

Zbigniew Bauer

Cóż po krytyce w czasach postmodernizmu

Nawiasem mówiąc, przychodzi mi do głowy myśl taka, że obecny kryzys władzy w Polsce i zagrożenie lepperystycznym to jest zjawisko głębsze, niż się zdaje, to jest zjawisko obejmujące też krytykę. Krytyk przecież ma (ma mieć) władzę w literaturze, ma być jej jak nie zarządcą, to gospodarzem, ma budować hierarchie, dawać nominacje, pokazywać konteksty i źródła, doglądać tej krainy, porządku pilnować, rządzić. Partia krytyków, co dzisiaj rwie się do władzy w literaturze, ma wszelkie atrybuty Samoobrony, są oni mianowicie gruntownie niewykształceni, ordynarni w argumentach, niechlujni w rozumowaniu, chamscy w natarciu, aroganccy i wzgardliwi w stosunku do twórczości, a przestępcze fałszowanie danych to jest dla tych kmiotów chleb powszedni. Nie literatura jest przedmiotem ich podstawowej lektury, a pisma brukowe, z chłopską pazernością potrafią też całymi akapitami rozwozić się o kasie. Ja rozumiem, że gazetowym recenzentom redakcje płacą mamie ale za co niby miałyby im płacić obficie? Na głupocie własnej, nawet jak jest bezbrzeżna na ogół zarobić trudno. Jedna wszakże cecha szczęśliwie to ugrupowanie od prawdziwej Samoobrony różni – nie mają oni mianowicie żadnego wpływu i żadnego znaczenia. Czy potrafią państwo jakiś znaczący a w ostatnich latach ogłoszony, tekst krytycznoliteracki wymienić? Ja także nie¹.

Tak pisze Jerzy Pilch – prozaik modny, a także wpływowy, gęsto cytowany i uchodzący za postać, z którą „dobrze pokazać się na mieście”. Prozaik, który obficie korzysta z zainteresowania nim i jego prywatnym życiem „pism brukowych”, wypowiadający się chętnie na tematy nie mające wiele wspólnego z literaturą i pilnie dbający, by jego medialny i mocno zmitologizowany *image* – „zbuntowanego lutra” – obrastał w kolejne, palimpsestowe warstwy. Nie ma w tym zresztą nic zdroźnego: pisarz dzisiejszy, utrzymujący się z siły pióra (lub komputera) musi myśleć o sprzedaży własnych płodów – które to określenie wydaje się zasadne w kontekście przywoływanego przez Pilcha ugrupowania Andrzeja Leppera. Tak postępują zdecydowanie niewielbiane przez Pilcha feministki; dbają też bacznie o siebie pisarze

¹ J. Pilch, *Komunikat komisarza konkursu*, „Polityka” 2004, nr 15.

z obszarów fantastyki naukowej i tzw. czystej, zaś poważni komentatorzy polityczni – w rodzaju redakcyjnych kolegów Pilcha – Adama Szostkiewicza czy Krzysztofa Mrozwiewicza nie wahają się przed udziałem w raczej nieadresowanych do wybitnych intelektualistów czasopismach, takich jak „Magazyn Młodych i Dynamicznych”, występując tam jako znawcy wyrafinowanego seksu.

Powtarzam – nie ma w tym nic zdrożnego: Pilch z „Tygodnika Powszechnego” przeszedł wprost do pisma uchodzącego za pornograficzne, a stamtąd do opinio-twórczego tygodnika, na warszawskich salonach kojarzonego z rejonami Pałacu Namiestnikowskiego. Wylansowana przez Pilcha Dorota Masłowska z wrodzonym sobie wdziękiem opisywała w „Przekroju” wrażenia z bankietów, których miała być ozdobą (a okazała się kłopotem). Wybitne umysły damskie wdają się w publiczne choć marginalne polemiki z równie wybitnymi umysłami męskimi w sprawach, które znać może jedynie bywalec kawiarni warszawskich, pubów na krakowskim Kazimierzu (oraz „Dymu” na ulicy św. Tomasza), o ile odwiedzi je w stosownej porze, tzn. wtedy, gdy znajduje się tam zawartość wieczornych pociągów ekspresowych z Warszawy. Problem Pilcha – poważny tekst krytycznoliteracki – jest, jak sędzę w czasach dzisiejszych równie nieistotny jak narzekania, iż tekstu takiego nie ma. Nie ma – bo widocznie nie jest potrzebny. Tekst taki, opublikowany w jakimś „niszowym” czasopiśmie, na chwilę zelektryzowałby autora i jego akolitów (względnie wrogów), po czym zniknął w otchłaniach zapomnienia.

