

Zdzisław Łapiński

Postmodernizm : co to i po co?

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (19), 74-86

1993

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.

Zdzisław Łapiński

Postmodernizm — co to i po co?

O zróżnicowaniu i tempie przemian literatury dwudziestowiecznej — szkoły, kierunki, orientacje! — pisano wiele. Dawniej nieco częściej, teraz nieco rzadziej. Dlaczego nie zaskakuje ciągłość tej literatury? Oświecenie, romantyzm, a cóż dopiero pozytywizm, panowały u nas o wiele krócej. Wystarczy położyć obok siebie dobry wiersz z lat trzydziestych, np. Przybosia z *Równania serca* (1938), i dobry wiersz współczesny, np. Barańczaka z *Widokówki z tego świata* (1988), aby odnieść wrażenie, że mimo odrębności poetyk, postaw i emocji są to utwory z tej samej epoki i można je opisywać za pomocą tych samych kategorii.

Zdumiewające. W ciągu stulecia przewaliły się przez świat dwie wojny powszechne, zagłada groziła całym narodom, wieloma społeczeństwami wstrząsnęły do samych podstaw totalitarne reżimy, a literacka estetyka trwa w głównych zarysach bez zmian. Nie tylko „Przyboś został, tak jak był, Przybosiem”. Pozostała sobą także sztuka XX w., na przekór kazaniom o jej końcu, po Oświęcimiu. Co więcej, literatura tego stulecia oddaje „ducha epoki” nie gorzej niż robiła to literatura dawniejsza, i to nie zawsze wtedy, gdy heroicznie przeciwstawia się złu lub gdy cynicznie mu się wysługuje.

Zachowując ciągłość, literatura ta zmienia jednak nieco swe zabarwienie, przesuwać się w niej akcenty, wyodrębniają dwie fazy. Warto te fazy

nazwać, nawet kosztem przetasowania ustalonej terminologii. Choćby po to, aby łatwiej porozumiewać się z historykami innych niż nasza literatur. Jak wiadomo, nowe nazwy są już w użyciu: modernizm i postmodernizm. Ten pierwszy występuje w głównych językach europejskich w dwojakim sensie. W szerszym — obejmuje całą cywilizację nowożytną (ang. *modernity*). W węższym — nowoczesną wysoką kulturę (ang. *modernism*). Nowożytność jest rozumiana dosyć tradycyjnie — od Renesansu, choć chętnie podkreśla się znaczenie XVII w., ze względu na kartezjanizm i jego następstwa w filozofii i naukach przyrodniczych. Natomiast nowoczesność to te zjawiska kultury, które wystąpiły w ostatnich dekadach XIX w. i trwały mniej więcej do połowy XX w.

Na dwa sposoby bywa także rozumiany postmodernizm. Albo jako przełom podobny do tego, który oddzielił nas od średniowiecza, a więc cezura byłaby bardzo głęboka i dotyczyła wszystkich dziedzin życia, albo też jako przewyżczenie pewnych tylko dążeń, głównie intelektualnych i artystycznych, panujących w dobie nowoczesności. (Dobrze służą temu w angielszczyźnie dwie odrębne formy rzeczownikowe: *postmodernity* i *postmodernism*, natomiast zamieszanie wprowadza przymiotnik *postmodern*, nie różnicujący owych znaczeń.¹)

Przekonanie, że nowoczesność już się wyczerpała i że powstaje coś nowego, co trzeba nazwać, i że prowizorycznie można się posłużyć słowem *postmodernism* — pojawiło się w Stanach na początku lat sześćdziesiątych. Następnie słowo to zawędrowało do Francji i Niemiec, tam krzyżowało się często z pojęciem „po-nowożytności”, a następnie wróciło do Ameryki, wzbogacone o nowe, szersze konotacje filozoficzne i społeczne.

