

Teksty Drugie 1997, 1-2, s. 31-45



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Postmodernizowanie modernizmu

Włodzimierz Bolecki

Włodzimierz Bolecki

Postmodernizowanie modernizmu

Muszę zacząć od kilku oczywistości.

Postmodernizm odkrywano w Polsce niemal w tym samym czasie, w którym obalano komunizm, a zmiany polityczne połączyły się ze zmianami estetycznymi i artystycznymi¹. Ponieważ nowa epoka potrzebowała nowej nazwy, gdy zabrakło jej w polityce, odnaleziono ją w literaturze i w sztuce. Twierdzenie, że żyjemy w nowej epoce, w „epoce postmodernistycznej” – mocno już zbanalizowane w zachodniej socjologii kultury – w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych brzmiało jak objawienie. Zmieniał się bowiem ustrój polityczny, zmieniała się rola literatury i sztuki, a do życia publicznego wkraczała nowa generacja pisarzy i artystów. Niektórzy krytycy obie te zmiany – polityczną i estetyczną – utożsamili tak dosłownie, że postkomunizm skojarzył im się automatycznie z postmodernizmem.

¹ Inspiracją do napisania tego artykułu była konferencja nt. „La Modernité en Europe Centrale. Art et Littérature” zorganizowana przez Institut National des Langues et Civilisations Orientales (Paryż, 5-6 czerwca 1996). Wersja francuska, różniąca się nieco od polskiej, ma tytuł *Postmodernisme? Peut-être modernisme imiconu?* Tytułem polskiej wersji nawiązuję do monograficznego numeru „Tekstów Drugich” dedykowanego Michałowi Głowińskiemu – *Modernizowanie modernizmu* (1994 nr 5/6).

Literatura polska ostatnich lat dostarcza jednak niewiele przykładów dzieł bezdyskusyjnie postmodernistycznych, toteż krytycy – zwłaszcza najmłodszy – chętnie sięgają po przykłady z przeszłości. W ten sposób – robię tu wielki skrót – typowymi przykładami polskiej literatury postmodernistycznej nie są utwory napisane w ostatnich latach, lecz twórczość trzech najbardziej znanych pisarzy polskich XX w.: Witkacego, Gombrowicza i Schulza. Ostatnio dołączono do nich nawet ... Karola Irzykowskiego. Kilka lat temu nazwałem tę sytuację polowaniem na postmodernistów.² Ponieważ w rozmaitych artykułach na temat postmodernizmu w Polsce dość często znajduję odwołania do tamtego tekstu – często polemiczne – zamierzam raz jeszcze podjąć ten temat, ale z nieco innej perspektywy.

Mój kłopot polega jednak na tym, że z konieczności muszę się powtarzać, odwołując się do przemyśleń sformułowanych i opublikowanych już w innych miejscach.

Pomysł, by tych trzech pisarzy nazwać postmodernistami nie narodził się rzecz jasna po upadku komunizmu. Już w latach osiemdziesiątych w amerykańskich omówieniach literatury postmodernistycznej można było znaleźć nazwisko Gombrowicza³. Pierwszym krytykiem, który w Polsce Gombrowicza zaliczył do postmodernistów był Zdzisław Łapiński⁴. Wkrótce potem – jako postmodernistów – do nazwiska Gombrowicza dołączono Witkacego i Schulza. Tych trzech pisarzy niemal wszyscy krytycy uważają za prekursorów polskiego postmodernizmu, a argumentami w tej kwalifikacji są cechy poetyki ich utworów: parodia, intertekstualizm, antymimetyzm, wieloznaczność, gry językowe, mieszanie kultury niskiej i wysokiej, drwina z hierarchii istniejących w kulturze, itd.⁵

Na pierwszy rzut oka ta argumentacja wydaje się trafna – trudno bowiem zaprzeczyć, że są to cechy twórczości wspomnianych pisarzy. Z tej argumentacji wyprowadzam jednak inny wniosek. Jeśli Witkacego, Gombrowicza czy Schulza można dziś traktować jako prekursorów

² *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993 nr 1.

³ B. Mc Halle *Postmodernist Fiction*, London 1987; C. Nash *World Games: The Tradition of Anti-Realist Revolt*, London-New York 1987.

⁴ Hasło „Gombrowicz”, w: *Literatura Polska po roku 1939*, t. I pod red. M. Witkowskiej [Marka Drabikowskiego], 1989.

⁵ Z. Łapiński *Postmodernizm – co to i na co?*, „Teksty Drugie” 1993 nr 1.

postmodernizmu, znaczy to jedynie, że składnikami polskiego modernizmu były zjawiska nazywane dziś postmodernistycznymi. A zatem: Postmodernizm? Czy może raczej modernizm nieznany?

Kilkanaście lat temu sam wskazywałem na zbieżność Witkacowskiego „nasyconia formą” z krytyką powieści realistycznej sformułowaną przez surrealistów oraz z koncepcją „literatury wyczerpania” Johna Bartha i na zadziwiające podobieństwa estetyki obu pisarzy. Nie znałem wtedy terminu „postmodernizm”⁶.

