

PIOTR JUSZKIEWICZ  
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4137-3412  
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza

## SCALANIE I RÓŻNICOWANIE. O HISTORIOGRAFICZNYCH MODELACH DZIEJÓW MODERNIZMU W POLSCE

**Słowa kluczowe:** modernizm, modernizacja, regeneracja, doświadczenie modernizacji, modernizm w Polsce, historiografia, historia sztuki

**Keywords:** modernism, modernisation, regeneration, experience of modernisation, modernism in Poland, historiography, history of art

**Abstrakt:** Tekst zarysowuje projekt badań nad modernizmem w Polsce, którego kluczowym elementem jest heurystyczny model modernizmu jako efekt społecznej reakcji na procesy modernizacyjne. Z jednej strony stały się one przyczyną przeświadczenia o negatywnym ich wpływie na cywilizację europejską, z drugiej wyzwoliły przekonanie o konieczności wieloaspektowej regeneracji ludzkości i jej życiowej przestrzeni.

**Abstract:** The text outlines a project of research on modernism in Poland, of which the key element is the heuristic model as the effect of the social reaction to the processes of modernisation. On the one hand, they caused the belief about their negative impact on European civilisation; on the other hand, they triggered the need for a comprehensive regeneration of humanity and its living space.

W krótkim, ale instruktywnym tekście z 2018 r. Andrzej Szczerski nawoływał do przemyślenia modelu pisania historii sztuki nowoczesnej w Polsce, wskazując jednocześnie, iż swego rodzaju pretekstem, a właściwie punktem wyjścia do owych przemyśleń powinno być szczegółowe przyjrzenie się szeroko rozumianej twórczości czasów II Rzeczypospolitej<sup>1</sup>. W swoim artykule odwoływał się do przykładów, które dowodzą, iż potrzebna jest reewaluacja artystycznego dorobku Polski międzywojennej i to o znacznie szerszym zasięgu niż ten, który obejmuje zjawiska do tej pory wysuwane w opracowaniach historyczno-artystycznych na plan pierwszy – tj. uznane za najbardziej radykalne i utożsamione z formacją awangardową. Zarazem jednak kreślił Szczerski zarysy koniecznych do podjęcia nowych perspektyw badawczych, które pozwoliłyby się z takim zadaniem reewaluacji uporać, bo otwierałyby możliwość przekroczenia pewnego zespołu „przedsądów” blokujących bardziej adekwatną historycznie analizę polskiego modernizmu, a zwłaszcza dostrzeżenie znaczenia i skali swoistego zwrotu modernizacyjnego w wielu dziedzinach społecznego i gospodarczego życia II RP, które wywarły istotny wpływ na obszar sztuki.

<sup>1</sup> A. Szczerski, *Historia sztuki II Rzeczypospolitej – perspektywy badawcze*, „Rocznik Historii Sztuki”, 43, 2018, s. 5–9.

Za główne przeszkody w pomyślnym formowaniu się tego modelu autor uznał postrzeżenie procesów modernizacyjnych w II RP w obszarze sztuki i w obszarze gospodarki jako imitacji analogicznych procesów na zachodzie Europy, a nie wysiłku wypracowywania, adekwatnego do warunków i charakteru historycznej tradycji, modelu nowoczesności. Ten rodzaj chybionej komparatystyki jest dla niego objawem szerszej myślowej tradycji, a mianowicie opisywania dziejów Polski w XIX i XX w. na zasadzie konfrontacji zewnętrznych impulsów modernizacyjnych i wewnętrznych tendencji konserwatywnych, zachowania *status quo* i postrzegania postępu cywilizacyjnego w kategoriach zagrożenia polskiej tożsamości<sup>2</sup>. Tego typu nastawienie przynosi w efekcie komparatystykę nietrafnie dobierającą przedmiot porównania i zniekształcającą jego znaczenia poprzez zastosowanie ocennej i jednostronnej optyki zdominowanej przez opozycje pomiędzy kulturotwórczymi centrami, a biernie recypującymi kulturowe wpływy peryferiami. Wady tej badawczej perspektywy pogłębia fakt przyjęcia jednolitego wzorca nowoczesności zarówno społecznej, jak i artystycznej oraz zasady jego zniekształcającego mniej lub bardziej oryginał importu. Towarzyszy temu równie nietrafna artystyczna geografia, w której zamiast zestawień obszarów podobnie kulturowo i politycznie uwarunkowanych pojawiają się zestawienia pod tym względem nieadekwatne.

Nowe perspektywy badawcze, o których wypracowanie apelował w swoim tekście Szczerski, powinny natomiast, jego zdaniem, jak można wnioskować, uwzględnić dwie zasadnicze potrzeby. Po pierwsze, skupienia się na porównaniach nie o charakterze wartościującym, ale pozwalających opisać w sposób adekwatny odmienność i swoistość procesów modernizacyjnych w specyficznych warunkach Europy Środkowej. Polska we właściwym kontekście ukazywana wówczas byłaby jako jej część, która podlegała modernizacyjnym przemianom dla tego obszaru specyficznym, ale jednocześnie determinowanym dialogiem zarówno z głównymi kulturowymi centrami, jak i centrami bliższymi – takimi jak Bukareszt czy Praga. Po drugie, istotne byłoby znaczne poszerzenie obserwowanego spektrum lokalnych artystycznych inicjatyw i prac poza katalog, jak już była mowa, dzieł zakwalifikowanych do kręgu międzynarodowej awangardy, choćby dlatego, że jak przekonuje Szczerski, tzw. konserwatywny modernizm okazywał się skuteczniejszy w propagowaniu i, dodajmy, realizacji modernistycznych postulatów, niż najbardziej radykalne artystyczne ugrupowania.

Z wieloma postulatami Szczerskiego i jego krytycznymi obserwacjami na temat historyczno-artystycznych sposobów ujmowania polskiego modernizmu warto się zgodzić, choć niektóre domagają się polemiki – jak np. kwestia cezury 1918 r. Przed tą datą bowiem pojawia się w Polsce mnóstwo inicjatyw reformatorskich i odnowicielskich nakierowanych na polską kulturę i szerzej na obszar życia społecznego, a ukształtowanych wedle modernistycznego paradygmatu – jak np. ruch odnowy rzemiosła czy reformy urbanistycznej i mieszkaniowej. Niemniej jednak warto uzupełnić ten zespół postulatów krakowskiego badacza o wskazanie na dwie zasadnicze kwestie, które owo wezwanie do przemyślenia sposobów pisania historii sztuki nowoczesnej w Polsce przesuwają w stronę nieco bardziej ukonkretnionych projektów modeli ujęcia modernizmu II RP, a w konsekwencji także PRL i III RP.

Pierwsza z tych kwestii wiąże się, w moim przekonaniu, z potrzebą szukania inspiracji do budowy takiego modelu w tych propozycjach charakterystyki modernizmu, które nie zaprzeczając różnorodności modernizacyjnych procesów i kształtów jego artystycznych rezultatów, pozwoliłyby mówić o wspólnocie podstawowych zasad tych procesów, zamiast różnorodność i dostrzegane wewnętrzne sprzeczności i kontrasty modernistycznej praktyki artystycznej podnosić do rangi takiej zasady.

Za przykład bowiem pewnej rezygnacji uznałbym próbę dookreślenia modernizmu dokonaną przez Włodzimierza Boleckiego w wyniku przyjęcia wyżej wspomnianej reguły, że zjawiskowa postać modernistycznych prac i literackich wypowiedzi jest tak różnorodna, że aż wewnętrznie sprzeczna i wobec tego nie pozostaje nic innego, jak obie te cechy uznać za immanentną właściwość generalnego zjawiska. W 2012 r. Bolecki tak podsumowywał swój namysł na modernizmem: „Modernizm [...] to zawsze zbiór modernizmów, to specyficzna konfiguracja stale ze sobą dialogujących, sprzecznych i wykluczających się tendencji, zjawisk, programów czy stanowisk, z których każde aspiruje, by być wyznacznikiem modernizmu [sic]. Większość z nich miało charakter biegunowych przeciwieństw, jak choćby szukanie uniwersalności a równocześnie lokalności; pielęgnacja tradycji i tożsamości narodowych a równocześnie zainteresowanie wielokulturowością; pochwała cywilizacji miasta a równocześnie kult natury i rustykalności; za-

<sup>2</sup> Do wymienionej przez Szczerskiego w tym kontekście książki Jerzego Jedlickiego, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1990 dodałbym kolejną pozycję tego autora: *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000.

interesowanie radykalnym subiektywizmem i psychologią jednostki a równocześnie psychologią społeczną [...]. Innymi słowy modernizm w mojej koncepcji oznacza nie jedną propozycję, nie jeden wyznacznik czy zjawisko, lecz gęstą sieć relacji tworzonych przez przeciwstawne, najczęściej wykluczające się odpowiedzi udzielane na pytania o istotne konsekwencje nowoczesności (*modernity*). W tym sensie modernizm to analiza i krytyka (także autokrytyka) nowoczesności<sup>3</sup>.

Modernizm, zastrzega się dalej Bolecki, to nie epoka, lecz rekonstrukcja – mapa zjawisk, model badawczy, a więc w tych okolicznościach pewnego rodzaju obszerny rejestr sposobów ustanawiania i praktykowania tak ustanowionych modernistycznych aktywności, nakierowanych na równie obszerny rejestr tematów, motywów, toposów. Jako efektu tak sprofilowanych badań zapewne należałoby oczekiwać kolejnego rejestru wykładników nowoczesności (modernizmu) oraz czynników determinujących pojawianie się modernistycznych aktywności w danym miejscu i czasie<sup>4</sup>. Wyrazem zaś przyjęcia za punkt wyjścia modernizmu jako rejestru jego rozmaitych modalności Bolecki wyróżnia jego nurty trwające przez cały wiek XX, choć z różną intensywnością: dekadentyzm, parnasizm, ekspresjonizm, symbolizm, futurizm, awangardę, klasycyzm, katastrofizm, co w moim przekonaniu jest objawem wspomnianej rezygnacji badawczej.

Drugi biegun wobec kwestii wewnętrznej spójności modernizmu tworzą propozycje, których przykładem może być definicja Christophera Wilka. W towarzyszącej wystawie w Muzeum Victorii i Alberta książce pod wspólnym tytułem: *Modernism. Designing a New World 1914–1939* określił modernizm jako: „luźny zbiór idei”, termin: „obejmujący szereg ruchów i stylów w wielu krajach, szczególnie te rozkwitające w kluczowych miastach Niemiec i Holandii, a także w Moskwie, Paryżu, Pradze i później w Nowym Jorku. Wszystkie te miejsca były scenami protegowania nowego i często równie krzykliwego odrzucania historii i tradycji; utopijnego pragnienia wykreowania lepszego świata, odkrywania świata na nowo od zera; nieomal mesjanistyczną wiarę w siłę i potencję maszyny i przemysłowej technologii, odrzucenie ornamentu i nakładanej dekoracji, przyswojenie abstrakcji i wiara w jedność wszystkich sztuk [...]. Wszystkie te zasady często były wiązane ze społecznymi i politycznymi przekonaniami (w większości lewicowymi), które głosiły, że dizajn i sztuka mogą i powinny dokonać transformacji społeczeństwa”<sup>5</sup>.

