

# Tomasz Burek

---

## Janusowe oblicze modernizmu

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (27), 55-78

---

1976

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Tomasz Burek*

### **Janusowe oblicze modernizmu**

*Janus, mit. rzym. jedno z najstarszych bóstw rzym.; opiekun bram (ianua), następnie w ogóle wejść i wyjść, wszelkiego początku i końca; wyobrażany z głową o 2 przeciwnych obliczach; atrybutami — klucze lub laska oddźwiernego; od imienia J. pochodzi łac. nazwa stycznia (ianuarius), jako pierwszego miesiąca po przesileniu zimowym; w Rzymie J. miał swą świątynię w kształcie bramy o podwójnych odzwiach, zamkniętych w czasie pokoju, otwartych w okresach wojny.*

Dwugłowe  
bóstwo

*Encyklopedia Powszechna PWN.*

*Co to jest «modernizm»? Jest to najbezmyślniejszy wyraz, jaki powstał w literaturze.*

*Pewien krytyk<sup>1</sup>.*

Zarówno wyspecjalizowani badacze, historycy różnych dyscyplin humanistycznych, jak i skromni amatorzy, zajmujący się w mniejszym

---

<sup>1</sup> J. Lorentowicz: *Młoda Polska*. T. I. Warszawa 1908, s. 8.

lub większym stopniu i w niejednakowych proporcjach zjawiskami artystycznymi, literackimi, umysłowymi, ideowymi, tj. kulturą duchową schyłku dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku, okresem w granicach od *Wyspy umarłych* (1880) Arnolda Böcklina po *Panny z Awinionu* (1907) Pabla Picassa, od *Parsifala* (1882) Ryszarda Wagnera po *Święto wiosny* (1913) Igora Strawieńskiego, od *Wiedzy radosnej* (1882) i *Poza dobrem i złem* (1886) Fryderyka Nietzschego po *Totem i tabu* (1913) Zygmunta Freuda, od *A rebours* (1884) Jorisa Karla Huysmansa po *Lochy Watykanu* (1914) André Gide'a i od manifestu symbolistów (1886) po *Manifest futuryzmu* (1909); otóż wszyscy zgadzają się z sobą, jak mi się zdaje, w dwóch co najmniej sprawach.

Zgoda na  
przełom...

Zgadza się, po pierwsze, na diagnozę, że ostatnie dekady dziewiętnastego wieku i początkowe lata dwudziestego to okres w kulturze europejskiej szczególnie wzburzony poza parawanem bezruchu i stabilizacji pozytywistyczno-mieszcząskiej. Okres brzemienny pod każdym względem: filozoficznym, naukowym, estetycznym, cywilizacyjnym i technologicznym w zarodki szokującej nowości, jeśli nie genialności albo grozy, w zjawiska zagadkowe i dotąd niespotykane w takim nasileniu, w idee i programowe zapowiedzi noszące znamiona radykalnego zerwania z przeszłością, cechy głębokiego przełomu, a nawet *przewrotu* intelektualnego, w wieloznaczne, lecz spełniające się przepowiednie i widoczne z perspektywy czasu prefiguracje przyszłych przeobrażeń. Po wtóre zaś, zgadzają się oni co do tego (a towarzyszy im żywa intuicja artysty i wizja powieściopisarza), że ta nowa struktura świadomości, którą ujawnił przełom wieków, wymyka się jednoznacznej terminologii i konsekwentnemu nazewnictwu; że rozstrzelone bogactwo zjawisk literackich i artystycznych, niezwykła różnorodność manifestacji duchowych, wielość postaw filozoficznych, wielość teorii i kłócących się poglądów na sztukę i na zada-

... i na nie-  
określoność

nia literatury nie układa się w żadną całość jednolitą; że nie daje się przyporządkować żadnemu wyrażnemu terminowi — prądu, nurtu czy stylu.

Ale pogrążając się w lęku przed uroszczeniami i nadmierną arbitralnością syntetycznych generalizacji, zapominamy o drugiej stronie sprawy: o tym, że wszystko to, co jawi się historycznemu spojrzeniu w najwyższym stopniu różnorakie, podzielone, sprzeczne i niejasne, w bezpośrednim przeżyciu współczesnych, choć tak samo zwodnicze i rozszczepione, miało mimo wszystko wspólny mianownik i — przypomnijmy sobie po mistrzowsku wykonaną eseistyczno-powieściową charakterystykę „bólów porodowych nowej epoki” w *Człowieku bez właściwości* Roberta Musila, księga I, rozdział 15 — „stapiało się w jeden jasno lśniący sens”: i demony, i walcownie, i marzenia wątplych dziewcząt w jesiennych ogrodach, i utopie o zburzeniu ustroju społecznego. Wszystko to było wielokształtną ekspresją czegoś jednolitego — ale czego?

Jasno lśniący sens ducha epoki... Aby go odnaleźć i nazwać, nie wystarczyło, jak przekonywaliśmy się już nie jeden raz, zredukować całą tę płynną wielorakość do jakiegoś sztywnego, przesądającego o wszystkim, czynnika społecznej genezy, do generalnej determinanty ekonomicznej i klasowej. Jeśli by się miało mówić tylko o dekadencej *ucieczce* od rzeczywistości w krainę wyobraźniowej ułudy, o indywidualistyczno-nihilistycznym *wyobcowaniu* sztuki ze społeczeństwa, o idealistycznej *reakcji* antynaukowej, o psychicznej i mentalnej *alienacji* literatów, o neoromantycznym zagubieniu inteligencji twórczej w świecie rodzących się imperialistycznych konfliktów czy o secesji jako chorobie stylu, nic albo niewiele zostanie wytłumaczone, żaden sens nie załśni. Tak samo przypisywanie jednoznacznych funkcji politycznych i socjologicznych takim czy innym doktrynom i kierunkom literackim przełomu stuleci okazało się nader mylące. Hasło

