jak pisze T. S. Eliot — oparta jest na próbie odrzucenia przeszłości"? Mamy tu do czynienia oczywiście z wielością odrębnych nurtów awangardowych wyróżniających się ekstremalnym dążeniem do eksperymentu, często połączonym z silnym społecznym i politycznym zaangażowaniem, zachowujących się prowokacyjnie wobec przeszłości lub odrzucających ją całkowicie. W porównaniu z klasycyzmem, tworzą one przeciwległy biegun modernizmu. Dzieje się tak dzięki podkreślaniu antytradycjonalistycznej zasady szukania nowości, proklamowaniu hałaśliwych manifestów, posługiwaniu się niejasnością w środkach wyrazu artystycznego i pragnieniu szokowania czytelnika. Programowo głoszą one antyliterackość polegającą na łamaniu kanonów estetycznych i obnażaniu chwytów formalnych, co ma zademonstrować „sztuczność" aktu tworzenia. Odwołując się do Łotmanowskiego rozróżnienia między stylami identyfikacji i odmienności, możemy powiedzieć, że klasycyzm posługuje się tymi pierwszymi, zaś nurty awangardowe — drugimi. Refleksyjnemu nastrojowi poezji klasycznej awangardziści przeciwstawili pragnienie wywierania natychmiastowego wpływu na czytelnika. O ile klasycyści odwołują się do przeszłości w sensie pozytywnym i upatrują w niej często źródło nowej twórczości, o tyle ich awangardowi rówieśnicy okazują demonstracyjny negatywizm. Klasycystyczna dyscyplina twórcza i porządek pozostają w opozycji do awangardystycznego rozwichrzenia, lekkości stylu; intelektualnemu wyzwaniu przeciwstawia się tradycjonalny bunt lub prymitywizm.

---

[20] W artykule *Following the Classic: Layers of Stylistic Mimesis*, wspomniany już tu V. Nemoianu pisze: „Klasyczny model stanowi doskonały przykład «niemimetycznej» *mimesis*", w: *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, ed. M. Spariousu. Vol. 1: *The Literary and Philosophical Debate*, Philadelphia/Amsterdam 1984, s. 209.

Cechy wspólne czyli próba syntezy

Przedstawiona tu z konieczności skrócona (uproszczona) charakterystyka dwóch nurtów artystycznych określa moim zdaniem istotę modernizmu jako konglomeratu opisanych wyżej przeciwieństw i napięć. Takie podejście pozwala też lepiej zrozumieć pozycję takich zjawisk poetyckich jak akmeizm czy angloamerykański imażynizm — nie jako dokonań „wyjątkowych", leżących poza głównym szlakiem procesu literackiego w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku (najczęściej identyfikowanego z awangardą jako jego dominantą), lecz jako będących jego „pełnoprawną" częścią składową. Nasuwa się w tym miejscu jednak pytanie, czy przedstawiona tu dychotomia implikuje koegzystencję zjawisk, które współistnieją obok siebie niejako mechanicznie, bez żadnych cech wspólnych? Jest to jedna z najtrudniejszych kwestii dotyczących modernizmu rozumianego jako długotrwała i złożona epoka literacka. Jak dotąd nie znalazła ona zadowalającej odpowiedzi, a nawet nie została sformułowana z pełną wyrazistością, na jaką zasługuje. Tym tłumaczy się również, dlaczego tak wiele prac naukowych poświęcono różnym rozgałęzieniom modernizmu (futuryzm, surrealizm, konstruktywizm), a nie syntetycznemu jego ujęciu jako ruchu, który „rządzi się" własnymi prawami i wykazuje pewne cechy wspólne. Innymi słowy chodzi tu o ujęcie bardziej syntetyczne. Ale czy synteza taka jest możliwa? Przy obecnym stanie badań nie ma na to pytanie łatwej odpowiedzi, ale można i należy podjąć wysiłki, które pozwolą posunąć nasze działania naprzód.

Poszukując nowych rozwiązań przypomnijmy tu rozprawę J. Ortegi y Gasseta o dehumanizacji sztuki, w której autor zwraca uwagę na fakt, że nowa sztuka i literatura nie są rozumiane przez szerokiego odbiorcę. Hiszpański filozof nie przypisuje tej cechy wyłącznie jednemu tylko nurtowi, czy jednej tylko szkole artystycznej, lecz całemu ruchowi modernistycznemu pojmowanemu jako całość, przynajmniej w początkowej jego fazie. Sytuacja ta odzwierciedla jego zdaniem nowy typ wrażliwości artystycznej — lekceważenie masowego odbiorcy.

Wskazuje on też na inne cechy nowej sztuki, takie jak ironia i skrajny subiektywizm. Wszystkie one są znakami makrostruktury ruchu. Ale co się dzieje, kiedy schodzimy do poziomu mikrostruktury, tzn. do poszczególnych „izmów", aby sprawdzić czy możemy znaleźć w ich

poetyce jakieś właściwości wspólne dla ich praktyki literackiej? Chciałbym pokrótce zatrzymać się nad zagadnieniem „wiersza–przedmiotu", tak jak był on realizowany w poezji rosyjskich futurystów i akmeistów. Połączeni w opozycji do symbolicznej abstrakcji, nieokreśloności i szukania absolutu rozwinęli oni swoistą strategię przeciwstawiającą się tej poezji.

W licznych studiach krytycznoliterackich badacze zwracali uwagę na ważny aspekt estetyki futuryzmu, którym jest dobrze znane hasło „słowa jako takiego" (*słowo kak takowoje*). Zainteresowanie rosyjskiego futuryzmu dla tej problematyki jest zrozumiałe, bo właśnie ona motywowała daleko idące eksperymenty na poziomie słownictwa oraz stanowiła ważny punkt wyjścia dla formułowania teoretycznych podstaw rosyjskiego formalizmu. Trzeba jednak pamiętać, że pomimo wspólnych deklaracji, rosyjski futuryzm wykazuje w praktyce literackiej daleko idące wewnętrzne zróżnicowanie. Od samego początku tkwiły w nim zalążki kierunków prowadzących w stronę odmiennych, czasami nawet sprzecznych postaw artystycznych. Poezja Majakowskiego jest tu dobrym przykładem. Chociaż autor *Obłoku w spodniach* podpisywał się pod wszystkimi ważniejszymi manifestami futuryzmu, nie podążał jednak w swojej praktyce poetyckiej w ślad za radykalną linią eksperymentów propagowanych przez A. Kruczonycha czy W. Chlebnikowa i pozostał raczej obojętny wobec zasady języka transracjonalnego (*zaum*).

Czytając wczesne wiersze Majakowskiego uderza nas to, co w najprostszy sposób można określić jako konkretność czy poezję–przedmiot. Metaforyka poematów Majakowskiego jest bardzo „zmaterializowana". W wierszu *Jeszcze Petersburg* oraz w wielu innych utworach z tego okresu poeta posługuje się animizacją, wykorzystuje rzeczowniki, które w potocznym języku nie mają fizycznych właściwości. „Mgła" ma twarz Ludożercy i „przeżuwa ludzi pozbawionych smaku", „noc" jest „nieprzyzwoita" i „pijana", „obłok" ubrany jest w spodnie (jak w tytule znanego poematu), itd. Metafora Majakowskiego często przenosi nas od abstrakcji do konkretu. Semantyczna zawartość tych metafor aktywizuje wizualną wrażliwość czytelnika i nadaje poetyckiemu dyskursowi fizyczny niemal wygląd. Należy podkreślić, że Majakowski nie był w swych wysiłkach zbudowania „utworu–rzeczy" czy „poematu–przedmiotu" odosobniony. W tym samym czasie współuczestnik grupy kubofuturystów i jego przyjaciel, W. Kamenskij, napisał cykl utworów zatytułowanych *Żele-*

zobetonnyje poemy (*Żelbetonowe poematy*), w których świadomie dążył do stworzenia wiersza–rzeczy, wiersza–przedmiotu, co widać zwłaszcza w takich wierszach jak *Konstantinopol*, *Kabare*, *Cyrk* i przede wszystkim *Polet* (*Lot*). Napisany w kształcie równoramiennego trójkąta miał być czytany od jego podstawy ku wierzchołkowi, zakończonym kropką symbolizującą kołujący w przestworzach samolot. Wiersze te mogą być uznane za przykłady poezji synkretycznej, w których element wizualny łączy się ze słowem i kultem wynalazków technicznych. W zamierzeniu Kamenskiego były one przeznaczone do oglądania raczej niż do czytania i nie zaskakuje, że ich autor wystawiał je jako „eksponaty" plastyczne wspólnie z malarską „grupą numer 4" w 1914 r.

Futuryści nie sformułowali (a przynajmniej nie w początkowej fazie swojej aktywności) koncepcji poezji—przedmiotu. Uczynili to akmeiści. W swojej wczesnej deklaracji poetyckiej Mikołaj Gumilow, duchowy ojciec akmeizmu, przekonywał, że słowo nie może być znakiem czy aluzją do czegoś nieznanego, ale powinno mieć konkretną i definitywną siłę denotacji. Gumilow sugerował także, że utwór liryczny powinien być tak samo jak ludzkie ciało odlany w doskonale ukształtowanej formie — „najwyższy stopień możliwej do wyobrażenia perfekcji".[21] W artykule *Dziedzictwo symbolizmu i akmeizmu* zawarł swoje znane porównanie poematu do katedry, której wykończenie wymaga długotrwałych i skrupulatnych zabiegów. Gumilow nie posunął się tak daleko, aby ogłosić wiersz przedmiotem, ale niewątpliwie przygotowywał grunt pod takie sformułowanie. Znajdujemy je u O. Mandelsztama w jego artykule *O naturze słowa*.

> Miejsce romantycznego, idealistycznego, arystokratycznego marzyciela śniącego o czystym symbolu, o abstrakcyjnej estetyce symbolu, miejsce symbolizmu, futuryzmu i imażynizmu zastąpiła żywa poezja słowa–przedmiotu. Jej twórcą nie jest idealista–marzyciel Mozart, ale surowy i bezwzględny artysta–mistrz Salieri, który wyciąga rękę do mistrza rzeczy i materialnych wartości, do budowniczego i producenta materialnego świata.[22]

Trudno powiedzieć z całą pewnością, czy była to reakcja na wzrastające zainteresowanie definicją sztuki jako przedmiotu (artykuł opubli-

---

[21] N. Gumilow *Żizn' sticha*, w: *Sobranije soczinienij*, Washington 1968, s. 163.

[22] O. Mandelsztam *O prirode słowa*, w: *Sobranije soczinienij w dwuch tomach*, eds. G. P. Struve i B. A. Filippow, New York 1966, s. 301 [Tłum. — E. M.]. Oczywiście aluzja do futurystów odnosi się tu z pewnością do ich lingwistycznych eksperymentów znajdujących swój wyraz w tzw. poezji *zaum*. To tłumaczy zwrot „o abstrakcyjnej estetyce słowa".

kowany został w 1922 roku, kiedy dyskusja na ten temat osiągnęła swój szczyt), czy też rezultat wcześniejszych przemyśleń. Teoretyczne założenia Mandelsztama potwierdza także jego praktyka literacka. Widać to wyraźnie w wierszu *Carskoje sieło*, napisanym w 1912 r. Wiersz, nasycony rzeczownikami i zbudowany na zasadach wypowiedzi narracyjnej, daje „realistyczny" obraz słynnej podpetersburskiej miejscowości, a każda kolejna zwrotka odkrywa przed czytelnikiem różne aspekty podmiejskiego życia.

Akmeiści nie byli odosobnieni w swych wysiłkach znalezienia adekwatnej formuły poezji jako rzeczy. Dyskusja na ten temat przybrała na sile, jak już wspomniałem, na początku lat dwudziestych. W 1922 r. I. Erenburg wydał w Berlinie dwa ważne dokumenty programowe: książkę *A wse-taki ona wertitsja!* (*A jednak się obraca!*) oraz (razem w El. Lissitzkim) pismo *Wieszcz. Gegenstand. Objet* (*Rzecz*). Obie publikacje głoszą z bezprzykładnym entuzjazmem tezę, że wszelkie formy artystyczne nie mogą istnieć inaczej niż jako przedmioty, i że sztuka nie istnieje poza pojęciem rzeczy. Oczywiście futurystyczne i akmeistyczne rozumienie poezji czy sztuki różniło się w swoich założeniach. W praktyce twórczej prowadziło do odmiennych rezultatów: w pierwszym wypadku do negowania potrzeby istnienia sztuki w ogóle lub do sztuki utylitarnej (Aleksiej Gan i Borys Arwatow) oraz haseł „literatury faktu", w drugim zaś do otwarcia nowych możliwości dla wypowiedzi poetyckiej zorientowanej na refleksję oraz filozoficzne uogólnienie.

Szczegółowa analiza tego problemu wychodzi poza ramy tego artykułu i wymaga osobnego omówienia, tu chciałbym tylko zwrócić uwagę, że istniejące w ramach modernizmu (tak jak ja go tutaj rozumiem) rozmaite nurty artystyczne nie koniecznie muszą być traktowane jako odizolowane od siebie „chińskim murem" przeciwności, lecz że istnieją one w jakiejś dialektycznej współzależności, także na poziomie mikrostruktury. Trzeba przy tej okazji jeszcze przypomnieć, że koncepcja poezji–przedmiotu nie była wyłącznością Rosjan. Myślą przewodnią angloamerykańskich imażynistów było stwierdzenie: „idee poetyckie są w najlepszy sposób wyrażone poprzez przedstawienie konkretnych przedmiotów",[23] z absolutną dokładnością i bez nadmiaru słów.[24] Ezra Pound w swoich teoretycznych wypowiedziach nawoływał poetów do „bezpośredniego traktowania «rzeczy»" bądź to subiektywnej lub

[23] *Imagist Anthology 1930*, „Those Were the Days", Chatto and Windus, s. XIII.
[24] *Imagist Poetry*, ed. P. Jones, London 1972, s. 16.

obiektywnej", do „malowania rzeczy"[25] tak, jak są one postrzegane. We Francji „poezja rzeczy" osiągnęła swój szczyt w twórczości Francisa Ponge'a, który w mniemaniu wielu krytyków otworzył nowy rozdział dyskusji poetyckich w tym kraju.[26] *Dichter der Dinge*, czyli „poeta rzeczy", jak go nazywają niemieccy krytycy, doprowadził swoje utwory niemal do punktu ich identyfikacji z prozą i stąd ich proponowana nazwa — *proem*. Nie jest więc niespodzianką to, że temu właśnie poecie przypisuje się wpływ na rozwój nowej powieści (tzw. *nouveau roman*) oraz nowoczesnej kinematografii.

Uwagi końcowe

Punktem wyjścia powyższych uwag było przyjęcie anglosaskiego punktu widzenia, przyjmującego, że modernizm należy traktować jako długotrwałą epokę literacką, złożoną z wielu nurtów i prądów artystycznych o zasięgu międzynarodowym, które często zdają się pozostawać wobec siebie w opozycji. Akceptując ten termin w tak proponowanym znaczeniu starałem się wprowadzić jednocześnie kategorie i określenia porządkujące modernistyczny chaos, co może się przyczynić do lepszego zrozumienia złożonego charakteru tego kierunku właśnie przez ujawnienie dychotomii klasycyzm *versus* awangarda. Są to dwa bieguny tego samego zjawiska, między którymi powstaje i funkcjonuje cała gama nurtów pośrednich, o różnych odcieniach programowych, często przyjmujących chwyty i założenia artystyczne płynące z obu tych źródeł (takim typowym przykładem wydaje się tu rosyjski konstruktywizm literacki). Chociaż dychotomia ta zakłada trwały podział, to jednocześnie nie wyklucza wspólnej osi, wspólnego centrum, które łączy te (niekiedy pozorne) sprzeczności. Jednakże tendencje dośrodkowe w obrębie modernizmu są ustawicznie neutralizowane przez działanie sił odśrodkowych. Mówiąc inaczej — modernizm budując swoją tożsamość, stale się dekonstruuje, procesowi budowy całości towarzyszy jej burzenie poprzez ustawiczne poszukiwanie nowości, co oczywiście czyni modernizm zjawiskiem trudnym do zdefiniowania. Wymyka się on łatwym uogólnieniom i dlatego tak trudno jest zamknąć go w zadowalającej formule.

Zachowując ostrożność i wstrzymując się od pochopnych wniosków,

---

[25] Tamże, s. 16.

[26] Najważniejszy zbiór jego poezji zatytułowany *Le parti pris des choses* ukazał się w 1942 r.

można jednak zaryzykować twierdzenie, że sformułowany przez J. Derridę pod koniec lat sześćdziesiątych dekonstrukcjonizm jest w równej mierze następstwem pewnych inspiracji filozoficznych, jak i praktyki oraz założeń teoretyczno-estetycznych modernizmu.

Co możemy zaobserwować w tekstach modernistycznych? W najogólniejszym sensie dałoby się powiedzieć, że świat w modernizmie jest postrzegany jako problematyczny, tzn. artysta, stawiając pytania epistemologiczne nie znajduje na nie odpowiedzi i dlatego czuje się w tym świecie całkowicie wyalienowany, pozbawiony jakiegokolwiek konkretnego ukierunkowania, zagubiony w wielości. A jeśli się buntuje, to jego bunt ma charakter abstrakcyjny. Uwagi R. Jakobsona o metonimicznej naturze kubizmu w malarstwie są więc bardzo pomocne w uzasadnianiu takiego poglądu. Twierdzi on, że przedmiot przedstawiony w malarstwie kubistycznym jest przełożony na serię synekdoch. Idąc jego tropem można rozszerzyć ten pogląd na modernizm jako całość: cała kultura i twórczość artystyczna modernizmu ma generalnie rzecz biorąc charakter synekdochiczny, oparta jest bowiem na zasadzie *pars pro toto*. Modernizm wykazuje charakter synekdochiczny zarówno na poziomie formalnym, jak i semantycznym, bo unka, czy też nie potrafi stworzyć całościowej, wszechstronnej wizji świata.

Próbowałem zasygnalizować niektóre tylko problemy dotyczące statusu modernizmu we współczesnym literaturoznawstwie, bez jakiejkolwiek ambicji oferowania definitywnych rozwiązań, bo rozwiązań takich, jak już powiedziałem, nie ma. Chodziło raczej o postawienie pytań, które ewentualnie mogą wzbogacić dyskusję i przybliżyć bardziej adekwatne rozumienie ,tej fascynującej epoki „wielkiego przełomu modernistycznego", niezależnie od tego, jak ją nazwiemy.

Maria Delaperrière

Arkana modernizmu

Wieczność zdegradowana

Świadomość modernistyczna jest z natury rzeczy świadomością kryzysową, której początków nie da się dokładnie uchwycić, ale jej źródeł można się doszukać w procesie „odczarowywania świata". W renesansie można by przypomnieć szczególną rolę Zwingla i Kalwina[1] jako inicjatorów rozdziału między wiarą i rozumem[2], w wieku siedemnastym kryzys objawił się w libertynizmie wyrastającym z inspiracji kartezjańskich[3], wreszcie Aufklärung wyznacza ostateczną cezurę między fideizmem a racjonalistycznym empiryzmem[4].

Zupełnie inaczej przedstawia się natomiast kryzys końca dziewiętnastego wieku, kiedy chodzi już nie tyle o reakcje przeciw dawnym tradycjom, ile o korozję wewnętrzną samego ukształtowa-

---

1 C. Vigée *Aux sources de la littérature moderne*, Ph. Nadal 1992.

2 C. Vigée dopatruje się genezy modernizmu w nurtach dysydenckich: chodzi przede wszystkim o podważenie boskiej istoty Eucharystii. Sprowadzając Eucharystię do symbolu, różnowiercy zapoczątkowali wyłom w samej koncepcji wiary chrześcijańskiej (tamże).

3 P. Hazard *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715*, przel. J. Lalewicz, A. Siemek, wstęp M. Żurowski, Warszawa 1974.

4 Cezura ta nigdy jednak nie jest ostateczna. Racjonalizm modernistyczny zostanie poddany krytyce zarówno przez Jeana Jacques'a Rousseau jak i przez Kanta.

nego[5] już w pełni modernizmu. Modernizm występujący przeciw samemu sobie to bodaj największy paradoks *fin de siècle'u*. Bo jak inaczej określić ogromną falę sprzeciwu antyracjonalistycznego i antyutylitarnego, która ogarnie całą Europę? Paradoks to tym większy, że w krajach Europy Wschodniej ewolucja dziewiętnastowiecznego społeczeństwa burżuazyjnego przebiegała dużo wolniej. A mimo to dla człowieka z Europy Wschodniej i Zachodniej wspólną wykładnią sztuki końca wieku staje się przecież reakcja na społeczny utylitaryzm. Ta prowokacyjna walka z filistrem leży także u źródeł polskiego modernizmu, który urósł, jak wiadomo, do rangi odrębnego okresu historycznoliterackiego. Niemniej jednak zbieżności między kryzysem zachodnim a młodopolskim wydają się dużo mniej oczywiste, kiedy sięgnąć głębiej pod podszewkę napięć społecznych, do jego metafizycznych przesłanek.

Dziewiętnastowieczny kryzys zachodni modernizmu rodzi się pod wpływem narastającej hegemonii Rozumu, która stopniowo doprowadza do zachwiania równowagi między Podmiotem a Kosmosem. Jednostka traci wtedy oparcie w Wieczności, będącej metafizycznym wymiarem wolności. Jej doczesnym substytutem staje się materialistyczna konieczność, która wprawdzie u Hegla przybiera jeszcze aspekt teologicznego pojednania z Duchem Czasu, ale u Marksa będzie już tylko koniecznością historyczną. Toteż najistotniejszym przejawem kryzysu staje się walka z Czasem historycznym jako źródłem nowej alienacji. Stąd fascynacja teraźniejszością, która zdominuje sztukę i literaturę. Chwila bieżąca wydaje się jedynym ujściem dla zagrożonej wolności indywidualnej. Jest rzeczą charakterystyczną, że pierwsi teoretycy estetyki modernizmu — Stendhal, Gautier i Baudelaire[6] utożsamiali czas z ruchem. Sztuka natomiast, zwłaszcza sztuka malarska, pozwalała ten ruch utrwalać. Analizując płótna Konstante-

---

[5] Zdaniem Touraina właśnie wiek dziewiętnasty jest wiekiem w pełni modernistycznym. Dziewiętnastowieczny modernizm doprowadził stopniowo do unicestwienia Podmiotu, społeczeństwa i religii, co spowoduje z kolei reakcje „postmodernistyczne" w wieku dwudziestym. Por. A. Touraine *La critique de la modernité*, Paris 1992, s. 218 i nast.

[6] Nawiązując do łacińskiego znaczenia terminu *modernus* Stendhal utożsamił modernizm z romantyzmem. W romantycznej wersji modernizmu liczy się przede wszystkim aktualność historyczna teraźniejszości jako najwyższego atrybutu sztuki nowoczesnej. (Por. H. J. Jauss *Pour une esthétique de la reception*, tłum. [fr.] C. Maillard, Paris 1990, s. 197.) U Baudelaire'a (i T. Gautiera) *modernité* jest autodestrukcyjna i autokratyczna; wiersz Baudelaire'a *Héautontimorouménos*.

go Guyesa, Baudelaire zwraca uwagę na proces „wyrywania" ulotnego piękna z teraźniejszości, dochodząc do słynnej definicji modernizmu w sztuce, której jedna połowa sięga do tego co przejściowe, zmienne, przypadkowe, a druga zanurza się w wieczność i niezmienność[7]. Nie jest to definicja jednoznaczna. Wieczność zachowuje tu jeszcze częściowo wymiar metafizyczny a równocześnie utożsamia się z ruchem, to znaczy bezustannym stawaniem się, bez żadnych szans na spełnienie (istotą stawania się jest przecież z natury rzeczy niespełnienie!). Teraźniejszość przybiera u Baudelaire'a wymiar fantasmagorii zapowiadającej już dwudziestowieczne awangardy, a równocześnie grawituje jeszcze w stronę romantycznej wizji Wieczności transcendentalnej.

Ostatecznego odejścia od Wieczności można by się dopatrzeć dopiero chyba u Nietzschego, choć i tu nie od razu jest ono widoczne. Nietzscheańska koncepcja „Wiecznego powrotu" zdaje się w pierwszej chwili nawiązywać do helleńskiego czasu cyklicznego, znajdującego się na antypodach chrześcijańskiego czasu linearnego. Równocześnie jednak Nietzscheański powrót „tego samego" okaże się powrotem inności[8]. To nie byt tożsamy z sobą powracający bezustannie w dziele twórczym, ale sam powrót jako afirmacja różnicy i wielości będzie interesować modernistycznego artystę.

W ten sposób Nietzsche podważył samą naturę ontologiczną bytu odsłaniając jego przypadkowość, a stąd już tylko krok do dwudziestowiecznej awangardy, w której zarówno poczucie czasu jak i przypadkowość, zajmować będą istotne miejsce. Jak zdominować czas? Najbardziej radykalną odpowiedź dawał — jak wiadomo — Marinetti, starając się opanować upływ czasu fizycznego w sposób czysto techniczny, wyprzedzając go szybkością automobilu czy aeroplanu. Mogłoby się to wydać śmiesznie naiwne, gdyby brać postulaty Marinettiego dosłownie. Ale przebija z nich jeszcze inny sens. Wyścig z czasem odwołuje się do kategorii egzystencjalnych, pozwala nie tylko, jak oświadcza Marinetti: „pociąć na kawałki wielką kiszkę wieczności"[9], ale staje się swoistą formą zanegowania śmierci, która wraz

---

[7] Ch. Baudelaire *Malarz życia współczesnego*, w tegoż: *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i tłum. J. Guze, wstęp J. Starzyński. Wrocław 1961, s. 194.

[8] G. Deleuze *Nietzsche i filozofia*, tłum. i posłowie B. Banasiak, Warszawa 1993.

[9] T. Marinetti *Roi de Bombance*, „Mercure de France", 1905.

z zanikiem porządku kosmicznego świata i oswajających rytuałów została odarta z sensu. Toteż ostateczną bronią przeciw śmierci jako prawu natury będzie odrzucenie świata natury, pogoń za nowością i w ostatecznym już rozrachunku — autodestrukcja. W ten sposób Marinetti, a za nim wielu twórców awangardy, przekształcą na własną modłę modernistyczne przesłanie Baudelaire'a:

Trzeba po prostu tworzyć, bo tworzenie jest niepotrzebne, nie wynagrodzone, ignorowane, pogardzane, bohaterskie. [...] Koncepcji sztuki niezniszczalnej i nieśmiertelnej przeciwstawiamy stawanie się, zniszczalność, przejściowość i efemeryczność[10].

Tu pojawia się pierwsza aporia awangardowa, polegająca na ciągłym pędzie naprzód, a co za tym idzie, na przymusie bezustannej nowości będącej w istocie ucieczką przed materialistyczną koniecznością. Toteż powtarzająca się negacja doprowadzić musiała *à la longue* do „tradycji negacji"[11], a tym samym zaprzeczyć samej zasadzie tworzenia awangardowego.

Aporię tę uświadomiono sobie zresztą bardzo wcześnie: przymus nowości przeradzał się w konieczność, której nie mogła sprostać wyobraźnia. Jedyną furtką prowadzącą do domniemanej wolności stawał się przypadek. W ten sposób poetyka „chwili" i poetyka „przypadku", choć z natury bardzo odmienne, znalazły się u podstaw metafizycznych awangardy. Już od Mallarmégo począwszy aż po Jarry'ego, Maxa Jacoba i dadaistów, gra z przypadkiem (lub gra w przypadek) zdaje się otwierać nowe ścieżki dla zagubionej wolności indywidualnej. U Mallarmégo chodzi wprawdzie przede wszystkim o rozziew między przypadkiem i koniecznością, myśl twórcza porównana do osławionego „rzutu kostki" nie obala bowiem przypadkowości w sztuce, sama konieczność jest jeszcze równoznaczna z wieczną esencją, a sam rzut uruchamiający konstelacje znaczeń ułatwia jedynie przejście w nieznane. Natomiast Jarry i dadaiści interpretują przypadkowość po nietzscheańsku: porównują gest twórczy do gry w kostkę, ale chodzi im nie tyle o ilość rzutów, które, dzięki powtarzaniu gestu, doprowadzają do oczekiwanych kombinacji, ile o rzut jedyny, potwierdzający zarówno przypadek, jak i konieczność

---

[10] Cyt. za B. Eruli *Marinetti et Jarry, moderne et postmoderne*, w: *Littérature et modernité*, Champion Slatkin 1988, s. 77.

[11] O. Paz *Points de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris 1972.

jako zespół możliwości, z których jedna została w danym przypadku zaktualizowana. U Jarry'ego przypadek jest równoznaczny z grą wyobraźni, na której zasadzać się będzie „patafizyka", czyli „wiedza ustalająca prawa rządzące wyjątkiem"[12]. A dzieła oparte na grze przypadku i konieczności muszą być tworem prowizorycznym, nieświadomym i wymykającym się wszelkiej kontroli. Pozwalają na uzyskanie jedynie wolności pozornej w zawieszeniu między gestem irracjonalnym a absurdem.

Wszystkie awangardy były od początku przeniknięte „patafizyką", to znaczy syndromem jedyności i bezustannej inwencji, czego nie uniknęli także i polscy twórcy. Wydaje się jednak, że przymus nowości miał dla nich bardziej historyczne niż ontologiczne zabarwienie. Kiedy Jasieński woła: „oto jest prawdziwa gigantyczna poezja, jedyna, dwudziestoczterogodzinna, wiecznie nowa"[13] — chodzi mu chyba raczej o dziennikarską aktualność poezji związanej z teraźniejszością niż o podważanie istoty ontologicznej istnienia dzieła w czasie. Podobnie u Peipera: wieczność znajduje utopijny odpowiednik w monumentalnej trwałości dzieła dobrze skonstruowanego.

Fakt, że polska estetyka awangardowa oparła się syndromowi bezustannej nowości łączy się chyba z odmiennym poczuciem czasu historycznego, które już wprawdzie zabarwiło się racjonalistycznym subiektywizmem, ale jeszcze nie zerwało w pełni z kosmicznym obrazem Wieczności. Zasygnalizuję tylko kilka najważniejszych przykładów.

Najpierw w twórczości Leśmiana, gdzie bergsonowskie „stawanie się" zlewa się paradoksalnie z dzianiem w naturze. Otóż, jak wiadomo, dzianie się jest udziałem pasywnym w „stawaniu się Kosmosu" niezależnym od jednostkowego dziejącego się bytu. Jest współgraniem z naturą hamującą z góry subiektywizm. Ale skądinąd wiemy, że to leśmianowskie dzianie się natury (i w naturze) dokonuje się w samej świadomości, jest tworem wyobraźni, a więc mimo wszystko jest też stawaniem się, tylko jakby wtopionym w „dzianie". Stąd niezwykłość Leśmiana, który ogarnia świat pozbawionym iluzji spojrzeniem modernisty, a zarazem sięga do odległych korzeni mitycznych.

---

[12] Por. A. Jarry *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, 1911. Cyt. za M. Tison Braun *Dada et le surréalisme*, Paris 1973, s. 4.

[13] B. Jasieński *„Pieśń o głodzie". Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1979, BN I 230, s. 156.

Podobne dylematy pojawiają się także u Witkacego, który chyba najgłębiej wniknął w mechanizmy zachodniego modernizmu. Nie znaczy to jednak, by je akceptował. Witkacy tworzy światy, w których uderza przypadkowość egzystencji bohaterów, ale skądinąd każe im uświadamiać sobie, że samo istnienie jest więzieniem, niezrozumiałą jednością w wielości. Ale czym właściwie jest „wielość" witkacowska? Jesteśmy już bardzo chyba blisko nietzscheańskiej gry w kostkę, w której jedyność gestu (a więc egzystencji) wchodzi właśnie w kontakt z nieskończoną wielością. Tylko że Nietzsche prowadził swoją grę po dionizyjsku, rzucając wyzwanie celowości świata, u Witkacego — przeciwnie, metafizyczna wizja ciągłości świata wyostrza antynomie przypadku i przeznaczenia.
Dopiero chyba Gombrowicz upodobni się do Zaratustry wybierając zbawczą zasadę gry, ale nie będzie to już rozgrywka między niebem a ziemią. Przypomnijmy opowiadanie Filidora, w którym rzut piłeczki tenisowej wyzwala całą serię absurdalnych zachowań nie odwołujących się już ani do metafizycznego fatum, ani do konieczności materialistycznej — natychmiast jednak zyskujących „sens" dzięki zbiorowej burzy oklasków. Antynomia zostaje pokonana socjologią, oczywiście, po gombrowiczowsku, sparodiowaną.

Upojenie dionizyjskie czy perspektywizm?

Najistotniejszy spór w sztuce modernistycznej toczy się wokół Podmiotu. W świecie zdominowanym przez rozum Podmiot wyzwala się stopniowo z symbolicznych więzi z Kosmosem, co z kolei prowadzi do wybujałego rozwoju świadomości indywidualnej, odrywającej się od świata zewnętrznego. Hegel nie bez słuszności przepowiadał śmierć sztuki utożsamianej z Absolutem. Stanowiła ona jakby logiczne następstwo „śmierci Boga", której Hegel był już w pełni świadom, choć dopiero Nietzsche nadał jej wymiar werdyktu. Ale Hegel wierzył jeszcze w modernistyczną teologię, w której Duch Dziejów łączyłby skutecznie idee metafizycznego Absolutu z racjonalistycznym ideałem postępu. Nietzscheanizm, który pojawia się na terenie mocno już podminowanym przez relatywizm poznawczy będzie się sprzeciwiać zarówno chrześcijańskiej „religii smutku", jak i racjonalistycznemu wyjałowieniu ducha, zarówno idealizmowi platońskiemu jak i historyzmowi heglowskiemu. Z jednej strony głosić

będzie twórcze spełnienie „woli mocy", z drugiej zapowiadać jej rozmycie w perspektywicznym nihilizmie.
Nic więc dziwnego, że od połowy dziewiętnastego wieku aż po awangardy dwudziestowieczne filozofia nietzscheańska stanie się źródłem bardzo odmiennych czy wręcz przeciwstawnych inspiracji, aktualizując w pewnym sensie to, co już w danym okresie, czy też w danej kulturze istniało potencjalnie. Taką specyficzną recepcję nietzscheanizmu można zaobserwować w Polsce, gdzie, jak wiadomo, odegrał on decydującą rolę w rozwoju modernistycznej myśli na przełomie wieków. Otóż, począwszy od Przybyszewskiego aż po Berenta i Brzozowskiego, polscy moderniści dopatrywali się w nietzscheanizmie tego, czego dopatrzyć się chcieli, przepuszczając go przez rodzime filtry neoromantyzmu. „Wola mocy" została zinterpretowana jako irracjonalna „radość tworzenia" przeciwstawiająca się naturalizmowi[14], jako „uduchowienie sztuki"[15], bądź też „duchowy potencjalizm"[16], wreszcie jako źródło nowej etyki, w której „czyn staje się źródłem wiary"[17], a wolność twórcza jedynym przystępnym Absolutem[18]. Toteż ciekawych analogii z nadczłowiekiem doczekają się zarówno utwory Mickiewicza, jak i *Król Duch* Słowackiego, przy czym analogia podkreśla wyraźną przewagę rodzimych modeli.
Tak więc polski modernizm został podporządkowany narodowemu „mitowi przetrwania", który z kolei odwoływał się do aksjologicznych ideałów. Stąd szczególne upodobanie do nietzscheańskiego kultu Dionizosa nawiązującego do helleńskich obrzędów misteryjnych jako apoteozy sił żywiołowych i zbiorowości pojednanej z naturą. Wprawdzie aspekty te pojawiały się także w innych kulturach (głównie rosyjskiej i niemieckiej), gdzie potęga żywiołu miała być próbą ocalenia Podmiotu, ale w polskiej tradycji dionizyjskiej obok mitu łączności człowieka z naturą (Przybyszewski, Leśmian) dionizyjskość wiązać się będzie z mitem kolektywistycznym, aktywizmem i działaniem zabor-

---

[14] Por. S. Przybyszewski *Zur Psychologie des Individuums*. I. *Chopin und Nietzsche* (1891), w tegoż: *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. 33.
[15] Por. W. Berent *F. Nietzsche. Z psychologii sztuki*, tłum. i dopiski W. Berenta, „Chimera" 1902, t. VI, z. 17, cyt. za: *Odgłosy*. (*Wybrane fragmenty polskich tekstów o Fryderyku Nietzschem*), oprac. R. Nycz, „Teksty" 1980 nr 3.
[16] Por. L. Staff *Nadmiar*, w: *Sny o potędze*, Warszawa 1901, s. 138.
[17] Por. S. Brzozowski *Współczesne kierunki w literaturze i sztuce*, „Głos" 1903.
[18] Tamże.

czym (Miciński, Kasprowicz i in.). Ważny wydaje się też fakt, że Dionizos inspirował nie tylko pisarzy młodopolskich – powróci też w powojennej poezji futurystów i Skamandrytów: Michał Głowiński podkreślił kiedyś słusznie rolę nietzscheanizmu jako elementu łączącego Młodą Polskę i dwudziestolecie, ułatwiającego irracjonalne pojednanie z cywilizacją. Poprzez mit dionizyjski poeci zaczęli opiewać realność, miasto stało się scenerią rytualną, „pochwałą Agory jako najodpowiedniejszego miejsca obrzędu"[19]. Stąd także fascynacja panteizmem whitmanowskim ogarniającym wszystko i ciekawie zbiegającym się z koncepcją Nietzschego, który pisał w *Wiedzy radosnej*, że dawniej dzieło czerpało siły z obrzędu, a teraz artysta musi narzucić dzieło, musi zwabiać „biednych, wyczerpanych i chorych z wielkiego ludzkiego gościńca cierpienia na ubocze chwileczki"[20].

A jednak dzisiaj te analogie wydają się dotykać tylko powierzchni nietzscheanizmu. U Nietzschego upojenie dionizyjskie nie tylko zdzierało zasłonę iluzji, w której pogrążała sztukę kontemplacja apollińska, ale sięgało głębiej do jej metafizycznych korzeni. Dionizos sprzeciwiał się nie tylko Apollinowi, ale także Sokratesowi i wreszcie Chrystusowi. Dionizyjska afirmacja życia uwalniała od chrześcijańskiego poczucia winy. Chrześcijańskiemu (w jego mniemaniu „nihilistycznemu") dążeniu do świętości przeciwstawiał Nietzsche Dionizosa triumfalnego, dla którego samo istnienie było wystarczająco święte, by usprawiedliwić egzystencję i inherentnie z nią związane poczucie cierpienia.

Otóż wydaje się dość uderzające, że w polskiej wyobraźni poetyckiej opozycja ta zanika. Dionizosa zdaje się wypierać figura Chrystusa podszyta Dionizosem! Przypomina się natychmiast niesamowity śmiejący się Pan Jezus Micińskiego oraz „Chrystus miasta" Tuwima mieszający się z tłumem. Inny przykład to poeta (Chrystus? Dionizos?) z *Pieśni o głodzie* Jasieńskiego, którego atakuje rozszalały motłoch. Nie są to chyba różnice jedynie formalne.

Jak już była mowa, poszczególne kryzysy między epokami nie osiągnęły w Polsce nigdy skrajności kryzysów zachodnich. Wiek dziewiętnasty, stworzył mity prowidencjalistyczne, a etos zbiorowy odwoływał się do wymiaru sakralnego. Toteż kiedy polscy futuryści przedkładają

---

19 M. Głowiński *Maska Dionizosa*, „Twórczość" 1961 nr 11, s. 73–106.

20 Cyt. za M. Głowińskim, tamże.

obsceniczny biologizm nad tematykę techniczno-produkcyjną, afirmują tym samym prymitywną jedność z naturą, a ich programowa blasfemia bądź to odwołuje się jeszcze do *sacrum*, bądź też pełni funkcję sakralizującą wobec rzeczywistości maszynistycznej[21]. Rodzące się po wyzwoleniu polskie utopie awangardowe tkwią wprawdzie korzeniami w nietzscheanizmie, ale jest to nietzscheanizm przepuszczony przez filtr rodzimych tradycji rytualnych (Dionizos jako symbol odrodzenia narodowego), obca jest natomiast polskim modernistom zarówno nietzscheańska dekonstrukcja metafizyczna (kiedy kartezjańskie „ja myślę" przekształca się w „to we mnie myśli"), jak i „syndrom mallarmeański" znajdujący się u podłoża współczesnej hegemonii językowej. Przyjrzyjmy się bliżej tym przemianom.

Punktem wyjścia dla koncepcji sztuki u Nietzschego staje się, jak wiadomo, „śmierć Boga", którą zapowiadał już Hegel, ale teraz ma ona zupełnie inną wymowę. Warto tu przypomnieć interesującą spekulację, której dokonuje E. Blondel przekształcając Nietzscheański werdykt „Got ist Tod"[22], czego wprawdzie Nietzsche nie wyraził tak dobitnie, jednak cała jego koncepcja filozoficzna opiera się na zaprzeczeniu judeochrześcijańskiej jedyności Boga, niezgodnej — zdaniem autora Zaratustry — z samą istotą boskości mogącej się objawić jedynie w wielości. W takim rozumieniu „śmierć Boga" jako jedyna, raz na zawsze ustalona (lub objawiona) idea, zdaje się otwierać nieskończone możliwości twórcze człowieka, mobilizując jego siły aktywne przeciw tradycyjnym siłom reaktywnym (naśladowczym), które dotychczas były motorem kultury europejskiej. Nietzscheański nadczłowiek staje się więc artystą, twórcą samego siebie i twórcą nowych wartości poza dobrem i złem, zwróconych przeciw wszelkiej prawdzie dogmatycznej.

Stąd nowa koncepcja sztuki, która będzie się wiązać z pytaniem o wartość samej Prawdy. Jeżeli przyjąć za Nietzschem, że Prawda jako wartość absolutna nie istnieje, że istnieje jedynie pragnienie Prawdy, które przybiera formę subiektywnych przeświadczeń i wierzeń, to i dążenie do Prawdy traci swój sens. Wszelkie „dojście" do Prawdy jest jedynie dojściem do przekonania, że się ją posiadło.

---

[21] Por. M. Delaperrière *Les avant-gardes polonaises. Etude sur l'imagination poétique*, Paris–Warszawa 1990.

[22] E. Blondel *Nietzsche, le corps et la culture*, Paris 1986, s. 329–330.

Ponieważ Prawda nie jest Bytem, odpowiedź na pytanie o świat nie może się sprowadzać do afirmacji faktu („to jest"), ale jest jedynie jego interpretacją („to znaczy, że jest").
Sprowadzenie Prawdy do wymiaru wartości subiektywnej znalazło się u podstaw nietzscheańskiego perspektywizmu; wszelkie zjawiska i fakty są interpretowane w zależności od punktów widzenia jednostki, to znaczy od jej woli.
I tu pojawia się rola sztuki jako jedynej możliwości zbliżenia się do Prawdy. O ile bowiem świat jest pozorem i wszelki kontakt z rzeczywistością opiera się na iluzji, a dostępna nam jest tylko interpretacja, to najpełniejszą interpretacją świata będzie sztuka, jako interpretacja najbardziej twórcza, oddalająca się od wszelkich systemów myślenia dogmatycznego.
Szczególną rolę przyznaje Nietzsche metaforze dającej nieskończone możliwości zwielokrotniania sensów, dzięki którym: „Wola pozoru, iluzji, zmylenia, stawania się i metamorfozy jest głębsza i bardziej «metafizyczna» niż wola prawdy, rzeczywistości, bytu."[23]
W metafizyce nietzscheańskiej dostrzega się dzisiaj często zapowiedź współczesnego nihilizmu związanego z teoriami ultraindywidualistycznymi (Deleuze, Foucault), czy też z postmodernistyczną retoryką (Peirce, Paul de Man). Tymczasem dla Nietzschego właśnie prawda zrelatywizowana ukazywała się jako „prawdziwsza", a grożący jej nihilizm miał być przezwyciężany przez sztukę, jako „najwyższy bodziec «woli mocy»"[24], stwarzającej szanse na przekroczenie własnego subiektywizmu (*Selbstüberwindung*).[25]
Cała dwudziestowieczna sztuka awangardowa, bez względu na jej rozmaite warianty, będzie się charakteryzować ustępowaniem platońskiego świata idei na rzecz perspektywicznej gry sensów i wartości, oddalania się od arystotelesowskiej *mimesis* i zastępowania jej interpretacją faktów (to znaczy „reprezentacja reprezentacji" świata), redukując sztukę do kombinacji formalnych. Skoro jednak wszystkie formy stają się możliwe, skoro funkcjonują poza wszelką hierarchią wartości, doprowadzić muszą siłą rzeczy do konformizmu, z czego zdali sobie dość prędko sprawę dwudziestowieczni awangardziści:

---

23 J. L. Fery *Homo aestheticus*, Paris 1990, s. 257.
24 G. Deleuze *Nietzsche i filozofia.*
25 E. Blondel *Nietzsche le corps et la culture*, s. 326.

„Forma jest względna, ponieważ jest najważniejsza" — pisał Kandynski.[26] Tej pułapki nie przewidział twórca „woli mocy". Względność wartości estetycznych uniemożliwi stopniowo wszelką rewoltę, formalizm sztuki doprowadzi do kryzysu samej sztuki. Wyraźne tego konsekwencje ponosi sztuka współczesna rozmywająca się w relatywizmie wartości, który w najogólniejszym skrócie można by zdefiniować jako modernizm świadomy samego siebie, modernizm pozbawiony iluzji nie tyle co do nieograniczoności możliwości formalnych, ile co do sensu ich bezustannego powielania.

Między kreacjonizmem a nihilizmem

Dziś powstaje pytanie, czy perspektywizm musiał doprowadzić do kryzysu i za obecny stan rzeczy obwinia się najczęściej awangardy. Kiedy współcześni postmoderniści szukają antenatów dla sztuki współczesnej, wymieniają na pierwszym miejscu *ready made* Duchampa. Ale tu właśnie objawia się złożoność pierwotnych założeń awangardowych, które w swych początkach niewiele miały wspólnego z nihilizmem. Począwszy od doświadczeń Cézanne'a sztuka współczesna wyraźnie dąży do przezwyciężenia rozdziału między światem rzeczywistym a świadomością i znów łączy się z doświadczeniem samej realności. Nie chodzi tu jednak o naśladowanie natury, które byłoby niezgodne z aspiracjami świadomości indywidualnej, ale o uchwycenie przedmiotu jako sumy indywidualnych oglądów świata. Doprowadza to do załamania się perspektywy w kubizmie, co w planie estetyki staje się odpowiednikiem perspektywizmu nietzscheańskiego. Apollinaire wyczuł doskonale tę niezwykłą analogię, gdy pisał à propos kubizmu:

> Sztuka grecka rozumiała piękno w kategoriach czysto ludzkich. Brała człowieka za miarę doskonałości. Ideałem malarzy nowoczesnych jest nieskończony wszechświat i temu właśnie ideałowi winni jesteśmy nową miarę doskonałości, która pozwoli malarzowi odziać przedmiot w proporcje zgodne ze stopniem plastyczności, jaki sobie zamierzył.
> Nietzsche odgadł możliwości takiej sztuki [i] wytacza przez usta Dionizosa proces sztuce greckiej.[27]

Doświadczenia kubistyczne mają jednak jeszcze inne znaczenie.

---

[26] „Almanach der Blaue Reiter", Klinksieck 1981, s. 202.

[27] G. Apollinaire *Kubiści. Rozważania estetyczne*, tłum. J. J. Szczepański, Kraków 1967, s. 21–22.

Negując możliwość dojścia do świata realnego poprzez percepcję, kubizm zbliżał się do relatywizmu naukowego (prawa Riemanna), rozbijając perspektywę opowiadał się za nieeuklidesową wizją świata. W ten sposób subiektywizm perspektywiczny i obiektywny racjonalizm naukowy zbiegały się w kubizmie proponując nowe widzenie rzeczywistości, w którym wolność twórcza pozostawałaby w bezpośredniej relacji z wymaganiami już nie rzeczywistości zewnętrznej, ale samego dzieła.
Kubizm dochodził do utopii realności bardziej realnej niż realizm, poświadczonej przez naukę, a równocześnie zgodnej z wymaganiami perspektywizmu, o których Nietzsche pisał w *Wiedzy radosnej:*

Lecz zdaje mi się, że dziś przynajmniej jesteśmy dalecy od śmiesznej nieskromności wyrokowania z naszego kąta, że tylko z tego kąta można mieć perspektywy. Świat stał nam się raczej „nieskończony" o ile nie możemy odeprzeć możliwości, że zawiera w sobie nieskończone interpretacje.[28]

Zbieżność nietzscheanizmu z interpretacją apollinairowską kubizmu uwydatnia zjawisko załamania się Podmiotu jako świadomości kierowniczej, na której opierała się sztuka tradycyjna. Począwszy od kubizmu dzieło twórcze zaczęło zyskiwać autonomię, co stopniowo doprowadzić miało do hyperrealistycznych aberracji uprawianych przez twórców pop artu Warhola czy Dubuffeta w imię tzw. *n'importe quoi*, które stało się dziś postmodernistyczną zasadą estetyczną.
Ale czy tak się stać musiało? Zarówno w malarstwie, jak i poetyckich eksperymentach kubistycznych można od początku zauważyć dwutorowość dążeń, które z jednej strony grawitowały ku kreacji jako wyrazowi wewnętrznej konieczności (*nécessité intérieure* Kandinsky'ego, orfizm Delaunay'a, suprematyzm Malewicza, puryzm Reverdy'ego), co doprowadziło do sztuki areferencyjnej, dającej upust subiektywizmowi, z drugiej natomiast preferowały inwencję jako nowy kontakt z realnością (Picasso, Braques, Duchamp, Apollinaire, Cendrars). Między tymi dwoma biegunami będą się kształtować rozmaite nurty sztuki i literatury, które bynajmniej nie prowadzą do rozwiązań jednoznacznych. Weźmy na przykład kolaż jako jedną z najistotniejszych zasad twórczych nowej sztuki. Przypadkowość poszczególnych zesta-

---

[28] F. Nietzsche *Wiedza radosna (La Gaya Scienza)*, tłum. L. Staff, Warszawa 1910–1911, [paragraf 374 *Nasza nowa nieskończoność*, s. 349].

wień wywołuje tu odwrócenie relacji między twórcą a dziełem: nie artysta tworzy dzieło, ale dzieło tworzy artystę. Powstaje wtedy dzieło–przedmiot (*poème–objet*) istniejące samo w sobie i rządzące się własnymi prawami (tak je pojmował Apollinaire w *Kaligramach* i Cendrars w *Poematach elastycznych*). Ale równocześnie kolaż prowokuje wyobraźnię, staje się źródłem obrazu poetyckiego, który Reverdy zdefiniuje jako wytwór umysłu zestawiającego dwie odległe rzeczywistości niemożliwe do pogodzenia w świecie realnym. Kolaż staje się wtedy bodźcem ułatwiającym prześlizg z denotacji na konotacje, twórczym aktualizowaniem nieskończonych sensów i wyrazem wewnętrznej konieczności, którego domagał się Kandynski.

Ujmując awangardyzm z perspektywy postmodernistycznej, François Lyotard[29] powołuje się na pojęcie wzniosłości rozumiane w sensie Kantowskim jako rozdarcie między koncepcją dzieła, które się rodzi w świadomości artysty, a możliwością komunikowania go. Tak powstaje kryterium nieprzedstawialności (*imprésentable*) w sztuce nowoczesnej. Artysta może akcentować własną wobec niej bezsilność lub, przeciwnie, zagłuszać ją intensywnością inwencji. Stąd podział proponowany przez Lyotarda – na sztukę „melancholijną" (Malewicz, Chirico, Proust, Joyce) i *novatio* (Picasso, Duchamp). Spróbujmy rozwinąć tę sugestię. „Melancholijność" kojarzy się z Baudelaire'owską tęsknotą za geniuszem zagubionym w modernistycznym społeczeństwie, ideą artysty przeklętego, poety–rywala nieobecnego Boga, wiedzie w nieznane strefy wyobraźni, jest poszukiwaniem Absolutu. O ile *novatio* prowadzi do formalistycznego powielania inwencji, o tyle „melancholia" kieruje na sekretne tereny bytu.

„Melancholia" mogłaby więc uchodzić za antymodernistyczną próbę ocalenia Podmiotu, gdyby ocalenie było jeszcze możliwe. Pamiętamy jednak, że awangardy na Zachodzie rodziły się na terenie mocno już wyjałowionym z elementów sakralnych, w przestrzeni, w której zaniknęły magiczne związki między niebem a ziemią. O ile u Baudelaire'a natura była jeszcze słownikiem symboli odpowiadających sobie intymnie[30], to dla Mallarmégo niebo ziało już pustką, jedynie sztuka sięgała

---

[29] F. Lyotard *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1988.

[30] H. R. Jauss posuwa się dużo dalej uważając, że *correspondances* oznaczają jedynie związki pamięci (Por. H. R. Jauss *Pour une esthétique de la reception.)*

esencji języka utożsamionego z Absolutem, aż stała się wartością autonomiczną u Rimbauda i Lautréamonta — wreszcie u Valéry'ego, u którego zatriumfuje nihilizm hermeneutyczny (sens utworu zmienia się w zależności od interpretacji). Wybujały subiektywizm modernistyczny prowadził więc stopniowo do atrofii świata przedstawionego, a następnie do inwolucji Podmiotu. Należy jednak pamiętać, że zjawisko redukcji świata materialnego sięga jeszcze dalej wstecz, wyprzedzając znacznie modernizm. Stanowi przecież inherentną cząstkę europejskiej kultury chrześcijańskiej, która od zarania charakteryzowała się swoistą „nienawiścią do świata"[31], negując materię, zmysły i naturę była apologią ascezy, którą tak dobitnie Nietzsche później atakował. Tylko że w koncepcji chrześcijańskiej owa wysublimowana samotność prowadziła do jedności mistycznej z transcendencją, mistycyzm był warunkiem epifanii. W świecie zdesakralizowanym ogołocona ze zmysłowości rzeczywistość odsłania coraz wyraźniej przepaść między substancją bytu a świadomością. Toteż właśnie w symbolizmie zachodnioeuropejskim można dopatrzyć się początków współczesnego nihilizmu. Podmiot ogołocony z metafizyki przestaje być Podmiotem, staje się świadomością czystą, która afirmuje sam akt tworzenia — ważniejszy odtąd niż dzieło. Symbol może kierować już tylko ku sobie, gubiąc się we własnych odbiciach. W subiektywistycznej reakcji na modernizm kryło się więc nie mniejsze niebezpieczeństwo dla sztuki niż to, które niosły ze sobą społeczne prawa użytkowości.

Obraz samotności totalnej „ja" piszącego skazanego na świat, w którym komunikowanie staje się niemożliwe, naznaczy poezję „postchrześcijańską" Hofmannsthala, Rilkego i Benna, George'a, Yeatsa i Valéry'ego, by powrócić w postmodernistycznej schizofrenii poezji współczesnej zdominowanej przez Heideggera, o której pisze Michel Déguy: „dzieło modernistyczne jest sądem, który x przyznaje y w sposób arbitralny: błądzenie wśród przypadkowości, kolaż, pismo automatyczne, montaż, wyborna kadaweryzacja"... Prawda w sztuce nie jest już ani „*adequatio*, ani *alatheia*, co więc o niej sądzić?"[32]

Inaczej w awangardach polskich, gdzie na przykład Peiperowskie odejście od *mimesis* nie doprowadza bynajmniej do arbitralności zna-

---

[31] Tezę tę ciekawie rozwija C. Vigée w: *Aux sources de la littérature moderne*.

[32] M. Deguy *Jumelages suivis de Made in USA. Poèmes*, Paris 1978, s. 199.

ku, wiersz tworzy nadal Podmiot. Nawet u Ważyka, który uległ najsilniej wpływom kubizmu francuskiego, technika jukstapozycji wykorzystywana jest w sposób bardzo osobisty, i zamiast prowadzić do reifikacji Podmiotu kieruje się raczej ku psychizacji świata przedmiotów[33]. Podobnie Przyboś, nawiązując zawiłymi drogami do Malewicza, będzie się starał do końca zachować nadrzędność świadomości w stosunku do języka.

Najistotniejszych różnic należy jednak szukać w samych tradycjach modernistycznych, w których odmiennie kształtowała się nie tylko ewolucja przestrzeni sakralnej, ale w której sam świat natury pozostał fundamentem wyobraźni poetyckiej nie zrywając całkowicie z pierwotnym mitotwórczym charakterem sztuki i poezji. Otóż, o ile symbol jest wyrazem rozbicia świata, mit sugeruje jego jedność. Jak słusznie pisze Blanchot:

> Angażując się w historię mityczną przeżywamy jej sens, jesteśmy nią przeniknięci, myślimy jej kategoriami, odbieramy jej czystość, bo czystość prawdy można uchwycić tylko w rzeczach, w których ona się realizuje jako akcja i uczucie. Mit ciągle się tworzy na nowo, ponad sensem, który ukazuje: jest jakby manifestacją stanu prymitywnego, gdzie człowiek nie poddaje się władzy myśli poza rzeczami, rozumuje jedynie po to, by wcielić sam ruch myśli w rzeczy i w ten sposób daleko od zubożenia tego o czym myśli, wgłębia się w myśl najbogatszą, najważniejszą i najbardziej godną uwagi.[34]

Znowu przychodzi na myśl Leśmian i jego mitotwórcza obrona przed unicestwieniem. W świecie Leśmiana nie ma już, jak wiadomo, Absolutu; a mimo to pusty zaświat materializuje się w micie, sięga do korzeni nie tylko samego języka plemiennego (taką terapię uprawiał już Mallarmé), ale i do ludowego obrzędu jako przeciwwagi negatywnej ontologii. Rytuały uobecniające Absolut–Nicość zbawiają od nieistnienia. Leśmian jako poeta pogranicza dwu okresów literackich mógłby otwierać polski szereg modernistów melancholijnych, do których należałoby również wpisać Czyżewskiego, Wata, Schulza, Witkacego. Każdy z nich wyczuwał inaczej groźbę nihilizmu modernistycznego. Wspólnym podłożem byłaby właśnie powracająca na różne sposoby obrzędowość, w której pytanie o Absolut odsyła do zbiorowości (nawet u Witkacego tajemnica istnienia solidaryzuje bohaterów i niweluje ich antagonizmy!). Największy kłopot byłby jak

---

33 Uwagi te rozwinęłam w pracy *Les avant-gardes polonaises. Etude sur l'imagination poétique.*

34 M. Blanchot *„Langage et fiction". La Part du feu*, Paris 1949, s. 84.

zwykle z Gombrowiczem, najbliższym przecież Nietzschemu, i to zarówno temu od „Dionizosa", jak i temu od „perspektywizmu". Gombrowiczowski obrzęd w kościele międzyludzkim to zarazem parodia rodzimych rytuałów, jak i interakcja będąca warunkiem egzystencji. *Ferdydurke* uznać można zarówno za karykaturę polskiej Formy, jak i za wybitny przykład trzeciej fazy europejskiej powieści modernistycznej, powieści, którą Kundera stawia na równi z *Człowiekiem bez właściwości* czy *Lunatykami*. A jednak to nie Gombrowicz, ale Sartre miał wyznaczyć ścieżki powojennemu modernizmowi. Pisze Kundera:

To, że *Mdłości* Sartre'a a nie *Ferdydurke* stały się przykładem nowego kierunku miało opłakane konsekwencje: noc poślubna filozofii i powieści toczyła się w atmosferze wzajemnej nudy [...]. Odkryte w trzydzieści lat po fakcie dzieło Gombrowicza, podobnie jak i dzieło Brocha czy Musila (i oczywiście Kafki), nie miało już niezbędnej siły, aby narzucić się pokoleniu i stworzyć kierunek.[35]

Autor *Ferdydurke* także i w Polsce nie został w porę zrozumiany. Nie dane mu było wpłynąć na rozwój modernizmu powojennego. Dzisiaj, zanim zostanie definitywnie pasowany na „postmodernistę", warto by może pójść śladem Kundery i spojrzeć na Gombrowicza z perspektywy powieści przed-Balzakowskiej, sięgającej do źródeł Rabelais'go i Cervantesa, a znajdujących się na antypodach fenomenologicznego unicestwienia.

Dochodzimy więc do ostatecznego pytania o rolę i miejsce polskiej literatury w modernistycznych (czy postmodernistycznych?) bataliach. Jest to sytuacja pełna paradoksów. Modernistyczny indywidualizm zachodni spowodował erozję świata tradycji, zanik porządku hierarchicznego, odczarowanie świata, przejście od wspólnoty do społeczeństwa organicznego, od świata zamkniętego do *universum* bez granic, odartego z iluzji i wiary w prawdę absolutną. Polska literatura wsobna, swojska i połonocentryczna wytwarzała własną wizję świata, w której modernizm wiązał się z tradycją, indywidualizm ze zbiorowością, subiektywizm z Kosmosem, racjonalizm z intuicją. Może nadal będzie się wybraniać Gombrowiczowską dewizą „bycia pomiędzy"?

---

[35] M. Kundera *Le Testament trahi*, Paris 1993, s. 293–294.

Stefan Morawski

Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej

1. Trzeba zacząć od a, b, c ... Ktokolwiek zainteresowany modernizmem, chcąc zrozumieć co się za tym terminem kryje sięgnie po encyklopedie bądź odpowiednie słowniki, dowie się tyle tylko, że dwie bądź ewentualnie trzy są jego odmiany. Jedna odnosi się do literatury i innych sztuk, druga do religii, a trzecia do *Lebensphilosophie* nawiązującej do Schopenhauera i Nietzschego, wszystkie zaś dotyczą tendencji, które występowały na przełomie XIX i XX w. Na pytanie, jakie to były tendencje odpowiedzieć mają ogólnikowe stwierdzenia, że miały one charakter tyle światopoglądowy, co ściśle artystyczny (formalno-stylistyczny), że charakteryzowała je pesymistyczno-dekadencka orientacja, skłócona ze światem mieszczańskim. Czytelnik ów będzie na pewno rozczarowany, gdyż nie otrzyma żadnego wyjaśnienia co te rozmaite, niekiedy sprzeczne ze sobą tendencje, miałoby łączyć. Tak jest nie tylko w Polsce, ale w całym naszym europejskim kręgu kulturowym.
Nie udało się wskazać żadnego zbioru wyraźnych jakości formalno-stylistycznych ani światopoglądowych, który mógłby objąć klasę różnorodnych, często sprzecznych ze sobą tendencji artystycznych i filozoficznych. Jeśli nawet powtarzały się uporczywie te same pytania, były różnie formułowane, a odpowiedzi na nie należą do odmien-

nych światopoglądów. Nie ma tedy jedno-jednoznacznego ani zespołu środków wyrazowych, ani ikonologii, ani doktrynalnych założeń, ani nawet wspólnego pnia tematycznego, które wolno by uznać za modernistyczne. Można by co najwyżej bronić zasadności pojęcia „doba modernizmu", przyjmując, że światopogląd przeze mnie scharakteryzowany był wówczas dominujący. Zgoda, ale cóż znaczy „wówczas"? I czy nie miał, a jeśli miał — to kiedy, antecedensów i kontynuacji?

Ewentualnego zarzutu, że lektury na które się powoływałem są wyrywkowe i przypadkowe — nie mogę odeprzeć. Jednakże gdybym wykorzystał inne i bogatsze opracowania, niczego by to nie zmieniło w ostatecznym rachunku. Konfuzję pojęciową dzielą ze sobą w mniejszym czy większym stopniu wszyscy autorzy. Wydawałoby się, że jedynym roztropnym wyjściem z tego galimatiasu winno być daleko posunięte czasowe i problemowe zawężenie rozpatrywanej problematyki, co notabene usiłowano zastosować w badaniach nad polskim modernizmem literackim, ograniczając jego zasięg do wystąpień programowych Matuszewskiego, Przybyszewskiego, Langego i Żuławskiego. Nie jest to rozwiązanie szczęśliwe — nie dlatego, że poza granicami tego nurtu pozostają Górski, późniejszy Brzozowski, Krzywicki, ale głównie z tej przyczyny, że nie wiadomo jaką *praxis* twórczą mielibyśmy potraktować jako wzorcowo modernistyczną. Np. Żeromskiego i Micińskiego do r. 1903, ale już nie późniejsze ich dokonania. Uderzające jest przecież, że podstawą diagnozy wyróżników modernizmu są nie dzieła, lecz dyskursy krytycznoteoretyczne świadczące o samowiedzy ówczesnych prawodawców sztuki, a więc tylko pośrednio artystów (chyba że sami komentowali swoją i cudzą twórczość).

Wedle mych założeń, zabieg restrykcyjny jest zabójczy nie tylko zresztą i nie głównie z wyłożonych wyżej powodów. Im więcej ograniczeń, tym — paradoksalnie — mniej sensu, w który zasobny jest modernizm. Trzeba, jak się okazało w rozważaniach o *Lebensphilosophie*, a także w efekcie przywołania awangardy, która z dekadentyzmem i symbolizmem wojowała, strategii odwrotnej, tzn. rozszerzania pojęcia modernizm tak, aby zbiór wskazywanych zjawisk z dwu dekad na przełomie stuleci ująć jako jedną z wielu faz tej formacji. Takie ujęcie proponuje filozofia kultury i nim chcę się teraz zająć.

2. Z perspektywy filozofii kultury modernizm jest formacją o długim trwaniu, dotyczy bowiem całej ery nowożytnej w ramach której

wydziela się epokę nowoczesności, wywodzoną zazwyczaj od późnego renesansu bądź wieku XVII, jako czasu przemian przygotowujących rewolucję przemysłową i Rewolucję Francuską. Najwięcej i najbardziej przekonywających analiz w tej materii przyniosły badania szkoły niemieckiej (od H. Blumenberga *Legitimität der Neuzeit* (1966), do *Vergangene Zukunft* /1979/ R. Koselleckа), do nich też nawiązuję. Kwestią wyjściową jest wyznaczenie początków tego wielowiekowego procesu. W odniesieniu do tej kwestii nie było jednolitości stanowisk. Dla myślicieli takich jak np. Bierdiajew era nowoczesna zaczynała się już od dojrzałego renesansu i była nacechowana przede wszystkim orientacją humanistyczną w miejsce teocentrycznej; Husserl szukał źródeł kryzysu filozofii europejskiej w XVII wieku w ujednostronnionym racjonalizmie ugruntowanym na naukach ścisłych i sprzężonej z nimi technice (do podobnych wniosków prowadziły rozmyślania nad przemianami kultury u Heideggera i Jaspersa). Ortega y Gasset za cezurę skłonny był przyjąć wiek XVIII. Wedle przedstawicieli szkoły niemieckiej, zwłaszcza Koselleckа, który najgłębiej rozpatrzył tę problematykę — modernistyczną epokę otwierają: Descartes, Newton i słynna *querelle*, ale zasadniczym przełomem jest wiek encyklopedystów, wiek historyzmu, który otworzyły dociekania Vico, porzucenie teodycei, narastanie warunków dla ukształtowania się demokracji mieszczańskich. Po tej fazie zwanej przez Koselleckа *Sattelzeit*, w której już dochodzą do głosu, obok dominującego optymistycznego trendu oświeceniowego, autorefleksja i pierwsze świadectwa krytyki dotychczasowego rozwoju cywilizacyjnego, kulminacyjne stadium następuje u schyłku XIX i początku XX wieku.

Jakie właściwości szczególne przypisuje się owej formacji kulturowej? Powstanie państw narodowych ze sprawnie ukształtowanym aparatem administracyjno-biurokratycznym, respektującym określoną hierarchię funkcji i powinności, wywierającym na jednostkach uregulowaną prawnie presję, ale pozostawiającym im maksimum wolności w zakresie życia prywatnego. Przeświadczenie klasy politycznej, że zdolna jest zapewnić współobywatelom dostatnią i sprawiedliwą egzystencję, zgodną z formalnymi zasadami konstytucyjnie obwarowanymi, tzn. dopuszczającymi m. in. nierówności materialne i ich pochodne jako zjawiska nieuniknione. Wprzęgnięcie szybko rozkwitających nauk i jeszcze szybciej rozwijającej się techniki w urządzenie świata społecznego wedle reguł optymalnie racjonalnych i pragmatycznych. System ekonomiczny ugruntowany na prymacie produkcji

fabrycznej (wielkozakładowej), przynoszącej możliwie najwyższe i zasłużone zyski właścicielom oraz odpowiednio godziwą zapłatę pracownikom różnych szczebli. Tym, co ma łączyć pracodawców i pracobiorców to duch ascezy, oszczędzania i inwestowania, związany pierwotnie — jak to wspaniale uzasadnił Weber w studium z r. 1905 — z postawą religijną (kalwińsko-kwakierską), która zbawienie od zła i grzechu rozumiała m. in. jako maksymalnie ofiarną pracę nad mnożeniem dóbr ziemskich, budującym wspólnotę kapitału i pracy najemnej, zapewniającym coraz to wyższy standard życiowy i utwierdzającą w jej uczestnikach poczucie właściwej — wedle udziału, kompetencji i wydatkowanej energii — dystrybucji dochodów.

Prawa rządzące taką społecznością były uniwersalizowane — miały stanowić podłoże dla całej cywilizowanej ludzkości, a tych, którzy do owej cywilizacji sami nie dorośli ani doróść nie mogli, należało w najlepszych intencjach kolonizować, oświecając ich ku czemu wiodą drogi historii. Drogi te wykreślała idea niepowstrzymalnego postępu dzięki rosnącym zdobyczom cywilizacyjnym. Logos mechanizmów dziejowych wespół z logosem filozoficznym sprzyjać miał stopniowemu wyłonieniu się rzeczypospolitej ogólnoludzkiej, wyznającej te same ideały — równości, wolności i braterstwa, które wyartykułowała Rewolucja Francuska. Im więcej modernizacji, im obfitsze dobra do podziału, tym więcej — jak uważano — szczęścia. Im rzetelniejsze przestrzeganie ustawy najwyższej, gwarantującej swobody obywatelskie, im oczywistsze rządy prawa, im bardziej nienaruszalne zapisy mówiące o odrębności władz prawodawczych, wykonawczych i sądowniczych, tym mocniejsze miały być Lewiatany i pewniejszy system liberalnej demokracji.

Obraz owej formacji tu naszkicowany podąża więc tropem analiz Weberowskich. Wychodziły one z modelu oświeceniowego, który zakładał, iż ludzie są z natury rzeczy przeznaczeni do życia zgodnego z zasadami Rozumu i że nic nie stoi na przeszkodzie, by dzięki naukom i technice osiągnąć najlepszy z możliwych układ społeczny, tj. bez ustawicznych nieszczęść, wciąż odradzającej się krzywdy i nędzy. Niemniej sam Weber (por. jego *Szkice z socjologii religii*) zwrócił uwagę, że procesy racjonalizacji formalnej, obejmującej całą sferę społeczną oraz faktycznej (czyli intelektualizacji światopoglądów z racji odcięcia ich od źródeł magicznych) ulegały spłyceniu i usztywnieniu; patos eschatologiczny, towarzyszący mentalności kupieckiej zastąpiła zachłanna agresja wyzbyta jakichkolwiek śladów etosu, a ro-

zum instrumentalizował się coraz bardziej, skuteczność działań — eliminujących konkurentów — stała się kryterium nadrzędnym, zaś prawo — zawsze formalizowane — parawanem dla dążności „grinderskich". Weber był całkowicie świadomy tego, że współczesny mu stan rzeczy zasługiwał na ostrą krytykę, ale w swym modelu skoncentrował się na tym, co w modernistycznej formacji było najnowsze, najbardziej aktualne, torujące ścieżki ku (raczej nie najlepszej) przyszłości, mianowicie na procesach modernizacyjnych w samym rdzeniu cywilizacji, tzn. w strukturze gospodarczo-społecznej i społeczno–politycznej.

Wykraczanie poza model Weberowski nie oznacza więc wcale zakwestionowania trafności jego wielu ujęć — znakomitych wedle ówczesnego rozeznania badawczego. Nikt nie podważa faktu *Entzauberung der Welt*, ani prestiżowej pozycji elit intelektualnych, ani autonomizacji sfer duchowych (nauki, sztuki i kodów moralnych), ani wysychania filozofii coraz bardziej uwięzionej w komentowaniu cudzej myśli, ani zarządzania coraz mocniej podległym paragrafom, traktowanym jako prawdy wieczne (*verwaltete Welt*), co dawało społeczeństwu „żelazną klatkę" zamiast obiecywanej klatki złotej, ani polifoniczności czy polimorfii wartości, zmuszających jednostkę do wyboru opcji kiedyś za nią z góry przyjmowanych. Nikt też nie wątpił, że w porównaniu z formacją poprzednią, żyjącą czasem przeszłym i tradycją ceniącą porządek *sub specie aeternitatis* oraz ciągłość dziejów pozaludzkich i ludzkich, zakorzenioną w regionalno-lokalnych kodeksach myślenia, odczuwania i zachowania, oddaną więzom rodzinnym i gminno-konfesyjnym, przywiązującą do wartości pieniężnych takie tylko znaczenie, które umożliwiało godziwy żywot ziemski — nowożytność była szokującą transformacją głównych osi egzystencji.

Niemniej właśnie ów przemożny trend modernizacyjny budził już od wieku XVIII coraz ostrzejszy sprzeciw właśnie wewnątrz i w imię modernizmu. Jego przejawy były rozmaite. U ich zarania był Rousseau, który teoremat „myślę więc jestem" zmienił w „czuję więc jestem" i unaocznił uderzające dysproporcje w procesie cywilizacyjno-kulturowym, także Bouhourse Mère oraz Baumgarten, którzy spychaną na pobocze transcendencję zastąpili doktryną *je ne sais quoi* (smaku estetycznego, który jest instynktowny) i równouprawnieniem sił umysłowych innych niż rozum, nie zawsze i nie całkiem wysławialnych, co więcej, jak dowodził Shafksburg, pokrewnych zmysłowi

moralnemu; wreszcie ponadto Sade, który nadał wysoką rangę cielesności przewrotnej, rządzonej popędami aż do granic okrucieństwa. Model oświeceniowy był jedną modernistyczną połówką, drugą stanowił model romantyczny. Ten podtrzymywał obecność magicznych i mitycznych elementów w kulturze, rozszerzał kategorię moralności, rozciągając ją na wszelkiego rodzaju dewiacje od zdroworozsądkowego i rozumnego sposobu myślenia, odczuwania i działania, odsyłał wciąż do źródłowości archaicznej, ożywiając tym samym nigdy i nigdzie nie wygasłe potrzeby religijne. Nie tylko zatem na obrzeżach modernistyczna formacja zachowała enklawy świata zaczarowanego. Wbrew syntezie Webera, ale zarazem w pewnej z nim harmonii, bo właśnie estetyczne dyspozycje i ekspresje, a ponadto erotyzm postrzegał on i wskazywał jako pole nieustępliwego oporu przeciw rygorom coraz bardziej zformalizowanej racjonalności. Wiązał się z tym kult naturalności przeciwstawiony kultowi sztuczności.

Model oświeceniowy, kumulujący w sobie obronę czystego Logosu, a zarazem rozumu instrumentalnego pociągał za sobą pełną legitymizację bezpardonowej eksploatacji przyrody dla osiągnięcia optymalnego komfortu oraz powściągania namiętności i poglądów zagrażających racjonalnemu habitusowi. Model romantyczny rozluźniał czy zgoła podcinał te poprzęgi. Ponadto w jego świetle inaczej rysowało się właściwe dla całej formacji projektodawstwo emancypacyjno-utopijne, wynikające z przesłanki — do której powrócimy — o elitach prawodawczych, szkicujących dla swych najbliższych, i dla całej właściwie ludzkości, najbardziej zbawienne rozwiązania nękających ją niedomóg i niedostatków. Te funkcje ogrodnicze (jak je nazywał Z. Bauman w *Legislators und Interpreters*, 1987), czyli perfekcyjne wyplenianie wszelkich chwastów, aby świat ludzki trwał w nieprzerwanym rozkwicie, były inaczej interpretowane w obu modelach. Pierwszy w samej rzeczy ekstrapolował dominujący trend cywilizacyjno-kulturowy, oczyszczając go *in spe* z niedokładności i ocierał się o ideę Panoptikonu, przedstawioną przez J. Benthama (a za naszych czasów skomentowaną przez Foucaulta jako egzemplifikacja intelektualizmu tyrańskiego, w dobrej wierze planującego dla ludzkości szczęśliwe więzienie, coś paralelnego do wizji Wielkiego Inkwizytora z *Biesów* Dostojewskiego). Natomiast w drugiej, przeciwstawnej wykładni modernizmu, jawi się w ostrej opozycji wobec procesów modernizacyjnych, kreśląc alternatywny stan rzeczy. Cała

owa formacja kulturowa była nacechowana dążnościami wyzwoleńczo-utopijnymi.