Pocieszające jest wszakże, że prozaik taki jak Pilch wskrzesza postać krytyka literackiego znakomicie pasującą do tych, których można było spotkać na redakcyjnych korytarzach „Wiadomości Literackich”. To oni byli, a raczej bywali, „gospodarzami literatury”: dawali nominacje, budowali hierarchie, pokazywali konteksty, rządźli i pilnowali porządku (oczywiście takiego, jaki sami ustanowili). Dzisiaj rolę tę przejęło środowisko „Gazety Wyborczej” (wszelkie pozamerytoryczne powody tego skojarzenia odrzucam *a priori*), częściowo „Znaku”, „Res Publiki Nowej” i „Odry”. Bez większego echa pozostają recenzje w wielce zasłużonych dla polskiego ruchu wydawniczego „Nowych Książkach”, adresowanych wyłącznie do autorów i sfrustrowanych bibliotekarzy. Recenzje w pismach, a raczej pisemkach kolorowych lub biuletynach, wydawanych np. przez operatorów sieci telefonii komórkowej, pisują gwiazdy filmowe i telewizyjne, a istotne w nich jest jedynie to, że pani X lub pan Y czytali coś fajnego (np. *W poszukiwaniu straconego czasu*, wprawdzie do strony 67, niemniej jest to dobre).

Znaczenie opinii – zwłaszcza w sferze kultury – jest dziś w Polsce zerowe. Wartościowanie – zaznacza się jedynie wtedy, gdy przypisze się je konkretnej osobie. Hierarchie można zbudować jedynie wtedy, gdy zastosuje się metodę jasnych porównań: Krystian Zimmerman np. może zostać bez wahania określony „Małym polskiej pianistyką” i w nikim nie budzi to zdziwienia, nie wspominając o zgrozie. Z porównania tego można wywnioskować, że Zimmerman to równy facet i lubią go na świecie. Tak właśnie wygląda „budowanie kontekstów”, o które chodzi, jak rozumiem, Pilchowi. Joyce jest Davidem Beckhamem angielskiej prozy. Nie szkodzi, jest!

Czy zatem uprawianie krytyki literackiej w czasach postmodernizmu – kwestionującego istnienie jednorodnego pojęcia prawdy, relatywizującego wartości, umożliwiającego budowanie wręcz fantastycznych powiązań między zjawiskami i faktami – jest potrzebne? Jeśli przyjmimy anglosaskie, tradycyjne pojmowanie „krytyki” jako interpretacji, jako pewnego hermeneutycznego postępowania, prowadzącego do odkrycia ukrytych sensów – z pewnością natkniemy się na argumentację, iż sens jest w gruncie rzeczy równoznaczny z dyskursem, z samą formą przekazu. Sens poza tekstem nie istnieje. Tekst nie reprezentuje świata, człowieka, Boga, konfliktu, tragedii: tekst reprezentuje siebie – i nic ponad to. Oznacza to, mówiąc w pewnym uproszczeniu, zanik mocy odsyłania „ku”, istnienia „ku” – tak istotnego jeszcze dla wielkich umysłów XX wieku. Naturalnie – można tu widzieć cienie postmodernistyczne: to efekt kryzysu reprezentacji, kryzysu referencji znamionującego całą sztukę. A jeśli sztuka wyrzeka się referencjalności – to czy krytyka sztuki może posługiwać się językiem bazującym na referencji? Czy może „wysyłać” dzieło w obszary, w których ono samo znaleźć się nie chce? Znajdować dlań konteksty, które nie są w żaden sposób uprawnione?

Krytyka literacka – i szerzej, artystyczna – jest dziś o wiele bliższa reklamie i *public relations* niż tradycyjnym strategiom literaturoznawczym: interpretacyjnym, analitycznym i wartościującym. Przekazy krytyczne są poza tym wpisywane w szersze konteksty i konstrukty, w takie strategie przekazu, jakie dominują w mediach. Dominują zaś strategie zawierające w sobie część *entertainment* – rozrywki. Mamy więc *edutainment*, *infotainment*, *militainment* czy, jakby to paradoksalnie nie brzmiało, *eataiment* (rozrywka związana z poradnictwem kulinarnym), *irritainment* (formy rozrywki, które mają celowo doprowadzić odbiorcę jeśli nie do wściekłości, to przynajmniej do podwyższonego stanu emocji²). Nie jest to zresztą zjawisko obejmujące wyłącznie przekazy medialne: w obiegu jest np. określenie *fictomercial*. Odnosi się ono do krótkich form fabularnych (*micro-fictions*), zamawianych lub kupowanych u znanych pisarzy, a używanych następnie – poprzez stosowne uformowanie typograficzne, połączenie z obrazem fotograficznym czy rysunkiem – jako nośnik reklamy³.

