

Tomasz Majewski

Modernizmy i ich losy

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (111), 43-67

2008

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.

Tomasz MAJEWSKI

Modernizmy i ich losy¹

Ostatnimi czasy dużo mówi się o nowoczesności. O nowoczesności „pierwszej”, „drugiej”, „płynnej”; o nowoczesności „refleksyjnej”; o „nowoczesnościach zwielokrotnionych”; o „nadnowoczesności” a nawet „kontrnowoczesności”. Wraz z cofaniem się fali postmodernizmu wyłaniają się z historycznego zapomnienia lokalne – etnicznie oraz genderowo zróżnicowane – modernizmy „poszczególne”. Zgodnie z ich narracyjną logiką stają się one opowieściami o nowych lub wskrzeszonych modernizmach, odnoszących się do „subkulturowych i lokalnych tradycji”. Tradycje, na które owe modernizmy były reakcją, pozwalają włączyć w zakres tych ostatnich zarówno codzienne formy życia, wytwory artystyczne, jak i manifesty ideowe. Ich etniczna i kulturowa lokalizacja nie przeczy rozpoznaniu, że są one postrzegane jako część globalnego, wielowątkowego palimpsestu nowoczesnych przemian, na który odnowa form artystycznych składała się w tym samym stopniu, co czynniki o charakterze społecznym czy geopolitycznym². Ten nowy obraz

¹ Artykuł jest zmienioną wersją wstępu zamieszczonego w tomie *Rekonfiguracje modernizmu. nowoczesność i kultura popularna*, pod redakcją T. Majewskiego, który ukaże się w bieżącym roku nakładem wydawnictwa WAIiP. Przekłady i większość komentarzy zgromadzonych w tomie *Rekonfiguracji* jest efektem prac seminaryjnych i translatorskich studentów oraz doktorantów z Międzywydziałowego Koła Teoretyków Kultury UŁ.

² W związku z pluralizacją nowoczesności zob. A. Appadurai *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przekł. i wstęp Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005; M. Augé *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. J. Howe, Verso, London–New York 1995; S. Eisenstadt *Nowoczesności zwielokrotnione. Podstawowy układ odniesienia i problematyka*, przeł. A. Manterys, „Studia Socjologiczne” 2006 nr 1, s. 27-56; B. Wittrock *Early modernities. Varieties and transitions*, „Daedalus” 1998 vol. 127. O lokalnych modernizmach zob. H. Bhabha

Szkice

modernizmu – rozwijający się na naszych oczach od ponad dekady – wspiera się na coraz liczniejszych, szczegółowych studiach empirycznych, angażujących perspektywę badań wizualnych, postkolonializmu, nowego historyzmu, studiów kulturowych, studiów miejskich, feminizmu i teorii lokalizacji. Wprawdzie już w okresie postmodernistycznej burzy i naporu Andreas Huyssen w *After the Great Divide* pisał, że modernizm:

nigdy nie był zjawiskiem monolitycznym, obejmował zarówno modernizacyjne szaleństwo futuryzmu, konstruktywizmu i Neue Sachlichkeit, jak i najbardziej niewzruszoną krytykę modernizacji w rozmaitych współczesnych formach „romantycznego antykapitalizmu”.³

Problemem pozostaje jednak nie tyle charakter zjawiska, jakim był modernizm, co raczej – jak słusznie zauważał Huyssen – sposób, „w jaki sposób był [on] postrzegany z perspektywy czasu”, a więc zarówno tuż po II wojnie światowej, w latach 70., jak i dzisiaj. Dialektyka historycznego usytuowania jest w tej dyskusji konieczna, jeśli chce się zrozumieć, dlaczego wyjściową sytuacją ponowoczesności – wypisywaną na jej sztandarach – miał być rozpad totalnych narracji oraz kres „hegemonicznego modernizmu”. Można się spotkać z sądami, że utożsamiono wówczas zbyt pochopnie pewną fazę nowoczesności z nowoczesnością samą. Im mniej mamy danych – mówią dzisiejsi krytycy – by postrzegać nowoczesność jako formację jednolitą i jednorodną, tym bardziej wątpliwy wydaje się pomysł przeciwstawiania sobie modernizmu i postmodernizmu jako – ujmowanych chronologicznie – faz rozwojowych przynależących do tego samego procesu. Zagadnienie to nie jest zwykłym nieporozumieniem, a jego podjęcie i rozwikłanie może okazać się przydatne, a nawet niezbędne, gdy chce się uchwycić zarys mapy współczesnych zjawisk. Powodzenie takiego przedsięwzięcia zależeć będzie w znacznym stopniu od naszej zdolności uruchomienia wyobraźni temporalnej.

W przyswojonym przez postmodernizm stereotypowym obrazie modernizmu mamy do czynienia z artystycznym wariantem ideologii społecznej i technologicznej modernizacji, która wywodzi się z ducha oświeceniowej racjonalizacji. Jej naj-

The Location of Culture, Routledge, New York 1994; M. Noland *Vision of Modernity*, New York–Oxford 1994, T. Hundorowa *Europejski modernizm czy europejskie modernizmy? (z perspektywy ukraińskiej)*, przeł. A. Korniejenko, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 521-529; *Naród, styl, modernizm. Materiały z międzynarodowej konferencji pod patronatem Comité international d'histoire de l'art (CIHA), zorganizowanej przez Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monachium oraz Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 6-12 września 2003*, red. J. Purchała, W. Tegethoff, Międzynarodowe Centrum Kultury – Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Kraków–Monachium 2006.

³ A. Huyssen *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. J. Margański, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb. i red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997, s. 464. Jest to esej *Mapping the Postmodern after the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 1986.

bardziej rozpoznawalnym wcieleniem była modernistyczna architektura spod znaku Le Corbusiera i Gropiusa, widziana później niemal wyłącznie przez pryzmat jej powojennego zwycięstwa – powielenia w postaci modularnych, betonowych bloków z wielkiej płyty, które wypełniły po II wojnie światowej europejskie, amerykańskie i azjatyckie miasta. Puryzm konstrukcji, nieczuły na idiom lokalnych tradycji i głuchy na ludzkie odmienności funkcjonalizm oraz wrogość wobec elementu semantycznego, detalu i ornamentu to cechy najbardziej podkreślane przez późniejszych oponentów. Po roku 1945 „modernistyczne projekty architektoniczne, zamiast zwiastować i zapowiadać nowe życie, stały się symbolami alienacji i dehumanizacji, dzieląc los taśm montażowych, drugiego przedstawiciela tego, co nowe, którego z jednakowo hałaśliwym entuzjazmem witali ongiś wyznawcy zarówno Lenina, jak i Forda”⁴. Pomijając oczywiste uproszczenia obecne w tej konstatacji, sygnalizuje ona zmianę nastawienia dokonującą się w latach 70. Upadek mitu nowoczesności, ulotnienie się jego pociągającej aury, objęło zarówno fetysz zachodniego uprzemysłowienia – ideę wydajności, jak i lewicowy awangardyzm z jego projektem całościowej przebudowy świata. Łatwo z tego obrazu wyczytać, że słabnięcie atrakcyjności nowoczesności wiązało się z wątpliwościami co do rzeczywistego pożytku projektu modernizacyjnego, obciążonego społecznymi i kulturowymi kosztami, których nie chciano dłużej płacić. „Modernistyczna utopia” została zatem poddana krytyce, która w wielu wypadkach zachowała jednak ramy myślenia modernistycznego, rozwijając się zgodnie ze wzorami argumentacji Webera, Marksa, Freuda, Nietzschego oraz dziedziwiającej po nich szkoły frankfurckiej.

W opublikowanym ostatnio artykule *Modernism after Postmodernism* Huyssen dowodzi, że z perspektywy naznaczonej powrotem *modernitas* oraz odkryciem za sprawą globalizacji nakładania się na siebie w lokalnych kontekstach różnych historycznie faz rozwojowych możemy w postmodernizmie widzieć próbę „przepisania i przemyślenia na nowo kluczowych aspektów XX-wiecznej, europejskiej awangardy w amerykańskim kontekście”⁵. Próbę, która z racji hegemonicznej pozycji Ameryki i jej kultury została reeksportowana i globalnie upowszechniona, nakładając się na lokalne modernizmy i regionalnie przebiegi nowoczesności. Ten amerykański idiom w swej zglobalizowanej postaci zaburzył temporalny układ odniesienia pozwalający na identyfikację nowoczesności (i jej rewizji), przerzucając wyparte lub zapomniane treści pierwszej nowoczesności temporalnie „w przód”. Zostało to powszechnie zinterpretowane jako zerwanie ciągłości i „zdystansowanie nowoczes-

⁴ Tamże, s. 465.

⁵ A. Huyssen *Modernism after Postmodernism*, „New German Critique” September 2006 no. 99. Huyssen w nowym kontekście powraca tu do rozpoznania z *After the Great Divide*. O nieobecności w Ameryce lat 20. i 30. XX wieku zaangażowanych formacji awangardowych, których miejsce na mapie zjawisk zajął apolityczny modernizm oraz o spóźnionym odkryciu przez sztukę amerykańską lat 60. tradycji awangardy, pisze szczegółowo także Piotr Piotrowski (*Rosja i Ameryka, awangarda i modernizm*, „Artium Questiones” 1995 t. VII, s. 153-170).

ności”. Z dzisiejszej perspektywy należałoby dodać: zdystansowanie nowoczesności przez „powracającą nowoczesność”. Wyparte wspomnienia o anarchizujących i ludycznych aspektach pierwszej nowoczesności, torujące sobie drogę powrotu w kulturze lat 70. i 80., nazwane zostały „postmodernizmem”. Jeżeli postmodernizm to rzeczywiście tak pojęty „sympptom” – formacja przemieszczona, zaburzająca historyczny czas linearny – można zapytać, jak doszło do zrepresjonowania tych treści i ich ponownego ujawnienia się w postmodernizmie, w „zniekształconej” lub, lepiej rzec, „przekształconej” (*Entstellung*) postaci. Widziany z tej perspektywy postmodernizm był czymś więcej niż rewizjonizmem, ponowieniem awangardy bądź hybrydą kilku modernizmów zróżnicowanych geograficznie i kulturowo. Retoryka zerwania, którą w formacji amerykańskiej wzmocniły wpływy importowanego z Europy francuskiego poststrukturalizmu, przystąpiła nam fakt, że to, co w kontekście europejskim brzmiało prowokująco antymodernistycznie, mogło być po drugiej stronie Atlantyku próbą restytucji modernizmu niepodzielonego.

