

Teksty Drugie 1994, 5-6, s. 46-61



Arkana modernizmu

Maria Delaperrière

Maria Delaperrière

Arkana modernizmu

Wieczność zdegradowana

Świadomość modernistyczna jest z natury rzeczy świadomością kryzysową, której początków nie da się dokładnie uchwycić, ale jej źródła można się doszukać w procesie „odeczarowywania świata”. W renesansie można by przypomnieć szczególnie rolę Zwingla i Kalwina¹ jako inicjatorów rozdziału między wiarą i rozumem², w wieku siedemnastym kryzys objawił się w libertynizmie wyrastającym z inspiracji kartezjańskich³, wreszcie Aufklärung wyznacza ostateczną cezurę między fideizmem a racjonalistycznym empiryzmem⁴.

Zupełnie inaczej przedstawia się natomiast kryzys końca dziewnastego wieku, kiedy chodzi już nie tyle o reakcje przeciw dawnym tradycjom, ile o korozję wewnętrzną samego ukształtowa-

¹ C. Vigée *Aux sources de la littérature moderne*, Ph. Nadal 1992.

² C. Vigée dopatruje się genezy modernizmu w nurtach dysydenckich: chodzi przede wszystkim o podważenie boskiej istoty Eucharystii. Sprowadzając Eucharystię do symbolu, różniowiercy zapoczątkowali wyłom w samej koncepcji wiary chrześcijańskiej (tamże).

³ P. Hazard *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715*, przeł. J. Lalewicz, A. Siemek, wstęp M. Żurowski, Warszawa 1974.

⁴ Cezura ta nigdy jednak nie jest ostateczna. Racjonalizm modernistyczny zostanie poddany krytyce zarówno przez Jeana Jacques'a Rousseau jak i przez Kanta.

nego⁵ już w pełni modernizmu. Modernizm występujący przeciw samemu sobie to bodaj największy paradoks *fin de siècle'u*. Bo jak inaczej określić ogromną falę sprzeciwu antyracjonalistycznego i antyutilitarnego, która ogarnie całą Europę? Paradoks to tym większy, że w krajach Europy Wschodniej ewolucja dziewiętnastowiecznego społeczeństwa burżuazyjnego przebiegała dużo wolniej. A mimo to dla człowieka z Europy Wschodniej i Zachodniej wspólną wykładnią sztuki końca wieku staje się przecież reakcja na społeczny utilitaryzm. Ta prowokacyjna walka z filistrem leży także u źródeł polskiego modernizmu, który urósł, jak wiadomo, do rangi odrębnego okresu historycznoliterackiego. Niemniej jednak zbieżności między kryzysem zachodnim a młodopolskim wydają się dużo mniej oczywiste, kiedy sięgnąć głębiej pod podszewkę napięć społecznych, do jego metafizycznych przesłanek.

Dziewiętnastowieczny kryzys zachodni modernizmu rodzi się pod wpływem narastającej hegemonii Rozumu, która stopniowo doprowadza do zachwiania równowagi między Podmiotem a Kosmosem. Jednostka traci wtedy oparcie w Wieczności, będącej metafizycznym wymiarem wolności. Jej doczesnym substytutem staje się materialistyczna konieczność, która wprawdzie u Hegla przybiera jeszcze aspekt teologicznego pojednania z Duchem Czasu, ale u Marksa będzie już tylko koniecznością historyczną. Toteż najistotniejszym przejawem kryzysu staje się walka z Czasem historycznym jako źródłem nowej alienacji. Stąd fascynacja terażniejszością, która zdominuje sztukę i literaturę. Chwila bieżąca wydaje się jedynym ujściem dla zagrożonej wolności indywidualnej. Jest rzeczą charakterystyczną, że pierwsi teoretycy estetyki modernizmu – Stendhal, Gautier i Baudelaire⁶ utożsamiali czas z ruchem. Sztuka natomiast, zwłaszcza sztuka malarska, pozwalała ten ruch utrwać. Analizując płótna Konstante-

⁵ Zdaniem Touraina właśnie wiek dziewiętnasty jest wiekiem w pełni modernistycznym. Dziewiętnastowieczny modernizm doprowadził stopniowo do unicestwienia Podmiotu, społeczeństwa i religii, co spowoduje z kolei reakcje „postmodernistyczne” w wieku dwudziestym. Por. A. Touraine *La critique de la modernité*, Paris 1992, s. 218 i nast.

⁶ Nawiązując do łacińskiego znaczenia terminu *modernus* Stendhal utożsamiał modernizm z romantyzmem. W romantycznej wersji modernizmu liczy się przede wszystkim aktualność historyczna terażniejszości jako najwyższego atrybutu sztuki nowoczesnej. (Por. H. J. Jauss *Pour une esthétique de la réception*, tłum. [fr.] C. Maillard, Paris 1990, s. 197.) U Baudelaire'a (i T. Gautiera) *modernité* jest autodestrukcyjna i autokratyczna; wiersz Baudelaire'a *Héautontimorouménos*.

go Guyesa, Baudelaire zwraca uwagę na proces „wrywania” ulotnego piękna z terażniejszości, dochodząc do słynnej definicji modernizmu w sztuce, której jedna połowa sięga do tego co przejściowe, zmienne, przypadkowe, a druga zanurza się w wieczność i niezmienność⁷. Nie jest to definicja jednoznaczna. Wieczność zachowuje tu jeszcze częściowo wymiar metafizyczny a równocześnie utożsamia się z ruchem, to znaczy bezustannym stawaniem się, bez żadnych szans na spełnienie (istotą stawania się jest przecieć z natury rzeczy niespełnienie!). Teraźniejszość przybiera u Baudelaire’a wymiar fantasmagorii zapowiadającej już dwudziestowieczne awangardy, a równocześnie grawituje jeszcze w stronę romantycznej wizji Wieczności transcendentalnej.

