

Szkice o modernizmie

Bartosz Kowalczyk

SZKICE O MODERNIZMIE

Bartosz Kowalczyk

SZKICE O MODERNIZMIE



SILVA
RERVM

Poznań 2019

[Kup książkę](#)

Recenzenci
prof. zw. dr hab. Kazimierz Wolny-Zmorzyński
prof. UAP dr hab. Mateusz Maria Bieczyński

Redaktor prowadzący
Paulina Wiśniewska

Korekta
Marek Urbaniak, Sebastian Surendra

Skład komputerowy
Munda Maciej Torz

Projekt okładki
Mateusz Bartkowiak

Publikacja finansowana ze środków statutowych
Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego w Kaliszu

ISBN
978-83-66353-41-1 Książka w miękkiej oprawie
978-83-66353-42-8 Publikacja elektroniczna online lub do ściągnięcia

ISBN 978-83-66353-41-1



Wydanie I – Wydawnictwo Naukowe SILVA RERUM
www.wydawnictwo-silvarerum.eu
Poznań 2019

Druk i oprawa
Perfekt – Gaul i wspólnicy sp.j.
ul. Skórzewska 63, 60-185 Skórzewo



[Kup książkę](#)

Spis treści

Wstęp	7
Podwaliny modernizmu.....	9
Modernistyczna koncepcja artysty.....	19
Eidolon	25
Grzech pierworodny	37
Mythopoeia.....	41
Właściwe miejsce, niewłaściwy czas.....	51
Język przejmuje kontrolę	61
O bezsensowności obserwacji.....	75
Niewczesne postscriptum – <i>Most</i>	83
Metamodernizm	87
Bibliografia	93
Indeks nazwisk	97

Wstęp

Celem, który przyświecał autorowi niniejszego zbioru, jest próba rozpoznania możliwych kierunków dla przyszłych badań nad zjawiskiem modernizmu, przede wszystkim literackiego w swoim charakterze. Równolegle do powyższego rysuje się jeszcze jeden cel: wyznaczenie potencjalnego punktu inicjalnego dla projektu estetyki interdyscyplinarnej, będącej konsekwencją przekształceń późnej fazy XX-wiecznej nowoczesności.

Modernizmu, o którym mowa w publikacji, nie należy jednak mylić z modernizmem młodopolskim, który pomimo całej swojej wyrazistości jest wobec szerokiego zjawiska nowoczesności zaledwie jednym z wielu podrzędnych nurtów. Rozpiętość tego fenomenu, wobec którego w treści książki autor stosuje obydwa pojęcia – zarówno *modernizm*, jak i *nowoczesność* – sytuuje się w granicach wyznaczonych przez dociekania m.in. Zygmunta Baumana na gruncie socjologii i filozofii, czy Jerzego Ziomka, Ryszarda Nycza, Michała Pawła Markowskiego na gruncie literaturoznawstwa. Koncepcja nowoczesności, wyłaniająca się z tekstów tych badaczy (której bardziej szczegółowa eksplikacja stała się tematem rozdziału *Podwaliny modernizmu*), przenika wszystkie dziedziny twórczości artystycznej, tworząc wyrazisty system wartości, który zdecydowanie odróżnia działalność XX-wiecznych twórców od działalności twórców z poprzednich stuleci. Z tego względu nad treścią niniejszej książki unosi się widmo pytania o to, czy w dzisiejszym świecie, który cechuje fragmentaryzacja, jest możliwe spojrzenie estetyczne na wiele dziedzin równocześnie, traktując literaturę, malarstwo i muzykę jako jednorodny i tożsamy przedmiot estetyki. Złożoność problemu wymaga podjęcia szeregu wczesnych prób, mających na celu wytypowanie ścieżek (ale nie wyznaczenie szlaków), którymi warto podążać. Poszczególne rozdziały składające się na książkę mają w zamyśle autora spełniać funkcję takich właśnie inicjalnych sprawdzianów, poligonów, na

których testuje się potencjalnie funkcjonalne koncepty. Z tego właśnie względu mogą sprawiać wrażenie trochę mniej sformalizowanych.