Modernizm i kultura popularna: poza perspektywę „wielkiego podziału”

Nawet jeśli ktoś nie akceptuje tej diagnozy, to wciąż może widzieć w amerykańskim postmodernizmie lat 60. przejaw buntu przeciwko modernizmowi lat 50., stanowiącemu część ówczesnego establishmentu kulturalnego. Pod tym zdaniem podpisały się Serge Guilbaut⁶, który we wstępie do gromadzącego wystąpienia z konferencji w Vancouver zbioru *Modernism and Modernity* przypomniał o kulturowym i politycznym kontekście triumfu malarstwa Szkoły Nowojorskiej jako uosobienia modernizmu po roku 1945⁷, podkreślając, że to właśnie ten kontekst zadecydował w dużym stopniu o odrzuceniu modernizmu *en globe* przez kolejną generację krytyków. Formacja lansująca teleologiczną wizję rozwoju nowoczesnej sztuki „od Maneta do Pollocka”, formacja, która cały skarb nowoczesności (modernizm estetyczny, modernizację technologiczną, wolność jednostki i wartości demokratyczne), oddawała po II wojnie w amerykańskie ręce (legitymizując tym samym na płaszczyźnie kulturalnej przywództwo USA w zimnowojennej rywalizacji o to, kto rzeczywiście reprezentuje przyszłość i „prawdziwą nowoczesność”)⁸,

⁶ S. Guilbaut *The Relevance of Modernism*, w: *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, ed. by B.H.D. Buchloh, S. Guilbaut, D. Solkin, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 2004, s. XI-XVII. Por. C. Greenberg *To Cope with Decadence*, tamże, s. 161-164 oraz tekst polemiczny T.J. Clarka *More on Differences between Comrade Greenberg and Ourselves*, tamże, s. 169-187.

⁷ Zob. S. Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przeł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

⁸ O zbliżonym manewrze w obozie wschodnim – próbie legitymizacji sytemu politycznego poprzez sztukę nowoczesną – można mówić w przypadku wystawy „Arsenału” z 1955 roku. Niezależnie od intencji artystów, było to nie tyle ważne wydarzenie artystyczne, pokazanie dorobku nowej sztuki, co raczej „odwilżowo-

stała się dla jej następców czymś krępującym. Dla nowej generacji krytyków o „postindustrialnej wrażliwości”, uformowanej przez pluralizm kultury popularnej, happening, muzykę rockową, Warholowską „pop-awangardę” – ekspresjonizm abstrakcyjny i grupa jego obrońców symbolizowana przez Clementa Greenberga były już formacją „autorytarną, szowinistyczną, jeśli nie imperialną”⁹. Włączenie pozostałości po awangardzie w kontekst triumfującego *high modernism* lat 50. – związane z kodyfikacją nowoczesnego kanonu – miało także swoją wysoką cenę, jaką było przemilczenie po wojnie anarchistycznego, ludycznego i populistycznego wymiaru wczesnych europejskich awangard. Przyniosło to, zgodnie z kanoniczną narracją MoMA, marginalizację dada, futuryzmu, surrealizmu; objawiło się także pominięciem i zlekceważeniem we wszystkich powyższych nurtach, a także w cenionym przez Alfreda Barra kubizmie, licznie tam obecnych śladów flirtu awangardy z kulturą popularną; jej fascynacji kinem niskogatunkowym, Musidora, Fantomasem, ślapstickiem, uliczną reklamą świetlną, magazynami ilustrowanymi, komiksem, jazzem, rewią, *café-chantant*, cyrkiem i wodewilem¹⁰. W perspektywie lat 40. oraz 50. sztuka nowoczesna jawiła się swoim obrońcom tak, jak gdyby od początku przyjęła postawę *splendid isolation*, chroniącą ją przed wpływami społeczeństwa masowego i tandetnymi wytworami „przemysłu kulturowego”.

-polityczne”. Artystycznie była to zdecydowanie „nowoczesność z zamrażarki”, powtórzenie konwencji formalnych charakterystycznych dla awangardy z lat 20. i 30., które miały być teraz (dla odbiorców pozbawionych skali porównawczej) „nowe”, tj. temporalnie usytuowane po socrealizmie. Można w tym także widzieć, tak jak robi to Piotr Piotrowski, początek niepisanej umowy między komunistyczną władzą i artystami. Dopuszczająca tę „nowoczesną” sztukę władza będzie postrzegana jako „nowoczesna” oraz „liberalna”. Sztuka modernistyczna może zaś w Polsce Ludowej od teraz kwitnąć, jeżeli artyści (tzw. „inteligencja twórcza”) pozostaną awangardą „apolityczną”, wycofają się na pozycje autonomii estetycznej, co stanowi parodię formacji „formalistyczno-modernistycznej” Ameryki lat 50. (P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999, s. 45-50 oraz tegoż „*Odwilż*”, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1996, s. 9-35.

⁹ S. Guilbaut *The Relevance...*, s. XII.

¹⁰ Zob. J. Weiss *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, Yale University Press, New Haven 1994; R. Walz *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, California University Press, Berkeley-London 2000; J. Czaplicka *Amerikabilder and the German Discourse on Modern Civilization, 1890-1925*, w: *Envisioning America. Prints, Drawings and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915-1933*, Busch-Reisinger Museum – Harvard University, Cambridge MA 1990. Zob. także katalog zorganizowanej w 1990 roku w MoMa wystawy „Modern Art and Popular Culture” oraz towarzyszący jej tom rewizji krytycznych *Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low*, ed. by K. Varndoe, A. Gopnik, Abrams in Association with the Museum of Modern Art, New York 1990.

O tym, że lata 20. dopuszczały taką możliwość, aby rozwój sztuki nowoczesnej dokonywał się w aliansie z masową rozrywką, mało kto wówczas pamiętał. Wymownym świadectwem przekonanej generacji, która nie uznawała jeszcze podziału na awangardę i masowy kicz, jest książka amerykańskiego krytyka Gilberta Seldesa *The Seven Lively Arts* z 1924 roku¹¹. Krytyka kultury Seldesa przemieszczająca się swobodnie pomiędzy komiksem *Krazy Kat* George'a Herrimana i poezją T.S. Eliota, burleską Sennetta i malarstwem Picassa, przywołująca na przemian powieść detektywistyczną i krytykę sztuki Clive'a Bella, jest dowodem na to, że „formacja awangardowa” przeszczepiona na grunt amerykański dopuszczała odmienne modelowanie relacji między kulturą wysoką i niską, niż przyjęło się uważać w latach 50¹². Analogiczny proces, co w Ameryce, miał miejsce w Republice Weimarskiej, na co dowodem teksty Kracauera i Benjamina na temat kina, radia, turystyki, powieści detektywistycznej oraz prasy popularnej¹³. W swoim tekście o wodewilu Seldes zwraca także uwagę na tożsamość wykonawców, ich wspólne żydowsko-imigranckie korzenie, w czym upatruje źródła ich niespotykanej witalności i energii scenicznej. Wodewil to miejsce etnicznego *coming-out* i transformacyjnej gry z własną tożsamością, tak dla „demonów sceny”, jak i zawierającej z nimi „pakt” imigranckiej publiczności. Fanny Brice jako *Yiddishe Squow* i Al Jolson „z absurdalnie czarną twarzą, która jest tak mało murzyńska, że znakomicie zgadzała się z jego akcentem jidysz”, kreują „jeden obraz tęsknoty skryty za drugim”¹⁴,

¹¹ G. Seldes *Demon w teatrze amerykańskim*, przeł. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, w: *Rekonfiguracje modernizmu...*

¹² Osobną kwestią jest to, że lata 10. i 20. ubiegłego wieku były pod tym względem wyjątkowe, a opisywany proces po kryzysie 1929 roku zaczął się cofać. W latach 30. pod wpływem ruchów totalitarnych, wojny oraz homogenizacji mediów masowych pojawiły się przesłanki, które zadecydowały o późniejszym zwycięstwie koncepcji „wielkiego podziału”. Stopniowe zanikanie nadziei emancypacyjnych wiązanych z kulturą popularną, podobnie interpretowali Benjamin, Kracauer oraz Seldes. Ten ostatni nazywał to zastępowaniem *entertainment* przez *mass media* (televizję i radio), zob. M. Kammen *The Lively Arts. Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism In the United States*, Oxford University Press, New York–Oxford 1996, s. 245-284. O amerykańskim radiu oraz telewizji jako o fenomenach „postwodewilowych” lat 40. zob. epilog tekstu R. Snydera *Artyści wodewilu i ich świat*, przekład zbiorowy, w: *Rekonfiguracje modernizmu...*

¹³ Zob. S. Kracauer *Kult dystrakcji oraz Panienki sklepowe idą do kina*, przeł. M. Karkowska, w: *Rekonfiguracje modernizmu...* Na temat obietnic kultury popularnej w ujęciu Benjamina zob. T. Majewski *Walter Benjamin i Myszka Miki. „Moment mesjański” w kulturze masowej albo krytyka melancholijnej krytyki*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007 nr 2.

¹⁴ G. Seldes na temat „etnicznego kampu” Ala Jolsona por. M. Berman *Broadway, Love, and Theft. Al Jolson's „Jazz Singer”*, w: tegoż *On the Town. One Hundred Years of Spectacle in Times Square*, Random House, New York 2006, s. 21-42; por. też J. Rosenberg *What You Ain't Heard Yet. The Languages of „The Jazz Singer”*, „Prooftexts” 2002 no. 22, s. 11-54 oraz M. Alexander *Jazz Age Jews*, Princeton University Press, Princeton 2001, s. 131-179.

przemycając w jazzowej synkopie coś ze wspomnień wschodnioeuropejskiego szteti i przekształcając je w to, co Robert Snyder trafnie nazwie „dybukiem show-biznesu”¹⁵. Określenie to – z równym powodzeniem – można by zastosować do Berta Williamsa, pierwszego czarnoskórego aktora na Great White Way, który malując twarz osmalonym korkiem – jako czarny nakładający maskę czarnego – dawał w ramach *Ziegfeld Follies* pokaz „etnicznego kampu”, desubstancjalizując swą „podwojoną” tożsamość, co wyposażało jego komiczne role w efekt uchwytnego scenicznie „nawiedzenia”. Zarysowuje się tu etniczny wymiar amerykańskiej popkultury, który stanie się z czasem częścią jej wewnętrznej mitologii¹⁶. Mitologii znamienne przypominanej u progu lat 80. przez Ralpa Bakshi w animowanym filmie *American Pop*, fresku z dziejów kultury popularnej, opowiadającym o trzech pokoleniach związanych z show-biznesem żydowskich muzyków. Dla Bakshiego nawet rock lat 60. i 70. nosi na sobie piętno owego przepracowywania tożsamości etnicznej, niezatarte piętno „dybuka”. Pozwala to opowiedzieć dzieje amerykańskiej muzyki rozrywkowej od Ala Jolsona do Boba Dylana jako jedną historię kilku pokoleń „synów żydowskich kantorów”.