Ostatecznego odejścia od Wieczności można by się dopatrzeć dopiero chyba u Nietzschego, choć i tu nie od razu jest ono widoczne. Nietzscheańska koncepcja „Wiecznego powrotu” zdaje się w pierwszej chwili nawiązywać do helleńskiego czasu cyklicznego, znajdującego się na antypodach chrześcijańskiego czasu linearnego. Równocześnie jednak Nietzscheański powrót „tego samego” okaże się powrotem inności⁸. To nie byt tożsamy z sobą powracający bezustannie w dziele twórczym, ale sam powrót jako afirmacja różnicy i wielości będzie interesować modernistycznego artystę.

W ten sposób Nietzsche podważył samą naturę ontologiczną bytu odstawiając jego przypadkowość, a stąd już tylko krok do dwudziestowiecznej awangardy, w której zarówno poczucie czasu jak i przypadkowość, zajmować będą istotne miejsce. Jak zdominować czas? Najbardziej radykalną odpowiedź dawał — jak wiadomo — Marinetti, starając się opanować upływ czasu fizycznego w sposób czysto techniczny, wyprzedzając go szybkością samochodu czy aeroplanu. Mogłoby się to wydać śmiesznie naiwne, gdyby brać postulaty Marinettiego dosłownie. Ale przebija z nich jeszcze inny sens. Wyścig z czasem odwołuje się do kategorii egzystencjalnych, pozwala nie tylko, jak oświadcza Marinetti: „pociąć na kawałki wielką kizkę wieczności”⁹, ale staje się swoistą formą zanegowania śmierci, która wraz

⁷ Ch. Baudelaire *Malarz życia współczesnego*, w tegoż: *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i tłum. J. Guze, wstęp J. Starzyński. Wrocław 1961, s. 194.

⁸ G. Deleuze *Nietzsche i filozofia*, tłum. i posłowie B. Banasiak, Warszawa 1993.

⁹ T. Marinetti *Roi de Bombance*, „Mercure de France”, 1905.

z zanikiem porządku kosmicznego świata i oswajających rytuałów została odarta z sensu. Toteż ostateczną bronią przeciw śmierci jako prawu natury będzie odrzucenie świata natury, pogoń za nowością i w ostatecznym już rozrachunku — autodestrukcja. W ten sposób Marinetti, a za nim wielu twórców awangardy, przekształca na własną modłę modernistyczne przesłanie Baudelaire'a:

Trzeba po prostu tworzyć, bo tworzenie jest niepotrzebne, nie wynagrodzone, ignorowane, pogardzane, bohaterskie. [...] Koncepcji sztuki niezniszczalnej i nieśmiertelnej przeciwstawiamy stawanie się, zniszczalność, przejściowość i efemeryczność¹⁰.

Tu pojawia się pierwsza aporia awangardowa, polegająca na ciągłym pędzie naprzód, a co za tym idzie, na przymusie bezustannej nowości będącej w istocie ucieczką przed materialistyczną koniecznością. Toteż powtarzająca się negacja doprowadzić musiała *à la longue* do „tradycji negacji”¹¹, a tym samym zaprzeczyć samej zasadzie tworzenia awangardowego.

Aporię tę uświadomiono sobie zresztą bardzo wcześnie: przymus nowości przeradzał się w konieczność, której nie mogła sprostać wyobraźnia. Jedyłą furtką prowadzącą do domniemanej wolności stawał się przypadek. W ten sposób poetyka „chwili” i poetyka „przypadku”, choć z natury bardzo odmienne, znalazły się u podstaw metafizycznych awangardy. Już od Mallarmégo począwszy aż po Jarry'ego, Maxa Jacoba i dadaistów, gra z przypadkiem (lub gra w przypadek) zdaje się otwierać nowe ścieżki dla zagubionej wolności indywidualnej. U Mallarmégo chodzi wprawdzie przede wszystkim o rozróżnienie między przypadkiem i koniecznością, myśl twórcza porównana do osławionego „rzutu kostki” nie obala bowiem przypadkowości w sztuce, sama konieczność jest jeszcze równoznaczna z wieczną esencją, a sam rzut uruchamiający konstelacje znaczeń ułatwia jedynie przejście w nieznanne. Natomiast Jarry i dadaści interpretują przypadkowość po nietzscheańsku: porównują gest twórczy do gry w kostkę, ale chodzi im nie tyle o ilość rzutów, które, dzięki powtarzaniu gestu, doprowadzają do oczekiwanych kombinacji, ile o rzut jedyne, potwierdzający zarówno przypadek, jak i konieczność

¹⁰ Cyt. za B. Erulli *Marinetti et Jarry, moderne et postmoderne*, w: *Littérature et modernité*, Champion Slatkin 1988, s. 77.

¹¹ O. Paz *Points de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris 1972.

jako zespół możliwości, z których jedna została w danym przypadku zaktualizowana. U Jarry'ego przypadek jest równoznaczny z grą wyobraźni, na której zasadzać się będzie „patafizyka”, czyli „wiedza ustalająca prawa rządzące wyjątkiem”¹². A dzieła oparte na grze przypadku i konieczności muszą być tworem prowizorycznym, nieświadomym i wymykającym się wszelkiej kontroli. Pozwalają na uzyskanie jedynie wolności pozornej w zawieszeniu między gestem irracjonalnym a absurdem.