Choć Wilk wskazuje na niewątpliwie istotną kwestię, jaką jest żywa w obrębie modernizmu idea instrumentalizacji sztuki jako narzędzia społecznej transformacji, to jednocześnie ta próba skrótowego zarysowania zasadniczych wyróżników modernizmu wyraźnie zawęża jego granice. Najpierw w sensie geograficznym, potem w obszarze pozaartystycznych odwołań (technika i maszyna) oraz politycznych inspiracji i powiązań (lewica). Łatwo znaleźć historyczne dowody, że idee społecznych reform, zmierzające do stworzenia Nowego Człowieka, rodziły się także w polu różnych ideologii i politycznych orientacji i trudno zarazem się zgodzić, by na przykład stroniący od jednoznacznej fascynacji techniką surrealizm nie mieścił się w ramach XX-wiecznego modernizmu. Również stosunek do tradycji w obrębie modernizmu nie jest tak jednoznaczny, skoro dla przykładu ideałem modelu artystycznej pracy była dla Waltera Gropiusa średniowieczna strzecha budowlana, a odwołania do prymitywu stanowią tak istotny element zespołu modernistycznych idei. Społecznie tak rozumianego w tekście Wilka modernizmu pozostawałaby więc, obok zasady instrumentalizacji sztuki, kwestia strategii przyciągania publicznej uwagi (krzykliwość), co z kolei znów trudno uznać nie tylko za płodnie poznawczy wyróżnik, ale za adekwatną historycznie regularność modernistycznych wystąpień.

W moim przekonaniu na szczególną uwagę w poszukiwaniach perspektywy pozwalającej na zarysowanie wspólnego fundamentu modernistycznej artystycznej formacji zasługują te próby jego uchwycenia, które zadanie dookreślenia modernizmu łączą z kwestią utrwalonych historycznie świadectw społecznego i indywidualnego doświadczenia modernizacyjnych procesów.

Kwestię specyficznego doświadczenia nowoczesności uznał za centralną redaktor monumentalnego tomu *Cambridge History of Modernism*, wydanego w 2016 r.<sup>6</sup> We wstępie do publikacji zarysowanie generalnego fundamentu centralnego tematu książki rozpoczął od przywołania wywodu wielkiego Williama Ralpha Inge’a na posiedzeniu English Association w 1937 r. w Londynie na temat modernizmu. Ów wywód jest istotny nie tylko ze względu na znaczącą postać swego autora – słynnego „ponurego dziekana” katedry św. Pawła w Londynie, krytyka cywilizacyjnego postępu i demokracji, a zarazem zwolennika eugeniki, nudyzmu

<sup>3</sup> W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 8.

<sup>4</sup> W. Bolecki, *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm*, „Teksty Drugie”, 5, 2001, s. 31–49.

<sup>5</sup> Ch. Wilk, *Introduction: What Was Modernism?*, [w:] *Modernism. Designing a New World. 1914–1939*, red. idem, London 2006, s. 14 (Jeśli nie zaznaczono inaczej w przypadku tekstów anglojęzycznych – przekład własny).

<sup>6</sup> V. Sherry, *Introduction: „A History of Modernism”*, [w:] *The Cambridge History of Modernism*, red. idem, Cambridge 2016.

i praw zwierząt – ale ze względu na fakt, że jest jednocześnie świadectwem, kluczowego moim zdaniem dla opisu specyfiki modernizmu, modernistycznego doświadczenia czasu. Otóż, jak referuje autor wstępu, pastor Inge, omawiając etymologię słowa „modernism”, wskazał na jego łacińskie pochodzenie od słowa „modernus”, które oznacza teraźniejszy moment, ale nie dziś czy teraz, ale „właśnie teraz”. Termin „modo” natomiast pojawia się w późnym antyku jako specyficzny językowy rejestr (w znaczeniu powiązania formy językowej z jej funkcją) czasowości, będącej pod presją olbrzymiego poczucia burzliwej zmiany, oznaczając zatem specjalną teraźniejszość, szczególną chwilę i przede wszystkim czas kryzysu. To szczególne znaczenie opisujące łączność poczucia zasadniczej zmiany, kryzysowego załamania i wyczerpania, naznaczającego przeżywaną teraźniejszość wieku XX, zdaniem autora, wzmocnił, dodając do starego słowa końcówkę -ism. Jest ona bowiem w jego przekonaniu znakiem przekształcenia przez XX-wieczną świadomość specjalnego doświadczenia nowoczesnego momentu, zmieniającego niepewność ciągłego czasu nie w po prostu odczucie, ale w ideę, a nawet w wiarę w ten stan przełomowej zmiany<sup>7</sup>.

Wystąpienie Inge’a nie było oczywiście jakąś inauguracją idei łączności modernizacyjnych procesów i kryzysu europejskiej kultury. Jak zauważa autor wstępu, od dwóch ostatnich dekad XIX w. w całej Europie pojawiło się wiele świadectw specyficznego doświadczenia kryzysowego czasu. Do tej kwestii zresztą powrócimy w dalszej części tekstu. Ale wzrastająca od końca XIX w. częstotliwość w użyciu słowa „modern”, „moderne”, zwłaszcza w Niemczech, pozwala je widzieć nie tylko jako znaki pędu ku nowoczesności, ale także jako sygnały przeżywania kryzysu.

Nacisk na kwestię doświadczenia nowoczesności jako wyjściowego momentu do dookreślenia modernizmu skłonił autora wstępu do ujęcia modernizmu jako swoistego nowoczesnego temperamentu w obrębie okresu nowoczesnego, „ustanawiającego okoliczności nowoczesnego życia jako podstawę i mandat (legitymację) sztuki, która staje się modernistyczną, dzięki swojemu otwartemu samoświadomemu zaangażowaniu w tę nowoczesną kondycję. To zaangażowanie uwidacznia się w ekspresji wrażliwości, praktyce postawy [...], [jako] szczególny (nawet jeśli różnie manifestowany) stan artystycznego i kulturalnego umysłu”<sup>8</sup>.

Owa nowoczesna kondycja została dookreślona w czterech partiach książki jako efekt szczególnego doświadczenia czasu („Modernism in Time”), przestrzeni („Modernism in Space”), gatunku (artystycznego) („Modernism in and out of Kind: Genres, Composite Genres, and New Genres”) oraz relacji jednostki i wspólnoty („Modernism in Person, Modernism in Community”). Te dwie pierwsze kategorie wydają mi się szczególnie istotne, dwie pozostałe w znacznym stopniu dotyczą kwestii przemian literatury oraz jednostkowych artystycznych losów.

Specyfika modernistycznego doświadczenia czasu, jak wynika z tekstu Tima Armstronga<sup>9</sup>, związana jest z jego jednoczesnym ujednocinaniem i fragmentacją. To pierwsze wymuszała technologiczny i cywilizacyjny postęp wymagający synchronizacji zegarów i zegarków na przykład w związku z rozwojem transportu i kolejowych systemów. Nowe środki komunikacyjne, jak radio i telegraf, umożliwiały rozciągnięcie tej koordynacji czasu na skalę kontynentalną, a nowoczesne sposoby organizacji produkcji, takie jak fordyzm i taylorizm, dokonywały, podobnie zresztą jak kolejowe rozkłady jazdy, tabulacji czasu – wpisując jego jednostki w złożone czasowe ciągi. Swoiste ujednocinanie czasu odbywało się też w wyniku działania kina, fotografii, fonografu i telefonu, reprezentując, jak utrzymuje Armstrong, ciągłą transmisję, mediatyzowaną współobecność „teraz”, będącą także ośrodkiem zainteresowania Roberta Delaunaya i realizowaną przez niego za pomocą artystycznych środków w ramach symultanizmu.

Natomiast fragmentacja modernistycznego czasu miała różne oblicza. Najistotniejsze z nich zapewne, to fakt pozostawiania części globu, jak zwraca uwagę Armstrong, właśnie poza globalnym czasowym porządkiem, poza obrębem poszerzającego się cywilizacyjnego kręgu. To te „pozaczasowe” obszary, dodajmy, stawały się dla wielu modernistów enklawami ożywczej, regeneracyjnej energii, niezmiennymi, nieulegającymi destrukcyjnemu wpływowi czasu mechanicznego, residuami prymitywnej spontaniczności, pierwotnych wartości, zagubionych w cywilizacyjnym pośpiechu. Nowoczesne „ja” bowiem, odnotowuje Armstrong, doświadczało temporalnego przeciążenia, nadmiernego pobudzenia związanego z przemieszczaniem się pociągami czy samochodami, rytmami pracy, wymogami przełożonych czy klientów, a dodatkowo rytmami jazzu w czasie wolnym. Wszystko to składa się na jeden z paradoksów modernistycznego czasu –

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>9</sup> T. Armstrong, *Modernist Temporality. The Science and Philosophy and Aesthetics of Temporality from 1880*, [w:] *The Cambridge History of Modernism...*, s. 31–46.

z jednej strony jest on bardziej uregulowany, a więc zewnętrzny czy, dodajmy, zobiektywizowany, z drugiej mocniej zsubiektywizowany, a jednostka doświadcza pęknięcia pomiędzy wewnętrznymi i zewnętrznymi determinantami czasu. Jednym z rezultatów tego pęknięcia, czy może raczej starcia pomiędzy wewnętrznymi i zewnętrznymi czynnikami doświadczenia czasu było też, zdaniem Armstronga, jednoczesne otwarcie się jednostki na obfitość pamięci – w Proustowskim sensie – i zarazem na doznanie jej zamykania w narracyjno-perceptualnych schematach produkowanych w kulturze masowej, a szczególnie poprzez symulujące realizm kinowe melodramaty.

