

Edward Możejko

Modernizm literacki : niejasność terminu i dychotomia kierunku

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5/6 (29/30), 26-45

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.

Edward Możejko

Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku

Uwagi wstępne

Spośród zagadnień i terminów literackich jakie przyciągają dziś uwagę badaczy zachodnich, modernizm literacki zajmuje¹ niewątpliwie jedno z naczelných 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 dwójako: 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 Eysteinnsson w znakomitej książce *The Concept of Modernism* (1990)³. Praca Eysteinnssona 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. Eysteinnsson *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 Eysteinson 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 opisanego, jeśli już nie zdefiniowania, zjawiska ruchu modernistycznego jako takiego i określenia 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 historyczny 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 miałyby to znaczyć, lecz postmodernizmem, nie następując 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 interpretacji⁶, 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 szesć, 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: *Literature comparée/Littérature 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 *Selbstgefuehl*, 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 monotoność 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 czurę przesuwają 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. Lukács⁹, zaś rozpowszechnienie i instytucjonalne uznanie teoria ta znalazła w Związku

⁸ Wydana po angielsku w 1966 r. rozprawa Ned J. Davidsona *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism* (1966) i przetłumaczona na hiszpański *El Concepto de modernismo en la crítica 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 dekadentckiej kultury burżuazyjnej¹⁰. 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 przesuwają 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 przedstawienia 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 *pięćstrojki* pisano tam o modernizmie jako o przejawie schyłkowej sztuki burżuazyjnej. Zob. *Modernizm. Analiz i krytyka osnovnych 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 Bloka pisze o „truciźnie modernizmu”.

wojny światowej (ekspresjonizm, futurizm, imażynizm) wyłącznie jako reakcję przeciw symbolizmowi, indywidualizmowi, hasłu „sztuka dla sztuki”, dekadentyzmowi itp. W tej kwestii interesująco wypowiada się Butler, gdy sugeruje, że wcześnie 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.)*. Źródła 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 jakiegś 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 wspominałem 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 ściślejsze sprecyzowane ramy. Próbę taką zdają się podejmować badacze holendersey 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 proponują¹³ 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 Fokkema 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 (choćaby 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 e. 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 wymyślanego, 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, Innsbruck 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 twórca i twórca 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 apollinijską 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 współlistnienie tych dwóch nurtów. W Rosji futurizm *versus* akmeizm, na Ukrainie futurizm *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. Mandelstam. 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 rozwarłe 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, Mandelstam mierza do postrzegania klasycyzmu jako zarania nowych czasów. U podstaw nowych odmian poezji klasycznej leżą mocne intertekstualne pokrewieństwa, więc 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 crudy. 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. Mandelstam *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, postępowaniu 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 tradycyjny bunt lub prymitywizm.

²⁰ W artykule *Following the Classic: Layers of Stylistic Mimesis*, wspomniany już tu V. Nemiuanu pisze: „Klasyczny model stanowi doskonały przykład «niemimetycznej» *mimesis*”, w: *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, ed. M. Spariuousu. 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 mimo wspólnych deklaracji, rosyjski futuryzm wykazuje w praktyce literackiej daleko idące wewnętrzne różnicowanie. Od samego początku tkwiły w nim załączki kierunków prowadzących w stronę odmiennych, czasami nawet sprzecznych postaw artystycznych. Poezja Majakowskiego jest tu dobrym przykładem. Choć 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 transakcjonalnego (*zaum*).

Czytając wczesne wiersze Majakowskiego uderza nas to, co w najprostszy sposób można określić jako konkretność czy pojęcie–przedmiot. Metaforyka poematów Majakowskiego jest bardzo „zmaterializowana”. W wierszu *Jeszcze Petersburg* oraz w wielu innych utworach z tego okresu poeta posługuje się animacją, wykorzystuje rzeczowniki, które w potocznym języku nie mają fizycznych właściwości. „Mgła” ma twarz Ludożercy i „przeżuwa ludzi pozbawionych smaku”, „noc” jest „nieprzywoita” i „pijana”, „obłok” ubrany jest w spodnie (jak w tytule znanego poematu), itd. Metafora Majakowskiego często przenosi nas od abstrakcji do konkretności. 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. Kamenski, napisał cykl utworów zatytułowanych *Ze-*

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 równoramiennej 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 Kamenskigo 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. Znajduje się u O. Mandelsztama w jego artykule *O naturze słowa*.

Miejsce romantycznego, idealistycznego, arystokratycznego marzyciela śniącego o czystym symbolu, o abstrakcyjnej estetyce symbolu, miejsce symbolizmu, futurystów 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 *Žizn' sticha*, w: *Sobranije sočinenij*, Washington 1968, s. 163.

²² O. Mandelsztam *O prirode słowa*, w: *Sobranije sočinenij 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 vse—taki ona wertisja! (A jednak się obraca!)* oraz (razem z 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 hasel „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 „poczja rzeczy” osiągnęła swój szczyt w twórczości Francisza 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 chywy 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 poczji 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 jakiegokolwiek 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 przelomu modernistycznego”, niezależnie od tego, jak ją nazwiemy.