

Teksty Drugie 1999, 1-2, s. 7-30



Liryzm i podmiot modernistyczny

Anna Nasiłowska

Anna NASIŁOWSKA

Liryzm i podmiot modernistyczny

Kto mówi?

Każda wypowiedź implikuje istnienie wypowiadającego, niezależnie od tego, czy zaimiek „ja” zostanie w niej użyty, czy nie. „Każda wypowiedź spełnia się jako zdarzenie, lecz jest rozumiana jako sens” – twierdził Paul Ricoeur¹. W wypadku żywej mowy, gdy jesteśmy świadkami samego „zdarzenia”, odniesienie do konkretnego podmiotu jest zazwyczaj dość proste. Wobec pisma każdy odbiorca posługuje się raczej logicznym postulatem podmiotowości niż rzeczywistym odniesieniem, dlatego list czy dokument wymagają zawsze podpisu. Istnieją nawet sposoby prawne potwierdzania tożsamości osoby piszącej i zgodności tekstu, kiedy oświadczenie pociągnąć ma jakieś ważne skutki, na przykład w wypadku testamentu.

Oczywiście wiemy także, że literackie struktury są pod tym względem bardziej skomplikowane i z zasady nie zakładają prostej sygnatury: użycie „ja” oznacza tu nie tylko odniesienia wobec podmiotu tożsamoego z twórcą, ale wobec jakiegokolwiek realnego podmiotu. Jest to ważne zastrzeżenie zwłaszcza w przypadku prozy fikcjonalnej; w innych typach literatury nie pojawia się w tak czystej postaci, różne typy dzieł wyprowadzają bowiem odmienne sytuacje komunikacyjne. Podczas gdy „ja”, pojawiające się w dzienniku intymnym, będzie bez większych zastrzeżeń identyfikowane z autorem (mimo że dziennik od pewnego czasu czytany jest jako dzieło literackie), to w powieści pojawić się może wielość różnych „ja”, nie odsyłających do żadnej realności pozatekstowej lub odsyłających w różnym stop-

¹ P. Ricoeur *Zdarzenie i sens wypowiedzi*, przeł. E. Bienkowska, w: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1985, s. 241; por. też: *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, tamże. Z nowszych polskich prac filozoficznych, podnoszących problem podmiotu: K. Okopień *Podmiot czyli podrzutek. O fenomenologii odbioru idei filozoficznych*, Warszawa 1997; B. Skarga *Tożsamość Ja*, w: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 163–276.

niu, a podmiot organizujący narrację, jak rzecz się ma w wypadku narratora wszechwiedzącego, może pozostać nie oznaczony zaimkiem i w ogóle ukryty, niemożliwy do – nawet pośredniego – zrekonstruowania pod postacią jakiegokolwiek „ja” osobowego, choć ktoś taki jak „twórca-kreator” z całą pewnością istniał, skoro sam tekst zaistniał w realnym świecie, a nawet – jak zdarza się najczęściej – oparzony został podpisem autora. Są to jednak fakty tak dobrze znane, że zazwyczaj przypisanie konkretnemu rodzajowi tekstu właściwej sytuacji komunikacyjnej, sytuującej go w przestrzeni całkowitej fikcji, empirii lub gdzieś pomiędzy nimi nie sprawia kłopotu nawet nie przygotowanemu profesjonalnie odbiorcy.

Sytuacja tekstów poetyckich jest jednak w tym systemie mocno niejasna, gdyż nie tworzą one „świata przedstawionego”, w którym umieszcza się fikcyjne „ja” prozy. Pojawia się tu „«ja» przedstawione w tekście” – jak określiła to Aleksandra Okopień-Sławińska². Może być ono mocno niedookreślone czy wręcz fikcyjne. Z tą ostatnią sytuacją spotykamy się wcale nierzadko, typowym przykładem jest liryka roli. Jednocześnie „podmiot liryczny” to jedna z głównych kategorii poetyki opisowej, szeroko stosowana w analizie tekstów i obecna w dydaktyce już od szkoły podstawowej. I – niezależnie od teoretycznego dorobku badaczy reprezentujących strukturalizm, którzy kategoriycznie przecięli wszelkie roszczenia tradycyjnego psychologizmu, a więc próby tłumaczenia „ja” tekstowego przeżyciami i biografią twórcy – wprowadzając „podmiot liryczny”, wprowadzamy obraz relacji, być może ograniczonej danymi wynikającymi bezpośrednio z tekstu, w pełni iluzorycznej, ale niezaprzeczalnie psychologizującej w pewien sposób odbiór tekstu poetyckiego.

Jeśli wierzyć badaczom niemieckiego kręgu językowego, termin *lyrisches Ich* pojawił się po raz pierwszy w 1910 r. w pracy Margaret Susman *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*³. Autorka, dzięki związkom przyjaźni, bliska kręgowi Stefana George’a, zdecydowała się na tę terminologiczną nowość, aby dać wyraz odmienności n o w e j l i r y k i, której najważniejszymi twórcami byli – poza Stefanem

^{2/} A. Okopień-Sławińska *Semantyka „ja” literackiego („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, w: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Wrocław 1985, s. 98–115; także w zbiorze *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986. Por. też prace wcześniejsze: J. Sławiński *O kategorii podmiotu lirycznego (tezy referatu)*, w: *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1966, przedr. w: J. Sławiński *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 78–90. Za podsumowanie tego strukturalistycznego etapu badań wypada uznać rozdział *Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych* w pracy T. Kostkiewiczowej *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971, s. 161–193, tam – obszerna bibliografia teoretycznoliteracka. O pojęciu liryki w poetyce antycznej i renesansowej – por.: T. Michałowska *Pojęcie „liryki” wobec kategorii „rodzaju” i „gatunku” w renesansowej teorii poezji*, w: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 71–96.

³ Por.: K. Pestalozzi *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970, s. 342; K.H. Spinner *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a/M 1975, s. 1–26; J.E. Jackson *La Question du Moi. Un Aspect de la Modernité poetique européenne, T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, Neuchâtel 1978.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

George'em – Nietzsche, Hofmannsthal i Rilke. Pojęcie miało sens polemiczny – wprowadzało dystans wobec indywidualnego „ja” twórcy i początkowo przyjmowane było nie bez oporu, jako niepotrzebna abstrakcja, niezbyt dobrze uzasadniona i trudna do zrozumienia. Określenie się przyjęło, gdy zaczął je stosować Oskar Walcel. W Polsce pojawiło się w ślad za Niemcami i rychło wyparło „duszę poetycką”, o której pisze jeszcze Ignacy Matuszewski. Nowy termin przede wszystkim nie był obciążony religijnymi konotacjami związanymi z „duszą”.

Samo pojęcie jest więc stosunkowo młode, a utworzone zostało pod wpływem praktyki literackiej poetów-modernistów. I – tym samym – nie należy do kategorii bezwzględnych, uniwersalnych, choć jest stosowane powszechnie. Ma ono z pewnością swoją historię jako problem literaturoznawczy i jako fenomen nowoczesnej literatury. Tu tradycja badawcza – nie wiadomo czy do końca słusznie – wiąże wyłonienie się takiej formuły podmiotowości z twórczością Rousseau, przede wszystkim z jego *Marzeniami samotnego wędrowca*. U zaciątków poetyckiej koncepcji stoi więc utwór prozatorski. Ujmując rzecz nieco trywialnie, a za to dobitnie i skrótowo: pod koniec życia Rousseau cierpiał na manię prześladowczą, co dało efekt niezwykłego skupienia na sobie. Dialog był niemożliwy, samego siebie traktował Rousseau więc jako jedyne adresata, kontemplując swoją samotność, co dało efekt poetyckości czy nawet liryzmu. Hugo Friedrich w pracy *Struktura nowoczesnej liryki* twierdzi, że osobność, a nawet wrogość Rousseau wobec świata stała się przedmiotem podziwu. „Absolutne «ja», któremu towarzyszy u niego patos nie zrozumianej wielkości, uwydatnia rozłam między nim a społeczeństwem”⁴. W świetle poglądów antropologicznych Rousseau istotę człowieka można odnaleźć poza historią i społeczeństwem. Pograżenie się w samotnym marzeniu pozwala odkryć lepszy, prawdziwszy świat: wewnętrzną, krainę niespełnienia, marzenia, prawdy wewnętrznej, odbijającej tęsknotę do stanu pierwotnego.

W ten sposób „ja”, przedmiot autoanalizy, uprzywilejowany temat i wehikuł poznania, wkracza do literatury. Mamy więc do czynienia z terminem w dziejach kultury stosunkowo niedawnym oraz z pewnym – też nieodległym – jego początkiem. Z tym że *Marzenia samotnego wędrowca* Rousseau nie są utworem, który odegrałby jakąś istotniejszą rolę w literaturze polskiej. Umieszczenie u genezy samego zjawiska utworu prozatorskiego nasuwa spostrzeżenie, że chodzi tu nie o określoną formę literacką, ale o formułę podmiotowości, generalną koncepcję, która może się realizować poprzez różne figury mówiącego, a której cechą jest liryczność.

Odkrycie „ja” trudno związać jednoznacznie z jednym dziełem, czy nawet momentem przełomu. Z całą pewnością nie można przypisać tej zasługi jednoznacznie Oświeceniowi wraz z jego nowymi teoriami estetycznymi i podkreślaniami roli wyobraźni, gdyż są to jedynie deklaracje filozoficzne i cała prawie literatura – a zwłaszcza poezja oświeceniowa! – operuje dość konsekwentnie starszym typem ukształtowania wypowiedzi, a podmiot w wierszu może oczywiście pojawiać się

^{4/} H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 42–43.