Modernizm (nowoczesność) w tym ujęciu to przede wszystkim dążenia wywodzące się z symbolizmu. Kierunki radykalniejsze — futuryzm, ekspresjonizm, dada, surrealizm — schodzą wówczas na dalszy plan. Takie spojrzenie wynika pewnie z faktu, że klasycy nowoczesności — Proust, Rilke, Kafka, Valéry, Joyce, Mann, Eliot, Biely, Mandelsztam, Achmatowa — związani są z tym nurtem zachowawczym. Gdybyśmy jednak skupili uwagę na różnych awangardzistach tego okresu, to

¹ Z tych możliwości zawartych w angielszczyźnie jej użytkownicy korzystają jednak niechętnie: wielki słownik oksfordzki (OED), w wydaniu z 1989 r., wprawdzie uwzględniło hasło *post-modern* i odnotowuje formy *post-modernism* i *post-modernist*, ale nie zauważa *post-modernity*.

postmodernizm okazałyby się nie tyle zaprzeczeniem modernizmu, co próbą wskrzeszenia jego wyczerpanej już w Europie witalności². Kontrast między Europą a Stanami Zjednoczonymi jest zresztą dla wielu krytyków kluczowy. Np. według Andreasa Huyssena awangarda pierwszych dziesięcioleci naszego wieku dlatego nie mogła przyjąć się w Stanach, że tradycyjna wysoka kultura nie zapałała tam jeszcze korzeni dość głęboko. Henry James, Ezra Pound i T. S. Eliot stawiali sobie za cel europeizację sztuki amerykańskiej, czyli import wyszukanych form artystycznych. Dopiero w latach sześćdziesiątych powstają w Ameryce warunki dla kontrkultury i dla odnowionej awangardy, która pod nazwą postmodernizmu zacznie z kolei wpływać na myśl i sztukę europejską.³ Istnieje chyba jednak jakaś alchemia, która sprawia, że podobne struktury artystyczne mogą występować w niepodobnych warunkach socjo-politycznych. Zaprojektowane w określonej sytuacji, powtarzane bywają w sytuacji zupełnie innej, a mimo to doskonale spełniają tam nowe funkcje. I wszystkie one, oglądane z dystansu, stają się składnikiem wspólnej, nadrzędnej sytuacji mentalnej.

Aby nie poddawać się bez reszty deterministycznemu pogładowi, łączącemu w sposób jednoznaczny postmodernizm w sztuce z określonymi warunkami panującymi w społeczeństwach rozwiniętych, warto może przypomnieć, że wielkie nazwiska tej formacji literackiej — Jorge Luis Borges (ur. 1899), Samuel Beckett (ur. 1906) oraz Witold Gombrowicz (ur. 1904), którego nie wahałbym się postawić na czele — to ludzie

² Zupełnie inaczej interpretuje te związki Włodzimierz Bolecki (*Polowanie na postmodernistów*). Postmodernizm dla niego to negatywna reakcja na kierunki awangardowe. Myślę, że zaciążył tu punkt widzenia teoretyków architektury. Dla nich awangarda to nie żadne dadaizmy i surrealizmy, ale konstruktywizm, Bauhaus, funkcjonalizm, Styl Międzynarodowy, słowem — racjonalizacja sztuki. Architekci, którzy już na początku dyskusji o postmodernizmie mieli w niej swój udział i spopularyzowali bardziej niż inni samą nazwę, wprowadzili jednocześnie sporo zamętu. Nie sądzę, aby właśnie architektura, sztuka nieprzedstawiająca, mogła nam służyć za paradygmat. Problematyka postmodernizmu dla historyka i teoretyka literatury, jak zresztą i dla filozofa, obraca się wokół pojęć takich jak „referencja”, „reprezentacja” czy „podmiotowość”, nie znajdujących dobrego odpowiednika w architekturze.

Aby uniknąć nieporozumień, dodam, że estetykę Przybosa łączę z modernizmem. U nas istotnie dążenia postmodernistyczne skryształizowały się m. in. w atakach na „awangardyzm” tego autora.

³ Por. A. Huyssen *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London 1988.

mniej więcej tego samego pokolenia, ukształtowani w latach, kiedy nikt o postmodernizmie nie słyszał, i pochodzący z krajów o zacofanej gospodarce, patriarchalnej obyczajowości i katolickich tradycjach (Argentyna, Irlandia, Polska). Wszyscy trzej zetknęli się natomiast dosyć wcześniej ze środowiskiem paryskiej bohemy w latach międzywojennych.⁴ To, co jest centrum (tak!) postmodernizmu, tzn. jego sztuka i filozofia, w swych najcenniejszych przejawach powstało mocą wewnętrznej logiki, z prób przewyciężenia kanonu modernistycznego, z jednej strony, i idealistycznej filozofii niemieckiej, z drugiej. Próby te pobudzone były nową wrażliwością, ale wrażliwość tę wykazywali tylko nieliczni. Dopiero pod wpływem nie dających się wcześniej przewidzieć procesów globalnych wypracowane przez małe grupki pięknoduchów techniki odczuwania i wyrażania odczuć, myślenia i nadawania myślom kształtu, zostały powszechnie zaakceptowane.