Oczywiście, towarzyszyły one naszym dziejom od czasów znacznie dawniejszych, od pierwszych oznak samowiedzy zła i innych markotnych przypadłości losu ludzkiego. Jednakże dopiero w nowożytności — wraz z podważeniem wiary w boski *ordo mundi* czy w fatum, które nieuniknienie określa egzystencje poszczególne, społeczne i narodowe — utopie zaczęły się mnożyć w sposób bezprecedensowy i przybierać postać coraz bardziej krytyczną wobec *status quo*, aż przekształciły się, począwszy od naszego stulecia, w anty-utopie. Kto chce więcej szczegółów i szerszej panoramy problemowej, znajdzie je w najbogatszej jak dotąd monografii Krisham Kumara *Utopia and Anti-utopia in Modern Times* (London, 1987). Model oświeceniowy znalazł swoiste utopijne upostaciowanie w powieściach H. Wellsa i w uskrajnionej, i dlatego najbardziej prowokującej, formie w *Walden Two* (1948) B. F. Skinnera. Romantyczną utopię można wywieść z W. Morrisa *News from Nowhere* (1890) i egzemplifikować współcześnie utworami A. Huxleya *Island* (1962) oraz E. Callenbacha *Ecotopia* (1975). Antyutopie w wyniku gorzkich doświadczeń z XX totalizaryzmami, są dostatecznie znane; wymienię dwie najznamienitsze — *My* Zamjatina i *1984* Orwella, a dodałbym do nich jeszcze utwory Lema z ostatnich dwu dekad. Antyutopie kładły gorzki kres *élan* emancypacyjnemu, charakteryzującemu cały modernizm od jego narodzin. Według niego człowiek miał być architektem własnej historii, budować *socjopolis* na modłę pitagorejskiego *cosmopolis*, a rozum bądź intuicja i wyobraźnia miały być w tym przedsięwzięciu narzędziami niezawodnymi, na podorędziu były zaś rozliczne ideologie, które od wieku XVIII przesunęły na daleki plan teologie. Wiedzy całkowicie pewnej, którą miały dostarczać nauki (od XIX w. zwłaszcza socjologia obarczona misją nie tylko wyjaśniania, ale również — i przede wszystkim — naprawy świata), towarzyszyły wspierające ją światopoglądy wyposażone w aksjomaty nienaruszalne, tyle że odmiennego rodzaju.

Z dotychczasowych rozważań wynikają wnioski, które należy i warto już teraz sformułować i podkreślić: formacja modernistyczna jest aporetyczna — scalona przeciwieństwami nie do usunięcia. Szkicowałem je posługując się opozycją modelów — oświeceniowego i romantycznego (oraz ich ciągów dalszych), ale z konieczności pokazałem inne, nieusuwalne sprzeczności nad którymi musiałoby zatrzy-

mać się każde studium o ambitniejszych zadaniach. Np. napięcie między nacjonalizmami różnej intensywności, a pojawiającą się od wieku XIX tendencją kosmopolityczną; albo napięcie między posłuszną akceptacją prymatu Lewiatanów, a rozsianą, odżywającą zwłaszcza od *Ars and Craft Movement*, tendencją regionalistyczną; albo protest przeciw ekspansji metropolii wielkoprzemysłowych, doskonalonych wciąż technologii, gwałcących biohabitat, podejmowany pod hasłem „powrotu do natury"(proroczo dał mu wyraz Goethe pokazując jak cywilizacja mefistofeliczna niszczy Filemona z Baucis) oraz dojrzewanie kwestii ekologicznej od lat 50.

Takich antynomii da się wyliczyć więcej. Wszystkie komplikują obraz rozpatrywanej formacji kulturowej, którą mierzono na ogół jedną miarą. Można by rzec, że jednak prawdą jest, iż w tej dysonansowej całości określone tonacje były ustawicznie wyższe i głośniejsze i Weberowska diagnoza właśnie na nie była nakierowana. Tak jest w istocie, ale obecność odmiennych tonacji stanowi moment zasadniczy. Dzięki nim formacja owa stanowi jedność wielościową, wciąż rozrywaną i znów scalaną, różnowymiarową i z uporem poddawaną ciśnieniu uniformizacji, która nawet w systemach totalitarnych dała się spełnić tylko okresowo. Z tą jakością szczególną (*concidentia oppositorum*) sprzężona jest organicznie inna równie znamienna jakość, tzn. krytyczna samoświadomość, zwyżkująca wraz z następnymi stuleciami, a w naszym wieku wyraźnie pogłębiająca się i wyostrzająca, aż po wspomniane antyutopie. To przecież w wyniku tej właśnie jakości ujawniały się tendencje zwrócone przeciw głównemu nurtowi przemian cywilizacyjnych i przeciw erozji wartości kulturowych, zasługujących na ich pielęgnowanie. Dzięki autorefleksji dystansującej się wobec rzekomo bezspornych triumfów, jakie przyniosła wszechmechanizacja i wszechracjonalizacja życia, zrodził się modernizm anty-modernizacyjny, czemu poświęcił książkę D. Bell (*The Cultural Contradicions of Capitalism*, 1978), a którego symbolicznym znakiem mogą być Chaplinowskie *Dzisiejsze czasy*. W świetle tych dwu jakości przyjrzyjmy się perypetiom filozofii i sztuki w granicach zarysowanej formacji.

Dzieje filozoficznego modernizmu to dzieje skoncentrowane przede wszystkim wokół problematyki teoriopoznawczej oraz koncepcji człowieka, który nie tylko poznaje, ale również działa, szukając podstaw swej egzystencji w doświadczaniu jednostkowej nieredukowalności, bądź swej kulturowo-historycznej tożsamości. Z grubsza biorąc, była

to myśl odnosząca się do różnego rodzaju podmiotowości — albo czysto myślowej (kartezjańskiej), albo odwołującej się do rzeczywistości zmysłów (Locke), albo wydzielonej z pola zbiorowości (Stirner), albo właśnie w niej zakorzenionej (Kropotkin), albo ujmowanej w świetle transcendencji, wyraźnie prywatyzującej przeżycie religijne (Schleiermacher, Kierkegaard), albo sprowadzonej do *ego* transcendentalnego (Husserl) itd. — a przy tym zawsze przeciwstawionej światu przedmiotowemu. Był to trend główny, ale w żadnym razie ani nie jedyny, ani też stanowiący tabu, skoro był poddawany nasilającej się czasem krytyce. Rozgraniczenie przedmiotowości i podmiotowości kwestionowali z odmiennych punktów widzenia Hegel (z racji obsesji ducha absolutnego), Marks (z punktu widzenia *praxis* obejmującej jedną i drugą) oraz Nietzsche (z powodu woli mocy, która steruje poznaniem). Z kolei dwubiegunowym nurtom — metodologii nauk i metalogiki oraz *Lebensphilosophie* i egzystencjalizmowi — towarzyszył namysł krytyczny, ukazujący ich jednakowe wyabsolutnienie punktów wyjścia i dojścia. Pojawia się filozofia języka i komunikacji konsensualnej, a obok niej myśl Heideggera podważająca zasady metafizyki europejskiej oraz koncepcja *Lebenswelt*, która połączyć miała ze sobą rzeczy materialne i rzeczy myślane. Jakiekolwiek były perypetie filozoficzne w granicach tej formacji, wspólnym pniem poglądów na byt, poznanie i powinności etyczne było przekonanie, iż istnieje wiedza niezawodna, oparta na określonych pierwiastkach, że dochodzenie do niej (jej odkrycie) na drodze logosu czy mythosu, nakłada obowiązek jej przekazu wszystkim, gdyż ma ona moc uniwersalną i terapeutyczną (iluminacyjną). Stąd m. in. poczucie, że filozofowanie jest nie tyle zajęciem techniczno-profesjonalnym, co szczególnym powołaniem.

Od czasów encyklopedystów, kiedy filozofia zaczęła być orientowana nie tylko teoretycznie ale i praktycznie, odrestaurowana została tradycja platońska. Filozof miał nie tylko najmądrzej świat wyjaśniać i interpretować, ale także, i głównie, najlepiej go urządzać. Stąd coraz żywsze zainteresowanie filozofią polityczną, która impuls brała nie tyle nawet z marksizmu i tegoż oponentów, ile z samego życia społecznego, jego przyspieszonych transfiguracji i licznych perturbacji. Charakterystycznym rysem w rozwoju myślenia filozoficznego tej formacji jest dojrzewająca samowiedza nieultymatywności propozycji przez nią artykułowanych. Od krytycyzmu kantowskiego nie było już jednak ucieczki, ani schronienia. Zasad pierwszych jest mnóstwo —

trzeba wybrać pośród nich, zdając się na perswazyjną siłę własnych argumentów, ale bez szans udowodnienia czegokolwiek. Naukowe prawdy przestały funkcjonować jako rozstrzygający układ odniesienia. Im bliżej naszych dni, tym oczywistsze stało się przeświadczenie, że naukowe twierdzenia mają zasięg cząstkowy, relatywny i zmienny, że prawa przez naukę odkrywane są konwencjonalne, zależne od aparatury teoretycznej, którą się stosuje. Filozof — Husserlowski „funkcjonariusz ludzkości" — zdawał sobie sprawę, że ich sfera jest tak wąska, że nie da się na niej zbudować ani pytań, ani tym bardziej odpowiedzi dotyczących sensu egzystencji. Zresztą cała sensotwórcza robota myślowa musiała być dokonywana w procesie medytacji nad nauką, a nie przy jej generalnej pomocy.

Filozofowanie tedy — bez ostatecznych rozstrzygnięć w obliczu innych zasad pierwszych, gdyż ekumenicznej matrycy założeń i konkluzji wskazać niepodobna — uwikłane było w niezbywalny paradoks. Każde na swoją modłę zakładało istnienie jedynej prawdy bezwzględnej i było zarazem świadome, że prawd tak pojmowanych i wyrażanych jest multum. Ponadto, w rezultacie coraz bardziej krytycznego dystansu wobec myśli oświeceniowej — a dystans ów rodziło doświadczenie zarazem historyczne jak i egzystencjalne (jednostkowe) — trzeba było porzucić aksjomat Condorcetowski o dobrodziejskim postępie rozumu ludzkiego, o całości losów ludzkich, które prowadzą do najszczęśliwszego celu (*telos*), tzn. powszechnej sprawiedliwości i harmonii międzyludzkiej, o dialektyce pozytywnej, której mechanizmy rozświetla „miłość mądrości", a z tego światła korzystają równie mądre ekipy władcze. Niemniej nawet sceptyczna refleksja wobec logiki racjonalnych procesów historycznych nie utrącała zasadności przesłanek (wciąż do sprawdzenia) o jednolitości bytu i bytowania ludzkiego, o prawidłowościach najogólniejszych (tyleż kulturowo-społecznych co przyrodniczych), o normach, które tu i ówdzie mogą być zachwiane, ale ważność mają niezachwianą, wreszcie — o możliwościach melioracyjnych, które egzystencję ludzką uwolnią od ciężaru wojen, okrucieństw, niedożywienia, ignorancji, etc.

Najdobitniej sprawdza się to na filozofii *fin-de-siècle'u*. Porzucała logos dla mythosu, podążała duktem nietzscheańskim, otwierała się na tajemnicę istnienia, znajdowała łatwe i krótkie pomosty do sztuki i religii, ale wszystko to było uzasadnione prawdami pierwiastkowymi i absolutnymi. Tak też działo się w przypadku filozofowania ureligij-

nionego — u Bierdiajewa, Szestowa i za naszych dni u Levinasa. Bizancjum albo Jerozolima zastępują Ateny. Inny analogiczny casus to Bataille — eros ma być siłą elementarną i bezsporną. To samo wreszcie z pesymizmem dziejowym przeciwstawianym rzekomemu linearnemu postępowi; pierwszy też musiał szukać prawomocności fundamentalnej. Freudowska kultura jako źródło cierpień, czy też teza Benjamina o kulturze zawsze barbarzyńskiej (jak ją widział w ruinach i zgliszczach anioł z odwróconą głową pędzony wiatrem historii), również wymagały podpórki historiozoficznej. Filozofowaniu nadal — jak u Hegla — ale w rozmaitych trawestacjach — przypisuje się rolę *abgesondertes Hailigtum* (tzn. oświecać ma również wtedy, kiedy mówi o bankructwie oświecenia). Habermas w *Der philosophische Dyskurs der Moderne* (1988), choć zajmuje stanowisko bliskie koncepcji Webera trafnie pokazał jak polemiki z wszechwładzą Rozumu (m. in. na drodze ekstatycznej erotyzacji wizji świata) potwierdzały choćby przez negację — tzn. w imię kontr-aksjomatów — zasadność *Selbstbestimmung* jako podstawy bycia i wartościowania. Słowem, ustalały fundament o zasięgu uniwersalnym (*Universalitätsanspruch*).
Tak samo argumentował W. Welsch w *Unsere postmoderne Moderne* (z r. 1987, z. 2 i 3). Autor ów trafnie kontastuje, że Vico, Diderot i Rousseau należą do tego samego obszaru myśli teoretycznej, że Wittgensteina, Heideggera i Adorna wiąże ze sobą swoiście przez nich pojmowana kategoria całości (*Ganzheit als Theorem*), choć każdy z nich radykalnie odcinał się od zastanych rozwiązań. Jeśli mimo ważności przypisywanej filozofii mythosu (a czasem jej przewagi jak na przełomie XIX i XX wieku), rozważaną formację można mimo to nazwać sekularyzowaną, to dlatego, że filozofowanie przeciwstawne wobec logosu niezdolnego uchwycić i nazwać doświadczenie źródłowe, i w konsekwencji wychylające się ku stanom mistycznym, było zarazem świadomie uznane za filozofię i religię, które choć pokrewne, oddziela nieprzekraczalny próg. Pierwsza walczy mianowicie o swą absolutną prawdę, uznając prawomocność prawd identycznych, religia zaś innej prawdy religijnej uznać nie jest w stanie, mogąc ją co najwyżej tolerować jako pomyłkę najlepszą wiarą podbudowaną. Zmierzam zatem ku temu, aby podkreślić, że kręgosłupem formacji modernistycznej było renesansowe mniemanie o człowieku — twórcy boskim. To on miał wyznaczać hierarchię rzeczy i wartości, w jego gestii był trybunał etyczny; to w jego imieniu filozof brał na siebie funkcję hegemona kultury,

prawodawcy wszechobowiązujących kodeksów, ostatecznego autorytetu, który rządzi (kantowskie *Regierung*) umysłami i wyzwala z oków ciemnego popędu i ślepych opinii (*doxa*) krążących wokoło. Tak pojmowanego filozofa niekiedy zmuszać miały okoliczności, aby wspomógł się cenzurą polityczną, jeśli ta stała na straży dobra.
Nietrudne od tej charakterystyki przejście do sztuki modernistycznej. Od *querelle* nowożytnych ze starożytnymi wzorcami sztuki po lata 40. naszego wieku — jakie niebywałe bogactwo życia artystycznego. Ile stylów, prądów, dążności. Co je ze sobą spaja, aby można było taką różnorodność dzieł sztuki ogarnąć jednym pojęciem? Na pewno szczególna pozycja przypisywana artyście — świadka (i często rewelatora) prawd egzystencjalnych i społeczno-historycznych. Również wyraźny od w. XVIII proces autonomizacji tej dziedziny twórczości duchowej, dodatkowo zdeterminowany czynnikami zewnętrznymi (utrata określonego mecenatu, zależność od rynku burżuazyjnego). Jego punktem kulminacyjnym nie był wcale nurt „sztuki dla sztuki" (to raczej początek), lecz pierwsza awangarda z lat 1905–1930, która udobitniła znaczenie jakości autotelicznych (literackości, poetyczności, muzyczności itd.). Poza tym przekonanie, że kierunki artystyczne odchodzą i przychodzą wedle reguł określonych przez kierujących ich narodzinami, rozkwitem, schyłkiem i sekwencją, a diachronia ta ma wektor postępowy. Z kolei dzielona z nauką i filozofią wiara, że sztuka ma pełnić funkcje ogrodnicze i wybawicielskie, że jest to jej misja, gdyż przynależy do elitarnego obszaru kultury. Usprawiedliwiało to jej poczucie wyższości wobec „zjadaczy chleba" (od XIX wieku zwanych filistrami) i pchało ją od portretowania świata, jaki dany był doświadczeniu aktualnemu oraz od eksperymentowania formalnego ku współokreśleniu projektów utopijnych. To znaczy, świata jaki być mógłby, jaki być powinien. Główny kierunek przemian sztuki wiódł — zgodnie z obserwacją Baudelaire'a z r. 1863, kiedy pisał o twórczości Guysa — od unaocznienia tego co ulotne, przygodne, dzisiejsze do pytania, czy za ową przemijalnością nie kryją się wartości trwałe, zgoła wieczne. Foucault pisząc o modernizmie w dwieście lat po słynnym szkicu Kanta o oświeceniu, silniej niż na krytycyzm królewieckiego filozofa, wskazywał na dandyzm Baudelaire'a i jego wrażliwość na efemerydy i przypadkowość, jako na typowe znamiona nowożytnej formacji kulturowej. Aspekt wieczności powrócił na plan pierwszy w sztuce *fin de siècle'u*, w nurcie symbolistycznym i ekspresjonistycznym, czasem również

dawał znać o sobie w postawach estetyzujących, jeśli sprawę piękna traktowano neoromantycznie, jako sprawę duchowości najwyższej, ocalającej człowieka przed martwotą życia potocznego. Aspekt barwnej, fascynującej przelotności znalazł odbicie w impresjonizmie; ponadto wyraz inny, znacznie wymowniejszy, w postawach dekadenckich.

Modernizm, od którego zaczęliśmy dociekania, stanowił jednak zaledwie fragment formacji, którą się tu zajmujemy. Ani Prousta mistrzowskie penetracje czasu utraconego, ani Yeatsa zaduma nad światem, który rozpada się i zewsząd wyzierają zeń żywioły anarchiczne, ani nawet wędrówki Leopolda Blooma ukazujące wieloperspektywiczną jednoczesność zdarzeń w Dublinie tego samego dnia — nie trafiały w samo sedno światopoglądu modernistycznego z pierwszych dziesiątków XX wieku. Jego sednem były ruchy awangardowe. Jeśli piszę o sednie, tym samym zaznaczam, że te ostatnie nie wypełniają pojęcia modernizmu w wieku XX; są natomiast według mego rozumienia i osądu — jego kwintesencją. W nich bowiem najgłębiej przejawiała się demiurgiczna koncepcja sztuki, wykroczenie poza jej przestrzeń autonomiczną, a kiedy kładziono nacisk na wartości autoteliczne, traktowano je jako przesłanie „misjonarskie", zaspakajające jedną z najważniejszych potrzeb człowieka. W ruchach tych uderza jawna ideologizacja strategii twórczych, otwarte zaangażowanie polityczne, a więc wyzwoleńcza funkcja szturmowania nieba nie tylko i nie głównie estetycznego. Najwyrazistsze w nich było przekonanie, że każdy kolejny „izm" jest, jeśli nie lepszym i wyższym, to z pewnością nieuniknionym wcieleniem wzrostu świadomości artystycznej i w ogóle duchowej. Z nich tedy promieniowało, jakże charakterystyczne dla moderny, nastawienie na wspanialszą przyszłość, kontynuacja spleciona z dyskontynuacją, która wyznacza *novatio*, ufność całkowita, że ruch ten jest uniwersalnie prawomocny i nikt nie zdoła podważyć wartości wciąż nowych, zasilanych zmieniającą się współczesnością.

Należy przy tym zachować w pamięci, że właśnie w przestrzeni ruchów awangardowych doszło najostrzej do starcia dwu tendencji, które odpowiadają modernizmowi, z jednej strony karmiącemu się procesami modernistyczno-cywilizacyjnymi, a z drugiej — pozostającemu z owymi procesami w ostentacyjnej zwadzie. Najpierw wzięła górę tendencja pierwsza: zwłaszcza w Niemczech i Rosji sowieckiej. Bauhas, fularyści, konstruktywiści z entuzjazmem wychodzili naprzeciw nowo-

czesności wspieranej i napędzanej zdobyczami techniki i nauki. Wydawało im się, że to jedyny możliwy prometeizm. Od początku lat 30. trzon awangardy przesuwa się na drugą stronę barykady. Nawiązuje do tragicznej wizji kultury, z *fin-de-siècle'u*, do pism Simmela i młodego Lukácsa, a także do Blocha *Geist der Utopie*. Współbrzmi z dojrzewającą, coraz rozleglejszą i różnoraką krytyką kultury „ucywilizowanej" i z tej racji — spłaszczonej. Krytyką Spenglera, Valéry'ego i S. I. Witkiewicza, Benda'y, Ortegi y Gasseta, Znanieckiego, Jaspersa, Huizingi i Schweitzera. Stymulacje były zresztą również wsobne — miały źródła ekspresjonistyczne, a potem dadaistyczne i surrealistyczne. Świat rysuje się tu jako rozdarty, wieloznaczny, niepewny. Jego nerwowym rytmom, gorączkowej płynności, barwom kameleonowym, kakofonii bodźców odpowiadają nowe techniki, przede wszystkim kolaż i montaż, a ponadto chętna i częsta asymilacja chwytów stosowanych w kulturze popularnej, np. w variété, cyrku, widowiskach ulicznych. Przedłużeniem tego ruchu awangardowego będzie teatr absurdu i tzw. przeciw-powieść. Sztuka najambitniejsza opowiada się przeciw *status quo*. Jest nieustannym protestem i ostrzeżeniem wobec cywilizacji zdeformowanej jej nieustannym rozwojem. To nie koincydencja, że umiłowanym twórcą Adorna był Beckett. *Dialektyka oświecenia*, w której ów filozof wespół z Horkheimerem unaocznił degenerację pierwotnej wizji modernistycznej koresponduje w pełni z powieściami i dramatami Irlandczyka, który w imię moderny nacechowanej tragizmem i sceptycyzmem problematyzuje byt i nicość oraz podstawy ludzkiej egzystencji, a przy tym pozostaje w granicach teologii negatywnej, gdyż bez zasad pierwszych odpowiedzialnie żyć i myśleć niepodobna.
Modernizm awangardowy w obu wyróżnionych odmianach był zaangażowany, tzn. jawnie lub skrycie zideologizowany (najczęściej z nachyleniem ku anarchokomunizmowi lub ku stanowisku faszyzującemu, np. u Ezry Pounda i Wyndham Lewisa), niekiedy sięgał wprost po filozoficzne uzasadnienia, np. w kongenialnym myśleniu Brechta i K. Korscha. Niemniej awangardowa twórczość (jak zresztą na ogół cała w ogóle sztuka modernistyczna) nie da się sprowadzić do jedno-jednoznacznych recept politycznych czy filozoficznych. Była ona światopoglądowo określona, ale — poza wyjątkami — charakteryzowały ją, jak to trafnie ujął Kundera w *Sztuce powieści* (1986) swoiste strategie, ukazujące zderzenie różnych filozofii i ideologii. Słowem, światopogląd tej sztuki uzmysławiał pytajność świata, ujawniając, że

wszystkie odpowiedzi bezwzględne są na tle polifonii postaw i wartości — zawodne. Uczulenie moderny na wielość w jedności, na niejednoznaczność rozstrzygnięć *en globe*, tłumaczy dlaczego w ostatniej fazie modernizmu, od lat 50. do 70., podjęto potyczkę (a rozpoczęli ją przede wszystkim sami twórcy) ze sztuką w jej tradycyjnym kształcie i w ogóle ze wspierającym ją wielowiekowym paradygmatem estetycznym. Zaczątki tej rebelii tkwią w dadaizmie berlińskim i produktywizmie radzieckim, jej protagonistami są Duchamp i Schwitters, a nieco później Artaud. Rebelię tę, jej strategię i przejawy, nazwałem nową awangardą i zanalizowałem w książce *Na zakręcie* (1985). Nie ma potrzeby, aby wywody te choćby w pigułce tu przywoływać. Trzeba natomiast rozpatrzyć kwestię, z jakiego powodu bezprecedensowo gwałtowny okres „burzy i naporu" traktować jako nadal modernistyczny. Rzecz jest sporna, bowiem wielu badaczy (niektórych z nich w zakończeniu eseju przytoczę) mniema, że nie ma ku temu podstaw. Otóż widzę rzecz następująco: rebelia owa, jak tłumaczyłem w przywołanej tu pracy, zasadza się na dylematycznym statusie „artysty bez sztuki". To nie przekroczenie autonomiczności sztuki (zjawisko skądinąd notoryczne również w formacji modernistycznej) stanowi tu motyw naczelny, lecz zaniechanie uprawiania sztuki wedle jej odziedziczonego po stuleciach rozumienia. Była to niemniej fronda *pur sang* modernistyczna, wewnątrzrodzinna. Estetyczne wartości porzuca się bowiem jako niewystarczające i zgoła oszukańcze (ofiarują ułudne schronienie w izolowanych wieżach oszołomienia pięknem, bądź czystego eksperymentowania grą artystyczną) w imię utopijno-emancypacyjnych dążeń. Dążeń — dorzućmy — ogrodniczo-edukacyjnych i naprawczych wobec świata skażonego wielorakim złem. Zamiast tedy sztuki np. upolitycznionej, czy ureligijnionej wchodzi się z własnym repertuarem inwencji i odpowiednio dobranych środków wyrazowych na terytorium polityki czy religii, jak świadczą o tym rozliczne happeningi i performances. Modernistyczna z ducha jest również schizma między postawami kontestacyjnymi i konformistycznymi — przedłuża ona starcie wewnątrz klasycznej awangardy w latach 1910–1930. Prawda, że w strategii konformistycznej (nie w pop-arcie, gdyż ten był perwersyjnie zdystansowany do codziennej ikonosfery, lecz dopiero od trywialnej produkcji hiperrealistycznej) moderna uległa zwichnięciu i spospolitowaniu, ponieważ akceptowano społeczeństwo masowe z jego wszystkimi przywarami. Było to

wszelako zjawisko wycinkowe. Rdzenia modernistycznej orientacji trzeba szukać gdzie indziej, tj. w eschatologii artystycznej (dwuznacznej, gdyż ulokowanej poza sztuką) i w metasztuce (konceptualnym oczyszczeniu się z pokus estetyzmu). W końcu jeszcze jeden argument — strategia nowoawangardowa jest modernistyczna dlatego, że korzystając z kultury masowej bierze ją w nawias, asymiluje i przerabia, bądź nasycając swym patosem wyzwoleńczym (dowodem jest twórczość piosenkarska np. Baez, Lenona i Dylana czy guerilla theatre), bądź wyposażając w refleksyjną zadumę nad perypetiami kultury w naszym „czasie marnym" (przykładem mogą być cyborgi prezentowane jako przedmioty ludyczne, jak np. u Tinguely'ego, co je de-demonizuje).

Modernizm w ujęciu filozoficzno-kulturowym pozwala spojrzeć na nowożytne przemiany struktur myślenia i odczuwania oraz na paralelne transformacje ich infrastruktury tak, że rysuje się wyraźna droga od wielkich nadziei i oczekiwań zainicjowanych w późnym renesansie i wieku XVII, przez apogeum jakim było oświecenie, rewolucja przemysłowa i Rewolucja Francuska oraz ich następstwa, do pierwszych rozczarowań i poczucia porażki. W okresie od schyłku XVIII do schyłku XIX wieku krystalizuje się nowoczesność (*Neuzeit*) targana antagonistycznymi siłami, z których przewagę uzyskuje krytyczna samowiedza. Nie ustąpiła ona potem już nigdy, mimo krótkiej fali entuzjazmu w epoce pierwszej awangardy. Z owego poczucia porażki zrodziła się m. in. irredenta nowoawangardowa, w jej wersji kontestacyjnej. W kontekście tego zbioru właściwości, które przypisaliśmy formacji modernistycznej, modernizm w odniesieniu do sztuki nie da się więc w żaden sposób ująć restryktywnie, tak jak to ma miejsce w badaniach w zakresie historii, literatury, malarstwa, muzyki etc. *Fin de-siècle* to znaczący epizod, ale nie w nim, lecz w awangardowych trendach należy szukać klucza do modernistycznego światopoglądu.

3. Nie ulega wątpliwości, że zainteresowanie modernizmem ma źródła nader aktualne. Wprawdzie Blumenberg, Lübbe i Koselleck kierowani byli przede wszystkim motywacją badawczą, ale kwestia ta nabierała niebywałej ostrości ze względu na koncepcję postmodernizmu, modną od końca lat 70. Zygmunt Bauman powiada, że niepodobna uciec od wyzwań dzisiejszych, a więc pojęcie modernizmu przymuszeni jesteśmy ukuć ze względu na takie lub inne pojmowanie postmodernizmu. Nie sądzę, aby ten przymus był bezwzględny. Literatura przedmiotu

(do listy autorów niemieckich rad bym dodać jeszcze J. Rittera i jego ucznia O. Marquarda) świadczy, że modernizm można chyba owocniej charakteryzować z perspektywy właśnie modernistycznej, historycznie i historiozoficznie ukierunkowanej. Potwierdzają to opracowania francuskie (choćby P. Bourdieu) oraz anglojęzyczne[1].
Nie zaprzeczam znaczeniu słynnej formuły marksowskiej, że anatomia człowieka pozwala wyświetlić anatomię małpy. Zaiste, patrząc „z góry", tzn. z perspektywy dokonanego już procesu ewolucyjnego ujawniają się dobitniej cechy poprzedniej formacji, ale za podstawowe uważam spojrzenie „od dołu", wzdłuż linii rozwojowych. Jeśliby przyjąć zalecenie metodyczne Baumana, groziłaby arbitralność ujęcia modernizmu, co notabene u wielu autorów zauroczonych postmodernizmem ma miejsce. Warto tu przypomnieć, że Koselleck analizując przełomowy charakter *Neuzeit* zawiązany z samoświadomością historyczną, zwrócił uwagę na dysonans między zasobami nabytego doświadczenia a horyzontem oczekiwań (*Erfahrungsraum gegen Erwartungshorizont*). Rozziew między nimi stawał się coraz większy wraz ze zbliżaniem się ostatnich dekad XVIII wieku. Obserwacja zapewne słuszna. Nasuwa się pytanie, czy z takim rozziewem stykamy się również dzisiaj. Czy modernizm rzeczywiście zmierzcha? Otóż poglądy w tej materii są niejednakowe i jedne drugim przeczą. Jedne bronią stanowiska, że postmodernizm jest w samej rzeczy modernistyczny i zderzają się tu ze stanowiskiem przeciwstawnym. Jako antagonistów można wskazać J. F. Lyotarda i W. Welscha z jednej i Baumana z drugiej strony. Wymaga to jednak — z braku miejsca w tym szkicu — oddzielnego rozpatrzenia.

---

[1] Ponieważ te są szczególnie cenne, wymienię kilka najważniejszych: M. Bradbury and J. Mc Farlane *Modernism 1890–1930*; M. Calinescu *Faces of Modernity, Avant - Garde, Decadence Kitsch*, 1977; M. Berman *All that is solid melts into the air, 1982; J. Herf Reactionaty Modernism,*

Zdzisław Łapiński

Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś

W artykule tym — nie po raz pierwszy — idę śladem analiz i sugestii Michała Głowińskiego. Korzystam z jego szczegółowych obserwacji dotyczących Leśmiana oraz komentuję dostrzeżoną przez niego ciągłość, jaka istnieje między poetyką tego autora i poetyką Przybosia.[1] Artykuł powstał z chęci spojrzenia na ostatnie stulecie naszej poezji jako na pewną całość, której periodyzacja odpowiadałaby lepiej wymaganiom dzisiejszej komparatystyki. Myślę, że w programach estetycznych Leśmiana i Przybosia, a jeszcze bardziej w *Łące* (1920) i w *Równaniu serca* (1938), doszły do głosu w sposób przykładny dwie fazy literatury nowoczesnej, czyli — w szerszym sensie tego słowa — modernistycznej.

Debiutanci lat dwudziestych, zgłodniali nowych poezji i nowych idei, troszczyli się o swą odrębność. Skoro wobec ich poprzedników używano wyrazu „modernizm", to oni sami w autodefinicji posłużą się jego wariantem, „nowoczesnością", lub śmielszym wyrazem, „awangardą", mimo że dawna nazwa jeszcze przez pewien

---

[1] Por. M. Głowiński *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, zwłaszcza zaś zawarta tam rzecz *Od poznania do epifanii* (1976).

czas nie wadzi architektom, plastykom i fotografikom, o czym świadczy podtytuł pisma „Praesens": „kwartalnik modernistów" (1926), słynny (dzisiaj) wileński Salon Modernistów (1928) czy I Wystawa Fotografii Modernistycznej (Kraków, 1931).
Starszych poetów nie można było zaakceptować. Sama ich powierzchowność budziła rozbawienie: „Ten wąs wysztorcowany i tak wyraźna łysina maskowana «napuszonymi» niewielu włoskami, udającymi bujną «poetycką» czuprynę... czemuż nie ostrzygł głowy i nie ogolił do skóry?" — opowiada po latach Przyboś o rozczarowaniu, jakie sprawiła mu fotografia Leśmiana, fotografia, której tak pragnął, że podjął się napisania artykułu o poecie, co było pretekstem do zdobycia podobizny. No cóż, w tej konkurencji Leśmian przegrywał z Majakowskim.
W swoim artykule Przyboś stawiał sprawę na płaszczyźnie bardziej zasadniczej:

Przyroda znika jako przeciwnik, jako obiekt objęcia rozumem i pracą, *wszystko* staje się *jednością*, rozmaitość — monotonią. I tutaj czyha upadek: taka świadomość godna jest jedynie świadomości bóstwa, utrzymać ją — jest karzącym samo siebie zuchwalstwem. Zatracenie siebie — domaga się odnalezienia. Rodzi się tęsknota za ograniczeniem własnej czuciowości, za zmniejszeniem natchnienia, które by było wzruszeniem ludzkim, zdolnym do wypowiedzenia mową ludzką. Poezje Leśmiana noszą w sobie ślady tego zmagania się z zatratą. Wyraża się ono w swoistym, *rodzącym języku*. Leśmianowy świat żywiołu, zmierzchy i jasności, trawy i zwierzęta, pół-ludzie i pół-bóstwa tęsknią za swoim urodzeniem. W tym *jedynym* świecie nie ma rzeczy, są tylko *zapłodki* rzeczy. — *Łąka* jest swoją własną rodnią. [...]
Ale takie samorództwo poezji nie zadowala. Pozostawia po sobie rządzę pełni, chęć miłosnego zapłodnienia tego, co jest naprawdę; co bytuje jako materiał podatny naszej woli [...] *Nowa Sztuka*, budująca na niewyczerpanej wierze w człowieka, w zwycięską myśl jego celowego wysiłku, przejść musi *ponad* Leśmianem. Człowiek, który uwierzył we własną wielkość, człowiek — centrum żywiołu, gardzi słabowitą kontemplacją natury. Nowy, wspaniały *świat rzeczy*, wyrobiony jego dłonią, przysłonił nam tajemniczą zieloność puszcz. Natura zmienia oblicze, posłuszna skinieniu ręki pracownika.[3]

Jak widać, Przyboś nie może wybaczyć Leśmianowi, że zamiast aktywnej postawy wobec świata natury i naszej cywilizacyjnej na nim misji wybiera on twórczość nastawioną na samą siebie, co dodajmy, można uogólnić jako sprzeciw wobec najistotniejszych dążeń symbolizmu. Przybosia — „samorództwo poezji nie zadowala". Wymaga od poezji

---

[2] J. Przyboś *Mój Leśmian*, w: *Sens poetycki*, wyd. 2, Kraków 1967, t. 1, s. 147.
[3] J. Przyboś *Poeci żywiołu, Sergiusz Jesienin i Bolesław Leśmian*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1926 nr 7 (dod. do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego" z 15 II 1926).

czynnego udziału w „nowym, wspaniałym świecie". Z dzisiejszej naszej perspektywy, mimowolną ironię tej szekspirowskiej formuły (książka Huxleya ukaże się dopiero w 1932 r.) pogłębia zwrot, który także, choć gdzie indziej, zrobi wkrótce zawrotną karierę: „natura zmienia oblicze".

W niespełna dziesięć lat później, w okresie gdy wyłania się zarys dojrzałej poetyki Przybosia, pisarz nieco modyfikuje swoje „pojęcie nowoczesności".[4] W dalszym ciągu nie zgadza się jednak z „komunałem", że „wszelka wiara w ostateczną Utopię — jest utopią" i zadaje retoryczne pytanie: „Czyżby idee: ligi narodów, pacyfizmu i Paneuropy itp. wróżby najlepszego uporządkowania świata były tylko echem pradawnej wiary w «millenium»" (s. 21).

„Człowiek nowoczesny", a z nim Przyboś, „wierzy, że może stworzyć kulturę równie *oryginalną i stylową*, jak najbardziej określone i samoistne kultury średniowiecza czy renesansu". Wiek XX autor charakteryzuje przez kontrast ze stuleciem minionym, zwłaszcza zaś przez opór wobec ujemnych stron historyzmu. Wiódł on „na manowce relatywizmu kulturalnego", osłabiał „wiarę w postęp".

Badania porównawcze [...] wykazały podobieństwa i zbieżności epok uważanych za odrębne i budziły kwietystyczny sąd, że nic nowego pod słońcem. [...] czyż warto się wysilać, aby tworzyć oryginalny styl swojej epoki? Czyż nie stosowniej będzie smakować tę wiedzę i to odczucie wieków minionych, obcując ze szczytowymi przedstawicielami minionych kultur? [To] wiodło do *eklekcyzmu i stylizacji* w sztuce, toteż niektórzy estetycy twierdzą, że nie masz wieku bardziej bezstylowego, niż wiek XIX, a zwłaszcza druga jego połowa" [s. 22].

Przyboś kładzie nacisk na „zespolenie kultury humanistycznej z cywilizacją techniczną". Łączy się z tym „wola wyjścia ze sztuki — poza sztukę — w życie". Jest to jednak tendencja nie pozbawiona niebezpieczeństw. Na przykład „(f)uturyzm zrównał wyścig kultury duchowej z cywilizacją materialną i to jego wielka zasługa". Ale równocześnie „futuryzm włoski na długo przed faszyzmem głosił hasła bezczelnie imperialistyczne (...). A futuryzm rosyjski idąc po linii tych konstruktywistycznych założeń, poszedł w służbę państwowego komunizmu". Przyboś wyraźnie opowiada się za „innym kierunkiem stylu nowoczesnego". Nazywa go „puryfikacyjnym" i wiąże z przemysłową „kulturą specjalizacji i zróżnicowania". „Tej formie społecznej organizacji pra-

[4] J. Przyboś *O pojęciu nowoczesności*, „Z prac i zagadnień obwodu szkolnego cieszyńskiego" 1935 nr 2, s. 21–26.

cy odpowiada w nowoczesnej sztuce dążenie do eliminowania z niej pierwiastków wtórnych, np. «literackich» z malarstwa, a malarskich z literatury, i pragnienie teoretycznego określenia specyficznych cech każdego gatunku" (s. 24).
Czym jednak ta sztuka „puryfikacyjna" ma się różnić w swym stosunku do „życia" od przezwyciężonej sztuki minionego wieku? Przyboś kontynuuje tu pomysły Peipera.

Sztuka czysta, sztuka oczyszczona z elementów życiowych, malarstwo abstrakcyjne, formizm w poezji — oto dalsze przejawy tego prądu puryfikacyjnego. Nie należy sądzić, żeby ten kierunek abstrakcyjno-formistyczny był nawrotem do dawnego jałowego hasła „sztuka dla sztuki". [...] Przeciwnie: kierunek formistyczny opiera się na głęboko logicznym wglądzie w istotę współczesnego życia. Z form życia społecznego wyprowadza on formy artystyczne, kojarząc w ten sposób z istotą sztuki najgłębszą istotę procesów życiowych.

W organizacji zaś pracy dostrzega Przyboś głównie „zasadę ekonomii i celowości", a „styl najwyższej precyzji i zwartości możnaby nazwać stylem linii prostej". Styl ten najłatwiej dostrzec w architekturze nowoczesnej. „Nowa sztuka zwyciężyła przede wszystkim w budownictwie" (s. 25).
Twórczość Leśmiana to nie tylko, według znanego określenia Sandauera, „pośmiertny triumf Młodej Polski", to triumf jej wczesnej fazy, wyodrębnianej niekiedy jako modernizm w najwęższym sensie tego słowa, nurt, który wyrażał tzw. schyłkowe dążenia epoki, idealistyczne, indywidualistyczne, regresywne, artystowskie, kosmopolityczne. Idealistyczne, bo uważano wówczas, że „(r)ealista prawdziwy powinien (...) stworzyć swoją realność, swoją rzeczywistość";[5] indywidualistyczne, bo wynoszono jednostkę ponad sumarycznie ujęte i potępiane w czambuł społeczeństwo współczesne; artystowskie, bo deifikowano artystę i sztukę; regresywne, bo samorzutna historiozofia ówczesna zwracała się ku początkom i prapoczątkom jako źródłu zaprzepaszczonych wartości; kosmopolityczne, bo za grupę odniesienia uznawano „rodzinę", „którą tworzą wzajem wszyscy poeci bez względu na to, jakie społeczeństwo utrudniało im życie i stawiało przeszkody ich marzeniom twórczym".[6]
Światopogląd tego rodzaju można wyczytać z publicystyki literackiej

[5] B. Leśmian *Przemiany rzeczywistości*, w: *Utwory rozproszone*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 186.
[6] B. Leśmian *Edgar Allan Poe*, w: *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 466.

Leśmiana. Samo to słowo, światopogląd, było jednak poecie obrzydłe. Odnosił je do literatury z tezą, do dzieł, których sens wyprzedzał ich akt powstawania. Głosił natomiast pochwałę „światopoglądu rytmicznego": „Światopogląd rytmiczny przestaje być — dogmatem, przekonaniem, zasadą lub martwą literą uznanego w danym czasie kierunku".[7]

Taka też była oryginalna myśl Leśmiana, wyrażona środkami formalnymi poezji. Przyboś nazwał ją kiedyś „światopoglądem ściśle poetyckim" i wezwał do jej zbadania. Pozostaje to ciągle trudnym zadaniem, mimo licznych prób, jakie odtąd podejmowano. Znacznie łatwiej, na podstawie publicystyki Przybosia, określić jego własny światopogląd. Od programu Leśmiana wiele go różni, ale też — z dzisiejszego punktu widzenia — wiele z nim łączy. Można powiedzieć, że Przyboś przeprowadził resocjalizację programu Leśmiana oraz odwrócił kierunek zainteresowań — od bezczasu do chwili bieżącej, od przeszłości ku przyszłości.

Leśmian, jak jego bohater z *Legendy o Żołnierzu Polskim*, „dawnym nałogiem zniewolony salutował przed oną wiecznością, która go co chwila nawiedzała..." Przyboś wrażliwy był na rozgrywające się na jego oczach zdarzenia polityczne, procesy społeczne, przemiany cywilizacyjne. We współczesności starał się wytropić to, co było zaczątkiem przyszłości. Do poezji chciał jednak dopuścić te motywy dopiero po ich daleko idącym przekształceniu, wykorzystując je jako tworzywo, które podlega samoistnym regułom Poezji Czystej. Same zaś te reguły — celowości, ekonomii etc. — miały pozostawać w analogii do najogólniejszych tendencji życia publicznego. Z kolei swój kult osobowości twórczej, nie mniej solenny niż u Leśmiana, usprawiedliwiał następstwami każdego naprawdę oryginalnego czynu — jako wzoru dla innowacji w praktyce społecznej. Według Leśmiana oryginalność sztuki jest pochodną wewnętrznej organizacji duchowej artysty. Przybosiowi to nie wystarcza, wymaga on sprawdzianu, by tak rzec, warsztatowego — co nowego autor wniósł do techniki artystycznej. Nowość ta rozumiana jest podobnie jak innowacja w produkcji przemysłowej. Jeśli np. ktoś wcześniej niż ja, i bez mojej wiedzy o tym, wynalazł jakiś zastosowany później przeze mnie chwyt literacki, to jestem zdyskwalifikowany jako nowator. Dlatego Przyboś, głosząc pochwałę Peipera, tak usilnie stara się nas przekonać, że „układ rozkwitający" to autentyczny

[7] Leśmian *Rytm jako światopogląd*, w: *Szkice literackie*, s. 67.

wynalazek i że nikt inny nie wpadł na to przed Peiperem. Wreszcie to, co u Leśmiana można nazwać kosmopolityzmem, poczucie wspólnoty międzynarodowej elit, u Przybosia przybiera postać solidarności całych społeczeństw. Dla obu ponadto równie niemiłe były wszelkie przejawy kultury masowej, ale Przyboś ufał, że wrażliwość „ludu", nie zepsuta przez skomercjalizowaną sztukę, przyjmie wkrótce ze zrozumieniem najbardziej radykalne artystycznie dzieła.
Co innego zresztą program, a co innego same wiersze. W 1938 r. Przyboś przyznał otwarcie: „Krąg wczorajszej poezji polskiej dawno już zwęził mi się i skupił treściwie w dzieło poetyckie Leśmiana".[8] Dla uważnego czytelnika jego artykułu z 1926 r. musiało to być już wtedy jasne. Sprzeciw płynął z poczucia zagrożenia, z identyfikacji, od której młody poeta chciał się uwolnić. Jakie bowiem były jego pierwsze przeżycia dobijające się wyrazu?

Miała to [...] być poezja krajobrazu odczuwanego tak jak wtedy czułem: wszystkimi zmysłami wytężonymi do tej granicy, że zniknąć by miała przegroda oddzielająca postrzegającego od przeżywanej rzeczy. Odczucie zmysłowe przemieniało się w ekstatyczne upojenie i utożsamienie się z przedmiotem. Jakichże niesamowitych spraw doświadczamy we wczesnej młodości! Wierzba popękaną swoją korą szorowała mi skórę tak długo, że jak Grabiec przemieniałem się w wierzbę i czułem gorzki smak jej listków zamiast języka... Tak to jakoś odczuwałem wtedy: wściekle rzeczowa apercepcja rzeczywistości wiodła do — nie wiem, jak to nazwać — jakiejś materialistycznej fantastyki.

I wtedy właśnie młody człowiek trafia na tom wierszy pt. *Łąka*:

Zdawało mi się w pierwszej chwili, że to, czego poszukiwałem w wierszach, znalazł już Leśmian, że to właśnie to! Że więc nie trzeba się samemu trudzić, tylko poetę chłonąć i rozumieć. Poszukiwania moje bowiem nie miały celu wyłącznie literackiego, ale przede wszystkim poznawczy. Celem ich było sprawdzać świat i siebie, żeby żyć, żyć według najistotniejszej natury swojego czucia i pragnienia. Mógłbym był więc wtedy przestać układać wiersze, porzucić życie kontemplacyjne na rzecz życia czynnego.[9]

Dla związku, jaki zachodzi między podmiotem a przedmiotem spostrzegania i odczuwania, bardzo znamienny jest zarówno dla Leśmiana, jak dla Przybosia, pierwiastek erotyczny, „chuć, żeby się wedrzeć w drzewo"[10]. Ale może jeszcze ważniejsze jest coś, co za Przybosiem nazwę „bezbożną epifanią"[11]. Słowa te odniósł pisarz do metafory,

---

8 Przyboś *Czytając Supervielle'a* (1938), w: *Sens poetycki*, t. 2, s. 143.
9 Przyboś *Leśmian po latach* (1955), w: *Linia i gwar. Szkice*, Kraków 1959, t. 2, s. 92–93.
10 Przyboś *Wiosna*, w: *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 271.
11 Przyboś *O metaforze*, w: *Sens poetycki*, t. 1, s. 41.

metafory jako takiej, ale oddają one dobrze całość przeżycia, ku któremu grawituje twórczość obu poetów. Szerszym pojęciem byłby „naturalny supranaturalizm", nazwa wzięta od Carlyle'a, którą Abrams umieścił w tytule swojej wielkiej książki o romantyzmie.[12] Jest to opowieść o dziejach wrażliwości religijnej, która odradza się u schyłku osiemnastego wieku i balansuje na granicy wiary i niewiary, zawsze w konflikcie z religiami objawionymi, czerpie zaś swe siły z indywidualnej wyobraźni, choć posługuje się przetworzonymi schematami pojęciowymi i obrazowymi tradycyjnego piśmiennictwa chrześcijańskiego. Otóż ten „naturalny supranaturalizm" nie wygasł wraz z poezją romantyczną i ogarnia mniej więcej półtora stulecia łącznie z naszą nowoczesnością. Jego wstępnym warunkiem jest uchwycenie w słowach tego, co z takim szyderstwem określają dekonstrukcjoniści jako „obecność". Leśmian i Przyboś są do szpiku nowocześni, bo pragną, w przeciwieństwie do ponowoczesnych odsłonić i ucieleśnić w tworzywie językowym stany wewnętrzne, poprzez które ma do nas dotrzeć pewna prawda o świecie i o jego utajonych jakościach:

Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże, odbijając w niej, jak w czujnym na wszelki ruch i błysk zwierciadle nie znaną nam nigdy i tajemniejszą od własnej duszy naszej „zewnętrzność".[13]

Co do języka, to obaj poeci w równym stopniu starają się uczynić go niepowtarzalnym, nawet kosztem odkształceń frazeologii i gramatyki. Tym samym umieszczają go w centrum uwagi czytelnika, który, po pierwsze, musi czytać mozolnie, wracając do niektórych wyrażeń, po drugie zaś, przebrnąwszy już przez wszystkie trudności, powinien kontemplować owe słowa i mieć żywsze niż zwykle poczucie, że słowa te zrosły się ze swymi znaczeniami, we wszystkich ich rozgałęzieniach. Ale równocześnie chcą oni narzucić czytelnikowi zupełnie inną postawę. Chcą, aby przeniknęła do jego świadomości, poprzez medium języka, „obecność" odczuwana bezpośrednio, a więc niepomna swych językowych uwarunkowań. „Mowo, niesłowną jasność /ocal", woła Przyboś w swym epitafijnym *Napisie II*. Ma to być rodzaj iluzji, choć nie takiej, jaką wywołuje naśladownictwo rzeczywistości zgodne z nakazami zdrowego rozsądku.

---

[12] Por. M. H. Abrams *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York 1971.

[13] Leśmian *Rytm jako światopogląd*, s. 67.

Iluzję obaj poeci tworzą w podobny sposób — wyostrzając zmysłowy odbiór świata. Na prawdzie szczegółu sensorycznego opierają się zarówno niepohamowane fantazje Leśmiana, jak i zdynamizowane krajobrazy wiejskie i miejskie Przybosia. Ta wyrazistość zmysłowa ma uwiarygodnić zaskakującą naturę doznawanej przez nich rzeczywistości.

Różni obu poetów pozycja, jaką przypisują poszczególnym zmysłom. U Przybosia zdecydowanie dominuje oko, które w chwilach kulminacyjnych usiłuje wyabstrahować z materii widzialnej czyste relacje, czyli trójwymiarową przestrzeń. Tymczasem przyroda Leśmiana, jak zauważył dawno temu Ostap Ortwin, „jest jakby bezprzestrzenna, wyzuta ze stereometrycznej głębi, a wybujale rozkwitła na dwuwymiarowej tylko płaszczyźnie, spodem, od dołu oglądanej"[14]. Tutaj wiele mają do powiedzenia zmysł węchu i zmysł dotyku.

Narastająca we współczesnej kulturze elitarnej nieufność wobec autorytetu, jakim od czasów starożytnych cieszył się wzrok, ma związek według Martina Jaya, historyka owej nieufności, z załamaniem się „projektu oświeceniowego", natomiast kult oka towarzyszył zwykle kultowi rozumu.[15] Dwie strony programu Przybosia, poetycka i publicystyczna, potwierdzają zbieżność wiary w oko i wiary w rozum. Podczas gdy Leśmian reprezentuje symbolistyczną reakcję na świat odczarowany — chciałby go na nowo zaczarować, to Przyboś czuje się w nim na tyle zadomowiony, że głosi konieczność przyspieszenia cywilizacyjnych przemian, środkami zaś ściśle poetyckimi chce chyba zrównoważyć koszty własne postępu i leczyć jego wyjaławiające duchowo skutki, nie zaniechawszy jednak gloryfikacji najbardziej racjonalnego z naszych zmysłów, właśnie owego oka.

Bliscy sobie w najgłębszych impulsach poetyckich, bardziej odlegli w ideologii artystycznej, Leśmian i Przyboś różnią się też w pojmowaniu związku między teorią i praktyką sztuki. Symboliści chętnie uprawiali literacką filozofię, w okresie zaś zmierzchu tego kierunku, punkt ciężkości, pod piórem Paula Valéry'ego, przesunął się z wierszy na dywagacje o wierszach i o rzeczach pokrewnych. Ale dopiero ruchy awangardowe uznały teorię za nieodłączny współczynnik dzieła sztuki.

---

[14] O. Ortwin *„Łąka"*, w: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1970, s. 241.

[15] Por. M. Jay *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth–Century French Though*, Berkeley 1993.

Fakt ten pozwolił ostatnio pewnemu autorowi amerykańskiemu wywieść całkiem heglowską wizję rozwoju sztuki: od samodzielnych artefaktów, poprzez integrację dzieł i teorii, po czystą teorię, zastępującą w swych funkcjach sztukę. Nie trzeba dodawać, że autor ten, Arthur Danto, świetny skądinąd pisarz (jako filozof), daje do zrozumienia, że jego własne prace znajdują się właśnie w owym docelowym punkcie rozwoju historycznego.[16]

Na tle tych przemian w świadomości estetycznej — od sztuki do antysztuki, od dzieła do rozważań o dziele potencjalnym, a z nieco innej perspektywy: od modernizmu do postmodernizmu, lub od nowoczesności do ponowoczesności — Przybosia należy umieścić we wczesnej fazie procesu, Leśmiana zaś u samych jego początków. Jak pisał Leśmian o sobie: „Nie poświęciłem się, jako poeta, żadnej idei — piszę, brnąc w te lub w inne światy niemal po omacku, na oślep drogą zachwyceń, oszołomień i z rzadka zastanowień" (s. 318)[17]. Przyboś natomiast wiele uwagi poświęcił „zastanowieniom". Jego eseistyka o sztuce i literaturze była obfita i towarzyszyła poezji od początku. Świadomość teoretyczna tematyzowała się też niekiedy w wierszach, zawsze zaś nadawała im piętno celowości i czuwała nad ich bogatym sfunkcjonalizowaniem wewnętrznym. Jednak teoria, komentarz, metapoezja, to były dla niego rzeczy wtórne. Liczył się przede wszystkim utwór — ten oto tekst zapisany nierównej długości linijkami na kartce papieru, odrębny od wszystkiego, co nim nie jest, sam w sobie. Te zadrukowane kartki miały dla wielu wartość sakralną. Aby postawić krok naprzód, poezja nasza, w swej radykalnej estetycznie odmianie, musiała odprawić nad wierszami Przybosia obrzęd jeszcze bardziej bluźnierczy niż ten, jakiego dopuścił się on sam wobec wierszy Leśmiana:

Była Warszawa, okupacja, ale w tę okupację było wiele rzeczy do zrobienia, oni zajmowali się sztuką. I dokonało się takie symboliczne zdarzenie: Miron ze Swenem poszli na most Kierbedzia i tam uroczyście podarli tom poezji Przybosia i rzucili do Wisły, podobno tom rzadki.[18]

---

[16] Por. D. Herwitz *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*, Chicago 1993.

[17] Leśmian, List do Zeona Przesmyckiego z 1912 roku, w: *Utwory rozproszone*, s. 318.

[18] J. Trznadel *Zawsze jest jutro. (O Mironie Białoszewskim)*, „Zeszyty Literackie" 1984 nr 8, s.98.

Włodzimierz Bolecki

Czy Witkacy był antysemitą?

I. Fragment większej całości

Oczywiście, że nie był.

II. „Żydówka" – „Żydóweczka" – „Żydówa" – „Żydowica" ...

Witkacy „programowo" nie zajmował się zagadnieniami narodowymi (interesowało go miejsce człowieka w strukturze bytu, a nie miejsce narodu w historii; kwestie etniczne uważał za całkowicie przestarzałe). Toteż ilość odniesień do konkretnych kwestii narodowych w *Pożegnaniu jesieni* i w pozostałych powieściach jest na pierwszy rzut oka minimalna, a gdy pojawiają się takie określenia jak „francuski", „rosyjski", „angielski" czy „polski" to ich funkcja jest zawsze konwencjonalna.

Ale wyjątek w *Pożegnaniu jesieni* stanowią Żydzi, o których mówi się tu zdecydowanie najczęściej. Stale więc w tekście powieści czytelnik spotyka takie określenia jak „Żyd", „Żydówka", „Żydzi", „żydowski", „semicki", „semici", „semita" i „antysemita" oraz te, które wymieniłem wcześniej. W tej obfitości jest oczywiście paradoks, skoro, jak wspomniałem, ani powieść nie miała dotyczyć zagadnień narodowych, ani sam Witkacy nie widział w nich istotnego problemu współczes-

ności, a przede wszystkim — co było dla niego najważniejsze — przyszłości.

Określenia dotyczące Żydów pojawiają się w każdym rozdziale *Pożegnania jesieni*. Najczęściej należą do wypowiedzi bohaterów utworu, rzadziej do mowy narratora, choć ta ostatnia zawsze uzupełnia wypowiedzi postaci. Znamienne jednak, że określenia dotyczące Żydów pełnią nie tylko funkcje konwencjonalnych charakterystyk narodowych czy religijnych, lecz że bywają także obraźliwymi epitetami. Czytelnik nie znający twórczości Witkacego miałby prawo uznać je za przejaw niemal jawnego antysemityzmu pisarza. Taka teza (niekiedy jako sugestia, niekiedy jako rzecz pewna) pojawiała się w recepcji tłumaczeń *Pożegnania jesieni* na włoski i francuski. W 1989 r. cenzura w NRD zatrzymała tłumaczenie powieści Witkacego dopatrując się w niej cech tekstu antysemickiego. Dopiero komentarz Janusza Deglera, przygotowany na prośbę wydawcy, umożliwił publikację utworu. Sprawa nie jest nowa, bo pojawiła się już w przedwojennej recepcji utworów Witkacego. Dziś jednak zarówno pamięć o Holocauście, jak i kolejna fala zainteresowania Witkacym czyni z niej ponownie zjawisko zarówno drażliwe, niejasne jak i delikatne. Poświęcam zatem tej kwestii kilka uwag, tym bardziej, że nie jest ona często poruszana przez witkacologów. Ostatnio w cennej książce o powieściach Witkacego pisał na ten temat Tomasz Bocheński: „w powieściach Witkacy niewiele poświęcił uwagi antysemickim stereotypom, ani tym bardziej nic ciekawego nie powiedział o przyczynie niechęci do Żydów, gdyż — jak można się domyślać — silniej pobudził jego wyobraźnię mit panowania żółtej rasy".[1] Pierwsza część tego zdania wydaje mi się niezbyt trafna, druga oparta jest natomiast na całkowitym nieporozumieniu. Antysemickie stereotypy i mit tzw. „żółtego niebezpieczeństwa" w twórczości Witkacego to jednak zupełnie różne zagadnienia.[2]

* * *

Nie ulega wątpliwości, że w *Pożegnaniu jesieni* postacie utworu stale postrzegają Żydów przez pryzmat ich „semickości" czy „żydowskości", słowem, bycie Żydówką czy Żydem nie jest

---

[1] T. Bocheński *Żydowska zmowa*, w: *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994, s. 150.

[2] O tym drugim zob. P. Marchesani *Witkacy: Mit „żółtego niebezpieczeństwa"*, „Dekada Literacka" 1992 nr 22.

w powieści neutralne. Nie znaczy to jednak, że w powieści Żydzi są postrzegani tylko przez nie-Żydów jako osobna grupa etniczna, albowiem to przede wszystkim sami Żydzi przedstawiają się w taki właśnie sposób. Dotyczy to w pierwszym rzędzie Heli Bertz i jej ojca, Adama Bertza. Oboje są od początku utworu wpisani w dwa typowe stereotypy wyobrażeń Żydów w piśmiennictwie II Rzeczypospolitej: ona jest „piękną rudą Żydówką", on — „bogatym żydowskim bankierem". Przyjrzyjmy się zatem pokrótce jak te motywy funkcjonują w powieści Witkacego.

* * *

Hela mówi o sobie: „jestem zwykła, nudząca się, bogata panna cierpiąca nad swoim żydostwem" (33).[3] Zaraz potem dodaje: „jestem nieszczęsnym, śmiertelnie znudzonym, żydowskim niczym", które „chce wierzyć w coś innego niż jej żydowska wiara" (34) oraz: „z całej mojej kultury jestem aryjką mimo pewnych żydowskich narowów" (36).
Czytelnik nie dowiaduje się jednak od panny Bertzówny dlaczego tak deprecjonuje swoje żydostwo i jakie są jej *stricte* „żydowskie narowy", natomiast narrator nieco później dopowiada ogólnikowo, że Hela kochała życie „w jego przypadkowości, w swoim żydostwie, bogactwie, perwersji, w całej tej *contingence*".
Gdy Atanazy — po seksualnym zdobyciu Heli — oświadcza jej, że jest dla niego kobietą z innego psychicznego wymiaru i dlatego nie rozumie ona ani jego, ani Zosi, Hela odpowiada mu: „Mówi pan tak, bo jestem Żydówką i [dopiero co] nasycił się pan mną. Jeszcze przed chwilą byłam dla pana Żydówką ze znakiem plus" (32). Nieco później, Hela twierdzi — w rozmowie z Zosią Osłabędzką — że mężczyźni — łącznie z jej narzeczonym — nienawidzą jej właśnie za to, że jest Żydówką (129). Jeśli tymi mężczyznami mieliby być jej kochankowie: Prepudrech, Atanazy, czy Tempe — o innych niewiele wiemy — to powieść Witkacego nie potwierdza jednak jej opinii. Co prawda dwaj pierwsi stale robią uwagi na temat jej pochodzenia, ale nie ulega wątpliwości, że stosunek mężczyzn do Heli oparty jest w powieści — użyję tu eufemizmu — na zupełnie innych uczuciach.

---

[3] Cytaty lokalizuję na podstawie wydania: S. I. Witkiewicz *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992. Liczba w nawiasach oznacza numer strony.

Dla Zosi Osłabędzkiej Hela jest też przede wszystkim Żydówką. Zosia mówi o niej: „ta Żydówka, ta Hela, o jakże ja jej nienawidzę!" (176). Z kolei, gdy widzi swego męża, Atanazego, *in flagranti* z Bertzówną określa ją tylko jednym słowem: „Żydówa" („ten jej Tazio. To był on, na tej »Żydowie«" (309).
Atanazy Bazakbal — kochanek Heli — podczas chrztu Bertzówny myśli o niej „ta Żydóweczka" (167), a nieco później, gdy zastanawia się czy mógłby mieć z nią dziecko, dodaje dwukrotnie „ta piekielna Żydowica" (205; 213).
Z kolei obserwując religijne „transformacje" Heli podczas podróży po Indiach — gdzie Hela nawrócona z judaizmu na katolicyzm stała się buddystką — Atanazy zauważa: „Tylko Żydzi zdolni są do czegoś podobnego" (352), a służąca Figoniówna — dodaje na temat konwersji Heli: „mam większy szacunek dla Żydów, którzy nie zmieniają religii" (36). Gdy Hela przystępuje do chrztu, Atanazy o tej uroczystości mówi do siebie, że są to „ostatnie podrygi semickiego katolicyzmu" (155).
Innym razem Atanazy zastanawia się czy kochałby Helę „gdyby była ubogą Żydóweczką?", a przed samą śmiercią myśli o niej jako o „żydowsko-indyjskiej" bogini miłości (405) i nawet wyobraża ją sobie jako „kochankę jakiegoś straszliwego, niewyobrażalnego Żyda, przed którym z góry odczuwał lęk zabobonny" (408).
Nie ulega wątpliwości, że „Żyd" bywa w języku Atanazego określeniem negatywnym. Łohojski — jak wiadomo — Żydem nie jest, a mimo to Bazakbal mówi do niego: „ty jesteś czymś międzynarodowym jak pierwszy lepszy komunistyczny Żydek" (113). Kiedy Atanazy widzi się pomiędzy „jakimiś straszliwymi potentatami żydowskiego kapitału", który — tzn. kapitał — po chrzcie Bertza „znaleźć miał zaczepienia transmisji w potwornych machinacjach innych skupień tegoż kapitału w rękach jakichś potężnych gojów z Zachodu", a następnie dodaje: „cicha Wisła wśród srebrnych drzew, obrosła mrowiem żydowskiej nędzy, i Rotszyldy, Mendelsony i Bleichrödery (...) — wszystko razem wplecione we wszechświatową koncentrację przemysłu i postępującą z nią razem organizację mas, i wizja żydowskiego państwa w mózgach przerażonych gojów, masoni, dancingi i trujące gazy (...)" (170), to wypada zaufać uwadze narratora, że coś się kłębi w „umęczonej głowie Atanazego"...
Ale nawet mąż Heli, Prepudrech, wypomina żonie jej żydowskie

pochodzenie mówiąc, że „semici są zdolni tylko do reprodukcji i przeróbek" (249). Podobnie zresztą uważa ks. Wyprztyk, dla którego Hela początkowo była po prostu „ładną i mądrą Żydóweczką", a potem stała się „bardzo bogatą Żydóweczką o nadmiernie wyostrzonym intelekcie, zresztą typowo po semicku nietwórczym". Przede wszystkim jednak Hela jest zdaniem ks. Wyprztyka pełna „żydowskiej pychy" (70) — choć także i mądrości, co później ks. Wyprztyk określi jako „żydowskie przemądrzenie" (72). Nie lepszego zdania jest ks. Wyprztyk o konwersji ojca Heli. Zdaniem księdza, Adam Bertz przechodząc na katolicyzm po prostu robi interes, „gdyż jako Żyd nie mógłby wejść w pewien krąg międzynarodowych interesów" (70).

* * *

Na pierwszy rzut oka określenia Żydów w mowie narratora nie różnią się niczym od wypowiedzi postaci na temat Żydów. Używa on bowiem tych samych protekcjonalno-obraźliwych określeń, co bohaterowie jego utworu. O dzieciństwie Heli powie: „mała piętnastoletnia Żydóweczka" (79), o Atanazym: „sam brak semickiego, mdłego jakby trochę stęchliznowatego zapachu, który tyle razy zniechęcał go do różnych mniej czystych Żydóweczek, doprowadzał go już do szału" (30). A gdy Atanazy wraca do kraju z tropików — pisze o nim narrator: „w bajzlu dla wyższych oficerów marynarki «bawił się» z jakąś zwyczajną Żydóweczką aż z Kiszyniowa i rozmawiał z nią «istotnie» o niwelizmie i problemie semickim w ogóle" (384).

Pokusa utożsamienia perspektywy narratora i bohaterów *Pożegnania jesieni* jest — przy powierzchownej lekturze — bardzo duża, ale całkowicie myląca. Dotyczy to rzecz jasna nie tylko spraw żydowskich w powieści, lecz i wszystkich pozostałych. Mimo że postacie powieści posługują się często kryptocytatami z pism samego Witkacego, a ich wypowiedzi pod względem stylistycznym pokrywają się do złudzenia z komentarzami narracyjnymi, to jednak perspektywa narratora w *Pożegnaniu jesieni* jest radykalnie odmienna od perspektywy poszczególnych postaci.

Pomimo rozmaitych sposobów odchodzenia od wzorca powieści realistycznej — o czym pisałem w innym miejscu[4] — *Pożegnanie jesieni*

---

[4] W. Bolecki *Powieść worek (Miciński, Jaworski, Witkacy), w: Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.

zachowuje zasadę hierarchicznego podporządkowania postaci narratorowi. Narrator powieści Witkacego nie tylko nigdy nie utożsamia się z postaciami i wypowiedziami bohaterów, lecz jest ich bezwzględnym krytykiem, prześmiewcą, szydercą czy sędzią — a czasami nawet — prokuratorem. Jednym słowem od bohaterów *Pożegnania jesieni* oddziela narratora powieści zasadniczy — poznawczy i moralny — dystans.

Przytoczone wyżej określenia Żydów w mowie narratora są faktycznie przytoczeniami mowy lub myśli postaci — i to z perspektywy tych postaci narrator używa sformułowań na temat „Żydków" czy „Żydóweczek". Co prawda, ta struktura przytaczania cudzych poglądów czy cudzych sformułowań nie zawsze jest przez Witkacego starannie zaznaczana (mowa pozornie zależna nie jest silną stroną jego stylu, podobnie jak i perspektywa w jego obrazach), ale wewnątrzpowieściowe konteksty nie pozostawiają najmniejszej wątpliwości, co do postawy Witkacowskiego narratora. To właśnie od niego dowiadujemy się, że któraś z postaci ma poglądy antysemickie czy wygaduje antysemickie bzdury. Dystans narracyjny jest tu jednoznaczny i kategoryczny. Tak więc narrator opowiada o Heli, że była „znudzoną bogactwem Żydóweczką", ale jest to perspektywa Atanazego (23). Podobnie gdy narrator mówi o Atanazym, że „krwawe aryjskie flaki stanęły dęba jak spiętrzona fala nad otchłanią czarno-czerwonego, żydowskiego, duszącego czegoś — czego, nie wiedział" (29), to rekonstruuje tu sposób myślenia Bazakbala. Gdy w *Nienasyceniu* narrator cytuje słowa Kocmołuchowicza o „głupiej poetyckiej [otchłani] jakiegoś Żydka czy mistyka w kawiarni', to czuje się w obowiązku dodać, że są to „własne słowa Jego Jedyności" (367)[5]. Kiedy Zosia w *Pożegnaniu jesieni* zauważa Atanazego „na tej Żydówie", to narrator ironicznie wtrąca skierowane do niej pytanie: a „czyż przedtem nie była też Żydówką?" (309). Gdzie indziej narrator pisze o Heli, że „wyglądała w tej chwili na wcielenie wszystkich kobiecych niebezpieczeństw świata". I charakteryzuje te „niebezpieczeństwa" z perspektywy postaci powieści: „radioaktywne pokłady zła, semickiego, czarno-rudego, sfermentowanego w starozakonnym sosie, przepojonego kabałą i Talmudem (w wyobrażeniu tych, co nie mają o tym

[5] Cytaty lokalizuję na podstawie wydania: S. I. Witkiewicz *Nienasycenie* oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 1992.

pojęcia), to całe CHABEŁE, CHIBEŁE (akcent na pierwszych sylabach), j a k m ó w i ł Ł o h o y s k i (...)" (134, podkr. moje). Gdy Atanazy rozkoszuje się wyobrażeniem Heli jako „świętej Teresy zmieszanej pól na pól z żydowską sadystką mordującą z torturami w kokainowym podnieceniu białogwardyjskich oficerów" (134), to narrator dopowiada, że Bazakbal był po prostu erotycznym masochistą.
W *Nienasyceniu* jest identycznie, mimo że wątek żydowski nie jest tak eksponowany jak w *Pożegnaniu jesieni*.
To od narratora dowiadujemy się, że Putrycydes Tengier, muzyk, jest zdeklarowanym antysemitą (129), a gdy tenże Tengier przewraca oczami z zachwytu z powodu intelektualnego pognębienia „logistycznego Żydka", czyli matematyka Afanasola Benza, narrator powiada o nim „parszywy Toldzio" (219). Także od narratora dowiadujemy się o antysemityzmie księżnej Iriny Wsiewołodownej: „stary Żyd dostarczający różne rzeczy do pałacu" był dla niej jedynym „niższym stworem", z którym księżna raczyła rozmawiać (167).
Niewątpliwie pełen najwyższego obrzydzenia i moralnego przerażenia komentarz narratora znajduje się w makabrycznej anegdocie przytaczanej w *Pożegnaniu jesieni*. Czytamy w niej, że rotmistrz De Pourcel „opowiadał wszystkim o tak strasznych znęcaniach się nad Żydami na froncie, że mógłby zadowolić tym i Sade'a, Gilles de Raisa razem wziętych w sześcianie. Za każdą taką historię mógł wisieć, całe szczęście w tym, że może to była blaga. (...) «Panimajetie, gospoda: ana była takaja ryżenkaja Żydowka z malenkom *grain de beauté je ne sais ou, mais enfain*, my jejo posadili na palik, a patom, panimajetie, graf Burdyszew, karniet, leib-dragun, w polskoj służbie tiepier, zdjełał jej takoj dlinnyj nariez»..." (223).
Wystarczy.
Żydzi w *Pożegnaniu jesieni* postrzegani są więc jako narodowość odrębna od innych — co odnotował już Jan Błoński[6] — czyli „żydowskość" jest zawsze cechą rozpoznawalną. Co prawda, trudno niekiedy uchwycić przyczyny owej rozpoznawalności. I tak np. „stary Bertz" powiada, że choć Freud jest Żydem, to „łeb by mu rozwalił z przyjemnością" (44). Z kolei Atanazy przytaczając „blagę Bergsona" o kopulujących gąsienicach dodaje — nie wiadomo dlaczego — że „Bergson

---

[6] Błoński zauważa „wyraźną odrębność Żydów" w *Pożegnaniu jesieni*, zob. *Witkacy i rewolucja*, „Pamiętnik Literacki" 1990 z. 2, s. 81.

jest Żydem przecie" (189). A gdy narrator informuje, że „Helę i Atanazego rozdzielił zmięszany tłum gojów i semitów" (172), to nie wiadomo w jaki sposób narrator rozpoznaje ich odmienność, bo nie wspomina przecież o odrębności ubiorów. Nie są to detale szczególnie ważne, więc można by poprzestać na generalnym spostrzeżeniu, że żydowskość jest w *Pożegnaniu jesieni* wyraźnie nacechowana, że jest czymś, co wyodrębnia poszczególne osoby spośród innych postaci. Mimo że — jak wspomniałem — zarówno Witkacy jak i postacie jego utworów (np. Bazakbal) deklarują całkowite *désintéressement* dla kwestii narodowych. Te przykłady — a jest ich w powieści więcej — pozwalają też na nieco inną interpretację. Witkacy — jak w każdej innej kwestii — zapisuje niewątpliwie sposób mówienia (myślenia) swoich bohaterów, który bardzo często polega po prostu na posługiwaniu się obiegowymi określeniami, wyrażeniami czy poglądami. W powieści te stereotypy są jawnie kwestionowane przez narratora, choć ten element poetyki tekstu najczęściej umyka uwadze czytelników.

Ale jeśli postacie powieści tak wyraźnie wyodrębniają Żydów, to — można zapytać — komu owi Żydzi są przeciwstawieni?

Otóż jest oczywiste, że w *Pożegnaniu jesieni* w ogóle nie ma przeciwstawienia Żydzi–Polacy lub Polacy–Żydzi, nie ma też przeciwstawienia Żydom innych narodowości (Atanazy — podobnie jak Witkacy — odrzuca wszak ideę narodową). Wszystkie uwagi o Żydach są natomiast w *Pożegnaniu jesieni* funkcją generalnego podziału na... semitów i aryjczyków. Np. o służącej Heli Bertz, pannie Józi Figoń, narrator powiada, że miała minę „przypłaszczonej aryjskiej myszki" (35). Z kolei o samej Heli informuje, że „problem żydostwa i aryjskiej kultury (...) przestał ją męczyć" (42).