Szkice

wprost w postaci „ja” wypowiedzeniowego, nie jest to jednak „ja” zdolne do osiągnięcia liryzmu, nieuchronnie subiektywne, podejmujące retrospekcję, będące w centrum jako autokreacja organizująca tekst. Poezja oświecenia jest p r z e d m i o t o w a, liczy się w niej jasno określony temat, fabuła, wykład racji, retoryczne opracowanie tematu – zgodnie z normami konkretnego gatunku poetyckiego. W porównaniu z koncepcją obowiązującą w literaturze od ostatnich lat dwustu, poeta epok poprzednich wydaje się w ogóle pozbawiony „psychologii”, owych indywidualnych rysów twórczych, które dla nas często stanowią istotę poezji w ogóle utożsamianej z liryką. Cechą rozstrzygającą o poetyckości jest – obok wyznaczników formalnych – uwznioślenie tematu, idealizacja. Trudno zresztą powiedzieć, że tradycja wzniosłości całkowicie została zapomniana. „Liryzm to poryw ku wszechludzkiemu szczęściu utrwalony w słowie” – stwierdza Julian Przyboś w *Zapiskach bez daty* – i dodaje zaraz: „Jest to poryw, a więc wytężenie całej osobowości piszącego...”⁵.

Poeta – nazwijmy go klasycznym – skupia się nie na relacji samozwrotnej, wyznaniach i własnej osobowości, ale na konstruowaniu odniesień wobec istniejących autorytetów: tradycji, której przejawami są wysoka ranga mitologii, kanon tego, co uznawane jest za wiedzę obiektywną, czy nawet naukową, relacje społeczne. Wyrazem tych związków jest istnienie gatunków poezji dydaktycznej – w tym poematu dydaktycznego, opisowego i retorycznej ody, a także poezji panegirycznej, której zasada pozostaje na tyle obca czytelnikowi współczesnemu, że skłonny jest stawiać wobec niej niewłaściwe pytania – o szczerłość, prawdę intencji autorskich, choć relacja wobec autorskiego podmiotu zazwyczaj nie pojawia się w ogóle w tego typu tekstach i żadnych wyznań i deklaracji osobistych w nowoczesnym sensie w nich nie spotykamy. Użyję wyrazistego przykładu: jeśli Trembecki pisze wiersz polityczny, to do zaistnienia tego tekstu potrzebne są dwie racje, a mianowicie polityczna wola Stanisława Augusta Poniatowskiego, który inspirował wypowiedź, zależność poety wobec królewskiego mecenasa (czyli relacja społeczna) oraz możliwość przywołania pewnego wzorca gatunkowego. Sam poeta natomiast miałby prawo uchylić się od osobistego sądu, a nawet jeśli go – jak się wydaje – wypowiada, ma to wyraźny charakter retoryczny.

Oto początek poematu *Na dzień siódmy września*:

Nie tajne mi są z rybim niewiasty podpasem,
Ni szczekacz erebowy z potrójnym hałasem;
Znam walki Tyfeusza, Likaona zdrady,
Głównie z idejskich statków zmienione w najady,
Kamieniejącą Gorgonę swej twarzy widokiem
I Polifema z jednym, Arga z setnym okiem.
Samymli wiersz bajeczkom poświęcon? niestety!
Wyrzekam się na zawsze imienia poety.

⁵/ J. Przyboś *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 8.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

O ty, najwyższej z istot pierworodna córo,
Prawdo, jedyna prawdo, kieruj moje pióro!
[...]

Po tej poetyckiej introdukcji następuje silnie przesiąknięty panegiryzmem wykład polityczny, uwzględniający podstawowe założenia polityki króla i program planowanych reform oraz przedstawiający osobę Stanisława Augusta Poniatowskiego jako męża opatrznościowego ojczyzny. Wypowiedź ta skonstruowana została w konkretnej sytuacji politycznej (w 1773 roku) i miała przede wszystkim uwolnić króla od zarzutu odpowiedzialności za pierwszy rozbiór. Ani introdukcja, ani bardzo obszerny wykład polityczny (całkowicie pominięty w szczupłym cytacie) nie mieszczą się w późniejszej normie, która określa, „czym jest poezja”. W tekście znajdujemy kilka deklaracji, czynionych w imieniu „ja”, począwszy od pierwszego wersu „Nie tajne mi są z rybim niewiasty podpasem” (czyli Syreny). Nikogo nie trzeba chyba przekonywać, że owa zażyłość poety z istotami mitycznymi nie jest materią tego, co nazwalibyśmy „wyznaniem”, choć nie jest pozbawiona pewnej przewrotnej pikanterii. Nie jest wyznaniem również deklaracja polityczna – ma ona charakter wykładu racji emocjonalno-patriotycznych i historycznych, jest sprecyzowaną wizją bieżących wydarzeń i przyszłych celów związanych z pewnym obozem politycznym. I ich uwzniośleniem – przydanie wzniosłości można określić jako zasadniczy cel, osiągalny wyłącznie za pomocą poetyckiego ich wyrażenia.

Podmiot wiersza – bo jakiś podmiot niewątpliwie się pojawia, jednoczy tekst, konstruuje całość – nie posiada „głębi”, ani nie skupia się na sobie. Służy w istocie do przywołania dwóch instancji zewnętrznych: sfery imaginacji mitologicznej, utożsamianej z samą poezją, oraz, przechodząc do części politycznej, „prawdy obiektywnej” (również „umocowanej”) mitologicznie lub filozoficznie jako pierworodna córka najwyższej z istot, a więc najwznioślejsza, czyli niepodważalna). Nie jest to osobista deklaracja, co więcej – introdukcję mogliśmy potraktować nawet jako sygnał dystansu, który ma jednakże znaczenie wzmacniające wobec przedstawianych poglądów: jeśli nie mamy do czynienia z „bajaniem” poety (które w epoce oświecenia miały mniejszą rangę niż prawdy rozumu), a z czymś odnoszącym się do rzeczywistości, to cała wypowiedź ma walory obiektywizmu. Poetyckość wykładu politycznego polega na wyraźnej idealizacji, w tym wierszu polegającej na doprowadzeniu argumentacji politycznej do stanu wysokiego wzoru i ukazaniu go jako postulatu możliwego do spełnienia. Prawda i szlachetność znajdują odbicie w działaniu króla, a to wieść musi do szczęśliwej przyszłości, rozkwitu państwa, powszechnej zgody. Konieczny charakter tego związku ma kluczowe znaczenie dla argumentacji politycznej. Wszystko to przypisane jest jednak nie poecie, podmiotowi wstępu, ale jakiemuś „ja”, które zdolne jest odrzucić fantazje, osobie dużo poważniejszej. Można odnieść wrażenie, że „poeta” potraktowany został z przymrużeniem oka (coś bają o Syrenach), aby na tym tle dużo korzystniej wypadł „publicysta”, którego obszerny wywód zajmuje środkową część utworu. Kreacja podmio-

Szkice

tu jest więc złożona, niejednolita. W zakończeniu pojawiają się słowa skierowane wprost do króla, który dopiero tu, w zamykającym czterowierszu okazuje się ukrytym adresatem:

Do końca ostatniego spieszący z ochotą,
Wtenczas moje żywioły podzielę istotą,
Kiedy na starych barkach dźwigając prawniki,
Będziesz je uczył trudnej królowania sztuki.⁶

– czyli: autor umrze bez dramatu, gdy ład znajdzie kontynuację. Tu persona tekstu przywdziała na chwilę szatę deklaracji autorskiej. Jak wiemy, tak się nie stało: polski tron nie stał się dziedziczny, a Stanisław, utraciwszy koronę, zmarł nie zapewniwszy legalnej sukcesji. W jego ostatnich chwilach w Petersburgu towarzyszył mu Trembecki. Poeta nie zmienił jednak sposobu przedstawiania śmierci, możliwość pogodnego rozstania z życiem wyrażał także w wiele lat później w *Sofiówce*. Doświadczenie osobiste odgrywa rolę poślednią, nawet jeśli z biografii wyczytujemy sens tragiczny – niewiele to zmienia. Ideał jest ideałem, a poezja powinna go kreować i jak najdoskonalej wyrażać.

Poeta XVIII wieku wie, że biografia i poglądy pana Trembeckiego niewielką mają wartość i tym, co on sam wnieść może, jest zakorzenienie w tradycjach gwarantujących odpowiednio wysoki status wypowiedzi, nadanie jej myślowej koherencji, opracowanie w postaci wiersza, zastosowanie poważnych argumentów, odniesienie do ideału, fortunność językowa i zgodność z regułami tego typu wypowiedzeń. Interesująca jest zwłaszcza rola wyobraźni mitologicznej, w pewien sposób utożsamionej w przywołanym wierszu z samą istotą poetyckości. Mit zawiera w sobie element mediacji między indywidualną wyobraźnią a powszechnym kodem, zakorzenionym głęboko, nie tylko w tradycji, która siłą rzeczy wiąże się z wymiarem relatywnym, bo historycznym, a przede wszystkim – w Prawdzie. Antyczne odwołanie ma w tym systemie myślenia wewnętrzną wartość hermenutyicznego dowodu wskazującego i odczytującego istotę rzeczy, jej sens.

Do dziś badacze poezji Oświecenia łamią sobie głowę, usiłując skonstruować na podstawie tekstów Ignacego Krasickiego jego portret duchowy. Jaka właściwie idea przyświecała autorowi *Monachomachii* i w jaki sposób połączyć ten utwór z faktem biograficznym, a mianowicie sprawowaniem przez autora wysokiej godności kościelnej? W istocie jednak pytanie jest całkiem „nowoczesne”, psychologiczne, opiera się bowiem na założeniu interpretatora, że tekst jest odbiciem podmiotowego „świata wewnętrznego”, lub też – rzecz ujmując z innej strony – utwór konstituuje ów świat; kategorie podmiotowe zaś, przy zachowaniu koniecznej ostrożności, można, relatywizując, odnosić do autora. Czasami pomiędzy autorem a podmiotem nie ma bezpośredniego związku, często fakty biograficzne czy inne

⁶ S. Trembecki *Na dzień siódmy września albo rocznicę elekcji*, w: *Pisma wszystkie*, red. J. Kott, t. 1, s. 114–121.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

wypowiedzi autora łączą się bezpośrednio z kreacją podmiotu, wykluczona jest jedynie sprzeczność. Jak sądzimy: autor wyraża i jest wyrażany. Dokonuje ekspresji. Tymczasem w poezji przedromantycznej impulsem w ogóle nie musi być „chęć uzewnętrznienia Jaźni”, ale szczególnie (powiedzielibyśmy: zewnętrzny) zbieg okoliczności – istnienie dobrego wzorca gatunkowego i możliwość zakorzenienia go w konkretnej sytuacji współczesnej, szansa na realizację tradycji. Sante Graciotti we wstępie do (nomen omen!) *Wyboru liryków* Krasickiego formułuje wiele zastrzeżeń i tak określa poetę:

Był on klasycystą dzięki swoim osobistym ideałom horacjańskiego umiarkowania i stoickiej niewzruszalności, dzięki gatunkom lirycznym, które uprawiał, dzięki nieufności do uczuć i zamykaniu do racjonalnej jasności, którą poznać zarówno w wyborze materii artystycznej, jak i w sposobie jej organizacji. W jakiej mierze to wszystko może być zgodne ze skłonnością liryczną, to problem niełatwy do rozwiązania do tego stopnia, że wielu historyków literatury negowało, jakoby Krasicki był „poetą”. Negacja taka jest upraszczająca i niesłuszna, jako że wzruszenie liryczne nie wywodzi się jedynie, choć najczęściej tak bywa, z emocjonalnych źródeł.⁷

W dyskusji tej mieszają się dwa pojęcia liryki – to stosowane wobec Krasickiego jest zgodne ze sformułowanym w poetykach klasycystycznych, powtarzających zresztą wiernie Arystotelesa w tym, że uwzględnia cechy formalne wiersza a nie takie jakości, które obecnie z pojęciem liryzmu łączymy niemal automatycznie. Ta dwuznaczność przyczyniła się do powstania nieco dziwnych kontrowersji na temat: czy Krasicki w ogóle p o e t ą b y ł? Wątpliwość wielokrotnie rozciągano zresztą na całą epokę, mówiono o sprzeczności między naturą poezji (jako sztuki subiektywnej, emocjonalnej), a oświeceniowym racjonalizmem. Tymczasem jest to epoka, w której obowiązują jeszcze odmienne od naszych pojęcia o starożytnym rodowodzie. W wieku XVIII „liryczny” to tyle, co związany z poetyckim gatunkiem pieśni, czyli z bardzo silną i podziwianą tradycją Horacego, a w Polsce – Jana Kochanowskiego. W poezji oświeceniowej pojawiają się jednakże dość wyraźne symptomy zmian: niektóre wiersze trudno zaklasyfikować gatunkowo, sztywny dotąd system gatunków zaczyna się kruszyć, a w każdym razie nie traktuje się go już jako czegoś danego i określonego z góry, podejmuje się prace nad starożytnymi „wynałazkami” w tej dziedzinie. „Wynałazkiem” Krasickiego są umieszczone w zbiorze *Liryków* „wiersze z prozą”.

„Ja psychologiczne” w poezji przedromantycznej pojawia się wyjątkowo, choć z całą pewnością przesadne byłoby stwierdzenie, że w ogóle jest nieznanne. Rzecz wymagałaby niewątpliwie głębszych studiów. Samo słowo „liryka” ma przecież

^{7/} I. Krasicki *Wybór liryków*, oprac. S. Graciotti, BN, Wrocław 1985, *Wstęp*, s. XXI. Problem zastrzeżeń co do poetyckości dorobku Krasickiego podejmuje W. Borowy w klasycznej pracy *O poezji polskiej XVIII wieku* (wiele wydań). Por. także: T. Kostkiewiczowa *O poetyce wierszy lirycznych Krasickiego. Studia o Krasickim*, Warszawa 1997, s. 61–83; kategoria „wiersze liryczne” obejmuje zwyczajowo utwory Krasickiego, które w wydaniu F.K. Dmochowskiego oznaczone były jako „wiersze różne”.

Szkice

pradawny grecki rodowód, a początki poezji zwanej liryczną giną w pomroce dziejów i trudno nawet wskazać epokę, kiedy rzeczywiście utwory wykonywano z towarzyszeniem instrumentu. Liryka grecka była wielogatunkowa – obejmuje pieśni na różne okazje, utwory polityczne, zalecenia życiowe i ogólne refleksje. Pojawianie się w niej przeżyć osobistych – jak w inwektywach Archilocha czy u Safony – jest rzadkie. W czasach nowożytnych poezja nadal pozostawała wyznaczana przez metrum, przewidziane jako wzorzec gatunku. Karl Pestalozzi odnajduje ślady liryczności – rozumianej przede wszystkim jako *Erhebung*, a więc uwznioślenie – u Dantego, Petrarcki, w liryce barokowej; jednak za moment przełomowy uznaje połowę XIX wieku. Czy np. *Treny* Kochanowskiego nie są odosobnionym przykładem „wyznania”? Przypuszczam, że tę kategorię dałoby się zastosować do pewnych, niezbyt obszernych fragmentów cyklu, a możliwość jej zastosowania jest jednym z ważniejszych powodów, który wskaże dzisiejszy czytelnik jako przyczynę bliskości wobec dawnego tekstu. Podobne raczej każą dziś doceniać poezję metafizyczną dawnych wieków.

Możliwość odtworzenia osobistej sytuacji mówiącego nie wyklucza się w *Trenach* z przywołaniem antycznej tradycji, jest udanym przykładem bezkonfliktowego pogodzenia obu planów, które nakładają się na siebie przede wszystkim we wrażliwości dzisiejszego czytelnika. Trzeba wziąć pod uwagę i to, że na renesansowy indywidualizm patrzmy przez kategorie ukształtowane później, usiłując wydzielić to, co „naprawdę jednostkowe”, związane z przeżyciem, emocjonalne. Czy *Sonety do Laury* Petrarcki są przykładem wczesnej obecności „wyznania”? Wydaje się, że poezja miłosna była na pewno terenem uprzywilejowanym dla „ja lirycznego”, choć powinniśmy pamiętać również o dystansie wobec osoby autora i mediatyzującej roli konwencji; w przeciwnym razie grozi nam naiwne psychologizowanie. W literaturze antycznej można spotkać dodatkowe komplikacje w relacji autor-podmiot tekstowy, „ja” w utworze odnosić się może bowiem do recytatora – wyповідаjącego lub chóru⁸.

„Ja liryczne” nie stanowi przed romantyzmem wyróżnika poetyckości i głównej kategorii. W poezji późniejszej takie gatunki jak list poetycki, mitologiczny epyllion, sielanka, poema dramatyczne, poemat heroikomiczny, filozoficzny czy panegiryk staną się odtąd sprzeczne z samą zasadą poetyckości, mogą pojawić się jako stylizacja, a więc – w funkcji retorycznej. Po romantyzmie stają się one tylko rymowaną epiką, wierszowanym traktatem naukowym (czyli czymś zbyt „obiektywnym”) lub też – w wypadku panegiryku – sama konwencja pochwały z góry podważa szczerłość każdego wypowiedzianego sądu, gdyż kłóci się z zasadą „szczerego wyznania”, podmiotowej ekspresji. Także satyra spada do rangi rozrywki i współcześnie więcej łączy ten gatunek ze skeczem i dowcipną anegdotą niż z „prawdziwą poezją”.

⁸ J. Danielewicz *Relacja: autor – podmiot literacki w liryce greckiej*, w: *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Martuszczyńska, J. Sławiński, Wrocław 1983, s. 129–142.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

Poezja oświeceniowa i klasycyzm porozbiorowy to w poezji polskiej ostatni moment, gdy liryczna kreacja podmiotu nie jest do kształtowania tekstu poetyckiego w ogóle konieczna. Wraz z pojawieniem się wymiaru „podmiotowego wyznania” i romantycznej koncepcji podmiotu poezja zaczyna zmierzać do bezgatunkowości, staje się od tego momentu przede wszystkim liryką, liryką przez odniesienie do figury „ja”, któremu przypisuje się pewną „głębę”, określoną osobowością. W polskiej poezji nowe jakości przyniósł niewątpliwie nurt sentymentalny, są to jednak zaledwie nieśmiałe pierwsze jaskółki w porównaniu z prawdziwym wybuchem romantyzmu. Interpretator tekstów Krasińskiego nie napotka już owego braku, zagadki a może pustki w miejscu „ja”, co badacz twórczości biskupa warmińskiego. W wyniku rozchwiania gatunków powstaje natomiast sytuacja nieprzystawalności wielowiekowej formalnej tradycji poetyckiej i – zwróconych przeciwko gotowym formom – kategorii nowoczesnych. Opis struktur gatunkowych wypowiedzi dość dobrze przystaje do „istoty poezji” renesansu czy oświecenia. Ten sam język nie ujmuje jednak najważniejszych cech poezji współczesnej. Utwory określa się bardzo ogólnikowo jako „wiersz” lub „liryk” (często traktując je zamiennie, choć pierwsza nazwa ma nieco szersze zastosowanie), pojawiają się też propozycje czysto negatywnych terminów, jak „antywiersz”, lub ekspresywnych określeń, jak „szok”⁹. Kryje się w nich tęsknota za utraconą formą i normą sztuki, która wybrała subiektywność.

Liryzm romantyczny

Podstawową zasadę sztuki romantycznej Hegel w *Estetyce* wyjaśniał następująco: „To wzniesienie się ducha do s i e b i e, dzięki któremu duch, zmuszony dotychczas szukać swej przedmiotowości w zewnętrznym i zmysłowym istnieniu, odnajduje ją teraz w sobie samym i odczuwa siebie w tej jedności ze sobą samym, i jest tej jedności świadomy”¹⁰. Sztuka okazuje się drogą Jaźni. „Prawdziwą treścią romantyki jest absolutna wewnętrzność” – czytamy niewiele dalej (s. 151), a zasadniczy ton tej sztuki jest liryczny. „Pierwiastek liryczny jest dla sztuki romantycznej niejako elementarną, zasadniczą cechą, tonem, który pobrzmiewa nawet w eposie i w dramacie, i który, niby jakieś ogólne tchnienie duszy, owiewa nawet dzieła sztuki plastycznej” (s. 165) – liryzm, rozumiany jako ujawnienie się wewnętrznego „ja”, przenika zatem nie tylko poezję. Indywidualizm, odsłonięcie Jaźni okazuje się przy tym drogą do nieskończoności, co wyjaśnia *Fenomenologia ducha*. Być może zmysłowe piękno traci na tym, że sztuka weszła na drogę Jaźni, gdyż klasyczny ideał harmonii stanie się odtąd nieosiągalny, lecz gdy duch „ze świata zew-

^{9/} Por.: M. Dłuska *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980.