Punktem zwrotnym stało się przeszczepienie pewnej estetyki i praktyki artystycznej z literatury i innych sztuk na nowe dziedziny. Postmodernizm jako zjawisko kompleksowe, obejmujące nie tylko sztukę, ale i całą humanistykę, także nauki społeczne, a nawet styl bycia, i podporządkowane (dosyć enigmatycznej) ideologii — zapanował dopiero dzięki francuskim myślicielom poststrukturalnym, głównie dekonstrukcjonistom. Najwdzięczniejszym terenem ekspansji w ciągu ostatnich dwudziestu lat okazała się Ameryka. Przyczółkami stały się uczelnie, a psychospołecznych przesłanek dostarczyła studencka rewolta z końca lat sześćdziesiątych.

W debatach politycznych prowadzonych w kręgach radykalnych przez obrońców i przeciwników postmodernizmu daje się często słyszeć pewna fałszywa nuta. A to dlatego, że obie strony starają się zataić fakt (na szczęście, dobrze im znany!), że jedynie społeczeństwo postprzemysłowe, o ustroju demokracji parlamentarnej, ze wszystkimi swymi najważniejszymi instytucjami, takimi, jakie są, a nie takimi, jakie można sobie wymarzyć, potrafi zapewnić warunki życia umysłowego i życia w ogóle, do których intelektualiści przywykli i bez których nie mogliby się obyć. Osławiona wywrotowość postmodernizmu podlega zwykle samokontroli i — wbrew nadziejom jednych, a obawom drugich — nie stanowi zagrożenia dla systemu.

⁴ Tylko niewielka poprawka wniesiona do współrzędnych pozwoliłaby wprowadzić czwarte, i ostatnie, wielkie nazwisko — Władimira Nabokova (ur. 1899).

Tak więc w debatach tych jest nie tylko wiele zamieszania pojęciowego, ale i „świadomości fałszywej”. A jak się rzecz gmatwa, gdy spróbujemy zastosować kategorię postmodernizmu do społeczeństw komunistycznych i postkomunistycznych!

Na pierwszy rzut oka żadnych tu zbieżności. Warunki — polityczne, ekonomiczne, społeczne — były pod każdym względem tak różne, że jakiegokolwiek próby objęcia zjawisk umysłowych tą samą siatką pojęciową z góry powinny być skazane na niepowodzenie.

A jednak. Myślę, że bez naciągania rzeczywistości do gotowych formułek i schematów można zestawić pewne zdarzenia u nas i na Zachodzie dzięki nie tylko powierzchownym podobieństwom formalnym, ale i podobieństwom funkcjonalnym. Poczynając bowiem od drugiej połowy lat pięćdziesiątych wytworzyła się u nas sytuacja sprzyjająca temu, co nazywane teraz bywa „aurą postmodernistyczną”.

Życie umysłowe toczyło się wtedy w wyraźnie określonych ramach politycznych. Panowała opinia, że choć można zmodyfikować ustrój, to nie można go obalić (przynajmniej w bliskiej przyszłości). Nie można, ale i nie trzeba. Ton bowiem nadawał marksistowski rewizjonizm. Krytycyzm wobec wielu aspektów marksizmu jako teorii i chęć wykorzenienia praktyk stalinowskich szły w parze z nieufnością do gospodarki kapitalistycznej.

Mimo wszystkie śmieszności — i tragedie — tamtych lat, przemiana była potężna. Znowu byliśmy w literackiej Europie. Chłoniliśmy nawet to, co tam dopiero pączkowało. Stąd też dobre przyjęcie, jakie spotkało później — już w fazie świadomego siebie postmodernizmu — naszych twórców na Zachodzie.

Mistrzem nad mistrzami tego okresu stał się Gombrowicz. Filozofem najbardziej wpływowym wśród młodych intelektualistów — Kołakowski. Najbardziej podziwianym eksperymentatorem w poezji — Białoszewski. Równocześnie zaczynał się kult młodopolskiego z ducha prekursora postmodernizmu — Witkacego. W recepcji dramatu europejskiego najtrwalej zapisała się sztuka Becketta *Czekając na Godota*, wystawiona przez Jerzego Kreczmara we Współczesnym. Wtedy też uformował się teatr Kantora i Grotowskiego. A jako fenomen sztuki masowej objawił się „Kabaret Starszych Panów”.