Wyostrenie uwagi nowoczesnego podmiotu na przepływ czasu i jego fragmentację przynosiło w rezultacie, utrzymuje Armstrong, poczucie alienacji, a w obszarze literatury rosnącą rozbieżność pomiędzy naciskiem na subiektywne doświadczenie czasu a abstrakcyjnym mechanizmem temporalnym tekstu – szczególnie widoczną w *Ulissesie* Jamesa Joyce’a. Na literackie formy narracyjne wywarły wpływ też inne aspekty nowoczesnego życia – jak dziennikarskie skrótowe informacje na temat postaci publicznych, styl relacji obecny w kronikach filmowych czy narracyjna formuła kamery-oka oraz myśl filozoficzna – szczególnie Williama Jamesa z jego koncepcją strumienia świadomości (*The Principles of Psychology*, 1890) oraz oczywiście Henri Bergsona z jego analityką czasu i przestrzeni prowadzącą do idei trwania, która, dodajmy, dla wielu twórców XX w. stała się podstawą poszukiwania swoistych momentów epifanicznych – wyrwanych z objęć mechanicznego czasu. Zagadnienie znaczenia witalistycznych elementów filozofii Bergsona dla wielu modernistycznych projektów pozostaje oczywiście przy tym poza tematyką tego artykułu.

Wspomina również Armstrong o jeszcze jednym psychologicznym aspekcie modernistycznego czasu, a mianowicie o czasie zranienia, czasie traumatycznym, przypominając, że wedle Zygmunta Freuda trauma powoduje powstawanie zakodowanych wspomnień w postaci w sekretnych momentów zamrożonego, zestalonego czasu wewnątrz indywidualnej psyche.

Mniej natomiast inspirujący wpływ na modernistyczne doświadczenie czasu miała, zdaniem Armstronga, teoria względności, która choć była oczywiście komentowana przez wielu artystów, to jednak stawiała opór swoją złożonością. Dodajmy, że ten aspekt związany z modernistycznymi koncepcjami czasowości – to jest kwestia relacji pomiędzy myślą Alberta Einsteina czy też ideą czasu jako czwartego wymiaru, najpełniej został opracowany przez Lindę D. Henderson w jej monumentalnej książce z 1983 r.<sup>10</sup>

Wreszcie modernistyczną koncepcję czasowości, według Armstronga, naznacza jej splecenie, mimo dominacji Darwinowskiego „długiego czasu”, ze zmodyfikowanymi eschatologiami w typie Spenglerowskiego *Zmierzchu Zachodu*, cyklicznymi teoriami historycznego powrotu lub progresywnymi albo kryzysowymi narracjami powiązanych z historyczną dialektyką czerpaną z Georga Hegla lub Karola Marksa. Modernistyczny kryzys czasu musi też zostać związany z historią nowoczesnej epoki: stopniowym upadkiem idei postępu w epoce wiktoriańskiej, katastrofą wielkiej wojny, ekspansją gospodarczą lat 20. Okres pomiędzy wojnami zdominowany został przez pisarstwo futurologiczne, ale nadzieja na przyszłość kontrowana była przez poczucie kryzysu. Świadomość historycznej apokalipsy szczególnie uwyraźniła się w latach 30. Pisarze byli skupieni na opisywaniu upadku burżuazji, przeczuciu nadchodzącej wojny, często stosując – specyficzną – retorykę choroby, dezintegracji osobowości i nadchodzącej nocy. W dystopijnych powieściach przyszłość naznaczona była cieniem faszyzmu i odwróconymi relacjami genderowymi, w których mężczyzna stawał się pasywnym i dekoracyjnym przedmiotem kobiecej protekcyjności.

Kwestia doświadczenia czasu stała się także punktem wyjścia dla eseju Davida Richardsa w omawianym tomie, zatytułowanym *At Other Times. Modernism and the „Primitive”* i skupionym na sygnalizowanym zagadnieniu prymitywu<sup>11</sup>. Stał się on bowiem domniemanym źródłem odnowy europejskiej sztuki w związku z poczuciem modernistów, twierdzi Richards, pojawiania się u końca historii, bycia „niewczesnymi” (*belated*), jakby to określić mógł Fryderyk Nietzsche, dodajmy. Towarzyszący temu poczuciu wewnętrzny imperatyw – by zacząć od nowa, odkryć lub odnowić źródło sztuki i zbuntować się przeciw („kick over the races”) historii, która w jakiś sposób obrała zły kierunek – stanowił w przekonaniu Richardsa główny powód nakierowania modernistycznych poszukiwań na kulturę i sztukę prymitywną.

Pozostawiając już inne, skupione na bardziej szczegółowych zagadnieniach teksty w przywołanym tu tomie, poświęcone modernistycznej czasowości, wskażmy teraz na zagadnienia związane z przestrzenią, które brytyjscy autorzy uznali za szczególnie istotne.

<sup>10</sup> L.D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983.

<sup>11</sup> D. Richards, *At Other Times. Modernism and the „Primitive”*, [w:] *The Cambridge History of Modernism...*, s. 64–81.

Podobnie jak Tim Armstrong zwracał uwagę na kryzysowy i przełomowy charakter modernistycznego doświadczenia czasu, tak Stephen Kern sygnalizuje, że lata po 1880 r. wyznaczają okres stopniowego kruszenia się koncepcji stabilnej i jednolitej przestrzeni, która dostarczała teoretycznego fundamentu dla nauki i codziennego życia<sup>12</sup>. Podobnie jak w przypadku doświadczenia czasu, również koncepcja i doznanie przestrzeni ulegają zmianie pod naporem nowoczesnej techniki i technologii. Główną rolę, znów analogicznie do kwestii czasu, odgrywały tu nowoczesne środki transportu, odmieniające dotychczasowe poczucie przestrzennego dystansu, czy urządzenia zupełnie je niwelujące, jak telefon czy radio. Autor nie pomija oczywiście znaczenia całego spektrum różnych dziedzin nauki, które uczyniły przestrzeń swoim przedmiotem – jak na przykład matematyka i fizyka, a także socjologia, filozofia, psychologia i filozofia, równoległe do których kroczyła religia oraz sztuka i literatura. W efekcie, twierdzi Kern, do wybuchu I wojny światowej wszystkie właściwie główne aspekty Newtonowskiej koncepcji przestrzeni zostały podważone. Przestrzeń okazała się nie pustym naczyniem, oczekującym na wypełnienie go przedmiotami, a pełnią, nie bytem pierwotnym i niezależnym, a zdeterminowanym punktem widzenia, relatywnym ruchem i własną zawartością. Okazała się również nieciągła, nieregularna i heterogeniczna, nie obiektywna, a subiektywna jako interpretacyjna rama dla doświadczenia, względnego w odniesieniu do perspektywy obserwatora, a nawet jego stanu emocjonalnego. Zaczęto w związku z tym mówić nie o jednej przestrzeni, a o różnorodności i wielości przestrzeni zgodnie z punktem widzenia matematyków, fizyków, psychologów, socjologów i filozofów.

Na dodatek, zwraca uwagę Kern, łącznie z tym naruszeniem Newtonowskiej jednolitości i spójności przestrzeni Einstein zakwestionował stabilność wszystkich przestrzennie rozciągniętych form, a nawet rozróżnienie pomiędzy materią i przestrzenią, kwestia zaś odkrycia i badań zjawisk radioaktywnego promieniowania dodatkowo podkopała wizję substancjalnej stabilności materii.

Technologia z kolei rozchwiała tradycyjne rozróżnienie pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, czego przykładem może być swoiste otwarcie budynku przez elektryczne oświetlenie ukazujące wyłaniającą się z mroku konstrukcję oświetlonego od wewnątrz budynku, telefon przebił skorupę prywatności, a sieć autostrad umożliwiła przedstawicielom niższych klas codzienne łączenie zalet mieszkania poza miastem z korzystaniem z pozytywów miasta, co do tej pory było przywilejem wyższych warstw społeczeństwa. Z kolei specyfika przestrzeni świata rozrywki masowej – takich jak kino – przyczyniała się do dalszej erozji społecznych hierarchii.

Tak radykalna zmiana doświadczenia przestrzeni w perspektywie jej recepcji w sztuce, architekturze, urbanistyce i kulturowej geografii podjęta została w sekwencji kilku kolejnych esejów skupionych na przemianach przestrzeni malarstwa, przestrzeni publicznej, literackich ujęć przestrzeni miejskiej i wreszcie swego rodzaju wymiany literackiej wizji modernizmu pomiędzy Ameryką Łacińską i Europą<sup>13</sup>.

Zasygnalizowana już w trakcie omówienia przywołanego tomu, wydanego przez Cambridge University Press, dynamika modernizmu związana ze wskazywaniem na społeczne doświadczenie procesów modernizacyjnych w perspektywie kryzysu i jednoczesne poczucie funkcjonowania przez modernistycznych myślicieli, pisarzy i artystów na granicy nowego czasu najpełniej w moim przekonaniu opracowana została przez brytyjskiego historyka Rogera Griffina. Kilkakrotnie przywoływałem w swoich tekstach, podejmujących problematykę modernizmu, tę niezwykle płodną perspektywę jego ujęcia wypracowaną przez Griffina, ale nie została ona do tej pory omówiona przeze mnie w sposób wystarczająco wyczerpujący<sup>14</sup>.

Co znamienne i co niezwykle istotne, Griffin to badacz faszyzmu w jego rozmaitych przejawach. Rzecz w tym, że jego badania nad faszyzmem stanęły w obliczu rozmaitych wewnętrznych sprzeczności tej ideolo-

<sup>12</sup> S. Kern, *Modernist spaces in Science, the Arts and Society*, [w:] *The Cambridge History of Modernism...*, s. 165–180.

<sup>13</sup> D. Herwitz, *The New Spaces of Modernist Painting*, [w:] *The Cambridge History of Modernism...*, s. 181–199; M. Glendinning, *Architectures and Public Spaces of Modernism*, [w:] *ibidem*, s. 200–219; M. Beaumont, *Modernism and Urban Imaginery: I Spectacle and Introspection*, [w:] *ibidem*, s. 220–234; D. James, *Modernism and Urban Imaginery II*, [w:] *ibidem*, s. 235–249; R. Gallo, *Modernism and the New Global Imaginery. A Tale of Two Modernisms. From Latin America to Europe and Back Again*, [w:] *ibidem*, s. 250–268.

