

Stacja: modernizm centralny

Jakie korzyści wynikają z wprowadzenia do refleksji historycznoliterackiej pojęcia modernizmu w odnowionym (rozszerzonym) znaczeniu? Przede wszystkim zwróciłbym uwagę, że kategoria ta ułatwia literaturoznawcom partycypację w wysiłku konstruowania narracji wskazujących na specyfikę doświadczenia antropologicznego i kulturowego, poczynając co najmniej od przełomu XIX i XX wieku. Tym samym pozwala umieścić naszą dyscyplinę w ramach szerokiej koalicji studiów kulturowych, co – jak wiadomo – stanowi jeden ze scenariuszy radzenia sobie z instytucjonalnym kryzysem literatury i literaturoznawstwa. Konkurencyjne pojęcie awangardy czy awangardyzmu (w sensie nazwy określającej dominującą formację w kulturze artystycznej XX wieku) kładło akcent na „technologiczne” aspekty progresu konwencji i nurtów, szkół i tendencji („Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”). Tymczasem kategoria modernizmu zamienia ten pochod w swoisty album różnych konceptualizacji „życia”, ujmowanego jako zasadniczo różne od towarzyszącej mu refleksji.

Do namysłu nad modernizmem prowokuje nadto kategoria postmodernizmu. Jerzy Franczak pisze w tej sprawie krótko: „Zainteresowanie szeroko pojętym modernizmem zawdzięcza swój rozkwit potrzebie określenia istoty postmodernizmu”¹. I nawet ci badacze, którzy – jak Włodzimierz Bolecki – to ostatnie pojęcie uznają za zbędne, ponad stan oraz potrzeby współczesnej samowiedzy kulturowej, by odrzucić terminologiczne „kukułcze jajo”, chętnie reinterpretują modernizm, dowodząc jego aktualności.

Wróćmy wszakże do Franczaka. Jeśli określanie „istoty postmodernizmu” wymaga studiów nad modernizmem, to wynika stąd, że „istota”, która decydowałaby o tożsamości postmodernizmu, nie zawiera się w nim samym. Postmodernizm nie funkcjonuje sam przez się, lecz na zasadzie deterytorializacji modernizmu, wyodrębnienia go i wydzielenia, oczywiście – nie jako

¹ J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 570. Paginacja wszystkich kolejnych przytoczeń z tej pozycji w tekście głównym.

odpadu, lecz „twardego jądra”. W ramach samookreślenia postmodernizm plasuje się poza, a przynajmniej – na peryferiach nowoczesności, przy czym istotne (i „istotowe”) byłyby tutaj nie samo następstwo czasowe, lecz raczej (samo)wywłaszczający ruch odsyłania siebie poza swoją-nieswoją „istotę”, ruch związany z dekonstrukcją takich opozycji, jak powierzchnia i głębia, zewnętrzne i wewnętrzne, jawne i ukryte, literalne i figuratywne, zjawisko i istota, zmienne i stałe, wyraz i sens itd. Oznaczając siebie w pozycji post-modernistycznej, postmodernizm rozpoznawałby własną eks-centryczność, nie-istotność, peryferyjność, nawiasowość, suplementarność. Wszystko w odróżnieniu od modernizmu, któremu przypadałoby centralne miejsce w układzie. Post-modernistyczna inscenizacja własnej eks-centryczności, odsunięcia od „jądra”, oznacza przecież, że choć plasujemy się poza modernizmem, to podlegamy (i to w sposób definitywny) jego oddziaływaniu, że tkwimy w polu ciężkości modernizmu, który pozostaje zasadniczym punktem odniesienia.

Książka Jerzego Franczaka, poświęcona literalnie koryfeuszom prozy modernistycznej, służy w istocie określeniu naszego postmodernizmu i nic dziwnego, że kończąca ją i podsumowująca część daje drobiazgową charakterystykę związków między obiema formacjami. Co więcej, w opinii recenzenta wykład Franczaka przynosi jeden z najciekawszych opisów złożonych i niejednoznacznych relacji postmodernizmu do modernizmu w naszym literaturoznawstwie. Oznacza to przede wszystkim, że Franczak unika symplifikacji i pochopnych konkluzji, eksponując właśnie złożoność i niejednoznaczność powiązań. A że pewne aspekty przyjętego w rozprawie stanowiska wymagają krytyki, to już inna sprawa. Poniekąd nieuchronna...

Ośrodkiem prozatorskiego modernizmu w literaturze polskiej uczynił Franczak konstelację dzieł, na którą składają się *Pałuba* Irzykowskiego, *Pamiętnik z okresu dojrzewania* Gombrowicza, *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza oraz *Wykład profesora Mmaa* Themersona. Oczywiście, ten krótki wykaz nie wyczerpuje listy kluczowych dzieł oraz przedstawicieli „głównego nurtu modernistycznego” (s. 24). Pośród „modernistów centralnych” (*ibidem*) Franczak wymienia również Jaworskiego, Witkiewicza czy Wata. Wspomina także autorów interesujących z racji ich „późnej” twórczości: Andrzejewskiego, Parnickiego, Kuśniewicza, Kazimierza Brandysa, Macha, Konwickiego. Do szczegółowego jednak omówienia Franczak wybrał utwory egzemplaryczne, ale też – „pierwsze” („*Sanatorium pod Klepsydrą*, mimo że wydane później, powstało częściowo przed *Sklepami cynamonowymi*” – s. 31–32). Najwyraźniej interesował go gest otwarcia, ale po to, by poszukiwać w nim śladów i tropów przyszłego zamknięcia literackiej nowoczesności. Ważna była również zarysowująca się oś chronologiczna. Pomiedzy rokiem 1903 (publikacja *Pałuby*) a latami 1941–1942 (czas powstawania *Wykładu profesora Mmaa*) zaznacza się proces literacki, w którego ramach stopniowo coraz bardziej uwyrażnia się antynomiczność modernizmu, nazywana również przez Franczaka rozwarstwieniem. Utwór Themersona znamionuje bowiem ten moment, kie-

dy sprzeczności modernizmu zostają ostentacyjnie ujawnione oraz ironicznie zainscenizowane w ramach powiastki traktującej o zagładzie owadziej społeczności, a zarazem będącej komiczną trawestacją *Życia termitów* Maeterlincka. W tym wypadku jesteśmy już bardzo blisko postmodernizmu, jakkolwiek autor rozprawy, wydobywając zbieżności, tłumaczy dobitnie, dlaczego taka identyfikacja mimo wszystko byłaby nieuzasadniona (zob. s. 529–530).