Witkacy jest typowym pisarzem okresu przejściowego. Tęsknotę do metafizyki łączy z poczuciem jej niemożliwości w świecie współczesnym. Bezceremonialność, z jaką podchodzi on do sztuki, jej zasad i granic.

podszycia jest żądzą sztuki absolutnej. Nienawiść do kultury masowej przeplata się z fascynacją. Zasada tragifarsy rządzi każdym rodzajem ekspresji Witkacego, nie wyłączając spraw osobistych. Pastisz i parodia to techniki stosowane przez niego bez opamiętania. Podobnie auto-referencjalność oraz mieszanie fikcji i faktów. Wreszcie to, co przez długi czas nie pozwalało zaakceptować Witkacego tak, jak na to zasłużył — „bylejakość” jego sztuki, jakieś niespełnienie czy niedopełnienie — to antywartość, która dla postmodernistów staje się właśnie jakością poszukiwaną.

Jako ucieleśnienie postmodernizmu, w jego wczesnym, a przecie dojrzałym kształcie, można traktować Gombrowicza. Nie będę śledził poszczególnych stron tej twórczości, to się samo narzuca. Dotknę tylko dwu spraw ogólniejszych. Otóż antysztuka, do jakiej dąży postmodernizm, wyłania z siebie wiele nieprzewidywanych aporii. Witkacy był tyleż odkrywcą owych aporii, co ich ofiarą. Gombrowicz natomiast umiał nad nimi zapanować i uczynić z nich skuteczny środek wyrazu. Jego bunt przeciw arcydziełom i poszukiwanie sztuki zbrukanej, nie dbającej o swoją nieskazitelność, przyniósł nową formę, a z nią nową doskonałość, mniej ostentacyjną, za to organizującą sfery nie tknięte dotąd przez literaturę. Niedbałość znajduje się pod ścisłym nadzorem estetycznym. Podobnie stosunek do czytelnika. Autor na pozór powierza mu bez troski siebie i swoje kolejne utwory, naprawdę zaś stara się, w sposób niemal obsesyjny, zaaranżować każdy jego odruch. Dezynwoltura artystyczna Gombrowicza to tylko zręczny chwyt iluzjonisty, mający ukryć jego jedyną wiarę, wiarę w sztukę, i jego całkowite oddanie tej sztuce.

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych sprzyjał nastrojom postmodernistycznym. Panowało przekonanie, że najgroźniejszy jest dogmatyzm, absolutyzowanie zasad i reguł, podczas gdy żadnych z nich absolutyzować nie wolno. „Dogmatyzm” w żargonie partyjnym był eufemistycznym określeniem zastępującym słowo „stalinizm”. Ale antydogmatyzm w sensie potocznym dobrze oddaje ówczesne nastroje (por. np. *Etykę bez kodeksu* Kołakowskiego). Nie darmo też obok „dogmatyzmu” wykorzystywano inne pojęcia związane z instytucją religii, takie jak „inkwizycja”. Komunizm, swoista parodia teologii, obrzędu i organizacji kościelnej, był atakowany za pomocą bezpiecznych wówczas metafor z zakresu religii, rozrastających się często w alegoryczne fabuły (Andrzejewskiego *Ciemności kryją ziemię*, Kołakowskiego *Klucz niebieski*, Brezy *Spizowa*

brama). Ale i samo myślenie metafizyczne nie budziło respektu. Przeważał klimat agnostycyzmu.

Istniało też przekonanie, że skoro perspektyw na zasadniczą zmianę nie ma i trzeba się urządzić w obrębie zreformowanego świata dotychczasowego, to najlepszą bronią w walce o większą swobodę jest ironia, szyderstwo, paradoks, poczucie relatywizmu, świadomość, że historią rządzi przypadek lub naga siła.

Ten zespół idei, postaw i praktyk pisarskich tworzył pewną wyczuwalną całość. Nie ma co owijać w bawełnę — to gomułkowszczyzna zrodziła polski postmodernizm. Kres temu położył Marzec 68. Losy wymienionych autorów potoczyły się rozmaicie. Większość z nich kontynuowała swój projekt. Znaleźli też epigonów i następców. Ustalił się wówczas kanon — głównie dzięki Sandauerowi — który można dzisiaj nazwać kanonem modernistycznych i postmodernistycznych mistrzów: Leśmian, Schulz, Przyboś, Gombrowicz, Białoszewski.