Sens ducha  
epoki

Socjologiczna  
obrona czyste-  
go Piękną

*l'art pour l'art*, rzucone w pierwszej połowie dziewiętnastego stulecia a zdobywające licznych zwolenników w jego schyłkowych dekadach, wcale *nie musiało* być wyrazem ostentacyjnego próżnowania wzbogaconych warstw mieszczańskich, formą ekskluzywnej kultury zbytku i luksusu, burżuazyjnej konsumpcji na pokaz czy wreszcie przejawem złośliwego antydemokratyzmu; *mogło* też ukazywać drogę ku całkowicie przeciwnym celom i humanistycznym wartościom. Gautierowska definicja piękna, pochodząca ze słynnej przedmowy do *Panny de Maupin*, rok 1834: „Prawdziwie piękne jest jedynie to, co nie służy do niczego. Cokolwiek jest użyteczne, jest brzydkie” — odegrała inspirującą rolę również i dlatego, ponieważ na przekór wyrachowanemu praktycyzmowi Biznesu i podporządkowanej sile nabywczej pieniądza, a więc pełnej hipokryzji skali wartości moralnych mieszczaństwa, broniła tego, co bezinteresowne i nie uwarunkowane etyką kapitalizmu, właśnie Piękną w jego czystości i dumnej niezależności. W ten sposób hasło „sztuka dla sztuki” podkreślało ogólną godność pracy twórczej, zatartą w społeczeństwie pracy zniewolonej, wydobywało na jaw, zapewne w celowo drażniącym, programowym wyjaskrawieniu, antropologiczną istotę kultury w pełni ludzkiej, wbrew podstawom i zasadom kultury zmistyfikowanej, eksploatorskiej, utylitarnej i pieniężnej. Z tego też powodu idee modernizmu mogły się kontaktować z ideami socjalizmu, a socjalistyczna myśl moralna znajdować rezonans wśród głosicieli nowej sztuki. Dobitnie wyraził to przeświadczenie Julian Marchlewski: „A fakty przemawiają jasną, zrozumiałą mową: nowa sztuka należy do socjalizmu”<sup>2</sup>.

Ale i podobny kierunek interpretacji okazywał się zawodny, ujednoznaczał bowiem procesy i posta-

---

<sup>2</sup> J. Marchlewski: *O sztuce. Artykuły, polemiki oraz listy*. Zebrał J. Rurawski. Warszawa 1957, s. 201.

wy, jakie z samej swej istoty były chimeryczne i wieloznaczne — o czym rychło przekonał się Marchlewski w głośnym sporze z Miriamem o kierunek społeczny „Chimery”<sup>3</sup>.

Chcąc omówić wyczerpująco funkcje ideologiczne i polityczne reprezentatywnych dzieł i postaci europejskiego modernizmu, jednej części takiego studium należałoby dać bezwzględnie tytuł: „Nowe prądy w sztuce a socjalizm”, ale drugiej — „Nowe prądy w sztuce a kontrewolucja, nacjonalizm i pefaszyzm”. I zazwyczaj chodziłoby nie o zupełnie odmienne kierunki artystyczne i literackie, walczące z sobą w ramach jednej epoki, nie o skryształizowane na antypodach społecznych i personalnych tendencje ideowe, ale o te same kierunki, o te same tendencje i o te same biografie, ulegające rozszczepieniu w jakimś punkcie ewolucyjnym i z tą chwilą pełniące role przeciwstawne.

Ostatecznie przecież D'Annunzio pozostaje we wszelkich przeistoczeniach D'Annunziem, Barrès Barrèsem, Błok, mistyczny piewca Zaczarowanych Dali, przemienia się w Błoka, realistycznego wizjonera nadejścia Dwunastu, ale nie przestaje być Błokiem; tak samo Brzozowski, tak samo inni: Huysmans — dekadent i dewot, Wilde — olśniewający dandys i nieszczęsny więzień, Verhaeren — pesymista i zwiastun futuryzmu, Barbusse — solipsystyczny *outsider* i panteista zbiorowości.

Narrator i zarazem bohater głośnej powieści tego ostatniego, zatytułowanej *L'Enfer* (1908), człowiek podobny wszystkim innym, wmieszany w tłum, w szarą codzienność, zagubiony w hotelowym pokoju wielkiego miasta jak w stogu siana czy mrowisku, anonimowe i samotne Ja, wyprzedzające rodzinę antybohaterów dwudziestowiecznej li-

Janusowe  
oblicza pisarzy

<sup>3</sup> Por. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Opracowała M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław 1973. Biblioteka Narodowa. Seria I nr 212.

Tradycja Lau-  
tréamonta

teratury, poprzez deliryczne upojenie samotnością, poprzez fantasmagorie rozjątrzonej wyobraźni, poprzez erotyczny *voyeuryzm*, poprzez samoudrękę i negację, poprzez rozmyślenia i wyznania co przebrzmiewają posępными tonami śpiewów Lautréamonta: „Ogrom próżnych marzeń przytłacza mnie”, „jestem pełen rozpacz, ponieważ kocham wszystko”, „chciałbym przeżywać wszystkie rodzaje życia”, dochodzi do stwierdzenia, że nie ma rzeczy dziwnych, że nadnaturalne nie istnieje, a raczej jest wszędzie, w samej rzeczywistości, „tu, wśród tych murów, które czegoś oczekują”, że niezwykle i rzeczywiste jest tym samym, że nieskończoności nie trzeba szukać gdzie indziej, bo jest w nas i wokół nas, w Prawdzie Wszystkich, w dreszczu, który ogarnia falujące tłumy istot podobnych do siebie, „żyje we mnie, takim, jakim jestem, z banalną twarzą i zwyczajnym nazwiskiem, z pragnieniem gwałtownym wszystkiego, czego nie mam”, i że nie ma piekła innego niż szaleńcza gorączka życia: „*Il n'y a d'enfer que la fureur de vivre*”<sup>4</sup>.

Umieścimy tę powieść na tle literatury poprzednich dziesięcioleci, które upłynęły pod znakiem symbolizmu i wyszukania, a dostrzeżemy jej graniczność, przesilanie się stanów duchowych i estetyki literackiej, ale zarazem jej przynależność do kręgu tematów i nastrojów, zainteresowań i postaw umysłowych, obsesji wyobrażeniowych i fascynacji, jednym słowem — przynależność do epoki, która widocznie w 1908 r. wcale się nie skończyła. Na pewno nie pomylimy znamienych dla modernistycznego *Zeitgeistu* dążeń i sytuacji mentalnych, pasji dziwności, o której mówił Marcel Schwob, pasji pogoni za kwintesencją nowych wrażeń, cóż z tego, że przekształconej w odkrycie (znane zresztą Schwobowi), iż rzeczywiste i niezwykle stanowią jedno. Nie pomylimy misteriów zakazanego erosa, choć zostały

<sup>4</sup> H. Barbusse: *L'Enfer*. Paris b.d. Przekład polski Z. Lewakowskiej. *Piekło*. Lwów b.d.

w *Piekle* odestetyzowane, ani tak dobrze znanych całej kulturze dekadentyzmu napięcie między depresją duchową a chorobliwie rozplamioną pasją życia, między *l'ennui* a bezgraniczną ciekawością i żądzą poznania, między przemijającą złudą oczarowań zmysłowych a upodobaniem do widoku monstrowej brzydoty, między apologią odciętego od Innych nieprzeniknionym murem milczenia, obwarowanego w swej samotności Ego a ekstatycznym poczuciem „rozproszenia we wszechświecie”, między nieskończonością pragnień a znikomością losu. Nie pomyliły wszystkich tych ostateczności duchowych i ekstremalnych postaw, między którymi modernistyczna świadomość nieustannie rozkrwawia samą siebie, z wrażliwością psychologiczną innej epoki i dialektyką ideową innej kultury.

