

Paradoksy nowoczesności

Grzegorz Grochowski

Paradoksy nowoczesności

Jedną z najważniejszych figur w retoryce przedostatniego fin de siècle'u był niewątpliwie paradoks. Szczególnie sugestywnie oddawał on istotę postawy modernistycznej – wyrażał sprzeczność dążeń i ambiwalencję estetycznych czy moralnych ocen, rozdarcie między lękiem przed nieznanym a pragnieniem nowości. Stanowił też wymowne świadectwo zmagania podmiotu z otaczającym go światem – zaznaczał ironiczny dystans jednostki wobec urzeczowiających porządków, ale zarazem wyrażnie się do nich odnosił, nie odcinając indywiduum od warunków zewnętrznych. I wreszcie ujawniał pewne przeczucia natury epistemologicznej; opierał się na założeniu, że prawdziwe poznanie nigdy nie osiąga stanu obiektywnej i stale dostępnej wiedzy, ale wymaga estetycznej inwencji, dokonuje się tylko z jakiejś konkretnej perspektywy i zwykle przyjmuje postać iluminacji, momentalnego spięcia. Dzięki temu paradoks mógł stanowić atrakcyjny obiekt zainteresowania dla poetyki historycznej, tropiącej związki między formami wystowienia a uwarunkowanymi historycznie wizjami człowieka.

Zmiany, które ostatnio zaszły w kulturze, podważyły jednak zasadność utartych podziałów i przesunęły granicę między przeszłością a współczesnością. Modernizm zaś przestał być tylko wczesną fazą dawno minionej epoki, wchtaniając większość zjawisk, które składały się na nasze bezpośrednie doświadczenia czytelnicze. Pojawiły się opinie, że napięcia, którym dawali wyraz Nietzsche i Wilde, Brzozowski i Berent, nie przeszły do historii wraz z młodopolską histerią, ale jeszcze do niedawna dynamizowały europejską kulturę i dopiero na naszych oczach uległy (bądź – zdaniem innych – wciąż jeszcze ulegają) rozładowaniu. Tym samym okazało się, że wypracowane przez modernizm – a dawno odesłane do lamusa – narzędzia poznawcze mogą wciąż oddziaływać na naszą świadomość. Metafora, gra słów, paradoks wyzbyły się swego historycznego nacechowania, niespodziewanie zyskując na aktualności. Dominuje dziś chyba przekonanie, że myśl, która chce uchwycić dynamikę modernizmu i ukazać wprawiającą go w ruch grę sprzeczności, musi być wrażliwa na

względność dokonywanych podziałów, przenikanie się przeciwieństw, paradoksalną logikę badanych zjawisk.

Taki paradoksalny charakter miało już samo pojawienie się nowoczesności. Narodziła się ona (jako problem) dokładnie wtedy, gdy się skończyła (jako zjawisko), a powołali ją do życia głównie ci, którzy najbardziej pragnęli jej śmierci. Jak bowiem pamiętamy, spór o nowe rozumienie modernizmu rozgorzał w polskiej humanistyce mniej więcej przed dekadą. Nie o niego jednak wtedy naprawdę chodziło. Rzeczywistym bohaterem ówczesnych polemik był postmodernizm stawiający wówczas u nas pierwsze, dość jeszcze chwiejne, kroki. Z historycznoliterackich syntez wydobyto kategorię bliską dotąd głównie znawcom Młodej Polski, aby odgradzić się od tego, co w XX-wiecznej kulturze przestało być odczuwane jako współczesne, wciąż żywe. Drobek pisarzy, myślicieli czy malarzy pierwszej połowy owego stulecia uznano za przedłużenie formacji, która zdawała się należeć do zamierzchłej przeszłości i od której dziedzictwa większość tych twórców – przynajmniej w sferze deklaracji – wyraźnie się odcinała. Modernistami okazali się Leśmian i Przyboś, Berent i Witkacy, Brzozowski i Gombrowicz. W ten sposób ujęta nowoczesność stała się układem odniesienia, wobec którego postmodernizm próbował określić swą tożsamość. Tak poważna rewizja dotychczasowych ustaleń periodyzacyjnych musiała wywołać niepokój profesjonalnych literaturoznawców. I rzeczywiście. Obok opinii entuzjastycznych, chwalaących proponowaną innowację, odezwały się też liczne głosy krytyki. Promotorem szerokiego rozumienia terminu wytykano arbitralny dobór przykładów oraz interpretacyjne nadużycia. Sceptycy ostrzegali, że podporządkowanie całej – załóżmy nawet, że mijającej – epoki pojęciu nowoczesności eliminuje z naszego pola widzenia szereg istotnych zjawisk, które nie wykazują żadnych pokrewieństw z ideami modernizmu. Kolejny zarzut dotyczył niewspółmierności tendencji modernistycznych na gruncie różnych sfer twórczości – filozofii, literatury czy architektury. Co więcej – twierdzono, że zbyt uległość literaturoznawców wobec inspiracji filozoficznych