Jakkolwiek sam proces uświadamiania sobie oraz ujawniania wewnętrznych sprzeczności modernizmu, a zapewne także – upowszechniania tej świadomości był rozciągnięty w czasie co najmniej do lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku, to jednak musimy pamiętać, że już pierwsze artykulacje dojrzałego modernizmu (*Paluba*) zasadały się na dialektyce dążeń rewelatorskich i krytycznych, „negacji i przyzwolenia” (s. 14), „mitu bezpośredniości i świadomości zapośredniczenia” (s. 35). W konsekwencji: „modernizm postrzegam jako formację aporetyczną, scaloną przeciwieństwami” (s. 50) – pisze Franczak, niemal dosłownie powtarzając słowa Stefana Morawskiego². Kluczową rolę odgrywała sprzeczność między potrzebą (pragnieniem) nowego kodu symbolicznego, obejmującego i objaśniającego całość ludzkiego doświadczenia, a zmysłem (auto)krytycznym. Jak możemy przeczytać:

Wiarą w „tamtą stronę” dyskursu ożywia próby wyrażenia niewyraźnego, odkrycia głębszego porządku i uchwycenia tego, co rzeczywiste. Te absolutystyczne dążenia napotykać jednak raz za razem na rozwiniętą krytyczną świadomość. Opowieść próbuje osiągnąć życia, a ilekroć to się udaje, życie okazuje się opowieścią. A to z kolei oznacza, że właściwe życie musi być gdzieś indziej – gdzieś *głębiej*. W ten sposób poznawcza utopia sama się uśmierca i odradza raz za razem (s. 43–44).

Otóż konstytutywny dla modernizmu okaże się sam splot (kompleks) obu sprzecznych, ale też wzajemnie sobą „podszytych” dążeń, z których to pierwsze wiąże się z poznawczo-przedstawieniową ekspansją i eksploracją, zaś drugie – z metodologicznym namysłem i krytycznym zwątpieniem (autotematyzm). Odwołując się do Stefana Szymutki z jego gorącą pochwałą literatury nowoczesnej, zawsze zwracającej się w stronę niedostępnego bezpośrednio bytu³, Franczak powiada tak:

Wiarą lub niewiarą w dotarcie do niezapośredniczonego poziomu rzeczywistości, do tego, co absolutnie rzeczywiste, splatają się ze sobą, co owocuje utworami wewnętrznie sprzecznymi i dialektycznie rozwarstwionymi (s. 55).

² Zob. S. Morawski, *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 68: „(...) formacja modernistyczna jest aporetyczna – scalona przeciwieństwami nie do usunięcia”.

³ Zob. S. Szymutko, *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998.

Co ciekawe, w przytoczonym zdaniu splecione zostały z sobą człony alternatywy, dając w rezultacie konstrukcję na granicy poprawności składniowo-logicznej („Wiara lub niewiara... spletają się ze sobą”). Rozumiemy jednak intencje autora: logiczna alternatywa przemienia się – za sprawą dialektyki – w arabeskę, groteskowy ornament, w którego ramach przeciwstawność składowych elementów okazuje się siłą wiążącą, decydującą o spójności całego złożenia. Że zaś ono samo, z punktu widzenia językowej poprawności, mieści się na granicy wysłowienia – to tylko tym zgrabniej oddaje właściwości modernistycznej estetyki!

Czy scharakteryzowany w ten sposób kompleks przeciwstawnych dążeń jest wyrazem „światopoglądu prozy modernistycznej”? Oczywiście, nie! Słuszniej byłoby powiedzieć, że stanowi on raczej ramę modalną dla rozmaitych światopoglądów, aczkolwiek w naszym wypadku byłaby to rama dość paradoksalna, bo zasadzająca się między innymi na dekonstrukcji relacji między tekstem i metatekstem (por. uwagi Franczaka na temat *Paluby* na s. 72). Łatwo też zauważyć, że opisywana przez Franczaka dialektyka jest właściwa nie tylko literaturze modernistycznej. W gruncie rzeczy stanowi ona dziedzictwo romantyzmu.

Swego czasu, demaskując „mit przełomu postmodernistycznego”, amerykański krytyk i badacz, Gerald Graff, pisał:

Podręcznikowe opisy romantyzmu, podkreślające afirmacyjne uniesienia romantycznych kapłanów sztuki, niejednokrotnie pomijają dwuznaczność przenikającą twórczość romantyczną. Głosząc na przykład, że w Przyrodzie istnieje duch, który „toczy się przez wszechrzecz”, Wordsworth z niechęcią przyznaje, iż równie dobrze może to być „czcza wiara”, dająca się usprawiedliwić jedynie na gruncie pragmatycznym. Poeta nie afiszuje w pełni tego ducha, nęka go bowiem wątpliwość, czy człowiek w istocie postrzega owego ducha jako przejaw rzeczywistości zewnętrznej, czy też kreuje go w głębi własnego umysłu⁴.

