

Marcin Jauksz

Wzdłuż marginesów.

Marginal Modernity Leonarda F. Lisiego

k r y t y k i :

Leonardo F. Lisi, *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*, Fordham University Press, New York 2013

W 1913 roku, w Duino, gdzie Reiner Maria Rilke zaczął pracę nad elegiami i kończył *Maltego*, doświadczył szczególnego przeżycia. Mająca status kartki z dziennika notatka opisująca to doświadczenie powstała rok później, na początku 1914 roku, a ogłoszono ją kolejne cztery lata później, w 1919 roku. Bohater tej kilkustronicowej opowieści w trzeciej osobie (napięcie między jej objętością a istotną rangą konotowaną przez słowo „opowieść” jest tu zamierzone) podczas swego zwyczajowego spaceru z książką ulega dziwnej pokusie, by oprzeć się „w znajdującym się mniej więcej na wysokości ramion rozwidleniu [...] drzewa”.

Natychmiast poczuł się w tej pozycji tak przyjemnie wsparty i tak sownie uspokojony, że nie otwierając książki, trwał tak całkowicie wtopiony w naturę, w jakiejś niemal nieświadomej kontemplacji. (...) Miał wrażenie, jakby z wnętrza drzewa przechodziły w niego prawie niezauważalne wibracje; wytłumaczył to sobie bez trudności tym, że niewidoczny, płasko po zboczu schodzący wiatr dawał o sobie znać pośród gałęzi, choć musiał przyznać, że pień zdawał się zbyt masywny na to, by mógł od tak lekkiego tchnienia tak wyraźnie zdrżeć. Nie zastanawiał się jednak nad tym, ani nad podobnymi rzeczami, był natomiast coraz bardziej zdziwiony, a wręcz poruszony tym, co owo nieustanne przenikanie w nim powodowało: wydawało mu się, że nigdy jeszcze nie wypełniały go lżejsze poruszenia – z ciałem jego obchodzono się prawie jak z duszą,

zyskało ono możliwość odbierania impulsów, jakie dla ciała odbierającego wyraźnie codzienne komunikaty natury nie mogłoby być właściwie w ogóle odczuwalne. [...] Przywykł jednak zawsze zdawać sobie sprawę nawet z rzeczy najdrobniejszych, zastanawiał się więc intensywnie, co się z nim dzieje, i niemal od razu znalazł określenie, które go zadowoliło, powiedział sobie: że przeszedł na drugą stronę natury. I jak to się czasem zdarza we śnie, bardzo go to słowo ucieszyło i wydało mu się niemal bez reszty trafne.¹

Rok 1913 i jego okolice to, jak pokazała między innymi wydana ostatnio interesująca książka Piotra Szaroty o Wiedniu tego czasu², punkt szczególny w dziejach Europy i – przede wszystkim – kulturowego wątku modernistycznych przemian. Intymna notatka Rilkego może zostać uznana za niemniej znamiennej w określaniu zależności odchodzącego pokolenia i powojennej literatury niż *List* Hugo von Hofmannsthal, wskazywany przez Richarda Shepparda jako „dzieło, które najlepiej podsumowuje charakterystyczne dla modernistów zmienione poczucie rzeczywistości, natury ludzkiej oraz relacji między nimi”³ – zwłaszcza w kontekście próby

¹ R.M. Rilke, *Przeżycie*, tegoż, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, przeł. i red. T. Ososiński, Warszawa, s.139–140.

² P. Szarota, *Wiedeń 1913*, Gdańsk, 2013.

³ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków 2004, s. 122.

opisu i oceny naukowej książki Leonarda Lisiego *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*⁴. I Rilke, i Hofmannsthal są jej ważnymi bohaterami. I choć to o *Elegiach duinejskich* i o *Maltem* przede wszystkim w swej zamykającej tom interpretacji pisze badacz, o *Przeżyciu* nie wspominając nawet, to ten utwór może posłużyć za znakomite wprowadzenie w próbę kartograficznej korekty, jakiej na mapie europejskiego Modernizmu chce dokonać Lisi⁵.

Tytułowym przeżyciem utworu Rilkego jest nie tyle sama epifania, ile zdolność jej opowiedzenia, satysfakcji ze słów, które są w stanie uchwycić istotę sprawy. Stoi to w sprzeczności z centralnym modernistycznym doświadczeniem, które jest próbą radzenia sobie z sytuacją egzystencjalnego i komunikacyjnego niepokoju, efektu kryzysu nazywania rzeczy i zjawisk, opisywanego w *Liście* przez Hofmannsthala. Lisi, interpretując ten ostatni utwór, wyraźnie sprzeciwia się akcentowaniu (tak jak robi to m.in. Sheppard) partii poświęconych niewystarczalności obowiązujących kodów semiotycznych i skupiają uwagę czytelników na zamykających utwór partiach, w których wyrażona zostaje nadzieja poznania języka, którego ani jedno słowo nie jest jeszcze znane nadawcy tytułowego listu, ale którym „przemawiają do niego rzeczy nieme” i którym „pewnego dnia, może dopiero z głębi swojego grobu, nim właśnie będzie musiał usprawiedliwić się przed jakimś nieznanym sędzią”⁶. Pozytywna alternatywa dla krytyki nowoczesności zawartej w tekście Hofmannsthala, o której mówi Lisi [MM 219], jest obecna również w tekście Rilkego i w pozostałych interpretowanych przez badacza tekstach autorstwa Henrika Ibsena, Henry’ego Jamesa oraz Jame-

