

Doświadczenie i modernizm

Doświadczenie jest jednym z najważniejszych problemów literatury (kultury) modernizmu. Tym ważniejszym, że bardzo rzadko werbalizowanym jako problem historyczny, światopoglądowy, estetyczny czy teoretyczny. Rozmawiając, nie musimy przecież mówić o zawartości tlenu w powietrzu.

Mniej więcej do końca XIX wieku zakres ludzkiego doświadczenia pokrywał się z tym, co widzialne, z tym, co można poczuć, dotknąć, usłyszeć oraz – opisać i opowiedzieć. Stendhal i Balzak, James i Conrad, Prus, Reymont czy Dąbrowska – mimo że należeli do różnych pokoleń i uprawiali różne warianty pisarstwa realistycznego, zgadzali się, że literatura przechadza się po gościńcu życia i że jej powinnością jest wymierzanie sprawiedliwości widzialnemu światu.

Ten świat dla pisarzy realistów był rzeczywiście widzialny, a jego obraz odpowiadał sprawozdaniu naszych zmysłów empirycznych. Dotyk, słuch, smak, a przede wszystkim wzrok (koń, jaki jest, każdy widzi) gwarantowały przedstawienia rzeczywistości, które każdy mógł zweryfikować we własnym zakresie i za pomocą instrumentów, w które wyposażyla go natura.

Jednak mniej więcej w tym samym czasie gwałtowny rozwój poszczególnych nauk doprowadził do zakwestionowania takich przekonań. Matematyka, chemia, fizyka, medycyna, językoznawstwo, a nawet psychologia i filozofia (rozumiana jako nauka) zaczęły konstruować obrazy świata, których nasze zmysły nie tylko nie potwierdzały, ale – co gorsza – do których straciły dostęp. Okazało się nagle, że żadnymi zmysłami nie zobaczymy bakterii i wirusów, elektronów (i innych mikrocząstek podzielonego atomu), związków chemicznych, cech dystyngtywnych fonemów, struktur fizycznych i mentalnych, nie mówiąc o odkryciu względności czasu i przestrzeni, i tak dalej, i tak głębiej w poszukiwaniu co raz to mniejszych mikroelementów. Jednym słowem, okazało się nagle (czyli w ciągu kilkadziesiąt lat), że życie zbiorowości i jednostek decyduje się i rozgrywa w takich rejonach, do których nie sposób dotrzeć posługując się tylko wzrokiem, słuchem czy dotykiem.

Pisarze (i inni artyści) odpowiedzieli na ten problem (oczywiście, nie wprost i nie w tym samym czasie) na kilka sposobów. Przede wszystkim uznali, że realizm w sztuce, oparty na bezpośrednim doświadczeniu jest nienowoczesny, ponieważ jest nie prawdą o rzeczy-

wistości, lecz złudzeniem. Słowem, że nie ma żadnego świata widzianego przez wszystkich tak samo, a na dodatek to, czego doświadczamy zmysłami, jest nie tylko mylące, ale przede wszystkim nie dociera do rzeczywistych procesów, składników czy jakości materii – a także życia. Turner i Cezanne, Malarre i Miciński, Matisse i Kandinsky, Picasso i Chagall, Chlebnikow i Peiper, Leśmian i Schulz oraz dziesiątki innych artystów-modernistów (a każdy inaczej!) uznali, że sztuka nowa i nowoczesna (czyli modernistyczna) musi pokazać te wymiary świata, które są nierozpoznawalne zmysłami empirycznymi i niewyraźne za pomocą dotychczasowych konwencji przedstawiania. Sztuka – równocześnie z nauką – od końca XIX wieku zaczęła więc analizować świat, czyli rozkładać go na coraz to mniejsze elementy, drobiny i drobiniki, części, cząstki i cząsteczki tak aż stał się – by sparafrazować Gombrowicza – „mały, malutki, maluchny, malusi, malenki, malenieczki, malusienki i tak dalej”. A gdy to nie wystarczyło, to zaczęto je wszystkie deformować (kubizm nazywano wszak „malarstwem analitycznym”). Równocześnie zaczęto poszukiwać istoty życia poza wszystkim, co mogłoby się kojarzyć z jego materialnością i substancjalnością – a więc w procesach, relacjach, układach, tonacjach, rytmach, energiach, podświadomościach, „chuciach” i innych „elanwitalach”.