Książka ta, będąca pod względem formalnym zbiorem esejów, czy może raczej szkiców, połączonym wszak wspólnym polem eksploracji, nadrzędną myślą i mającym w końcu charakter monograficzny, dotyczy przede wszystkim literatury, malarstwa i muzyki, co nie oznacza, że nie znajdzie się w niej miejsce dla teatru czy filmu – być może to one są dobrym przykładem estetyki interdyscyplinarnej, stanowiąc syntezę ww. dziedzin, angażując najważniejsze dla estetyki zmysły wzroku, słuchu, a także intelekt. W skład owych szkiców wchodzi takie, które traktują temat z perspektywy czysto poznawczej – starają się one zreferować pewne aspekty badanego obszaru. Zaliczają się do nich takie rozdziały, jak wspomniane już *Podwaliny modernizmu* czy *Metamodernizm*, które zamykają rozważania pomiędzy klasycznym ujęciem modernizmu a jego szczególną mutacją, wkraczającą w XXI w. Ponadto rozdziały te stanowią teoretyczną klamrę dla dominującej w zbiorze grupy szkiców wpisującej się w literaturoznawczą praktykę interpretacyjną. Do tych z kolei należą *Modernistyczna koncepcja artysty*, *Eidolon*, *Grzech pierworodny*, *Mythopoeia*, *Właściwe miejsce*, *niewłaściwy czas*, *Język przejmuję kontrolę* i *O bezsensowności obserwacji*. Każdy z nich eksploruje odrębny – aczkolwiek pozostający w bezpośredniej relacji z pozostałymi – aspekt nowoczesności, przejawiający się w poszczególnych dziełach stanowiących przedmiot interpretacji. Autor posługuje się w nich narzędziami właściwymi dla komparatystyki literackiej, a metodologia łączy w sobie elementy XX-wiecznych szkół teoretycznych, partycypujących w tradycji hermeneutycznej (np. psychoanalizy, strukturalizmu czy dekonstrukcji mającej swoje korzenie w hermeneutyce podejrzeń). *Niewczesne postscriptum*, znajdujące się nie na końcu tekstu właściwego, ale zamykające wewnętrzną, interpretacyjną część zbioru, stanowi pozornie tylko oderwaną od reszty impresję na temat jednego z istotnych symboli modernizmu, który być może został przez jego zwolenników nieco błędnie odczytany.

Ta niewielka objętościowo publikacja nie jest w stanie choćby dotknąć (i nie udaje, że to robi) całości zjawisk estetycznych. To zadanie przerasta możliwości jakiegokolwiek publikacji, zwłaszcza wobec konstatacji badaczy niejednokrotnie wskazujących na nieodkrycie projektu nowoczesności. Zatem ostatecznie jest tym, czym jest: zbiorem szkiców, swoistym laboratorium interpretacyjnym, w którym przejawia się niewielki fragment owego projektu. Projektu, który nieodmiennie budzi i będzie budził zainteresowanie wielu badaczy, działających w granicach często pozornie niezwiązanych ze sobą dyscyplin.

Podwaliny modernizmu

Historycy filozofii przyjmują, że nowoczesność rozpoczęła się w XVI w. Jeśli mówimy o literaturoznawcach, początek nowoczesności przypada na przełom XIX i XX w., kiedy to z wolna wygasające tendencje romantyczne ustępują miejsca nowemu paradygmatowi. Pogląd ten, usankcjonowany w pismach wybitnych badaczy literatury (np. w fundamentalnym artykule *Epoki i formacje w dziejach literatury* autorstwa Jerzego Ziomek¹ czy w monografiach Ryszarda Nycza² i Michała Pawła Markowskiego³) stanowi dziś koncepcję, której kryteriów nie sposób podważyć. Obydwie zresztą koncepcje – ta pochodząca od historyków filozofii i ta, pod którą podpisują się literaturoznawcy – niosą w sobie piętno niepodważalności. Jednak zastanawiać może fakt, że pomiędzy filozoficznym i literaturoznawczym początkiem nowoczesności ziele przepaść o rozpiętości czterech wieków.

Wśród literaturoznawców istnieją rozpowszechnione dwa wpływowe poglądy, pozwalające spojrzeć na ciąg historyczno-literacki z dwóch nieco odmiennych punktów widzenia. Pierwszym z nich jest koncepcja Juliana Krzyżanowskiego, według której poszczególne epoki w historii literatury związane są bezpośrednio z ważnymi wydarzeniami historycznymi. Istnieją w nich bowiem momenty przełomowe, stanowiące o końcu jednej epoki i początku kolejnej. Tą koncepcją nie będziemy zajmować się w niniejszej pracy, skupiając się na konkurencyjnej, przysposobionej przez wspomnianego już Jerzego Ziomek. Założenia tej drugiej ignorują historyczne wydarzenia, uznając, że fundamentalnymi czynnikami mającymi wpływ na rozwój literatury są pewne tendencje intelektualne, wykraczające poza doczesne wydarzenia. Według Ziomek istnieją jednostki nadrzędne, potężniejsze

¹ J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, r. LXXVII, z. 4.

² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2011.

