

Włodzimierz Wiśniewski

MODERNIZM: KATEGORIA LITERACKO-ESTETYCZNA

Pojęcie modernizmu (*modern*) zyskało w dzisiejszych czasach niebywałą popularność¹. W nauce o literaturze wylania się ono z różnych źródeł i pojawia w różnych kontekstach. Z bliżej nieokreślonych przyczyn nie doprowadziło to jednak do wypracowania jednoznacznej definicji czy też uściślenia zakresu tego pojęcia. Czy jest to zaniedbanie ze strony literaturoznawstwa, czy może przyczyn należałoby szukać w specyfice przedmiotu, który w swej istocie jest oporny na wszelkie teoretyczno-dyskursywne zabiegi ze strony nauki. Nasz drobny przyczynek w tej kwestii nie zmieni istniejącego stanu rzeczy, a być może wyeksplikuje i wyjaśni zastane już wątki.

Pojęcie modernizmu spleta w sobie wiele, często sprzecznych znaczeń. Jednym z nich jest we wszystkich językach europejskich, w tym także w języku polskim, znaczenie nowoczesności. To ujęcie nie przysparza nam kłopotów, przez nowoczesność rozumiemy bowiem to, co w danym momencie aktualne, właśnie nowe, czy dominujące. Nowoczesność jest jednak czymś względnym, zależnym od norm czy upodobań panujących w danej epoce i siłą rzeczy musi stracić z upływem czasu swe znaczenie, a nawet przerodzić się w swe przeciwieństwo, tj. przestarzałość. W tym aspekcie termin *modernus* przeciwstawny jest terminowi *antiquus*.

Już dla Friedricha Schlegla pojęcie *modern* nie jest identyczne z tym, co modne czy najnowsze. W jego oczach twórczość takich pisarzy jak Shakespeare, Stern czy Jean Paul była *modern*, ponieważ była przeciwieństwem klasycyzmu. Dla Schlegla modernizmem był romantyzm niemiecki, który wcale nie musiał stać w opozycji do antyku. Modernizm tak rozumiany wychodzi poza związki semantyczno-treściowe utworu, ponieważ nie jest on zjawiskiem jednorazowym, nie można go przypisać określonej czasowo

¹ Polska zdaje się nadrabiać dystans, jaki dzieli ją w tej dziedzinie od krajów zachodnich. Por. szczególnie: B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992.

epoce. Takie rozumienie, najbardziej bliskie autorowi artykułu² (jednak nie zawsze i wszędzie akceptowane), uległo prawie zupełnemu zapomnieniu w XIX w., zdominowanym przez myśl pozytywistyczną.

Termin *modern* w sensie literackim i artystycznym zostaje użyty z całym naciskiem jako postulat twórczy w roku 1887 w *Tezach o literackiej modernie* Wolnego Stowarzyszenia Literackiego (Freie Literarische Vereinigung) o programowej nazwie „Durch” („Na wskroś”). Od tego momentu pojawia się on w całej plejadzie rozpraw. Heinrich Hart, Hermann Bahr, Eugen Wolff, Friedrich Michael Fels, Leo Berg – to czołowi teoretycy i dyskutanci wypowiadający się na jego temat. Uważają oni zgodnie, że epoka, w której żyją, jest początkiem nowej fazy historii ludzkości, którą określają mianem *moderny* (*die „Moderne”*). Jest ona wynikiem postępu, jaki dokonał się na polu nauk przyrodniczych i techniki. On to uczynił człowieka twórcą czy też wytwórcą świata. Heinrich Hart widział w biegu historii, poczynszy od antyku aż po współczesność, ewolucyjny proces, w którym człowiek przeistacza się z istoty wydanej na łaskę i niełaskę świata w podmiot zdobywający panowanie nad światem³.