<sup>14</sup> R. Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke 2007. Por.: P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013; idem, *Burzyć, mieszkać, produkować. Ideowe podstawy urbanistycznych teorii awangardy rosyjskiej lat 20. i 30. XX wieku w projekcie socgorodu Nikołaja Milutina*, „Rocznik Historii Sztuki”, 39, 2014, s. 143–155; idem, *Ambicje i mitologizacje. O paradoksach modernizmu*, [w:] *Postęp i higiena*, red. A. Rottenberg, Warszawa 2014, s. 36–48; idem, *Ludowe, dziecięce, prymitywne, nowoczesne. O ceramice Antoniego Kenara*, [w:] *Polska. Kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Warszawa 2016, s. 189–201; idem, *Filozofia błazeństwa. Wprowadzenie*, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Polit, P. Kurc-Maj, Łódź 2017, s. 15–25; idem, *Tradycja nowego, czyli dwa mity*, [w:] *Potęga awangardy*, red. K. Stefaniak, Kraków 2017, s. 48–56; idem, *Peryferie regeneracji. Regeneracja peryferii*, [w:] *Regiony wyobraźni. Peryferijność w kulturze XIX i XX wieku*, red. M. Lachowski, Warszawa 2017, s. 43–54.

gii i politycznych praktyk, które z faszyzmu czerpały. Próby takiego jego zdefiniowania, czy też wymodelowania, które tworzyłyby koherentny, mający moc heurystyczną model, zaczęły się domagać, zdaniem tego badacza, jednoczesnego studiowania i definiowania szerokiej społecznej reakcji na proces nowoczesności, który w jego przekonaniu zrodził generalny prąd kulturowy, w najszerszym tego słowa znaczeniu, a mianowicie modernizm. Zasadniczy punkt wyjścia Griffina to wskazanie głębokiego pokrewieństwa pomiędzy faszyzmem a modernizmem, choć zwykle te dwa pojęcia uważa się za antytenetyczne. Lejtmotywnym jego książki jest wyrażane w niej przekonanie, dowodzone w wieloraki sposób, że kluczowy element genezy, ideologii polityki i praktyki faszyzmu został uruchomiony w każdym z tych obszarów przez poczucie początku, nastrój stania na progu nowego świata. Stąd wskazanie w tytule odczucia początku („sense of a beginning”), głębokiej potrzeby i równie głębokiego przekonania, że czas, w którym się żyje i działa ma charakter progu, a nawet przełomu, niespotykanej w swej intensywności i konieczności zmiany, do której nie sposób się nie przyczynić, jeśli chce się pozostać w obrębie związanego z tym przekonaniem i potrzebą systemu etycznego. Użyty w tytule rzeczownik – „sense” jest tu niezwykle istotny. Nie chodzi bowiem tylko o koncepcję „początku”, ale przekonanie, że sekularyzacyjna siła nowoczesności postawiła człowieka w obliczu grozy nicości, a więc w stan, który egzystencjalnie zarówno indywidualnie, jak i społecznie jest nie do zniesienia. Tym razem jednak idzie bowiem o sytuację, w której część europejskiej populacji uwierzyła, że transcendentny sens może być osiągnięty poprzez kulturalną, polityczną i społeczną transformację, i w której ta wiara wycisnęła swoje piętno na ideologii, polityce i praktyce faszyzmu i nazizmu. Jednakże przekonanie, że świat stał na krawędzi historii, że wymaga wieloskalowej zmiany w postaci ludzkiej interwencji, mającej charakter koniecznego oczyszczenia z brudu dekadentckiej cywilizacji, stworzenia nowej odmiany (*breed*) człowieka, w celu ocalenia i odrodzenia kultury zachodniej, jest szersze i nieograniczone do faszyzmu, ale właściwe dla znacznie bardziej rozległej formacji. Celem książki stało się więc rzucenie światła na tę formację – na modernizm i na jego związki z faszyzmem, by stworzyć nową ramę pojęciową dla analiz obu fenomenów. Ta nowa rama okazała się konieczna w obliczu wielu historycznie zaistniałych paradoksów. Pozornie paradoksalne związki faszyzmu (uważanego za formę odejścia od modernizmu) i modernizmu dają się bowiem wykazać na licznych przykładach z historii.

Podstawowa hipoteza sformułowana przez Griffina w omawianej książce utrzymuje, że fundamentalnie homogeniczna i jednolita matryca generuje nie po prostu zdumiewającą proliferację heterogenicznych, estetycznych, kulturalnych i społecznych form modernizmu, ale warunkuje – bez determinowania ich – ideologię, politykę i praktykę także faszyzmu. W skrócie, autor stwierdza, że faszyzm może być użyteczny, ale nie jedynie, analizowany jako forma modernizmu<sup>15</sup>. Najbardziej istotna jest tu stojąca za różnorodnymi przejawami modernizmu i faszyzmu wspólna matryca: poszukiwanie transcendencji i regeneracji – czy to ograniczone do osobistego poszukiwania ulotnych momentów, czy poszerzone do formy kulturalnego, społecznego lub politycznego ruchu na rzecz odnowienia narodu czy całej zachodniej cywilizacji<sup>16</sup>.

Wspomniana szansa na nową narrację na temat modernizmu mogłaby być kwitowana jako jeszcze jedno konserwatywne przedsięwzięcie wpisujące się w ideologiczną krytykę całego procesu nowoczesności i wynikłych z niej konsekwencji, także w obszarze kultury i sztuki. Przed potencjalnymi zarzutami zatem o próbę przemyślenia kontrolującej metanarracji broni się Griffin czymś w rodzaju metodologicznego kredo, zarówno dystansującego go wobec postmodernistycznych tropicieli narracyjnych matryc funkcjonalizowanych ideologicznie i aktywnych politycznie, nawet jeśli nie były efektem świadomego wyboru poszczególnych historyografów, jak wobec właśnie nieświadomych propagatorów jakiejś zaangażowanej wersji historii. „Metodologia zaadaptowana w tej książce – pisze autor – oznacza: »sypianie z wrogiem« przez samoświadome i rozmyślnie, nawet może namiętne uznanie refleksyjności narzucone przez przewlekłe kulturowe zwroty, które miały miejsce w historii sztuki, intelektualnej, społecznej i politycznej historii, czyniąc ją integralną ze sformułowaniem i zastosowaniem centralnej tezy strukturującej każdą naukową monografią”<sup>17</sup>. Refleksyjność, dodajmy, oznacza tu odwołanie się do tzw. zwrotu refleksyjnego w naukach społecznych, który zwłaszcza w obrębie antropologii oznaczał przede wszystkim relatywizację naukowych obserwacji wobec wszelkich jej determinantów, dających się uchwycić w autorefleksyjnym spojrzeniu badawczym, a więc przeniesienie, mówiąc skrótowo, zasady Wernera Heisenberga w przestrzeń nauk społecznych<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Griffin, *op. cit.*, s. 38.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 39

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>18</sup> Por. P. Bourdieu oraz L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa 2001.

Książka Griffina w interesującej nas części – zakreślonego projektu badań nad modernizmem – to wypracowanie takiego modelu modernizmu, który mógłby być sprawdzany w poszczególnych *case studies*. Model ten ma dwa oblicza, albo raczej mamy do czynienia z dwoma modelami. Pierwszy jest wynikiem historycznej analizy, która wskazuje pewien obserwowalny przebieg historycznej dynamiki powiązanej najogólniej z przekonaniem, że świat cywilizacji zachodniej upadł pod ciosami modernizacji i że wyjściem z dojmującego dekadentyzmu oraz nihilizmu jest przewycięzenie tego upadku za pomocą działań na polu kultury, polityki, organizacji społecznej. Ta dynamika jest bardziej złożona – do czego jeszcze powrócę – i wedle Griffina prowadzi od dekadentyzmu i nihilizmu do nihilizmu dionizyjskiego, a następnie, choć nie w sposób konieczny, albo do kontemplacyjnego przeżywania granicznego czasu, albo do programowego przejścia w nową epokę. Zadaniem książki jest zaprezentowanie modernizmu jako nie po prostu zjawiska współdziałającego z ruchami społeczno-politycznymi, ale jako wyrażającego się w nich bezpośrednio, niezapośredniczonego przez sztukę i zdolnego do manifestowania się w wartościach i polityce prawicy nie mniej niż lewicy<sup>19</sup>.

Model drugi, nazwany przez Griffina prymordialnym (wieczystym), sformułowany został nie w odniesieniu do konkretnego historycznego okresu i nie operuje przykładami wypowiedzi, biografii, zdarzeń, ale wskazuje na liczne antropologiczne koncepcje indywidualnych i społecznych ludzkich reakcji na nomiczny kryzys, tj. na załamanie się mającego względną trwałość projektu egzystencjalnego ładu. Oba te modele nie tyle uzupełniają się wzajemnie, co służą obiektywizacji konstruowanej przez Griffina wizji modernizmu. Model historyczny – poprzez przywołanie różnorodnych świadectw diagnozowania kryzysu i reagowania na kryzys oraz wskazanie na ich kierunek, dynamikę narastania, regularności charakteru i przebiegu. Model antropologiczny – poprzez zakotwiczenie sposobów przechodzenia przez kryzys w ludzkiej naturze, rozumianej jako zestaw tożsamy paradygmatów społecznych zachowań, uruchamianych w typowych sytuacjach o głębokim egzystencjalnym znaczeniu, bez względu na poziom rozwoju cywilizacyjnego danego społeczeństwa. W ten sposób modernizm z jednej strony staje w długim szeregu powtarzalnych społecznych sytuacji kryzysowych, z drugiej objawia swoją historyczną swoistość.

Model historyczny modernizmu Griffina bazuje na trzech składowych. Pierwsza z nich głosi, że modernizacja była i jest zasadniczo opisywana jako sekularyzująca i dezorientująca siła, która powoduje erozję stałego sensu tradycji i promuje wzrost refleksyjności<sup>20</sup>. A zatem Weberowski optymizm, z jakim spoglądał on na sekularyzm, jako zasadniczy czynnik wyzwalaający aktywność nowoczesnego społeczeństwa i torujący drogę do wielostronnej samodzielności, został tu skontrowany przez pogląd innych analityków nowoczesności, którzy kruszenie się tradycji widzieli także jako zjawisko dezorientujące, wywołujące stan mniej lub bardziej przejściowego chaosu aksjologicznego, będącego istotnym impulsem nowoczesnej przemiany społecznej.

Właściwie powtarzając za Theodorem Adorno, że pojęcie modernizacji to kategoria jakościowa, a nie chronologiczna i że jest ono konstruktem, bo nabiera treści, denotując efekty procesu modernizacyjnego, Griffin dochodzi do wniosku, że najbardziej powszechna zgodność wśród badaczy nowoczesności dotyczy wspomnianego negatywnego jej aspektu. Chodzi o przeświadczenie: „że modernizacja może być charakteryzowana jako tendencja rosnącej liczby uczestników europejskiej kultury doświadczających erozji fundamentów zewnętrznej rzeczywistości, kruszenia się jej fenomenologicznej solidności, uprzednio wspartej na społecznie i instytucjonalnie wzmacnianej wierze w wyższy, metafizyczny lub naturalny porządek (tradycja)”<sup>21</sup>.