Jeśli więc odpada posądzenie Witkacego o inkrustację *Pożegnania jesieni* stereotypem „Żyda nie Polaka" (czyli Żyda nie-katolika), wywodzącego się z ideologii nacjonalistycznej czy „narodowo-katolickiej", to kusić tu może interpretacja klasycznie... rasistowska. Niewątpliwie bowiem przeciwstawienie semickości i aryjskości lub rasy semickiej i rasy aryjskiej jest w *Pożegnaniu jesieni* częstsze i zdecydowanie nadrzędne wobec wszystkich wypowiedzi dotyczących Żydów. Byłoby jednak nonsensem widzieć w tym stereotypie przejaw rasizmu czy antysemityzmu pisarza. Witkacy wypowiedział się zresztą na ten temat *ekspressis verbis* i warto o tych wypowiedziach pamiętać, czyta-

jąc jego utwory literackie. W *Niemytych duszach* napisał: „uważam antysemityzm za coś nieludzkiego, a jako taktykę za krótkodystansowe głupstwo mogące mieć fatalne następstwo dla kultury polskiej (...)". I, jak wiemy, nie pomylił się.[7]

Jaką funkcję pełni zatem w *Pożegnaniu jesieni* wątek żydowski? Na pierwszy rzut oka wydaje się, że Witkacy posłużył się w *Pożegnaniu jesieni* przeciwstawieniem Żydów i aryjczyków („semitów" i „aryjczyków") na takiej samej zasadzie jak posługiwał się wszelkimi innymi stereotypami kultury masowej. Jednakże sprowadzanie „wątku żydowskiego" tylko do obracania stereotypami w powieściach Witkacego nie jest interpretacją wystarczającą. To tak jakby interpretację prozy Gombrowicza zakończyć stwierdzeniem, że pisarz posługuje się parodią. Spróbujmy zatem wysupłać „żydowski wątek" Witkacego ze

---

[7] S. I. Witkiewicz *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993, s. 321. Dokładnie w tym samym roku, w którym ukazały się *Niemyte dusze* Witkacy opublikował w piśmie „Zet" Jerzego Brauna artykuł pt. *Wyjaśnienia*, w którym przedstawił różnice między sobą a linią redakcji — notabene „Zet" było jedynym pismem, które chciało drukować teksty Witkacego po jego zerwaniu z „Wiadomościami Literackimi". Przedostatni podrozdział tego artykułu ma tytuł *Antysemityzm*: „Muszę oświadczyć z góry, że nie godzę się na wszelkie wycieczki antysemickie, które w „Zet" nastąpiły lub nastąpić mogą. Może jestem nawet filosemitą — w każdym razie protestuję przeciw rozpowszechnianiu, potwornie idiotycznej tabelki Papiniego, z której dowiedziałem się, że Freud zabił moralność, a Einstein «absolut» itp. bzdur. Do diabła raz z tym niezrozumieniem teorii Einsteina, kupcie sobie, panowie, popularne książeczki i przestudiujcie tę sprawę, ale nie kompromitujcie siebie i innych. Otóż jeden Bergson się nie udał, ale właśnie Freud (o ile był Żydem, czego na pewno nie wiem) udał się wspaniale mimo jednostronności swej teorii. Udali się również i Marks, i Einstein, i Husserl, i Minkowski i Cantor Georg. Nie można narzekać. Odbieranie dziś prawa człowieczeństwa jakiejkolwiek rasie jest ideową zbrodnią, nawet u nas, gdzie Żydów jest może trochę w pewnych miejscach za dużo. Ale jeśli są, to trudno — nie można przekreślać Tuwima czy Słonimskiego za to, że są Żydami. Nie zgadzam się z Gałuszką, że wiersze Tuwima są żydowate — są świetne, polskie do artystycznego szpiku wiersze. Może psychologia niektórych jest lekko egzotyczna, ale nie język — to nie jest wadą bynajmniej. Ale nawet gdyby były z żydowska pisane, to cóż z tego, jeśliby posiadały te same wartości artystyczne. Wskutek pomięszania u nas Żydów z Polakami mógł się wytworzyć jakiś język pośredni, żydowsko-polski, w którym tak jak w żargonie można by pisać rzeczy świetne. Dlaczego nie? Teoretycznie jest to zupełnie dopuszczalne. Nie postponować Żydów, nie wywyższać się ponad innych Słowian w mesjanistycznych obietnicach, tylko produkcją wartościowych pojęciowo i intelektualnie dzieł dowieść swojej wyższości — to jeszcze można, ale nie z góry napadać na innych, że nie są Polakami, i przy zupełnym braku ludzi pchać się na jakieś kierownicze stanowiska. To jest wstydliwe i niestosowne." („Zet" 1932 nr 3. Tekst podał do druku Janusz Degler w tomie S. I. Witkiewicz *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował J. Degler, Warszawa 1976, s. 298.)

W grudniu 1938 r. Witkacy ofiarował kilka swoich prac malarskich na fundusz pomocy dla Żydów prześladowanych w Niemczech (zob. *Akcja pomocy*, w: „Czarno na Białem" 1938, nr 50, s. 4).

stereotypowej historii o „pięknej rudej Żydówce" (córce bogatego żydowskiego bankiera), by zobaczyć ten wątek jako partnera innych problemów powieści.
W polskim i żydowskim piśmiennictwie II Rzeczypospolitej przeciwstawienie Żydów i nie-Żydów było zupełnie naturalne i widziano w nim problem z zakresu socjologii kultury: pisano o „odrębnej duchowości" semickiej i aryjskiej albo o duchowości żydowskiej i polskiej, lub o „problemie semickim" (Witkacy używa tego określenia). Wszystkie te sformułowania — których pełne są wszystkie publikacje tego okresu — były pochodną problemu asymilacji Żydów do kultury polskiej, mającego wówczas w piśmiennictwie polskim przeszło stuletnią tradycję (problem ten dyskutowany był także w piśmiennictwie żydowskim).[8] Z jednej strony, kwestie te dotyczyły wielonarodowej genealogii kultury polskiej, z drugiej — zachowania kulturowej tożsamości narodu żydowskiego. Bardzo często jednak rozważania tego typu stawały się — jak wiadomo — ofiarami idei szowinistycznych, ksenofobicznych, nacjonalistycznych, a niekiedy po prostu rasistowskich. I niewątpliwie Witkacy sportretował w wypowiedziach i mentalności bohaterów *Pożegnania jesieni* ten właśnie problem. Czyniąc to Witkacy — jako narrator powieści — cały czas podkreśla swój dystans i jednoznacznie wskazuje, że antysemicka wizja Żydów zalęgła się „w wyobrażeniu tych, co nie mają o tym pojęcia".
„Tych" — chciałoby się wiedzieć — to znaczy kogo?, to znaczy jakich? Odpowiedź jest prosta, choć przykra: „tych" to znaczy większości Witkacowskich bohaterów.

III. „Mówię o Polakach jako Polak"...

W wypowiedziach na temat relacji Żydów i nie-Żydów — jak wspomniałem — nie ma etnicznego przeciwstawienia Żydów i Polaków, czy Żydów i innych narodowości. Z perspektywy Heli i jej ojca pozostałe postacie są po prostu „gojami" lub „aryjczykami", tak jak „semitami" są oni sami z perspektywy Atanazego czy Łohojskiego. Ale bycie „gojem" nie jest w powieści powodem do dumy. Hela wymyśla więc ks. Wyprztykowi od „chamskich gojów"

[8] Omówienie literackich realizacji tego zagadnienia znajduje się w artykule H. Markiewicza *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej* (1990), przedr. w: *Literatura i historia*, Kraków 1994.

(72), a do Atanazego z nie mniejszą abominacją wykrzykuje „jacy wy podli jesteście, goje" (32).

Jeśli pominiemy związki pomiędzy poszczególnymi postaciami, to bycie „gojem" oznacza w tej perspektywie kompletne nierozumienie Żydów. Jest to — jak się zdaje — niewątpliwy lejtmotyw wszystkich wypowiedzi na temat relacji Żydów i nie-Żydów w powieści. Bertz powiada ironicznie, że „goje myślą", iż „w głębi każdy Żyd jest przecie tylko Żydem". I dodaje z dystansem: „niech myślą" (165). Ks. Wyprztyk oskarża Helę, że na dnie jej poglądów jest „nienawiść do ariów maskowana ogólnoludzkimi ideami" (143). Hela, która sama przecież mówiła o nienawiści do siebie jako Żydówki — ripostuje gwałtownie, że „jeśli chodzi o Żydów", to „dziwne są te luki zupełnego dureństwa u najinteligentniejszych ludzi" (143). Tak samo reaguje na wywody Atanazego, któremu mówi: „pan nie rozumie właściwie nic a nic z całego uroku naszej rasy: tego posmaku tajemniczości wschodniej poprzez całe ghetto i to, co jest teraz" (32). Ale równocześnie sama Hela — jak dowiadujemy się od narratora — „nie wiedziała nawet, co to jest aryjska kultura", do której się przyznawała (42).

Poczucie odrębności Żydów i nie-Żydów i ich wzajemnego niezrozumienia osiąga apogeum podczas chrztu, czyli konwersji Bertzów. Gdy podczas tej uroczystości ks. Wyprztyk „modli się dziękczynnie" narrator dodaje: „Tłum różnych Żydów wyłupiał na to oczy, jakby na jakąś czarnoksięską sztukę wrogich im sił. 'Co sądzić o tym może w tej chwili, wspólny tym obu n i e p r z e n i k l i w y m wzajemnie światom, Bóg' (...) pomyślał Atanazy" (167, podkr. moje). A zatem wzajemna nieprzenikliwość, izolacja, zamknięcie się na siebie, a w konsekwencji hermetyczna obcość — oto druga strona owego niezrozumienia, którego istnienie stwierdzają bohaterowie powieści.

„Antysemityzm" bohaterów Witkacego — jeśli posługiwać się tym określeniem w znaczeniu, w jakim funkcjonuje on w powieściach — jest zatem paradoksalny: rządzi nim nie uczucie wrogości, lecz... niewiedza; nie konflikt, lecz ignorancja i odrębność. Ta ostatnia nie oznacza jednak nienawiści narodowej czy rasowej. W utworach Witkacego w ogóle nie pojawiają się ani koncepcja konfliktu etnicznego, ani „asymilacji" Żydów, ani też tym bardziej — „oczyszczenia" świata od Żydów. Nie ma więc w nich najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych tez przedwojennego antysemityzmu rodem z pism

nacjonalistycznych lub — w skrajnej wersji — wykarmionego na *Protokołach mędrców Syjonu*. To, co sam narrator nazywa „antysemityzmem" bohaterów powieści sprowadza się do ich poczucia trudnej do zdefiniowania odmienności „gojów" i „Żydów". Mówiąc w największym uproszczeniu, popularny stereotyp antysemityzmu jako konfliktu etnicznego Witkacy przemienia w swojej powieści w odrębność psychologiczną i charakterologiczną swoich bohaterów, a dalej — w konflikt poznawczy (bardziej jednak ideowy niż psychologiczny).
Niewiedza w *Pożegnaniu jesieni* rodzi poczucie obcości i odmienności, ale u Witkacego w odmienności ukryte jest też potencjalne miejsce dla czyjejś fascynacji. *Toutes proportions gardées*, rzecz jasna, nie mniej posługująca się antysemickimi epitetami Zosia Osłabędzka ostatecznie... zazdrości Heli, że ta jest Żydówką (131). Dla Atanazego używającego tych samych epitetów Hela jest „wcieleniem wszystkiego, co w kobiecie jako takiej" mogło mu się podobać (12). Z kolei w pałacu Bertzów — jak czytamy — „wisiało trzydzieści kilka kopii portretów samych kardynałów i arcybiskupów" (36)...
Skomplikujmy jeszcze i tę kwestię. Polskość w powieściach Witkacego nie tylko nie jest wartością przeciwstawianą innym narodowościom, lecz bywa okropną przywarą — nigdy zaletą. Ale co ciekawsze, polskość jest gwałtownie krytykowana przez samych Polaków, a broniona... przez Żydów. W *Nienasyceniu* programowy antysemita Tengier skarży się na Polaków Żydowi Afanasolowi Benzowi: „czy jest coś straszniejszego jak szlachta polska! I to tyle tego plugastwa — ach! Wolę już Żydów po stokroć i wolałbym, żeby ta Polska żydowska nawet była niż taka ślachcicka" (230). W tej samej powieści kniaź Bazyli mówi do Benza: „Jesteś samocynik, Benz. To okropna wada Polaków i niektórych Żydów nawet. To gorsze niż nasze samobiczowanie się, bo u was jest to płytkie" (101). Inaczej mówiąc: zdaniem księcia Bazylego wadą Polaków jest cynizm, i choć niektórzy Żydzi też są cynikami, to jednak cynizm Polaków jest powszechny i o wiele głębszy".[9]
W *Nienasyceniu* Afanasol Benz, który jest Żydem i którego żydowskość jest stale podkreślana, mówi: „my sami z siebie nie potrafimy zrobić nic". — „Kto 'my?' Żydzi?" — pyta go zdumiony antysemita

[9] Katalog wad narodowych Polaków Witkacy przedstawił w *Niemytych duszach*. Zob. M. Szpakowska *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976, s. 155-174.

Tengier. Nie, odpowiada Benz, „mówię o Polakach jako Polak" (100).
Witkacy, niewątpliwie, użył w swej powieści stereotypu „pięknej rudej Żydówki" i „bogatego bankiera", od których zacząłem ten szkic. Trudno jednak widzieć tylko stereotyp w powieści, w której polski antysemita woli Żydów od Polaków.
Spójrzmy zatem teraz na żydowski wątek powieści Witkacego od tej drugiej — chyba dość nieoczekiwanej — strony. Cokolwiek myśleć o antyżydowskich wypowiedziach Bazakbala, jest on zafascynowany Helą i jej żydostwem. Cokolwiek myśleć o „antygojowskich" wypowiedziach Heli, jest ona zafascynowana — jak sama mówi — „kulturą aryjską", której jednym z intelektualnych wyróżników jest dla niej katolicyzm. Podobnie rzecz się ma z pozostałymi bohaterami powieści Witkacego — jak księżna Wsiewołodowna, Kniaź Bazyli i matematyk Benz — którzy, choć wszystkim się różnią, to jednak niezaprzeczalnie nawzajem się przyciągają.
Toteż Witkacy tak reżyseruje dramaturgię powieści, że o zasadniczych kwestiach światopoglądowych dyskutują postacie znajdujące się, by tak rzec, po przeciwnych stronach intelektualnej i egzystencjalnej (a nie narodowej!) barykady: w *Pożegnaniu jesieni* Żydówka Hela Berz z księdzem katolickim Hieronimem Wyprztykiem, a w *Nienasyceniu* — antysemita Tengier, Kniaź Bazyli i księżna Wsiewołodowna z Żydem Afanasolem Benzem.
Po co jednak Witkacemu taka dramaturgia? By skompromitować jedną ze stron, a opowiedzieć się za drugą? Nonsens. Tak właśnie postąpiłby pisarz–antysemita. Tymczasem u Witkacego jest dokładnie odwrotnie! W dialogowym starciu idei pisarz pokazuje, że wszystkie strony są sobie nawzajem bezwzględnie potrzebne, ponieważ tezy intelektualne, które reprezentują to tylko różne sposoby rozwiązywania tego samego problemu. Żydówka Hela szuka w katolicyzmie odpowiedzi „na najistotniejsze, bo metafizyczne udręczenie" (70), ponieważ judaizm i katolicyzm są dla niej — tak jak dla innych bohaterów powieści kokaina, matematyka, czy muzyka — różnymi wariantami przezwyciężenia duchowej pustki człowieka we wszechświecie. Z kolei ks. Wyprztyk jest zafascynowany decyzją Heli o przystąpieniu do chrztu, ponieważ odnajduje w niej potwierdzenie swego przekonania, że „chrześcijaństwo jest najpotężniejszą w świecie konstrukcją uczuć" (81). Spór Heli z księdzem Wyprztykiem jest Witkacowskim

wariantem sporu między judaizmem a chrześcijaństwem o relacje między jednostką, Bogiem, kościołem a społeczeństwem. Natomiast spór księżnej Iriny Wsiewołodownej z Afanasolem Benzem jest sporem o narodowy bądź ponadnarodowy charakter przyszłej ludzkości. Księżna — arystokratka! — jest zwolenniczką niwelizmu, czyli bolszewizmu. Księżna uważa Benza za swojego przeciwnika ideowego, mimo że ten akceptuje jej tezę o nieuchronności „uspołecznienia". Skąd ta polaryzacja? Ponieważ w oczach księżnej Benz jest „wyrafinowanym Żydem" (223). Cóż to jednak znaczy? Księżna uważa, że „nieuświadomiony, a może i uświadomiony (...) nacjonalizm żydowski przebija przez wszystkie ogólnoludzkie ideowości Benza", ponieważ „niezgłębione są tajnie duszy semickiej". „Ja — mówi księżna — jestem nacjonalistką ogólną (...). Widzę możność rozwoju indywiduum tylko jako funkcję przynależności do pewnego narodu stanowiącego członka wielkiej rodziny; pan, na tle niwelacyjnej, antynacjonalistycznej ideologii, jest *au fond* nacjonalistą szczególnym" (224). Benz odpowiada jej z ostrą kpiną: „Dotąd, poza czasami biblijnymi, wydawaliśmy tylko jednostki — co możemy jako naród jeszcze pokażemy, i to właśnie w związku z najwyższym uspołecznieniem, a nie na tle pseudoidei w rodzaju pani pseudonacjonalizmu, który jest tylko zamaskowaną chęcią ocalenia się z najordynarniejszego użycia resztek istnienia przez klasy, które się przeżyły i przestały być twórczymi. My będziemy wszechświatową oliwą w trybach i transmisjach wielkiej maszyny, przerabiającej ludzkość na inną istotność, organizm wyższego typu, nadorganizm. Już nawet w tym jesteśmy — byliśmy za ostatniej wszechświatowej rewolucji. To jest nasza misja — dlatego jesteśmy narodem wybranym. Ale działalność naszą ocenią goje za lat tysiąc dopiero. A tymczasem Cantor, Einstein, Minkowski, Bergson, Husserl, Trocki i Zinowiew — to wystarczy. I Marx jako ten, który nas na tę prawdziwą drogę wybraności wyprowadził" (224). I dalej: „Jedynie my, Żydzi, zgnębieni, ale wypoczęci i nakręceni jak sprężyna, jesteśmy przeznaczeni na to, aby być w przyszłości mózgiem i systemem nerwowym tego nadorganizmu, który się tworzy. W nas skondensuje się świadomość i kierownictwo — inni to bezwolne bebechy będą, pracujące w ciemnościach" (227). Benz — co wiemy od narratora — kpi tu z księżnej w żywe oczy doprowadzając jej antysemicki stereotyp do skrajnego absurdu. Ale równocześnie Benz docenia inteligencję księżnej, gdyż księżna zmusza go do odpowiedzi

na zasadnicze pytanie historiozoficzne (istniejące także we wszystkich społecznych wizjach Witkacego). A mianowicie: czy przyszłej ludzkości będą potrzebne jednostki? „Nie" — odpowiada księżna i popiera totalne uspołecznienie, czyli niwelizację wszystkich i wszystkiego. Ostatni rozdział *Pożegnania jesieni* przedstawia realizację tej właśnie idei.

Natomiast Afanasol Benz na pytanie księżnej odpowiada pozytywnie. Zgadza się co prawda z Wsiewołodowną, że uspołecznienie zamieni społeczeństwo w maszynę, ale ma pełną jasność, że ten cywilizacyjny mechanizm ktoś przecież będzie musiał utrzymywać w ruchu. Kto? Oczywiście tylko wybitne jednostki obdarzone geniuszem intelektu, albowiem tylko intelekt (zatem świadomość) może uratować ludzkość przed totalnym „zmechanizowaniem" i „zbydlęceniem". Apologia intelektu i samoświadomości jednostek w wypowiedzi Żyda Benza jest dokładnym powtórzeniem „genialnego odkrycia"... „antysemity" Atanazego Bazakbala, którego ten dokonuje w *Pożegnaniu jesieni* tuż przed śmiercią.

W przyszłych losach ludzkości Witkacego interesowały jedynie uniwersalia: intelekt, uczucia wyższe, losy sztuki, filozofii, nauki. Z problematyką narodową nie ma to żadnego związku. Antysemici tropili go nieustannie — z tego właśnie kpi Witkacy.

Teza Benza o indywidualizmie Żydów (*Nienasycenie*) jest innym sformułowaniem myśli, którą w *Pożegnaniu jesieni* wypowiada Hela Bertz. Hela już na początku powieści ujawnia w jaki sposób rozumie „aryjskość" kultury. Otóż dziełem „czystych ariów" jest według niej idea demokracji. Sama demokracja — jako system polityczny — jest dla niej „wstrętna" i „skłamana", ponieważ jej zasadą jest „umiarkowanie", czyli wyrównywanie różnic. Na początku powieści Hela jest zatem zwolenniczką monarchii. Mówi: „My — tzn. Żydzi — chcielibyśmy królować, ale jako silny naród (...), bez żadnych zabawek w rodzaju parlamentaryzmu". Pod panowaniem naszych królów — mówi dalej — nikt nie znalazłby w proletariacie nawet „cienia bolszewizmu" (37). Innymi słowy, Hela za powstanie bolszewizmu wini... demokrację parlamentarną i tych, którzy ją stworzyli, czyli tzw. „ariów". Hela jest bowiem przekonana, że „po zbankrutowanej demokracji przychodzi komunizm". Niewątpliwie ta właśnie teza jest przez Witkacego wymierzona w stereotyp „Żydo-bolszewika", rozpowszechniany w propagandzie antysemickiej. Rzecz warta namysłu: to

właśnie ten najbardziej rozpoznawalny stereotyp mentalności antysemickiej zostaje odrzucony i odwrócony w powieściach Witkacego. Twórcami bolszewickiego niwelizmu są bowiem międzynarodowi „socjaliści chłopomani" (jak Sajetan Tempe), natomiast jego gorącymi zwolennikami okazują się równie międzynarodowi... arystokraci i „aryjczycy" (jak Prepudrech, Łohoyski czy księżna Wsiewołodowna). Tożsamość obu grup określona jest w powieściach Witkacego według kryteriów społecznych i charakterologicznych, psychologicznych i ideowych, a nie narodowych. Natomiast Żydzi u Witkacego są od początku przeciwnikami niwelizmu–bolszewizmu i jego ofiarami, ponieważ jako jedyni indywidualiści w powieściowym uniwersum Witkacego skazani są na „niwelację" i „uspołecznienie". Co prawda, także i Hela Bertz przyłączy się w końcu do rewolucji niwelistycznej, ale jest to w jej przypadku ostateczna klęska. Hela — gdy już rewolucja się dokonała — wraca z tropików, by zostać na krótko kochanką Sajetana Tempego i pracownicą wydziału śledczego. Tu jednak jej żydostwo nie ma nic do rzeczy — w tej części utworu Witkacego nie pada z niczyich ust ani jedno słowo na ten temat. Przypadek Heli Witkacy traktuje — by tak rzec — indywidualnie. Bertzówna wybierała „silnych mężczyzn", była kobietą „notorycznie łatwą" (12) oraz — mówiąc słowami Atanazego, który coś niecoś na ten temat wiedział — „metafizyczną kurwą".

W najważniejszym wątku fabularnym *Pożegnania jesieni*, tj. przedstawiającym mechanizm rewolucji bolszewickiej „żydostwo" bohaterów nie jest żadnym kluczem do interpretacji wydarzeń historycznych, po prostu nie ma najmniejszego znaczenia. Jeśli więc nie ma żadnego znaczenia w powieści, w której o przyszłości ludzkości rozstrzyga rewolucja bolszewicka, to ma zatem zasadnicze znaczenie dla odpowiedzi na pytanie postawione w moim szkicu. Nie Żydzi przygotowali rewolucję bolszewicką, nie Żydzi rządzą światem i nie Żydzi mu zagrażają — oto, co mówi swoim czytelnikom Witkacy. Trudno chyba o jaśniejszą odpowiedź.

* * *

Jeżeli jednak wątek żydowski nie jest żadnym kluczem do fabuły powieści i jeśli kwestie narodowe nie interesują ani

jej autora ani jej bohaterów, to po co Witkacy uczynił bohaterką swojego utworu Żydówkę? Można by odpowiedzieć, nie bez racji: skoro *Pożegnanie jesieni* miało przedstawiać tzw. przekrój całego społeczeństwa, to Żydzi musieli się w nim znaleźć. Słowem, zarówno społeczne prawdopodobieństwo, jak i gra stereotypami czyniły ten wątek po prostu artystycznie niezbędnym*.

Jednak niezależnie od wszystkich tematów społecznych, podstawowym problemem w utworach Witkacego jest zawsze jednostka i jej miejsce we wszechświecie. A w tym wymiarze koncepcja Witkacego była — jak wiadomo — bardzo pesymistyczna. Ludzkość jest zbiorem wyizolowanych monad krążących wokół siebie, ale niezdolnych ani do pełnego wzajemnego poznania, ani do zrozumienia siebie, ani do wzajemnej komunikacji. Tej filozoficznej tezie właśnie „wątek żydowski" pozwolił Witkacemu nadać wymiar bardzo konkretny: tyleż opisowy, co dramatyczny, tyleż psychologiczny, co historyczny, tyleż społeczny, co indywidualny.

---

* Z braku miejsca nie omawiam tu wszystkich stereotypów, jakie Witkacy łączy z „wątkiem żydowskim". Pomijam przede wszystkim motywy „satanistyczne" obficie towarzyszące charakterystykom bohaterów utworu (Heli Bertz i jej ojca, Bazakbala i Prepudrecha). Dokładniej omawiam je we wstępie do *Pożegnania jesieni* przygotowanym dla Biblioteki Narodowej.

Wojciech Tomasik

Źródła i ujścia modernizmu
O historycznoliterackich zainteresowaniach Michała Głowińskiego

Nazwisko historyka literatury kojarzy nam się zwykle z okresem, który bada. Okres, z którym je łączymy, może mieć oczywiście rozmaitą rozpiętość. Może to być licząca kilka stuleci epoka literatury staropolskiej lub międzywojenne dwudziestolecie, cały wiek XIX lub tylko jego końcówka. Historyk literatury nie składa przysięgi wierności; nikt zresztą takiej wierności od niego nie oczekuje. Pomimo to dość łatwo przychodzi nam rozpoznać przypadki, w których skłonni bylibyśmy widzieć rodzaj flirtu prowadzonego na marginesie wielkiej miłości. Kiedy badacz staropolszczyzny zapuszcza się w dwudziestolecie lub historyk międzywojnia pisze o wieku XVIII, to wprawdzie wiemy, że obaj mają do tego prawo, ale czujemy zarazem, że sięgają jakby po cudze. Specjalista od staropolszczyzny zapuści się w dwudziestolecie najpewniej po to, by wytropić tam rysy własnej epoki, odszukać jakieś jej przedłużenia, nawiązania, mniej lub bardziej wyraźne echa. Podobnymi motywami będzie się kierował ktoś, kto zajmując się końcówką XIX stulecia, zechce przebadać z jej perspektywy całe stulecie. I w tym wypadku — inaczej niż w życiu —

najgorętszy nawet romans stanie się tylko deklaracją uczuć ulokowanych na stałe gdzie indziej.
Nie ulega kwestii, że okresem, który przyciąga szczególną uwagę Michała Głowińskiego, jest modernizm — kilkunastoletni ledwie epizod dziejów, traktowany jednak przez wielu jako próg literackiej współczesności. Dla autora *Powieści młodopolskiej* jest to również moment niesłychanie ważny — wielokrotnie i przy różnych okazjach pisze o nim jako o tyglu, w którym gotowała się literatura XX wieku. To właśnie w twórczości modernistów pojawiły się zalążki dążeń artystycznych, jakie nadały ton późniejszym okresom, przede wszystkim dwudziestoleciu, i które zaznaczają swą obecność jeszcze dzisiaj. W zainteresowaniach Głowińskiego epoką modernizmu jest wszakże pewien rys osobliwy: głównym obiektem zainteresowań badacza są obrzeża epoki — konwencje, które modernizm zapowiadały, i te, które stały się produktami jego rozkładu. Szczególny stosunek do modernizmu oznacza, że Głowiński bada przede wszystkim twórczość prekursorów i pogrobowców; pisze o zjawiskach, które modernizm formowały, i tych, które się z niego wyłoniły. Penetruje — *exscusez les mots* — źródła i ujścia.
Jest to po części uzasadnione samą materią zainteresowań — okresem jakby niedomkniętym, bogatym w zapowiedzi i kontynuacje. Wiadomo skądinąd, że artystyczne chwyty będące wyposażeniem epoki, łatwiej rozpoznać można u epigonów bądź likwidatorów, niż w pisarstwie koryfeuszy. Decydujące znaczenie ma tu jednak pewna strategia poznawcza, której Głowiński wydaje się stale wierny i którą bodaj najdobitniej sformułował charakteryzując postępowanie Wyki jako autora *Modernizmu polskiego*:

Analizując ową wyizolowaną scenę [procesu historycznoliterackiego, porównywanego do filmu] badacz nie zapomina, że stanowi ona część całości. I nawet w tej wyodrębnionej sekwencji szuka tych właściwości, które są charakterystyczne dla całego filmu.[1]

Kiedy dorobek historyka literatury chcemy zsumować jedną tylko książką, to wybieramy tę, w której najmocniej manifestuje się jego wizja badanej epoki. Wizja modernizmu, jaką proponuje Głowiński, jest o tyle niezwykła, że kształtują ją w stopniu znaczącym prace o zjawiskach literackich — zdawałoby się — od modernizmu odleg-

[1] M. Głowiński [rec.:] K. Wyka *Modernizm polski*, „Pamiętnik Literacki" 1961 z. 3, s. 270.

łych, a w każdym razie dla tego okresu niezbyt typowych. Prace te są właśnie dokumentacją źródeł i ujść; są analizą form, których związki z modernizmem bywają zwykle niedostrzegane lub wręcz kwestionowane. To prawda: z przemian, jakie dokonywały się w literaturze przełomu wieków, znakomicie zdaje sprawę *Powieść młodopolska*. Ale głęboko myliłby się ten, kto szukając u Głowińskiego obrazu modernistycznej prozy, pominąłby rysy, jakie wnoszą do niego studia o Jaworskim, Witkacym czy Gombrowiczu.

Głowińskiego zajmuje najbardziej „pisarstwo języka obnażonego, wystawiające na pokaz jego arkana i zakamarki"[2]. Taki sposób pisania nie powstał w Młodej Polsce; wziął się on raczej z tendencji rozkładowych, jakie pojawiły się w schyłkowej fazie okresu. Znajduje go Głowiński nie u klasyków modernistycznej prozy, lecz u jej epigonów, naśladowców, stylizatorów. W estetyce modernizmu liczy się nieskrępowana ekspresja i — by tak rzec — pełnia zaufania do słowa. Język jest tu materią, która ma przede wszystkim obiektywizować wewnętrzne stany twórcy. Nie chodziło — jak wiadomo — o ich opis, ten bowiem musiałby zakładać racjonalizację przeżyć i chłodny dystans. W stylistyce młodopolskiej nie ma miejsca na chłód; nie może go być, skoro za pomocą mowy „podmiot rzutuje siebie na zewnątrz". Ekspresyjny model pisania wiąże Głowiński z aktywnym stosunkiem do słowa. Moderniście nie wystarcza język zastany: jest on postrzegany jako wędzidło, zespół krępujących schematów, martwy twór, służący społeczeństwu do legitymizowania jego dominacji nad jednostką. Żeby ocalić jednostkowość twórca musi zdobyć się na to, by mówić własnym głosem, a to oznacza — że musi zniszczyć istniejące konwencje, zedrzeć skorupę, którą utworzyły na języku jego utylitarne użycia, i dotrzeć do najgłębszych korzeni mowy. I tylko taką odnowioną mowę modernistyczny twórca uzna za godną tego, by powierzyć jej własne przeżycia.

Estetyka ekspresji zaświadcza swą obecność na przełomie wieków szczególną formą — prozą liryczną. W prozie tej, wyrastającej z założeń naturalizmu, odnajduje Głowiński cechę, która stała się czynnikiem sprawczym przeobrażeń literatury XX wieku. Idzie o „widzialność słowa". *Powieść młodopolska* jest monografią gatunku prze-

---

[2] M. Głowiński *Sztuczne awantury* [przedmowa do:] R. Jaworski *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 14.

chodzącego fazę radykalnych przeobrażeń, najgłębszych chyba w jego dziejach, bo zmierzających do rewizji fundamentalnych przesłanek epickości. Głowiński rzecz widzi następująco:

[...] przedmiotem obydwu powieści Berenta [*Próchna* i *Oziminy*] nie są zdarzenia, nie są układające się w pewien ograniczony ciąg fakty, ale bohaterowie, którzy mówią. Słowo jest tu bezpośrednim przedmiotem zainteresowania, nie tylko środkiem przekazywania informacji.[3]

Młodopolska „widzialność słowa" ujawnia wyjątkowość w kontekście tradycyjnej, dziewiętnastowiecznej prozy realistycznej – dążącej do stylu niezauważalnego (a więc jakby: nie-stylu) budującej utopię mowy przezroczystej. Manifestuje swą inność także na tle praktyk dwudziestowiecznych, gdzie język staje się widoczny nie za sprawą ekspresji, lecz dzięki grom, jakie się z nim prowadzi. Takie gry dostrzega Głowiński w twórczości Romana Jaworskiego, którego stylistyka – na pierwszy rzut oka – wydać się może patologią mowy młodopolskiej, rodzajem *elephantiasis*, schorzenia, na jakie zapada większość epigonów. Autora *Wesela hrabiego Orgaza* chroni przed zarzutem epigonizmu nieufność wobec modernistycznego słowa; idiolekt epoki staje się u niego przedmiotem karykatury, drwiny, ulega też parodystycznemu rozbrojeniu. Twórcy przełomu wieków pokazują język z powagą i namaszczeniem. Jaworski robi to w literackiej zabawie, zakładającej śmiech i ironiczny dystans. *Powieść młodopolska* czytana w kontekście szkiców o Jaworskim okazuje się książką o nurcie wyrosłym z negacji konwencji realistycznych, nurcie, który kulminował w modernizmie i który zaraz potem poddany został parodystyczno-groteskowym przeformułowaniom.

Oglądanie modernizmu od zewnątrz oznacza opis młodopolskiej konwencji przez pryzmat jej przeformułowań, sporadycznych nawiązań i powtarzających się co jakiś czas gestów negacji. „Pantagruelizm" Witkacego i „parodia konstruktywna" Gombrowicza są oczywiście dla Głowińskiego same w sobie zagadnieniami frapującymi. Ale i w szkicu o Witkacym, i w studium o Gombrowiczowskiej *Pornografii* wyczuwa się wyraźnie, że są one nakierowane na analizę zjawisk, które sprzęgają nowatorskie poczynania dwudziestowiecznej prozy z tradycją literatury modernistycznej. „Pantagruelizm" i „parodia konstruktywna" to w takim ujęciu różne odpowiedzi na sformułowany w Młodej Polsce postulat widzialności słowa.

---

[3] M. Głowiński *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 244.

Równie ważne co następstwa są dla Głowińskiego antycypacje młodopolskich konwencji powieściowych. W szkicach o wielkich powieściach realistycznych (*Emancypantkach* Prusa, *Chamie* Orzeszkowej). usiłuje on przede wszystkim rozpoznać symptomy kryzysu formy; pokazać, jak na jej terenie ścierały się dwie tendencje: jedna, która gatunek stabilizowała (powołując wzorzec powieści „dobrze napisanej"), i druga, która podważała oczywistość tradycyjnych rozstrzygnięć stylistyczno-kompozycyjnych. Widzialność słowa u Prusa czy Orzeszkowej pojawia się w postaci słabych zapowiedzi; niemal wszystko wydaje się tu jeszcze posłuszne dyrektywie, która nakazywała, by uwagę odbiorcy zatrzymywać na opowiadanej historii, nie zaś na czynności opowiadania. Modernistyczny kierunek przemian rysuje się więc dość niewyraźnie, ale właśnie on jest swoistą osią analiz Głowińskiego. Analiz, które — powtórzmy — wynikają z przekonania, iż obserwacja modernizmu od strony jego źródeł i ujść pozwala lepiej uchwycić jego konstytutywne cechy.

Najwyższa już pora, by zdefiniować teoretyczne zaplecze prac Głowińskiego językiem współczesnych doktryn literaturoznawczych, w kontekście których określenia „źródła" i „ujścia" brzmią nie tylko staroświecko, ale mogą — co gorsza — dezorientować. Mogą wprowadzać w błąd głównie dlatego, że odsyłają do tradycji mówienia o literaturze, mającej dla autora *Powieści młodopolskiej* znaczenie wyłącznie negatywne. Tradycji badawczej, która chętnie sięgała po metaforykę akwatyczną, upodobawszy sobie studia o literackich „źródłach", „ujściach", a nade wszystko — „wpływach". Warto pamiętać, że są to wszystko słowa typowe także dla młodopolskiego dyskursu o sztuce, w którym pozytywistyczny model uprawiania humanistyki nie został do końca przezwyciężony.

To, co — pozostając w obrębie modernistycznego idiolektu krytycznego — nazwaliśmy badaniem epoki z perspektywy jej „źródeł" i „ujść", w języku dzisiejszej nauki należałoby oddać jako łączenie podejścia synchronicznego z diachronicznym. Idzie o opis struktury odrzucający dogmat o jej statyczności, a w konsekwencji — o ujmowanie struktury jako całości, którą formuje współdziałanie przeciwstawnych sił, utrzymujących cały układ w stanie chwiejnej równowagi. Modernizm, jaki opisuje Głowiński, to taka właśnie struktura przeobrażająca się, nieustannie przegrupowująca swoje składowe, którymi są raczej pewne siły i tendencje, nie zaś artystyczne molekuły. Badana

epoka ujęta jest jako układ dynamiczny; istotne są w nim nie tylko relacje wewnętrzne, ale także te, które wiążą układ z jego wcześniejszą konfiguracją i późniejszymi transformacjami. Mówiąc o „źródłach" myślimy zwykle — a przyzwyczaili nas do tego pozytywiści — o innym rodzaju zależności: jednokierunkowym oddziaływaniu, w którym zjawiska wcześniejsze nie przechodzą do form późniejszych; są czynnikiem sprawczym, takim jednak, który — spełniwszy swą funkcję — ginie bezpowrotnie. Podobnie jak przyczyna, która wywołuje określony skutek, ale traci zarazem z nim jakikolwiek kontakt. Nazywać poczynania Głowińskiego badaniem „źródeł" i „ujść" możemy zatem tylko wówczas, gdy uświadamiając sobie rodowód tych kategorii, zdecydujemy się je odkurzyć i wyposażyć w nowe, strukturalistyczne treści.

Modernizm, pojmowany jako splot różnokierunkowych dążeń artystycznych, wymaga rozpoznania pewnej dominanty, cechy, która włącza epokę w historycznoliteracką całość i na tym tle ze zmienną wyrazistością manifestuje swą obecność. Innymi słowy — chodzi o ten wątek, który najmocniej dokumentuje dynamikę poznawanego okresu: jego przechodzenie od fazy inicjatyw, poprzez pełną krystalizację zamierzeń, do etapu ich dekompozycji. Tym szczególnym wątkiem jest dla Głowińskiego — przypomnijmy — zespół rozmaitych zabiegów artystycznych tak ukierunkowanych, by uwidocznić fizyczną (brzmieniową) stronę języka, by pokazać, że słowem można posługiwać się jak materialnym przedmiotem. Wspomniany rodzaj działań daje się obserwować w modernistycznej prozie, ale impulsów do tych działań szukać trzeba w obrębie praktyk poetyckich, będących na przełomie wieków drogowskazem dla literackich poszukiwań.

Wypada żałować, że Głowiński nie zrealizował dotąd swojego planu i nie napisał zapowiadanego „większego studium o poetyce Norwida"[4]. Byłoby ono — można sądzić — monograficznym ujęciem kwestii, która przewija się w szkicach już opublikowanych, a która tyczy Norwidowskiego rozumienia roli poety — „sługi słowa". Twórczość autora *Ad leones!* stanowi dla historyka literatury teren problemowo rozległy i bogato urzeźbiony. To niemal przestrzeń labiryntu, gdzie bardzo łatwo doświadczyć uczucia bezradności i zagubienia. Głowiń-

---

[4] Zob. M. Głowiński *Norwida wiersze-przypowieści*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 72, przypis.

ski zapuszcza się w tę przestrzeń w jasno określonym celu — by zbadać „poezję form poruszonych", poezję, która — choć osadzona głęboko w tradycji romantycznej — jest zapowiedzią technik operowania słowem nie tylko romantyzmowi nie znanych, ale wręcz sprzecznych z jego założeniami. Głowińskiego pisanie o Norwidzie to jeden z licznych przykładów ilustrujących łączenie strukturalizmu z badaniem procesów rozwojowych. Norwidowska poetyka jawi się bowiem badaczowi jako układ dynamiczny, który współorganizują sprzeczne tendencje literackie: z jednej strony — ustępujące czy nawet głęboko anachroniczne, z drugiej — antytradycjonalistyczne i nowatorskie. Ale studia o autorze *Promethidiona* są przede wszystkim doskonałym potwierdzeniem strategii przyjętej w opisie modernizmu, a która oznacza, że istotną wiedzę o badanym układzie niesie obserwacja jego fazy prenatalnej.

„Źródeł" modernistycznych technik poetyckich — demonstruje to z wielką dobitnością Głowiński — szukać trzeba w Norwidowskiej koncepcji „słowa-rzeczy", słowa, po które nie sięga się bezrefleksyjnie, ale które — jak rzecz właśnie — za każdym razem trzeba na nowo ukształtować. „Poezja form poruszonych" jest zapowiedzią, której nie sposób jednak wyizolować z historycznoliterackiego kontekstu; Norwid nie był modernistą urodzonym za wcześnie, prekursorem z własnego wyboru. Widoczność słowa (i ogólnie — widoczność formy) ma u niego uzasadnienia wielorakie, w każdym razie nie może być rozpatrywana bez uwzględnienia również tego, co zwykło się określać mianem filozofii czynu, a co włącza praktykę poety w obręb myślenia typowo romantycznego. Prekursorem nie zostaje się z własnego wyboru; dzieje literatury dowodzą, że każda epoka na nowo buduje tradycję, wybiera z przeszłości elementy, które pragnie ocalić, odsuwając na dalszy plan inne, jeszcze inne — skazując na zapomnienie. I w tym wzajemnym oddziaływaniu przeszłości i teraźniejszości, znakomicie steoretyzowanym w studiach Głowińskiego poświęconych tradycji literackiej[5], leży klucz do zrozumienia przyczyny zaanektowania Norwidowskiego idiomu przez pokolenie modernistów. Modernizm, wybierając dla siebie określoną tradycję, stwarza tym samym

---

[5] Zob. przede wszystkim M. Głowiński *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962; z prac późniejszych: *Literatura i nos Kleopatry* [w książce: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992].

własną przeszłość. Przejmując jakąś część literackiej spuścizny, formuje przeszłość, modeluje ją wedle własnych wzorów. Co oznacza również — rekontekstualizuje twórczość tego czy innego pisarza, wprowadza ją w nowy układ zależności, by w rezultacie ujrzeć w poczynaniach poprzednika działania prekursorskie. Norwid — podkreślmy raz jeszcze — jest poetą, którego twórczość zajmuje Głowińskiego w szczególnym aspekcie: jako składnik modernistycznej tradycji.

Książki o Leśmianie i Tuwimie przynoszą rozpoznanie modernistycznych „ujść". I tu, podobnie jak w studiach o Norwidzie, opis strukturalny nie prowadzi do wypreparowania badanych poetyk z historycznoliterackich uwikłań. Przeciwnie — jest to w obu razach analiza zjawisk, które są jakby chwilową krystalizacją tendencji, realizujących się w rozległej diachronii. Diachroniczne ujęcie systemu poetyckiego prowadzi do odsłonięcia jego historycznych warstw; pozwala pokazać, jak układają się w nim rozmaite złoża tradycji, które — podobnie jak złoża geologiczne — ulegają niekiedy zaskakującym przemieszczeniom. Jeden, bardzo wyrazisty przykład: twórczość Tuwima, zwłaszcza jej dojrzałą fazę, łączy Głowiński z oddziaływaniem tradycji romantycznej i polemicznym dialogiem poety z estetyką młodopolską. Ale praktyka literacka autora *Zieleni* żywi się również sokami innej tradycji — poezji Norwida. Tuwim nawiązuje do doświadczeń Norwida w specjalny sposób — przez wcześniejsze przyswojenie sobie futurystycznych technik posługiwania się słowem. Dociera więc do Norwidowskiego idiolektu posuwając się jakby pod prąd historii: zbliżenie do futuryzmu pozwala bowiem na spożytkowanie impulsów płynących z modernizmu, to z kolei łączy się z uaktywnieniem tendencji biorących początek w praktykach autora *Vade-mecum*. Mowa Tuwima — pokazuje Głowiński — zawdzięcza swój modelunek słowu Norwida, ale ta zależność jest relacją złożoną, opartą na istnieniu wielu ogniw pośredniczących, których porządek dokumentuje współobecność w synchronii historycznie różnych wzorów poezjowania.[6]

Poetyka Tuwima, tak jak ją przedstawia Głowiński, stanowi jedno z ważnych „ujść" modernizmu. Chodzi wszak o pisarstwo, które — choć odchodzi daleko od młodopolskiej stylistyki — to jednak nie

---

[6] Zob. *Poetyka Tuwima*.

porzuca problemów, jakimi żyła literatura przełomu wieków, a to znaczy również — nie wstrzymuje się od podejmowania kwestii warsztatowych. Refleksja o tworzeniu towarzyszyła literaturze od zawsze, ale w modernizmie widzi Głowiński wzmożenie zainteresowań językiem i fizyczną fakturą wypowiedzi: słowo nabywa widzialności nie tylko wskutek rozmaitych udziwnień, ale też dlatego — że staje się przedmiotem poetyckiego dyskursu (wchodzi w rolę bohatera lirycznego). Liczne u Tuwima refleksje nad słowem i tworzeniem, przybierające formę „traktatu lirycznego", to — wedle Głowińskiego — jeden z wariantów odpowiedzi na młodopolską dyrektywę „pisarstwa języka obnażonego".

Inny jej wariant został pokazany w książce *Zaświat przedstawiony*, wpisującej twórczość Leśmiana w kontekst przeformułowań poetyki modernizmu. Interpretacyjnym kluczem czyni tu Głowiński koncepcję, wedle której w działaniach słownych poety reaktywowany zostaje stosunek do świata, jaki charakteryzuje człowieka pierwotnego. W świetle tej koncepcji, świetnie pokazanej w Leśmianowskiej mowie, język ma moc magiczną: „Za pomocą słowa nie tylko opisuje się to, co jest, ale nadaje światu byt".[7]

Korzenie takiego stosunku do języka sięgają głęboko, w wiek XVIII, ale najistotniejszym układem odniesienia dla Leśmianowskich manifestacji słowa kreatywnego są poetyckie doświadczenia modernistów. Znajdowało w nich bowiem wyraz przeświadczenie, że celem sztuki nie jest naśladowanie natury, lecz konkurowanie z nią w dziele tworzenia. Wystarczy wszak przypomnieć znamienne *dictum* z biblii modernistów, niosące wezwanie, by naturę („odwieczną tę nudziarę") — „zastąpić, na ile się tylko da, sztuką".[8]

Leśmian — powtórzmy — interesuje Głowińskiego jako spadkobierca modernizmu, poeta korzystający z jego artystycznych rozwiązań, ale wprowadzający je zarazem w nowe i nie przewidziane konteksty. Leśmianowskie słowo widzialne jest z pozoru tym samym, którym posługiwali się poeci Młodej Polski; z pozoru, bo w obu przypadkach ta widzialność wynika z innych uzasadnień. *Zaświat przedstawiony* wyrasta z przekonania, że różne realizacje tej samej zasady artystycz-

---

[7] M. Głowiński *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 33.

[8] J.-K. Huysmans *Na wspak*, przekł. i wstęp J. Rohoziński, Warszawa 1976, s. 70.

nej pozwalają lepiej zrozumieć samą zasadę — właściwie ją wyodrębnić i sproblematyzować.

Wróćmy na koniec do metafory wielkiej miłości i flirtu. Głowiński porusza się po rozległym terenie, ale — jak przekonuje swoim pisaniem — terenie jednorodnym. Interesuje go modernizm wraz z obrzeżami, okres, który w przybliżeniu zamknąć by można datami: 1850–1950. Zainteresowań historycznoliterackich Głowińskiego nie sposób oddzielić od jego koncepcji teoretycznych, wśród których miejsce szczególnie ważne zajmuje kwestia tradycji literackiej. Autor *Powieści młodopolskiej* ogląda przełom wieków z podwójnej perspektywy: od strony przedsięwzięć artystycznych, które składają się na tradycję modernizmu (Norwid, ale i klasyczna powieść realistyczna), oraz od strony tych zjawisk, które modernizm włączyły do własnej tradycji (Leśmian, Tuwim, Witkacy, Gombrowicz; także — Białoszewski).[9] Dlatego wycieczki w dwudziestolecie (i dalej) nie są tutaj żadnym historycznoliterackim flirtem, podobnie — wyprawy w głąb wieku XIX. Nie są, bo badacz ani w jednym, ani w drugim wypadku nie sięga po cudze.

październik 1994 r.

---

[9] Rysuje się tu ciekawy problem, jak z tradycji modernistycznej korzysta polski socrealizm. Problem tym bardziej frapujący, że w pracach o „sztuce zdegradowanej" (zebranych w tomie: *Rytuał i demagogia*, Warszawa 1992) są sygnały świadczące o tym, iż Głowiński nie lekceważy jej związków z poetykami awangardowymi.

Roztrząsania i rozbiory

Obecna, nieusprawiedliwiona

Epokę awangardową i epokę modernistyczną, mimo wszystkich różnic, łączy przynajmniej jedna cecha — dążenie do usprawiedliwienia sztuki.
Dla awangardy i modernizmu wspólny był nie tylko sam wysiłek uprawomocnienia sztuki, lecz również pewien zespół idei, którymi usiłowano się przy tej okazji posłużyć. Obie epoki jednoczy więc nie tylko pewien legitymizacyjny uzus, który zanika dopiero dziś, w epoce postmodernistycznej, lecz ponadto ideologie. W obrębie *episteme* zachodzi zaś pomiędzy nimi tak szczególne podobieństwo, że dałoby się właściwie potraktować awangardę jako spadkobierczynię wypełniającą testament modernistycznego przodka. W tym testamencie najważniejszy, jak się wydaje, był nakaz przezwyciężenia konfliktu między ideą wolności, którą chcieli realizować artyści i ideą postępu, którą chciało realizować społeczeństwo. W 1908 roku, trzy lata po rewolucji, tak oto ów konflikt ujmował Karol Irzykowski:

Takich trzeba nam teraz poetów i myślicieli, którzy by potrafili podjąć się paradoksalnego na pozór zadania i wykazania tajemniczego związku między antyspołecznym ideałem „sztuki dla sztuki" a hasłami polityczno-społecznej rewolucji [*Dwie rewolucje*, „Nasz Kraj" 1908, z. 1].

Sens tej wypowiedzi w kontekście modernistycznych kłopotów jest dość jasny: Irzykowskiemu chodziło o to, by ktoś wykazał, że sztuka z pozoru antyspołeczna jest w gruncie rzeczy społeczna, by poetę

wyklętego przemienił w poetę zaangażowanego. W tym wezwaniu kryła się podpowiedź dotycząca sposobu wyjścia z izolacji, w jakiej — częściowo z wyboru, częściowo z konieczności — pozostawała sztuka modernistyczna.

Artyści modernistyczni nie potrafili bowiem znaleźć języka, który pozwoliłby połączyć ideologie sztuki z ideologiami społecznymi. Wydaje się, że awangardowe manifesty — z całą ich krzykliwością, tromtadracją, pewnością siebie i apodyktycznością — potraktować można właśnie jako pragmatyczne przekształcenie programów modernistycznych. Pragmatyzm ten ujawnił się w aspekcie komunikacyjnym: awangardyści mówili niekiedy to samo co moderniści, lecz robili to dużo skuteczniej. Przede wszystkim artyści awangardowi, nie do końca świadomi dziedzictwa, przejęli od modernistów najbardziej kłopotliwe pytanie:

„Po co jest sztuka?"

Poszukiwanie uprawomocnienia dla sztuki łączy nie tylko awangardę z modernizmem, łączy także najbardziej odległe ugrupowania i kierunki literackie dwudziestolecia. Niezależnie od przekonań o ważności przyszłych dzieł, od rangi przyznawanej własnej propozycji estetycznej, niezależnie nawet od umiejscowienia w „jasnym" czy „ciemnym" dziesięcioleciu tamtego okresu, kolejni twórcy pytają samych siebie: „jak usprawiedliwić sztukę głoszącą «bardziej prawdziwe od prawdy»??" (S. K. Gacki *Sztuka ludzka*, „Almanach Nowej Sztuki" 1924). Padają pytania coraz ostrzejsze, coraz bardziej napastliwe. Jędrychowski [*Bezpośrednio przed nami (1). Linia wpisana w koło*, „Żagary" 1931 nr 4], wytykając poezji „liniowców" „brak głębokiego usprawiedliwienia", powie zjadliwie, lecz grzecznie: „Po co panowie piszą? Dla zaspokojenia własnej potrzeby? A więc grafomania?". Miłosz w 1931 roku drwił z „biednych speców w sztuce pisania", którzy krążą „od jednej kapliczki do drugiej i szukają, szukają za wszelką cenę jakiejś racji, która by usprawiedliwiła ich pracę" (*Bulion z gwoździ*, „Żagary" 1931 nr 5), a siedem lat później, w *Kłamstwie dzisiejszej „poezji"* („Orka na ugorze" 1938 nr 5) rezygnuje już z wszelkiej dżentelmenerii i sięga po inwektywę: „Po co piszesz, bando niedouków? Po co tomikami wierszy zaśmiecasz

księgarskie wystawy? Czy sądzisz, że komuś potrzebne są twoje nieustanne troski o nowy chwyt i nową metaforę?"
Nie byłoby ani tych pytań, ani tej pasji, gdyby nie przeświadczenie, że w sztuce tkwi jakaś wartość — wartość wprawdzie autonomiczna, lecz ważna tylko wtedy, gdy ktoś powiąże ją z innymi sferami życia ludzkiego. Powinnością twórców jest wcielanie tej wartości — tej drogocennej racji istnienia — w sztukę, zaś powinnością autora programu — wyłożenie owej racji. Pytaniom zatem odpowiadały kolejne koncepcje uwierzytelniające sztukę.
Podstawowe typy awangardowych uprawomocnień odnajdziemy zarówno w najważniejszych, jak i mniej znanych programach literackich dwudziestolecia. Wielość ugrupowań i nazw wytwarzały koniunkturę na różnorodność, jednak kulturowy przymus legitymizowania sztuki i pewna rytualizacja samego aktu „wchodzenia na rynek" powodowały, że zasadnicze odpowiedzi na pytanie „po co jest sztuka?"[1] pozostały podobne.
Artyści w dwudziestoleciu dysponowali trzema ideami legitymizującymi sztukę: ideą zbawiania, przekształcania i poznawania świata. Odpowiednio do nich kształtowały się też wypowiedzi programowe.
Sztuka jest święta. Sakralność sztuki oznaczała, w skrócie rzecz ujmując, iż w języku artystycznym objawia się świętość, a zatem, że tylko piękno potrafi pojednać nas z bytem. Ten wzór motywacyjny miał źródło w modernizmie, i choć rozpadł się w okresie międzywojennym, jednak część ideowych deklaracji literackich przybrała zarówno w Polsce, jak i poza nią postać konwencji objawiania prawd wiary; stąd credo (J. Hulewicz *Czego chcemy*, „Zdrój" 1920 z. 59–60; *Nie występujemy z programem...*, „Skamander" 1920 nr 1), iluminacja, proroctwo (J. Hulewicz *Spiritus resurgens*, „Zdrój" 1920 z. 63–64), apokalipsa (*Akt założycielski i manifest futuryzmu*).
Sztuka, po drugie, służy przekształcaniu świata, a artysta jest jego „nie uznanym prawodawcą": manifest przybiera więc formy władcze lub rewolucyjne udrapowany w stylistykę wypowiedzi dyktatora bądź apelu uzurpatora, nawołującego do przejęcia władzy — stąd dekret (W. Majakowski, W. Kamienski, D. Burluk *Dekret nr 1* [1918]; *O demokratyzacji sztuk*, „Gazeta Futurystów", Moskwa 1918 nr 1), ukaz, gramota, agitka, odezwa, proklamacja czy orędzie (A. Stern, A. Wat *Prymitywiś-*

---

[1] I. Fik *Sprawy elementarne*, „Kamena" 1938 nr 7.

ci do narodów świata i do Polski, w: *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej*, Warszawa 1920; B. Jasieński *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, w: *Jednodniówka futurystów*, Kraków 1921).
Sztuka, po trzecie, pozwala poznawać świat poprzez złożone operacje językowe: manifest przybiera więc formy wypowiedzi fachowej, objaśniającej, zbliża się do specjalistycznego tekstu literaturoznawczego, przenikniętego kapłańskim stosunkiem do tajemnicy — stąd eseje, rozprawy (T. Peiper *Droga rymu*, „Przegląd Współczesny" 1929 nr 91), odczyty służące wykładowi metajęzyka (T. Peiper *Nowe usta*, Lwów 1925), żmudne i pokazowe analizy wierszy (J. Brzękowski *Poezja integralna*, Warszawa 1933).
Należy jednak stwierdzić, że wszystkie te narracje wyjaśniające przejęła awangarda od epoki poprzedniej. Zanim więc w krótkim rysie historycznym przywołamy tradycje ideologii awangardowych, stwierdzić wypada, że pierwszą konsekwencją zniesienia granic między modernizmem i awangardą jest rozszerzenie formacji modernistycznej aż po romantyzm.[2] Bo to właśnie romantycy jako pierwsi stanęli przed problemem uzasadnienia sztuki w nowym kontekście historycznym i kulturowym, utworzonym zarówno przez rewolucje społeczne, jak i początki sztuki masowej.

„...nosi swoją konieczność w sobie"

Ideologie romantyczne potraktować można jako wyraz świadomości niejasnego statusu sztuki w nowym świecie, świadectwo doświadczania historii, która obywa się bez sztuki. W obliczu groźby historii dokonującej się niezależnie od twórczości artystycznej, romantycy wprowadzili do dyskursu o sztuce coś, z czego nie zrezygnowała już żadna epoka późniejsza. Były to rozbudowane koncepcje ścisłej współpracy Sztuki i Historii, sugestywne opowieści przekazujące obraz niezbywalności artyzmu dla istnienia i rozwoju człowieczeństwa, wielkie narracje uzasadniające konieczność istnienia sztuki. Romantyczne zakwestionowanie wcześniejszego statusu sztuki, dzieła i artysty,

---

[2] Powiązanie awangardy z romantyzmem staje się logicznym wnioskiem wynikającym z definicji awangardy sformułowanej przez R. Poggioliego (*The Theory of the Avant-Garde*, przeł. G. Fitzgerald, Cambridge, Mass 1968, s. 37, 80, 107), akcentującej opozycję między konwencjonalnością społecznego użycia języka i odnowicielską funkcją artystycznych uchybień językowej normie.

podyktowane chęcią zapewnienia nowej literaturze zwykłej zrozumiałości, wywołało konieczność wynegocjowania nowego rozumienia wolności sztuki.

Wśród najważniejszych wypowiedzi tamtej epoki właściwie nie znajdziemy tekstu, który by nie zawierał argumentów przemawiających za nieusuwalnością sztuki ze świata ludzi. Sztuka okazuje się albo głównym czynnikiem antropogenezy (jak u Coleridge'a)[3], albo warunkiem poznania decydującego o zachowaniu tożsamości (jak w *Mowie o mitologii* Schlegla, rozprawie *O stosunku sztuk plastycznych do natury* Schellinga[4] czy Rozważaniach o prawdzie w sztuce Alfreda de Vigny), albo podstawowym czynnikiem rewolucjonizującym społeczeństwo (jak w *Obronie poezji* Shelleya)[5], bądź środkiem kształtowania obyczajów i konsolidacji społeczeństwa (jak w pismach Herdera)[6], wreszcie jedynym środkiem artykulacji świadomości społecznej utr-

---

[3] Poglądy Coleridge'a zawarte w rozprawie *O poezji, czyli sztuce* (1818), (w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, przeł. J. Kamionkowa, Warszawa 1975) streścić można następująco: 1)człowiekiem można stać się poprzez artykulację swego stosunku do natury; 2) artykulacja ta jest możliwa dzięki scalaniu w jedną myśl lub jedną ideę tego, co rozproszone; 3) scalanie jest możliwe dzięki figuralnemu językowi myśli; 4) figuralnym językiem myśli jest poezja (czyli sztuka); a zatem 5) człowiek humanizuje się poprzez sztukę, która pozwala uczłowieczać naturę. Ponadto, tak jak sztuka jest warunkiem rozwoju człowieka, tak poezja jest warunkiem rozwoju całej sztuki, jako że poezja jest „przygotowywaniem sztuki w tej mierze, w jakiej ona sama korzysta z form natury, aby przypomnieć, wyrażać i przekształcać myśli i czucia duszy" (s. 79).

[4] Według Schlegla w jego *Mowie o mitologi*, (1800) (w: *Manifesty romantyzmu*, przeł. K. Krzemieniowa): 1) to, co istotne, poznać można tylko pośrednio, przez symbol; 2) jedynym systemem symboli jest mitologia; 3) jedynym językiem mitologii jest sztuka symboliczna; a zatem: 4) tylko mitologia gwarantuje poznanie i tylko sztuka gwarantuje wyrażanie poznania — sztuka pełni funkcje mediacyjne między człowiekiem i transcendencją. Z kolei poglądy F. W. J. von Schellinga zawarte w rozprawie *O stosunku sztuk plastycznych do natury* (1807), (w: *Manifesty romantyzmu*, przeł. K. Krzemieniowa) przedstawiają się następująco: 1) poznanie odbywa się drogą antycypacji pojęciowej (s. 205, 207); 2) prawda tkwi w istocie rzeczy (s. 208); 3) istotą rzeczy jest byt pełny i pozbawiony wad, czyli piękno (s. 209); 4) byt pełny, pozbawiony luk, pojawia się jedynie w człowieku (s. 209); 5) jedynie sztuka potrafi unaocznić piękno; a zatem: 6) sztuka, jeśli jej cel spełnia się w unaocznianiu piękna, jest najwyższym poznaniem dostępnym człowiekowi (s. 206).

[5] „Najniezawodniejszym heroldem, towarzyszem i budzicielem wielkiego narodu do działania błogosławionej zmiany w opiniach i instytucjach jest poezja" (1821), (w: *Manifesty romantyzmu*, przeł. J. Swierzowicz, s. 107).

[6] J. G. Herder *O oddziaływaniu sztuki poetyckiej na obyczaje narodów w dawnych i nowych czasach*, (w: *Manifesty literackie „burzy i naporu"*, wybór, wstęp i oprac. G. Koziełek, przeł. H. Białek, R. Polsakiewicz, J. Szafarz, Wrocław 1988): „Poezja jest najstarszym i — według relacji — najskuteczniejszym środkiem do nauki i nauczania, do kształtowania obyczajów ludzi i obywateli" (s. 194).

walającym poczucie tożsamości narodowej, a przez to i rozwój społeczeństwa (jak u Mochnackiego czy w rozprawie *O poezji XIX wieku* Grabowskiego[7]).
W kontekście tak doniosłych argumentów staje się zrozumiałe — absolutyzujące, a zarazem paradoksalne w swej wymowie — przekonanie o samozasadności sztuki, wyrażone przez Wilhelma Grimma, który w *Przedmowie* do kolejnego wydania baśni (1819) pisał:

To, co na tak różne sposoby i wciąż od nowa cieszy, wzrusza i poucza, nosi swoją konieczność w sobie i z pewnością pochodzi z owego wiecznego źródła, które zrasza wszelkie życie.[8]

Absolutyzacja tkwi nie tylko w implikacjach tego poglądu (konieczne może być tylko to, co jest boskie), lecz również w warstwie eksplikowanej; paradoks czai się natomiast w samej wypowiedzi, która ogłasza, że coś „nosi swoją konieczność w sobie": nawet jeśli sztuka, pochodząc z „owego wiecznego źródła" jest samozasadna, to potrzebna jej jest przedmowa, w której samozasadność zostanie uzasadniona. Tak, w największym skrócie, przedstawia się łączność pomiędzy narodzinami wolności sztuki w jej postaci romantycznej i chwilą uruchomienia nieskończonego procesu mnożenia słów — wyjaśnień, tłumaczeń, dopowiedzeń, które mają uprawomocnić to, co z racji swej boskiej natury uprawomocnienia nie powinno potrzebować.
Łatwo zauważyć, że manifesty początku XIX wieku posiłkują się trzema wielkimi narracjami, trzema fabułami splatającymi historię społeczną z historią sztuki. Opowieść pierwsza przedstawia literaturę jako element sprawczy w antropogenezie: literatura uczłowiecza i ona też jest gwarantem zachowania pierwiastka swoiście ludzkiego. Niecałe pół wieku później modernizm wyposaży literaturę (piękno, poezję) w sens sakralny. W opowieści drugiej literatura jest

---

[7] Według M. Grabowskiego: 1) ludzkość dzieli się na narody; 2) narody kierują się postępem; 3) warunkiem postępu jest rozpoznawanie przez naród własnego momentu historycznego; 4) świadomością swoiście historyczną narodu jest literatura [*O poezji XIX wieku* (1837), w: *Polska krytyka literacka (1800–1918)*. Materiały, t. 2, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, zwłaszcza s. 59 i n]. Poglądy futurystów były niemal cytatem z romantyzmu — por. B. Jasieński *Futuryzm polski (Bilans)*: „Świadomością społeczeństwa jest jego sztuka, pojęta jako życie organizowane. Każda nowa faza wymaga dla siebie nowych form w sztuce. Dopiero przez stworzenie tych form moment współczesny zostaje wprowadzony do świadomości zbiorowej, staje się jej momentem organicznym, a więc twórczym",„Zwrotnica" 1923 nr 6.
[8] Por. *Manifesty romantyzmu*, s. 232.

czynnikiem ewolucji społecznej, a jako jedyny twór ludzki nie uwarunkowany socjologicznie może wnosić do układu społecznego konieczne bodźce przemiany: poezja — jak pisał Shelley — to „wpływ, który sam nie podlega żadnej sile, lecz który sam porusza. Poeci są nie uznanymi prawodawcami świata.[9]" I wreszcie, w opowieści trzeciej literatura jest jedynym językiem poznania rzeczywistości transcendentnej: jako język analogiczny wobec symbolicznej struktury istoty rzeczy literatura gwarantuje człowiekowi rozumienie bytu. Albo, inaczej, sztuka jako „piękna mitologia", jest „hieroglificznym wyrazem otaczającej natury"[10].

Wszystkie trzy fabuły sumują się w pewną niespójną i mocno dramatyczną przygodę poszukiwania uprawomocnień dla sztuki poza nią samą: w rzeczywistości wiecznej, w świecie społecznej *praxis* i w imperium znaków. Piękno, według jednych manifestów romantyzmu — zbawia świat, według innych — pozwala go przekształcać, według jeszcze innych — pozwala go rozumieć.

Te rodzaje legitymizacji wymagają wiary w rzeczywiste pomnażanie za sprawą sztuki wartości niezbywalnych kulturze. Jednakże w istnieniu tej rozbudowanej retoryki odnaleźć można reakcję grupy społecznej, która odczuła, że jej status uległ radykalnej zmianie, a jej przeświadczenie o własnej niezbędności zostało naruszone, co za tym idzie, wiara w absolutną zasadność proponowanych zmian. Aby odrzucić podejrzenie o samocelowości przemian zachodzących w literaturze, autorzy manifestów dążą do utożsamienia losów sztuki z losami narodu, z dziejami ludzkości bądź społeczeństw, do zasugerowania, iż własne interesy sztuki są zgodne z interesem powszechnym.

Proklamacja wolności literatury w manifestach romantyzmu — wolności od tradycji klasycystycznej, od odbiorcy i od reguł tworzenia — oraz trojaka próba jej uprawomocnienia niosła w zalążku najistotniejszy problem kondycji sztuki awangardowej. Problem ów, najkrócej rzecz ujmując, wyraża się w tym, że absolutna wolność równa się absolutnej izolacji; zapobiec tej groźbie można było albo poprzez ideologizację, czyli deklaracje zaangażowania literatury w kwestie społeczne interesujące czytelnika, albo poprzez

---

[9] P. B. Shelley *Obrona poezji*, s. 107.
[10] F. Schlegel *Mowa o mitologii*, s. 153.

specjalizację, czyli teksty usiłujące zaangażować go w sprawy warsztatowe obchodzące pisarzy. Ściślej rzecz biorąc, ideałem byłoby połączenie obu tych postaw legitymizacyjnych, o którym pisał w cytowanym zdaniu Irzykowski.

„jedno z rzemiosł problematycznej użyteczności"

Zadanie to — zadanie połączenia, nie zaś trwałego przekonania — udało się artystom awangardowym. Do zestawu uprawomocnień odziedziczonych w spadku po formacji romantycznej awangarda dołączyła bowiem jedną jeszcze koncepcję — poezji jako rzemiosła.

Jeśli artysta poprzedniej formacji był *ipse philosophus, daemon, Deus et omnia*[11], to wobec tego — jako kapłan–znawca, zwiastun przemian i jedyny użytkownik języka umożliwiającego kontakt z transcendencją — nie mógł ustalić swego miejsca w społeczeństwie i w konsekwencji — nie mógł wypracować spójnego modelu wypowiadania swych prawd. Awangardysta, wkraczający w zmienioną — historycznie i kulturowo — rzeczywistość powojenną, nie mógł i nie chciał czerpać z tradycji wskazań do określenia swojego miejsca w społeczeństwie. Nawet całkowita negacja światopoglądu modernistycznego nie gwarantowała awangardzistom spójnej odpowiedzi na pytanie „kim jest artysta?", a stąd — możliwości odnalezienia języka i trybu porozumienia. Tymczasem przejęciu od formacji romantycznej zasadniczych typów legitymizacji towarzyszyło diametralnie inne nastawienie do społeczeństwa: artyści awangardowi, zajadle atakując instytucję sztuki, usiłowali doprowadzić do reintegracji sztuki i artysty ze społeczeństwem.[12]

Mimo zmiany stosunku do odbiorcy i mimo poszukiwań języka zapewniającego skuteczne z nim porozumienie, sięgnięto po dotychczasowe uzasadnienia, a tym samym podtrzymano dotychczaso-

---

[11] S. Przybyszewski *Confiteor*, „Życie" (krakowskie) 1899 nr 1. Co znamienne, Przybyszewski powtórzył to zdanie w manifeście *Ekspresjonizm — Słowacki i Genezis z Ducha* („Zdrój" 1918, lipiec z. 1), opuszczając słowo *daemon*, co interpretować można jako odejście od wcześniejszego immoralizmu na rzecz mistycyzmu.

[12] Zob. J. Schulte–Sasse *Theory of Modernism versus Theory of the Avant–Garde* [przedmowa do:] P. Burger *Theory of the Avant–Garde*, przeł. [z niem.] M. Shaw, Minneapolis 1987, s. XXXVI.

wy kryzys legitymizacyjny.[13] Źródeł tego XIX-wiecznego kryzysu dopatrzeć się można częściowo w zakłóceniu, jakie sztuka wprowadzała do świata mieszczańskiego, opartego na moralno-ekonomicznej zasadzie „sprawiedliwej wymiany". Jej konsekwencją była fundamentalna opozycja między społecznymi oczekiwaniami kontemplacyjnej czy też czysto rozrywkowej sztuki a dążeniami artystów do reintegracji i równouprawnienia. Nie przypadkiem zatem zdecydowana większość ugrupowań awangardy czuła się w obowiązku, by precyzyjnie określić miejsce twórczości literackiej na społecznym rynku pracy i nie przypadkiem nawet tak „paseistyczni" poeci „Skamandra" stwierdzali:

Pragniemy też, aby nie inaczej na nas patrzono, jak tylko na ludzi świadomych swego poetyckiego rzemiosła i wykonywających je, w granicach swych sił, bez zarzutu [„Skamander" 1920 nr 1].

Kolejne zdanie z cytowanego słowa wstępnego podważa jednak klarowność koncepcji „poetyckiego rzemiosła" jako uzasadnienia „prawa do wiersza".[14] Czytamy bowiem:

Biorąc na siebie tę część ludzkich prac, świadomi odpowiedzialności za nią, chcemy być w niej rzetelni, nie gardzimy więc kunsztem naszego rzemiosła, widząc dobrze, ile w nim jest natchnienia, ile krwawo okupionego dorobku.

„Natchnienie" rozbija spójność argumentacji, odbiera poecie możliwość przekonywania, że poezja jest „przeliczalna" na pracę czy zysk. Podobne pęknięcie dostrzec można w *Słowie wstępnym wygłoszonym przed porankiem poezji Brunona Jasieńskiego* we Lwowie (3 XII 1922) przez T. Peipera, który stwierdzał:

[sztuka] traci swoje świątynne maniery i staje się pracą, jak każda inna praca, staje się zawodem, jak każdy inny zawód, jak krawiectwo, jak szewstwo, jak posłowanie, pracą, która nie może liczyć na żadne inne honory z wyjątkiem honoru ubóstwa — pracą, w której artysta trwa jedynie dlatego, że nie jest zdolny do żadnej innej pracy, że sztuka związana jest z nim tak nierozerwalnie, jak z kaleką kalectwo.[15]

---

[13] Zob. J. Habermas *Legitimation Crisis*, tłum. [z niem.] Th. McCarthy, Boston 1975. Zob. tegoż *Na czym polega dziś kryzys? Problemy uprawomocnienia w późnym kapitalizmie*, w: *Teoria i praktyka*, wybór pism, oprac. i posłowie Z. Krasnodębski, wstęp St. Rainko, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, Warszawa 1983, s. 449–475.

[14] Tak brzmiał podtytuł manifestu J. Zagórskiego *Radion sam pierze* („Żagary" 1932 nr 6).

[15] T. Peiper *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady* (1918–1939), przedmowa, komentarz, bibliografia St. Jaworski, Kraków 1974, s. 97.

„Praca" i „skazanie", „zawód" i „wrodzona ułomność" nie dają się ze sobą pogodzić, wprowadzają bowiem jakiś — rodem z modernizmu — bolesny stygmat „bycia poetą", znamię obce kategoriom rynkowym.

Prezentacja sztuki jako rzemiosła, artysty zaś jako „uczciwego rzemieślnika" była próbą wprowadzenia do społecznego dyskursu o sztuce moralno-ekonomicznej metaforyki godzącej poezję z ideologią demokracji kapitalistycznej, a poetę równającego z wytwórcą dóbr. Rzemieślnik wymaga jednak swego dopełnienia w fachowcu, który wykaże, iż „poetycka robota" potrzebuje jakichś narzędzi i sprawdzalnych umiejętności. Stąd też manifest Peipera, głoszący „degradację sztuki do poziomu każdej innej pracy ludzkiej" upoważniał, ale i zmuszał artystę, do objaśniania, przekształcał go z rzemieślnika w teoretyka rzemiosła.

Twórcy nowej sztuki, zwłaszcza przedstawiciele Awangardy krakowskiej, znaleźli więc częściowe wyjście z legitymizacyjnego impasu: w swojej argumentacji połączyli problemy warsztatowe ze społecznymi, utożsamili rewolucję poetycką z rewolucją społeczną. Nowatorstwo uzasadnień wyrażało się w przekonywaniu, że „sztuka służy społeczeństwu także tzw. formą swych dzieł" (T. Peiper *Także inaczej*, „Zwrotnica" 1926 nr 7), że „nowa forma poetycka jest prekursorem nowych wartości społecznych" (J. Brzękowski *Poezja integralna*, Warszawa 1933), że „organizując język, stwarzając nowe związki wyobrażeń, wznosząc zwarte budowy poematowe, przysługuje się poezja społeczeństwu" (J. Przyboś *Idea rygoru*, „Zwrotnica" 1927 nr 12). Według cytowanych autorów społeczna ważność sztuki tkwiła nie w jej propagandowej czy hasłowej służebności wobec kwestii rewolucyjnych, lecz w zachowaniu odrębności i autonomii, przyspieszających przekształcenia społeczne.

