



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Granica nowoczesności

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2005). Granica nowoczesności. "Świat i Słowo" (Nr 1 (2005), s. 87-110)

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Uniłowski

Granica nowoczesności

1.

Dopiero w latach pięćdziesiątych poloniści podjęli się trudu zredefiniowania pojęcia modernizmu w taki sposób, aby mogło ono objąć długą sekwencję zjawisk, poczynając od Młodej Polski. Co oczywiste, na zwolenników takiego postępowania czyha sporo pułapek. Rzecz przede wszystkim w tym, aby scalająca perspektywa historyczna nie zacierała różnorodności i różnaitości dwudziestowiecznej literatury. Wszak w jej obszarze pojawiały się również – zajmując bardzo eksponowane miejsce – zjawiska mniej radykalne, które wcale nie zamierzały kwestionować zastanego pojmowania literatury, a dążyły raczej do odnowienia jej autorytetu, możliwości wyrażeniowych oraz poznawczych. W imponującej książce, *Ironiczny konceptyzm*¹, Arent van Nieukerken pisze więc o dwóch różnych modernizmach, jako ich najbardziej prominentne przykłady wymieniając, z jednej strony, francuski symbolizm i postsymbolizm (aż po surrealistów), z drugiej natomiast – poetów anglojęzycznych, Eliota i Audena. Co najważniejsze, tak znaczące postaci dla dwudziestowiecznej poezji polskiej, jak Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska i Stanisław Barańczak zostały tu usytuowane w orbicie wpływów

¹ Zob. A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

modernizmu *à la maniére anglaise*, pod wieloma względami przeciwstawiającego się „wersji francuskiej”.

Do podobnych przykładów odwołał się wcześniej Edward Możejko, przedstawiając własny projekt historycznoliteracki modernizmu². Eliotowski klasycyzm, rosyjski akmeizm czy też koncepcja za sprawą Rymkiewicza i Przybylskiego szeroko dyskutowana w Polsce pod koniec lat sześćdziesiątych, a ilustrowana najczęściej dokonaniem Herberta – to tylko pierwsze z brzegu znaczące zjawiska, w których powściągnięty został zarówno awangardowy gest zerwania z tradycją, jak i wyhamowany transgresywny impet. Trzeba więc było w obrębie modernizmu dostrzec i wyodrębnić grupę dokonań co najmniej równorzędnych, a przecież w dużej mierze opozycyjnych względem awangardy. Ostatecznie, nadrzędne pojęcie Możejko zdefiniował jako „długotrwałą epokę artystyczną, opartą na dychotomii między nowoczesnym klasycyzmem a awangardą”³.

W ramach prowizorycznej definicji nie zostały jednak precyzyjnie określone relacje między kategoriami okresu oraz kierunku. Sam tytuł artykułu – *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku* – podpowiada, iż kluczowe pojęcie traktowano na przemian już to jako zbiorczą, sumaryczną nazwę epoki, już to jako określenie dominującego prądu. W rezultacie niejasny okazał się status „nowoczesnego klasycyzmu” oraz awangardy. Nie wiadomo bowiem, czy są to dwa opozycyjne prądy w obrębie tej samej całości historycznoliterackiej, czy też dwie skrajne odmiany kierunku. Ostrożniejszy van Nieukerken francuski postsymbolizm oraz anglosaski modernizm przedstawił jako równorzędne, ale rozłączne warianty literatury doby nowoczesnej, nie kusząc się o określenie specyfiki tej ostatniej. Za takim postępowaniem stała ukryta sugestia, iż modernizm literacki przyjmował wiele różnorodnych historycznych postaci, z których żadna nie powinna być uznawana za modelową czy wzorcową (choć, rzecz

² Zob. E. Możejko, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5-6.

³ Tamże, s. 37.

jasna, ich zasięg oraz oddziaływanie okazywały się rozmaite). Próba zaś określenia czegoś na kształt istoty modernizmu, poszukiwanie i gromadzenie właściwości powtarzających się w kolejnych odmianach niosłyby ze sobą ryzyko idealizacji, substancjalizacji, schematyzacji oraz daleko idącej redukcji.

W tym miejscu trzeba przypomnieć, iż pojęcie klasycyzmu oraz jego pochodne (neoklasycyzm, nowy klasycyzm, klasycyzm nowoczesny) nigdy nie były odnoszone do modernistycznej prozy. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że odpowiednikami mniej radykalnych dążeń okazało się w tej dziedzinie zjawisko powieści „mitologicznej”, opisane w końcowej części rozprawy Eleazara Mielecinskiego, *Poetyka mitu*⁴. Z inspiracji Mielecinskiego w języku polskiej krytyki pojawiło się pojęcie mitografii, wykorzystywane przede wszystkim dla określenia tendencji z lat dziewięćdziesiątych (literatura „małych ojczyzn”), niemniej wyraźnie osadzonych w tradycji nowoczesnego „mitologizmu”. Jako pierwszy kategorią prozy mitograficznej posłużył się bodaj Edward Balcerzan, aczkolwiek traktował ją stosunkowo wąsko, jako jedną z siedmiu „orientacji” (nurtów) w okresie po roku 1956⁵. Jeśli jednak zrezygnowalibyśmy z czasowego ogranicznika, to wówczas z powodzeniem można by uznać mitografię za nurt stale obecny w literaturze modernistycznej, wpływowy i obfitujący w wybitne dokonania (na polskim gruncie kluczowe miejsce zajmowałaby tu, oczywiście, twórczość Brunona Schulza). W ten sposób nasze rozumienie terminu zbliżyłoby się do ujęcia Mielecinskiego czy też pomysłu Michała Głowińskiego, który w końcu lat osiemdziesiątych proponował kategorię „powieści rozpiętej na micie”, zaznaczając przy tym, że w dojrzałej postaci pojawia się ona w rodzimej literaturze już za sprawą *Oziminy* Wacława Berenta⁶.

⁴ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przekł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 343–478.

⁵ Zob. E. Balcerzan: *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*, [w:] tegoż: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990, s. 25–26.

⁶ Zob. M. Głowiński: *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoilt, labirynt*. Warszawa 1990, s. 156–158.

Zauważmy, że kategoria mitografii wydaje się dobrze przystawać także do niektórych zjawisk w poezji polskiej. Nazwiska Leśmiana i Czechowicza nasuwają się przy tej okazji w pierwszej kolejności. Być może należałoby zatem mówić raczej o dychotomii awangardy i mitografii, uznając poetyckie klasycyzmy za warianty tej drugiej opcji. Mitografii oraz klasycyzm łączy pewien zasadniczy rys, a mianowicie – przywoływanie czasu poprzedzającego typowe dla nowoczesności rozszczępienie jedności naszej egzystencji oraz naszej kultury. W obu wypadkach scalające słowo było ironicznie konfrontowane z doświadczeniem rozbicia i rozkładu. Różnica polegała na tym, że klasycysta odnosił się raczej do kanonu literatury i kultury, natomiast mitograf – do archaicznego, a w każdym razie „przednowoczesnego” postrzegania świata jako kosmicznej jedni.

