

MIECZYŚLAW DĄBROWSKI

MODERNIZM, AWANGARDA, POSTMODERNIZM – PRÓBA CAŁOŚCI

Tytułowe pojęcia domagają się analizy i definicji w dwóch perspektywach: diachronicznej i synchronicznej. Rozumiane jako zjawiska osobne, narastające od, załóżmy, 1890 roku, są przykładem za każdym razem negacji tego, co było przedtem. Modernizm był zjawiskiem, które jest ugruntowane negatywnie w doświadczeniu pozytywizmu, awangarda szuka swojej legitymizacji w zaprzeczaniu modernizmowi i, szerzej, tradycji romantycznej, postmodernizm – przeczy (z pozor) obu tym doświadczeniom. Zakładamy w tym momencie, iż w pierwszym przypadku mówimy o modernizmie historycznym, ukształtowanym na przełomie XIX i XX wieku, ale już pojęcie postmodernizmu odsyła nas ku szerokiemu rozumieniu modernizmu, które wchłania zarówno doświadczenie modernizmu historycznego, jak i awangardy historycznej, „wielkiej, permanentnej awangardy“, neoawangardy, antysztuki czy po-awangardy wraz z szerokimi marginesami, słowem wszystko to, co działo się mniej więcej od połowy XIX do połowy XX wieku¹. Sadzę, że będzie interesująca odpowiedź na pytanie o warunki, które sprawiały, że w ujęciu diachronicznym widzimy te doświadczenia filozoficzno-estetyczno-cywilizacyjne jako odrębne, a w ujęciu współczesnym, porównawczym i synchronicznym dostrzegamy w nich pewną całość, dającą się zamknąć w pojęciu modernizmu „wielkiego“² i /lub „wysokiej moderny“.

Modernizm był prądem ogólnoeuropejskim, podobnie jak wszystkie pozostałe zjawiska i recypowanym w Polsce natychmiast, charakteryzował się odejściem w swojej filozofii od myślenia pragmatycznego, solidarnościowego i socjologicznego (historycznego), dowartościował sztukę, ukształtował tamtoczesną formułę człowieka estetycznego (dandy) i niezakotwiczonego w żadnym istotnym doświadczeniu (flaneur), chorego na świadomość i na świat. Był przede

¹ Por. Maria Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 48; tejże, *Estetyka wobec sztuki współczesnej* (w:) *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 388–440; S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

² Por. ustalenia Ryszarda Nycza (w:) *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

wszystkim negatywnym produktem epoki pozytywizmu, haseł mieszczańskiej troski, zapobiegliwości i takiejże obyczajowości. Bohater modernistyczny uosabiał świat sędzonej wrażliwości estetycznej, odwrócony plecami do rzeczywistego doświadczenia, do codziennych praktyk społecznych. Słynna kłótnia artysty modernistycznego z mieszczańskim filistrem (widoczna tak dobrze w *Buddenbrookach* T. Manna, czy *Próchnie* W. Berenta) może tu być traktowana jako symptomatyczna. Awangarda z kolei definiowała się przede wszystkim jako aktywność i dynamizm, zaangażowanie i nowatorstwo, co miało wymowę głęboko antymodernistyczną (dokładniej: antydekadencką)³. Wiązała swoje działanie z przyszłością, z rozwojem cywilizacji technicznej, zmiany społeczeństw, lewicowością, polityzacją życia społecznego itp.

Spróbujmy teraz spojrzeć na wszystkie te prądy synchronicznie, jako na doświadczenie wspólne. Z dzisiejszej perspektywy bowiem bardziej niż różnice dostrzega się i podkreśla elementy wiążące, zauważa się to, co jednoczy w dążeniach rozwojowych literatury. Możliwe jest to dopiero teraz, kiedy dwa pierwsze etapy są już definitywnie w sensie historycznym zamknięte, trzeci trwa wciąż, ale podlega intensywnemu przepracowywaniu w ostatnich latach, które pokazuje, w jaki sposób można wiązać postmodernizm z tym, co go poprzedzało, słowem: postmodernizm traktuje się jako ciąg dalszy pewnego istotnego doświadczenia estetyczno-cywilizacyjnego, a nie dowód zerwania. Podstawowe pytanie brzmi obecnie: nie czy, ale jak można traktować te doświadczenia, które definiowały siebie jako zasadniczo odrębne, a nawet sobie wrogie – jako praktyki zbliżone. Na jakich zasadach, wedle jakich przekonań i reguł można opisywać je jako wspólne. Wiąże się to być może z dzisiejszym odczuciem pewnego mieszania się wątków w kulturze, współobecności, heterogeniczności, zasadniczej adyntywności, a nie zastępowania czy wykluczania, które łagodzi ostre kany, szuka powiązań. Takie rozumienie zjawiska znaleźć można w pracach I. Hassana⁴, G. Graffa⁵, J.-F. Lyotarda⁶, O. Marquarda⁷, S. Morawskiego w tekście *Czy mo-*

3 Por. Grzegorz Gazda, *Awangarda. Nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Wyd. Łódzkie, Łódź 1987, ss. 45, („[...] sztuka awangardowa kontynuuje te dwie tendencje [...] sytuując się w wyraźnej opozycji do postaw dekadenco-modernistycznych, wyrasta w świadomości jawnych więzi sztuki i społeczeństwa”, s. 73), 196–198. Andrzej Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 1. *Instykt i ład*, Wyd. Literackie, Kraków 1969, s. 7–13 i in.

