

Maksim Szapir

Doświadczenie estetyczne XX wieku: awangarda i postmodernizm

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (31), 107-114

2015

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.

Doświadczenie estetyczne XX wieku: awangarda i postmodernizm

1. Czym jest awangarda?

[...] zaśmieję się i radośnie splunę,
W twarz wam splunę [...]¹
Majakowski, *Macie*

Jak dotąd wszystkie próby odpowiedzi na to pytanie nie były satysfakcjonujące. Nie można wykluczyć, że od samego początku skazane były one na niepowodzenie.

Wydaje mi się, że wszyscy piszący na ten temat szukali odpowiedzi *nie tam, gdzie trzeba*. W *formie* albo w *treści* światowej awangardy poszukiwali czegoś, co byłoby miejscem wspólnym wszystkich utworów przynależnych do sztuki awangardowej i równocześnie odróżniałoby je od wszystkich pozostałych. Propozycje różne rozwiązania zakreślali granice tego, czego szukali albo zbyt wąsko, redukując obiekt swoich eksploracji do konkretnych prądów artystycznych, albo wręcz przeciwnie definiowali go zbyt szeroko i wówczas archipelag awangardy rozplywał się w bezkształtnej mgławicy modernizmu (który ze swej strony nie jest niczym innym jak postrealizmem). W pierwszym przypadku do tego zakłętego kręgu nie trafiało wiele obiektów, które powszechnie traktowano jako awangardowe, w drugim zaś, na odwrót, trafiało tam to, co z awangardą nie miało zupełnie nic wspólnego. Wszystko to działo się oczywiście nieprzypadkowo i świadczy tylko o tym, że odpowiedzi na nasze pytanie należy szukać w innym wymiarze.

Jeden z najbardziej radykalnych przedstawicieli rosyjskiej awangardy, poeta Władimir Majakowski, w 1914 roku zauważył:

Jakie są przemiany zachodzące w prawach rządzących słowami?

1. Zmiana w stosunku słowa do przedmiotu – od słowa jako cyfry, jako dokładnego określenia przedmiotu, do słowa-symbolu i samocelowego słowa.

1. W. Majakowski, *Macie*, przeł. W. Woroszyński, w: W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 196, s. 48.

2. Zmiana w stosunku słowa do słowa. Narastające tempo życia przetarło drogę od regularnego okresu zdaniowego do kompletnie rozchwianej składni.
3. Zmiana stosunku do słowa. Poszerzenie słownika o nowe słowa².

Ćwierć wieku później te same sformułowania, nic nie wiedząc o swoim poprzedniku, powtórzył logik i filozof Charles William Morris (1938). Odkrywając istotę trzech podstawowych dziedzin semiotyki, określił on *semantykę* jako „relację znaków do obiektów” (= „słowa do przedmiotu”), *syntaktykę* jako „relację znaków do znaków” (= „słowa do słowa”) i *pragmatykę* jako „relację znaków do interpretatorów” (= „relacja [człowieka] do słowa”).

Syntaktyką tekstu jest to, co przyjęło się nazywać formą, semantyką to, co zazwyczaj uznaje się za treść. Jednak jeśli specyfika awangardy kryje się nie w relacji znaku do znaku i nie w relacji znaku do obiektu, to może zawarta jest ona w relacji znaku do podmiotu lub, co znaczy tyle samo, w *zmianie stosunku do znaku*? Czyż nie dlatego, nie bacząc na całą nieokreśloność tego pytania, w każdym konkretnym przypadku ustalamy przynależność do awangardy niemal bezbłędnie, gdyż jej istota kryje się w naszym stosunku do niej i jej stosunku do nas? Inaczej mówiąc, awangarda nie jest zjawiskiem semantyki („co?”) albo syntaktyki („jak?”), lecz domeną pragmatyki („po co? dlaczego? w jakim celu?”). Jej specyficzna pragmatyczna jakość zawarta jest już w samej nazwie: do *klasycyzmu* czy *romantyzmu* albo *symbolizmu* czy *futuryzmu* nie jest podobna już dlatego, że wszystkie te wybitne *izmy* (i nawet *modernizm*) obiecują, że dadzą nam jakieś wyobrażenie o sztuce jako takiej, a jedynie awangarda wskazuje wyłącznie na swoją własną społeczną relewantność.