Jedni wyciągnęli z tego wniosek, że literatura reprezentująca konwencję naszego kontaktu ze światem dobiegła swego kresu i dlatego nie ma już czego szukać w obszarze sztuki zwanej nowoczesną. Być modernistyczną (nowoczesną) zaczęło bowiem oznaczać – mieć świadomość (wkrótce podpartą teoriami), że narzędzia sztuki to jedynie konwencje reprezentacji i przedstawiania świata. A więc, że to tylko zapisy dźwięków (a nie same dźwięki), kolory farby (a nie rzeczywiste barwy natury), słowa i teksty (a nie faktyczne myśli czy zdarzenia), płótna (a nie widoki), schematy kultury (a nie spontaniczne reakcje), opowieści o rzeczywistości lub jej imitacje (a nie sama rzeczywistość), i tak dalej, i tak dalej. (Notabene z tego elementarza wczesnego modernizmu późniejsi o kilka dekad postmodernistyczni epigoni uczynili swój kamień filozoficzny). Sztuka nowoczesna (modernistyczna) programowo więc zaczęła się przemieszczać z obszarów skażonych naiwnością mimetyzmu w sfery różnych eksperymentów – od językowych, dźwiękowych, muzycznych (serializm A. Schönberga, punktualizm i muzyka aforystyczna A. Weberna) po rozmaite warianty surrealizmu, mityzacji i wszelkich światów alternatywnych.

Nienazwanym, a zarazem ukrytym, składnikiem tej ewolucji literatury było przekonanie, że reprezentacja świata oparta na jego doświadczaniu poprzez zmysły empiryczne (świat, jaki jest, każdy widzi) jest nieistotna i bez analizy, a nawet destrukcji dotychczasowego medium tej reprezentacji (czyli jej języka) dyskwalifikująca dla sztuki nowoczesnej.

Dwie były – mówiąc w uproszczeniu większym niż dopuszczalne – biegunowo różne konsekwencje tego przekonania. Pierwsza prowadziła do eliminacji doświadczenia z obszaru sztuki (literatury), za której właściwe zadanie, jako sztuki nowoczesnej, uznano analizę jej własnego języka, jej własnej specyfiki, jej medium i wszelkich związanych z nim ograniczeń. Mówię tu, rzecz jasna, o najważniejszej tradycji modernizmu, czyli o sztuce awangardowej. Druga prowadziła w kierunku przeciwnym – do zapisywania doświadczeń, dla których w języku sztuki (literatury) nie tylko nie było nazwy, a które w ogóle nie były kojarzone z jakimkolwiek doświadczeniem. Jeśli przykładem pierwszej tendencji mogą być lingwistyczne eksperymenty w typie namopaników Wata, to przykładem drugiej Przybosiów analizy percepcji czy debiutanckie opowiadania Gombrowicza.

Kłopoty z takim traktowaniem przez literaturę doświadczenia zaczęły się, co prawda, już w okresie międzywojennym, ale kłopot rzeczywisty pojawił się dopiero po drugiej wojnie światowej – tym bardziej, że do dziś nie został jeszcze dobrze rozpoznany jako teoretyczny problem literatury modernizmu. Sztuka awangardowa Dwudziestolecia wymięła bowiem bardzo zręcznie (być może nieświadomie) podstawowe doświadczenia milionów Europejczyków, którym była najpierw rzeź w okopach pierwszej wojny światowej, a zaraz potem ludobójstwo – dość wspomnieć na przykład rewolucję bolszewicką w Rosji sowieckiej i w Chinach. Mówiąc inaczej – inkorporując do języka sztuki nowoczesnej konsekwencje najważniejszych odkryć naukowych (od fizyki, poprzez językoznawstwo do psychologii), sztuka ta (literatura) usunęła de facto poza obszar nowoczesności problematykę takiego doświadczenia historycznego, które uznano za „wypadek przy pracy” na rzecz postępu i nowoczesności. Dziesiątki książek poświęcono wrażliwości artystów europejskiej awangardy i ich nadzwyczajnej wirtuozerii, ale dziwnym zbiegiem okoliczności ta awangardowa wrażliwość i wirtuozeria artystyczna nie dotknęła ani razu (a w każdym razie w sposób zauważalny) doświadczenia masowych zbrodni i okrucieństw, które towarzyszyły ówczesnie wylanianiu się z odmętów historii na przykład Rosji sowieckiej, Europy i Turcji. Nie inaczej było w Polsce, gdzie krwawa wojna polsko-bolszewicka, dzięki której i Polska, i Europa Zachodnia dotrwały do roku 1939, a więc dramatyczne doświadczenie historyczne setek tysięcy młodych Polaków (i nie tylko ich) w ogóle zostało wyrzucone poza obszar zainteresowania nowoczesnością w literaturze i w sztuce.

