

Przymiarki „prądologiczne”: modernizm vs. postmodernizm

Kazimierz Bartoszyński

Kazimierz Bartoszyński

Przymiarki „prądologiczne”: modernizm vs. postmodernizm

Na temat pożytku, jaki przynieść może historykom literatury polskiej stosowanie pojęcia „postmodernizm”, można, a nawet trzeba, dyskutować. Podstawą jednak wszelkich opinii w tej sprawie musi być rozpoznanie nie tylko samego postmodernizmu w jego „naturze”, ale przede wszystkim w jego relacji do prądu zwanego „modernizmem”. Jest bowiem faktem wciąż aktualnym, że postmodernizm jako prąd ogólnokulturowy, a w szczególności literacki, ustawiany jest w zasadniczej opozycji do formacji określanej jako modernizm, bądź też jako awangardyzm. Ponieważ jednak w Polsce i w krajach Europy środkowo-wschodniej termin „modernizm” dotyczy innego okresu niż na Zachodzie, sprawę tę rozpatrywać trzeba na ogólnym tle literatury zachodniej. Dopiero wyniki takiej analizy mogłyby być zastosowane do bliskich nam kontekstów. Użyłem terminu „opozycja”, nie chcę tu bowiem rozważać problemu ciągłych i rozwojowych przemian literatury, lecz — nieciągłe następowanie po sobie pewnych zorganizowanych i przeciwstawnych formacji. Zatem słówko „post”, używane obecnie przy określaniu aktualnych faz kultury, będę stosował nie w sensie następstwa chronologicznego, lecz dla podkreślenia przeciwstawności. W moich refleksjach, wezmę pod uwagę okres rozwoju literatur pomiędzy mniej

więcej rokiem 1910 a współczesnością, ale nie będzie moim celem analityczne rozpatrzenie relacji, jakie w procesach literackich tego okresu „rzeczywiście” zachodzą. Zależy mi raczej na tym, aby procesowi temu narzucić taką segmentację, która pozwoliłaby dostrzec pojawianie się po sobie lub częściowe przenikanie dwu układów. Układy takie nazwać by można systemami interpretującymi się wzajemnie i nadającymi sobie sens. Przeciwwstawienie nazw „modernizm” i „postmodernizm” oraz istnienie odpowiadających im okresów czasu przyjmuje się jako punkt wyjścia dla zestawiania różnych konotacji związanych z tymi nazwami po to, by później móc rozpatrzyć szanse ich uporządkowania i utworzenia na ich podstawie opozycyjnych układów.

Operacja taka jest oczywiście wysoce arbitralna, bo podobnie jak według Paula de Mana historię literatury stanowi „to, co zwiemy interpretacją literatury”, tak i formowanie prądów jest narzucaniem układu pojęciowego. Czynności tej musi wszakże towarzyszyć świadomość dwu co najmniej ograniczeń i uwarunkowań. Po pierwsze więc, świadomość tego, iż postępując w ten sposób wydobywamy z obszaru zjawisk historycznie istniejących zespoły odpowiadające naszym celom, traktując inne zjawiska jako teren nieustrukturalizowany. Po wtóre – wzięcie pod uwagę okoliczności, iż działania takie zmierzają nie tylko do wyodrębniania pewnych zjawisk, ale i do oglądania ich z określonych punktów widzenia. Przy takim założeniu pomija się niejednokrotnie ich ważne cechy, uwzględniając te właściwości, które wydają się odpowiednie do tworzenia pewnych opozycji.

Wzięcie pod uwagę modernizmu i postmodernizmu dla prowadzenia rozważań na temat konstytuowania „prądowych” opozycji umotywowane jest niewątpliwie aktualnością tego problemu, stanowić może wszakże egzemplifikację analogicznych działań wobec różnych, nie tylko aktualnych, relacji międzyprądowych.

Jako punkt wyjścia wypada więc przyjąć – obok wymienionych już historycznych ograniczeń – rozróżnienia o możliwie szerokiej sprawności eksplikacyjnej. Przyjmuję zatem w odniesieniu do charakterystyk prądów artystycznych założenie dwu następujących przeciwstawię: 1 – prądom postulującym odnoszenie się do zastanej rzeczywistości literackiej przeciwstawić można prądy domagające się wyłącznie oryginalności ewentualnie twórczości; 2 – prądy konstytuujące pewne systemy, konwencje czy zbiory reguł potraktować można

jako przeciwstawne wobec prądów głoszących niesystemowość, nieregularność czy indywidualność artystycznych realizacji.