sa Joyce’a. Bohater *Przeżycia*, doświadczający „drugiej strony natury” i zdolny o tym opowiedzieć, jest poetą, który potwierdza możliwość transcendencji i jednocześnie ekspresji. Łączy się to z porzuceniem logiki znanej i opisywanego w myśl racjonalnych kategorii świata i gotowości objęcia tego, co pozaludzkie, a z czym, wydaje się, człowiek ma kontakt w snach.

Przemiana wizerunku człowieka końca (czy może raczej przełomu) wieków w obrębie naukowego przedsięwzięcia Lisiego skupia się na rewaluacji wartości obecnych w literaturze Modernizmu i ukazaniu ich osiągalności poprzez przyjęcie nowych (choć wynikających, zdaniem Lisiego, z interpretowanych tekstów od zawsze) sposobów modelowania świata za sprawą niezależnych od rozpoznanych dotąd założeń estetycznych. Lisi wychodzi od centralnego dla badaczy modernizmu pojęcia „autonomii”, która ważna jest zarówno dla uznających ją za kluczową dla estetyki modernizmu (jako konkretnej praktyki artystycznej), jak i dla tych, którzy łączą tę kategorię ze sprzeciwem i z zasadą podziału właściwą dla awangard, negujących takową autonomię. Badacz sugeruje, że skoro artystyczna reakcja na przemiany nowoczesnej rzeczywistości odbywa się po tych dwóch liniach (autonomii i podziału), to tak długo, jak nikt nie uzna, że wyczerpują one możliwości opisu zjawisk artystycznych tego okresu, można się spodziewać, że wskazanie estetycznych struktur nie mieszczących się w powyższej taksonomii jest możliwe i powinno być pożądanym. Te struktury bowiem, jak pokazuje Lisi, mówią o ludzkim świecie bardzo wiele:

Jeżeli określimy estetyczny porządek elementów obecnych w tekście [...] jako artystyczne zastosowanie lub przedstawienie podstawowych form wiedzy i doświadczenia, a zatem także podstawowych okoliczności naszego bycia w świecie, wtedy badanie filozoficznych źródeł naszych estetycznych kategorii pomaga wyjaśnić koncepcje wiedzy i doświadczenia, które są w nich zawarte [MM 8].

Swoją konkurencyjną dla dwóch najpopularniejszych modeli propozycję, nazywaną „estetyką zależności”, Lisi wywodzi z wskazanego w tytule jego pracy „marginesu” europejskiego Modernizmu. Wskazuje na filozofię Sorena

⁴ L.F. Lisi, *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*, New York 2013, s. 6. Tłumaczenie własne. Dalej cytaty za tym wydaniem oznaczane w nawiasach kwadratowych bezpośrednio za cytatem skrótem MM i numerem strony.

⁵ Modernizm pisany za Lisim wielką literą określa cały okres (od połowy XIX stulecia aż po drugą wojnę światową). Badacz odróżnienia go od modernizmu pisanego małą literą, przez który rozumie prąd literacki wyróżniany na podstawie szeregu praktyk twórczych. Odróżniają go one od realizmu, a zbliżają do awangardy. To, co odróżnia modernizm od awangard, to założenia dotyczące struktury tekstu artystycznego, które z kolei upodobniać będą modernizm do realizmu (organiczna struktura dzieła sztuki). Zob. MM 4–6.

⁶ H. von Hofmannsthal, *List*, [w:] *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, wybór, przeł. i opr. P. Hertz, Kraków 1997, s. 33.