A problem ten – sztuka nowoczesna wobec doświadczenia historycznego – powrócił ze zwiłokrotnioną siłą po zakończeniu drugiej wojny światowej. Podstawowy nurt literatury, który zdefiniował nowoczesność jako świadomość konwencyjności języka i konieczność jego analizy poprzez eksperymenty obnażające tekstowość i językowość przedstawianego świata, został ponownie skonfrontowany z doświadczeniem milionów Europejczyków. Najpierw z doświadczeniem Holocaustu, a wkrótce potem z doświadczeniem ludobójstwa w ZSRR. I podobnie jak po pierwszej wojnie światowej cała koncepcja nowoczesności wypracowana przez artystów europejskich awangard okazała się – w konfrontacji z doświadczeniem dwudziestowiecznego totalitaryzmu – niewarta funta kłaków. Czy ktoś zna

futurystę, surrealistę, dadaistę, formistę etc., który w poetyce tak rozumianej nowoczesności opisywałby doświadczenie nazistowskich czy sowieckich obozów koncentracyjnych lub doświadczenie codziennego życia w tych systemach? Pytanie retoryczne. Chyba tylko Aleksander Wat, jako jedyny z wielkich awangardzistów, przemyślał ten problem, uznając – po fakcie – swoje doświadczenie historyczne (sowiecki komunizm) za metajęzyk opisu swoich futurystycznych eksperymentów¹.

Ale tego doświadczenia, choć typologicznie było podobne do rzezi podczas pierwszej wojny światowej, literatura tym razem nie mogła już ominąć. Ci, którzy postanowili się z nim zmierzyć (w literaturze polskiej na przykład A. Wat, T. Różewicz, G. Herling-Grudziński, T. Borowski, J. Mackiewicz, W. Odojewski, później M. Białoszewski) rozpoczęli więc demontaż tych tradycji literatury nowoczesnej, które sflaczały w konfrontacji z doświadczeniem historycznym. Okazało się więc, że zmierzenie się z tym doświadczeniem wymaga w literaturze przywrócenia intersubiektywności świata empirycznego, pozatekstowego porozumienia pomiędzy autorem a czytelnikiem czy odwołania się do kategorii prawdy i wspólnotowości doświadczenia.

W literaturze polskiej powrót literatury nowoczesnej do rzeczywistości pozatekstowej – w sensie pokoleniowego manifestu artystycznego – zawdzięczamy pokoleniu Nowej Fali. Ten niezwykły program likwidacji „świata nie przedstawionego w literaturze PRL” odsłania swoje faktyczne historycznoliterackie znaczenie dopiero w perspektywie szerszej – tj. w naszkicowanej tu relacji doświadczenia i modernizmu w literaturze XX wieku.

Rekonstrukcję doświadczenia historycznego i potocznego w literaturze, utraconego przez sztukę radykalnego modernizmu w pierwszej połowie XX wieku, w skali masowej spowodowało dopiero piśmiennictwo nt. Holocaustu i ludobójstwa podczas drugiej wojny światowej. Właśnie piśmiennictwo (szeroko rozumiane), a nie literatura czy sztuka w wąskim, stricte artystycznym znaczeniu. Niezależnie bowiem czy odwoływało się ono do najprostszych mimetycznych gatunków narracyjnych (jak kronika, wspomnienie, relacja, list, opowieść, opowiadanie) czy do wirtuozeryjnych i wyrafinowanych narracji w rodzaju Czarnego potoku Leopolda Buczkowskiego lub opowiadań o Auschwitzu Tadeusza Borowskiego, warunkiem wszystkich tych zapisów było założenie o pozatekstowości doświadczenia historycznego, a zatem nienaruszalność kategorii prawdy weryfikującej nie tyle wartości, co podstawowy sens tego piśmiennictwa.

Od początku wieku XX tezy teorii względności, konwencjonalizmu, sytuacjonizmu, kulturalizmu czy nieoznaczoności w badaniach naukowych sztuka modernistyczna (i spora część humanistyki) zamieniała na idee o nieistnieniu prawdy, o niemożności weryfikowania interpretacji, o nieograniczonym subiektywizmie i względności wszystkich racji i relacji, choć te same tezy w nauce służyły i służą założeniom dokładnie odwrotnym.

Dziwne to doświadczenie – żyć w czasach, w których prawdy doświadczenia musi strzec kara za kłamstwo oświęcimskie.

Włodzimierz BOLECKI

^{1/} Pisałem o tym przed laty w artykule pt. *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”: Wat – inne doświadczenie*, „Teksty Drugie” 2001 nr 2, s. 29–39.

Wstęp

Abstract

Włodzimierz BOLECKI,
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)

Experience and modernism

Having assumed that analysis of the language of art and divulgence of the conventionality of representations of the reality are the determinants of modernity in the arts, the avant-garde has virtually eliminated historical experience as part of its area of interest. As a result, the language of literature and modern (avant-garde) art proved impotent against the major historical experience of the twentieth century, that is, mass-scale genocide initiated by the Bolshevik revolution. The experience, once lost for the radical (post)modernist art in the former half of the century, has only been reconstructed through writings on the Holocaust and World-War-II genocides. The condition for all those records has namely been the assumption of extra-textuality of historical experience, entailing inviolability of the category of the truth that verifies the basic sense, rather than a value, of any such writings. Historical experience proves to be the key element making the eastern-European modernism different from the American or western-European modernism.