Połączenie wymienionych przeciwstawień stwarza taką oto „matrycę”

1. Prądy wpisujące się w gotowe systemy pojęciowe, czyli postulujące działania artystyczne w myśl ustalonych z góry reguł. Odpowiada to na ogół pojęciu tradycjonalizmu.

2. Prądy zalecające odnoszenie się do zespołów lub uniwersów tekstów. W dawnej terminologii oznaczałoby to stosowanie się do „egzemplów”, a nie reguł. W terminologii aktualnej — nacisk nie na imitację „wzorów”, lecz na wpisywanie się w relacje intertekstualne. Ogólnie mówiłbym tu o literackim relacjonizmie.

3. Prądy wyróżniające się tworzeniem nowych i ponadindywidualnych systemów lub reguł, co stanowi istotę wszelkich awangard. W tym rozumieniu trudno znamię awangardowości przyznać niezaprogramowanym, indywidualnym (choć nowatorskim) poczynaniom artystycznym.

4. Poglądy — raczej nie układające się w struktury prądowe — odradzające zarówno imitowanie czegokolwiek lub odnoszenie się do czegokolwiek, jak i tworzenie systemów i reguł. Zalecające zatem tworzenie absolutne, np. na drodze tzw. fenomenologicznego obcowania z rzeczami i jakościami, oraz przekazywanie swych „wizji” nie przy użyciu języków zastanych lub nawet konstytuowanych, lecz za pomocą niezorganizowanych „gestów” znaczeniowych.

Do takiego, nieco apriorycznego, kombinatorycznego i — rzecz jasna — nie wyczerpującego repertuaru formacji prądowych dołączyć wypada próbę określenia warunków konstytuowania prądów. Istotną rolę gra tutaj udział stopnia immanencji i — z drugiej strony — relatywności takiego formowania. Każdy bowiem prąd głoszący hasła innowacyjne, ale także i postulujący tradycjonalizm, ustawia się w jakiejś relacji do tego, co aktualnie istnieje. Niełatwo jest na ogół powiedzieć, jaki w jego budowaniu jest udział zastanych zjawisk, a jaki — treści samoistnych. Można bowiem mówić o tradycjonalizmie przejętym z tradycji oraz o tradycjonalizmie nowatorskim. Podobnie — o awangardyzmie dyktowanym przez tradycję awangardowości oraz o awangardyzmie autentycznym.

Sprawa immanencji i relatywności wiąże się ze zjawiskiem, które nazwałbym „autorstwem” prądu. Jego ukształtowanie bowiem może być zarówno dziełem twórców realizujących równocześnie głoszone zasady, jak i współdziałających z nimi krytyków, jak wreszcie — kryty-

ków i badaczy obserwujących od zewnątrz sytuacje literackie. Konsekwencją „autorstwa” prądu jest też to, że bywa on kształtowany czasem współcześnie z pojawieniem się zjawisk, które określa, kiedy indziej — *ex post*, z danej historycznej perspektywy. W tym przypadku jego treść nie musi być, jak to się zwykle dzieje, odnoszona do zjawisk go poprzedzających, lecz także — do zjawisk późniejszych, na tle których jego specyficzność staje się bardziej dostrzegalna.

Biorąc pod uwagę przedstawiony wyżej szkic typologii prądów, przeprowadzić można próbę stworzenia dwu modeli, z których jeden odpowiadałby przede wszystkim formom literackiej narracji powstałym w latach 1910–1930 (modernizm), drugi zaś analogicznym zjawiskom pochodzącym z okresu po roku 1950 (postmodernizm). Jest rzeczą uderzającą, że lata od 1930 do 1950 są w małym stopniu brane pod uwagę w konstrukcji prądów, co uzasadnia się czasem dominacją napięć politycznych w latach trzydziestych oraz warunkami wojennymi i powojennymi lat czterdziestych. Istotną jednak przyczyną tego „pominięcia” jest tendencja (którą również tu reprezentuję) do nieciągłościowego, lecz systemowo-opozycyjnego traktowania dzieł prądów literackich. Tendencji tej odpowiadało dostrzeganie źródeł zjawisk modernizmu w latach wcześniejszych.