Zaczynają jednak brać górę inne zainteresowania. Wymowna była popularność poetyki wypracowanej przez autorów Nowej Fali, wykorzystujących składniki postmodernistyczne swoich poprzedników („poezja lingwistyczna”), ale instrumentalnie — w celu stworzenia sztuki perswazyjnej, z tezą, otwarcie zbuntowanej. W inny sposób, lecz także po to, aby zjadliwie komentować aktualia, posługiwał się postmodernistycznymi technikami prozatorskimi Konwicki. Bardziej dwuznaczny pod względem politycznym był Tadeusz Różewicz, z premedytacją odwołujący się w swoim „teatrze absurdu” do kontekstu europejskiej neoawangardy.

Najbardziej prawomyślną odmianę postmodernizmu uprawiali prozaicy spod znaku „Twórczości”. Był to nurt podwójnie konformistyczny — wobec naśladowanych wzorów zachodnich i wobec oficjalnego życia instytucjonalnego. Aby to nadrobić, autorzy ci uciekali się zwykle do ekstrawagancji formalnych i skandalizującej tematyki obyczajowej. Nie mogło to się spotkać z życzliwością czytelników i do pewnego stopnia kompromitowało problematykę postmodernistów w oczach krytyki. Może jestem stronnicy, ale sądzę, że rumieńców nabrała ta problematyka na łamach „Tekstów”. Był to już okres poststrukturalizmu we Francji i „Teksty”, nawiązując do niego wprost, choć nie bezkrytycznie, zaczęły rewidować panujące założenia metodologiczne oraz interpretować na nowo — zgodnie z rozbudzoną wrażliwością polityczną — obraz naszej literatury powojennej. Z brawurą wykonywał to Janusz Sławiń-

ski, podważając solidną konstrukcję polskiego strukturalizmu, wzniesioną nieco wcześniej przy jego walnym udziale i dalej zresztą wspieraną przez niego w pracach o charakterze akademickim (co dowodzi, jak dobrze pojął on lekcję dekonstrukcjonistów).

Ale mentalność postmodernistyczna — przeniknięta sceptycyzmem, komplikująca nasz stosunek do świata, przejęta własnym rzemiosłem, mimo swych kpin ze sztuki zakotwiczona w światopoglądzie do głębi estetycznym — nie mogła sprostać atmosferze czasów, w których dokonywała się rewolucja. Wichura lat osiemdziesiątych rozwiła resztki „aury postmodernistycznej”. Paryskie doktryny i amerykańska praktyka krytyczna spotykały się u humanistów ze wzgardą. Najsubtelniejsi historycy literatury jako przedmiot wiwisekcji wyżej cenili „Trybunę Ludu” niż Leśmiana. Wielu literatów przyjęło śluby ubóstwa artystycznego. Następcy Nowej Fali zaczęli uprawiać publicystykę poetycką. Wielkim uznaniem cieszyli się realiści: Marek Nowakowski, Kazimierz Orłoś. Znamienna jest kariera pośmiertna Józefa Mackiewicza, pisarza, którego twórczość znajduje się na przeciwległym krańcu nie tylko post-, ale i modernizmu. Miejsce Gombrowicza jako żywego klasyka zajął Miłosz, wślawiony swymi atakami na „nowoczesność”. Wprawdzie on sam dobrze przyswoił i przetrwał współczesne procesy rozkładowe, ale odczytywany był wówczas od strony budującego przesłania. Prawdziwie bałwochwalczą reakcję wywoływały utwory Herberta, poety, który pod osłoną ironii nadawał patetyczny krój postawom, decyzjom i konfliktom tych lat.

Dzisiaj jest to rozdział zamknięty. Ale sytuacja bieżąca i perspektywy na przyszłość są dosyć mgliste. Swego czasu u Gombrowicza doszły do głosu wszystkie ważniejsze impulsy postmodernistyczne, a także przekonanie, że ten styl myślenia nie tylko prowadzi do wewnętrznych sprzeczności (bo to było programowe i nie powinno stanowić zarzutu), ale może ponadto wywołać groźne następstwa praktyczne. Udramatyzowany obraz tego mamy w *Ślubie*, w *Dzienniku* zaś znajdujemy uwagi o umiarze, prostocie i zdrowym rozsądku, jednak dopiero po wyczerpaniu wszystkich skrajności.