Podobną dwuznaczność znajdziemy między innymi w tekście tak istotnym dla naszej tradycji, jak III część Mickiewiczowskich *Dziadów*. W Wielkiej Improwizacji absolutystycznym aspiracjom Poety, zwracającego się do Stwórcy (oraz Natury) i rzucającego Mu wyzwanie, towarzyszy precyzyjna diagnoza nieusuwalnej ułomności międzyludzkiej komunikacji oraz wszelkich praktyk hermeneutycznych. Przypomnijmy szkolne recytacje:

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;
Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie
A słowa myśl pochłona i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką.
Z drżenia ziemi czyż ludzie głęb nurtów docieką,
Gdzie pędzi, czy się domyślą? —

(*Dziady* cz. III, sc. II, w. 5–10)

⁴ G. Graff, *Mit przełomu postmodernistycznego*, przeł. G. Cembrowska [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 62.

Incipit zatem Wielkiej Improwizacji moglibyśmy nazwać śmiało aktem fundacyjnym polskiej literatury nowoczesnej. Nad paradoksami ironii romantycznej nie ma już potrzeby się rozwodzić, bo są to sprawy dobrze pamiętane...

Wypadałoby stwierdzić, że antynomiczność modernizmu, jego wewnętrzne sprzeczności czy też rozwarstwienie nie są specyficzne wyłącznie dla niego, bo stanowią (kolejną) aktualizację i radykalizację kryzysu, który określa oraz definiuje całą kulturę nowoczesną. Ale jednocześnie ta sama antynomiczność, choć obecna od samego początku, była ujawniana stopniowo. Nawet niechętny postmodernizmowi Graff przyznawał, że to właśnie on zmienił nasz sposób postrzegania nowoczesności, wydobywając jej niejednoznaczność. Nie można tu mówić o przełomie w sensie zerwania kulturowej ciągłości. Postmodernizm jawi się jako re-wizja romantyzmu i modernizmu, eksponująca jego tabuizowane aspekty, a jednocześnie – jako przedłużenie modernistycznej autorefleksji. Historię nowoczesnej kultury można bowiem przedstawić jako narastanie poczucia utraty realności (dla modernistów „realność stanowi inicjalny brak” – s. 28) oraz ekspansję postawy krytycznej i autokrytycznej. W wypadku romantyków kłopoty z uprawomocnieniem poetyckich konceptualizacji doświadczenia oraz sensu były konsekwencją subiektywizmu oraz poczucia alienacji, natomiast u modernistów do głosu dochodziła nadto świadomość kulturowego uwarunkowania języka oraz ludzkiej percepcji.

Wedle Franczaka, modernistyczny „światopogląd” manifestował się w ramach dwóch zasadniczo odmiennych, konkurencyjnych postaw. Pierwszą z nich wyróżnia „ optymizm poznawczy”. Zakłada ona, że „odmieniona, wyzwolona z pęt konwencji sztuka ma dotrzeć do nieogarnionego chaosu zjawisk i zapewnić wgląd w ciemne zakamarki natury ludzkiej” (s. 21), i byłaby właściwa przede wszystkim dla awangardy, z jej „apoteozą nowego ładu, nowej konstrukcji” (s. 22). Z kolei postawę drugą znamionuje „melancholijne poczucie nieodwracalności rozpadu, świadomość niezbywalności zapośredniczeń i krytyczny dystans do językowej mediacji jako takiej” (*ibidem*).

Franczak, co łatwo odgadnąć, faworyzuje „drugą postawę w obrębie modernizmu” (*ibidem*). Przede wszystkim dlatego, że okazuje się ona kompletną manifestacją definiujących formację sprzeczności, podkreślając – niechby wbrew sobie – ich nieusuwalność. Tymczasem właściwy jakoby awangardzie optymizm wiązałyby się z iluzoryczną obietnicą zniesienia tych sprzeczności, co nieraz skutkowało flirtem z politycznymi ekstremizmami. Awangarda trwałaby przy poznawczej, estetycznej i społecznej utopii, nawet za cenę własnej destrukcji, podczas gdy „druga postawa” wymagałaby krytycznego przekroczenia myślenia utopijnego. Modernizm charakteryzuje, z jednej strony, opór wobec procesów niwelacyjnych, a z drugiej – brak złudzeń co do perspektyw tego oporu, co musiało wywoływać gorzką ironię. Obecne tu wyraźnie motywy elitaryzmu (krytyczne samodoskonalenie!) i heroizmu roztaczają estetyczną aurę, która wciąż zachowuje pewien urok, podczas gdy rewolucyjny zapał awangardystów wydaje się obecnie cokolwiek skompromitowany. Ważne bę-

dzie wreszcie i to, że sceptyczno-krytyczna linia modernizmu wydała nierównie większą grupę dzieł, które trafiły do naszego kanonu.