Podczas gdy w antyku bezbronny człowiek musiał szukać podpory w religii i bogu, teraz dzięki rozwojowi techniki i postępowi nauki może wyzwolić się spod władzy boga czy szeroko rozumianego absolutu. Zyskuje on tym samym autonomię i możliwość panowania nad światem. To mnoży jego niezależność i możliwości twórcze. Może on stwarzać świat wedle swej woli i swego uznania, może zająć miejsce boga i stać się prawodawcą. Hart widzi to następująco: „Zadaniem antyku było wyzwolenie człowieka z okowów zwierzęcości, celem modernizmu natomiast jest podniesienie tego, co ludzkie do wymiaru boskości”⁴. Punktem zwrotnym dla nowej literatury i sztuki stają się tu osiągnięcia modernizmu społecznego. Dzięki odkryciom nauk przyrodniczych i szybkiemu rozwojowi techniki człowiek znalazł się w jakościowo nowej sytuacji społecznej. Według Hermanna Bahra sztuka musi sprostać wyzwaniu, jakie niosą ze sobą nowe czasy. W swej modernistycznej rozprawie mówi Bahr o „nowym duchu” (*„der neue Geist”*)⁵, który musi zająć miejsce starego. Postulaty Bahra mogłyby sugerować domaganie się nowego niezależnego paradygmatu dla sztuki i literatury („nowy duch”). Tak jednak nie jest. Bahra nie interesują tu zasadniczo sprawy formalne sztuki, a jej zmiany tematyczne. Imponujące,

² Por. artykuł autora: *Friedrich Schlegel – Revolution und Entgrenzungsästhetik*, „Studia i materiały” XXXVI, Germanistyka 8, Zielona Góra 1991, s. 31–38.

³ Por. H. Hart, *Die Moderne*, [w:] *Die literarische Moderne, Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, hrsg. von G. Wunberg, Frankfurt a.M. 1971, s. 69–72, tu: s. 69.

⁴ *Ibidem*, s. 72. Autor podaje w artykule własne przekłady przytoczanych cytatów.

⁵ Por. H. Bahr, *Die Moderne*, [w:] *Die literarische Moderne...*, s. 52–55, tu: s. 54.

a zarazem przygniatające, przeżywanie technicyzacji świata (maszyna parowa, elektryczność) powinno stać się podstawową treścią sztuki⁶.

Zdawać by się mogło, że postulaty te są realizowane przez literaturę naturalizmu, ale nie zupełnie, kierunek ten bowiem nie ograniczał się do przedstawiania zaistniałych w świecie fenomenów. Przenosił on zbyt pochopnie i zbyt entuzjastycznie odkrycia nauk przyrodniczych i praw techniki na świat jednostki ludzkiej. To było czymś nowym, nie miało jednak nic wspólnego z wizją nowego człowieka, w którym Bahr upatrywał władcę i suwerena świata. Przeciwnie, jednostka ludzka była ukazywana w naturalizmie jako bezwolna ofiara społecznych i psychicznych uwarunkowań, jako pozbawiony swej indywidualności przedmiot. Naturalizm ukształtował zatem nowy „prąd” w literaturze, który potrafił szybko zareagować na nową sytuację zaistniałą w naukach przyrodniczych i życiu społecznym; rozmijał się on jednak z postulatami Bahra, który chciał widzieć człowieka, a przede wszystkim artystę, jako niezależny, panujący nad światem podmiot.

Literatura naturalizmu, wbrew założeniom Bahra, nie kreowała podmiotowości człowieka, nie budowała jego autonomii, ale ukazywała jego zależność i bezbronność w obliczu żywiołu natury i świata społecznego. Zamiast ukazywać rzeczywistość jako posłuszny materiał w rękach suwerennego i świadomego twórcy, w naturalizmie dokonuje się proces odwrotny, to artysta jest narzędziem nieokiełznanej natury. Krytyczna ocena literatury naturalizmu przez Bahra jest jednoznaczna w swej wymowie:

Estetyka została wynaturzona. Natura artysty nie powinna być dłużej narzędziem w rękach rzeczywistości oddającym wiernie jej wizerunek, lecz przeciwnie, to rzeczywistość powinna stać się tworzywem w rękach artysty, które umożliwi mu wyrażanie jego własnej natury w ekspresywnie oddziaływujących symbolach⁷.