^{10/} G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Gradowski, A. Landman, Warszawa 1966, t. 2, s. 149 – przy dalszych cytatach podaję jedynie odpowiedni numer strony. W artykule tym rezygnuję z bardziej szczegółowego przedstawienia analizy przemian gatunkowych poezji polskiej XIX wieku, mogąc odesłać czytelnika do pracy Cz. Zgorzelskiego *Historycznoliterackie perspektywy genealogii w badaniach nad liryką*, w: *Problemy teorii literatury*, Seria 2, red. H. Markiewicz, Wrocław 1976, s. 131–147.

Szkice

nętrznego wycofa się w swoją własną wewnętrzną głębię i w zespolenie ze sobą samym” (s. 150), osiąga zarazem samoświadomość, która przewyżczając skończone formy, pozwoli mu wznieść się do absolutu.

Maurycy Mochnacki uważał, że istnieją dwa rodzaje poezji: taka, w której autor jak pajak pajęczynę wysnuwa myśl ze swojej indywidualności, i taka, która polega na ścisłej wierności wobec rzeczywistości. Ta pierwsza – to poezja liryczna (czyli poezja duszy), ta druga – plastyczna czyli snycerska (w dziele *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* spotykamy określenia „poezja obiektowa”, czyli „realna”). Mickiewicz, Byron, Schiller są poetami ubierającymi wrażenia w szaty myśli i wyobrażeń wewnętrznych. Przykłady drugiej postawy (Szekspir, Goethe i... Walter Scott) nasuwają pewne wątpliwości. Mochnacki jednak dłużej się nad nimi nie zatrzymuje, znacznie bardziej interesują go marzenia, smutek, tęsknota i samotna wielkość tych pierwszych. To tu duch dochodzi nie tylko do wiedzy o świecie, ale do samoświadomości, „rozpoznania się we własnym jestestwie”. Romantyk ma „twarde *ego*”, które może stać się w świecie wewnętrznym samowładne; wierzy przy tym, że tekst stanowi jego ekspresję, a nie tylko – personę.

Powstaje „ja” zdolne do kontemplacji, introspekcji i melancholii w poczuciu nieodwracalnej utraty własnej przeszłości, świadome w każdym z tych procesów, że poza zmysłowymi wrażeniami i procesami poznawczymi są jeszcze treści życia wewnętrznego treścią i nieredukowalne istnienie dla siebie. Liryzm jest w pewnym stopniu obrazem Narcyza, tropiącego wciąż nowe własne odbicia i ciągle poszukującego nowych, wyraźniejszych, lub Hamleta, który przestaje działać, zapatrzonego w sprzeczność tkwiącą w nim samym, porwany bogactwem targających nim przeżyć. „Hamlet (...) zamiast działać, analizuje własne odczucia i odsłania przed widzem zakrwawione włókna cierpiącej duszy” – pisał Ignacy Matuszewski w pracy *Słowacki i nowa sztuka*¹¹. Tak przynajmniej wygląda jednak z wewnętrznych treści romantycznego liryzmu, bo jej efekty wymagają osobnego spojrzenia z zewnątrz.

Pojawienie się romantycznego liryzmu zmienia sposób czytania poezji. Istotne stają się relacje różnych tekstów wobec siebie – rekonstrukcja kategorii „ja” lirycznego w różnych utworach tego samego autora i konstruowanie z nich immanentnego portretu psychologicznego, odczytywanie wpisanej w nie konsekwentnej koncepcji podmiotowości staje się jednym z uprawnianych i stosowanych bardzo często sposobów lektury. Odtwarza się dzieje owej osoby lirycznej począwszy od wczesnych wierszy danego autora po dojrzałość, wyznacza etapy przekształceń i kulminacji, gdy „ja” włada samodzielnie obszerną sferą wyobraźni. Zwrot ku podmiotowości ma jednocześnie ważne implikacje teoretyczne: wiąże kategorię „ja lirycznego” z interpretacją dokonywaną przez czytelnika. Zazwyczaj jest to interpretacja przewidziana przez autora, gdyż obaj pozostają w kręgu podobnych wyobrażeń kulturowych.

¹¹/ I. Matuszewski *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, w tegoż: *Z pism*, t. 3, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 84.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

Niemieccy badacze zauważają, że w konsekwencji trudno traktować „ja” liryczne wyłącznie jako kategorię strukturalną, wewnątrztekstową¹². Podobny pogląd wyrażał wcześniej w impresyjny sposób Julian Krzyżanowski. Przytoczmy odpowiedni fragment rozważań historyka literatury:

Istotę postawy lirycznej stanowi liryzm, pojęcie trudne do sprecyzowania, określane zazwyczaj metaforycznie jako rodzaj fluidu, wydzielanego przez utwór liryczny. Posługując się przenośnią innego rodzaju, liryzm można by nazwać zdolnością do wywoływania w psychice odbiorcy wzruszeń bardzo głębokich lub przynajmniej kształtowania w niej wzruszeń na sposób zbliżony do ich ujścia w samym utworze. Zazwyczaj odbywa się to tak, że czytelnik utworów lirycznych dorabia sobie do nich fikcyjną biografię autora, by do jego przeżyć utrwalonych w liryce dostrajać przeżycia własne.¹³

Praca Krzyżanowskiego była w czasie moich studiów traktowana jako lektura obowiązkowa: fragment o „fluidach wydzielanych przez utwory” budził niepohamowaną wesołość studentów, usiłujących przedstawić oddziaływanie wierszy pod postacią różnych wydzielin, a nawet zaproponować ich odpowiednią klasyfikację (najsposobniejsze wydawały się przy tym zapachy nieprzyjemne). Pomińmy jednak żakowskie zabawy – pod koniec lat siedemdziesiątych, w czasie bujnego rozwoju strukturalizmu i kierunków pokrewnych, język Krzyżanowskiego sprawiał wrażenie anachroniczne. Dziś patrzę na to inaczej: dostrzegam u Krzyżanowskiego jakąś zeszlowieczną odwagę formułowania sądów ogólnych, nawet gdy nie są one poparte szczegółowym stanem badań, metodologią i wypracowanymi wcześniej terminami.

Fragment o „dostrajaniu” się czytelnika do fikcyjnego scenariusza utworu party jest przykładami z poezji romantycznej, a konkretnie – z poematu Juliusza Słowackiego *W Szwajcarii*. To wydaje się dość oczywiste, wcześniejsza literatura nie dostarczyłaby klarownego modelu takiej sytuacji. Sztuka romantyczna „wymusza” na czytelniku pewne operacje na jego własnym „ja” – pod groźbą niezrozumienia czytelnik dokonać musi „uwewnętrznienia”, musi „odnaleźć się w sobie samym”, odrzucić uwikłania przedmiotowe, przystać na istnienie „absolutnej wewnętrzności”. „Ja” liryczne, odkąd staje się głównym wyznacznikiem poetyckości, modeluje sposób lektury.

Mamy tu też do czynienia z kategorią, przy pomocy której z rozproszonych tekstów autora, pisanych w różnym czasie, pod wpływem różnych impulsów wewnętrznych i okoliczności, tworzy się dzieło – *opus*. Kategoria ta nie jest niepodważalna. Jak stwierdza Michel Foucault:

^{12/} Por.: K.H. Spinner *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a/M 1975, s. 19–22; K. Pestalozzi powołuje się na następujące określenie Herberta Lehnerta w pracy *Struktur und Sprachmagie*, Stuttgart 1966: „Ja liryczne jest Jednością mówiącego i słuchacza czy też rozmową z sobą samym, co strukturalnie prowadzi do tego samego.”, cyt. za: K. Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich*, s. 343.

^{13/} J. Krzyżanowski *Nauka o literaturze*, Wrocław 1969 (wyd. II), s. 192.

Szkice

Jeśli tedy mówi się tak często i bez stawiania dodatkowych pytań o „dzieło” jakiegoś autora, znaczy to, iż przyjmuje się, że jest ono określone przez funkcję tego, co ma wyrażać. Zakłada się, że każdorazowo musi istnieć poziom (umiejscowiony tam, gdzie jest to w danej chwili potrzebne), na którym dzieło objawia się – we wszystkich swoich fragmentach, nawet najdrobniejszych i najmniej znaczących – jako wyraz bądź myśli, bądź doświadczenia, bądź wyobraźni, bądź podświadomości autora, bądź wreszcie uwarunkowań historycznych, w które był uwikłany. Widać jednak natychmiast, iż taka jedność nie jest bynajmniej dana bezpośrednio i że jest wynikiem określonego zabiegu; że zabieg ów to zabieg interpretujący (skoro odczytuje z tekstu zapis czegoś, co ten ukrywa i ujawnia zarazem).¹⁴

Uwagi Foucaulta dotyczą zresztą *opusu* filozoficznego, a bezpośrednio – są polemiką z supozycją całości wysuwaną przez interpretujących dzieła Nietzschego, wyjątkowo niespójne i niejednolite pod względem autorskiego opracowania. Na wywodzie filozoficznym ciąży jednak dużo silniejszy wymóg koherencji wewnętrznej niż na wypowiedziach literackich, z natury różnorodnych. Wobec wielu dzieł literackich, przede wszystkim poetyckich, owym zabiegiem interpretującym, najczęściej stosowanym bezrefleksyjnie, jest konstruowanie portretu „ja” lirycznego, tożsamego w czasie i spójnego, lub nawet – jak twierdził Krzyżanowski – całej „fikcyjnej biografii autora”.

„Ja” liryczne, „poeta” to terminy stosowane także wobec całości znacznie większych i jeszcze bardziej różnorodnych niż twórczość pisarza: a mianowicie całych epok, chodzi przy tym nie tyle o „ja” tekstu, co o koncepcję podmiotowości, którą implikują utwory. Każdy student, a nawet uczeń, z łatwością dokona charakterystyki czegoś, co uznaje się za typowe (czyli modelowe) „ja” romantyczne czy młodopolskie, a będzie to uogólniony portret artysty, pokazujący „głębnię jego duszy”. „Głębnia duszy” jest bowiem istotną cechą kreacji poetyckiej po – mówiąc słowami Stanisława Brzozowskiego – „romantycznym przesileniu kultury”. Romantyczna wizja podmiotowości powołuje serię przeciwstawień: „ja” czuje swoją odrębność wobec świata, pełne marzeń życie wewnętrzne zderza się z zewnętrznym światem, silna uczuciowość – z wszelkimi społecznymi ograniczeniami, a w centrum kreacji staje postać artysty i jego niepowtarzalne, wyjątkowe „ja”. Twórczość poetycka staje się ekspresją „ja”.