4 Ihab Hassan, *Postmodernizm*, tłum. Urszula Niklas (w:) *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył Stefan Morawski, Warszawa 1987, t. 2, s. 53–65.

5 Na temat jego koncepcji piszę szerzej w książce *Postmodernizm – myśl i tekst*, Universitas, Kraków 2000, s. 38–42.

6 Jean-Francois Lyotard, „To samo dotyczy postmodernizmu. Nie jest on żadną epoką. Jest stanem ducha”. W: *Eine postmoderne Fabel über die Postmoderne oder: In der Megalopolis* (w:) *Postmoderne – globale Differenz*, hrsg. von R. Weinmann und H. U. Gumbrecht, Frankfurt am Main 1991, s. 294.

7 Odo Marquard, *Aesthetica i anaesthetica (Po postmoderne)* (w:) *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów* pod red. Stanisława Czerniaka i Andrzeja Szahaja, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, lokalizacja cytatów w tekście.

*dernizm rzeczywiście zmierzcha?*⁸, J. Habermasa⁹, W. Welscha¹⁰ i wielu innych. Welsch wydobywa z koncepcji Lyotarda te wątki, które są jego zdaniem nowe – chodzi przede wszystkim o kwestie heterogeniczności dyskursów, uwrażliwienie na procesy mowy/języka, pluralność stanowisk, „typów racjonalności“ (79) itp., z drugiej jednak strony broni rozumu transwersalnego, czyli takiej władzy sądzienia, która „nie pełni tu funkcji antidotum na heterogeniczność, lecz sposobu na wyjaśnianie heterogeniczności przejsć, różnic i identyczności“ (79). Welsch uważa, iż nie jest sztuką tworzenie nowych języków opisu doświadczenia życiowego, estetycznego, religijnego czy jakiegokolwiek innego. Sztuką jest znalezienie punktu, miejsca, przestrzeni, skąd można będzie ogarnąć to wszystko jako całość, połączyć odpowiednimi synapsami, logikom rozłącznym i niezgodnym zaproponować sposoby wspólnego postępowania. Jest to niejako wyższy poziom jeśli nie kartezjańskiego *cogito*, to przynajmniej klasycznego *ratio*, które uwzględnia i respektuje cały współczesny dorobek ludzkiej myśli, wielość dyskursów, logik, heterogeniczności itp., ale nie chce się pogodzić ze stanowiskiem, wedle którego można tylko w tych mętnych wodach dryfować bez jakiegokolwiek pracy porządkującej i bez możliwości wpływania na te zjawiska. Rozum transwersalny miałby być na to jakimś lekarstwem¹¹.

Można by więc z dużą dozą prawdopodobieństwa proponować rozumienie wszystkich tych doświadczeń, łącznie z postmodernizmem, jako szczególne, mutacyjne formy kształtowania się modernizmu, przynajmniej w sferze tego, co literackie i estetyczne. Trudniej byłoby utrzymać takie przekonanie jeśli idzie o sferę cywilizacyjną, sferę praktyk i urządzeń społecznych, gdyż tu rzeczywistość odeszła daleko od oświeceniowych projektów i to w samej swej istocie. Choć, jak Habermas, są obrońcy takiej prostej linii rozwojowej. Sądzę jednak, że jeśli mowa o społeczeństwach współczesnych, kategoria ponowoczesności bardziej jest uzasadniona niż kategoria postmodernizmu w odniesieniu do sfery sztuki. W świetle tego, co zostało przypomniane powyżej, można spojrzeć na postmodernizm dwojako: albo jako na doświadczenia filozoficzno-estetyczno-cywilizacyjne, które w wyraźny sposób przeciwstawia się modernizmowi, albo jako jego specyficzną kontynuację. Sądzę, że istnieje sporo przesłanek zarówno do jednego, jak i drugiego sposobu myślenia. Odkładając na inną okazję ujawnienie „protokołu

8 Tamże, ss. 169–182, lokalizacja cytatów w tekście.

9 Jurgen Habermas, *Modernizm – nie dokończony projekt* (1980). (W:) *Postmodernizm a filozofia*, op. cit., s. 273–295.

10 Wolfgang Welsch, *Mowa – konflikt – rozum. Prezentacja i krytyka Lyotardowskiej koncepcji postmodernizmu* (w:) *Postmodernizm a filozofia*, op. cit., s. 59–81, lokalizacja cytatów w tekście.

11 Można by dopowiedzieć tę kwestię konkluzją Lévinasa: „Absurd nie polega na bezsensie, lecz na izolacji niezliczonych znaczeń, na nieobecności sensu, który by je orientował. Czego brakuje, to sensu sensów, Rzymu, do którego wszystkie drogi wiodą, symfonii, w której rozspiewałyby się wszystkie sensory, pieśni nad pieśniami. Absurd bierze się z wielości, której towarzyszy czysta obojętność.“ W: Emmanuel Lévinas, *Znaczenie a sens*, tłum. Stanisław Cichowicz, „Literatura na Świecie“ 1985, nr 11–12, ss. 239–279, tu: 256.

rozbieżności“, chcę wskazać kilka płaszczyzn, które mogłyby być traktowane jako wspólne dla wszystkich tych epok: historycznego modernizmu, awangardy i postmodernizmu, by wyjść naprzeciw tym koncepcjom, które zdają się twierdzić, że nadal mamy do czynienia z jakimiś mutacyjnymi formami modernizmu. Postmodernizm zaś – mimo owego „post“ – nie jest żadnym radykalnym przekroczeniem tamtego horyzontu, zerwaniem i negacją, lecz tylko kolejnym sposobem oczyszczania się modernizmu z narzuconych mu mniemań, utrzymywanych przy życiu niekiedy wbrew oczywistościom, wyższym piętrem samoświadomości filozoficznej i estetycznej. Moje propozycje dotyczą różnych poziomów myślenia i wymagają odrębnych metod analityki, mówię o nich trybem wstępnej propozycji.