Przeprowadzone tu rozróżnienie między „głównym nurtem” modernizmu oraz awangardą wydaje mi się najbardziej dyskusyjnym aspektem rozprawy Franczaka. Jego rezultatem jest bowiem całkowita marginalizacja awangardy. Co prawda, badacz znajduje dla niej miejsce w obrębie szeroko pojętego modernizmu („Awangardowe zerwanie z tradycją mieści się w obrębie szerszej formacji modernistycznej” – s. 25), ale jest to miejsce właściwie pozbawione większego znaczenia dla dziejów całej „formacji”. Awangarda jest naznaczona grzechem nie tylko poznawczo-ideologicznego optymizmu, lecz także estetycznej destrukcji. Czytamy zatem np. o „awangardowej dekompozycji i fragmentaryzacji” (s. 153), jak gdyby obie te jakości nie były właściwe również sztuce romantycznej czy modernistycznej. Franczak wprawdzie przywołuje współczesnych badaczy, przeciwstawiających się tendencji do upodrzednienia awangardy względem modernizmu (A. Eysteinson, a na rodzimym gruncie – J. Orska), ale czyta ich w sposób nieistotny dla własnych rozstrzygnięć porządkujących i wartościujących. Stąd opinia, że „Joanna Orska postrzega awangardę jako najdalej posuniętą konsekwencję modernizmu, jego *chorobową* radykalizację” (s. 29). Skoro tak, to należy wyjaśnić, że dla Orskiej „przełom awangardowy” nie jest wydarzeniem jednorazowym, incydem, ale swego rodzaju zasadą (matrycą) wszelkiej „radykalizacji prerogatywy autonomii” w sztuce nowoczesnej. Przesilenie związane z wystąpieniem Wielkich Awangard jest tu wyłącznie jaskrawym exemplum działania dialektycznej logiki, w której ramach sztuka potwierdza swoją autonomię, przeprowadzając krytykę siebie samej i swoich ograniczeń⁵. „Moment radykalizacji” nie oznacza – jak tego chce Franczak – estetycznego ekstremizmu, jednostronnego wyostrenia cech modernizmu, tym samym zerwania lub przynajmniej podważenia całego systemu binarnych opozycji, które definiują modernizm. „Moment radykalizacji” jako taki jest ambiwalentny. Oznacza bowiem przekroczenie, ale też – restytucję i potwierdzenie autonomii. Dzięki awangardowemu gestowi zakwestionowania tradycji sztuka powraca do samej siebie, odnawia swój własny mit języka (kodu) – zarazem prymarnego i krytycznego. Historyczna rola awangard z przełomu drugiego i trzeciego dziesięciolecia XX wieku polegała na wystąpieniu z projektem przekroczenia (radykalizacji) autonomii, już to przez zastąpienie pojęcia sztuki kategorią twórczości, zniesienia granicy między sztuką a nie-sztuką, już to przez rozmaicie definiowane zaangażowanie (ale zawsze jako gest suwerennego wyboru). Można by więc powiedzieć, że w odróżnieniu od awangardy, tendencje modernistyczne („wysokomodernistyczne”) koncentrowały się nie na przekroczeniu, lecz potwierdzeniu własnej autonomii. Tyle tylko, że dokonane tu przez nas przeciwstawienie nurtów awangardowych i wysokomodernistycznych zaciera się natychmiast z chwilą jego sformułowania! Trzeba

⁵ Zob. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

bowiem pamiętać, iż w ramach dialektycznej gry awangardowe przekraczanie autonomii potwierdza tę autonomię, a właściwe nurtom wysokomoder-nistycznym dążenie do potwierdzenia autonomii wymaga z kolei radykalnie krytycznego stosunku do zastanej sytuacji sztuki i kultury oraz wystąpienia z projektem odnowicielskim.

Niechętny awangardzie Franczak przedstawia ją z jednej strony jako „he-retycką” radykalizację, redukującą subtelną grę dialektycznych sprzeczności w obrębie szeroko pojętego modernizmu. W takim ujęciu awangarda okazuje się boczną i bezpłodną odnogą, dekadencją, bardziej odpływem niż dopły-wem „głównego nurtu”: „[...] niebezpieczeństwo nowinkarstwa, groźba awan-gardowego snobizmu, bałwochwalczego kultu oryginalności, który zastępuje kontakt z życiem” (s. 177) – to złowrogo brzmiące wyliczenie (być może iro-niczne, skoro domniemane zagrożenie opisane zostało z wyraźną retoryczną przesadą) charakteryzuje postawę (pokusę?) odrzuconą przez Irzykowskie-go/Gombrowicza (a więc „modernistów centralnych”), pomimo odczuwanej przez nich potrzeby wykroczenia poza rezerwuar zastanych i zużytych reguł, wypracowania nowych form towarzyskich oraz literackich, mogących być uj-ściem dla jednostkowej woli autentyczności. Franczak dostrzega wprawdzie u swoich bohaterów obecność „awangardowego impulsu” (s. 24) i uznaje jego niezwywalność, ale najczęściej przypisuje mu drugorzędne znaczenie. W książce krakowskiego badacza znajdziemy też inny stereotyp, kojarzący awangardę – za sprawą jej rzekomego optymizmu, konstruktywizmu oraz uto-pijnych skłonności – z... młodością. Wymowne pod tym względem będzie od-wrócenie następstwa faz: tym razem „naiwna” awangarda poprzedza i na swój sposób przygotowuje „dojrzały” modernizm (por. s. 30, 565, 567). Do tego sprowadza się jej historyczna rola. W konsekwencji wszyscy pierwszoplanowi bohaterowie Franczaka, w tym Gombrowicz i Themerson, ale także inni – Ró-żewicz, Buczkowski, Białoszewski – jawią się jako moderniści, celebrycy swój gorzki sceptycyzm na gruzach awangardowego projektu. Tymczasem warto pamiętać, że już William Blake był autorem zarówno *Pieśni niewinno-ści*, jak i *Pieśni doświadczenia*, a choć między publikacją obu zbiorów minęły cztery lata, to – jak wiadomo – najlepiej je czytać, konfrontując z sobą ogniwa obu cykli. Przypominając o tym, chciałbym podkreślić, że „awangardowy” optymizm i „modernistyczne” zwątpienie stanowią w istocie nierozdzielny kompleks, dopełniając się i przechodząc w siebie nawzajem w ramach, ty-powej dla całej nowoczesności, dialektycznej gry. Co najciekawsze, Franczak jest doskonale świadom tego mechanizmu, więcej – poświęca mu wiele uwa-gi i podkreśla jego rolę przy omawianiu wszystkich wybranych przez siebie utworów. Jednocześnie wszakże sugeruje, że z taką sytuacją mamy do czynie-nia wyłącznie w wypadku „dojrzałego modernizmu”. Awangardyści – z mocy definicji – na podobną „dojrzałość” zdobyć się nie mogą, chyba że za cenę porzucenia „radykalizmu” lub przeobrażenia awangardy w postawangardę (zob. s. 528). Ten ostatni termin, odpowiadający powojennej neoawangardzie (Franczak wspomina o Oulipo), wydaje się zresztą całkiem interesujący, o ile

tylko zgodzilibyśmy się, że mowa tu o krytycznej kontynuacji wątków wcześniejszej, Wielkiej Awangardy.

