

Mieczysław Dąbrowski

Postmodernizm: fakty i znaki zapytania

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 30, 5-18

1995

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ARTYKUŁY

Mieczysław Dąbrowski

POSTMODERNIZM: FAKTY I ZNAKI ZAPYTANIA

Zagadnienie postmodernizmu wciąż należy do spraw spornych. Jednak historia literatury wie, że literatura po drugiej wojnie światowej była pozbawiona jakiegoś syntetycznego, scalającego pojęcia, określającego najogólniej jej filozofię i estetykę. Przełom XIX i XX wieku wyznaczała, przynajmniej w kilku literaturach europejskich, estetyka moderny, nazywana też często „czarnym romantyzmem” lub dekadentyzmem. Krótco przed pierwszą wojną światową pojawiły się elementy nowej sztuki w postaci futuryzmu Marinettiego, wzmocnionego w latach wojny przez futuryzm rosyjski, polski, przez dadaizm, powojenny surrealizm Bretona i konstruktywizm, słowem – przez sztukę rewolucyjną, która zaufała cywilizacji związanej z osiągnięciami techniki i uwierzyła w utopię doskonałego i sprawiedliwego społeczeństwa (jego wzorem miała być Rosja sowiecka).

Również proza – w dziełach Prousta, Joyce’a, Manna, Kafki, Dos Passosa, Witkacego i wielu – innych zmienia swój język i filozofię: z jednej strony, stwierdza zagubienie jednostki w nowym świecie, nieautentyczność jej istnienia, co skutkuje wizjami katastroficznymi, ale jako antidotum na poczucie bezsensu istnienia proponuje wartości archetypowe i mity. Silny wówczas rozwój psychologii głębi, badania i prace Freuda, a potem Junga i innych, miały niewątpliwie wpływ na ten proces. Była to literatura wysoka; polski „papież awangardy”, jak nazywano Peipera, mówił, że jest to „sztuka dla dwunastu”, która z założenia jest elitarna. Wymagała rzeczywiście wielkiego wysiłku czytelniczego oraz interpretacyjnego kunsztu. Oczywiście – w każdej literaturze narodowej lat międzywojennych istniały równocześnie różne kierunki twórczości, ale bez wątplenia ton nadawały wystąpienia o charakterze awangardowym.

Mówię o tym z konieczności i świadomie tak krótko, pomijając wiele niuansów, chcę jednak zarysować ramy dla refleksji historycznej o literaturze po drugiej wojnie. Tu bowiem realizuje się coś, co Maria Gołaszewska określa

mianem „wielkiej, permanentnej awangardy”, ale czemu przysługuje także nazwa neoawangarda, pop-art, antysztuka itp.¹ Czym była awangarda rozumiana historycznie, to znaczy z pierwszych czterech (zawsze można się spierać o szczegóły) dziesięcioleci XX wieku, kiedy ujawniła się tak wyraziście po raz pierwszy – wiadomo dość dokładnie. Pojęcia neoawangardy i podobne nie są już tak jednoznaczne, pozostają wciąż nieostre, niepełne.

W latach sześćdziesiątych w Ameryce pojawiło się natomiast pojęcie postmodernizmu, przy czym angielskie *modern* oznacza coś więcej niż znajoma nam *die Moderne* – modernizm z przełomu wieków. Termin angielski obejmował przemiany w literaturze, jakie zachodziły mniej więcej od drugiej połowy XIX wieku do połowy wieku XX. Pierwsze uwagi o postmodernizmie, dość wyraźnie negatywne i przeciwstawiające go tzw. „wielkiemu modernizmowi” lat dwudziestych i trzydziestych formułowane przez Irvinga Hovea i Harryego Levina (1959) ustąpiły następnie wartościowaniu pozytywnemu u Leslie Fiedlera (1969)². Pogłębił je filozoficznie i ugruntował Jean-François Lyotard w książce *La condition postmoderne* (1979). Z jego pracy wyprowadzone zostały takie pojęcia jak wielość, otwartość, antyhistoryzm oraz przekonanie, że o świecie współczesnym nie można dalej myśleć jako o Jedności i Całości. Tę możliwość dawały dawniej wielkie projekty społeczno-filozoficzne, które rządziły rozwojem i myśleniem świata ludzkiego od oświecenia (np. emancypacja człowieka przez rozum w oświeceniu, poszukiwanie sensu w historii w wieku następnym itp.).

Teoria Lyotarda szybko rozpowszechniona w świecie, wzbogacona o sferę socjologii społeczeństwa współczesnego przez m.in. Jürgena Habermasa i Daniela Bella (1980), zagadnieniami nowej architektury przez Charlesa Jencksa (1980), została przymierzona do wielu dziedzin aktywności ludzkiej przez Wolfganga Welscha w książce *Unsere postmoderne Moderne* (1987), czy przez Stevena Connora w *Postmodernist Culture* (1989). Przyrost publikacji na ten temat ma w ostatnich latach charakter lawinowy. Trzeba dodać, że – zgodnie z intencją Lyotarda – postmodernizm nie jest żadną epoką samą w sobie, chodzi w nim raczej o przejaw pewnych postaw, zachowań i modeli estetycznych, których nasilenie w kolejnych powojennych dekadach wymaga szczególnej uwagi³. Osobiście wychodzę z założenia, że z prawdziwą zmianą w literaturze mamy do czynienia dopiero wtedy, kiedy zmienia się nie tylko jej język, forma, ale przede wszystkim filozofia. Nową filozofię z kolei inspirują nieznanne wcześniej sposoby (modele) społecznego istnienia. Rację miał Erich von Kahler, kiedy pisał: „dla wyrażenia nowej wizji muszą powstać nowe formy. [...] To nie wizja musi się stosować do gotowych form, ale forma jest uległym tworem wizji”⁴. Rację też miał Michaił Bachtin, gdy mówił, że „powieść jest jedynym rozwijającym się i dotąd niegotowym gatunkiem”⁵. Tomasz Mann stawiał zaś pytanie: „czy nie wygląda na to, że interesuje nas w dziedzinie powieści już tylko to, co nie jest zasadniczo powieścią”⁶. Wynika stąd pewna dyrektywa badawcza,