Przyjmując taki okresowo chronologiczny punkt wyjścia periodyzacji, postępuję zgodnie z obyczajami krytyków zachodnich interesujących się zwłaszcza modernizmem (np. David Lodge, Peter Faulkner). Jeśli założymy takie czasowe ograniczenie, zaryzykować możemy pewną tezę na temat konstytucji pojęcia modernizmu i jego genealogii. Wydaje się mianowicie, że stosując to pojęcie, zakładano wprawdzie charakter innowacyjny modernizmu, lecz wywodzono go w dużej mierze z inicjatyw indywidualnych, nie podporządkowanych sformułowanym i grupowym programom. Twierdzenie takie byłoby aktualne zwłaszcza wobec przeważającej liczby utworów narracyjnych zaliczanych do tego prądu. Twórczość bowiem takich pisarzy jak Joyce, Faulkner czy Proust nie podlegała ani indywidualnym, ani tym bardziej grupowym programom, jakkolwiek autorzy ci wypowiadać mogli pewne tezy krytyczne. W kręgu „modernistów” najbardziej skłonna do formułowania literackich postulatów była zapewne Virginia Woolf, pominąć tu natomiast wypada krytyczne i teoretyczne opinie Henry Jamesa należącego do wcześniejszej generacji. Na tle takich obserwacji uznać by można, choć z wahaniem, tezę o nieawangardyzmie właściwym formom narracyjnym tego okresu, jakkolwiek nie można by zaakcepto-

wać tej tezy w odniesieniu do poezji tych czasów, zważywszy choćby działalność Eliota i Pounda.

Nieprogramowość literatury modernistycznej dostrzec można w fakcie, że zrazu mówiono o dziełach do modernizmu zaliczanych jako o literaturze „nowej” (*make it new* E. Pounda). Swoistość jej natomiast z rzadka tylko była w okresie jej trwania charakteryzowana, a potrzeba takiej charakterystyki nastąpiła dopiero, gdy po drugiej wojnie – w latach pięćdziesiątych pojawiły się zdecydowane wypowiedzi programowe twórców *nouveau roman* – traktowane naówczas nieraz jako przejaw wejścia refleksji nad powieścią na zupełnie nową drogę. Po r. 1960 termin „modernizm” lansowany był zdaniem Leslie Fiedlera – głównie po to, by uzyskać tło dla rozwijających się literackich tendencji innowacyjnych określanych – również około r. 1960 – jako postmodernizm. Ze sprawa tej antytezy nie była jasna, świadczy fakt, iż syntetyzujący krytyk, jakim jest Ihab Hassan, nie dawał określenia modernizmu, a w swej kompetentnej pracy D. Lodge próbował wprawdzie stosować tę antytezę, ale nie ustalał podstawowych rozróżnień pomiędzy formami sprzeciwu wobec iluzjonistycznego realizmu, jakie były typowe dla modernistów, od form charakterystycznych dla postmodernizmu. Uciekał się też do tak wątpliwego środka wyjaśniania międzyprądowych przeciwieństw, jak przypisanie modernizmowi zabiegów metaforycznych, a postmodernizmowi – metod metonimicznych. W takich przedsięwzięciach określenia modernizmu jako prądu widać – niezależnie od ich powodzenia – że tendencja do jego zdefiniowania nie była uwarunkowana samoistną potrzebą, lecz chęcią uczynienia tego w sposób relatywny, i to – rzecz osobliwa – nie w stosunku do zjawisk, które go poprzedzały, lecz w odniesieniu do tego, co po nim następowało. W porównaniu z tą charakterystyką konstytucji modernizmu opinia o okresie nazywanym postmodernizmem wydaje się bardziej zdecydowana i oparta na bardziej określonych przesłankach. Literacki postmodernizm jest bowiem nie tylko wyraźnie antytradycyjalny, lecz także w dużej mierze uwarunkowany oświadczeniami programowymi, formułowanymi zarówno przez właściwych krytyków (Barthes, Raymond Federman), jak i przez pisarzy również operujących metaforyzmem – jak Robbe Grillet, Butor, Solers czy Sukenick. Opinie te przechylają się przy tym bądź w stronę wyraźnie projektujących postulatów, bądź w stronę akceptujących stwierdzeń stanów rzeczy. Konfrontacje powyższe pokazały dość wyraźnie różnicę, pomiędzy