Separując od siebie w sposób radykalny i – jak mi nie mam – nieuprawniony awangardowe oraz wysokomodernistyczne tendencje w obrębie szeroko pojętego modernizmu, Franczak dewaluuje awangardę i praktycznie wyklucza ją z kanonu literatury XX wieku. Jak się bowiem okazuje, jedyna wartościowa postać awangardy, to ów „impuls”, działający w obrębie twórczości „centralnych modernistów”, ale też nieuznawany za świadectwo bliższych związków z awangardą aniżeli – ewentualnie – te genealogiczne. Z takiego zaś punktu widzenia nawet „awangardowy impuls” ostatecznie mógłby zostać uznany ledwie za ewolucyjny relikw, który wolno pominąć przy opisie „głównego nurtu”. A choć Franczak tak nie postępuje, to mimowolnie (?) stwarza intelektualne warunki dla ekskluzji awangardy w ramach historycznoliterackiej kanonizacji szeroko pojętego modernizmu⁶.

Stronniczy i niesprawiedliwy wizerunek awangardy mógł się wziąć stąd, że autor *Poszukiwania realności* kwestię autonomii umieścił akurat na odległym planie, skupiając się na innym zagadnieniu. Wśród rozlicznych sprzeczności modernizmu Franczak wyróżnił swoistą matrycę, „prymarną antynomię” czy też „wspólny wzorzec” (s. 33) dla wszystkich pozostałych. Chodzi mianowicie o „nieprzystawalność życia i opowieści” (s. 30), „rozłączność życia i opowieści” (s. 32) czy też po prostu „opozycję życia i opowieści” (s. 33). Ten trop możemy pamiętać z pierwszej historycznoliterackiej książki Franczaka, która zresztą pod wieloma innymi względami pełni rolę swoistego przygotowania czy też wprowadzenia do *Poszukiwania realności*. Zestawiając onegdaj z sobą *Mdłości* Sartre’a oraz *Ferdydurke* Gombrowicza, Franczak już wtedy podkreślał, że w obu utworach „życie i opowieść to dwa różne porządki”⁷. W drugiej książce to przeciwstawienie urasta do rangi objawienia fundującego świadomości modernistyczną. Jako takie jest wciąż na nowo odkrywane, ponawiane, interpretacyjnie przepracowywane... I niezbywalne.

Moderniści po trosze przypominają Kolumba. Dążąc do spełnienia utopijnego projektu wyrażenia niewyraźnego, odkrywają mimochodem niewspółmierność pomiędzy niepochwytnym przedmiotem wyrażenia a ję-

⁶ Z podobną, a może nawet dalej niż u Franczaka idącą deprecjacją awangardy mamy do czynienia w książce M.P. Markowskiego, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007. Przede wszystkim awangarda została tu zawężona do krótkotrwałej erupcji (głównie wystąpień programowych) z początku lat dwudziestych, związanej z – iście młodzieńczym – „namiętnym przeżywaniem nowości” (*ibidem*, s. 42). Wśród kluczowych elementów awangardowego projektu Markowski wymienia: zerwanie z tradycją, dążenie do przebudowy świadomości społecznej poprzez działalność artystyczną, kult techniki, próbę przekroczenia autonomii oraz – kwestia kluczowa – powrót do mimetyzmu, opartego na zasadzie analogii między (nową) artystyczną formą i odwzorowywanym obiektem (zob. *ibidem*, s. 43–44). Co najbardziej uderzające, Markowski pozbawia awangardę prawa do świadomości krytycznej, rezerwując ją wyłącznie dla głównego nurtu literatury XX wieku.

⁷ J. Franczak: *Rzecz o nierzeczywistości. „Mdłości” Jeana Paula Sartre’a i „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*, Kraków 2002, s. 18.

zykowym przedstawieniem. Wraz z tym (inicjalnym) odkryciem moderności („centralni”) skupiają się na analizie tej niewspółmierności, sondują „rozstęp” między obiema stronami językowego kontraktu (G. Steiner). Rzecz w tym, że z każdą kolejną literacką sondą ów „rozstęp” zdaje się „eksplodować”, „rozszerzać we wszystkich kierunkach”, czemu zresztą modernistyczne „eksploracje” walenie pomagają... W konsekwencji „wyściowa opozycja życia i opowieści poczyna się powoli zacierać, jako że pierwszy z jej członów wyrugowany zostaje poza sferę poznawalności” (s. 39). Nie znaczy to oczywiście, że znika bez śladu, a wprost przeciwnie – wciąż funkcjonuje jako punkt odniesienia. Dla modernistów odwołanie do utraconej (przedustawnie) rzeczywistości jest nieodzowne. To ono bowiem przydaje ich poczynaniom wartości poznawczej, uprawomocnia wybory estetyczne (melancholia, ironia, wzniosłość, groteska itd.), a niekiedy nawet sankcjonuje postawę ideową (sceptycyzm, elitaryzm, liberalny konserwatyzm, katastrofizm itp.). Dopowiedzmy, że w wypadku awangardy realność nie funkcjonuje już na prawach utraconego/odzyskiwanego przedmiotu, ale jest pewnym zadaniem-do-wykonania, stawką kombinatorycznej gry, polegającej na rearanżacji wyjściowych elementów. „Połamało się. / I to też forma / tak – świecznik / tak – mina byka”⁸ – to oczywiście Białośzewski. Jak wiadomo, awangarda rzadziej uderza w apokaliptyczny dzwon, nie spieszy się również do tego, aby „celebrować nieprzystawalność słowa i rzeczy” [s. 22 – podkreśl. K.U.]. Niewspółmierność życia i opowieści uznaje raczej za okazję do podjęcia kombinatorycznej gry. Ale jednocześnie przekonuje się, że ta gra jest oszukańcza, że nie sposób jej pomyślnie zakończyć, dopełniwszy dzieła rekonstrukcji rzeczywistości...