Co jednak scala te sprzeczności, jeśli założymy, że coś je przecież scala?

Spróbujemy odpowiedzieć najkrócej, trybem hipotezy-eseistycznym, to znaczy bez prezentacji całości kształtu przesłanek rozumowania i sumy możliwych dowodów. Czynnikiem zespalającym alternatywne postawy zdaje się być w ostatniej instancji proces dziejowy i wynikała w jego toku sytuacja, lata szeroko pojętego przełomu stuleci, co stawiają przed ówczesnymi ludźmi ten sam zespół wyjątkowo nieprzejrzystych i skomplikowanych zadań do przemyślenia, upodabniając ich intelektualnie do siebie i jednocześnie różnicując w zależności od formułowanych odpowiedzi.

Chciałoby się pójść za wzorem Marii Janion i Henryka Markiewicza i dokonać zabiegu, jakiego pierwsza uczona nie tak dawno dokonała wobec romantyzmu, a drugi — wobec pozytywizmu<sup>5</sup>; mianowi-

Zespała sytuacja dziejowa

<sup>5</sup> Por. M. Janion: *Światopogląd polskiego romantyzmu* oraz H. Markiewicz: *Dialektyka pozytywizmu polskiego*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*. Pod redakcją M. Janion i A. Piorunowej. Warszawa 1967.



cie — zrekonstruować światopogląd epoki i odsłonić właściwą europejskim modernizmom pluralistyczną wizję świata jako strukturę całościową, zintegrowaną, wewnętrznie koherentną i sensowną. Gdyby w pełni ujawnić podstawowe dla epoki opozycje, dualizmy, napięcia, antynomie i skłócone wybory, ale zorganizowane wokół czegoś wspólnego; z kolei zaś tę organizację ująć w rozwoju, wielorako modyfikowaną przez kontekst historyczny, sfunkcjonalizowaną i poddawaną naciskowi dynamiki społecznej; gdyby w każdym składniku dominującego światopoglądu, a także w każdym, z pozoru oderwanym, geście i znaku, w każdej ekstrawagancji, w każdym luźnym i wędrownym wątku tematycznym, w każdym nastroju umieć dostrzec związek z całością, refleks wizji świata; gdyby opisać, jak każda z wielkich idei modernistycznych w trakcie wzrostu i metamorfozy, przemieszczania się, swego rodzaju dyslokacji ideologicznej, ujawnia własną dwubiegunowość i antytetyczność, jak oscyluje, jak rozszczepia się w końcu na przeciwstawne myślowo pierwiastki, dając początek nowym ciągom rozwojowym, gdyby... Ale trudności zdają się tu ciągle nieprzewyciężone; całościowe struktury światopoglądowe, spójne style myślenia, trwałe systemy wartości — prawie niemożliwe do wydobycia; dlatego że epoka im właśnie wydała walkę; toteż jej historię należałoby od początku do końca malować jako dzieje korozji, a nie konstytuowania wizji świata, jako dzieje dysocjacji, a nie krystalizacji jednolitego (przynajmniej w miarę jednolitego) światopoglądu. Wachlarz stanów duchowych, tendencji ideowych i dążeń artystycznych trzydziestolecia, w przybliżeniu, 1880—1910, wydaje się badaczom ogromny, rozpięty między japońszczyzną a hieroglifami rewolucyjnych transparentów, między pokusą nicości a opiewaniem heroizmu życia współczesnego, między *Le Culte du Moi* a *Le Roman de l'Energie nationale* (są to, jak wiadomo, tytuły dwóch kolejnych trylogii

Dzieje korozji  
i dysocjacji

powieściowych Maurice Barrèsa), między Buddą a Marinettim<sup>6</sup>. Należy wątpić, czy sam Hegel, gdyby znalazł się pewnego dnia w obliczu modernistycznego Sfinksa, dałby sobie z nim radę i odpowiedział na jego wieloznaczne pytania. W każdym razie *Fenomenologia ducha*, mająca ambicje wyczerpania duchowych możliwości nowożytnej ery, nie przewidziała tego fin-de-siècle'owo-secesyjno-konserwatywno - modernistyczno-rewolucyjno - neokato-licko-socjalistycznego galimatiasu. Niemniej, ciągle brzmi w uszach Musilowska sugestia, że wszystko to stapiało się w *jeden jasno lśniący sens*. Sugestia pobudzająca do dalszych poszukiwań.

Inspiracja  
Musila

Odwołujemy się zatem do globalnej sytuacji epoki. Co ją charakteryzowało? Co było istotą procesu dziejowego, dokonywującego się w kilku ostatnich dziesięcioleciach dziewiętnastego i na początku dwudziestego stulecia? Co było jądrem przeżyć ludzkich, źródłem niepokojów i rozterek, tematem rozmyślań? Jakie dylematy intelektualne i moralne nękały myślicieli i pisarzy? Jeśli dla końca osiemnastego i pierwszej połowy dziewiętnastego wieku ogniskiem intelektualnej i moralnej problematyki było doświadczenie Wielkiej Rewolucji Francuskiej i jej

---

<sup>6</sup> Zauważmy: forma scala, idee dzielą. Epoka przełomu stuleci żyła nadmiarem idei; ekscytowała się wieloma sprzecznymi, nie zawsze organicznie przyswojonymi ideami; zbierała je skąd się dało i sama je w pośpiechu produkowała. Ale nie zdołała wyrazić intelektualnego doświadczenia w jednorodnym stylu. Długo nie znajdowała dojrzałych form wyrazu. Myślała fragmentami; mówiła językiem rozchwianych znaczeń, niewyraźnych aluzji, niedomówień i dalekich zamglonych analogii. I dlatego, będąc epoką dzieł „niedociągniętych”, utrzymanych w symbolistycznej poetyce „przybliżenia”, nadal nas fascynuje, jakby kryła jakąś tajemnicę, jakby była wielką alegorią kultury celowo nie spełniającej się do końca, otwartej w przyszłość: jakby pozostawiła nam właśnie do rozwiązania zagadkę nie urzeczywistnionej możliwości, zaklętą w swoich sfinksach i chimarach.

konsekwencji, przeżycie „zasadniczego krachu feudalizmu i uzasadniających go koncepcji światopoglądowych”, jak dowodzi Maria Janion, to obecnie horyzont problemowy zdecydowanie się zmienił i zmieniła się istotna treść ludzkich przeżyć. O obliczu duchowym drugiej połowy dziewiętnastego wieku — wieku, który ma za sobą romantyczną kulminację *Wiosny Ludów*, zgrozę paryskich *Dni Czerwcowych* 1848 r., zamach stanu Ludwika Bonapartego, pogrom myśli utopijnej i zaznaczający się wszędzie wzrost reakcyjnych dążeń mieszczaństwa, zaledwie wczoraj wznoszącego rewolucyjne sztandary — o tym obliczu przesądza inne doświadczenie historyczne i inny niż w romantyzmie, choć z jego założeń wypływający, typ głównego konfliktu ideologicznego.