modernizmem a postmodernizmem w zakresie sposobów konstytucji tych prądów. Sposób ten nie jest tu jednak najważniejszy. Próbę istotniejszego ukształtowania przeciwieństw modernizmu i postmodernizmu chcę przeprowadzić przy pomocy wpisania tych pojęć prądowych w system wyznaczony dwiema opozycjami i ich skrzyżowaniem. System ten nakazywał rozważyć następujące sprawy: 1.) kwestię tradycjonalizmu, czyli akceptacji gotowych systemów i reguł; 2.) problem budowania reguł własnych; 3.) zagadnienie odnoszenia się do zastanych tekstów oraz 4.) zjawisko obojętności zarówno wobec reguł, jak i wobec repertuaru tekstów. Pierwsza sprawa nie stwarza zasadniczej możliwości przeciwstawiania: w rozważanym okresie historycznym mało który chyba z liczących się twórców chciał być wykonawcą zastanych systemów i zasad. Było tak w zakresie przejmowania reguł poprzedników, choć w przypadku modernizmu chodziło o system tradycyjnego realizmu, a w przypadku postmodernizmu — o nader szeroki zakres reguł. Nieco podobnie przedstawia się problem czwarty: zawsze znajdowali się autorzy nie zainteresowani ani systemami reguł, ani odnoszeniem się do wzorów i intertekstów. Trzecia z wymienionych kwestii podsuwa wyraźną opozycję: wśród autorów zwanych modernistami trudno wskazać takich, którzy chcieliby być odbierani przede wszystkim za pośrednictwem ich relacji do uniwersum tekstów. I chociaż teza o „końcu literatury” i „wyczerpaniu” jej możliwości wysuwana była pod nazwą „kryzysu powieści” już w początkach wieku, to nie wyciągano z niej radykalnych wniosków mówiących o istotności relacji intertekstualnych i czytelności zapewnianej przez te relacje. Trudno wszakże z tej idei stworzonej przez Kristevą, Barthesa i krytyków do nich zbliżonych, a praktykowanej np. przez J. Bartha, wywieść coś, co mogłoby przeciwstawić generalnie modernizm — postmodernizmowi.

Wypada zatem skupić się na problemie drugim, pytając o programy własne modernistów i postmodernistów. Nie chodzi już jednak o to, czy twórcy obu tych formacji kształtowali własne sformułowane systemy i reguły. Ta bowiem różnica między niebogatym w programy modernizmem, a produktywnym pod tym względem postmodernizmem została już założona. Pozostaje do różnicującego rozpatrzenia pytanie istotne — odnoszące się nie do genealogii prądów, których istnienie się zakłada, lecz o treść podporządkowywanych im poetyk — niezależnie od tego, czy zostały one sformułowane w wypowiedziach autorów i krytyków, czy tkwiły jedynie w immanencji dzieł.

Poszukiwaną antytezę oprzeć można na stosunku modernizmu i postmodernizmu wobec kluczowej sprawy, jaką jest zasada mimesis. Rozpatrzmy tę kwestię w tej postaci, jaka przypisywana być może modernistom. Można przyjąć założenie, że prąd ten ustawiając się negatywnie wobec tradycyjnego i iluzjonistycznego realizmu, operował, mówiąc najogólniej, „mimezą metafory”. W ogólnej ramie metaforyczności wszystko w powieści tego typu znaczy, wszystko obdarzone jest sensem, który układa się w spójny porządek. Uważać jednak można, że konstytucja bytu i sensu nie jest bezpośrednia, lecz uwarunkowana epistemologiczną refleksją. Dlatego modernizm kojarzono wielokrotnie z poznawaniem przebiegającym drogą kartezjańską: od refleksji nad świadomością do bytu samego. Literatura modernistyczna zdaje się realizować pewien porządek, mimo że wobec tradycyjnego ładu grzeszy nieporządkiem i chaosem. Nie odbierają jej sensu takie właściwości, jak pozbawienie centralnego ośrodka wszechwiedzy, operowanie zmiennym punktem widzenia i złożoną strukturą czasową oraz zasadą przypadkowości. Zasada ta zdaje się rządzić kompozycją: dobrem bohatera — często *everymana* — dowolnością układu czasu zdarzeń i momentów epifanicznego odstąpienia. Przypadkowość może też rządzić absurdalnością świata przedstawionego. Niemniej, wszędzie tu mówić należy o przypadku w sensie entropii jedynie na poziomie niższym, na poziomie zaś nadrzędnym — o przypadkowości podlegającej uporządkowaniom i generalnemu sensowi.

