

German Ritz

Modernizm - postmodernizm : w Polsce, czyli Nigdzie

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5/6 (29/30), 183-187

1994

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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 futurizm 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 futurizm, 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 swjej 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 terażniejszości. Ale w odniesieniu do awangardy ich utwory nie mają charakteru antytekstu. Miłosz sformułuje jasny program przewyciężenia 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”, prześladowającą 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 historycznej stylistyki. Wielkie ówczesne postaci, Irzykowski czy Berent, to oryginałowie — jako tacy są obdarzani czią 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 rzeczywist-

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 pociągi tzw. neoawangardy, przede wszystkim Różewicz i – przypadek szczególnie – 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 zięje 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 wyzwolenicza orgia; jego teksty były reakcją na przeżycie „czury”. W Polsce, jak wiadomo, tego rodzaju przełom nie nastąpił. Czas bezsensownego czekania w monstualnej 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