w myśl której nie można lekceważyć ogromnej liczby tekstów powstałych po drugiej wojnie światowej, nie przypominających niczego, co znaliśmy wcześniej.

Postmodernizm podsuwa możliwości kwalifikacji pozytywnej tych zjawisk artystycznych, pozwala ująć je w osobną kategorię, sensownie opisać i zrozumieć ich intencje, gdyż stworzył bogatą aparaturę pojęciową zarówno estetyczną, jak i filozoficzną. Uważa się mianowicie, że postmodernizm oznacza kulturę pluralistyczną, wymieszaną, wielogłosową, popularną, łączącą różne poziomy i języki, wyczuloną na sztuczność, teatralność, grę konwencjami, chętnie posługującą się mistyfikacją, ironią, parodią. Literaturze spod tego znaku brakuje komentarza, gdyż nie ma w niej owego nadświadomego narratora, swoistego autorytetu, który trzymał w rękę wszystkie nici fabuły i z określonym zamiarem decydował o takim czy innym rozwoju wypadków, przyznawał rację temu czy owemu bohaterowi. Tu obowiązuje zasada tekstu, autorytetu zapisanego słowa, stwarzanego przez nie obrazu, a nie nadrzędnego interpretatora.

Zadaniem bohatera powieści dziewiętnastowiecznej było odnaleźć się w świecie istniejącym obiektywnie, rozeznaczyć się w jego konstrukcjach. Koncepcja powieści Stendhala, Balzaka, Tołstoja, Manna (z *Buddenbrooków*), Prusa czy Dąbrowskiej zakłada istnienie świata w określony sposób zorganizowanego, rozumianego jako całość, w którym takie kategorie, jak społeczeństwo, klasa społeczna, jednostka, kultura, religia, sztuka itp. były wyraziste, ostre, jednoznaczne.

Nowa literatura (*modern literature*) przestraszyła się tego skomplikowanego świata, jaki wyłonił się po pierwszej wojnie światowej i wyraźnie ograniczyła swoje ambicje. Zamiast na socjologicznie nacechowane makrostruktury, dominujące w prozie dziewiętnastowiecznej i jej dwudziestowiecznych przedłużeniach, skierowała uwagę – zapewne także pod wpływem psychoanalizy – na mikrostruktury, jakimi są jednostki ludzkie. Literatura pierwszej połowy XX wieku zrezygnowała z modelowego opisu świata, ale zachowała zaufanie do człowieka, do jednostkowej, subiektywnej świadomości ludzkiej (*vide*: Joyce, Kafka, Broch, Canetti, Proust). Literatura postmodernistyczna nie ma już i do niej zaufania. Nie wierzy w spójność i trwałość tej świadomości, gdyż nieostre stały się normy moralne, dominuje relatywizm aksjologiczny, a etyka przeobraziła się w pojęcie peryferyjne i jest traktowana relatywistycznie. Dlatego człowiek nie wierzy sam sobie, w narracjach współczesnych „ja” staje się także „ty” lub nawet „on”. Świadomość jednostkowa uległa zatem rozbiciu (*vide*: Butor)⁷. Język idei zastąpiony został językiem asocjacji rzeczowych, gdyż idee wydają się dziś wymienne i nie dla wszystkich identyczne. „Postmodernizm pojawia się tam, gdzie praktykowany jest zasadniczy pluralizm języków, modeli i zachowań” – pisze W. Welsch – „gdzie całość przestaje obowiązywać” i dlatego, że – według Habermasa – „społeczeństwo współczesne kształtowane jest przez załamania i różnice.[...] Postmodernizm odchodzi od wszelkich form jednakowości (Monismus), unifikacji i totalitaryzmu”⁸.

Stwierdza się, że we współczesnym świecie bardzo trudno jest wyznaczyć jakieś wyraźne kontury zjawisk społecznych czy kulturalnych, istniejemy jednocześnie w wielu systemach kultury, które trudno pogodzić, a tym bardziej stworzyć z nich spójną całość. Dominują formy hybrydyczne, heterogeniczne, karnawałowe. To ostatnie pojęcie celowo wskazuje na Bachtina, który właśnie w wielogłosowości (zob. jego praca o Dostojewskim) i wielowarstwowości kultury, jej śmiechowej, karnawałowej właśnie, ironicznej formie (tu praca o Rabelaisem) dostrzegał siłę kolejnych epok, zdolną przełamać skostnienie.