Sprawa polega jednak nie tylko na tym, że specyfiki awangardy należy poszukiwać w domenie artystycznej pragmatyki. Rzecz w tym, że w sztuce awangardowej *pragmatyka wychodzi na pierwszy plan*. Najważniejsze staje się działanie sztuki – jej celem jest zaszokowanie, rozbudzenie, poruszenie, spowodowanie aktywnej reakcji człowieka, który dotąd stał z boku. A najlepiej, żeby ta reakcja była natychmiastowa i żeby wykluczała długie i pełne skupienia przeżywanie estetycznej formy i treści. Ważne, żeby reakcja zdążyła zaistnieć i utrwalić się *zanim* zostaną one głęboko odebrane, żeby, na ile jest to możliwe, przeszkodziła ona temu odbiorowi, utrudniła go najbardziej jak to możliwe. *Niezrozumienie*, zupełne lub częściowe, jest organicznym elementem konceptu awangardowego i zmienia status adresata z percypującego podmiotu w obiekt, w przedmiot estetyczny, którym zachwyca się twórca-artysta.

W ten specyficzny sposób zostaje postawiony problem *adekwatnego odbioru* awangardy. Nie jest do końca jasne, kto rzeczywiście reaguje tak jak trzeba:

2. В. Маяковский, *Два Чехова*. «Новая жизнь» июнь 1914.

ten, który rozumie, czy ten, który nie rozumie. Jako że wartość tej sztuki jest wprost proporcjonalna do siły reakcji (idealny przypadek to *skandal*), „bardziej prawidłowo” odbiera tę sztukę ten, którego reakcja jest silniejsza – niezależnie od jej ukierunkowania na „plus” czy na „minus”. A, jako że negatywne reakcje zazwyczaj są gwałtowniejsze niż pozytywne, to je właśnie należy uznać za „wierniejsze”. Nieakceptujący awangardy mieszczanin jest najbardziej adekwatnym czytelnikiem, słuchaczem, widzem – twórczość awangardowych artystów jest adresowana przede wszystkim do niego i zachowuje awangardową jakość tylko dopóty, dopóki wywołuje aktywne odrzucenie (co więcej, właśnie w owym odrzuceniu kryje się uzasadnienie awangardy). Cała ta sytuacja przypomina korridę, a jej twórcy stają się torreadorami.

W ten sposób sztuka *awangardowa* odróżnia się od *agitacyjno-politycznej* (a przecież obie są społecznie aktywne i nakierowane na wywołanie aktywności). Sztuka agitacyjna, po pierwsze, domaga się współczucia i współmyślenia, zaś po drugie, chce nadać aktywności adresata odpowiednie ukierunkowanie. W odróżnieniu od niej awangarda po prostu „drażni” mieszczanina i na dodatek czyni to po nic, bezinteresownie, z *miłości do sztuki*. Reakcja na awangardę nie jest ukierunkowana, ma charakter podobny do ruchów Browna, zmusza do „biegu w miejscu”. Prawdziwy awangardzista rzuca do wody kamyki i kontempluje kuliście rozchodzące się fale.

Zrozumiałe, że owe „kuliście rozchodzące się fale” stanowią kwintesencję awangardy. *Sztuka* wypowiada wojnę *codzienności*, zaś wszystkie najważniejsze wydarzenia zachodzą w strefie przygranicznej. To jeszcze nie codzienność – tak daleko wpływy awangardy nie sięgają – ale też już nie sztuka. *To zestetyzowany artystyczny byt*, coś w rodzaju *miejsca zamieszkania* (bohème), które awangardowy artysta cały czas usiłuje poszerzyć. Ekspansja sztuki na codzienność odwraca hierarchię wartości: to co wtórne wychodzi na pierwszy plan, peryferie stają się centrum, pragmatyka określa semantykę i syntaktykę. Tekst występuje nie tyle w funkcji estetycznej, ile w apelatywnej: ważny jest nie on sam, lecz charakter jego istnienia – tekstu jako takiego może w ogóle nie być. Któż obok awangardysty może sobie pozwolić by nie pisać wierszy i być poetą, nie malować obrazów i być malarzem, nie komponować muzyki i być kompozytorem? Awangardysta ma takie prawo, ponieważ w jego systemie tekstem staje się zachowanie samego autora lub jego *chef-d'œuvre*'u. Tak powstaje *tekst tekstu*: to, co dzieje się z „wierszem” czy „obrazem” może się okazać o wiele ważniejsze od nich samych.