Tezę, że Witkacy, Gombrowicz i Schulz są polskimi postmodernistami można odnaleźć u wielu autorów, z których większość poprzestaje jednak tylko na ogólnikowym użyciu tego terminu. Równocześnie jednak próby wpisania twórczości tych pisarzy w problematykę postmodernizmu podjęli historycy literatury – zarówno w Polsce, jak i poza Polską. Najpierw więc zrekonstruuję ich wspólny punkt widzenia, a następnie przedstawię własne stanowisko.

Najstarszy z tych pisarzy Witkacy – twierdzi Zdzisław Łapiński – był pisarzem okresu przejściowego, a ponieważ w swej twórczości sformułował podstawowe sprzeczności współczesnej sztuki, do których wyłonienia dąży postmodernizm, może być nazwany jego „prekursorem”. I Witkacy i postmoderniści nie wahają się zamienić sztuki w antysztukę. Ale Witkacy, odkrywca tych sprzeczności, stał się równocześnie ich ofiarą. Witkacy – pisze Łapiński – miał poczucie niemożliwości metafizyki we współczesnym świecie, a równocześnie tęsknił za jej obecnością. Fascynowała go kultura masowa, której przecież równocześnie nienawidził. Konwencje sztuki traktował bez najmniejszego szacunku, a mimo to równocześnie akceptował jedynie sztukę absolutną, której synonimem była dla niego Czysta Forma. Jego twórczością rządzi tragifarsa, a jej ulubionymi technikami są pastisz, parodia, autoreferencjalność, mieszanie prawdy i faktów. Najbardziej jednak postmodernistyczna okazuje się w twórczości Witkacego estetyczna „bylejakość” jego utworów, albowiem właśnie ta estetyczna antywartość jest wartością najbardziej poszukiwaną i cenioną przez postmodernistów.

⁶ W. Bolecki *Witkacy et les Problèmes du Roman Moderne*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, no 690, Wrocław 1984, s. 163, 165.

Innym przykładem jest twórczość Witolda Gombrowicza. Łapiński już kilkanaście lat temu pisał, że w dziejach literatury światowej należy się Gombrowiczowi miejsce jako jednemu z wielkich pisarzy postmodernizmu.⁷ Mniej więcej w tym samym czasie także niemiecki krytyk D. Scholze stwierdzał, że gra stereotypami, kliszami oraz kiczem jest przykładem postmodernizmu i dekonstrukcjonizmu w utworach Gombrowicza.⁸ O postmodernizmie Gombrowicza miałyby świadczyć, zdaniem Łapińskiego, agnostycyzm i stosowana ze złą wiarą symbolika sakralna, kojarzenie tragizmu z farsą, wielokształtność erotyki, „międzyludzka” koncepcja osoby i dzieła literackiego, bunt przeciw arcydziełom, zwątpienie w poznawcze możliwości prozy fabularnej, a w ślad za tym zwrot narracji ku sobie samej i wszechobecność parodii oraz autobiograficzność jego narracji. Gombrowicz tylko na pozór oddawał swe utwory we władanie odbiorcy, ponieważ faktycznie starał się kontrolować każdy krok swojego czytelnika. Był w tym zręczny chwyt iluzjonisty, który udawał, że o sztuce decyduje jedynie odbiorca, a tymczasem jego jedyną wiarą była sztuka i Autor-Artysta. W tym sensie Gombrowicz – podobnie jak Witkacy – był również odkrywcą postmodernistycznych sprzeczności sztuki, ale w przeciwieństwie do Witkacego, potrafił nad nimi zapanować. Wszystkie te zjawiska – powiada Łapiński – tworzą jednocześnie definicję postmodernizmu. Postmodernistyczną lekturę Schulza odnaleźć można dziś u wielu autorów – w rozważaniach Krzysztofa Stali, Jerzego Jarzębskiego, Aleksandra Fiuta, Michała Markowskiego i wielu innych⁹. Stała w narracji Schulza dostrzegł – i znakomicie opisał – wszystkie figury i reguły dyskursu postmodernistycznego, które analizowali Lyotard, Derrida i Barthes. Ktoś nieświadomy rzeczy mógłby nawet przypuszczać, że opowiadania Schulza powstały pod wpływem dekonstrukcjonistów lub jako ilustracje do ich rozważań na temat *dissemination* sensu

⁷ *Literatura Polska po roku 1939*, t. 1.

⁸ D. Scholze *Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert*, Berlin 1989, s. 150-177.

⁹ K. Stala (*On the margins of Reality. The paradoxes of representation fiction in Bruno Schulz's*, Stockholm 1993), J. Jarzębski (*Schulz: spojrzenie w przyszłość*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej: Bruno Schulz w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994), M. Markowski (tamże), R. Brown (*Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, München 1991).

w dyskursie werbalnym. Inni badacze dostrzegli w twórczości Schulza takie standardowe motywy postmodernizmu jak tandeta¹⁰, „paradoks reprezentacji” (Markowski), czy zdegradowana mitologia. Najprecyzyjniej rzecz wyraził Jarzębski pisząc, że nic nie stoi na przeszkodzie, by w twórczości Schulza dostrzec wyznaczniki postmodernizmu wymienione przez Ihaba Hassana albo zestawień go z mistrzami postmodernistycznej fabulacji, metafikcji i metaprozy opisanymi przez R. Scholesa¹¹.