Być może nie należy ubolewać bez końca nad tymi zjawiskami i procesami, które dla wielu wydają się w naszej epoce niepokojące, lecz potraktować je pozytywnie jako swoisty jej znak. Nietrudno spostrzec, dlaczego postmodernizm narodził się w Ameryce; tam bowiem wymieszanie kultu, postaw, zachowań, ras i religii było i jest największe, najwcześniej też doprowadziło do wykryształizowania się nowej wrażliwości i nowej świadomości. Ihab Hassan opublikował w 1971 roku pracę pt. *Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, w której buduje znamienne opozycje między literaturą modernistyczną (pamiętamy, że pojęcie to sięga głęboko w wiek dziewiętnasty) a postmodernistyczną. Kilka segmentów chcę tu przypomnieć (w wersji oryginalnej, ale bardzo – jak sądzę – czytelnych):

MODERNISM	POSTMODERNISM
Form (closed)	Antiform (open)
Purpose	Play
Hierarchy	Anarchy
Art object/Finished work	Process/Performance
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Selection	Combination
Genre/Boundary	Text/Intertext
Interpretation	Against interpretation
Narrative/Grand histoire	Antinarrative/Petit histoire
Master code	Idiolect
Metaphysics	Irony

(s. 267–268)

Łatwo zauważyć, że nie ze wszystkim można się tu zgodzić; im bliżej współczesności, tym bardziej opozycje te tracą na wyrazistości i oczywistości (np. forma zamknięta u Musila czy kwestia *master codu* u Joycea), ale zwracam jeszcze raz uwagę na dość szerokie chronologiczne rozumienie pojęcia *modern literature* w historiografii i krytyce anglosaskiej. Zapewne zgodzić się też trzeba ze stanowiskiem Lyotarda, który twierdzi, że w wielu dziełach romantyzmu, a

także dekadentyzmu i literatury z pierwszej połowy naszego wieku elementy poetyki postmodernistycznej były już obecne, tylko ukryte i niewłaściwie ukazane. Trzeba zgodzić się także z innym przeświadczeniem, że nie w każdym dziele literackim muszą się urzeczywistnić wszystkie te wartości równocześnie i w pełni. Liczy się raczej kierunek rozwoju, dominująca tendencja artystyczna, a nie statystycznie ujęte fakty.

Bez wątpienia, główne kategorie poetyki postmodernistycznej, to: gra konwencjami literackimi, dystans, ironia, eseizacja, rozbicie świadomości narracyjnej, formy hybrydyczne, zaniechanie iluzji, dekompozycja, intertekstualność i zagubienie identyczności. O literaturze współczesnej od dawna mówiło się już, że jest „złej wiary”, co znaczyło tyle, że dawny stosunek serio do literatury uległ zatarciu, dziś są to tylko „próby”, a literatura nie usiłuje nikogo przekonywać, że jest prawdą absolutną. Do zmiany tej doprowadziło pojawienie się tzw. ironii romantycznej, zjawiska, przez które – według trafnej formuły Lukácsa – „subiektywność sama rozpoznaje się i wyzwala”⁹.

Romantyczne rozdarcie między rozumem i wiarą, wiedzą a intuicją lub objawieniem doprowadziło do kryzysu, który podkopał zaufanie do słowa literackiego. Ironia i jej pochodne w postaci parodii czy pastisu stały się podstawowymi wyznacznikami współczesnej literatury. Biblijne rozumienie słowa jako czynu, jako aktu sprawczego, które zaciążyło na tradycji pisarstwa europejskiego, zostało przez ironię zakwestionowane. Biblijne słowo było jednocześnie sztuką i życiem, znakiem i desygnatem, jednak w miarę oddalania się od tego prapoczątku powstawała luka między nimi, gdyż rozum coraz częściej kwestionował wiarę. „Człowiek naturalny” zmieniał się w „indywiduum problematyczne”, by znowu posłużyć się terminem Lukácsa. Romantyzm chciał być autentyczny, ale choć praktykował biblijne formy gatunkowe, nie był w stanie tej jedności zapewnić. Ironia pozwoliła uwolnić się od tego dokuczliwego dylematu, stała się posłańcem między życiem a sztuką.

W literaturze postmodernistycznej pisarze zdają sobie sprawę z konwencjonalności i konwencjonalizacji sztuki, nie mają złudzeń, że można wymyślić jeszcze coś oryginalnego. Pynchon pisał o wyczerpaniu „wszelkich możliwych permutacji i kombinacji”, John Barth sugerował „niemożność stworzenia czeokolwiek nowego”¹⁰. Ale z tego braku postmodernizm zsyntetyzował wartość pozytywną: pisarze decydują się na swoistą grę konwencjami narracyjnymi i konstrukcjami pisarskimi. *Gra w klasy* Cortázara to tekst, który jest jak kostki domina: można je dowolnie zestawiać, otrzymując za każdym razem nowe całości. *Żaluzja* Robbe-Grilleta sto razy w koło ponawia opis domostwa, tarasu ze stolikiem, ściany z płamą po rozgniecionym owadzie, uciekając przed ich porządkowaniem i wartościowaniem. W literaturze postmodernistycznej nad perspektywą epistemologiczną i aksjologiczną dominuje perspektywa ontologiczna. Wiadomo tylko, że coś istnieje, ale jak i dlaczego – to pytanie dla współczesnego

pisarza zbyt trudne czy wręcz niebezpieczne. Heidegger pisał *man ist* („jest się”), oznaczając w ten sposób kryzysowy, absurdalny, beznadziejny charakter istnienia współczesnego człowieka ¹¹. Podobnie można powiedzieć o strategiach postmodernistycznej deskrypcji: dzieje się, istnieje się, obserwuje się, zapisuje się – bez wskazania na podmiot, który tego wszystkiego doświadcza. Świat bowiem staje się coraz bardziej niepoznawalny, mimo faktycznego przyrostu wiedzy, coraz mniej uporządkowany i jednoznaczny.