Najistotniejsza w awangardzie jest jej niecodziennność, jaskrawość. Jednak w najmniejszej mierze polega to na niezwykłości formy i treści: są one ważne jedynie o tyle, o ile „po co” wpływa na to „co” i „jak”. Awangarda to przede wszystkim niezwykle pragmatyczne zadanie, niezwykle zachowanie estetycznego podmiotu lub obiektu. Awangarda nie stworzyła nowej *poetyki* i nie posiada *swojej* poetyki.

Stworzyła za to swoją własną nową *retorykę*: nieklasyczny, „niearystotelesowski” system środków wpływania na czytelnika, widza czy słuchacza. Ten, kto korzysta z tych środków, kto pragnie zwrócić na siebie waszą uwagę, zamiast skorzystać z powszechnie przyjętego zwrotu grzecznościowego, szarpnie was za rękaw, potrąci albo chluśnie wam w twarz resztką jakiegoś napoju. Te sposoby polegają na naruszeniu „reguł pragmatyki”: w awangardzie podmiot i obiekt twórczości przestają służyć do tego, do czego zostały bezpośrednio przeznaczone. Jeśli klasyczna retoryka wykorzystuje chwyt estetyczne w pozaestetycznych celach, to nowa retoryka polega na tworzeniu *quasi*-estetycznych obiektów i *quasi*-estetycznych sytuacji. Skrajne przejawy tego zjawiska są następujące: albo *nieestetyczny obiekt* występuje w *estetycznej funkcji* (Marcel Duchamp zamiast rzeźby ustawił na postumencie pisuar), albo *estetyczny obiekt* występuje w *nieestetycznej funkcji* (Dmitrij Prigow grzebie w papierowych *trumienkach* setki swoich wierszy). Dlatego właśnie aż tak silnie przemawiają do nas nieistniejące (wirtualne) obiekty estetyczne, że cała ich siła skierowana jest na pozaestetyczne oddziaływanie: zaskakuje i szokuje publiczność już sama nieobecność sztuki (taki jest na przykład *Poemat końca* Wasiliska Gniedowa, którego tekst składa się jedynie z tytułu i pustej stronicy). Wszystko polega tu na umiejętnej organizacji rzeczywistości: wystarczy przyczepić zamiast krawata marchewkę lub narysować na policzku pieska.

To, co tu mówię, nie oznacza bynajmniej, że sztuka awangardy skazana jest na powierzchowność czy estetyczną niepełnowartościowość. W rzeczywistości może ona być bardzo różna, praktycznie absolutnie dowolna, ponieważ retoryczne ograniczenia, które są nakładane na semantykę i syntaktykę, często bywają nieznaczne albo w ogóle nie dotyczą tekstu. Jednak wszystkie osiągnięcia tej sztuki poza wąskimi granicami pragmatyki powstają nie *dzięki* jej awangardowości, lecz *niezależnie* od niej lub wręcz jej *wbrew*.

I jeszcze jedno. Oczywiście do awangardy można zaliczyć zjawiska nie tylko z domeny sztuki, ale także innych sfer twórczości: religii i nauki. Elementem wspólnym dla nich wszystkich będzie po pierwsze ich ekspansywność, po drugie ich marginalność (położenie na granicy między *kulturą duchową* i *codziennością*) i po trzecie wysunięcie na pierwszy plan momentu retorycznego (pragmatycznego), przysłaniającego choćby na jakiś czas główną funkcję każdej z tych trzech globalnych sfer duchowej działalności: *etyczną* (religia), *estetyczną* (sztuka) i *gnoseologiczną* (nauka).

2. Od awangardy do postmodernizmu

*Tak los każdego z nas tu jasny —
Jak inni, wszystko powtórzymy.
I zrozumiemy wszystko.*

Aleksander Błok ***³

Nieobca nam...