Wskazówki Gombrowicza (za którymi sam autor nie poszedł) zrealizował po latach Białoszewski, nie w swoich wierszach, lecz w późnej prozie. Proza ta to tylko nieśmiały zarys estetyki — jednej z możliwych estetyk, jakie po przewartościowaniu doświadczeń postmodernistycznych mogłyby się przyjąć. Ale czy późne dzieło Białoszewskiego stanowi

naprawdę zapowiedź owej estetyki przyszłości? Wątpliwe.⁵ A bez tej nowej estetyki, sprawdzonej w utworach, o wiele trudniej będzie także pisać w nowy sposób o literaturze. Impas, jaki nastał w badaniach literackich, jest dotkliwy. Najsilniejszego bodźca teorii dostarczała zwykle sama sztuka. Ostatecznie postmodernizm narodził się z natchnień, jakie dały wielkie dzieła wcześniejszej epoki.

Na pozór wszystko idzie jak najlepiej. Badania literackie zagranicą bogatsze są niż kiedykolwiek w pomysły, szkoły, kierunki. Najbardziej wpływowy jest dekonstrukcjonizm — i to on jest czymś w rodzaju samoświadomości epoki, ale jeszcze lepiej oddaje ową sytuację postmodernistyczna wielość orientacji. Stosunki między tymi orientacjami — dekonstrukcjonizmem, hermeneutyką, neomarksizmem, feminizmem, psychoanalizą itd. — są ambiwalentne. Toczy się zażarta polemika, padają najostrzejsze zarzuty, a równocześnie przenikają się idee i metody. Wzmocnemu zainteresowaniu metodologią (czego dowodem inflacja dysertacji „meta-”) bynajmniej nie towarzyszy postulat puryzmu, ani też troska o czystość zasad. Przeciwnie, w cenie jest umiejętność kombinowania ze sobą ujęć, traktowanych dotąd jako rozdzielne.

Cyrkulacja idei, teorii, hipotez i technik badawczych między konkurującymi ze sobą orientacjami rozciąga się na dyscypliny leżące poza literaturoznawstwem. Dawniej był to na ogół ruch jednokierunkowy, od innych dyscyplin ku wiedzy o literaturze. Teraz mamy do czynienia z ruchem dwustronnym.

Najbardziej może uderzające są zmiany w nastawieniu filozofów. I to nie „humanistów”, ale tych, co jeszcze niedawno wrzucali do jednego worka metafizykę, poezję i czystą ekspresję uczuć, jako rzeczy w tym samym stopniu nie zasługujące na ich uwagę. Mowa tu o neopozytywistach, takich jak Nelson Goodman, i ich wychowankach, takich jak Richard Rorty. Dzisiaj dla Goodmana wszelkie poznanie jest arbitralną kreacją, nauka nie różni się w tym od sztuki, a swój dawny ryzostunek logika (jednego z najgłośniejszych w filozofii po wojnie) porzuca on dla metafory, paradoksu, gry słów. Rorty zaś ze swej strony dodaje, iż funkcją filozofii jest nieustająca debata, a raczej rozmowa, dla której najlepszych wzorów dostarcza literatura. Jeśli zaś chodzi o samoświad-

⁵ Ale por. szkice w pracy zbiorowej *Pisanie Białoszewskiego*, Warszawa 1993. Sugerują one, że estetyka Białoszewskiego jest jednak sygnałem nadchodzących zmian we wróżności literackiej.

domość metodologiczną, to filozofowie powinni uczyć się u krytyków literackich. W swojej pochwalie wiedzy o literaturze Rorty posuwa się zresztą jeszcze dalej. Twierdzi, że w kulturze bogatych społeczeństw demokratycznych, a więc w kulturze postmodernistycznej, wiedza ta zaczyna stopniowo przejmować rolę, jaką dawniej odgrywały — religia, nauka, filozofia.⁶

A więc z jednej strony jesteśmy świadkami czegoś, co można nazwać rozdrobnieniem i dezorientacją badań literackich, ale z drugiej — ich ekspansji. Jako członkowie światowej mafii zajmującej się zawodowo literaturą możemy wyrażać umiarkowane zadowolenie. Interesują się nami, naśladują nas, rywalizują z nami — i to według naszych własnych reguł! Zabawność położenia wynika z tego, że przedstawiciele nauk społecznych chcą naśladować humanistów, a ci — artystów; artyści zaś robią wszystko, aby usunąć sobie grunt spod nóg, kwestionując samo pojęcie sztuki. Tak więc kryzys tożsamości daje się wszystkim we znaki. Ożywienie intelektualne jest wyraźne, ale kierunek dążeń niejasny.