Jest to, po pierwsze, *postawa nihilistyczna*. Brzmi to złowieszczo, ale tylko jeśli odnosimy to przekonanie do codziennej, preskryptywnej moralistyki. Tak naprawdę chodzi tu o ustanowienie przeświadczenia, iż nie ma oczywistego zespołu prawd moralnych, zasad etycznych, reguł postępowania, nakazów rozumu, które w jednoznaczny sposób mogłyby wskazywać, jak należy postępować, co i jak rozumieć, jak oddzielać dobro od zła, jak postępować w życiu społecznym i prywatnym. A ogólniej: nie chodzi o odrzucenie sensu jako horyzontu pragnienia i postępowania, lecz o osłabienie takiej jego wersji (prostej, pozytywistycznej?), która z góry i w oczywisty, dający się zrationalizować sposób ustanawia jego wymiar. Chodzi zatem o istotne, ba – fundamentalne przesunięcie w obrębie reguł postępowania, w nastawieniach, w pedagogice społecznej, w praktykach życiowych; wszędzie tam musi być uwzględniana różnica, relatywność jednego stanowiska wobec drugiego, niestabilność, lokalność etc. Nadzwyczaj trafnie ujął to przesunięcie Adorno, gdy pisał „Nihilistami są ci, którzy nihilizmowi przeciwstawiają coraz bardziej wyblakłe pozytywności i przez nie sprzysięgają się z całą utrzymującą się trywialnością, a w końcu i z samą zasadą destrukcji. *Zaszczytem dla myśli jest obrona tego, o co oskarża się nihiliz*“¹² (podkr. MD). Nihilizm oznacza tu przede wszystkim brak preskrypcji w sferze zachowań lub przynajmniej ich istotne osłabienie, które wymusza na jednostkach wysiłek indywidualnego, osobistego poznania, sądzenia i wyboru. Oznacza odejście od wiary w Boga, która nadaje (czy długo nadawała) sens każdemu istnieniu poszczególnemu i społeczeństwu jako całości i zaufanie do ludzkiego rozumu – ze wszystkimi tego, niestety, konsekwencjami. W ten sposób to, co powszechnie odbiera się jako zaprzeczenie wartości, jest ich szczególnym dowartościowaniem, jest zrewidowaniem modelu dochodzenia do nich, kształtowania, ale nie ich samych.

Po drugie: *znika samoistny, metafizyczny horyzont sensu*. Oznacza to, co jest poniekąd oczywistą konsekwencją owej nihilizacji myślenia, że żaden sens ani w wymiarze życia społecznego, ani jednostkowego nie jest dany raz na zawsze

12 Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 536. Na temat nowoczesnie rozumianego nihilizmu wiele materiału można znaleźć w: *Wokół nihilizmu*. Pod red. Grzegorza Sowińskiego, Wydawnictwo A, Kraków 2001 (szczególnie teksty Winfrieda Weiera i Ludwiga Landgrebe) i *Nihilizm. Dzieje, recepcja, prognozy*. Wybór tekstów i opracowanie Stanisław Gromadzki i Jerzy Niecikowski, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001.

i w sposób oczywisty, lecz że bywa zmienny i jest zadaniem do odkrycia, dokładniej nawet: do ustanowienia. Zmienia się ontologia obu istotnych członów, zarówno „sens“ jak i „metafizyka“ podlegają daleko idącej metamorfozie. Sens, jak powiedziałem, nie jest dany, lecz musi być stale wypracowywany, wykuwany w procesie myślenia, działania, konfrontacji, dialektyki itd., poza tym nie jest czy też nie bywa wyłącznie metafizyczny. Tradycyjnie metafizyka kojarzona była z Bogiem, boskością i w ogóle sferą religii. Jednakże od oświecenia poczynając, a już przynajmniej od połowy XIX wieku, kiedy nasilają się wpływy filozofii materialistycznej, takie jej rozumienie przestaje być oczywiste. Trzeba więc inaczej myśleć metafizykę: jako poszukiwanie źródeł, jako określanie miejsc, w których ona może się realizować, sposobów nowego rozumienia, innego rozumienia ludzkiego bytu wobec tej oczywistości, że nie jesteśmy już więcej traktowani jako „dzieci Boże“ itp. Metafizyką jest więc teraz to, co chcemy uznać za metafizykę, przeważnie chodzi o sytuacje, zdarzenia, prawa, zachowania, których racjonalności nie możemy przeniknąć ani nazwać, co wymyka się oznaczeniom ostatecznym. Za metafizyczne uznajemy np. czas, którego natura nie daje się do końca zgłębić i opisać, lub ciało ludzkie, lub fenomen myślenia czy pamięci, albo piękno – słowem kwestie czy doświadczenia, które dawniej wchłaniała, a często unieważniała metafizyka Boga, gdyż wszystko było w nim i z niego. Ta monometafizyka rozsypała się w wielość osobnych metafizyk, z którymi boryka się myśl nowoczesna tworząc swoje nowoczesne polimity. Lévinas opisuje to tak: „I ta wielogłosowość sensu bytu – ten jakże istotny brak orientacji – być może jest współczesnym wyrazem ateizmu.“¹³ Oznacza to w praktyce zmiany w rozumieniu człowieka, relacji ja – transcendencja (Bóg), innego myślenia wartości etc.