Specyfika tych postmodernistycznych odczytań polega na kilku metodologicznych operacjach, których nazwania krytycy jednak unikają. Spróbuj je teraz wymienić.

Po pierwsze, krytycy nie odkrywają żadnych nowych cech twórczości Witkacego, Gombrowicza i Schulza. Dokonują tylko ich *r e i n t e r p r e t a c j i*. Innymi słowy, żaden z wcześniejszych opisów poetyki, czy problematyki Witkacego, Gombrowicza i Schulza nie zostaje zakwestionowany czy odrzucony, ale też nie przybywa żaden nowy. Te, które wcześniej opisano – otrzymują po prostu nową nazwę – „postmodernizm” – i są włączane w inny język interpretacji. Zabieg ten nazywam „postmodernizacją” Witkacego, Gombrowicza i Schulza.

Po drugie, dla określenia twórczości tych pisarzy krytycy używają terminu, który jest abstrakcją teoretyczną. Definicja postmodernizmu tworzona jest bowiem na podstawie kilku przypadkowych cech typologicznych, traktowanych jako uniwersalne i wspólne dla wszystkich literatur świata i ich tradycji. Na podstawie użycia terminu „postmodernizm” można by więc sądzić, że wszyscy postmoderniści są identyczni, tzn. że wychowali się na tej samej literaturze, że mieli te same gusta estetyczne i te same problemy intelektualne, słowem, że ich tradycje literackie były identyczne. Znamienne, że „postmodernizując” Witkacego, Gombrowicza i Schulza żaden z krytyków nie pisze, czy ma na myśli postmodernizm niemiecki czy francuski, amerykański czy włoski – tak jakby nie miało to żadnego znaczenia. A przecież istnieją zasadnicze różnice między takimi pisarzami jak Italo Calvino, David Lodge, John Barth, John Fowles, Vladimir Nabokov, czy Milan Kundera.

¹⁰ A. Schönle *Cinamon Shops by Bruno Schulz. The Apology of tandeta*, „The Polish Review” 1991 nr 2.

¹¹ R. Scholes *Fabulation and Metafiction*, Urbana 1980. J. Jarzębski *Schulz: Spojrzenie w przyszłość*.

No, a poza tym, czyż ci polscy pisarze nie mieli skrajnie (!) odmiennych upodobań literackich, estetycznych i intelektualnych?

Po trzecie, krytycy, którzy „postmodernizują” Witkacego, Gombrowicza i Schulza nie wyjaśniają, jaką koncepcję postmodernizmu przywołują w swych rozważaniach. A przecież istnieje co najmniej kilka różnych koncepcji postmodernizmu – nawet w amerykańskich badaniach literackich.

Po czwarte, najbardziej dyskusyjną kwestią w koncepcjach postmodernizmu, nurtu w sztuce, są – jak wiadomo – wyznaczniki tekstu postmodernistycznego. Jedni badacze uważają, że tekst postmodernistyczny można precyzyjnie odróżnić od tekstu modernistycznego. Ale inni – jak Ihab Hassan czy Brian McHalle¹² – zastrzegają się, że nawet twórczość jednego autora może być dla krytyka problemem. Np. *Ulysses* Joyce’a można uznać za utwór modernistyczny, a *Finnegans’ Wake* – za postmodernistyczny. Daniel Bell, pytając czy rzeczywiście jest nam potrzebne pojęcie „postmodernizmu”, odpowiada, że tam, gdzie jedni widzą całkowite zerwanie między epokami czy prądami, tam można mówić zaledwie o przegrupowaniu niektórych elementów. Niemal wszystko, o czym mówią postmoderniści – dodaje – można w zasadzie odnaleźć we wcześniejszych epokach, a przede wszystkim w modernizmie. A Patricia Waugh po prostu włącza postmodernizm do estetyki modernistycznej, której początki widzi w filozofii Kanta¹³. Trudno jednak znaleźć te wątpliwości w pracach czyniących z Witkacego, Gombrowicza i Schulza – postmodernistów. Zgodzić się trzeba ze Stevenem Connorem, „że kontury postmodernistycznego paradygmatu są w badaniach literackich mniej wyraźne niż w jakichkolwiek innych dziedzinach”...¹⁴.

A wreszcie, po piąte, nikt z piszących o polskich „prekursorach postmodernizmu” nie zadał pytania: jak to możliwe, by pisarze, których do niedawna uważano za „awangardystów” stali się nagle „postmoderni-

¹² I. Hassan *Toward a Concept of Postmodernism*, Urbana 1993 czy B. McHalle *Postmodernist Fiction; Constructing Postmodernism*, New York 1992.

¹³ P. Waugh *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, London 1992.

¹⁴ Cyt. za: S. Eile *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*, London 1996, s. 9. W polemice ze mną trafnie więc zauważa Łapiński, że istnieje zasadnicza różnica pomiędzy znaczeniem „postmodernizmu” w teorii architektury a jego konotacjami w języku historyków i teoretyków literatury – znacznie mniej wyrazistymi.

stami”? Albo: jak to możliwe, by Gombrowicz, który sam siebie nazwał „strukturalistą” i „egzystencjalistą” stał się nagle „dekonstrukcjonistą”? Co takiego się stało, że ci trzech pisarze wyskoczyli nagle poza ramy swej epoki?