Krytyka lat 60. w osobach Susan Sontag i Leslie Fiedlera, cztery dekady po *The Seven Lively Arts* ponownie odkryje w rozrywce zaczyn nowej estetyki, a w kulturze konsumpcyjnej doceni potencjał emancypacyjny: wyłanianie alternatywnych przestrzeni publicznych oraz inkluzję etnicznych i seksualnych mniejszości. Najistotniejszym posunięciem tej formacji będzie jednak odwołanie się do egalitarnej, dostępnej wszystkim formy przyjemności, jaką oferuje kultura popularna i usankcjonowanie jej w porządku criticism¹⁷. Wiązany z establishmentem *high modernism* jest w tym sporze prefigurowany przez elitarystyczną, zachowawczą, nacechowaną klasowo *genteel tradition*¹⁸. Po przeciwnej stronie barykady sy-

¹⁵ R. Snydera *Artyści wodewilu...* Rozgrywanie etnicznej tożsamości w przypadku gwiazd niemego kina miało charakter bliższy maskarady, w której irlandzkie piękności odgrywały Włoszki lub Hiszpanki. Zob. D. Negra *The Fictionalized Ethnic Biography. Nita Naldi and the Crisis of Assimilation*, w: *American Silent Film. Discovering Marginalized Voices*, ed. by G. Bachman and Th.J. Slater, Southern Illinois University Press, Carbondale 2002, s. 176-200.

¹⁶ Szerzej o integracji imigrantów żydowskich ze społeczeństwem amerykańskim dokonującej się w wymiarze kultury popularnej zob. *Entertaining America. Jews, Movies and Broadcasting*, ed. by J. Hoberman and J. Shandler, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2003 1994.

¹⁷ Jak opornie przebiegał ten proces pisze Andrew Ross (*No Respect. Intellectuals and Popular Culture*, Routledge, New York–London 1989, s. 15-64).

¹⁸ Na podobieństwo wysokiego modernizmu do prawicowej, konserwatywnej *genteel tradition* wskazuje Leslie Fiedler (*Let's Revisit Postmodernism. An Interview with Leslie A. Fiedler*, „University of Toronto Quarterly” spring 1991 vol. 60 no. 1). O *genteel tradition* jako „markerze” etniczno-kulturowych podziałów zob. R. Dawidoff (*The Genteel Tradition and the Sacred Rage. High Culture vs. Democracy in Adams, James, and Santayana*, University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 1992).

tuuje się propagowany przez Sontag kempowy smak, jego „otwartość”, sprzyjająca estetycznej tolerancji, dowartościowanie trucu i stylistycznej przesady. Jakości te wskazują na nową koncepcję podmiotu, zrywającą z wąsko pojętym ufundowaniem racjonalistycznym, ale i sygnalizującą gotowość do nowych doświadczeń, do przekształcania własnej tożsamości. Dla Leslie Fiedlera, w jego głośnym artykule *Cross the Border – Close the Gap*, opublikowanym w grudniu 1969 roku w „Playboy”, także jest oczywiste, że należy odrzucić ton kulturowego pesymizmu i „zasypywać przepaść”¹⁹ pomiędzy formacją elitarną i kulturą masową:

Odmiana literatury, która przywłaszczyła sobie określenie „nowoczesna” (w zarożumiałym przekonaniu, że reprezentuje najwyższy stopień wrażliwości i formy, i że poza nią żadna nowość nie jest możliwa) i której zwycięski marsz rozpoczął się krótko przed pierwszą wojną światową, a zakończył krótko po drugiej wojnie, jest m a r t w a: należy do historii, nie do rzeczywistości. Dla powieści oznacza to, że minęła epoka Prousta, Joyce’a i Manna, podobnie w liryce T.S. Eliot i Paul Valery są już *passé*.²⁰

I nieco dalej, rozwijając wątek nakładania się na siebie kulturowego podziału i społecznej stratyfikacji:

Wyobrażenie o sztuce dla „uczonych” i o sub-sztuce dla „nieuczonych” jest ostatnim przeżytkiem irytującego podziału w obrębie zindustrializowanego społeczeństwa masowego, który byłby do przyjęcia jedynie w społeczeństwie klasowym.²¹

Ten gest, pomyślany od początku jako prowokacja wobec elitarnie intelektualnego i moralnie purytańskiego „skostniałego modernizmu”, nabiera z perspektywy czasu humorystycznego wyrazu. Zwłaszcza odkąd więcej wiemy o znajomości kultury popularnej i produktywnym zaangażowaniu w nią takich modernistów, jak Thomas S. Eliot i Czesław Miłosz²². Szczególnie interesujące są w tym kontekście dokonywane na fali powrotu nowoczesności przesunięcia interpretacyjne w od-

¹⁹ Zasypywanie przepaści między kulturą wysoką i popularną może przybierać różne formy, co widać na przykładzie „Fantazji” (1940) – filmu, który w zamiśle Disneya miał być takim właśnie pojednaniem, ale nie znalazł uznania w oczach publiczności. Doceniła go dopiero generacja lat 60., uznając go za przejaw wyjątkowego kampu. Zob. T. Majewski *Od Feature Concert do Gesamtkunstwerk*. „Fantazja” Walta Disneya, w: *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. E. Durys, K. Klejsa, Rabid, Kraków 2006).

²⁰ L. Fiedler *Cross the Border – Close the Gap*, „Playboy” grudzień 1969, cyt. za: W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 23-24.

²¹ Tamże, s. 24.

²² Cz. Miłosz w 1957 roku tak pisze o sobie: „Żeby gra była jasna, podaję, że z przyjemnością czytam niektóre komiksy (belgijsko-francuski *Tintin*) i wyżej cenię dziennikarską technikę sensacyjnej prasy paryskiej niż zbite kolumny nudnego *Le Monde*” (Cz. Miłosz *Pytania do dyskusji*, w: *Kultura masowa*, wyb., przeł., przedm. Cz. Miłosz, kom. J. Szacki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 167-168).

czytaniach Eliota. Co charakterystyczne, przez wzgląd na paradygmatyczny charakter jego twórczości dla Nowej Krytyki i wysokiego modernizmu, postmodernizm przejął bez zmian wizerunek Eliota jako elitarysty, opatrując go jedynie znakiem ujemnym. Istotne przewartościowania dokonały się tu dopiero w ostatniej dekadzie, będąc częścią opisywanego przeze mnie procesu przemiany i wzbogacenia pamięci pierwszej nowoczesności.

W bogato udokumentowanym studium *T.S. Eliot and Cultural Divide* David Chinitz przypomina, że amerykańskie bluesy, takie jak *My Water Melon*, negro-spirituals, ragtime i popularne piosenki z Tin Pan Alley były źródłami cytatów, motywów oraz inwencji rytmicznych *Ziemi jatowej*²³ (interpretacje z kręgu New Criticism preferowały odniesienia do dramatów elżbietańskich i *Złotej gałęzi* Frazera). David Trotter w *Cinema and Modernism* (2007) przywołuje korespondencję Eliota z Eleonor Hinkley z lat 1914-1917 jako świadectwo regularnego kontaktu poety z komiksem i kinem, co zaowocowało parodiami literackimi „*Amurrican culcher*” ... *in music, in the cocktail, and the dance, ... including drayma* (film) o pruskich szpiegach, indiańskich dziewicach i irlandzkich staruszkach²⁴. Nawet w okresie późniejszym, gdy Eliot wykreował własny *image* konserwatysty i miał chłodniejszy stosunek do kultury masowej (czyniąc w latach 30. nadal wyjątek dla music-hallu, filmów z braćmi Marx i powieści detektywistycznych recenzowanych pod pseudonimem w *The Dial* i *The Criterion*) jego postawę wobec produkcji popularnych cechowała ambiwalencja, którą trudno odnaleźć w paradygmatycznych dla krytyki popkultury tekstach Adorno i Leavisa. Pozwala to popatrzeć inaczej także na „klasycznego” Eliota zwróconego ku poetom metafizycznym. Autor *Pieśni miłosnej Alfreda Prufrocka* pisał, że w wierszach Donne’a ceni sobie wyraz kultury „niepodzielonej wrażliwości” (*united sensibility*), w której emocjonalność i doświadczenie intelektualne nie były odseparowane i przypisane do odrębnych rejestrów „wysokiego” lub „niskiego”. Później, „w XVII wieku wrażliwość zaczęła ulegać dysocjacji (*dissociation of sensibility*), która już nam pozostała na zawsze”²⁵. Gdyby jednak szukać wśród nowoczesnych tych, którzy są najbliżsi Donne’a, będą to Baudelaire i Jules Laforgue – wiążący materię „wysoką” i „niską”, poszukujący reintegracji. Poezja musi przekraczać podział na *high* i *low*, łącząc metafizykę z *pure vaudeville*, czego Eliot próbował w *Cocktail Party* i *Sweeney Agonistes*. „Z pewnego punktu wi-

²³ D.E. Chinitz *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, University of Chicago Press, Chicago–London 2005.

²⁴ T.S. Eliot *Letters*, vol. I, ed. by V. Eliot, Faber, London 1988, s. 76-77, cyt. za D. Trotter, *Cinema and Modernism*, London 2007, s. 138. Zdaniem Susan McCabe Eliot w swoich listach prezentuje świetne obycie z konwencjami narracyjnymi wczesnego kina popularnego, będące efektem cotygodniowych wizyt w kinoteatrze. Zob. S. McCabe *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2005, s. 39-40.

²⁵ T.S. Eliot *Poeci metafizyczni* (1921), przeł. M. Żurowski, w: tegoż *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Znak, Kraków 1998, s. 137, przekład zmieniony.

dzenia – pisał – poeta pragnie znaleźć się w roli komika rewiewego”, zabawiać lub rozrywać publiczność i „w normalnych warunkach powinien się cieszyć [...], że zabawa lub rozrywka dostarczane przez niego stały się udziałem możliwie największej liczby najróżnorodniejszych ludzi”²⁶. „Powaga” kultury wysokiej byłaby więc pozycją, którą T.S. Eliot zajął defensywnie, w epoce wzrostu ruchów totalitarnych, traktując jej język z dyskretną ironią²⁷, która umknęła uwadze zarówno zwolenników jego twórczości, w rodzaju Hiltona Kramera, jak i jej krytyków, takich jak Cynthia Ozick. I pewnie nie było przypadkiem stworzenie przez Eliota pod koniec lat 30. – w czasie gdy pisał metafizyczne *Kwartety* – pełnych kabaretowego humoru *Kotów*, które po latach, wystawione w musicalowej wersji Andrew Lloyd Webbera, odniosły oszałamiający sukces komercyjny na Broadwayu. Z pewnością zaś nieprzypadkowe – bo zgodne z ostatnią wolą poety – było pojawienie się na pośmiertnym wieczorze poświęconym jego pamięci (w czerwcu 1965 roku w London Library) zaskakującego dla socjety gościa – Groucho Marxa, który wyrecytował Eliotowskiego *Gucia, kota teatralnego* (*Gus: The Theatre Cat*), wywołując, jak pisał korespondent New Yorkera, konsternację i zamieszanie²⁸. Nietrudno dostrzec w tym życzeniu przejaw ironii Eliota, jego artystyczny trick i chichot zza grobu, przywołujący przemilczany kontekst własnej twórczości: tradycję wodewilu George M. Cohana, Marie Lloyd²⁹ i Groucho Marxa, muzykę jazzową³⁰ oraz powieści kryminalne Raymonda Chandlera i Agathy Christie, które recenzował pod pseudonimem w *Criterionie*. A wszystko po to – jak można się domyślać – by skonstruować uprzednio swój własny obraz jako wielkiego, modernistycznego poety, stanowiącego „dla świata” uosobienie kultury wysokiej, zburzyć teraz – niespodziewanie – jednym histrionicznym gestem.