Wstęp

czy socjologicznych prowadzi do zaniebdywania i marginalizowania macierzystych, historycznych kontekstów badanych zjawisk. Nietrudno odgadnąć, że w argumentację taką pośrednio wpisany był zarzut snobizmu, przypisywanego „reformatorom”. Na początku lat dziewięćdziesiątych losy proponowanej innowacji nie były zatem przesądzone, można było podejrzewać, że okaże się ona barwną efemerydą, ekscentrycznym konceptem, który szybko się znudzi, przemijając wraz z odejściem chwilowej mody.

Na razie wygląda jednak na to, że pojęcie modernizmu coraz bardziej utrwała się jako nazwa całej epoki, której fazą wstępną byłby okres Młodej Polski (czyli modernizm rozumiany tradycyjnie), a której schyłek umieszcza się – tu zdania są już bardziej podzielone – w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych XX wieku. Trwają też próby wypracowania takiej charakterystyki owego okresu, która obejmowałaby jak najwięcej zjawisk i wydobywała najistotniejsze właściwości opisywanej formacji. Pozycja nowego terminu staje się tym silniejsza, że – jak się okazuje – problematyka nowoczesności pozwala zintegrować wiele kwestii znajdujących się w centrum uwagi współczesnej humanistyki. Wszystkie niemal ważniejsze dyskusje toczone w ciągu ostatniej dekady – o granicach autonomii literatury i swoistości sztuki słowa, o wzniosłości i niewyrażalności czy też poetyce epifanii oraz koncepcjach podmiotowości – dadzą się zinterpretować jako próby uchwycenia poszczególnych aspektów modernizmu.

Warto więc może zastanowić się, na ile zmienił się nasz sposób postrzegania tak pojmowanej formacji modernistycznej. Czy z dzisiejszego punktu widzenia, po kilku latach wielowątkowej debaty, trochę inaczej rozumiemy i oceniamy dorobek nowoczesnych? Czy kolejne opisy i charakterystyki pozwalają w jakimś stopniu zweryfikować wstępne rozpoznania? Przede wszystkim wydaje się, że pierwsze dyskusje i polemiki wokół nowoczesności, przypadające na postmodernistyczny okres burzy i naporu, miały z konieczności nazbyt ideologiczny i zacięty charakter. Poczynania o charakterze poznawczym były mocno uwikłane w dyskurs postulatyczny, w spory dotyczące pożądanego stanu obecnej kultury. Fakt, że całą dyskusję sprowokowało wyłonienie się nowej orientacji, dystansującej się wobec zastanego stanu rzeczy, sprawił, że modernizm postrzegano przede wszystkim w relacji do postmodernizmu, zarazem jako jego źródło, jak i antytezę. Prowadziło to do przesadnego wyostrzenia opozycji, natrętnej aksjologizacji dyskursu oraz do skupiania się nie tyle na cechach szczególnie istotnych dla każdej z formacji, lecz raczej na tych, które ułatwiają ich zestawianie i konfrontowanie.

Z jednej strony przeciwnicy postmodernizmu, uważający go za ruch niebezpieczny, niosący ze sobą zagrożenie dla najistotniejszych wartości współczesnej kultury, nie chcieli uznać, że dokonał się jakikolwiek przełom, a często też – jak choćby Habermas – oponowali przeciw uznaniu nowoczesności za proces zamknięty. Charakterystyki modernizmu, sporządzane z takiej – niejako wewnętrznej – perspektywy, musiały stanowić mieszankę poznawczej rekonstrukcji oraz ideologicznych projektów. Z drugiej strony postmoderniści, chcąc uzasadnić potrzebę swych likwidatorskich dążeń, siłą rzeczy nie mogli uniknąć pewnej dozy napastliwości. Co prawda, starali się nadać tej