Kierkegarda oraz twórczość Henrika Ibsena jako źródła nowej praktyki artystycznej, w ramach której w specyficzny sposób zorganizowane są kojarzone z Modernizmem zarówno „formalne zabiegi (anty-*mimesis*, niejednoznaczność semiotyczna, fragmentaryczność itd.)”, jak i „ogólne koncepcje, tematyczne zainteresowania (sceptycyzm epistemologiczny, kryzys nowoczesności, względność wszelkich wartości, subiektywność, nowoczesna urbanizacja, polityka itd.)” [MM 6]. Ta lista pojęć dowodzi spójności doświadczenia zapisanego w tekstach Kierkegarda i Ibsena z dziełami modernistów, pozwalając Lisemu zaznaczyć odrębność skandynawskiego wariantu modernistycznych zmagani w przestrzeni estetyki. Lisi uznaje, że „kulturowe osadzenie Skandynawii zapewniło szczególnie korzystny kontekst dla wyłonienia się i rozprzestrzenienia właśnie takiej formy estetycznej” [MM 271]. Wyczerpanie się paradygmatu idealistycznego, który połączony przez Johana Ludwiga Heiberga z konkretną strukturą polityczną i społeczną stał się przedmiotem krytyki skandynawskich autorów u progu lat 70. (co Lisi pokazuje, interpretując *Peer Gynta* Ibsena i przypominając znaczenie ogłoszonych drukiem wykładów Georga Brandesa), co z kolei dało pole do nowego sposobu mediacji i organizacji artystycznej reakcji na doświadczenia nowoczesnego świata. Okazały się one, zdaniem Lisiego, na tyle atrakcyjne, by zostać wykorzystane przez autorów uznawanych za centralne figury modernistycznego dyskursu.

Umiejscowiona pomiędzy estetyką modernizmu i estetyką awangardy, estetyka zależności:

podobnie jak estetyka awangard ukazuje konstytutywne elementy dzieła jako niemożliwe do pogodzenia, ale jednocześnie, jak estetyka autonomii, nalega, że części te jednak muszą zostać celowo skojarzone ze sobą [MM 6].

Dokonana musi zostać zatem „mediacja bez unifikacji”, którą przeprowadzić można, jak twierdzi Lisi, dzięki sformułowaniu „zasady, według której dzieło musi zostać zorganizowane na warunkach niekompatybilnych z obecnymi w nim reprezentacyjnymi oraz tematycznymi strukturami” [MM 6]. Ta koncepcja wywiedziona zostaje bezpośrednio z pism Kierkegarda, przede wszystkim

z *Choroby na śmierć*. Sformułowana w tej pracy definicja osobowości staje się dla badacza modelem relacji wewnątrztekstowych w dziełach nawiązujących mniej lub bardziej bezpośrednio do dzieł duńskiego filozofa. Kierkegaard w rozważaniach o rozpacz pisze, że „jaźń jest stosunkiem, który ustosunkowuje się do samego siebie, a istotą tego stosunku jest, że zachodzi on do samego siebie; jaźń nie jest stosunkiem, ale zjawiskiem ustosunkowania się stosunku do samego siebie”⁷. Relacja, która zachodzi między poziomami jaźni, prowadzić musi do syntezy; sama w sobie jednak nie dostąpi ona pełni bez spełnienia ostatecznego warunku. „Osobowość – kontynuuje duński filozof – jest uświadomioną syntezą nieskończoności i skończoności, która związana jest sama z sobą, której zadaniem jest stanie się sobą, co może nastąpić tylko przez związek z Bogiem”⁸. Cytując ten ostatni fragment, Lisi zaznacza:

Różne fenomenologiczne rozróżnienia pomiędzy różnymi rodzajami „ja”, które Kierkegaard ma w *Chorobie na śmierć*, ostatecznie zależą od charakteru relacji z owym czwartym pojęciem, które znajduje się poza ich obrębem i jest niezależne od pozostałych trzech, będąc ich podstawą i stanowiąc możliwość ich zaistnienia [MM 43].

Zasada estetyki zależności sprawia tym samym,

że sensowna relacja między częściami dzieła zależy od interpretacyjnej perspektywy, niepokrywającej się z logiką poszczególnych aspektów (części) dzieła. Estetyka zależności zatem zapewnia miernik, dzięki któremu dzieło może zostać zunifikowane i jednocześnie zapobiega tej unifikacji poprzez zupełną inność od struktur obecnych w dziele [MM 6].

Sprawnie manewrując między modernistyczną ambicją jedności i totalności dzieła oraz kryzysem tego marze-

⁷ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie – Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, wyd. II, Warszawa 1972, s. 146.

⁸ Tamże, s. 165. Warto zaznaczyć, że Iwaszkiewicz tłumaczy duńskie *selvet*, które w angielskich przekładach przywoływanych przez Lisiego tłumaczonej jest konsekwentnie jako „self” albo jako jaźń, albo jako osobowość.

nia unaocznionym w partykularyzmie awangard początku XX stulecia, Lisi opowiada się za artystycznym spełnieniu, ambicji tak wielu pisarzy omawianych na kartach książki; badacz wraz z Kierkegaardem poszukuje formuły dynamicznej relacji, która najpełniej wyrażałaby tę specyficzną zasadę idealizmu, ocalała sensotwórczą wiarę w transcendentny porządek rzeczy – nawet jeśli miałby to być jedynie porządek rzeczy estetycznych (i to w dodatku zupełnie nowy porządek).