³ M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy*, Kraków 2007.

nurty od tych, które kształtują literackie epoki – te jednostki to formacje intelektualne (i tutaj wypadałoby nadmienić, że cokolwiek kiedykolwiek powiedziano na temat formacji literackich, dotyczy na równych prawach całokształtu kluczowych elementów życia kulturalnego, a więc malarstwa, muzyki itd.). Ziomek wyróżnia cztery: formację inicjalną (antykwizm i średniowiecze), klasycyzm, romantyzm i awangardyzm⁴. Tę ostatnią powszechnie utożsamia się z nowoczesnością. A zatem XX w. jest stuleciem awangardy. Jak pisał Zygmunt Bauman:

Sztuka przełomu stulecia przeżywała swe nowatorstwo jako działanie awangardowe dzięki perspektywie *modernizmu*: owego ruchu intelektualnego wyrosłego ze zniecierpliwienia ospałością i ślimaczym tempem, w jakim nowoczesność realizowała własne obietnice i spełniała nadzieje, jakie sama rozbudziła. Moderniści traktowali te obietnice i nadzieje na serio; przyjmowali bez zastrzeżeń – bodajże z większym niż inni zapałem – wartości, jakie cywilizacja nowoczesna wyniosła na piedestał i jakim poprzysięgała służyć; wierzyli też w „wektorowość” czasu, widząc upływ czasu jako ruch ukierunkowany, jako „ruch ze strzałką” – w to więc, że to, co późniejsze, jest także (winno być, musi być) lepsze, a to, co wcześniejsze, gorsze (zacołane, wsteczne, ułomne)⁵.

W Baumanowskiej definicji, skądinąd trafnej, uwydatnia się szereg problemów, nad którymi nie da się przejść do porządku. Dlaczego pojawiają się obok siebie określenia „nowoczesność” i „modernizm”? Wszak ich definicje sugerują ich odmienne znaczenie, a obydwa wyrażenia występują jedynie w języku polskim, podczas gdy w innych językach zawsze mamy do czynienia z „modernizmem”. Zdawać by się mogło, że cywilizacja nowoczesna istniała przed modernizmem (gdyby napisać, że cywilizacja nowoczesna istniała przed nowoczesnością, uwi-doczniłaby się nielogiczność takiego sądu) – jak zatem należy rozumieć tę sprzeczność? Bauman zdaje się pomijać pewne oczywiste kwestie, zresztą słusznie, bo dostarcza dostatecznie wielu sugestii, które je przywołują. Zarówno w obrębie definicji, jak i w polu zainteresowań badawczych nie tylko literaturoznawców, ale i badaczy sztuki pojęcie „modernizmu” odwołuje się przede wszystkim do pewnej artystycznej postawy, w odróżnieniu od nowoczesności, którą rozumie się

⁴ J. Ziomek, dz. cyt.

⁵ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2013, s. 168–169.

jako cywilizacyjną albo filozoficzną koncepcję. Należy jednak pamiętać o tym, że moderniści, którym tak drogie było parcie naprzód, którzy tak cenili oryginalność, sami w swoich koncepcjach nie byli dość oryginalni – realizowali przecież obietnice i nadzieje rozbudzone przez nowoczesność.

W dbałości o klarowność wywodu należałoby w tym miejscu wyraźnie określić temat niniejszego rozdziału, którym jest – ściśle rzecz ujmując – rodowód modernizmu artystycznego. Zanim jednak to nastąpi, warto przyjrzeć się pewnemu artefaktowi przeszłości, który z nowoczesnością ma więcej wspólnego, niż mogłoby się wydawać, a który wszak powstał u jej początków.

W Pałacu Apostolskim znajduje się fresk namalowany w latach 1509–1511 na zlecenie papieża Juliusza II. Mowa o słynnej *Szkole ateńskiej* pędzla Rafaela, na której spotykają się wielcy filozofowie świata antycznego. Jednak pośród wielkich umysłów starożytności – Sokratesa, Pitagorasa, Euklidesa, Diogenesa, Heraklita, sofistów i stoików – wzrok przykuwają dwie postaci, sytuujące się na szczycie schodów wyznaczających centralne miejsce fresku. Starszy z mężczyzn wskazuje palcem niebo i trzyma w ręce opasy tom opatrzony tytułem *Timajos* – to Platon. Obok kroczy Arystoteles, gestem dłoni wskazując ziemię, w lewej ręce trzyma *Etykę*. Wśród filozofów zwykło się mówić, że filozofia to Platon – cała reszta to przypisy. A jednak Rafael wyróżnił obydwu filozofów, dając im koronne miejsce pośród innych wielkich. Nie sposób przejść obojętnie obok takiej metafory. Począwszy od czasów starożytnych, na najnowszej filozofii kończąc, spór toczy się wokół dwóch konceptów – świata idei i świata materialnego. Do dziś nie ustalono ponad wszelką wątpliwość, który z nich wiedzie prym. Postaci Platona i Arystotelesa ukazane na fresku Rafaela zdają się symbolizować to trwające od wieków i mające wiecznie trwać starcie dwóch przeciwstawnych światopoglądów. Wypada zatem pozostawić ten spór nierozstrzygniętym i jednocześnie arbitralnie stwierdzić, że w XX w., a w szczególności w obszarze sztuk, wygrywa i niepodzielnie panuje platońska wizja świata. Trudno co prawda przypisać Platonowi dzieło stworzenia modernizmu, jednak to platońskie dociekania, inspirujące przez wieki filozofów, okazały się w tej materii niezwykle wpływowe.