Wszystkie awangardy były od początku przeniknięte „patafizyką”, to znaczy syndromem jedyności i bezustannej inwencji, czego nie uniknęli także i polscy twórcy. Wydaje się jednak, że przymus nowości miał dla nich bardziej historyczne niż ontologiczne zabarwienie. Kiedy Jasiński woła: „oto jest prawdziwa gigantyczna poczja, jedyna, dwudziestoczwierogodzinna, wiecznie nowa”¹³ — chodzi mu chyba raczej o dziennikarską aktualność poczji związanej z terażniejszością niż o podważanie istoty ontologicznej istnienia dzieła w czasie. Podobnie u Peipera: wieczność znajduje utopijny odpowiednik w monumentalnej trwałości dzieła dobrze skonstruowanego.

Fakt, że polska estetyka awangardowa oparła się syndromowi bezustannej nowości łączy się chyba z odmiennym poczuciem czasu historycznego, które już wprawdzie zabarwiło się racjonalistycznym subiektywizmem, ale jeszcze nie zerwało w pełni z kosmicznym obrazem Wieczności. Zasygnalizuję tylko kilka najważniejszych przykładów.

Najpierw w twórczości Leśmiana, gdzie bergsonowskie „stawanie się” zlewa się paradoksalnie z działaniem w naturze. Otóż, jak wiadomo, działanie się jest udziałem pasywnym w „stawaniu się Kosmosu” niezależnym od jednostkowego dziejącego się bytu. Jest współgraniem z naturą hamującą z góry subiektywizm. Ale skądinąd wiemy, że to leśmianowskie działanie się natury (i w naturze) dokonuje się w samej świadomości, jest tworem wyobraźni, a więc mimo wszystko jest też stawaniem się, tylko jakby wtopionym w „dzianie”. Stąd niezwykłość Leśmiana, który ogarnia świat pozbawionym iluzji spojrzeniem modernisty, a zarazem sięga do odległych korzeni mitycznych.

¹² Por. A. Jarry *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, 1911. Cyt. za M. Tison Braun *Dada et le surréalisme*, Paris 1973, s. 4.

¹³ B. Jasiński „*Picśń o głodzie*”. *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1979, BN I 230, s. 156.

Podobne dylematy pojawiają się także u Witkacego, który chyba najgłębiej wniknął w mechanizmy zachodniego modernizmu. Nie znaczy to jednak, by je akceptował. Witkacy tworzy światy, w których uderza przypadkowość egzystencji bohaterów, ale skądinąd każe im uświadamiać sobie, że samo istnienie jest więzieniem, niezrozumiałą jednością w wielości. Ale czym właściwie jest „wielość” witkacowska? Jesteśmy już bardzo chyba blisko nietzscheańskiej gry w kostkę, w której jedyność gestu (a więc egzystencji) wchodzi właśnie w kontakt z nieskończoną wielością. Tylko że Nietzsche prowadził swoją grę po dionizyjsku, rzucając wyzwanie celowości świata, u Witkacego – przeciwnie, metafizyczna wizja ciągłości świata wyostreza antynomie przypadku i przeznaczenia.

Dopiero chyba Gombrowicz upodobni się do Zaratustry wybierając zbawczą zasadę gry, ale nie będzie to już rozgrywka między niebem a ziemią. Przypomnijmy opowiadanie Filidora, w którym rzut piłeczki tenisowej wyzwala całą serię absurdalnych zachowań nie odwołujących się już ani do metafizycznego fatum, ani do konieczności materialistycznej – natychmiast jednak zyskujących „sens” dzięki zbiorowej burzy oklasków. Antynomia zostaje pokonana socjologią, oczywiście, po gombrowiczowsku, sparodiowaną.

Upojenie dionizyjskie czy perspektywizm?

Najistotniejszy spór w sztuce modernistycznej toczy się wokół Podmiotu. W świecie zdominowanym przez rozum Podmiot wyzwala się stopniowo z symbolicznych więzi z Kosmosem, co z kolei prowadzi do wybujałego rozwoju świadomości indywidualnej, odrywającej się od świata zewnętrznego. Hegel nie bez słuszności przepowiadał śmierć sztuki utożsamianej z Absolutem. Stanowiła ona jakby logiczne następstwo „śmierci Boga”, której Hegel był już w pełni świadom, choć dopiero Nietzsche nadał jej wymiar werdyktu. Ale Hegel wierzył jeszcze w modernistyczną teologię, w której Duch Dziejów łączyłby skutecznie idee metafizycznego Absolutu z racjonalistycznym ideałem postępu. Nietzscheanizm, który pojawia się na terenie mocno już podminowanym przez relatywizm poznawczy będzie się sprzeciwiał zarówno chrześcijańskiej „religii smutku”, jak i racjonalistycznemu wyjałowieniu ducha, zarówno idealizmowi platońskiemu jak i historyzmowi heglowskiemu. Z jednej strony głosić

będzie twórcze spełnienie „woli mocy”, z drugiej zapowiadać jej rozmycie w perspektywicznym nihilizmie.