Konstatacje Bahra przypominają formuły „*l'art-pour-l'art*” i rodzą pytanie, w jaki sposób człowiek będący przecież immanentnym elementem natury mógłby zapanować nad całością bytu. Inny problem to możliwość realizacji tak pojmowanego modernizmu. Tak czy inaczej Bahr zmuszony był traktować naturalizm jako konieczne, ale przejściowe stadium na drodze ku nowej modernistycznej sztuce.

Istotne dla naszego wyводу pozostają postulaty przytoczonych tu modernistycznych teoretyków, wykraczające swym zasięgiem i swymi możliwościami poza literacką rzeczywistość naturalizmu. Postulowana emancypacja twórcy i jego dzieła ma swe korzenie w modernizmie społecznym. Powstanie sztuki wyemancypowanej w rodzaju „*art pour l'art*” jest następstwem technicyzacji i szybkiego postępu w dziedzinie nauk przyrodniczych, stwarzają

⁶ *Ibidem*.

⁷ H. Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, [w:] idem, *Zur Überwindung des Naturalismus*, hrsg. von G. Wunberg, Stuttgart 1968, s. 85–89, tu: s. 86.

one nieograniczone wprost możliwości panowania człowieka nad światem. Ten oczywisty fakt może prowadzić do zaniku tzw. sztuki mimetycznej. Skoro człowiek jest w stanie narzucić światu swe prawa, tworzyć, konstruować, ustanawiać, nie musi on już dłużej naśladować czy odtwarzać. Jego niezależność jest także niezależnością od metafizycznych, światopoglądowych czy ideologicznych systemów. Wraz z uzyskaniem przez człowieka przewagi nad światem, w którym bóg nie jest już potrzebny, następuje jednak rozpad istniejących wartości, człowiek traci niekwestionowane do tej pory punkty odniesienia dla swej ontologicznej sytuacji. Skoro nie są one już dane *a priori*, muszą być ustanawiane przez samego człowieka. Stwarza to nieograniczone możliwości kreacji, ale pozbawia świat jego określoności i jednoznaczności. Dla wyzwolonego artysty świat staje się „czystą możliwością”, a on sam pozbawiony ontologicznego zakorzenienia staje się czystą potencją. Chociaż świat zawsze podlegał zmianom, dokonywały się one w pewnych z góry określonych ramach. Dzięki niebywałemu rozwojowi nauki i techniki wszystko, co istnieje, znajduje się niejako w stanie przejściowym, tymczasowym, staje się punktem wyjścia dla innych nowych możliwości. Człowiek zarówno w sensie indywidualnym, jak i kolektywnym potrafi teraz, dzięki swym możliwościom, wybawiać świat od zła i nieszczęścia, a także doprowadzić go do katastrofy czy zniszczenia. Uwarunkowania te mogą mieć wpływ na genezę modernizmu literackiego, nie są jednak w stanie wyjaśnić jego istoty, są one niejako korelatami moderny a nie samą moderną.