Po trzecie: *zło z poziomu aksjologii przesuwają się w stronę epistemologii*. Wprawdzie nadal tkwimy w ustanowionej przez chrześcijaństwo metafizyce dobra i zła, nadal więc operujemy kategorią zła w sensie wartościującym, ale coraz częściej i coraz wyraźniej pytamy, co oznacza zło, co z sobą niesie, jaki rodzaj poznania rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej człowieka oferuje, co mu mówi o nim samym, a co o stosunkach międzyludzkich, kiedy jest rozpatrywane w ten sposób. Oczywista dawniej granica, wyraźne rozróżnienie uległo zatarciu, przesuwa się raz w tę, raz w ową stronę, jest wahliwe.

Kwestia kolejna, z trochę innego poziomu, to *język*. Jeśli się spojrzy od tej strony na praktyki artystyczne, doświadczenia i rezultaty wszystkich kolejnych nurtów, to okaże się, że język właśnie może być uznany za pierwszorzędny element działania, zabiegów, pracy koncepcyjnej. Sprawa ta wydaje się być najdonioślejszym wspólnym doświadczeniem filozoficzno-estetycznym tych wszystkich epok. Popatrzmy na pewien skrót: modernizm próbuje używać języka estetycznie ukształtowanego, wyrafinowanego w swojej konstrukcji i charakterze (poezja parnastowska, symbolizm, impresjonizm). W twórczości czołowych pisarzy dekadencckich, jak Huysmans na przykład, Wilde, czy Berent dra-

¹³ Emmanuel Lévinas, *Znaczenie a sens*, tłum. Stanisław Cichowicz, „Literatura na Świecie“ 1985, nr 11–12, ss. 239–279, tu: s. 252.

matyczne doświadczenie niepokodzenia ze światem (*Próchno*), odrzucenia go (*Na wspan*) lub cynicznej akceptacji (*Portret Doriana Graya*) pokrywa się jeszcze słowem gładkim, płynnym, dobrze, tradycyjnie ukształtowanym. Lyotard¹⁴ pokazuje pewien istotny kontrapunkt, który tu warto przypomnieć, choć z zastrzeżeniami dotyczącymi lekko przesuniętej chronologii. Mówi mianowicie o pisarstwie Prousta, które nowoczesną świadomość, świadomość metafizyki czasu, fenomenu pamięci itp. zapisuje słowem ujętym w piękne, długie, tradycyjne okresy, jedne z najpiękniejszych, jakie zna literatura światowa. Ale już Joyce, pracujący nad swoim *Ulissem* niemal w tym samym czasie, dramat XX-wiecznego człowieka – który nie odbiera już zewnętrznego świata czyli społeczeństwa lub rodziny jako swego naturalnego zaplecza i sojusznika, lecz żyje w niezgodzie z nimi i nieustannym oporze przeciwko konwencjom – opowiada językiem, który jest strukturalnie mimetyczny wobec tego stanu rzeczy: chaotyczny, niejasny, idiomatyczny, składają się nań w tej samej mierze strzępy języka powszechnego, pojęcia wysokiej kultury, jak i słownik silnie zindywidualizowany, neurotyczny, zarazem patetyczny, niechętny i prywatny. Awangarda we wstępnej fazie potraktuje język jako wehikuł do przenoszenia nowoczesnie pomyślnych treści cywilizacji technicznej i świadomości modernistycznej (por. wczesną poezję Przybosa, Młodożeńca *XX wiek* itp.). Bezceremonialnie miażdży język, rozrywa jego spójność syntaktyczną, wylamuje z jego rytmu pewne elementy składowe, naraża na przypadkowość i ośmieszenie (dada), wyrzuca z niego wszystko to, co podkreśla sentyment, delikatną emocjonalność, czułość itp. Dopiero Czechowicz w polskim doświadczeniu przywróci poezji ową „niespiewną muzyczność“ (określenie Wyki), spróbuje połączyć dwa bieguny doświadczenia poetyckiego: romantyczno-sentymentalne i awangardowo-technicystyczne. Poezja powojenna (np. Rożewicza) nie kontynuowała wprost tej linii, ale o niej pamiętała. Doświadczenie językowe awangardy nie poszło już nigdy w zapomnienie, przeciwnie: było rozwijane w nurcie lingwistycznym (Białoszewski, Karpowicz, Czycz, Barańczak itd.), ale zarazem dopowiadane i korygowane przez stałe uruchamianie tradycji w poezji Miłosza, Herberta, Szymborskiej, Rymkiewicza, Zagajewskiego czy Sosnowskiego. W prozie można wskazać, obok przywołanego już Joyce’a, Tomasza Manna (to symetryczny, jak sądzę, przypadek wobec Prousta), Rotha czy Dos Passosa (*Manhattan Transfer*), ale obok nich ogromną grupę pisarzy, którzy w swoich opowieściach wytwarzają w języku światy najzupełniej osobne, do żadnego rzeczywistego niepodobne: Kafkę, Canettiego (*Auto da fe*), Schulza, Musilę, Gombrowicza, Bułhakowa, Faulknera (*Wściekłość i wrzask*), Witkacego. Kwestie językowe w postmodernizmie są, jak powszechnie wiadomo, na pierwszym miejscu zarówno jako wartość estetyczna, jak i świadomość. Reguła ironii, mówienia nie wprost, kwestia odniesienia (w skrócie: słowo do rzeczy czy słowo do słowa), intertekstualność i wstydlivość uczuć, opowiadanie *versus* wyrażanie (epifanie), typy słowników itd. – wszystko to są praktyki, które nie wzięły się znikąd, lecz zostały niejako zaprogramowane przez to wczesne stadium świa-