W zarysowanej przez Franczaka logice historycznoliterackiej kluczowa rola przypada Gombrowiczowi, co delikatnie zostało zaznaczone jeszcze w pierwszej książce krakowskiego badacza. W *Mdłościach* Sartre’a nieprzyległość słowa i rzeczy, życia i opowieści wciąż jeszcze funkcjonuje jako objawienie/odkrycie, które kilka lat później Franczak określił mianem „traumy epistemicznej” (zob. s. 563–564). Tymczasem „dla Gombrowicza świadomość istnienia niehumanistycznej rzeczywistości jest punktem wyjścia; mając mur za plecami, zagłębia się w stworzone przez człowieka, sztuczne, interakcyjne uniwersum”⁹. W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* mamy jeszcze do czynienia z – można by powiedzieć – klasycznie modernistyczną formułą „poszukiwania realności” („to jej, rzeczywistości, szukałem też na owych wewnętrznych terenach, bezludnych, ubocznych, nieludzkich, gdzie grasowały Anomalia i może Bezkształt i Choroba i Ohyda”¹⁰). Ale i tu zaznacza się zwrot. Gomb-

⁸ M. Białośzewski, *Utwory zebrane*, t. 1: *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, Warszawa 1987, s. 137.

⁹ J. Franczak, *Rzecz o nierzeczywistości...*, s. 28–29.

¹⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1967–1969: Dzieła*, t. 10, red. nauk. tekstu J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków 1992, s. 32. Warto przy tym zauważyć, że z perspektywy przeszło trzydziestu lat Gombrowicz przedstawia swój debiut jako komiczną alegorię modernistycznych poszukiwań, przybraną w kostium sensacyjno-przygodowego dreszczowca.

rowicz nie podejmuje roli odkrywcy, badacza, celebranta, lecz identyfikuje się z... „ulicznikami” (zob. s. 222), odkrywając „rozkosz kombinowania”, radość z „psucia gry” i wynajdowania nowych form. Sądzę, jaki Franczak formułuje w odniesieniu do *Przygód* – „W *Przygodach* można wyczuć radość zabawy formą, która obraca się w artystyczną tandetę, w samoświadomy kicz” (s. 266) – przynajmniej w części wolno rozciągnąć na cały zbiór (w części, bo „zabawa formą” tylko sporadycznie objawia się w równie beztrudnej postaci). Zaskakujące ze wszech miar na uwagę korekty, jakie badacz wnosi do interpretacji najbardziej cenionych i najchętniej omawianych opowiadań (*Zbrodnia z premedytacją*, *Biesiada u hrabiny Kotlubaj*), eksponują etyczną (i estetyczną!) dwuznaczność wszelkich kombinacji i manipulacji, ale też przy okazji podkreślają ich demiurgiczny potencjał i ludyczno-terapeutyczne funkcje.

Dalsze rozstrzygnięcia zapadną w *Ferdydurce*, gdzie pisarz nie eksploruje już rozziwów między życiem a opowieścią, lecz zwraca się ku sferze kulturowej sztuczności („Rzeczywistość odkryłem w nierzeczywistości, na jaką skazany jest człowiek”¹¹). To „wtóre” odkrycie niejako luzuje „pierwsze”, inicjalne dla modernizmu, jakkolwiek Gombrowicz do końca nie przestaje oglądać się za siebie, by raz po raz zerkać na ów „mur za plecami”, co – jak wiadomo – okazało się osnową *Kosmosu*...

Co oczywiste, najpóźniej wraz z publikacją książki Michała Pawła Markowskiego¹² trzeba było przyznać, że pod tekstami Gombrowicza, istotnie, skrywa się, przebijający tu i ówdzie, „czarny nurt”, „odmęt” realnego oraz że relacja tekstu do tego, co poza wysłowieniem, jest tu kluczowa. Niemniej, lansowany obecnie wizerunek pisarza jako postaci z romansu gotyckiego – obraz „Gombrowicza mrocznego i niesamowitego”¹³, jest takim samym uproszczeniem, jak wcześniejszy stereotyp majsterkowicza i kombinatora, kogoś, kto się bawi i gra (w literaturę). Interpretacja Jerzego Franczaka zachowuje równowagę między tymi ujęciami, wyjaśniając przy okazji, jak ważny jest tu balans między skrajnościami, pozwalający uniknąć jednoznaczności i podtrzymujący dynamikę całego układu.

Sam Gombrowiczowską „rozkosz kombinowania” skłonny byłbym uznać za motyw *stricte* awangardowy, można też jednak powiedzieć, że podjęte przez autora *Dziennika* eksploracje sztuczności zapowiadają postmodernizm w jego wydaniu „lyotardowskim”, „dekonstruktywistycznym” czy postawangardowym, który ostatnio zaznaczył się w naszej prozie m.in. efektownymi utworami M. Sieniewicza czy M. Witkowskiego (*vide* nieokreślenie seksualne ulicznicy z *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej*). Jak już była o tym mowa na wstępie, kierunek wyznaczony przez Gombrowicza i Thamerzona prowadzi w stronę postmodernizmu, który byłby pochodną uświadomienia sobie przez kulturę nieodwracalnego charakteru „utrąty” realności. Cena

¹¹ *Ibidem*, s. 52.