Fundament filozoficzny Lisiego jest niezwykle interesujący; badacz sprawnie operując kategorią doświadczenia i przypominając znaczenie estetyki jako istotnej formy ludzkiej refleksji (zanim w XX stuleciu zastąpiła ją teoria) „buduje matrycę zależności, w obrębie której podmiot odnajduje ukojenie lęków epoki nowoczesnej w praktykach mających na celu odkrycie takiej perspektywy, która pozwalałaby w jakiś sposób uzgodnić sprzeczne wątki nowoczesnego życia, w którym, jak w 1856 roku stwierdził Karol Marks, a co na początku lat 80. przypomniał Marshall Berman „wszystko jest brzemiennie w swoje przeciwieństwo”⁹. Jedną z postaw zaliczanych do form reakcji na ten modernistyczny niepokój był dekadentyzm, postawa silnie osadzona na fundamencie epistemologicznego sceptycyzmu (wskazywanego również przez Lisiego jako jedno z naczelných zagadnień epoki modernistycznej). Kłopotliwy status wiedzy u kresu XIX wieku, pisze jednak Lisi, może wywołać zupełnie odmienną reakcję. Podobnie w przypadku sceptycyzmu,

zasada organizująca estetykę zależności odcina się od warunków określających normalne relacje ze światem. W odróżnieniu od sceptycyzmu nie wyciąga z przesłanek o kłopotliwości wszelkich fundamentów ludzkiej wiedzy wniosku, że wiedza jest niemożliwa i że nie możemy niczego tak naprawdę wiedzieć (albo że każda wiedza jest równoważna). Za to przy normalnych stosunkach w świecie estetyka zależności stwarza punkt wyjścia, który jest transcendentny i absolutny. Podobnie jak Kierkegaardowska redefinicja natury stosunku prawdy

i doświadczenia jako procesu przybliżania, to na walce o taki określony, jeśli nieobecny, standard znaczenia słusznie polega wiedza [MM 162].

Istotne znaczenie dla Lisiego mają dwie pozycje, które wcześniej akcentowały znaczenie skandynawskich autorów i ich dzieł dla modernistycznej formacji: *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* Toril Moi z 2006 roku oraz *Northern Arts* Arnolda Weinsteina opublikowana dwa lata później. Zwłaszcza ta pierwsza jest z perspektywy Lisiego ważna, ponieważ jej autorka „dokonuje szerokiej rewaluacji estetyki Modernizmu” [MM 10] przy pomocy twórczości Ibsena¹⁰.

Propozycja Moi, która swoją pracą przywróciła modernistycznemu kanonowi twórczość Ibsena, jest, choć Lisi nie stwierdził tego dobitnie, dla interpretacji badacza niekorzystna. To, co autor *Marginal Modernity* nazywa „akcentowaniem odmiennych aspektów estetyki idealistycznej” w dorobku Ibsena [MM 10–11], jest w istocie zupełnie odmienną wizją jej recepcji. Niezwykle sugestywna praca Moi podnosi poprzeczkę dla każdego, kto chciałby po jej interpretacjach przepracować skandynawski modernizm, gdyż ambicją autorki nie jest zbudowanie zupełnie nowego modelu modernistycznej estetyki (co chce zrobić Lisi). Moi poprzestaje na przesunięciu Ibsena w obręb delikatnie zreformowanego modernistycznego kanonu, w zgodzie z większością zasad, które ten kanon konstytuują. Projekt Moi polega na ukazaniu Modernizmu jako próby zerwania nie tyle z romantyzmem (co jest, jej zdaniem, łatwe do sfalsyfikowania), ile z idealizmem (tak w romantycznym, jak i moralizatorskim znaczeniu). Moi sceptycznie podchodzi do wyводу Frode Hellanda, przykładowego według niej orędownika rekonstruowanej za Fredrikiem Jamesonem „ideologii modernizmu”, o tym, jakoby Ibsen wierzył w autonomię dzieła sztuki w ortodoksyjnym modernistycznym sensie, i skłania się, by uwierzyć Ibsenowi, gdy ten mówi o wątplym powinowactwie między własnymi dziełami a myślą Kierkegaarda.

⁹ M. Berman, *„Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006, s. 21.

¹⁰T. Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, Oxford 2006. W języku polskim ukazał się pierwszy rozdział tej fundamentalnej pracy: T. Moi, *Ibsen i ideologia modernizmu*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] *Ibsen. Odejścia i powroty*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 25–52.