Po szóste i najważniejsze: nie wiadomo, jaki pożytek płynie z nazwania tych pisarzy „postmodernistami”, czy choćby jego prekursorami. Nycz i Łapiński uważają, że dzięki terminowi postmodernizm można na nowo zinterpretować literaturę polską XX wieku. Z kolei Jarzębski pisze, że „wielki pisarz w każdej epoce jawi się na nowo współczesny”, nie ma więc nic dziwnego w dopasowywaniu do jego twórczości co raz nowych pojęć i kategorii. Wszystko to jest prawdą. Nadal jednak nie ma odpowiedzi na pytanie, dlaczego mówimy o postmodernizmie a nie o ... modernizmie? Czyżby o polskim modernizmie obejmującym cały wiek XX (a nie tylko lata 1890-1918) wiadomo było rzeczywiście więcej niż o postmodernizmie? Jednym słowem – jak trafnie zauważa Stanisław Eile – „krytycy czasami zapominają przedstawić, cóż jest takiego nowatorskiego w literaturze postmodernistycznej w porównaniu z technikami wprowadzonymi wcześniej przez modernistów?”.

Przyczyna tych wszystkich operacji metodologicznych wydaje mi się oczywista. A mianowicie: w polskiej krytyce literackiej termin „postmodernizm” nie ma żadnego związku z modernizmem, ponieważ w polskiej historii literatury nie ma takiego pojęcia modernizmu, które tłumaczyłoby specyfikę twórczości tych pisarzy. Mówiąc krótko: zainteresowanie postmodernizmem w Polsce nie zostało poprzedzone studiami nad polskim modernizmem – zamykanym tradycyjnie w latach istnienia Młodej Polski, a więc zredukowanym do swej pierwszej fazy. W rezultacie, w polskiej historii literatury powstała dziura pomiędzy rokiem 1918 (koniec Młodej Polski, zwanej tradycyjnie epoką polskiego modernizmu) a latami osiemdziesiątymi i dziewięćdziesiątymi, które uważane są w tej chwili za okres literatury postmodernistycznej. Łapiński mówi nawet o „aurze postmodernistycznej”, której początki dostrzega już w roku 1956. Mam co do tego Same Wątpliwości, ale to już inna kwestia.

Twórczość Witkacego, Gombrowicza i Schulza służy więc dziś zakorzenieniu polskiego postmodernizmu w przeszłości – czy jednak nie jest to pomyłka? Czy twórczość tych pisarzy nie tworzy po prostu trzech najważniejszych wariantów nigdy w Polsce nie opisanego tradycji dojrzałego (bo nawet nie późnego) modernizmu?

Głównym wyznacznikiem postmodernizmu w literaturze jest „rozbijanie iluzji realizmu”, czyli, jak mówią postmoderniści, „kryzys reprezentacji”. W tradycji zachodnioeuropejskiej modernizm jest *de facto* końcem wielkiej literatury realistycznej, której patronują takie nazwiska jak Flaubert, Tołstoj, Dickens, Henry James, Joseph Conrad, Dostojewski, czy nawet Proust. Rzecz jednak w tym, że rozbijanie iluzji realizmu w Polsce było dziełem już pierwszego pokolenia modernistów, a nie ... postmodernizmu.

Ponieważ powieść XIX wieku nie była jednolita i miała wiele formalnych zróżnicowań uzależnionych od tradycji narodowych – pisze Eile – pisarze wieku XX polemizowali często z różnymi lokalnymi tradycjami, i czasami szukali nowych inspiracji w tym, co w innym kraju było uważane już za niemodne. Dlatego luźna i pełna dygresji struktura powieści wiktoriańskiej, szkalowana w Anglii, okazała się niezwykle interesująca dla niektórych badaczy francuskich [przykładem M. Raimond, autor *La crise du roman*, 1966], podczas gdy w Anglii Percy Lubbock [autor *The Craft of Fiction*, 1957] wołał Flauberta, Tołstoja i Balzaka od Thackeray’a i George Eliot.

Ten wybór różnych narodowych tradycji miał zasadnicze znaczenie dla dwudziestowiecznych wyobrażeń o nowej powieści oraz o relacjach pomiędzy modernizmem a postmodernizmem. Zdaniem Eilego, dla badaczy anglo-amerykańskich modernizm, a zatem realizm, w powieści był jednoznaczny ze zniknięciem autora. Z kolei dla badaczy francuskich „autentyczny realizm” związany jest z subiektywizmem indywidualnej percepcji narratora i odrzuceniem realizmu jako tzw. scenicznego przedstawiania. Przykładem może być wspomniana książka Raimonda czy studium Georges Blina o Stendhalu (*Stendhal et les problèmes du roman*, 1954). Wiązało się to też z fascynacją powieścią rosyjską we Francji, zwłaszcza z odkryciem na przełomie wieków we Francji twórczości Dostojewskiego.