Rzecz jasna, awangarda i klasycyzm (z przydatkiem mitografii) nie wyczerpują listy zjawisk literackich, jakie pojawiły się w obszarze modernizmu. Określając ten ostatni jako „epokę”, Możejko zakładał, iż współtworzyło ją

wiele nurtów i prądów artystycznych o zasięgu międzynarodowym, które często zdają się pozostawać wobec siebie w opozycji⁷.

Ujęty w ten sposób modernizm (epoka) funkcjonowałby jako wiązka różnorodnych nurtów i prądów. Jak należy się domyślać, uprzywilejowana w tym zestawie pozycja „nowoczesnego klasycyzmu” oraz awangardy wynikała stąd, iż ujęte względem siebie, przedstawiają i charakteryzują się wzajemnie jako dwie ekstremalne, biegunowo przeciwne formuły literackiej nowoczesności, wyznaczając wachlarz możliwości, swego rodzaju kartograficzną siatkę, w którą wpisywałby się każdy inny nurt, prąd bądź indywidualny projekt literacki. Ową „siatkę” niedawno spróbował wypełnić – w trybie hipotetycznym – Włodzimierz Bolecki, wyodrębniając w literackim modernizmie osiem najważniejszych nurtów (dekadentyzm, parnasizm, ekspresjonizm, symbolizm, futuryzm, awangardę, klasycyzm, katastrofizm) oraz sie-

⁷ E. Możejko, *Modernizm literacki...*, dz. cyt., s. 44.

dem ideowych dominant (symbolizm, witalizm, esencjalizm, relacjonizm, konwencjonalizm, poetyckość, konstruktywizm), które w różnym natężeniu oraz rozmaitych konfiguracjach zaznaczyły się w kluczowych zjawiskach epoki⁸. Rzecz w tym, że takiej listy nie sposób wyczerpać, zaś nieuchronne jej ograniczenie będzie zawsze decyzją arbitralną. Nie ma rady, aby sprostac ideałom rzetelności, „mapa” Boleckiego musiałaby – niczym mapa Cesarstwa w opowiadaniu Borgesa – zostać wykonana w skali jeden do jednego, odnotowując każde, najdrobniejsze i nawet najmarniejsze zjawisko literackie, jeśli tylko z jakiegoś powodu można je przedstawiać jako osobne.

O ile tylko nie chcemy się uwikłać w aporię, to trudno na dłuższą metę traktować modernizm jako zbiór, skład, wiązkę, kompleks czy konglomerat⁹ różnorodnych zjawisk. Trudno bowiem wówczas wyznaczyć jakąś granicę dla różnicowania się tendencji artystycznych. Nawet najbardziej skrupulatny i dokładny rejestr, choćby udzielał dobrego wglądu w mnogość tendencji, nie odpowie nam na pytanie o mechanizm tego zróżnicowania. To prawidłowość, że wraz z progresem modernizmu coraz mniej przydatne okazują się kategorie nurtu czy prądu, stopniowo „luzowane” przez pojęcia pokolenia czy grupy. Literatura powojenna, przynajmniej ta, którą mamy za najciekawszą, okazuje się ostatecznie katalogiem indywidualnych poetyk, światopoglądów, postaw, projektów. Choć są one ze sobą wzajemnie powiązane, to jednak wielość i różnorodność tych związków tworzy, zamiast przejrzystej palety nurtów, dziką płataninę wątków. Określenie warunków brzegowych (chronologiczny punkt startu i ewentualny punkt dojścia) czy nawet wytypowanie ekstremalnych wariantów lite-

⁸ Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

⁹ Z metafory zbioru korzystał Bolecki. Zob. tamże, s. 19. W innym miejscu uczony pisał: „literacki modernizm w Polsce był złożony z kilku głównych nurtów artystycznych oraz indywidualnych twórczości mieszczących się na ich pograniczu” (tamże, s. 21-22 – podkreśl. K.U.). Natomiast określeniami „kompleks (...) stylów” oraz „konglomerat” posłużył się Możejko. Tegoż, *Modernizm literacki...*, dz. cyt., s. 33, 40.

ratury modernistycznej (klasycyzm i awangarda u Możejki) problemu nie rozwiązują, bowiem wyodrębnione w ten sposób zjawisko różnicuje się w obrębie zakreślonych granic, w ostatecznym rachunku każąc powątpiewać w możliwość udzielenia odpowiedzi na pytanie o tożsamość epoki.

Problemy wynikają nie tylko z braku stosownej perspektywy historycznej, ułatwiającej selekcję danych, a w konsekwencji – uchwycenie cech istotowych. Warto podkreślić, że właśnie w ten sposób, poprzez różnicowanie tendencji i zjawisk artystycznych, manifestowały się jedne z najważniejszych aspektów literatury modernistycznej, mianowicie – jej czasowość i prospektywny charakter. Dlatego w historycznoliterackim ujęciu kategorii modernizmu powinno się znaleźć miejsce dla doświadczenia nieciągłości, „ziarnistości” czasu. Było ono konsekwencją ponawiania przez kolejne prądy, tendencje, generacje oraz – po prostu – kolejnych pisarzy gestu fundacyjnego, polegającego na rozpoznaniu swojej sytuacji egzystencjalnej i kulturowej jako odrębnej. Wraz z uświadamianiem sobie logiki anihilującej aktualność sztuki, kolejne cykle musiały przebiegać – niechby w wymiarze subiektywnym – coraz szybciej¹⁰. Stąd charakterystyczna dla prób periodyzacji dwudziestowiecznej literatury skłonność do wyodrębniania coraz krótszych podokresów, zawężania odcinków czasowych dzielących kolejne generacje pisarzy itd. Przejawia się w niej ta sama logika ponawiania gestu, oparta na dialektyce zerwania i powtórzenia, iterowalności i jednokrotności, która odpowiada za progres i różnicowanie literatury modernistycznej. Pozostaje pytanie, jak opowiedzieć tę historię i czy w ogóle da się ją opowiedzieć?

W książce *Język modernizmu* Ryszard Nycz dobitnie podkreślił, że „formacyjne cechy [modernizmu – K.U.] kształtują się w sieci opozy-

¹⁰ Uchwytne w nowoczesnej kulturze i literaturze doświadczenie przyspieszenia stało się tematem książki zbiorowej *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996. Zob. zwłaszcza zamieszczone w tym tomie szkice T. Komendanta (*Oszalone wahadło*) oraz D. Siwickiej (*Szybkość – wyobrażenia i wartości*).

cyjnych kategorii, a nie np. w wyniku urzeczywistnienia pewnych potencjalnych, uprzednio danych czy zdeponowanych wartości”¹¹. Czynnikiem zapewniającym jedność okresu okazać się miała dialektyka “opozycyjnych kategorii”, takich jak autonomia i zaangażowanie czy też elitarność i popularność.