Z ową sensownością wiązać można zbudowaną na podłożu skomplikowanych i pozornie chaotycznych struktur zasadę autotelizmu lub naddanego uporządkowania. Zasada ta bowiem — wyrastająca z refleksji teoretycznej rodzącej się właśnie w tej epoce — stanowi rozwiązanie przeciwieństwa pomiędzy bogactwem języka literatury a jej wielopoziomową regularnością. Akceptacja autotelizmu wszakże sprzyja — co ważne jest dla modernizmu — elitarności literatury. Łatwo tu o pomówienie o estetyzm, gdyż autoteliczność stwarza kryterium wyodrębniania literatury „prawdziwej” (a więc „wysokiej”), usuwając na plan dalszy wszelkie pozapoetyckie funkcje dzieła.

Różnego typu mimetyzm bywał wielokrotnie przedmiotem krytycznych deklaracji postmodernistów — płynących z przeświadczenia o bezsilności powieści niezdolnej już do pełnienia swych tradycyjnych funkcji. Równoległe pojawiała się myśl o zastępowaniu tych funkcji przez zjawisko autofikcji, które miałyby „naśladować” procesy krea-

cyjne. Myśl ta reprezentowana była zarówno przez krytyków, jak i pisarzy, zarówno przez reprezentantów idei postmodernizmu – takich jak Jean Ricardou – jak i przez ich przeciwników – jak Gerald Graff. W ten sposób zadania pisarza i krytyka zdawały się nakładać, niemal nierozróżnialnie. Autofikcyjne naśladowanie kreacji stanowić by miało jeden z przejawów tej metody, która w odniesieniu do tekstów i ich reguł dokonuje nie tyle zabiegu imitacji, ile kwestionowania, podważania i destrukcji. W tym zakresie działalność autofikcyjna wydaje się należeć do – zapoczątkowanych już przez Gide’a, ale rzadkich w jego czasach – poczynań zmierzających do rozchwiania metafory porządku i sensu, która stanowiła w powieści modernistycznej istotę jej mimetycznej funkcji.

W przeciwieństwie do charakterystycznej dla modernistów „nieprzypadkowej przypadkowości” budującej w istocie sens, występuje u postmodernistów przypadkowość w innej postaci. Przyjmuje formy „braku” – przejawiającego się w rozbiciu tekstu na niespójne fragmenty, w alternatywności wersji przedstawianych procesów, w pozabawieniu ich początków lub zakończeń. Analogiczną funkcję spełnia nadmiarowość: przerost opisowości, niepomierny rozrost struktur składniowych oraz – ogólnie biorąc – rozmaite przejawy formalnej ekscesywności. Krańcową postać przyjmuje przypadkowość wtedy, gdy nie jest odstępstwem od regularności, lecz stanowi autonomiczne pole happeningu nie odniesionego do żadnego układu, choć – rzecz jasna – zaplanowanego. We wszystkich wzmiankowanych sytuacjach przypadkowość prowadzi do destrukcji wyartykułowanej sensowności (a więc do tzw. dyseminacji), lub do propozycji znaczeń alternatywnych.

Przypadkowość uważać można za odpowiednik metafikcji, podobnie bowiem jak zjawiska metafikcji zmierzają do prezentacji dzieła w jego przedtekstualnej, nieregulowanej i wyłaniającej się dopiero postaci, tak i różne formy przypadkowości schodzą w świat chaosu – stojący jakby poniżej płaszczyzny porządku i sensu. W rozumieniu filozoficznym chaos i przypadek kojarzą się z tezą, iż samo „bycie w świecie” występuje bezpośrednio i decyduje o konstytucji bytu, a zatem, mówiąc skrótowo, zachodzi prymat ontologii nad epistemologią. Taki też niekartezjański styl myślenia uznawano często za istotną właściwość postmodernizmu. Refleksyjność metafikcji odpowiada entropijności przypadkowej kompozycji. Równocześnie wydaje się, że niepodobna postulatu autofikcji i przypadkowości uznać za zasady

takie jak te, które budują zjawisko autotelizmu literatury. Autofikcja i przypadkowość są bowiem formami generalnego zwątpienia w regularność literatury decydującą o jej metaforycznej sprawności. Jeśli tedy mają ustanawiać reguły, to innego stopnia niż te, których przestrzegają utwory autoteliczne. Równolegle — cecha nieautoteliczności eliminuje literaturę postmodernistyczną z kręgu literackości *sensu stricto* noszącej piętno elitarności. Idzie to w parze z postmodernistycznym postulatem nieodróżniania literatury „wysokiej” i „niskiej”, a więc zrealizowania szerokiej społecznej dostępności literackiego uniwersum. Ale właśnie nieautoteliczność pozbawia literaturę postmodernistyczną oparcia systemowego, co nie może sprzyjać jej komunikatywności.