Jednak w literaturze polskiej, podobnie jak i rosyjskiej, destrukcja realistycznej „iluzji reprezentacji” odbywała się nie przeciwko modernizmowi, lecz w jego ramach. Zapleczem tej antyrealistycznej batalii prozy modernistycznej w Polsce i w Rosji były – jak wiadomo – symbolizm i groteska. Specyfiką modernizmu polskiego i rosyjskiego było jego wewnętrzne zróżnicowanie, a nawet artystyczna i intelek-

tualna kontradycyjność. Już w swej najwcześniejszej fazie, tzn. w epoce Młodej Polski, modernizm jest układem wykluczających się poetyk, postaw i tradycji. Tworzą go przecież zarówno naturalizm i ekspresjonizm, realizm i impresjonizm, patos i parodia, dosłowność i symbolizm, groteska i tragizm. Artystyczna dynamika polskiego i rosyjskiego modernizmu powodowała, że istniały obok siebie biegunowo różne prądy, style i estetyki, ale specyfika tej *modernité* polegała na ich współistnieniu.

Jaką cenę historyk literatury polskiej musi dziś płacić, gdy do opisu literatury, którą symbolizują nazwiska Witkacego, Gombrowicza i Schulza, czy Irzykowskiego, zacznie przykładać terminologię postmodernistyczną? Tą ceną jest, moim zdaniem, zupełnie zbędna „p o s t - m o d e r n i z a c j a m o d e r n i z m u”.¹⁵

Na czym ta postmodernizacja polega? Z wielowłatkowej tkaniny modernizmu wypreparowuje się najbardziej kolorowe włókna, które zostają uznane za elementy modernizmowi obce, tzn. postmodernistyczne, a nie modernistyczne. W ten sposób wypreparowany modernizm okazuje się nurtem pozbawionym wewnętrznej energii, a postmodernizm traktowany jest z kolei jako jego pełne wigoru przedłużenie. „Postmodernizm okazałby się nie tyle zaprzeczeniem modernizmu, co próbą wskrzeszenia jego wyczerpanej już w Europie witalności” – uważa Łapiński (s. 76) i dodaje: „to, co jest centrum postmodernizmu, tzn. jego sztuka i filozofia, w swych najcenniejszych przejawach powstało mocą wewnętrznej logiki, z prób przewyciężenia kanonu modernistycznego” (tamże). Rzecz jednak w tym, że ów kanon modernistyczny, co innego oznacza we Francji, co innego w Anglii i USA, a jeszcze co innego w Polsce i w Rosji. Można oczywiście widzieć

¹⁵ Znamienne, że w latach trzydziestych autorzy najgwałtowniejszego ataku na prozę Schulza, Napierski i Wyka – notabene bardzo wnikliwi czytelnicy *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium Pod Klepsydrą* – stosowali odwrotne kryteria oceny historycznoliterackiej. Gdy dziś krytycy chętnie Schulza „postmodernizują”, Napierski i Wyka Schulza „modernizowali”. Gdy dziś widzi się w Schulzu prekursora postmodernizmu, Wyka i Napierski widzieli w nim jedynie epigona modernizmu, gdy dziś w opowiadaniach Schulza słyszy się nowy (postmodernistyczny) ton literatury, Wyka i Napierski słyszeli w nich jedynie wariacje na temat modernizmu. Schulz był dla nich „postmodernistyczny” tylko w znaczeniu „neomodernizmu”, był więc kontynuatorem modernizmu, który nawet nie zdawał sobie sprawy na jak krótkiej smyczy trzyma go tradycja modernistycznej secesji.

w Irzykowskim, Micińskim, Witkacym, Gombrowiczu, czy Schulzu prekursorów postmodernizmu, nie zmienia to jednak faktu, że ich dzieła należą do kanonu polskiego modernizmu!