¹² Zob. M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

¹³ *Ibidem*, s. 13. Po lekturze Markowskiego warto więc byłoby powrócić do szkicu Marii Janion na temat *Opętanych*.

jest jednak bardzo wysoka. Literatura modernistyczna nie może się obyć bez odniesienia do „realnego” (choćby rozpoznając jego „niedostępność”), tymczasem postmodernizm określałby się wyłącznie wobec kodów kulturowych, eksponując ich mnogość i różnorodność, bawiąc się kombinatoryką niezborności i uzyskując efekt wyłącznie symulakryczny. Ostateczne „wymazanie” realności (nawet jako niedostępnego horyzontu) uniemożliwia dalsze funkcjonowanie subtelnego, dialektycznego mechanizmu, który był generatorem nowoczesności.

Zaproponowany przez Franczaka obraz postmodernizmu okazuje się wielce niejednoznaczny. Najpierw ujawnione zostają jego negatywne rysy. Kontro postmodernizmu obciąża redukcja, spłylenie modernizmu, wynikające ze swoistej amputacji odniesienia do „realności”. Czytamy: „Postmodernizm [...] zażegnanie modernistycznego kryzysu osiąga poprzez odrzucenie «realnego» jako pojęcia skażonego represyjnością” (s. 50). Traumatyczność zostaje tu złagodzona przez ludyczność. Subtelna maszynkę dialektyczną zastępuje seria (prostych?) utożsamień: „Postmodernizm w swej radykalnej postaci stawia znaki równości tam, gdzie modernizm widział niewspółmierność: rzeczywistość = myśli = język, który je wyraża” (s. 582). Tekstualny monizm ma być skutecznym lekarstwem na wszelkie dualizmy...

Jak widać, działa tu logika zbliżona do tej, która podyktowała Franczakowi opis awangardy. Postmodernizm okazuje się, owszem, kontynuacją modernizmu, lecz zradykalizowaną, co w tym wypadku oznacza wersję uproszczoną i zubożoną:

Postmodernistyczna sztuka żywi się modernistycznymi sprzecznościami i napięciami, aby je znieść, *zasypuje przepaść* między sztuką wysoką i niską [...]. Kładzie koniec *estetyce zmiany i nieciągłości*, innowacyjność przemienia w manieryczność i przesadną dekoracyjność, czarny humor zastępuje estetyką *campu*. Przede wszystkim zaś: uznaje prawdę za pochodną komunikacji międzyludzkiej i zawiesza pytanie dotyczące realności, gdyż żaden ze sposobów jej istnienia nie ma charakteru pozajęzykowego. Wskazuje na konstrukcjonizm poznania, na pośrednictwo kulturowych form organizacji doświadczenia. Zawiesza modernistyczny dylemat, co w naszym poznaniu pochodzi z rzeczywistości, a co z kulturowej projekcji czy semiotycznego kontekstu (s. 547).

Obok takiego wizerunku, znajdziemy jednak u Franczaka inny, pod pewnymi względami konkurencyjny, a na pewno – dużo ciekawszy. Otóż badacz formułuje koncepcję „pod-modernizmu” jako swego rodzaju negatywu, psychoanalizy cienia, pewnej możliwości czy też scenariusza w obrębie modernizmu, który był jednak odtrącony i marginalizowany, a przynajmniej – podejmowany, a następnie zawieszany:

Twórcy modernistyczni rozdzielani byli przez antynomiczne dążenia: tęsknota za uniwersalistyczną myślą walczyła w nich z pokusą absolutnego relatywizmu. W pewnym sensie postmodernizm został przez modernizm stłumiony i wyparty (niczym *pod-modernizm*). Uświadomiony, przeszedł z utajonej warstwy teks-

tów kultury do warstwy jawnej. [...] Postmodernizm byłby przeto modernizmem poddającym się psychoanalizie, odkrywającym absurdalność skłóconych nadziei i pragnień. W efekcie tej terapii postanawia zaakceptować ambiwalencję, którą dotąd usiłował na różne sposoby przezwyciężyć (s. 544–545).

Postmodernizm byłby więc przekornym zamknięciem modernizmu, spełnieniem tego wszystkiego, co sam modernizm w sobie tłumił, wypierał, cenzurował. Pojęciem „podmodernizmu” posłużył się ongi Heribert Boeder dla krytycznej analizy po-nowoczesnej filozofii, wytykając tej ostatniej „zrolowanie” różnicy ontyczno-ontologicznej (wymazanie horyzontu „realności”), w konsekwencji – utratę podmiotowej perspektywy, która nowoczesnym pozwalała przedkładać projekta „innego świata”¹⁴. Odtąd na placu pozostał wyłącznie autogeneratywny dyskurs, a projektowanie realności zastąpiono jej symulacjami... Dokonana przez Franczaka charakterystyka postmodernizmu zawiera zastanawiająco wiele punktów stycznych z krytyką Boedera, wszelako wykorzystane tu tropy psychoanalityczne nasuwają inne skojarzenia. Inspiracją dla krakowskiego badacza mogła być formuła Jerzego Jarzębskiego, którego zdaniem „postmodernizm jest inkluzem modernizmu, który od chwili narodzin nosił w sobie takie brzydkie kaczątko, nieudane dziecko”¹⁵. Ale jeśli ostatecznie postmodernizm nie tylko pojawił się na świecie, ale też przeszedł przez fazę lustra, oddzielając się od modernizmu (przeprowadzając jego „psychoanalizę”), to akuszerem tego procesu był sam... modernizm, co Franczak niezwykle mocno podkreśla:

Takie dzieła, jak twórczość literacka Gombrowicza, Schulza czy Themersona, uznać można [...] za część potężnego procesu *uświadamiania*, wydobywania na jaw treści żyjących wewnątrz modernizmu życiem utajonym (s. 545).