Otóż bowiem poddana próbie prozy życiowej, próbie ekonomicznej i społecznej praktyki zwycięskiego kapitalizmu, ulega prawie kompletnej dezintegracji ta właśnie ideologia Wielkiej Rewolucji Francuskiej, która stanowiła podwaliny ustroju liberalno-demokratycznego, jego natchnienie filozoficzne i uzasadnienie polityczne<sup>7</sup>. Ideał wolności dla każdego nie daje się już pogodzić z ideałem równości dla wszystkich. Myśl liberalna, która uprawomocniała żywiołową, wyzwoloną z pęt i przesądów feudalizmu, nie podporządkowaną i anarchiczną działalność jednostki na wolnym rynku, i tym samym współtworzyła romantyczny obraz człowieka wolnego i spontanicznego, popadła obecnie w nieuchronną sprzeczność z drugą fundamentalną zasadą liberalnej demokracji, z pojęciem „szczęścia ogółu” i z Benthamowskim modelem społeczeństwa szczęściodajnego. Utylitarny ideał społecznej organizacji, widzący *summum bonum* w maksymalnym szczęściu maksymalnej liczby ludzi, nabiera prędko konkretnego sensu i zaczy-

Wolność nie  
pogodzona  
z równością

<sup>7</sup> Streszczam tu, z niewielkimi modyfikacjami, wywody W. Syphera (*Loss of the Self in Modern Literature and Art*. New York 1962).

na służyć przede wszystkim klasom średnim jako broń teoretyczna w polemice z radykalizmem ideologii wolnościowo-indywidualistycznych, które zostają wyparte na margines mieszczańskiej kultury. Rządy obejmuje przeciętność. Coraz burzliwszy rozrost skupisk miejskich zwiastuje narodziny cywilizacji masowej: mity kolektywizmu, prawa wielkiej statystyki i związane z nimi zmniejszone poczucie indywidualnej odpowiedzialności, rola przypadku, wszystko to, jeśli nie zagraża jeszcze bezpośrednio osobowej egzystencji, chronionej przez liberalne prawa, to przygotowuje już zarysy świata przyszłości, w którym realne i moralne znaczenie jednostki ludzkiej skurczy się do minimum. I oto romantyczne Ja, strącone z wyżyn idealistycznego utopizmu i porywów prometejskich, odnajduje się w kołowrocie biurokratycznych przymusów, w piekielnym zgiełku anonimowego życia bez celu, zakute w dozgonne jarzmo pracy, wtłoczone w los, który się nie zmieni. Już nie wolność będzie problemem zrozpaczonych filozofów i pisarzy, ale autentyczność.

Począwszy od *Pani Bovary* (1857), a zwłaszcza od *L'Education sentimentale* (1869), wspaniałych i okrutnych powieści, ukazujących daremność poszukiwania autentyczności w świecie całkowicie nieautentycznym, oryginalności — w świecie przeciętnym, wzniosłości — w świecie jałowym, literatura drąży i przedstawia nowe cierpienia: tasowanie ról, które staje się niepostrzeżenie losem, próżność, utratę samego siebie, strach nieidentyczności. *L'univers urbain* Flauberta, jak określa rzeczywistość powieściową *Pani Bovary* i *Szkoły uczuć* René Girard<sup>8</sup>, to ten sam przenikliwie rozpoznany splot nieporozumień ideologicznych, więcej, iluzji światopoglądowych, jakie leży u podstaw współczesnego Flaubertowi (i późniejszego...) dramatu egzystencji zbiorowej i setek

Odtąd — poszukiwanie autentyczności

<sup>8</sup> Zob. R. Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1961.

tysięcy dramatów indywidualnych. Po jednej stronie: „szczęście tłumu na zielonym pastwisku”, russoizm niedbale ożeniony z utylitaryzmem, mit egalitarny o równych szansach dla wszystkich, przeciw któremu zwracał się nieufnie krytycyzm Dostojewskiego i Nietzschego. Z drugiej — przejęte w spadku po romantycznej ideologii wolności wyobrażenie o spontanicznej naturze pragnień, gorączka oryginalności, chęć „bycia sobą”, wszystko przykrojone do horyzontów duchowych klasy średniej. A obok „kłamstwa romantycznego” rzeczywistość. Społeczna rzeczywistość rywalizacji, współzawodnictwa, morderczej konkurencji i nienasyconych ambicji. I psychologiczna rzeczywistość urazy i zawiści, pogoni za modą, bałwochwalstwa, imitacji, wzajemnego naśladowania i powszechnego konformizmu, kiedy to, jak mówi Girard, zamiast naśladować Chrystusa naśladuje się sąsiada<sup>9</sup>.

Bogowie Masy  
i Abstrakcji

Nowe imiona ludzkich cierpień, składanych w ofierze pustoszącym, bezlitosnym bogom Masy i Abstrakcji, to Uzależnienie przez Nic, Życie dla Niczego, Próżność i Panika. To one pchają jednostkę, wyzutą z poczucia autentyczności, oślepioną bezsenssem i trwogą niebytu, ku Innym, ku Związaniu się przez Podporządkowanie, ku Zakorzenieniu w Krwi i Glebie, i ku Totalitaryzmowi, który szykuje swoje zdyscyplinowane armie w mgłach nadchodzącego stulecia... W taki właśnie sposób objawia się na płaszczyźnie psychologicznej i mentalnej kryzys dziewiętnastowiecznej liberalnej demokracji, rozsadzanej przez własne sprzeczności; a ta świadomość politycznego paraliżu i pogłębiający się zmierzch wartości klasycznego mieszczaństwa — mimo całego dynamizmu i rozpędu cywilizacyjnego, mimo ekspansji gospodarczej i imperialistycznego „rozdymania się mocarstw”, mimo nie słabnącej gorączki przemysłowej, naukowej i technologicznej

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 65.