Od romantyzmu ta wizja indywidualistyczna zaczyna obowiązywać, więc pozycja staje się przede wszystkim liryką. Pokolenie Młodej Polski powtórzy z początku bez większych innowacji romantyczną kreację, dodając do niej może tylko głębszą, nacechowaną surowym socjologizmem odziedziczonym po pozytywistach, świadomość owej „drugiej strony”. Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* tak charakteryzuje twórców ruchu młodopolskiego:

[...] osamotniona jednostka, nie znajdująca dla siebie w ramach istniejącego społeczeństwa zadania ani stanowiska, pochodząca z warstw posiadających lub psychicznie od nich

¹⁴ M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 48.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

zależna. Odrzucanie się jednostki tej od społecznego podłoża, jej dojrzewanie do samotności, usiłowanie przełamania tej samotności, stworzenia naokoło siebie nowej rzeczywistości, próby uzasadnienia swego stosunku do świata, oparcia na tym stosunku jakiejś akcji, jakiegoś dziejowego czy choćby indywidualnego planu – oto są zasadnicze momenty przeżyć psychicznych, których wyrazem była i jest twórczość Młodej Polski.¹⁵

Postawy, zarysowane przez Stanisława Brzozowskiego, są w istocie bardzo niejednorodne. Znajdujemy tu jednocześnie potwierdzenie romantycznego indywidualizmu, jak i próby przełamania osobności, zarysowania jakiejś nowej koncepcji, ustanowienia relacji między światem wewnętrznym i zewnętrznym. Dlaczego? Spróbujmy najpierw przyrzeć się skutkom indywidualizmu. Oto fragment wiersza Wincentego Korab-Brzozowskiego:

Na moim czole, jako na kamiennej płycie,
Duchowa, niewidzialna ręka światłem pisze
Przerażające słowa: Tu samotne życie.

I czuję, że za chwilę pogrążę się w ciszę,
A zmysły moje spadną w głębokie letargi:
Duszą pomiędzy czasem a wiecznością wiszę...

Tutaj samotne życie. O wy, moje wargi!
Nim się dokona napis ten, hymn pożegnania
Śpiewajcie światu – niechaj lkają wasze skargi!!¹⁶

To mniej więcej połowa wiersza, ale nie ma chyba potrzeby cytowania całości. „Słowa me padają w Głębię i Milczenie” – to jeszcze jedno wyznanie udręczonego podmiotu. Nie jest to skarga porzuconego przez przyjaciela, ani zawiedzionego kochanka, lecz pewne doznanie egzystencjalne, a życiowe zdarzenia świata zewnętrznego nie są przyczyną udręki, a jedynie przedłużeniem czystej prawdy wewnętrznej. „Ja liryczne” ma więc charakter konstrukcji nie psychologicznej, lecz filozoficznej, odsłania nie tyle indywidualny los, ale powszechną formę istnienia. Nie nosi na sobie śladów biograficznych, oderwało się od okoliczności zewnętrznych, jego sensem jest rozpoznanie sytuacji egzystencjalnej. U Korab-Brzozowskiego łatwo dostrzec oznaki *d e p e r s o n a l i z a c j i* nowoczesnej sztuki. Publiczność może odwracać się od społecznej postawy ze wstrętem – to niczego nie zmieni, utwierdzi tylko poetę w jego buncie przeciwko filisterstwu, targowisku pozorów. Rozdźwięk między obcą zewnętrżnością, wszelkimi uwarunkowaniami krępującymi wolność, stał się faktem, a poeta z masochistyczną przyjemnością przyj-

^{15/} Cyt. za: S. Brzozowski *Eseje i studia o literaturze*, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990, t. 2, BN, s. 720.

^{16/} W. Korab-Brzozowski *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980, Biblioteka Poezji Młodej Polski, s. 91, *Symbol*, II.

Szkice

mie ciężące na nim przekleństwo. Samotność jest mu karą i nagrodą zarazem, stanowi jednocześnie źródło udręki i najgłębsze potwierdzenie podmiotowej osobności, bycia „ja” niezależnym „w sobie samym”.

W wierszu tym skupiają się najważniejsze przeżycia młodopolskie. Głębia duszy okazała się jednocześnie głębią samotności – to deprymujące odkrycie uznać można za jedno ze źródeł kryzysu duchowego, poczucia wyczerpania, jalości, dekadencji, a jednocześnie dowód przecięcia relacji ze światem zewnętrznym. Zwolennik czystego artyzmu uzna ten stan za wymóg konieczny osiągnięcia prawdziwej sztuki, wyzwolonej z uwikłania społecznego i wszelkich ograniczeń. Doświadczenie „ja” radykalnie przeciwstawnego światu wiedzie do pustki, bezruchu – o ile nie odkryje się w tym miejscu Ducha (tak, jak rozumiał to Hegel), wyższej instancji wykraczającej poza „ja”, wewnętrznej części ponadindywidualnej boskości czy zasady świata. Korab-Brzozowski nie był pierwszym, który odkrył pustkę w miejscu „ja”, tego rodzaju odczucia są charakterystyczne dla Młodej Polski, ale pojawiają się i wcześniej – na przykład w dziennikach Amiela¹⁷. Przytoczone wyżej określenia Hegla także je w pewien sposób zapowiadają – wystarczy uznać za nieoczywiste wszelkie instancje zewnętrzne. Młoda Polska to nie tyle co jakiś przełom w postaci kryzysu duchowego, początkującego zdecydowaną zmianę, ile uświadomienie sobie jalości obranej drogi, gdy dokona się absolutyzacji wybranej koncepcji. Konsekwencją filozoficzną zbiegu trzech okoliczności: ustanowienia twardego „ego”, wyboru czystej introwersji i religijnego zwątpienia – jest utrata spoiwości podmiotowej. Zawsze, ilekroć usiłuje się oprzeć poznaniu na wyobrażeniu konfliktu „ja” ze wszystkim, co zewnętrzne, zaczyna ono tracić jednorodność, rozplywa się w czymś nieokreślonym, staje się płynne.

„Twarde ego” nie było na przełomie wieków ani absolutnym, ani jedynym modelem. Rozumowanie naukowe, zgodnie z pozytywistyczną tradycją, opierało się przede wszystkim na obiektywizacjach zakładających redukcję podmiotu, traktując ściśle przedmiotowość jako wymóg poprawnego rozumowania. Model przyrodoznawstwa nie stanowił jednakże uniwersalnego wzorca: przywołać można w tym miejscu koncepcję Freudowską, która rozbiła złudzenie jednorodności i spójności podmiotu, dodając warstwy nieświadome i pośredniczące. To odkrycie miało jednakże nie tyle wartość szoku i utraty pewności, zachwiania podstawami światopoglądu, co oczyszczenia. Jak zauważa Paul Ricoeur, konsekwencje projektu Freudowskiego i odkryta niejednorodność: „uwalnia filozofię *cogito* od abstrakcji, idealizmu, solipsyzmu, słowem od wszystkich patologicznych odmian subiektywizmu, które zanieczyszczają akt ustanowienia się podmiotu”¹⁸. Chciałabym jednak od razu podkreślić dystans, jaki dzieli filozoficzną problematykę podmiotowości od literackich formuł liry-

^{17/} Por.: M. Janion *Dobry książę*, przedmowa do wydania: II.-F. Amiel *Dziennik intymny*, przeł. J. Guze, Warszawa 1997.

^{18/} P. Ricoeur *Zdarzenie i sens wypowiedzi*, s. 253.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

zmu. Sąsiedztwo w czasie wcale nie rozstrzyga o tym, że koncepcje muszą zostać uzgodnione i niesprzeczne; obserwować można raczej narastanie dystansu między różnymi polami, jakie tworzą refleksja naukowa, filozofia i literatura, a w związku z tym – zanik nadziei na osiągnięcie jakiejś „wielkiej syntezy”, mimo że jeszcze literatura romantyczna takie ambicje przejawiała. Romantyczne „twarde ego” nie uwolniło się od marzeń o przeniknięciu tajemnic świata, które da się wysnuć z wyobraźni, w twórczym natchnieniu. Słowacki w *Genezis z Ducha* ma odwagę snuć wizję, która stanowi rodzaj traktatu „o naturze wszechrzeczy”.

Późniejsze „ja”, nawet jeśli powtarza absolutystyczne marzenia, musi liczyć się z innymi koncepcjami, a także z tym, że – jak widzieliśmy – ostateczną konsekwencją zamknięcia się w świecie wewnętrznym jest rozmywanie się jego granic, poczucie utraty punktu oparcia i wreszcie wyłonienie się czynnika nieświadomego. Tego odkrycia nie trzeba wiązać tylko i wyłącznie z teorią Freudowską. Istnienie nieświadomego „ja” miał najprawdopodobniej na myśli Rimbaud, pisząc szokujące zdanie: „Ja to ktoś inny”. Znalazło się ono w tzw. *Listach jasnowidza* (tym mianem określa się programowe wyznanie w listach do Georges’a Izambard i Paula Demeny’ego z maja 1871 roku). „Niestuszenie jest mówić: Ja myślę. Należałoby powiedzieć: Mnie myślą. Przepraszam za grę słów”; oba listy Rimbauda są pełne sformułowań intuicyjnych, projektów, marzeń o poszerzeniu percepcji, o nowej poezji jako przewyżczeniu ograniczeń, nowej formie poznawania, której początkiem jest wniknięcie w siebie, a następnie „rozprężenie wszystkich zmysłów”, świadome szaleństwo, które pozwoli zostać j a s n o w i d e m, zobaczyć nieznanne. Hugo Friedrich twierdzi, że wraz z przemyśleniami Rimbauda: „«Ja» zapada się w dół, pozbawione siły przez warstwy głębokie (*l’ame universelle*). Stoimy na progu”¹⁹. Ten próg poznania jest równocześnie progiem nowoczesności. Jednostajność emocjonalna i szybkie wyczerpanie możliwości jest być może istotniejszym powodem odwrotu od dekadentckiego solipsyzmu niż równoległe wyłonienie się nowego ujęcia w dziedzinie naukowego dyskursu. Niepodważalna pozostaje jednak zasada traktowania „ja” jako podstawowej formy wyrazu doświadczenia. Poezja poromantyczna nie wierzy może w pewne oparcie w Psyche artysty, ale nie może obejść się bez osoby tekstu, jego Persony jako podstawowej formuły. Poezja poromantyczna jest zatem liryką.