14 W: Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna, (w:) Postmodernizm a filozofia, op. cit., s. 41–42.

domości językowej, które dało o sobie znać sto lat temu w postaci uczucia niewygody i nieadekwatności między sposobem mówienia a typem duchowości. Doświadczenia materialne i duchowe XX wieku, rozrost wiedzy, jej emancypacja i ekspansja na każdym kroku sprawiły, że nasza współczesna literatura jest najczęściej pisana w metajęzyku, rzadko bywa prostym opowiadaniem, najczęściej jest opowiadaniem o procesie opowiadania.

Cały czas obecna jest też, to kolejny wątek, *opozycja między naturą a kulturą*. Jaus na przykład ogromnie wiele energii, wiedzy i finezji analitycznej włożył w objaśnienie tej relacji w przypadku człowieka oświeceniowego. Można wskazać wahania w kulturze, podobne i zbieżne z przesunięciami w kulturze od bieguna romantycznego (uwielbienie dla natury, rozumienie człowieka jako bytu naturalnego) do bieguna klasycyzującego (podporządkowanie natury, jej urzeczowienie, antropocentryzm). Po doświadczeniu naturalizmu, który był w nowoczesnej kulturze pewnym ewenementem jeśli idzie o rozumienie tej relacji, przychodzi modernizm z jego sztucznością i skłonnością do poprawiania natury. Pamiętamy hrabiego Jana z *Na wspak*, który gdy chce udekorować swoje mieszkanie roślinami, wybiera takie, które naśladują wytwory ludzkie, są jak sztuczne – kwiat naturalny w swej fakturze nudzi go i razi. Podobnie jak żółw, którego skorupę kazał wysadzić szlachetnymi kamieniami, z fatalnymi skutkami dla zwierzęcia. Natura *per se* nie niesie już żadnych obietnic szczęścia, ukojenia, harmonii, jest brutalna i brzydka (Baudelaire), w modernizmie bodaj tylko nurt impresjonistyczny kształtował jeszcze jej doświadczenie jako pozytywne (por. niektóre wiersze Tetmajera). Sztuka jako całość zaczyna ciężać ku miastu – por. *Paryski splin* Baudelaire'a, *Próchno* Berenta itd. – zaś miasto jest sztucznością i zaczyna to sobie coraz bardziej uświadamiać. Bohaterowie Prousta, Rotha, Musila, Czechowa, Berenta, Nałkowskiej nie są już ludźmi dobrze osadzonymi na wsi; wiedzą, że są ludźmi cywilizacji miejskiej, a wsi doświadczają jak lekarstwa (Wokulski, Karol Józef von Trotta, Moskwa jako mit u Czechowa atp.). Stosunek awangardy do natury był nader oczywisty: miała ona zostać poddana twórczej woli człowieczej, wypełniać jego potrzeby, zaspokajać zachcianki, sama w sobie, natura jako taka, nie miała znaczenia. Była traktowana jako materiał do obróbki. Dla awangardy liczyła się myśl techniczna, ludzkie poczynania cywilizacyjne, kult dynamy, maszyny, cywilizacji urbanistycznej – to były rzeczy pierwszorzędne. Peiper, jak pamiętamy, racjonalizował dość powszechną niechęć odbiorcy, zwłaszcza polskiego, do sztuki awangardowej tłumacząc to przyzwyczajeniem polskiego oka do pejzażu wiejskiego, który oferował wielką przestrzeń i nie „kaleczył” oka na każdym kroku jak w mieście. Przyboś mówi: „Poeta,/ wykrzyknik ulicy!” (co daje się dwojako rozumieć, wiersz *Gmachy*) a sam dopiero w latach trzydziestych (tomy *W głąb las, Równanie serca*) zwrócił się w kierunku swojej kultury domowej ze słowami uznania i sympatii (wiersz pt. *Łuk*), choć jednocześnie ulegnie fascynacji gotyckimi katedrami (*Notre-Dame*). Rzecz jednak charakterystyczna: aby podkreślić wartość i wielkość trudu budowniczych, wykorzystuje przenośnię taternicką; wieże katedry porównane zostaną do górskich szczytów, wszystko razem prezentuje się jako rzecz wytworzona, wykoncypowana: „kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę“

(podkr. moje). Natura, wygnana z poezji lat dwudziestych, powróci do niej w następnej dekadzie, ale wcale nie jako czynnik łagodzący napięcia w świecie, lecz przeciwnie: będzie je wzmacniać jako czynnik lęku i grozy (*Kuchnia mojej matki* Szenwalda, *Obłoki* Miłosza, czarna tragiczna noc w *Ładzie serca* Andrzejewskiego, wynaturzenie ludzi-psów w *Ferdydurke* Gombrowicza, brzezina Iwaszkiewicza, która wzmacnia poczucie egzystencjalnego dramatu umierającego Stasia, Leśmianowska *natura naturata*, gdzie „stodoła się stodoła, topola topoli“, panuje niepokojący ruch, alienujący człowieka od natury gest, i słowo itp.