Warunki te wymagają zawieszenia tradycyjnych, znanych krytyce procedur, zmiany orientacji z poszukiwania wartości uniwersalnych (takich jak dobro, piękno, wiarygodność, rzetelność etc.) na rzecz eksponowania jedynie takich wartości, które są nimi ze względu na funkcje, jakie tekst krytyczny pełni w danym medium. Nie jest to bynajmniej prosty relatywizm, lecz postępowanie, które w teorii *public*

² Po raz pierwszy tego określenia użyła Angela Gunn, w artykule *Online Grapevine*, „Computer Shopper”, August 1, 1995; jako przykład poważniejszy *irritainment* podaje się transmisje z procesu zabójcy O.J. Simpsona; u nas zapewne byłyby to transmisje z przesłuchań przed Sejmową Komisją Śledczą ds. Rywina czy tzw. afery Orlenu, jednak ich przebieg świadczy również o realizowaniu schematów typu *politainment*.

³ Przykładem jest tu opowiadanie kanadyjskiego nowelisty Mordechaja Richlera, stanowiące urywek jego książki *Barney's Version* i wydrukowane w 1997 wokół zarysu butelki wódki firmy Absolut (z podpisem „Absolut Mordecai”); szwedzki producent wódki wykorzystał także opowiadania Douglasa Couplanda i Johna Irvinga.

relations nazywa się niekiedy „fokalizacją” (czyli taką wstępną selekcją informacji, która determinowana jest celem, jaki chcemy osiągnąć przez dany przekaz: np. ze znaną aktorką nie rozmawiamy o jej rolach, lecz o preferencjach przy wyborze lektur⁴). Trudno wszakże nie zauważyć, że takie postępowanie pozostaje w związku z paradygmatem czy lepiej: modelem światopoglądu postmodernistycznego. Teoretyk *public relations* pisze:

Postmoderniści próbują ogarnąć jak najszersze obszary, w gruncie rzeczy nie ma tematu, którego nie dałoby rady sklasyfikować jako humanistycznego. Obserwować można stopniową tematyczną ekspansję dyskursu postmodernistycznego, szczególnie w kierunku aktualnych, interdyscyplinarnych problemów. W pierwszym rzędzie symplifikacja objęła problemy komunikacyjne. Skutki są dalekosiężne: nowy układ medialny wymaga od tekstów maksymalnej ekonomiczności przy minimum użytych środków. Wszelkie manifestacje winny osiągać zamierzone efekty możliwie skutecznie i bezpośrednio, unikając strategii pozwalających na powstawanie zróżnicowań i niegospodarnego okupowania przestrzeni tekstowej. Znalazły tu zastosowanie mechanizmy o dużej mocy manipulacyjno-perswazyjnej [...] Natychmiastową efektywność uzyskuje się, stosując na różne sposoby technikę skracania, upraszczania. W dyskursach postmodernistycznych nie ma miejsca i czasu na rozwlekle, drobiazgowo analizy problemów – to nie nauka, tu liczy się promocja, inkluzja, sukces kulturowy, a nie poznawczy⁵.

Cytowana tu diagnoza zwraca uwagę na permanentny brak w tekstach argumentacji własnych poglądów, przewagę sądów definitywnych, nie pozostawiających miejsca na wątpliwości, tworzenie faktów dokonanych, przedstawianie stanów pożądaných i atrakcyjnych (również językowo) jako rzeczywistych, co prowadzi do konkluzji, których uzasadniać już nie warto. Autor wspomina też i o tym, że zbyt szeroka przestrzeń komunikacyjna (powstająca m.in. w wyniku przesunięcia krytyki artystycznej z pism wyspecjalizowanych – jest ich bowiem bardzo niewiele – do popularnych) sprawia, że z tekstami krytycznymi o takich właśnie cechach praktycznie nikt nie polemizuje. Miejsce tradycyjnych zabiegów krytycznych zajęły – w wyniku chęci skracania, syntetyzowania – hasła, mgliste sformułowania, slogany i stereotypy, które mistyfikują argumentację. Za argument może służyć efektowna lub zabawna metafora, za syntezę – złośliwość lub wręcz inwektywa, wcale nie związana z opisywanym zjawiskiem artystycznym czy z ocenianą działalnością twórczą.

Na dodatek: większość tekstów z tego kręgu ma – według słusznego poglądu przywoływanego tu badacza – charakter „prezentacyjny”: są one raczej wykładem pewnego manifestu czy programu literackiego. Zauważyć można, że są to programy nierzadko konstruowane *ad hoc*, na użytek konkretnego zadania krytycznego. Tym samym trudno tu mówić, że teksty krytycznoliterackie tego typu mają funkcję

⁴ O roli focalizacji w przekazach narracyjnych zob. M. Bal, *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd edition, University of Toronto Press, 1997; koncepcję holenderskiej badaczki komentuje wnikliwie H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 472 i n.