W 2018 r. Odd Nerdrum, norweski malarz figuratywny, założyciel kontrowersyjnego *Kitsch movement*⁶, w opublikowanym na platformie YouTube wykładzie

⁶ Świadomie pozostawiam nazwę ruchu w angielskojęzycznej wersji, z powodu trudności w odnalezieniu dobrze brzmiącego polskiego odpowiednika – *ruch kiczu* nie brzmi zbyt estetycznie.

wyjaśnia swój pogląd na XX-wieczną sferę twórczości, której korzeni dopatruje się w jednej z wpływowych koncepcji doby oświecenia. Wykład zatytułowany *The man who changed our heads*⁷ (w zasadzie mający wszelkie cechy manifestu) prezentuje koncepcję, która już stała się przedmiotem dyskusji, a mianowicie, że za całokształt sztuki XX w. odpowiada jeden człowiek, a w zasadzie jedno dzieło filozoficzne. Chodzi o Immanuela Kanta i jego *Krytykę władzy sąđennia*⁸. Według Nerdruma Kant jest w istocie tym, który wynalazł modernizm, a ściślej rzecz ujmując – sztukę, dla określenia której Nerdrum wymiennie używa właśnie pojęcia modernizmu. Zatem sztuka i modernizm to jedno i to samo, zaś *Krytyka władzy sąđennia*, książka z 1790 r., określa zasady wyznaczające ramy tego, czym sztuka powinna być⁹.

Jedną z nich jest czystość – według założeń zawartych we wspomnianej publikacji sztuka powinna wypływać z wrodzonego, niczym nieskażonego talentu. Takie rozumienie talentu, jako właściwości przyrodzonej, kłóci się z wcześniejszym rozumieniem tego zjawiska – jako wyniku wyteżonej wieloletniej pracy. Kant uwalnia talent od brzemienia poznania empirycznego. W myśl tej zasady każda twórczość dzieci powinna być zaklasyfikowana jako sztuka, w związku z tym, że dziecko nie korzysta z nabytych umiejętności, a wykorzystuje wrodzone predyspozycje, a twórczość dzieci zawsze nosi cechy spontanicznej ekspresji¹⁰.

Główne prawidła, które określają i definiują sztukę XX w. (a w zasadzie wyznaczają jej kierunek), wyglądają zatem następująco:

1. Genialność jest przeciwieństwem imitacji¹¹ – wytwór geniuszu musi być (jest) w równym stopniu oryginalny jak sama natura. Innymi słowy, stanowi dla niej konkurencję¹².

⁷ O. Nerdrum, *The man who changed our heads*, 2018, [online:] youtu.be/EcjVXBXn7b4 [dostęp: 5.07.2019].

⁸ I. Kant, *Krytyka władzy sąđennia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1964.

⁹ Warto zaznaczyć, że Nerdrum niestrudzenie podkreśla, że termin *sztuka*, tak różniący się od starogreckiego *technē*, jest terminem wynalezionym w XVIII w., jest zatem terminem współczesnym Kantowi.

¹⁰ O. Nerdrum, dz. cyt. Bez trudu można dostrzec tendencje, ku jakim skłania się sztuka XX w. W cenie jest raczej inwencja i emanacja osobowości artysty niż solidne rzemiosło. Wielu artystów w historii wręcz zaniżało swoje umiejętności w myśl zasady Kanta. Picasso powiedział, że całe życie zajęło mu nauczanie się malować jak dziecko – przy czym jest oczywiste, że pomysł ten w gruncie rzeczy nie pochodził od niego.

¹¹ Zasada ta kłóci się z arystotelesowską koncepcją *mimesis* – to, jak się później okaże, stanowi główny wyróżnik modernistycznej twórczości.

¹² Por. I. Kant, dz. cyt., s. 229–231.