— zabarwia świat kultury nastrojem chronicznej kryzysowości, zwątpienia i samonegacji, poczuciem wyczerpania i zarazem gwałtowną potrzebą odnowy. „W warunkach, w których wszystko zaczynało wydawać się dwuznaczne, zatęchłe, zbrudzone, potrzeba odnowienia, oczyszczenia, powrotu do jakiegoś niejasnego, zmitologizowanego początku, zaczynała być odczuwana mocniej niż kiedykolwiek” — zauważa trafnie Mieczysław Porębski<sup>10</sup>. Na tle zaś moralnej i intelektualnej dezaprobaty dla problematycznych osiągnięć pojawia się ów duch, który, by zapożyczyć formułę od Jeana Cassou, myślącego o poecie Baudelaire, o powieściopisarzu Flaubercie, o malarzu Cezannie, „sam siebie poddaje egzaminowi, tak jakby przedtem nic nie istniało, traktuje przeszłość jak *tabula rasa* — zaciera przeszłość, aby zacząć tworzyć od nowa”<sup>11</sup>. Mówiąc inaczej, wrażenie, że stoi się wobec punktu zwrotnego i przełomu w duchowej historii świata, „kiedy to różne dziedziny działalności wyglądają tak, jakby nigdy przedtem nie istniały”<sup>12</sup>, ekstatyczne wrażenie nie znanych perspektyw, zespolone nierozzerwanie ze swoją antytezą, z negatywnym odczuciem szczytu kryzysowości i permanentnej apokalipsy, można uznać za *główne przeżycie światopoglądowe* epoki. Określiło ono z kolei ambiwalentną naturę przewodnich idei literackich, jakie krystalizują się w rezultacie przesilenia romantycznego, by całkowicie zapanować nad horyzontem europejskim u schyłku XIX i na progu XX wieku.

Dwa bieguny, od których zwykle bierze imiona literatura tego okresu, to *décadence* i *modernité*,

Bieguny  
z przełomu  
stuleci

<sup>10</sup> M. Porębski: *Modernizm i modernizmy*. W: *Sztuka około 1900*. Warszawa 1969, s. 41.

<sup>11</sup> J. Cassou: *O nowoczesnej sztuce francuskiej*. Nadb. z kwartalnika „Sztuka i Krytyka”. Warszawa 1958 nr 33—34, s. 204.

<sup>12</sup> *Ibidem*; por. R. Poggioli: *The Poets of Russia. 1890—1930*. Cambridge, Massachusetts, 1960, s. 80—84.

Schyłkowość i Nowoczesność, wyczerpanie i oryginalność, stylizacja i inicjacja, erudycja i innowacja, agonia i odrodzenie, Upadek i Bohaterstwo Życia Współczesnego. To z jednej strony — idea dziedziczenia, przejmowania całej dostępnej wrażliwemu człowiekowi tradycji kulturalnej, olbrzymiego spadku literackiego wszystkich epok, idea uniwersalnej ciekawości umysłowej i encyklopedycznej wiedzy, nie wzdragającej się bynajmniej przed poznawaniem „regionów wielkiej herezji”, dziedzin zakazanych, tajemnych i występnych, to idea przeistaczania się, czarodziejskiej metamorfozy, wiecznej pielgrzymki po całym świecie, po obcych, egzotycznych duszach i po kulturach, jakie kiedykolwiek istniały, idea wielopostaciowości duchowej, zdolnej do przebierania w maskach antycznych, średniowiecznych, elżbietańskich, jarmarcznych, uczonych, libertyńskich, świątobliwych, orientalnych, regionalnych, rubasznych, makabrycznych. Z drugiej natomiast strony — idea heroicznego zerwania ze starym światem i jego kulturą, z całym panującym dotąd stylem życia i myślenia, Nietzscheańska idea radykalnego przewartościowania wszystkich wartości i tęsknota młodocianego jasnowidza z Charleville, Artura Rimbaud, za dzikim stanem umysłu. Obie te idee, Dekadencja i Modernizm, na pozór głęboko rozdzielone i nie do pogodzenia na płaszczyźnie jednej świadomości bądź w ramach jednego i tego samego świata kulturalnego, okazały się w istocie rzeczy dialektycznie współzależne i nawzajem sobą uwarunkowane.

Pesymizm  
cywilizacyjny

Przesłanką pierwszej był pesymizm cywilizacyjny, świadomość, że zachodnioeuropejska kultura duchowa osiągnęła punkt krytyczny swego rozkwitu i za chwilę, wielobarwna, cudownie skomplikowana, delikatna i już przesycona sobą — wstrząsana spazmem hysterii i neurozy — ulegnie gwałtowności „nowych barbarzyńców”, Hiperborejczyków, Słowian, Teutonów albo dzikości plemienia Fabrycznych Pro-

letariuszy: że zginie zmiażdżona walcem mechanicznego i kolektywistycznego świata. Tym samym jednak idea Dekadencji zakładała i umożliwiała swoją własną skokową przemianę w ideę przeciwną; zatruta starczym *taedium vitae* teza przynosiła w sobie kontury modernistycznej antytezy. Przeświadczenie bowiem, że świat się zestarzał, apelo- wało pośrednio do młodości (młodości innych ludów, cywilizacji, kontynentów, pokoleń) i nowości; myśl, że tradycja klasyczna została wyczerpana, a jej wielkie idee i tematy zbanalizowane, ta myśl wy- zwalała potrzebę poszukiwania tego, co nie znane i zdolne ekscytować wyobraźnię, a co nie musiało koniecznie znajdować się daleko, w romantycznym egzotyzmie, przeciwnie, mogło kryć się w życiu współczesnym. Tak zaczyna się estetyczna przygoda Modernizmu. Od słów Baudelaire'a: „wierzymy w nowe i szczególne piękno (...). Życie paryskie ob- fituje w poetyczne i niezwykle tematy. Niezwykłość otacza nas i przenika jak powietrze (...)”<sup>13</sup>.

W ideale estetycznym, sformułowanym przez Bau- delaire'a, w utożsamieniu niezwyklego piękna z tym, co nowoczesne, a tego, co nowoczesne, z tym, co wielkomięskie, wyrafinowane, złożone, jednocześnie „heroiczne” i „zepsute”, pociągające i fatalne, per- wersyjne i odkrywczе, spotkały się oba rozszczępio- ne nurty wrażliwości, obie idee — Dekadencja z Mo- dernizmem. Dokładnie w punkcie ich przecięcia na- rodziła się idea Sztucznych Rajów (*paradis artifi- ciels*), będąca niewątpliwie najbardziej znamienym i oryginalnym rysem tej epoki literackiej, która swego zwiastuna i pierwszego męczennika znalazła w osobie twórcy *Kwiatów zła*, a swoją ewangelię i katechizm — w *A rebours* Huysmansa.

Nowoczesne,  
niezwykłe,  
złożone

<sup>13</sup> Ch. Baudelaire: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wrocław 1961, s. 77—78. Zob. A. E. Carter: *The Idea of Decadence in French Literature 1830—1900*. Toronto 1956; sugestywną charakterystykę zjawiska dekadencji i jej dialektyki ideo- wej daje R. Poggioli (*op. cit.*, s. 79—88).