Literatura powojenna, a zwłaszcza z ostatnich, postmodernistycznych dekad, jest z definicji niejako literaturą mentalnej spekulacji; jeśli się pojawia, to raczej jako obiekt do zmanipulowania, włączenia w jakiś szalony ludzki projekt. *Kosmos* Gombrowicza może być tu dobrym przykładem, twórczość Mrożka, Iredyńskiego, Różewicza, Szymborskiej. Jeszcze dobitniej widać ten charakterystyczny – estetyzujący – stosunek do natury w architekturze postmodernistycznej. Można, naturalnie, wskazać taki czy inny przykład programowego niejako „powrotu do natury“ (por. powieść Boleckiej *Biały kamień*, Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*), ale nie stanowią one zasadniczego wątku, potwierdzają raczej regułę cytatu, inkrustacji. *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli konstruuje myślenie o mieście jako o tworze naturalnym, ale w tej części, która jest suwerenna i nie podlega kształtowaniu, mianowicie w swojej części podziemnej. Również ruch ekologiczny, z którym mamy do czynienia, silne w niektórych krajach partie „zielonych“ i towarzysząca temu filozofia pokazują, iż nie jesteśmy w stanie trwać w naturze w sposób naturalny; za każdym razem nasze odniesienie do natury, do przyrody jest wyrozumowane, konceptualne, nakazane lub/i wymuszone (np. w kwestii odpadków), nie ma w nim spontaniczności i naturalności. Ale z tym pożegnaliśmy się jako cywilizacja ludzka pewnie na progu nowoczesności, kiedy przemawiał Rousseau.

Kolejny problem, który daje się sensownie rozważać w obrębie wszystkich tych nurtów można sprowadzić do *opozycji między kulturą elitarną a popularną*. Jeszcze w połowie XIX wieku kultura była zjawiskiem w zasadzie zarezerwowanym dla pewnego kręgu odbiorców, w tym sensie była elitarna. Chodzi o tzw. kulturę wysoką, bo jakaś forma kultury właściwa jest każdej formacji i grupie społecznej. Koniec XIX wieku, czyli okres modernizmu jest doświadczeniem swoistego paroksyzmu w tym obszarze. Z jednej strony, jak już wskazywałem rozwijane są estetyki wysoce wyrafinowane (parnasizm, symbolizm), z drugiej – pojawiają się teksty przesycone komunikatami formułowanymi wprost, dosadnie i dobitnie (ekspresjonizm, por. dytyramb *Wiosna* Tuwima i awanturę, jaką ten tekst wywołał), obok salonu literackiego kształtuje się instytucja kawiarni literackiej, kabaretu (por. Zielony Balonik) i wreszcie kawiarni w dzisiejszym znaczeniu, tj. miejsca nieformalnych spotkań. Instytucję tę najlepiej w literaturze polskiej tego czasu uchwycił Berent w *Próchnie*; Jelsky sławi kawiarnię jako miejsce prawdziwie nowoczesne. Jest tam i mowa o tingel-tanglu, czymś w rodzaju taniego kabaretu, gdzie dochodzi np. do profanowania muzyki klasycznej w nieprofesjonalnych wykonaniach. Można się domyślać, że takie koncerty dawał „Stach“ Przybyszewski w Berlinie w gospodzie „Zum schwarzen Ferkel“: to przykład przestrzeni, w której dochodzi do zjednoczenia żywiołów, zderzenia ich, idą tam zarówno zniechęceni-

ni „filiSTRZY“ po pracowitym dniu, jak i „pięknoduchy“, aby zszargać nieco swoje „królewskie“ szaty. Awangarda jest w tym sensie paradoksalna: z jednej strony pragnie być głosem postępowej lewicy, reprezentować człowieka pracy, stawia na „rzemieślnictwo“ poezji, odsuwa na stronę tradycję romantyczną, sławi postęp, ale z drugiej – czyni to językiem, który skazywał ją na bycie „poezją dla dwunastu“. Nic dziwnego, iż przegrała swoją stawkę; była niezrozumiała dla niewyrobionego odbiorcy, zaś odczytanego – raczej zniechęcała swoimi dziwactwami ortograficznymi, niewybrednymi atakami na poezję romantyczną i tym samym polską tradycję patriotyczną, gloryfikacją wojny, przemocy etc. Trzeba powiedzieć, iż awangarda była przeniknięta dobrymi założeniami, które się nie mogły zrealizować w praktyce społecznej. Realizowały się w postaci szczególnego typu poezji (np. wizualnej, wiersz-obraz), w architekturze jako corbusierowska koncepcja „maszyny do mieszkania“, w instalacjach Duchampa i w surrealistycznym malarstwie Dallego, a i u nas w twórczości grupy a. r. (Kobro, Strzeмиński), ale w istocie nie w życiu. A jednak wszystko to razem tworzyło jakiś ferment, który odciskał się na jego całościowym rytmie. Szczegółowe studia Stefana Żółkiewskiego dotyczące kultury literackiej dwudziestolecia sporo mogą na ten temat powiedzieć.