W rzeczy samej, ujęcie dialektyczne zdaje się zabezpieczać nas przed pokusą idealizacji modernizmu (poszukiwanie jego istoty), niechcianą recydywą organicyzmu, negowaniem nieciągłego, serialnego charakteru wyodrębnionych zjawisk czy sprzecznościami addytywności, zamieniającej projekt historycznoliteracki w katalog tendencji, prądów, indywidualnych poetyk, a w ostateczności – rozmydlającej tożsamość okresu. Pójdźmy tym tropem.

2.

Opisując modernizm, Ryszard Nycz posłużył się kategorią formacji¹². Inspiracją był tu najprawdopodobniej szkic Stefana Morawskiego *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*, aczkolwiek chodziło tutaj o takie rozumienia pojęcia, jakie się utrwaliło w filozofii kultury. Odpowiada ono co najmniej określeniu “epoka nowoczesna”, której źródeł najczęściej doszukiwano się w filozofii i naukach empirycznych XVII wieku. Z naszej perspektywy najistotniejsze okazuje się, iż Morawski dobitnie podkreślał antynomiczny i dialektyczny charakter kultury nowoczesnej: „formacja modernistyczna jest aporetyczna – scalona przeciwieństwami nie do usunięcia”¹³. Widziana zaś w tej perspektywie dynamika przemian wiązała się z autonomizacją poszczególnych dyscyplin nauki oraz sztuki, a nade wszystko – po-

¹¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 31.

¹² Nycz określił modernizm jako „rozległą f o r m a c j ę artystyczno-światopoglądową, sięgającą od swych początków z końca XIX w. po fazę wyczerpania w latach sześćdziesiątych” – tamże, s. 6.

¹³ S. Morawski, *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 68.

stępem krytycznej samowiedzy. Zwróćmy uwagę, że stwarza to okazję do bardziej szczegółowych podziałów, wyodrębniania rozmaitych faz w dziejach nowoczesności. W wypadku sztuki i literatury za podstawę takich rozróżnień uznano nasilające się w drugiej połowie XIX wieku dążenia autonomizacyjne. W tym miejscu możemy już powrócić do literaturoznawczego rozumienia pojęcia, pamiętając wszakże, iż z perspektywy ogólnokulturowej obejmuje ono wyłącznie fazę „późnej” nowoczesności.

Ciekawe, że to, co w kategoriach filozofii kultury stanowi tylko cząstkę modernizmu (jako formacji kulturowej), w ujęciu historii literatury urasta do rzędu megaokresu. Zawężenie perspektywy, nieuchronne w przypadku dyscypliny szczegółowej, pozwala dostrzec więcej różnicowań, ale też utrudnia uchwycenie formacyjnej specyfiki. Obserwując wybrany okres jako wyizolowane „ziarnko” czasu, trudno dostrzec w charakterystycznych dla niego zjawiskach aktualizację, powtórzenie i transformację modernistycznych antynomii. Nycz sięgnął po pojęcie formacji, aby wyznaczyć perspektywę nadrzędną względem podziału na Młodą Polskę (z wewnętrzną cezurą 1905 roku), Dwudziestolecie (z wewnętrzną cezurą roku 1932) oraz okres powojenny (w którym, jak wiadomo, wyróżniamy co najmniej pięć etapów: do roku 1948, 1948–1955, 1956–1968, 1968–1976, 1976–1989). Podkreślmy, że w takim ujęciu historycznoliteracki projekt modernizmu wcale nie likwiduje tradycyjnej sekwencji okresów i podokresów. Stanowi raczej jej obramowanie, a zarazem tło. Niewykluczone, że wybór kategorii formacji Nyczowi podyktowały również względy taktyczne. W ten sposób można było uniknąć uwikłania w niepotrzebny spór ze zwolennikami tradycyjnej periodyzacji.

Pojęcie formacji wywodzi się z tradycji strukturalistycznej, łącząc w sobie cechy systemu oraz kierunku, dążenia, ruchu, procesu. Wydaje się zatem szczególnie użyteczne dla potrzeb historiografii, dając nadzieję na przełamanie antynomii statyki i dynamiki, synchronii i diachronii. Pozwala również zdystansować się do konieczności wyzna-

czania sztywnych ram czasowych dla opisywanego zjawiska. Teza, iż modernizm stanowi swoistą „strukturę w ruchu” jest niewątpliwie atrakcyjna poznawczo, nastrożca wszakże niemałe problemy metodologiczne. Tak czy owak, w obrębie opisywanego zjawiska różniamy jego aspekty strukturalne i procesualne, stałe i zmienne. Prawda, że w ujęciu Nycza modernizm nie cechuje się żadnymi stałymi jakościami, niemniej istnieje też jego poziom podstawowy czy źródłowy, który rozstrzyga o jednorodności. Nieprzypadkowo uczony pisał o „sieci opozycyjnych kategorii”, która zdaje się odgrywać rolę swoistej matrycy, skoro właśnie za jej sprawą kształtują się „cechy formacyjne”. Owa sieć przedstawia się jako stabilny i niezmienny układ, a tym samym upodabnia do pojęć systemu oraz struktury. Nic dziwnego, że ostatecznie okazała się ahisteryczną siatką taksonomiczną, w którą zostały wpisane rozmaite historyczne warianty literatury modernistycznej.

Dla potrzeb swojej taksonomii Nycz wyróżnił dwie zasadnicze opozycje: literatury elitarnej i popularnej oraz literatury autonomicznej i zaangażowanej. Zostały one następnie związane ze sobą na wzór układu współrzędnych, jako że opozycja pierwsza stanowi tu oś pionową, znamionującą wertykalne rozwarstwienie modernizmu. Natomiast opozycja druga tworzy oś poziomą, za sprawą której w obrębie każdego obiegu powstają dwie główne odmiany. W sumie otrzymujemy więc cztery rubryki, oznaczające zasadnicze „modele” literatury i krytyki modernistycznej: elitarny i autonomiczny, elitarny i zaangażowany, zaangażowany i popularny, autonomiczny i popularny¹⁴.