Podkreślmy wyraźnie: przekonując, że przełom w literaturze pociąga za sobą przełom społeczny, twórcy nie tylko uzasadniali „prawo do wiersza" — opierając je na motywacjach socjologicznych, czynnikach potencjalnie ważnych dla ogółu — lecz również uzasadniali prawo do mówienia o wierszu, do wyjaśniania procesu jego tworzenia, ujawniania tajemnic języka. Awangardziści krakowscy połączyli agitatora ze znawcą, rewolucjonistę z profesjonalistą, realizując tym samym program późnego modernizmu.

Praktyczne konsekwencje tkwiące w idei poezji–rzemiosła wyciągnęli

żagaryści. Dopowiedzieli oni bowiem to, czego brakowało w rozprawach Peipera: człowiek — twierdził Peiper — tak przetwarza świat, jak go postrzega, a postrzega go tak, jak go nazywa; stąd też poezja, doskonaląc język, udoskonala postrzeganie rzeczywistości i wpływa na jej przekształcanie. Miłosz, w tekście *Bulion z gwoździ*, nazwał rzecz wyraźniej:

Sztuka jest narzędziem. [...] Sztuka jest narzędziem w walce społeczeństw o wygodniejsze formy bytu. Jej rola polega na organizowaniu psychiki. [...] artysta może być twórcą pewnego typu człowieka przez kształcenie jednych duchowych narządów, a skazywanie innych na zanik. Producent dóbr artystycznych musi mieć jasny i wyraźny cel. Tym celem powinno być urobienie takiego typu człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny. A więc artysta kieruje hodowlą ludzi.

Tekst Miłosza jest o tyle ważny w historii programów awangardowych, że ukazuje wyraźnie, iż idea rzemiosła nie wystarczała. Konieczne w jej powielaniu stawało się dookreślenie celu. I tu, jak się okazało, awangarda po raz kolejny zaciągnęła dług u modernistów: uprawomocnieniem idei rzemiosła stała się bowiem idea postępu. Wcielanie duchowej ewolucji społecznej, wyprzedzanie stanów przyszłych, pomoc w osiąganiu doskonałości, spełnianie ewolucyjnej konieczności — to najczęstsze argumenty modernistyczne uzasadniające prawo do odmienności:

Sztuka w pierwszym swym momencie [...] jest WYROCZNIĄ, jutrznią dnia nowego, wyprzedzającą Syntezą, nieustannie świecącym się przechodzeniem ducha w materię, przemienieniem intuicyjnych przeczuć w wieszcze słowo twórców [M. Komornicka *Zamiast wstępu*, w: *Szkice*, Warszawa 1894].

Powtarzamy raz jeszcze, że prąd ten, zarówno jak i wszystkie poprzednie, jest prostym, naturalnym i koniecznym wynikiem dziejowej ewolucji [I. Matuszewski *Wstecznictwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny" 1894 nr 321].

[...] to, co wy nazywacie zwyrodnieniem [...] to ewolucja! Albowiem to jest oddalenie się od natury pierwotnej [...]. Tak panowie, jesteśmy świadkami narodzin nowego typu człowieka [W. Nałkowski *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: M. Komornicka, C. Jellenta, W. Nałkowski *Forpoczty*, Lwów 1895, s. 5].

[...]opozycja, z jaką się spotykamy [...] służy nam tylko za dowód, że widocznie literatura najmłodszych wnosi w nasz dorobek duchowy to, co stanowi o ewolucji społeczeństw, wnosi nowe indywidualności [Quasimodo (A. Górski) *Młoda Polska*, „Życie" (krakowskie) 1898 nr 19].

Awangarda wypracowała również sobie tylko właściwą mutację idei

postępu, opartą na przekonaniu, że doskonalenie dotyczy narzędzi artystycznych, czyli jest samocelowym postępem form artystycznych, ukierunkowaną grą z tworzywem przynależnym danej sztuce, rozwojem podporządkowanym zasadzie „form zaprzeczonych".
Oba warianty idei postępu ukształtowały odrębne kryteria wartościowania: postęp społeczny narzucał sztuce kryterium użyteczności, a postęp form — kryterium nowatorstwa i eksperymentu. Oba też niosły ze sobą spore niebezpieczeństwa: oto idea sztuki jako forpoczty rewolucji społecznej nakazywała preferowanie dzieł wspomagających postęp w sferach życia społecznego, a więc spychała literaturę do roli instrumentalnej i wymuszała na niej zaangażowanie; z kolei idea nowatorstwa, eliminując ze sztuki wszystkie rodzaje artyzmu, które czerpią z przeszłości, nakazywała preferowanie dzieł i technik po prostu nowych, a w rezultacie prowadziła do zniesienia podstaw wartościowania, skoro eksperyment sam sobie wyznacza miarę wartości.
Oba warianty doczekały się też osobnej krytyki. Nośna analogia pomiędzy rewolucją formalną i rewolucją społeczną, urzekająca bardziej samych autorów niż odbiorców[16], najwcześniej zdenerwowała... Irzykowskiego; zanim jeszcze programy wyczerpały możliwości przekładu form poetyckich na formy społeczne, już krytyk odsłaniał modernistyczne proweniencje tego argumentu:

Przed wojną było *l'art pour l'art*. Po wojnie [...] wypłynęło ono jako — dobre rzemiosło poetyckie [...]. Kompromis Peipera jest bardzo ciekawy: polega na przekonywaniu siebie i innych, że jego poezja artystowska jest zarazem kwestią społeczną. [...] między rzekomym środkiem (ładem w wierszu, odległym rymem) a celem (np. zwycięstwem proletariatu) istnieje już nie ogromna odległość, lecz przepaść, brak wszelkiego związku, prócz związku analogii [*Burmistrz marzeń niezamieszkanych*, „Wiadomości Literackie" 1931 nr 1].

Sceptycznie o autoportrecie awangardysty–rzemieślnika wypowiadał się J. Stempowski:

W ostatnich latach życia Stefana Żeromskiego i częściowo nawet z jego namowy, pisarze polscy

---

[16] Po latach A. Wat, uczestnik awangardowych bojów, wspominał o tym równie prosto (*Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, Warszawa 1990, cz. 1, s. 28): „A my znowu przez analogię: rewolucja w literaturze jest właściwie rewolucją społeczną". Ten typ myślenia nieobcy był również samemu Miłoszowi, który w rozmowie z Watem zaznacza: „widzę pewien interesujący rys i kiedyś, za moich początków literackich, bardzo poważnie traktowaliśmy te właśnie aspekty Pierwszej Awangardy, mówienie o rymie socjalistycznym. Czyli rola formy w kształtowaniu wyobraźni zbiorowej, czy też uczuciowości zbiorowej. To znaczy, że wartość danego utworu artystycznego polega nie tylko na treści, ale na wyborze takich a nie innych form, jak pewnego rodzaju formy mogą działać w kierunku budzenia uczuć społecznych" (s. 39).

zrzucili z siebie płaszcze proroków i bajronistów, przywdziewając bluzy i portki rzemieślników, zrzeszonych zawodowo i zdobywających rzekomo prawa ludzi zawodowo pracujących. [...] Samo przez się rzemiosło literackie nic nie znaczy. Jest ono po prostu jednym z rzemiosł problematycznej użyteczności [*Mała Apokalipsa dla inteligencji warszawskiej*, „Robotnik" 2 i 3 I 1930; tekst drukowany pod pseudonimem Mikołaj Lew].

Ponadto krytyka lewicowa zaczęła dobitnie akcentować „zasadniczą różnicę" pomiędzy mieszczanami, którym „wystarczy rewolucjonizowanie języka literackiego" i „pisarzami robotniczo-chłopskimi", którym chodzi „przede wszystkim o rewolucjonizowanie umysłów, serc i uczuć".[17]

Upadek idei „sztuki — rzemiosła postępu" przebiegał długo, i — wypada wyrazić taką nadzieję — nigdy nie będzie miał charakteru ostatecznego. Tym niemniej wyobrażeniu sztuki jako nieograniczonego rozwoju form najdotkliwszy cios zadali twórcy postmodernistyczni, kiedy stwierdzili, że każde dzieło jest tylko rekombinacją form zastanych; z kolei idea sztuki jako akuszerki historii doczekała się upadku wraz z upadkiem idei postępu[18]: nikt już z dobrą wiarą nie przekonuje, że formy artystyczne mogą projektować społeczną i moralną przyszłość ludzkości.

Cofnęliśmy się więc niejako do początków romantyzmu: sztuka jest obecna i nieusprawiedliwiona. Przymus dostarczania usprawiedliwień został przez postmodernistów w swoisty sposób przezwyciężony, może nawet wyśmiany: postmoderniści odpowiedzieli na ów przymus wytwarzając szczególny stan zgody na bezzasadność sztuki. Literatura służy więc tylu celom i takim celom, jakim odbiorca zechce ją podporządkować. Sztuka już nie przekształca, nie wyjaśnia, nie zbawia. Najczęściej zabawia.

Przemysław Czapliński

Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna?

Pytanie postawione w tytule, w sposób oczywisty aluzyjne, sugeruje możliwość poszerzenia jego zakresu: J a k m o ż l i w a

---

[17] M. Czuchnowski *Zasadnicza różnica*, „Akcja Literacka" 1935 nr 1.

[18] Zob. Z. Krasnodębski *Upadek idei postępu*, Warszawa 1991.

jest historia literatury? Ściślej, odnosi się tylko do jednego z aspektów przeglądowej propozycji Marii Janion (*Humanistyka, poznanie, terapia*, 1974), która poetykę historyczną traktuje jako wersję historii literatury powołaną do opisania dziejów gatunków literackich. W roku 1973, kiedy Maria Janion zamykała katalog swoich wątpliwości w interesującym nas temacie, René Wellek ogłosił nieodwołalnie *Upadek historii literatury* („Pamiętnik Literacki" z. 3, s. 207–221). Pozostaje mi nadzieja, że parafraza tego ostatniego tytułu nie stanie się najlepszym komentarzem do mających nastąpić rozważań, krótko mówiąc, że w punkcie dojścia nie będą one zwiastowały upadku poetyki historycznej.

Przekonanie, że domeną poetyki historycznej jest historia gatunków, co czyni z tej dyscypliny wierną poddaną historii literatury, stanowi jeden z dogmatów literaturoznawstwa wyrosłego w kręgu formalizmu i strukturalizmu. W najwęższych ujęciach zamiast o poetyce historycznej mówi się wręcz o poetyce gatunku.[1] W nieco pojemniejszej formule słownikowej mowa jest o analizie systemów form literackich w poszczególnych epokach.[2] Zawsze jednak chodzi o badania diachroniczne rekonstruujące „ewolucję systemu literatury".[3] Michał Głowiński jako przedmiot tych badań postrzega „sytuację historycznoliteracką" — sposoby organizowania dzieła literackiego powinny być opisywane na tle „świadomości gatunkowej".[4] Poetyka historyczna zatem ma „rekonstruować sytuację gatunku literackiego w danej rzeczywistości literackiej (kulturalnej)" (*G. L.*, s. 135). Gatunek jest jednak według Głowińskiego „elementem zjawiska szerszego — konwencji literackich", i to te „konwencje" właśnie stają się zasadniczym przedmiotem badania poetyki historycznej (*G. L.*, s. 143). Dla Janusza Sławińskiego z kolei, „jednym z głównych zadań" poetyki historycznej jest ustalenie „w jaki sposób tradycja pośredniczy między językiem a wypowiedzią literacką, wprowadzając określone

---

[1] Por. np. C. Uhlig *Literatura jako palingeneza tekstu*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki" 1988 z. 2, s. 316–317.

[2] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 368.

[3] Por. np. definicję „poetyki historycznej" J. Pelca (*Poetyka a semiotyka logiczna*, w: *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, seria 3, Wrocław 1988, s. 308).

[4] M. Głowiński *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, seria 2, Wrocław 1987, s. 131. Pierwodruk: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. M. Janion i A. Piorunowa, Warszawa 1987. [Dalej: *G. L.*]

zasady operowania możliwościami danego systemu językowego na jego różnych poziomach".[5]

Omawiając cele strukturalnej poetyki historycznej posłużyliśmy się zespołem kluczowych pojęć tej dyscypliny. O jej specyfice wśród innych dziedzin literaturoznawstwa decyduje sposób definiowania tradycji literackiej, konwencji literackiej i gatunku literackiego. Przed przystąpieniem do dalszych rozważań wydaje się konieczne uchwycenie tych właśnie sposobów definiowania, tym bardziej, że już samo ich zestawienie, choć potwierdzające swoistość przedmiotu badań poetyki historycznej, ukazuje zasadnicze napięcia panujące wewnątrz wyznaczonego przez nią porządku.

Najmniej emocji wzbudza pojęcie tradycji literackiej, uznawanej za „kluczową kategorię poetyki historycznej" (*S. D.*, s. 288). Jej definicja, w obrębie omawianej tu szkoły myślenia o literaturze, zawsze jest w jakimś stopniu parafrazą słów Eliota o „przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości".[6] Do takiego rozumienia przyznaje się Aleksandra Okopień-Sławińska[7], taki jest też sens konceptu Janusza Sławińskiego, charakteryzującego „dowolny stan tradycji" jako „projekcję diachronii w synchronię" (*S. D.*, s. 293). Identycznie rzecz ujmuje Michał Głowiński: „tradycja literacka — pisze — jest swoistą formą istnienia elementów przeszłości literackiej w czasach współczesnych".[8] Sposób istnienia tradycji jest wyznaczany przez współzależność jej aspektu statystycznego (zasobu dokonań) i strukturalnego (inwentarza norm). Michał Głowiński podkreśla „charakter strukturalny" tradycji, implikujący „badanie f u n k c j i, jakie pełni element przejęty z przeszłości w nowym układzie" (*T. L.*, s. 347). Mówi się zatem o „systemowym charakterze", bądź „strukturze tradycji literackiej".

Przydatność takiej struktury jawi się co najmniej dwojako. Po pierwsze — w odniesieniu do twórczości, stanowiąc „najważniejszy swoiście literacki kontekst dzieła", pełni ona rolę „języka pośredniczącego

---

[5] J. Sławiński *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2., s. 289. [Dalej: *S. D.*]

[6] T. S. Eliot *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w tegoż: *Szkice literackie*, Warszawa 1963, s. 2.

[7] A. Okopień-Sławińska *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, s. 79. [Dalej: *R. K.*]

[8] M. Głowiński *Tradycja literacka*, w: *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, seria 1, Wrocław 1987, s. 342. [Dalej: *T. L.*]

między utworem a wszelkimi jego kontekstami" (*S. D.*, s. 288), pośredniczy więc, inaczej mówiąc, między twórcą a dziełem w procesie tworzenia (*R. K.* s. 70). Po drugie — w odniesieniu do odbioru, pośrednicząc między twórcą a czytelnikiem, „stanowi dla pisarzy i publiczności literackiej (...) język drugiego stopnia, ukonstytuowany w obrębie języka podstawowego"[9], dokładniej zaś, funkcjonuje jako „zespół d i a l e k t ó w literackich obsługujących różnorodne kręgi publiczności"[10], lub jako „ogół funkcjonujących w danej epoce literackich kontekstów interpretacyjnych" (*R. K.*, s. 79).

Wśród problemów, które mimo deklaracji, wydają się przez strukturalną poetykę historyczną nie wyjaśnione, warto wymienić niektóre aspekty relacji d z i e ł o – t r a d y c j a. Nawet w obrębie koherentnego, wydawałoby się, wywodu teoretycznego, charakter tej relacji bywa przedstawiany w sposób sprzeczny. Np. pogląd, że „aktywność strony biorącej będzie cechą właściwą tradycji literackiej w odróżnieniu od statycznie ujmowanego wpływu" (*T. L.*, s. 343) oraz, że „tradycja jest selekcją przeprowadzaną wśród literackich faktów przeszłości" (*T. L.* s. 353), współistnieje z uznawaniem za tradycję literacką „tych pierwiastków, które są zdolne aktywnie kształtować współczesną praktykę pisarską" (*T. L.*, s. 342) oraz z dążeniem do przedstawienia tradycji jako „czynnika, który kształtuje określone typy aktualnie rozwijających się form literackich" (*T. L.*, s. 354). Wydaje się, że świadomość tych właśnie sprzeczności wpłynęła na rozwój tzw. badań intertekstualnych oraz spowodowała niezwykłą karierę pojęcia intertekstualności wśród badaczy uprawiających strukturalną poetykę historyczną.

Trudniejsze niż w przypadku tradycji literackiej jest uchwycenie jednolitości w sposobach definiowania pojęcia konwencji literackiej. W ogólnych wyjaśnieniach nie znajdujemy sprzeczności. Aleksandra Okopień–Sławińska mianem konwencji określa „ponadindywidualne zwyczaje lub normy, decydujące o pojawianiu się i sposobach organizacji wszelkich rozróżnialnych elementów utworu" (*R. K.*, s. 61). Janusz Sławiński przez konwencję rozumie „bloki norm tradycji

---

[9] J. Sławiński *Z. Herbert „Tren Fortynbrasa"*, w: *Genologia polska*, red. J. E. Miodońska-Brookes, Warszawa 1983, s. 509.

[10] J. Sławiński *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 47. [Dalej: *S. L.*]

wyodrębnione ze względu na przyzwyczajenia i wymagania środowisk publiczności" (*S. L.*, s. 49). Michał Głowiński do konwencji literackich zalicza np. „pewne wykształcone przez dany prąd obrazy, zestawienia metaforyczne, posługiwanie się przy pewnych tematach określonym stylem" (*T. L.*, s. 349). Problemy z konwencją zaczynają się dopiero podczas oglądu relacji konwencja–gatunek literacki. W cytowanym sądzie Głowiński uznawał gatunek za składnik konwencji, lecz w innym miejscu odwrotnie — zakres gatunku uzna właśnie za większy, ujmując go jako „zespół określonych konwencji" (*T. L.*, s. 348).

Podczas wyjaśniania przez poetykę historyczną pojęcia gatunku literackiego rodzą się zresztą największe rozbieżności. Odwieczne problemy genologii wystarczająco przedstawili w swych przeglądowych opracowaniach: Henryk Markiewicz[11], Gerard Genette[12] i Klaus W. Hempfer[13]. Nas interesują tu owe problemy w zakresie o wiele węższym i tylko w aspektach o zasadniczym znaczeniu dla poetyki historycznej, głównie więc opozycja „stałości" i „zmienności".

Michał Głowiński, dla którego „gatunek jest w swej istocie systemem", a „system gatunkowy strukturą", znajdującą się pod nieustannym działaniem określonego prądu literackiego, widzi ów system jako „wypadkową elementów stałych i elementów zmiennych" (*G. L.*, s. 138). Taką właśnie „dialektyczną właściwość" gatunku podkreślał wcześniej Jan Trzynadlowski[14], podobnie Henryk Markiewicz, który proponował oddzielać „cechy stałe, alternatywne, ewoluujące i przypadkowe utworów przynależnych do danego gatunku literackiego" (*R. i G.*, s. 167). W tym samym duchu Janusz Sławiński wyodrębnił w „określonym stanie gatunku": prymarne jednostki dystynktywne, jednostki fakultatywne i akcydentalne (*S. D.*, s. 295). Możliwe są tu jednak stanowiska skrajnie odmienne. Ich autorzy, zamiast pojęciem gatunku, wolą operować pojęciem ciągu gatunkowego, w którym sam gatunek byłby ewentualnie przedstawiany politypicznie. Wedle propozycji Stefana Sawickiego oznacza to pojmowanie gatunku jako zbioru

---

[11] H. Markiewicz *Rodzaje i gatunki literackie*, w tegoż: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 148–181. [Dalej: *R. i G.*]

[12] G. Genette *Gatunki, „typy", „tryby"*, „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 2. Por. również polemikę z tym ujęciem: J. Derrida *La loi du genre*, „Glyph 7", Baltimore and London 1980, s. 176–201.

[13] K. W. Hempfer *Teoria gatunków*, „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 3.

[14] J. Trzynadlowski *Zmienność i stałość gatunku literackiego*, w: *Genologia polska*, s. 46. Pierwodruk: „Prace Polonistyczne", seria XVIII [1962].

relacji prowadzących do wielu typów.[15] Czesław Zgorzelski napisał wprost, że „nie ma gatunku literackiego w sensie czegoś stałego, niezmiennego (...). Jest to pojęcie dynamiczne, ulegające nieustannym zmianom".[16] Konsekwencją takiego rozumowania jest skupienie uwagi na odmianach gatunkowych. Podobne konsekwencje dla badań historycznoliterackich wypływają z definicji Ireneusza Opackiego, w której gatunek postrzegany jest jako „łańcuch u k ł a d ó w s t r u k t u r a l n y c h".[17] Zdaniem tego badacza „cechy konstytutywne, niezmienne, stałe, gatunkowi nie przysługują" (s. 165).

Zasygnalizujmy również sprzeczności towarzyszące rozpowszechnianiu w pracach literaturoznawczych wspomnianego już tu na marginesie pojęcia intertekstualności. W poetyce historycznej pojawiło się ono na zasadach neosemantyzmu. Dla Stanisława Balbusa np. problematyka intertekstualności ma w polskim literaturoznawstwie „liczne (...) ujęcia oznaczane terminem s t y l i z a c j a", która to notabene jest dla tego badacza „przypadkiem centralnym i kluczowym" intertekstualności.[18] W podobnym rozumieniu zastosował termin Kristevej Michał Głowiński w pracy *O intertekstualności* (w: *Poetyka i okolice*, 1993), uznając „za najłatwiejszy do uchwycenia przykład działania intertekstualności (...) wypowiedzi literackie, w których odwołania do innych tekstów stały się głównym czynnikiem wyróżniającym"(s. 98–99). Parodia, pastisz, trawestacja, parafraza, itp. rozumiane są w myśl takiej koncepcji jako „gatunki intertekstualne", „intertekstualność" natomiast jako „forma tradycji utrwalona w tekście" (s. 124).

W komentarzach podważających nowatorstwo koncepcji Kristevej podkreśla się odwieczność literaturoznawczej obserwacji: parodii, cytatu, aluzji, trawestacji, przekładu, adaptacji, itp. Intertekstualność pojmowana jest zatem nader wąsko jako szczególnego rodzaju zbiór środków stylistycznych, jakimi dysponuje dzieło literackie. Zarówno w rozprawie Balbusa jak i Głowińskiego domeną intertekstualności pozostają dialogowe odwołania do stylów literackich. Terminem bardziej adekwatnym dla takich ujęć wydaje się raczej interstylistyczność.

---

[15] S. Sawicki *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?*, w tegoż: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 111–122.

[16] Cz. Zgorzelski *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 4–5.

[17] I. Opacki *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 1, s. 131–167.

[18] S. Balbus *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990, s. 15–16.

Intertekstualność oderwana od swego pierwotnego znaczenia prowokuje zresztą do budowania systematyki szeroko rozumianych relacji międzystylowych – przykładem mogą być m. in. prace Gerarda Genette'a[19], Manfreda Pfistera[20], Stanisława Balbusa[21] i Henryka Markiewicza[22].

Przypomnijmy, że dla Julii Kristevej warunkiem koniecznym intertekstualności jest transpozycja.[23] Intertekstualność oznacza właśnie transpozycję jednego (lub wielu) systemu (ów) znaków w inny. Nowy system znaczący może być wytworzony z tego samego materiału znaczącego (np. w języku) lub z różnego (np. przejścia od sceny karnawałowej do tekstu pisanego). Można więc np., zgodnie z tą myślą, postrzegać formowanie się powieściowego systemu znaczącego jako rezultat redystrybucji wielu odmiennych systemów znaczących: karnawału, poezji dworskiej, dyskursu scholastycznego.

Z koncepcji Kristevej wynika szereg konsekwencji. Zatem, jeśli nawet relacje interstylistyczne możemy traktować w kategoriach odwołań świadomych i zamierzonych, to trzeba pamiętać, że „relacje intertekstualne opierają się na mechanizmie presupozycji"[24]. Jeśli badanie interstylistyczne zakłada minimalną przynajmniej identyfikowalność wzorca lub właściciela podrabianych reguł mówienia, to badanie intertekstualne „polega na objęciu analizą anonimowych praktyk wypowiedzeniowych, kodów, których rodowód jest nie do rozpoznania, a bez których niemożliwe byłyby późniejsze teksty"[25]. W ujęciu Rolanda Barthesa „inter-tekst" prowadzi do „tekstu nieskończonego"[26]. Z tego punktu widzenia warto podjąć rozważania nad kategorią „intertekstualności implikowanej"[27] oraz „intertekstu wir-

---

[19] G. Genette *Palimpsesty*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 316–366.

[20] M. Pfister *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1991 z. 4, s. 183–208.

[21] S. Balbus *Typologia strategii intertekstualnych i jej kryteria semantyczno-pragmatyczne*, w tegoż: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, s. 77–131.

[22] H. Markiewicz *Odmiany intertekstualności*, w tegoż: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 198–228.

[23] J. Kristeva *La Révolution du langage poétique*, Paris 1974, s. 340.

[24] K. Kłosiński *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990, s. 15.

[25] J. Culler *Presupozycje i intertekstualność*, przekł. K. Rosner, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, seria 2, Wrocław 1988, s. 39.

[26] R. Barthes *Le Plaisir du texte*, Paris 1973, s. 59.

[27] L. Jenny *Strategia formy*, przeł. K. J. Faliecy, „Pamiętnik Literacki" 1988 z. 1, s. 265.

tualnego"[28]. W końcu też intertekstualności nie da się rozpatrywać w oderwaniu od problemu *mimesis* oraz antyreprezentacyjnych definicji literatury. Jak pisze w cytowanej pracy Krzysztof Kłosiński: „intertekstualność jest prawdziwą teorią iluzorycznej reprezentatywności", a badanie intertekstualności (...) opiera się na procesie deziluzji" (s. 15, 22). W przypadku badań poezji, choć inaczej niż w przypadku prozy, gdzie problemem zasadniczym jest językowe opanowywanie rzeczywistości, chodzi w istocie o przyjęcie podobnych założeń. Tyle że intertekstualna deziluzja dotyka w poezji przede wszystkim problemów „sytuacji komunikacyjnej" oraz tzw. mimetyzmu formalnego.[29]

Zasadnym może się wydać pytanie, czy tak właśnie, w duchu poststrukturalnym, definiowana intertekstualność jest do utrzymania jako pojęcie poetyki historycznej? Już samo bowiem zestawienie tych kategorii, w dobie „poststrukturalistycznej krytyki historii"[30], musi dla wyrobionego ucha brzmieć eksperymentalnie. W tej sytuacji nie pozostaje nic innego, jak wyjść sprzecznościom na spotkanie i poszukiwać między nimi owych „momentów spokojnych", w których zarysować się może hipotetyczny kształt poststrukturalnej poetyki historycznej.

Gestem o zasadniczym znaczeniu musi być rezygnacja z przekonania o wyłącznie immanentnych przyczynach rozwoju struktury literackiej, oraz z „teleologicznej interpretacji całości strukturalnej".[31] Zamiast tego, jak pisze w cytowanej pracy Ryszard Nycz, przychodzi intertekstualność pojmowana jako „strefa (...) mediatyzacji między ogółem intertekstualnych własności i relacji, a polem ekstratekstualnych odniesień i uwarunkowań w społecznej, historycznej, kulturowej rzeczywistości" (s. 37). Przypomnijmy, że identycznie, jako m e d i a t y-

---

[28] R. Nycz *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: *Między tekstami*, red. W. Bolecki, J. Sławiński, J. Ziomek, Warszawa 1992, s. 17.

[29] Rozwinięcie pojęcia zob.: M. Głowiński *Narracja jako monolog wypowiedziany*; *Powieść a dziennik intymny*, w tegoż: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973; J. Lalewicz *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w tegoż: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński, Wrocław 1979.

[30] Pisze o tym przeglądowo T. Walas *Przeciw historii (Poststrukturalistyczna krytyka historii — wybrane problemy)*, w: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992, s. 95–117. Tam też: „Bibliografia".

[31] Oznacza to odejście od koncepcji F. Vodički, przedstawionej w rozprawie *Historia literatury, jej problemy i zadania*, przeł. J. Baluch „Pamiętnik Literacki" 1969 z. 3, s. 257–286.

zację, definiował Janusz Sławiński tradycję literacką („język pośredniczący między utworem a wszelkimi jego kontekstami"), wszelkie związki literatury z „życiem" ujmował w perspektywie mediatyzacji przez wzory i normy systemu tradycji literackiej (*S. L.*, s. 38). Słowo „konteksty" i słowo „życie" oznaczają tu tzw. „szereg pozaliteracki", który Tynianow przedstawiał jako „rzeczywistość codziennego życia".[32] Jednak w przypadku intertekstualności „mediatyzacja" oznacza zniesienie opozycji między szeregiem literackim a pozaliterackim, oznacza „tekstualizację kontekstu". Dla Rolanda Barthesa *intertexte* jest preferowanym członem opozycji *intertexte / contexte*.[33] Zamiast szeregu pozaliterackiego wprowadzamy zatem wielość anonimowych, kulturowo i społecznie zlokalizowanych praktyk dyskursywnych, co wynika z przekonania, że cała dostępna nam rzeczywistość funkcjonuje już zawsze jako utekstowiona.

Szkoła formalno-strukturalna wprowadziła pojęcie ograniczonej referencji wypowiedzi językowych o dominującej funkcji estetycznej. Referencjalność miałaby jednak wzrastać w miarę słabnięcia nadorganizacji. Koncepcje te wynikały z utrzymywania systemowej opozycji między literaturą i rzeczywistością. W konsekwencji rodziły postępowanie dwutorowe, odzwierciedlające Saussure'owską teorię znaku. Z jednej strony badano wypowiedź literacką jako aktualizację możliwości różnych poziomów systemu języka, a z drugiej — odniesienia do kontekstów pozaliterackich. Poetyka historyczna zajmowała się w każdym z tych układów pośrednictwem systemowo ujmowanej tradycji literackiej.

Dla myślenia poststrukturalnego referencjalność literatury jest iluzją. Dlatego też, z tego punktu widzenia, nie ma nic mylniejszego niż np. przekonanie, że powieść realistyczna należy do gatunku o ograniczonej „intertekstualności". Zasadniczym problemem nie pozostaje bowiem, w relacjonowanym tu myśleniu, określenie typu związków łączących dany tekst z innym, lecz samo rozumienie „tekstu". Dla Kristevej jest to pojęcie nieredukowalne do „wypowiedzi". Tekst definiuje ona jako „działanie", „produktywność", „aparat translingwistyczny", „praktyki semiotyczne".[34] Dla wytłumaczenia tych definicji

---

[32] J. Tynianow *O ewolucji literackiej*, przeł. A. Pomorski, w tegoż: *Fakt literacki*, Warszawa 1978, s. 57.

[33] Por.: R. Barthes *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975, s. 131.

[34] J. Kristeva *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 76, 114 i 208–245.

przywołuje też wreszcie Łotmanowskie pojęcie „wtórnego systemu modelującego". Intertekstualność okazuje się zatem przestrzenią aktywności, w której utwór literacki wytwarza swoje znaczenie w wyniku krzyżowania się różnych typów dyskursu. Roland Barthes będzie ten proces ujmował jako tkanie, splatanie tekstu z nitek różnych kodów („tkanina głosów").[35]

Gdyby z tego rozumowania miały wypływać jakieś konsekwencje dla poetyki historycznej, bynajmniej nie musiałoby to oznaczać jej unicestwienia. W miejsce obserwacji dzieła, jako opozycyjnej wobec kontekstu aktualizacji systemu języka za pośrednictwem tradycji, przychodzi bowiem zajęcie się interferencjami tekstu literackiego i „tekstów-kodów".[36] Równa się to rozstaniu z nieosiągalnym porządkiem zewnętrznym: systemem języka i rzeczywistością. Jedynym wymiarem obserwacji utworu pozostaje to, co określane było w strukturalizmie jako strefa mediatyzacji — tradycja, łącznik tekstu z systemem i kontekstem. Jednak wyłącznie w rozszerzonym rozumieniu tej strefy — jako intertekstualności, w obrębie której dokonuje się właśnie ów proces mediatyzacji i znika rozróżnienie porządku wewnętrznego i zewnętrznego, tekstu i kontekstu. Badanie intertekstualne przedstawia się więc jako wykrywanie w utworze gotowości do podejmowania nieustannej wymiany między różnymi systemami znaków, jako badanie sprzężenia między teraźniejszością i przeszłością.

Konsekwencją ujawnienia owego obecnego w każdym utworze procesu wymiany jest oddalenie wszelkich wyjaśnień deskryptywnych. Lektura deziluzyjna sprawia, że podstawowym poziomem opisu dzieła literackiego staje się jego konstytucja gatunkowa. Lektura deziluzyjna prowadzić jednak musi do ukazania niemożliwości jakiejkolwiek „umowy gatunkowej", zawieranej rzekomo między uczestnikami literackiej komunikacji, do zerwania z dostrzeganiem w gatunku nastawienia na kontakt nadawcy z odbiorcą. Prowadzi to zatem do rozstania z dotychczasowymi przekonaniami, że: 1) „gatunek stanowi

---

[35] R. Barthes *S/Z*, Paris 1970, s. 27–28.

[36] Pojęcie „tekstu–kodu", które jest w niniejszym tekście kontaminacją podstawowych terminów Kristevej i Barthesa, pojawia się pierwotnie w artykule J. Łotmana: *Tekst w tekście*, przeł. J. Faryno, „Literatura na świecie" 1985 nr 3, s. 328. Rozumiane jest tam jako „ogniwo pośrednie między językiem a tekstami", charakterystyczne dla kultur o orientacji mitologicznej. „Tekst–kod" Łotmana „nie jest jakimś abstrakcyjnym zespołem reguł konstruowania tekstu, lecz syntagmatycznie zbudowaną całostką, zorganizowaną strukturą znaków".

ułatwienie odbioru" (E. Balcerzan)[37]; 2) „gatunek jest jednym z elementów swoistego porozumienia, jakie pisarz zawiera z czytelnikiem. (...) niejako mówi czytelnikowi, czego może oczekiwać w danej wypowiedzi, niejako projektuje jego zachowania jako odbiorcy literatury" (M. Głowiński, *G. L.*, s. 135); 3) „wszystkie literackie konwencje gatunkowe spełniają funkcję umożliwienia czy ułatwienia komunikacji literackiej poprzez osadzenie konkretnej wypowiedzi w ustalonej społecznie siatce pojęciowej" (K. Bartoszyński)[38].

Przytoczone tu rozpoznania „sytuacji gatunku" są prawdziwe, ale w odniesieniu do „prymarnych gatunków mowy" — rozumianych w ujęciu Bachtinowskim jako „typowe formy wypowiedzi", ściśle powiązane z określoną koncepcją podmiotu i adresata.[39] Proste przeniesienie tego rozpoznania do opisu „gatunków wtórnych" — literackich — wypływało z przyjętej przez strukturalistów koncepcji języka poetyckiego jako podsystemu, w myśl tych założeń „język poetycki okazał się częścią systemu językowego", „jednym z języków funkcjonalnych".[40] Rozpoznanie „sytuacji gatunku" wypracowane na gruncie „poetyki" podporządkowanej językoznawstwu w dużej mierze odpowiada nawet temu, co działo się w literaturze do romantyzmu. Nie bierze jednak pod uwagę jej przemian. A przecież ogląd wczesnych zjawisk literackich każe już sam tytuł, będący kwalifikacją gatunkową, brać w cudzysłów, traktować jako co najmniej dwuznaczny.[41]

Zjawiskom literackim rodzącym się na przełomie XIX i XX wieku wychodzi naprzeciw koncepcja mowy poetyckiej Julii Kristevej. Odbierana łącznie z psychoanalitycznymi teoriami Lacana będzie nas interesowała bardziej w tych miejscach, w których daje świadectwo inspiracjom Bachtinowskim oraz wykazuje zbieżności z semiotyką Łotmana. Mówiąc w uproszczeniu, koncepcja ta postrzega realizowanie się wypowiedzi literackiej nie w „pod-systemie" języka w ogóle,

---

37 E. Balcerzan *Sytuacja gatunku*, w tegoż: *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 142.

38 K. Bartoszyński *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 3, s. 229. Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki" 1984 z. 2, s. 3–44.

39 Por. M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, w tegoż: *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348–402.

40 J. Mukařovsky *O języku poetyckim*, w: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1966, s. 130.

41 Por. np. R. Nycz *Współczesne sylwy wobec literackości*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski i J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 77.

lecz ponad nim. Język poetycki określa się w niej jako „uporządkowaną nieskończoność", system dopełniających się kodów, będących tylko podzespołami tej nieskończoności (np. język użytkowy, metajęzyk naukowy, sztuczne systemy znakowe). Dynamika mowy poetyckiej, jak pisze Kristeva, widoczna w przełamywaniu przyzwyczajeń językowych daje badaczowi możliwość obserwowania „stawania się znaczeń".

Przyjęcie tej definicji oznacza porzucenie lingwistycznych ujęć gatunku, jako czynnika formotwórczego wnoszącego do tekstu reguły budowy. Zamiast tego przychodzi zrównanie gatunku z „możliwościami znaczenia"[42]. W miejsce systematyki — semantyka gatunków. Poetyka historyczna jawi się w tej perspektywie jako dyscyplina zdolna do obserwacji historycznej właśnie zmienności czynników wytwarzających znaczenie. Są nimi gatunki czy też „typy dyskursów". Dla Kristevej, badającej powieść, te ostatnie wchodząc do danej „organizacji tekstowej" stanowią „współrzędne historyczne i społeczne[43]." Intertekstualność danego tekstu otwiera go więc na historię i na społeczeństwo. Bliskie wydaje się to tym ujęciom z zakresu poetyki historycznej, które np. popularność określonych gatunków w danym momencie czasowym wiązały „z ich szczególną przydatnością jako języka przekładu zjawisk społeczno-politycznych".[44]

Gatunek, przy takim określeniu jego funkcji, nie może być postrzegany jako „zasadniczo nie zmieniająca się struktura" wyznaczana przez ponadczasowe normy, lecz jako typ kodu określany przez zbiór realnie istniejących w danej chwili utworów lub wypowiedzi, podlegający nieustannym transformacjom. Jego przemiana dokonuje się wraz z przemianą całego interferującego z nim otoczenia, tzn. wraz z przestrzenią jego intertekstualności.

Obserwujemy zatem ciąg utworów, których tożsamości nie określa powtórzenie, lecz różnica. Poddając analizie konkretny, pojedynczy utwór dostrzegamy w nim uobecnienie przeszłości w sensie

---

[42] Por. J. Culler *Convention and Naturalization*, w tegoż: *Structuralist Poetics*, London 1975, s. 137. W polskim tłumaczeniu: *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, w: *Znak, styl, konwencja*, wybór M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 155.

[43] J. Kristeva *Recherches pour une sémanalyse*. Podobnie dla J. Derridy „pytanie o gatunek nie jest pytaniem formalnym".

[44] Por. np.: I. Opacki *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, s. 162.

recepcji[45], a to znaczy, że odczytanie ukierunkowań na „uprzedni korpus literacki" równa się odczytaniu znaczenia tych ukierunkowań dla określonej teraźniejszości tekstu literackiego. Przy takim ujęciu badanie z zakresu poetyki historycznej nie staje się nigdy rekonstrukcją genologicznego cmentarzyska. Nie staje się nią również dlatego, że ujmowanie kultury, historii i życia społecznego w kategoriach powszechnego tekstu, zmusza każdą dyscyplinę do przekraczania wyznaczonych dla siebie granic.

W przypadku poetyki historycznej warto tu np. nawiązać do inicjatywy badawczej Czesława Zgorzelskiego, który obserwację ciągów gatunkowych poprowadził w perspektywie „pozaliterackich sfer odniesienia" — „intonacji", „nastawienia społecznego".[46] Jego obserwacje „retoryczności", „śpiewności" i „potoczności", jako historycznie zmiennych czynników kształtujących wypowiedzi literackie, można w pewnym uproszczeniu podsumować jako genologiczne wyjście w kierunku socjolingwistyki.[47] Wzbogacenie, czy też uzależnienie kwalifikacji genologicznej od socjolingwistycznej nie oznacza tu jednak skrzyżowania genologii ze stylistyką. Chodzi o ujęcie intertekstualne, a zatem podkreślające gatunkowe cechy kodów językowych. W ujęciu tym tekst literacki możemy obserwować nie tylko jako tekst świadomie odwołujący się do jakiegoś stylu społecznego, ile jako tekst, którego znaczenia rodzą się poza tym świadomym odwołaniem, w wyniku samej możliwości odczytywania go na tle określonych praktyk wypowiedzeniowych. Wyklucza to zatem koncepcje podkreślające głównie mimetyczny charakter obecności stylów społecznych w utworach literackich. Samo pojęcie „stylu społecznego" wydaje się również, na użytek owego genologicznego wykroczenia, domagać wyraźnego dookreślenia w przypadku konkretnych analiz. Najistot-

---

[45] Por. rozumienie pojęcia: B. Skarga *Granice historyczności*, Warszawa 1989, s. 76–92.

[46] Cz. Zgorzelski *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2, s. 144–160. Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki" 1965 z. 2. Na konieczność powiązania w badaniach historycznoliterackich przemian „głównych elementów dziedziny literatury" z „ogólniejszą dziedziną przekształcenia się języka" zwracał również uwagę H. White *Zagadnienie przemiany w historii literatury*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1989 z. 1, s. 287.

[47] Przywołane tu czynniki można odnieść kolejno do tradycyjnego podziału stylów na wysoki, średni i niski. O możliwości potraktowania ich jako kategorii socjolingwistycznych pisze M. Głowiński w rozprawie *Poetyka a socjolingwistyka*, w tegoż: *Poetyka i okolice*, s. 57–58.

niejsze wydaje się uchwycenie stylów, dyskursów, matryc, kodów dominujących w danym wycinku czasu i określenie ich w relacji do tzw. „gatunków koronnych".

Obserwacja taka wymyka się opisom systemowym. Jeśli przyjąć za B. Skargą, że „recepcja jest zawsze wybiórcza", to poznanie historyczności tekstu wymaga jego maksymalnego rozwarstwienia. Istotne dla konstruowanych znaczeń powiązania intertekstualne mogą bowiem powstawać niezależnie od siebie na różnych poziomach utworu. Dla Rolanda Barthesa takie „nieposzanowanie" tekstu będzie jedyną drogą umożliwiającą odsłonięcie jego wielości. Komentarz oznacza nieuwzględnienie naturalnego toku składniowego czy fabularnego tekstu oraz jego ukształtowania retorycznego — oznacza „sponiewieranie tekstu".[48]

Próba przedstawienia tu hipotetycznej domeny poetyki historycznej, pogodzonej ze świadomością tzw. poststrukturalizmu, prowadzi tę dyscyplinę drogą wiodącą od historii literatury do „sztuki interpretacji".[49] Od zajmowania się tekstem w historii do ożywienia historii w tekście, niezależnie od tego jak historia i „historyczność" miałyby być definiowane. Od śledzenia powtórzeń do uruchamiania sensotwórczej gry różnic. W tej intertekstualnej perspektywie, miast mówić o upadku poetyki historycznej, należałoby się raczej zastanowić nad losem poetyki opisowej.[50]

Dariusz Pawelec

---

[48] Por.: R. Barthes *S/Z*, s. 21–22.

[49] Interpretacja historycznoliteracka nie może być zatem pojmowana jako „jedna z wielu", „specyficzna odmiana" interpretacji. Świadomość „pochodzenia" elementów utworu jest nieodzowna dla interpretacji w ogóle. (Por. o tym np.: A. Opacka, I. Opacki *Ruch konwencji*, Katowice 1975.) Zgodne z tym ujęciem jest definiowanie „intertekstualności" przez Michaela Riffaterre'a jako „sposobu rozumienia tekstu" wynikającego z przekonania, że „tekst literacki nie jest po prostu zespołem leksemów zorganizowanych w syntagmy, lecz zespołem presupozycji z innych tekstów". Por. tegoż: *La syllepse intertextuelle*, „Poétique" nr 40, listopad 1979, s 496.

[50] Poetyka opisowa pozostaje w takim ujęciu zbiorem abstrakcyjnych zasad, terminów oraz instrumentów ustanowionych na etapie przedtekstowym.

SUMMA Michała Głowińskiego

Nie w przestrzeni powinienem szukać swej godności, ale w porządku własnej myśli. Nie będę miał więcej posiadając ziemię; przestrzenią wszechświat ogarnia mnie i pochłania jak punkt; myślą ja go ogarniam.

Te słowa Pascala otwierają i zamykają artykuł Michała Głowińskiego *Przestrzenne tematy i wariacje*, ale jednocześnie mogą stanowić doskonały komentarz do jego całej, bogatej i różnorodnej twórczości. Niech przewodnikiem po niej będzie najnowszy tom rozpraw, zatytułowany nieobowiązująco *Poetyka i okolice*[1], w którym zbiegają się wszystkie wcześniejsze wątki — wszystkie, z wyjątkiem *Mitów przebranych* (1990, 1994), które — osobne — poświadczają rozległość zainteresowań autora...
Jakby idąc za wskazaniem Pascala autor *Poetyki i okolic*[1] dystansuje się we wstępie wobec tego, co zewnętrzne, wobec wszelkich mód i nowinek:

To prawda, Czytelnik nie natrafi tutaj ani na informacje, ani na rozważania na temat najnowszych tendencji, które z taką siłą zaznaczyły w niej (tj. w teorii literatury) ostatnio swoją obecność; zwolennik światowych mód będzie zapewne rozczarowany, że w tym tomie nie znajdzie choćby jednego słowa o dekonstrukcjonizmie [s. 6].

Co za paradoks? Słowa te wypowiada ktoś, kto inspirując i redagując dział przekładów „Pamiętnika Literackiego" przez wiele lat zapewniał polskim czytelnikom kontakt z nowoczesną myślą Zachodu.
Bo Głowiński nie szuka tematów w modnej literaturoznawczej przestrzeni, lecz idąc za porządkiem własnej myśli ogarnia tę przestrzeń, porządkuje, wytycza trasy. Dlatego nie dajmy się zwieść tytułowi ostatniego tomu, który wdzięcznie sugeruje rozważania o marginaliach i przypadkowych wyprawach w rejony obce a frapujące. To nie incydentalne ekskursje, ale rygorystyczne konsekwencje przyjętych wcześniej założeń. To nie cudze okolice, ale przyswojone na zawsze terytoria. W efekcie *Poetyka i okolice* to *summa* jednostkowych doś-

[1] M. Głowiński *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, PWN. [W nawiasach podaję numery stron cytowanych fragmentów tej książki.]

wiadczeń autora, która *volens nolens* wpisuje się w literaturoznawczą (modną!) przestrzeń, modyfikuje ją i wzbogaca.
Głowiński nie ukrywa swego strukturalistycznego rodowodu. W cytowanej przedmowie pisze:

Ta książka wynika z pewnych metodologicznych preferencji, wpisuje się w pewną tradycję. Jest to tradycja strukturalistyczna, rozumiana w sposób – jak mniemam – krańcowo liberalny i otwarty [s. 6].

Autor *Poetyki i okolic* należał do awangardy strukturalistycznej lat 60., z jego nazwiskiem wiążą się najświetniejsze dokonania tego czasu. Ale zajmował tu miejsce odrębne, nie tylko jako znakomity interpretator, ale przede wszystkim jako rasowy historyk literatury. Jego pierwsza książka *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka* (1962), a później fundamentalna *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej* (1969) dowiodły, że historię literatury można uprawiać w nowy sposób. Można ją pojmować jako dzieje form artystycznych – gatunków, prądów, konwencji – badać, jak dzieło z nich korzysta i jak je modyfikuje.
Na tekstach Głowińskiego dwa (a może już trzy?) pokolenia uczą się polonistycznego rzemiosła. Obdarzony bezbłędnym słuchem literackim pokazał, jak wniknąć w materię dzieła i jak odczytywać jego różnorakie sensy. A że interesowała go zawsze materia trudna i językowo skomplikowana, dowodzą tomy *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej* (1968) i *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych* (1973). Bohaterowie jego szkiców to Norwid, Jaworski, Witkacy, Leśmian, Gombrowicz, Białoszewski...
Szczególnym ulubieńcem Głowińskiego okazał się Leśmian. Język poetycki autora *Łąki* stał się przedmiotem obszernej monografii *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana* (1981), a błyskotliwe interpretacje jego utworów złożyły się na wielokrotnie wznawiany tomik *Wiersze Bolesława Leśmiana* (1971, 1987, 1992). *Ferdydurke* również doczekała się małej monografii: *„Ferdydurke" Witolda Gombrowicza* (1991). Każda z prac interpretacyjnych demonstrowała sprawność narzędzi i tryumf strukturalnej metody. Pokazywała, że wszystko, co ważne i istotne, manifestuje się w języku i dopiero analiza tego poziomu dzieła pozwala nam w pełni je zrozumieć i zinterpretować. Bo autora *Zaświata przedstawionego* zawsze interesowało to, co się dzieje na terenie języka i tam, w językowym

ukształtowaniu szukał swoistości zjawisk literackich. Tom rozpraw *Poetyka i okolice* świadczy, że Głowiński nie należy do tych, co łatwo i chętnie zmieniają poglądy. *Przestrzenne tematy i wariacje* — jeden z najstarszych tekstów w omawianej książce — był w Polsce pierwszym, który ukazał problem przestrzeni poprzez język właśnie, ponieważ według autora „symboliczne porządkowanie przestrzeni dokonuje się już w sferze języka" (s. 196). W język wpisana przestrzeń „mówi" o wartościach i ideologii. W *Poetyce i okolicach* strukturalizm nie zostaje zanegowany, ale wzbogacony o problematykę aksjologiczną.

Tej właśnie sprawie poświęcony jest kolejny artykuł tomu *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*. Problematyka wartości tropiona jest właśnie w języku: w słownictwie, w konotacjach słowa i procedurach narzucających mu wartość (jak np. ironia). Głowiński pokazuje, że nawet terminy naukowe takie jak literatura, poezja, nazwy prądów (realizm, barok), ba, nawet nazwy gatunków (romans, epos, melodramat) nie są aksjologicznie neutralne, ulegają wpływom języka potocznego, który jest nacechowany wartościująco.

Dziś wiemy, że szkic ten nie wyrósł z teoretycznych spekulacji, ale z gorącego protestu przeciwko nadużyciom języka propagandy. Pisane niegdyś do szuflady „komentarze do słów", jakimi są *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966–1971* (1991) i *Peereliada. Komentarze do słów 1976–1981* (1993), można czytać nie tylko w porządku leksykograficznym. One najpełniej rysują portret autora, wrażliwego intelektualisty, którego pióro było zawsze wolne i niezależne. Dlatego też nie dziwi konkluzja, jaka zamyka rozważania o wartościowaniu w badaniach literackich:

> Nie znaczy to [...], że byłbym skłonny wierzyć w swoisty językowy determinizm, który z góry przesądza, że u badacza posługującego się danym językiem, pewne wartości pojawić się muszą, inne zaś — nie mogą. Wydaje się, że tego typu determinizmu nie ma, że historyk literatury — podobnie jak pisarz — jest w operowaniu językiem człowiekiem wolnym [s. 240].

Uzależnienie wypowiedzi naukowej od języka potocznego nie oznacza więc determinizmu i tyranii słów. To my mówimy, a nie język nami mówi. I w tym punkcie Głowiński różni się zdecydowanie od tych nurtów postmodernizmu i jego literaturoznawczych mutacji, które skłonne są redukować 'ja' mówiące do biernej roli skryptora.

Obserwacja języka i jego aksjologicznej natury prowadzi autora *Mar-*

cowego gadania poza sztukę, w stronę dyskursu nieliterackiego, ideologicznego — w stronę języka totalitarnego. Uzasadnieniem metodologicznym staje się rozprawa *Poetyka wśród tekstów nieliterackich*, gdzie badacz przekonywująco dowodzi, że instrumentarium wypracowane przez poetykę i retorykę, jako wywiedzione z zasad wypowiedzi językowej, można, a nawet należy stosować do wszelkich rodzajów tekstów, nie tylko literackich. Pisze:

Więcej, uważam, że właśnie analizy narzędziami poetyki byłyby szczególnie pożądane, gdyż ujawniłyby te właściwości różnorakich haniebnych tekstów, które w przypadku innych lektur mogłyby ujść uwagi. W ogóle teksty pisane językiem totalitarnym wydają mi się uprzywilejowanym przedmiotem tego typu dociekań [s. 84].

Protest przeciwko językowi totalitarnemu zaowocował w jego dorobku nie tylko rozważaniami nad semantyką i aksjologią słownika w *Marcowym gadaniu* i *Peereliadzie*, ale pionierskim tomem studiów *Nowomowa po polsku* (1990), który pokazuje nowomowę jako zjawisko lingwistyczne, socjologiczne oraz analizuje podstawowe mechanizmy języka propagandy. *Poetyka wśród tekstów nieliterackich* wyjaśnia autorskie założenia, które wydają się być logiczną konsekwencją rozumienia poetyki jako teorii dyskursu, nieodzownej dla tych wszystkich, „którzy zajmują się tekstami, wszelkimi tekstami, niezależnie od ich charakteru i wartości" (s. 85).

W polu widzenia Głowińskiego znajdują się nie tylko pojedyncze zjawiska językowe, ale również wielostronnie uwarunkowany akt komunikacji. Autor poświęcił w całości tej problematyce wcześniejszy tom *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej* (1977), gdzie analizuje relacje nadawczo-odbiorcze z perspektywy dzieła literackiego. Bowiem on pierwszy postawił pytanie, jak komunikacja literacka realizuje się wewnątrz dzieła i jak odbiorca utwór konkretyzuje i „czyta". Warto przypomnieć, że znakomity, klasyczny dziś tekst *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego* (1966) zainicjował tę problematykę nad Wisłą.

Kontynuują ten nurt rozważań artykuły *Lektura dzieła a wiedza historyczna* oraz *Metafora, demetaforyzacja, konteksty*, gdzie zjawisko metafory zostaje ukazane jako dynamiczny proces, zależny od kontekstu i aktu lektury. Ale nowy tom Głowińskiego to nie tylko kontynuacje. *Poetyka i okolice* przenosi zagadnienia komunikacji literackiej na znacznie szerszą, interdyscyplinarną płaszczyznę.

Pierwszy w kolejności szkic tam zamieszczony — *Od metod zewnętrznych i wewnętrznych do komunikacji literackiej* — pozwala przezwyciężyć redukcjonizm historyczny, socjologiczny, psychologiczny i zintegrować różnorodne metody badań w nauce o literaturze. Głowiński wyznacza trzy kręgi problemów: odbiór dzieła, teoria struktury retorycznej (dzieła) i teoria dyskursu. O ile jego wcześniejsze prace zajmowały się głównie teorią dzieła i odbioru, *Poetyka i okolice* wyraźnie przenosi zainteresowania w stronę problemów języka i dyskursu. Autor, korzystając z inspiracji współczesnych językoznawców i filozofów języka (Benveniste, Austin), podejmuje zagadnienia fikcji literackiej i *mimesis* (*Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*). Stawia pytania fundamentalne: czy fikcja (tzn. fikcjonalny akt mówienia) wiąże się w sposób konieczny z *mimesis* (jak twierdzą teoretycy języka), by dojść do konkluzji negatywnej i uznać *mimesis* za właściwość pewnych tylko komunikatów. Rozwija przy tym problematykę mimetyzmu formalnego, która wyrosła z jego studiów nad narracją pierwszoosobową (*Powieść młodopolska, Gry powieściowe*) i którą niegdyś zainicjował, oraz problematykę fikcji narracyjnej (artykuł *Cztery typy fikcji narracyjnej*).

Analiza dyskursu prowadzi autora *Nowomowy po polsku* poza literaturę. Zróżnicowane praktyki mówienia wydają się mu przydatne w rozważaniach na temat społecznej natury dzieła i gatunku literackiego (*Poetyka i socjolingwistyka*). Ale i na terenie obcym potrafi dostrzec intrygujące zjawiska literackie, jak przekształcenie socjologicznego dyskursu w powieść, możliwe dzięki przemyślanym zabiegom kompozycyjnym (przypadek prac Oscara Lewisa, analizowany w artykule *Dokument jako powieść*). Albo też literackość narzucana sztuce nieliterackiej poprzez wypowiedź językową — takie właśnie zjawiska dostrzega na terenie muzyki. Sfera literackości według niego jest w muzyce konotowana głównie przez słowo (np. tytuł), podobnie jak sfera muzyczności w literaturze. Sprawom tym autor poświęcił dwa szkice: *Muzyka w powieści* i *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. Wychodzenie poza językowe tworzywo i poszukiwanie analogii muzycznych w sztuce słowa traktuje bardzo ostrożnie jako sferę trudną do opisania i wiążącą się z właściwymi danej kulturze artystycznej stylami odbioru. Podstawową materią badań jest więc dla niego zawsze język — na swoim i na cudzym terenie.

Poetyka i okolice kontynuuje też i rozwija wątki, które obecne były

w twórczości Głowińskiego już wcześniej: problematykę konwencji literackiej, gatunku, relacji: dzieło–proces historycznoliteracki. Analizował je niegdyś na przykładzie twórczości jednego pisarza (*Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*) i jednego gatunku (*Powieść młodopolska*). Teraz, po studiach szczegółowych, przyszedł czas na uogólnienia. Przynosi je *Literatura i nos Kleopatry*, znakomity szkic teoretyczny, który, nawiązując do koncepcji Janusza Sławińskiego pokazuje, w jaki sposób pojedyncze dzieło literackie wpływa (bo jednak wpływa!) na proces. Mechanizm zjawiska autor porównuje do mechanizmu zmian językowych, gdzie innowacje kumulują się i prowadzą do trwałej zmiany w systemie. Aspekt podmiotowy, indywidualny dzieła literackiego został tu szczególnie podkreślony. Utwór literacki aktywnie wpływa na proces oraz na style czytelniczego odbioru. Powstaje więc pytanie, jak go badać? I tu Głowiński zdecydowanie opowiada się za i n t e r p r e t a c j ą h i s t o r y c z n o l i t e r a c k ą, która winna uwzględnić oba aspekty dzieła literackiego: indywidualny i historyczny, ukazać je jako uczestnika procesu i stymulatora zmiany.

Zainteresowanie szeroko rozumianym kontekstem dzieła literackiego spowodowało, że wśród jego okolic nie mogło zabraknąć sfery odniesień czysto literackich. Sfera ta została przez Głowińskiego w sposób doskonały zagospodarowana, uporządkowana i usystematyzowana w artykule *O intertekstualności*. I znów on pierwszy podjął tę problematykę na sesji metodologicznej (1986) inspirując środowisko i podsuwając temat późniejszych konferencji.

Autor *Gier powieściowych* mocno osadził intertekstualność w kontekście poetyki historycznej, potraktował ją jako wyróżnik gatunkowy i komponent poetyk, decydujący o repertuarze międzytekstowych dialogów, sposobach odwołań do cudzych tekstów i wartościowaniu. W takim ujęciu intertekstualność jednoczy aspekt historycznoliteracki, związany z problematyką genologiczną, oraz aspekt indywidualny dzieła, wymagający zabiegów interpretacyjnych.

W twórczości Głowińskiego problematyka intertekstualna wynikła z uwrażliwienia na literackie konteksty i problemy literaturoznawczej (czy ściślej: historycznoliterackiej) interpretacji. Nie ma tu fascynacji grą i zabawą literacką. Autora cechuje p o w a ż n y stosunek do literatury. Nie uznaje ludycznego nurtu twórczości, ani nie ceni parodii dla parodii. Akceptuje ją, jeśli jest „konstruktywna", jeśli pełni

jakieś inne, nie tylko prześmiewcze funkcje (zob. s. 99, 255). I nie jest to kwestia przypadku. Właśnie literatura jest dla niego d o m e n ą w o l n o ś c i, terenem, który jest zdolny obronić się zarówno przed językiem ideologii, jak i przed charakterystycznym dla kultury masowej kiczem. Przekonania te wyraźnie dochodzą do głosu w artykule *Czy literatura może być wzorem mowy?*, który kończy się następującą konkluzją:

> literatura jest więc — mimo wszystko! — wzorem mowy, ale nie przez to, co bezpośrednio zawiera i proponuje, za sprawą swoistego operowania językiem. Operowania niszczącego stereotypy i wszelkie zniewalające schematy, uchylającego naciski tak silne i wyraźne w innych gatunkach mowy [s. 257].

Traktując literaturę jako obszar wolności, autor *Peereliady* ze szlachetną pasją atakuje sztukę zdegradowaną, zniewoloną, podporządkowaną ideologii. Tak powstał tom *Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej* (1992), pisany i wydany jednocześnie z *Poetyką i okolicami*.

Na wstępie autor zdystansował się wobec „najnowszych tendencji", „światowych mód" w literaturoznawstwie. Porządek własnej myśli wyznacza mu drogę. I jest to droga, jak się okazuje, niezwykle konsekwentna i logiczna: od historii form artystycznych i językoznawczo zorientowanego strukturalizmu — w stronę socjolingwistyki, pragmatyki i szeroko rozumianych kontekstów literatury, z którymi dzieło nawiązuje dialog i toczy rozmaite gry intertekstualne. Ale w rozumieniu Głowińskiego dzieło literackie nie traci autonomii i jest zawsze stroną aktywną, wprowadza szereg innowacji, zapowiada zmiany w systemie. *Poetyka i okolice* jest więc poststrukturalistyczna i niedekonstrukcjonistyczna. Jest poststrukturalistyczna w najszlachetniejszej, bo optymistycznej wersji. Poszerza terytoria badawcze strukturalizmu, wzbogacając je o aspekt personalistyczny i aktywistyczny. Pisarz i badacz literatury to przecież ci, przed którymi otwiera się obszar wolności. Od nich zależy, co z tym obszarem się stanie.

Seweryna Wysłouch

Archeologia języka

Szuflada jako wyspa

„Pisałem tę rzecz do szuflady." Zdaniem tym rozpoczyna się każdy z pięciu akapitów wstępu do *Marcowego gadania* Michała Głowińskiego. To magiczne zaklęcie było często używane w czasach PRL-u; wciąż się słyszało, że w zaciszu gabinetów powstają otoczone tajemniczą aurą dzieła, nie publikowane z powodu cenzury, ale składane pieczołowicie w biurkach pisarzy i intelektualistów, by tam oczekiwały nadejścia lepszych czasów. Rzeczywistość obeszła się z tym mitem dość brutalnie — sądząc po tekstach, które ujrzały jutrzenkę swobody, wiele z owych szuflad było pustych, wiele niewartych udostępnienia publiczności. Nie dotyczy to wszakże zawartości biurka Michała Głowińskiego. Zmieściło ono w sobie materiały, które ukazały się już w pięciu książkach, tworzących serię prac o nowomowie.[1]

„Pisałem tę rzecz do szuflady." Właściwie formuła ta, o ile nie traktować jej nazbyt dosłownie, daje się odnieść do całego cyklu (wyjąwszy oczywiście szkice pisane już po 1989 roku). Powstawał on bowiem w sytuacji, którą najogólniej określić można jako komunikacyjnie niekompletną, ułomną. Niezależnie od tego, czy teksty te miały tylko jednego czytelnika (autora), czy większy krąg odbiorców (np. „drugi obieg literacki"), ich powstawaniu towarzyszyć musiała świadomość nieuchronnej marginalizacji, stłumienia, niemożności mówienia pełnym głosem. Albowiem nawet jeśli podziemne wydawnictwa stwarzały możliwość swobodnej wypowiedzi, były przecież pod względem społecznej komunikacji tylko namiastką. Pisanie tekstów niejako z założenia niecenzuralnych (decydował o tym ich temat) stwarzało sytuację nadawczą „pisania do szuflady".

W takim położeniu znajdowały się oczywiście dziesiątki autorów publikujących w drugim obiegu. Nikt z nich jednakże nie stworzył „do

---

[1] *Nowomowa po polsku* (Warszawa 1990), *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966–1971*, (Warszawa 1991), *Peereliada. Komentarze do słów 1976–1981* (Warszawa 1993), *Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej* (Warszawa 1992), oraz najnowsza —*Pismak 1863 i inne szkice o różnych brzydkich rzeczach* (Warszawa 1994). Na publikację czekają jeszcze notatki z okresu stanu wojennego: *Mowa w stanie oblężenia.*

szuflady" monotematycznego dzieła o tak potężnych rozmiarach. U niektórych czytelników można zaobserwować już wyraźne oznaki niepokoju — cztery, pięć, sześć tomów? Ile on tego jeszcze ma?
Istotnie, mamy do czynienia z niezwykłym fenomenem. Notatki, zajmujące wielcset stron, pisane zwykle „na gorąco", pod wpływem bieżących wydarzeń, czasem dzień po dniu, czasem z dłuższymi przerwami, ale jednak ciągle przez ponad dwadzieścia lat; do tego kilkanaście szkiców o różnych rozmiarach, nadbudowujących nad owymi notatkami interpretacyjne hipotezy, to plon zaiste imponujący; zwłaszcza że ani w Polsce, ani w żadnym z tzw. krajów postkomunistycznych nie znajdziemy równie bogatych analiz języka politycznego, który w swej specyficznej postaci odszedł w przeszłość w 1989 roku. Skąd brała się u historyka i teoretyka literatury energia dla tej benedyktyńskiej, niewdzięcznej i nieefektownej pracy, przypominającej raczej wysiłek patologa, dokonującego nieustannej drobiazgowej wiwisekcji wielokomórkowego, ulegającego ciągłym przeobrażeniom organizmu? Pytanie to zadaje sobie sam Głowiński we wstępie do *Marcowego gadania*:

[...] co mnie skłoniło do podjęcia tej roboty, nieefektownej przecież i żmudnej, bo zmuszającej do dokładnego czytania różnych obrzydliwości? Samemu sobie nie umiem zadowalająco odpowiedzieć na to pytanie. Pamiętam, że zapadła w moją świadomość myśl, rzucona przez jednego z kolegów w przygodnej rozmowie: żyjemy w świecie rządzonym przez kłamstwa i fałsze, trzeba więc pisać do szuflady, by zostawić jakieś wiarygodne świadectwa. Owo „trzeba" wziąłem do siebie. [...] W pisaniu do szuflady zobaczyłem pewną szansę na niezależność, pomyślałem, że za jego sprawą mogę wyrzucić ów skłamany świat poza nawias i uwolnić się od niego, choć — paradoksalnie — zająłem się jednym z paskudniejszych jego wytworów.[2]

A zatem był to rodzaj terapii, budowanie — początkowo na własne potrzeby — swoistej „oczyszczalni ścieków", w której przez filtr refleksji badacza przechodziły kłamstwa propagandy, tracąc swoje toksyczne własności. Pisanie do szuflady stwarzało rodzaj wyspy niezależności, oblanej odmętem nowomowy.
Dlaczego jednak nowomowa? Namiastkę niezależności można było przecież uzyskać o wiele prościej — tak zakreślając własną działalność naukową, by nie miała punktów stycznych z polityką.

To prawda [odpowiada Głowiński w cytowanym wstępie] separowałem się od tego świata także wówczas, gdy pracowałem nad tekstami przeznaczonymi do druku, nad studiami z teorii i histo-

[2] M. Głowiński *Marcowe gadanie* ,s. 3.

rii literatury [...], była to wszakże innego rodzaju separacja, mimo że do nich nikt mi się nie wtrącał.[3]

Zamiar opisania nowomowy był, jak sądzę, podjęciem wyzwania, poszukiwaniem niezależności nie na obrzeżach życia codziennego, ale w samym jego centrum; kto chce dać świadectwo swojego czasu, musi się zmierzyć z tym, co ten czas niesie. Trudno zaś o bardziej charakterystyczny fenomen tamtych czasów niż nowomowa, która regulowała społeczną komunikację: była swoistym barometrem, odmierzającym wszelkie zmiany ciśnienia politycznego, dostarczała słownika i gramatyki apologetom *ancien regime'u*, dla opozycji zaś stanowiła pole odniesienia, które nie sposób było ominąć. Opozycja demokratyczna — czytamy w *Pismaku 1863* — nie mogła „działać i mówić tak jakby on [język władzy] nie istniał. (...) również działacze opozycji żyli w świecie przez niego określonym i zwracali się do społeczeństwa na które język ów nieustannie oddziaływał" (s. 154–155).[4] Skoro nowomowa określała świat, zamieszkiwany przez obywateli PRL-u to, w jakim stopniu określała Michała Głowińskiego, który ją badał?

Podmiot skowany

Uwikłanie poznającego podmiotu w relacje z władzą przedstawia chyba najbardziej wyraziście Michel Foucault w książce *Nadzorować i karać*:

Trzeba będzie, być może, zarzucić tradycyjne wyobrażenia, że wiedza rodzi się tam tylko, gdzie ustają związki z władzą i można ją rozwijać jedynie poza jej nakazami, wymogami i interesami. [...] Wypada raczej uznać, że władza produkuje wiedzę [...]; że władza i wiedza wprost się ze sobą wiążą; że nie ma relacji władzy bez skorelowanego z nimi pola wiedzy, ani też wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy. Stosunków w obrębie „wiedzy–władzy" nie da się zatem analizować wychodząc od podmiotu poznania, który jest albo nie jest wolny wobec systemu władzy; przeciwnie — trzeba uznać, że poznający podmiot, poznawane przedmioty i warunki poznania są raczej skutkami fundamentalnych następstw władza–wiedza i ich historycznych przemian. Krótko mówiąc — to nie działanie podmiotu poznającego tworzy wiedzę użyteczną dla władzy lub wobec niej oporną, ale władzy–wiedzy, procesy i walki, którym podlega i z których się składa, wyznaczają możliwe formy i dziedziny poznania.[5]

---

[3] Tamże, s. 3–4.

[4] W nawiasie podaję numer stronicy w książce *Pismak 1863*.

[5] M. Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1994, s. 34–35.

Foucault nie ma wątpliwości — badacz nigdy nie jest w pełni niezależny: poznając władzę, w pewnej mierze (jakkolwiek nie zdając sobie z tego sprawy) również ją reprodukuje. Przyjrzyjmy się pod tym kątem *Pismakowi 1863* który jest, jak sądzę, reprezentatywny dla całego cyklu książek o nowomowie; znalazły się w nim bowiem obydwa gatunki dla tego cyklu typowe: krótkie notatki i bardziej rozbudowane szkice analityczne (te ostatnie powstałe zarówno przed, jak i po czerwcu 1989 r.).

Nieodmiennie panuje w nich rzeczowy dystans wobec opisywanych faktów. Nie znaczy to bynajmniej, że podmiot tekstów pisanych przed upadkiem komunistycznej władzy jest bezosobowy, że jest jedynie „automatyczną sekretarką", rejestrującą dosłowny stan rzeczy. Przeciwnie — widać to zwłaszcza w cyklu notatek *Style bycia, style mowy* — mówi się tu w pierwszej osobie i bynajmniej nie kryje stosunku do rzeczywistości; przytoczmy pierwsze zdanie notatki *Cenzura a język*, datowanej 22 XII 1977:

Piszę pod bezpośrednim wrażeniem lektury obszernego, (ponad 70 stron) maszynopisu udostępnionego publiczności przez KOR, zatytułowanego „Z księgi zapisów G.U.K.P.P. i W"., zawierającego fragmenty zaleceń cenzorskich z ostatnich kilku lat. Jest to tekst zdumiewający i przerażający [s. 173].

Nie brak tu ani wyrazistej (gramatycznej) manifestacji podmiotu mówiącego, ani też informacji o jego emocjonalnej reakcji na przedmiot opisu. Ów „osobisty" aspekt notatki jest jednak starannie oddzielony od analitycznej warstwy tekstu, do której już uczucia piszącego nie mają przystępu: „Dokument ten jest szczególnym, nadzwyczaj wyrazistym przejawem działania totalitarnego. Przez działanie totalitarne rozumiem takie, które (...)" (tamże). Urywam drugie zdanie, widać już bowiem, jak zmienia się ton — z pozornie osobistego w pierwszych zdaniach, w naukowo zdystansowany, precyzujący terminy, wyraźnie zakładający jakiegoś „zewnętrznego" adresata. „Pisanie do szuflady" nie oznacza tu „pisania dla siebie"; jeżeli odsłania się własne przekonania, reakcje czy emocje, to nie z autotematyczną szczerością dziennika intymnego, ale niejako z premedytacją, demonstrując pewne zjawiska na sobie, jak na laboratoryjnym preparacie. Głowińskiego „pisanie do szuflady" pozwala więc obserwować nie tylko real-socjalistyczną zewnętrzność; daje też — by tak rzec, komplementarnie — wgląd w sytuację poznającego podmiotu. Przywołaj-

my dla przykładu autoanalizę, jakiej dokonuje na sobie podmiot *Notatek* w *Rozmowie z urzędnikiem:*

Przyjąłem [...] zasadę fikcji. Zachowywałem się więc tak, jakbym rzeczywiście nie wiedział, dlaczego władza ludowa uniemożliwia mi podróż, podjąłem grę, wyrażałem nawet zdziwienie. [...] O ile wiem, moje zachowanie nie było odosobnione, więcej, sądzę, że było typowe [...]. Świadczy to w jakiejś mierze o tym, że władzom udało się narzucić pewne poczynania komunikacyjne, że — przynajmniej w niektórych przypadkach — jest to gra dwustronna, fikcja podniesiona do kwadratu [s. 185].

Wysiłek zdobywania chłodnego dystansu do zjawisk, które budziły przecież sprzeciw, potrzebę protestu jest w pracach o nowomowie cały czas widoczny. Była to niewątpliwie postawa wymagająca oparcia się ciśnieniu aktualnych potrzeb, w imię których nawet chwytający za pióro naukowcy realizowali nierzadko model propagandy oficjalnej *à rebours.*[6]
Nie zmienia to faktu, że owa krytyczna samoświadomość jest z dzisiejszego punktu widzenia mimo wszystko świadomością historyczną, uwikłaną w ówczesne dylematy i sposoby widzenia rzeczywistości. Mowi o tym zresztą sam Głowiński, co prawda w odniesieniu do *Marcowego gadania*, można jednak zastosowanie poniższych słów rozszerzyć także na jego pozostałe książki:

Niczego [...] nie zmieniałem, gdy postanowiłem, że je wyprowadzę z szufladowych ciemności. Muszą one istnieć w tej postaci, w jakiej zostały napisane, bo wszelkie zmiany po tylu latach równałyby się fałszerstwu. Kształt tych zapisów jest także świadectwem historycznym.[7]

Ta, edytorska z pozoru, a w istocie metodologiczna decyzja wydaje się niezwykle ważna i cenna poznawczo. Dzięki niej zyskujemy obraz nie retuszowany, nie tylko opis języka politycznego, ale także świadectwo warunków, w których opis ów powstawał. Głowiński potrafił zachować do siebie, piszącego niegdyś o nowomowie, metodyczny dystans i właśnie to nadaje jego książkom szczególny walor dokumen-

---

[6] Nawiasem mówiąc, wielka szkoda, że język opozycji wyłączył Głowiński ze swoich zainteresowań. „Ktoś może mi zarzucić — wyjaśnia we wstępie do *Peereliady* — że z masochistycznym uporem analizuję PZPR-owskie ględzenia, nie zauważam zaś krystalizującej się dopiero mowy »Solidarności«. Z obserwowania jej powstać by jednak musiała inna książka, a mnie zajmowały właśnie zachowania propagandy komunistycznej, (...) jej reakcje na to, na co nie była przygotowana, jej ewolucje i aberracje" (s. 6). Kto wie, może książka taka jeszcze powstanie, choćby *ex post*? Byłaby ona z pewnością bardzo potrzebnym uzupełnieniem wizerunku życia politycznego tamtych lat.