*

Warto w tym kontekście rozważyć sytuację literatury polskiej. O postmodernizmie w Polsce mówi się od jakiegoś czasu coraz bardziej otwarcie, i to w odniesieniu do różnych dziedzin aktywności twórczej – podobnie jak gdzie indziej ¹². Jak zawsze, są głosy za i przeciw. Słusznie stwierdza się nieuchronność zaakceptowania tego terminu i wprowadzenia go do polskiego literaturoznawstwa, zarazem jednak buduje się znamienne opozycje między tym, czym jest postmodernizm, a sposobem, w jaki polska tradycja krytyczno- i historycznoliteracka pojmuje literaturę i sztukę w ogóle. Prawdą jest, gdy mówi się, że tradycja nasza zorientowana jest na sztukę serio, literaturę elitarną, pojmującą byt jednostkowy i narodowy raczej tragicznie niż ludycznie i szukającą wartości moralnych w historii i losie jednostki.

Tak się rzeczywiście w polskiej historii rzeczy miały, – że od Kochanowskiego poczynając – w świadomości powszechnej premiowane były postawy i zachowania propaństwowe i proobywatelskie, zorientowane historycznie i społecznie. Inaczej niż w życiu prywatnym, w którym Polak przejawia sporo zachowań anarchistycznych, nie lubi organizacji państwowej, nie akceptuje żadnej władzy, a urzędnik bliżej jest z pewnością swego petenta niż (wciąż chyba jeszcze) abstrakcyjnego dlań państwa.

Nie znaczy to przecież, że cała polska literatura była zawsze tak jednorodna. Wszak obok Kochanowskiego był Rej, obok Sępa-Szarzyńskiego i Wacława Potockiego – Andrzej Morsztyn i Pasek, obok Krasickiego – Jan Potocki, obok Mickiewicza – Fredro, przy Żeromskim postawmy choćby Boya-Żeleńskiego. Spośród współczesnych autorów jednym z częściej tłumaczonych na języki zachodnie jest Stanisław Jerzy Lec, w Polsce wspominany rzadko i raczej na marginesie. Jego intelektualnie istotna, ale lekka muza nie upoważnia go do zasiedlenia się w pracowniach uczonych profesorów. Podobnie jak lżejsza, choć niekoniecznie od razu kabaretowa twórczość skamandrytów. Z tego typu autorów chyba tylko Gałczyński doczekał się należytego uznania. Twórczość Witkacego, Gombrowicza i Schulza najpierw była ostro krytykowana, choć i głośno chwalebna, a w czasie wojny i długo po niej oficjalnie zapomniana, łącznie z całym tzw. nurtem prozy psychologicznej, której patronował Marcel Proust. Do dzisiaj

zresztą z trudem przebija się do programów nauczania języka polskiego w szkole.

Tego rodzaju literatury nie potrafimy czytać, a zatem i nie akceptujemy. Trudno bowiem cokolwiek z nią począć, kiedy zadaje się jej pytania z kalendarzyka profesora Pimki. Taka była tradycja rozumienia sztuki, ukształtowana przez trudną historię i nadal – niestety – głównie w kategoriach socjologicznych postrzega się literaturę epok dawniejszych. Twórczość XX wieku cechuje znacznie większy stopień komplikacji wewnętrznej, pisana jest innym językiem i wymaga też odmiennego systemu interpretacyjnego, nowych narzędzi poznawczych i pytań. Z powyższych względów wprowadzenie do świadomości kulturalnej kategorii postmodernizmu wraz ze wszystkimi jego znaczeniami, o których powyżej była mowa, jest i zapewne będzie trudne.

Zarazem jednak wydaje się pożyteczne, gdyż na oznaczenie wielu faktów w kulturze współczesnej, mającej charakter collageu, palimpsestu, zbioru cytatów, sylwy, pastiszu czy parodii – terminu bardziej uniwersalnego właściwie nie ma. Mylące jest tylko pojęcie modernizmu, które w polskiej krytyce i tradycji myślowej łączy się raczej z epoką przełomu XIX i XX wieku (por. książka Kazimierza Wyki pt. *Modernizm polski*). Ale być może trzeba będzie ten nurt Młodej Polski nazywać – dla uniknięcia pomyłek terminologicznych – dekadentyzmem, podobnie jak w literaturoznawstwie niemieckim. W końcu dla ostatniej dekady XIX wieku, którą to właśnie określa się terminem modernizm, wyznacznikiem najbardziej charakterystycznym był właśnie dekadentyzm. Wtedy termin modernizm można by zarezerwować dla sztuki *modern*, którą u nas zwykliśmy nazywać – też przecież niezbyt precyzyjnie – awangardową. Użyłbyśmy w ten sposób terminologię „kompatybilną” wobec tej, którą posługuje się literaturoznawstwo zachodnioeuropejskie i amerykańskie. (Formułuję te sugestie bez większego przekonania o możliwości ich realizacji, siła nawyku i tradycji jest bowiem przemożna!). Ale nie tylko te czysto zewnętrzne elementy wskazywać mogą na potrzebę akceptacji tego pojęcia. Myślę, że literatura polska ma w tej mierze argumenty merytoryczne.