Nowoczesność jako dyskurs, etos i doświadczenie

Ciekawym przykładem respektowania modernistycznych ram w fazie obrachunków ponowoczesnych jest także zmiana współrzędnych debaty niemieckiej z lat 70. Odbywała się ona zgodnie z symptomatycznymi przesunięciami, sygnalizują-

²⁶ T.S. Eliot *Zadania poezji i zadania krytyki*, w: tegoż *Szkice krytyczne*, wyb., wstęp i przekł. M. Niemojewska, PIW, Warszawa 1972, s. 323.

²⁷ T.S. Eliot maskę piewcy kultury wysokiej zdejmuje w korespondencji z Groucho Marxem, do którego wysłał list szczerego wielbiciela *Nocy w operze*. zob. M. Groucho *The Groucho Letters*, Simon and Schuster, New York 1967.

²⁸ D.E. Chinitz *T. S. Eliot...*, s. 188-189.

²⁹ O aktorce wodewilowej Marie Lloyd, zob. jej piękne pożegnanie pióra T.S. Eliota *Marie Lloyd*, „The Criterion” October 1922 oraz *London Letter* „The Dial” December 1922, dostępny na stronie <http://world.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/london-letters/london-letter-1922-12.html> (styczeń 2007)

³⁰ O znaczeniu jazzu dla Eliota pisał na początku lat 20. słynny krytyk sztuki Clive Bell, zob. jego esej *Plus du Jazz*, „New Republic” 21 September 1921.

cymi przemieszczanie się ośrodka ciężkości: w literaturze – od Kafki i Manna do Brechta; w filozofii – od Heideggera i Jaspersa do Benjamina; w socjologii – od Webera do Simmla; w plastyce – od Kirchnera do Grosza i Heartfielda; w muzyce – od Schönberga do Eislera i Weila³¹. Sytuację tę można określić mianem poszukiwania alternatywnego modernizmu, wymyślaniem go, reinwencją dokonującą się zgodnie z aktualną, historycznie uzasadnioną potrzebą. Rekonfigurowanie tradycji sztuki nowoczesnej miało tu na celu (od)tworzenie modernizmu bardziej refleksyjnego, samokrytycznego i zaangażowanego politycznie, a także – co wydaje się równie ważne, choć ma jeszcze nieco wstydlivy charakter – zdolnego do aprobaty dla kultury popularnej i potrafiącego angażować się w jej dyskurs³². Rzecz jasna, nie była to jeszcze sytuacja znamienna dla tej z lat 80., gdy – na fali docierającego do Niemiec amerykańskiego postmodernizmu – zatriumfowało Warholowskie hasło: *All is pretty* – gwarantujące „prawo zjawisk do ich własnej wartości” i respektujące „powagę dosłowności”³³. Na zasadzie temporalnego paradoksu także i ten wcześniejszy modernizm przybył do Niemiec z Ameryki – wskutek reemigracji w latach 50. szkoły frankfurckiej (Adorna, Horkheimera i Marcusego) – i nałożył się na ówczesną potrzebę „restauracji wartości” po okresie nazizmu. Rodzima tradycja filozoficzna przybyła tu zatem w latach 50. jako *feedback* krytyki amerykańskiego społeczeństwa masowego. Dwadzieścia lat później na podobnej zasadzie powróciła z Francji do Niemiec myśl filozoficzna Nietzschego. Temporalnie wcześniejsza formacja, związana licznymi więzami z przełomem antypozytywistycznym i kryzysem naturalizmu, po rekontekstualizacji dokonanej przez Deleuze’a

31 A. Huyssen *Nad mapą...*, s. 472.

32 W porządek ten nie możemy, rzecz jasna, wpisać Adorna, którego recepcja, żywa zarówno „przed” jak i „po” fazie przewartościowań z lat 70. nie mogła abstrahować od jego wkładu w umacnianie modernizmu w formule defensywnej z lat 40. i 50. – broniącej zarówno krytycznej refleksji, racjonalnego podmiotu, jak i autonomii sztuki. Podobnie znana z *Dialektyki oświecenia* formuła „przemysłu kulturowego” miała stanowić na długi czas nader skuteczną zaporę dla wszelkich pokus flirtu sztuki z kulturą popularną, stając się z czasem jednym z najbardziej rozpoznawalnych „modernistycznych dogmatów”. Znamienne jednak, że stanowisko Adorna nie stało się w postmodernizmie przyczyną polaryzacji, jak miało to miejsce w kontekście amerykańskim z krytyką Clementa Greenberga – mimo podobieństw ich sposobów obrony modernizmu i analogicznej awersji do społeczeństwa masowego. Przeciwnie, estetyka Adorna została w kontekście dyskusji postmodernistycznych nawet podjęta i zreinterpretowana przez J.-F. Lyotarda. Zob. A. Zeidler-Janiszewska *Adorno według Lyotarda*, w: *Adorno. Między moderną i postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Fundacja dla Instytutu Kultury, Warszawa–Poznań 1991, s. 133-152. W tym samym czasie wpływ Adorna nie wygasł także po drugiej stronie Atlantyku: był obecny m.in. w kręgu *Octobera*, w nawiązującej do strategii „teorii krytycznej” formule „postmodernizmu krytycznego” Hala Fostera.

33 H. Glaser *Kultura RFN. Zarys historii 1945-1989*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 431.

i Foucault była – jak sądził Habermas – antyświeceniowa i ponowoczesna. Nietzsche *redivivus* wydobyl jednak na powierzchnię także zupełnie inne aspekty *Dialektyki Oświecenia*, niż te doczytane, gdy panował ascetyczny „modernizm negatywności, rozpadu wartości, wyobcowania i abstrakcji”³⁴.

W dyskusji francuskiej, choć zdecydowanie odmiennej w swojej specyfice, także trudno dostrzec intencję likwidacji modernizmu. Przedmiotem zainteresowania czołowych francuskich poststrukturalistów: Deleuze’a, Derridy, Barthes’a i Kristevej były dzieła artystów zaliczanych do kanonu modernizmu estetycznego: Flauberta, Prousta, Mallarmégo Lautréamonta, i Joyce’a³⁵, wszyscy ci autorzy – poza Deleuze’em i Barthes’em – poświęcali ponadto niewiele uwagi mediom masowym i kulturze popularnej, słowem – cała ta formacja kulturowa posiada wiele rysów tradycyjnie „elitarnego modernizmu”. Poststrukturalizm, a raczej liczne projekty poststrukturalistyczne, będące zmienną wypadkową niemieckich i francuskich interakcji filozoficznych, współdziałały ze sobą w dziele dekonstrukcji „mocnego podmiotu” i likwidacji pozostałości transcendentnego ufundowania językowych kategorii, praktyk kulturowych oraz politycznych instytucji. Detranscendentalizacja, „upłynnianie” wszystkiego, co stabilne, o ile szło dodatkowo w parze z rewaloryzacją podmiotowej odśrodkowości, eks-centryczności (co miało miejsce u Foucaulta, Bataille’a i Barthes’a) oraz z dowartościowaniem doświadczenia zmysłowego (vide *jouissance*), było sygnałem ponowienia próby stworzenia nowej *praxis* życia w oparciu o sztukę, znaną z historii awangardy³⁶. Wszystko to razem stanowi konstelację czytelnie nowoczesną, będącą reinwencją tradycji *modernitas* zapoczątkowanej u Baudelaire’a, kontynuowanej przez Apollinaire’a i przeformulowanej przez Artauda oraz surrealistów³⁷.

³⁴ Tamże, s. 438.

³⁵ Zob. Deleuze *Proust i znaki*; przeł. M.P. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000; R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997; tegoż *Proust. Nazwy i nazwiska*, „Przez długi czas kładłem się spać wcześniej” oraz *Flaubert i zdanie*, w: tegoż *Lektury*, wyb. i oprac. M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001; J. Derrida *Mallarmé* oraz *Ulisses Gramophone*, w: *Acts of Literature*, ed. by D. Attridge, Routledge, New York 1992, s. 41-52, 256-309; tegoż *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 42-49; J. Kristeva *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Séuil, Paris 1974.

³⁶ Por. B. Lindner *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, w: P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, s. 131-165.

³⁷ Z tego punktu widzenia zarówno w niemieckich, jak i francuskich obrachunkach z nowoczesnością, chociaż wyraźnie się od siebie one różnią, można widzieć zaadaptowanie tej samej zasady ruchu dwukierunkowego, która cechowała klasyczną nowoczesność: od oporu modernizmu estetycznego wobec modernizacji i kultury masowej, do ataku awangardy na kulturę wysoką z jej elitaryzmem, i z powrotem.

Ta nowoczesna konstelacja szczególnie interesująco przedstawia się w przypadku Michaela Foucault. Warto pamiętać, że dla Marshalla Bermana jest on jedynym liczącym się autorem, który w latach 70. miał coś ważnego do powiedzenia na temat nowoczesności. Podczas gdy większość przedstawicieli nauk społecznych, bezlitośnie przez Bermana krytykowanych, „podzieli[ła] nowoczesność na szereg odrębnych składników – industrializację, budowę państwa, urbanizację, rozwój rynków, kształtowanie elit – i opiera[ła] się jakimkolwiek próbom ich scalenia”³⁸, Foucault, rozwijając na swój sposób Weberowski temat „żelaznej klatki”, instytucji nadzoru i braku wolności, zaproponował spójną narrację o nowoczesności, która przekroczyła poziom abstrakcji, przeistaczając się w wiedzę podmiotowo zlokalizowaną, zdolną nawiązać kontakt z naszym „własnym życiem, pracą i miejscem w historii”³⁹. Jego krytyczne spojrzenie na nowoczesność, techniki dyscyplinujące, „obsesja na punkcie więzień, szpitali, domów dla obłąkanych”, nie znajdują jednakowoż w oczach Bermana uznania. Dostarczały one bowiem generacji lat 70. „powszechno-dziejowego usprawiedliwienia” dla własnej bierności i bezsilności, niosąc przesłanie, że w nowoczesnym świecie wolność nie jest możliwa. Recepcja Foucaulta przeciwdziałała jednak – to druga strona medalu – zepchnięciu tematyki nowoczesności w ówczesnych dyskusjach amerykańskich na całkowity margines, który to proces byłby prostą drogą do „zniszczeni[a] ważnego wymiaru przestrzeni publicznej”⁴⁰.