Mamy do czynienia z klasyfikacją synchroniczną, porządkującą zjawiska literackie na zasadzie ich podobieństwa, powtarzalności wyróżnionych cech. W ramach każdej rubryki obok siebie znalazły się zjawiska i dążenia literackie wzięte z różnych historycznie faz modernizmu. Sytuacji nie uratuje spostrzeżenie, że – z wyłączeniem okresu

¹⁴ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu*, dz. cyt., s. 31–32.

realizmu socjalistycznego¹⁵ – każda dająca się wyodrębnić faza wykazuje tendencję do kreowania zjawisk, reprezentujących wszystkie cztery modele. W ramach bowiem ujęcia synchronicznego zaciera się cięcia i uskoki pomiędzy zjawiskami, które mają reprezentować ten sam model. Poczynają one funkcjonować po prostu jako przedstawiciele pewnej stałej tendencji (czy dyspozycji), charakterystycznej dla literatury modernistycznej pojętej jako całość. Tym samym zaś wyodrębnione tu cztery modele upodabniają się do nurtów czy prądów.

Dążenie do systematyzacji modernizmu spotkało się z krytyką w rozprawie Joanny Orskiej¹⁶. Autorka wiele zawdzięcza książce Nycza, która stanowi dla niej najważniejszy punkt odniesienia, niemniej przy okazji omawiania taksonomicznej siatki, skonstruowanej w *Języku modernizmu*, wystąpiła z otwartą polemiką. Chodziło nade wszystko o to, że ujęcie taksonomiczne, *nolens volens*, zrywa z dialektycznym:

Aby opisać antynomiczny, dialektyczny, pełen dynamiki i wielowymiarowy (...) proces przemian autonomii literackiej, należy uznać, że składające się na nią sprzeczne cechy są nie tylko wobec siebie opozy-

¹⁵ Wydaje się, że w ramach zaproponowanej przez Nycza typologii realizm socjalistyczny należałoby umieścić pośród zjawisk reprezentujących model literatury zaangażowanej i popularnej. Specyfika ówczesnej sytuacji polegałaby zaś na tym, że żaden inny model nie był dopuszczalny. Pamiętajmy jednak, że twierdzenie, jakoby dla socrealizmu popularność była pożądaną wartością, jest uproszczeniem. Za kładano tu przecież zniesienie rozłamu literatury na elitarną i popularną. Dlatego poszukiwano wzorów w okresach oraz prądach, w których ów rozłam nie manifestował się w sposób wyraźny czy drastyczny. Stąd wybór dziesiętnastowiecznego realizmu w prozie oraz oświeceniowego klasycyzmu w poezji jako kluczowych tradycji. Zauważmy przy tym, że dążenie do zniesienia dychotomii literatury elitarniej oraz popularnej posiadało nie tylko sens polityczny. Likwidacja kulturowego zróżnicowania była oczywiście istotna w ramach projektu budowy społeczeństwa socjalistycznego. Jednocześnie w dążeniu takim wyraźnie przejawia się pierwiastek utopiiny, typowy dla modernistycznych programów literackich. Por. J. Jarzębski, *Socrealizm jako karykatura modernistycznych przełomów*, [w:] tegoż, *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*. Kraków 1998 (pierwotnie: „Tygiel Kultury” 1996, nr 10-11).

¹⁶ J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

cyjne, ale także wzajemnie się warunkują, wynikają z siebie i w końcu znoszą, jako w rzeczywistości do siebie nieprzystające. Modernistyczna prerogatywa autonomii jest w dialektyczny sposób wewnętrznie sprzeczna i wielorako zależna od zjawisk świadomości literackiej (...). „Autonomia” sztuki, podobnie jak kategoria „zaangażowania”, nie powinna być traktowana jak literaturoznawczy termin, wyodrębniony jako wiarygodna podstawa teoretyczna. Jej wartość, jakkolwiek ciągle obecna, pozostaje dla modernizmu „zmienną” – w dużej mierze zależy od samej praktyki literackiej i posiada charakter procesualny¹⁷.

Trudno się nie zgodzić z tymi uwagami. Wydaje się jednak, że ujęcie Nycza w dużej mierze spełnia podane przez Orską wymagania, o ile tylko pochylimy się nad uwagami, jakie w *Języku modernizmu* znajdziemy po zarysowaniu przez autora dyskusyjnej taksonomii. Z tej perspektywy zestaw czterech modeli okazuje się idealizacją, której zadanie polega na wstępnym zarysowaniu swoistych osi wyboru oraz kombinacji, w sferze których porusza się artysta, przyjmujący

koncepcję sztuki jako inwencji, a więc uprawy takiego rodzaju twórczości, który dąży do zniesienia przeciwieństwa tworzenia i odkrywania, innowacji i reminiscencji. Sztuka, w myśl tej koncepcji, dzięki swej technicznej wyznalazczości łączy wyobraźniową kreatywność z poznawczą odkrywczością, stając się umiejętnością tworzenia nowych form organizacji doświadczenia, które pozwalają odkrywać nie dostępne dotąd obszary rzeczywistości¹⁸.

Ponieważ w centrum uwagi stawia ona zagadnienie tworzywa, modernistyczną inwencję Nycz przeciwstawia „romantycznej doktrynie oryginalności”¹⁹. W ten sposób poetyka okazuje się rodzajem artystycznej technologii czy też programu, nie tyle w znaczeniu wykładu założeń, ile raczej instrukcji obsługi albo oprogramowania.

¹⁷ Tamże, s. 284.

¹⁸ R. Nycz, *Język modernizmu*, dz. cyt., s. 32–33.

¹⁹ Tamże, s. 33.

Sztukę można odnaleźć albo w przeszłości, kulturowej tradycji (np. gest klasycystyczny), albo w rzeczywistości (np. gest awangardowy w stylu Duchampa). Tak czy owak, chodzi zawsze o sferę innowacyjną. W jednym i drugim wypadku wypowiedź artystyczna stara się transcendować moment dziejowy, nabiera charakteru heterogenicznego, wyznaczając różnicę – z jednej strony – między tym, co jest, a tym, co było, z drugiej – między tym, co jest, a tym, co być powinno. Jak widać, każda twórczość na swój sposób projektuje rozwiązanie modernistycznych antynomii. A skoro tak, to nie tyle wpisuje się ona w sieć opozycyjnych relacji, ile raczej interioryzuje opozycje, by zmierzyć się z zadaniem ich przewyciężenia²⁰. Oczywiście, lista tych antynomii, co Nycza podkreśla, powinna być uznana za otwartą. Oprócz wcześniej wymienionych, uczony podaje kolejne pary: ekspresja i konstrukcja, abstrakcja i konkret, dystans oraz uczestnictwo, powierzchnia i głębia, wytwór i proces²¹. Można także dorzucić antynomię mówionego i pisanego²², wyrażającego i wyrażanego, jednokrotnego i powtarzalnego, inteligibilnego i materialnego, stałego i zmiennego, powszechnego i partykularnego itd. Każda z nich może być podstawą do przekrojowego ujęcia literatury modernistycznej, trzeba wszakże zauważyć, że chodzi o antynomie uchwytnie również w samych tekstach. Przejawem progresu modernizmu była nie tylko gra podobieństw i różnic między utworami, pozwalająca wyodrębnić nurty, prądy, tendencje czy modele. Uczestnicząc w tym progresie, tekst literacki absorbował wspomnianą grę, różnicując się także w swoim obrębie, wewnątrz

²⁰ W ten sposób zaznacza się mocno podkreślony przez Nycza antycypacyjny charakter modernizmu. Zob. tamże, s. 34. Dodajmy, antycypacja łączy się z rysem utopijnym, który najczęściej dotyczy projektu samozniesienia. Zgodnie z logiką celu/kresu, nie tylko tendencje awangardowe, ale wszystkie zjawiska artystyczne doby modernizmu należy traktować jako ruchy zmierzające do samolikwidacji, a przynajmniej – samoprzekroczenia.