Jednym z istotnych wyznaczników literatury postmodernistycznej jest odejście od jakiegokolwiek kanonicznego wzorca sztuki, zaakceptowanie wielu możliwych jej języków czy kodów, zerwanie z jakąkolwiek formą totalitaryzmu. Czy aby nie dokonało się to właśnie po roku 1956, po definitywnym zerwaniu ze stalinizmem w sztuce (i – przynajmniej w jakimś stopniu – w polityce) ? Ta cezura – tak ważna przecież dla polskiej tradycji – nabiera dodatkowego znaczenia w kontekście postmodernizmu właśnie. Wtedy sztuka polska odrzuciła socrealistyczny gorset, źle uszyty i w ogóle nie na polską psychosocjalną miarę skrojony, i w ciągu kilku lat, które potem nastąpiły, wchłonęła właściwie wszystko to, co było wówczas istotne w dziedzinie ducha.

Zacznijmy od rodzimego podwórka. Otóż przypomniana została, na nowo

wydana i przywoicie opisana, a przede wszystkim dobrze przyjęta przez odbiorców cała grupa tekstów *modern*, a więc Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza, Michała Choromańskiego wraz z najdalej idącymi powieściami psychologicznymi, takimi jak: *Adam Grywałd* Tadeusza Brezy, *Życie trwa cztery dni* Stefana Otwinowskiego, *Szczury i Niekochana* Adolfa Rudnickiego, *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej. Powstaje w wydawnictwie „Czytelnik” specjalna seria, w której prezentowane są te teksty, które znalazły zrozumienie u odbiorców. Konstancy Puzyna gromadzi dramaty Witkacego by je wydać – poprzedzone gruntownym i ważnym wstępem – w dwu tomach, w 1962 roku, a teatry wyprzedzają się w inscenizacjach tych makabryczno-groteskowych utworów. To, co dla publiczności dwudziestolecia międzywojennego pachniało z daleka głupstwem, nagle spotkało się z entuzjazmem, a język Witkacego okazał się łatwy i czytelny dla odbiorcy, który przeszedł wojnę, okupację, łagry, kacety i stalinizm, albo przynajmniej o nich słyszał. Nie ulega wątpliwości, że Witkacy przygotował w Polsce grunt dla Becketta, Ionesco i innych.

Rzecz następna, to przywrócenie do jej praw tzw. literatury katolickiej, która po wojnie nie mogła się ukazywać. Twórczość Jerzego Zawieyskiego, Jerzego Lieberta, Zofii Kossak-Szczuckiej, Kazimierzy Iłakowiczówny, Jana Dobrzyńskiego i wielu innych znalazła teraz znowu swoje miejsce i swoich czytelników. Wreszcie, pojawili się nowi autorzy: piękna plejada poetów spod znaku „Współczesności”, tak bogata i różnorodna, potem proza tzw. małego realizmu, na koniec cała grupa artystów, którzy byli synami duchowymi (czy może już wnukami, jeśli uwzględnić Dygata) Witkacego i Gombrowicza, a więc Sławomir Mrożek, Ireneusz Iredyński, Andrzej Kuśniewicz (rówieśnik tamtych, ale debiutujący bardzo późno), Stanisław Zieliński, Piotr Wojciechowski, Wilhelm Mach, aby przywołać tylko nazwiska najbardziej reprezentatywne z tego czasu.

Dodajmy do tego żywiołowy rozwój kabaretów studenckich (gdański Bim-Bom, warszawski STS), rozmaitego rodzaju klubów dyskusyjnych (warszawski Klub Krzywego Koła), kawiarni literackich (pojawiały się takie przy znanych wydawnictwach, jak PIW, „Czytelnik”, Wydawnictwo Literackie), powrotów z emigracji ważnych dla polskiej literatury pisarzy (Melchior Wańkowicz, Antoni Słonimski, Maria Kuncewiczowa, Stanisław Cat-Mackiewicz, Teodor Parnicki), a otrzymamy obraz prawdziwie bujnego, różnokierunkowego i nieskrępowanego życia artystycznego.

Ale to nie wszystko. Edukacja kulturalna Polaków przebiegała wtedy w tempie znacznie przyspieszonym. Lata 1956-1964 to okres, kiedy świadomość polska przyswaja sobie dorobek artystyczny i filozoficzny kultury zachodniej. Poczynając od *Króla Ubu* Alfreda Jarryego, poprzez dzieła Alberta Camusa, Jean-Paula Sartrea, Samuela Becketta, Eugene Ionesco, surrealistów francuskich,

głównych wtedy pisarzy amerykańskich, takich jak Ernest Hemingway, John Steinbeck, William Faulkner, Truman Capote, po Tomasza Manna, Alberta Moravie, Heinricha Bölla – szeroka fala kierunków filozoficznych (głównym nurtem był wówczas egzystencjalizm), postaw i języków wlała się do literatury i świadomości polskiej. Wydaje się, że w okresie stalinowskim wszyscy tajemnie zajmowali się tłumaczeniem współczesnych dzieł literatury światowej, gdyż wielki jej przypływ w ciągu kilku lat odwilży jest do dziś zastanawiający.