Postmodernizm rozpoznawany jest m. in. przez hasło wymieszania kultur, połączenia kultury wysokiej i niskiej. Jeżeli o XIX wieku i początkowej fazie moderny można powiedzieć, iż była jeszcze bardzo „wysoka“, to wszystko, co działo się potem w kulturze miało w istocie jeden cel: doprowadzić do stanu, jaki demonstruje postmoderna, stanu nieustającej gry tymi dwoma poziomami. Jednak gry! Ta zaś zakłada, że ktoś, kto do niej przystępuje jako (wy)twórca, rozumie jej reguły, zna kody, potrafi się na niej poznać. W praktyce odbioru te dwa poziomy i te zabiegi estetyczne nie zawsze lub nie dla wszystkich są czytelne. Ryczałtowe podkreślanie owego postmodernistycznego wymieszania kultury wysokiej z niską jest nie do końca oczywiste, dokonuje się ono na pewnych warunkach. Owszem, postmodernizm przyznaje, że nie da się już dłużej oddzielać tych poziomów, ale zarazem ustanawia własne ramy tego mieszania się. Marcin Czerwiński mówił przy tej okazji o powszechnym braku kompetencji kulturalnych do tego, aby w tej grze uczestniczyć i trzeba mu przyznać rację. Wymieszanie zatem, owszem, ale nie bez warunków wstępnych, te określa kategoria gry, intertekstualności, figuratywności mowy, tropów itp. Ani to takie oczywiste, ani proste, ani jałowe, jakby się niektórym felietonistom podobało.

Z całym tym procesem wiąże się zagadnienie estetyzacji życia i człowieka. Mówimy o „człowieku estetycznym“. Da się chyba stworzyć pewną klamrę obejmującą modernizm historyczny i ostatnie dekady XX wieku, kiedy to zjawisko z pewnością się nasiliło. Kategoria estetyzacji winna być konfrontowana z etycyzacją życia, istnienie estetyczne z istnieniem etycznym. Tu tkwi pewna istotna, jak się zdaje, różnica między pierwszym a drugim doświadczeniem. Estetyzm modernizmu, estetyzm dandy i flaneure'a był estetyzmem zewnętrznym, pewną formą, która miała stać się nieprzeniknioną barierą wobec zakusów demokratycznego świata, granicą, linią demarkacyjną *splendid isolation*. Kwestie etyki w zasadzie pozostawały nienaruszone; pamiętamy, że ostatecznie Dorian Gray zadaje sobie śmierć, przeniknięty wstrętem do swoich uczynków, lord

Henry wygłasza ostre sądy, ale oblicza je przede wszystkim na salonowy efekt, polscy bohaterowie tych lat traktują te zakusy dość lekceważąco: Jan August Kisielewski swoją sztukę na ten temat nazwie *Karykatury*, bohaterowie Berenta podzieleni są na dwa obozy: skandalistów i „porządnych“, między którymi toczą się kawiarniane utarczki dotyczące zachowań Borowskiego. Estetyzm z końca XX wieku, estetyzm postmodernizmu, jest odmienny: jego źródła tkwią w rozpadzie ramy etycznej, w świadomości wyzwolenia, otwarcia lub, jak wola, wyrzucenia poza nawias określonych pewnymi nakazami reguł gry społecznej. W sytuacji deficytu tego, co etyczne w życiu jednostkowym i społecznym, zyskuje na znaczeniu to, co estetyczne. Byt ludzki zaczyna być traktowany przede wszystkim w tej sferze doznań, zachowań, odsunięte zostają na bok rygory i zobowiązania moralno-etyczne, etyczność jest do wyboru i samodzielnego określenia – podobnie jak inne walory w naszym życiu. Nie jest niczym ponadjednostkowym, nie jest systemem, lecz tylko „zestawem“ do sterowania swoim życiem. Kultura kampu (Sontag), kształtowanie swojego ciała jako przedmiotu estetycznego, a życia jako projektu, który realizuje się wedle ściśle określonych założeń, niejednoznaczność tożsamości (Bauman) – wszystko to potwierdza te tendencje. Chaos, anarchia, a zwłaszcza świadoma prowokacja towarzyszą wszystkim trzem nurtom jako niezbędne wyposażenie.

Ważnym punktem w tym myśleniu może się stać ten, który dotyczy sytuacji *doświadczenie – relacja*. Gdzieś w połowie XIX wieku, być może właśnie od Baudelaire’a i Flauberta, rozpoczyna się kryzys narracji naiwnej w literaturze. Narracja taka (wg utartego już poglądu narracja „złej wiary“) oznacza pewien rodzaj fałszu, jaki zakrada się do tekstu literackiego, co do którego obie strony – i wytwórca, i odbiorca – wiedzą, że jest wymyślony, sztuczny od początku do końca, ale w procesie recepcji zachowują się tak, jakby miały do czynienia z prawdą objawioną, z czystym doświadczeniem życia, z faktem, który *in extenso*, bez jakiegokolwiek pośrednictwa pisarskiego został przeniesiony do dzieła. Literatura II połowy XIX wieku, a już zwłaszcza modernistyczna, zaczyna myśleć o sobie inaczej, ujawnia własną sztuczność, namysł, literacką kuchnię, kłopoty z kształtowaniem tekstu, z wybieraniem tych a nie innych sytuacji do opisanego, słowem – literackość. W polskiej literaturze nie ma tego zbyt wiele, ale trzeba wskazać na Karola Irzykowskiego, którego *Patubę* uważa się powszechnie, i słusznie, za nowoczesną powieść tego okresu, wyprzedzającą świadomość i estetykę epoki. Irzykowski nie tylko konstruuje opowieść o znacznym jak na te czasy stopniu psychologicznej wiedzy i komplikacji stąd wynikających, ale ujawnia też raz po raz teoretyczną refleksję na temat swojego pisania. Ten metapoziom narracji stanie się dla literatury XX-wiecznej niezwykłym elementem wszelkiego opowiadania, wręcz obowiązkiem i nakazem, literatura awangardowa (lub z okresu tzw. wysokiego modernizmu, jak ją się czasem nazywa, zwłaszcza proza) uczyni z tego jeden z najsilniejszych akcentów swojej jakości. W *poszukiwaniu straconego czasu* Prousta (zwłaszcza ostatni tom pt. *Czas odnaleziony*), *Ulisses* Joyce’a, *Człowiek bez właściwości* Musila, *Czarodziejska góra* Manna, twórczość Virginii Woolf, u nas – Witkacego, Schulza, Gombrowicza, Brezy podkreślają i wydobywają na światło dzienne coraz wyraźniej i dobitniej od-