2. Geniusz dąży do wytworzenia czegoś, z czym nigdy przedtem nie mieliśmy do czynienia – zatem celem jest twór oryginalny (skądinąd to wyjaśnia charakterystyczny dla modernizmu kompleks plagiatu i lęk przed wpływem)¹³.

3. Utwór nie powinien być oceniany pod względem rzemiosła, ale swojej wyjątkowości¹⁴.

Podobne ujęcie tematu tworzy system, w którym nie istnieje obiektywne kryterium oceny, ale do tego wątku jeszcze powrócimy.

Zapewne każdemu znana jest koncepcja tzw. jaskini platońskiej. Zgromadzeni wokół ogniska ludzie dostrzegają cienie na ścianach jaskini, ale nie dostrzegają samych rzeczy. Cienie to odbicia idei, do których nie mamy bezpośredniego dostępu.

Zapewne równie znane jest dążenie Platona do wyklęcia poetów, któremu dał wyraz w *Państwie*. Dlaczego wielki filozof jest tak srogi wobec nich? Powodem jest zapewne to, że poeta to twór szczególny: nie wytwarza niczego na wzór idei, jak np. stolarz wytwarza krzesło, którego wzorzec tkwi w świecie idealnym, ale imituje, powtarza, opisuje to, co już w rzeczywistości istnieje. Zatem zamiast zbliżać się do świata idealnego oddala się od niego.

Modernizm przyniósł w tym względzie znaczącą zmianę. Otóż na płótnach modernistów, w ich poezji i prozie odnajdują swoje miejsce rzeczy, które dotychczas nie gościły w rzeczywistości. To przestrzeń obrazu czy wiersza staje się miejscem, w którym owe rzeczy się jawią. Sztuka nie odnosi się więc do rzeczywistości, a do świata idei, a artyści nie oddalają się od niego, tylko pozostają odeń w takiej samej odległości jak rzeczywistość.

Filozofia Kanta opiera się w dużej mierze na platońskich koncepcjach, a sama w sobie wywiera na niemiecki idealizm wpływ, którego nie sposób przecenić. Za przykład może posłużyć dookreślenie reguł rządzących sztuką, które pojawia się w pismach estetycznych Georga Wilhelma Friedricha Hegla¹⁵. Dookreślenie to wygląda następująco:

1. Dzieło nieodnoszące się do idei czasów, w których powstaje, jest bez wartości.
2. Duch w dziele jest bardziej istotny niż rzemiosło.
3. Niezależnie od tego, jak brzydkie jest dzieło sztuki, i tak ma większą wartość niż natura, dlatego że zawiera w sobie ducha czasów (*zeitgeist*)¹⁶.

¹³ Por. tamże, s. 231–233.

¹⁴ Por. tamże, s. 61–62.

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. A. Landman, J. Grabowski, Warszawa 1964.

¹⁶ O. Nerdum, dz. cyt.

Jeśli spojrzymy na światową literaturę, bez trudu dostrzeżemy wpływ tych ustaleń. W Stanach Zjednoczonych istnieje „instytucja” wielkiej amerykańskiej powieści – tytuł ten stanowi niemałe wyróżnienie dla pisarzy, choć nie wiąże się z żadną gratyfikacją finansową (nie licząc wzrostu sprzedaży książek). Za wielką amerykańską powieść uznano np. *Moby Dicka* Hermana Melville’a, *Absalomie* Williama Faulknera, *Grona gniewu* Johna Steinbecka, *Wielkiego Gatsby’ego* Francisca Scotta Fitzgeralda, czy – jeśli wziąć pod uwagę koniec XX i początek XXI w. – *Krwawy południk* Cormaca McCarthy’ego, *Amerykańską sielankę* Philipa Rotha czy *Korekty* Jonathana Franzena. Cechą wspólną wszystkich tych powieści jest to, że zawierają w sobie właśnie „ducha czasów”, że przedstawiają życie zwykłych (lub niezwykłych) Amerykanów w szczególnym czasie historii – innymi słowy, stanowią swego rodzaju dokument swoich czasów. Czyż Nagroda Nobla nie jest przyznawana na podobnych zasadach (zaznaczając przy tym, że laureat nie może być martwy, co tylko potęguje to wrażenie)?