Aleksander Błok, *Scytowie*⁴

W nazwie *postmodernizmu* zawarty jest temporalny nonsens: nie jest to ani sztuka nowoczesności (*modernizm*), ani sztuka przyszłości (*futuryzm*). Jest to sztuka świadomie pozbawiona czasowej i społecznej określoności – postmodernizm zyskuje pewne niewyraźne dookreślenia tylko jako antyteza klasycznej awangardy: *post hoc, ergo propter hoc*.

Krótko mówiąc, postmodernizm to rewanż konsumenta, który nie umiał pojąć istoty sztuki awangardowej. Pragmatyka postmodernizmu jest taka sama jak pragmatyka awangardy, tyle że przebudowana w taki sposób, by zaspokoić interesy rozgniewanej i zbuntowanej publiczności. Napór awangardy zmiotł wszystkie dotychczasowe reguły i mechanizmy, ostało się tylko jedno: pozycja twórcy i jego pełna dominacja nad odbiorcą. Awangardzista to *autor*, który mógł sobie pozwolić na to, by przekształcić swojego adresata z podmiotu w przedmiot, w obiekt estetyczny, kontemplowany przez artystę, który go stworzył. Postmodernista to *czytelnik*, a także słuchacz i widz, który jeśli nawet nie zrozumiał, to odczuł, że znalazł się w sytuacji poniżającej i teraz zamierza postawić zadufanego autora na miejsce, którego on sam, czytelnik, dłużej już zajmować nie miał ochoty.

Najłatwiej było przeprowadzić tę roszadę, odbierając autorowi jego przywilej posiadania racji, jego monopol na prawdę. W ramach komunikacji awangardowej adresat w najbardziej trywialnym sensie nie rozumiał nadawcy (szczególnie narzekali na to ci, których obowiązkiem jest rozumienie, czyli krytycy i filolodzy). Stawanie się postmodernizmu polegało na próbie dowiedzenia, że nadawca komunikatu w niczym nie jest lepszy od odbiorcy – autor, że tak powiem, sam nie wie, co stworzył. Główne siły skierowano na to, żeby zerwać kryjącą go maskę: poszukiwanie wewnętrznych sprzeczności w różnego rodzaju tekstach – artystycznych, krytycznych, naukowych, filozoficznych, prawnych itp. – zyskały szeroką popularność pod nazwą *dekonstruktywizmu*. Każdy autor, którego wy-

3. „Ziemięskiego bytu pierścien ciasny...” (przeł. Seweryn Pollak).

4. Przeł. Mieczysław Jastrun.

trzymałość poddawano badaniu, obowiązkowo okrywał się hańbą. Okazało się, że co chwila mówi coś od rzeczy: nie potrafi powiedzieć tego, co zamierzał, mówi coś, co powinien przemilczeć, a może też niczego konkretnego w ogóle nie miał do powiedzenia. Niejasności i niekonsekwencje wynajdywane, co oczywiste, w ogromnych ilościach pozwalały na sugestię, jakoby autor w ogóle nie rozumiał własnego utworu. A jeśli nie rozumie go sam autor, to czego można oczekiwać od jego czytelników? Tekstu nie rozumie nikt.

Niepojętnego czytelnika uspokoiła nieuchronność własnej niepojętności: jeśli w ogóle nie istnieje żadne poprawne rozumienie, to znaczy, że wszystkie interpretacje są tyle samo warte, ale czytelnik, który wie, że jego interpretacja jest niepoprawna, mimo wszystko jest bliższy prawdy niż dumny i pewny siebie autor, mylący się w tej kwestii. Na takim sposobie myślenia opiera się jeszcze jeden postulat postmodernizmu: *każde poprawne rozumienie* już przez tę poprawność jest *niepoprawne*, zaś *każde rozumienie chybione*, na odwrót, jest *poprawne*. Awangarda modelowała sytuację *adekwatnego rozumienia* (przez czytelnika), postmodernizm akcentuje *nieadekwatne rozumienie* (przez autora): nowa estetyka wymagała jedynie nieznacznego przesunięcia akcentów. (W tych samych kategoriach powinno zostać opisane epokowe przejście od strukturalizmu do *poststrukturalizmu*: ci, którzy go dokonali, podobnie jak późny Barthes, z niezdolnych do rozumienia przekształcili się w *zdolnych do niezrozumienia*.)