Idea ta wyrosła na gruncie polemiki z dwoma aksjomatami romantycznego sposobu myślenia: z pochodzącym od Rousseau przekonaniem, że Natura jest dobra<sup>14</sup>; i następnie z głoszoną zwłaszcza przez poetów niemieckiego romantyzmu, wiarą, że ludzkie pragnienia mają same z siebie charakter „genialny”, na wskroś autentyczny i spontaniczny. Według Baudelaire’a, który podobnie jak współcześni mu wielcy powieściopisarze, Flaubert i Dostojewski, dokonuje wielkiej reinterpretacji prawie wszystkich podstawowych idei filozoficzno-artystycznych poprzedniej epoki i ogląda romantyczne tematy w nowej perspektywie, narzucając swoje widzenie pokoleniu końca XIX w., otóż według Baudelaire’a wszystko to, co uchodzi w człowieku za naturalne, nieświadome, instynktowne i pierwotne, jest złe, natomiast to, co *sztuczne*, a więc wtórne, intelektualnie opanowane, przepuszczone przez chłodne filtry świadomości i dyscypliny, *jest dobre*. Jest dobre w obu znaczeniach naraz, moralnym i estetycznym. Natura, wbrew koncepcjom XVIII w., nie może być uważana za wzór najwyższego dobra i piękna: „zanalizujcie (...) wszystkie czyny i pragnienia nieskażonego człowieka natury, a znajdziecie same potworności”<sup>15</sup>. Cnota rodzi się jedynie z posiewu cywilizacji; jest ona produktem *przymusu*, innymi właśnie słowy jest sztuczna, nadnaturalna. Katolicki *par excellence* punkt widzenia, zalecający uwagę, samokontrolę, skupiony i stały wysiłek woli jako skuteczną regułę moralnego życia — skuteczną w walce z niskimi skłonnościami i złymi upodobaniami natury zwierzęcej w człowieku, aktualizującymi ciągle od nowa dramat grzechu pierwotnego — zastosowany przez Baudelaire’a do kategorii piękna i do psychologii gustu przyniósł nieoczekiwane i paradoksalne rezultaty. Przyniósł mianowicie gorącą pochwałę

Katolicyzm  
zastosowany  
w estetyce

<sup>14</sup> Por. A. Hauser: *Spółeczna historia sztuki i literatury*. T. II. Warszawa 1974, s. 327 i n.

<sup>15</sup> Baudelaire: *op. cit.*, s. 223.

„wspaniałości sztucznych form”, kosmetyków, makijażu, szminki, pudru, perfum, ozdób i stroju. Skończył się apoteozą prostytutki i dandysa.

Znane jest doniosłe znaczenie przypisywane przez Baudelaire'a modzie. „Modę należy więc uważać za objaw umiłowania ideału, który przewycięża w umyśle człowieka wszystko, co życie gromadzi tu prostackiego, przyziemnego, plugawego, za wzniosłą deformację natury lub raczej za ciągłą i nieustającą próbę poprawienia natury”<sup>16</sup>. Nie czym innym właśnie, lecz potrzebą prześcignięcia natury, odzwierzczenia i uduchowienia miłości, *spirytualizacji* rozkoszy zmysłowych kieruje się kobieta przybrana w elegancki strój i upiększona sztucznym blaskiem biżuterii i makijażu, kobieta, która spełnia zadanie cywilizacyjne o tyle, o ile „stara się wydać cudowna i nadnaturalna”. Baudelaire umiał podziwiać i kochać kobietę o urodzie przez nią samą wymyślonej i skomponowanej, taką, która wzbudza najwyższe wzruszenia i namiętności, lecz sama pozostaje emocjonalnie daleka, wyniosła, chłodna i obojętna (stąd sympatia dla prostytutki jako kobiecego odpowiednika dandysa). A raczej — podziwiał w kobiecie to, co oddalało ją od zniechęconego stanu natury i dawało wielbicielowi poczucie „wspaniałości sztucznych form”. W konsekwencji pochwalał nie tylko szminkę i puder na twarzy kobiety, ale zarazem czuł się zmuszony zaakceptować perwersję i psychologiczną przewrotność w jej duszy, diabolizm występku, radość, jaką sprawia zło, chorobliwą rozkosz świadomego upadku.

Ta złożona koncepcja erotyzmu stanowiła zasadniczą część Baudelaire'owskiej ideologii Piękna. Nie chodziło tu jedynie o piękno przeklęte, meduzyjskie, skażone, udręczone, sadomasochistyczne, na granicy występku i zepsucia, piękno deprawacji, jak twierdzi Mario Praz w swoim studium o motywach de-

Piękno nowoczesnego erotyzmu

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 224.

kadenckiej literatury. Chodziło nade wszystko o piękno nowe, sprzeciwiające się mitowi doskonałej Natury i oddalające się od niej, o piękno sztuczne, *piękno inwencji*.

Stworzyć dzieło „na przekór naturze”, *à rebours*, dzieło będące całkowicie wynikiem sztuki, artystycznej alchemii, kalkulacji, krytycznej kultury, erudycyjnej znajomości form, cierpliwych rozmyślań i surowej selekcji, to w hierarchii wartości estetycznych postawić najwyżej — wyobraźnię, jej oryginalność i wynalazczość, ale zaraz obok — kompozycję, teorię, intelektualizm i świadomość konwencji. W przewidziany zatem sposób ideologia Sztuczności rozdzieli się w dalszym biegu literatury na *kreacjonizm* i *estetyzm*. Pierwszy z tych nurtów, wychodząc od tezy Baudelaire'a o „rozumie jako prawdziwym odkupicielu i reformatorze”, będzie usiłował skorygować rzeczywistość i nadać jej sens zgodny z indywidualną wolą artysty ... Aby w symbolizmie Mallarméańskim dojść do przekonania o samowładztwie poety-kreatora i poety-maga, który prowadzi dialog z nicością i dzięki zakłębieniu wyobraźni tworzy nowe rzeczy i nowe związki między rzeczami, nie mieszczące się już ani w faktycznym, ani w racjonalnym porządku wszechświata. Drugi nurt natomiast, zbierając w sobie angielskie, francuskie, wiedeńskie i inne dopływy ideologii *l'art pour l'art* i teorie o zależności życia od sztuki, będzie coraz bardziej pogłębiał świadomość „nienaturalnego” i zorganizowanego *sub specie artis* charakteru całej kultury ludzkiej. W węższej dziedzinie pisarstwa zaś, poprzez rozliczne odgałęzienia poetyki pastiszu, trawestacji, świadomego naśladownictwa, stylizowania, zdolności przybierania jakiegokolwiek bądź maski kulturowej (Pater, Wilde, Rémy de Gourmont, Villiers de l'Isle Adam, Louys, Schwob), będzie zmierzał ku pojęciu literatury jako gry — gry fantazyjnej, erudycyjnej, konceptualnej, mistyfikatorskiej albo czysto werbalnej. Aż wreszcie u pisarzy takich

Dwie  
drogi

jak ironiczny Jules Laforgue czy Alfred Jarry, zmęczonych zmiennością mód i łatwością konwencji — znudzonych kulturą — nurt estetyzmu przeobrazi się w swój antytetyczny odpowiednik: w pogardę dla literatury i gwałtowny głód „naturalności” i autentyczności.