[7] M. Głowiński *Marcowe gadanie*, s. 4.

tu historycznego. Okazuje się bowiem, że z „pętli Foucaulta", w której „wiedza o wiedzy" jest równocześnie wiedzą przez tę wiedzę produkowaną — „wiedzą-władzą", wychodzi się „przez historię", przez akceptację faktu własnej historyczności. Jak pisze Helmut Plessner, „zrelatywizowanie historyczne staje się w końcu świadome swej własnej relatywności i uczy się — po okresie historycznego zwątpienia — pojmować ją jako warunek autentycznej obiektywności".[8]

Zastosowania

Głowińskiego cykl o nowomowie dostarcza historykom literatury polskiej nieodzownych narzędzi badawczych, nie sposób bowiem analizować utwory powojenne bez uwzględnienia interferencji zachodzących między językiem literackim i politycznym.[9] Chodzi jednak przecież nie tylko o bezpośrednie, niejako dosłowne reakcje literatów na nowomowę. Równie ważne jest, w jakim klimacie ta literatura powstawała, jakie — nieujawniane przecież w dziełach literackich bezpośrednio — warunki ją determinowały (np. w postaci PRL-owskiej „polityki kulturalnej"). W tym zakresie książki Głowińskiego dostarczają bezcennego metodycznego zapisu społecznego „stanu świadomości"; rejestrują i analizują nie tylko ulotną, ale jednak utrwaloną w druku publicystykę; rejestrują również to, co przepada bezpowrotnie — przejawy codzienności: tworzone na kanwie oficjalnych enuncjacji dowcipy, *bon moty*, opinie, słowne komentarze, niejęzykowe gesty symboliczne.

Być może pracom tym przyjdzie w przyszłości wyręczyć literaturę piękną, która z oczywistych (cenzuralnych), ale i mniej oczywistych (kiedy ukazywała się poza cenzurą) względów nie stworzyła nazbyt bogatego obrazu tamtych czasów.

Można sobie wyobrazić, że za — powiedzmy — trzydzieści lat nie będzie pracy studenckiej o literaturze lat 1945–1989, w której nie figurowałyby na początku bibliografii „żelazne pozycje" Michała Głowiń-

---

[8] H. Plessner *Władza a natura ludzka. Esej o antropologii światopoglądu historycznego*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Warszawa 1994, s. 60.

[9] „Relacje między literaturą a nowomową kształtowały się w ostatnich dziesięcioleciach rozmaicie: od próby podporządkowania [socrealizm], poprzez parodie i różnego rodzaju reakcje pośrednie, do rozwiązań, które ją czynią zanegowanym tworzywem poezji [nowa fala]. W żadnym z tych przypadków literatura nie wyrzuca nowomowy poza orbitę swych zainteresowań; traktowana tak czy inaczej, jest ona zawsze w jakiś sposób jej współczynnikiem" — pisze Głowiński w szkicu *Literatura wobec nowomowy* (*Nowomowa po polsku*, s. 59).

skiego. Nie wydaje mi się jednak, aby były to książki tylko dla „późnych wnuków". Mógłby ktoś sądzić, że opisuję sprawy w gruncie rzeczy powszechnie znane (o nowomowę przynajmniej otarł się każdy posiadacz dowodu osobistego w Polsce) i dzisiaj, kiedy pojawiają się zupełnie nowe problemy, niepotrzebne. Byłby to, moim zdaniem, sąd mylny. Kto dziś pamięta, co oznaczają tajemnicze słowa „wołciel" i „wyrczek"?[10] Łatwość, z jaką zapomina się o niewygodach życia w PRL-u, nie dziwi, raczej cieszy. Rzeczy, o których można nareszcie zapomnieć, wyrzucone z pamięci — powracają jednak już w postaci zmitologizowanej i są to, dodajmy, mity mocno wyselekcjonowane. Okazuje się, że każdy pamięta co innego; dowodem na to niech będą rażące rozbieżności w relacjach różnych osób o całkiem niedawnej przeszłości, w których fałszującą rolę odgrywa zwłaszcza rzutowanie teraźniejszości wstecz. Niewątpliwie, nawet dla oczyszczenia obecnego języka politycznego (o ile to w ogóle możliwe), jest nam bardzo potrzebne stworzenie hermeneutycznego podejścia do faktów sprzed 1989 roku, wciąż przecież odnawiających swą aktualność. Prace Michała Głowińskiego dostarczają dla takiego przedsięwzięcia solidnych podstaw.

Archiwum i archeologia

Kiedy czyta się te książki, nie sposób jednak nie zadać sobie pytania, dlaczego ich autor, dysponując tak bogatym materiałem, nie pokusił się o stworzenie bardziej całościowego ujęcia. Dlaczego, będąc bądź co bądź strukturalistą, nie wydestylował ze swoich notatek — jak Piotr Wierzbicki — krystalicznej „struktury kłamstwa", przypominającej ową „maszynę maszyn" z *Cyberiady* Lema: „umajoną, nakręconą, zębatą i ze wszech miar doskonałą". Tak właśnie przedstawia propagandowe techniki komunistycznej władzy w swojej — bardzo dobrej skądinąd — książce Wierzbicki; padają tu sformułowania: „przejrzysty, logiczny, piękny układ", „imponująca współpraca", „doskonałość w zgraniu", „szczelność w dopełnianiu się segmentów struktury", „doskonała machina", która w każdym państwie komunistycznym ostatniego półwiecza funkcjonuje wedle tej samej zasady.[11] Zamiast tego Głowiński dostarcza nam setek fiszek z analizami poje-

[10] Takie pytanie zadawali dziennikarze pewnej stacji radiowej w sondzie ulicznej. Nikt nie wiedział. Pamięć odświeżało zwykle dopiero przypomnienie reglamentacji towarów w latach osiemdziesiątych. Więcej nie podpowiem.

[11] Zob. P. Wierzbicki *Struktura kłamstwa*, Warszawa 1986, s. 135–138.

dynczych słów i faktów oraz wielu autonomicznych szkiców, z których każdy stanowi odrębną całość. *Pismak 1863* nie jest monografią, podobnie jak cały cykl nie jest monografią w odcinkach.
Dlaczego tylko archiwum? Gdzie synteza? — cisną się na usta znużonego czytelnika pytania. Aby na nie odpowiedzieć sięgnę raz jeszcze do Michela Foucaulta, który właśnie archiwum czyni jedną z podstawowych kategorii swojej „archeologii wiedzy":

[Archiwum to] [...] ogólny system formowania się i przekształcania wypowiedzi. [...] jeśli istnieją rzeczy powiedziane — i to właśnie takie — należy szukać ich bezpośredniej przyczyny nie w tym, o czym mówią, ani też nie u ludzi, którzy je wypowiedzieli, ale w systemie dyskursywnym, w wypowiedzeniowych możliwościach i niemożliwościach, jakie zeń wynikają.

Archiwum ze swojej istoty jest dane tylko fragmentarycznie, ponieważ:

[...]mówimy wewnątrz jego reguł, [...] jest to, zarazem bliskie nam i różne od naszej aktualności, obrzeże czasu, które okala naszą teraźniejszość, dominuje nad nią i ukazuje jej inność; jest to coś, co, leżąc poza nami, odgranicza nas.[12]

Czy będzie przesadą, jeśli powiem, że nowomowa była w swoim czasie niezmiernie istotnym czynnikiem, wytwarzającym system „wypowiedzeniowych możliwości i niemożliwości", ponadindywidualnym żywiołem kształtującym życie społeczne, interferującym na wszystkie (lub prawie wszystkie) jego językowe przejawy? Jeżeli tak było w istocie, to ową mgławicę oddać można jedynie poprzez fragmentaryczne zapisy codzienności, pojedyncze „odwierty", lokalne podsumowania w ich diachronicznej zmienności.[13] Jakikolwiek błyskotliwy scalający model w rodzaju „struktury kłamstwa" uśmierca i preparuje w formalinie żywą tkankę archiwum.
Nie jest dla mnie ważne, czy Głowiński zamierzał realizować metodologiczne postulaty francuskiego filozofa. Liczy się to, że rezultat wieloletniej pracy nad opisem nowomowy jest zbieżny z tym, co Foucault nazywa „archeologią":

Odkrywanie archiwum — nigdy nie zakończone, nigdy w całości nie zrealizowane — tworzy ogólny horyzont, w który wpisują się opis formacji dyskursywnych, analiza pozytywności, usta-

---

12 M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 164–166.
13 Foucault zaleca koncentrację właśnie na „codziennej pisaninie tak prędko się zacierającej, która nigdy nie zyskuje statusu dzieła lub natychmiast jest go pozbawiona — analizie pod-literatur, almanachów, czasopism i gazet, przelotnych sukcesów, nieujawnionych autorów" (*Archeologia wiedzy*, s. 172).

lanie pola wypowiedzeniowego. Prawo słów – nieanalogiczne do praw filologów – pozwala więc na to, aby nadać wszystkim tym dociekaniom miano archeologii.[14]

Pismak 1863, podobnie jak pozostałe książki serii, ma charakter otwarty, należy go czytać raczej „na wyrywki" niż „od deski do deski". Złożony został (prócz cyklu *Notatek*) z autonomicznych tekstów, z których każdy jest jakby rekonesansem w interesujący badacza rejon; rekonesans taki owocuje zwykle rozpoznaniem problemu, nie pretendującym do jego ostatecznego wyjaśnienia, prowokującym raczej do dyskusji, zachęcającym odbiorcę, by sam stał się archeologiem, na własny rachunek zestawiał elementy mozaiki. Ta aktywna postawa czytelnika jest niejako wymuszana poprzez stosowanie w poszczególnych szkicach techniki zbliżonej do eseistycznej: aparatura naukowa pracuje cichutko i prawie wcale jej nie widać, przedstawia się natomiast historie nierzadko zupełnie jednostkowe[15], opatrując je lokalną terminologią (np. typologia „pismaków", rodzaje kiczu naukowego), która znakomicie daje się uogólniać, ale trzeba to zrobić samemu. Owo „zrób to sam" dotyczy także części, jak i całości dzieła o PRL-u: model komunikacyjny tego czasu jest w dużej mierze modelem do składania, ale praca to nie mozolna, lecz przyjemna (niemałą rolę odgrywa tu poczucie humoru autora). Humanistycznym majsterkowiczom (nazywanym przez Clauda Lévi-Straussa *bricoleurami*), do których zalicza siebie piszący te słowa, dostarczy z pewnością wielu radości.

Adam Makowski

Były, dawny, tak zwany

Kiedyś już miałam okazję powiedzieć kilka słów o *Marcowym gadaniu* Michała Głowińskiego (zob. „Teksty Drugie" 1992 nr 4). W rok później autor wydał następny tom „komentarzy do słów", *Peereliadę*. Zamykający całość tom trzeci pt. *Mowa w stanie oblężenia. Komentarze do słów 1982–1987*, jeszcze się nie ukazał. Kie-

[14] Tamże, s. 167.

[15] Jak losy tytułowego „pismaka" – XIX-wiecznego publicysty Józefa Aleksandra Miniszewskiego, który piórem wojował z powstaniem styczniowym, a od sztyletu zamachowca zginął albo owego „Pułkownika", który zastrzelił córkę i zięcia z powodu różnic w poglądach politycznych.

dy rzecz będzie wydana, napiszą o niej — jak o tomach poprzednich — specjaliści–językoznawcy. Będąc w tej dziedzinie dyletantem, nie chcę wchodzić w obcą mi rolę. Zamierzam skorzystać z kompetencji, którymi los obdarował ludzi mojego pokolenia i pokoleń sąsiednich: kompetencji świadka historii. Maszynopis tej książki czytałam tylko wyrywkowo i czytałam ją jako dokument historyczny. Nad wartością pracy Głowińskiego, jego zbieractwa tekstów oficjalnej propagandy i komentowania ich na świeżo, nad wartością tego pisania do szuflady jako źródła historycznego pragnę się zastanowić.

Z historią najnowszą, taką sprzed kilku lat, są jak wiadomo kłopoty badacza: luki w archiwach, natłok żyjących aktorów ówczesnych wydarzeń, takich, którym się wydaje, że „wiedzą lepiej"; elementy kontynuacji tamtego okresu w życiu dzisiejszym, co sprawia, że historia lat osiemdziesiątych bywa nadal terenem gry politycznej. Tymczasem język stanowi nader praktyczne medium, w którym odciskają się właściwości epoki. Oddech czasu można wykryć w językowych dokumentach świadomości indywidualnej, bardziej jednak są wymowne dokumenty świadomości grupowej, takie jak oficjalne enuncjacje i oficjalna propaganda siły rządzącej. Właśnie dlatego, że są to teksty pozbawione spontaniczności, poddane presji, kontrolowane, skonwencjonalizowane w stopniu znacznie większym niż proza polityczna systemów wielogłosowych. Każde odchylenie od rytualnej normy może coś znaczyć, może być podejrzane o intencjonalność. Jeżeli ktoś zna reguły peerelowskiego mówienia — a Głowiński jest niekwestionowanym ekspertem — ma czego dociekać. W sytuacji stanu wojennego i kilku następnych lat, wobec programowych odnów, odrodzeń i reform, znacząca jest kontynuacja oficjalnego języka sprzed 13 grudnia i znaczące są wszelkie innowacje. A więc próby językowego kamuflażu, podszywania się pod język opozycji, kradzieży frazeologii solidarnościowej. Postulaty np. demokratyzacji, jawności życia publicznego, samorządności, partia — jak twierdzi — konsekwentnie realizuje (komentarz pt. *Dwa cynizmy* do artykułu „Trybuny Ludu" z 23 stycznia 1984). Więcej jednak zmian obserwuje Głowiński w manipulowaniu historią, przez np. kreowanie Gomułki na wzór nieposzlakowanego komunisty przeciw zgubnym dewiacjom Gierka i jego ekipy. Nad sporadycznymi zmianami dominuje wszakże kontynuacja peerelowskiego języka oficjalnego, nawet jeśli jego niesprawność w nowej sytuacji jest oczywista. Wydaje się, że partyjna

nowomowa odziedziczona po poprzednikach jest dla elity władzy rodzajem azylu, gwarancją, że jeśli język się nie zmienia, to rzeczywistość także zmienić się nie może. Konwencjonalne formuły zdają się kryć fobie i lęki rządzących. O jednym z przemówień Jaruzelskiego pisze Głowiński, że rzucającą się w oczy jego cechą jest „niekontaktowanie z tym, co się w Polsce dzieje; w warstwie opisowej jest to po prostu rodzaj fantastyki: obraz Polski, w której opozycja już właściwie została pokonana, działają tylko gdzieniegdzie jakieś niedobitki. Klasa robotnicza popiera swoją partię (...). Partię już odrodzoną, która ma odwagę spoglądania prawdzie w oczy..." (*Odwaga spoglądania prawdzie w oczy*, komentarz z 30 listopada 1985). W innym miejscu (*Jak mówi partyjny profesor?*, komentarz z 26 listopada 1985) autor pisze o „języku grupy wyalienowanej ze społeczeństwa, która z jednej strony dba o dogodne dla siebie wyrażanie swych celów i dążeń (a także o zgodność z doktryną), z drugiej zaś usiłuje stworzyć pewien swój obraz, dokonać jakby publicznego uwznioślenia siebie".

Uwagi o anachroniczności języka rządzących powracają raz po raz. Towarzyszy im jawne zniecierpliwienie z powodu jego absurdalnej trwałości, oporności wobec biegu dziejów: „w komunizmie niewiele się zmienia, (...) jego historia nie ma charakteru linearnego, sprowadza się zaś do nieustannych powrotów" (*Psychoza szpiegowska*, komentarz z 6 września 1985).

Warto tu odwołać się do francuskiego przeciwstawienia kraju legalnego krajowi realnemu, przeciwstawienie, które czasu ostatniej wojny dobrze ujmowało stosunki między okupantem a okupowanymi. Tu właśnie, w odniesieniu do *Mowy o stanie oblężenia*, może być ono przydatne. Bo jeśli Głowiński z rosnącą irytacją obserwował alienację, oderwanie od rzeczywistości języka władzy, jeśli komentował słowa, zdania i artykuły jako sprzeczne z doświadczeniem i zdrowym rozsądkiem, jako puste semantycznie sygnały władzy, że oto jest władzą i swój status władzy może demonstrować właśnie korzystając z nie ograniczonego ani doświadczeniem, ani zdrowym rozsądkiem prawa do mówienia bzdur (i w pewnym sensie im większe to były bzdury, tym mocniej potwierdzały władzę jako taką), otóż Głowiński oburzając się i komentując mówienie rządzących jako wyobcowane, pozbawione kontaktu z krajem realnym, w jakiejś mierze wchodził w rolę narzuconą mu, nam, społeczeństwu, przez rządzącą ekipę. Bo ekipa ta, przynajmniej na początku stanu wojennego, starała się

o wywołanie w społeczeństwie odruchu okupacyjnego, o ożywienie pamięci ostatniej wojny. Względami praktycznymi nie tłumaczyły się przecież te zarządzenia, których prawie że jedyną funkcją było stworzenie pejzażu okupacyjnego (godzina policyjna, przepustki, jawna cenzura korespondencji, patrole na ulicach itd.; mnie osobiście brakowało tu zaciemnienia okien). Przypomnienie terroru okupacyjnego miało być, sądzę, socjotechnicznym środkiem wspomagającym.

Do takich środków należała też prowokacja językowa: słowa nie liczące się już nie tylko z faktami, ale także z nastrojami społecznymi. (Cyniczne prowokacje na samym czubku władzy, automatyzm nawyków językowych na niższych poziomach aparatu propagandy.)

Głowiński dał się sprowokować. Wszyscyśmy się dali sprowokować! Tylko że akurat w wypadku Głowińskiego rezultaty prowokacji zostały utrwalone na piśmie. I okazały się świetne literacko, a także historycznie wierne. Wielkość autora ujawnia się nie tylko w dociekliwości analiz językowych, nie tylko w elegancji ostrego pióra. Także w tym, że przygotowując po latach swoje szufladowe zapiski niczego w nich nie zmieniał. Nie prostował — podobnie jak w tomach poprzednich cyklu — własnych omyłek, nie wyrzekał się ówczesnego oburzenia i ówczesnego entuzjazmu, nie zacierał wyrazów swojej, naszej, naiwności. Dzięki temu właśnie jego *Komentarze do słów 1982–1987* są tak wiernym dokumentem tamtych lat, dokumentem świadomości liberalnej, opozycyjnej inteligencji. A także dokumentem tamtej osobliwej sytuacji komunikacyjnej. Osobliwej, bo wprawdzie kraj legalny, władza jest niemal zupełnym monopolistą w druku oficjalnym, ale kraj realny, społeczeństwo, w znacznej wówczas mierze zjednoczone wokół aktywnej politycznie opozycji, rozgadane jest jak nigdy dotąd. Ilość opozycyjnie zadrukowanego papieru sprawia, że w żaden sposób nie można mówić o społecznej niemocie. Przeciw sztywnemu monologowi władzy rozbrzmiewa wielogłosowy chór drugiego obiegu. Oczywiście, nie może nie dochodzić do dialogu między władzą a opozycją, ale głos władzy w tym dialogu jest pokrętny, czasem zakamuflowany, czasem ograniczający się do aluzji, niekiedy realizowany przy pomocy pośredników: korespondentów zagranicznych, Radia Wolna Europa i Paris Inter. Raczej dawanie do zrozumienia niż mówienie.

Głowiński, zarówno czytelnik, jak i autor drugiego obiegu, z rzadka tylko odwołuje się do swoich nielegalnych źródeł informacji. Na ogół

utrzymuje się w roli, którą sam sobie narzucił w tomach poprzednich: systematycznego i dociekliwego czytelnika peerelowskiej oficjalności. Nad swoimi uwagami położyłam tytuł zapożyczony od Głowińskiego: *Były, dawny, tak zwany*. (Już to tytuły tych drobnych komentarzy–esejów składających się na *Mowę o stanie oblężenia* to istne orgie złośliwości i finezji stylistycznej, spis ich to świetna lektura sama dla siebie.) Otóż określeń „były, dawny, tak zwany" propagandziści partyjni używali, jak sądzi Głowiński, jako formuł z zakresu „negatywnej magii słownej", formuł, które mają podkreślić „nieistnienie" atakowanych osób i instytucji: „b. przewodniczący, b. »Solidarności«" (komentarz z 20 grudnia 1984). Więc dobrze, użyjmy tych unicestwiających określeń jak osinowego kołka. Tak zwany realny socjalizm w byłej PRL — to było dawno, już pięć lat temu.

Zofia Stefanowska

O Wyspiańskim — inaczej

Lubię książki, które burzą ustalone porządki myślenia, historycznoliterackie hierarchie czy nawyki interpretacyjne. Toteż z prawdziwą satysfakcją przeczytałam pracę Marii Prussak o Wyspiańskim *Po ogniu szum wiatru cichego*.

Powiedzieć o tej interpretacji: odkrywcza, to stanowczo za mało. Ona jest wywrotowa, burzycielska, choć zarazem niesłychanie skromna, dyskretna, pozbawiona afektowanej retoryki „burzycieli", polemicznych zaczepek czy myślowych suspensów zakończonych błyskotliwymi pointami. „Wywrotowość" jest tu raczej rezultatem drobiazgowych badań, skrupulatnej, by nie powiedzieć: pedantycznej analizy strukturalnej (dla młodych historyków literatury to dziś już, niestety, nieomal zapomniany język).

Maria Prussak — w odróżnieniu od wielu badaczy dzieł Wyspiańskiego — poddaje takiej właśnie analizie cały tekst jego dramatów: nie tylko wypowiedzi postaci (co czyniono zwykle), ale również didaskalia, które wyraźnie sugerują organizację przestrzeni scenicznej, wizję teatralną. Niezwykłe wyczucie „przestrzenności" tekstu dramatycznego oraz jego potencji inscenizacyjnych (jakże drobiazgowo odnotowuje autorka każdą zmianę teatralnej perspektywy, rozmiary postaci

i rzeczy, ich rozmieszczenie na scenie, grę świateł etc.) czynią z książki Prussak sugestywny, niemal dotykalny dowód na to, co przyjmowaliśmy dotychczas na (szkolną) wiarę: że mianowicie Wyspiański rzeczywiście teatr swój widział ogromny — i że oznaczało to nie tylko zaangażowanie w żywotne problemy narodu (za romantykami określane jako historia, niewola, ofiara, duchowe przywództwo), ale przede wszystkim ideę teatru nowoczesnego, poszukującego swojej odrębności oraz artystycznej samoświadomości.

Punkt wyjścia jest w gruncie rzeczy banalny. Jest nim znane szkolne pytanie o stosunek autora *Legionu* do romantycznej tradycji mesjanizmu — tej, którą da się zrekonstruować z dzieł wieszczów oraz tej, która stała się obiegową, zbanalizowaną w licznych użyciach ideą rodaków Wyspiańskiemu współczesnych. Historycy literatury, zadawali to pytanie wielokrotnie, udzielając na nie często wykluczających się odpowiedzi. Maria Prussak, pomna ich niepowodzeń, próbuje stworzyć dla problemów Wyspiańskiego z mesjanizmem taki kontekst, który byłby intelektualnie twórczy, to znaczy pozwalałby ominąć zaklęty krąg sprzecznych sądów. Toteż proponuje, by czytać dramaty Wyspiańskiego, podejmujące problem mesjanizmu nie tylko „poprzez" idee Mickiewicza i Krasińskiego, uważane u schyłku wieku za święte dziedzictwo przeszłości. Ten niejako rutynowy kontekst poszerza o Ewangelię i jej wyobrażenia krzyża, ofiary, odkupienia. Poddane takiej próbie: *Legion*, *Akropolis*, *Skałka* czy *Sędziowie* ujawniają wysiłek intelektualny poety, zmierzający do wyartykułowania prawd własnych, odmiennych od tych, w które wierzyli jego współcześni, i zasadniczo różnych od tych, które mu przypisali późniejsi badacze i krytycy jego twórczości. Maria Prussak „czyta" więc Wyspiańskiego jako artystę, który przebywa drogę myśli od — mówiąc upraszczająco i hasłowo — ideologii do teologii, od mesjanizmu do objawionych prawd Bożych, od partykularnej, politycznie skłóconej wspólnoty do uniwersalnych, religijnych wyobrażeń Biblii.

Z jej książki wyłania się obraz artysty powoli odrzucającego dziedziczoną po przodkach ideę polskości jako mesjanistycznego posłannictwa (najwyraźniej w *Legionie*, inscenizacji *Dziadów*) i poszukującego dla siebie innej formuły samookreślenia (w *Skałce*, a przede wszystkim w *Sędziach*). Co jest — wedle Marii Prussak — zasadniczym motywem odrzucenia romantycznego dziedzictwa? Przede wszystkim „herezja" mesjanizmu, przypisująca ludziom kompetencje Boga, gło-

sząca historiozofię, wedle której cierpienie jednostki lub narodu ma rangę czynu zbawczego, radykalnie odmieniającego bieg dziejów. Figuralna interpretacja Ewangelii, dokonana przez mesjanizm przeobrażała ofiarę Boga w obiekt licznych, coraz bardziej banalizujących się, użyć i nad–użyć, dokonywanych dla podtrzymania narodowego ducha. Takim nad–użyciem były pojęcia krzyża i ofiary. Figura Polski jako Chrystusa narodów, wyobrażenie sprawiedliwości dziejowej podporządkowujące tajemnice Bożej Opatrzności świeckiej historiozofii. Takim nad–użyciem było również, a może przede wszystkim, zeświecczenie prawd objawionych, które, siłą rzeczy, przeobrażały się po prostu w poręczne metafory. A zatem, konsekwencją intelektualną (czy też ideowym manowcem) mesjanizmu było wedle Wyspiańskiego (tak sądzi Maria Prussak) odejście człowieka od Boga, przy zachowaniu zresztą wszelkich pozorów pokory i bogobojności (ten stan rzeczy ukazuje *Legion*). Oznaczało to także oddalenie się człowieka od człowieka, bowiem więzi personalne zdominowała relacja: jednostka–tłum. A medium tej relacji stała się ideologia. Toteż, pisze autorka, problem dyskusji Wyspiańskiego z romantyzmem „nie polegał w końcu na sporze o polityczną świadomość społeczeństwa polskiego, był pytaniem o istotę rzeczy, o to, jak świat transcendencji, poddający się ludzkiej manipulacji, wykorzystywany przeciwko człowiekowi, może stać się znakiem rzeczywistości obiektywnej".

Jest to, w rzeczy samej, pytanie o wizerunek Boga, jaki nosił w sobie i uzewnętrznił w swych dramatach Wyspiański. Romantyczny mesjanizm jawi się w takim ujęciu, jako jeden z możliwych kontekstów twórczości autora *Legionu*, jako bezpośredni impuls intelektualny, którego źródłem był zapewne duchowy klimat Krakowa i Polski schyłku wieku.

Książka *Po ogniu szum wiatru cichego* przedstawia Wyspiańskiego jako tego, który usiłuje zwrócić Bogu to, co Boskie, a co zawłaszczył romantyczny mesjanizm dla duchowych wodzów i narodu. Dlatego tak istotny jest ciąg: od *Legionu* i *Akropolis* — jeszcze poszukujących właściwego wyrazu dla własnych wątpliwości i sporu z cieniami przeszłości — po *Skałkę* i przede wszystkim *Sędziów* — dramat będący (wedle brawurowej doprawdy interpretacji Marii Prussak) jasnym i wyraźnym opowiedzeniem się za Bogiem Objawienia, a przeciwko ludzkim „manipulacjom". „Narodowy mesjanizm pierwszych wersów, zapalczywych i pełnych pretensji o niedotrzymanie obietnic — pisze

autorka o *Sędziach* — zmienia się w pokorną skruchę człowieka, który błaga o przebaczenie". Pierwszą część zdania należy odnieść także do *Legionu*. Wtedy jak żarliwy sprzeciw wobec takiej postawy zabrzmią proste prawdy *Sędziów* — dramatu, w którym ofiara przedstawiona została jako zdarzenie niespodziewane, a nie prawo, objaśniające świat; w którym przypadki, naruszające „naturalny" bieg życia okazały się koniecznymi momentami inicjacji, ta zaś oznaczała burzenie rutynowych związków z Bogiem surowego prawa, Bogiem zinstytucjonalizowanego kościoła czy Bogiem mesjanizmu i zapowiadała poszukiwanie nowych, innych — intymnych — więzi z Panem współczucia i miłosierdzia, moim Panem, tym, który „wyprzedza ludzkie pragnienia, dociera na dno bólu, tam gdzie już nie ma miejsca na prośbę i nadzieі na przebaczenie".

Interesują mnie intelektualne konsekwencje takiej interpretacji i nimi chciałabym się przez chwilę zająć. W pierwszym rzędzie dotyczą one samej twórczości Wyspiańskiego. Otóż nie ulega wątpliwości, że Maria Prussak dystansuje się wobec jego wizerunku jako „neoromantyka", „czwartego wieszcza", borykającego się z przekleństwem narodowej przeszłości i ciężarem niewoli. Owszem, istotny jest dla niej ten kontekst, ale jako swego rodzaju ideowa trampolina, od której Wyspiański odbija się, by wskoczyć w inne zgoła regiony znaczeń. Domyślam się, że autorka chętnie by widziała w nim partnera Stanisława Brzozowskiego w jakiejś wyobrażonej rozmowie o kardynale Newmanie, może Blondelu? Czy idee modernizmu katolickiego, współtworzące na Zachodzie klimat duchowy schyłku wieku i trwale owocujące do dzisiaj — antycypowały i przygotowywały przecież Sobór Watykański II i to, co obecnie nazywamy katolicyzmem otwartym — czy te idee można by uznać za ważny kontekst twórczości Wyspiańskiego? Ku takim wnioskom zdają się zmierzać interpretacje *Skałki* i (zwłaszcza) *Sędziów* dokonane przez Marię Prussak, choć autorka nigdzie myśli takich wprost nie formułuje.

Czy historia literatury mogłaby przedstawić rzeczywiste argumenty, broniące tezy o intelektualnych związkach Wyspiańskiego z nurtem katolickiego modernizmu? A jeśli nie, to czy sugestie Marii Prussak należy uznać wyłącznie za jej osobiste impresje, poparte co prawda znakomitym warsztatem badawczym i dużą erudycją, ale jednak zrodzone z przeżytych niegdyś głęboko przez autorkę spektakli Grotowskiego, czy teraz: Slobodzianka (chodzi mi o to, co w ich sztuce było,

czy jest, nieustanną grą między poszukiwaniem Boga i manipulacją w Jego imieniu). Lecz nawet jeśli przyjmiemy, że interpretacje Marii Prussak powstały w punkcie zetknięcia historii literatury i teatru współczesnego — to przecież efekty są tak cenne poznawczo, że stratą byłoby ich nie rozwinąć w refleksji nad teatrem i literaturą. Książka *Po ogniu szum wiatru cichego* jest przecież wstępem dopiero, zaproszeniem do nowej i pełnej niespodzianek przygody duchowej z Wyspiańskim, jakiego jeszcze nie znamy. Ale jest chyba czymś więcej. Dyskretnie co prawda i bardzo taktownie, ale jednak, podważa nienaruszony jak dotąd fundament naszej historii literatury, jej — by tak rzec — „romantycznocentryczność" w opisywaniu i wartościowaniu prądów, zjawisk literackich i pisarzy.

Lidia Burska

„Sól ziemi" Wittlina w naukowym opracowaniu

Podjęte jeszcze w latach osiemdziesiątych prace nad edycją *Soli ziemi* Józefa Wittlina w naukowym opracowaniu miały w intencji pomysłodawców uniezależnić dorobek literacki tego pisarza od niesprzyjającej powojennym emigrantom koniunktury politycznej. I jednocześnie, już bezdyskusyjnie, potwierdzić znaczenie w naszej kulturze nie tylko tej niezwykłej powieści, jej pozycję tekstu kanonicznego, ale i pozostałej twórczości autora *Esejów dla Kassandry*. Dziś, kiedy niedawne antyemigracyjne fobie są nieaktualne, edycja *Soli ziemi*[1] oznacza trwałe zakotwiczenie pisarstwa Wittlina w naszej kulturze, bez takich czy innych zastrzeżeń ideologicznych. Wittlin po prostu jest. Czytany, komentowany — wywiera wpływ.
Naukowe opracowanie *Soli ziemi*, wydanej w 1936 roku, pierwszej i jedynej powieści Wittlina, wymagało nie tylko uwzględnienia biograficznych i historycznych okoliczności rozwoju talentu i osobowości pisarza, jego przedwojennych i emigracyjnych losów. Niezwykle ważny stawał się także ideowy kontekst otaczający *Sól ziemi* oraz późniejsze konsekwencje zainicjowanych w międzywojniu przemian

[1] J. Wittlin *Powieść o cierpliwym piechurze. Sól ziemi*, oprac. E. Wiegandtowa, Wrocław–Kraków 1991, BN I 278.

dokonujących się w prozie polskiej i europejskiej. Opracowanie takowe wymagało badacza, który by sprostał tym wymaganiom i zdołał wnieść coś własnego do stanu wiedzy o dziele Józefa Wittlina. Tego ryzyka i wysiłku podjęła się poznańska badaczka Ewa Wiegandtowa, autorka monograficznego opracowania prozy Zofii Nałkowskiej, a także książki o micie Galicji w powojennej prozie polskiej.[2] W pracach Wiegandtowej refleksja nad dziejami pisarskiej autokreacji (Nałkowska) przechodzi w rozważania nad formami zbiorowego odczuwania historii, następnie przekształconej w swoisty topos miejsca (mit Galicji). Daje to także asumpt do wycieczek badawczych w inne przestrzenie kultury europejskiej, postrzeganej jako ruch uniwersalnych struktur formalnych (np. sonata, symfonia[3]), artystycznych (przypowieść), czy światopoglądowych jak idea jedności sztuki i uniwersalizm doświadczeń — z pozoru — cząstkowych lub peryferyjnych.

Śmiałbym twierdzić, iż owe trzy wskazane tu linie badawczych zainteresowań zbiegają się w komentarzu do *Soli ziemi*, a to z uwagi na eksponowany tam psychologiczny portret Wittlina i mit jego artystycznej osobowości, jak i ujmowanie powieści jako artystycznej realizacji toposu miejsca, zarówno (odwołując się do jeszcze Jakobsonowskiego języka) w przestrzeni wyboru, jak i autorskiej kombinacji. *Sól ziemi* należy traktować bowiem jako niezbędną tradycję prozy, o której Wiegandtowa pisała, analizując tzw. powieść galicyjską. Podjęcie dyskusji nad powieścią Wittlina zmierza do umieszczenia utworu w świecie kultury i cywilizacji środkowoeuropejskiej i śródziemnomorskiej. Można powiedzieć, że Wiegandtową interesuje dokładnie to, co fascynowało Wittlina. W tym sensie jest ona wrażliwą kontynuatorką tradycji wittlinowskiej i ta zbieżność pól zainteresowań wydaje się godna podkreślenia. Płaszczyzna owej wspólnoty jest dodatkowo określana poprzez charakterystyczny dla pracy badawczej Wiegandtowej stosunek do historii jako procesu komunikacji tyleż form, co światopoglądów; oraz rozumienie historii jako procesu przenikania się tego, co w kulturze stałe (topos, mit) i tego, co zmienne (świadomość).

Sól ziemi Wiegandtowa kwalifikuje do grupy utworów, które za

---

[2] E. Wiegandtowa *Sztuka powieściopisarska Nałkowskiej (lata 1935–1954)*, Wrocław 1978; *Austria Felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988.

[3] E. Wiegandtowa *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 103–114.

Boleckim określa mianem „poetyckiej prozy dwudziestolecia", z uwagi na jej osobliwą językową nadorganizację, odejście od typowego wzorca obyczajowej powieści realistycznej. Wedle Wiegandtowej *Sól ziemi* nie jest utworem ekspresjonistycznym, ponieważ nie realizuje podstawowych dla ekspresjonizmu zasad estetycznych, jakimi są deformacja poetyki gatunku, nadrzędność groteski, szczególne nacechowanie stylistyczne. Ocena ta jest wyraźną polemiką z Krystyną Jakowską, autorką naukowej analizy powieści Wittlina w kontekście estetyki ekspresjonistycznej.[4] Językowa nadorganizacja ma tu, zdaniem autorki wstępu, zupełnie inne zadania, czemu innemu służy (np. nawiązanie do poetyki eposu). *Sól ziemi* — twierdzi Wiegandtowa — to dzieło klasycznej równowagi, ładu i harmonii. Najbardziej pojemną kategorią interpretacyjną jest tu mit, dokładniej obszar mitu i rytuału, albowiem — jak pisze — „kompozycja fabularna *Soli ziemi* jest realizacją archaicznego wzorca fabularnego". Jest to wzorzec Odysa. Według Wiegandtowej mit przenika do planu wyrażania i do planu treści utworu:

> *Sól ziemi* naśladuje wybrane elementy poetyki mitu, a zarazem jego strukturę, spełnia także funkcje mitu, ponieważ nie opisuje świata, lecz go interpretuje, nasyca aksjologicznie traktowanymi znaczeniami. [...] Tak więc proponuję następującą nazwę genologiczną określającą *Sól ziemi* — powieść stylizowana na mit, czyli powieść mitograficzna, co oznacza radykalne zerwanie z tradycją powieści realistycznej.

Charakterystyczną cechą powieści Wittlina jest wyraźna opozycja między bohaterem i narratorem. Bohater, którego wypowiedzi i myśli są jakże często „miksowane" w filtrze mowy pozornie zależnej, oddaje całkowicie pole narratorowi. Tym łacniej staje się obiektem rozmaitych zabiegów reifikujących, obezwładniających, tym szybciej jego los staje się figurą symboliczną ogólniejszych, właśnie zbiorowych doświadczeń. Tok narracji podlega procesom metaforyzacji. Powieść cechuje obfitość powtórzeń, swoista pieśniowość, kunsztowność, co w połączeniu z dominującą pozycją narratora każe myśleć o utworze jako o epickim monologu. W tym monologu narrator, zbliżając się do swojego bohatera, to znów od niego oddalając, buduje układ swoistej dialogowości, gra odmiennymi wartościami estetycznymi — wprowadza patos i komizm, wyrafinowanie językowe i prostotę, a także groteskę.

---

[4] K. Jakowska *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi"*, Wroclaw 1977.

Odebranie głosu bohaterowi, uczynienie zeń prostaczka, niewiele rozumiejącego z tragedii, czy tragifarsy, jaką stało się przystąpienie Austro–Węgier do wojny, odsłania brutalne prawdy i ukazuje logikę rzeczywistości, wobec której nikt nie jest dostatecznie silny, by jej zaprzeczyć, a tym bardziej by się jej przeciwstawić. Wittlin — powiada autorka wstępu — ukazuje wojnę jako dialektykę jedności dwóch narastających procesów: alienacji człowieka i sakralizacji instytucji. Opisuje proces przekształcania się reguły, rytuału w Instytucję.
Autor ujawnia swoją postawę najpełniej w narracyjnych „efektach obcości", w dyskursie uniezwyklającym, osiąganym m. in. przez obfitość metonimicznych przekształceń, ironię, groteskę, reifikację. Jest to najbardziej uderzająca cecha stylistyczna *Soli ziemi*, ale chyba też cecha ideowa tej powieści. „Efekty obcości" odsłaniają procesy mitologizacji, nadają im kierunek przeciwny, w zasadzie są demitologizacją tego, co naiwny bohater wyobraża sobie jako prawdę o świecie.
Według Wiegandtowej jedyną kategorią interpretacyjną i jakby jedynym zwycięzcą w zapasach z historią pozostaje mit. Sądzę, że jest to interpretacja nieco uboga, pozbawiająca powieść Wittlina owego tak niepowtarzalnego, tylko jej właściwego stylu i specyfiki widzenia świata. W moim rozumieniu tej powieści, niezbędnym elementem jej filozoficznego i stylistycznego wyposażenia jest obok mitu — ironia. To właśnie owa para — mit wraz z ironią — tworzy niezbędny budulec, a następnie szkielet ideowo-światopoglądowy *Soli ziemi*, jak również wielu innych ważnych powieści europejskich z lat trzydziestych–sześćdziesiątych, powstających pod piórem pisarzy wywodzących się z Europy Środkowej. Ironia jest u Wittlina figurą słowa i figurą myśli (by użyć właściwych w odniesieniu do powieści Wittlina kategorii opisu retorycznego), ogniskuje w sobie szczególne osobliwości *Soli ziemi*. W jej skład wchodzą wymienione przez Wiegandtową „efekty obcości" — wchodzą, lecz w roli elementów składowych szerszej kategorii, jaką jest bez wątpienia ironia.
Ironia u Wittlina jest niepodrabialnym, własnym wynalazkiem pisarza, nieco zbliżonym w nastroju i rozkładzie akcentów do tego, co spotykamy w *Marszu Radetzky'ego* J. Rotha czy *Człowieku bez właściwości* R. Musila. Ironia epicka oraz ironia swoiście liryczna, jakby naiwna i uczona zarazem przechodząca w satyrę (momenty interwencyjne tej powieści) lub odwołująca się do tradycji kultury (np. Biblii). Nie bez wpływu na taki charakter tego zjawiska estetycznego

w powieści Wittlina pozostawały zapewne jego antyczne fascynacje i wynikające z nich pojmowanie epickości. Specyfika ironii w *Soli ziemi* polega moim zdaniem na umiejętności operowania przez pisarza trzema jej zakresami łącznie i jednocześnie konwencjami: ironią prostaczka, ironią podmiotową oraz ironią losu (tragiczną). Kategorie te traktowane osobno są dość łatwe do wyodrębnienia i opisania. Ironia prostaczka, z której słynie utwór Wittlina, polega na tym, że bohater znajdując się poniżej świata (w sensie społecznym i umysłowym) jednocześnie swoim zachowaniem demistyfikuje wiele obowiązujących w nim rytuałów, beznadziejnie pustych i nieludzkich. Demonstruje pełnię człowieczeństwa poza standardowym schematem zachowań i językiem ich opisu. Narrator, stosując chwyt unaiwnienia bohatera, obnaża absurdalność i wyalienowanie mechanizmów adaptujących Piotra Niewiadomskiego do społeczeństwa pochłoniętego obsesją konsumowania zdobyczy cywilizacji i oddającego się narkotykowi wojny. Ironia podmiotu polega u Wittlina na umiejętnym wyraźnym budowaniu dystansu do świata, do głównej postaci, a także na wyzyskiwaniu „efektów obcości", w zakresie suwerennie zdominowanym przez narratora. Chwyty wykorzystujące przeciwieństwa cech przedmiotowych i duchowych, polegające na zderzaniu ze sobą elementów tragicznych i komicznych, wzniosłych i niskich, realistycznych i fantastycznych tworzą ten inny poziom ironii w powieści. Mamy tu również elementy wizyjne, które pełnią rolę „efektów obcości" (np. podczas pierwszego posiłku w koszarach Niewiadomskiemu pojawia się w zupie powidok twarzy matki, mamy też wizję nabojów pływających w misce pełnej jadła).

Wreszcie elementy ironii tragicznej. Mimo kompromitacji świata, a nawet jego częściowego ośmieszenia na płaszczyźnie kontaktu z czytelnikiem (dyskurs), mimo osiągnięcia definitywnej przewagi narratora nad światem przedstawionym, a to na skutek stosowania „efektów obcości", działania bohatera nie prowadzą do skutków groteskowych. Ironia losu jest płaszczyzną, dzięki której prymitywny Hucuł staje się na innym poziomie symbolem nie skażonej niczym prawości i dobroci ludzkiej. Ten rodzaj ironii objawia się nie tylko w przytaczanych konstrukcjach słownych (typowych dla ironii prostaczka i podmiotowej), lecz jest, na wyższym piętrze, figurą myśli, która zderzając się z potęgą rozmaicie objawianego w powieści mitu, odsłania podstawowe i najszersze przesłanie utworu. Ironia tragiczna

nie jest w tym przypadku *hamatrią* (Niewiadomski wszak jest ofiarą, a nie winowajcą), nie należy też do kategorii *hybris* — zuchwalstwa, powodującego karę. Jego postawę cechuje swoista wzniosłość ofiary, bez patosu, autoanalizy, nadmiaru wyjaśnień i bez winy.

Ironia Wittlina, opalizująca wielością dystansów i znaczeń jest oryginalnym wynalazkiem pisarza, jak dotąd nie powtórzonym w naszej literaturze przez nikogo. Stanowi o wartości *Soli ziemi*, wyłamującej się ze schematów międzywojennej literatury pacyfistycznej, nie przystającej do osiągnięć literackiego ekspresjonizmu. Tworzy się na styku kilku postaw narratora, wszak jest to powieść, w której dialog zostaje jakże często zastąpiony przez mowę pozornie zależną. Narrator wykorzystuje jedną lub kilka naraz metod ironizowania i łączy je z głęboko odczuwaną potrzebą zakotwiczenia swojego dyskursu w tradycji, w miejscach wspólnych humanistycznego doświadczenia Europy. Właśnie w trudnym połączeniu ironii i mitu leży osobliwość i wartość tego utworu. To połączenie sprawia, że *Sól ziemi* jest jednocześnie powieścią współczesną (z lat dwudziestych–trzydziestych) i przypowieścią o sensach uniwersalnych, polemiką historyczną i wypowiedzią polityczną, traktatem o przeznaczeniu i satyrą na mechanizmy kreowania Instytucji uzurpujących sobie prawo do dysponowania wedle własnej woli ludzkim życiem i bez zdawania z tego komukolwiek sprawy.

Wydaje mi się, że wskazana jednostronność interpretacji powieści Wittlina osłabia znaczenie utworu zarówno w historii polskiej literatury, jak i literatury europejskiej XX wieku. W ujęciu Wiegandtowej zabrakło więc, fascynującej zapewne, analizy rozmaitych kategorii ironii na wszelkich możliwych poziomach utworu (a jest on nią przesiąknięty do głębi), rozprawy o dialogu między nimi i wynikających stąd konsekwencjach artystycznych i filozoficznych. Możliwości interpretacyjne dotyczące zjawiska ironii w literaturze ukazuje chociażby rozprawa Stanisława Barańczaka o poezji Zbigniewa Herberta.

Widać też inne, drobniejsze usterki, zwłaszcza jeśli idzie o komentarz historyczny i wyjaśnienia językowe. Podkreślając, iż Wiegandtowa podjęła rzetelny trud pracy wymagającej znajomości kilku języków i dziedzin wiedzy historycznej, zauważam na przykład, iż ukraińskie słowo *perewindyk* tłumaczone jest przez Wittlina wyłącznie w znaczeniu regionalnym (określenie mieszkańca wsi graniczących z Hucułami). Tymczasem słowo to w języku literackim oznacza osobę

oddającą się takim zajęciom jak przemyt czy niszczenie dobytku i ma poza tym wiele niuansów znaczeniowych, o których mógłby wtrącić słówko autor komentarza. Jak pisać — *Narodna Torhowla* czy *Narodna Torhiwla*? Wittlin stosuje wariant pierwszy, spolszczony, co należałoby w odnośniku zaznaczyć. Takich drobnych niedokładności w komentarzach albo wyjaśnień tylko częściowych jest więcej, np. w hasłach: antyfona, cerkiew unicka czy grekokatolicka, w sprawie celibatu księży unickich etc., ale też trzeba zdać sobie sprawę z niemożności całkowitego ich uniknięcia. Wielojęzyczna, w sensie naturalnym i symbolicznym, materia tej powieści sprawia wiele kłopotów, zwłaszcza w sferze ustaleń historycznych drobiazgów z czasów Austro-Węgier, znanych autorowi z autopsji, a dziś trudnych do rekonstrukcji nawet zawodowemu badaczowi wschodniej Galicji. Tamten świat zniknął z powierzchni ziemi, przez ostatnie pół wieku zaciekle niszczono wszelkie jego pozostałości po wschodniej stronie granicy, odchodzą ostatni świadkowie. Została pamięć, kilka półek dokumentów, słowniki. Trud nauki w takich przypadkach jest rzeczywiście nie mały, a rezultaty jej żmudnych ustaleń niekiedy bardzo cenne. Dotyczy to również powieści Wittlina w opracowaniu Ewy Wiegandtowej.

Bogusław Bakuła

Glosy

Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy

Słowo „awangarda" ('straż przednia' w tłumaczeniu dosłownym) przywołuje na myśl oddział czołowy, który wyprzedza resztę wojska — choć pozostawia je w tyle po to tylko, by utorować mu drogę, trasę przebytą przez batalion, któremu kazano przedrzeć się na tereny jeszcze (chwilowo) nie zdobyte, powtórzą za czas pewien pułki, dywizje i korpusy. Na odległość przestrzenną nakłada się dystans czasowy — co robi dziś forpoczta, zrobią wcześniej czy później wszyscy pozostali. Oddział czyni „czołowym" założenie, że „za nim pójdą inni"; uznajemy go za awangardę, bo wiemy gdzie przód a gdzie tył i gdzie przebiega linia frontu, od jakiej poczynają się oba kierunki — ale też i dlatego, że uważamy tę linię za z natury swej ruchomą, i spodziewamy się, że pozostanie ona w ruchu, podążając w kierunku wyznaczonym przez kroki tych, co „na przedzie". Pojęcie „awangardy" czerpie zatem sens z założenia o uporządkowaniu zarówno przestrzeni, jak i czasu i o z a s a d n i c z e j k o o r d y n a c j i wobec porządków. W świecie, w jakim można mówić sensownie o „awangardzie", „przód" jak i „tył" mają zarazem przestrzenny, jak i czasowy wymiar.

Z tej to przyczyny nie ma sensu mówić o „awangardzie" w świecie ponowoczesnym. Pełno w tym świecie ruchu, ale ruchu bezładnego, w jakim jedna zmiana miejsca nie różni się od drugiej — a w każdym razie wyrokować o różnicach między nimi nie sposób, jako że nie można już wpisywać wymiaru czasowego w odległości przestrzenne, a i

sama przestrzeń i czas nie są już układami uporządkowanymi, zróżnicowanymi wewnętrznie. Nie wiadomo tu, gdzie przód a gdzie tył, a więc i nie wiadomo co „postępowe", a co „wsteczne". Nie ma przecież nowatorstwa gdy brak kanonu, nie ma herezji gdy brak ortodoksji! Już w 1967 roku Leonard B. Meyer sygnalizował, że sztuka współczesna znalazła się w stanie „zmienno-stałym", stanie „ruchomego zastoju" (stasis); żaden jej fragment nie trwa w bezruchu, ale nie ma w tym rozgardiaszu systemu czy logiki, ruchy cząstek nie dodają się do siebie, a całość nie rusza się z miejsca — efekt znany uczniom pod nazwą „ruchu Browna". Rzec można, że zabrakło dziś linii frontu, wedle której można byłoby określić co jest ruchem naprzód, a co cofaniem się; zamiast armii regularnej, bitwy toczą oddziały partyzanckie; zamiast ofensywy o z góry zadanych celach strategicznych, toczą się nie kończące się potyczki miejscowe pozbawione planu ogólnego; nikt tu nikomu drogi nie toruje i nikt nie oczekuje, że za nim pójdą inni... By posłużyć się przenośnią Jurija Łotmana (ostrzejszą od „kłączy" Guattariego i Deleuze'a) — zamiast energii zagęszczonej w rwący nurt górskiego potoku, jaki żłobi w skale koryto, którym odtąd spływać będą posłusznie rzeczne wody — mamy tu energię rozproszoną, energię pola minowego, na jakim to tu, to ówdzie rozlegają się wybuchy, których miejsca czy czasu przewidzieć się nie da.

Sztuka przełomu stulecia przeżywała swe nowatorstwo jako działanie awangardowe dzięki perspektywie *modernizmu*, owego ruchu intelektualnego wyrosłego ze zniecierpliwienia ospałością i ślimaczym tempem, w jakim nowoczesność realizowała własne obietnice i spełniała nadzieje, jakie sama rozbudziła. Moderniści traktowali te obietnice i nadzieje na serio; przyjmowali bez zastrzeżeń — bodajże z większym niż inni zapałem — wartości, jakie cywilizacja nowoczesna wyniosła na piedestał i jakim poprzysięgła służyć; wierzyli też niezachwianie w „wektorowość" czasu, widząc upływ czasu jako ruch ukierunkowany, jako „ruch ze strzałką" — w to więc, że to, co późniejsze, jest także (winno być, musi być) lepsze, a to, co wcześniejsze, gorsze (zacofane, wsteczne, ułomne). Wypowiedzieli wojnę rzeczywistości zastanej nie w imię innych wartości i innej wizji świata, ale w imię przyspieszenia tempa; wypisali na sztandarze *hic Rhodos, hic salta* — obiecałeś, to dotrzymaj słowa. Ale mogli też wypowiedzieć wojnę rzeczywistości o tyle tylko, o ile przyjmowali jej założenia, a więc wierzyli w postępowość dziejów i w to, że pojawienie się bytów nowych czyni dawne,

zastane byty przeżytkami i pozbawia je prawa do istnienia. Szło modernistom o to, by przypiąć historii ostrogi, by dosypać paliwa lokomotywom dziejów.

Stefan Morawski sporządził wyczerpujący inwentarz cech, jakie łączyły wszelkie, skądinąd tak różne, odłamy awangardy artystycznej: wszystkim przyświecał duch pionierski, wszystkie patrzyły z dystansem, niechętnie i krytycznie na sztukę zastaną i na rolę jej przyznaną w całokształcie społecznego życia, wszystkie pogardzały przeszłością i drwiły z jej kanonów, wszystkie gorliwie „teoretyzowały" na temat własnych poczynań, doszukując się w nich głębszego, dziejowego sensu, wszystkie — na wzór ruchów rewolucyjnych — skłonne były działać zespołowo, zakładać bractwa i partie; wszystkie wreszcie sięgały wzrokiem daleko poza sprawy, jakimi się zajmowały, nie tylko uważając się za awangardę sztuki, ale traktując sztukę samą jako najbardziej do przodu wysuniętą placówkę społecznego postępu, zwiastuna przyszłości, wstępny szkic tego, co stanie się jutro powszechne — a czasami jako taran druzgocący przeszkody piętrzące się na drodze historii.

Wynika z powyższego opisu, że byli moderniści *plus modernes que la modernité elle même;* że działali z autorytetu cywilizacji nowoczesnej, z jej poduszczenia i z jej przyzwolenia. Jak ona, tyle że bardziej jeszcze niż ona, żyli na froncie; jak ona, tyle że bardziej jeszcze niż ona uważali, że jedynym pożytkiem z tradycji jest to, że wiadomo co należy łamać — że granice istnieją po to, by za nie wykraczać. Czerpali zresztą natchnienie (i prawo do ferowania wyroków wiążących) z nauki i techniki — najbardziej niesfornych i krnąbrnych oddziałów szturmowych nowoczesnego antytradycjonalizmu; impresjoniści z antynewtonowskiej optyki, kubiści z antykartezjańskiej teorii względności, surrealiści z psychoanalizy, futuryści z silników spalinowych i konwejerów. Bez cywilizacji nowoczesnej byli moderniści nie do pomyślenia. Chcieli jej służyć; nie i c h było winą, że musieli swe usługi narzucać. Winą obarczali tych, co wbrew logice postępu lgnęli do kanonów już przecież przezwyciężonych, ludzi o przestarzałych gustach (czyli, w ich rozumieniu, pozbawionych gustu), nie nadążających i nie chcących nadążać, za awangardą; zwali ich, pogardliwie i obelżywie, kołtunami, filistrami, mieszczaństwem, pospólstwem. Odmawiali im prawa do sądów artystycznych, z definicji przecież reprezentujących przeszłość, która straciła już prawo do istnienia, nie mówiąc już o prawie do autorytetu.

Niedojrzałych, niedorozwiniętych, zacofanych moderniści chcieli kształcić, wychowywać, nawracać; tylko jako ci, co uczą i nawracają, mogli przecież trwać na czołowej pozycji. Ich gniew rodził się z zakłopotania nauczycieli bezsilnych wobec tępoty i umysłowego bezwładu uczniów. Ale z natury swej uczniowie (jak długo pozostają uczniami) nie mogą dotrzymać kroku nauczycielom, ani nawracani (jak długo nie w pełni nawróceni) misjonarzom — są więc zawsze do oburzenia powody. Gorzej jeszcze, jeśli lekcja okaże się dla uczniów niespodziewanie łatwa; zatrze się wtedy granica między nauczycielem a uczniem, czołówką a peletonem, awangardą a taborem. Jeśli wychowankowie przyklasną wychowawcom, zamiast się przeciw nim buntować — będzie to znak niechybny, że nauki były nie dość radykalne, że czujność wychowawców karygodnie osłabła, że w krucjacie przeciw filisterstwu poszło się na niedopuszczalne kompromisy; awangardowość awangardy stanie pod znakiem zapytania, a wraz z nią także prawo do duchowego przewodnictwa, dyktowania dobrego smaku, oburzenia przeciw kołtuństwu, zajmowania postawy misjonarskiej.

Jest więc paradoksem awangardy, że sukces przyjmuje za dowód porażki, a klęskę za świadectwo słuszności sprawy. Awangarda cierpi z powodu braku społecznego uznania — ale boli ją bardziej jeszcze popularność i poklask. Tak się więc dzieje, że słuszność swych racji i radykalność dokonanego postępu mierzy ona głębią swego osamotnienia i siłą sprzeciwu tych, których poprzysięgła nawrócić. Im bardziej lżona i opluwana, tym pewniejsza jest awangarda swej sprawy... Ze strachu przed poklaskiem gawiedzi rodzi się gorączkowe poszukiwanie coraz to nowych, coraz to trudniejszych do przyjęcia form artystycznych. To, co miało być tylko środkiem do celu i stanem chwilowym, przekształca się niepostrzeżenie w cel nadrzędny i stan idealny, wynik końcowy jest taki, że wbrew deklaracjom modernistów (jak to ku wielkiemu zgorszeniu swych czytelników zauważył ostatnio John Carey) wydaje się, jak gdyby czołówka inteligencji europejskiej podjęła zdecydowany wysiłek „odłączenia mas od kultury" i jak gdyby „podstawową funkcją sztuki nowoczesnej był podział publiczności na dwie klasy — tych, którzy mogą ją zrozumieć i tych, którzy nie mogą". O nic innego tu, powiada Carey, nie szło, jak o utrzymanie dystansu i o wyższość inteligencji (jak wcześniej już sugerował Pierre Bourdieu, o nic innego w kulturze artystycznej nie idzie...).

W paradoksie zawierał się zarodek zguby (pisał Benjamin nie bez

kozery, że nowoczesność zrodziła się pod znakiem samobójstwa). A miała ta zguba nadejść z dwu stron naraz.

Jakby awangarda nie przyspieszała biegu, nie zdołała umknąć pospólstwu jakim pogardzała i którego oświecenia chciała i zarazem bała się. Rynek szybko zwęszył szanse stratyfikacyjne „niezrozumiałej" sztuki; postarał się więc o to, by ktokolwiek chciał powiadomić opinię publiczną o swym awansie, a miał po temu środki, mógł to uczynić łatwo, ozdabiając swą rezydencję najnowszymi zdobyczami kultury jakie innych, zwykłych i nieokrzesanych śmiertelników, wprawiały w osłupienie pomieszane z przerażeniem — dając w ten sposób dowody własnego dobrego smaku („własnej kultury") i dystansu, dzielącego go od reszty, „kultury" i smaku pozbawionej. Zdaniem Petera Bürgera, śmiertelny cios awangardzie zadał sukces komercyjny — skwapliwa „inkorporacja" sztuki awangardowej przez „rynek artystyczny". Paradoks awangardy uczynił sztukę nowoczesną symbolem dystynkcji; to w tej właśnie roli znalazła ona masowego nabywcę wśród bogacącego się, a niepewnego swej pozycji społecznej mieszczaństwa. Jako sztuka, mógł wysiłek awangardy nadal, zgodnie z zamierzeniem twórców, szokować; jako narzędzie uwarstwienia i samoutwierdzania, stał się jednak przedmiotem rosnącego wciąż popytu i bezkrytycznego zachwytu. Poklask jakiego awangarda pragnęła, bojąc się go zarazem jak ognia (ba, bogobojne niemal dla jej sztuki uwielbienie) — nadszedł, i to kuchennymi schodami; nie jako triumf modernistycznej misji, nie jako świadectwo nawrócenia, lecz jako wynik gorączkowych poszukiwań przenośnych, nabywalnych symboli wyższości w świecie jaki wykorzenił tożsamości tradycyjne i uczynił konstrukcję tożsamości zadaniem życiowym wykorzenionych. „Wchłonęli" sztukę awangardową nie tyle ci, co się do niej (pod jej uszlachetniającym wpływem) przekonali, ile ci, którzy chcieli lśnić w jej odbitym blasku.

A uciekać przed pułapką można było tylko do czasu. Prędzej czy później, trzeba było uderzyć głową w mur; zbiór granic do przekraczania i barier do druzgotania nie był nieskończony. Kresem awangardowej epoki, jak stwierdził Umberto Eco, było puste czy zwęglone płótno, wytarty gumką Rauschenberga rysunek de Koeniga, pusta galeria na wernisażu Yvesa Kleina, dziura wykopana pod Kassel przez Waltera de Maria, cisza na taśmie Cage'a, nie zapisana kartka

papieru. Kresem sztuki jako rewolucji permanentnej było samounicestwienie. Nadszedł moment, kiedy nie było już dokąd uciekać.
Koniec nadszedł więc z zewnątrz i od wewnątrz naraz. Świat nie pozwalał awangardzie się oddalić; ale i też nie było już czego unicestwiać, by z gruzów budować pustelnię. Powiedzieć można, że okazała się awangarda nowoczesną w zamyśle, ale ponowoczesną w skutkach (niezamierzonych, ale i nieuniknionych).
W dzisiejszym ponowoczesnym świecie mówienie o awangardzie jest nieporozumieniem — choć ten czy ów artysta może przyjąć postawę zapamiętaną z czasów burzy i naporu; będzie to jednak teraz poza raczej niż postawa — ogołocona z dawnego sensu, pusta, nic nie zwiastująca i do niczego nie zobowiązująca, objaw nostalgii raczej niż buńczuczności, a z pewnością nie hartu ducha. Pojęcie „awangardy ponowoczesnej" stanowi *contradictio in adiecto.*
Różnorodność stylów i gatunków sztuki nie jest dziś projekcją czasu na przestrzeń współprzebywania; nie dzielą się style na postępowe i zacofane, nowe i przestarzałe; nowe pomysły, jeśli już się pojawiają, to nie po to, by zastąpić style dawniej praktykowane, ale aby wegetować obok nich, wygospodarować dla siebie miejsce na zatłoczonej, ciasnej scenie sztuki. Gdy synchronia wypiera diachronię, gdy sukcesja ustępuje miejsca współobecności, a wieczna teraźniejszość zajmuje miejsce historii — konkurencja zastępuje krucjatę; nie ma już mowy o misji, o orędownictwie, o prawdzie jedynej i kładącej kres niby-prawdom. Wszystkie style, i stare i nowe, muszą dochodzić swego prawa bytu tymi samymi środkami, podlegając prawom, jakie rządzą dziś ogółem tworów kulturowych obliczonych, wedle celnego określenia George'a Steinera, na „maksymalny wstrząs i momentalny zanik" (na przeładowanym rynku, zadaniem najtrudniejszym jest zwrócenie uwagi klienta; ale też i trzeba na straganach zwalniać miejsce dla nowych towarów zabiegających o zainteresowanie). A gdzie rządzi konkurencja, nie ma miejsca na bractwa, sodalicje, czy zdyscyplinowane i strzegące swej czystości szkoły, powoływane do życia w czasach świętej wojny — a więc nie ma miejsca i na zbiorowo formułowane i zbiorowo strzeżone kanony i zasady. Każde dzieło startuje od punktu zerowego i nie myśli o potomstwie, niepomne przepisu Baudelaire'a, że nowatorstwo sztuki nowoczesnej winno być klasyką *in spe.*

Pojęcia takie, jak kołtuństwo, filisterstwo, wulgarność mogły służyć za jądro dramatów Bałuckiego czy Zapolskiej, ale dźwięczą obco na tle ponowoczesnej kakofonii podaży i popytu. Jakże tu przeprowadzić cezurę, jeśli nie wiąże się już (jak wiązała się dawniej, w czasach modernizmu) nowość z rewolucją, nowatorstwo z postępem, a odrzucenie nowatorstwa z zacofaniem i ciemnotą? Wizja postępu pozwalała na obiektywne zdawałoby się sądy o tym, co jest sztuką a co nie, co jest sztuką dobrą a co złą — i otaczała aurą sądów apodyktycznych opinie tych, co w jej imieniu przemawiali. Gdy jej zabrakło — wypada, jak podejrzewają np. Howard Becker czy Marcia Eaton, obejść się etykietkami prestiżowych galerii i sal koncertowych i porównawczą analizą cen osiąganych poprzez dzieła przez nie sprzedawane (co zresztą sprowadza się do tego samego). Moc stratyfikacyjną, jaka niegdyś doprowadziła do triumfu/klęski awangardy, posiada dziś nie tyle dzieło sztuki, co miejsce w jakim się je nabyło i cena jaką się za nie zapłaciło. Pod tym jednak względem nie różnią się dzieła sztuki od innych symboli pozycyjnych pozyskiwanych za pośrednictwem rynku. Na czym więc w świecie ponowoczesnym, poawangardowym, polegać może swoistość sztuki?

Era awangardy (ogólniej biorąc, modernizmu artystycznego) pozostawiła po sobie pojęcie sztuki jako oddziału szturmowego historii. Awangarda przeżywała swą twórczość jako działalność rewolucyjną (znane są sympatie jakie większość artystów awangardowych żywiła dla politycznych ruchów rewolucyjnych, z lewa czy z prawa, w których dopatrywała się pobratymstwa duchowego i wspólnoty celów; sympatie zresztą z reguły nie odwzajemniane przez polityków podejrzliwych wobec tych co przedkładają zasady i kanony nad partyjne posłuszeństwo, a nadto chronicznie zaaferowanych zdobywaniem masowego poparcia, więc skłonnych z natury do zagrań populistycznych — przeto do schlebiania tym gustom, jakim awangarda poprzysięgła zagładę). Sztuka miała narzucić rzeczywistości kształty, na jakie rzeczywistość sama, nie wspomagana, zdobyć się nie mogła.

Sztuka dzisiejsza, dla odmiany, mało się rzeczywistością przejmuje; mówiąc ściślej, sama jest rzeczywistością, i ta rzeczywistość, rzeczywistość kultury, jej wystarcza. I pod tym względem sztuka dzieli los sztuki ponowoczesnej, która wedle określenia Baudrillarda jest kulturą s y m u l a c j i, a nie r e p r e z e n t a c j i. Sztuka jest jedną z wielu alternatywnych rzeczywistości, z których każda posiada włas-

ny zestaw milcząco przyjętych założeń i własne procedury i mechanizmy ich „uprawdziwiania" oraz samoodtwarzania się. Pytania o to, która z rzeczywistości jest „bardziej rzeczywista", która pierwotna a która wtórna, która dla której służyć ma za punkt odniesienia i sprawdzian poprawności, tracą sens; a jeśli nawet zadaje się je z nawyku, to nie wiadomo przecież, jak zabrać się do szukania odpowiedzi (symulacja, powiada Baudrillard, nie jest udawaniem; w przypadku symulacji choroby — dolegliwości psychosomatycznych — nie sposób odpowiedzieć na pytanie, czy pacjent cierpi „naprawdę").
Sztuka ponowoczesna zdobyła niezależność wobec nieartystycznej rzeczywistości, o jakiej się jej poprzednikom nie śniło. Ale za swobodę bez precedensu wypadło zapłacić, wyrzekając się rojeń o torowaniu drogi światu. Nie idzie tu o to, że sztuka dzisiejsza straciła „użyteczność społeczną", faktyczną czy domniemaną. Schönberg zradykalizował Gautierowe hasło „sztuka dla sztuki", powiadając, że nic co użyteczne nie może być sztuką — ale nawet ten postulat radykalny nie chwyta sytuacji sztuki w świecie ponowoczesnym, w jakim samo już pojęcie „użyteczności społecznej" traci sens, jako że na terenie na którym operuje sztuka nie jest bynajmniej jasne, a co więcej nie wydaje się jasne, co miałoby przynieść życiu społecznemu pożytek, a co szkodę. Mówiąc ściślej, ten typ wolności wobec rzeczywistości społecznej, jaki stał się udziałem sztuki nie jest spełnieniem Gautierowego postulatu. Niezależność nie oznacza autonomii, a hasło „sztuka dla sztuki" domaga się autonomii właśnie, prawa do samorządu, a nie zerwania więzi z innymi aspektami życia. Dla modernistów, sztuka miała być przewodnikiem życia, czasem i jego dyktatorem — a nie służebnicą, i to dla spełnienia tej roli potrzebowała władzy — samookreślenia i ferowania własnych praw i zasad. Miał więc slogan Gautiera sens tylko w odniesieniu do sztuki awangardowej.
Niezależność to nie to samo co autonomia oraz uwolnienie od trosk i obowiązków wobec rzeczywistości pozaartystycznej; nie musi równać się samozarządzaniu. Jak powiada Baudrillard, wielkość sztuki mierzy się dziś rozgłosem (tym dzieło większe, im liczniejsza widownia). Doniosłość zdarzenia artystycznego wyznacza nie siła głosu czy potęga obrazu, lecz moc środków reprodukcji i wydajność kopiarek — zaś ani głośnikami ani kopiarkami artyści nie zarządzają. Warhol wcielił tę nową sytuację w sztukę, którą uprawiał — obmyślając techniki, jakie likwidują do reszty pojęcie oryginału i produkują z miejsca

kopie tylko: liczy się wszak to, ile kopii sprzedano, a nie to, co się kopiuje.
Nie rozpoznałaby w tej sytuacji awangarda spełnienia swego programu — choć socjolog dopatrzyć się w niej może następstw (niezamierzonych) awangardowej praktyki.

Zygmunt Bauman

Glosa o pojęciu „literatury współczesnej"

Najdawniejszy tytuł z wyrażeniem „literatura najnowsza" jaki nasuwa się pamięci, to *Briefe die neueste Literatur betreffend* wydawane przez Lessinga, Nikolaiego i Mendelssohna w 1759 roku. Określenia: „współczesny", „współczesność" i do nich zbliżone pojawiają się dopiero w XIX w, *Etudes critiques sur la littérature contemporaine* E. Scherera w r. 1863, *Les Contemporains* J. Lemaître'a w r. 1885.
Liczba tak lub podobnie nazywanych książek wzrosła od schyłku XIX w. Wymienimy przykładowo: A. Skobiczewski, *Istorija nowiejszej russkoj litieratury* — 1892; A. Bartels, *Die deutsche Dichtung der Gegerwart* — 1897; A. Soergel, *Dichter der Zeit* — 1911; R. Lalou, *Histoire de La Littérature française contemporaine* — 1922.
Określenie „współczesny" ma swych konkurentów. W Niemczech jest to przede wszystkim „moderna" (Antologia *Moderne Dichtercharaktere* — 1884, E. Wolff, *Die Moderne* — 1886); jak świadczy słownik Wilperta — do dziś przymiotniki te traktowane bywają synonimicznie. W tym znaczeniu pojawiają się także w pracach francuskich (R. M. Albérès, *Historie du roman moderne*) i anglojęzycznych (R. Williams, *Modern Tragedy* — 1966).
W Niemczech jednak z biegiem czasu „die Moderne" zaczęło oznaczać także zamknięty już okres literatury przełomu XIX w. (np. analogia G. Wunberga *Die Literarische Moderne* (1971). W książce Hugo Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik* przymiotnik *moderne* odnosi się zarówno do poezji Baudelaire'a jak i do zjawisk najnowszych. W ostatnich latach badacze niemieccy używają terminu *die literarische Moderne* dla określenia długotrwałego nurtu literatury

zaczynającego się we wczesnym romantyzmie (Hölderlin, Kleist) i żywotnego do dziś, główne jego cechy to autonomizacja poezji, sprzeciw „wobec moderny racjonalistyczno-technicznej" (Karl Heinz Bohrer *Die Kritik der Romantik*, 1989; Silvio Vietta *Die literarische Moderne*, 1992).

Debata o „modernizmie" w krytyce angloamerykańskiej wymagałaby osobnego zreferowania. Tu wystarczy zaznaczyć, że słownik Shipleya z r. 1955 w ogóle tego hasła nie zawiera, encyklopedia Premingera z r. 1965 zna tylko *„modernismo"* w literaturze Ameryki Łacińskiej, choć już w r. 1927 ukazał się *A Survey of Modernist Poetry* Laury Riding i Roberta Gravesa. Dopiero od lat sześćdziesiątych, *„modernism"* znajduje tu szersze zastosowanie. Zaczyna oznaczać: 1. angloamerykański kierunek literacki lat 1910–1930 (Stephen Spender w *Struggle of the Modern*, 1963 stosuje ciekawe rozróżnienie: Shaw, Wells, Galsworthy to *contemporaries*, natomiast H. James, Joyce, Beckett to *moderns*), 2. europejskoamerykański zespół różnych innowacyjnych tendencji literackich od schyłku XIX w. lub od r. 1912 do połowy XX w., Frank Kermode (*The Discriminations of Modernism*, 1968) wprowadził podział na *„paleo-modernism"* (1914–1920) i późniejszy (*„neo-modernism"*). Rzecz jednak charakterystyczna: „modernizm" wtedy się tu w krytyce literackiej rozpowszechnił, gdy zaczęto go traktować jako zjawisko przeszłości: już w r. 1960 Harry Levin zatytułował swój esej: *What Was Modernism*, dodając że „żyjemy dziś w okresie, który został określony — przez kogóż jeśli nie Arnolda Toynbee'ego — jako postmodernistyczny".[1]

Inne ekwiwalenty „współczesności" pojawiały się efemerycznie: *littérature de tout à l'heure* (Ch. Morice, 1889) *the present age of literature* (D. Daiches, 1957), *recent literature* (D. W. Heiney, 1959), *littérature d'aujourd'hui* (P. Boisdeffre, 1958).

Rozpiętość czasowa zjawisk, do których te określenia zastosowano była na ogół duża, obejmowała 40 do 50 lat: A. Skobiczewski w r. 1893 zaczynał od r. 1848, H. Naumann w r. 1923 — od r. 1885, D. Mornet w r. 1927 od r. 1870. Ale *littérature de tout à l'heure* Morice'a to oczywiście tylko teraźniejszość literacka. Podobnie traktuje *„Gegenwart"* W. Stammler, skoro swej syntezie z r. 1923 daje tytuł: *Die deutsche Dichtung vom Naturalismus bis zur Gegenwart*.

---

[1] Zob. P. Faulkner *Modernism*, London 1977.

Z terenu polskiego wymieńmy w porządku chronologicznym „nową epokę poezji" Seweryna Goszczyńskiego (1835), „dzisiejsze piśmiennictwo" Edwarda Dembowskiego (1843), „najnowszy ruch literacki" F. H. Lewestama (1859), „prądy współczesne" Romana Plenkiewicza (1873), „bieżącą beletrystykę" Bronisława Chrzanowskiego (1889). U schyłku wieku znajdujemy *Współczesnych poetów polskich* (1895) Piotra Chmielowskiego, tego samego okresu dotyczący jego *Zarys najnowszej literatury polskiej 1865–1894* (1898); węższe znaczenie ma przymiotnik „najnowszy" w innych książkach tegoż autora: *Najnowsze prądy w poezji naszej* (1901) i *Dramat polski doby najnowszej* (1902), omawiających tylko twórczość z kilku lat ostatnich.
Pierwszą *Współczesną literaturą polską* była synteza Wilhelma Feldmana z roku 1902; sięgała ona wstecz do roku 1880. W jednym z następnych wydań autor cofnął się do roku 1863 (1908), a zarazem ciągnął dalej w czasie swój wykład, w ostatniej edycji — do roku 1917. I tytuł i rok 1863 (bądź 1860) jako datę początkową powtórzyli w swych książkach Antoni Potocki (1911–1912) i Marian Szyjkowski (1923 i 1930). Natomiast Stanisław Lam zaczął od Młodej Polski i roku 1897. Dzieło Kazimierza Czachowskiego *Obraz współczesnej literatury polskiej* (1934–1936) ograniczają daty: 1884–1934, z tym jednak, że zaczyna się ono od naturalizmu, pomijając pisarzy, którzy działali w tym czasie, ale debiutowali wcześniej. Uzupełniając *Obraz* przeglądem trzech lat późniejszych autor posłużył się tytułem *Najnowsza polska twórczość literacka* (1937), inaczej więc niż np. Chmielowski literaturę „najnowszą" traktował jako ostatni chronologicznie segment literatury „współczesnej". Datę początkową 1884 przejął w swym skrypcie *Zarys polskiej literatury współczesnej* (1951) Kazimierz Wyka. Wcześniejszy nieco (1947) szkic informacyjny Stefana Papéego *Współczesna literatura polska* zaczyna się od roku 1918. Później „literatura współczesna" z tytułów znika. Powróciła dopiero w podręczniku Bożeny Chrząstowskiej, Ewy Wiegandtowej i Seweryny Wysłouch (1992), zaczynającym się od roku 1939.
O literaturze współczesnej mówi się więc w tych książkach w różnych znaczeniach. Oto — jak się zdaje — najpowszechniejsze z nich:
LW 1 — literatura najnowsza, teraźniejsza, a więc z kilku lat ostatnich.
LW 2 — literatura tworzona przez pisarzy publikujących głównie w ostatnim, nie zamkniętym jeszcze podokresie lub okresie literackim, z pominięciem czynnych jeszcze autorów starszych.