Grochowski Paradoxy nowoczesności

ofensywie możliwie najbardziej pacyfistyczny charakter i – powołując się głównie na Lyotarda – podkreślali, że idea linearnego postępu, gdzie następna epoka jako lepsza ruguje poprzednią, już zużyta, to właśnie jedna z modernistycznych mrzonek. Trudno jednak zaprzeczyć, że wyartykułowali swoje stanowisko po modernizmie i że – głosząc takie, a nie inne hasła – mieli jednak (chciałoby się rzec: modernistyczną z ducha) nadzieję na stworzenie nowej, lepszej wizji świata. Odrzucając nowoczesną ideę postępu – paradoksalnie – ulegali modernistycznej logice przewartościowania i rewindykacji (podobnie też walcząc z modernistyczną ideą całości jako pierwsi naszkicowali całościowy obraz modernizmu). Ich argumentacja musiała choćby implicite zmierzać do wykazania, że potencjał nowoczesności uległ wyczerpaniu. A dominująca w ich dyskursie funeralna topika nieuchronnie kładła nacisk na przyczyny kryzysu, a nie na źródła wieloletniej żywotności odchodzącej formacji.

Pozytywistycznym złudzeniem byłoby sądzić, że teraz nagle uwolnieni od subiektywnych uprzedzeń, dysponując większym dystansem czasowym, jesteśmy w stanie jednoznacznie i ostatecznie ustalić obiektywny sens interesującej nas kategorii. Pojęcie pozostaje w ciągłym ruchu, zyskuje konkurencyjne wykładnie i obrasta różnymi konotacjami. Już sama wariantywność nazwy sugeruje niestabilność przedmiotu – podczas gdy „modernizm” kojarzy się głównie z postłannictwem elitarnej sztuki, to „nowoczesność” może już przywołać na myśl liberalizm i postępowość spod znaku Młodziaków. Główną zaletą nowszych opisów wydaje się to, że modernizm zyskuje w nich na autonomii, a przy tym odstania nowe sfery zagadnień, wymykając się tradycyjnym schematom i prostym dychotomiom. Przestaje być zarówno ostatnim bastionem oświeceniowej cywilizacji, atakowanym przez hordy barbarzyńców, jak i czarnym charakterem ponowoczesnej kultury, przeżytkiem opresywnych porządków tłumiących swobodne pleniение się sensów. Dorobek tej epoki coraz częściej staje się samoistnym, pozakoniunkturalnym obiektem zainteresowania. Można dziś uznawać realność modernizmu i studiować twórczość nowoczesnych, nawet jeśli nie uznaje się trafności postmodernistycznych diagnoz dotyczących obecnej sytuacji.

Jak już wspominałem, podobne dociekania nie prowadzą na razie do jednoznacznych rozstrzygnięć. Niejasna pozostaje na przykład relacja między starszym i nowszym rozumieniem „modernizmu”. Czy – jak chcą Michał Głowiński i Włodzimierz Bolecki – mamy do czynienia z prostą homonimią, w której oba znaczenia są całkiem niezależne od siebie, albo też ich zakresy stopniowo zlewają się ze sobą tak, że jeden modernizm okazuje się inauguracją drugiego (co dzieje się chyba coraz częściej). Do terminu wszakże sprawa się nie ogranicza. Przede wszystkim wypada zauważyć, że w ostatnich pracach z tego zakresu (a więc i w szkicach wypełniających niniejszy numer) następuje wyraźna polifonizacja i dynamizacja obrazu epoki. Niezależnie od tego, czy pisze się o toposach i obiegowych motywach, czy też o twórczości poszczególnych pisarzy, czy wreszcie o pojmowaniu wyznaczników i granic literackości, eksponuje się rozmaite przemiany, napięcia, sprzeczności, uwydatnia się meandryczność rozwoju, niejednoznaczność stanowisk, zagmatwanie wątków. Często na przykład za główny punkt wyjścia modernizmu uznawano akt radykalnego zerwania z przeszłością i nienasycony głód nowości. Dziś jednak coraz lepiej widać, jak złudna

Wstęp

była jednolitość przeszłości, od której balastu chcieli się uwolnić pionierzy nowoczesności. Kierunek pożądaných zmian musiał być zawsze polemiczny wobec jakiegoś określonego kształtu przeszłości, a kształt ten każdy widział stosownie do własnych doświadczeń. Pragnienie nowoczesności mogło zatem w przypadku różnych twórców generować odmienne, a nawet całkowicie sprzeczne ideologie artystyczne. Zamiast monolitycznej całości otrzymujemy tym samym wiązkę ujęć fragmentarycznych, przedstawiających szereg zjawisk odrębnych, nieraz wręcz osobliwych. Kolejny paradoks polega więc na tym, że wraz z upływem czasu obraz epoki – mimo coraz większego dystansu – zamiast zyskiwać na jednoznaczności i wyrazistości, coraz bardziej się komplikuje. Im dalej od nowoczesności jesteśmy, tym lepiej – wbrew prawom optyki – widzimy drobne szczegóły, a tym słabiej ogarniamy jednolity kontur.