Filozof pyta o sens *ego*, odnajduje w nim źródło innych sensów, jak rzecz się ma w słynnej Kartezjańskiej formule *Cogito ergo sum* i wszelkich nawiązaniach do niej, łącznie ze współczesną fenomenologią. Poeta nie powtarza rozwiązań współczesnej mu filozofii, nie zajmuje się na przykład redukcją fenomenologiczną, bo wtedy musiałby uwolnić się od przeżyć. Poeta może używać zaimka „ja” do skonstruowania w tekście pewnego planu psychologicznego, odniesienia dla całości przedsta-

^{19/} H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki*, s. 93. *Listy jasnowidza* dostępne są po polsku w przekładzie i opracowaniu J. Hartwig i A. Międzyrzeckiego *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbaud*, Warszawa 1970, s. 55–64.

Szkice

wionych przeżyć, i wtedy mówimy o „ja lirycznym”, co jest w historii poezji dość młode i dawniej wcale nie było w tego typu wypowiedzi niezbędne. „Ja liryczne” to bycie zredukowane do realizacji w konkretnym tekście. To także – dla współczesnego człowieka – forma przeżywania bardzo trwała, dana z góry, gotowa, a zarazem jeden z najważniejszych warunków sensowności tekstu literackiego, oczywisty zwłaszcza wobec poezji, która objawi się jako ważne świadectwo świadomości, o ile zostanie zrozumiana przez czytelnika, ciekawego spotkania z innym „ja”, któremu na moment pożyczca swego istnienia i gotowego zrekonstruować personę tekstu.

Choć zmieniała się formuła podmiotowości, a „ja” zostało pozbawione absolutystycznych tendencji, wiara w syntetyzującą rolę podmiotu nie osłabła, wydaje się ciągle niepodważalnym romantycznym spadkiem, obowiązującym fundamentem współczesnego światopoglądu. Dzięki „wszechwładztwu świadomości” – zdaniem Foucaulta – rozwój społeczeństwa w historii otrzymać miał „schronienie pewniejsze i mniej narażone na niebezpieczeństwo aniżeli mity, systemy pokrewieństwa, języki, seksualizm lub pożądanie”²⁰. I pewniejszą podstawę – niżeli we wszelkich obiektywnych wykładniach umocowanych w wiedzy naukowej. Trudno nie zauważyć, że bez *ego* niemożliwa jest forma społeczeństwa demokratycznego, chodzi więc o strukturę wyjątkowo ważną.

Modernizm liryczny

Pora uporządkować dotychczasowe przesłanki. Kategoria podmiotowości, którą wyrażamy jako „ja liryczne”, ma charakter historyczny; od romantyzmu stała się ona podstawą poetyckości, co zasadniczo zmieniło podejście do form poetyckich, a w dłuższej perspektywie spowodowało zachwianie i rozpad gatunków, przejście ku bezgatunkowości współczesnej poezji, w której zasadą stała się jednorazowość. To ostatnie nie zawsze musi pociągać za sobą bezwzględne, awangardowe nowatorstwo; zasadą jest raczej zgodność z indywidualnym, wewnętrznym wzorem. Poza wartością przedmiotową każdego sądu pojawiającego się w poezji koniecznie musi być zaświadczony punkt obserwacji, który go zarazem relatywizuje i uwiarygodnia, jakaś figura „ja”, której można go przypisać.

Zarysowana tu problematyka „ja” ma także kluczowe znaczenie dla modernizmu – związek pomiędzy modernizmem a dominacją „ja” lirycznego podkreślał bardzo wyraźnie już Ignacy Matuszewski w pracy *Słowacki a nowa sztuka*:

Co stanowi ideał sztuki najnowszej?

Wypowiedzenie się całkowite indywidualności artystycznej za pomocą wszelkich możliwych środków ekspresji, ujętych w jedność i podmiotową syntezę na tle liryczno-muzycznego nastroju.

Znaczy to [...], że głównym, podstawowym czynnikiem poezji dzisiejszej jest liryzm.²¹

²⁰ M. Foucault *Archeologia wiedzy*, s. 40.

²¹ I. Matuszewski *Z pism*, t. 3, s. 148.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

Realizację tej postawy widzi Matuszewski w poezji młodych, toteż wiąże ów wybór z formami poezji nastrojowo-symbolicznej i podkreśla prekursorstwo Słowackiego. Propozycja Matuszewskiego nie służy jednak do skonstruowania opisu historycznoliterackiego, zjawisko, które opisuje, jest mu współczesne i termin ma sens typologiczny. Wybór liryzmu ma znaczenie dużo bardziej długotrwałe i zasadnicze, pozostaje w mocy jako znak formacji modernistycznej, również wtedy, gdy formy młodopolskie odchodzą w przeszłość.

Wyjaśnić tu trzeba niewątpliwie sprawę pojęcia „modernizm”.

W Polsce najbardziej rozpowszechnioną wykładnię terminu stworzył Kazimierz Wyka w przygotowanej w pierwszej wersji w 1939 roku, a opublikowanej dopiero w 1958 pracy *Modernizm polski*: „Przez modernizm rozumiem wcześniejszą, przygotowawczą fazę twórczości pokolenia Młodej Polski, fazę związaną przede wszystkim z powstaniem indywidualizmu, z odrodzeniem metafizyki, z przesyceniem rodzajów literackich liryzmem i symboliką”²². Wyka poszedł tu śladem Ignacego Matuszewskiego (chodzi oczywiście o jego pracę *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wydaną po raz pierwszy w 1901 roku), aczkolwiek w sposób istotny zawęził znaczenie terminu, odnosząc go jedynie do pierwszej, „bojowej” fazy ruchu, podczas gdy dla Matuszewskiego termin ten jest po prostu synonimem sztuki nowoczesnej, „tego, co Przybyszewski nazwał «nową sztuką», sztuką podmiotową w przeciwstawieniu do sztuki przedmiotowej, którą reprezentował naturalizm”²³. Matuszewski podkreśla, że nazwę przejął od krytyków francuskich i niemieckich, jego zamiarem jest bowiem przedstawienie ruchu młodopolskiego jako części europejskich przemian w sztuce, które na Zachodzie zaczęły się nieco wcześniej, w Polsce jednak, choć pojawiły się później, to dzięki prekursorstwu artystycznemu Słowackiego szybko doprowadziły do wykrystalizowania się dojrzałych form. Jeszcze przed Matuszewskim Jerzy Żuławski zauważał, że modernizm to pojęcie negatywne, wyrażające sprzeciw wobec „starej” sztuki, głównie naturalistyczno-pozytywistycznej i obejmujące różne nurty i tendencje, które nie składają się na żaden wspólny obraz. „«Modernizm» przypomina mi pociąg towarowy, w którym się węgiewł kamienią, bydło i cenne materię razem przewozi. – Stąd nieporównane bałamuctwo pojęć i sądów, tak u tych, którzy o «modernizmie» jako o czymś jednolitym piszą, jak u tych, którzy te piękne wypracowania czytają i – wierzą im”²⁴ – twierdził Żuławski.

Kazimierz Wyka zastosował pojęcie „modernizmu” dlatego, że funkcjonowało ono w świadomości epoki, było już zadomowione i wydało mu się spośród innych nazw „najstosowniejsze”, lepsze niż obciążony negatywnymi konotacjami deka-

^{22/} Cyt. za wydaniem: K. Wyka *Młoda Polska*, t. 1, *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 30.

^{23/} I. Matuszewski *Słowacki i nowa sztuka...*, s. 81, autorski przypis 6. do rozdziału wstępnego.

^{24/} J. Żuławski *Znaczenie symbolizmu w sztuce (1900)*, w: *Eseje*, Warszawa 1960, s. 38.

dentyzm, niż – związany z konkretną postawą artystyczną – symbolizm czy, zaproponowany przez Juliana Krzyżanowskiego, neoromantyzm, który z kolei podkreślił odniesienie do epoki wcześniejszej, a więc w istocie zwracał uwagę na cechy wtórne²⁵. „Modernizm” wybrany więc został przez Wykę z braku lepszego określenia decyzyjną dość arbitralną; nigdy też ta propozycja nie została szerzej rozwinięta i opatrzona szerszą argumentacją niż przytoczona powyżej. Oczywiście, pojęciu przypisane zostały konkretne zjawiska literackie, takie jak ukazanie się I serii *Poezji* Tetmajera, zarysowana została pewna dynamika rozwoju modernizmu oraz określone wartości ideowe takie jak pesymizm, dążenie do nirwany, przyjęcie inspiracji skandynawskich. Nie padła jednak odpowiedź na pytanie: dlaczego te właśnie zjawiska i wartości łączyć mamy z pojęciem „nowoczesności”? – choć źródłosłów *modern* jest po polsku czytelny.

Stało się tak z kilku powodów: Wyka skupił się przede wszystkim na uzasadnieniu zastosowanej w opisie historycznoliterackim kategorii pokolenia, którą wyeksponował, uważając ją za najważniejszy własny wkład i przy tym narzędzie teoretyczne o znacznie szerszym zastosowaniu, bardziej uniwersalne niż szczegółowy termin „modernizm”. Dzieje powojennej krytyki literackiej przyznały mu tu rację, gdyż w tej chwili pojęcie to weszło do potocznego instrumentarium, a nawet jest bardzo często nadużywane. Książka Wyki została przygotowana tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej jako rozwinięcie pracy doktorskiej; ogromne przesunięcie czasowe jej publikacji, w niczym przez autora nie zawinione, spowodowało, że wprowadzanie zmian do dawnej pracy pociągnęłoby za sobą konieczność napisania jej na nowo, ukazała się więc w kształcie pierwotnym, opatrzona dystansującą przedmową autora.