Rozpoznanie modernizacji jako siły destruuującej pojawia się jednak znacznie wcześniej. Griffin przekonuje, że: od połowy XIX w. rewolucje francuska i przemysłowa na tyle podminowały mit postępu, że nowoczesność straciła swoje utopijne konotacje i zaczęła być konstruowana w kategoriach upadku, rozkładu i utraty. Zaczęła być doświadczana w biologicznych, moralnych i estetycznych kategoriach degeneracji, zepsucia (deprawacji), jałowości (apatii)<sup>22</sup>.

Składowa druga to identyfikacja nowoczesności z jakościową zmianą w doświadczaniu czasu, wynikającą z refleksywnego doświadczania historii i jego (czasu) temporalizacji, tak że wydaje się on otwarty na nowe „przyszłości”. Ten komponent modelu Griffina odgrywa niezmiernie istotną rolę, dlatego że dotyczy stosunku modernistów do przeszłości, terażniejszości i przyszłości, których wzajemne relacje nie są ograniczone, jak zwyczajowo się to kwituje, do modernistycznego odrzucenia przeszłości, lekceważenia terażniej-

<sup>19</sup> Griffin, *op. cit.*, s. 68.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 47–48.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 52.



szości i twórczej koncentracji na nowoczesnej przyszłości. Model Griffina wydobywa z modernistycznego dyskursu dominację na jego obszarze kolistej koncepcji czasu, wiele mającej wspólnego z palingenetycznym myśleniem, w ramach którego postęp czasu zmierza do punktu wyjścia, a czasowy regres jest powrotem do przyszłości.

Palingenetyczny wzorzec koncepcji czasu staje się w modelu Griffina jednym z zasadniczych elementów tożsamości modernizmu, o której w głównej mierze decyduje przemiana kulturowej rozpacz i kulturowego pesymizmu w utopijne nadzieje na nowe otwarcie, przełom, pokonanie kryzysu i nowy czas. Przyszłość nie staje się tu neutralnym jutrem, ale przestrzenią politycznych projektów ludzkości. Modernizm wyraża w związku z tym dążenie do *Aufbruch* – przebudzenia, przełomu, wyruszenia w drogę i właściwie powinien być traktowany jako rewolta przeciwko dekadencji.

Wspomniana kulturowa rozpacz i pesymizm to elementy trzeciej niezmiernie istotnej składowej modelu Griffina, a mianowicie rozpoznanej przez brytyjskiego historyka rosnącej po połowie XIX w. tendencji, by nowoczesność odbierać nie poprzez trop (figurę) postępu, ale dekadencji, aby inspirować przeciwstawne projekty ustanowienia alternatywnych nowoczesności<sup>23</sup>. Ta odkrywczą konstatacją uświadamia wewnętrzną pęknięcie w stosunku europejskich społeczeństw do procesu nowoczesności, który zwykliśmy rozumieć jako ciągłość. Tymczasem Griffin odnotowuje pęknięcie owej ciągłości, przejawiające się w wyrażanym intensywnie sprzeciwie wobec narastania negatywnych skutków modernizacji i w pojawieniu się tendencji do poszukiwania sposobów ustanowienia nowoczesności alternatywnej, pozbawionej wad jej pierwszej fali. Trzecia składowa spaja się tym samym z pozostałymi składowymi – pojęciem modernizacji jako żywiołu erodującego stabilny społeczny układ oraz modernistycznego stosunku do czasu, w którym powrót do przeszłości zyskuje regeneracyjny walor, ponieważ odnalezione w niej zapomniane wartości stają się podstawą nadziei na odnowienie dotkniętego negatywnymi skutkami modernizacji świata i jednocześnie zaczynem nowego początku, a więc nadziei na realizację utopijnych wizji doskonałej, pozbawionej chaosu rzeczywistości.

Powyższe przesłanki pozwalają Griffinowi sformułować definicję modernizmu jako pewnego heurystycznego modelu: modernizm zatem w jego przekonaniu to „ogólny termin na szeroką wielorakość palingenetycznych reakcji na anarchię i kulturalne zepsucie, wynikłe rzekomo z radykalnej transformacji tradycyjnych instytucji, społecznych struktur i systemów przekonań, pod wpływem zachodniej modernizacji. Reakcje te były zasilane poprzez rozwój refleksyjności i idącą z nią w parze progresywną temporalizację historii charakterystyczną dla nowoczesności, czego jedną z konsekwencji była tendencja do przemiany wyobrażenia przyszłości jako wiecznie otwartego miejsca realizacji utopii w granicach historycznego czasu. Modernizm nabrał rozmachu w drugiej połowie XIX w., kiedy liberalny, kapitalistyczny i oświeceniowy mit postępu utracił swą kulturalną hegemonię, zdobytą w trakcie rewolucji francuskiej i wczesnego etapu rewolucji przemysłowej, z takim skutkiem, że różnorakie społeczne zmiany, które społeczeństwo przechodziło, zaczęły coraz bardziej być utożsamiane przez intelektualne i artystyczne elity z dekadencją. Ostatecznie nowoczesność sama stała się figurą degeneracji (nowoczesność). Pomiędzy latami 60. XIX w. i końcem II wojny światowej modernizm działał jako rozproszona siła kulturowa generowana przez dialektykę chaosu i (nowego) porządku, rozpacz i nadziei, dekadencji i odnowy, destrukcji i kreacji, manifestując się w niezliczonych idiosynkratycznych, artystycznych wizjach tego, jak nowe sposoby reprezentacji rzeczywistości mogłyby działać jako narzędzie rewitalizacji zignorowanych lub zapomnianych zasad wizji ocalenia świata, a nawet wspomóc jego społeczną i moralną regenerację. Poza sferą estetyki i wysokiej kultury, palingenetyczna dynamika modernizmu ukształtowała również liczne osobiste projekty i kolektywne ruchy, których celem było ustanowić zdrowszy społecznie i etycznie społeczny fundament lub zapoczątkować zupełnie nowy społeczno-polityczny porządek. Ten porządek jest pojmowany jako alternatywna nowoczesność, która oferuje szansę położenia kresu politycznemu, kulturalnemu, moralnemu i/lub fizycznemu rozpadowi i czasami wyczekuje pojawienia się nowego typu człowieka”<sup>24</sup>.

Tak sformułowana definicja wykazuje wiele pokrewieństw z pracami licznych autorów, na które Griffin wskazuje. Dla przykładu Marshall Berman modernizm ujmuje jako pewnego rodzaju sprzężenie zwrotne pomiędzy wizją zmiany i jej praktyką, Modris Eksteins – podobnie jak Griffin podkreśla socjopolityczny aspekt

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 54–55.

modernizmu<sup>25</sup>. Peter Osborne charakteryzuje modernizm jako efekt napięcia pomiędzy bieżącą rzeczywistością a utopijnymi oczekiwaniami radykalnej transformacji, a także refleksywnej temporalizacji historii. Ronald Schleifer w zbliżony do Griffina sposób podkreśla wagę szczególnego, nowoczesnego doświadczenia czasu, badanego nie tylko w obszarze artystycznym, ale także w zakresie przemian narracji naukowych i kulturowych. Szczególnie podkreśla Schleifer fakt swoistego przyspieszenia czasu i pojawienia się jego apokaliptycznego wymiaru, przy czym warunkiem wstępnym modernizmu czyni Schleifer dewastujący wpływ modernizacji na tradycyjne społeczeństwo, przede wszystkim za pomocą multiplikacji przedmiotów konsumpcji<sup>26</sup>.

Tak sformułowany model modernizmu jako szerokiego frontu reakcji na domniemany upadek europejskiej cywilizacji w dalszym toku książki zyskuje jeszcze wewnętrzne zróżnicowanie, w związku z niejednorodnym charakterem owych reakcji. Pełny ich zakres z punktu widzenia Griffina pojawia się w pismach Nietzschego – modelowego modernisty – które traktowane są przez brytyjskiego historyka nie tyle jako komentarz na temat epoki, co manifestacja kulturalnej rebelii. W *Tako rzecze Zaratustra* i w *Poza dobrem i złem* znajdziemy, powiada Griffin, i diagnozę upadku nowoczesnego świata, i eksplozję nihilizmu wyzwoloną tym upadkiem, ale także podstawy pod „nowy wiek”. Nietzsche przechodzi więc od typowego dla epoki dekadentyzmu, poprzez przewyciężenie jego pasywności w stronę nihilizmu aktywnego i w końcu do programowego wezwania do otwarcia horyzontu dla działania „nowego człowieka”<sup>27</sup>.

Efekt odpowiedzi na pytanie, czy zbudowany na podstawie powtarzających się i historycznie zaistniałych świadectw ekspresji zarówno tekstualnej i artystycznej, jak i w postaci społecznej aktywności modernistycznego syndromu, da się przesunąć w obręb perspektywy antropologicznej, jest podjęcie przez Griffina próby zbudowania prymordialistycznego modelu modernizmu. Jest to zatem także efekt pytania, czy ów syndrom diagnozy głębokiego kryzysu kultury, konfrontacji z nim i próby wyjścia z niego w wytyczonym, nowym kierunku da się przetłumaczyć na równie spójny model ludzkich zachowań symbolicznych. Chodzi zatem tym razem o, jak ujmuje to Griffin, „rekonstrukcję psycho-społecznych mechanizmów w obrębie modernizmu, związanych z wrodzonym człowiekowi dążeniem do osiągnięcia transcendencji i kreowania nowych kulturalnych światów”<sup>28</sup>. Ten cytat zarazem wskazuje na to, że idąc takim antropologicznym tropem, Griffin wspiera model historyczny uniwersalizującym wymiarem badań nad kulturą, operujących wielką rozpiętością chronologiczną i geograficzną. Stąd pojawiający się w podtytule tego fragmentu książki przymiotnik „prymordialistyczny”, przemieszczony ze studiów nad tożsamością etniczną i narodową na teren teorii religii, na którym prymordializm przeciwstawiany jest konstruktywizmowi (społecznemu)<sup>29</sup>. Perspektywa prymordialistyczna w tym kontekście bazuje na przekonaniu z zakresu psychologii ewolucyjnej, iż istnieje wrodzona, wewnętrzna ludzka potrzeba religii, rozumiana jako właściwość: „projektowania na brutalne fakty nieskończonej obfitości znaczeniowych schematów, symbolicznych znaczeń, ostatecznych celów (przeznaczenie), zakorzenionych w wyższym porządku”<sup>30</sup>.

Fundamenty swojego prymordialistycznego modelu modernizmu stawia Griffin, odwołując się niejednokrotnie do wielu klasycznych prac teoretyków religii i antropologów kultury. I to zarówno do tych, którzy jak Carl Gustav Jung czy Mircea Eliade współtworzyli modernistyczną formację pod względem intelektualnym i ideowym, jak i tych – jak Peter Berger, Victor Turner, Maurice Bloch, Anthony Wallace i Richard Sonn – którzy z większego dystansu opisywali mechanizmy społeczne wyznaczania perspektywy transcendentnej i sposoby społecznej reakcji na jej załamywanie się.