Nic więc dziwnego, że od połowy dziewiętnastego wieku aż po awangardy dwudziestowieczne filozofia nietzscheańska stanie się źródłem bardzo odmiennych czy wręcz przeciwstawnych inspiracji, aktualizując w pewnym sensie to, co już w danym okresie, czy też w danej kulturze istniało potencjalnie. Taką specyficzną recepcję nietzscheanizmu można zaobserwować w Polsce, gdzie, jak wiadomo, odegrał on decydującą rolę w rozwoju modernistycznej myśli na przełomie wieków. Otóż, począwszy od Przybyszewskiego aż po Berenta i Brzozowskiego, polscy moderniści dopatrywali się w nietzscheanizmie tego, czego dopatrzeć się chcieli, przepuszczając go przez rodzime filtry neoromantyzmu. „Wola mocy” została zinterpretowana jako irracjonalna „radość tworzenia” przeciwstawiająca się naturalizmowi¹⁴, jako „uduchowienie sztuki”¹⁵, bądź też „duchowy potencjaлизм”¹⁶, wreszcie jako źródło nowej etyki, w której „czyn staje się źródłem wiary”¹⁷, a wolność twórcza jedynym przystępnym Absolutem¹⁸. Toteż ciekawych analogii z nadczłowiekiem doczekają się zarówno utwory Mickiewicza, jak i *Król Duch* Słowackiego, przy czym analogia podkreśla wyraźną przewagę rodzimych modeli.

Tak więc polski modernizm został podporządkowany narodowemu „mitowi przetrwania”, który z kolei odwoływał się do aksjologicznych ideałów. Stąd szczególne upodobanie do nietzscheańskiego kultu Dionizosa nawiązującego do helleńskich obrzędów misteryjnych jako apoteozy sił żywiołowych i zbiorowości pojednanej z naturą. Wprawdzie aspekty te pojawiały się także w innych kulturach (głównie rosyjskiej i niemieckiej), gdzie potęga żywiołu miała być próbą ocalenia Podmiotu, ale w polskiej tradycji dionizyjskiej obok mitu łączności człowieka z naturą (Przybyszewski, Leśmian) dionizyjskość wiązać się będzie z mitem kolektywistycznym, aktywizmem i działaniem zabor-

¹⁴ Por. S. Przybyszewski *Zur Psychologie des Individuums*. I. *Chopin und Nietzsche* (1891), w tegoż: *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. 33.

¹⁵ Por. W. Berent *F. Nietzsche. Z psychologii sztuki*, tłum. i dopiski W. Berenta, „Chimera” 1902, t. VI, z. 17, cyt. za: *Odgłosy. (Wybrane fragmenty polskich tekstów o Fryderyku Nietzsche)*, oprac. R. Nycz, „Teksty” 1980 nr 3.

¹⁶ Por. L. Staff *Nadmiar*, w: *Sny o potędze*, Warszawa 1901, s. 138.

¹⁷ Por. S. Brzozowski *Współczesne kierunki w literaturze i sztuce*, „Głos” 1903.

¹⁸ Tamże.

czym (Miciński, Kasprowicz i in.). Ważny wydaje się też fakt, że Dionizos inspirował nie tylko pisarzy młodopolskich – powróci też w powojennej poezji futurystów i Skamandrytów: Michał Głowiński podkreślił kiedyś słusznie rolę nietzscheanizmu jako elementu łączącego Młodą Polskę i dwudziestolecie, ułatwiającego irracjonalne pojednanie z cywilizacją. Poprzez mit dionizyjski poeci zaczęli opiewać realność, miasto stało się sceną rytualną, „pochwałą Agory jako najodpowiedniejszego miejsca obrzędu”¹⁹. Stąd także fascynacja panteizmem whitmanowskim ogarniającym wszystko i ciekawie zbiegającym się z koncepcją Nietzschego, który pisał w *Wiedzy radosnej*, że dawniej dzieło czerpało siły z obrzędu, a teraz artysta musi narzucić dzieło, musi zwabiać „biednych, wyczerpanych i chorych z wielkiego ludzkiego gościńca cierpienia na ubocze chwileczki”²⁰.

A jednak dzisiaj te analogie wydają się dotyczyć tylko powierzchwni nietzscheanizmu. U Nietzschego upojenie dionizyjskie nie tylko zdzierало zasłonę iluzji, w której pogrążała sztukę kontemplacja apollinińska, ale sięgało głębiej do jej metafizycznych korzeni. Dionizos sprzeciwiał się nie tylko Apollinowi, ale także Sokratesowi i wreszcie Chrystusowi. Dionizyjska afirmacja życia uwalniała od chrześcijańskiego poczucia winy. Chrześcijańskiemu (w jego mniemaniu „nihilistycznemu”) dążeniu do świętości przeciwstawiał Nietzsche Dionizosa triumfalnego, dla którego samo istnienie było wystarczająco święte, by usprawiedliwić egzystencję i inherentnie z nią związane poczucie cierpienia.

Otóż wydaje się dość uderzające, że w polskiej wyobraźni poetyckiej opozycja ta zanika. Dionizosa zdaje się wypierać figura Chrystusa podszyta Dionizosem! Przypomina się natychmiast niesamowity śmiejący się Pan Jezus Micińskiego oraz „Chrystus miasta” Tuwima mieszający się z tłumem. Inny przykład to poeta (Chrystus? Dionizos?) z *Pieśni o głodzie* Jasińskiego, którego atakuje rozszalały motłoch. Nie są to chyba różnice jedynie formalne.

Jak już była mowa, poszczególne kryzysy między epokami nie osiągnęły w Polsce nigdy skrajności kryzysów zachodnich. Wiek dziewiętnasty, stworzył mity providencjalistyczne, a etos zbiorowy odwoływał się do wymiaru sakralnego. Toteż kiedy polscy futuryści przedkładają

¹⁹ M. Głowiński *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961 nr 11, s. 73–106.