Sytuacja taka nie musi jednak wywoływać naszego ubolewania. Można nawet założyć, że właśnie zwrócenie uwagi na złożoność i zmienność badanych zjawisk pozwoli z lepszym skutkiem respektować specyfikę przedmiotu. Rodzi się wprawdzie obawa, czy uwzględnienie takiej wielości nurtów, postaw, perspektyw nie prowadzi do rozmycia granic badanej epoki oraz utraty jakichkolwiek narzędzi zespalaających domniemaną całość. Zarazem jednak pojawia się nadzieja, że właśnie uwrażliwienie na różnorodność zjawisk zmusi nas do tworzenia ostrożniejszych i subtelniejszych charakterystyk oraz do szukania kategorii uspójniających na głębszym poziomie obraz procesu historycznego. Modernę określano na przykład jako ruch ożywiany przez ideę emancypacji podmiotu. Tymczasem w świetle prac ukazujących, jak zróżnicowane, zmienne i często niejasne były poglądy nowoczesnych na status podmiotu, może okazać się, że jednym z kryteriów wyróżniających modernizm jest nie tyle jakiś jeden określony model podmiotowości, co raczej szczególnie uwrażliwienie na złożoność „ja” i dążenie do jego krytycznej problematyzacji. Jedność formacji byłaby więc fundowana – i to następnym paradoksem – przez mnogość stanowisk i punktów widzenia.

Podobnie ma się sprawa z problemem ewentualnej poetyki modernizmu. Opisywanie jej poprzez stały zestaw uchwytnych wyznaczników – stylistycznych czy estetycznych – sztucznie petryfikuje obraz literatury, która swe naczelne zadanie upatrywała właśnie w ciągłym poszukiwaniu. Należałoby więc raczej przyjąć, że to właśnie różnorodność form wyrazu – znów paradoksalnie – świadczyła o podobnym stosunku do tworzywa artystycznego i o ciągłości głównych idei. Co więcej, wydaje się, że dopiero takie widzenie wielości jako jedności pozwala uchwycić istotne znaczenie modernistycznego projektu i pozwala oczyścić nowoczesnych z podejrzeń o bałwochwalstwo nowości. Podejmowane dziś na różnych polach studia ujawniają istotniejsze wymiary owego pędu do zmian, przekonują, że niesprawiedliwe jest przekonanie, jakoby dla twórców tego okresu „nowe” automatycznie i bezwarunkowo miało znaczyć „lepsze”. Zrywanie z tradycją i zakłócanie nawyków nie stanowiło wartości samej w sobie, ale służyło kultywowaniu świeżości spojrzenia, dostrajaniu się do poruszeń umykającej vis activa. Pisał o tym choćby Habermas podkreślając pokrewieństwo nowoczesnej sztuki „z optyką flaneura, geniusza, a także dziecka, którzy nie korzystają z ochrony konwencjonalnego postrzegania i dlatego są bezbronni wobec ataków piękna, transcendentnych bodźców ukrytych w tym, co najbardziej powszednie”. Odczucie świata

Grochowski Paradoxy nowoczesności

jako całości w ruchu wymuszało wynajdywanie takich form wyrazu, które byłyby nie tylko nowe, ale i adekwatne wobec akurat wylaniającej się postaci bytu.

Wydaje się, że obecnie sam modernizm jest postrzegany jako taka trudno uchwytna całość. Na innym poziomie i w innej skali powtarza się więc poznawcza przygoda nowoczesności. Podobnie jak pisarze i artyści należący do tamtej formacji próbowali zbliżyć się do prawdy o świecie przyjmując rozmaite punkty widzenia i tworząc nowe języki, tak i dziś badacze ówczesnej literatury sięgają po zaskakujące skojarzenia, wynajdują kolejne koncepty i perspektywy, by w jakimś stopniu oddać złożoność i dynamikę przedmiotu. A zatem – i to byłby paradoks ostatni – zasada nowości, innowacyjności, oryginalności, pochowana wraz z modernistyczną literaturą, święci dziś triumfy na gruncie nauki.

Grzegorz GROCHOWSKI