Dla przykładu Jungowska idea archetypów skonfrontowana z zacytowanym opisem historycznego modelu modernizmu prezentuje się jako próba wyznaczenia generalnej zasady, której geneza nie zostaje uściślona, ale która na nowo spaja ludzkość i przywołuje, choć nieokreślony, to jednak ponadludzki horyzont owej spójności. Postulat Junga, by w obszarze ponadindywidualnych, symbolicznych wyobrażeń poszukiwać ocalenia przed „psychologicznie dewastującymi faktami biologizującymi ludzkie życie”, zarówno w wymiarze

<sup>25</sup> M. Berman, *Wszystko co stale rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006; M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Poznań 2014.

<sup>26</sup> P. Osborne, *The Politics of Time. Modernity and the Avant-garde*, London 1995; R. Schleifer, *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science and Culture*, Cambridge 2000.

<sup>27</sup> Griffin, *op. cit.*, s. 60.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>29</sup> E. Kaufman, *Primordialists and Constructionists. A typology of theories of religion*, „Religion, Brain & Behavior”, 2, 2012, 2, s. 140–160.

<sup>30</sup> Griffin, *op. cit.*, s. 73.

indywidualnym, jak i kolektywnym, widzieć można i chyba trzeba jako modernistyczny program przecięcia duchowego kryzysu Zachodu<sup>31</sup>. Podobnie w tej perspektywie historyzuje się myśl Eliadego, którego przekonanie, że „współczesny człowiek utracił kontakt z świadomie wypartym światem ponadhistorycznej i pozaczasowej rzeczywistości” stanowiło zarówno podstawę badawczą, jak i światopoglądową. Kierowało ono jego badaniami nad wciąż utrzymującym się ogromnym zasobem współczesnych: „zakamufLOWANYCH mitów i zdegenerowanych rytuałów”, jak i wyborem ideowych pokrewieństw i politycznych sympatii<sup>32</sup>. Oba przypadki zarazem wpisują się w historyczny model modernizmu i potwierdzają sensowność prymordialistycznej perspektywy, która pozbawiona ideowego balastu, zostaje paradoksalnie potwierdzona z konstruktywistycznego punktu widzenia w przywołanej przez Griffina teorii „świętego baldachimu” Bergera<sup>33</sup>. Znaczenie tej badawczej metafory pokrywa się dla Griffina z sensem terminu „nomos”, a więc według brytyjskiego historyka – ponadludzkiej, porządkującej zasady, odczuwanej jako przekazywana przez tradycję i mającej swoje korzenie w wiecznej, metafizycznej rzeczywistości<sup>34</sup>. Konotacje metafory Bergera trafnie, jak się wydaje, wzmacniają prymordialistyczną argumentację, akcentując specyficznie ochronną funkcję nomosu – osłony społeczeństwa przed grozą nicości, przed niszczącym wspólnotę ludzką nihilizmem, a tym samym sugerują też osłony niezbędną konieczność.

Można zatem za Bergerem uznać, że definiującą cechą naszego gatunku jest dążenie do fabrykowania kosmologicznego sensu, instynktowna wola do transcendowania nieubłaganej osobistej śmiertelności, którą próbowano osiągnąć za pomocą siły umysłu mitopoetycznej, rytualnej i symbolicznej świadomości<sup>35</sup>.

Nowoczesność jawi się w tym kontekście jako siła niszcząca dotychczasową postać ochronnego i zarazem świętego baldachimu, co nie oznacza, że nowoczesne społeczeństwo może się bez niego obejść. Zgodnie z logiką modernizmu musi nastąpić jego rekonstrukcja, przebudowa na specyficznie nowoczesnych zasadach. Polegają one głównie na tym, jak ujmuje to Griffin, że historia przestaje być doświadczana jako teodycea, a konstrukcja nowego nomosu okazuje się możliwa na mocy ludzkich działań – jak pokazały to nowoczesne rewolucje – skutek interwencji człowieka w historię.

Do dopełnienia tej perspektywy i propozycji antropologicznej definicji modernizmu dodaje Griffin jeszcze trzy kwestie: wnioski z badawczych analiz mitu przejścia (*rite de passage*), charakterystykę społecznej reakcji na kolektywne doświadczenie rytu przejścia w postaci ruchów rewitalizacyjnych oraz paradygmat ich działania, który za Anthonym Wallace'em Griffin nazywa *mazeway resynthesis*.

Z rozwinięcia przez Maurice'a Blocha też klasycznego studium na temat *rite de passage* autorstwa Arnolda van Gennepa, Griffin wyakcentowuje zagadnienia związane z tworzeniem się w trakcie tego rytu swoistej elity procesu przejścia, której członkowie postrzegają siebie w dystansie do reszty społeczności, stając się w swoim przekonaniu bliżsi temu co transcendentne, niż temu co poprzedzało ich inicjację. W tym sensie mogą się oni postrzegać i być postrzegani jako osoby funkcjonujące w innym porządku, niż w tym, który związany jest z potoczną rzeczywistością, która z kolei – przynajmniej w przebiegu rytu – ich nie krępuje, a ponad którą wyrastają, gdy po rytuale wzmocnieni zostają energią czerpaną z pobliza tego, co transcendentne. Zapewne Griffin położył nacisk na ten moment jako pozwalający wskazać na antropologiczny wymiar fenomenu nowoczesnych profetów, wodzów i rzekomych uzdrowicieli przewodzących różnym formom społecznego modernizmu. Niewątpliwie także kolejny wniosek Blocha stanowi ważny element prymordialnej konstrukcji Griffina. Oto dla francuskiego badacza zasadniczą funkcją *rite de passage* jest nie przemiana odprawiającej rytuał społeczności, ale społeczna regeneracja zasilająca i uzupełniająca zasoby transcendencji – w aktualnym nomosie, moglibyśmy dodać. Naczelnym więc celem rytu jest w tej perspektywie powstrzymanie zagrożenia społeczeństwa anomią i entropią, symboliczny powrót do transcendentnych źródeł i w rezultacie: „odnowienie więzi pomiędzy życiem indywidualnym, wspólnotą, kulturą, władzą i kosmosem”<sup>36</sup>.

Z kolei z konstatacji Victora Turnera wydobywa Griffin jego rozróżnienie pomiędzy dwoma typami *rite de passage* – takim, który nie zmienia społeczeństwa, a jedynie je odnawia i takim, które doprowadza do rewolucyjnej zmiany – albo poprzez radykalną transformację starego społeczeństwa, albo w wyniku kolek-

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> P.L. Berger, *Święty baldachim. Elementy socjologicznej teorii religii*, przeł. W. Kurdziel, Kraków 1997.

<sup>34</sup> Griffin, *op. cit.*, s. 74–75.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 104.

tywnego odejścia od niego i podjęcia wysiłku formowania nowej kultury<sup>37</sup>. Terminem „liminoidalny” określa Turner ten drugi typ, kiedy radykalizm zmiany odpowiada głębi poprzedzającego ją kryzysu. Przy czym w przypadku liminoidalności rewolucyjne procesy nakierowane są raczej na regenerację społeczeństwa niż jednostki, w poszczególne fazy wchodzi społeczeństwo jako całość, a rezultatem nie jest ponowne zjednoczenie społeczeństwa, lecz jego ponowne narodziny w nowej formie. Dlatego też owa wspólnota, która wyłania się ze zdruzgotanego starego społeczeństwa, jest często opisywana w kategoriach palingenetycznych, „pod postacią edenicznego, rajskiego, utopijnego, millenarystycznego stanu rzeczy, na którego osiągnięcie powinna być nakierowana religijna lub polityczna, jednostkowa lub zbiorowa akcja. Społeczeństwo jest portretowane jako wspólnota równych towarzyszy – osób kompletnych”<sup>38</sup>. Rewolucyjny proces społecznej transformacji odbywa się oczywiście w wyniku społecznej aktywności jednostek i grup, antropologiczny wzorzec działania, który Griffin opiera na pionierskich, jak pisze, badaniach Anthony’ego Wallace’a nad ruchami rewitalizacyjnymi, jako rodzajami społecznej reakcji na kryzys kultury i dokonywanie, odczuwanej jako konieczna, głębokiej zmiany<sup>39</sup>. Stawką jest tu transformacja nomosu czy też rekonstrukcja świętego baldachimu, a ten złożony proces Wallace opisuje terminem, który chyba nie zyskał polskiego odpowiednika w literaturze antropologicznej, a mianowicie: *mazeway resynthesis*<sup>40</sup>. Pojęcie „mazeway” sumuje w sobie, pisze Griffin, konotacje: „światopoglądu”, „mapy kognitywnej” i przestrzeni życiowej, a także archaicznego sensu, dodaje Griffin, znajdowania drogi poprzez labirynt<sup>41</sup>. Proces formułowania nowego nomosu jest w świetle tego terminu poszukiwaniem niełatwej i niejasnej drogi rekombinacji, syntezy i ponownego połączenia rozmaitych elementów wcześniejszej postaci *mazeway*, aby jej nowa formuła mogła funkcjonować jako orientująca, mentalna mapa w przemienionym świecie nowej kultury. A więc mamy do czynienia, jeśli tak to można określić, z synkretycznym recyklingiem dotychczasowego systemu orientacji, który to recykling ma wymiar zarówno kolektywny, jak i indywidualny. Przywołany przez Griffina John Price, badacz nowych religijnych ruchów w perspektywie psychiatrycznej, *mazeway* utożsamia ze „zmianą w systemie wierzeń, który ujawnia się w przypadku proroków, *mazeway* jest tym dla jednostki, czym kultura ma być dla społeczeństwa. Tak więc prorok pobudza nową realność, która miałaby się stać udziałem jego zwolenników. Jeśli się mu to udaje, prorok zostaje liderem religijnego ruchu. W innym przypadku on/ona alienuje się z rodzimej grupy i prawdopodobnie zostanie zaszufladkowany/a jako psychicznie chory/a<sup>42</sup>.

Z perspektywy antropologicznej, przy przyjęciu prymordialistycznego punktu widzenia w sposób istotny naświetlone zostają, zdaniem Griffina, trzy ważne cechy programowego modernizmu: rola nowoczesnego profety – odpowiedzialnego za sformułowanie nowego systemu wartości i nowej *mazeway* wraz z taktyką postępowania potrzebnych do zaprowadzenia nowego porządku oraz ze specyfiką modernistycznej *communitas* jako społeczności wyjątkowej, wyznającej kult wodza, stojącej wyżej i wyraźnie oddzielonej od reszty upadającego społeczeństwa. Cecha trzecia to synkretyzm modernizmu, typowy dla wszystkich ruchów rewitalizacyjnych wynikających z chęci i potrzeby włączenia wszystkich zdrowych elementów tradycyjnego aparatu transcendencji, wszystkich wiecznych wartości. Wyjaśnia to wiele ze wspomnianych już paradoksów modernizmu – takich jak na przykład jednoczesne uwielbienie dla nowoczesnej techniki i wielu elementów kultury pierwotnej.