²⁰ Cyt. za M. Głowińskim, tamże.

obsceniczny biologizm nad tematykę techniczno-produkcyjną, afirmują tym samym prymitywną jedność z naturą, a ich programowa blasfemia bądź to odwołuje się jeszcze do *sacrum*, bądź też pełni funkcję sakralizującą wobec rzeczywistości maszynistycznej²¹. Rodzące się po wyzwoleniu polskie utopie awangardowe tkwią wprawdzie korzeniami w nietzscheanizmie, ale jest to nietzscheanizm przepuszczony przez filtr rodzimych tradycji rytualnych (Dionizos jako symbol odrodzenia narodowego), obca jest natomiast polskim modernistom zarówno nietzscheańska dekonstrukcja metafizyczna (kiedy kartezjańskie „ja myślę” przekształca się w „to we mnie myśli”), jak i „syndrom mallarmeński” znajdujący się u podłoża współczesnej hegemonii językowej. Przyjrzyjmy się bliżej tym przemianom.

Punktem wyjścia dla koncepcji sztuki u Nietzschego staje się, jak wiadomo, „śmierć Boga”, którą zapowiadał już Hegel, ale teraz ma ona zupełnie inną wymowę. Warto tu przypomnieć interesującą spekulację, której dokonuje E. Blondel przekształcając Nietzschearński werdykt „Got ist Tod”²², czego wprawdzie Nietzsche nie wyraził tak dobitnie, jednak cała jego koncepcja filozoficzna opiera się na zaprzeczeniu judochrześcijańskiej jedyności Boga, niezgodnej — zdaniem autora Zaratusztry — z samą istotą boskości mogącej się objawić jedynie w wielości. W takim rozumieniu „śmierć Boga” jako jedyna, raz na zawsze ustalona (lub objawiona) idea, zdaje się otwierać nieskończone możliwości twórcze człowieka, mobilizując jego siły aktywne przeciw tradycyjnym siłom reaktywnym (naśladowczym), które dotychczas były motorem kultury europejskiej. Nietzschearński nadczłowiek staje się więc artystą, twórcą samego siebie i twórcą nowych wartości poza dobrem i złem, zwróconych przeciw wszelkiej prawdzie dogmatycznej.

Stąd nowa koncepcja sztuki, która będzie się wiązać z pytaniem o wartość samej Prawdy. Jeżeli przyjąć za Nietzschem, że Prawda jako wartość absolutna nie istnieje, że istnieje jedynie pragnienie Prawdy, które przybiera formę subiektywnych przeświadczeń i wierzeń, to i dążenie do Prawdy traci swój sens. Wszelkie „dojście” do Prawdy jest jedynie dojściem do przekonania, że się ją posiadało.

²¹ Por. M. Delaperrière *Les avant-gardes polonaises. Etude sur l'imagination poétique*, Paris-Warszawa 1990.

²² E. Blondel *Nietzsche, le corps et la culture*, Paris 1986, s. 329–330.

Ponieważ Prawda nie jest Bytem, odpowiedź na pytanie o świat nie może się sprowadzać do afirmacji faktu („to jest”), ale jest jedynie jego interpretacją („to znaczy, że jest”).

Sprowadzenie Prawdy do wymiaru wartości subiektywnej znalazło się u podstaw nietzscheańskiego perspektywizmu; wszelkie zjawiska i fakty są interpretowane w zależności od punktów widzenia jednostki, to znaczy od jej woli.

I tu pojawia się rola sztuki jako jedynej możliwości zbliżenia się do Prawdy. O ile bowiem świat jest pozorem i wszelki kontakt z rzeczywistością opiera się na iluzji, a dostępna nam jest tylko interpretacja, to najpełniejszą interpretacją świata będzie sztuka, jako interpretacja najbardziej twórcza, oddalająca się od wszelkich systemów myślenia dogmatycznego.

Szczególną rolę przyznaje Nietzsche metaforze dającej nieskończone możliwości zwielokrotniania sensów, dzięki którym: „Wola pozoru, iluzji, zmylenia, stawania się i metamorfozy jest głębsza i bardziej «metafizyczna» niż wola prawdy, rzeczywistości, bytu.”²³

W metafizyce nietzscheańskiej dostrzega się dzisiaj często zapowiedź współczesnego nihilizmu związanego z teoriami ultraindywidualistycznymi (Deleuze, Foucault), czy też z postmodernistyczną retoryką (Peirce, Paul de Man). Tymczasem dla Nietzschego właśnie prawda zrelatywizowana ukazywała się jako „prawdziwsza”, a grożący jej nihilizm miał być przezwyciężany przez sztukę, jako „najwyższy bodziec «woli mocy»”²⁴, stwarzającej szansę na przekroczenie własnego subiektywizmu (*Selbstüberwindung*).²⁵

Cała dwudziestowieczna sztuka awangardowa, bez względu na jej rozmaite warianty, będzie się charakteryzować ustępowaniem platońskiego świata idei na rzecz perspektywicznej gry sensów i wartości, oddalania się od arystotelesowskiej *mimesis* i zastępowania jej interpretacją faktów (to znaczy „reprezentacja reprezentacji” świata), redukując sztukę do kombinacji formalnych. Skoro jednak wszystkie formy stają się możliwe, skoro funkcjonują poza wszelką hierarchią wartości, doprowadzić muszą siłą rzeczy do konformizmu, z czego zdali sobie dość prędko sprawę dwudziestowieczni awangardiści:

²³ J. L. Fery *Homo aestheticus*, Paris 1990, s. 257.

²⁴ G. Deleuze *Nietzsche i filozofia*.

²⁵ E. Blondel *Nietzsche le corps et la culture*, s. 326.