Czytelnik, słuchacz, widz, przyjmując rolę dzieła, zechciał spróbować swoich sił w roli jego stwórcy. Teoretycznie możliwe jest istnienie nieskończonej liczby interpretacji, z których żadna nie jest w żaden sposób gorsza od którejkolwiek innej, gdyż autor tekstu został sprowadzony do roli pierwszego czytelnika; i na odwrót, każdy czytelnik wyniesiony zostaje do rangi równej autorowi. Uzbrojony w estetykę postmodernizmu czytelnik uzyskuje pełne prawo do tego, by – nie oglądając się na nic – dopisywać tekst i przypisywać tekstowi dowolne sensy, w tym także takie, które nie pojawiły się nawet na granicach świadomości twórcy (i im dalej od początkowego sensu, tym lepiej: po co płodzić kopie? Przecież jakkolwiek wartość mają tylko różnice). Czytelnik przyzwyczajony do tego, by w swobodnym locie własnej fantazji widzieć w tekście wszystko, czego zapragnie jego dusza, zaryzykował nawet przypuszczenie, że w utworze samym w sobie nie ma zupełnie nic i że jakiegokolwiek treści może mu przydać tylko czytelnik. (I rzeczywiście, czyż to nie to samo: *znaczyć wszystko* i *nie znaczyć nic*?) Awangardowa samowola nadawcy została w postmodernizmie zastąpiona samowolą odbiorcy. Zemsta na autorze się dokonała, jednak zwycięstwo nad nim („śmierć autora”) stało się zwycięstwem nad tekstem i nad jego sensem.

Awangarda zrodziła baśń o *znaczącej nieobecności tekstu*; postmodernizm zmitologizował *nieważność jego obecności*. Ten czy inny konkretny tekst jest nam właściwie do niczego niepotrzebny: z dowolnego „starego” utworu, posia-

dając wystarczającą dozę sprytu, jesteśmy w stanie wyciągnąć „nowe” sensy. Nie są nam do niczego potrzebne arcydzieła: z „najsłabszego” utworu obrotny czytelnik wydobędzie „najlepszą” treść (a nieobrotnemu nie pomoże i największe arcydzieło). Nie są nam potrzebne różne teksty: wszystko, co da się pomyśleć można odnaleźć w jednym utworze. Dokładnie mówiąc, dla postmodernizmu nie istnieją różne teksty. Tekst jest dyskretny, sens kontynuacyjny. Pasożytując na braku semantycznych różnic, postmodernista w moment zbuduje mosty między jakimikolwiek dowolnie dobranymi utworami. Owe międzytekstowe powiązania, niewidoczne, lecz przecież niewykluczone, łącząc wszystko i wszystkich, dają postmoderniście prawo rozpatrywania *różnych tekstów* jako *jednego tekstu*, który nieustannie się zmienia.

W postmodernizmie *swoje słowo* jest zawsze przeżywane jak *cudze*: tekst istnieje dla postmodernisty jedynie w powiązaniu z innymi tekstami. Wszystkie one są na wskroś *wtórne*, jako że w całości składają się z oryginalnych i pozornych cytatów, aluzji, reminiscencji. Ich patchworkowa całość łatwo rozpada się na części, z których w natchnieniu kombinowane są te czy inne *interteksty*. Jako że w żadnym utworze nie ma niczego, czego nie byłoby w innym, nieznanemu tekst bez trudu może zostać poznany i odebrany jako powtórzenie dawno znanego: autor, jak uczył Barthes, „może jedynie wiecznie naśladować to, co napisano dawniej i co samo pisało się nie po raz pierwszy”. Awangarda, mając po temu powody czy nie, wszędzie trąbiła o swojej oryginalności, postmodernizm po cichu skonstruował *estetykę nieoryginalności*. Konsument sztuki awangardowej miał dość zdumiewania się i bycia szokowanym, nieustannie wpadania w pułapkę. Przypomnił sobie o *nil admirari* i to mądre prawo starożytnych uchroniło go przed działaniem wszelakich wynalazków najnowszej sztuki. Postmodernista pewnie ubezpieczył się przed odkryciami: przywykł dostrzegać je i oceniać jako coś dawno i dobrze znanego.