LW 3 — cała literatura ostatniego, nie zamkniętego jeszcze podokresu lub najwyżej okresu literackiego.
LW 4/5/6 — część LW 1/2/3, która jest adekwatna wobec doświadczenia rzeczywistości w danym odcinku czasowym (przedstawia ją, wyraża, uświadamia, kształtuje lub stanowi jej strukturalny odpowiednik[2]) i/ lub realizuje wewnętrzne „wartości rozwojowe" literatury w danym odcinku czasowym.
Jak widać, LW 1/2/3 wydzielone są na zasadzie chronologicznej, LW 4/5/6 są podzbiorami LW 1/2/3 wydzielonymi na zasadzie merytorycznej.
Komplikacja powstaje w sytuacji odczuwanej jako bezpośrednio następcza po cezurze międzyokresowej; wówczas za literaturę współczesną uważa się prowizorycznie nie tylko to, co po owej cezurze powstało, ale także literaturę ostatniego, zamkniętego już okresu lub podokresu literackiego.
Tak więc rozumienie literatury współczesnej uwikłane jest w niekończące się spory na temat periodyzacji, adekwatności wobec doświadczenia historycznego i tendencji rozwojowych literatury. Wszelkie dyskusje na temat granic współczesności literackiej są więc praktycznie nierozstrzygalne.
Cechę współczesności przypisuje się także — ale raczej w sensie metaforycznym — pisarzom czy utworom wcześniejszym od LW 3, które uważa się za antycypację czy wyróżnioną pozytywnie tradycję dla LW 4/5/6. Na tej zasadzie pisano np. o „Kochanowskim żywym" czy „Szekspirze współczesnym".
Dodam jeszcze, że prywatnie stosuję inne jeszcze kryterium: do literatury współczesnej należą dla mnie te utwory, które pojawiły się od czasu, gdy sam stałem się odbiorcą literatury. A więc np. *Jarmark rymów* (1934) czy *Granica* (1935), ale nie — *Przedwiośnie* (1925) czy *Niedobra miłość* (1928). Jeśli podobne odczucia mają i inni, wynikałoby stąd, że w zależności od daty pierwszego kontaktu z literaturą każdy z nas inaczej ujmuje zakres tego, co nazywa literaturą współczesną.

Henryk Markiewicz

---

[2] Sformułowania T. Walas *Polska literatura współczesna między empirią a konceptualizacją*. W: *U progu współczesności*. Pod red. A. Paczkowskiego, Warszawa 1991.

Modernizm — postmodernizm W Polsce, czyli Nigdzie

„Utrata historii", nad którą od początku stulecia boleją czytelnicy, a zwłaszcza historycy literatury, w retrospektywie jawi się jako jednorodny proces. Wiek XX daje się opisywać jako stulecie moderny oraz różnych reakcji na nią. Zmagania z historią należą do samowiedzy moderny, która zawsze pojmowała siebie jako twórczy projekt nowoczesności, traktowała się jako utopię raczej niż coś skończonego, organicznie rozwiniętego. Historię postrzegano z reguły negatywnie, na falach licznych rozrachunków; poza tym panowała wieczna wiosna — zwiastun nowego początku. Kultura polityczna towarzyszyła owej utracie historii, a bardzo często także ją warunkowała. Jej najbardziej znane maski to niemiecki faszyzm oraz nieludowy stalinizm. Jeśli od pewnego czasu dyskutuje się nad uwikłaniem moderny w powstawanie władzy totalitarnej, jeśli widzi się ją już nie w dotychczasowej roli ofiary, lecz — współsprawcy, należy traktować to jako oznakę pożegnania z moderną. Nie przypadkiem polemika ta jest fenomenem rosyjskim (Boris Groys), w przeciwieństwie bowiem do faszyzmu niemieckiego system sowiecki polegał nie na wykluczaniu zjawisk, lecz na wpisywaniu ich we własny porządek.

Oblicze moderny europejskiej i amerykańskiej jest kształtowane przede wszystkim przez awangardę, jej najważniejszymi formami literackimi staje się futuryzm i dadaizm, janusowe lico rewolucyjnej wizji i ludycznego protestu. Po raz pierwszy w europejskiej historii debata uwidacznia silny komponent słowiański i zostaje zdominowana przez literaturę rosyjską, wszelako ważnych uzupełnień, których oddziaływanie wykracza poza granice krajowe, dostarcza też np. literatura czeska czy południowosłowiańska, głównie serbska. Nowa Polska po 1918 r. z trudem oswaja nową sztukę. Skamandryci wzięli już opóźniony przez wojnę rozbrat z Młodą Polską, formuje się też Awangarda Krakowska, polityczny futuryzm, wreszcie ekspresjonizm, co prawda o niezbyt wyrazistych konturach. Nową literaturę pierwszej niepełnej dekady w suwerennej Polsce zdominowali Skamandryci; jednak ich zerwanie z Młodą Polską okazało się mało radykalne: w swej literackiej samowiedzy czuli się za bardzo zobowiązani do

odziedziczonej roli suwerennych twórców, a ich nowocześnie krytyczne podejście do języka — ich „niemota" — zbyt łatwo się „ujęzykowiła" (Tuwim). Prądy awangardowe (szczególnie Awangarda Krakowska) w swym zasadniczym dla nich międzynarodowym ukierunkowaniu (na futuryzm włoski i rosyjski czy też na dyskusję francuską) nie nabrały wystarczająco wyraźnego charakteru, jaki cechował na przykład czeskich poetystów. Skupienie uwagi literaturoznawstwa formalistycznego i strukturalistycznego na tekstach awangardowych prowadziło także w Polsce lat sześćdziesiątych do przeceniania *ex post* własnej tradycji, co jednak należy rozumieć nie tylko jako referencję dla wielkiej współczesnej liryki Różewicza czy Białoszewskiego — polskiej neoawangardy — lecz także jako oznakę uwikłania w system polityczny.

Międzynarodowym rozgłosem — a dla dzisiejszego czytelnika także trwałą wartością — cieszą się w literaturze Polski międzywojennej wszystkie te postaci, dla których punktem wyjścia jest nie tyle zerwanie z modernizmem, co jego wewnętrzna przemiana: są to w pierwszym rzędzie Bruno Schulz, Witkacy, Leśmian, a później Miłosz; spośród Skamandrytów zaś Jarosław Iwaszkiewicz, który w fazie tworzenia się grupy pozostawał na jej marginesie. Ich w każdym przypadku odmienne spojrzenie wstecz nie ogarnia mianowicie żadnej historycznej ciągłości, lecz zapuszcza się w mitoidalne głębie czy prehistoryczne idylle i żywi się przede wszystkim katastroficzną świadomością teraźniejszości. Ale w odniesieniu do awangardy ich utwory nie mają charakteru antytekstu. Miłosz sformułuje jasny program przezwyciężenia awangardy dopiero później, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w kontekście amerykańskiej kultury postmodernistycznej. Z dzisiejszego punktu widzenia większość tych twórców można pojmować na nowo — jako ojców postmoderny. Tę prekursorską rolę dzielą z najważniejszym przedstawicielem polskiej moderny, Witoldem Gombrowiczem, który wszelako demaskuje mitoidalne poszukiwanie utraconej przeszłości jako jedną z form „gęby", prześladującą Gombrowiczowskiego człowieka immanentnego w jego absurdalnym dążeniu do swoistości. Jednak nowoczesny człowiek Gombrowicza ani nie jest katastroficzny, ani też nie podziela społecznych utopii swojego wieku; jego sposób bycia jest ludyczny i rytualny zarazem.

Dzisiejsze odczytanie Schulza, Witkacego, Gombrowicza i Miłosza,

ale także Iwaszkiewicza, Leśmiana, Czechowicza i innych każe mówić o jednolitym okresie polskiego modernizmu czy też modernistycznej moderny, który zaczyna się w 1894 r., w 1939 dzieli go najgłębsza historyczna cezura, po czym trwa on jakby zakonserwowany w wewnętrznym dystansie wobec realnego socjalizmu aż po drugą połowę stulecia, przekształcając się coraz bardziej w swego rodzaju postmodernizm. Ten zaś żywi się przede wszystkim świadomością przekraczania granic; tego, co każdorazowo jawi się poza nimi, nie potrafi nazwać — odnotowuje jedynie, że jest różne od właściwego przedmiotu wspomnień.

Jednak na przyjęcie tezy o wielkim okresie moderny nie pozwala przede wszystkim swoistość samego modernizmu. Modernistyczna Polska nie ma swojego Rilkego ani Błoka, Mallarmégo czy Rimbauda, a polscy przodkowie Nietzschego są już tylko legendą. Młodopolski nowy początek zniknął przysypany pyłem historystycznej stylistyki. Wielkie ówczesne postaci, Irzykowski czy Berent, to oryginałowie — jako tacy są obdarzani czcią również w okresie późniejszym. Albo też, jak Wyspiański, pozostają więźniami recepcji wewnątrzpolskiej, czy wreszcie jako kultowi autorzy swojego czasu (Przybyszewski) nie są w stanie przełożyć owej sławy na znaczenie ponadczasowe. Jeśli w Polsce dwudziestowiecznej mamy do czynienia z zaskakującym nagromadzeniem figur plasujących się na granicy moderny, to nie dlatego, że nastający z przemożną siłą modernizm jest punktem odniesienia dla wszelkiego dalszego rozwoju, lecz dlatego, że właśnie nie ma takiego ośrodka. Wewnętrzne centrum polskiej moderny pozostaje w trwałym związku z romantyzmem.

Aliści tego rodzaju moderna unieważnia też centralne jak dotąd dla polskiej samowiedzy historyczne punkty orientacyjne. Rok 1905, a zwłaszcza 1918 oraz znana i wielce misterna periodyzacja literatury powojennej (1945, 1948, 1956, 1968, 1976, 1981, 1989) tracą swą wartość strukturalną. Literatura zostaje uwolniona od odpowiedzialności patriotycznej i odnosi się do gigantycznego „Nigdzie", do słynnej *Pologne ou nulle part*.

Jednocześnie dwie centralne tendencje literatury powojennej jawią się w nowym świetle.

1. Analiza epoki ujawnia wewnątrzliteracką przyczynę słabości polskiej literatury postalinowskiej, nad którą po wielokroć ubolewano; „szklany mur" Kubikowskiego oznaczał nie wykluczenie z rzeczywis-

tości, lecz strefę ochronną. Wartość literatury polskiej po 1956 r. leży nie w skali rozrachunku politycznego, lecz w afirmacji sztuki.
2. Najbardziej interesującym zjawiskiem polskiej literatury powojennej stają się wobec tego poeci tzw. neoawangardy, przede wszystkim Różewicz i — przypadek szczególny — Białoszewski. Faworyt Przyboś sam utrzymywał, że należy raczej do linii Witkacego czy nawet Staffa, a nie awangardy; jego „niemiecki" ton dostraja się do ekspresjonisty Benna, a podnoszone kwestie egzystencjalne zawsze ważą więcej niż pytania epoki realnego socjalizmu. Przyboś sprawia wrażenie, jakby docierał do praźródeł, aż po kres zmierzał śladem Schulza „w głąb (...) poprzez cieśniny i kanały słowa". Różewicz od końca wypełnia ową lukę, która zieje jeszcze u początków polskiej moderny. Białoszewski pod względem estetycznym wymyka się wprawdzie tak skonstruowanej kategorii, ale w swym minimalistycznym poczuciu miejsca i czasu odpowiada jednak naszemu „Nigdzie".
W Rosji postmodernizm wybuchł w latach osiemdziesiątych niczym wyzwoleńcza orgia; jego teksty były reakcją na przeżycie „cezury". W Polsce, jak wiadomo, tego rodzaju przełom nie nastąpił. Czas bezsensownego czekania w monstrualnej kolejce na koniec socjalizmu skończył się niezbyt heroicznie przy Okrągłym Stole — niewiele miesięcy przed berlińskim spektaklem pt. Upadek Muru. W 1981 r. polska postmoderna została ograbiona ze swych obrazów politycznych; nie jest procesem zrywania tabu ani wypowiedzeniem odpowiedzialności i jak cała polska moderna wypełnia się gdzieś na obrzeżach *nulle part*, na granicy samej siebie. Okazjonalne przesunięcie akcentów jest nieznaczne i jedynie uparcie szperającemu spojrzeniu sygnalizuje, że oto niepostrzeżenie została przekroczona pewna granica. Najwcześniejsze znamiona postmodernistyczne dają o sobie znać — na przykład u Andrzejewskiego — w okresie pseudozmiany władzy, z Gomułki na Gierka, i nasilają się przy okazji nieporadnych prób nowego patetycznego samookreślenia po 1976 r. (Konwicki). W pełni sobą postmoderna staje się dopiero w obliczu zagrożenia monokulturą „Solidarności" (Zagajewski).
Być może przyjdzie kiedyś uznać taki oto historycznoliteracki wzorzec, że wszędzie tam, gdzie moderna definiowała się poprzez istnienie silnej awangardy (literatura rosyjska czy czeska) przejście do postmoderny manifestuje się jako wyrazisty antytekst (Kundera oraz szeroko rozumiana rosyjska sztuka konceptualna), natomiast tam,

gdzie charakter moderny określają jej własne początki (od symbolizmu do ekspresjonizmu), jak np. w literaturze niemieckiej, wytyczenie granic staje się trudne, a jego prawomocność stale budzi wątpliwości. W Polsce z jej moderną i wszystkimi przypadkami granicznymi problem ten musi wystąpić w jeszcze ostrzejszym kształcie. Ale wewnętrzna swoistość postmoderny, tak jak ją dzisiaj rozumiemy, nie polega na dobrze znanej zmianie stylu, lecz na uchwyceniu granicy. A wszelkie dotychczasowe próby semantycznego wypełnienia tego, co nowe, przez przywołanie posthistorii czy postapokalipsy wyczerpują cały swój pozytywny ładunek w wypowiedzi o dysfunkcjonalności dawnych obrazów rzeczywistości, postrzeganej jako twór historycznie organiczny albo — pesymistycznie absurdalny.

German Ritz

przełożył Andrzej Kopacki

Opinie

Bogdan Baran

Moderne gry i zabawy

Nietzsche był protopostmodernistą, powiada się niekiedy[1], bo z pozycji przeobfitości mocy postrzegał świat i sztukę jako grę. Grę — pojęcie–wytrych do nowoczesności — wychwalono i wyświęcono we wszelkich możliwych do niej przystępach. Jest to pojęcie nader wdzięczne i zręczne, łączy w sobie absolutny konkret — marzenie każdego filozofa — z konkretnym absolutem „rzeczywistości" gry jako nieredukowalnej rzeczywistości reguł, które wyczerpują się same w sobie, nie mają żadnego innego zewnętrznego sensu i określają gracza jako gracza. Ten immanentyzm to jej rys moderny: obraz krystalicznej struktury w sobie samej zamkniętej. Gdy ta ścisła rzecz ulega erozji niczym kostka cukru rozpuszczona w wodzie, to z taką rozpustą rzeczy wchodzi w grę „postmodernizm".

Czy Nietzsche był odpowiedzialny za erozję modernizmu? Ten niewątpliwy symbol przełomu wieków musiałby wykonać sporą pracę, by przełamać wszystkie modernizmy, jakie się dziś wyłaniają z tamtego końca wieku.

Najbardziej z nich osiadły modernizm metafizyczny sięga, wedle uznanej dziś wykładni, nowożytnego pojęcia substancji pochodnego[2] wobec pojęcia podmiotu. Substancja w sensie samoistnego podłoża,

---

[1] Np. G. Wohlfart *Artisten-Metaphysic. Ein Nietzsche-Brevier*, Würzburg 1991, s. 83 n.

[2] F. Nietzsche *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 223.

które *nulla re*... itd., ustanawia zawarty w sobie świat z całą jego atrybutywną zawartością. Otwartość podmiotu stanowi już tylko modus jego substancjalnej zawartości. Świat staje się podmiotowym projektem, a rzeczy „obrzeżem człowieka", bezbrzeżnie przesuwalnym.
Nader łatwo wpisać się z dywersją gry w tę ciężką myśl. Modernizm podmiotowej substancji ma swe narzędzie — logikę jako zasadę prawdy, metafizykę jako jej opis, czyli opis substancjalnego bytu. Jeśli substancja okaże się fikcją, myśl wymysłem, to prawda z wykładu struktury bytu przeobrazi się w przykład do życia — skład życia w użyteczny porządek. Prawda–przykład wszelako znów stanowi pewien narzut — użyteczny praktycznie projekt organizacji chaosu. Sens transcendentalny staje się sensem pragmatycznym, ale mimo to — niczym w jakimś neoneokantyzmie — sensem zaprojektowanym.
Gdzie tu gra, *Spiel*, zabawa? Najpierw świat jest królestwem dziecka, które burzy i buduje. Logos lego nie jest prawdą transcendentalną w sensie niemieckiego idealizmu. Legolandu nie odkryła oczywiście nowoczesność, lecz odkryli go presokratycy. Zeus nie jest „drętwym mędrcem", lecz dzieckiem. Ma wszystkie wady dziecięctwa, ale też osiągnął szczyt naiwności. Ta zabawa jest dla człowieka grą, sztuką: tragedią. Nieustający rozskład świata budzi współ–czucie przez trwogę. Zrozumienie legolandu odbywa się poprzez sztukę, bo to właśnie ona z natury imituje zabawę świata (tzn. sztuką jest to, co tak z natury swej czyni).
Tu miejsce na następny, estetyczny sztych modernizmu i na jego przełom. Estetyczny modernizm od końca zeszłowiecza po amerykańską nową krytykę połowy XX w. również ma swą zawartość: w sobie zawarty świat dekadentycznych „nerwów" i „duszy", autonomiczność sensu dzieła. Łączenie tych dwóch estetyzmów jest uzasadnione może dlatego, że zszywa je jakoś wątek symbolizmu i czystej poezji, wzmocniony przez osobiste uzależnienia najwybitniejszych Anglosasów (Pound, Eliot). „Czysta poezja" wszelako to w tym modernizmie idea najcięższa. Autotelicy komponują małe zwarte światy, więc dywersja gry zda się tu jeszcze łatwiejsza.
Nietzsche jednak również w artyście widział dziecko. Gra artysty jako powtórzenie zabawy świata tylko z pozoru przypomina kompozycję autotelika, samozwrotny „słowny taniec" (Valéry). Brak jej pośrednictwa tragedii. Zabawa świata jest najpierw tragiczna, dopiero potem piękna.
Modernizm wszelki to *modernité, mode–éternité* (Baudelaire), mo-

deternalizm, wieczność–w–nowości. Ta nowościowa strona modernizmu, afirmacja „sztucznego" piękna, piękna makijażu[3] jest Nietzschemu zupełnie obca. Raz puszczona w ruch nowość może się już tylko eskalować aż po futuryzm i socrealizm. Oczywiście sztuczność nie musi być apoteozą maszyny i przemysłu. Sztuczność, zasada modernizmów, ma sens konstruktywności i wiąże się ze sztuką jak w parach *Kunst–künstlich, art–artificial*. Moderna sztuka, ale też moderna filozofia są „sztuczne". Nietzsche ufał raczej naturze, doświadczenie tragiczności było doświadczeniem naturalnego powstawania–i–ginięcia. Gra sztuki nie ma piętrzyć sztuczności, nie ma nawet odtwarzać zabawy świata, lecz ma w niej uczestniczyć. Artysta, a także każdy człowiek, ma zamiast dzieł sztuki tworzyć „wyższą sztukę" wynajdywania „świąt i radości"[4], co oczywiście przy tej dzielnej postawie nie przeczy tragicznej samowiedzy, lecz jej nawet wymaga.
Dla autotelika–symbolisty, a zwłaszcza dla młodopolskiego neoromantyka gra sztuki skrywała metafizyczną tajemnicę. Nietzsche, choć uważał filozofię za dążenie do *unio mystica* z tragedią świata, nie myślał o tajemnicy, lecz o zabawie. Zabawianie w świecie ma raczej wystrój mitu — jak w tym obrazie z Eurypidesa:

> [...] sen pierzcha. zrywają się wszystkie [...]. Opasują się wężami, które ufnie liżą im policzki, niektóre kobiety biorą na ręce wilczki i sarenki i karmią je piersią [...] jedno uderzenie tyrsem w skałę i tryska woda, szturchnięcie kijem w ziemię i oto wzbiera źródło wina. Słodki miód kapie z gałęzi, wystarczy dotknąć końcami palców ziemi, a wytryskuje białe jak śnieg mleko. Oto zaczarowany świat, natura święci swe pojednanie z człowiekiem".[5]

Zabawa w świecie, pobyt w nim, zabawianie ma własną powagę. Gra jest poza powagą i niepowagą. Gra co najwyżej może się przydać do zabawy i nabrać przez to powagi. Dywersja wobec gier modernizmu podsuwa mu więc z całą powagą zabawę. Czy ta osobliwa droga poza modernizm w stronę presokratyków prowadzi do postmodernizmu?
Czy postmodernizm jest aż tak stary, czy może raczej Nietzschego błędnie uznano za protopostmodernistę? Jeśli zasadą modernizmu jest sztuczność–konstruowalność, to postmodernizm określa fikcja. Wprawdzie koniec „wielkich opowieści", pluralizm, decentracja i marginesy, ale tym wyraźniejszy występ „małych fikcji", których symulacje budują jakoby świat–fikcję, świat pozoru. Tolerancja wobec wielości

---

[3] Zob. B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 44 n.
[4] F. Nietzsche *Sämtliche Werke* (KSA), Berlin 1980, t. 9, s. 25.
[5] F. Nietzsche *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 59.

światów, wobec archipelagu równoprawnych rozumów, choć politycznie chwalebna, nie może pozostać bez wpływu na obraz świata. Postmodernizm wziął za swoją moderną zasadę konstruowalności. Zdemaskowana sztuczność prowadzi do wybuchu fikcjonalności. Kto stwierdził, że tysiąc kwiatów w jego ogrodzie jest sztuczne, ten znajdzie piękno w poliwoni polimerów. W ogrodzie tysiąca sztucznych kwiatów mamy poczucie fikcji.

Fikcji, chociaż nie pozoru. Fikcja jest wymysłem, pozór wyglądem. Coś jest z pozoru czymś — i sztuczny kwiat istotnie może być z pozoru kwiatem, ale „ogród" sztucznych kwiatów jest już fikcją: łan martwych łodyg nie stwarza już pozoru, lecz daje okazję do wymysłu. Nietzsche usilnie tropił fikcję z artefaktów — byt jako taki zwłaszcza, substancję, podmiot, świadomość, logikę, prawdę, moralność, religię. Tropił, ale przecież nie po to, by jak postmoderny „pluralista" w poczuciu fikcjonalności wszelkiej wykładni dążyć „jednak" do jakiegoś dialogu z innymi wykładniami. Oto bowiem — jak pisał w 1881 r. —

[...] przemyśliwają teraz filozofowie nad przemianą ludzkości w jeden organizm — jest to przeciwieństwo mojego dążenia. Raczej możliwie wiele zmiennych, rozmaitych organizmów, które doszedłszy do stanu dojrzałości i rozkładu, wydają swój owoc; jednostki, z których większość ginie, ale chodzi o tych niewiele[6].

Oto z ducha inny „pluralizm" niż poczciwy postmodernistyczny demokratyzm tolerancji. Tu „chodzi o tych niewiele". Zasadą motoryczną pluralizmu niewielości jest wola mocy. Na pozór „wielka opowieść". Istotnie, w pewnym okresie Nietzsche jakby zwalczał modernizm modernizmem, ostatecznie jednak idea woli mocy poszła w rozsypkę, spetryfikowana dla następnych pokoleń przez znaną kompilację[7].

Owa rozmaitość organizmów toczy ze sobą walkę, co widać już na poziomie ciała:

Kto w jakimś stopniu wyrobił sobie jakieś wyobrażenie na temat ciała — ile systemów równocześnie tu pracuje, ile dla siebie i ile przeciw sobie nawzajem, jak precyzyjne są to relacje itd., ten uzna, że w przeciwieństwie do tego świadomość jest czymś ubogim i ciasnym, że żaden umysł ani w przybliżeniu nie wystarczy do tego, czego umysł miałby tu dokonać[8].

---

[6] F. Nietzsche *Pisma pozostałe 1876–1889*, s. 60.

[7] F. Nietzsche *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (studya i fragmenty)*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1911.

[8] F. Nietzsche *Pisma pozostałe 1876–1889*, s. 126.

Świadomość — „wielka opowieść" modernizmu. Co się dzieje, gdy modernizm popada w kryzys? Kryzys modernizmu istotnie powstaje, gdy gaśnie wiara w „wielkie opowieści" i pojawia się pogląd, że „stawanie się nie ma żadnego celu i że całym stawaniem się nie włada żadna wielka jedność", a „istnienia nie można zinterpretować za pomocą pojęć «c e l», «j e d n o ś ć», czy «p r a w d a»"[9]. Uderzony tą utratą podstawowego sensu wyznawca modernizmu nie przechodzi na postmodernizm, lecz popada w nihilizm. Oczywiście nihilizm w sensie Nietzschego, oznaczający niewiarę w nic, brak wiary w życie, czego wyrazem jest pesymizm i dekadencja. Dekadencja znów w specyficznym sensie postawy słabych, odpadłych od życia. Nihilizm jako odpad od siłodajnego życia nie rodzi więc nihilistów czy dekadentów w później przyjętym sensie — silnych indywidualności, abnegatów, anarchistów czy prowokatorów moralnych i artystycznych. W szczególności nihilistyczna jest sztuka „budująca moralnie", rozmiłowana w rzeczach „powabnych i miłych", a także w „zachwycających wizjach", które wesprą jej słabość[10].

Nihilista, między innymi nihilistyczno-pesymistyczno-dekadencka sztuka, ma znaleźć ratunek w afirmacji życia, którego i do którego sama sztuka ma być „stymulatorem". Chodzi tylko o pokazanie drogi wyzwolenia wzbierających a stłoczonych sił[11]. Źródłem działania zaś nie jest potrzeba, lecz rozładowująca się pełnia sił, jakie posiąść mogą tylko „silni", tj. przygotowani (wbrew dzisiejszym odczuciom, negować mogą u Nietzschego tylko słabi).

Czy możny, dostojny afirmator, który wydobył się z „kłamstwa" (fikcji) modernych idei, jest „postmoderny"? Czy Nietzsche, któremu *war Alles Spiel*, wszystko było grą–zabawą[12], był postmodernistą *avant la lettre*?

„Niewinnością jest dziecię i zapomnieniem, jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym ruchem, świętego

---

[9] Tamże, s. 242 n.

[10] Tamże, s. 230 n.

[11] Oczywiście Nietzsche sam chciał być takim nauczycielem: „Taka eksperymentalna filozofia, jaką ja żyję, antycypuje nawet na próbę możliwości zasadniczego nihilizmu", by „przebić się do czegoś przeciwnego — do d i o n i z y j s k i e j a f i r m a c j i świata [...] — moją formułą na to jest *amor fati*..." (tamże, s. 281 n., por też *Wola mocy*, s. 528). Ktoś, kto w taki sposób podejmie los, nie będzie *décadent*, będzie „na tyle silny, by wszystko musiało mu wychodzić najlepiej" (tamże, s. 326).

[12] F. Nietzsche *Sämtliche Werke*, t. 10, s. 615.

«tak» mówieniem", mówił Zaratustra — w modernistycznym języku Berenta o grze raczej („grze tworzenia") niż o zabawie.
Tymczasem postmodernizm to gra. Nietzscheański przełom modernizmu to zabawa: dionizyjsko zabawiać w świecie mówiąc „tak" całej tragedii istnienia i z tego czerpać siłę do sztuki. Postmodernizm gra z modernizmem, nie tańczy sam, lecz go tylko obtańcowuje, na jedność znalazł odpowiedź formułą abstrakcyjnej wielości. Czy nietzscheański byłby więc postpostmodernizm poza jednością i wielością? O tyle nie, że wielość w rozumieniu Nietzschego ma inną naturę niż postmoderna pluralność: jej istotą jest brzemienność i walka. Postmodernizm nic nie wie o walce, dojrzewaniu i owocach — jest (nihilistycznym w kategoriach Nietzschego) *libertinage'em* i *„laisser aller"*. Walka nie jest jałowym „poróżnieniem" (Lyotard), lecz być–albo–nie–być owocu, zasadą życia, nie zestawem tysiąca sztucznych kwiatów w równym rzędzie.
Gra jest kombinatoryką, zabawa świętem — choćby nawet okrutnym. Postmodernizm nie zna ciężaru okrutnego święta zabawy w świecie. Istotą filozofii Nietzschego nie jest oczywiście hasło bezwzględnej walki — Nietzsche uczył mocy, nie przemocy — lecz brzemienność. Życie dojrzewa, zmierza do owocu. Ta diachronia jest obca synchronicznej kombinatoryce postmodernizmu. Gra się powtarza, zabawa zaś się rozwija — by osiągnąć swój „szczyt". Gra nie zapewnia zabawy, lecz rozrywkę. Postmoderne rozrywanie mono–tonii modernizmu daje gamę tonów, ale nadal j e d n ą gamę. Ta monogamia przeczy akcesowi do „pluralizmu".
Uczciwszy jest skłon nad rostem życia. Życie — czy lepiej wola mocy — rośnie. Jego przyrost, przerastany przez kontrżycie, przebija się nieustannie przez porosty, by osiągnąć ostatecznie granice panowania nad sobą. To coś z niego, nad czym ono już nie panuje, wyrasta zeń, oddziela się jako płód, owoc granicy możliwości wzrostu. Wola rostu ceni dojrzałość w sensie dojrzewania, swej dynamicznej zasady. Życie jest konkretem rosnącego ciała, o którym postmodernizm wie tylko tyle, że składa się ono z tkanki, tekstury. Ta wiwisekcja, dla strukturalizmu odkrycie naukowe, postmodernistom służy do gry. Tekstura żyje kombinatoryką procesów, zza tekstu nie widać żywego ciała, które by rosło i dojrzewało do płodu, do granic swej możliwości. Pasja dojrzewania, pasyjny poród to ślad po modernizmie–monizmie, ból jego przezwyciężenia. Jednolite ciało nie chce się rozstać z embrionem — częścią siebie, ale taka jest „kolej rzeczy". Postmodernizm

jest porodem po modernizmie. W tym sensie — nietzscheańskim — życie jest zawsze post-moderne, ale właśnie jako wyrost z fikcji, dzisiejszy zaś postmodernizm — tylko postdekadencją.
Poród jest skutkiem zabawy w świecie. Jest tym tragicznym momentem, w którym wola wzrostu musi się poddać. Wzrost oznacza upadek. Ciało również jest dwuznaczne: symbolizuje moderny monizm, a zarazem żywioł pomodernego konkretu. Poród rodzi więc najgłębszą różnicę, przeciwjaźń, która jest przy-jaźnią, różnicą niepozorną. Niepozorna, choć też nieznaczna jest różnica postmodernizmu–postdekadencji i modernizmu. Głębsza jest różnica, jaką rodzi modernizm brzemienny wolą mocy. Tragicznego wymiaru jej losu nie zna postdekadencja.
Odmienność tego postu od diety Nietzschego ma oczywiście swe artystyczne konsekwencje. Zarysowana tu różnica ma jednak pewną fundamentalną rysę, która podcina całe to różnicowanie czy też przeobraża je w myślowy eksperyment. „Wola mocy" bowiem jest ideą ze świata, który sama nakazuje opuścić. Ten paradoks zaplata nasze myślenie w supeł, ale to właśnie supeł jest najlepszym modelem filozoficznych dociekań: pozwala odróżnić i porównać wątki, zestawić ich wejścia i wyjścia w niewidzialny pląt zwany „życiem", „bytem" itd. — by nie mnożyć fikcji ponad potrzebę.

Tomasz Gryglewicz

Czy powrót modernizmu?

Dwie definicje modernizmu — Jencks i Lyotard

Prowadzona przez ostatnie piętnastolecie dyskusja wokół postmodernizmu musiała naturalnie przewartościować sam termin modernizm. Przypomnijmy, że modernizm definiowano dwoako, po pierwsze — jako zjawisko wyznaczone przez teorię architektury, zakreślającą najwęższy wycinek czasowy i pole jego występowania, po drugie — jako fenomen ogólnokulturowy, formułowany na płaszczyźnie filozofii.

Konsekwentną teorię postmodernizmu, a zarazem ostrą krytykę modernizmu przedstawił żyjący w Anglii amerykański teoretyk architektury Charles Jencks. Według niego modernizm można postrzegać „jako uniwersalny, międzynarodowy styl, określony nowymi materiałami konstrukcyjnymi, adekwatny dla nowego industrialnego społeczeństwa, jego smaku i struktury socjalnej".[1]

Jencks zatem utożsamia modernizm z awangardą funkcjonalistyczną lat dwudziestych XX w., która zainicjowała styl międzynarodowy, dominujący w światowej architekturze do lat siedemdziesiątych.

---

[1] Ch. Jencks *Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen*, w: *Moderne oder Postmoderne?*, hrsg. von P. Koslowski, R. Spaemann, R. Low, Weinheim 1986, s. 221.

Opisałem ruch modernistyczny jako protestancką reformację, która wierzyła w wyzwalający aspekt industrializacji i masowej demokracji.[2]

Według Jencksa modernizm związany z terminologią „postępu", wywodził się w prostej linii od idei awangardy artystycznej, która pojawiła się — jak uważa — około połowy XIX wieku, zainicjowana w malarstwie wystąpieniami Gustave'a Courbeta. Niemniej jednak Jencks dobrze zdawał sobie sprawę, że jego definicja modernizmu jest zbyt wąska. Obok tendencji racjonalnej w sztuce XX wieku, reprezentowanej przez funkcjonalizm i konstruktywizm, dostrzegał również przeciwstawny jej nurt ekspresjonistyczno-destrukcjonistyczny, występujący zarówno w architekturze, jak i zwłaszcza w sztukach plastycznych.
Jencks przeciwstawia więc „heroicznemu modernizmowi", dla którego artysta był rodzajem świętego, „agonalny modernizm" wytwarzający „destrukcyjne, romantyczne wyobrażenie artysty, który podbijając nowe terytoria i wszystko »czyniąc nowym«, tworzył sztukę inną, trudną, autotematyczną i krytyczną".[3]
Nie należy jednak — według Jencksa — mieszać z postmodernizmem tradycji „agonalnego" modernizmu, która odżyła w awangardzie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w „literaturze Geneta i Becketta", „samoniszczących się rzeźbach Tinguely'ego", w „mechanicznej, repetycyjnej sztuce Andy Warhola", w „nie-strukturalnej muzyce Johna Cage'a" i „technicystycznej architekturze Buckminstera Fullera".[4] Tradycję tę Jencks określa mianem „późnego modernizmu", który cechuje „pastisz i schizofrenia", a także — co powtarza za Jeanem Baudrillardem — uśmiercenie przedmiotu przez telewizję i rewolucję informacyjną, dzięki której „żyjemy w ekstazie komunikacyjnej i ta ekstaza jest obsceniczna".[5]
Dla Jencksa bowiem postmodernizm pojawił się w pełni dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, i to jedynie w tych dziełach, które były — jak nazywa to metaforycznie — „postmodernistyczną kontrreformacją", cechującą się odrzuceniem modernistycznego „szoku nowością" na rzecz powrotu do tradycyj-

---

[2] Tamże, s. 220.
[3] Tamże, s. 223
[4] Tamże, s. 224.
[5] Tamże, s. 225.

nych i klasycyzujących wartości w sztuce. W swoim rozumieniu postmodernizmu szczególnie krytycznie ustosunkowuje się on do definicji współczesnego wybitnego francuskiego filozofa Jean-François Lyotarda, który pojęciem postmodernizm obejmował właśnie różnorodne przejawy awangardy artystycznej, nazywane przez Jencksa „późnym modernizmem" lub „agonalnym modernizmem". Filozof Lyotard inaczej niż teoretyk architektury Jencks definiuje opozycyjne pojęcia modernizmu i postmodernizmu. Koncepcja modernizmu Lyotarda jest bowiem bardzo szeroka — sięga czasów pojawienia się kartezjańskiej filozofii racjonalistycznej w XVII wieku.

W modernistycznej tradycji jest ustanowiony w kartezjańskim programie stosunek człowieka do materii

— pisze Lyotard w koncepcji wystawy w Centre Pompidou *Les Immatériaux* w 1985 r.

Chodzi o uczynienie się panem i posiadaczem natury. Wolna wola podporządkowuje sobie przypadek, na ile jest on wyobcowany z jej naturalnego odczucia i jej celów. Wyznacza ona swoje cele językowi, któremu zezwala na to, co jest możliwe (projekt), i na to co jest możliwe do wymuszenia na nim (materia).[6]

Lyotard w swoim głównym dziele *La Condition postmoderne*[7] rozwija szerzej — scharakteryzowaną krytycznie przez Jencksa — koncepcję modernizmu jako synonimu nowożytności z jej trzema meta-opowieściami: „o emancypacji ludzkości (w oświeceniu), teologii ducha (w idealizmie) i hermeneutyce zmysłów (w historyzmie)".[8] Upadek tych meta-opowieści wiąże Lyotard z pojawieniem się relatywistycznego pluralizmu, zainicjowanym w kulturze XX wieku, m. in. „pesymizmem, którym karmiła się generacja przełomu wieków w Wiedniu: artyści Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch, ale także filozofowie Mach i Wittgenstein".[9]
Widzimy, jak Lyotard w swojej koncepcji postmodernizmu przesuwa radykalnie moment jego pojawienia się na początek XX wieku, bio-

---

[6] J.-F. Lyotard *Immaterialien. Konzeption*, w: *Immaterialität und Postmoderne. Jean-François Lyotard mit J. Derrida, F. Burkhardt, G. Daghini, B. Blistène*, Berlin 1985, s. 77.
[7] J.-F. Lyotard *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.
[8] W. Welsch *„Postmoderne". Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs*, w: *„Postmoderne" oder Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft. Kunst und Gesellschaft*, hrsg. von P. Kemper, Frankfurt am Main 1988, s. 27.
[9] Tamże.

rąc takie zjawiska awangardowe jak „przełamywanie reguł, tworzenie paradoksów, satyryczny komentarz" za postmodernistyczne.[10] W podobny sposób jak Lyotard rozumuje niemiecki badacz postmodernizmu Wolfgang Welsch, dla którego główną cechą postmodernizmu jest „podwójne kodowanie". Jedną z charakterystycznych metod postmodernistycznego „podwójnego kodu" jest dla Welscha technika kolażu.[11]

Pojęcie modernizmu a historia sztuki nowoczesnej

Konfrontując zatem filozoficzną definicję modernizmu z definicją artystyczną dostrzegamy zasadniczą sprzeczność. Tam gdzie Lyotard i Welsch skorzy byliby widzieć już charakterystyczne elementy postmodernizmu — bądź w dekadentyzmie bądź w kubistycznym kolażu — historycy sztuki i architektury dopatrują się zaledwie początków modernizmu. Zebrane przez wybitnego współczesnego amerykańskiego historyka sztuki Benjamina H. D. Buchloha materiały sesji *Langage et modernité* koncentrują się na:

> związkach między dwoma tendencjami historycznymi, które w sztuce XX wieku, przyznawały uprzywilejowane miejsce językowi — a mianowicie, z jednej strony kubizmowi (do którego dochodzą tendencje równolegle i reakcje natychmiastowe, które miały miejsce w awangardzie futurystycznej i dadaistycznej), i z drugiej strony sztuce konceptualnej, powstałej dobre pięćdziesiąt lat później i oznaczającej pojawienie się różnorodnych strategii językowych często niewspółmiernych ze sobą.[12]

Modernizm był również rozmaicie rozumiany także przez polskich badaczy. Historycy architektury, tacy jak np. Andrzej Olszewski definiowali architektoniczny modernizm w sposób zbliżony do koncepcji ich zagranicznych kolegów, tj. obejmując nim zasadniczy nurt architektoniczny XX wieku.[13] Natomiast polscy badacze sztuk wizualnych pojmują modernizm na ogół jako nurt sztuki przełomu wieków, a więc znacznie węziej niż światowa historia sztuki, dla której modernistyczną

---

10 S. Schmidt-Wulffen *Auf der Suche nach dem postmodernen Bild*, w: *Postmoderne*, s. 276.

11 W. Welsch *Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie*, w: *Moderne oder*, s. 237–257.

12 B. H. D. Buchloh *Introduction*, w: *Langage et modernité*, Villeurbanne 1991, s. 24.

13 A. K. Olszewski *Nowa forma w architekturze polskiej, 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967.

jest sztuka XX wieku do lat osiemdziesiątych. Dla Wiesława Juszczaka — na przykład — modernistyczne malarstwo charakteryzowało jeszcze bardzo silne znamię naturalistyczne (malarstwo J. Malczewskiego, J. Stanisławskiego, L. Wyczółkowskiego i in.), poprzedzając fazę wczesnoekspresjonistyczną, której najbardziej typowymi twórcami byli młody Wojciech Weiss i Witold Wojtkiewicz.[14]
Inaczej widział zagadnienie modernizmu Mieczysław Porębski.[15] Według niego modernizm przełomu wieków jest jednym z wielu modernizmów, które powracały okresowo od czasów starożytnych w sztuce zachodnioeuropejskiej, tworząc alternatywę dla okresów klasycystycznych. Modernizm wypływał bowiem — według koncepcji Porębskiego — zawsze z chęci odnowienia skostniałego języka artystycznego. Prowokowała jego rozwój, tak jak w drugiej połowie XVII wieku na Akademii Paryskiej, pokoleniowa walka między zapatrzonymi w przeszłość „starożytnikami" a „nowoczesnymi" (*les modernes*), dla których otaczająca ich współczesność była bardziej interesująca niż wywodzące się z antyku rygorystyczne kanony.

W takim jednak ujęciu modernizm końca XIX wieku i pierwszych lat wieku XX uznać by należało za zjawisko nie jednorazowe, ale za charakterystyczną, powracającą cyklicznie prawidłowość artystycznego i nie tylko artystycznego rozwoju całej naszej śródziemnomorsko-europejskiej cywilizacji[16]

— pisał w *Ikonosferze* Porębski.
Jednak również i według cytowanego autora po modernizmie przełomu wieków przychodzi rychło sztuka awangardowa (fowizm, kubizm, futuryzm, itp.), a więc także i on używał tego terminu inaczej niż zagraniczni badacze, dla których awangarda była jednym z charakterystycznych przejawów modernizmu.
Tę paradoksalną sytuację skrajnej wieloznaczności pary pojęć modernizm/postmodernizm dostrzegają coraz wyraźniej sami autorzy tych sprzecznych definicji. Welsch rozgranicza nowożytny modernizm od „modernizmu XX wieku (ruchu awangardowego)".[17] Pisze:

---

[14] W. Juszczak *Młody Weiss*, Warszawa 1979 i tenże: *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965.
[15] M. Porębski *Modernizm i modernizmy*, w: *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969, s. 39–47.
[16] M. Porębski *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 235.
[17] W. Welsch *Nach welcher...*, s. 257.

Postmodernizm występuje z pewnością po takim modernizmie, który zwykle i lepiej określić nowożytnością (*Neuzeit*). Odrzucił on naukowe projekty opanowania natury prowadzące do powszechnego szczęścia. Przeciwnie, tożsamy jest on z modernizmem XX wieku — w każdym razie z wybijającymi się innowacjami w wiodących sektorach wiedzy i sztuki. Dlatego też sądzę, że postmodernizm jest wprawdzie postnowożytny, ale nie w pierwotnym znaczeniu tego słowa postnowoczesny.[18]

Krytyka postmodernizmu

Co więcej, pośród badaczy postmodernizmu narasta ostatnio jego krytyka, a zarazem pojawia się postulat powrotu do ideałów modernistycznych. W zbiorze artykułów o symptomatycznym tytule *Nach der Postmoderne* (*Po postmodernizmie*) redaktor tomu Andreas Steffens rzuca hasło powrotu do świata — *Rückker zur Welt*.[19] We współczesnej rzeczywistości — według Steffensa — jednostka ludzka czuje się wyobcowana. *Narkotyczny postmodernizm* — tak brzmi tytuł innego artykułu tego tomu autorstwa Ulricha Sonnemanna[20] — pogłębia owo uczucie zagubienia w świecie — *Weltlosigkeit*. Postmodernizm poprzez sztuczne dzielenie historii na epoki (*Pseudoepochalisierung*) oraz skrajny nominalizm, staje się czymś w rodzaju współczesnej gnozy, odrywającej człowieka od rzeczywistości. Pozbycie się wyobcowania może dokonać się jedynie poprzez „kulturę", która przyniesie osobie powrót do świata z narkotycznego snu postmodernistycznego oraz poprzez — jak pisze Steffens — „konieczność odnowy nowożytnego podstawowego impulsu".[21] Po postmodernizmie powinna nastąpić więc nowa faza supermodernistyczna — *Hochmoderne*.
„Neoromantyczny protest nowego społecznego ruchu jest radykalnie »modernistyczny«" — pisze Claus Offe w artykule *Die Utopie der Null-Option*.[22]

Pierwsza faza modernizmu w sztuce?

Jeżeli przyjmiemy tezę Lyotarda, że początki modernizmu przypadają na połowę XVII wieku, to w zakresie sztuk plastycznych i architektury również rozpoczyna się wtedy kształtowa-

---

18 Tamże.

19 A. Steffens *Rückker zur Welt*, w: *Nach der Postmoderne*, hrsg: A. Steffens, Düsseldorf 1992, s. 319–345.

20 U. Sonnemann *Die narkotische Postmoderne*, w: *Nach der Postmoderne*, s. 131–141.

21 A. Steffens *Rückker zur Welt*, s. 334.

22 C. Offe *Die Utopie der Null–Option. Modernität und Modernisierung als politische Gütekriterien*, w: *Moderne oder*, s. 159.

nie nowoczesnego ruchu artystycznego z jego handlem, galeriami, akademiami i salonami artystycznymi. Wiek później pojawia się krytyka artystyczna, historia sztuki i estetyka.
Niemniej jednak struktura akademicko-salonowa sztuki przeżywała coraz silniejszy kryzys od połowy XIX stulecia wraz z pojawieniem się sztuki niezależnej i jej nowych instytucji, takich jak Salon Odrzuconych, Salon Niezależnych lub pod koniec wieku stowarzyszeń secesjonistycznych. Należałoby zadać pytanie, czy wraz z tym kryzysem instytucjonalnym sztuki nie zamknęła się jakaś faza także artystyczna, zawierająca się między realizmem Caravaggia i Holendrów a realizmem Courbeta, między barokiem Rubensa a barokowym romantyzmem Delacroixa, między klasycyzmem Poussina i jego kontynuatorów na Akademii Paryskiej a Ingresem i pompierami dziewiętnastowiecznymi, czy wreszcie między architekturą późnobarokową i klasycyzmem barokowym stylu Ludwika XIV a późnym eklektyzmem w architekturze XIX wieku.

Modernizm impresjonistyczny i postimpresjonistyczny

Czymś radykalnie nowym (o ile w ogóle może powstać w sztuce coś absolutnie nowego) był dopiero impresjonizm, który — odrzucając akademickie konwencjonalne schematy i wzory historyczne — zwrócił się do rzeczywistości przez „pryzmat subiektywnego temperamentu artysty". Impresjonizm jako pierwszy dążył do Nietzscheańskiego „przewartościowania wszystkich wartości" i wyznaczenia własnych reguł. Widzenie w nim początków modernizmu XX wieku nie jest zresztą niczym specjalnie odkrywczym, niemniej ostatnio badacze sztuki dopatrywali się w malarstwie i rzeźbie impresjonistycznej elementów tradycjonalistycznych, analogicznych do panującego w XIX wieku historyzmu, jakby zapominając o modernistycznym aspekcie tego kierunku.
Dla dalszego rozwoju modernizmu europejskiego istotne były w impresjonizmie dwa elementy. Pierwszym było pionierskie wykorzystanie w malarstwie nowych mediów, które później przekształciły radykalnie sztukę XX wieku. W wypadku impresjonizmu po raz pierwszy dzieło malarskie oparło się na estetyce fotografii migawkowej — przykładów na to dostarczają prace Edgara Degasa.
Drugim elementem prekursorskim w impresjonizmie w stosunku do

sztuki XX wieku – który należałoby podkreślić – jest to, co można nazwać efektem mgły, charakterystycznym zwłaszcza dla obrazów Clauda Moneta, począwszy od lat osiemdziesiątych XIX stulecia. Obrazy impresjonistyczne po raz pierwszy świadomie (gdyż zjawisko to występowało już wcześniej sporadycznie, np. w twórczości Williama Turnera) przyniosły kryzys dominacji przedmiotu w obrazie – przysłonięcie go jakby mgłą. Dopiero dłuższa percepcja powierzchni obrazowej rekonstruuje z tej barwnej mgły przedmiot, który jednak już nie jest tym samym przedmiotem, co na obrazach przedimpresjonistycznych. Temat i przedmiot, począwszy od impresjonizmu, tworzą subiektywny i autonomiczny świat wizji artystycznej.
Progresywne malarstwo lat 1885–1905 zdominowały kierunki postimpresjonistyczne na podobnej zasadzie, jak sztukę lat osiemdziesiątych XX wieku – postmodernizm. Z postimpresjonizmu wyłonił się symbolizm i neotradycjonalizm (program Maurice'a Denisa i nabistów) przełomu wieków oraz secesjonizm, zwłaszcza w malarstwie środkowoeuropejskim, a później wczesna awangarda: fowizm, ekspresjonizm, kubizm, orfizm, futuryzm. Cechował ją ideologiczny synkretyzm, swoista gnoza, którą tworzyła mieszanka mistycyzmu i dekadentyzmu, anarchizmu i nihilizmu, eskapizmu i maszynizmu. Van Gogh, Gauguin i Cézanne stali się kapłanami tej nowej artystycznej religii. Rewolucji artystycznej w sztukach plastycznych towarzyszyły radykalne przemiany w architekturze i wzornictwie przemysłowym, odrzucające historyzm na rzecz tzw. wczesnego modernizmu secesyjnego i protofunkcjonalistycznego.

Kryzys przedmiotu w sztuce lat 1910–1913

Tymczasem, w sztuce lat 1910–1913 powraca opisany powyżej w malarstwie impresjonistycznym „efekt mgły", z jednej strony w semi-abstrakcyjnych pracach Kandinsky'ego, z drugiej w kubizmie analitycznym Picassa i Braque'a. Kandinsky maluje wtedy serię obrazów pozornie abstrakcyjnych, w których także po dłuższej percepcji odkrywamy przedmioty i sceny. Uniezależnienie się koloru od konturu w tych kompozycjach, które utrudnia ich czytelność przedmiotową, współczesna historia sztuki interpretuje jako malarski odpowiednik teorii aury, przejętej przez Kandinsky'ego z teozofii Rudolfa Steinera. Podobny „efekt mgły" – choć osiągnięty innymi środkami – występuje w pracach Picassa i Braque'a z tego samego okresu. Przy

pobieżnym oglądzie dzieł kubistycznych fazy analitycznej dostrzegamy wyłącznie abstrakcyjny układ linii i płaszczyzn. Dopiero później wyłaniają się przedmioty, które cechuje szczególna deformacja, odpowiadająca ówczesnym spekulacjom nad przestrzenią czterowymiarową w malarstwie — spekulacjom, którym artyści i poeci nadali charakter w większym stopniu mistyczno-hermetyczny niż naukowy. Jednak dopiero w roku 1913 przedmiot odtwarzany w malarstwie został odrzucony i zastąpiony bądź czystym malarstwem abstrakcyjnym, tak jak w twórczości Kandinsky'ego, Kupki, Delaunaya i później u Malewicza (*Czarny kwadrat na białym tle*) i Pieta Mondriana, bądź przedmiotem rzeczywistym w kolażu kubistycznym fazy syntetycznej.
Rok 1913 — pierwsze *ready-mades* Marcela Duchampa — zapoczątkuje ruch antymalarski w sztuce, przynoszący radykalne zerwanie z tradycyjnym obrazem i zastąpienie go sztuką przedmiotu. Antysztuka, opierająca się na prowokacji artystycznej, rozwinęła się w dadaizmie, który jednak w latach dwudziestych, trzydziestych, a także po II wojnie światowej, zastąpiły poszukiwania, a później realizacje, nowoczesnego stylu XX wieku w oparciu o architekturę i wzornictwo funkcjonalistyczne, współdziałające z geometrycznym, a później chromatycznym, abstrakcjonizmem lub figuracją postkubistyczną (Fernand Léger, muralizm meksykański: Rivera, Orozco, Siqueiros i in.) rozumianymi jako nowoczesne monumentalne malarstwo dekoracyjne.

Modernizm i postmodernizm po 1960 roku

Nowa faza modernizmu XX wieku następuje z końcem lat pięćdziesiątych i trwa do końca lat siedemdziesiątych. Opierając się na dadaistycznych doświadczeniach antyartystycznych (neodadaizm francuski) i prowadząc dialog z masową cywilizacją konsumpcyjną (pop-art angielski i amerykański), awangarda tych lat w sposób radykalny zanegowała nie tylko status obrazu, ale samą definicję sztuki w konceptualizmie i pokrewnych mu kierunkach. Jej głównymi cechami było wykorzystanie nowych, nieartystycznych materiałów (pop-art, minimal-art), posługiwanie się „przedmiotami gotowymi" (od assemblage'u po instalacje), wprowadzenie ruchu i akcji do działań plastycznych (happening, body art, performance),

posługiwanie się nowoczesną technologią (sztuka komputerowa i video-art).
Lata osiemdziesiąte przynoszą przesyt działaniami awangardowymi oraz potrzebę powrotu do wartości malarskich. Zapowiedziana wcześniejszym malarstwem nowofiguratywnym ekspresja koloru i malarstwo tematyczne powraca w niemieckim „nowym dzikim malarstwie" i we włoskiej transawangardzie. Malarstwo to odpowiada nawrotowi w architekturze do tradycyjnych wartości takich jak forma, ornament i porządek architektoniczny — kolumny, belkowania, arkady, łuki itp. Obie te tendencje — malarską i architektoniczną, powiązano ze zjawiskiem postmodernizmu, chociaż w rzeczywistości można byłoby je nazwać trafniej postkonceptualizmem w malarstwie lub postfunkcjonalizmem w architekturze. Sztuka lat osiemdziesiątych bowiem pozostawała nadal w kanonie modernistycznym, mimo że poszerzyła go o nowe elementy i nową pluralistyczną ideologię artystyczną.
Zasługą lat siedemdziesiątych, a zwłaszcza osiemdziesiątych, jest zwrócenie uwagi na — odrzuconą przez styl międzynarodowy — tradycję secesji i historyzmu dziewiętnastowiecznego, wzrost zainteresowania akademizmem dziewiętnastowiecznym, symbolizmem i dekadentyzmem, zwrócenie uwagi na rolę środowisk prowincjonalnych i sztukę regionalistyczną: na sztukę i literaturę latynoską i środkowoeuropejską — z Wiedniem przełomu wieków i Berlinem okresu ekspresjonistycznego i postekspresjonistycznego. Wtedy właśnie przezwyciężono liniowy model postępu artystycznego, opartego na zasadzie bezwzględnej innowacji i transgresji artystycznej i zastąpiono go modelem pluralistycznym i synkretyzmem estetyczno-ideologicznym. Postmodernizm przeobraził się jednak dość szybko w coś w rodzaju nowoczesnego manieryzmu. Upowszechniany w popularnych mediach stał się on stylem nowego establishmentu.

Modernizm sztuki końca XX wieku

Lata dziewięćdziesiąte przynoszą zjawiska będące rodzajem reakcji na pustkę i łatwość postmodernistycznej konwencji. W architekturze dekonstruktywizm odrzucił stylizację na rzecz czegoś w rodzaju twórczego chaosu. W plastyce nastąpił renesans form przestrzennych, w których sięgnięto do prostych obiektów codzien-

nego lub naturalnego otoczenia — jakby nawrót *ars povera* — sztuki ubogiej, konfrontowanej z obrazami emitowanymi przy pomocy nowoczesnych technologii elektronicznych. Artyści w swoich pracach odnoszą się do podstawowych wartości, takich jak natura, człowiek i jego otoczenie. Przekazują w swoich kompozycjach subiektywne doznania psychiczne i fizyczne.

Na przykład komisarz *IX Documentów* w Kassel w 1992 roku, Jan Hoet, podkreślając w swoich wypowiedziach „kreatywną rolę chaosu"[23], szaleństwa i przekroczenia (*Etwas ver-rückt*) wykraczał poza intelektualno-konceptualne założenia postmodernizmu. Współczesna sztuka początków lat dziewięćdziesiątych „zwraca się ku temu co cielesne, fizyczne, a-konceptualne", ukazując „absolutną banalność, nawet trywialność życia"[24], cechy, które wystąpiły w wielu realizacjach tej prezentacji — m. in. w pracach Ulricha Meistera, Charlesa Raya, Ilyi Kabakova, Wima Delvoye, Jean-Michela Othoniela, Zoe Leonard.

Innym przykładem powrotu do podstawowych, modernistycznych kategorii w sztuce jest popularność u młodych artystów krakowskich sztuki instalacji artystycznej. Poprzez proste układy trywialnych elementów w banalnym otoczeniu, takim artystom jak Piotr Jaros, Krzysztof Klimek, Filip Konieczny, Czesław Minkus, Grzegorz Sztwiertnia lub Marta Deskur, udało się stworzyć przekaz wizualny o bardzo sugestywnym, emocjonalnym ładunku.

Artyści lat dziewięćdziesiątych w malarstwie, rzeźbie i instalacjach, poprzez przedmiot wyprodukowany i odrzucony lub obiekt naturalny, starają się przekazać swój temperament, swoje emocje i doznania. Sztuka powraca zatem do swoich źródeł modernistycznych. Artystyczny koniec wieku XX nawiązuje — mimo różnic w technice przekazu — do sztuki końca wieku XIX i do szerokiej tradycji dokonań awangardowych mijającego stulecia.

---

[23] A. Hasse *Verlust oder Vision. Dem Seiltänzer nur zusehen oder ihn begleiten?*, w: *Die Documenta als Kunstwerk*. „Kunstforum" 1992 nr 119, s. 87.

[24] Tamże, s. 90.

Kazimierz Bartoszyński

Przymiarki „prądologiczne": modernizm vs. postmodernizm

Na temat pożytku, jaki przynieść może historykom literatury polskiej stosowanie pojęcia „postmodernizm", można, a nawet trzeba, dyskutować. Podstawą jednak wszelkich opinii w tej sprawie musi być rozpoznanie nie tylko samego postmodernizmu w jego „naturze", ale przede wszystkim w jego relacji do prądu zwanego „modernizmem". Jest bowiem faktem wciąż aktualnym, że postmodernizm jako prąd ogólnokulturowy, a w szczególności literacki, ustawiany jest w zasadniczej opozycji do formacji określanej jako modernizm, bądź też jako awangardyzm. Ponieważ jednak w Polsce i w krajach Europy środkowo-wschodniej termin „modernizm" dotyczy innego okresu niż na Zachodzie, sprawę tę rozpatrywać trzeba na ogólnym tle literatury zachodniej. Dopiero wyniki takiej analizy mogłyby być zastosowane do bliskich nam kontekstów. Użyłem terminu „opozycja", nie chcę tu bowiem rozważać problemu ciągłych i rozwojowych przemian literatury, lecz — nieciągłe następowanie po sobie pewnych zorganizowanych i przeciwstawnych formacji. Zatem słówko „post", używane obecnie przy określaniu aktualnych faz kultury, będę stosował nie w sensie następstwa chronologicznego, lecz dla podkreślenia przeciwstawności. W moich refleksjach, wezmę pod uwagę okres rozwoju literatur pomiędzy mniej

więcej rokiem 1910 a współczesnością, ale nie będzie moim celem analityczne rozpatrzenie relacji, jakie w procesach literackich tego okresu „rzeczywiście" zachodzą. Zależy mi raczej na tym, aby procesowi temu narzucić taką segmentację, która pozwoliłaby dostrzec pojawianie się po sobie lub częściowe przenikanie dwu układów. Układy takie nazwać by można systemami interpretującymi się wzajemnie i nadającymi sobie sens. Przeciwstawienie nazw „modernizm" i „postmodernizm" oraz istnienie odpowiadających im okresów czasu przyjmuje się jako punkt wyjścia dla zestawiania różnych konotacji związanych z tymi nazwami po to, by później móc rozpatrzyć szanse ich uporządkowania i utworzenia na ich podstawie opozycyjnych układów.

Operacja taka jest oczywiście wysoce arbitralna, bo podobnie jak według Paula de Mana historię literatury stanowi „to, co zwiemy interpretacją literatury", tak i formowanie prądów jest narzucaniem układu pojęciowego. Czynności tej musi wszakże towarzyszyć świadomość dwu co najmniej ograniczeń i uwarunkowań. Po pierwsze więc, świadomość tego, iż postępując w ten sposób wydobywamy z obszaru zjawisk historycznie istniejących zespoły odpowiadające naszym celom, traktując inne zjawiska jako teren nieustrukturalizowany. Po wtóre — wzięcie pod uwagę okoliczności, iż działania takie zmierzają nie tylko do wyodrębniania pewnych zjawisk, ale i do oglądania ich z określonych punktów widzenia. Przy takim założeniu pomija się niejednokrotnie ich ważne cechy, uwzględniając te właściwości, które wydają się odpowiednie do tworzenia pewnych opozycji.

Wzięcie pod uwagę modernizmu i postmodernizmu dla prowadzenia rozważań na temat konstytuowania „prądowych" opozycji umotywowane jest niewątpliwie aktualnością tego problemu, stanowić może wszakże egzemplifikację analogicznych działań wobec różnych, nie tylko aktualnych, relacji międzyprądowych.

Jako punkt wyjścia wypada więc przyjąć — obok wymienionych już historycznych ograniczeń — rozróżnienia o możliwie szerokiej sprawności eksplikacyjnej. Przyjmuję zatem w odniesieniu do charakterystyk prądów artystycznych założenie dwu następujących przeciwstawień: 1 — prądom postulującym odnoszenie się do zastanej rzeczywistości literackiej przeciwstawić można prądy domagające się wyłącznie oryginalności ewentualnie twórczości; 2 — prądy konstytuujące pewne systemy, konwencje czy zbiory reguł potraktować można

jako przeciwstawne wobec prądów głoszących niesystemowość, nieregularność czy indywidualność artystycznych realizacji.
Połączenie wymienionych przeciwstawień stwarza taką oto „matrycę"
1. Prądy wpisujące się w gotowe systemy pojęciowe, czyli postulujące działania artystyczne w myśl ustalonych z góry reguł. Odpowiada to na ogół pojęciu tradycjonalizmu.
2. Prądy zalecające odnoszenie się do zespołów lub uniwersów tekstów. W dawnej terminologii oznaczałoby to stosowanie się do „egzemplów", a nie reguł. W terminologii aktualnej — nacisk nie na imitację „wzorów", lecz na wpisywanie się w relacje intertekstualne. Ogólnie mówiłbym tu o literackim relacjonizmie.
3. Prądy wyróżniające się tworzeniem nowych i ponadindywidualnych systemów lub reguł, co stanowi istotę wszelkich awangard. W tym rozumieniu trudno znamię awangardowości przyznać niezaprogramowanym, indywidualnym (choć nowatorskim) poczynaniom artystycznym.
4. Poglądy — raczej nie układające się w struktury prądowe — odradzające zarówno imitowanie czegokolwiek lub odnoszenie się do czegokolwiek, jak i tworzenie systemów i reguł. Zalecające zatem tworzenie absolutne, np. na drodze tzw. fenomenologicznego obcowania z rzeczami i jakościami, oraz przekazywanie swych „wizji" nie przy użyciu języków zastanych lub nawet konstytuowanych, lecz za pomocą niezorganizowanych „gestów" znaczeniowych.
Do takiego, nieco apriorycznego, kombinatorycznego i — rzecz jasna — nie wyczerpującego repertuaru formacji prądowych dołączyć wypada próbę określenia warunków konstytuowania prądów. Istotną rolę gra tutaj udział stopnia immanencji i — z drugiej strony — relatywności takiego formowania. Każdy bowiem prąd głoszący hasła innowacyjne, ale także i postulujący tradycjonalizm, ustawia się w jakiejś relacji do tego, co aktualnie istnieje. Niełatwo jest na ogół powiedzieć, jaki w jego budowaniu jest udział zastanych zjawisk, a jaki — treści samoistnych. Można bowiem mówić o tradycjonalizmie przejętym z tradycji oraz o tradycjonalizmie nowatorskim. Podobnie — o awangardyzmie dyktowanym przez tradycję awangardowości oraz o awangardyzmie autentycznym.
Sprawa immanencji i relatywności wiąże się ze zjawiskiem, które nazwałbym „autorstwem" prądu. Jego ukształtowanie bowiem może być zarówno dziełem twórców realizujących równocześnie głoszone zasady, jak i współdziałających z nimi krytyków, jak wreszcie — kryty-

ków i badaczy obserwujących od zewnątrz sytuacje literackie. Konsekwencją „autorstwa" prądu jest też to, że bywa on kształtowany czasem współcześnie z pojawieniem się zjawisk, które określa, kiedy indziej — *ex post*, z danej historycznej perspektywy. W tym przypadku jego treść nie musi być, jak to się zwykle dzieje, odnoszona do zjawisk go poprzedzających, lecz także — do zjawisk późniejszych, na tle których jego specyficzność staje się bardziej dostrzegalna.

Biorąc pod uwagę przedstawiony wyżej szkic typologii prądów, przeprowadzić można próbę stworzenia dwu modeli, z których jeden odpowiadałby przede wszystkim formom literackiej narracji powstałym w latach 1910–1930 (modernizm), drugi zaś analogicznym zjawiskom pochodzącym z okresu po roku 1950 (postmodernizm). Jest rzeczą uderzającą, że lata od 1930 do 1950 są w małym stopniu brane pod uwagę w konstrukcji prądów, co uzasadnia się czasem dominacją napięć politycznych w latach trzydziestych oraz warunkami wojennymi i powojennymi lat czterdziestych. Istotną jednak przyczyną tego „pominięcia" jest tendencja (którą również tu reprezentuję) do nieciągłościowego, lecz systemowo-opozycyjnego traktowania dziejów prądów literackich. Tendencji tej odpowiadało dostrzeganie źródeł zjawisk modernizmu w latach wcześniejszych.

Przyjmując taki okresowo chronologiczny punkt wyjścia periodyzacji, postępuję zgodnie z obyczajami krytyków zachodnich interesujących się zwłaszcza modernizmem (np. David Lodge, Peter Faulkner). Jeśli założymy takie czasowe ograniczenie, zaryzykować możemy pewną tezę na temat konstytucji pojęcia modernizmu i jego genealogii. Wydaje się mianowicie, że stosując to pojęcie, zakładano wprawdzie charakter innowacyjny modernizmu, lecz wywodzono go w dużej mierze z inicjatyw indywidualnych, nie podporządkowanych sformułowanym i grupowym programom. Twierdzenie takie byłoby aktualne zwłaszcza wobec przeważającej liczby utworów narracyjnych zaliczanych do tego prądu. Twórczość bowiem takich pisarzy jak Joyce, Faulkner czy Proust nie podlegała ani indywidualnym, ani tym bardziej grupowym programom, jakkolwiek autorzy ci wypowiadać mogli pewne tezy krytyczne. W kręgu „modernistów" najbardziej skłonna do formułowania literackich postulatów była zapewne Virginia Woolf, pominąć tu natomiast wypada krytyczne i teoretyczne opinie Henry Jamesa należącego do wcześniejszej generacji. Na tle takich obserwacji uznać by można, choć z wahaniem, tezę o nieawangardyzmie właściwym formom narracyjnym tego okresu, jakkolwiek nie można by zaakcepto-

wać tej tezy w odniesieniu do poezji tych czasów, zważywszy choćby działalność Eliota i Pounda.
Nieprogramowość literatury modernistycznej dostrzegać można w fakcie, że zrazu mówiono o dziełach do modernizmu zaliczanych jako o literaturze „nowej" (*make it new* E. Pounda). Swoistość jej natomiast z rzadka tylko była w okresie jej trwania charakteryzowana, a potrzeba takiej charakterystyki nastąpiła dopiero, gdy po drugiej wojnie — w latach pięćdziesiątych pojawiły się zdecydowane wypowiedzi programowe twórców *nouveau roman* — traktowane naówczas nieraz jako przejaw wejścia refleksji nad powieścią na zupełnie nową drogę. Po r. 1960 termin „modernizm" lansowany był zdaniem Leslie Fiedlera — głównie po to, by uzyskać tło dla rozwijających się literackich tendencji innowacyjnych określanych — również około r. 1960 — jako postmodernizm. Że sprawa tej antytezy nie była jasna, świadczy fakt, iż syntetyzujący krytyk, jakim jest Ihab Hassan, nie dawał określenia modernizmu, a w swej kompetentnej pracy D. Lodge próbował wprawdzie stosować tę antytezę, ale nie ustalał podstawowych rozróżnień pomiędzy formami sprzeciwu wobec iluzjonistycznego realizmu, jakie były typowe dla modernistów, od form charakterystycznych dla postmodernizmu. Uciekał się też do tak wątpliwego środka wyjaśniania międzyprądowych przeciwieństw, jak przypisanie modernizmowi zabiegów metaforycznych, a postmodernizmowi — metod metonimicznych. W takich przedsięwzięciach określenia modernizmu jako prądu widać — niezależnie od ich powodzenia — że tendencja do jego zdefiniowania nie była uwarunkowana samoistną potrzebą, lecz chęcią uczynienia tego w sposób relatywny, i to — rzecz osobliwa — nie w stosunku do zjawisk, które go poprzedzały, lecz w odniesieniu do tego, co po nim następowało.
W porównaniu z tą charakterystyką konstytucji modernizmu opinia o okresie nazywanym postmodernizmem wydaje się bardziej zdecydowana i oparta na bardziej określonych przesłankach. Literacki postmodernizm jest bowiem nie tylko wyraźnie antytradycjonalny, lecz także w dużej mierze uwarunkowany oświadczeniami programowymi, formułowanymi zarówno przez właściwych krytyków (Barthes, Raymond Federman), jak i przez pisarzy również operujących metajęzykiem — jak Robbe Grillet, Butor, Solers czy Sukenick. Opinie te przechylają się przy tym bądź w stronę wyraźnie projektujących postulatów, bądź w stronę akceptujących stwierdzeń stanów rzeczy.
Konfrontacje powyższe pokazały dość wyraźnie różnicę, pomiędzy

modernizmem a postmodernizmem w zakresie sposobów konstytucji tych prądów. Sposób ten nie jest tu jednak najważniejszy. Próbę istotniejszego ukształtowania przeciwieństw modernizmu i postmodernizmu chcę przeprowadzić przy pomocy wpisania tych pojęć prądowych w system wyznaczony dwiema opozycjami i ich skrzyżowaniem. System ten nakazywał rozważyć następujące sprawy: 1.) kwestię tradycjonalizmu, czyli akceptacji gotowych systemów i reguł; 2.) problem budowania reguł własnych; 3.) zagadnienie odnoszenia się do zastanych tekstów oraz 4.) zjawisko obojętności zarówno wobec reguł, jak i wobec repertuaru tekstów. Pierwsza sprawa nie stwarza zasadniczej możliwości przeciwstawiania: w rozważanym okresie historycznym mało który chyba z liczących się twórców chciał być wykonawcą zastanych systemów i zasad. Było tak w zakresie przejmowania reguł poprzedników, choć w przypadku modernizmu chodziło o system tradycyjnego realizmu, a w przypadku postmodernizmu — o nader szeroki zakres reguł. Nieco podobnie przedstawia się problem czwarty: zawsze znajdowali się autorzy nie zainteresowani ani systemami reguł, ani odnoszeniem się do wzorów i intertekstów. Trzecia z wymienionych kwestii podsuwa wyraźną opozycję: wśród autorów zwanych modernistami trudno wskazać takich, którzy chcieliby być odbierani przede wszystkim za pośrednictwem ich relacji do uniwersum tekstów. I chociaż teza o „końcu literatury" i „wyczerpaniu" jej możliwości wysuwana była pod nazwą „kryzysu powieści" już w początkach wieku, to nie wyciągano z niej radykalnych wniosków mówiących o istotności relacji intertekstualnych i czytelności zapewnianej przez te relacje. Trudno wszakże z tej idei stworzonej przez Kristevą, Barthesa i krytyków do nich zbliżonych, a praktykowanej np. przez J. Bartha, wywieść coś, co mogłoby przeciwstawić generalnie modernizm — postmodernizmowi.

Wypada zatem skupić się na problemie drugim, pytając o programy własne modernistów i postmodernistów. Nie chodzi już jednak o to, czy twórcy obu tych formacji kształtowali własne sformułowane systemy i reguły. Ta bowiem różnica między niebogatym w programy modernizmem, a produktywnym pod tym względem postmodernizmem została już założona. Pozostaje do różnicującego rozpatrzenia pytanie istotne — odnoszące się nie do genealogii prądów, których istnienie się zakłada, lecz o treść podporządkowywanych im poetyk — niezależnie od tego, czy zostały one sformułowane w wypowiedziach autorów i krytyków, czy tkwiły jedynie w immanencji dzieł.

Poszukiwaną antytezę oprzeć można na stosunku modernizmu i postmodernizmu wobec kluczowej sprawy, jaką jest zasada mimesis. Rozpatrzmy tę kwestię w tej postaci, jaka przypisywana być może modernistom. Można przyjąć założenie, że prąd ten ustawiając się negatywnie wobec tradycyjnego i iluzjonistycznego realizmu, operował, mówiąc najogólniej, „mimezą metafory". W ogólnej ramie metaforyczności wszystko w powieści tego typu znaczy, wszystko obdarzone jest sensem, który układa się w spójny porządek. Uważać jednak można, że konstytucja bytu i sensu nie jest bezpośrednia, lecz uwarunkowana epistemologiczną refleksją. Dlatego modernizm kojarzono wielokrotnie z poznawaniem przebiegającym drogą kartezjańską: od refleksji nad świadomością do bytu samego. Literatura modernistyczna zdaje się realizować pewien porządek, mimo że wobec tradycyjnego ładu grzeszy nieporządkiem i chaosem. Nie odbierają jej sensu takie właściwości, jak pozbawienie centralnego ośrodka wszechwiedzy, operowanie zmiennym punktem widzenia i złożoną strukturą czasową oraz zasadą przypadkowości. Zasada ta zdaje się rządzić kompozycją: dobrem bohatera — często *everymana* — dowolnością układu czasu zdarzeń i momentów epifanicznego odsłonięcia. Przypadkowość może też rządzić absurdalnością świata przedstawionego. Niemniej, wszędzie tu mówić należy o przypadku w sensie entropii jedynie na poziomie niższym, na poziomie zaś nadrzędnym — o przypadkowości podlegającej uporządkowaniom i generalnemu sensowi.