„Forma jest względna, ponieważ jest najważniejsza” – pisał Kandynski.²⁶ Tej pułapki nie przewidział twórca „woli mocy”. Względność wartości estetycznych uniemożliwi stopniowo wszelką rewoltę, formalizm sztuki doprowadzi do kryzysu samej sztuki. Wyraźne tego konsekwencje ponosi sztuka współczesna rozmywająca się w relatywizmie wartości, który w najogólniejszym skrócie można by zdefiniować jako modernizm świadomy samego siebie, modernizm pozbawiony iluzji nie tyle co do nieograniczoności możliwości formalnych, ile co do sensu ich bezustannego powielania.

Między kracjonizmem a nihilizmem

Dziś powstaje pytanie, czy perspektywizm musiał doprowadzić do kryzysu i za obecny stan rzeczy obwinia się najczęściej awangardy. Kiedy współcześni postmoderniści szukają antenatów dla sztuki współczesnej, wymieniają na pierwszym miejscu *ready made* Duchampa. Ale tu właśnie objawia się złożoność pierwotnych założeń awangardowych, które w swych początkach niewiele miały wspólnego z nihilizmem. Począwszy od doświadczeń Cézanne’a sztuka współczesna wyraźnie dąży do przewyciężenia rozdziału między światem rzeczywistym a świadomością i znów łączy się z doświadczeniem samej realności. Nie chodzi tu jednak o naśladowanie natury, które byłoby niezgodne z aspiracjami świadomości indywidualnej, ale o uchwycenie przedmiotu jako sumy indywidualnych oglądów świata. Doprowadza to do załamania się perspektywy w kubizmie, co w planie estetyki staje się odpowiednikiem perspektywizmu nietzscheańskiego. Apollinaire wyczuł doskonale tę niezwykłą analogię, gdy pisał à propos kubizmu:

Sztuka grecka rozumiała piękno w kategoriach czysto ludzkich. Brała człowieka za miarę doskonałości. Idealem malarzy nowoczesnych jest nieskończony wszechświat i temu właśnie idealowi winni jesteśmy nową miarę doskonałości, która pozwoli malarzowi odziać przedmiot w proporcje zgodne ze stopniem plastyczności, jaki sobie zamierzył.

Nietzsche odgadł możliwości takiej sztuki [i] wytacza przez usta Dionizosa proces sztuce greckiej.²⁷

Doświadczenia kubistyczne mają jednak jeszcze inne znaczenie.

²⁶ „Almanach der Blaue Reiter”, Klinksiack 1981, s. 202.

²⁷ G. Apollinaire *Kubiści. Rozważania estetyczne*, tłum. J. J. Szczepański, Kraków 1967, s. 21–22.

Negując możliwość dojścia do świata realnego poprzez percepcję, kubizm zbliżał się do relatywizmu naukowego (prawa Riemanna), rozbijając perspektywę opowiadał się za nieeuklidesową wizją świata. W ten sposób subiektywizm perspektywiczny i obiektywny racjonalizm naukowy zbiegały się w kubizmie proponując nowe widzenie rzeczywistości, w którym wolność twórcza pozostawałaby w bezpośredniej relacji z wymaganiami już nie rzeczywistości zewnętrznej, ale samego dzieła.

Kubizm dochodził do utopii realności bardziej realnej niż realizm, poświadczonej przez naukę, a równocześnie zgodnej z wymaganiami perspektywizmu, o których Nietzsche pisał w *Wiedzy radosnej*:

Lecz zdaje mi się, że dziś przynajmniej jesteśmy dalecy od śmiesznej nieskromności wyrokowania z naszego kąta, że tylko z tego kąta można mieć perspektywy. Świat stał nam się raczej „nieskończony” o ile nie możemy odeprzeć możliwości, że zawiera w sobie nieskończone interpretacje.²⁸

Zbieżność nietzscheanizmu z interpretacją apolliniarowską kubizmu uwydatnia zjawisko załamania się Podmiotu jako świadomości kierowniczej, na której opierała się sztuka tradycyjna. Począwszy od kubizmu dzieło twórcze zaczęło zyskiwać autonomię, co stopniowo doprowadzić miało do hyperrealistycznych aberracji uprawianych przez twórców pop artu Warhola czy Dubuffeta w imię tzw. *n'importe quoi*, które stało się dziś postmodernistyczną zasadą estetyczną. Ale czy tak się stać musiało? Zarówno w malarstwie, jak i poetyckich eksperymentach kubistycznych można od początku zauważyć dwutorowość dążeń, które z jednej strony grawitowały ku kreacji jako wyrazowi wewnętrznej konieczności (*nécessité intérieure* Kandinsky'ego, orfizm Delaunay'a, suprematyzm Malewicza, puryzm Reverdy'ego), co doprowadziło do sztuki referencyjnej, dającej upust subiektywizmowi, z drugiej natomiast preferowały inwencję jako nowy kontakt z realnością (Picasso, Braques, Duchamp, Apollinaire, Cendrars). Między tymi dwoma biegunami będą się kształtować rozmaite nurty sztuki i literatury, które bynajmniej nie prowadzą do rozwiązań jednoznacznych. Weźmy na przykład kolaż jako jedną z najistotniejszych zasad twórczych nowej sztuki. Przypadkowość poszczególnych zesta-

²⁸ F. Nietzsche *Wiedza radosna (La Gaya Scienza)*, tłum. L. Staff, Warszawa 1910–1911, [paragraf 374 *Nasza nowa nieskończoność*, s. 349].

wień wywołuje tu odwrócenie relacji między twórcą a dziełem: nie artysta tworzy dzieło, ale dzieło tworzy artystę. Powstaje wtedy dzieło–przedmiot (*poème–objet*) istniejące samo w sobie i rządzące się własnymi prawami (tak je pojmował Apollinaire w *Kaligramach* i Cendrars w *Poematach elastycznych*). Ale równocześnie kolaż prowokuje wyobraźnię, staje się źródłem obrazu poetyckiego, który Reverdy zdefiniuje jako wytwór umysłu zestawiającego dwie odległe rzeczywistości niemożliwe do pogodzenia w świecie realnym. Kolaż staje się wtedy bodźcem ułatwiającym przejście z denotacji na konotacje, twórczym aktualizowaniem nieskończonych sensów i wyrazem wewnętrznej konieczności, którego domagał się Kandynski.