Wydaje się, że literatura polska już w 1956 roku zanegowała totalitarny, to znaczy jednorodny, jednokierunkowy i w dodatku narzucony charakter sztuki i otworzyła się szeroko na różnorodność języków i filozofii, z czego już nigdy później nie zrezygnowała. Było to prawdziwe otwarcie także w stosunku do literatury dwudziestolecia międzywojennego, której przecież nie można uważać za zaściankową. Nie nazywaliśmy wtedy tych zjawisk postmodernizmem, bo i sam termin jeszcze nie funkcjonował w dzisiejszym znaczeniu, ale zjawisko w gruncie rzeczy było oczywiste. Literatura polska po roku 1956 stała się, ze swej istoty i filozofii, zróżnicowana i wielokierunkowa. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza, Piotra Wojciechowskiego, Sławomira Mrożka, Ireneusza Iredyńskiego, Leopolda Buczkowskiego, Teodora Parnickiego, Tadeusza Konwickiego, Wilhelma Macha, Jerzego Andrzejewskiego, wreszcie też chyba późnego Jarosława Iwaszkiewicza (np. jego *Sny. Ogrody. Sérénité*) i wielu innych jest tego dowodem. Literatura polska była już wtedy intelektualnie przygotowana do przyjęcia nowego języka, nowego stylu w sztuce. To zaprzecza skądinąd twierdzeniu, że postmodernizm jest ściśle związany ze współczesną, bardzo rozwiniętą technicznie cywilizacją wielkich miast, cywilizacją informatyczną, postindustrialną, cywilizacją sztucznej inteligencji. Być może zresztą trzeba to zjawisko rozdzielić na dwa wątki: osobno mówić o estetyce postmodernizmu i osobno o postmodernistycznej cywilizacji. Wówczas nasza sytuacja stanie się bardziej czytelna i zrozumiała.

Z dzisiejszej perspektywy również pewne elementy pisarstwa Witkacego czy Gombrowicza nabierają nieoczekiwane nowego charakteru. Nie można, oczywiście, powiedzieć, że były to teksty w całym tego słowa znaczeniu postmodernistyczne, patronowały im bowiem inne filozofie, inny charakter miała wówczas cywilizacja europejska, w trochę inną stronę zwrócone były ich utwory (Witkacy odwoływał się wyraźnie do doświadczeń estetycznych Młodej Polski, próbując je parodiować, Gombrowicz przeciwstawiał się martyrologicznej tradycji romantycznej). Ale można zapytać, czy na przykład tym powieściom bliżej jest do twórczości Jamesa Joyce'a, czy raczej Umberto Eco? Pytanie to może stać się wielce instruktywne dla zrozumienia całej tej sprawy. Moim zdaniem, polska proza awangardowa miała trochę inny charakter niż twórczość głównych przedstawicieli nowej sztuki. Więcej jest w niej fantazji, świat przedstawiony to w większym stopniu twór literacki, kunsztowny i zarazem mistyfikatorski,

„sztuczny” (por. utwory Gombrowicza, Schulza czy Witkacego), wykreowany w słowie i przez słowo, wszystko razem jest mniej zrjonalizowane, wyrozumowane. Pozostały w tych tekstach zasadnicze dyskusje na temat wartości, co jest starym nawykiem literatury polskiej, ale konstrukcja świata przedstawionego, język, bohaterowie ukształtowane zostały bardzo swobodnie. W duchu – ?...

Pozostaje kwestia wartości. Postmodernizm, wbrew rozmaitym zapewnieniom, nie może wyminąć tej kwestii, sądzę, że jako wartościowa literatura spod tego znaku obroni się tylko taka, która nie zrezygnuje całkowicie z postawy aksjologicznej. Uprawianie jej w świecie powszechnego relatywizmu nie jest, naturalnie, łatwe ale jakiś ślad choćby tego trudu musi być w tekście obecny, jeżeli w ogóle mamy mówić o sensie literatury. Umberto Eco w obu swoich głośnych powieściach (*Imię róży*, *Wahadło Foucoult*) udowadnia, że jest to zupełnie możliwe, choć obie są popisowymi i sztandarowymi dziełami postmodernistycznego pisarstwa. Wielu krytyków postmodernizmu drażni właśnie to, że w nim rzekomo „wszystko wolno”, że wszystko jest w nim jednakowo ważne, czy – raczej – jednakowo nieważne. Jednakże przyjrawszy się temu zagadnieniu dokładniej, zauważymy, że przedstawiciele tego nurtu publikują całkiem istotne dla współczesnej duchowości i udane dzieła literackie, by wskazać tylko na Marqueza, Butora, Robbe-Grilleta, Cortáзара, Parnickiego, Buczkowskiego, Kuśniewicza i wielu, wielu innych.

Wracając do polskich autorów, trzeba zrobić zastrzeżenie, iż nie należy nadużywać wobec ich twórczości terminu postmodernizm, jednak badanie ich utworów idące r ó w n i e ż w tym kierunku wydaje się uzasadnione. Koncepcja filozoficzna i estetyczna postmodernizmu pozwala bowiem inaczej ocenić pewne dzieła literackie i może prowadzić do swobodnego przewartościowania, odkrycia nowych jego sensów. Co znajdujemy na przykład na końcu *Ferdydurke* Gombrowicza? Głupawy, trochę łobuzerski dwuwiersz:

Koniec i bomba,
A kto czytał, ten trąba!