⁵ D. Lewiński, *Dyskurs dekonstrukcjonizmu. Szkic metodologiczny*, „Kultura i Komunikacja” 2003, nr 2, s. 102–103.

metatekstową wobec prezentowanych zjawisk kultury. Nie są sformułowane w wyrazistych, czytelnych kodach: są raczej „wyspami” znaczeń, izolowanymi od siebie i tym samym nie tworzącymi archipelagów. Jest to sytuacja, w której – w myśl sławnego sformułowania – „mapy wyprzedzają terytoria”:

Ważną cechą prezentacji jest jej niewielka relatywność, tylko w niewielkim stopniu spełnia ona funkcje pośredniczące (jak program czy manifest), jest tekstem, który nie tyle ma wyjaśniać inne (wcześniejsze, późniejsze), co samego siebie. [...] prezentacja jest to odmiana umasowionego programu literackiego zbliżonego do hasła encyklopedycznego o charakterze popularyzatorsko-legitymizującym. [...] Ewidentnie prezentacja powstała w efekcie uzyskania przez system stanu autoreferencji – przejmowania reguł i strategii obowiązujących w nienaukowych rejonach kultury⁶.

Konkluzją tego rozpoznania sytuacji jest stwierdzenie, że dekonstrukcjonizm jest bliższy krytyce literackiej niż klasycznym dyskursom literaturoznawczym, że teksty dekonstrukcjonistów są swoistą hybrydą literackiego i nieliterackiego.

Spójrzmy na to odwrótnie: czy krytyka literacka, zwłaszcza po 1989 roku, nie odkryła w specyficie dekonstrukcjonistycznego dyskursu swoistego koła ratunkowego dla siebie? Szczególnie mocno widać to w pierwszych latach 90., co podkreśla m.in. Przemysław Czapliński, omawiając magiczne, jego zdaniem, zabiegi językowe i me-tajęzykowe mające odpowiadać, w sferze retorycznej, aurze „końca” i „początku”:

Paradoks nie w tym, że krytycy i historycy literatury, zadając klasyczne pytania dotyczące roli pisarza, funkcji literatury, kategorii estetycznych, rozpoznali i w znacznej mierze zdefiniowali podstawowe parametry przełomu – zmianę gustu społecznego, nową rolę literatury i pisarza, brak mitu sztuki – obywając się przy tym bez przełomowych dzieł literackich. Paradoks raczej w tym, że klasyczność narzędzi wartościowania i opisu spowodowała, że początek nowego okresu w literaturze polskiej jawi się jako seria powrotów⁷.

Trudno o bardziej wyrazisty dowód, że krytyka – głosząc na początku lat 90. koniec epoki PRL (przypomnijmy, że był to także okres, gdy fascynowano się „urynkowaniem sztuki” i głoszono potrzebę zlikwidowania wszelkich form mecenatu państwowego – co szybko ustąpiło lękowi, upadły bowiem pisma literackie, w dramatycznej sytuacji znalazły się teatry, wydawnictwa, kinematografia, ograniczono także udział programów kulturalnych w mediach elektronicznych) – zaczęła poniekąd „zastępować” literaturę. Język krytyki, dzięki giętkości, kumulatywności czy też inkluzywności dyskursu postmodernistycznego, obejmować począł obszary niemające wiele wspólnego z literaturą: politykę, ekonomię, życie towarzyskie. Powstawał w ten sposób paradoksalny amalgamat języków, który służył nie tyle opisaniu i zdiagnozowaniu sytuacji, ile ekspresji przeczucia, sentymentów i resentymentów. Był także – dzięki swej samozwrotności – utwierdzeniem czytelników w przekonaniu, że tak właśnie należy mówić o nowych czasach, bowiem nie istniała

⁶ Tamże.

⁷ P. Czapliński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 36–37.

tu alternatywa w postaci istotnie nowych utworów, „zmienionego głosu” literatury. Krytyka słuchała i słyszała tylko siebie – i to miało wystarczyć. Przywołajmy raz jeszcze Czaplńskiego:

Najbardziej zaskakujące jest jednak to, że „przełom jako powrót” był przewidywalny i pożądany, że dokonał się niejako na życzenie krytyków. [...] efektem diagnoz przełomu formułowanych w językach początku okazała się redukcja narodzin nowego okresu do uwarunkowań rynkowych, co znaczyło, że początek objawił się w zmienionym położeniu sztuki wobec polityki i gospodarki, nie przyniósł natomiast przełomowych dzieł w literaturze. [...] Oznakami początku nowej epoki według ankiet i prognoz miały być powroty dawnych form literackich, to zaś zaopatrzyło twórców i czytelników w przekonanie, że w zakresie literackim przełom może mieć charakter zupełnie nieprzełomowy⁸.