Ujmując awangardyzm z perspektywy postmodernistycznej, François Lyotard²⁹ powołuje się na pojęcie wzniosłości rozumiane w sensie Kantowskim jako rozdarcie między koncepcją dzieła, które się rodzi w świadomości artysty, a możliwością komunikowania go. Tak powstaje kryterium nieprzedstawialności (*imprésentable*) w sztuce nowoczesnej. Artysta może akcentować własną wobec niej bezsilność lub, przeciwnie, zagłuszać ją intensywnością inwencji. Stąd podział proponowany przez Lyotarda – na sztukę „melancholijną” (Malewicz, Chirico, Proust, Joyce) i *novatio* (Picasso, Duchamp). Spróbujmy rozwinąć tę sugestię. „Melancholijność” kojarzy się z Baudelaire’owską tęsknotą za geniuszem zagubionym w modernistycznym społeczeństwie, ideą artysty przeklętego, poety–rywala nieobecnego Boga, wiedzie w nieznaną strefy wyobraźni, jest poszukiwaniem Absolutu. O ile *novatio* prowadzi do formalistycznego powielania inwencji, o tyle „melancholia” kieruje na sekretne tereny bytu.

„Melancholia” mogłaby więc uchodzić za antymodernistyczną próbę ocalenia Podmiotu, gdyby ocalenie było jeszcze możliwe. Pamiętamy jednak, że awangardy na Zachodzie rozdziły się na terenie mocno już wyjałowionym z elementów sakralnych, w przestrzeni, w której zniknęły magiczne związki między niebem a ziemią. O ile u Baudelaire’a natura była jeszcze słownikiem symboli odpowiadających sobie intymnie³⁰, to dla Mallarmégo niebo ziało już pustką, jedynie sztuka sięgała

²⁹ F. Lyotard *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1988.

³⁰ H. R. Jauss posuwa się dużo dalej uważając, że *correspondances* oznaczają jedynie związki pamięci (Por. H. R. Jauss *Pour une esthétique de la réception*.)

esencji języka utożsamionego z Absolutem, aż stała się wartością autonomiczną u Rimbauda i Lautréamonta – wreszcie u Valéry'ego, u którego zatriumfuje nihilizm hermeneutyczny (sens utworu zmienia się w zależności od interpretacji). Wybujały subiektywizm modernistyczny prowadził więc stopniowo do atrofii świata przedstawionego, a następnie do inwolucji Podmiotu. Należy jednak pamiętać, że zjawisko redukcji świata materialnego sięga jeszcze dalej wstecz, wyprzedzając znacznie modernizm. Stanowi przecież inherentną cząstkę europejskiej kultury chrześcijańskiej, która od zarania charakteryzowała się swoistą „nienawiścią do świata”³¹, negując materię, zmysły i naturę była apologią ascezy, którą tak dobitnie Nietzsche później atakował. Tylko że w koncepcji chrześcijańskiej owa wysublimowana samotność prowadziła do jedności mistycznej z transcendencją, mistycyzm był warunkiem epifanii. W świecie zdesakralizowanym ogołoconą ze zmysłowości rzeczywistość odsłania coraz wyraźniej przepaść między substancją bytu a świadomością. Toteż właśnie w symbolizmie zachodnioeuropejskim można dopatrzeć się początków współczesnego nihilizmu. Podmiot ogołocony z metafizyki przestaje być Podmiotem, staje się świadomością czystą, która afirmuje sam akt tworzenia – ważniejszy odtąd niż dzieło. Symbol może kierować już tylko ku sobie, gubiąc się we własnych odbiciach. W subiektywistycznej reakcji na modernizm kryło się więc nie mniejsze niebezpieczeństwo dla sztuki niż to, które niosły ze sobą społeczne prawa użytkowości.

Obraz samotności totalnej „ja” piszącego skazanego na świat, w którym komunikowanie staje się niemożliwe, nazaczy poezję „postchrześcijańską” Hofmannsthal, Rilkego i Benna, George'a, Yeatsa i Valéry'ego, by powrócić w postmodernistycznej schizofrenii poezji współczesnej zdominowanej przez Heideggera, o której pisze Michel Déguy: „dzieło modernistyczne jest sądem, który x przyznaje y w sposób arbitralny: błędzenie wśród przypadkowości, kolaż, pismo automatyczne, montaż, wyborna kadaweryzacja”... Prawda w sztuce nie jest już ani „*adequatio*, ani *alatheia*, co więc o niej sądzić?”³² Inaczej w awangardach polskich, gdzie na przykład Peiperowskie odejście od *mimesis* nie doprowadza bynajmniej do arbitralności zna-

³¹ Tezę tę ciekawie rozwija C. Vigée w: *Aux sources de la littérature moderne*.