Ibsen, broniący swej intelektualnej i artystycznej niezależności, może jednak być bohaterem obu historyczno-literackich narracji. I Moi, i Lisi są w takim samym stopniu uprawnieni, by poszerzać horyzont XIX-wiecznej Europy w kierunku północnym, a czytelnik nie musi wybierać jednej ścieżki, która do tego prowadzi, musi wszelako mieć świadomość, którego Ibsena wybiera. Bo obok tego dawnego i odrzuconego, którego oboje badacze chcą unowocześnić, powstają z ich inicjatywy wersje inne jego twórczości, ale niekoniecznie dyskwalifikujące się nawzajem. Ci, którzy wybiorą Ibsena Moi, z całą pewnością łatwiej pogodzą go z porządkiem modernistycznego buntu lat 90. epoki *fin de siècle'u*, umacniając tym samym XIX-wieczne przyczółki nowoczesności; ci, którzy podążą tropem Lisiego, dostaną szansę, by po śladach recepcji Kierkegaarda, Brandesa czy Ibsena odkrywać nowe interpretacyjne perspektywy i rozpocząć przebudowę literatury tego czasu (w Polsce na przykład trochę na przekór Przybyszewskiemu, który zarzekł się, że nic od Skandynawów nie pożyczył) w duchu północnych inspiracji.

Miejscem, w którym rozgrywa się wybór między jedną a drugą koncepcją modernizowania Skandynawii, jest krucha granica między sceną a publicznością, a którą Moi wykorzystuje w swojej pracy, by pokazać, w jaki sposób postaci Ibsena są bezpowrotnie zanurzone w swoim świecie. To ważki element tej konstytutywnej dla badań Lisiego polemiki, pozwolę sobie zatem na chwilę oddać głos Moi, zanim powrócę do Lisiego:

Byłam raz na przedstawieniu *Dzikiej kaczki*, które odbywało się w sali balowej, gdzie krzesła rozstawiono w dwóch rzędach pod ścianami. Przypadł mi bilet w pierwszym rzędzie, tak blisko, że bez trudu mogłabym dotknąć aktorów. Po przerwie aktor grający Gregersa Werle wrócił na scenę z długim białym włosom przyczepionym do jego ciemnej marynarki. Nitka zwracała uwagę, rozpraszała i pokusa, by wyciągnąć rękę i strzepnąć mu ją z ramion, była wielka. A jednak tego nie zrobiłam. Po prostu nie mogłam tego zrobić i nitka została tam, gdzie była¹¹.

Badaczka odwołuje się, pisząc „nie mogłam”, do założeń interpretacyjnych Stanleya Cavella, który czytając *Króla Lira*, określił teatr jako sztukę skończoności, zaznaczając, że postać nie jest i nie może stać się świadoma kogokolwiek z publiczności¹². Istota teatralności potwierdza dramat egzystencjalny Juliana, bohatera *Cesarza i Galilejczyka*, jako istoty niezdolnej do stworzenia wspólnoty i skazanej na odrębność, samotność, śmieszność...

Interpretującej *Cesarza i Galilejczyka* Moi w takim samym stopniu zależy na podtrzymaniu bariery między widzami a aktorami, w jakim Lisiemu, czytającemu *Dom lalki*, zależy na rozbiciu czwartej ściany i ukazaniu momentu, w którym odbiorca staje się równym wybranym postaciom świata dramatu. Ona opowiada o modernistycznych diagnozach obecnych w kluczowym, według niej, dziele Ibsena; on stara się przebudować Ibsenowski spektakl, na nowo określając ontologiczny status postaci oraz publiczności. Badacz wychodzi od kontrowersyjnego finału *Domu lalki*, który jeszcze w epoce doprowadził do powstania w 1884 roku przeróbki Artura Jonesa oraz Henry'ego Hermana *Breaking a Butterfly* ze zmienionym zakończeniem. Lisi przekonuje, że ta potrzeba zmiany fabuły wynika z niedostatecznego uzasadnienia (w kontekście społecznych relacji pośród XIX-wiecznego mieszczaństwa) dramatycznej decyzji Nory, która uzasadniona jest na zupełnie innych poziomach tekstu.

Lisi, wykorzystując potencjalne poziomy zależności, tworzy szczególną mapę porozumienia między bohaterami a obserwującą ich publicznością, zarówno tą wewnątrz dramatu – Torwald i panna Linde patrzący na tańczącą Norę tworzą swoistą publikę jej występu – jak i tę na zewnątrz świata przedstawionego – obserwacja aktorki odtwarzającej tańczącą Norę przez teatralnego widza w momencie jej występu oraz w ostatnim akcie, gdy manifestacyjnie, według Lisiego, zmienia suknię na codzienną, rezygnując z roli istoty, której zadaniem jest dostarczać mężowi estetycznej satysfakcji. Podczas gdy – jak puentuje Lisi – różnice między panią Linde, Torwaldem, i doktorem Rankiem mogą zaistnieć w myśl

¹¹Tamże, s. 206–207.