Komercjalizacja kultury – w tym także literatury – wywołała „powroty” nie tyle dawnych idei (te bowiem nadal znajdowały się w rejonach kultury wysokiej), ile wyrazistych struktur gatunkowych (w prozie były to modele prozy kryminalnej, sensacyjnej, inicjacyjnej, romansu czy Bildungsroman). Służyły one nie tyle jako gotowe konwencje czy „formy” – ile jako tworzywo, które ulegało deformacji, parodiowaniu, pastiszowaniu, demontażowi. Paradygmat postmodernistyczny zezwalał na uruchamianie skomplikowanych mechanizmów trans- i intertekstualnych, na przekraczanie granic gatunkowych („gatunki zmacone”). Tym samym proza – zwłaszcza proza powstająca po 1995 roku, gdy minęła już pierwsza euforia „końca” i „początku”, sama przyjęła na siebie obowiązki krytyki i interpretatorskie „literaturoznawcze” zabiegi przeniosła do obszaru literatury, sprowadzając je w większości do takiego „czytania” cudzych tekstów (dawnych i współczesnych), które dawało coraz gęstszą siatkę nawiązań, cytatów, zapożyczeń, deformacji. Dekombinacyjność krytyki tradycyjnej, starającej się raczej rozplątywać semantyczne węzły, została tu zastąpiona mechanizmami rekombinacyjnymi, obejmującymi nie tylko konwencje, style i teksty – ale także idee. Oznacza to przyjęcie zasady, iż znaczenia mogą powstawać poniekąd stochastycznie, jako rezultat „dialogów” całkowicie obcych sobie tekstów. Obcych i – dodajmy – czasami wręcz wrogich. Znikło więc to, co w tradycyjnym ujęciu musiało towarzyszyć postępowaniu krytycznemu: odkrycie zasłoniętych sensów. Nie ma bowiem odczytań prawdziwych i błędnych, nie ma też sensów „ukrytych” i „powierzchniowych”. Krytyk jednocześnie ma prawo się mylić i mylić mu się nie wolno. Jednym wyjściem z tego paradoksu jest komunikowanie znaczeń niejasnych, opalizujących, niestabilnych, co odpowiada właśnie sygnalizowanym przeze mnie wcześniej cechom dyskursu dekonstrukcjonistycznego, drugim – pisanie o sprawach dla sztuki i kultury drugorzędnych lub atrakcyjnych jedynie dla odbiorców popularnych.

Zapewne interesującą rzeczą byłoby porównanie języka krytyki literackiej (w tym również tekstów typowo „recenzenckich”) lat 70. i 80. ze sposobem opisu i wartościowania literatury, do jakiego przyzwyczały nas czasy nam współczesne. Recenzje, publikowane 20–30 lat temu w tygodnikach społeczno-kulturalnych (których dziś po prostu już nie ma), często nosiły wyraźny ślad „scjentyzmu”, typowo

⁸ Tamże, s. 39.

strukturalistycznej pedanterii. Bywały „ciemne” – ale była to ciemność innego niż dzisiaj rodzaju. Owa „ciemność” w ówczesnych warunkach była alternatywą dla innego niż dzisiaj paradygmatu krytycznego, opierającego się na języku wyraźnie zideologizowanym, upolitycznionym, dla krytycznoliterackiej nowomowy. Mówię jednak wyraźnie – bywała, a nie była, bowiem i tekstów o tak jaskrawie ideologicznym tonie było raczej niewiele, a zdarzało się wcale nierzadko, że na łamach pism kierowanych przez partyjnych mogółów w rodzaju Włodzimierza Sokorskiego („Miesięcznik Literacki”), Jerzego Putramenta („Literatura”) czy Władysława Machajka („Życie Literackie”) postaci z kręgu młodego, „gniewnego” IBL-u sąsiadowały z dyspozycyjnymi krytykami, czerpiącymi natchnienie z rozmaitych „Notatników lektora”.

Język tej krytyki, aczkolwiek wówczas irytujący swoim scjentyzmem, był jednakże sygnałem istnienia ukrytej warstwy znaczeń, znakiem wzywającym do trudu ich odczytania – i to wcale nie tylko w perspektywie strukturalistycznych procedur analitycznych. Niezmiernie interesującym przykładem stopniowego przeistaczania się literaturoznawstwa w światopogląd, modeli opisu i rozpoznania zjawisk kultury (i to dawnej, głównie XIX-wiecznej) są dzieje kręgu badaczek i badaczy skupionych wokół Marii Janion i jej gdańskich seminariów, prowadzonych w drugiej połowie lat 70. To, co było dyrektywą metodologiczną, wyznacznikiem postępowania hermeneutycznego, a nawet – po części metaforycznie traktowanym terminem (np. transgresja – dająca tytuł serii publikacji pod redakcją M. Janion) – nieoczekiwanie przekształciło się w model światopoglądowy, w określoną hierarchię wartości, determinującą postawy i wybory nie jednostek, a całego pokolenia (zwanego *ex post* „pokoleniem nowej prywatności”).