²¹ Zob. tamże, s. 34–38.

²² Tę kwestię porusza bardzo ciekawy szkic W. Boleckiego, *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.

i względem samego siebie. Nawet zachowując strukturalną jedność, prowadził wewnętrzny dialog, bo chociaż zmierzał do przekroczenia opozycji, zaznaczały się w nim oba, tworzące antynomię, człony. W literaturze modernistycznej zawsze mieliśmy do czynienia z taką jedynie elitarnością, która zarazem odnosiła się do idei popularności, choćby jako jej negacja. Podobnie będzie z każdym innym przeciwstawieniem. Na tej zasadzie nowoczesny klasycyzm czy mitografia zawsze posiadały znamię awangardowe, natomiast w poczynaniach awangardy zawsze dostrzeżemy dziedzictwo artystowskiej tradycji. Reguła ta dotyczy zarówno takich jednostek jak prąd czy nurt artystyczny, jak również pojedynczego dzieła.

Jako konstrukt historycznoliteracki, modernizm wykazuje nade wszystko cechę samopodobieństwa, posiada jakby fraktalny charakter, co oznacza, że w jego obrębie każda całośćka wyższego rzędu (prąd, nurt, okres itp.) nie stanowi sumy, zbioru, syntezy ani wiążącej jednostki podstawowe w nową jakość struktury, ale że w innej skali oraz wymiarze powtarza (i „przemieszcza”!) to wszystko, co znamionuje jego składowe.

W ramach takiego ujęcia „rozwój” modernizmu nie powinien być pojmowany jako ciąg ewolucyjnych przekształceń, za sprawą których stopniowo wykształcałyby się charakterystyczne cechy literatury nowoczesnej. Wszak antynomiczność nie należy do właściwości podlegających stopniowaniu. Progres modernizmu oznaczałby raczej coraz dalej idące zróżnicowanie. W artykule rozwijającym i dopowiadającym niektóre wątki *Języka modernizmu* Ryszard Nycz pisał:

(...) ewolucja nowoczesnej literatury dokonywała się w procesie dyferencjacji – tzn. w trybie kreowania i znoszenia kolejnych opozycji, które najpierw pozwalały na jej odróżnienie i wyodrębnienie, a następnie podlegały asymilacji i uwewnętrznieniu²³.

²³ R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 37.

Szczególnie ważne wydaje się zwrócenie uwagi właśnie na to, że konstytutywne dla modernizmu antynomie podlegały uwewnętrznieniu. W ten sposób nie tylko wyznaczano różnicę między literaturą a tym, co pozostawało poza jej granicami, ale również ją absorbowano, wpisywano niejako do samej literatury, co z kolei pociągało za sobą konieczność przepracowania i przeformułowania opozycji. Trzeba też podkreślić, że sugerowane przez Nycza następstwo faz („najpierw... a następnie”) ma charakter logicznej idealizacji. Znamienne dla modernizmu antynomie pozostają wiążące zarówno dla projektu literatury wpisanego w określone dzieło, jak również warunkują poetykę oraz problematykę tego samego dzieła. Opozycje opisują i definiują modernizm, a jednocześnie są jego sposobem funkcjonowania.

Powtórzmy, przedstawiać dzieje modernizmu jako serię następujących po sobie faz można jedynie za cenę pewnej idealizacji oraz schematyzacji. Charakterystyczne, że Joanna Orska, choć tak dobitnie podkreślała potrzebę zachowania w historycznoliterackim opisie dialektycznego charakteru modernizmu, opisuje trzy kolejne etapy, trzy kolejno pokonywane progi w procesie autonomizowania się literatury. Najpierw zatem autonomia miała się realizować za sprawą refleksyjno-poznawczego dystansu wobec przedstawianego obiektu, w drugiej kolejności z takim samym krytycznym dystansem odniesiono się do idei podmiotu jako gwaranta autentyczności, „prawdziwości” oraz strukturalnej jedności dzieła, aby wreszcie zakwestionować poznawcze, ekspresyjne i komunikacyjne walory samego języka²⁴. Zarysowana tu wizja opiera się na spostrzeżeniu, iż w imię autonomii literatury twórcy modernizmu podważali zasadę, która gwarantowała tę autonomię, jednocześnie wypracowując nową regułę, która wszakże w nieuchronny sposób musiała zostać przekroczona w kolejnym etapie. Nic dziwnego, że w ostatecznym rachunku na ołtarzu postępu (Orska pisze: radykalizacji) autonomii została złożona sama jej idea.

²⁴ Zob. J. Orska, *Przełom awangardowy...*, dz. cyt., s. 159–160.

W końcu [awangardy – dop. K.U.] przeczą samej idei autonomii – postrzeganej już przez nie jako nieautentyczna, sztuczna norma – jednocześnie uważając się za krańcowo »realistyczne«; aż do zatracenia granicy pomiędzy wyrażaniem, przedstawianiem a światem (jak w pewnej mierze dadaści)²⁵.

Poszczególnym fazom bez większego trudu można by przyporządkować rozmaite zjawiska artystyczne. Historia modernizmu przedstawiałaby się wtedy jako ciąg przejść od naturalizmu, impresjonizmu i symbolizmu (faza pierwsza) do ekspresjonizmu, klasycyzmu i mitografii (faza druga), a następnie do awangardy (faza trzecia) oraz jej ekstremalnych odmian. Fakt, że taki schemat odpowiada z grubsza chronologicznemu następstwu zjawisk, wydaje się jego dodatkowym atutem. I wystarczyłoby tylko dopisać, że ostateczne spełnienie modernizm znalazł w powojennej neoawangardzie²⁶, jeśli zaś chodzi o literaturę polską – w poetyckich dokonaniach Różewicza, Karpowicza, Białoszewskiego oraz w prozie Buczkowskiego...