Wierszyk-ostrzeżenie, wierszyk-wskazówka interpretacyjna. Gombrowicz uważał literaturę za praktyczny sposób uprawiania filozofii. Ważne problemy dotyczące egzystencji ludzkiej, formy istnienia jednostki pośród innych ubierał w szaty literatury popularnej, często sięgając do stylizacji w postaci gawędy szlacheckiej lub przygody detektywistycznej. „Opowiem wam...”, „Opowiem wam inną przygodę moją...”, te i podobne formuły wstępne zawierały wyraźną dyrektywę estetyczną. I dalej toczyła się opowieść budowana na dwóch planach: zdarzeń fabularnych i filozoficznych podtekstów, znaczeń ukrytych (reguła podwójnego kodowania!). Nie każdy musiał ogarniać oba, wielu wystarczał pierwszy, ale w rozumieniu Gombrowicza sfera zdarzeniowa była tylko konstrukcją

nośną, za pomocą której mówił rzeczy istotne. Michał Głowiński nazywał tę formułę „regułą pustej epickości”, gdyż owa staroświecka epickość jest jedynie kostiumem, jest fałszywa i nieważna¹³. Zdravko Malić wskazywał już dawno na to, że Gombrowicz korzysta ze śmietnika literatury, z form niskich, ogranych, zużytych, które odpowiednio wzbogaca, „przetwarza i „doprawia znaczeniowo”¹⁴. Maria Janion mówiła o roli „reżysera”, który rządzi wszystkimi jego tekstami¹⁵. Ale to właśnie gra, gra z tekstem i z odbiorcą, to drugie dno interpretacyjne, żonglowanie formami pisarskimi, obnażanie ich ubóstwa i obdarzanie nowymi znaczeniami – należy przecież do estetyki postmodernistycznej *par excellence*.

Jerzy Andrzejewski do *Miazgi* wprowadza kilka porządków narracyjnych: samego siebie jako postać fizyczną, która wypowiada się w notatkach, dzienniku, refleksji nacechowanej warsztatowo i autotematycznie, dotyczącej historii i narastania komponowanego właśnie tekstu, następnie narrację bohatera, który jest pisarzem (i literackim *alter ego* Andrzejewskiego), wreszcie „obiektywnie” istniejący tekst: głosy przyjaciół, rozmowy, anegdoty, dowcipy, biografie itp. Rzec nie jest, w moim przekonaniu, udana, ale z metodologicznego punktu widzenia stanowi przykład zanegowania zawartości kompozycyjnej, treściowej „składności” tekstu, zaprzecza też jakiegokolwiek filozoficznemu przesłaniu, wskazuje raczej na działanie się wszystkiego jednorazowo, tu i teraz, na jego hipotetyczną konstrukcję. Forma jest otwarta, brak hierarchizacji wątków i problemów, dzieło wydaje się raczej pomysłem niż obiektem skończonym, trudno też tu mówić o syntezie czy jakimś dojrzałym ukształtowanym języku.

Kuśniewicz swoją powieść *Król Obojga Sycylii* zaczyna cztery razy:

„Można by zacząć tak: «Były raz dwie siostry – Elżbieta i Bernadetta, oraz ich brat, Emil». Albo inaczej: «Dnia dwudziestego ósmego lipca 1914 monitor rzeczny cesarskokrólewskiej marynarki „Bodrog” oddał o godzinie... ».[...] Można by jeszcze inaczej: «Na rogu Királyi utca, naprzeciwko piekarni Wintera Lajosa, istniała w mieście Fehértemplom, inaczej Bela Crkva lub Ungarisch Weisskirchen, winiarnia... ».[...] Lub: «Po nader upalnym dniu, gdy wreszcie można było z ulgą odetchnąć nieco chłodniejszym powietrzem... »”

...itd. Już ten czwórpozątek wprowadza silny element dystansu i ironicznej bezradności, wiadomo z góry, że cokolwiek dalej zostanie powiedziane, będzie ujęte w kłamry zwątpienia, opatrzone znakiem zapytania. Albowiem te kolejne projekty fabularne odbierają sobie wzajemnie wiarygodność, osłabiają znaczenie, stają się przykładem gry. Można bowiem zawierzyć jednej fabule, ale czterem równocześnie? To przykład owej nad-fikcji, czyli fikcji, która jest tak starannie skomponowana, że sama się unicestwia i odbiera sobie autentyzm. Sama siebie demaskuje jako sztuczną, jak owo spotkanie maszyny do szycia z parasolem na stole operacyjnym u surrealistów.

Zgodnie z teorią Lotmana, że początek dzieła wyznacza jego kod estetyczny,

a koniec sugeruje kierunek interpretacji („mitologizacji”)¹⁶, ten początek ostrzega czytelnika: nie powinieneś za bardzo mi wierzyć, idź za mną, przyglądaj się, baw się, ale pamiętaj, że przedstawiam ci konstrukcję od początku do końca sztuczną, sfabrykowaną. Szwy są jeszcze widoczne, zresztą nie miałem zamiaru ich ukrywać, należą do istoty rzeczy. A koniec? „*Es war einmal...*” – to ostatnie słowa powieści. „Zdarzyło się kiedyś...” – jak w bajce. A czym jest bajka?...

Mógłbym mnożyć przykłady, zarówno z literatury polskiej, jak i obcej. Nie o ilość jednak chodzi, lecz o jakość, istotę, o wyrazistość zmian, które rzeczywiście dokonały się w literaturze ostatnich dziesięcioleci, zarówno w jej teoretycznych, jak i praktycznych spełnieniach. Jeżeli dostrzega się zmiany w filozoficznych podstawach sztuki współczesnej, jeśli oczywiste stają się różnice w jej poetyce i estetyce, to pora, aby zacząć myśleć o konstrukcji pewnego modelu czy systemu wyprowadzonego z tych doświadczeń. Postmodernizm jest bez wątpienia próbą stworzenia takiego modelu. Czy trafną i czy trwałą – pokaże, jak zwykle, czas.