Dotyczyło to bynajmniej nie tylko eseistyki czy twórczości naukowej, lecz przenosiło się w formie wcale nie szczątkowej do klasycznej działalności recenzentki, stanowiło oś ocen, okazywało się użyteczne w próbach rozmaitych uogólnień. „Prawda jest wartością estetyczną” – twierdzą intelektualiści w książkach i esejach z tamtego okresu, m.in. Adam Michnik⁹, Stanisław Barańczak¹⁰, A. Zagajewski i Julian Kornhauser¹¹. Postawę taką P. Czaplński określa jako „etyzm”:

Jego podstawą było przekonanie, że literatura, albo szerzej: sztuka, ma obowiązki wobec społeczeństwa i że obowiązki te dają się zmierzyć miarą etyczną. Etyzm, rozpatrywany z perspektywy dzisiejszej, zdaje się stanowić spis szlachetnych powinności, mówiących, że w świecie realnej fikcji stworzonym przez język ideologii rola literatury polega na ujawnianiu prawdy, na odwadze nazywania rzeczy po imieniu, na obronie jednostkowej godności, na upominaniu się o prawo do wolności, na pochwaleniu dobra i piętnowaniu zła¹².

⁹ A. Michnik, *Z dziejów honoru w Polsce*, wyd. II, Warszawa 1991.

¹⁰ S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego*, „Literatura” 1975, nr 29; tenże, „Pokolenie 68”: próba przedwczesnego bilansu, [w:] *Teatr a poezja. Sztuka otwarta*, Wrocław 1975.

¹¹ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

¹² P. Czaplński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 22.

Ważne jest to zastrzeżenie poznańskiego badacza: „etyzm widziany z dzisiejszej perspektywy”. Oznacza to, że perspektywa ujmowania roli literatury i kultury uległa w ciągu trzydziestu lat zmianie dostatecznie gruntownej, by dawne poglądy stały się po trosze muzealne. Czy dla wszystkich? Z pewnością nie dla wszystkich przedstawicieli mainstreamu „Nowej Fali”, bowiem w 1994 roku Stanisław Stabro opublikował takie oto wyznanie:

Pozostał w mocy, i to tym bardziej w obecnej sytuacji, ów postulat opisu i wartościowania rzeczywistości w imię kategorycznego imperatywu prawdy i sprawiedliwości. Ideał nieulegania żadnym zbiorowym wzmówieniom i histeriom, choćby najbardziej uzasadnionym przez rozpacz i klęskę. Pozostał żywy nakaz przeciwstawiania się przemocy i obłudzie społeczeństwa, głupstwu i hipokryzji middle class. Państwu, jeżeli staje się tylko aparatem nacisku, kulturze, jeżeli tylko służy do sterowania masami, zafalszowywaniu rzeczywistości i kreacji światów mitycznych¹³.

Nie możemy jednak odmówić prawa krytykowi – myślę o Czaplińskim – młodszemu od autora *Dzieci Leonarda Cohena* o lat 14, a od piszącego te słowa o 11, do traktowania „etyzmu” jako *wishfull thinking*. Imperatyw „prawda jest estetyczna” domaga się – w myśl postmodernistycznego wzorca – prawa przemienności: „to, co estetyczne jest prawdziwe”. Albo inaczej – „to, co poddaje się ocenie estetycznej, poddaje się również wartościowaniu etycznemu”.

I wiemy doskonale, że to nieprawda. Wiemy, że to, co się podoba lub nie podoba – wcale nie musi być „prawdziwe”. Poddajemy się z przyjemnością kłamstwu, bredni, przyjmujemy ze spokojem fikcje i mity, pod warunkiem, że „dobrze się czytają”, „dobrze oglądają”, są urocze w swej niedorzeczności. Surowa powaga, „kategoryczny imperatyw prawdy”, swoisty „prezentyzm” zawarty w postulatach skierowanych pod adresem literatury i kultury, a także w samych dziełach – obowiązujące w latach 70. i 80. – zostały zneutralizowane przez „grę z prawdą”, „grę z rzeczywistością”, przez dialogi masek i symulacji. Naturalnie lata 80. muszą tu zostać potraktowane w sposób szczególny, bowiem właśnie w tych latach, pod naciskiem tendencji, które Czapliński określa mianem „realizmu antysocjalistycznego”¹⁴, krytyka stopniowo stawała się dyskursem nie tyle o literaturze, ile o polityce, społeczeństwie, wymiarze życia codziennego. W mniejszym stopniu chciała podejmować spory o wartości uniwersalne, a częściej włączała się w bieżące polemiki, „demaskowała”, atakowała, dezawuowała zjawiska w niewielkim stopniu należące do „wiecznych” porządków aksjologicznych, co musiało wiązać się z poważną symplifikacją, odchodzeniem od wymogu rzetelnej argumentacji na rzecz tworzenia faktów intencjonalnych, a te, jak wiadomo, nie poddają się procedurom oceny.