Z ową sensownością wiązać można zbudowaną na podłożu skomplikowanych i pozornie chaotycznych struktur zasadę autotelizmu lub naddanego uporządkowania. Zasada ta bowiem — wyrastająca z refleksji teoretycznej rodzącej się właśnie w tej epoce — stanowi rozwiązanie przeciwieństwa pomiędzy bogactwem języka literatury a jej wielopoziomową regularnością. Akceptacja autotelizmu wszakże sprzyja — co ważne jest dla modernizmu — elitarności literatury. Łatwo tu o pomówienie o estetyzm, gdyż autoteliczność stwarza kryterium wyodrębniania literatury „prawdziwej" (a więc „wysokiej"), usuwając na plan dalszy wszelkie pozapoetyckie funkcje dzieła.

Różnego typu mimetyzm bywał wielokrotnie przedmiotem krytycznych deklaracji postmodernistów — płynących z przeświadczenia o bezsilności powieści niezdolnej już do pełnienia swych tradycyjnych funkcji. Równolegle pojawiała się myśl o zastępowaniu tych funkcji przez zjawisko autofikcji, które miałoby „naśladować" procesy krea-

cyjne. Myśl ta reprezentowana była zarówno przez krytyków, jak i pisarzy, zarówno przez reprezentantów idei postmodernizmu — takich jak Jean Ricardou — jak i przez ich przeciwników — jak Gerald Graff. W ten sposób zadania pisarza i krytyka zdawały się nakładać, niemal nierozróżnialnie. Autofikcyjne naśladowanie kreacji stanowić by miało jeden z przejawów tej metody, która w odniesieniu do tekstów i ich reguł dokonuje nie tyle zabiegu imitacji, ile kwestionowania, podważania i destrukcji. W tym zakresie działalność autofikcjonalna wydaje się należeć do — zapoczątkowanych już przez Gide'a, ale rzadkich w jego czasach — poczynań zmierzających do rozchwiania metafory porządku i sensu, która stanowiła w powieści modernistycznej istotę jej mimetycznej funkcji.

W przeciwieństwie do charakterystycznej dla modernistów „nieprzypadkowej przypadkowości" budującej w istocie sens, występuje u postmodernistów przypadkowość w innej postaci. Przyjmuje formy „braku" — przejawiającego się w rozbiciu tekstu na niespójne fragmenty, w alternatywności wersji przedstawianych procesów, w pozbawieniu ich początków lub zakończeń. Analogiczną funkcję spełnia nadmiarowość: przerost opisowości, niepomierny rozrost struktur składniowych oraz — ogólnie biorąc — rozmaite przejawy formalnej ekscesywności. Krańcową postać przyjmuje przypadkowość wtedy, gdy nie jest odstępstwem od regularności, lecz stanowi autonomiczne pole happeningu nie odniesionego do żadnego układu, choć — rzecz jasna — zaplanowanego. We wszystkich wzmiankowanych sytuacjach przypadkowość prowadzi do destrukcji wyartykułowanej sensowności (a więc do tzw. dyseminacji), lub do propozycji znaczeń alternatywnych.

Przypadkowość uważać można za odpowiednik metafikcji, podobnie bowiem jak zjawiska metafikcji zmierzają do prezentacji dzieła w jego przedtekstualnej, nieregulowanej i wyłaniającej się dopiero postaci, tak i różne formy przypadkowości schodzą w świat chaosu — stojący jakby poniżej płaszczyzny porządku i sensu. W rozumieniu filozoficznym chaos i przypadek kojarzą się z tezą, iż samo „bycie w świecie" występuje bezpośrednio i decyduje o konstytucji bytu, a zatem, mówiąc skrótowo, zachodzi prymat ontologii nad epistemologią. Taki też niekartezjański styl myślenia uznawano często za istotną właściwość postmodernizmu. Refleksyjność metafikcji odpowiada entropijności przypadkowej kompozycji. Równocześnie wydaje się, że niepodobna postulatu autofikcji i przypadkowości uznać za zasady

takie jak te, które budują zjawisko autotelizmu literatury. Autofikcja i przypadkowość są bowiem formami generalnego zwątpienia w regularność literatury decydującą o jej metaforycznej sprawności. Jeśli tedy mają ustanawiać reguły, to innego stopnia niż te, których przestrzegają utwory autoteliczne. Równolegle — cecha nieautoteliczności eliminuje literaturę postmodernistyczną z kręgu literackości *sensu stricto* noszącej piętno elitarności. Idzie to w parze z postmodernistycznym postulatem nieodróżniania literatury „wysokiej" i „niskiej", a więc zrealizowania szerokiej społecznej dostępności literackiego uniwersum. Ale właśnie nieautoteliczność pozbawia literaturę postmodernistyczną oparcia systemowego, co nie może sprzyjać jej komunikatywności.

W tym miejscu zakończyć by można rozważania na temat niektórych cech modernizmu i postmodernizmu, których rozpoznanie stanowić by mogło podstawę dla uformowania antytezy owych prądów w sposób użyteczny dla badań historycznoliterackich. Pora zatem na krytyczne rozpatrzenie dokonanych tu prób. Oto nasuwające się uwagi:

1. Przedstawione konstrukcje pojęcia postmodernizmu uwzględniają postulat zastępowania zasad systemowego budowania tekstów przez ich autofikcjonalne zakwestionowanie i destrukcję. Zarazem — biorą one pod uwagę postulat eliminacji metaforycznego mimetyzmu opartego na uporządkowaniu i sensowności i zastąpienia go przez „zasadę" przypadkowości. Na tle takiego obrazu postmodernizmu zadać można pytanie, czy przypisywane mu właściwości entropijne zaliczyć można do zasad czy — paradoksalnie — raczej do „zasad braku zasad".

2. Postmodernistyczny postulat nieczynienia różnic pomiędzy literaturą wysoką a niską jest zarazem zasadą powszechnej komunikatywności literatury. A przecież komunikatywność literacka opiera się na ogół na systemie reguł lub na istnieniu znanego szeroko kanonu dzieł (zarówno wysokiego jak niskiego obiegu), stanowiącego instancję pośredniczącą między nadawcą a odbiorcą. Tak np. zjawisko gatunkowości literackiej traktowane być może jako służące przede wszystkim stworzeniu kodu komunikacyjnego. Literaturę postmodernistyczną cechuje natomiast pozagatunkowość, wyłączenie się z literackiej systemowości i — tym samym — z autoteliczności. Proponuje się w zamian odesłanie do uniwersum tekstów. Owo uniwersum jednak, nie ograniczone do jakiegoś kanonu, nie może w swej różnorodności służyć jako środek warunkujący literacki odbiór.

3. Na tle takich obserwacji powstaje pytanie, czy postmodernizm zbudowany na zasadach sprzecznych, może być w ogóle traktowany jako człon układu opozycyjnego. Wydaje się, że jedyną możliwością zbudowania w tym wypadku jakiejś opozycji jest generalne przeciwstawienie sprzeczności i niesprzeczności.
4. W tej sytuacji zapytać jednak wypada, czy modernizm — prąd o specyficznej konstrukcji pojęciowej — stanowić może układ odniesienia w ramach opozycji sprzeczności i niesprzeczności. W tym przypadku bowiem jemu właśnie przypadłaby rola reprezentanta niesprzeczności. Zwrócić wszakże należy uwagę na fakt, iż w przedstawionych konfrontacjach o wiele więcej miejsca zajął opis postmodernizmu niż charakterystyka modernizmu, która jest wyraźnie wtórna i uzależniona od owego opisu. Dopiero bowiem autofikcjonalność i przypadkowość literatury postmodernistycznej skłania do odszukiwania reguł i zasad mimetyczności w literaturze modernistycznej. Tak więc określenie tego członu opozycji, który jest wcześniejszy chronologicznie i stanowić winien punkt odniesienia, jest jedynie korelatywne wobec zjawiska późniejszego i z istoty entropijnego. Zachodzi więc pytanie, w jaki sposób uznać za niesprzeczny układ, który uwarunkowany jest w swej genealogii cechami układu sprzecznego.
Wymienione obserwacje określające logiczny status postmodernizmu oraz genealogię pojęcia wyjściowego, jakim miał być dla niego modernizm, wskazują na to, że projektowana budowa prądowej opozycji nie wydaje się na tyle umotywowana logicznie, by służyć miała jako podstawa badań historycznych, jeśli za jeden z celów tych badań uznamy odnajdywanie zorganizowanych formacji kulturowych. Co nie przeszkadza mówieniu o modernizmie i postmodernizmie w sensie kolejnościowego następstwa takich formacji. W tym zastosowaniu jednak obsesyjnie powracające przeciwstawienie pozostaje raczej niewiele znaczącym obiegowym sloganem.

Krystyna Wilkoszewska

Postmodernistyczna moderna – za oceanem

Modernizm – postmodernizm

W pisarstwie fundatora filozoficznego postmodernizmu, J. F. Lyotarda, natrafiamy na swoistą koncepcję, wedle której postmodernizm nie jest kolejnym okresem historyczno-kulturowym następującym po modernie, jest raczej pewnym stanem ducha, w którym dokonuje się krytyczne przeniknięcie podstawowych założeń modernizmu.[1] „Postmodernizm nie sytuuje się ani po modernie, ani przeciw niej, lecz był już w modernie zawarty, tylko ukryty".[2] Wydobycie ukrytej, drugiej i zapoznanej strony moderny, odbywa się niejako na wzór terapii psychoanalitycznej, w której na jaw wychodzi wszystko to, co z jakichś powodów zostało stłumione i wyparte. Stłumione i wyparte w imię jedności, jednolitego oblicza światopoglądowego, prezentowanego w tzw. metanarracjach. W wyniku krytyki o charakterze terapeutycznym, moderna odsłania swe pluralistyczne oblicze, a w wyzwolonej wielości sposobów myślenia i działania, składających się na modernę, odnaleźć możemy i te, które budują dzisiej-

---

[1] Terminy moderna, postmodernizm będą tu używane w znaczeniu obejmującym okres od przełomu XIX i XX wieku po czas dzisiejszy.

[2] J. F. Lyotard *Le postmoderne explique aux enfants*, Paris 1986 (na odwrocie okładki).

szy postmodernizm. „Wskazywałem na to wielokrotnie — pisze Lyotard — że dla mnie *postmodern* nie oznacza końca moderny, lecz inny stosunek do moderny."[3] Postępując w tym duchu uznaje Lyotard np. modernistyczną awangardę za zjawisko postmodernistyczne.
Myśl, by w obrębie moderny odnajdywać i odsłaniać postmodernistyczne wątki okazała się żywotna i inspirująca. Za oceanem przybrała niemal dramatyczny charakter, przyczyniając się do nieoczekiwanego renesansu pragmatyzmu.

Pragmatyzm w Ameryce

Jeśli przez *modern* rozumiemy nowożytność, to trzeba powiedzieć, że Ameryka zna tylko modernistyczne doświadczenie. Z tego doświadczenia wyrosła w drugiej połowie XIX wieku oryginalna filozofia amerykańska — pragmatyzm — reprezentowana przez Charlesa S. Peirce'a, Williama Jamesa, Johna Deweya i G. H. Meada. W pierwszej połowie XX wieku była to w Ameryce filozofia wiodąca, zyskiwała też umiarkowane zainteresowanie — głównie za sprawą gościnnych wykładów Jamesa — w Europie. Eksponowane wówczas wątki pragmatyzmu, tj. swoista teoria prawdy, instrumentalizm, behawioryzm oraz koncepcja „strumienia świadomości", także koncepcje pedagogiczne, były powszechnie znane i żywo dyskutowane. Niemniej filozofia ta, wyrosła w środowisku Europie nie znanym, nie uzyskała nigdy szerszego uznania. Paraliżujące wręcz były słowa Bertranda Russela o „filozofii kupców"; druzgocąca była krytyka wychodząca ze szkoły frankfurckiej.
W samej Ameryce triumf pragmatyzmu — wyraźny w pierwszych dziesięcioleciach naszego wieku — okazał się krótkotrwały. W latach trzydziestych przybyli imigranci z Koła Wiedeńskiego, szerzący idee neopozytywizmu, wzmocnione wkrótce przez myśl analityczną. W 1952 r. zmarł John Dewey i wraz z nim filozofia pragmatyczna, zwana dziś klasyczną filozofią amerykańską, szybko poszła w zapomnienie. Dla pokolenia neopozytywistów i analityków pragmatystyczny sposób wypowiedzi był nazbyt mętny, a dywagacje na temat etyki, religii i demokracji — z założenia nieinteresujące.
Przez całą drugą połowę naszego wieku filozofia oznaczała w Ameryce filozofię analityczną. Ten niebywały monopol właściwie nigdy nie

[3] Słowa wypowiedziane przez Lyotarda w rozmowie z krytykami, zamieszczonej w pracy: W Reese-Schafer *Lyotard zur Einfuhrung*, Hamburg 1988, s. 104.

został naruszony z zewnątrz. Natomiast w latach osiemdziesiątych pojawiły się symptomy kryzysu wewnętrznego; sami analitycy spostrzegli konieczność wyjścia z analitycznego kręgu.

Richard Rorty i dekonstrukcjoniści

Rorty jest filozofem skupiającym w swej myśli, niczym w soczewce, trzy nurty dwudziestowiecznej myśli: neopozytywizm wraz z filozofią analityczną, pragmatyzm i postmodernizm. Jest zarazem człowiekiem, który wydobył pragmatyzm z zapomnienia i śmiało uplasował tę regionalną i niezbyt cenioną w Europie filozofię na światowym forum dyskusyjnym, twierdząc, że James i Dewey pokazali pewne problemy filozoficzne oraz ich konsekwencje lepiej niż niegdyś Nietzsche i Heidegger, i lepiej niż czynią to dziś Foucault i Derrida.[4]
Sam Rorty zaczynał od myśli analitycznej, by pod koniec lat 70. dojść do wniosku dość zaskakującego:

> Zapoznałem się z filozofią analityczną, z jej nowymi bohaterami — Quinem, Sellersem — i gdy chciałem ująć ich w sumarycznej formule, brzmiało to jak cytat z Deweya. [...] chciałem zwrócić uwagę, że wewnętrzny rozwój analitycznej filozofii doprowadził ten ruch do konkluzji zaprzeczających tym głoszonym przez jego założycieli, brzmiących teraz bardziej jak James niż Russel, bardziej jak Dewey niż Frege czy Moore.[5]

Dlatego Rorty zwrócił się ku ponownej lekturze pragmatystów — przy czym zaproponowana przez niego interpretacja pragmatyzmu odbiegała radykalnie od wykładni z lat 30. i 40. Odczytywał bowiem Rorty pragmatystyczne teksty w duchu swoistej postanalityczności sprzężonej z francuskim postmodernizmem, zmierzając, jak sam wyznaje, do tego, by w kręgu myśli anglosaskiej pokonano także — jak to się stało w filozofii niemieckiej i francuskiej — bezsensowne spory natury epistemologicznej i metafizycznej, zastępując je myślą społeczno-polityczną.[6] Rorty był przekonany, że James i Dewey wspierają go w wysiłkach przezwyciężenia korespondencyjnej teorii prawdy (zgodność myśli z rzeczywistością), że wspomagają go argumentami w jego zmaganiach o likwidację problemu realizm–antyrealizm (istnienie rzeczywistości niezależnie od umysłu człowieka), że są, zwłaszcza

---

[4] Por. R. Rorty *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis 1982, s. XVIII.
[5] R. Rorty *Comments on Sleeper and Edel*, „Transactions of the Charles S. Peirce Society", Winter 1985, vol. XXI nr 1, s. 39–40.
[6] R. Rorty *Objectivity, Relativism, and Truth*, Cambridge University Press 1991, s. 12.

Deweyem, prawodawcami filozofii zastępującej myślenie fundamentalistyczne myślą o charakterze społeczno-politycznym. Postmodernistyczna interpretacja pragmatyzmu przez Rorty'ego posiada jednak nie tylko antyfundamentalistyczne oblicze, ale i skrajnie relatywistyczne: nie ma żadnej prawdy, wiedzy, prawomocnych sądów, dających się uzasadnić racjonalnie przekonań, wartości, sprawiedliwości); nie ma metod, wedle których należy postępować by osiągnąć obiektywność; wszystkie teorie są iluzją, a nauka, zamiast być środkiem wyzwolenia, jest raczej sposobem sprawowania władzy przez polityczne elity.

Postmodernistyczna wersja pragmatyzmu Rorty'ego znajduje wielu zwolenników i wielu naśladowców. Wytyczoną drogą — od filozofii analitycznej poprzez postmodernizm do reinterpretacji pragmatyzmu — postępuje dziś wielu amerykańskich filozofów, zwłaszcza tych, którzy przed zetknięciem się z publikacjami Rorty'ego nigdy o pragmatyzmie nie słyszeli (!).

Wersja pragmatyzmu Rorty'ego i jego zwolenników, napiętnowana duchem relatywizmu, napotyka na opozycję ze strony tych badaczy, którzy ani nie przechodzili przez „lingwistyczny zwrot" ani też nie utożsamiają postmodernizmu z myślą francuską. W miejsce interpretacji pragmatyzmu zaproponowanej przez Rorty'ego, dokonywanej w duchu postmodernizmu dekonstrukcyjnego, proponują własną interpretację, którą określają mianem postmodernizmu konstrukcyjnego. Ich zdaniem, odczytanie pragmatyzmu przez Rorty'ego fałszuje wymowę myśli pragmatycznej — bądź poprzez pominięcie tych fragmentów, które nie są zgodne z trendami francuskiego postmodernizmu, bądź przez wyeksponowanie wątków tylko p o z o r n i e podobnych. I tak np. amerykańscy postmoderniści dekonstrukcyjni widzą w Jamesie i Deweyu likwidatorów metafizyki, podczas gdy prawdziwa postmodernistyczność ich myślenia objawia się w zaproponowanej przez nich — zdecydowanie odmiennej od tradycyjnej — wersji nowej metafizyki. Konstruktywni postmoderniści zmierzają ku takiej rekonstrukcji myśli pragmatycznej, by wykazać jej faktyczne wykraczanie poza modernizm, a nie jedynie jej prekursorstwo wobec francuskiego postmodernizmu.

Konstrukcyjni postmoderniści wobec pragmatyzmu

Różnicę między dekonstrukcyjnym a rekonstrukcyjnym nurtem filozofii postmodernistycznej można by krótko ująć jako różnicę w ocenie możliwości zbudowania nowego światopoglądu. Przedstawiciele pierwszego nurtu dekonstruują zasadnicze pojęcie moderny, takie jak racjonalność, empiryczne dane, prawda jako zgodność myśli z zewnętrzną rzeczywistością, także pojęcie 'ja', historii, obiektywnego, fizykalnego świata — by wykazać niemożliwość skonstruowania jakiegokolwiek światopoglądu. Przedstawiciele nurtu konstrukcyjnego[7] także dokonują dekonstrukcji pojęć moderny, właśnie tych wskazujących na niemożność zbudowania koherentnej kosmologii (a które przyczyniają się do antyracjonalnego obrazu moderny wykorzystywanego przez postmodernistów dekonstrukcyjnych) — po to jednak, by wskazać na odmienny zespół przekonań mogących aspirować do miana światopoglądu postmodernistycznego. W tym celu zwracają się ku klasycznej filozofii amerykańskiej (choć nie tylko), bowiem oferuje ona, ich zdaniem, możliwości zarysowania takiego nowego światopoglądu. Oznacza to odnajdywanie elementów postmodernistycznej wizji światopoglądowej w samej modernie, wizji jak dotąd niedocenianej, zapoznanej, wypartej na margines myślenia „oficjalnego".

Modernistyczna metafizyka była przede wszystkim filozofią substancji reprezentowaną przez psychofizyczny dualizm lub, w okresie późniejszym, przez fizykalizm (materializm). Metafizyka ta głosiła, że elementarne cząstki mechanistycznie pojętego świata nie mają zdolności doświadczania; przeciwstawiała im byt nierozciągły i doświadczający. Wizja ta zostaje poddana całkowitej rewizji przez postmodernistów rekonstrukcyjnych. Wspierając się Peircem i Jamesem odrzucają oni kartezjański dualizm i mechanistyczną koncepcję natury, obnażając zarazem ukryte aspekty tej koncepcji, mianowicie:

— umacniała ona wiarę w zewnętrznego kreatora jako pierwszego poruszyciela, przeciwstawiając się tym samym nurtom deistycznym i panteistycznym;

— izolowała duszę jako byt szczególny, esencjalnie inny niż ciało, zatem z istoty swej nieśmiertelny;

---

[7] Zob. D. R. Griffin, B. Cobb, Jr, M. P. Ford, A. Y. Gunter, P. Ochs *Founders of Constructive Postmodern Philosophy*, State University of New York Press 1993.

— usprawiedliwiała cuda, bowiem w mechanistycznej wizji wszelkie przyczynowe wpływy zachodzą poprzez kontakt, a gdy go brak jedynym wyjaśnieniem jest nadnaturalna interwencja;
— zezwalała na zaspakajanie rosnącej potrzeby dominowania nad naturą celem zaspokojenia ludzkich dążeń;
— miała wymiar społeczny, bowiem zapewniała stabilność społecznej hierarchii zależnej od autorytetu Kościoła.

Gdy nadeszły czasy światopoglądu materialistycznego, Bóg i dusza zniknęły, ale mechanistyczna wizja natury pozostała nienaruszona. Zamiast niej rekonstruktywiści proponują — zaczerpniętą od Jamesa, Whiteheada, Bergsona i innych — filozofię procesu, wedle której elementarne cząstki natury nie są trwającymi substancjami, lecz momentami zdarzeń obdarzonymi zdolnością doświadczania. Prawdą jest bowiem, że jedyne, co nam dostępne, to nasze doświadczenie, które informuje nas o wewnętrznej i o zewnętrznej stronie istoty ludzkiej. Na jakiej zatem podstawie mielibyśmy twierdzić, że pewne rzeczy są całkowicie różne od wszystkiego, co bezpośrednio znamy? Czyż to czysto negatywne twierdzenie nie jest wątpliwej wartości? I czyż nie jest sensowniejsze założenie, że wszelkie inne byty są do nas podobne i nam pokrewne, czyli że przedmioty materialne są także „dla siebie"? Pogląd uznający powszechność doświadczenia w świecie nazwano panekspery mentalizmem. Trzeba powiedzieć, że był on w okresie modernizmu ignorowany, a nawet uznawany za śmieszny, czy też sentymentalny.

Filozofowie, którzy jednym tchem mówią, że nie możemy wiedzieć, czym są rzeczy same w sobie, zapewniają nas jednocześnie, że wiemy, iż są one pozbawione zdolności doświadczania.[8]

Panekspery mentalizm nie głosi, iż wiemy z pewnością, że wszystkie byty doświadczają, stawia jedynie hipotezę, że umysł i ciało nie są ontologicznie różnymi istnościami, że różnica dotyczy raczej stopnia niż istoty i że interakcje między duszą i ciałem zachodzą między bytami pokrewnymi, między bardziej i mniej świadomymi, a nie między świadomymi i pozbawionymi świadomości, między bardziej i mniej wolnymi a niewolnymi.

Przyjęcie panekspery mentalizmu jako hipotezy wymagało wcześniejszej rewizji modernistycznych zapatrywań w kwestiach epistemo-

[8] D. R. Griffin *Introduction: Constructive Postmodern Philosophy*, w *Founders...*, s. 10.

logicznych. Dominującym poglądem w kwestii możliwości poznania i wiedzy był w modernizmie sensualizm, tj. przekonanie, że u podstaw poznania leży doświadczenie zmysłowe. Nawet dekonstrukcyjni postmoderniści milcząco przyjmują założenie o tożsamości percepcji i percepcji zmysłowej, co nieuchronnie prowadzi ich do relatywizmu — tak w odniesieniu do prawdy, jak i do problemu istnienia świata niezależnego od umysłu człowieka. Postmoderniści konstrukcyjni wspierają swój panekspermentalizm (wszystkie byty doświadczają) radykalnym empiryzmem, polegającym na tym, że zmysłowa percepcja nie jest naszym jedynym sposobem postrzegania świata zewnętrznego, nie jest nawet sposobem prymarnym, lecz pochodnym od pozazmysłowego sposobu percepcji. Inaczej mówiąc percepcja zmysłowa jest jednym i to nie najważniejszym sposobem percepcji. Konstruktywiści mogą zatem utrzymywać, że także indywidua pozbawione zmysłowych organów zdolne są doświadczać w niesensoryczny i zarazem najbardziej podstawowy sposób. Także nasze doświadczenia pouczają nas, że to co dane, wykracza poza dane wrażeniowe: według Jamesa dany jest bezpośrednio w doświadczeniu sens realności, uczucie obiektywnej obecności, dane jest doznanie „tutaj" — swoistej aury miejsca obejmującej szczególność (nie jest się „tu" w sposób ogólny i abstrakcyjny), dane jest doznanie relacji czyli powiązań, rozłączeń, wspólnoty, przynależności, itp. Bezpośrednie doznania tego typu pojawiają się zwłaszcza w doświadczeniach religijnych, mistycznych, także w tych nazywanych niewłaściwie paranormalnymi (halucynacja, narkotyczny trans); świadczą one o tym, że treści ludzkiego doświadczenia wykraczają poza treści zmysłowe.

Dlatego modernistyczna nauka, ograniczająca się do doświadczenia sensualnego, użyteczna jest tylko w pewnych granicach, a prawda naukowa winna zostać uzupełniona przez prawdy inne: religijną, moralną, poetycką, teologiczną, emocjonalną. W *Filozofii wszechświata* pisał James: „(...) racjonalność ma, co najmniej, cztery wymiary: intelektualny, estetyczny, moralny i praktyczny". Racjonalny sąd to taki „który by był w najwyższym stopniu racjonalny pod każdym z tych względów równocześnie"[9]. Ponieważ modernistyczna nauka pomija w zasadzie trzy ostatnie wymiary, powinna — zdaniem postmodernistycznych konstruktywistów — ulec rekonceptualizacji.

---

[9] W. James *Filozofia wszechświata (A Pluralistic Universe)*, tłum W. Witwicki, Lwów–Warszawa, s. 105. Cyt. za M. P. Ford: *William James*, w: *Founders...*, s. 108.

W zarysowanej panpsychicznej wizji świata skały i drzewa, zwierzęta i ludzie, a także Bóg są podobni w tym, że doświadczają, chociaż poziom ich doświadczenia różni się ogromnie. W tej panpsychicznej wizji następuje otwarcie na wszelkie psychiczne, pozapsychiczne, parapsychiczne lub paranormalne zjawiska, które nauka starannie omija, bojąc się zachwiania swych fizykalistycznych i sensualistycznych paradygmatów. Ale według konstrukcyjnych postmodernistów biorących lekcje u Jamesa i Whiteheada owo otwarcie na psychiczne fenomena to nic innego jak „otwarcie na fakty", na to, co naprawdę dane w doświadczeniu.

Takim faktem empirycznym jest także, dany nam w doświadczeniu, Bóg. Owo włączenie Boga do światopoglądu nie jest, według amerykańskich konstruktywistów, elementem premodernistycznym (sama moderna bowiem, szczególnie w późniejszym okresie, problem Boga raczej pomijała, jako że nie mieścił się w ramach fizykalizmu i sensualizmu), lecz bez wątpienia postmodernistycznym. Ów Bóg bowiem, rekonstruowany z pism pragmatystów, nie jest ani wszechpotężny, ani całkowicie transcendentny, nie jest też niewrażliwy na ludzkie działania. Odrzucone zostają więc główne tezy premodernistycznego teizmu, na ich miejsce zaś wkracza koncepcja Boga transcendentnego, ale i immanentnego zarazem. Boga oddziałującego na świat, ale zarazem wrażliwego na oddziaływanie świata, Boga działającego na rzecz dobra w kosmosie, niemniej ograniczonego w swej mocy przez działania istot innych. Tak pojęty Bóg jest czymś w rodzaju duszy *universum*.

Wskazane wątki — procesualny panekspery mentalizm głoszący powszechność doświadczenia i tym samym esencjalną pokrewność wszystkich bytów we wszechświecie, radykalny empiryzm uznający, iż doświadczenie sensualne jest tylko przypadkiem bardziej podstawowego sposobu doświadczania. Bóg jako dusza *universum*, transcendentny i immanentny zarazem, ograniczony w swej mocy przez działania innych bytów, krytyka jednostronności modernistycznej nauki i projekt uzupełnienia jej przez prawdy innego typu — nie wyczerpują propozycji oferowanych na podstawie lektury pism pragmatystów przez konstrukcyjnych postmodernistów. Zapewniają oni, że przedstawiana przez nich wizja światopoglądowa, chociaż powstała w czasach moderny, od głównego nurtu myśli modernistycznej różni się tak zasadniczo, że zasługuje na miano — postmodernistycznej.

Trzeba jednak zaznaczyć, że postmodernizm ten ma niewiele współ-

nego z postmodernizmem francuskim, dekonstrukcyjnym. W swej postmodernistyczności nawiązuje raczej do takich zjawisk końca naszego wieku jak ruch ekologiczny czy ideologia *New Age*. Propozycja np. panpsychizmu oraz rozszerzenia form doświadczenia koresponduje znacznie lepiej z tzw. nową duchowością czy z postulatem szacunku dla zwierząt, roślin i rzeczy jako bytów pokrewnych człowiekowi niż z obezwładniającym zanikiem wiary, charakterystycznym dla kręgów postmodernizmu dekonstrukcyjnego.

Przyczynki

Elżbieta Grabska

Mieczysława Golberga wykład o linii: dwie koncepcje modernizmu?

Przypomniany polskim czytelnikom we wzmiance nekrologicznej na łamach „Nowej Gazety" (1908), Mieczysław Golberg był znany kilkanaście lat wcześniej z artykułów, głównie socjologicznych, które nadsyłał z Genewy i Paryża do „Głosu" i innych pism warszawskich. Mało kto wiedział jednak, kim był ten student filozofii i medycyny, uczestnik burzliwych debat politycznych Polaków studiujących w Szwajcarii w latach 80. i 90.; do dziś nieznany był jego projekt debiutu w języku francuskim: niezwykle szczegółowe sprawozdanie z procesu Kraszewskiego, którego nie ogłosił jednak w żadnym ze szwajcarskich czasopism. Sądzę, że warto o tym wspomnieć. Rękopis ten był bowiem w archiwum literackim Jacquesa Douceta w Paryżu pozycją „martwą", błędnie w katalogu zapisaną i nie czytaną. Piszącej te uwagi, to „wypracowanie" w szkolnym kajecie uzmysłowiło w dość skomplikowanej biografii autora autentyzm jego polskich korzeni, a także to, co jest w tym tekście prefiguracją golbergowskich „praw człowieka". Zadeklarowane otwarcie w połowie lat 90., w oderwaniu już od problematyki polskiej, w trzech czasopismach, które Golberg współtworzył: „Le courrier social", „Les droits de l'homme" i „Sur le Trimard" mówiły o człowieku „wolnym"

i o zniewoleniu, które zagraża „włóczęgom" i bezrobotnym. Nie występując w roli emigranta, Golberg określał problem żydowski z perspektywy tej geokulturowej i historycznej dialektyki, która zaciera ostre kontury, jednoznacznie odczytał jednak sprawę Dreyfusa.[1] W tekstach do pism polskich obojętniejąc na racje nacjonalistyczne, neutralizował zarazem w swoich diagnozach socjologicznych na gruncie francuskim, z każdym rokiem, dawne sympatie do socjalistów.[2] Szkicuję tu w wielkim uproszczeniu obraz postawy tego nietypowego emigranta, który przed policją carską uciekał jako siedemnastolatek z rodzinnego Płocka, a trzynaście lat później, w 1896 r. eksmitowany był z Francji jako niepożądany anarchista i dreyfusista, by podkreślić dość niezwykły w tym kontekście fakt ugruntowania się już na przełomie stuleci jego pozycji intelektualnej i literackiej w Paryżu.[3]
W kręgach literackich uchodził za pisarza francuskiego. Polskiemu piśmiennictwu przywrócić go próbował Antoni Potocki, którego niepokoiło zacieranie się granic między sztuką polską i francuską, i intrygował imperatyw — o złożonych historycznie i politycznie przyczynach — „bycia" twórców polskich w Paryżu, obserwowany w obrębie dobrze znanego mu kulturowego tworu, potocznie zwanego kolonią polską. Od Golberga — socjologa–estetyka i francuskiego literata w jednej osobie — oczekiwał analizy tego fenomenu. Zamiast zamówionego artykułu do 3 numeru redagowanej w niezwykle interesujący sposób „Sztuki" (tzw. paryskiej), otrzymał Potocki od Golberga ocenę zamykającego się rozdziału francuskiej literatury pt. *Luźne kartki* o symbolizmie, rysujące zróżnicowanie postaw poetyckich. Autor tego obrazu swoich własnych francuskich kontaktów i obserwacji zwierzył się wówczas młodemu przyjacielowi, Stanisławo-

---

[1] W liście do E. Zoli ze stycznia 1898 powiadamia go o pisanych artykułach i o meetingu, który organizuje w obronie Dreyfusa (Dz. Rkps. Bibliothèque Nationale).

[2] Wydaje się, że data eksmisji zbiegła się z wizytą cara Mikołaja II w Paryżu. Komentuje ten, i podobne fakty, J. Lorentowicz w jednym z listów do dr H. Gierszyńskiego (Archiwum Gierszyńskich w Bibliotece Polskiej w Paryżu); dalej cytuję: Arch. Giersz.

[3] Skazany na ponowną banicję w styczniu 1898 (tym razem wyjedzie do Brukseli, nie do Londynu) powraca po roku, dzięki staraniom wpływowych znajomych, m. in. Milleranda. Min. Spraw Wewnętrznych utrzymuje jednak jego status „warunkowego" pobytu. Komitet złożony z kilkunastu intelektualistów francuskich tworzy (fundując dwa pierwsze numery) „Les Cahiers mensuels de Mécislas Golberg", które od 1900, z przerwami, Golberg sam redaguje, uzyskując głównie pomoc od M. Auberta z Reims, autora pierwszej o nim noty bio-bibliograficznej w marcowym numerze „Revue de Paris et de la Champagne" w 1905 r.

wi Gierszyńskiemu (który zapowiadał się na oryginalnego krytyka z „lewego skrzydła" opisanej przez Golberga szkoły symbolistycznej):

Pisze mi Potocki, że u mnie zamawia dla „Sztuki" artykuł o kolonii. — Kolonia? Ignoramus. Znam Quarville. Ciebie, mego brata, Baslera. Czy to wystarcza? Doprawdy, nie wiem co mam robić.[4]

Podkreślając swą obojętność wobec życia kulturalnego kolonii polskiej w Paryżu (której w rezultacie Potocki sam poświęcił artykuł), Golberg zdaje się wyrażać wówczas wyłączne zainteresowanie współczesnością francuską, a w niej własną opcję „klasyczną", w pobliżu wyróżnianego Moréasa i zarazem swoiście rozumianego dziedzictwa środziemnomorskiego, do którego wpisał — co wydaje się interesujące — twórczość młodego Gide'a, i te pierwotne wątki tradycji klasycznej, które zaowocowały w ulubionej przezeń późnej twórczości Boecklina.[5] Stąd wydaje się oczywiste jego zainteresowanie odkrytym około 1906 roku Wyspiańskim, niejako dyskontujące wcześniejsze sympatie do Żeromskiego, Kisielewskiego i Przybyszewskiego.[6]
W tym kontekście charakterystyczne są *Lettres à Alexis* (1904) — wznowione w Paryżu w 1993 r. — złożone z pisanych między 1900 a 1904 rokiem 12 monologów „myśliciela", który młodemu adresatowi poleca, pośród różnych zadań moralnych, badanie natury piękna, to jest praw estetycznych, nie zaś samego piękna, nie samego życia; jak w innych wypowiedziach. Golberg wyraża tu pośrednio swoją nieufność wobec tego komunikatu o życiu, jakim jest powieść[7], zawierza zaś racjonalnemu przesłaniu paraboli, poetycko-filozoficznym wyznaniom bohaterów, których ofiarowuje „legenda" i myśl dialektyczna. Pisanym w pewnej opozycji do nietzscheańskiej filozofii, do

---

[4] List z 27 marca 1904 (Arch. Giersz). Korespondencję Golberga z Gierszyńskimi zaczął publikować w Aktach Towarzystwa Historycznego w Paryżu Xavier Deryng, opatrując je w t. 2 z 1993 r. obszerną notą o związkach pisarza z domem w Quarville.

[5] Fragmenty przygotowanej monografii publikował w „La Plume" z 15 marca 1902, w której zamieszczał większość artykułów o współczesnych malarzach i rzeźbiarzach.

[6] *La Jeune Pologne*, „Iris" 1900 nr 2, artykuł ten omawia F. Ziejka w książce *Paryż Młodopolski*, Warszawa 1993, niesłusznie identyfikując z Golbergiem Nemo, który notabene poświęcił *Lettres à Alexis* Golberga bardzo pochlebną recenzję!
Od Marii Gierszyńskiej, w liście z 1906 r. już ciężko chory, doprasza się adresów Wyspiańskiego i Nowaczyńskiego (Arch. Giersz.).

[7] Uwagi na ten temat są rozproszone, ale jednoznacznie identyfikują cele powieści z odrzucaną przez niego w twórczości „użytecznością". Piszę o tym we wspomnianej zbiorowej publikacji w artykule pt. *Morales et lignes*.

ideałów Ruskina i Morrisa, w pobliżu zaś amoralnej estetyki Guyau, utworom literackim Golberga patronował wyraźnie jego własny traktat *De l'Esprit dialectique*, któremu towarzyszył zapomniany, równie programowy artykuł z 1904 r., *De l'Education de la personnalité*.[8]
Wymieniłam te tylko tytuły spośród licznych rozpraw, nie uznając za istotne w tym tekście rozpoznawanie ich charakteru i inspiracji (od Platona do Fouillé'go, czy od Hegla do Nietzschego), próbując jedynie określić w przedstawionej *grosso modo* biografii Golberga tę szczególną „sytuację" intelektualną i moralną, w której konfrontował się na progu stulecia nie z polskim, lecz z francuskim odbiorcą. W oczach młodego pokolenia w Quartier Latin ten przybysz znikąd — zwany *cadavre ambulant* — tworzył świat całkowicie własny, w którym wbrew piętnu gruźliczemu realizował paradoksalnie zarówno prawa dialektycznego ładu, weryfikowane w rozprawach i wykładach publicznych, jak i spontaniczną radość życia. Zdumiewał znajomością dzieł, które znał w oryginale, a proponowaną „szkołą" myślenia o życiu i o sztuce fascynował na równi ze swym stylem bycia „trimardisty" o parę lat młodszych: Salmona, Baslera i Apollinaire'a. Innych, jak np. rzeźbiarza Bourdelle'a, Rouveyre'a czy Matisse'a, pociągały rozwijane we wspólnym z nim dialogu idee estetyczne, odbiegające zasadniczo od paryskiej myśli krytycznej.
Trudno nie wspomnieć na koniec o próbach zjednania go sobie przez socjalistów polskich, o głębokiej przyjaźni — tworzącej inne zupełnie jego *image* — z całą rodziną Gierszyńskich.[9]
Uwagi powyższe kieruję do nie znających tego pisarza, ale traktując je jako biograficzny nawias, przedproże bogatszej w informacje, i angażującej się w oceny, publikacji zbiorowej: *Mécislas Golberg — une anthropologie politique et poétique*, pod redakcją *fin de siècletski*, Catherine Coquio, która wspierana tu i tam przez piszącą te uwagi, zawarła w tej pracy pełną, jak się zdaje, bibliografię Golberga, niesłusznie utożsamianego niegdyś przez Bara z krytykiem polskim Nemo (Kazimierzem Waliszewskim) z „Kraju" petersburskiego.

---

[8] Wydana nakładem własnym przez M. Auberta w roku śmierci Golberga rozprawa ta, z interesującymi poprawkami na pierwszym składzie, dostępna mi była w całości jedynie w Archives Littéraires Douceta. Zapewne od Auberta, znawcy literatury, zakupił Doucet materiały rękopiśmiennicze po Golbergu. Pochodzenie listów do Apollinaire'a pozostaje natomiast nieznane!
[9] Por. na ten temat wspomniany w przyp. 4 tekst Derynga oraz mój pt. *Géographie morale de Golberg*, w: *Mécislas Golberg — une anthropologie politique et poétique*, Pau (w druku).

Z tego obszernego i mającego ukazać się wkrótce we Francji zbioru, poznałam jedynie zawarte w nim inedita z archiwum Douceta oraz koncepcje interpretacyjne C. Coquio, które miały z pewnością znaczenie dla podjętej w tym miejscu analizy *La Morale des lignes*. Nasze interpretacje, w wielu punktach zbieżne, różnią się, gdy dotyczą tej ostatniej rozprawy.

Paradoksalnie, są one sobie pokrewne tam, gdzie C. Coquio swą analizę tego tekstu zbliża do mojej propozycji sprzed lat, w której sytuowałam koncepcje Golberga obok wczesnych wypowiedzi krytycznych Apollinaire'a.[10] Dzisiaj, ćwierć wieku później, w tej proponowanej wówczas preawangardowej funkcji tekstu Golberga odczytuję charakterystyczną dla lat 60. opcję ówczesnego „modernizmu". Były to m. in. dopisywane do wystąpień awangardowych znaczące prologi, tą funkcją przeinaczające ich rzeczywisty sens, ich nawet oryginalność. I tak np. równolegle z moją preorfistyczną analizą terminologii Golberga, w głośnej antologii o kubizmie Edwarda Fry'a pojawiła się „kubistyczna" interpretacja *La Morale des lignes* — podstawa koleżeńskich sporów (i długoletniej przyjaźni).

W wymienionej wyżej publikacji zbiorowej ponownie zajęłam się (zachęcona przez nową wielbicielkę Golberga) tym osobliwym traktatem, próbując uzasadnić odmienne stanowisko. Aksjomaty wytyczające formalne, lub czysto ekspresyjne cele linii, jako narzędzia wypowiedzi wyłącznie plastycznej, okazały się nagle znacznie bardziej neutralną częścią tej teorii, zaś „atakującą" stała się sfera syntagmatyczna — nie mniej „ekspresyjna" — która ogarnia koncepcje „osoby", ewokowane na kartach tej książki w swoistym dyskursie pisarza i rysownika.

Jest znamienne, iż badacze zapominają jakby o jego przedmiocie, jakimi były *de facto* serie portretów i karykatur, które André Rouveyre publikował raz po raz w książkach (rzadziej w albumach), tym razem ofiarowując je „obróbce" teoretycznej Golberga. Rysownik, esesista, znawca życia i sztuki, w swych karykaturach ukazujący sławne osobistości — aktorów, pisarzy, naukowców, Rouveyre pozostał w pamięci swego świata jako wypróbowany przyjaciel wielu niecodziennych postaci początku stulecia, niekiedy — jak w przypadku Golberga na rok przed jego śmiercią — jako troskliwy opiekun.

---

[10] *Mécislas Golberg dans l'entourage d'Apollinaire* „La Revue des lettres modernes. Guillaume Apollinaire — colloque de Varsovie" 1969 nr 217–222.

Rouveyre ukazał się Golbergowi na scenie paryskiego życia w roli nieco zbliżonej do tej, którą stworzył Baudelaire dla Constantina Guysa. Zatem w duchu dandyzmu i zdecydowanie ulotnej „współczesności", której nie bez podstaw przypisujemy pierwszą koncepcję *modernité*. Spotkanie filozofa i rysownika już po dwóch latach wypełnią jednak inne konstatacje. Zneutralizują one sens tego co przelotne w duchowym mikroklimacie Paryża po to, by odgadnąć dramat „persony"; sądzę, że i teraz pozostawał Golberg nieświadomym dłużnikiem autora *Mon coeur mis à nu*. Pod maską, którą ironicznie nazywa niekiedy *carcasse vitale* rysunku rouveyrowskiego, maską współczesnych zwycięzców, odkrywa w *Moralności linii* cechy tragiczne karykatury, które czyniły wzniosłym, jak mówił Baudelaire, obserwując mistrza rysunku Daumiera, jej przesłanie; w których Golberg dostrzega dowody zwycięstwa rzeczywistości „ideistycznej" nad „konkretną" i zarazem nadrzędność wizji „syntetycznej" wobec postawy naturalistycznej.

Pisarz ten zarówno w wypowiedzi poetyckiej, jak w dyskursie krytycznym operuje szczególnie mu „bliskim" stałym paradygmatem jego twórczości jakim jest zwycięzca–zwyciężony i w jego pobliżu funkcjonującymi ewokacjami: „woli", „indywidualności" i mądrości; w ich starciu z tym co „użytkowe" w sferze intelektu i życiowej praktyki dokonuje się rachunek „zwycięstw". Oto, co widzi np. w karykaturach Barresa czy Sorela:

O! tym, aby zwyciężać, przyszło zabijać dusze i serca, a także wolę. Krwawiąc, innym kazali krwawić. Są im znane białe, bezsenne noce i strach przed jutrem, i żal wczorajszego dnia.[11]

Pierwszym rysem golbergowskiej summy zawartej w 1907 r. w jego traktacie o linii byłoby zatem jej symbolistyczne dziedzictwo. Jest tu miejsce na Baudelaire'a i na Ibsena — obok dominującej opcji „klasycznej" — i na intuicje nowe, które generują to, co odczytuję jako „drugą" wersję modernizmu Golberga. Mówić o niej można wówczas, gdy w wyniku autodiagnozy historycznej Golberg wie, że decydującym w jego poglądach staje się konkretne dzieło, atakujące zarówno jego wrażliwość estetyczną, jak i krytyczną, dzieło w zasadzie niezgodne z jego poglądami. W modernizmie „pierwszym" określały się one w obrębie tej *sui generis* szerokiej metafory — czy może wielowątko-

[11] *La Morale des Lignes*, Paris 1908 s. 38. Dalej cytuję *La Morale*.

wej paraboli — którą była „postać" utworów Nietzschego, ale także Jacka Malczewskiego, wyrażonej zarówno przez bohatera legendy młodopolskiej, jak i tej, której Kandinsky powierzał swoje pierwsze „Kompozycje".

Interpretacja *Moralności linii* poza tą filozofią wydaje się powrotem do wspomnianej na początku awangardowej metodologii. Chyba że potraktujemy wersję drugą modernizmu Golberga jako wyraz jego samowiedzy nie tylko estetycznej. Jako świadomość biegu wydarzeń, których stał się na koniec życia świadkiem. To one dopowiadały pewne intuicje. Konfrontacja obu „modernizmów" ujawnia jednak jeszcze coś innego: staje się wypadkową, nawet może eklektyczną kopią sytuacji intelektualnej i estetycznej pewnego pokolenia, które koncentrowało uwagę na środkach ekspresji, na ich zdolności — idę tu za propozycją Jellenty — uintensywniania znaczenia wypowiedzi, nie tylko jednak w jej wydaniu proto-ekspresjonistycznym.

Może najważniejszymi stają się formułowane na tej platformie właśnie myśli o autonomizowaniu się funkcji operatywnych ikonicznego języka. Mówił już o tym Golberg w *De l'Esprit dialectique*, co niejako uchyla sugerowany przed chwilą sens argumentacji diachronicznej. Mowa jest tu o reduktywnym charakterze pożądanego „obrazu", a zarazem o idealnej sytuacji, którą jest wyobrażenie punktu, „bardziej doskonałego niż linia", i linii, bardziej zindywidualizowanej niż płaszczyzna.[12] Zauważmy, że ta właśnie propozycja wkracza poprzez nasz nawyk komparatystyczny w tok naszej interpretacji „proawangardowej". Koncepcję punktu wiążemy z programową dla okresu bauhausowskiego *Punkt und Linie zu Fläche* Kandinsky'ego, gdy w istocie dla estetyka francuskiego była metaforą filozoficzną, dla jego dyskursu typową, co należy podkreślić. Służyła innej niż u Kandinsky'ego dialektyce, stanowiąc założenie docelowe, a nie wyjściowe. Bowiem punkt w antymaterialistycznej dyrektywie filozofii Golberga staje się monistyczną ewokacją „bycia sobą". Przywołany powtórnie w rozważaniach o bohaterach rysunków Rouveyre'a, punkt ma w istocie dezawuować te obszary wypowiedzi, uwikłane w realne *élans* życia materialnego, bez których de facto nie ma obrazu plastycznego. Taka jest natura „śmiertelna"[13] tej wypowiedzi i charakterystyczne wydaje się to właśnie świadectwo jej ograniczeń, porównywalne z życiem jednostki, pod-

[12] *De l'Esprit dialectique* „Cahiers" IV bd, s. 90 (różne numeracje stron), Archives J. Doucet.
[13] *La Morale*, s. 124.

czas gdy punkt — zdaniem Golberga — wyraża jedynie duchowość — i to zdepersonalizowaną; w ten to sposób jest on wobec wyobrażeń duchowych sztuki antynomiczny! Linia jest natomiast tym znakiem myśli[14], który uosabia, nie będąc jeszcze pełną abstrakcją, proces dynamicznego wyzwalania się z cielesnej powłoki duchowych cech osobowości; idealnym rezultatem tej figuracji będzie określenie pełnej równowagi sił, wirtualnie przyciąganych przez ośrodek, jakim jest punkt.

W tej dyrektywie klasycznej, zawiera się podstawowa różnica, jak spostrzegła C. Coquio, między teoriami Golberga i Kandinsky'ego, choć działają na podobnym polu. Dodać by trzeba, że typowe dla dyskursu filozoficznego autora *De l'Esprit dialectique* jego „alegorie" czynią sobie służebnymi wszystkie możliwe wyobrażenia plastyczne o „duchowości" człowieka.

Takim jest wspomniana wyżej „linia zwycięstwa"; Golberg pozbawi ją przywileju, czy też rangi idealnego, solarnego symbolu, gdyż walka, którą ona swym duktem sublimuje, jest z istoty swojej walką o jakąś postać życia. Natomiast wirtualny punkt, wolny od życiowych „asocjacji", i „nie formujący jakiejś osobowości, komunikuje materii swoje odwieczne piętno abstrakcyjne".[15]

Punkt wydaje się Golbergowi w sztuce figurą niewyobrażalną. Równowaga sił — celem osiągalnym i wielokroć osiągniętym.

Można sobie wyobrazić Golberga–estetyka polskiego, piszącego w pierwszym dziesięcioleciu naszego wieku (obok Przybyszewskiego, Brzozowskiego i Jellenty). W jego perspektywie z 1907 r. nie byłoby jeszcze Witkacego — teoretyka–malarza (jako wirtualnego „drugiego" modernisty, a zarazem zapewne polemisty). Ale w obrębie „pierwszego" modernizmu wyróżniałby innych ówczesnych polskich nie impresjonistów, mistrzów figury, operujących nierzadko parabolą: Malczewskiego i Wyspiańskiego, wreszcie, podobnie jak Jellenta — Dunikowskiego. Zapewne też, chociaż nieco inaczej niż Gide, jak można przypuszczać, autora *Krucjaty dziecięcej* — Wojtkiewicza. Trudno nie ulec pokusie drugiej jeszcze hipotezy w związku z sugerowaną tu opcją polską kryteriów Golberga: czy nie była to rzeczywista jego formacja kulturowa? Wyniesiona nie tylko ze świetnego

---

[14] *De l'Esprit dialectique* „Cahiers" I–II, s. 19 i n.

[15] *La Morale*, s. 42 i *De l'Esprit dialectique*, s. 89.

gimnazjum i z domu, ale i z kontaktów z czasopiśmiennictwem polskim, i czy nie zaważyło to na atrakcyjnej inności jego horyzontów estetycznych.

Autor monografii o Boecklinie, odkrywający prawie nieznanego Bourdelle'a i teoretyk upatrujący w linii, a nie w kolorze, reżysera wizji plastycznej, silnie spersonalizowanej, wypowiadał poglądy we Francji nieznane: filozofię zracjonalizowanych celów ekspresyjnych, które mieściły w tym samym stopniu co mądrość syntezy Greków, prawo do deformacji i abstrakcji. W traktowanym tu jako data *quasi*-historyczna 1907 roku, doszło jednak do wyraźnej rewaloryzacji kryteriów.

Zaryzykować można, w pewnym uproszczeniu, taką hipotezę: to Rouveyre ze swym orszakiem figur, których niepokój oddaje skrótowy, często konwulsyjny rysunek, specyficzny rysunek karykatury, deformujący cechy stałe, wzmacniający cechy dynamiczne, podważył wizję klasycznego ładu, odwracając uwagę filozofa od wartości passeizmu, który wyróżniał dawniej u Puvisa de Chavannes i u Boecklina. Rouveyrowski ekran pozwala wyróżnić dwie rzeczywistości, które są dane artyście, stając się tworzywem rysunku, ale każe nobilitować tylko jedną — „ideistyczną". Tylko ona gwarantuje tożsamość z unikalnymi cechami osobowości, bowiem tylko rzeczywistość wizji, deformująca rzeczywistość „daną", wspomaga walkę rysunku o wyzwolenie z naturalistycznej „użyteczności" na rzecz syntetycznego ujęcia *unité humaine*. Tropem tych rozróżnień pójdzie w analizie postępowania kubistów Apollinaire.

Jeśli Golberg proponuje — pierwszy jak sądzę we Francji — teorię deformacji, jako strategii ekspresyjnej, to pamiętać należy, że jej celem ma być „forma czysta", w opozycji do nadużywanej u współczesnych „świadomej banalizacji wyrazu".[16]

Linie (Golberg nie utożsamia ich z kreską rysunku), są — powiemy to za nim — „znakiem" estetycznej koncepcji, z ducha platońskiego, której nie są jednak obce napięcia, ruch, rozwój, sytuacje — w istocie życiu podległe — nabrzmiałe antynomiami. Tekst Golberga operuje pojęciem linii niejako oderwanej od „osoby", którą ewokuje, i bardziej potocznie liniami, w liczbie mnogiej, tworzącymi konkret plastyczny i wówczas uwikłanymi w owe dialektyczne współzależności, zarówno w planie wyrażania jak i treści. Jest znamienne dla tego dia-

---

[16] *La Morale*, s. 196.

logu o linii Golberga z Rouveyrem, że ich pośrednikiem staje się stały motyw teoretycznego dyskursu, personifikowany przez portretowane osobowości: akt woli twórczej, akt walki, zarazem linia nie stroniąca od brutalności, szukająca albo geometrycznego uproszczenia, albo atakująca plamą i grymasem, w istocie zaś będąca ekspresjonistycznym wręcz ekwiwalentem dyrektyw filozoficznych i woluntarystycznych — samego autora. Ulokować by można te wzajemne relacje w modelu krytyki młodopolskiej, który M. Głowiński określił jako intertekstualny. Byłoby to jeszcze jedno potwierdzenie proponowanej tu wersji modernistycznej, w duchu tradycji polskiej. Intencje estetyka jawią w tej wersji funkcje linii wpół drogi między metaforą symbolistyczną i proto-ekspresjonistyczną, będąc zarazem świadectwem żywotności — rzec można — takiego modernizmu właśnie, zatem kategorii niezwykle pojemnej i uwzględniającej charakterystyczną dla przełomu wieków dychotomię: romantyczne–klasyczne (w tej jak sądzę kolejności), na którą Golberg–krytyk, z podwójnej, i polskiej, i europejskiej[17] perspektywy, reagował niezwykle żywo. Jeszcze dwa cytaty w zgodzie z interpretacją. Pierwszy wyjęty jest z poematu dramatycznego *Prometeusz pokutujący* (1903–1904), drugi z *Moralności linii* i stanowi być może autobiograficzne wyznanie pod maską „bohaterów" Rouveyre'a:

Litość, ta boska ulga duszy w udręce, nie ożywi już umęczonej ponad wszystko istoty. [...] Jak pali mnie słońce! Nie obdarzę przyjaźnią już niczego co istnieje, współczuć cierpieniu nie będę... Odtąd ludziom nie jest potrzebna moja miłość, moje poświęcenie, i nie będę miłował ani sprawiedliwości, ani porządku, ani marzenia, ani przyjaźni.[18]

W dialogu z postaciami rysującymi talent, sławę i wyjątkowość osobowości, Golberg mniej może w zgodzie z intencją rysownika, bardziej zaś ze swoją filozofią, odpowiada swemu Prometeuszowi:

Wszyscy ci zwycięzcy ukrywają się ze swymi atrofiami, z mankamentami moralnymi, fizycznymi, umysłowymi. Żeby zwyciężać trzeba się ugiąć, trzeba też wyolbrzymić zalety zmagań czyniąc uszczerbek zaletom pasywnym osobowości.[19]

Kiedy śmiertelnie choremu pisarzowi Rouveyre powierzał swe serie

---

[17] W tekstach nadsyłanych do numerów 12–16 „Niwy" z 1894, będących wersją eseju francuskiego pisze o „gruzach romantyzmu".

[18] *Promethée repentant*, Reims 1904, s. 60.

[19] *La Morale*, s. 111.

rysunków, oczekiwał od niego krótkiego wprowadzenia, które ujawni także poglądy artysty. Stało się inaczej, bo obie płaszczyzny jego cytowanej raz po raz wypowiedzi — rysunkowej i dyskursywnej — zdominowała bynajmniej nie polemiczna, ale niezależna myśl pisarza–estetyka, styl filozoficzny dyskursu, który był na swój sposób przedłużeniem opracowywanego przez lata *credo* estetycznego *O duchu dialektycznym*.
Jednakże *Moralność linii* powstawała w okolicznościach zupełnie innych niż te, które towarzyszyły refleksjom *De l'Esprit dialectique*; tamtą, programowo klasyczną płaszczyznę, intencjonalnie przecinała oś dramatyczna, kultura północy i południa, oś nobilitująca ostatecznie model ładu środziemnomorskiego. Refleksjom o linii, jako wartości macierzystej ekspresji plastycznej, towarzyszyły odkrycia sztuki współczesnej: Cézanne'a, Picassa (jeszcze przedkubistycznego, ale już „prymitywizującego") i przede wszystkim Matisse'a. Przedstawiając się jako „wilk bezzębny" w szkicu nowej koncepcji redakcyjnej swoich „Cahiers de Mécislas Golberg" (o czym czytelnicy dowiedzieli się już w numerze pośmiertnym i ostatnim), estetyk próbował opisać ów zakręt:

Wyznam pokornie, że nie byłbym w stanie — choć to pewnie błąd — pojąć utworu intelektualnego, wykraczającego z banału i nie goniącego po zaułkach, aby się obwieszczać, który by nie miał potrzeby wyć, gryźć, powiem nawet, który szlachetnie wręcz nie używa podstępów, byleby się narzucić i zwyciężyć.[20]

Dramatycznym kontrapunktem tej nowej drogi krytycznej — a są nią można zapowiedzi esejów o Cézannie, Picassie i zamieszczane w tym samym tomie wiersza Apollinaire'a, Maxa Jacoba, Salmona i Vildraca — są refleksje *quasi*-autobiograficzne pisane równolegle z *Moralnością linii*, refleksje o umieraniu, *La disgrâce couronnée d'épines*.[21]
Wspominam o tym, bowiem bez niej wypowiedź pisarska tego autora w 1907 r., traktowana przezeń jako świadome podsumowanie — życia i twórczości — nie odsłoniłaby swego wymiaru — estetycznego i moralnego. Mieści on znamienną próbę ucieczki od „tematu" śmierci w sanatorium, tematu, który wyzwolił ekspresjonistyczną

[20] *Mes frasques éditoriales. Le Dernier Cahier de Mécislas Golberg* 1908, s. 227.
[21] Fragmenty publikowane pośmiertnie, tamże. Druk całości złożony za życia Golberga z jego korektami w Archives J. Douceta. Obecnie przygotowany do druku przez C. Coquio z serią ilustracji Rouveyre'a, przedstawiającymi przyjaciela w agonii.

tonację tej nowej prozy o wiele znaczącym tytule *Nie-wdzięk ukoronowany kolcami*.
Nie wyrażoną literalnie ucieczką „w Matisse'a" jest tu ostateczne dookreślenie jeszcze jednej wizji „ładu". Proponuję określić w ten sposób wersję drugą modernizmu 37–letniego gruźlika, który widzi w aurze ówczesnego Matisse'a cechy apollińskie.
Golbergowski wariant filozofii modernistycznej odwołuje się zresztą, podobnie jak Matisse, do kilku patronów, do „braci w Pięknie, wszystkich tych, którzy się poddali słodkiemu marzeniu Renana, niezgodzie Nietzschego i rozkosznym szeptom Montaigne'a".[22]
Swój model śródziemnomorski — otwarty w istocie na konfrontacje z duchem chrześcijańskiej północy, dotąd poddawany wtórnej, boecklinowskiej interpretacji, Golberg wzmacnia teraz konturem rzeczywistej, nie tylko literackiej, miłości do „południa" — o czym mówił w artykułach i z czego się zwierzał w korespondencji z Gierszyńskimi. Sens śródziemnomorskiej utopii nasyca artystyczną propozycją, nieznaną poetyką, w której niezwykle śmiały rysunek i sublimująca go linia „tańcząca", mogły fascynować nie mniej niż kolor. Nie powstały już teksty pozwalające stwierdzić, jak na poznane w pracowni Matisse'a cykle obrazów autor *Moralności linii* by zareagował „terminologicznie" i jak pojęciowo ogarniał nieznane sobie przedtem dysonanse barwne „fauvistycznej" kompozycji; nie brak jednak przesłanek, by myśleć o jego fascynacji możliwością jeszcze jednego *imago* „wyspy Andros", bo w ten właśnie „obraz ramowy"[23] wpisywał Matisse wówczas swoje tematy — od *Joie de vivre* i *Luxe Calme et Volupté*, aż po nieznane już Golbergowi *Tańce*.
Moralność linii wydaje się w tym kontekście dramatycznym ekranem antynomii, którą w istocie przedstawia jako *iunctim*: sztuka — życie. Inaczej nie da się odczytać silnie spersonalizowanej aury tego tekstu. Jej ewokacje niegdyś nazywane przeze mnie „preorfistyczną" idealną figuracją, dziś widzę jako wizję filozoficzną w rozterce, wizję, która nie potrafi obyć się bez „obrazu", a w rzeczywistym przedstawieniu malarskim poszukuje „figury" — zdolnej konkurować z „punktem".

---

[22] *Mes frasques éditoriales*.
[23] Nawiązuję do propozycji J. Białostockiego reinterpretującego w ten sposób na użytek historii sztuki ontologię topoi.

Intensywność – rzeczywista – życia jest ścisła. Zakłada fuzję form, kolorów, kątów. Ideałem wszystkich barw, ich syntezą, ich jednością jest b i a ł e ś w i a t ł o [...], to spektrum jest wzruszające, ruchliwe i pełne różnorodności, jest niespodziewane i tajemnicze. Przed spenetrowaniem pryzmatu, który ulegnie dekompozycji, ten promień słoneczny jest wspaniałym symbolem duchowości koncepcji j e d n e j, spokoju wbrew burzy, pokoju osiągniętego przez intensywność samą rzeczy! Najwyższa deformacja, która nie ma już żadnego odpowiednika w czymś „realnym", oto biały promień! Spójrz na jego tańczące spektrum, zwielokrotnione, różnobarwne. To tu zawiera się ekspresja sztuki jako aktu woli, (zrazu) niejasnego, osiągającego swą specyfikę dzięki swoistemu ubóstwu, by wreszcie stworzyć to, co jest pełnią indywidualności. Im bardziej komplikuje się życie i przeważa to, co nieprzewidziane, tym bardziej wola poddaje się rozumowi, romantyzm sztuce klasycznej, intuicja wiedzy matematycznej, a anegdota myśli geometrycznej! Lubię oglądać duszę nowoczesną, bo wskutek komplikacji i niekształtności, określiła się do końca, doszła swej indywidualności".[24]

Na koniec niezbędna w tym poetyckim klimacie dygresja: z nieznanych do niedawna biografom Apollinaire'a listów do niego Golberga z lata 1907 r. wyłania się obraz dość niezwykły. To bowiem filozof, prawie już nie chodzący, namawia poetę by zrobił pożytek z jego dokumentacji, z wybranych fotografii obrazów, z udostępnionych podczas ostatniej wizyty u Matisse'a notatek, tych niewątpliwie, które malarz rok później ogłosi jako *Notes d'un peintre*. Rouveyre miał się rzekomo wypowiedzieć kilkadziesiąt lat później, że to Golberg opracował malarzowi tę jego sławną deklarację o „ekspresji". Nie ma podstawy w to wierzyć, niewątpliwe jest jednak zaangażowanie się filozofa w twórczość autora *Przepychu, Spokoju i Rozkoszy*, o której nie jest już w stanie pisać.[25] Chce ją piórem krytyka–sojusznika Apollinaire'a, wprowadzić do nowego, parostronicowego pisma, które sam dla siebie redaguje z dala od Paryża.
Swój artykuł o Matissie Apollinaire ogłosił już po śmierci Golberga gdzie indziej; do nieznanej nikomu, prowincjonalnej „Poliche" dał tekst inny, o „domu samotnego mędrca z Fontainebleau, niemal panegiryk, niemal prolog do nekrologicznego artykułu"[26], w którym wyakcentuje znaczenie wydanej już pośmiertnie *La Morale des lignes*.
Dałoby się więc powiedzieć o swego rodzaju przyzwoleniu ze strony poety, by impuls idący z tego tekstu dał się zauważyć w jego *Rozważaniach estetycznych*. Ale stwierdzić też możemy świadome jego

---

[24] *La Morale*, s. 30 i n.

[25] Nieco więcej na ten temat we wspomnianym artykule *Morales et Lignes* i zapewne w artykule Michela Décaudina, za naszą, wraz z C. Coquio, namową... we wspólnej publikacji.

[26] W odkrytej niedawno przez X. Derynga „Poliche", której dwóch następnych numerów (nie figurujących w Bibliothèque Nationale) dotąd nie udało się odnaleźć.

przemilczenia w sprawie Matisse'a. A może raczej milczenie o charakterze ich wzajemnych wobec siebie ról, o czym czytamy w listach, dotąd lekceważonych. Oto fragment z jednego, chyba ostatniego, z 28 września 1907:

Zatem co do Matisse'a, to już uzgodnione, ale nie wdzieraj się w jego własną pracę. Niech sam robi swoje notatki — surowo i bez komentarzy... I będę Cię prosić — co omawialiśmy, tym tropem !!! artykuł o Salonie, tylko bez poufalstwa i zaczepek. No i dobij zwłaszcza tutaj.
Gros Guillaume III.[27]

Rok 1907 jest dla wszystkich tu wymienionych twórców otaczających Golberga niezwykle ważnym zakrętem. *Panny z Avignonu*, tyleż bilansujące dawne poetyki, co proponujące zerwanie z nimi. *Dom umarłych*, poemat prozą Apollinaire'a przekształcony przezeń w jeden z dłuższych wierszy retrospektywnych — świadomie „graniczny". I wspomniane obrazy, które są ostatnim wyzwaniem Matisse'a w duchu modernistycznym „pierwszym", ale już „drugim" dla niektórych — *Luxe, Calme et Volupté*. Są to także ostatnie w twórczości tego malarza wyznania tej *muta poesis* i *pictura loquens*, z którymi współbrzmi bezpośrednie poetyckie przesłanie, a w nim tradycja mitu. Wielbiciel *Wyspy Umarłych* Boecklina o zadaniach linii pisał w pobliżu tych nowych dzieł. Na ile się oddalając od modernisty–filozofa, teoretyka punktu?

---

[27] Archives Jacques Doucet. Paryż, rękopis słabo czytelny.

Rozmowy

Inna awangarda
(Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasiłowska i Ryszard Nycz)

Anna Nasiłowska: *Jest Pani autorką pracy „Wiedeńska Apokalipsa", poświęconej secesji. Używa w niej Pani pojęcia modernizmu zgodnie z polskim zwyczajem terminologicznym, umieszczając zjawisko pod koniec zeszłego wieku. Jak widzi Pani wobec tego szanse przyjęcia się u nas terminu postmodernizm?*

Ewa Kuryluk: Książkę napisałam 25 lat temu. Wtedy reagowałam żywo przede wszystkim na wątki apokaliptyczne, odnajdowałam w pracach wiedeńskich artystów scenariusz, który się sprawdził, gdy wybuchła I wojna światowa. Ale każda epoka ma trochę inne definicje. Pisząc *Wiedeńską Apokalipsę* nie definiowałam zresztą niczego sama, raczej korzystałam z gotowych wzorów. Dziś, gdy wiem o tych czasach dużo więcej, patrzę na nie trochę inaczej, poza tym definicje to zawsze nominalizm. Inaczej definiuje się zjawisko w momencie, gdy się dopiero pojawia, a inaczej później. Dziś, kiedy zbliżamy się do końca wieku, staje się dla mnie oczywiste, że końce wieków muszą przebiegać podobnie, bo idea końca wieku staje się naszą obsesją. Patrzę więc na tamten okres z naszej perspektywy zbliżającego się przełomu. Dziś natomiast mniej jestem wyczulona na apokaliptycz-

ność: kryzys jest zawsze, choć rzeczywiście w Wiedniu odczuwano go silniej, bo rozpadające się imperium nadawało niepokojące sygnały. A fakt, że kończył się wiek, dodatkowo sugerował koniec świata.

A. N.: *Dostrzega więc Pani związki między postmodernizmem a secesją?*

E. K: Kilka lat temu prowadziłam na uniwersytecie nowojorskim kurs o postmodernizmie. To mnie zmusiło do przemyśleń. Z początku wydawało mi się, że pojęcie „postmodernizm" jest mało przydatne. Dziś sądzę, że słówko „post" ma pewne zalety. Wyczerpały się środki, zasób form i ikonografia, w których wyrażała się sztuka XX wieku. Więc pod jego koniec przerabia się to jeszcze raz. Ma to wiele wspólnego z historycyzmem z końca ubiegłego wieku. Uprawia się groteskę, operuje paradoksami. Pojawia się więc sporo zjawisk, które zauważałam pisząc *Wiedeńską Apokalipsę*.

Ryszard Nycz: *Chciałbym podjąć problem paraleli między końcami wieków. Jest Pani jedną z nielicznych osób „zadomowionych" w sztuce całego naszego stulecia. Pisała Pani i o secesji wiedeńskiej, i o sztuce awangardowej, o neoawangardzie, o hiperrealizmie. Chciałbym więc dowiedzieć się, gdzie widzi Pani nasz początek, czy tam właśnie, w secesji wiedeńskiej?*

E. K.: To bardzo dobre pytanie. Ale od razu chciałabym się zastrzec, że secesja nie jest dobrym terminem. Od razu kojarzy nam się z Krakowem, kanapami, dekoracjami, stylem mieszczańskim i ciężkim od ornamentów. Już w swojej książce przestrzegałam zasady, żeby tego słowa używać tylko w sensie najwęższym — wiedeńskiej grupy, która dokonała secesji. Ale to tylko fragment *fin de siècle'u*. Poza tym poczucie schyłku zbiegało się wtedy ze świadomością i pragnieniem odrodzenia, a jesień — z wiosną. Zresztą początek i koniec zawsze ze sobą sąsiadują, jak Eros i Thanatos. Około 1900 załamuje się akademizm, wyczerpuje się impresjonizm, rodzi ekspresjonizm. Artyści odchodzą od eurocentryzmu, interesują się sztuką japońską a później — afrykańską. Po pierwszej wojnie światowej zaczyna się inny etap w sztuce. Nasila się element burzycielstwa i kontestacji, dochodzi do definitywnej secesji — w sensie zerwania z przeszłością. Z tej perspektywy *fin de siècle* wydaje mi się ostatnią epoką czerpiącą z przesz-

łości. I my pod koniec wieku przerabiamy jego minione style. W tej chwili właściwie nie widzę w sztuce nic naprawdę nowego, choć nowość to oczywiście pojęcie względne. Charakterystyczne, że twórcy tamtego wieku uprawiali kolaż — w litreraturze, w muzyce, w plastyce. I dziś mamy epokę kolażu.

R. N.: *Czy sztuka awangardowa jest dla Pani ciągiem dalszym modernizmu, oczywiście w szerszym znaczeniu, choć nie najszerszym, bo nie od Kartezjusza? Czy raczej należy oddzielać modernizm od awangardy?*

E. K.: To jest problem. W praktyce można zawsze dzielić lub łączyć — zależnie od potrzeb. Czasami ważniejsze jest połączenie, czasami — oddzielenie. Im jestem starsza tym więcej widzę związków. Każdy artysta pragnąłby by sztuka zaczynała się od niego, a krytycy i publiczność często dają się zasugerować. Jednak z czasem widzi się, że na historię sztuki składają się kontynuacje. Co więcej, zdarza się, że ktoś, kogo kiedyś uważano za wtórnego, jest bardziej nowatorski od tych, którzy deklarowali się jako burzyciele porządku. Przykładem jest późny okres Klimta. Artysta uważany przez awangardę za malarza salonowego jest w ostatniej fazie swej twórczości prawie abstrakcyjny — wcześniej niż Kandinsky. Pisząc *Wiedeńską Apokalipsę* uważałam rok 1914 za zdecydowany przełom — koniec tamtego świata. Dzisiaj widzę to trochę inaczej. Cechy nowatorstwa i tradycjonalizmu są wymieszane i podzielone między secesję i awangardę.

R. N.: *Odniosłem takie wrażenie, pamiętając Pani książki i mając jakieś wyobrażenie o Pani sztuce, że interesuje się Pani szczególnie punktami przecięcia: naturalizmu i symbolizmu, interesuje Panią ornament jako coś pośredniego między naturalizmem a abstrakcją, przełączenie kodu. Widać u Pani ten moment zatrzymania się „pomiędzy". To jest taki moment zwrotny: rewelatorski, epifanijny. Jako jedna z nielicznych osób w Polsce broniła też Pani hiperrealizmu, jak podejrzewam — z tego względu.*

E. K.: Jestem artystką i dlatego to, co piszę o sztuce dotyczy i mnie samej. Piszę o tym, co mnie ciekawi, nigdy „z urzędu". Zawsze najbardziej interesowała mnie sztuka mimetyczna, której sens oddaje grecki mit o Korze, córce garncarza Butadesa, odrysowującej cień opuszczającego ją kochanka na ścianie. Są kultury, w których odtwo-

rzenie mimetyczne prawie nie istnieje — używa się tylko symbolu, ornamentu. W greckiej tradycji, którą potem przejmuje chrześcijaństwo, *mimesis* jako odtworzenie to samo centrum. Od Kory — rysowniczki do św. Weroniki z „prawdziwą" podobizną Jezusa jest tylko krok. Gdyby chrześcijaństwo nie wybrało drogi greckiej a semicką — nie mielibyśmy ikony. Trzy pierwsze wieki chrześcijaństwa to preferencja słowa, porządku anty—ikonicznego, który obowiązuje w Starym Testamencie. Dla mnie *mimesis* to istota sztuki. Podnieca mnie wszystko, co jest mimetyczne w sztuce XX wieku, choć uchodzi to za boczny tor w stosunku do „prawdziwej awangardy", która ponoć odeszła od przedstawiania do abstrakcji. Taka przynajmniej obowiązywała konwencja w przedstawianiu sztuki naszego wieku. Mnie konwencja ta nie zadowala, co więcej, uważam, że jest mylna. Sądzę, że nasz wiek jest mimetyczny. Czyż nie doskonalimy mediów pozwalających na mimetyczny przekaz — łącznie z przekazem ruchu, koloru, a nawet obrazu wewnętrznego w naszym ciele, wewnątrz komórki. Działania mimetyczne uważam za najciekawsze w naszym wieku.
Ale choć lubię mimesis, nie interesuje mnie sztuka figuratywna jak malarstwo olejne czy rzeźbienie w marmurze. Jestem zafascynowana „prawdziwym obrazem" i sztuką, która w wieku fotografii chce utrwalić odcisk, chwilę, przemijanie. Nawet w muzyce zachwyca mnie zarejestrowanie i przetworzenie morskich fal, głosu ptaków.
Ta tęsknota za mimetycznością powoduje, że od początku moich studiów do dziś płynę pod prąd. 25 lat temu w akademiach wiodącym kierunkiem była abstrakcja, a dziś — technologia, która przeciwstawia się ruchowi ręki. Moją twórczość trudno zakwalifikować. Z jednej strony nie jest konwencjonalna, nie znajduję więc konwencjonalnego rynku, ale nie jest też awangardowa w tym sensie, w jakim zwykle zdefiniuje się awangardę.