Pojęcie „modernizm”, w wersji zaproponowanej przez Wykę, przyjęło się w polskiej historii literatury mocą jego autorytetu²⁶, choć dzisiaj, w momencie pojawienia się w powszechnym użyciu „postmodernizmu”, wydaje się nie do utrzymania. Termin został zarezerwowany i określony bardzo wąsko: modernistami nie są Żeromski i Wyspiański, są nimi – Tetmajer w I i II serii *Poezji*, wczesny Przybyszewski, także cytowany wyżej Wincenty Korab-Brzozowski, wszyscy pogrążeni w „rozpaczliwym hedonizmie” i satanizmie. Tymczasem zwrócić trzeba uwagę na to, że istotą propozycji Wyki jest uznanie p o t r z e b y wyodrębnienia z całości o nazwie Młoda Polska osobnego podokresu wstępnego.

^{25/} J. Krzyżanowski *Neoromantyzm polski 1890–1919*, Wrocław 1971; również ta synteza, podobnie jak książka Wyki, ukazała się z dużym opóźnieniem, opatrzona mocno dystansującą przedmową autora.

^{26/} Por.: A. Makowiecki, Hasło: *Modernizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992; Makowiecki wspomina o szerszym zastosowaniu terminu w literaturze zachodniej, w odniesieniu do literatury polskiej powtarza jednak wyłącznie propozycję Wyki. Artur Hutnikiewicz (*Młoda Polska*, Warszawa 1994) rezerwuje pojęcie „modernizm” dla sztuki zachodniej; Maria Podraza-Kwiatkowska (*Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992) wspomina o propozycji Wyki (s. 6), ale jej nie podejmuje.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

Trzeba więc przede wszystkim zadać do tej pory przeoczone pytanie: czy słuszne jest wyróżnienie wstępnego podokresu obejmującego lata dziewięćdziesiąte? Tym bardziej że samo użycie terminu nie wydaje się w pełni konsekwentne, pociąga za sobą konieczność rygorystycznych rozróżnień między „wczesnym” a „późnym” Przybyszewskim i nie jest w pełni zgodne z funkcjonowaniem terminu „modernizm” w obrębie Młodej Polski. A używał go i Brzozowski²⁷, i Ignacy Matuszewski, których o preferencje „dekadencjonalne” posądzać raczej nie można. I tym bardziej wreszcie, że data końcowa epoki budzi takie lub inne wątpliwości, czego przejawem są inne propozycje: uznanie cezury roku 1915 lub 1910 czy nieco zapomniany dziś artykuł Tomasza Burka *1905 nie 1918*²⁸. To powodowałoby, że do pierwszych dziesięciu lat modernizmu moglibyśmy doliczyć pięć czy dziesięć lat „dojrzałej Młodej Polski”, obejmujących też nieokreślony schyłek. Ale nie tylko – z drugiej strony w dwudziestolecu międzywojennym wyróżnia się grupa zjawisk związanych mocno z epoką poprzednią – jak twórczość Leśmiana czy Witkacego – a niewątpliwie nowatorskich. Wyka, proponując terminologię dla opisu historycznoliterackiego w 1939 roku nie zdawał sobie (bo nie mógł) sprawy ze skutków tej decyzji, gdyż oto powstała sytuacja całkowitego braku terminów stylowych dla epoki następczej, przy „przesyceniu” nimi krótkiego okresu młodopolskiego.

„Dwudziestolecie” to pewna realność historyczna, termin tak samo dobry jak literatura Księstwa Warszawskiego, wydawałoby się – niewiele wnoszący, ale i niekłopotliwy, bo wiadomo przynajmniej, kiedy się zaczyna i kiedy kończy. Ale tylko pozornie, bo natychmiast powinno wyłonić się pytanie o okres drugiej wojny światowej – mocno związany merytorycznie z dwudziestolecie (recepja romantyzmu, przedłużenie katastrofizmu), a często opisywany wraz z czasami powojennymi, choć jest to słabo uzasadnione. Dlaczego? Odpowiedzi jest kilka, nierozciągliwość „dwudziestolecia” to tylko jedna z nich, ogromne znaczenie miały też względy pragmatyczne, także praktyka szkolna, w której standardowo materiał obejmujący „literaturę dwudziestolecia” i „okres wojny i okupacji” podzielony jest między III a IV klasę liceum, co zapewne zmieni kolejna reforma.

Decydują też nawyki periodyzacyjne historyków literatury. Można odnieść wrażenie, że praca badawcza polega często na komplikowaniu opisu, proponowaniu siatki cezur czasowych i nazewnictwie, podczas gdy procesy długotrwałych, fundamentalnych zmian umykają uwadze, nie mieszczą się bowiem w zaproponowanej siatce (przy czym uznano, że siatka im drobniejsza – tym lepsza). Ulubionym sposobem myślenia jest tworzenie przeciwstawień („jasne” i „ciemne” dziesięciolecie dwudziestolecia). Pokutuje tu też schemat Krzyżanowskiego, który twierdził, że w historii literatury panuje stała zmienność okresów romantycznych

^{27/} Wyka zresztą zwraca na to uwagę, *Młoda Polska*, t. 1, s. 70.

^{28/} Zapomnianą *Polską literaturę współczesną* Antoniego Potockiego przypomniał ostatnio Ryszard Nycz w książce *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 18–29; T. Burek *1905 nie 1918*, w: *Dalej aktualnie*, Warszawa 1973, s. 96–115.

i klasycystycznych²⁹. Hugo Friedrich ubolewał: „Niejednemu wierszowi przypisuje się na wyrost charakter «przełomowy», a między liryką 1945 roku i z roku 1955 podziwia się różnice, które nie są większe niż interwał dwóch sekund”³⁰.

Nie ma w tym miejscu potrzeby dowodzenia, że podobne schematy w historii literatury nie opierają się na żadnej wystarczająco umotywowanej wizji historii. „Funkcjonujące w obiegu terminy, jakimi posługują się historycy literatury (...), są rezultatem rozmaitych fikcjonalnych działań” – stwierdza Marek Zaleski w artykule podsumowującym dyskusję metodologiczną, wiążąc zresztą uświadomienie owej fikcjonalności z odkryciem braku referencjalności podstawowych terminów i swoistym empiryzmem strukturalizmu³¹. Formalistyczno-strukturalistyczne podejście właściwie wyklucza historię literatury z jej eklektyzmem i koniecznością wielkich syntez. Ożywienie dyskusji przypisać można zresztą przede wszystkim pojawieniu się nowych impulsów teoretycznych – zawartych u Paula de Mana, Jacques’a Derridy czy Michela Foucaulta – i toczy się ostatnio wśród badaczy zainteresowanych raczej efektywną teorią niż żmudną praktyką budowania syntez historycznoliterackich. Znaleźliśmy się w sytuacji dość trudnej: zmiany polityczne w Polsce po 1989 roku niewątpliwie spowodowały ogromne zapotrzebowanie na nowe zarysy historycznoliterackie, uwzględniające dotychczas pomijane lub niedostatecznie eksponowane tematy, pisane zwłaszcza na poziomie popularnym lub szkolnym, a jednocześnie rozwój teorii wciąż zmuszał do poważnego wątpienia, czy taka praca z metodologicznego punktu widzenia jest w ogóle możliwa. Jako praktykowi, który mimo wszystko wielokrotnie posługiwał się dość wątpliwą w istocie terminologią z powodów pragmatycznych, ze względu na jej użyteczność i dobre zadomowienie w języku, wypada mi się zgodzić z wieloma sceptycznymi konstatacjami.

Kluczowe pojęcia historii literatury w ogóle nie są definiowane. Jan Józef Lipski w pracy o twórczości Kasprowicza z pewnym zdziwieniem zauważył, że musi samodzielnie odpowiedzieć na pytanie, „co to jest «przełom»”, gdyż brak tu odpowiedniej literatury przedmiotu. Hasła takie jak „przełom” i „cezura” nieobecne są w *Słowniku terminów literackich* jako terminy procesu historycznoliterackiego. Teresa Walas tak usiłowała streścić założenia dynamiki okresów literackich:

Przedstawianie procesu literackiego jako następujących po sobie i zmieniających się konfiguracji prądów oparte jest w dużej mierze na koncepcji struktur dynamicznych, czę-

^{29/} J. Krzyżanowski *Nauka o literaturze*, s. 334 – historia literatury została przedstawiona w postaci regularnej sinusoidy, przy czym oś pozioma symbolizuje bieg czasu, a oś pionowa – wahania od (najwyższych) wzniesień romantyzmu do wartości ujemnych prądów klasycznych. Pojawia się też ciąg A1 – B1 – A2 – B2 – A3 – B3... (A – prądy romantyczne, B – klasyczne), przy czym logika schematu wymaga np. uznania ekspresjonizmu za prąd antyromantyczny.

^{30/} H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki*, s. 24.

^{31/} M. Zaleski *Jak możliwa jest dziś historia literatury?*, w: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997, s. 48.

Nasiłowska Liryzm i podmiot modernistyczny

ściowo samorodnej w obrębie wiedzy o literaturze, po części zaś wywodzącej się z myśli Piageta, czyli znowu odsyłających do zachowań organizmów żywych. Koncepcja ta, zastosowana do opisu dziejów literatury, posiłkuje się zazwyczaj zasadą opozycji i hierarchizacji oraz pojęciami relacji i funkcji; pojawiają się w niej także kategorie mocy (siły) i integracji – nie zawsze, nawet nie często bezpośrednio wysłowione w obrębie dyskursu, lecz obecne w głębszych pokładach jego nie wyrażonych wprost presupozycji. Postać klasyczna takiego przebiegu ukazuje wzór, w którym prąd A uchwycony jest w fazie nasilającego się rozproszenia i nietwórczych repetycji, równolegle zaś uwidacznia się prąd B jeszcze nie w pełni ukształtowany, ale już wykazujący tendencje do integracji, czyli tworzenia zarysów dającej się rozpoznać postaci. Kolejno prąd B przybiera formę wyrazistą, co oznacza – najogólniej mówiąc – takie ukształtowanie literackich zjawisk, stanowiących jego empiryczny podkład, że dzielące je różnice mniej są widoczne niż wiążące je podobieństwa.³²

Wywód Walas świetnie odtwarza mechanizm myślenia, określając go jednocześnie jako „częściowo samorodny w obrębie nauki o literaturze”. Należy on bowiem do tradycji, jest przejmowany wraz z nią, i to wraz z nie chcianym dziedzictwem pozytywistycznych obciążeń oraz domieszką nieokreślonego idealizmu³³.