O ile *gros* swoich publikacji Foucault rzeczywiście poświęcił technicznym, politycznym i społecznym efektom modernizacji, uchwyconym w perspektywie genealogii „technologicznego typu racjonalności”, to możemy odnaleźć u niego także i inny rodzaj odniesienia do *modernitas*, nierozpoznany przez Bermana⁴¹, a bliiski jego własnej postawie⁴². Nowoczesność dla Foucaulta ma bowiem zarówno „stro-

38 M. Berman „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2006, s. 41-42.

39 Tamże, s. 42.

40 Tamże.

41 Berman, pisząc *All That Is Solid Melts Into Air*, nie mógł oczywiście jeszcze znać eseju Foucaulta, którym zajmuję się poniżej. Został on pierwotnie opublikowany w 1984 roku, w dwa lata po pierwszym wydaniu książki, na krótko przed śmiercią autora.

42 Agata Bielik-Robson trafnie pisze, że Michael Foucault to „zły duch” witalistycznego projektu nowoczesności Bermana, ponieważ jego krytyka pokazuje, jak „typowo nowożytna idea życia wyzwolonego i potencjalnie anarchistycznego natychmiast generuje panoptyczny system dyscypliny na skalę dotąd w historii ludzkości nieznaną – i jak podmiotowi życia, stojącego u podstawy nowoczesnej emancypacji, od zarania towarzyszy, na zasadzie dubletu, podmiot samokontroli, czyli zwierciadlany produkt «u-ja-rzmiania»” (*Życie i cała reszta. Marshalla Bermana marksizm romantyczny*, w: tamże, s. XXXIII).

nę Webera”, jak i „stronę Baudelaire’a”, a wczesny modernizm estetyczny odgrywa tu doniosłą rolę w przekazaniu etosu nowoczesności. W eseju *Czym jest Oświecenie* Foucault, przechodząc od koncepcji *Aufklärung* Kanta do Baudelaire’owskiego *Malarza życia nowoczesnego*, zarysowuje projekt „krytycznej ontologii nas samych”, „ontologii terażniejszości” albo teorii aktualnego momentu historycznego, która staje się dlań tożsama z „postawą nowoczesności”:

Przyznaję, że o nowoczesności często mówi się jako o pewnej epoce bądź zbiorze charakterystycznych cech pewnej epoki; umieszcza się ją w kalendarzu, gdzie poprzedza ją mniej lub bardziej naiwna czy archaiczna „przednowoczesność”, a następuje po niej zagadkowa i kłopotliwa „ponowoczesność”. Można zapytać, czy nowoczesność stanowi kontynuację Oświecenia i jego rozwinięcie, czy też powinniśmy ją rozumieć jako zerwanie lub odchylenie od głównych zasad XVIII wieku. Wracając do tekstu Kanta, zastanawiam się, czy nie można by potraktować nowoczesności raczej jako postawy, a nie okresu historycznego. Przez postawę rozumiem sposób ustosunkowania się do aktualności, dowolny wybór, podejmowany przez niektórych, i wreszcie sposób myślenia i odczuwania, a także działania i zachowania, który oznacza przynależność i zarazem jawi się jako zadanie. Z pewnością przypomina to nieco greckie *ethos*. W rezultacie, zamiast próbować odróżnić „okres nowoczesny” od „przed-” czy „ponowoczesnego”, sądzę, że bardziej istotne byłoby poznać, jaka postawa nowoczesności, od kiedy się ukształtowała, przejawia się w walce z postawami „antynowoczesności”.⁴³

Foucault już na początku wyłącza *la modernité* z chronologicznego ciągu następczego. Etos nowoczesności jest każdorazowym „ustosunkowanie[m] się do aktualności”. Ukierunkowanie na własną terażniejszość nie czyni wszakże z nowoczesności „próbującej nadążyć za biegiem czasu”, odpowiednika mody i medialnej pogoni za aktualnością. Jest ona „postawą, która pozwala uchwycić to, co «heroiczne» w chwili obecnej”, nie jest tedy „zjawiskiem uwrażliwienia na ulotne «teraz», lecz wolą «heroizowania» terażniejszości”⁴⁴, wolą wyobrażania jej sobie jako przemijającej, potencjalnie już „innej niż jest”. O ile Baudelaire określał postawę nowoczesności, używając formy nakazu: „nie macie prawa gardzić terażniejszością”⁴⁵, o tyle Foucault dodaje, że związana z nim heroizacja ma nieusuwalnie „cha-

⁴³ M. Foucault *Czym jest Oświecenie*, s. 282-283.

⁴⁴ Tamże, s. 283.

⁴⁵ Tamże, s. 284. W interpretacji Foucaulta zdanie „Nie macie prawa lekceważyć [...] elementu przemijającego”, staje się odpowiednikiem Kantowskiego nakazu: „Odważ się posługiwać własnym rozumem”, a idąc dalej rodzajem modernistycznej rewizji projektu oświecenia, koniecznej dla nowoczesnej postawy podmiotowej. Zob. Ch. Baudelaire *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 23, por. I. Kant *Odpowiedź na pytanie: Czym jest Oświecenie*, przeł. I. Krońska w: tegoż *Rozprawy z filozofii historii*, przekł., oprac. i wstęp T. Kupś, Wydawnictwo Antyk – Marek Derewiecki, Kęty 2005, s. 44. Interpretacja Foucaulta ujawnia swoją wyjątkowość szczególnie w porównaniu z odczytaniem Baudelaire’a przez Habermasa, zob. J. Habermas *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000, s. 17-19.

rakter ironiczny”. Baudelaire’owski modernizm cechuje pęknięcie: przeniesienie prawideł sztuki na praktykę życia odsłania autonomiczny charakter egzystencji i natychmiast releguje tę egzystencjalną wolność w obszar sztuki. Nowoczesność – jako po Kantowsku rozumiane zadanie uzyskiwania podmiotowej wolności – nie realizuje się w porządku prawno-politycznym. Będąc formą przynależności oraz przyjęciem pewnej postawy wobec teraźniejszości i jej aktualnego przepływu, nowoczesność zakłada jednak nadal grę o urzeczywistnienie wolności – gdy z tego zrezygnuje, staje się jedynie smutnym estetyzmem w typie *high modernism*, taktyczną obroną resztek podmiotowej autonomii w świecie politycznej presji. Niezależnie od tego, jak bardzo ograniczone pozostaje pole gry, Foucault konsekwentnie wskazuje na sztukę jako na liczący się instrument emancypacji:

Baudelaire nie wyobraża sobie, iżby owa ironiczna heroizacja teraźniejszości, przeobrażenie jako skutek gry wolności z tym, co rzeczywiste, oraz ascetyczne kreowanie samego siebie mogło nastąpić w samym społeczeństwie czy państwie. Można je stworzyć jedynie w innym, zgoła odmiennym miejscu, które Baudelaire nazywa sztuką.⁴⁶

Modernizm wernakularny: kultura popularna jako refleksja *modernitas*

Istotnym efektem dyskursu postmodernistycznego, dającym się na dobre zauważyć dopiero u progu lat 90. – wraz z narastającą falą globalizacji i ukonstytuowaniem się na dobre akademickich studiów postkolonialnych – było podjęcie dyskusji na temat lokalnych modernizmów oraz alternatywnych nowoczesności w różnych częściach świata, poza obszarem euroatlantyckim. Problematyka globalizacji wpłynęła na odnowienie wrażliwości na międzynarodowe współrzędne modernizmu, stąd palące stało się pytanie, jak rozumieć modernizmy Australii, Europy Wschodniej, Ameryki Łacińskiej i południowo-wschodniej Azji. Czy jako efekt narzuconej przez Zachód jednej dla wszystkich drogi modernizacji, czy jako „transfery, transformacje lub translacje zachodniego modernizmu na idiom kultur lokalnych, z uwzględnieniem ich regionalnego kontekstu”?⁴⁷ Jak w relacji do narodowych modernizmów sytuować periodyki międzynarodowego modernizmu⁴⁸ i wielonarodowe grupy awangardowe? Problem relacji nowoczesności i modernizmu przestał być odtąd widziany jako zagadnienie ograniczające się do debaty estetycznej w Ameryce Północnej i Europie. Narracje na temat nowoczesnej sztuki straciły w tej sytuacji na znaczeniu, a w każdym razie przestały dostarczać jedy-nych liczących się wyznaczników modernizmu. W perspektywie reprezentowanej przez zespół periodyku *Modernism and Modernity* było to wręcz jednym z zapomi-

⁴⁶ M. Foucault *Czym jest Oświecenie*, s. 285-286.

⁴⁷ A. Huyssen *Modernism after Postmodernism...*

⁴⁸ Zob. Th.O. Benson *Modernizm nomadyczny. W poszukiwaniu sztuki międzynarodowej*, w: *Naród, styl, modernizm*, s. 127-144.

nanych założeń samych modernistów. Przy wszelkich między nimi różnicach moderniści zgadzali się bowiem na ogół co do tego, że kształtowany przez nich ruch ma być „czymś znacznie więcej niż repertuarem artystycznych stylów, ruchem intelektualnym lub zespołem idei”⁴⁹. Modernizm, będący częścią wielostronnych przekształceń nowoczesnych, redefiniujących także autonomiczny obszar praktyki artystycznej, zapoczątkował:

postępującą do dnia dzisiejszego transformację w obszarze relacji organizujących produkcję, transmisję i recepcję sztuki. Sami moderniści, jak się wydaje, byli tego świadomi, skoro zaznaczali, że zmiany w sztuce powinny być postrzegane łącznie ze zmianami zachodzącymi w filozofii, myśleniu historycznym i teorii społecznej, nie mówiąc o przemianach paradygmatów naukowych, które stanowią części składowe kulturowej rewolucji propagowanego przez nich modernizm.⁵⁰

Miriam Bratu Hansen w artykule *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*⁵¹ wychodzi od estetycznego substratu pojęcia „modernizm”, starając się rozszerzyć je na całość pola doświadczenia zmysłowego. Hansen idzie tu zdecydowanie bardziej tropem Waltera Benjamina niż Wolfganga Welscha⁵², co pozwala jej na połączenie kulturowej i obyczajowej rewolucji nowoczesności, modernizacji społecznej, ekonomicznej oraz technicznej z modernizmem artystycznym w spójną całość⁵³. Pierwszym krokiem będzie w jej wypadku krytyka ujęć modernizmu i nowoczesnej estetyki, które ograniczają swój zakres do ruchu w literaturze, teatrze, muzyce, malarstwie, architekturze i rzeźbie, to znaczy definiują je z perspektywy instytucji sztuki oraz praktyk typowych dla grupy inteligentnej. Hansen chce pokazać, że modernizm to zjawisko z porządku doświadczenia codziennego, z jego „ekonomią postrzegania zmysłowego”, wiązana z nowymi formami pobudzenia emocjonalno-sensorycz-

⁴⁹ L. Rainey, R. von Halberg *Editorial/Introduction*, „Modernism and Modernity” 1994 no. 1.1.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ M.B. Hansen *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, w: *Rekonfiguracje modernizmu...*

⁵² Zob. W. Welsch *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia...*, s. 520-546.