W taki jednak sposób powrócilibyśmy do ujęcia linearnego, nazbyt kurczowo trzymając się zasady, że każde nowe zjawisko „luzuje”, dezaktualizuje, przekracza swoich poprzedników. W konsekwencji przesadnie faworyzowalibyśmy tendencje awangardowe jako rzekomo bardziej dojrzałe i rozwinięte w stosunku do klasycystycznych czy mitograficznych. Przedstawiony przez Orską schemat ewolucji modernizmu oznacza w istocie zerwanie (w tym punkcie) z dialektyczną wizją opisywanego zjawiska. By ją podtrzymać, należałoby rozwinąć myśl, że obecność aspektu awangardowego, jego dialektyczny związek z aspektem przeciwstawnym (klasycyzującym, mitograficznym albo „wysokomodernistycznym”) była tu właściwością konstytutywną. Każde zatem nowoczesne dzieło w jakiejś, bodaj minimalnej, mierze pozostawałoby dziełem awangardowym. Podkreśliśmy, że w pewnym momencie Orska ku takiemu ujęciu wyraźnie się skłania:

²⁵ Tamże, s. 161.

²⁶ Zob. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków-Wrocław 1985.

Moment radykalizacji autonomii związany jest zawsze z autokrytyką sztuki; nie jest więc ona charakterystyczna jedynie dla awangardy dwudziestowiecznej (...). Przełomy mające na celu specyficzne «uhistorycznienie» kategorii sztuki, (...) *de facto* będące unowocześnieniem czy uwspółcześnieniem jej postarzałych idei, zawsze wymagały utopijnej, awangardowej wiary w możliwość przemiany krytykowanych, tradycyjnych wartości i w urzeczywistnienie marzenia o autonomii²⁷.

Postawmy kropkę nad „i”: oprócz awangard dwudziestowiecznych, istniałaby również jakaś awangarda przed awangardą, awangarda *avant la lettre*. Ściślej, chodziłoby o awangardowe motywy w przedawangardowej (lub nieawangardowej) sztuce oraz literaturze. Z tego punktu widzenia, trudno byłoby mówić o jakimś jednym, nieodwracalnym „przełomie awangardowym w modernizmie”. Awangarda bowiem nie pojawiała się dopiero w jakiejś „dojrzałej” czy też „późnej” fazie modernizmu, zastępując i wypierając jego wcześniejsze formy, lecz od początku pozostawała jego elementem, owszem – stopniowo przyjmującym coraz bardziej skryzalizowaną (zinstytucjonalizowaną) postać.

3.

Trudno uniknąć pytania o moment, w którym po raz pierwszy w świadomości literackiej oraz estetycznej zaznaczyły się motywy awangardowe. Wydaje się, że w ich poszukiwaniu należałoby wykroczyć poza ramy czasowe przypisywane zazwyczaj pojęciu modernizmu w rozumieniu historii literatury. W rozprawie *Przeciw (w) literaturze* Krzysztof Rutkowski wskazywał na przełom lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku jako moment krystalizacji nowoczesnej świadomości w literaturze. Także polskiej, gdzie punkt krytyczny miał zostać przekroczony w wyniku konfrontacji emigracyjnego romantyzmu z zachodnią cywilizacją oraz rodzącą się kulturą masową:

²⁷ J. Orska, *Przełom awangardowy...*, dz. cyt., s. 171.

Od Puszkina do Dostojewskiego i od *Straconych złudzeń* do *Pani Bovary* oraz *Bouvarda i Pécucheta*, od prelekcji paryskich do Norwidowego *Milczenia* – przebiega proces krytyki wymierzonej przeciwko literaturze jako samodzielnej, wyłącznej praktyce wypowiedzeniowej, literaturze jako fetyszowi. (...) Jednocześnie literatura staje się jedną z najbardziej eksponowanych praktyk wypowiedzeniowych, praktyką najbardziej „humanistyczną”, niejako esencją wartości wypracowanych w ciągu stuleci przez grafemizm. (...) W związku ze swym podwójnym usytuowaniem i dwuznacznym statusem literatury jako praktyki granicznej, ujawniają się w niej dwa sprzeczne kierunki, dwa typy motywacji i dwa cele rozwoju: kierunek krytyczny, wymierzony przeciwko grafemizmowi i literackiej formacji wypowiedzeniowej jako sfetyszowanej formie obcowania językowego, oraz kierunek afirmatywny, zmierzający ku dalszej specjalizacji literatury, kultywowaniu jej odrębności pośród praktyk wypowiedzeniowych, aż do całkowitego lub niemal całkowitego zamknięcia granic literatury pod wpływem obcych gatunków mowy²⁸.

Łatwo zauważyć, iż dla Rutkowskiego literatura, poczynając od połowy XIX wieku, pozostaje uwikłana w antynomię odpowiadającą ściśle tej, jaką tu opisujemy za pomocą pary pojęć awangarda oraz mitografizm. Samo rozwarstwienie modernizmu na tendencję awangardową oraz mitograficzną (klasycyzującą) dubluje zasadnicze, fundacyjne przeciwstawienie literatury i pozaliterackich form wypowiedzi. Wypada tylko powtórzyć, że owa antynomia nie realizuje się wyłącznie poprzez układ dwóch zasadniczych nurtów nowoczesnego pisarstwa, bo również w sposób specyficzny dla każdego z nurtów zostaje uwewnętrzniona w każdym reprezentującym je dziele. Wypada też zauważyć, że „kierunek afirmatywny” nie tyle zamyka swoje granice, ile asymiluje i adoptuje wypowiedzi zewnątrzliterackie do estetycznych i poetyckich norm stylu artystycznego. Określenie „afirmatywny” okazuje się kłopotliwe z jeszcze jednego powodu. Wszak obie tendencje, mitografizm i awangarda, zajęły krytyczną postawę

²⁸ K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, s. 58.

wobec współczesnej im cywilizacji oraz kultury. Dotyczy to również stosunku do samej literatury jako instytucji społecznej oraz skodyfikowanych i spetryfikowanych form jej uprawiania. Obie jednak tendencje wybierały odmienny punkt odniesienia dla swojej krytyki. W wariancie awangardowym twórczość zasadzała się na przekraczaniu zastanych ograniczeń, pożądana zaś literatura istniała tu w postaci wyłącznie niedokonanej. Z kolei dla odmiany mitograficznej typowa była logika utopii regresywnej. Wyidealizowany projekt literatury wolnej od wieloaspektowego kryzysu rzutowano w przeszłość, w okres przednowoczesny. Powszechnie znanych przykładów dostarczają historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Ziemia Ulro* Czesława Miłosza czy wizja „genialnej epoki” z prozy Brunona Schulza.