Wydaje mi się, że nie należy dłużej bronić się przed używaniem w opisie zjawisk literatury polskiej nazwy „modernizm” w szerszym znaczeniu, tym bardziej że mamy tu do czynienia z pewną analogią:

Chociaż pojęcie „modernizmu” może wydawać się niedopuszczalnie mgliste, zaczęło pełnić decydującą funkcję w krytyce i historii literatury, jak też w teoretycznych dyskusjach o literaturze. Bez wątplenia w ogóle wśród pojęć używanych w dyskusji i opisie dwudziestowiecznej zachodniej literatury „modernizm” stał się najważniejszy, nie sam dla siebie, ale jako część pochodnego pojęcia „postmodernizm”³⁴

^{32/} T. Walas *Czy możliwa jest inna historia literatury?*, Kraków 1993, s. 91.

^{33/} Nie mogę tu odnieść się szczegółowo do wszystkich etapów wieloletniej dyskusji. Pozostaje przytoczyć jej najważniejsze etapy: K. Wyka *O potrzebie historii literatury*, w: *Szkice z lat 1944–1967*, Warszawa 1969; J. Ziomek *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976; T. Burek *Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna*, „Zeszyty TKN” Nowa, 1979, przedruk w: *Zadnych marzeń*, Londyn 1987; M. Janion *Jak możliwa jest historia literatury*, w: *Humanistyka, poznanie, terapia*, Warszawa 1982; J. Ziomek *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4; R. Wellek *Upadek historii literatury*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1988 s. 3; K. Kasztenna *Z dziejów formy niemożliwej. Wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historycznoliterackiej*, Wrocław 1995. Interesującą propozycją innego opisu jest (dotycząca w zasadzie historii sztuki) książka Mieczysława Porębskiego *Granica współczesności 1909–1925*, Wrocław 1965 (wyd. 2: Warszawa 1989), proponująca rodzaj kolażu wydarzeń awangardy, życia codziennego (z gazet); por. także: M. Porębski *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975.

^{34/} A. Eysteinsson *The Concept of Modernism*, Ithaca–London, Cornell University Press 1992, s. 1.

Szkice

— stwierdza autor pracy poświęconej opisowi dziejów funkcjonowania pojęcia „modernizm” w zachodniej krytyce literackiej. Zapewne zgodziłby się z użytym przez Żuławskiego w 1900 roku porównaniem „modernizmu” do pociągu towarowego, w którym fortepiany i armaty mogą jechać razem, choć niewiele z tego wynika. Jednakże trzeba liczyć się z tym, że:

Terminy zarówno „awangarda” jak i „modernizm” stały się najbardziej znaczącymi pojęciami w anglo-amerykańskiej krytyce lat 60. (Wcześniej oczywiście był to kluczowy termin odnoszący się w krytyce kontynentalnej do sztuki eksperymentującej, jednakże wcześniej, przed latami sześćdziesiątymi, rzadko był używany z definiującą końcówką *-ism*).³⁵

Kłopoty z tym terminem nie są więc wcale polską specjalnością. „Modernizm” uznać trzeba za nazwę pojemniejszą niż awangarda, okazującą swą użyteczność zwłaszcza wtedy, gdy zacierają się granice „awangardy”. W wielu słownikach (np. M.H. Abramsa) awangardowość uważana jest za przejaw modernizmu. Ale np. Gertruda Stein uważana jest za przedstawicielkę niewątpliwej awangardy, ale nie modernistkę, podkreśla się raczej jej post-modernistyczność.

„Modernizm” to według słownikowej definicji tyle, co nowoczesność. Kiedy więc skończyła się nowoczesność? – powinniśmy zdać sobie sprawę z takich konsekwencji logicznych trzymania się wąskich definicji terminu. Sprawa ta ma jednak dla mnie mniejsze znaczenie niż bardziej generalny problem wizji procesu historycznoliterackiego. Otóż zrezygnować trzeba z pokus bardzo ścisłej periodyzacji, a przejść na wizję kumulatywną: pojawienie się prądu B nie oznacza zaprzeczenia wcześniejszego prądu A, w ogóle nie musi powodować zjawiska zwanego przełomem, ale dołączenie nowych wartości. Z taką sytuacją mamy do czynienia w wieku XX, gdy wszystkie cezury, dość powszechnie przyjmowane w opisie, mają charakter wobec literatury zewnętrzny, są datami z historii politycznej, do czego przyczyniły się przede wszystkim dwie wojny światowe w Europie, które pociągnęły za sobą zmiany kontekstu, a także warunków powstawania i funkcjonowania dzieł. Nie warto kłócić się o to, czy 1905, 1910, 1918, 1945 czy 1948 są przełomami; cezury literackie trzeba uznać za czysto umowne i relatywne, zależne od celów, jakie stawia się przed opisem historycznoliterackim. Marzeniem krytyka jest znalezienie punktu nieciągłości, punktu absolutnego zerwania, zaprzeczenia dotychczasowej logice. Ale punkt taki nie istnieje, jest utopią jak potop, który na naszych oczach unicestwia zastany świat – do niego bowiem można porównać ideę cyklicznej, nawracającej rewolucji artystycznej.

Od Irzykowskiego krytyka literacka nasiąkla przy tym przekonaniem jednoznacznie waloryzującym cezury: te wewnętrzne, ściśle literackie, miałyby być z jakichś powodów lepsze od zewnętrznych, przynależnych do rytmu historii. A jednak to te drugie rysują się jako niepodważalne, i to niekoniecznie z powodu słabości życia literackiego, jego „plagiatowości”, ale z samej natury procesu, w którym

^{35/} Tamże, s. 143.

każda różnica jest jednocześnie wynikiem nawiązania i przynależności do wspólnego układu, rysuje się o tyle, o ile stanowi wynik powtórzenia³⁶.

„Modernizm” jest z tego punktu widzenia pojęciem niezwykle kuszącym, bo nie przypisanym jednoznacznie do pewnego zespołu faktów w ściśle określonym czasie jako nazwa okresu, kumulatywne, odnoszące się do zjawisk narastających długo, od dziewiętnastego wieku, i właściwie wciąż nie zamknięte. Podobny pogląd, choć inaczej umotywowany, wypowiedział przed laty Jan Józef Lipski: „W zasadzie jestem zdania, że modernizm na gruncie polskim zaczął się około roku 1890 i trwa do dziś. Kryzysy i przełomy w tym czasie, niekiedy istotne, nie zburzyły jednak jego wewnętrznej spójności”³⁷. Ta wizja nie została szerzej rozwinięta, gdyż autor pracy o Kasprowiczu uważał, że problem znacznie przekracza ramy jego i tak obszernej monografii. Zarysował jedynie model teoretyczny modernizmu, oparty na przestrzennych układach współrzędnych i skomplikowany niczym układ cząstek w złożonym związku chemicznym. Takie postępowanie wynikało z intuicji, którą w pełni podzielam: opis XX wieku w postaci wymienności prądów byłby fałszywy, mamy tu wciąż do czynienia z jednoczesnością bardzo różnych zjawisk, ich nakładaniem się, nieoczekiwanymi nawrotami do – zdawałoby się – już pogrzebanych tradycji i ciągłymi przełomami o niewielkiej skuteczności.

Dywergencja, niejednorodność jest przy tym produktem samej kultury modernistycznej, jej kwintesencją, a nie świadectwem, że badacz nie dokonał właściwej syntezy. Modernistyczny indywidualizm opiera się na różnicach, to one, a nie eksponowana poprzednio tożsamość, decydują o randze dzieła. Najważniejszym rysem jest podmiotowość, której ujawnianie zmusza do ciągłego poszukiwania form wyrazu. W ramach pozytywistycznego dylematu: subiektywność czy realizm, artysta zmuszony był do wyboru – modernista wie, że taki wybór wtrąciłby go w fałsz, prawda wymaga oznaczenia własnego punktu obserwacji, zanotowania go i tylko to, co indywidualnie doświadczane, przeżyte, ma szansę być kluczem pasującym do tego, co powszechne. „Mimetyzm”, „realizm” przestają być formami, w których wyraża się racjonalna świadomość – wszystko jest bowiem zapośredniczone, nieoczywiste. A najważniejszym medium jest język, traktowany jako samoistny przedmiot zainteresowania, kreacyjnie.

Artysta wie jednak, że jego własna indywidualność, choć nie do pominięcia w każdym akcie poznawczym, nie może stanowić trwałego i stabilnego punktu oparcia, jest bowiem wciąż niegotowa, w trakcie stawania się, rozbita na serie przeżyć, a całe jej obszary – niejasne, pogrążone w ciemności, z której tylko dzieło wy-

^{36/} Por. G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.

^{37/} J.J. Lipski *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 32. Odwołać się też muszę do nowszych prac polskich badaczy, którzy używają pojęcia „modernizm” w bliskim mi sensie, idąc śladem krytyki zachodniej. Por.: B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1992, rozdział *Modernizm literacki*, s. 26–39; R. Nycz *Język modernizmu*, rozdział *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* – poruszający problem modeli podmiotowości, przede wszystkim w prozie.

Szkice

dobywa pojedyncze fragmenty. I nie ma też żadnego powodu, by upominać się w społeczeństwie o „rząd dusz” czy jakiegokolwiek romantyczne przewodnictwo: do tego potrzebne byłoby twarde „ja”, nad-“ja”, gdy tymczasem wszelkie przeżycia kształtują się w relacjach, są z istoty relacyjne. Historia modernistycznego podmiotu to historia kolejnych relacji: wobec świata, wobec własnych przeżyć wewnętrznych i wobec języka.