Oczywiście przyjęcie uniwersalizującej perspektywy prymordialistycznej wymaga odpowiedzi na pytanie, czy istnieje jakaś uchwytna specyfika nowoczesnego kryzysu kulturowego i metod jego rozwiązywania, lub, jak ujmuje to Griffin za Turnerem, czy istnieje jakaś szczególna natura nowoczesnej liminoidalności<sup>43</sup>. Jest ona, według Griffina, po pierwsze długotrwała – stała się „nieokreślonym (niezakończonym stanem) negującym ustalenie pewnego stanu społeczeństwa jako całości”<sup>44</sup>. W owym czasie „pomiędzy” następuje pogłębianie kryzysu zarówno wiarygodności mitu chrześcijańskiego, jak i mitu postępu jako stabilnych źródeł transcendencji. Jest więc to czas przewlekłego kryzysu moralnego, społecznego, politycznego, w którym dochodzi do – najpierw utożsamienia nowoczesności z dekadencją i moralnym chaosem, co rodzi bunt prze-

<sup>37</sup> Dodajmy w tym miejscu, gwoli przypomnienia, że podobnego rozróżnienia dokonywał swego czasu Mieczysław Porębski, starając się w podobnej roli umieścić transgresję.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 105.

<sup>39</sup> A.F.C. Wallace, *Revitalizations and Mazeways. Essays of Culture Change*, wyd. R.S. Grumet, Lincoln–London 2003.

<sup>40</sup> Griffin, *op. cit.*, s. 106.

<sup>41</sup> Polskie: „płatnina” jest zbyt negatywne, choć *maze* względu na źródłosłów zwiera także moment zadziwienia, dezorientacji.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 109.

ciw dekadencji, będący jednym ze źródeł – narodzin estetycznego modernizmu. W jego obrębie przedmiotem ekspresji staje się doświadczenie nowoczesności jako nierozwiązywalnej ambiwalencji – dekadencji i jednocześnie na nią niezgody. Przedmiotem pragnień i tęsknoty staje się *mazeway resynthesis*, która może być rozumiana jako proces przejścia od słabości ostatniego człowieka do siły nowego człowieka<sup>45</sup>.

Wszystkie te obserwacje poczynione w perspektywie antropologicznej składają się ostatecznie na komplementarną do zacytowanej wcześniej konstrukcję pojęcia modernizmu. Przytoczmy ją w całości: „Modernizm to ogólny termin na rozległy szereg heterogenicznych indywidualnych i kolektywnych inicjatyw podejmowanych przez zeuropeizowane społeczeństwa w każdej sferze kulturalnej produkcji i społecznej aktywności, począwszy od połowy XIX w. Ich wspólny mianownik polega na próbie dotarcia do sensu transcendentnych wartości, znaczenia lub celu mimo postępującej utraty przez zachodnią kulturę jednolitego systemu wartości i nadrzędnej kosmologii (nomos), spowodowanej przez działanie sekularyzujących i wykoźniających sił modernizacji. Odrzucenie przez modernistów współczesnej nowoczesności albo nawet ich rewolta przeciwko niej kształtowane były przez przyrodzone predyspozycje ludzkiej świadomości i mitopojetycznej właściwości, by tworzyć kulturę, konstruować utopię, wkroczać w ponadludzką czasowość i aby należeć do wspólnoty dzielącej tę samą kulturę. Wszystko to miało żywotne znaczenie w zapewnieniu ochrony przed potencjalnie zagrażającym życiu lękiem przed indywidualną śmiercią, wypraną z jakiegokolwiek rodzaju transcendencji, nawet intensywnie zhumanizowanej, zsekularyzowanej i zhistoryzowanej.

Modernizm może objąć całkowicie artystyczną ekspresję, często angażującą skrajne eksperymentalorstwo z nowymi estetycznymi formami, stworzonymi, aby wyrazić przebłycki wyższej rzeczywistości, która unaocznia bankructwo współczesnej historii (modernizm epifaniczny). Alternatywnie może on skupić się na kreacji nowego świata albo dzięki potencjałowi sztuki i myśli do formułowania wizji zdolnej do zrewolucjonizowania społeczeństwa jako całości, albo poprzez kreację nowych sposobów życia lub nowej socjopolitycznej kultury i praxis, które ostatecznie przekształcają nie tylko sztukę, ale ludzkość samą lub co najmniej jej wybrany fragment (modernizm programowy). Modernistyczne poszukiwania sposobu przeciwdziałania groźbie nihilizmu najpierw przybrały kształt zachodniego mitu postępu, następnie straciły swoją wiarygodność i nowoczesność wkroczyła w przewlekły okres liminoidalności. Proces ten był intensyfikowany poprzez rosnącą temporalizację historii od czasów oświecenia i następnie przyspieszony przez społeczny zamęt i wzrost materializmu promowanego przez uprzemysłowienie społeczeństwa za sprawą nowych kapitalistycznych klas. Spowodowało to, że jeszcze większa liczba europejskich artystów awangardowych i intelektualistów konstruowała dyskursywnie nowoczesność jako dekadencję i podejmowała misję albo zasilenia pokładów transcendencji, które raptownie się wyczerpały, albo dostarczenia inspirujących wizji potrzebnych do wykreowania alternatywnej, zdrowej nowoczesności. Używając ekstremalnie różnorodnych wartości i technik, moderniści pragnęli położyć kres psychologicznie stresującemu stanowi liminoidalności bieżącej rzeczywistości i oferować rozwiązania tej sytuacji lub przynajmniej zmieniające życie diagnozy pogłębiającego się kulturalnego i duchowego kryzysu Zachodu. Kryzys ten był doświadczany przede wszystkim w obrębie twórczych elit przed rokiem 1914, a szerzej, choć mniej refleksywnie, przez szeroką publiczność po kataklizmie I wojny światowej.

Zgodnie z logiką *mazeway resynthesis*, ujawniającą się we wszystkich ruchach rewitalizacyjnych, znakiem szczególnym modernizmu zarówno w jego epifanicznej, jak i programowej permutacji jest skłonność do synkretyzmu, tak że sprzeczne wartości i zasady, czasami czerpane z całkowicie różnych obszarów społeczeństwa i historii, zestawiane są w poszukiwaniu zasad i konstytutywnych wartości potrzebnych nowemu światu, aby skonstruować go poza dekadencją i upadłym światem starym. W przypadku kilku wariantów programowego modernizmu może to prowadzić do paradoksalnego zawłaszczania elementów odnalezionych w przednowoczesnej, mitycznej, reakcyjnej przeszłości, by służyły one zadaniu kreacji nowego porządku w nowej przyszłości. Drugi paradoks polega na tym, że niektóre formy estetycznego modernizmu odnalazły źródło transcendencji raczej w artystycznej eksploracji i ekspresji dekadencji niż w utopijnych remediach. Jednakże, jeśli nawet niektóre formy modernizmu wydają się skupione na ożywieniu tradycji lub przekazywaniu sensu kulturalnego upadku, ich generalny zryw jest przyszłościowy i optymistyczny. Jakimkolwiek medium operuje modernizm, to i tak pracuje na rzecz, lub co najmniej wskazuje na potrzebę, wzniesienia

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 110–111.

ponad nowoczesnym światem – nowego baldachimu utkanego z mitycznego sensu i transcendencji, nowego początku”<sup>46</sup>.

Komplementarność obu modeli (idealnych formuł) modernizmu – historycznego i prymordialistycznego – uwidacznia się zatem przede wszystkim w kilku następujących momentach. Po pierwsze, w uznaniu modernizmu za szczególną diagnozę kryzysu kulturowego i swoistą na niego reakcję, które choć mają swoją specyfikę, to generalnie powtarzają dynamikę właściwych ludzkości kulturowych przełomów. Po drugie, że – tak jak inne przełomy – przełom modernistyczny charakteryzuje przejście od diagnozy i doświadczenia kryzysu przez specyficzne doznanie wyjątkowości jego czasu jako czasu przejścia, przekraczania progu, do poszukiwania dróg wyjścia za pomocą odnawiającego rytuału (modernizm epifaniczny) i/lub programowego, przyszłościowego zrywu. Po trzecie, choć doznania, o których mowa, mają charakter jednostkowy, to wyjątkowo intensywne i długotrwałe kryzysy (liminoidalność) są istotnym doświadczeniem społecznym; doświadczeniem bardzo ważnym i istotnie angażującym jednostki, ponieważ związanym z koniecznością wznoszenia, naprawy lub przebudowy „świętego baldachimu” za pomocą *mazeway resynthesis*, czyli synkretycznej rekombinacji orientujących, przewodnich idei w celu zaspokojenia koniecznej, wieczystej ludzkiej potrzeby transcendencji.

Swoistość z kolei modernizmu w tej optyce polega z jednej strony na charakterze diagnozy kryzysu – za którego główną przyczynę uznano runięcie tradycyjnego układu pod ciosami modernizacji, w wyniku czego nastąpiła utrata kontaktu z bazowymi wartościami ludzkości (zagłada wyższej duchowości i poczucia wspólnoty); z drugiej na zamiarze przerwania paligenetycznego kręgu i rozwinięcia go we wznoszącą się spiralę dziejów, a więc na sformułowaniu regeneracyjnego zadania nie w kategoriach powrotu do wyjściowego, utraconego stanu, ale jego udoskonalenia i rozszerzenia.

Tak zdefiniowane pojęcie modernizmu jako historycznego przejawu funkcjonującego wedle przyrodzomemu człowiekowi i ludzkiej społeczności mechanizmu psycho-symbolicznego zatrudnia następnie Griffin do reinterpretacji wielu kulturowych zjawisk: od modernistycznej polityki ciała, przez opis naukowych diagnoz rzeczywistości, sterowanych modernistycznym paradygmatem, bolszewicką rewolucję widzianą jako wielkoskalowy modernistyczny eksperyment mający na celu zaprojektowanie i budowę nowego społeczeństwa, modernistyczną sztukę i architekturę, do opisu wielu aspektów włoskiego faszyzmu i niemieckiego nazizmu.