Wysuwając ponownie, wraz z Nietzschem, Bergsonem, Freudem, *Życie przed Kulturę*, Autentyczność przed Sztuczność oraz Czyn przed Słowo, epoka przełomu XIX i XX w. nie rozwiązywała wcale swoich duchowych paradoksów, na odwrót, prowadziła dalej niebezpieczną w konsekwencjach, jak miało się niedługo okazać, grę ambiwalentnych postaw. Skoro bowiem przerwana została wcześniej tożsamość natury i rozumu, dobro jako wyłączny produkt sztuki, tzn. woli i świadomości, odłączone i przeciwstawione naturze, a natura zepchnięta w podziemia psychiczne i cywilizacyjne, cóż dziwnego, że „naturalne” życie, autentyczność, „spontaniczny” czyn powracają w postaci antytezy rozumu: jako anarchistyczny, przypadkowy, nie umotywowany żadnym celem moralnym „akt bez powodu” Lafcadio z *Lochów Watykanu* André Gide’a; jako wzbierająca fala antyintelektualizmu i antykultury; jako instynktywistyczna teoria nacjonalizmu. Cała sztuczność, całe powikłanie, całe przerafinowanie metod twórczych, całe nerwowe napięcie i mózgowe „wynaturzenie” wielkomięjskiej kultury modernistycznej przerasta — na zasadzie sekretnej dialektyki — w nostalgię za świeżością, szczerością, żywiołowością, pierwotnością i prostotą. Ekstremy się przyciągają. Wilde prowadzi do Hamsuna. Estetyzm rusza do tańca z barbaryzmem.

U szczytu modernistycznej perwersji duchowej, tak przenikliwie zanalizowanej w *Śmierci w Wenecji* (1912) Tomasza Manna, a potem ucieleśnionej raz jeszcze przez Eliasa Canettiego w niesamowitej postaci doktora Kiena, uduchowionego samotnika, erudyty i hiperintelektualisty, i w dziejach jego tajem-

Znów życie  
przed kulturą

Estetyzm pro-  
wadzący do  
barbaryzmu

nych powinowactw i związków, prawdziwych *liaisons dangereuses* z mocami najpospolitszej pospolitości (*Auto da fé*, powieść napisana w przeddzień triumfu Hitlera nad Republiką Weimarską) — u tego szczytu wszystko, co emocjonalnie „zimne” pragnie odpoznać się niby w magicznym zwierciadle w „burzliwym i namiętym”, wyniosłe pragnie przejrzeć się i zatracić w pospolitym, bezkrwiste i blade — w krwawym, mistyczne — w zmysłowym, piękne — w odrażającym i upiornym, subtelne, głębokie i hermetyczne — w powszechnym, egotyczne — w anonimowym, odosobnione — w bezosobistym, indywidualne — w zbiorowym, a „chorobliwie” secesyjne — w „krzepakim” i prymitywnym.

Po drugiej stronie Sztucznych Rajów liczni pisarze epoki (nie brak wśród nich i Przybyszewskiego, i Kasprowicza, i Reymonta, i Tadeusza Micińskiego) odkrywają nowy urok prymitywistycznych mitologii: siłę tzw. żywotności rasowej, plemiennej, narodowej, „rdzennej”, „organicznej”. Jednakże Księga Mallarmégo i symbolistów, Księga, której poeta miał poświęcić całe swoje życie i zniknąć w niej bez śladu, owo Arcydzieło Przyszłości, ów Tekst zawsze przygotowywany, lecz nigdy nie urzeczywistniony na miarę ideału, a mający w istocie objawić sens świata, samą jego czystą, obiektywną i pozaczasową esencję — czyli Logos: Słowo Jako Takie — czymże była ta skrajnie hermetyczna, samotnicza i quasi-mistyczna koncepcja literatury, jeśli nie innym imieniem, a ściślej mówiąc, najsubtelniejszym pseudonimem tego samego impersonalizmu, ku któremu ciążył sfrustrowany, zatruty tłumioną niewiarą w siebie, neurotyczny i paniczny indywidualizm epoki.

Na płaszczyźnie społeczno-politycznej impersonalizm w swoim wariacie zdeklarowanie prawicowym, reakcyjnym, nosił miano nacjonalizmu, barrèsizmu, maurrasizmu i rasizmu, a wkrótce faszyzmu, w wariacie niezdecydowanie lewicowym — miano syn-

Neurotyczny  
indywidualizm  
epoki

dykalizmu lub kooperatywizmu, na lewicy zaś radykalnej dochodził do głosu w socjalno-etycznych treściach wizjonerstwa rewolucyjnego. Całokształt wyliczonych objawów dążenia jednostki do stopienia się z duszą tłumu, rasy, narodu — do rozplynięcia się w czymś ogólnym — proponuję objąć nazwą *panteizmu na opak*, panteizmu nie natury, ale ludzkiej zbiorowości, panteizmu „przyrody miejskiej”. To ubóstwienie Sił Zbiorowych i pokusa religijnego czy miłosnego oddania im samego siebie, jak w poematach Verhaerena, to wyobrażenie Energii Narodu, jak w powieściowym cyklu Barrèsa, otwartym *Wyrwanymi z gruntu ojczystego* (*Les Déracinés*, 1897), możliwe bowiem były w takiej właśnie postaci niepokojącego urzeczenia jedynie na gruncie cywilizacji wysoce „sztucznej” i w pełni świadomej swej „sztuczności”, na gruncie Wielkiego Miasta — skupiska demograficznego, Wielkiego Miasta — metropolii przemysłowej, biurokratycznej, kulturalnej, Wielkiego Miasta — zbiorowego producenta mitów współczesnych. Czyż jednak owo panteistyczne zanurzanie się w Oceanicznych Fałach Życia, roztopianie własnej osoby w Całości, ja indywidualistycznego w Jaźni Zbiorowej, nie było w końcu dążnością do pomnożenia siebie o Innych i zwielokrotnienie siebie przez Innych?