⁵³ Zarys problematyki pochodzi od Benjamina: „Wobec niepomniernie zwiększonego niebezpieczeństwa, jakie w dzisiejszych czasach na każdym kroku zaziera nam w oczy, film stanowi najbardziej adekwatną formę sztuki. Potrzeba poddania się działaniu szoku idzie w parze z potrzebą dostosowania się człowieka do groźących mu niebezpieczeństw. Film odpowiada głębokim przemianom aparatu percepcyjnego, przemianom, jakie w skali prywatnej egzystencji przeżywa każdy przechodzień wielkich miast” (*Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 233-234, przypis 28. Por. M. Hansen *Benjamin and Cinema. Not a One Way Street*, „Critical Inquiry” Winter 1999 no. 2, s. 306-343.

nego, z organizacją oraz wytwarzaniem „masowo produkowanych i konsumowanych wytworów mody, designu, reklamy, architektury, otoczenia miejskiego, fotografii, radia oraz kina”. Kładzie przy tym nacisk na konstelację nowoczesnych instytucji: domów towarowych, parków rozrywki, kin i teatrów wodewilowych, wytwarzających „nowy rodzaj percepcji zmysłowej i nowe formy życia społecznego”. Pierwsze miejsce zajmuje tu niskogatunkowe kino hollywoodzkie (i daleko za nim awangarda) z tego tytułu, że to pierwsze „reprezentowało, powieliło i deterytorializowało porządku doświadczenia” na szeroką skalę, implementując w niezliczonych lokalnych kontekstach globu „nowoczesność jako tryb doświadczenia”⁵⁴. W obszar modernistycznej estetyki należy przede wszystkim włączyć kulturowe manifestacje „masowej produkcji, masowych mediów i masowej konsumpcji” jako doniosłych wymiarów nowoczesności⁵⁵. Ten retrospektywny projekt poszerzonego modernizmu Hansen nazwie *vernacular modernism*. Pojęcie „wernakularny”, łączące w sobie konotacje swojskości, powszechności, idiomu, dialektu oraz codziennego użytkowania, Hansen przeciwstawia narracjom posługującym się terminami „popularne” i „niskie” – nazbyt według niej protekcyjnym, silnie wartościującym i rozdzielającym to, co w nowoczesności należałoby widzieć razem⁵⁶. Moder-

⁵⁴ M. Hansen *Masowe wytwarzanie doświadczenia...*

⁵⁵ Clement Greenberg, w słynnym artykule z 1939 roku, stworzył charakterystykę niemal identyczną jak Hansen, opatrując ją oczywiście znakiem przeciwnym, co nie może jednak zatrzeć wrażenia, że był tyleż zaniepokojony, co i głęboko zafascynowany globalnym wymiarem kultury masowej: „Nie istnieją dla niego [kiczu] żadne narodowe, geograficzne czy kulturowe granice. Jako kolejny masowy produkt zachodniego industrializmu wyrusza na triumfalny podbój świata, wypierając i niszcząc miejscowe kultury w kolonizowanych krajach, by stać się kulturą uniwersalną, pierwszą uniwersalną kulturą, jaka kiedykolwiek istniała. Dzisiejszy mieszkaniec Chin, tak samo jak Indianin z Ameryki Północnej, Hindus czy Polinezyjczyk, wyżej od wytworów własnej sztuki cenią okładki magazynów, kolorowe ilustracje i dziewczyny z kalendarza. Jak wytłumaczyć tę atrakcyjność kiczu, której nie można się oprzeć?” (*Awangarda i kicz*, w: tegoż *Obrona modernizmu*, wyb. G. Dziamski, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 10-11).

⁵⁶ Na temat dyskusji toczącej się wokół teorii Hansen zob. M. Hammond *Vernacular Modernism. Film the First Global Vernacular?* „History Workshop Journal” 2004 no. 58, s. 355-358. Zarówno *vernacular modernism*, jak i *global vernacular* jako pojęcia teoretyczne zostały z powodzeniem zastosowane przez Cecilie de Mello (fenomen Carmen Santos we wczesnym kinie brazylijskim) i Tomoko Tamari (kultura konsumpcyjna międzywojennej Japonii). Także Hansen testuje swoją koncepcję na fenomenach kultury popularnej Azji Wschodniej, zob. M.B. Hansen *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons. Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism*, „Film Quarterly” 2000 vol. 54, issue 1, s. 10-22 oraz ostatnio opublikowany artykuł *Vernacular Modernism. Tracking Cinema on a Global Scale*, w: *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. by N. Durovicova, K. Newman, New York-London 2007.

nizm wernakularny – łączący regionalne, narodowe i globalne aspekty *modernitas* – nie różnicuje także kulturowych manifestacji nowoczesności na te należące do *high* i *low*. Byłby on zatem tożsamy z pełnym zakresem:

praktyk kulturowych i artystycznych, które dokumentują, poddają refleksji oraz odpowiadają na procesy modernizacji i doświadczenie nowoczesności – włączając paradygmatyczne przemiany warunków, w jakich sztuka była produkowana, rozpowszechniana i konsumowana. Innymi słowy, tak jak różnorako rozumianych estetyk nowoczesności nie da się sprowadzić do kategorii stylu, tak też zatarciu ulegałyby w ich obrębie granice instytucji sztuki w ich tradycyjnym osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym wcieleniu – nastawionym na ideał estetycznej autonomii, zakładający opozycję „wysokiego” i „niskiego”, czyli autonomicznej sztuki i popularnej, masowej kultury.

W swoich związkach z nowoczesnością kino jest dla Hansen fenomenem uprzywilejowanym, bowiem „nie tylko weszło na rynek masowej produkcji doświadczenia zmysłowego (*mass production of senses*), ale również zapewniło horyzont estetycznych oczekiwań masowego społeczeństwa przemysłowego”⁵⁷. Pozostaje ono nie tylko częścią nowoczesności, ale również przejawem jej doświadczenia. Kino klasyczne od lat 30. do 50. było przede wszystkim „najszerszym kulturowym horyzontem, który pozwalał na odzwierciedlanie, odrzucanie, dezawuowanie, przekształcanie oraz negocjowanie traumatycznego wpływu nowoczesności”⁵⁸ przez zamieszkujące różne części globu nowoczesne masy. Przywołując pisma Benjamina i Kracauera z lat 20. i 30., Hansen wyprowadza z nich tezę, że komercyjne „kino było zdolne ustanawiać refleksyjny związek z nowoczesnością i modernizacją”. Nie czyniło tego jednak na poziomie prostej, realistycznej reprezentacji rzeczywistości ani poprzez dyskursywizację charakterystyczną dla filmów awangardowych. Było ono raczej zmysłowym zdwojeniem *modernitas*. Refleksyjny wymiar kina hollywoodzkiego w relacji do nowoczesności „może przyjąć poznawcze, dyskursywne i znarratywizowane formy”, lecz jest w takim samym stopniu obecny „w doświadczeniu sensorycznym, sensacyjnym poruszeniu i w procesach mimetycznej identyfikacji”. Innymi słowy, gatunkowy tekst, taki jak na przykład komedia ślapstickowa, odzwierciedla antynomie nowoczesności zarówno na poziomie tematycznym (fizyczna ekspresja obaw związanych ze zmianą ról płciowych, nowymi formami seksualności oraz intymności – w postaci przebieranek), jak i na poziomie zmysłowym (gagi w postaci „orgii destrukcji”, „kolizji ludzi i rzeczy”).

Zajmowana przez Hansen pozycja w debacie na temat nowoczesności staje się czytelniejsza, gdy porównamy ją ze stanowiskiem Zygmunta Baumana. Warto przypomnieć, że Bauman miał znaczący udział w wykreowaniu nużącego antagonizmu między „modernizmem” i „postmodernizmem”. Znamienne, że to, co Foucault we wspomnianym przez mnie wcześniej eseju z 1984 roku wpisywał w obraz nowoczesności, korygując z pomocą Baudelaire’a jej jednostronną wizję rodem z *Nad-*

57 M.B. Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia...*,

58 Tamże.

zorować i karać, to samo Bauman w *Modernity and Ambivalence* z 1991 relegował do wyodrębnionego obszaru modernizmu artystycznego, dla zachowania klarowności wywodu. Bauman definiuje tam nowoczesność w dobrze nam znany sposób, widząc istotę *modernitas* w zniewalających efektach Weberowskiej racjonalizacji, kontroli biurokratycznej i technologii – obecnych sumarycznie w „ogrodniczych” regulacjach państwa – powielając w zasadniczych rysach wizję aparatów nadzoru z klasycznych rozpraw Foucault. Nowoczesność jest tu na powrót „okresem historycznym” utożsamionym z modernizacją zapoczątkowaną w XVII stuleciu w Europie Zachodniej, która osiąga dojrzałość wraz z nadejściem Oświecenia oraz transformacją społeczno-technologiczną doby uprzemysłowienia. Jednocześnie już na samym początku Bauman zmuszony jest dokonać modyfikacji takiego obrazu odnośnie przebiegu granicy między modernizmem i nowoczesnością:

N o w o c z e s n o ś ć – w sensie, w jakim posługuję się tym terminem – nie jest bynajmniej tożsama z m o d e r n i z m e m. Ten drugi termin odnosi się do intelektualnego (filozoficznego, literackiego, artystycznego) prądu, który mimo swych wcześniejszych, rozproszonych przejawów nabrał prawdziwego rozmachu dopiero z końcem dziewiętnastego stulecia; spoglądając wstecz, można dziś ów prąd określić, przez analogię z relacją Oświecenia do nowoczesności, jako „projekt” ponowoczesności, lub też przedwstępny sygnał nadciągających czasów ponowoczesnych. Oczyma modernizmu nowoczesność przyjrzała się sobie bacznie, usiłując dopracować się tej jasności spojrzenia i samoświadomości, które nieco później miały ujawnić niemożliwość realizacji jej programu, otwierając w ten sposób drogę przewartościowaniom ponowoczesnym.⁵⁹