Jak już mówiliśmy, początek modernizmu w rozumieniu historycznoliterackim wyznaczamy wraz z nasileniem się dążeń do autonomii oraz – najważniejsze – uzyskaniem stosunkowo szerokiej aprobaty dla wynikającego stąd pojmowania literatury, co u nas dokonało się w pierwszym piętnastolecu Młodej Polski. Pozostaje pytanie o mechanizm stopniowego wyczerpywania się potencjału, jaki był zawarty w nowoczesnym, dialektycznym, autokrytycznym i dynamicznym, myśleniu o sztuce. W tej kwestii diametralnie różne stanowiska zajęli najważniejsi protagoniści debaty – Włodzimierz Bolecki oraz Ryszard Nycz. Zdaniem pierwszego, literatura modernistyczna wciąż zachowuje żywotność, wpływy natomiast zachodnioeuropejskiego postmodernizmu są okazjonalne, dość powierzchowne i nijak nie zagrażają dominacji zjawisk niezwykle mocno osadzonych w dwudziestowiecznej tradycji²⁹. Według Nycza sprawy mają się zupełnie inaczej. Jeszcze w latach sześćdziesiątych polski modernizm dotknął głęboki kryzys. Jego przejawem miało być narastające znużenie dążeniami innowacyjnymi, a w ślad za tym stopniowe odchodzenie od przyznawania kategorii nowości kluczowego miejsca w systemie

²⁹ Zob. W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999. Do omawianej tu kontrowersji odniosłem się recenzując tę książkę w „Tekstach Drugich” 2000, nr 5.

estetycznym³⁰. Z drugiej jednak strony, krytyczny stosunek do awangardowego radykalizmu nie był niczym niezwykłym w dziejach dwudziestowiecznej literatury. Ta wewnętrzna krytyka decydowała wszak o dwutorowości i wewnętrznej dynamice modernizmu. Skoro tak, to przychodzi zapytać, dlaczego tym razem, w latach sześćdziesiątych i później, kolejne przesilenie, kolejny kryzys nie przyniósł kolejnego rewitalizującego modernizm przełomu, lecz okazał się zapowiedzią jego zmierzchu. W rzeczy samej, następny awangardowy przełom w literaturze polskiej był wprawdzie możliwy, ale ostatecznie – za sprawą splotu czynników literackich i pozaliterackich – do niego nie doszło. Odnotujmy, w połowie ósmej dekady w wystąpieniach Nowej Fali stopniowo zaniknęły wątki awangardowej proweniencji, projekty zaś formułowane w dialogu z koryfeuszami pokolenia '68 (np. program nowej prywatności) straciły wszelkie znaczenie po Sierpniu 1980 roku. Katastrofa „szkoły Berezy” w latach osiemdziesiątych dopełniła obrazu. Oczywiście, awangardowy etos nie przepadł bez śladu, jego wpływy zaznaczały się w nowych utworach autorów różnych generacji, niemniej świadomość najbardziej wpływowych środowisk tego czasu została ufundowana na geście odrzucenia dziedzictwa awangardy³¹. Na placu boju pozostały mitografia i klasycyzm. Ich bezdyskusyjna dominacja w dłuższej perspektywie oznaczała naruszenie mechanizmu decydującego o dynamicznym charakterze literatury modernistycznej, opartym na dialektyce jej głównych nurtów.

Trzeba wszakże podkreślić, że oprócz społecznych i politycznych w grę wchodziły również czynniki estetyczne. Odrzucenie bowiem awangardy mogło wynikać z przekonania o bezproduktywności dążeń, które dotarły do kresu własnych możliwości. Pisał Nycz:

Narastające od lat sześćdziesiątych zjawiska i procesy świadczą o nasilających się symptomach samorozwiązywania się podstawowych

³⁰ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu*, dz. cyt., s. 40-41.

³¹ O odwróceniu od awangardy i jego konsekwencjach dla recepcji postmodernizmu w Polsce pisałem w książce: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, Katowice 1999. Zob. zwłaszcza rozdział *Po roku 1970*.

opozycji, w których artykułowała swą odrębność i wewnętrzne zróżnicowanie literatura nowoczesna. Zanika tendencja do separacji poziomów i obiegów elitarnego oraz popularnego (czy masowego); zacierają się także opozycja literatury autonomicznej i zaangażowanej. Znamienne częste staje się przemieszanie form wysokich i niskich, specyficznie literackich z jawnie pozaartystycznymi (...). Artystyczna konstrukcja odsłania swą nie-czystość, rozluźnia się, ukazując heterogeniczność materiału, tematu, organizacji czy podmiotowych instancji³².

W późniejszym o cztery lata artykule w tych słowach objaśniał przyczyny takiej sytuacji:

Specyficzny sposób rozwoju literatury nowoczesnej, polegający na przekształcaniu kolejnych zewnętrznych opozycji w wewnętrzne zróżnicowanie (od „albo – albo” do „zarówno... jak”) doprowadził do zasymilowania cech charakteryzujących konkurencyjne formy pisarstwa (...)³³.

Wyczerpanie zatem modernizmu byłoby konsekwencją wchłonięcia przez literaturę – czy to z uwagi na stematyzowanie, stosowne reguły kompozycji czy zasady poetyki – wszelkich konstytuujących ją rozgraniczeń oraz rozróżnień. Nie wymagałoby to zresztą uprzedniego wykorzystania wszystkich możliwości w tym zakresie (co przecież byłoby praktycznie niemożliwe). Wystarczyłoby doprowadzić do takiego stanu świadomości, w ramach którego absorpcja wszelkich innorodnych elementów będzie działaniem spodziewanym, estetycznie obojętnym. Wówczas nie byłoby już miejsca na szok estetyczny czy bodaj zaskoczenie, jakie powinno za sobą pociągać przekroczenie reguł oraz norm literackości. Interioryzacja kolejnych rozgraniczeń w ostatecznym rachunku czyniłaby z literatury modernistycznej swiste widmo. Nie sposób już bowiem byłoby odnosić żadnego tekstu do ideału „czystej poezji”. Różnica między zbiorami tekstów uznawanych za literackie i nieliterackie nabrałaby charakteru operacyjnego.

³² R. Nycz, *Język modernizmu*, dz. cyt., s. 41.

³³ Tegoż, *Literatura nowoczesna*, dz. cyt., s. 44.

Z jednej strony, literatura okazywałaby się wszechobecna; specyficzne dla niej elementy narracyjne, fikcyjne, retoryczne itd. zaznaczałyby się we wszelkiego rodzaju tekstach. Z drugiej natomiast, nigdzie, nawet w tekstach określanych jako literackie, nie występowałyby w postaci krystalicznej. W ten sposób dokonywałaby się swoista dekonstrukcja kategorii literatury jako osobnej, wydzielonej grupy tekstów, stosujących się do specyficznych dla siebie norm. Już w *Sylwach współczesnych* Nycz sugerował, że na polskim gruncie proces ów został przeprowadzony w szeregu utworów z lat sześćdziesiątych i – zwłaszcza – siedemdziesiątych. Chodziło między innymi o

„klockowe” układy Różewicza, „majsterkowanie” Białoszewskiego, „centonowe” kompozycje Buczkowskiego, (...) fragmentaryczną twórczość Rudnickiego (owe „strzępuszki”, kartki, kawałki), regenerowanie mitologicznego materiału przez Herberta, prozatorskie próby Brandysa (...) ³⁴.