A. N.: *Nie podnieca więc Pani wymyślenie nowego —izmu, który dałby choć iluzję nowego początku sztuki?*

E. K.: Nie. W naszych czasach skompromitowały się szumne pomysły i nazwy. Czasem kusi mnie napisanie podręcznika historii sztuki XX wieku — inaczej. Po pierwsze pokazałabym początki sztuki XX wieku w XIX stuleciu, zaczęłabym od van Gogha, fowistów, symbolistów...

R. N.: *A Degas, dorzuciłaby go Pani?*

E. K.: Nie, choć może przypomniałabym, że malował on z fotografii, o czym nie wiedziano, i co sam skrzętnie ukrywał. Tancerki były malowane ze zdjęć, nie z modela. Impresjonistów umieściłabym na dalszym planie, wydobywając Gauguina, van Gogha, Klimta, Beardsley'a. I zerwałabym z kanonem, że XX wiek to ewolucja prowadząca od figuracji do abstrakcji. Oczywiście pokazałabym też dążenia mimetyczne, jak performance, sztukę ciała, wśród wiedeńskich akcjonistów — których pokazy widziałam, gdy chodziłam w Wiedniu do gimnazjum. Pragnąc, by życie stało się sztuką, „rysowali" oni nożykiem na własnej skórze, symulowali śmierć i poród.

R. N.: *Naśladując produktywne siły natury?*

E. K.: Tak, bo szczytem mimetyzmu jest wyprodukowanie nowego osobnika. Tego rodzaju poszukiwania mimetyczne były moją pasją — prawdziwą rewolucją. Abstrakcja natomiast stała się szybko pewną formą akademizmu, a także zaczęto używać jej do celów czysto dekoracyjnych — zeszła do poziomu mozaiki na dworcu PKS, stolika w kawiarni, wzoru na koszulce, konfekcji. Dziś nie podnieca nikogo — poza historykami sztuki. Większość abstrakcjonistów maluje obrazki, lubiane, bo pasują deseniem do kanapy.

R. N.: *Bardzo mnie to cieszy, bo mnie też pasjonuje problem mimesis. Czy nie wydaje się Pani, że postmodernizm tworzy bardziej przyjazne środowisko dla człowieka? Niektórzy twierdzą, że jest przeciwnie, że to pusta gra zwierciadeł.*

E. K.: Nasz koniec wieku to okres otwartości, już choćby dlatego, że rozpadły się wszystkie totalitaryzmy. Sztuka jest mniej serio niż była, i nieco zagubiona. Recesja spowodowała załamanie się rynku sztuki. Wydaje mi się, że postmodernizm przyniósł ciekawsze zjawiska w literaturze i muzyce niż w sztukach wizualnych, które szukają swojego miejsca. To samo zresztą mogę powiedzieć o sobie: dziś mam najwięcej do powiedzenia w powieści. W sztuce stoję na ruchomych piaskach, no i nie chcę się już powtarzać. Czekam na nowe pomysły, które, miejmy nadzieję, dojrzewają, myślę na przykład sporo o tym, żeby pisać na płótnie. To wynika stąd, że moje książki wystukuję na

komputerze a pismo jako ślad ręki — zanika. Charakter pisma staje się wyrazem indywidualności i dziełem sztuki. Przy okazji wrócilibyśmy do sztuki Chin i Japonii, gdzie pismo ma wyraz artystyczny — i do nowego rodzaju mimetyzmu.

R. N.: *Zaciekawia mnie jednak fakt przerzucenia się Pani do literatury...*

A. N.: *Jak to? A dwa tomy wierszy? Przecież Pani Ewa Kuryluk od początku była obecna i tu i tu.*

R. N.: *...ale dla mnie jest to zadziwiające, gdyż literatura jest z natury mniej mimetyczna od plastyki.*

E. K.: Tak, ale mimetyzm, tak jak ja go pojmuję, jest zupełnie odcieleśniony. Chodzi mi o uchwycenie cienia i sięgam do Platońskiej jaskini, zakładam, że „prawdziwy obraz" to obraz wewnętrzny, używam metafory błony czy membrany wewnętrznej, na której wszystko się odciska. Chciałabym ją, coś zupełnie niematerialnego, wyjąć z siebie i pokazać. W dzieciństwie pokrywałam lustro przezroczystą folią i próbowałam utrwalić na niej swoje odbicie. Nie lubię przedmiotów, które ociekają farbą, kurzą się i niszczą, pragnę by moja sztuka była zwiewna i lotna. W tym sensie pisanie jest i bardziej odmaterializowane i jeszcze bardziej mimetyczne, bo bliższe tego, co wewnętrzne.

R. N.: *Czy także daje większe możliwości i otwiera więcej przestrzeni, skoro wybiera je Pani teraz?*

E. K.: Od niedawna piszę po angielsku. Ta nowość bardzo mnie podnieca. Poza tym rynek książki jest mniej skorumpowany niż rynek sztuki. Jestem zmęczona jarmarkiem próżności, który się tam rozgrywa... Dawniej pisałam eseje, wiersze, teraz — fikcję, prozę, powieści, które krytycy nazywają „postmodernistycznymi" w tym sensie, że przedstawiają one rzeczywistość wewnętrzną, nie liczą się z czasem i miejscem, podążam za tym, co rozgrywa się w mojej głowie. To jest próba mimetycznego zapisu, ale rezultat jest antymimetyczny — przynajmniej w tradycyjnym tego słowa znaczeniu.

R. N.: *Nie wiem, czy ucieszyłaby Panią taka filiacja, ale mnie przypo-*

mina się w tym miejscu Schulz i jego idee prozy, kreującej atmosferę wszechmaskarady i „panironii", dziejącej się „w kulisach istnienia".

E. K.: Cieszę się bardzo, że Pan o tym mówi, gdyż wiele lat walczyłam o wydanie rysunków Schulza w USA. W końcu doszło to do skutku, z moim wstępem, gdzie podaję Schulza jako przykład artysty, który wydaje się bardzo konwencjonalny, a jest bardzo nowatorski i proponuję włączyć go do tej „innej awangardy" XX wieku, groteskowo—mimetycznej a nie abstrakcyjnej, której centrum to kwadrat Malewicza. Ten miał jeszcze wielką metafizykę, ale przyszedł Bauhaus — i masowa produkcja kwadratów i kubów. Schulz, obsesyjny, sadomasochistyczny, przywdziewający maski,

R. N.: *...i wyraźnie wywodzący się z końca zeszłego wieku...*

E. K.: ...okazuje się może bardziej nam współczesny od Malewicza i matematycznego, suchego kanonu piękna.

A. N.: *Poruszyła Pani problem maski. W Pani pracach plastycznych bardzo często można rozpoznać Pani twarz. Czy maski Pani nie przerażają?*

E. K.: Nasza twarz jest maską. Sprawie tej poświęcam wiele miejsca w książce o chuście św. Weroniki, *Veronica and Her Cloth. Iconography and Structure of a „True" Image*, wydanej przed dwoma laty. W tym roku ukazały się dwa jej przekłady — włoski w Rzymie i portugalski w Sao Paulo. Chciałabym, aby wyszła także po polsku, ale odbywam zaledwie pierwsze rozmowy.

A. N.: *W Pani książce „Podróż do granic sztuki", opublikowanej w Polsce w 1982 roku, pojawiają się dwa rozumienia emigracji. Pierwsze, zgodne z pewnym stereotypem głęboko zakorzenionym w kulturze polskiej — to emigracja jako wygnanie, narażające na cierpienia nostalgii. I drugie — emigracja to otwarcie, możliwość, otwierająca się nagle i wiele obiecująca. Czy w Pani przypadku, który raczej bliski jest temu drugiemu rozumieniu, wyjazd w ogóle trzeba nazywać emigracją?*

E. K.: Tak, to dosyć wizjonerski szkic, pisałam go przecież na długo przed wyjazdem. *Podróż* leżała bardzo długo w Wydawnictwie Literackim, dopiero w stanie wojennym ją „przepchnięto". A ja już wtedy

byłam w Stanach, nie zrobiłam nawet korekty... W Polsce sprawa emigracji obrosła mitologią, a przecież żyjemy w wieku XX, gdy wędrówki i przenosiny są czymś normalnym. Jeśli można wsiąść w samolot i za kilka godzin znaleźć się na drugiej półkuli to każdy może mieszkać wszędzie. Jesteśmy dziś świadkami prawdziwej wędrówki ludów. Ale trzeba pamiętać, że artyści zawsze wędrowali. Przykucie ich do jednego miejsca to pomysł totalitarny. U nas, dyskutując o emigracji, pamiętano o XIX wiecznym wychodźstwie, a z drugiej strony — nie można było dostać paszportu, a jeśli już się go raz dostało, to nie można było wrócić. W sytuacji pułapki na emigrację patrzono fałszywie, stworzono z niej problem. Nie można było sobie powiedzieć: „nie podoba mi się w Warszawie, znalazłem sobie pracę w Paryżu", albo: „mam kochankę w Buenos Aires i tam się przenoszę". A to jest przecież normalne. Poza tym artysta może skorzystać na tym, że go wyrzucono z własnego kraju. W swoich esejach pisałam o Ifigenii, która przemocą została przeniesiona w świat barbarzyńców, gdzie z nic nie znaczącej księżniczki przeobraziła się w ambasadora greckiej kultury i cywilizacji. Jej życie stało się nagle ciekawe i niezwykłe.

A. N.: *Wobec tego zapytam o coś innego: czy jednak w nowym miejscu nie szuka się nowej identyfikacji? Gdy się przeanalizuje Pani powieść „Wiek 21" (czytałam fragment, publikowany w „Literaturze na świecie"), to widać niezwykłą ciągłość między kręgiem odwołań kulturowych w Pani esejach pisanych w Polsce wiele lat wcześniej i w powieści. Pojawiły się jednakże znamienne przesunięcia. Mnie się wydaje, że w tej chwili poszerzyło się to o amerykański kanon uniwersytecki, o odwołania do lektur obowiązujących na kampusach i czytelnych w tym kręgu. Mniej jest odwołań niemieckich, a jest na przykład Anna Karenina, lektura klasyczna na kampusach, a u nas — może nie tak oczywista.*

E. K.: To jest i bardzo trafne, i zarazem — kulą w płot. *Anna Karenina* to była zawsze moja ulubiona postać i tę powieść Tołstoja ceniłam najbardziej. Ale rzeczywiście wpływ kampusu i uniwersytetu jest niemały. W Nowym Jorku byłam członkiem prestiżowego Instytutu Humanistyki. W mojej powieści pojawia się on jako Międzynarodowy Instytut Próżności. Echem odzywają się piątkowe spotkania wybitnych intelektualistów na obiadach, podczas których dyskutuje się

wszelkie możliwe sprawy świata i ludzkości, ale jest to w gruncie rzeczy bezsilne „zagadywanie" problemów. W moim Instytucie Próżności spotykają się Goethe, Propercjusz, Malcolm Lowry, Simone Weil, królowa Berenika, Majmonides i Nadieżda Mandelsztam.

A. N.: *W Pani twórczości ogromną rolę odgrywają postacie kobiece, poszukuje Pani własnej identyfikacji poprzez archetypiczne postacie — jak Anna Karenina, Ifigenia, czy Simone Weil.*

E. K.: Identyfikuję się nie tylko z kobietami. Miarą każdego artysty jest wielość możliwości, aspektów. Życie stale nas ogranicza. Każdy z nas mógłby mówić dziesięcioma językami, a mówi zwykle jednym. W każdym z nas jest wiele głosów, prowadzimy rozmowy pomiędzy swymi różnymi „ja" i nawet potrafimy utożsamić się ze zwierzęciem i z rośliną. Nikt nie wyskoczy z własnej skóry, ale artysta nieustannie próbuje to zrobić. *Wiek 21* to książka o potencjalności bytu — o tym, co dzieje się w mojej głowie. Tam każdy może spotkać się z każdym, romansować, rozmawiać. Zamiast opisywać moich bohaterów, daję im dojść do głosu. Są tam mężczyźni, którzy są mi bliscy i tacy, których nie znoszę. Podobnie z kobietami, nie ze wszystkimi się utożsamiam.

A. N.: *Z jakimi nie utożsamia się Pani? Z Simone Weil chyba — tak.*

E. K.: Nie, Simone Weil to jeden aspekt mojej osobowości. Potrafiłabym może zagłodzić się na śmierć, ale nie noszę okularów i dbam o swój wygląd, no i interesują mnie mężczyźni, a nie tylko księża. Ona pociąga mnie intelektualnie, ale i odpycha. W *Wieku 21* daję dojść do głosu nawet ptakom i roślinom. Zarzucano mi, że to nowa mitologia. Ale jak już się pisze szaloną powieść — niech ona sprawia przyjemność.

A. N.: *Pani powieść odebrałam trochę jako dialogi zmarłych przeniesione w przyszłość.*

E. K.: Świadomie odwołuję się do Lukiana. Zresztą wszystkie postmodernistyczne formy literackie mają jakiś odpowiednik w późnym Rzymie. To był okres schyłkowy i — bardzo nowatorski

literacko. Tamto upadające imperium pomogło mi uporać się z upadkiem naszego totalitarnego imperium, bez popadania w polityczność.

A. N.: *Czyli „sztuka zaangażowana" to jest coś, wobec czego określa się Pani negatywnie?*

E. K.: Tak, bowiem nie mam do tego talentu. Żeby cokolwiek osiągnąć, artysta musi wiedzieć, do czego ma zdolności, a do czego nie. Gdy założyliśmy „Zeszyty Literackie", szybko okazało się, że tam się nie mieszczę, bo mogę coś ciekawego powiedzieć o grotesce lub erotyce — nic o współczesnej polityce.

A. N.: *Właśnie miałam Pani zadać niesłychanie podchwytliwe pytanie, gdyż „Zeszyty Literackie" wydają mi się w tej chwili pismem bardzo akademickim, uładzonym, w którym na pewne rodzaje dyskusji nie ma miejsca. A w tym, co Pani mówi, pewne przekonania są zbieżne z propozycją tego pisma, ale są i rzeczy zupełnie odmienne.*

E. K.: Tak, moi koledzy wiedzą czego chcą, mają poglądy. A ja — stale czegoś szukam. Ciągnie mnie na manowce. Buszuję po poboczach.

R. N.: *To jest bardzo dobra puenta. Dziękujemy bardzo za rozmowę.*

wrzesień 1994

Przechadzki

Jan Kott

Awangarda i postmodernizm — ale gdzie teatr?

1. Już w połowie lat trzydziestych w warszawskim Kole Polonistów zaczęliśmy zdawać sobie sprawę z miałkości intelektualnej pozytywizmu i zaczęliśmy mówić o unaukowieniu humanistyki. Że biografią pisarzy nie da się tłumaczyć ich utworów i że w języku i w kategoriach psychologii, i to tradycyjnej, nie da się opisywać wierszy, powieści czy dramatu. Byliśmy już łapczywi na teorie. Najjaśniej widział to nieodżałowany Franciszek Siedlecki, znał, jedyny z nas, formalistów rosyjskich i Jakobsona. Ludwik Fryde już liznął tomizmu i w formie widział odblask metafizyki. Dawid Hopensztand uważał się za marksistę i w socjologii szukał odmian i przemian gatunków literackich. Stefan Żółkiewski, pierwszy z nas i chyba pierwszy w Polsce, mówił o semantyce, która jest kluczem do humanistyki. Z inspiracji tego studenckiego Koła Polonistów począł się po wojnie IBL.

Mam już blisko osiemdziesiąt lat, a kiedy ta nota wyjdzie w druku, będę już miał za sobą tę osiemdziesiątkę. I kiedy patrzę za siebie wstecz, widzę, że z tego warszawskiego Koła Polonistów wyniosłem, nie wiem jak to nazwać, fascynację, ciekawość, czy po prostu potrzebę systemu. Zmieniałem mistrzów i lektury... Od Lukácsa do

Lévi-Straussa, od egzystencjalistów do Bachtina. Pociągały mnie w moich wczesnych latach zamknięte i uniwersalne systemy, jak najpierw tomizm, a potem marksizm — albo nawet w odwrotnej kolejności, a w późnych już latach spekulacje kabały, ale poza intelektualnymi satysfakcjami oczekiwałem, że mi posłużą do interpretacji Szekspira i współczesnego teatru. Bo jednak najbardziej szukałem i do dziś szukam interpretacji.

W moich lekturach z teorii literatury przebrnąłem jeszcze, i to z pożytkiem, choć już z trudnością przez Foucault, aż utknąłem, i to na dobre, przy Derridzie, Lacanie i najmodniejszej potem Kristevie. Były dla mnie za trudne, choć może bym i w końcu podołał, ale wydały mi się dla mego warsztatu, lub mówiąc po prostu i zwyczajnie — pisarstwa, bezużyteczne. Może nawet i więcej, szkodliwe.

Oczywiście, od tego przecież zacząłem, wiedziałem, wiedzieliśmy, że wiedza o literaturze musi brać swój język, terminy i operacje z innych dyscyplin — z językoznawstwa, logiki, z antropologii, a może i z psychologii głębi i religioznawstwa. I że ja sam, chociaż staram się nie za daleko odchodzić od zwyczajnej polszczyzny, nie potrafię się obyć bez opozycji paradygmatu i syntagmy, diachronii i synchronii, znaczącego i znaczonego. Ale dekonstrukcjoniści stworzyli sobie własne języki, często zresztą nie tożsame u nawet najwybitniejszych. Skłonny jestem i do podziwu, ale wydaje mi się, że są to na za wysoko zawieszonej poprzeczce gry intelektualne same dla siebie, jak akrobatyka pod samą kopułą w cyrku bez widzów. Dekonstrukcjonizm mówi o tekście, ale tekst jest najczęściej p r e t e k s t e m dla tych operacji w metajęzyku. Pretekstem są nie tylko utwory, ale prądy umysłowe, ich syntezy i może najbardziej ich opozycje i periodyzacje. W tych językach i na tych wysokościach postmodernizm zdaje się obejmować wiele różnych artefaktów i opozycja modernizmu i postmodernizmu jest coraz mniej wyraźna. Do tego wszystkiego, kiedy się dekonstrukcjonizm zmieszał z feminizmem, to ta magma budzić może admirację, ale nawet dla nie całkowicie tępego historyka literatury jest coraz trudniejsza do przełknięcia.[1] Dotyczy to literaturoznawstwa amery-

---

[1] Oczywiście uogólnienia są niesprawiedliwe. S. Felman *Rereading Feminity* jak i jej analizy molierowskiego *Don Juana* rozświetlają tekst. Może byłoby i cenne, gdyby „Teksty Drugie" ogłosiły je w przekładzie. Poleciłbym również pracę B. Johnson i szczególnie F. Jamesona *The Political Unconscious* (1981)

kańskiego w ostatnim dziesięcioleciu i Francuzów, chociaż wydaje mi się, że już się dopala dekonstrukcja. Nawet w „Tekstach Drugich".

2. Tekst. Ale co w teatrze jest tekstem? Tekstem jest wszystko, co znaczy. Dla semantyków tekstem jest utwór muzyczny i obraz. Dla Masao Yamaguchi, antropologa i semantyka japońskiego, Tokio może być także rozumiane jako tekst. Miasto jest systemem znaków zmiennych i niezmiennych. Bo jest przecież ciągle Paryżem czy Warszawą. Mówiąc bardziej uczenie można miasto odczytywać w jego diachronii i synchronii. Ma znaki słowne i pozasłowne. Łotman nazywa je „ikoniczne"[2].
Teatr jako tekst to nie tylko mówione ze sceny i nawet nie tylko wszystkie *stage directions* i komentarze autorskie (jak ostatnie dziesięć przykazań Mrożka dla reżyserów), ale cały spektakl, może nawet przed podniesieniem kurtyny i po jej opadnięciu.
I nie wiem, czy zauważono już z dostateczną ostrością, że mówimy od nie tak dawna, może właśnie od *Czekając na Godota*, *Łysej śpiewaczki* i *Opery za trzy grosze* o teatrze Becketta, Ionesco czy Brechta, a nie o komediach, tragediach itp., i nawet nie o sztukach, czy o „utworach dramatycznych". A nawet jeśli Ionesco daje jakąś nazwę gatunkową: „tragifarsa" czy „antysztuka", to są to raczej charakterystyki teatru niż rodzaje dramatyczne. I jeszcze jaskrawiej niektóre terminy Witkacego, jak „czysta forma" i „tragedia sferyczna".
A więc teatr jako tekst, jako system znaków, jako komunikat, to nie tylko sam spektakl, ale również i widownia, i garderoba, i może też te fotele recenzentów, które kiedyś widziałem ustawione na miejskim rynku. Ale czy tylko jeden wybrany spektakl, czy ciąg przedstawień od premiery po zejście z afisza? Bo przecież co innego w warszawskim przedstawieniu ze stycznia 1957 roku *Czekając na Godota* znaczyło przed i po wieści o mowie Chruszczowa o zbrodniach Stalina. I jeszcze w najbardziej dramatycznym tekście, w *Dziadach*, właśnie wtedy, kiedy je zdjęto.
Tekstem historii dramatu, a można powiedzieć testem, jest histo-

---

[2] Zob. *The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative*. („Trudy po znakowym sistemam" 6 (1973), Tartu i „New Literary History".) Ten krótki esej Łotmana wydaje mi się fundamentalny dla wszystkich rozważań o znakach pozasłownych. A więc szczególnie o znakach teatralnych.

ria teatru. Tekstem/testem historii teatru są spektakle. Dramaty, które przez dziesiątki lat nie doczekały realizacji teatralnej, jak choćby *Dziady* czy *Kordian*, ale przecież zamierzone jako spektakl, są *in virtu* teatrem. Ale teraz zaczynają się różnorakie problemy, dość jadowite dla teoretyka teatru, a jeszcze bardziej dla historyka.
Różne są tu pytania, raz jeszcze powtórzę to słowo, coraz bardziej jadowite. Spektakl/przedstawienie za każdym razem jest inny, a przecież zawsze, nawet jeżeli reżyser ma pomysły, jest ciągle *Woyzeckiem* Büchnera, czy *Ślubem* Gombrowicza. Ale w jakim sensie tożsamym? — przecież nie tylko że ułożonym z tych samych słów i na ogół wypowiadanych w tej samej kolejności.
Po fenomenologach i semantykach potrafimy, jak to zrobił Ingarden, a ostatnio może jeszcze precyzyjniej — Tomasz Kubikowski, wyróżnić w spektaklu odrębne systemy znaków, przestrzennych i czasowych, zmiennych i niezmiennych, porządku kwestii i muzyki, świateł, kostiumu i dekoracji. Ten zegarek możemy rozłożyć na części, ale nie wiem, czy potrafimy go złożyć z powrotem, i nawet, jeżeli go złożymy, czy dalej będzie cykał?
Biedził się nad tym Raszewski, i to jeszcze w *Teatrze jako widowisku osobnym*, ale nie do końca chyba to rozsupłał. Bo przecież podobne problemy są z trwałością postaci teatralnych. Hamlet to na pewno nie tylko postać przekazana przez literaturę, jak na przykład Anna Karenina, nie tylko charakter ulepiony z tysiąca słów, jakie mu w usta włożył Szekspir, ale postać teatralna. Jak żywa, choć inaczej. Garrick i Kean byli jednymi z Hamletów, i Teresa Budzisz–Krzyżanowska była jednym z Hamletów. W czym tkwi ta jednoczesna osobność i tożsamość? Kiedy mówimy Hamlet, to o jakim b y c i e myślimy. Kiedy mówmy *Ślub* Gombrowicza, to o jakim *Ślubie* myślimy, o tekście sztuki, o inscenizacji Jarockiego albo innych, czy o czymś m i ę d z y, o potencjalnym *Ślubie*, o b y c i e, może by fenomenolodzy powiedzieli, i n t e n c j o n a l n y m.
Miałbym ochotę powtórzyć za Gombrowiczem „im mądrzej tym głupiej". Ale mimo zawikłań teorii i ułomności historii, jeszcze przecież nie tak dawnej, można się chyba pokusić o zobaczenie miejsca teatru i jego głównych nurtów między symbolizmem, modernizmem, i tym wszystkim p o.

3. Najdłuższym, najbardziej wyrazistym nurtem w

sztuce i teatrze XX wieku była awangarda. Początkiem było być może czasopismo, które około połowy jeszcze XIX wieku wydawał Kropotkin pod nazwą „Awangarda". Zawierało również artykuły o sztuce. To połączenie ewangelii anarchizmu z rewolucją w sztuce, którą sztuka ma zapowiadać i której służyć, odnajdziemy potem w wielu manifestach różnych awangard.
Czasopismo „Awangarda" wydawał Kropotkin w Zurichu. Awangardy XX wieku mają swój początek, może nie jedyny, ale najbardziej hałaśliwy w Cabaret Voltaire z 1916 roku. Także w Zurichu. Miał swoją siedzibę tylko kilka ulic od domu, w którym w latach trzydziestych XIX wieku dwudziestotrzyletni Büchner kończył tezę doktorską o systemie nerwowym małej rybki, którą łowił w swoim rodzinnym Giessen. Była to rozprawa awangardowa, bo zapowiadała, jak się to dzisiaj uważa, teorię ewolucji, wtedy też Büchner zaczął swojego nigdy nie dokończonego *Woyzecka*, który doczekał się druku dopiero w końcu lat siedemdziesiątych XIX wieku i pierwszej inscenizacji w roku 1913. A więc na trzy lata przed Cabaret Voltaire i wczesnymi manifestami włoskich futurystów. W jakim wobec tego czasie historii dramatu i historii teatru utwór ten istnieje? W trzydziestych latach XIX wieku, kiedy go pisał Büchner, czy w przededniu pierwszej wojny światowej, kiedy został po raz pierwszy wystawiony? Czy to jeszcze późny i zgorzkniały romantyzm, czy szczytowy dramat modernizmu, czy może zadziwiający prekursor postmodernizmu. Można zapewne powiedzieć, że przynależy do tych wszystkich c z a s ó w, ale historykom i dramatu i teatru nie tak łatwo się z tym uporać.
Od büchnerowskiego *Woyzecka*, gdzie zostały rozbite niemal wszystkie reguły dramatu i estetyki, którego tragicznym bohaterem jest bełkoczący wizjoner, Otello z prowincjonalnego niemieckiego miasteczka, mogłaby zacząć się nie tylko historia, ale i teoria dramatu XX wieku. Od Cabaret Voltaire, gdzie na pierwszym czy drugim spotkaniu, padło wśród gwizdów i tupania widzów słynne „Chcemy szczać we wszystkich kolorach tęczy" można by zacząć historię happeningu i teatru prowokacji obyczajowej i politycznej. „Chcemy szczać we wszystkich kolorach tęczy" — powtórzyła potem jednodniówka „Nuż w bżuhu" polskich neofuturystów.
Inicjatorem i głównym mistrzem „ceremonii" był Tristan Tzara. W Cabaret Voltaire nie tylko wśród jego twórców, ale i wśród pierwszych widzów z kolonii artystycznej Zurichu, przeważali przybysze

z Europy Środkowej i z Rosji. Nie wiem, czy ktoś się zajął udziałem i wkładem tych przybyszów, alienów ze Wschodu i potem z Ameryki Południowej w awangardowe ruchy na Zachodzie, w etos awangard, w ich korzenie i substancję, od dada do późnego surrealizmu... Być może obcość, wykorzenienie, zamykały uszy, ale otwierały oczy.
Tristana Tzarę i wkrótce potem Ionesco, następnego Rumuna, poznałem w czasie mego pierwszego pobytu w Paryżu, jeszcze chyba w końcu roku 1938. Tzara był już po czterdziestce, ja miałem trochę ponad dwadzieścia; Ionesco był dwa lata starszy ode mnie. Jak wielu z naszych roczników ze Wschodniej Europy braliśmy lekcje nadrealizmu z opóźnieniem o jedno pokolenie. Tzara w czasie naszych nocnych wędrówek po Paryżu nauczył mnie francuskiego słowa *insolite*, dla którego trudno znaleźć ścisły odpowiednik w innych językach. I zaraził tym, co jest *horriblement beau*, które odkryła dada.
Czas biegnie szybciej niż myślimy. Nowość staje się nieodmiennie starością, prowokacja obyczajową klasyką. Na jednym z pierwszych przedstawień *Travesti* Stopparda, może i siedem lat temu, ku mojemu zdumieniu zobaczyłem, że Tzara towarzysz moich nocnych wędrówek po bulwarze Montparnasse (Lenin i Joyce w tym nieoczekiwanym rozdaniu kart przez historię byli w Zurichu, kiedy rodziła się dada) jest już jednym, obok Lenina i Joyce'a, z trzech protagonistów tej sztuki, postacią historyczną. Klasykiem!
Ale początkiem początków awangardy była nie dada, lecz *Król Ubu*, szesnastoletniego Alfreda Jarry, w roku 1896, w którym „się zwymiotował" nie modernizm, ale cały wiek XIX, a już szczególnie Drugie Cesarstwo i burżuazyjna Republika. I po triumfalnym wznowieniu przez pierwszych surrealistów w roku 1920 kolejno się wymiotował wiek XX w niezliczonych teatrach studenckich, od And do Tatr. *Król Ubu* dzieje się w Polsce, czyli „nigdzie". Ale to „nigdzie" znaczy „wszędzie".
Pisałem kiedyś, że od czasów renesansu są tylko dwie postacie mityczne, w których objawiają się dalej nowe twarze i nowe dusze: Faust i Don Juan. Ale Ubu ze szczotką klozetową zamiast berła okazuje się nieśmiertelny. W tej genialnej farsie jest już Ionesco z jego *Macbett*, i może z *Przyszłość jest w jajach*, choć Ubu i Ubica są bardziej okrutni i wulgarni. Jest i Witkacy, ale *Król Ubu* jest bardziej uniwersalny i nie ma w nim nawet śladu metafizyki.
Króla Ubu być może znał Majakowski, a jego przebrani za komunis-

tów straszni mieszczanie w *Pluskwie* mają swoich prekursorów w Ubu i Ubicy.
Innym od *Króla Ubu* początkiem awangardowej sztuki był włoski futuryzm. 11 maja 1912 roku Marinetti z wysokości 200 metrów nad dachami Mediolanu, przekrzykując obracające się śmigło, ogłosił *Techniczny manifest literatury futuryzmu*. Na uniwersytecie kalifornijskim w Los Angeles obchodzono osiemdziesiąt lat później jubileusz tego manifestu. Odczyty, pokazy i dyskusje zakończył bankiet „La cucina futurista". Znałem jednak lepszą włoską kuchnię.
W styczniu roku 1914, ostatni raz przed wojną światową, Marinetti odwiedził Rosję witany już przez pierwszych futurystów rosyjskich. W Petersburgu i wkrótce potem w Moskwie, już pod koniec pierwszego dziesięciolecia naszego wieku łączyły się ze sobą grupy malarzy i poetów, a potem i kompozytorów, którzy wcześniej, ale równie gwałtownie jak na Zachodzie zrywali z tradycją sztuki dziewiętnastowiecznej. Ci młodzi ludzie, z których większość była rówieśnikami XX wieku, głosili nadchodzące n o w e. W Rosji, a wkrótce potem i w Polsce, byli pod inspiracją włoskiego futuryzmu, Marinetti krzyczał „Evviva futurista!" Wizje n o w e g o, szklanych miast i piękna maszyn łączyły się z przyjściem nowej sztuki. Jeszcze długo potem Peiper ogłosił w „Zwrotnicy" swój manifest: „Miasto, masa, maszyna". Niewątpliwie *Miasto słońca* Thomasa Campello było natchnieniem futurystycznych utopii.
W grudniu 1913 roku w sali petersburskiej operetki *Luna Park*, ta nazwa jest chyba też nie bez znaczenia, wystawiono futurystyczne widowisko *Zwycięstwo nad Słońcem*. Był to rodzaj opery/baletu z towarzyszeniem jednego fortepianu. Jednym z inicjatorów był Kazimierz Malewicz, dopiero teraz powoli doceniany klasyk nowej sztuki i jej świadomy teoretyk. Scenerie *Zwycięstwa nad Słońcem* w kubach zawieszonych na pustej scenie i w kostiumach arlekinów, ale także w kubach deformujących postać, projektował Malewicz. W tej mojej osobistej biografii poznawania awangardy, spóźniony o trzy czwarte wieku, po raz pierwszy zobaczyłem projekty kostiumów Malewicza i jego czarne i czerwone kwadraty na wystawie, która objechała Amerykę w 1991 roku. Witkiewicz nie zdążył zapewne na *Zwycięstwo nad Słońcem*, ale niewątpliwie widział przechowywane i eksponowane projekty kostiumów. I chyba widać ich ślad w pomysłach jego kostiumów.
Majakowski, który popełnił samobójstwo, wkrótce po śmierci ogło-

szony został przez Stalina bardem rewolucji i niedoścignionym wzorem poety Kraju Rad. Lata dwudzieste i jeszcze początek lat trzydziestych były jak *Sturm und Drang*, okresem artystycznego i intelektualnego wrzenia. Ale z artystów, malarzy, architektów i poetów tych krótkich lat rosyjskiego renesansu, którzy swoją sztukę i nadzieje związali z rewolucją, niewielu te lata przeżyło. Pasternak ocalony z pogromu i nieustannie upokarzana Achmatowa, której zamordowano męża, a syna skazano na wiele lat łagru.
Meyerhold — z perspektywy lat może największa indywidualność reżyserska XX wieku — był więziony, torturowany i rozstrzelany na Łubiance w roku 1940. Ciało Zinaidy Raikh znaleziono w ich mieszkaniu pokłute nożami.
Los i teatr Meyerholda to jeden z najbardziej wyrazistych przykładów jak zawodne są klasyfikacje w i z m a c h. Zaczynał od naturalizmu i symbolizmu, nie był aż tak daleki od Stanisławskiego, potem tworzył spektakle, w których elementy cyrku i pantomimy współgrały z biomechaniką aktorów zamienionych na marionetki, ze stylizacją na wzór kabuki i muzycznością *dell'arte*. Sam był zresztą wspaniałym mimem, jak potem Barrault. Jeżeli termin modernizm coś oznacza w teatrze, to Meyerhold był apogeum modernizmu.
W roku 1947 w czasie delegacji polskich pisarzy na 30–lecie rewolucji odwiedziłem późnym wieczorem Pasternaka na jego daczy w Pierieł-towie — po kryjomu, ponieważ Pasternak nie był dopuszczany do kontaktów i fet z pisarzami nawet z „bratnich" republik. Byłem wtedy równie naiwny jak i zapalony do nowej wiary i mówiłem Pasternakowi o likwidacji u nas analfabetyzmu, nakładach tomów poezji w tysiącach egzemplarzy, swobodzie i przywilejach twórców kultury. Pasternak się uśmiechnął i powiedział: „Jesteście jak ptaki śpiewające. Ale pewnego ranka obudzicie się w klatkach, nawet czasami pozłacanych, a pod każdą klatką, były formalista, niepoprawny symbolista, uparty futurysta i «wróg ludu»". Kiedy wróciłem z Moskwy do Warszawy, na pałacyku, który był siedzibą Związku Literatów, widniał ogromny transparent: „Pisarze inżynierami dusz ludzkich". Zrozumiałem, co mi mówił tej nocy pod Moskwą Pasternak.
W roku 1972 byłem na pierwszym światowym kongresie szekspirologów w Vancouverze. Był tam i Grigorij Kozincew. Jeszcze przedtem poznałem jego przejmującą adaptację *Hamleta* z Ofelią zakutą w ciężką krynolinę jak w klatkę tortur, w której jeszcze w renesansie przewożono skazańców. Na tym kongresie Kozincew pokazał swego

Króla Leara, gdzie wygnany władca w swojej tułaczce spotyka nędzarzy wypędzonych ze swoich miasteczek i wsi. Szybko zawiązała się między mną i Kozincewem sympatia, i może nawet coś więcej. Jakby łączyły nas podobne doświadczenia. Przechadzaliśmy się po wspaniałych ogrodach różanych kampusu uniwersyteckiego. Kozincew nagle powiedział: „W całym moim długim życiu miałem nie więcej niż dwa, a może nawet trzy szczęśliwe lata. Było to, kiedy pracowałem z Meyerholdem."

Dla całej rosyjskiej awangardy, jak i potem dla nierealistów, „awangarda", jak w wojsku, miała być strażą przednią w pochodzie nie tylko poezji, ale wszystkich sztuk i zapowiedzią rewolucji, miała się z nią utożsamić, a potem jej przewodzić. To utożsamienie rewolucji, i to rewolucji rosyjskiej z rewolucją wszystkich form sztuki, wszystkich sztuk — poezji, prozy, malarstwa, muzyki i architektury, było — jak się okazało — szybko tragicznym złudzeniem nie tylko Majakowskiego, ale może jeszcze bardziej Malewicza, braci Burluków, Mielnikowa, Tatiana i tylu innych. Wolny od tych złudzeń i nadziei był tylko Chlebnikow, ale on pierwszy dostał kulę w łeb. I na pewno Chagal, który już w 1922 wyjechał na Zachód.

Głośne było powiedzenie Lenina: „Komunizm to socjalizm plus elektryfikacja". Mogło być bliskie Majakowskiemu i Malewiczowi, ale Lenin do projektantów fabryk całych w kubach odnosił się od samego początku z nieufnością i podejrzeniem. Analogie historyczne są przeważnie mylące, choć czasem myślę, że z iluzjami awangardzistów pierwszej połowy XX wieku można porównać nadzieje i iluzje libertynów i racjonalistów osiemnastowiecznych na nadejście królestwa rozumu i wolności. Za Konwentu potoczyły się głowy do kosza pod gilotyną i nawet Sade 14 lipca wydobyty z Bastylii, niedługo potem ledwo ocalił własną głowę.

Dopiero, kiedy runął mur berliński, w każdym razie niewiele wcześniej, mogły pojechać na Zachód obrazy i projekty architektoniczne wyklętych przez Zdanowa nowatorów. I dopiero w ostatnim dziesięcioleciu powoli i żmudnie odkrywa się dzieje rosyjskich awangard po latach przemilczeń na Wschodzie i niepełnej dokumentacji na Zachodzie. Ale równie ważne i może jeszcze ważniejsze od samej dokumentacji jest dojrzenie w tym najśmielszym i najbardziej tragicznym ze wszystkich ruchów awangardowych XX wieku m o d e l u a w a n g a r d y: opozycji i przemian, które wydają się nieodmiennie powtarzać. W jednym z wczesnych manifestów nadrealizmu Breton

napisał: „Przekształcić świat, mówił Marks, zmienić życie, powiedział Rimbaud; te dwa zawołania dla nas tworzą jedność". W dziejach nadrealizmu, w przemianach i losie awangard na wschód od Renu te dwa programy okazały się równie zawodne co sprzeczne. Wspólna im była tylko utopia. Ani człowiek nie został przemieniony, ani świat. A jeśli nawet, to nie tak, jak prorokował Marks.
W awangardzie, w a w a n / g a r d z i e, i w pojęciu, i w samym słowie jest wyprzedzenie. Nadrealiści z entuzjazmem powtarzali za Leninem, i umieścili to nawet w swoim *Małym słowniku nadrealizmu*: „Przyjdzie czas, kiedy publiczne toalety będą robione ze złota". Zdanie to mogliby wykrzyczeć i dadaiści, i nawet Apollinaire. Ale ja po raz pierwszy zobaczyłem klamki i kurki od wanien ze złota w zeszłym roku, w Warszawie, w łazienkach nowych milionerów, a raczej miliarderów, szarej strefy radosnej prywatyzacji.

Chcemy nowych dźwięków
nowych dźwięków, nowych dźwięków
Chcemy spółgłosek bez samogłosek
Spółgłosek które głucho pierdzą

Tak pisał Apollinaire w najlepszych tradycjach wulgaryzmów Ubu i zurychskich dadaistów. U Apollinaire'a nawet w późnych wierszach, kiedy odzywają się tony smutku i nostalgii za przeszłym i umarłym, jest jednak urzeczenie teraźniejszością i nowością. Jak romantyczne mickiewiczowskie „Nowości potrząsa kwiatem". Apollinaire, chociaż wczesny entuzjasta kubistów i Picassa, nie posłużył się nigdy, o ile wiem, słowem „awangarda". Mówił raczej o *esprit nouveau*, nowym duchu, nowym widzeniu, nowym słuchu.

Ja co widziałem wojnę w Artylerii i Piechocie
Raniony w głowę z czaszką trepanowaną pod chloroformem
Który straciłem najlepszych przyjaciół w straszliwej bitwie
Wiem o starym i nowym ile poszczególny człowiek może o tym wiedzieć
I nie dbając dzisiaj o tę wojnę
Między nami i dla nas przyjaciele moi
Rozstrzygam ten długi spór tradycji i wynalazczości Porządku i Przygody
[*Prześliczna rudowłosa,* przeł. Adam Ważyk]

Cycki Terezjasza (1917) są o cztery lata późniejsze od *Zwycięstwa nad Słońcem*. Różna jest i stylistyka, i środki teatralne tych dwóch prekursorskich spektakli w historii teatralnej awangardy. Ale te dwa odmienne wydarzenia łączy ten sam powiew optymizmu. Terezjasz

zamieniony w kobietę rodzi w ciągu jednego popołudnia 4049 dzieci. Zachwycająca jest ta surrealistyczna precyzja. *Cycki Terezjasza* były w wyludniającej się pod koniec wojny Francji propagandą rozrodczości, chyba nie całkowicie rabelesowską. Ale pół serio, czy drwiące — były wesołym spektaklem. Widziałem *Cycki Terezjasza* w roku 1938, a może nawet na początku roku 1939, kiedy nagle się zbliżała nowa wojna. Spod sukni Terezjasza, mężczyzny/kobiety wylatywały czerwone baloniki i unosiły się aż do plafonu teatru. Była to metafora w pełni wizualna i odnalazłem ją potem niespodziewanie w STS-ie i teatrzykach studenckich końca lat pięćdziesiątych.
Surrealizm już wkrótce po *Cyckach Terezjasza* zaczynał być chmurny i głębinowy. „Au service de la révolution", ta wizja rewolucji z leninowskiej stawała się trockistowska, i z marksistowskiej freudowska. Ale dalej odwoływała się do wyobraźni i chciała ją wszelkimi środkami rozjątrzyć...
W paryskim maju rewolty studenckiej w roku 1968 mury w całej Dzielnicy Łacińskiej pokryte zostały napisami: „Wyobraźnia do władzy", „Wasze pożądanie to rzeczywistość" [„L'Imagination au Pouvoir!", „Prenez vos désirs pour des réalités"]. Był to ostatni znak już umierającego surrealizmu. A może w tej rewolcie studenckiej był nagły pogląd anarchicznej „Awangardy" Krapotkina z połowy jeszcze XIX wieku.

4. Teatr Absurdu, któremu to zawołanie dał szybko Martin Esslin, powstał we Francji na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych: *Pokojówki* Genêta w reżyserii Jouveta najwcześniej, bo w 1947; pierwszy Ionesco *Lekcja* i *Łysa śpiewaczka* w 1950 i 1951, *Krzesła* w 1954. Ale przełomem było *Czekając na Godota* Becketta z paryską premierą w 1953. Z perspektywy obecnie już półwiecza wiemy, że po *Czekając na Godota* teatr albo tekst dramatyczny, który jest od razu teatrem, stał się czymś nowym. Jak po *Ulissesie* powieść jest czymś innym niż była przed *Ulissesem* i jak po Fellinim film stał się czymś, czym nigdy nie był przedtem.
Teatr Becketta ma graficzną wyrazistość znaku. Jak w teatrach wschodnich i jak w wielkim balecie znaczące jest ostrzejsze i wyrazistsze od znaczonego, znaczące jest t r e ś c i ą. Jak w terminach Witkacego i w świecie Gombrowicza f o r m a.
Drzewo w pierwszym akcie jest drzewem, niczym innym; w akcie dru-

gim ma pięć albo sześć listków. Listki znaczą zmianę, ale czy czasu? Niekoniecznie: znaczą, że są na drzewie listki. Chłopak, który przychodzi z posłaniem od pana Godota — i w akcie drugim albo ponownie on sam albo jego brat — tyle wiemy, że przychodzi z poleceniem od pana Godota. Godot jest tylko Godotem, na którego przyjście czekają Vladimir i Estragon na rozstaju dróg.
Spektakl jest o czekaniu, ale czekanie nie znaczy nic więcej niż czekanie; trzy siostry u Czechowa czekają na wyjazd do Moskwy, ale u Becketta nie wiadomo nawet, czy „Moskwa" istnieje.
Przed wielu laty zabrano mnie z Tunisu autem na pustynię. Pod dwiema wątłymi palmami wśród piasków na objęcie oka czekało dwóch Arabów. Spytaliśmy, gdzie chcą, żeby ich podwieźć. Nigdzie. Potrząsnęli głowami. Czekali na „godota". W parę tygodni po warszawskiej premierze *Czekając na Godota* doszły wiadomości o raporcie Chruszczowa o zbrodniach Stalina. Już wtedy wszyscy wiedzieli, że Vladimir i Estragon czekają na socjalizm. *Czekając na Godota* wydawało się długo teatrem absurdu, uwolnionym od realności paradygmatem powszechnej ludzkiej doli, ale w idiomie beckettowskim, w postaciach Vladimira i Estragona, którzy nienawidzą się i nie mogą się rozstać, bo czekają, odnaleźli się emigranci Mrożka w obskurnym berlińskim hotelu i homlessy Głowackiego na ławce w Tompkins Squar Park na dolnym Manhattanie. Idiom beckettowski okazał się zadziwiająco pojemny, i tym idiomem, tym systemem znaków, tym językiem przemawia teatr postmodernizmu.
Postmodernizmu? A więc gdzie jest cezura? Beckett, Ionsesco, Genêt, czy to jeszcze modernizm, czy to jest t o, co jest p o? Podziały w historii dramatu, który jest od samego początku spektaklem, są pokręcone i wcale niełatwe. Pierwszą sztukę Genêta, *Pokojówki*, wystawił Jouvet; Barrault reżyserował *Nosorożca* Ionesco i *Pieszo w powietrzu* z Madeleine Renauld w roli Winnie. W jego reżyserii *Szczęśliwe dni* stały się przedstawieniem klasycznym. Klasycznym postmodernizmu? Nie wiem. Barrault zaczynał jako wielki mim w tradycji arlekinów *dell'arte* i francuskich Pierrotów, jak z obrazów Watteau. Za największe osiągnięcia reżyserskie Barrault uznaje się powszechnie jego Claudella. Jouvent związany był długo z Copeau, który zerwał z realizmem, ale choć był niewątpliwym nowatorem, nikt go nigdy nie wiązał z jakąkolwiek awangardą. Dzieje nowczesnego teatru, już szczególnie francuskiego, są jak w słowach Apollinaire'a

nieprzerwanym ciągiem „tradycji i wynalazczości", „Porządku i Przygody".
W *Pokojówkach* i w *Balkonie* Genêta można usłyszeć patetyczne namiętności Racine'a; Beckett jest klasykiem współczesnego teatru, ale jego źródła sięgają aż do *Księgi Hioba*. Absurdalny komizm Ionesco odnaleźć można u Arystofanesa, a jego gry językowe w *Bliźniakach* Plauta.
O Ionesco, a już szczególnie o jego wczesnym teatrze, pisano, że jest o ograniczeniach języka, o niemożności porozumienia, o zastygłych nonsensach, które są powszechną mową. O absurdzie, który tkwi w samym języku. Ionesco zresztą sam w to uwierzył.
Ale nie potrzeba wcale odwoływać się do modelu komunikacji językowej Jakobsona o nadawcy, odbiorcy, kodzie i kanale, żeby dostrzec, że w sztukach Ionesco, w komunikatach wypowiadanych przez małżeństwa Smithów i Martinów w *Łysej śpiewaczce* czy Uczennice i Profesora w *Lekcji* są dwaj odbiorcy, dwa kanały, dwa kody: scena i widownia. Śmiejemy się z dowcipów o wariatach, ponieważ nonsensy odbieramy znając sensy. Kiedy na scenie wskazówki zegara cofają się albo biegną jak szalone, wiemy, że nasze zegary powszechnej komunikacji pokazują minuty i godziny po kolei. I że „neohiszpańskiego" nie można tłumaczyć na hiszpański i odwrotnie. Sztuki Ionesco nie są o ograniczeniach języka, ale o jego bogactwie, gdzie zawarte są i wszystkie n o n/s e n s y sprzeczne z regułami języka i potocznym doświadczeniem, w którym zegary nie mogą wybijać każdej godziny trzynaście razy. Słońce to „ucięta szyja" — wiedzieli o tym poeci, jeszcze na długo przed surrealizmem i dekonstrukcją.
A jednak na początku lat pięćdziesiątych zaczął się nie tylko nowy teatr, ale i myślenie o teatrze, co więcej przez osmozę z teatrem Becketta, Ionesco i Genêta upowszechnił się język, którym zaczęli się posługiwać i strukturaliści i fenomenolodzy, i na ostatek dekonstruktorzy. Tym nowym językiem zaczęły przemawiać „piwnice", i paryskie, i nasza niezapomniana krakowska Piwnica pod Baranami.
Z moją żoną w długiej podróży przedpotopową koleją z Kamiennego Potoku do Nowego Jorku często rozmawialiśmy i o n e s k ą, odkrywając żmudnie i powoli, że skoro mieszkamy na tej samej ulicy i w tym samym domu i mamy syna i córkę o tych samych imionach, to możliwe, że jesteśmy małżeństwem. Ale myślę także, że Ionesco uwrażliwił nas na drętwą mowę „realnego socjalizmu". Mowa trawa — to przecież *Lekcja* i *Łysa śpiewaczka*.

Dla młodego Michela Foucault paryska premiera *Czekając na Godota* była, jak napisał, „punktem zwrotnym w jego intelektualnym życiu". A dla Alaina Robbe Grilleta „dramatyzacją filozofii Heideggera". A więc jednak zaczynało się nowe.

5. Pozycja Brechta w teatrze i dramaturgii XX wieku, jego drugiej połowy i już na pewno trzeciego ćwierćwiecza jest może z naszej perspektywy mniej doniosła niż Becketta, Ionesco i Genêta, ale na pewno jego wpływ jest większy. W nierówny sposób i czasem pozostając ze sobą w sprzeczności splatają się u Brechta teorie, same dramaty i jego teatr. Jak Stanisławskiego Metoda, okrucieństwo i rytuały Artauda do dyskusji i praktyk postmodernistycznego teatru (nie lubię tego terminu, ale nie zawsze potrafię się bez niego obejść) weszło v - e f f e c t, alienacja i obcość. Ale uszło zdaje się uwadze, że Szkłowski użył tego terminu — „udziwnienie" — pierwszy o teatrze Meyerholda. W grze aktorskiej dla Brechta był to postulat zimnego aktora, który nie utożsamia się z rolą i zimnego widza, który nie poddaje się teatralnej iluzji. Ale przejmująca Helena Weigel jako Matka Courage już zaprzeczyła tej doktrynie. Jest jeszcze inne rozumienie: „obcości". Tekst, choćby najbardziej znany, właśnie wielki tekst, ma zostać „wyobcowany", przepisany inaczej i na nowo.

Eric Bentley, pierwszy tłumacz Brechta na angielski i jednocześnie jego powiernik i oponent w latach berlińskich, zanotował: „Mówiłem do Brechta o twórczości. Brecht się żachnął, «Każdy potrafi być twórczy, wyzwaniem jesz p r z e p i s a n i e»". Roland Barthes, a trzeba nie zapominać, że swoje pierwsze opozycje strukturalne wyprowadzał z dramaturgii Brechta, podnosił, że czytanie, i to szczególnie arcydzieł, jest ich p r z e p i s y w a n i e m. I w tym czytaniu/przepisywaniu nadajemy tekstom nowe sensy albo je w nich odkrywamy. Myślę, że znaleźliśmy się już blisko dekonstrukcji.

Od samego początku aż do końca niemal wszystkie teksty Brechta — dramatyczne i ballady — są przepisywaniem cudzych tekstów, od Kiplinga do Szekspira i fabuł Kabuki: *Opera za trzy grosze* jest p r z e p i s a n i e m *Opery żebraczej* Graya. Przepisany z Szekspira jest jego *Koriolan*, z Sofoklesa — *Antygona*. Wiele takich przykładów można mnożyć... P r z e p i s a n i e jest potarciem tekstu innym tekstem albo nawet doświadczeniem współczesnym. Takie jest i odczytanie *Hamle-*

ta w *Kleines Organon* z roku 1948, w którym zawiązaniem dramatu jest atak Fortynbrasa na Polskę.
Może jest za wcześnie, by mówić o dekonstrukcji klasycznych tekstów bez Brechta, ale już na pewno sama scena, nie tylko scenografia, jeszcze na długo przed Berliner Ensemble poddana została dekonstrukcji. Gra pomiędzy iluzją realności i realnością iluzji, według błyskotliwej opozycji Northropa Frya, została w teatrze Brechta „zdekomponowana": nie tylko pełne i niezmienne białe światło na scenie od początku spektaklu do jego końca, które przecież było „realnością", a nie ułudą wschodów i zachodów. Miejsce tradycyjnej kurtyny, której podnoszenie i opadanie było sygnałem przejścia od realności sali do ułudy spektaklu, zastąpiła pozioma lekka kurtynka, albo kurtynki na samej scenie, przez które aktorzy mogą łatwo przechodzić. Te powiewne kurtynki nie były iluzją zmian miejsc akcji. Jak w No i w teatrze szekspirowskim akcja działa się na niezmiennej scenie, która była realnością, a nie znakiem różnych „miejsc".
W tej dekonstrukcji iluzji najistotniejsze znaczenie miały „songi". Pierwszym sukcesem teatralnym Brechta, i może wciąż najtrwalszym, była *Opera za trzy grosze* — spektakl bulwarowy, „kulinarnego teatru" według późniejszych inwektyw Brechta. Ale iluzję teatralną przerywały songi. Kurt Weil odnowił muzykę niemiecką, zerwał z romantycznością operowych arii, w jego pieśniach wracały ostre intonacje, jakby prozaizmy; były to songi jak do śpiewania w kabarecie. Z płyt znamy jeszcze do dzisiaj wibrujący głos Lotty Lenyi, w którym brzmi i żałość, i pożądanie, czasami chrapliwy ton porzuconej ulicznicy. I nie ukrywana cielesność tego głosu, który długo drżał w krtani, i schodził wolno do piersi i do brzucha. Lenya w *Operze* grała Jenny, ale w songach „porzucała rolę" i śpiewała na proscenium wprost do sali.
Jak w kabarecie. Wedekind w swoich ostatnich latach w kabaretach monachijskich przepitym i chrapliwym głosem śpiewał cyniczne i prowokacyjne ballady. Wedekind był wzorem dla młodego Brechta. I nie tylko dla Brechta. Jego oddziaływanie na modernistyczny i postmodernistyczny teatr wydaje się ciągle niedocenione. (W *Kurce wodnej* Witkacego echa i zapożyczenia z *Lulu* są chyba zamierzone.) Dekonstrukcja, dekompozycja Brechta, i może najbardziej istotne złamanie teatralnej iluzji przez widoczne elementy kabaretu w jego spektaklach, które nawet nie są „operami".
Nie jestem pewien, czy historycy modernizmu, a zwłaszcza jego oby-

czajów, języków i oczywiście teatrów, zwrócili dostateczną uwagę, że modernizm zaczął sam z siebie drwić w wulgaryzmach słowa i gestu, w prowokacji widzów, w degradacji wzniosłego i mieszczańskiego tabu w kabarecie. Myślę tutaj oczywiście nie tylko o dadaistach w Zurichu, ale o działających w tych samych niemal latach u końca pierwszej wojny światowej kabaretach monachijskich i berlińskich, w których ekspresjonizm uległ rozjątrzeniu. Jak z dada narodził się surrealizm i nawet może o wiele późniejsze happeningi, to niemieckie kabarety były szkołą młodego Brechta.

Od wspaniałych modeli spektaklów w Berliner Ensemble i od niegdyś uwodzących teorii teatru epickiego, czy później dialektycznego, żyźniejsze okazało się pisanie inaczej, p r z e p i s y w a n i e Szekspira, Marlowe'a, nawet Kiplinga. Intertekstualność, jak to się teraz uczenie nazywa, potarcie jednego tekstu przez inny i wszystkich przez w s p ó ł c z e s n o ś ć. Od tej dekonstrukcji tekstów i dekonstrukcji teatralnej iluzji zaczyna się, o ile to słowo jeszcze coś znaczy, postmodernizm w teatrze.

W szkole Brechta terminował Konrad Swinarski, najbardziej twórczy z polskich reżyserów swojego pokolenia. Z alienacji, z wzajemnej o b c o ś c i, z realności elementów spektaklu: tekstu, gry, światła, songów i tego, co pozostało z machiny teatralnej, z wyobcowania ułudy z realności i realności z ułudy wywodzi się teatr Wilsona i „oper" Johna Cage'a, w których „rzut kości nie obala nigdy przypadku".

Archiwalia

Fryderyk Nietzsche

O pożytkach i szkodliwości historii dla życia (fragmenty)

Istnieje pięć powodów, dla których wydaje mi się, że przesycenie danej epoki historią jest dla życia czymś niebezpiecznym i wrogim mu: nadmiar taki stwarza omówiony przedtem kontrast między stroną wewnętrzną, to zaś osłabia osobowość; nadmiar taki wywołuje w danej epoce przeświadczenie, że posiada ona w wyższym stopniu niż wszystkie inne epoki rzadką cnotę sprawiedliwości; nadmiar taki zakłóca instynkty narodu i przeszkadza tak jednostce, jak całości osiągnąć dojrzałość; nadmiar taki wszczepia zawsze szkodliwą wiarę w starość ludzkości, wiarę, że jest się zapóźnionym epigonem; nadmiar taki sprawia, że epoka popada w niebezpieczny nastrój ironii wobec samej siebie, a następnie w jeszcze bardziej niebezpieczny cynizm; w tym nastroju zaś dojrzewa coraz bardziej do roztropnej praktyki egoizmu, co paraliżuje, a na koniec niszczy siły żywotne.
A teraz wróćmy do naszego pierwszego twierdzenia: człowiek nowoczesny cierpi na osłabienie osobowości. Rzymianin okresu cesarstwa zatracał swoją rzymskość w obliczu będącego na jego usługi globu, gubił się w powodzi napierającego obcego żywiołu i wyrodniał pośród karnawału kosmopolitycznych bogów, obyczajów i sztuki — i podob-

nie dziać się musi z człowiekiem nowoczesnym, który nieprzerwanie uczestniczyć musi w festiwalu światowej wystawy urządzanej przez historycznych artystów; chodzi po świecie jako wieczny widz, znajduje się w stanie, w jakim nawet wielkie wojny, wielkie rwolucje ani na chwilę nie zdołają nic zmienić. Wojna jeszcze się nie skończyła, a już po stokroć zamieniono ją w stosy zadrukowanego papieru, a już podsuwa się ją znużonemu podniebieniu smakoszy historii jako najnowszy środek pobudzający. Nawet potężne szarpnięcie strun nie zdoła bodaj wydobyć dźwięku mocnego i pełnego; każdy natychmiast przebrzmiewa, w następnej chwili ulatnia się w delikatny i bezsilny głos historyczny. W kategoriach moralnych: nie udaje się wam już utrwalić wzniosłości, wasze czyny są jak nagłe uderzenia, nie jak przetaczający się grom. Choćbyście dokonali rzeczy największych i najwspanialszych: wszystkie zapadną bezgłośnie w czeluście Orkusu. Skoro bowiem natychmiast okrywacie swoje czyny historycznym pokrowcem, sztuka ucieka. Kto bierze się do rozumienia, obliczania i pojmowania w chwili, gdy trzeba trwać we wstrząsie i pozwolić, by niezrozumiałe przybrało trwałą postać wzniosłości, tego można nazwać rozumnym, ale tylko w tym sensie, w jakim o rozumności mówi Schiller: taki ktoś nie widzi, nie słyszy rzeczy, które widzi i słyszy dziecko; a są to właśnie rzeczy najważniejsze; ponieważ tego nie rozumie, jest w swych wysiłkach rozumienia dziecinniejszy od dziecka i naiwniejszy niż wcielona naiwność — mimo jakże przemyślnych zmarszczek swych pergaminowych rysów i mimo całej wirtuozerii palców, rozwikłujących sprawy zawikłane. Inaczej: ktoś taki zniszczył i zatracił swój instynkt, nie może już, zawierzając „boskiemu zwierzęciu", popuścić cugli, gdy rozum się waha, a droga wiedzie przez pustynię. Indywiduum staje się zatem lękliwe i niepewne, traci wiarę w siebie, zapada w siebie, w swój świat wewnętrzny, co znaczy: w bezładny stos wchłoniętych nauk, które nie znajdują drogi na zewnątrz, które nie stają się życiem. Patrząc od zewnątrz zauważyć można, że tępienie instynktów przez historię uczyniło z ludzi *abstracta*, cienie: nikt już nie ryzykuje własną osobą, ale maskuje się jako człowiek wykształcony, jako uczony, jako poeta, jako polityk. A jeśli podejść do takiego przebierańca, w przekonaniu, że chodzi mu o sprawy poważne, a nie o odgrywanie komedii — wszyscy bowiem afiszują się z powagą — w ręku zostaną tylko szmatki i pstre gałganki. Toteż nie należy dać się łudzić, trzeba ostro zakrzyknąć: „dalej, ściągajcie kapo-

ty, albo bądźcie tym, czym się wydajecie". Poważny człowiek nie musi być z urodzenia Don Kichotem, ma bowiem coś lepszego do roboty niż walczyć z takimi pozornymi realnościami. Ale musi się bacznie przyglądać, na widok każdego przebierańca wołać „stój, kto idzie" i zrywać maskę. Szczególna rzecz! Można by pomyśleć, że historia zachęca ludzi nade wszystko do tego, by być u c z c i w y m — choćby i uczciwym durniem; i zawsze też faktycznie takie było jej działanie — do dziś! Historyczne wykształcenie i uniwersalny surdut mieszczanina sprawują wspólnie rządy. I choć nigdy tak pełnym głosem nie mówiło się o „wolnej osobowości", to osobowości nie widać żadnych, cóż dopiero wolnych, a jedynie bojaźliwie osłoniętych ludzi uniwersalnych. Indywiduum wycofało się do wewnątrz: na zewnątrz ani po nim śladu; a przecież wolno wątpić, czy istnieją przyczyny bez skutków. Czyżby potrzeba było dziś generacji eunuchów, by strzec wielkiego haremu dziejów powszechnych? Eunuchom zresztą byłoby do twarzy z czystą obiektywnością. Doprawdy, wydaje się, że głównym zadaniem jest pilnować historii, ażeby nie wynikło z niej nic poza historiami — a w żadnym razie wydarzenia historyczne! — nie dopuszczać, by za jej sprawą osobowość „wyszła na wolność", to jest stała się prawdziwa w stosunku do siebie, prawdziwa w stosunku do innych, i to zarówno w słowach, jak w uczynkach. Dopiero ta prawdziwość wydobędzie na jaw niedolę, wewnętrzną nędzę nowoczesnego człowieka, a wówczas miejsce owych tchórzliwych osłon konwenansu i maskarady zajmą prawdziwe pomocnice, sztuka i religia, aby wspólnie krzewić kulturę, która odpowiada prawdziwym potrzebom, a nie — jak dzisiejsze ogólne wykształcenie — uczy tylko, jak się co do tych potrzeb okłamywać i skutkiem tego samemu stawać się chodzącym kłamstwem.

W jak nienaturalne, sztuczne i zawsze niegodne sytuacje popada w czasach cierpiących na ogólne wykształcenie najprawdziwsza z wszystkich nauk, uczciwa naga bogini Filozofia! W świecie wymuszonej zewnętrznej uniformizacji staje się uczonym monologiem samotnego spacerowicza, przypadkowym łupem jednostki, skrywaną tajemnicą gabinetu albo niegroźną pogwarką między akademickimi starcami i dziećmi. Nikt nie śmie spełnić na samym sobie prawa filozofii, nikt nie żyje filozoficznie, nikogo nie stać na ową prostą męską wierność, która starożytnym, jeżeli w przeszłości ślubowali wierność szkole stoickiej, nakazywała zachowywać się po stoicku gdziekolwiek

przebywali i cokolwiek czynili. Wszelka nowoczesna filozofia jest polityczna i policyjna, przez rządy, kościoły, akademie, obyczaje i ludzkie tchórzostwo ograniczona do uczonego pozoru: poprzestaje na westchnieniach „ och, gdybyż" albo na wiedzy w rodzaju „był sobie raz". Filozofia w obrębie historycznego wykształcenia pozbawiona jest praw, jeżeli chce być czymś więcej niż wewnętrznie powściąganą wiedzą bez skutków; gdyby nowoczesny człowiek był tylko odważny i stanowczy, gdyby chociaż w swych nieprzyjaźniach nie był istotą czysto wewnętrzną przegnałby ją precz; tymczasem ogranicza się do wstydliwego okrywania jej nagości. Owszem, myśli się, pisze, drukuje, mówi, wykłada filozoficznie — w tych granicach mniej więcej wszystko jest dozwolone, tyle że w działaniu, w tak zwanym życiu rzecz ma się inaczej: tu dozwolone jest tylko jedno, a wszystko inne jest po prostu niemożliwe — tak chce historyczne wykształcenie. Czy to jeszcze ludzie — chciałoby się spytać — czy może tylko maszyny do myślenia, pisania i przemawiania?
Goethe mówi o Szekspirze:

Nikt bardziej od niego nie gardził materialnymi kostiumami; Szekspir zna dobrze wewnętrzny kostium człowieczy, a pod tym względem wszyscy są jednakowi. Powiada się, że wyśmienicie przedstawiał Rzymian; nie uważam tak; wszystko to wcieleni Anglicy, ale wszystko to ludzie, do głębi ludzie, a do ludzi pasuje nawet rzymska toga.

Zapytuję tedy, czy możliwe byłoby naszych dzisiejszych literatów, działaczy, urzędników, polityków przedstawić jako Rzymian; nie udałoby się to żadną miarą, ponieważ nie są oni ludźmi, a jedynie wcielonymi kompendiami i niejako skonkretyzowanymi abstrakcjami. Jeżeli w ogóle mają charakter i usposobienie, to tak głęboko schowane, że nie może wydobyć się na światło dzienne: jeżeli w ogóle są ludźmi, to tylko dla tych, co to „macają nerki". Dla wszystkich pozostałych są czym innym, nie ludźmi, nie bogami, nie zwierzętami, ale tworami historycznego wykształcenia, wykształceniem, kształtem, formą bez dającej się wskazać treści, formą niestety kiepską i w dodatku zuniformizowaną. Proszę tedy o zrozumienie i rozważenie mej tezy: historię znieść mogą tylko silne osobowości, słabe historia gasi. Polega to na tym, że historia mąci uczucia i wrażliwość, gdy nie są one dość mocne, by mierzyć historię podług siebie. Ten, kto nie ufa sobie, ale mimowolnie zapytuje historię o radę: „Jak mam w tym przypadku odczuwać?", stopniowo z bojaźli-

wości staje się aktorem i gra rolę, przeważnie nawet wiele ról, a przeto każdą źle i płytko. Stopniowo zanika wszelka zbieżność między człowiekiem, a jego dziedziną historyczną; widzimy jak mali hałaśliwi chłopcy obchodzą się z Rzymianami jak z równymi sobie; a w szczątkach greckich poetów dłubią i grzebią, jakby były to *corpora* przeznaczone do sekcji, ponadto *vilia* tak jak ewentualnie ich własne literackie *corpora*. Załóżmy, że któryś zajmuje się Demokrytem — zawsze nasuwa mi się pytanie: a czemu nie Heraklitem? Albo Filonem? Albo Baconem? Albo Kartezjuszem i tak dalej. A następnie: dlaczego akurat jakimś filozofem? Czemu nie poetą, mówcą? I dlaczego w ogóle Grekiem, czemu nie Anglikiem, Turkiem? Czy przeszłość nie jest dostatecznie rozległa, by znaleźć coś, przy czym wy sami nie będziecie wydawali się tak śmiesznie dowolni? Ale jako się rzekło, jest to ruch eunuchów; dla eunucha ta czy tamta kobieta jest po prostu kobietą, kobietą samą w sobie, czymś wiecznie niedostępnym — toteż wszystko jedno, co robicie, byle tylko historia była jak należy „obiektywnie" dopilnowana, mianowicie przez tych, którzy sami nigdy nie są w stanie robić historii. A ponieważ wieczny pierwiastek kobiecy nigdy was nie pociągnie w górę, ściągacie go k sobie w dół i jako byty rodzaju nijakiego znijaczacie i historię. By jednak nie pomyślano, że na serio porównuję historię z wiecznym pierwiastkiem kobiecym, chcę jasno powiedzieć, że odwrotnie, uważam historię za wieczny pierwiastek męski, tyle że człekowi na wskroś „historycznie wykształconemu", musi być dość obojętne, czy jest ona tym, czy tamtym: sam nie jest ani mężczyzną, ani kobietą, ani nawet połączeniem tych dwojga, ale tworem nijakim, albo — używając bardziej wykształconego zwrotu — wiecznym pierwiastkiem obiektywnym.

Gdy osobowości zostały w opisany sposób wydęte i przemienione w wieczną bezpodmiotowość albo, jak to się mówi, obiektywność, odtąd nic już na nic nie działa; może wydarzyć się coś dobrego i prawego, czyn, poezja, muzyka; wydrążony człowiek wykształcony patrzy mimo dzieła i pyta o historię autora. Jeśli autor ten stworzył przedtem już więcej dzieł, natychmiast sypną się nań interpretacje jego dotychczasowego i przypuszczalnego dalszego rozwoju, natychmiast będzie dla porównania zestawiony z innymi, poddany sekcji na okoliczność wyboru tematu i ujęcia, pokawałkowany, przemyślnie złożony na nowo do kupy, a w ogólności napomniany i przywołany do porządku. Może wydarzyć się coś najbardziej zdumiewającego —

zawsze znajdzie się gromada historycznych neutrałów, gotowa z daleka przejrzeć autora na wylot. Natychmiast rozbrzmiewa echo: zawsze jako „krytyka", choć tuż przedtem krytykowi nawet się nie śniło o możliwości takiego wydarzenia. Wydarzenie nie oddziaływa, nie pociąga za sobą skutków, a tylko „krytykę"; sama krytyka zaś też nie oddziaływa lecz spotyka się znowu z krytyką. Zgodnie postanowiono też wiele głosów krytycznych uważać za skuteczne oddziaływanie, a mało głosów krytycznych za brak sukcesu, w gruncie rzeczy jednak nawet gdy ów „skutek" wystąpi, wszystko pozostaje po staremu: przez jakiś czas wprawdzie mówi się coś nowego, ale potem znowu coś nowego, a robi się tymczasem to samo, co zawsze. Historyczne wykształcenie naszych krytyków nie dopuszcza już, by nastąpiły skutki w sensie właściwym — skutki dla życia i postępowania: na to, co napisano najczarniej na białym, położą natychmiast bibułę, po najpiękniejszym rysunku przejadą grubymi pociągnięciami pędzla, co uchodzić ma za poprawki: i znowu udało im się coś załatwić. Ich krytyczne pióro nigdy zaś nie przestaje ociekać atramentem, ponieważ stracili nad nim wszelką władzę, nie oni prowadzą pióro, lecz pióro prowadzi ich. Owo nieumiarkowanie krytycznych wylewów, brak panowania nad samym sobą, to, co Rzymianie zwali *impotentia* — wszystko to znamionuje słabość nowoczesnej osobowości.

przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

Treść

Ryszard Nycz Michał Głowiński i duch nowoczesności ... 1

Autobiografia

Anna Nasiłowska Strukturalizm, modernizm i cień marksizmu. Rozmowa z Michałem Głowińskim 5

Szkice

Mieczysław Porębski Moderność, moderna, postmodernizm ... 17

Edward Możejko Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku 26

Maria Delaperrière Arkana modernizmu 46

Stefan Morawski Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej 62

Zdzisław Łapiński Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś 79

Włodzimierz Bolecki Czy Witkacy był antysemitą? 88

Wojciech Tomasik Źródła i ujścia modernizmu. O historycznoliterackich zainteresowaniach Michała Głowińskiego 105

Roztrząsania i rozbiory

Przemysław Czapliński Obecna, nieusprawiedliwiona 115

Dariusz Pawelec Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna? 127

Seweryna Wysłouch *SUMMA* Michała Głowińskiego 141

Adam Makowski Archeologia języka 148

Zofia Stefanowska Były, dawny, tak zwany 156

Lidia Burska O Wyspiańskim inaczej 160

Bogusław Bakuła „Sól ziemi" Wittlina w naukowym opracowaniu 164

Glosy

Zygmunt Bauman Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy 171

Henryk Markiewicz Glosa o pojęciu „literatury współczesnej" 179

German Ritz Modernizm – postmodernizm. W Polsce, czyli Nigdzie (tłum. *Andrzej Kopacki*) ... 183

Opinie

Bogdan Baran Moderne gry i zabawy 188

Tomasz Gryglewicz Czy powrót modernizmu? 195

Kazimierz Bartoszyński Przymiarki „prądologiczne": modernizm vs. postmodernizm 206

Krystyna Wilkoszewska Postmodernistyczna moderna za oceanem 216

Przyczynki

Elżbieta Grabska Mieczysława Golberga wykład o linii: dwie koncepcje modernizmu 225

Rozmowy

Anna Nasiłowska, Ryszard Nycz Inna awangarda. Rozmowa z Ewą Kuryluk 239

Przechadzki

Jan Kott Awangarda i postmodernizm – ale gdzie teatr? 249

Archiwalia

Fryderyk Nietzsche O pożytkach i szkodliwości historii dla życia (tłum. *Małgorzata Łukasiewicz*) 265

Warunki prenumeraty na rok 1995:

Roczna prenumerata krajowa: **200 000 zł** (6 numerów)

Roczna prenumerata zagraniczna:

- kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **400 000 zł** (pocztą zwykłą)
- inne kraje świata: **42 USD** (pocztą lotniczą).

Cena pojedynczego egzemplarza - **7 USD**.

Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.

Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres Redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Katowice	ul. Bankowa 11
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz w księgarniach:

Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
	„Liber" Księgarnia Uniwersytecka, Krakowskie Przedmieście 24
	Księgarnia „Odeon", ul.Hoża 19
Białystok	Księgarnia „Akcent", ul. Rynek Kościuszki 17
Bydgoszcz	Księgarnia „Bestseller", ul. Jezuicka 8/10
Katowice	Księgarnia Wolnego Słowa, ul. 3 Maja 31
	Księgarnia „Libella", ul. Francuska 12
Kraków	Księgarnia „Znak", ul. Sławkowska 1
	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna 19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrowska 102
Opole	Księgarnia Akademicka, ul. Matejki 12
Poznań	Księgarnia „Bestseller", ul. Wrocławska 16
Rzeszów	Księgarnia Akademicka „Libra", ul. Towarnickiego 3
Szczecin	Księgarnia „Scriptum", ul. Mazurska 26
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
	Księgarnia Arhat, ul. Szczytnicka 50/52
	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, pl. Nankiera 15

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, ul. Nowolipie 9/11, Warszawa, tel. 635 96 95. Bieżące numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129.

„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972 -1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

Wydanie numeru na zlecenie Instytutu Badań Literackich PAN - Wydawnictwo Przedświt, Warszawa, Al. Ujazdowskie 16/49, tel. 621-67-64.
Druk: TEBO ul. Kompanii „Kordian" AK 28, Warszawa, tel. 667-79-21

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Grażyna Borkowska
Pędy, rytmy – przekraczanie w biegu granic sztuki
Clare Cavanagh
Śmierć książki
Przemysław Czapliński
O realizmie antysocjalistycznym
Halina Filipowicz
Między *Wierną rzeką* a *Białym małżeństwem*
Irena Grudzińska - Gross
O Mickiewiczu
Ewa Kraskowska
Tajemnica Gruszeckiej
Piotr Michałowski
Polskie imitacje haiku
Maria Prussak
Przygody *Lekcji XVI*, czyli o pożytkach tekstologii
Elżbieta Wolicka
Filozofia a nauka o literaturze Paula Ricoeura.
Próba nowej interpretacji *mimesis*
Mariusz Zawodniak
Świetna zabawa. O kompozycji
Widokówki z nowego świata S. Barańczaka

ISSN 0867-0633