¹²Zob. tamże, s. 206.

logiki budowania znaczenia rodem ze „sztuki dobrze skrojonej” i logiki świata, w którym przeszłość motywuje działania postaci,

ostateczna perspektywa Nory [...] nie jest możliwa do wyprowadzenia w obrębie tych porządków, nie odnajduje w tych warunkach semiotycznej motywacji i pozostaje głęboko od nich odmienna. Nie chodzi jednak o to, żebyśmy w tekście Ibsena odkrywali Norę jako nieludzką formę życia (jak byłoby u Kierkegarda), raczej o to, że pojęcie o tym, co ludzkie, zostaje radykalnie zrewidowane. [...] Estetyczną funkcją odejścia Nory jest zatem zapewnienie nam doświadczenia, co znaczy być skonfrontowanym z okolicznościami warunkującymi inne od znanych nam sposobów opisywania i określania świata [...] [MM 154–155].

W takiej interpretacji – czego Lisi jest świadom i na czym mu też zależy – Ibsen buduje efekt zupełnej inności Nory:

po pierwsze, doprowadzając do gwałtownego zerwania z okolicznościami, które ustanawiają semantyczną przestrzeń do chwili jej odejścia oraz, po drugie, przez włączenie nas w obręb oddziaływania tych okoliczności i jednocześnie wstrzymaniu ich wpływu na samodzielne użycie języka, które sprawia, że jej odejście obserwujemy z perspektywy Torwalda [MM 156].

Sugerując metateatralny wydźwięk finału, który ukazuje niewystarczalność reprezentacyjnych modeli „sztuki dobrze skrojonej” i przedakcji jako sposobu motywacji postaci, Lisi sugeruje, że to te niedoskonałe formuły, niezdolne uchwycić tego, czym Nora staje się w finale, nowej miary człowieczeństwa, która z tej nowej perspektywy właśnie staje się koniecznością wyrażoną w zdaniu: „muszę stać się człowiekiem”¹³. Ujęcie Kier-

kegarda i ambicja transcendencji, jaką wykorzystuje tu Lisi, w imponujący sposób puentuje jego rozważania o znaczeniu kwestii „najbardziej cudowna rzecz”¹⁴, która w akcie pierwszym pada z ust Nory, by określić znaczenie awansu Torwalda, w akcie drugim zaś wyraża jej sprzeciw wobec potencjalnego poświęcenia się męża w imię jej czci, by ostatecznie stać się wymowną, gorzką reakcją Torwalda w obliczu pustki, jaką zostawiła Nora, odchodząc. Cudowność powiązana z innością pozwala Lisiemu na użycie epitetu „magiczny”. Może nie do końca spójny jest on z pojęciem niesamowitego u Kierkegarda, ale znakomicie wskazuje na istotę przeobrażenia, do którego miałby w tym miejscu doprowadzać Ibsen jako pionier estetyki zależności. Ci z widzów/czytelników dramatu, którzy wraz z Lisim uznali, że wiedzą dość, by włączyć się w życie jego postaci, będą ze zdziwieniem (i zachwytem) obserwować narodziny nowego (estetycznego) porządku rzeczy, w obrębie którego decyzja Nory nie będzie już absurdalna.

Pojęcie magii, które Lisi wykorzystuje, by efektownie zamknąć partię swoich rozważań, pozwala na zabawę w łapanie za słówka. Transformacja opisywana przez Lisiego, analizującego finalną scenę *Domu lalki*, jest bowiem metodą czytania, którą w drugiej części chce zaproponować w odniesieniu do ważnych dzieł Modernizmu: *Skrzydła gołębiczy* Jamesa, *Listu von Hofmannsthal*, *Zmarłych* Joyce’a i *Maltego* Rilkego. Istota tych odczytań polega na odnalezieniu w obrębie dzieła sztuki dwóch porządków semiotycznych, które w finale uzgodnione zostają mocą próby spojrzenia na wydarzenia i sposób ich prezentacji z zewnątrz, bez ograniczeń, na jakie skazani są bohaterowie, a także czytelnicy, ufnie podążający za rozpoznaną konwencją i z trudem radzący sobie, gdy rozwiązanie akcji nie realizuje modelowych ujęć, jakie znają z innych tekstów o podobnej strukturze.

Trudno byłoby obronić hipotezę, że Søren Kierkegaard zaprogramował europejski modernizm. Nie ulega jednak wątpliwości, że jego sposób postrzegania relacji czło-

¹³Zob. MM 160. W polskim przekładzie Jacka Frühlinga norweskie *skal*, którego właściwie zniuansowany, akcentujący konieczność tego działania, przekład na język angielski („I must try to become”) wskazywał Lisi, zostaje złagodzone. Nora mówi: Jestem przede wszystkim człowiekiem – takim samym jak ty... lub co najmniej chcę spróbować nim zostać”. H. Ibsen, *Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijnaka-Witczakowa, Wrocław 1983, s. 173.