Wracając do fresku Rafaela – dwie postacie u szczytu schodów, dwaj wielcy filozofowie, Platon i jego uczeń Arystoteles, dwa wpływowe systemy filozoficzne do dziś kształtują nie tylko obraz humanistyki, ale nasze życie. Nie wystarczy uznać artystów za modernistów, ale należy uświadomić sobie, że wszyscy jesteśmy przez modernizm ukształtowani. Wystarczy wspomnieć jeden z przykładów, które Nerdrum przytacza w swoim wykładzie-manifeście: w XIX w. jedynymi budowlami, które nie miały zdobień, które nie były budowane po to, żeby cieszyć oko, były więzienia. Budynki te wyglądały jak pudełka po butach z mnóstwem okienek. Czy dziś, patrząc na blokowiska, nie odnosimy podobnego wrażenia? Czy słowa Nerdruma (być może nazbyt prowokacyjne), który twierdzi, że „dziś wszyscy jesteśmy więźniami”¹⁷, nie są przypadkiem trafne? Takie porównanie jest potrzebne Norwegowi, gdyż stanowi fundament snutej przez niego opowieści o opresji modernizmu – i do tej szczególnej opowieści właśnie powracamy.

Nerdrum, odwołując do terminologii politycznej, stara się objaśnić istotę modernizmu, ujmując ją w ramy trójkopca władzy. Władzą ustawodawczą będzie w tym wypadku dzieło Kanta – ów zbiór zasad, który można nazwać prawem sztuki (pamiętając, że według Norwega sztuka i modernizm to jedno i to samo – a więc mamy do czynienia z prawem modernizmu). Władzą sądową będzie hipotetyczna formacja, którą Nerdrum określa mianem „policji sztuki” („art police”), a która, już nie w hipotetycznym wymiarze, składa się z kry-

¹⁷ Tamże.

tyków sztuki. Władzą wykonawczą w tym zestawieniu będzie rząd, z jego polityką kulturalną, a także – w mniej oficjalnym kontekście, ale chyba istotniejszym – inwestorzy i kolekcjonerzy sztuki. Kontynuując rozważania na temat wspomnianej metafory więziennej, warto przyjrzeć się tej „policji sztuki”, którą sam Nerdrum określa jeszcze innym mianem: „witch doctors”, które zawiera w sobie sugestię, jakoby krytyka sztuki miała wiele wspólnego z procesami czarownic (i rzeczywiście, w oczach rozgoryczonego kultywatora technik dawnych mistrzów malarstwa, współczesny rynek sztuki tak właśnie wygląda). Norwęg wskazuje na pierwsze, najbardziej wpływowe pokolenie owych „witch doctors”, bezpośrednich spadkobierców Kantowskiej koncepcji, do których zalicza wielu prominentnych teoretyków XX w., takich jak Jose Ortega y Gasset, Walter Benjamin, Ludvig Wittgenstein, Theodore Adorno, Martin Heidegger, Arturo C. Danto, Andre Malraux i wielu innych. Na czym miałyby polegać owo polowanie na czarownice? I skoro już znamy inkwizytorów, kto pełni funkcję podsądnych?

Warto w tym miejscu powrócić do filozoficznej opozycji platońskiego idealizmu i arystotelejskiego materializmu. Jednym z centralnych pojęć arystotelejskiej estetyki (wyłożonej głównie w *Poetyce*¹⁸) jest *mimesis*. To naśladownictwo, które jawnie kłóci się z modernistyczną koncepcją oryginalności – to dwa przeciwstawne bieguny, których nie sposób pogodzić¹⁹. To właśnie kwestia *mimesis* stanowi kość niezgody pomiędzy zwolennikami jednej i drugiej wizji świata i sztuki (mechanizm działania tej różnicy został wyeksplikowany powyżej). Problem przedstawienia świata, zastąpiony dzisiaj – co jest oczywistą konsekwencją

18 Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1983.

19 Choć tylko pozornie, dlatego, że od dawna pojawiają się koncepcje, które znoszą tę sprzeczność. Przykładem może być dziełko Kierkegaarda, dotyczące powtórzenia [S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej* [w:] tegoż, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 2000], jedna z rozpraw Gilles’a Deleuze’a [tenże, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997], liczne publikacje Zygmunta Baumana, w których autor zaciera granice pomiędzy obciążoną kompleksem plagiatu nowoczesnością a ponowoczesnością niemającą już takiego bagażu, a także na podobną opinię możemy natrafić w wywodach (m.in. w omawianym) Odda Nerdruma. Wątek podejmuje również autor niniejszego tekstu w monografii poświęconej powtórzeniu w twórczości Ireneusza Iredyńskiego [B. Kowalczyk, *Ireneusz Iredyński. Przekleństwo powrotu*, Poznań 2014]. Ostateczna (choć mocno uproszczona) konkluzja, która płynie z tych ustaleń, jest następująca: powtórzenie jest twórcze w tym sensie, że przedmiot powtarzany nie jest tożsamy (pod wieloma względami) z przedmiotem stanowiącym wzorec takiego powtórzenia. Mimo że powtórzenie pozornie nie wnosi nic nowego, to jednak oryginalność i twórczy postęp wywodzą się właśnie z niego.