Awangarda powoli przyzwyczaiła nas, że funkcję tekstu artystycznego czasami przyjmuje to, co zazwyczaj tekstem nie jest, na przykład rzecz codziennego użytku, zachowanie autora lub estetyczne *nic*. Aby uniknąć nieprzyjemnego zaskoczenia, postmodernizm zatarł granice między sztuką i nie-sztuką i równocześnie między tekstem i nie-tekstem. Dopóki reguły gry narzucał autor, *sztuka mogła nie istnieć*; od chwili, kiedy zaczął je dyktować czytelnik *sztuka nie mogła istnieć*. Nie ma dla niej miejsca tam, gdzie tekst od samego początku musiał być estetycznie znaczący (metaforyczny, retoryczny itp.). Dokładnie tak samo tam, gdzie wszystko jest tekstem, tekst nie istnieje: jego granice nakładają się na granice naszego świata, i *Tekst* staje się jeszcze jednym synonimem wśród takich konceptów jak *Wszechświat*, *Kosmos* albo *Bóg*. Nie dość, że owego *Tekstu* nie da się jak należy rozumieć – nie da się go też *przeczytać*. Pozostaje mu jedynie służyć jako obiekt kultowej adoracji, która, jak wszystkie kultury, skłonna jest swój obiekt „wywyższać aż do przekształcenia go w nicość” (Borges). Treść każdej

części *Tekstu* (jeśli posiada on części) uwarunkowana jest wspólnym *Kontekstem* i posiada sens o tyle, o ile poznany jest cały świat. W ten sposób, wychodząc od *prawidłowego rozumienia* tekstu, postmodernizm niezauważalnie doszedł do jego apriorycznego rozumienia: widzimy w tekście tylko to, co poznaliśmy i zrozumieliśmy wcześniej nim przyszło nam go przeczytać; „przedstawienie pozbawione podobieństwa” – tak zwane *symulakrum* – może poprzedzać oryginał lub przynajmniej powstać zanim się z nim zapoznamy.

W odróżnieniu od awangardy postmodernizm jest demokratyczny: tekst rozrośnięty do rozmiarów wszech-tekstu i przekształcony w nie-tekst depersonalizuje się. Na wszelkie sposoby wspierane jest istnienie wielu jednakowo nieobowiązujących odczytań a autorskie *ja* bezpowrotnie wypierane jest przez czytelnicze *my*. Rozstanie z iluzją tekstu odbywa się przy tym bez żalu: martwią nie teksty jako takie, lecz te instytucje społeczne, które, jak uważają postmoderniści, są przez nie konstytuowane i na które postmodernizm organizuje zamach. Awangarda jest aktywna *sensu stricto*, postmodernizm w sposób pasywny (estetyka walczącej bierności): nie przypadkiem zbliża się on do feminizmu w walce przeciwko wspólnemu wrogowi – *fallocentryzmowi*. W adeptach postmodernizmu rzeczywiście obserwujemy pewne cechy kobiece: ich siła polega na ich słabości. Ich siła często opiera się na kobiecej logice, bez obawy dopuszczającej formalną sprzeczność sądów: postmodernista proponuje kilka wzajemnie wykluczających się wyjaśnień na raz. Zalety takiego dyskursu są nadto oczywiste: równocześnie twierdząc i negując to samo, choćby w połowie chronimy się przed bezwarunkowym błędem. W postmodernizmie taki brak kategoryczności stwierdzeń zazwyczaj nazywany jest rezygnacją z metafizyki i dogmatyzmu.

Jeśli awangardową jakość tekstu gwarantował autor, to przynależność do postmodernizmu w całości zależna jest od konsumenta. Choćby żaden artysta na świecie nie stworzył żadnego postmodernistycznego utworu, nie byłby to żaden kłopot: za postmodernistyczne można uznać jakiegokolwiek dzieło przeszłości czy współczesności (tym bardziej że wyraźnej granicy między dziełami nie da się wyznaczyć, wszystkie one są jedynie fragmentami jednej gigantycznej księgi). Sztuka postmodernizmu istnieje wszędzie i nigdzie: to *jak gdyby* sztuka, nieodróżnialna od *jak gdyby* nauki, powstająca *jak gdyby* we współautorstwie wszystkich piszących i czytających – jednym słowem jest to sztuka magicznego *jak gdyby*.

[Przełożył Piotr Fast]⁵

5. Przekład na podstawie: М.И. Шапир, *Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм*, „Philologica”, 1995, т. 2, nr 3/4, 136–143.