Jak widzimy, modernizm uświadamia sam siebie – przemocą! Postmodernizm to owoc „gwałtu przez ucho”, jaki modernizm zadał samemu sobie, znosząc autocenzurę, będącą koniecznym warunkiem dalszej gry między „jawnym” i „ukrytym planem” wypowiedzi, tej gry, za której sprawą nowoczesna dialektyka zamieniała się w swoisty generator pożądania – w maszynę do wytwarzania niekończącego się łańcucha substytucji. Postmodernizm to czas Albertynki, bo to właśnie jej „objawienie” przerywa i znosi ciąg

¹⁴ Zob. H. Boeder, *Wymiar postmodernizmu*, przeł. B. Baran, „Ethos” 1996, nr 33–34, s. 101–102: „postmodernizm jest tworem komplementarnym do podmodernizmu, to znaczy do takiego sposobu myślenia, dla którego istotne jest oddzielenie od naznaczonego apokaliptycznym piętnem rdzennego namysłu (*Kernbesinnung*) modernizmu – a więc namysłu Marksa, Nietzschego i Heideggera. [...] Tym, co wyróżnia odpowiednie stanowiska Merleau-Ponty’ego, Foucaulta i Derridy jako – zwykle się mówi – «postmodernistyczne», jest rezygnacja z niejako «apokaliptycznego» umysłu i jego projektów innego świata przynależnego do innego człowieka, jakiejś koniecznej, możliwej lub nie-możliwej przyszłości. «Anarchiczny» niejako umysł zaciera ten ostatni ślad idei odróżniania człowieka od samego siebie”.

¹⁵ *O niemożliwym obrazie całości w literaturze polskiej po 1989 roku – rozmowa z Jerzym Jarzębskim*, „Tekstualia” 2005, nr 2, s. 89.

podstawień. Tyle tylko, że jej nagość (realność) jest nam dana i dostępna wyłącznie w ramach symulakrycznego efektu...

Nie znaczy to jednak wcale, że literatura postmoderniczna uległa afirmując ów efekt. Po pierwsze, symulakryczna przestrzeń-sieć nie jest całkowicie homogeniczna, a literatura może wydobywać wszelkie niespójności dyskursu, podtrzymując w ten sposób własną funkcję krytyczną. Po wtóre, nawet gest odrzucenia „realności” (zamknięcia jej w cudzysłowie) nie oznacza, że dla postmodernistów realność nie istnieje. Po trzecie, odrzucenie „realności” nie definiuje postmodernizmu jako takiego, lecz co najwyżej tylko jeden z jego nurtów. Obok tendencji dekonstruktywistycznej można wskazać choćby tendencje kultywujące postawę melancholijną albo komuniohistyczny projekt restytucji przedmodernistycznego doświadczenia integralności i totalności. Każda z propozycji po swojemu rozstrzyga problem „realności”, żadna z nich go nie porzuca.

Ćwierć wieku temu polskiej publiczności anonsowano jednego z amerykańskich pisarzy postmodernistycznych w sposób, który – zdaniem Jerzego Franczaka – byłby właściwy wyłącznie w odniesieniu do pisarzy z kręgu modernistów. W jednym z zeszytów „Literatury na Świecie” prezentację fragmentu powieści *Mulligan Stew* (w tłumaczeniu Jolanty Kozak) poprzedzono wprowadzającym szkicem, którego tytuł autora rozprawy zatytułowanej *Poszukiwanie realności* musi przyprawić o żywsze bicie serca. Tytuł ów brzmiał *ilbert Sorrentino: Słowa i rzeczy to różne rzeczywistości*¹⁶. Był rok 1984 i jakkolwiek dotyczyło to postmodernisty, autor szkicu, Jerzy Kutnik, przypisywał swojemu bohaterowi to samo odkrycie, które byłoby filarem całego modernizmu. Czyżby zatem cały ten postmodernizm miał wartość wyłącznie przysłowiowego odkrycia Ameryki? I to po legionie modernistycznych Kolumbów?

Według Jerzego Kutnika amerykański pisarz

obalił pogląd, tak drogi zarówno realistom jak i modernistom, że literatura daje obraz rzeczywistości, czy to fizycznej, społecznej, czy psychicznej. Utwór literacki, pokazuje Sorrentino, może być, i zawsze jest, tylko obrazem literatury, czyli również samego siebie. Słowa i rzeczy to dwie różne rzeczywistości. Pierwsza jest, jaka jest. Druga jest, jaką ją stworzy wyobraźnia i język pisarza. Przy pomocy kolektywu, do którego i ty, czytelniku, należysz¹⁷.

Bez względu na redakcyjny błąd (pierwsza z charakteryzowanych „rzeczywistości” to właściwie ta druga, „rzeczywistość rzeczy” – i odwrotnie) oraz bez względu na naiwności przytoczonego wywodu – te ostatnie poniekąd zrozumiałe w kontekście propedeutycznego charakteru szkicu oraz stanu ówczesnej świadomości krytycznej (nie tylko w Polsce) – warto się nad nim pochylić. Kutnik zwraca uwagę, że problem niewspółmierności życia i opowieści jest istotny również dla postmodernistów, tyle że stają oni przed wyzwaniem ab-

¹⁶ J. Kutnik, *Gilbert Sorrentino: Słowa i rzeczy to różne rzeczywistości*, „Literatura na Świecie” 1984, nr 9.

¹⁷ *Ibidem*, s. 278–279.

solutnej niewspółmierności. Z jednej strony „rzeczy”, do których stosuje się jedynie zasada tautologii (rzecz to rzecz), z drugiej – autogeneratywny dyskurs, nienapotykający już żadnego oporu, komunikacyjna gra, w którą uwikłany okazuje się autor, czytelnik oraz bohaterowie, wypożyczeni z innych powieści – wszyscy piszący sobie nawzajem. Ale nawet i w takim wypadku samozwrotna, literacka gra może być uznana za miarę niewspółmierności.

A pociąg ze stacji Modernizm Centralny dojechał właśnie do stacji końcowej...