³² M. Deguy *Jumelages suivis de Made in USA. Poèmes*, Paris 1978, s. 199.

ku, wiersz tworzy nadal Podmiot. Nawet u Ważyka, który uległ najsilniej wpływom kubizmu francuskiego, technika jukstapozycji wykorzystywana jest w sposób bardzo osobisty, i zamiast prowadzić do reifikacji Podmiotu kieruje się raczej ku psychizacji świata przedmiotów³³. Podobnie Przyboś, nawiązując zawiłymi drogami do Malewicza, będzie się starał do końca zachować nadrzędność świadomości w stosunku do języka.

Najistotniejszych różnic należy jednak szukać w samych tradycjach modernistycznych, w których odmiennie kształtowała się nie tylko ewolucja przestrzeni sakralnej, ale w której sam świat natury pozostał fundamentem wyobraźni poetyckiej nie zrywając całkowicie z pierwotnym mitotwórczym charakterem sztuki i poezji. Otóż, o ile symbol jest wyrazem rozbicia świata, mit sugeruje jego jedność. Jak słusznie pisze Blanchot:

Anażując się w historię mityczną przeżywamy jej sens, jesteśmy nią przeniknięci, myślimy jej kategoriami, odbieramy jej czystość, bo czystość prawdy można uchwycić tylko w rzeczach, w których ona się realizuje jako akcja i uczucie. Mit ciągle się tworzy na nowo, ponad sensem, który ukazuje: jest jakby manifestacją stanu prymitywnego, gdzie człowiek nie poddaje się władzy myśli poza rzeczami, rozumuje jedynie po to, by wcielić sam ruch myśli w rzecz i w ten sposób daleko od zubożenia tego o czym myśli, wglębia się w myśl najbogatszą, najważniejszą i najbardziej godną uwagi.³⁴

Znowu przychodzi na myśl Leśmiana i jego mitotwórcza obrona przed unicestwieniem. W świecie Leśmiana nie ma już, jak wiadomo, Absolutu; a mimo to pusty zaświat materializuje się w micie, sięga do korzeni nie tylko samego języka plemiennego (taką terapię uprawiał już Mallarmé), ale i do ludowego obrzędu jako przeciwwagi negatywnej ontologii. Rytuale uobecniające Absolut–Nicość zbawiają od nieistnienia. Leśmiana jako poeta pogranicza dwu okresów literackich mógłby otwierać polski szereg modernistów melancholijnych, do których należałoby również wpisać Czyżewskiego, Wata, Schulza, Witkacego. Każdy z nich wyczuwał inaczej groźbę nihilizmu modernistycznego. Wspólnym podłożem byłaby właśnie powracająca na różne sposoby obrzędowość, w której pytanie o Absolut odsyła do zbiorowości (nawet u Witkacego tajemnica istnienia solidaryzuje bohaterów i niweluje ich antagonizmy!). Największy kłopot byłby jak

³³ Uwagi te rozwinęłam w pracy *Les avant-gardes polonaises. Etude sur l'imagination poétique*.

³⁴ M. Blanchot „*Langage et fiction*”. *La Part du feu*, Paris 1949, s. 84.

zwykle z Gombrowiczem, najbliższym przecież Nietzsche, i to zarówno temu od „Dionizosa”, jak i temu od „perspektywizmu”. Gombrowiczowski obrzęd w kościele międzyludzkim to zarazem parodia rodzimych rytuałów, jak i interakcja będąca warunkiem egzystencji. *Ferdydurke* uznać można zarówno za karykaturę polskiej Formy, jak i za wybitny przykład trzeciej fazy europejskiej powieści modernistycznej, powieści, którą Kundera stawia na równi z *Człowiekiem bez właściwości* czy *Lunatykami*. A jednak to nie Gombrowicz, ale Sartre miał wyznaczyć ścieżki powojennemu modernizmowi. Pisze Kundera:

To, że *Mdłości* Sartre'a a nie *Ferdydurke* stały się przykładem nowego kierunku miało oplakane konsekwencje: noc poślubna filozofii i powieści toczyła się w atmosferze wzajemnej nudy [...]. Odkryte w trzydzieści lat po fakcie dzieło Gombrowicza, podobnie jak i dzieło Brocha czy Musila (i oczywiście Kafki), nie miało już niezbędnej siły, aby narzucić się pokoleniu i stworzyć kierunek.³⁵

Autor *Ferdydurke* także i w Polsce nie został w porę zrozumiany. Nie dane mu było wpłynąć na rozwój modernizmu powojennego. Dzisiaj, zanim zostanie definitywnie pasowany na „postmodernistę”, warto by może pójść śladem Kundery i spojrzeć na Gombrowicza z perspektywy powieści przed-Balzakowskiej, sięgającej do źródeł Rabelais'go i Cervantesa, a znajdujących się na antypodach fenomenologicznego unicestwienia.

Dochodzimy więc do ostatecznego pytania o rolę i miejsce polskiej literatury w modernistycznych (czy postmodernistycznych?) bataliach. Jest to sytuacja pełna paradoksów. Modernistyczny indywidualizm zachodni spowodował erozję świata tradycji, zanik porządku hierarchicznego, odczarowanie świata, przejście od wspólnoty do społeczeństwa organicznego, od świata zamkniętego do *universum* bez granic, odartego z iluzji i wiary w prawdę absolutną. Polska literatura wsobna, swojska i połnocentryczna wytwarzała własną wizję świata, w której modernizm wiązał się z tradycją, indywidualizm ze zbiorowością, subiektywizm z Kosmosem, racjonalizm z intuicją. Może nadal będzie się wybraniać Gombrowiczowską dewizą „bycia pomiędzy”?

³⁵ M. Kundera *Le Testament trahi*, Paris 1993, s. 293–294.