Modernizm wschodnioeuropejski – niezależnie od związków z Zachodem – kształtował się pod wpływem swoich własnych, odrębnych tradycji. W jego centrum, co już wielokrotnie opisywano, znajdowała się groteska o zwielokrotnionych funkcjach metaartystycznych: lingwistycznych, parodystycznych, intertekstualnych. W Rosji tworzyli ją m.in. Bieły, Jewreinow, Chlebnikow, w Polsce m.in.: Lemański, Miciński, Jaworski. Ta groteska po 1918 r. będzie charakterystycznym składnikiem najbardziej oryginalnych zjawisk literackich w obu tych krajach. W Polsce nurt parodystyczno-groteskowy nie był co prawda tak charakterystyczny jak w Rosji, gdzie istniała silna tradycja niemieckiej groteski romantycznej (tzw. hoffmanneski), a przede wszystkim groteski Gogola i Szchedrina, nie mniej w obu tych krajach groteska przygotowała grunt dla gwałtownego rozwoju nurtu antyrealistycznego po roku 1918. Ważną rolę odegrała tu też *Pałuba* Irzykowskiego, której autotematyzm całkowicie rozbił iluzję „realizmu” w powieści. „Postmodernizując” autotematyzm *Pałuby* zapomina się wszakże, że narracyjną motywacją dyskursu Irzykowskiego była nie gra konwencji i odklejanie słów od rzeczy, lecz najbardziej dosłowne poszukiwanie ... p r a w d y (uczuć, myśli, wypowiedzi, zachowań, etc.). *Pałuba* jest przecież w literaturze polskiej najbardziej programową i chyba najbardziej dosłowną a p o l o g i ą r z e c z y w i s t o ś c i, a wszystkie jej metakrytyczne, metafikcyjne, metanarracyjne czy metaliterackie filipiki są krytyką języka literatury za upraszczanie, mistyfikowanie czy fałszowanie rzeczywistości. W tej mierze Witkacy był najwierniejszym uczniem Irzykowskiego – choć żaden z nich tego nie zauważył. Łączyło ich modernistyczne przekonanie o konieczności precyzyjnego przedstawienia (tak!) rzeczywistości, a nie postmodernistyczna apologia niemożności „reprezentacji” świata. Łączyła ich krytyka istniejących, a zużytych, zbanalizowanych czy semantycznie pustych środków tego przedstawiania (przede wszystkim na poziomie języka i struktur narracyjnych), jak również wiara w możliwość wypowiedzi trafnych, adekwatnych i precyzyjnych. Z kolei, gdy mówi się o „postmodernizmie” Schulza, to trzeba by konsekwentnie mówić o ... „postmodernizmie” Leśmiana! Koncepcje „słowa” i języka literatury Leśmiana i Schulza są bowiem identyczne. Być może konieczność nazwania Leśmiana

postmodernistą, co musi być konsekwencją postmodernizowania modernizmu, zahamowałaby ekspansjonizm lektur postmodernizujących w Polsce dzieła przeszłości...

Wspólną cechą pisarzy polskiego modernizmu było odrzucenie „przezroczystego” stylu prozy realistycznej. Narracja w ich utworach stała się teatrem, w którym reżyser posługuje się konwencjami literatury niczym kukiełkami. Już w tych modernistycznych utworach autorzy rezygnowali z tradycyjnej fabuły, akcji, problematyki, konfliktu, a wiele zdarzeń nie rozpoczęło się „naprawdę”. Sensem utworu stała się nie tylko opowiadana historia, lecz także sam akt opowiadania i metafikcja.

Pierwsza faza polskiego modernizmu przyniosła dwa typy groteski: groteskę nieparodystyczną oraz groteskę parodystyczną. Pierwsza wydała obrazy Wojtkiewicza, poezję Leśmiana i opowiadania Schulza. Druga – w różnych wariantach – Irzykowskiego, Witkacego i Gombrowicza. Niezależnie od obu typów tych grotesek (parodystycznych i nieparodystycznych) w literaturze polskiej i rosyjskiej w tym okresie występują też zjawiska nowe, których dalszy rozwój będzie miał zasadnicze znaczenie dla współczesnego rozumienia modernizmu. W literaturze polskiej inspirowała je wewnętrzna ewolucja Art Nouveau, natomiast w literaturze rosyjskiej ich źródłem był tzw. kubo-futuryzm, który wyprzedził podobne zjawiska w Polsce o około dziesięć lat.

Wspólnym wyznacznikiem tych modernistycznych zjawisk było zakwestionowanie dotychczasowych reguł wypowiedzi literackiej. Polegało ono po pierwsze, na deziluzji narracji i fabuły, na kwestionowaniu świata przedstawionego i statusu bohaterów, co dziś w polskich tłumaczeniach prac o postmodernizmie nazywa się „kryzysem reprezentacji” – mimo że chodzi dokładnie o to samo. Polegało też na takiej parodii motywów literackich, tematów, symboli, która ujawniała intertekstualny charakter literatury. A wreszcie, już w pierwszej fazie polskiego modernizmu pojawiła się groteska lingwistyczna, w której „tematem” danego utworu staje się sam język. Inaczej mówiąc, jednym ze źródeł modernistycznej formuły groteski parodystycznej jest odkrycie, że wypowiedź językowa nie przekazuje neutralnych znaczeń, które są poza nią, lecz że język i używane konwencje wypowiedzi same te znaczenia stwarzają. W poezji przed 1918 r. najdalej idące konsekwencje wyciągnęli z tego faktu Rosjanie – Kruczonych i Chlebnikow, postulujący stworzenie nowego języka i to nawet na użytek jednego utwo-

ru. Przedmiotem wypowiedzi literackiej stawała się więc sama literatura. Opowiadanie i przedstawianie zaczynało być wypierane przez grę konwencji, przez intertekstualizm, i metafikcję¹⁶. Można by więc powiedzieć ... czysty postmodernizm.

Przypominam tu destrukcję konwencji realistycznych w obrębie polskiego i rosyjskiego modernizmu, ponieważ to on, m o d e r n i z m, jest historycznym źródłem twórczości Witkacego i Gombrowicza, Leśmiana i Schulza, czy Irzykowskiego, a nie znacznie późniejsze idee postmodernistów!