modernizmu – problemem reprezentacji²⁰, nadal spędza sen z powiek twórcom. Aby przekonać się, jak istotne w tej sprawie są konsekwencje wynikające z doktryny modernizmu, wystarczy wspomnieć publikację, która swego czasu wzbudziła niemałą dyskusję w polskich kręgach literackich i akademickich. Mowa o książce współtworzonej przez dwóch wybitnych polskich poetów, Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego, która opatrzona została wymownym tytułem *Świat nie przedstawiony*²¹. Co prawda autorzy krytykowali przede wszystkim literackie pokłosie realizmu socjalistycznego, jednak należy pamiętać, że – jak przekonuje m.in. Zygmunt Bauman – zarówno socjalizm w wydaniu sowieckim, jak i niemiecki narodowy socjalizm stanowiły wynaturzenie idei nowoczesności, poprzez ich spotęgowanie (co można z powodzeniem określić mianem monstrualności) i doprowadzenie do granic. Owo nieprzedstawienie świata, według oceny autorów, które jest tak charakterystyczne dla modernistycznej sztuki, jest negatywną zdobyczą nowoczesności. Wielu twórców zatem, świadomie lub nieświadomie, spogląda (spoglądało) wstecz, na dzieła swoich poprzedników. Taki proceder zawsze stanowił (stanowi) problem dla modernistów, którzy sprzeciwiają się wtórności. „Procesy czarownic”, które rozgrywają się na froncie walk pomiędzy twórcami a krytykami, doprowadziły do powstania zupełnie nowych kategorii, jak kicz, powszechnie rozumiany jako określenie złej sztuki, a przez niektórych, np. przez Nerdruma, jako jej antynomia. Arnold Schönberg w liście do Almy Mahler określał Georges’a Bizeta, Igora Strawińskiego i Maurice’a Ravela mianem przedstawicieli kiczu. W podobnym tonie moderniści wyrażali się o wielu innych przedstawicielach artystycznego panteonu – nie tylko o muzykach, ale także malarzach, pisarzach, poetach – uznając ich za twórców niskich lotów. Należy dodać, że według Nerdruma istotną różnicę pomiędzy sztuką a kiczem wyznacza reakcja publiczności²². W przypadku kiczu jest ona spontaniczna, nacechowana emocjonalnie, w przypadku sztuki – wykalkulowana. Dzieje się tak, ponieważ sztuka z definicji nie powinna być powierzchowna, ale też dlatego, że w istocie przedstawienie świata zostało przez artystów porzucone. W efekcie odbiór sztuki wymaga wyuczonych umiejętności – nie sposób spontanicznie osądzić jakość danego dzieła, wymaga to głębokiego namysłu i odnalezienia drogi

²⁰ Wydawać by się mogło, że to pojęcia tożsame, jednak konsekwencje zmiany nomenklatury są nader istotne. Reprezentacja nie musi już dłużej być przedstawieniem świata – może być przedstawieniem tego, co do świata nie przynależy.

²¹ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

²² Por. O. Nerdrum, *On Kitsch*, Oslo 2000.

w labiryncie odniesień. Jednak istnieją przewodnicy, którzy odkrywają przed odbiorcami sztuki meandry tego labiryntu – to krytycy. Jednak ich rola nie ogranicza się tylko do przewodnictwa – wykształceni w odpowiednich szkołach, mają za zadanie kreować odpowiednie postawy wobec dzieł sztuki. W istocie to oni wyznaczają granice tego, co nazywamy sztuką. Innymi słowy, jeśli coś nie zostanie uznane przez krytyków za wartościowe, nie jest sztuką. Jeśli zaś zostanie uznane za wartościowe przez „niewyrobioną” publiczność – wtedy jest kiczem. Kwestie postrzegania sztuki doskonale ilustruje pewna historia przytoczona w książce *Koniec sztuki* autorstwa Donalda Kuspita, związana z wystawą zbiorową, na której swoje dzieło prezentował m.in. Damien Hirst. Okazało się, że warte setki tysięcy dolarów dzieło zostało potraktowane jak śmieci i uprzątnięte przez dozorcę w przeddzień otwarcia wystawy. Dzieło składało się z naczyń z niedopałkami, kubków z niedopitą kawą itp.²³