Pytanie, czy można w ogóle oddzielić modernizm od tak rozumianej nowoczesności, zwłaszcza gdy ma się w pamięci wskazywany przez zwolenników *modernity thesis* ciąg zależności, które ów podział przekonująco kwestionują. Modernizm jako „projekt” ponowoczesności i „przedwstępny sygnał nadciągania czasów ponowoczesnych” (od Baudelaire’a lub od końca XIX w.), stawiający nowoczesności przed oczy fakt „niemożliwości realizacji jej programu” – wydaje się równie dowolną, podyktowaną przez minioną orientację temporalną wizją modernizmu, jak wszystkie pozostałe⁶⁰. Modernizm interpretowany przez Baumana jako projekt ponowoczesności ma także niezamierzone ironiczne konsekwencje. Modernizm wyprzedzający postmodernizm, antycypujący go i powracający u jego kresu to przesłanka dzisiejszego obrazu roztapiającej w sobie wszystko *modernitas*. Znamienne, że zmiana wrażliwości dokonująca się w latach 90. kazała Baumanowi przepisać tę

⁵⁹ Z. Bauman *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, PWN, Warszawa 1995, s. 14-15. Por. najlepszy wariant tej charakterystyki, tegoż *Nowoczesność i zagłada*, przeł. F. Jaszuński, PWN, Warszawa 1992.

⁶⁰ Na marginesie warto zauważyć, że jest to zbliżanie się Baumana do stanowiska W. Welscha, który obszernie pisał o narodzinach postmoderny z ducha sztuki modernistycznej, zob. W. Welsch *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. i wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 429-461.

charakterystykę modernizmu na nowo, zgodnie z aktualnym zapotrzebowaniem, i włączyć ją w opis „płynnej nowoczesności”⁶¹. W tej właśnie fazie – następującej po heroicznej, lecz skamieniałej już nowoczesności technologicznego postępu i wzrostu państwa narodowego – nowoczesność przestała mieć, według Baumana, charakter wyspowy i „stała się powszechną kondycją ludzkości”⁶². Obstawiając przy mocnej cenzurze, oddzielającej nowoczesność „pierwszą” od „drugiej”, Bauman nie zgodziłby się z Hansen, że modernizm w wydaniu kina popularnego mógł już w latach 20. i 30. XX wieku uzyskać globalny wymiar, implementując w różnych częściach świata „nowoczesność jako tryb doświadczenia”. Jeśli nowoczesność upowszechniła się na dobre teraz, to ponowoczesny słownik został słusznie przez Baumana w odpowiedniej chwili zarzucony, aby mówić dziś – w zgodzie z tezami Giddensa oraz Becka – o „kompulsywnym unowocześnieniu” i refleksyjnej, świadomej ryzyka, drugiej lub płynnej nowoczesności. Można by tu jednak powtórzyć, za Hansen właśnie, że pomijając estetyczny wymiar *modernitas*, przegapia się sam fakt, że refleksyjność jest cieniem towarzyszącym modernizacji od zawsze, tyle, że nie zawsze przybierała ona formę wyspecjalizowanego dyskursu socjologicznego. Estetyczny wymiar nowoczesności obejmuje bowiem co najmniej dwa aspekty: wyrażanie w wymiarze zmysłowym „nowoczesnych antynomii życia” (*vide*: praktyki awangardy, jazz, wodewil, slapstick) oraz tworzeniem „wyobrażeń nowoczesności”, określających horyzont oczekiwań społeczeństwa masowego – w czym ma swój udział kino popularne, architektura, design oraz w mniejszym, acz także istotnym wymiarze, literatura modernistyczna. Refleksyjny wymiar *modernitas* można odnaleźć zarówno w modernizmie artystycznym (filozoficznym, literackim), jak i osadzonym w praktykach codziennego życia modernizmie wernakularnym: w rozrywkach, praktykach konsumenckich, w zmieniających swą zawartość normatywną wzorcach obyczajowych. Przecenianie przez Baumana „ogrodniczych” i prawodawczych cech (pierwszej) nowoczesności ma niewątpliwý związek z ignorowaniem tych właśnie aspektów, co przyczynia się pośrednio do nadmiernego akcentowania przez niego zmienności, pluralizmu i przygodności w ramach *liquid modernity*⁶³, o której kontrolnych, „inwigilacyjnych” aspektach słusznie mówi się ostatnimi czasy coraz to więcej⁶⁴.

⁶¹ Z. Bauman *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

⁶² Z. Bauman *Życie na przemiast*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 14.

⁶³ Bardziej wyważoną diagnozę daje Marc Augé w teorii *surmodernité*. Zob. M. Augé, *Non-Places...*, s. 30-36, 82-94. Jako jeden z ojców pojęcia „nie-miejsca” (*non-lieux*) obok Pierre’a Nora, ten francuski antropolog pozostał wyczulony na nadobfitość historii i pamięci; na nadmiar zdarzeń, czasu, przestrzeni oraz refleksyjności jaźni we współczesnej kulturze. „Nadnowoczesność” to jednak raczej zmiana skali, a nie samego paradygmatu nowoczesności. Proliferacja „nie-miejsc”, takich jak poczekalnie, stacje benzynowe, kolejowe, lotniska, hotele, galerie handlowe etc. sygnalizuje zmniejszanie się znaczenia dookreślonych, symbolicznie znaczących

W tym kontekście widać wyraźnie, że Hansen nieprzypadkowo wskazuje kino hollywoodzkie jako miejsce mediacji różnych wymiarów nowoczesności: od fordowskiego systemu produkcji przez obietnice masowej konsumpcji, po zmiany wzorców relacji klasowych, płciowych, rasowych oraz międzypokoleniowych, będące efektem jego recepcji – dzięki którym amerykańskie kino rozprzestrzeniło się po świecie jako podstawowy „globalny idiolekt” zmieniający „społeczny horyzont oczekiwań”. By wydobyć te specyficznie refleksyjne rysy kina klasycznego, Hansen przywołuje właśnie socjologiczną dyskusję na temat „refleksyjnej nowoczesności”, prowadzoną przez Becka, Giddensa i Lasha. Sprzeciwia się jednak wskazywanemu przez dwóch pierwszych (pomijających w swoich rozważaniach, podobnie jak Bauman, „estetyczny wymiar” *modernitas*) kryterium rozróżnienia obecnej „drugiej nowoczesności” od nowoczesności pierwszej. Modernizacja zawsze wyłania na swoim przedłużeniu wymiar refleksyjności, argumentuje Hansen, tym samym także i w pierwszej nowoczesności:

w międzywojennej kinematografii, nie tylko amerykańskiej, znaleźć można bogate świadectwa zarówno modernistycznej, jak i wernakularnej refleksyjności. Dostrzeżliby to także i sami socjologowie, gdyby rozważali kino raczej w kategoriach estetycznych i zmysłowych, a nie jedynie jako kolejne medium informacji czy komunikowania.⁶⁵

W socjologii istnieje jednak istotny precedens takiego ujęcia – jest nim myśl przywoływanego wcześniej Siegfrieda Kracauera. Hansen rozpoznaje prekursorski

„antropologicznych miejsc”, które konstituowały niegdyś naszą tożsamość, zarówno osobową, jak i społeczną. Z powodu dzisiejszej złożoności języków, lokalnych odniesień, niesformalizowanych reguł charakterystycznych dla każdej przestrzeni społecznej lub kulturowej z osobna – nie możemy obecnie uwewnętrznić żadnego kodu symbolicznego. Uczymy się żyć na zasadzie „know-how”, przypominając sobie na moment i równie łatwo zapominając, co przynależało do „lokalnych obyczajów”, które nie determinują już naszej tożsamości w tym stopniu, co niegdyś. Tradycja francuskiej socjologii i antropologii Durkheima i Maussa jest, zdaniem Augé, wobec takich zjawisk bezradna, bo zarówno pojęcie „społeczeństwa” u pierwszego, jak i „osoby” u drugiego, zakładały, że tożsamość jest efektem interioryzacji norm (a przeciwbiegunem pozostaje anomia). Krytyka Durkheima i Maussa nie oznacza jednak w przypadku Augé przyjęcia tez amerykańskiej antropologii postmodernistycznej, z jej daleko posuniętym konstrukcjonizmem. Augé twierdzi, że sprawdzają się dziś diagnozy Simmla – to ten sam proces nowoczesności, co wtedy, tylko w nieporównywalnie większym natężeniu i w zmienionej skali. Por. E. O’Berine *Mapping the ‘Non-Lieu’ in Marc Augé’s Writings*, „Forum for Modern Language Studies” January 1996 vol. 42, issue 1, January 1996, s. 38-50.

⁶⁴ G. Agamben ponownie na temat paszportów biometrycznych w: *Kapitalizm jest religią, w której nic nie należy do ludzi*, rozmowę prowadzi M. Nowicki, „Europa. Dziennik” 15 Marca 2008, dostępne na [http://www.dziennik.pl/dziennik/europa/article138523/Kapitalizm jest religia w której nic nie należy do ludzi.html](http://www.dziennik.pl/dziennik/europa/article138523/Kapitalizm%20jest%20religia%20w%20kt%C3%B3rej%20nic%20nie%20należy%20do%20ludzi.html). Na temat imigrantów i ludzi-śmieci por. Z. Bauman *Życie na przemiast*, s. 84-86, 90-91.

⁶⁵ Tamże.

charakter jego konceptualizacji kina jako zdemokratyzowanej „nowej sfery publicznej” i jednocześnie aparatu „sensorycznej dystrybucji”, dopasowującego wrażliwość odbiorcy do formy bodźców typowej dla wielkomiejskiego doświadczenia.