Nietrudno dostrzec w tym załazek zjawisk, z którymi mamy do czynienia dziś. Spytajmy więc – „z dzisiejszej perspektywy” – czy możliwy jest „pi-ar” wartości uniwersalnych? Czy możliwa jest reklama, dajmy na to, przeżyć metafizycznych?

¹³ S. Stabro, *Zamknięty rozdział. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Warszawa 1994, s. 191–192.

¹⁴ P. Czapliński, *Ślady przełomu...*, s. 34–62.

To nie są pytania abstrakcyjne, skoro stwierdziliśmy na wstępie, że dzisiejsza krytyka, czy tego chce, czy nie; czy potrafi sobie z tym poradzić, czy nie potrafi, pozostaje w bliskim związku z *public relations* i reklamą, że na jej kształt wpływa obecna rzeczywistość medialna. Krytyka jest więc dziś albo odmianą dziennikarstwa, albo wprost działaniem z zakresu kształtowania wizerunku (książki, wydawnictwa, wreszcie autora). Te zaś działania są swoistą „gra z prawdą”: prawda jest tu stopniowana i relatywizowana, zaś samo stopniowanie prawd i ich relatywizacja podaje się w atrakcyjnej formie – przeważnie felietonu, zwalniającego autora z „scjentyistycznej” rzetelności.

Warto z tej perspektywy przyrzeć się dyskusji o *Pasji* Mela Gibsona – najbardziej wyrazistemu sporowi krytyków i interpretatorów w ostatnich czasach. Padały w niej argumenty teologiczne, moralne, estetyczne; spierano się o „prawdę” filmu (spory takie, jako żywo, przypominają krążący w środowisku historyków sztuki dowcip o studenckim opisie jakiegoś religijnego obrazu: „anioł naturalnej wielkości”), o antysemityzm, o antypapizm, pojawiła się nawet teza, że jest to chrześcijańskie wcielenie mitu Edypa i kazirodztwa. Nazywano np. *Pasję* hollywoodzkim *reality show*, zarzucano „telewizyjność”, niespójność myślową (nie pokazując wszakże, co mogłoby w tej historii być jej „spoiwem”)¹⁵. Pamiętać także warto, że równoległe z tą debatą toczyły się – o wiele bardziej agresywne – spory o ten film w polskich portalach internetowych. Większość wypowiedzi internautów po prostu lekceważyła głosy krytyki, ośmiesza je, wyszydza np. nadmierną uległość wobec środowisk żydowskich lub zbytnią aprobatę dla opinii oficjalnej Kościoła katolickiego, fascynuje się np. przypadkami zaślabnięcia w czasie seansu lub zwyczajnie wulgaryzuje rozmaite wątki tego dzieła. W sumie – ta najpoważniejsza od lat dyskusja o konkretnym dziele sztuki ugrzęzła w stereotypach, na dodatek została wpisana w porządku kultury masowej – m.in. w przekazy telewizyjne, stając się jednym z wielu *talk shows*.

Czy zatem krytyka artystyczna, szczególnie zaś literacka, jest możliwa w świecie wolnej gry postaw i poglądów, wartości i prawd zrelatywizowanych? Cytowany przeze mnie na wstępie pisarz wydaje się być skażony tradycyjnym pojmowaniem tej dziedziny literaturoznawstwa: pobrzmiewają w jego złości echa głosów Brzozowskich, Kołaczkowskich, Wyków, a także naszych pokoleniowych „starszych braci”: Zagajewskiego, Kornhausera, Barańczaka. Nie bez powodu Zagajewski upomniał się o pierwiastek „żarliwości”¹⁶ w kulturze, bowiem nie wszystko oparte być może, według niego, na „ludus”, nie wszystko też – a funkcje obecnej krytyki, sprowadzającej się często do sporządzania „list rankingowych” rozmaitych zjawisk, zdają się to potwierdzać – może być „agonem”, gdyż nie nadaje się na areny współczesnych cyrków. W *Świecie nie przedstawionym* – książce, która wydaje się najpoważniejszym, choć liczącym sobie już 30 lat manifestem (i zarazem testamentem) – generacji „dzieci Leonarda Cohena” – Zagajewski i Kornhauser pisali o „zdzieczninnialej Polsce” i o zdziecinialej Polsce. Ale wtedy jeszcze kto inny i coś zupełnie

¹⁵ T. Sobolewski, „*Pasja*” Mela Gibsona już w kinach, „Gazeta Wyborcza” z 5.03.2004.