Później zaś, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy w języku rodzimej krytyki oraz literaturoznawstwa pojawiło się pojęcie postmodernizmu, badacz odniósł je do grupy autorów i tekstów omawianych w *Sylwach współczesnych*, takie rozstrzygnięcie terminologiczne podtrzymując praktycznie do dziś ³⁵.

Wszelako „konstrukcje nie-czyste” wydają się tak bardzo charakterystyczne dla literatury modernistycznej, że trudno wskazać powód, dla którego tym razem mielibyśmy upatrywać w nich dokonania wykraczających poza granice nowoczesności. Owszem, niektóre z wymienionych można by przedstawiać jako realizacje krańcowe, których kontynuować i rozwijać w zasadzie już nie sposób, albowiem oznaczałoby to konformistyczne pod względem estetycznym, intelektualnie puste powielanie gestu negacji literatury jako wydzielonej sfery tekstów. Co oczywiste, chodziłoby tu o krańcowość z punk-

³⁴ Zob. tegoż, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 119-120.

³⁵ Zob. tegoż, *Literatura postmodernistyczna a mimesis (wstępne rozróżnienia)*, [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, s. 188, przypis 23; por. też tegoż, *Język modernizmu*, dz. cyt., s. 41.

tu widzenia możliwości modernizmu, o jego specyficzne spełnienie. „Faza schyłkowa” więc stanowiłaby kulminację, apogeum literackiej nowoczesności; nie dziwi zatem, że siódma i ósma dekada obfitowały w dokonania powszechnie uznawane za ważne, jeśli nie – wybitne.

Przychodzi skonstatować, że Ryszard Nycz przed czasem wyznaczył moment przejścia od modernizmu do postmodernizmu. Wskazanej i komentowanej przez badacza grupy utworów nie rozpatrywałbym nawet jako zjawiska przejściowego, lecz jako historyczny punkt dojścia nowoczesnej literatury polskiej. Postępowanie autora *Syln współczesnych* można by uznać za przykład tendencji, którą Włodzimierz Bolecki nazwał z przekąsem „postmodernizowaniem modernizmu”³⁶. Bliższe jednak prawdy będzie spostrzeżenie, iż postmodernizmowi Nycz wyznaczył ostatecznie dość skromne miejsce w porządku historii literatury, zrównując go z „fazą schyłkową”, krańcowymi formami modernizmu, niejako domykającymi dzieje formacji.

Jak się wydaje, o takim ujęciu zdecydowało przekonanie, iż w dziejach nowoczesnej literatury definiujące i określające ją relacje najpierw miały charakter zewnętrznych opozycji, a dopiero potem poczęły funkcjonować jako immanentne napięcia strukturalne. Przyjęta tu zasada następstwa okazała się jednak zwodnicza. Wszak graniczna pozycja modernizmu wymagała równoczesnego uwewnętrznienia granicy. W ten sposób różnice zewnętrzne (relacja literatury do pozaliterackich form wypowiedzi) stawały się zarazem więziami strukturalnymi, decydując o niejednorodności tej struktury, przenikaniu i przeplataniu się ze sobą elementów literackich oraz nieliterackich.

Wszelako poza tą jedną kontrowersją rozumowanie badacza wydaje się bardzo przekonujące i atrakcyjne poznawczo. Skoro za najważniejszą właściwość modernizmu uznajemy jego dialektyczny charakter, to o końcu epoki możemy mówić wraz z wyczerpaniem się produktywności i ustaniem tej dialektyki. Oznaczałoby to osiągnięcie

³⁶ Zob. W. Bolecki, *Postmodernizowanie modernizmu*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1-2.

takiego stopnia wewnętrznego zróżnicowania literatury – tak w sferze artystycznych dokonań, jak świadomości literackiej – który by nie pozwalał jej postrzegać w kategoriach jednorodnego systemu. Z kolei postmodernizm należałoby wiązać nie z wysiłkiem dekonstruowania pojęcia literatury, lecz z sytuacją, jaka nastąpiła dopiero wraz z przeprowadzeniem tego procesu. Pamiętajmy jednak, że w warunkach polskich długoletni prymat bardziej umiarkowanych tendencji okazał się czynnikiem hamującym. Okres po roku 1976 z powodzeniem można postrzegać jako czas powrotu do jednolitego systemu literatury, opartego na kryterium niezależności wobec instytucji kontrolujących życie kulturalne oraz zaangażowania po stronie emancypującego się społeczeństwa. Aczkolwiek już wtedy – zwłaszcza w prozie niektórych młodych autorów – pojawiły się pierwsze symptomy postmodernizmu, nie odegrały one żadnej roli. Dyskwalifikowano je i umieszczano pośród innych zjawisk rozmijających się z oczekiwaniami większości krytyki oraz publiczności. Sytuację zmienił rok 1989, który zdezaktualizował obowiązujące w dziewiątej dekadzie rozumienie niezależności oraz zaangażowania. W kolejnych latach stopniowo załamywała się utrwalona wcześniej stratyfikacja obiegów, oparta na przeciwstawieniu literatury elitarniej i popularnej. Ponieważ dla prestiżu pisarza sukces rynkowy i medialny okazał się istotny co najmniej w takim samym stopniu, jak stosowanie się do norm określających twórczość wysokoartystyczną, wypracowana została formuła, która w sposób niesprzeczny miała połączyć oba obszary (tzw. literatura środka). I choć największym uznaniem nadal się cieszyła literatura kultywująca tradycję nowoczesnej mitografii, to jednak zasadniczej zmianie uległy jej funkcje. W ostatnim piętnastolecu nie przynosiła ona krytycznej diagnozy dzisiejszej kultury, co wcześniej stanowiło jej rację bytu. Powtarzając w zrytualizowany sposób konwencje i schematy wypracowane przez poprzedników, zasadzała się na nostalgicznym przywoływaniu utraconego autorytetu oraz krytycznych możliwości nowoczesnego pisarstwa. W ten sposób stanęliśmy wobec modernizmu po modernizmie, który niepostrzeżenie został przesunięty do rzędu historycznych sposobów rozumienia literatury.

Krzysztof Uniłowski

A Boundary of Modernity

The author presents a short account of the debate on Modernism (in renewed meaning of the term) in the Polish literary history. He highlights the positions which indicate a dual character of modern literature (e.g. its avant-garde and neo-classical currents). He concurs with the opinion that what decided on peculiarity of literary modernism was a dialectics of these two main tendencies. This dialectics is visible not only in the currents of the epoch but also on the level of individual works. In Poland modern literature reached its decadent phase in 1960s, but it was so diverse that perceiving it as a homogenous system is impossible. Postmodernism should be connected not only with deconstruction of the meaning and the system of modern literature but also with the situation which occurred in Poland while carrying out this process in 1990s.