Myszę jednak, że wiele odrębnych tendencji da się wywieść z tendencji nadrzędnej. Ideę prawdy wypiera idea wolności twórczej, a w związku z tym następuje estetyzacja wielu dziedzin traktowanych dotąd pod kątem poznawczym, etycznym, ideologicznym. Z tej perspektywy cała retoryka wywrotowa i rewolucyjna rysuje się jako gest teatralny.

Dla ludzi uwięzionych w klasycznych systemach totalitarnych dojmującym doznaniem było rozchwianie obiektywnej rzeczywistości, nie dający się pokonać rozdzwitek między bezpośrednim doświadczeniem a powtarzaną przez wszystkich oficjalną wykładnią. Ta schizofrenia społeczna, z taką intuicją i wiedzą oddana przez Orwella, groziła osobistemu zdrowiu psychicznemu. Wiara w obiektywną prawdę dla każdego myślącego człowieka stanowiła artykuł pierwszej potrzeby.

U nas zbiorowa pamięć wydarzeń sprzed lat czterdziestu jest jeszcze dość silna, by relatywizm poznawczy mógł nie wywołać niepokoju. Ze wszystkich cech postmodernistycznych ów relatywizm jest chyba najbardziej drażniący. Dlatego właśnie chciałbym udzielić głosu jego obrończyni, Barbarze Herrnstein Smith. Zdaniem tej autorki, traktuje

⁶ Por. N. Goodman *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978, i *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Mass. 1984, oraz R. Rorty *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge (England) 1989.

się go zwykle jak postawiony na głowie obiektywizm. Bo obiektywista nie dopuszcza do siebie myśli, że można poważnie brać pod uwagę inną perspektywę, zakładającą całkiem odrębną conceptualizację świata, a więc i inny sens kluczowych słów, inny tryb rozumowania, inną postawę — nie dające się określić przez odwrócenie jego własnych poglądów. Jak sugestywnie pisze ta apologetka nie-obiektywnej filozofii, większość zarzutów formułowana jest w języku, który podlega właśnie zakwestionowaniu. Polemika prowadzona za pomocą tradycyjnych oskarżeń — oskarżeń o wewnętrzną sprzeczność, o brak kryteriów pozwalających odróżnić prawdę od fałszu, dobro od zła i piękno od brzydoty oraz o nieuniknione ponoć skutki społeczne tych poglądów — otóż tego rodzaju polemika, według Herrnstein Smith, może przekonać tylko tych, którzy już wcześniej zaakceptowali obiektywistyczne rozumienie takich słów jak „prawda”, „rzeczywistość”, „wartość”, „znaczenie”, „referencja” itd.

Herrnstein Smith pisze:

„Relatywizm” — w sensie koncepcji świata jako zjawiska, które stale się zmienia, jest zróżnicowane w sposób nieodwracalny i daje się rozmaicie porządkować — nie uznaje siebie za dedukcyjny wywód logiczny lub nieuniknioną konkluzję wyprowadzoną z doświadczenia osobistego czy eksperymentu naukowego, albo za wgląd w ukrytą naturę rzeczy lub transcendentálne objawienie. Własną koncepcję świata traktuje raczej jako przygodny wytwór wielu faktów. P r z y g o d n y w tym znaczeniu, iż koncepcja ta nie jest funkcją sposobu, w jaki świat istnieje, ale stanu, w jakim znajdują się poszczególne systemy oddziaływające wzajemnie na siebie w określonym czasie i miejscu. Koncepcja ta wymaga, aby istniało „coś” innego niż ona sama, innego niż sam proces pojmowania świata, ale nie pozwala ona o tym „czymś” niczego więcej powiedzieć czy pomyśleć — ani jednej cechy, którą można by wymienić, i żadnego sposobu, aby opisać, zanalizować lub wykorzystać jakkolwiek jego właściwość — niczego, co byłoby niezależne od owego procesu pojmowania świata.⁷

Herrnstein Smith wątpi, aby wyznawany przez nią relatywizm mógł szerzej oddziaływać. W tej wyrafinowanej formie — z pewnością. Ale w formie zwulgaryzowanej przenika nie od dziś do kultury masowej i wpływa na potoczne zachowania ludzi i na styl życia. Może zresztą takie kreatywne rozumienie prawdy, nawet w odmianie uproszczonej, stanie się jeszcze jedną siłą napędową rozwiniętej cywilizacji. Ale czy w społeczeństwach dopiero wyzwalających się od zakłamaney rzeczywistości

⁷ B. Herrnstein Smith *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge, Mass. 1988, s. 183.

tości relatywizm nie powiększy istniejącego chaosu norm i nie zakłóci elementarnego porządku myślowego?