¹⁶ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.

innego mogło być wrogiem modelu projektowanej kultury przyszłości („kultury socjalistycznej” – dodawali autorzy):

Każdy, kto pisze o literaturze, o przemianach form świadomości artystycznej, o awangardzie, o wartościach, nie może zapominać, że na co dzień kultura żyje innymi sprawami, że cień, jaki rzuca wysoka kultura, jest większy niż ona sama. To, co dzieje się z literaturą popularną, z kulturą masową, kulturą zdegradowaną, jest równie ważne, jak losy ezoterycznej poezji. Kultura jest jednością, gdy ponosi klęskę na powierzchni, przegrywa jako całość. [...] Opera wytwarza operetkę, powieść inspiruje romans kryminalny, obraz oleodruki. [...] Opera wytwarza operetkę, ale operetka wkrada się do opery. Słabość kultury zdegradowanej jest odbiciem słabości pierwowzoru sztuki, literatury i myśli¹⁷.

Ta projektowana, przyszła kultura ma się przeciwstawić zakłamaniu, hipokryzji, dwulicowości, swoistej schizofrenii polegającej na dwuwartościowym myśleniu o świecie w kategoriach serwilizmu i nihilizmu.

Literatura – pisali autorzy *Świata...* – musi tu współpracować z humanistą i ze wszystkimi dziedzinami kultury. Uchwycenie i opanowanie rzeczywistości jest zadaniem równie trudnym i równie nagłym dla wszystkich regionów kultury. Jest to akcja pomocy dla człowieka zagubionego w ruchomym uniwersum faktów i wartości, akcja wytwarzania siatki współrzędnych, kultury cywilizującej żywioł świata¹⁸.

Co dziś znaczy „cywilizować żywioł świata”? Dla pokolenia *screen agers*, generacji ekranowej, pokolenia światów wirtualnych i metaświatów, znaczy to z pewnością co innego niż dla „dzieci Leonarda Cohena”. Wybitna amerykańska badaczka Internetu i mediów ekranowych Sherry Turkle, pisze:

Funkcjonujemy w stanie ciągłej konstrukcji i rekonstrukcji; jest to świat, w którym wszystko może podlegać negocjacji. Każdorazowa rzeczywistość własnego „ja” prowadzi do refleksywnego poddawania w wątpliwość, ironizowania i w efekcie prowadzi do gry, polegającej na próbowaniu coraz to nowej rzeczywistości. Centrum nie jest możliwe do uchwycenia¹⁹.

„Cywilizowanie żywiołu świata” to dziś wpisywanie tego świata w porządku i modele dyktowane przez kulturę popularną, której dziś nikt rozsądny nie nazwie „zdegradowaną” i jedynie „niszowi” humaniści mogą utrzymywać, że prawda, dobro i piękno nie podlegają negocjacji, nie mogą stawać się zarazem pionkami i szachownicą „gry”. Powieści, filmy, wiersze rodzące się z protestu, obrzydzenia, niechęci, a nawet znudzenia – zawierają w sobie, jak pierwotny grzech, jak zdeformowany gen coś, co pozwala traktować je jako własną parodię, umożliwiają autozaprzeczenie i autoironię. Coś, co pozwala wpisywać je w porządek kultury nieustannej zabawy. Mamy bowiem do czynienia nie tyle z krytyką artystyczną – ile ze swoistym *criti-*

¹⁷ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, s. 200–204.

¹⁸ Tamże, s. 207–208.

¹⁹ S. Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, MIT Press 1995, s. 257. Cyt. za: W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, wyd. II, Kraków 2002, s. 211.

tainment: zabawą w krytykę, odwołującą się do dekonstrukcjonistycznych dyskursów, opartych na traktowaniu faktów kreowanych jako prawdziwych i na połączeniu arbitralnych manipulacji semantycznych z mglistością, pragmatycznością i rytualnością²⁰. To wszystko jest zabawne i niegroźne dla galaretowatej kultury śmiechu, w której jedynym stałym elementem jest wydawniczy sukces, połączony z atrakcyjnością samej gry. „Zdziecinnienie” Polski ma dzisiaj zupełnie inne oblicze, bowiem dawny potwór Pana Cogito nie ma już oblicza pustki. Ma oblicze nadmiaru.

What Is the Use of Criticism in Postmodernist Times?

Abstract

The author attempts to demonstrate the change in the function of literary criticism against the background of widespread commercialization of culture. The change consists in departing from the interpretation of a certain hermeneutic conduct and from the process of discovering senses to standard reviewing activities and approaching the area of public relations and advertising. Contemporary criticism is either a variety of journalism or a direct form of image creation (image of a book, publishing house or an author). The author of the article suggests an opinion that criticism depends on a piece of work, which is actually the object of criticism. If art denounces referentiality, should the criticism of art use language based on reference? Should perhaps, the piece of art be sent to an area which it itself is not willing to be found in. Should we find contexts for it which are not in any way valid, asks the author.

²⁰ Por. W. Skalmowski, *Dekonstrukcjonizm literacki jako „nowomowa”*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2.