Model heurystyczny modernizmu w Polsce, gdyby czerpać miał z propozycji Griffina, powinien jednak zostać uzupełniony o kwestie sygnalizowane już w przywoływanym artykule Szczerskiego, a mianowicie te, które wynikają z zestawień dorobku artystycznego polskiego modernizmu z modernizmem zachodniej Europy. Zagadnienie to w naświetlił Szczerski w wydanej niedawno książce<sup>47</sup>. Proponowana przez niego generalna perspektywa oglądu sztuki Europy Środkowo-Wschodniej wytyczona została przez niego w sposób opozycyjny zarówno wobec hierarchicznego modelu: centrum – prowincja, jak i dotychczasowych prób jego uchylenia w kategoriach artystycznej geografii i tzw. horyzontalnej historii sztuki<sup>48</sup>. Solidaryzując się z tą drugą w zakresie odrzucenia paternalistycznej w swej istocie interpretacji twórczości artystycznej regionu jako mniej lub bardziej udanej imitacji i adaptacji kulturowych impulsów płynących z zachodnich centrów na peryferie Europy, Szczerski dystansuje się i wobec tego modelu ze względu na jego, zdaniem autora, nadmierną polityzację całego obszaru sztuki, niwelującą swoiste wartości regionalne na rzecz politycznie definiowanych wartości uniwersalnych, takich jak demokracja czy indywidualna wolność. Odwołanie się przez niego do koncepcji krytycznego regionalizmu Kennetha Framptona jest w tym kontekście do pewnego stopnia propozycją komplementarną wobec „horyzontalnej historii sztuki”, ale jednocześnie jednak przesuwającą zasadniczo akcent w relacji pomiędzy tym, co kulturowo uniwersalne, a tym, co regionalne<sup>49</sup>. Głównym walorem bowiem krytycznego regionalizmu w odniesieniu do badań nad sztuką Europy Środkowo-Wschodniej miałyby być specyficzna mediacja pomiędzy tym, co uniwersalne, a tym, co wynika z charakteru miejsca. Jest to niewątpliwie propozycja interesująca, bo pozwala przekroczyć nadmierny redukcjonizm „horyzontalnej historii sztuki”, inspirowanej Brysonowskim konceptem aktywnego „ramowania” znaczeń dzieł sztuki. Pozwala też unikać ukrytej uniwersalizacji regionalnej twórczości, przez sprowadzenie jej do lokalnie co

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 115–116.

<sup>47</sup> A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Kraków 2018.

<sup>48</sup> P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010.

<sup>49</sup> K. Frampton, *W stronę krytycznego regionalizmu (I). Sześć punktów Architektury oporu*, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni”, 2017, 2 (57), <https://autoportret.pl/artykuly/w-strone-krytycznego-regionalizmu> (dostęp: 15 VI 2021).

prawda wcielanych, ale uniwersalnych w swej wymowie i funkcji treści. Przy czym owa uniwersalność swoją postać zawdzięcza bynajmniej nie neutralnej ideologicznej ramie. Proponowany za Framptonem krytyczny regionalizm dawać by miał w tym kontekście szansę bardziej adekwatnego spojrzenia na sztukę regionu – widzianej ani nie jako lokalne naśladownictwo tego, co przychodzi z centrum, ani nie jako lokalne opakowanie tego, co uniwersalne, a jako efekt wzajemnego przenikania się, dopełniania i wzajemnej modyfikacji pierwiastka lokalnego i uniwersalnego. Na pewno jest to propozycja badawcza godna uwagi i dyskusji, choć trzeba pamiętać, że wezwanie Framptona intencjonalnie kierowane było przede wszystkim do artystów i architektów i w swej istocie dotyczy problemu implementacji elementów kultur silniejszych w obręb tych kultur, które w wyniku tej konfrontacji mogłyby utracić swój specyficzny walor lub zupełnie zaniknąć na rzecz dominującego uniwersalizmu. Z tego punktu widzenia krytyczny regionalizm jest nie tyle badawczą perspektywą, co artystyczną strategią pośredniczenia we wpływie cywilizacji uniwersalnej na kulturę lokalną poprzez zastosowanie elementów wyprowadzonych pośrednio ze specyfiki danego miejsca. Nie jest więc łatwo sobie wyobrazić bezpośredni metodologiczny pożytek z postulatów Framptona poza pewnym uwrażliwieniem na subtelności związane z historycznymi rozstrzygnięciami dokonanyymi przez artystów pomiędzy tendencjami niekiedy współcześnie uważanymi za antagonistyczne – np. pomiędzy tym, co narodowe, a tym, co nowoczesne, czy pomiędzy naciskiem na tradycję i jednoczesnym dążeniem do modernizacji. Na pewno jednak przywołanie manifestu Framptona jest słuszne w kontekście badań nad środkowoeuropejskim modernizmem, bo ów manifest stanowi dowód na to, jak trwały jest w obrębie europejskiej kultury modernistyczny paradygmat ze swoim charakterystycznym postulatem sięgania do źródeł cywilizacji, by z uzyskanych w ten sposób zasobów stwarzać nowoczesną rzeczywistość. Innymi słowy krytyczny regionalizm nie tyle daje szansę na wypracowanie analitycznych narzędzi, co dowodzi słuszności tego historycznego spojrzenia, które charakter nowoczesnej kultury artystycznej ujmuje nie jako efekt dojrzewania do liberalnej demokracji mimo obciążeń tradycji, poskramianej z większym lub mniejszym powodzeniem na obrzeżach kulturalnych centrów, lecz jako efekt mediacji pomiędzy przeszłością (pamięcią kulturową) a projektowaną przyszłością. W różnicowany oczywiście sposób rozstrzygano w artystycznej praktyce proporcje pomiędzy nimi, ale samo zjawisko sięgania do domniemanych źródeł w celu budowania zrębów nowoczesnych kultury można uznać za stałą zasadę artystycznego modernizmu.

## SCALANIE I RÓŻNICOWANIE. O HISTORIOGRAFICZNYCH MODELACH DZIEJÓW MODERNIZMU W POLSCE

### Streszczenie

Głównym tematem tekstu jest zagadnienie różnicowanych modeli historiograficznych, których przedmiotem są lub byłyby dzieje polskiego modernizmu. Temat jest o tyle złożony, że z jednej strony łączy się z kwestią adekwatnego ujęcia modernizmu jako uniwersalnego zjawiska charakterystycznego dla całej kultury europejskiej, z drugiej z problematyką opisu i wartościowania wzajemnej relacji modernizmu zachodnioeuropejskiego i modernizmu krajów tzw. peryferyjnych, do których niekiedy zalicza się i Polskę.

W pierwszym przypadku analizowane są w tekście te perspektywy ujmowania modernizmu, które rezygnują z całościowego oglądu tego zjawiska artystycznego, przekonując, że niespójność i paradoksalność jest jego immanentną cechą. W kolejnych partiach tekstu przeciwstawione zostały im te badawcze podejścia, w ramach których szczególną uwagę zwrócono na kwestię historycznie utrwalonych przejawów doświadczenia procesów modernizacyjnych. Szczególną pozycję wśród tego typu propozycji całościowego ujęcia modernizmu zajmuje, w przekonaniu autora tekstu, model heurystyczny modernizmu wypracowany przez brytyjskiego historyka, Rogera Griffina. Z jego punktu widzenia modernizm da się adekwatnie określić jako wielowymiarowa reakcja na negatywne społeczne doświadczenie procesu pospiesznej modernizacji oraz na poczucie kresu pewnego cywilizacyjnego etapu, po którym musi nastąpić „nowy początek”. Efektem tego przeświadczenia był szeroki ruch reform społecznych, w których sztuka miała odegrać istotną rolę, zmierzających do wielorakiej regeneracji świata i stworzenia Nowego Człowieka oraz przeznaczonych dla niego nowej przestrzeni życia.

W drugim przypadku, to znaczącej relacji pomiędzy modernizmem zachodnioeuropejskim, a modernizmami krajów środkowej i wschodniej Europy, autor tekstu podejmuje sugestie Andrzeja Szczerskiego, zmierzające do dowartościowania owych „peryferyjnych modernizmów” poprzez bardziej adekwatny historycznie ogląd lokalnych wysiłków modernizacyjnych oraz jego wskazania na ideę krytycznego regionalizmu Kennetha Framptona jako inspiracji dla badań nad modernizmem środkowej Europy. W efekcie z tekstu wyłania się projekt historiograficzny, którego fundamentami byłyby model modernizmu jako zespół krytycznych reakcji na procesy modernizacyjne, łączonych z nadzieją na regeneracyjną skuteczność sztuki, oraz Framptonowska idea specyficznej mediacji pomiędzy tym co uniwersalne i specyficznie regionalne.

## MERGING AND DIFFERENTIATING. ON THE HISTORIOGRAPHIC MODELS OF MODERNISM IN POLAND

### Summary

The main topic of this paper deals with the various historiographical models, the focus of which is or would be the history of Polish modernism. The subject is complex because on the one hand it involves an adequate presentation of modernism as a universal phenomenon characteristic of the entire European culture, and on the other describing and evaluating relations between modernism in Western Europe and modernism in so-called peripheral countries, which at times includes Poland.

In the first instance, the text analyses those ways of approaching modernism which relinquish the comprehensive view of this artistic phenomenon, arguing that its incoherence and paradoxical nature is its innate feature. In subsequent parts of the text, they are contrasted with these research approaches, in which special attention was paid to the issue of historically preserved manifestations of the experience of modernisation processes. Of the proposals of a comprehensive approach to modernism, the author believes that the heuristic model developed by the British historian Roger Griffin occupies a special place. From the latter's point of view, modernism can be described as a multidimensional reaction to the negative social experiences of the processes of rapid modernisation and to the feeling of an end of a civilizational stage which must be followed by a "new beginning". The result of this belief was a widespread movement of social reforms, in which art was to play an important role, aiming at a manifold regeneration of the world and the creation of a New Man and a new living space for him.

Secondly, when analysing the relations between Western European modernism and the modernisms of Central and Eastern Europe, the author takes up Andrzej Szczerski's suggestion for a better appreciation of these "peripheral modernisms" through a more historically adequate view of the local modernisation efforts, and his reference to Kenneth Frampton's idea of critical regionalism as an inspiration for the study of Central European modernism.

As a result, what emerges from the text is a historiographical project that would be based on the model of modernism as a set of critical reactions to modernisation processes, combined with faith in the regenerative effect of art, and Frampton's idea of a specific mediation between the universal and the regional.

Transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

### BIBLIOGRAFIA

- Bolecki Włodzimierz, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012.  
Griffin Roger, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke 2007.  
Juskiewicz Piotr, *Cień modernizmu*, Poznań 2013.  
*Modernism. Designing a New World. 1914–1939*, red. Christopher Wilk, London 2006.  
Szczerski Andrzej, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Kraków 2018.  
*The Cambridge History of Modernism*, red. Vincent Sherry, Cambridge 2016.