Jeśli zdołamy odpowiedzieć sobie na pytanie, na czym polega czysta kreacja, czy czysta produktywność przekraczająca historyczne czy ontologiczne uwarunkowania, to istnieje szansa, że będziemy zdolni odróżnić literaturę modernistyczną od niemodernistycznej (tradycyjnej). Sztuka modernistyczna wyzwala się z zamkniętych systemów światopoglądowych. Z tego to względu literatura hołdująca takim systemom, nawet jeśli u jej podstaw leżą tzw. humanistyczne przesłanki, nie może być literaturą moderny, chociaż może być literaturą na wskroś współczesną⁸. Dzieł takich autorów, jak: Siegfried Lenz, Heinrich Böll czy Martin Walser nie można zaliczyć do literatury modernistycznej, pomimo eksplorowania przez nich problematyki współczesnego życia (jak: fenomen społeczeństwa przemysłowego, stan świadomości przeciętnego obywatela itp.) Krytyka współczesnego świata dokonywana jest tu bowiem z pozycji koherentnych systemów światopoglądowych, co z kolei implikuje zamkniętą formę dzieła. Sprzeciwia się to podstawowemu kryterium literatury moderny, które domaga się otwartości dzieła, nie ulegania za-

⁸ W tym kontekście jednoznaczne jest już stanowisko Nietzschego: „Walka przeciwko »celowości« w sztuce jest zawsze walką przeciwko jej **moralizatorskim** tendencjom, przeciwko podporządkowywaniu się **moralności**; l'art pour l'art znaczy: »niech diabli wezmą moralność«”. Por. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli i M. Montinari, Bd. 13, s. 300, München 1980.

mkniętym systemom wartości i nie generowania takich systemów. Podczas gdy literatura tradycyjna jest w istocie literaturą mimetyczną, literatura moderny eksploruje i tworzy nowe związki semiotyczne. Liryka Georgego, Rilkego czy Benna, liryka Ingeborgi Bachmann czy Paula Celana nie przedstawia świata, nie próbuje go określić czy nazwać, lecz przekracza go na płaszczyźnie czystej produktywności artystycznej, realizującej się w nowych związkach semiotycznych. Jeśli wiersz Celana nosi tytuł *Projekt krajobrazu* (*Entwurf einer Landschaft*), to właśnie dlatego, żeby podkreślić kreację krajobrazu, a nie tworzyć opis czy mimetyczne odbicie. Ontologiczne struktury świata nie mają już władzy nad sztuką i literaturą, które wyzwalają się spod ich dyktatu. Jeśli pojawiają się one w dziełach modernizmu literackiego, to jedynie jako element artystycznej struktury, przekraczającej teleologiczne zależności świata społecznego. Kreacja czysto artystycznej produktywności staje się najbardziej istotnym kryterium przynależności dzieł do literatury moderny⁹.

To wyzwolenie się modernizmu literackiego od zależności, czy też dominacji historiozofii i filozofii stwarza poważne problemy współczesnemu literaturoznawstwu. Interpretacja dzieła modernistycznego wychodzącego swym zasięgiem poza związki przyczynowo-skutkowe prowadzi często w świat absurdu, paradoksu czy aporii. Tekst literacki przestaje istnieć w formie obiektywnej, niezależnej od odbiorcy. Jego zaistnienie staje się możliwe dopiero w akcie jego recepcji, jest on niejako współtworzony przez odbiorcę. Nie jest więc możliwa jego jednoznaczna raz na zawsze ustalona czy udowodniona identyczność. *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge* Rilkego, twórczość Kafki czy Musila – to dzieła, które nie istnieją jako forma, która jest nam dana, ale która jest nieustannie zadawana, jest możliwością realizowaną w twórczym akcie recepcji czy interpretacji. Andreas Okopenko nazywa taką powieść „powieścią możliwości” (*Möglichkeitsroman*)¹⁰. Można by przystać także na formułę powieści potencjalnej. Potencjalność, czy też „czysta możliwość”, to najistotniejsza cecha literackiego modernizmu. Wraz z zanikiem mimetyzmu odtwarzającego modele tzw. świata realnego dzieło staje się otwartą strukturą nieskończonych możliwości¹¹. Przykłady klasycznych powieści modernizmu literackiego przekonują nas o adekwatności terminu „czystej możliwości”. Musil nazywa Ulricha, „człowieka bez właściwości”, „człowiekiem możliwości” („*Möglichkeitsmensch*”)¹². Ponieważ nie znajduje

⁹ P. Celan, *Entwurf einer Landschaft*, [w:] idem, *Sprachgitter*, Frankfurt a.M. 1959, s. 44.