¹⁴W polskim przekładzie mowa o „cudzie nad cudami”. Por. tamże, s. 176.

wieka z absolutem drążył europejską świadomość tego czasu i łącząc się z romantyczną wrażliwością zdumienia wobec innego, mógł inspirować i inspirował do poszukiwań poza tym, co obecne w dziele. Ambicja Lisiego, by więź między bohaterami jego książki a pismami samego Kierkegaarda udowodnić świadectwami recepcji, jest jednak, należy sądzić, nie tyle wyrazem badawczej rzetelności, ile próbą postawienia tamy interpretacyjnej dowolności, która w oparciu o tak skonstruowane przekonanie o odmiennych od wpisanych w dzieło ukrytych perspektywach interpretacji faktycznie pozwala na swobodną grę nadawania znaczeń. Lisi chce, by zrekonstruowany przez niego wątek modernistycznej estetyki zachował pamięć o swoim źródle i robi to nawet, gdy bogatych bezpośrednich świadectw recepcji nie odnajduje (jak w przypadku Hofmannsthal) lub gdy pozbawiony możliwości odnotowania wpływu Kierkegaarda akcentuje fascynację pisarzą Ibsenem (jak w przypadku Jamesa czy Joyce'a). Skandynawskie peryferia urastają dzięki tej chęci zaznaczenia odnotowanych wpływów do miejsca dla Modernizmu ważnego, przyczyniając się jednocześnie do możliwego rozbudzenia apetytów innych prowincji imperium literatury nowoczesnej, by określić na nowo swoje znaczenie w wielkiej historii literatury. Odwrócenie wektorów wpływu (co Lisi czyni, polemizując z tezami zawartymi w książce Pascale Casanovy *The World Republic of Letters*) i pokazanie, że błędnym jest założenie, jakoby jedynie potężne centrum mogło oddziaływać na peryferia, w żadnym zaś przypadku niemożliwy jest proces odwrotny, sprawia, że mapa modernistycznej Europy staje się nagle (potencjalnie) jeszcze ciekawsza, niż była do tej pory.

Autor *Marginal Modernity* wyszukuje przykłady takiego odwróconego działania (omawiając np. znaczenie krytyki Jamesa w dyskusji o „skandalicznych” wystawieniach Ibsena w Londynie na początku lat 90. czy analizując skandynawskie dziedzictwo przenikające pisma Rilkego). Lisi bowiem, ukazując wątki recepcji Kierkegaarda czy Ibsena, nie udowadnia ostatecznie recepcji wypracowanego w oparciu o strukturę tożsamości estetycznego modelu; pokazuje jednak jego niewątpliwą kompatybilność z czołowymi modernistycznymi próbami myślenia o pozaludzkich perspektywach na człowiecze zmagania z zastanym światem. To sprawia, że doświad-

czenie przemiany, jakie dekretuje Kate w finale *Skrzydła gołębiczy*, nadzieja nowego języka, jaką wyraża Hofmannsthal ustami lorda Chandosa czy myśli patrzącego na padający śnieg Gabriela ze *Zmarłych*, podbudowane metafizycznymi poszukiwaniami Kierkegaarda czy technikami demaskowania dysfunkcjonalności społecznych XIX wieku w dramatach Ibsena dookreślają wielopłaszczyznowość Modernizmu, którego niezmienną ambicją pozostaje wyjście poza ramy stworzone przez okoliczności i zachłanne pragnienie bycia czymś więcej niż istotą ukształtowaną przez stosunki jej współczesne. Z polskiej perspektywy taka próba wzbogacenia wizji europejskiej kultury wątkiem skandynawskim to wydarzenie o precedensowym znaczeniu. Pozwala bowiem trochę bardziej ambitnie myśleć o europejskim znaczeniu polskich dzieł lat 80. i 90. a także tych z początku wieku XX, nakazuje wręcz refleksję nad tym, jakie modele estetyczne kiełkują w naszym, niemniej przecież specyficznym kulturowym klimacie, oraz jaką drogą mogły i czy rzeczywiście przedostawały się do centrów kulturalnych modernizmu.

I tu wrócić należy do Rilkego i jego *Przeżycia*. Jeśli uznać, że kompozycyjną klamrę książki Lisiego zamyka niewymieniony w tytule Joyce, ale właśnie Reiner Maria Rilke, którego *Malte* omawiany jest jako ostatni z modernistycznych twórców, to odwołując się raz jeszcze do cytowanego na początku *Przeżycia*, można zauważyć, że to, w jaki sposób bohater tego utworu odczuwa w piersi „ciężar pojawiających się na niebie gwiazd” czy jak „czuje w sobie smak stworzenia”¹⁵, należy do repertuaru wzruszeń innych wrażliwców tego niespokojnego czasu. Odczucie pełni zadekretowane w tym utworze jest tym samym, którego w *Maltem* poszukuje Lisi. Dialog tych tekstów, zespolonych czasem powstania, zdaje się potwierdzać tę możliwość koherencji w świecie, w którym wydawało się, że nic trwałego, nic ostatecznego nie pozwala się doświadczyć czy uchwycić w słowach... To odczucie jedności ze stworzeniem jest u Rilkego efektem pozytywnie pojmowanej samotności, w tym kontekście zasługującej na miano niezależności, wolności:

¹⁵R.M. Rilke, *Druga...*, dz. cyt., s. 142.