Te i podobne działania w przestrzeni sztuki korespondują w mniejszym lub większym stopniu z klasyczną już (i w gruncie rzeczy nieco przestarzałą) kategorią *epifanii*, przywoływaną choćby przez Nycza, która wpisuje się w kontekst platoński – przywoływana wcześniej analogia, która stawiała na jednym poziomie rzeczywistość i dzieło sztuki, w całości oparta jest o tę kategorię. Nie ma sensu przywoływać po raz setny jej założeń, ale może warto pokusić się o wskazanie kategorii konkurencyjnej, wywodzącej się z koncepcji Arystotelesa. W tym wypadku można – oczywiście posiłkując się Arystotelejską *Poetyką* – wskazać na pewną kategorię nadrzędną, którą można określić mianem narratywności. Można ją w pewnym stopniu wiązać choćby ze strukturalistyczną szkołą narratologiczną i jej założeniami (zresztą twórcy tej szkoły nawiązywali pośrednio do założeń *Poetyki*), co wskazuje na żywotność tych ustaleń. Dla kontrastu pojęcie *epifanii* można wiązać choćby ze szkołą fenomenologiczną, zwłaszcza w jej idealistycznym wydaniu (np. w późnych koncepcjach Husserla). Natomiast ową narratywność arystotelejską widać dosyć wyraźnie w rozwoju sztuki przedmodernistycznej, w twórczości Rembrandta, Tycjana, w muzyce barokowej, przede wszystkim zaś w literaturze – np. w wielkich powieściach światowego kanonu, jak *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy* Miguela de Cervantesa, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego czy w prozie Henry’ego Jamesa. Przebija się ona także przez modernistyczną zasłonę, ale jej świadectwa są mgliste, słabo

23 W. Hoge, *Art Imitates Life – Perhaps Too Closely*, „New York Times”, 20.10.2001, [w:] D. Kuspit, *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Gdańsk 2006, s. XVII–XVIII.

dostrzegalne. Przykładem mogą być grafiki Brunona Schulza, którym – choć to nie jest właściwe słowo – zarzucano, wedle słów Jerzego Ficowskiego, staromodność:

Rodzaj, jaki w grafice prezentował, nie był na czasie, mógł się wydawać stronnikom ówczesnej nowoczesności zbyt anegdotyczny w aurze i zbyt cyzelatorski w rysunku, wywoływał wrażenie anachronizmu na tle nowych tendencji w sztuce, w dobie krótkotrwałej eksplozji kubizmu i późniejszego rewelatorstwa surrealizmu²⁴.

Zatarcie granicy pomiędzy sztuką a rzeczywistością można traktować jako „szczytowe osiągnięcie” modernizmu, a posiłkując się koncepcją Nerdruma – także za jego wynaturzenie. Wydawać by się mogło – czego dowodzi wyżej przytoczona anegdota – że prawdziwym wyznacznikiem współczesnej sztuki (choć należałoby zapewne nazywać ją w dalszym ciągu nowoczesną) jest nie tyle brak jej zrozumienia przez przedstawicieli niewykwalifikowanej publiczności, ale wręcz brak jej rozpoznania. Ale tutaj z pomocą przychodzą krytycy, stanowiący instytucję, od której zależy status sztuki. Jeśli krytyk uzna dzieło za wartościowe, ma ono wartość, jeśli nie – dzieło przepada w artystycznym dyskursie. Jak zauważa Nerdrum, takie działanie krytyki, która stoi na straży Kantowskiej koncepcji estetycznej, nosi w sobie cechy działania odgórnego – sterowania artystami z wyżyn akademickiego (choć nie zawsze) dyskursu. Każde wynaturzenie, zwłaszcza w swojej skrajnej formie, zwiastuje koniec formacji, która je zrodziła. Jednak – jak wiadomo – każda tego typu zmiana warty (żeby użyć nomenklatury Donalda Kuspita) może zostać stwierdzona dopiero z perspektywy czasu.

²⁴ J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, [w:] B. Schulz, *Xsięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988, s. 9–10.

„Jest to praca oryginalna, porządkuje wiedzę na temat modernizmu. Odbiorcy, po lekturze tej książki, lepiej zrozumieją problemy związane z poruszonym zagadnieniem. Chwała Autorowi za to, że o filozofii, literaturze i sztuce mówi bardzo klarownie, interesująco, prostym językiem - nienapuszczonym przesadną naukowością”.

prof. zw. dr hab. Kazimierz Wolny-Zmorzyński (Uniwersytet Śląski)

„Modernizm wymaga stałej interpretacyjnej aktualizacji. Autor proponuje ciekawe podejście do tematu. Lektura godna polecenia dla uzupełnienia szerokiego spektrum postaw wobec tej formacji kulturowej”.

dr hab. Mateusz Maria Bieczyński



[Kup książkę](#)