¹⁰ A. Okopenko, *Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden*, Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1983, s. 6.

¹¹ Por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. J. Gałuszka, Warszawa 1970.

¹² R. Musil, *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hrsg. von A. Frisé, Bd. V, Reinbek bei Hamburg 1978, s. 1881.

on w świecie wartości, które byłyby w stanie nadać sens i konsystencję jego życiu, zmuszony jest do układania coraz to nowych wariantów swego życia, wypróbowywania nowych scenariuszy i nowych możliwości swej egzystencji, zachowuje przy tym badawczą postawę eksperymentatora. Jego życie ma charakter „hipotetyczny”¹³. Również bohaterowie Kafki rozważają nieustannie istniejące możliwości i chociaż starają się je wypróbowywać, nigdy nie osiągają zamierzonych celów. Wszystko pozostaje w sferze struktur potencjalnych.

Innym znaczącym przykładem w najnowszej literaturze jest twórczość Thomasa Bernharda. W powieści *Kalkwerk*¹⁴ autor każe bohaterowi rozważać coraz to nowe aspekty słuchu, które zamierza opisać w rozprawie naukowej. Nie dochodzi jednak do realizacji tego planu. Byłoby to bowiem równoznaczne z ustytuczeniem dynamicznego i podlegającego nieustannej zmianie fenomenu życia (którego słuch jest przejawem). Takie ustytuczone życie utraciłoby swą istotę, przejawiającą się w nieustannej kreacji i stałoby się nie do zniesienia.

Chociaż poczynione uwagi nie aspirują do wyczerpania tematu, mogą one przyczynić się do uporządkowania i teoretycznego uściślenia fenomenu modernizmu.

Włodzimierz Wiśniewski

DIE MODERNE: EINE LITERARISCH-ÄSTHETISCHE KATEGORIE

Der Autor des Artikels sucht die Kategorie der literarischen, Moderne in ihrer Abhängigkeit von der gesellschaftlichen Moderne zu analysieren.

Nach der Feststellung, daß sich diese umstrittene Kategorie jedem definatorischen Zugriff entzieht, werden verschiedene Deutungsmöglichkeiten dieses Begriffs variiert, die Moderne als das Modische, das jeweils Moderne, das Neue und die Gegenwärtige wird der Moderne im Sinne Friedrich Schlegels, die sich vom Klassischen absetzt, gegenübergestellt. Die Verstehensmöglichkeiten des Begriffs „Moderne“ werden am Beispiel der „Freien literarischen Vereinigung“ „Durch“ diskutiert. Passagen aus den Aufsätzen von Heinrich Hart und Hermann Bahr werden zitiert.

Die Entstehung der literarischen Moderne wird als Folge jener Entwicklung auf dem Feld der Naturwissenschaften und der Technik betrachtet, die den Menschen zum Beherrscher und Hersteller der Welt werden ließen. Technik und Ergebnisse der Naturwissenschaften werden im Naturalismus dargestellt. Dieser zeigte aber den Menschen als Produkt der sozialen und psychischen Bedingungen und entspricht nicht den Forderungen, die Hermann Bahr an die Moderne stellte.

¹³ *Ibidem*, Bd. I, s. 249.

¹⁴ Th. Bernhard, *Kalkwerk*, przekł. E. Dyczek, M. F. Nowak, Kraków-Wrocław 1986.

Im letzten Teil des Artikels werden zahlreiche Beispiele aus der neusten Literatur angegeben, die die These unterstützen sollen, daß die Hauptmerkmale der Moderne die geschlossenen Weltbilder aufheben und sich in den „offenen Kunstwerken“ in der semiotischen Form der freien Produktivität manifestieren.