Coś łagodnie oddzielało go od innych osób i utrzymywało między nim a ludźmi jakiś czysty, niemal świetlany dystans, przez który można było sobie może kilka rzeczy podać, który jednak wsysał w siebie każdą relację i wypełniony nimi zacierał kształty postaci niczym mętny dym. Nie wiedział jeszcze, na ile inni zdawali sobie sprawę z jego osamotnienia. Jeśli o niego chodzi, to dopiero ono obdarzyło go pewną swobodą wobec ludzi [...], dużą ruchliwość w porównaniu do ludzi liczących na siebie nawzajem i zatroskanych, i przywiązanych do życia i śmierci¹⁶.

Estetyka zależności nie uzdrawia relacji jednostki ze społeczeństwem, nie powinna też, w świetle powyższego fragmentu, tego czynić. Poszerzając spektrum estetycznych reakcji w obrębie modernistycznej formacji, Lisi w ślad za swoimi bohaterami pozwala w wyobcowaniu dostrzec to, co zauważa też Rilke – potencjał znaczenia, jakie nadać sobie może jednostka przekraczająca bariery utartych konwencji (społecznych, komunikacyjnych, filozoficznych) i uruchamiająca

odmienne płaszczyzny samooglądu. Chociaż jak pisał w dzienniku Kierkegaard: „jest rzeczą niebezpieczną za bardzo się odcinać i wycofywać się ze związków społecznych”¹⁷, swoistość nowoczesności (w skandynawskim, ale i w każdym innym regionalnym wydaniu) pozwala dostrzec, że ów dopuszczalny stopień odcięcia jest wartością podatną na negocjacje; przydatną i pożądaną w momentach, gdy o niecodziennym obcowaniu z naturą, z książką szczelnie zamkniętą pod pachą, człowiek próbuje odnaleźć źródło dziwnego drżenia, które wzbiera w pniu samodzielnie wyhodowanego drzewa wiadomości. W wielu miejscach wyzywająca zastany porządek rzeczy, a w kilku nawet inspirująco bluźniercza książka Lisiego jest ważną lekcją zbyt często ostatnio w literaturoznawstwie ignorowanej, historycznej metody interpretowania tekstów i przekrojowego myślenia. Badacz wyprowadza model teoretyczny z tekstów sprzed przeszło stulecia i tym samym przypomina, że modyfikacja spetryfikowanych koncepcji dziejowych przemian przynosi szansę na dostrzeżenie ignorowanych, a ważnych elementów w pozornie tylko znanych całościach.

¹⁶Tamże, s. 143.

¹⁷S. Kierkegaard, *Dziennik (wybór)*, przeł. i oprac. A. Szwed, Lublin 2000, s. 68.

SŁOWA KLUCZOWE:

modernizm

w p ł y w

ORYGINALNOŚĆ

ABSTRAKT:

Przedmiot recenzji, książka Leonarda F. Lisiego *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*, jest ambitną próbą rekonstrukcji kartograficznych praktyk badaczy modernizmu europejskiego. Wskazując na północne peryferia kontynentu, Lisi stara się ukazać, w jaki sposób sformułowana w obrębie filozofii Sørensa Kierkegaarda estetyka zależności (the aesthetics of dependency), głównie za sprawą recepcji dramatów Henrika Ibsena, rozprzestrzeniła się w literaturze Zachodu, wpływając na sposób pojmowania sztuki, człowieka i jego miejsca w świecie w dziełach twórców takich jak Henry James, Hugo von Hofmannsthal czy Reiner Maria Rilke.

ibsenizm

Skandynawia

NOTA O AUTORZE:

Marcin Jauksz, dr nauk humanistycznych, literaturoznawca i filmoznawca, adiunkt w Zakładzie literatury pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej UAM; w 2010 roku obronił rozprawę doktorską *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego* nagrodzoną w Konkursie im. Konrada i Marty Górskich w 2011 roku; interesuje się psychologizmem w prozie późnego wieku dziewiętnastego i kształtującymi się wówczas zasadami kompozycji dzieła literackiego, ostatnio tropi też poetów zagubionych na „marginesach cywilizacji”. Stypendysta rządu francuskiego w latach 2008-09; publikował m.in. w „Wieku XIX”, „Porównaniach”, „Lampie” i „Polonistyce”.