Według Christophera Nasha wszystkie terminologiczne koncepty używane do opisu postmodernizmu sprowadzają się do odrzucenia wyznaczników szeroko rozumianej tradycji realistycznej, a przede wszystkim jej podstawowej kategorii – *mimesis*. Te odrzucone wyznaczniki – zdaniem postmodernistów – tworzyły w utworach realistycznych (mimetycznych) iluzję świata przedstawionego, który istnieje jakby niezależnie od słów.¹⁷ Rzecz w tym, że owego niszczenia iluzji realizmu dokonali w literaturze polskiej już moderniści: Lemański, Jaworski, Miciński, Irzykowski, Berent, Leśmian, a potem Witkacy, Schulz i Gombrowicz, a kilka lat wcześniej Aleksander Wat w swoim debiutanckim poemacie prozą, czyli *Mopsożelaznym piecyku* (1919)¹⁸.

Z dzisiejszej perspektywy twórczość Witkacego, Gombrowicza i Schulza, czy Leśmiana, Irzykowskiego i Wata może wydawać się wybieganiem naprzód – ku postmodernizmowi. Trudno jednak zapominać, że Witkacy nie widział dla sztuki żadnej przyszłości, że centralną ideą Leśmiana, Schulza i Wata (futurysty!) jest idea powrotu, i że Gombrowicz za swoich mistrzów uznał Rabelais'go i Montaig-

¹⁶ Obszerniej piszę o tych sprawach w artykule pt. *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie międzywojenne*, w: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991; tamże bibliografia przedmiotu.

¹⁷ C. Nash *World Postmodern Fiction. A Guide*. Obszerniej piszę na ten temat w książce *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Kraków 1996 (wyd. II).

¹⁸ Także i o tym utworze krytycy piszą dziś jako o utworze postmodernistycznym. To spojrzenie z dzisiejszej perspektywy nie powinno jednak zamazywać ściśle modernistycznego kontekstu tego utworu. O jego modernistycznym rodowodzie (secesja i groteska) piszę w artykule, *Od potworów do znaków pustych*, w: *Pre-teksty i teksty*.

ne'a. To spojrzenie wstecz – pełne dystansu i swobodnej gry z tradycją było jedną z cech polskiego modernizmu.

Koncepcje modernizmu – zauważa Eile – różnią się bardziej interpretacjami niż doбором przykładów. Nie istnieje jedna formuła modernizmu, nie ma modernizmu wspólnego dla różnych krajów. Istnieje natomiast wiele narodowych wersji modernizmu, które zadecydowały o dalszym rozwoju literatury. Dlatego to, co np. w literaturze amerykańskiej wydaje się radykalnym zerwaniem z modernizmem, w Polsce było po prostu kolejnym etapem modernistycznej koncepcji literatury.

Podobieństwo dzieł Witkacego, Schulza i Gombrowicza do literatury postmodernistycznej jest niewątpliwie kuszące i wiele argumentów można tu gromadzić, co znakomicie pokazał Łapiński. A jednak analogia pomiędzy postmodernizmem a literaturą Witkacego, Gombrowicza i Schulza czy Irzykowskiego i Wata wydaje mi się całkowicie chybiona, oparta na nieporozumieniu i przypomina wylewanie dziecka z kąpielą.

Spróbujmy wyliczyć, co Witkacy, Gombrowicz i Schulz zawdzięczają modernizmowi. Esezację narracji – tak charakterystyczną dla Witkiewicza i Gombrowicza – wprowadził Irzykowski. Mieszanie fikcji i rzeczywistości, kultury niskiej i wysokiej, stylów i języków, koncepcję „powieści-worka”, mieszanie narracji autobiograficznej i mistyfikacji, groteskę lingwistyczną oraz karnawalizację gatunków i form wypowiedzi – wszystkie te zjawiska można odnaleźć w estetyce polskiego modernizmu: w twórczości Micińskiego, Faleńskiego, Lemańskiego, Witkacego czy Jaworskiego co już przed laty opisywał Michał Głowiński. Schulzowskiej koncepcji wielowymiarowości świata, płynnego zacierania granic patronuje modernistyczna groteska nieparodystyczna i symbolizm – przykładem poezja i eseje Leśmiana.

Do tej listy modernistycznych składników trzeba dołączyć tradycje literackie i filozoficzne. Gombrowicza fascynował Szekspir, Rabelais, Cervantes, Dostojewski i Dante. Schulza fascynowała twórczość Rilkego, Tomasza Manna i Franza Kafki. Witkacy był filozoficznym realistą i monadystą. Świat zewnętrzny uważał za rzeczywistość całkowicie obiektywną. Z kolei późna twórczość Gombrowicza jest próbą wyciągnięcia wniosków z filozofii Schopenhauera i Nietzschego. Z obu jednak inaczej. Od Schopenhauera Gombrowicz przejął filozofię cierpienia, bólu, pesymizmu i subiektywizmu. Od Nietzschego – dionizyj-

ską symbolikę śmierci i odrodzenia, krytykę instytucjonalizacji chrześcijaństwa; sparodiował marzenie modernistycznego artysty o przebudowie świata¹⁹. Gombrowicza interesował dylemat Kartezjusza: jak przejść od wytworów naszego umysłu do obiektywnych sądów na temat rzeczywistości. Witkacy natomiast odrzucał w filozofii tradycję subiektywizmu i relatywizmu, choć w swojej twórczości praktykował relacjonizm. Gombrowicza fascynowała epistemologia, Witkacego – ontologia. Filozofii życia obum – Gombrowiczowi i Witkacemu – najbliższy byłby niewątpliwie egzystencjalizm.