Przypisy

¹ M. Golaszewska, *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa 1984; teźże *Estetyka wobec sztuki współczesnej w: Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 388–440; S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985

² I. Hove, *Mass Society and Postmodern Fiction*, „Partisan Review” 1959, s. 420–436; H. Levin, *What was Modernism?*, „Massachusetts Review” 1959, s. 609–630; L. Fiedler, *Cross the Border – Close the Gap*, „Playboy” 1969, nr 12.

³ J.F. Lyotard: „To samo dotyczy postmodernizmu. Nie jest on żadną epoką. Jest stanem ducha”. *Eine postmoderne Fabel über die Postmoderne oder: In der Megalopolis*, w: *Postmoderne – globale Differenz*. Wyd. R. Weimann i H.U. Gumbrecht, Frankfurt am Main 1991, s. 294.

⁴ E. von Kahler, *Przeobrażenia nowoczesnej powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 238; por. też tegoż *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, w: *Untergang und Übergang: Essays*, München 1970, s. 46.

⁵ M. Bachtin, *Epos a powieść*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3 s. 203.

⁶ T. Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus”?*, Warszawa 1960, s. 76.

⁷ M. Butor, *Paryż – Rzym albo modyfikacje*; zob też: H. Scheffel, *Auf der Suche nach dem Subjekt. Die Auflösung des Helden in „nouveau roman”*, w: „*Postmoderne*” oder *der Kampf um die Zukunft*. Wyd. P. Kemper, Frankfurt am Main 1988, s. 82–103.

⁸ W. Welsch, „*Postmoderne*” oder *Der Kampf um die Zukunft*, op. cit., s. 15, 29, 30 i 33.

⁹ G. Lukács, *Teoria powieści*, Warszawa 1968, s. 67.

¹⁰ T. Pynchon, *V*, Philadelphia 1963, s. 298; J. Barth, *Lost in the Funhouse*, New York 1968, s. 109. Por także: J. Barth, *Literatura wyczerpania*, w: Z. Lewicki, *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983.

¹¹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Frankfurt am Main 1977, s. 319.

¹² B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, *Przemiany w: współczesnej świadomości artysty-*

cznej: wokół postmodernizmu. Pod red. T. Szkołuta, Lublin 1992; L. Budrecki, *Kryzys neoawangardy i literatura wyczerpania*, „Twórczość” 1992, nr 12, s. 77–85; T. Szkołut, *O perspektywach estetyki w dobie kultury postmodernistycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 2, s. 45–53; „Teksty Drugie” 1993, nr 1 w znacznej mierze poświęcone są tej problematyce.

¹³ M. Głowiński, *Wokół recepcji Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 4, s. 246–247 oraz *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)* w: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 297–300.

¹⁴ Z. Malić, *Ferdydurke*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 2, s. 107–154.

¹⁵ M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza* w: *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 167–247.

¹⁶ J. Lotman, *Kompozycja słownego dzieła sztuki* w: *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984, s. 303 i nast.

Postmodernizm może być nazwany pierwszym powszechnie zaakceptowanym kodem literackim, i może być wytłumaczony w terminach, które są zrozumiałe we wszystkich kulturach, bez względu na to, czy przeszły one przez wcześniejszy etap modernizmu. W skali globalnej pisarstwo postmodernistyczne podkopuje ustalone hierarchie: postmoderniści, cokolwiek by mieli w tle, twierdzą przekonywająco, że my nie możemy uprawomocnić odpowiedzi na fundamentalne pytania. To, czym dysponujemy, to są metafory (jak powiada Nietzsche) i rozwiązania pragmatyczne (jak twierdzi Rotry). Ale rezultatem tego jest, i to jest właśnie nowością, że idea ta została podkreślona w skali globalnej: my wszyscy znajdujemy się w podobnym położeniu, płyniemy w tej samej łodzi, czy też jesteśmy uwięzieni w tym samym wszechświecie. W wyniku szerokiego upowszechnienia postmodernizmu we wszystkich środkach masowego przekazu z telewizją włącznie, mamy do czynienia z nowym internacjonalizmem, który zbliża do siebie pisarzy ze Wschodu i Zachodu, Europę ze światem Islamu [...].

Być może, iż sceptycyzm modernistów, który na pozór zmienił się w frywolny nihilizm postmodernistów, obecnie zostanie przetransformowany w poszukiwanie międzynarodowego internacjonalizmu, który respektuje lokalne różnice i który łączy kosmopolityzm z kulturą partykularną [...]. Postmodernizm, jak wykazałem, potwierdził, że istnieje międzynarodowe literackie forum, międzynarodowa wspólnota pisarzy i czytelników, międzynarodowy kod pisanie i rozumienia. Jest to jedno z największych osiągnięć postmodernizmu. Mam nadzieję, że w poszukiwaniu nowego kierunku i nowej tożsamości ten internacjonalizm nie zostanie gdzieś zaprzepaszczony, lecz przeciwnie stanie się jeszcze silniejszy jako kosmopolityczny, literacki dyskurs, za pośrednictwem którego możemy komunikować nasze prywatne doświadczenia nadziei i rozpacz.

(*Douwe Fokkema*, *Metamorfoza postmodernizmu. Europejska recepcja amerykańskiego pojęcia*, w: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, Katowice 1995, s. 22, 25.)