Badania Vanessa R. Schwartz⁶⁶, Marka Sandberga⁶⁷, Vanessa Toulmin⁶⁸, Garry Crossa i Johna K. Waltona⁶⁹ oraz Petera Bailey’a⁷⁰ pokazują, jak elastyczna formuła *urban studies* zaczyna od pewnego czasu pretendować do bycia ramą integrującą opisywane wcześniej kierunki badań. Najszerzej pojęte formy życia miejskiego i związane z nim fenomeny: infrastruktura drogowa, bulwary, „makadam”, fabryki, urzędy; prasa ilustrowana, środki transportu; lunaparki, domy towarowe, miejsca parad, wodewile, kafeterie, ogrody miejskie, muzea i wystawy przemysłowe; plakaty i billboardy; panoramy, kino i fotopłytki; oświetlenie gazowe, szyldy i uliczne znaki; prostytutka, hotele i banki; stadiony, tory wyścigowe i zakłady bukmacherskie; literackie mapy przestrzeni miejskich, obcy wszelkich maści: imigranci, flaneurzy, prowincjusze i turyści – wszystkie te aspekty łączą się w refleksji nad tym, w jaki sposób nasze sposoby użytkowania lub doświadczania przestrzeni, odczytywania bądź zawłaszczania „miejskich znaków” stają się tekstem kulturowym, wymagającym gęstego opisu. Badanie tych aspektów życia odsłania inną nowoczesność, bardziej z ducha Simmla niż Webera, która rozwijała się od końca XIX wieku wraz z przesuwaniem się ośrodka ciężkości rynku z przemysłu metalurgicznego i węglowego na elektryczny, chemiczny, spożywczy, gorzelniczny i tytoniowy, co zmieniło orientację wielkich kompani (sprzedających dotychczas

⁶⁶ V.R. Schwartz *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, University of California Press, Berkeley 1998.

⁶⁷ M.B. Sandberg *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*, Princeton University Press, Princeton 2003.

⁶⁸ Vanessa Toulmin jest redaktorką *Journal of Early Popular Visual Culture* oraz (wspólnie z Simon Popple) dwóch tomów *Visual Delights*, o wiktoriańskiej i edwardiańskiej kulturze popularnej. Ostatnio kieruje zespołem badawczym z University of Sheffield opracowującym unikatowy zbiór 830 filmów Mitchella i Kenyona z lat 1897-1909 (odnaleziony w piwnicach Blackburn w 1994 roku), realizowanych i pokazywanych w robotniczych okręgach Anglii, Walii i Irlandii z myślą o tym, by ich mieszkańcy mogli sami siebie obejrzeć na ekranie. Zob. V. Toulmin *Electric Edwardians. The Story of the Mitchell & Kenyon Collection*, BFI Publication, London 2006 oraz *The Lost World of Mitchell and Kenyon. Edwardian Britain on Film* ed. by V. Toulmin, S. Popple, P. Russel, BFI Publication, London 2004. Na temat wagi tego odkrycia zob. J.K. Walton *Nowe spojrzenie na wczesną historię brytyjskiego kina – archiwum Mitchella i Kenyona*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005 nr 52, s. 6-16.

⁶⁹ G.S. Cross, J.K. Walton *The Playful Crowd. Pleasure Places in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York 2005.

⁷⁰ P. Bailey *Popular Culture and Performance in the Victorian City*, Cambridge University Press, New York–Cambridge 1998.

gros produkcji podobnym do nich trustom) i skierowało ich spojrzenie na indywidualnego konsumenta⁷¹.

Ta zmiana współrzędnych ekonomicznych i kulturowych okresu pierwszej, „wiktoriańskiej globalizacji” zaowocowała eksplozją komercyjnej estetyki reklamowej, wprowadzającej w przestrzeń miast plakaty oraz reklamy świetlne na niespotykaną wcześniej skalę. Rozwijająca się kultura konsumpcyjna nadała nowoczesności, począwszy od lat 70. i 80. XIX wieku, znacznie więcej rysów różnicujących i barwnych niż do niedawna sądzono. W momencie, kiedy kluczem do sukcesu stała się nie tyle produkcja, ile raczej dystrybucja dóbr – planistyczne, technokratyczne metody biurokratycznego zarządzania paradygmatyczne dla wizji Webera musiały ustąpić pola bardziej złożonym strategiom komunikacji wizualnej, podążającymi za zmieniającym swoje upodobania, jednostkowym odbiorcą.

Nowoczesność: nasze temporalne usytuowanie

Zasłużoną sławę zdobył sobie żart Lyotarda mówiący, że dzieło sztuki, aby stać się modernistyczne, musiałyby wpięrować się postmodernistyczne. Ten kalambur wpleciony w *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm* brzmi nieco zaskakująco, gdy ma się w pamięci podstawowe tezy *Kondycji ponowoczesnej* o nowoczesności jako „epoce wielkich opowieści”; jednorodnej formacji opanowanej przez *grand recit* (idee autonomicznego podmiotu, obiektywnej nauki, dialektycznego procesu dziejów). Udostępnienie tych argumentów tym, którzy nowoczesność chcieli uznać za „przezwyjęzoną” i przesłała, wpłynęło przecież nie tak dawno na odczuwalne podniesienie temperatury konfrontacji zwolenników i przeciwników nowoczesności. W *Odpowiedzi* Lyotard pisał także, iż postmodernizm, czymkolwiek by nie był, jest bez wątpienia „częścią modernizmu”⁷². Zastrzega przy tym, że „tak rozumiany postmodernizm nie jest modernizmem u swego kresu, lecz w momencie narodzin”⁷³.

Wszystko wskazuje na to, że spełnił się zupełnie inny sugerowany przez Lyotarda scenariusz niż ten, który nakreślił on w *Kondycji ponowoczesnej*: podważenie i rozbitcie dominującej narracji o nowoczesności dokonało się dzięki próbom „przepisania nowoczesności” (*réécrire la modernité*), przemyślenia jej na nowo, tak by opisujące nasze temporalne usytuowanie *post-* przekształciło się w *re-* (modyfikujące

⁷¹ R. Fitzgerald *Rowntree and the Marketing Revolution, 1862-1962*, Cambridge University Press, New York–Cambridge 1995, s. 12-16. Zob. także A. Burton „To gain the whole world and lose our soul”. *Visual Spectacle and the Politics of Working-Class Consumption before 1914*, w: *Visual Delights. Essays on Popular and Projected Image in the 19th Century*, ed. by S. Popple and V. Toulmin, Flicks Books, Trowbridge–London 2000, s. 25-37.

⁷² J.-F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm, Antologia...*, s. 58.

⁷³ Tamże.

powtórzenie)⁷⁴. Ponowoczesność, charakteryzowana przez późnego Lyotarda jako zadanie *réécrire la modernité*, będzie grą toczącą się o rozpoznanie pierwotnych zasobów nowoczesności (*recognition de la modernité*), jej przypomnienie (*remémoration*) oraz przepracowanie (*Durcharbeitung*). To ostatnie psychoanalityczne wyrażenie odsyła u Freuda do przezwycięzania oporów, jakie wzbudza proponowana interpretacja, ma więc ze wszystkich proponowanych przez Lyotarda określić możliwie najszerszy zakres. Przepracowanie jest zagłębieniem się w tym, co „podsyca nasz opór” przed przyjęciem jakiegoś rozpoznania za trafne. Ma też wiele wspólnego z powtórzeniem dokonującym się na nowych prawach, uwzględniającym interwał czasu, jaki upłynął od „zapomnianego zdarzenia” i włączającym go w rozwijaną interpretację. Freudowskie „przepracowanie” sytuuje się w pół drogi między świadomym przypomnieniem wypartych treści a ich kompulsywnym powtarzaniem. Rozpoznanie tego, co powraca, musi innymi słowy wejść w fuzję z nawarstwionym czasem tak, by ten ostatni mógł stać się aktywną siłą zmieniającą treść powtórzenia. Myśl o podobnym przepracowaniu nowoczesności przez nią samą zostanie przez Lyotarda zapisana w *Postmodernizmie dla dzieci*. Pojawia się ona w kontekście opisu awangardy, będącej dla Lyotarda, jak i wcześniej dla Adorna, o czym wiemy skądinąd, uprzywilejowanym „miejszem oporu” stawianego przez nowoczesność. Sens tego wyrażenia staje się dziś na powrót trafny dzięki semantycznej modyfikacji, dopuszczanej przez psychoanalityczną ramę, obecną *explicitie* w poniższym rozważaniu:

Chcę powiedzieć, że dla właściwego zrozumienia dzieł nowoczesnych malarzy, powiedzmy od Maneta do Duchampa czy Barnetta Newman, trzeba by przyrównać ich pracę do anamnezy, w sensie terapii psychoanalitycznej. Tak, jak pacjent stara się rozpracować swoje aktualne zaburzenie, łącząc dowolnie elementy pozornie niespójne z minionymi sytuacjami [...] – tak samo można uważać pracę Cézanne’a, Picassa, Delaunaya, Kandinskiego, Klee, Mondriana, Malewicza i ostatecznie Duchampa za „przepracowywanie” (*durcharbeiten*) swego własnego sensu przez nowoczesność.⁷⁵

Brak przepracowania skazuje nas na kompulsję, na powtarzanie minionej nowoczesności bez aktualizującej jej sensy historycznej modyfikacji. Rzecz nie w przypomnieniu wypartych treści, o czym dobrze wiemy, bo nie chodzi również o następujący w linearnym czasie „ruchu *come back, flash back, feed back*”, renesans, *revival* i tak dalej, czyli o mniej lub bardziej świadome planowane powtórzenie. Idzie raczej o proces „analizy, anamnezy, analogii i anamorfozy”⁷⁶. Zgoda na powrót przeszłości byłaby odmówieniem sobie prawa do inwencji, wyparciem się wspierające-

⁷⁴ J.F. Lyotard *Przepisać nowożytność*, przeł. W. Szydłowska, przejrzał S. Czerniak, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 48.

⁷⁵ Tegoż *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 107.

⁷⁶ Tamże, s. 108.

Majewski Modernizmy i ich losy

go nasze rozumienie nowoczesności produktywnego wymiaru czasu. Skuteczne przepracowanie zaczyna się od zwrócenia uwagi na to, co podsycza nasz opór przed rozpoznaniem tego, kim naprawdę jesteśmy, jest to więc rodzaj podmiotowej postawy będącej zaprzeczeniem podejścia czysto antykwarycznego. Jeżeli źródłem wigoru nowoczesności pozostaje dla Lyotarda dokonujące się w obszarze sztuki „przepracowywanie sensu nowoczesności przez nią samą”, to nie jest to nic innego, jak – pozwalająca nam zmienić nasze podmiotowe usytuowanie w czasie – modyfikująca siła interpretacji. Bez tej ostatniej byłibyśmy wciąż skazani na chroniczny lub – jak kto woli – chronologiczny prowincjonalizm.

Abstract

Tomasz MAJEWSKI
University of Łódź

Modernisms and Their Lots

The article is an attempt at mapping the changes that have been taking place in the studies of modernism and modernity since half 1990s. The contemporary return of modernity after postmodernism shakes the earlier notions of their duality, while also compelling us to reconsider the mutual relations of modernism and popular culture, as Andreas Huyssen was the first to observe. Moreover, it makes an opportunity to understand better the different discursive contexts that separate the American, French and German discussions of modernity.