mienną wrażliwość na słowo narracji, na opowiadanie jako sam proces i na rodzaj przesłania, który się za tym kryje. Mówiąc najkrócej: ujawnia się tu wszędzie z jednej strony chęć, a z drugiej niemożność opowiadania. Niemożność – jeśli myśleć o kontynuacji owej literatury „złej wiary“, powieści naiwnej. Świadomość filozoficzna pisarzy pozwala im uskromnić swoje zapędy poznawcze, świadomość językowa – nakłada pęta na nierefleksyjny dawniej stosunek do słowa, każe wydobywać jego nieprzezroczystość, uwikłanie w językowe formuły, tropy stylistyczne i retoryczne, świadomość społeczna – ogranicza silne dawniej zobowiązania pedagogiczne. Literatura znalazła się ewidentnie w potrzasku między chęcią opowiadania a niemożnością prowadzenia tego proceduru w dawnych komfortowych warunkach; zaczyna to sobie uświadamiać właśnie w modernizmie. Relacja fakt – fikcja zaczyna być dokuczliwa i ostatecznie w ostatnich dekadach XX wieku kształtuje się jako myślenie przede wszystkim w kategoriach rzeczywistości słownej (choć nie wszystkim to się podoba¹⁵). Wiąże się z tym kategoria narracyjności, referencji, reprezentacji, epifaniczności itd. Z jednej strony pojawia się wielokrotnie udowodnione i opisywane zjawisko narracyjności jako zasady ludzkiego świata; oznacza to ni mniej ni więcej, tylko tyle, że jesteśmy narracją, narracją własną i narracją cudzą, człowiek jest istotą narracyjną, tzn. ujawnia się przede wszystkim w drodze opowieści. Ostatecznie czym jest literatura, jeśli nie chęcią dania wyrazu swoim emocjom i emocjom, jakie rodzi obcowanie z innymi, stosunek do nich. Taylor, Giddens, MacIntyre, Głowiński z całym przekonaniem mówią właśnie o tej potrzebie i funkcji narracji. Rzecz jednak w tym, że mniej więcej w ostatnim wieku zmianie uległy warunki tego opowiadania. Rodzaj wiedzy, jaki do nas napływa, degradacja pewnych typów ekspresji (w tym literackiej) wobec „zdehumanizowanego“ (Ortega y Gasset) świata, rządzącego się prawami kapitalizmu, doświadczenie shoa – wszystko to razem sprawiło, że zamiast opowiadania zdolni jesteśmy już tylko do wyrażania, narracja zastąpiona zostaje przez epifanię. Taka jest zapewne istotna zmiana jeśli szukać tego, czego przedtem nie było w literackiej praktyce, co jest ewidentnie nowe. Epifania wiąże się z nazwiskiem Joyce’a i jest rozwijana w teoriach literaturoznawczych jako rezultat rozziwmu między doznaniem, które chce być wyrażone, a językiem, który nigdy nie jest w stanie temu zadaniu sprostać w sposób zadowalający. Powstaje strukturalny brak, który nazywamy niewyrażalnym w literaturze, niewypowiadalnym, co z kolei próbuje się pokazywać inaczej: w modernizmie przez symbol, u Peipera przez regułę pseudonimowania, w II awangardzie przez słowa-klucze, w postmodernizmie przez niezwykle rozbudowaną świadomość figuratywności mowy, jej nieprzezroczystość, gry intertekstualne, nawiązania międzytekstowe, zabawy słowne, niekonkluzywność etc. Opowiadanie dokonuje się dzisiaj nie wprost, nie „naiwnie“, ale z uruchomieniem wysokich i wyrafinowanych struktur ironii, groteski, parodii, wszelkich zatem takich sposobów modelowania tekstu, który pozwala na daleko idącą swobodę, chroni przed oskarżeniem o naiwność, a zarazem pozwala snuć

15 Por. na ten temat: Anna Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2001.

opowieść dalej. Postmodernistyczna literatura, która zaczęła od oświadczenia, iż jest „literaturą wyczerpania“, teraz kształtuje raczej przeświadczenie, iż jest „literaturą odnowy“, dopowiadania, wzbogacania¹⁶ i rozwijania pewnych wątków, pomnażania sposobów zarówno opowiadania, jak i rozumienia. Mamy do czynienia z literaturą zapewne bardziej wyrafinowaną, subtelniejszą, zarówno jeśli idzie o użycie języka, jak i o rodzaj sensów, które buduje.

¹⁶ Za John Barth, *Literature of Exhaustion*, 1967 (pol. *Literatura wyczerpania*) i *Literature of Replenishment*, 1980 (pol. *Literatura odnowy*). Cyt. za: Halina Janaszek-Ivanickova, *Nowa twarz postmodernizmu*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 112.