Toteż obok procesów rebarbaryzacji kultury, wyrażających się między innymi w zjawisku „włazania w swoje korzenie” (jak to nazwie z grymasem intelektualnej odrazy młody Irzykowski), modernizm wyłania z siebie inną tendencję równoległą: jest nią estetyzacja polityki i teatralizacja życia społecznego, znajdująca swoją monstrualną kulminację w faszyzmie<sup>17</sup>. Estetyzacja obejmowała coraz to inne i rozleglejsze obszary życia; najpierw, w schyłkowych dekadach XIX w., rzemiosło, meblarstwo, ar-

Estetyzacja całego życia społecznego

<sup>17</sup> Por. A. L. Guerard: *Art for Art's Sake*. New York 1963, s. 263—268 (wyd. I 1936).

chitekturę, wystrój wnętrz i przedmioty codziennego użytku, stopniowo również i politykę. Łatwo to zrozumieć. Zechciejmy tylko zwrócić bacniejszą uwagę na ukryty w przesłankach macierzystej idei modernistycznej — idei Sztuczności — aspekt woltarystyczny.

Idea ta kładła zasadniczy nacisk na dynamikę woli w przeciwstawieniu do bezwładu sił natury pozostawionej samej sobie; pobudzała więc w ogóle potrzebę wszelkiego rodzaju manifestacji *woli mocy*, żądzy władania, panowania nad rzeczywistością, kreowania, czyli *demiurgizmu*, nie tylko w wymiarze wąsko estetycznym. Na planie psychologicznym wiązała się bezpośrednio z kultem narkotyków, wywołujących poczucie nieskończonego zwielokrotnienia ja jednostkowego. Na planie erotycznym łączyła się z praktykami sadomasochistycznymi, wyrażała się też poprzez wątki rozdwojenia w miłości, androgynizmu, zamiąny partnerów, orgii. Zarówno modny, o heretyckim posmaku demonizm, satanizm, lucyferyzm, jak i spektakularne konwersje wyznaniowe stanowiły często jej logiczne przedłużenie. Ale istniała jeszcze jedna, może najmniej oczekiwana, krańcowa konsekwencja praktyczna teorii *paradis artificiels*. Jeszcze jedna droga do upojenia się bosko-demiurgicznym samopoczuciem mocy, nie przez haszysz i opium, nie przez sadystyczny ogród udręczeń, i nie przez krzyż, ale przez *cezaryzm*, przez przywództwo nad tłumami, przez odegranie szczególnie wystudiowanej, efektownej i błyszczącej roli politycznej. I oto niegdysiejszy dandys i egotysta, dyletant i esteta wstępuje w szranki wyborcze, zakłada Ligę Patriotów, przybiera pozy wojownicze, staje się oratorem przewrotu antyrepublikańskiego.

Ale na tym bynajmniej nie kończą się polaryzacje i nie wyczerpuje się dwoiste z samej istoty znaczenie modernizmu. Ostra świadomość kryzysu kultury prowadzi także w duchowo wzbogacającym kierunku: do pogłębienia analizy świadomości ludzkiej i z ko-

Drogi mocy  
i upojenia

lei do udoskonalenia dawnych lub wynalezienia nowych technik literackich, które odpowiadają rozwojowi teŝe analizy oraz słuŝą potrzebom artystycznego udratyzowania i jak najdokładniejszego zobrazowania przygód nowoczesnego umysłu.

Przed wszystkim kategoria stanów duchowych i le-  
dwo pochwytnych klimatów wraŝliwości, zrośnięta początkowo z symbolistycznym doświadczeniem poetyckim i impresjonizmem, i dopiero stamtąd przeniesiona na teren prozy i powieści subiektywistycznej, umożliwiła niezwykle wysubtelnienie i rozszerzenie powieściowej strategii „punktów widzenia”, odsłaniającej, zwłaszcza w utworach Henry Jamesa i Conrada, przeŝycie percepcyjne w całej jego realnej złożoności, w całym bogactwie wzajemnie powiązanych doznań, wraŝeń, odczuć i myśli. Tutaj także bije źródło pionierskiego eksperymentu Édouarda Dujardina z monologiem wewnętrznym (*Wawrzyny juŝ ścięto*, 1887) i pojawiają się wczesne antycypacje metody zwanej „strumieniem świadomości” (przed wszystkim w opowiadaniach Artura Schnitzlera *Porucznik Gustl* i *Panna Elza*). Juŝ nie jednostka w konkretnym świecie, społecznym i historycznym, jak w literaturze realizmu i naturalizmu, ani jednostka bez świata, wyabstrahowane wewnątrz duchowe, przeciwstawione zewnętrznej, fizycznej i przedmiotowej rzeczywistości, jak w czystym symbolizmie, ale cały obraz świata w świadomości podmiotu ludzkiego: oto co wyznacza nowy pułap ambicji i horyzont poznawczy literatury, tej, która wysnuła swój program z przemyślenia i przewartościowania dziedzictwa modernistycznego.

Tomasz Mann, Proust, Joyce, Musil, wszyscy oni wyzyskują w swoich dojrziałych dziełach inspiracje intelektualne epoki własnej młodości — modernizmu — wyzyskują je selektywnie i krytycznie, lecz jednocześnie uważnie, i dopiero na tak usystematyzowanej bazie najbliższej tradycji otwierają rze-

Dalsze losy  
modernizmu



czywiście nowe perspektywy przed literaturą dwudziestowieczną.

Trzeba w konkluzji podkreślić również i to, że odwołanie się do zdolności marzenia, medytacji i refleksji, do potrzeby bezinteresowności, do zasady autonomi duchowej i do poczucia niezależności umysłowej i artystycznej, pełniło w dialektyce modernizmu złożoną funkcję. Nie oznaczało tylko i wyłącznie procesu odrywania się, wyobcowania jaźni subiektywnej od świata. Oznaczało często coś zupełnie innego, mianowicie cierpliwą, pełną skupienia i determinacji próbę wymierzenia sprawiedliwości światu ponad zgiełkiem i furią. Oznaczało próbę wyzwolenia umysłu człowieka z kłamstwa stereotypów kultury komercyjnej i z fałszywych zaangażowań. Oznaczało zniesienie obu koncepcji symbolizowanych tytułami trylogii Barrésowskich, zanegowanie zarówno wzoru *Le Culte du Moi*, jak i wzoru *Le Roman de l'Energie nationale*, w imię *Poszukiwania straconego czasu*.

Nieprzypadkiem przecież jedną z naczelných kategorii pojęciowych epoki modernizmu była twórczość rozumiana jako przewrót w istniejącym stanie rzeczy, a jednym ze stale obecnych ideałów — wyzwolony, wolny, wszechstronny człowiek. W istocie były to te same skomplikowane wątki i te same tragicznie zawężone zagadnienia, do których od innej strony — od strony kategorii *praxis* zbiorowej — dojść musiała także każda świadoma siebie rewolucja — rewolucja bez hipokryzji.

Wyzwolenie  
z kłamstwa