W tym miejscu zakończyć by można rozważania na temat niektórych cech modernizmu i postmodernizmu, których rozpoznanie stanowić by mogło podstawę dla uformowania antytezy owych prądów w sposób użyteczny dla badań historycznoliterackich. Pora zatem na krytyczne rozpatrzenie dokonanych tu prób. Oto nasuwające się uwagi:

1. Przedstawione konstrukcje pojęcia postmodernizmu uwzględniają postulat zastępowania zasad systemowego budowania tekstów przez ich autofikcjonalne zakwestionowanie i destrukcję. Zarazem — biorąc one pod uwagę postulat eliminacji metaforycznego mimetyzmu opartego na uporządkowaniu i sensowności i zastąpienia go przez „zasadę” przypadkowości. Na tle takiego obrazu postmodernizmu zadać można pytanie, czy przypisywane mu właściwości entropijne zaliczyć można do zasad czy — paradoksalnie — raczej do „zasad braku zasad”.

2. Postmodernistyczny postulat nieczynienia różnic pomiędzy literaturą wysoką a niską jest zarazem zasadą powszechnej komunikatywności literatury. A przecież komunikatywność literacka opiera się na ogół na systemie reguł lub na istnieniu znanego szeroko kanonu dzieł (zarówno wysokiego jak niskiego obiegu), stanowiącego instancję pośredniczącą między nadawcą a odbiorcą. Tak np. zjawisko gatunkowości literackiej traktowane być może jako służące przede wszystkim stworzeniu kodu komunikacyjnego. Literaturę postmodernistyczną cechuje natomiast pozagatunkowość, wyłączenie się z literackiej systemowości i — tym samym — z autoteliczności. Proponuje się w zamian odesłanie do uniwersum tekstów. Owo uniwersum jednak, nie ograniczone do jakiegoś kanonu, nie może w swej różnorodności służyć jako środek warunkujący literacki odbiór.

3. Na tle takich obserwacji powstaje pytanie, czy postmodernizm zbudowany na zasadach sprzecznych, może być w ogóle traktowany jako członek układu opozycyjnego. Wydaje się, że jedyną możliwością zbudowania w tym wypadku jakiegś opozycji jest generalne przeciwstawienie sprzeczności i niesprzeczności.

4. W tej sytuacji zapytać jednak wypada, czy modernizm — prąd o specyficznej konstrukcji pojęciowej — stanowić może układ odniesienia w ramach opozycji sprzeczności i niesprzeczności. W tym przypadku bowiem jemu właśnie przypadłaby rola reprezentanta niesprzeczności. Zwrócić wszakże należy uwagę na fakt, iż w przedstawionych konfrontacjach o wiele więcej miejsca zajął opis postmodernizmu niż charakterystyka modernizmu, która jest wyraźnie wtórna i uzależniona od owego opisu. Dopiero bowiem autofikcjonalność i przypadkowość literatury postmodernistycznej skłania do odszukiwania reguł i zasad mimetyczności w literaturze modernistycznej. Tak więc określenie tego członu opozycji, który jest wcześniejszy chronologicznie i stanowić winien punkt odniesienia, jest jedynie korelatywne wobec zjawiska późniejszego i z istoty entropijnego. Zachodzi więc pytanie, w jaki sposób uznać za niesprzeczny układ, który uwarunkowany jest w swej genealogii cechami układu sprzeczności.

Wymienione obserwacje określające logiczny status postmodernizmu oraz genealogię pojęcia wyjściowego, jakim miał być dla niego modernizm, wskazują na to, że projektowana budowa prądowej opozycji nie wydaje się na tyle umotywowana logicznie, by służyć miała jako podstawa badań historycznych, jeśli za jeden z celów tych badań uznamy odnajdywanie zorganizowanych formacji kulturowych. Co nie przeszkadza mówieniu o modernizmie i postmodernizmie w sensie kolejnościowego następstwa takich formacji. W tym zastosowaniu jednak obsesyjnie powracające przeciwstawienie pozostaje raczej niewiele znaczącym obiegowym sloganem.