Związki Schulza z modernizmem, a także z ekspersjonizmem i surrealizmem są jeszcze bardziej oczywiste. Niechęć Schulza – podobnie jak Leśmiana – do języka potocznego jest typowa dla wszystkich symbolistów. A także: kult metafory, antypsychologizm, oniryzm, motywy fantastyki romantycznej – głównie niemieckiej – niestabilność ontologiczna, motyw metamorfozy, symbolika mesjańska, symbolika grecka i chrześcijańska, koncepcja pisarza jako bazarza, czyli opowiadacza i wskrzesiciela starych mitów, wreszcie poszukiwanie pierwotności jako złotego wieku, wszystko to czyni Schulza pisarzem najbliższym polskiemu i niemieckiemu modernizmowi²⁰.

To, co powiedziałem dotąd o tych trzech pisarzach jest więc, jak widać, nie tylko zasadniczo odległe od postmodernizmu, ale w niektórych punktach zasadniczo z nim sprzeczne.

Mówiąc krótko, różnice pomiędzy dziełami Irzykowskiego, Witkacego, Leśmiana, Gombrowicza i Schulza a literaturą postmodernizmu wydają mi się zdecydowanie większe niż ich jakiegokolwiek zbieżności – jeśli te ostatnie warto w ogóle traktować na serio. Powtórzę raz jeszcze, o czym pisałem w innym miejscu. Fundamentalna różnica między postmodernizmem a twórczością tych pisarzy dotyczy traktowania podmiotowości człowieka. Dla postmodernistów „podmiot” i „podmiotowość” to puste słowa, podmiot nie istnieje – oto jedno z haseł postmodernizmu, a zarazem wyznacznik jego negatywnej antropologii. Tymczasem dla Witkacego, Gombrowicza i Schulza podmiot, jednostka, indywidualność to najważniejsze kategorie ich myślenia i sztuki.

¹⁹ E. Sabato *Wstęp do Ferdynarda* (1964), w: *Tango Gombrowicz*, Kraków 1984, red. R. Kalicki; M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Stockholm 1984.

²⁰ Zob. *Bruno Schulz – in memoriam 1892-1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992. *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego.

Dla postmodernistów sztuka jest tylko sztucznością. Witkacy, Gombrowicz i Schulz posługują się, rzecz jasna, sztucznością, ale za maskami konwencji, gier i deformacji kryją się w ich dziełach poważne, a niekiedy dramatyczne problemy. Przede wszystkim środki artystyczne nie są dla nich jedynie technologią literatury, albowiem za maskami konwencji, gier i deformacji kryje się w ich dziełach jeszcze Tajemnica. Każdy z tych pisarzy: Witkacy i Gombrowicz, Leśmian i Schulz, tak jak inni moderniści, jest jej programowym poszukiwaczem²¹.

Postmodernizm – niezależnie od swoich rozmaitych wariantów – zakłada, że literatura nie wytwarza żadnego sensu, że jest jedynie grą konwencji, słowem oddzielnym od rzeczy i niezdolnym do orzekania o świecie pozawerbalnym. Ale dzieła Irzykowskiego i Witkacego, Wata i Gombrowicza, Leśmiana i Schulza są pełne sensów, idei oraz wielu najważniejszych problemów, które ukształtowały europejską formację modernistyczną²². Czy warto je więc postmodernizować?

Moim potencjalnym polemistom, którzy odczytają ten tekst jako wyraz niewiary w istnienie utworów polskiego postmodernizmu, chciałbym zaoszczędzić czasu. Te utwory od dawna istnieją i mają już swoje miejsce na mapie literackiej współczesności. Jednym patronował Leopold Buczkowski, innym – Teodor Parnicki (co wskazał Janusz Sławiński), jednym – Piotr Wojciechowski, innym – Henryk Bereza ze swoją „rewolucją artystyczną”, jednym – „brulion”, innym – „Fa-Art”, jednym – fanziny, innym – filmowa popkultura, jednym współczesna literatura (*Fabulant* Anny Burzyńskiej czy *Lekcja geografii* Tomasza Mirkowicza), a jeszcze innym – po prostu samo życie.

Ale doprawdy, smakując postmodernistyczny absurd Brzóska-Brzóstkiewicza szkoda czasu na udowadnianie, że już Irzykowski, Witkacy, Gombrowicz i Schulz byli postmodernistami. Szkoda czasu na postmodernizowanie modernizmu.

Chociaż ... Czy historykowi literatury w ogóle na coś może być szkoda czasu?

²¹ Różnicę pomiędzy metafizyczną a technologiczną koncepcją powieści w obrębie tego samego – na pozór – postmodernizmu opisał ostatnio K. Bartoszyński. Zob. *Dwa modele powieści – Eco i Kundera*, „Teksty Drugie” 1996 nr 6.

²² Twórczość tych pisarzy porównywałem w artykule *Witkacy-Gombrowicz-Schulz*, „Dialog” 1995 nr 10.