I oto dylemat: jeśli wierzę, że prawda jest nierelatywna, a jako wartość stoi na pierwszym miejscu, to muszę dążyć do niej nie bacząc na nic; ale jeśli idąc jej śladem przekonam się, że jest ona inna niż sądziłem, mniej nierelatywna, to czy dalej mam o tym mówić za wszelką cenę? Czy może powinienem kierować się potrzebami taktyki społecznej?

W krajach autorytarnych instytucje odpowiedzialne za ład publiczny i wychowanie młodych mają prostą odpowiedź: obywateli trzeba chronić przed miazmatami myśli nowoczesnej. Oczywiście, odrzucamy to rozwiązanie bez chwili wahania. Ale co w zamian?

Richard Rorty namawia, aby nie przejmować się zbyt negatywnymi z punktu widzenia społecznego treściami współczesnej literatury i filozofii. Chce, abyśmy z jednej strony kultywowali ekspresywne wartości osobowe, często nihilistyczne, a z drugiej pielęgowali cnoty społeczne, zwłaszcza poczucie solidarności, i starali się chronić bliźnich przed cierpieniem. Czy jednak ja, jako istota prywatna, mam umacniać w sobie dyspozycje, które ja, jako istota publiczna, zmuszony byłbym potępić? Rozwiązanie Rorty'ego jest, zdaniem wielu, nie tyle rozwiązaniem, co uchylaniem się od niego, myślową konstrukcją pozwalającą zawiesić decyzję.

Odnosząc się do pomysłu Rorty'ego z rezerwą, nie umiem jednak dostrzec żadnej innej przekonującej próby przewyciężenia owej dwoistości norm, tak dokuczliwej dla czytelników współczesnego piśmiennictwa. Podejrzewam, że aby pogodzić te skłócone ze sobą wartości, potrzebna jest nie tyle teoria, co praktyka, zwłaszcza zaś to, co dawniej zwano roztropnością. I to zresztą wynika z książki Rorty'ego.⁸

⁸ Warto tu wspomnieć, dla równowagi, o jeszcze jednej autorce. Martha C. Nussbaum, filozof i filolog klasyczny, wychowana w tradycji filozofii analitycznej, od lat buduje swój program etyki w przekonaniu, że najlepszych wzorców percepcji moralnej dostarcza literatura. Broniąc umiarkowanego „esencjalizmu”, tj. poglądu, że istnieją powszechne cechy gatunkowe, czyli natura ludzka (por. *Human Functioning and Social Justice: In Defense of Aristotelian Essentialism*, „Political Theory” Vol. 20, No. 2, May 1992), zaczynała od teatru greckiego, później zajęła się także pisarzami nowszymi. Wprawdzie przeprowadzana przez nią selekcja pozwalała omijać pisarzy najbardziej „niebezpiecznych”, ale ostatnio udowodniła, że świetnie radzi sobie także z mistrzami postmodernizmu (por. *Narrative Emotions: Beckett's Genealogy of Love*, w jej książce *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York 1990).

Porównując stan humanistyki u nas i na Zachodzie, musimy przyznać, że długo pozostawaliśmy w sytuacji uprzywilejowanej. Humanistyka przez parę dziesięcioleci była polem, na którym rozgrywały się potyczki o całkiem wymiernych skutkach politycznych. Te dni minęły. Mamy poczucie, że nasze ręce krępuje sieć niewidzialnych nici. Słowa nie ważą tyle, ile ważyły w podjazdowej walce ze starym porządkiem. A jednocześnie nastroje powszechne są takie, że nawet nieważkie słowa potrafią wywołać złowrogie skutki.

Można odnieść wrażenie, iż ludzie na trybunach mówią o prawdzie (swojej prawdzie) jako o czymś absolutnym, a swoim postępowaniem chcą nas przekonać, że prawda jest w ogóle pojęciem pustym. W tych okolicznościach szczypta świadomego siebie relatywizmu i jeszcze większa dawka autoironii mogą działać z pożytkiem, jak trucizna zamieniona w szczepionkę.