



REFLEKSJE NA TEMAT PONOWOCZESNOŚCI
POD REDAKCJĄ MARCINA LUBECKIEGO

LIBRON



REFLEKSJE NA TEMAT PONOWOCZESNOŚCI

REFLEKSJE NA TEMAT PONOWOCZESNOŚCI

POD REDAKCJĄ MARCINA LUBECKIEGO

© Copyright by Wydawnictwo LIBRON
© Copyright by Marcin Lubecki
Kraków 2012

ISBN 978-83-62196-42-5

Recenzent: dr hab. Janusz Mizera, Uniwersytet Jagielloński

Publikacja dofinansowana ze środków Zakładu Historii Filozofii
oraz Pracowni Retoryki Logicznej Instytutu Filozofii
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja naukowa: Marcin Lubecki
Redakcja językowa: Marcin Lubecki
Korekta abstraktów: Anna Kowalcze-Pawlik
Korekta: Magdalena Tendera
Skład: Marcin Lubecki
Projekt okładki: Szymon Drobniak

Na okładce wykorzystano fotografię autorstwa
Andrzeja Grygierzca



Wydawnictwo LIBRON
Filip Lohner
ul. Ujejskiego 8/1
30-102 Kraków
tel. 12 628 05 12
e-mail: office@libron.pl
www.libron.pl

Spis treści

Słowo wstępne	/ 11
PRZEMYSŁAW TACIK	/ 13
Dyskurs postmodernizmu jako warunek swojej niemożliwości	
MARCIN TREPCZYŃSKI, WITOLD ZAKRZEWSKI	/ 77
Hipermodernizm? – perspektywy po-modernistyczne i po-postmodernistyczne	
MAGDALENA MARCINIAK	/ 117
Derridowskie pożegnania	
ARTUR JEWUŁA	/ 131
Kwestia podmiotowości w myśli Michela Foucaulta	
ANNA ZOFIA JAKSENDER	/ 147
Wspólne ścieżki Deleuze'a, Lacana i Merleau-Ponty'ego, czyli o niewidzialnym w sztuce	

MAŁGORZATA JANIK / 165

Literatura jako symulakr, obsceniczność i zemsta przedmiotu: realizacja idei postmodernizmu Jeana Baudrillarda na gruncie literatury na przykładzie powieści *American Psycho* Breta Eastona Ellisa

MARCIN LUBECKI / 183

Filmowe obrazy ponowoczesności

ELŻBIETA ŁOJSZCZYK / 219

Literaturoznawcze maszyny Gilles'a Deleuze'a.
Teoria różnicy i powtórzenia wobec dzieła sztuki

MAŁGORZATA SZTYLIŃSKA / 237

Ponowoczesna estetyka ciała w ujęciu antropologicznym

MACIEJ KOSTYRA / 251

„Człowiek pies”. Cynizm jako wyraz sprzeciwu wobec estetyzacji świata na przykładzie akcji performatywnych Olega Kulika

MAGDALENA MARCINIAK / 273

Teatr energetyczny Jeana-François Lyotarda

BARTŁOMIEJ OLESZEK	/ 293
<i>Przedostatnie kuszenie Billa Drummonda</i> w reżyserii Marcina Wierchowskiego w kontekście teatru postdramatycznego	
PIOTR PŁUCIENNICZAK	/ 311
Postmodernizm, <i>fin-de-siècle</i>	
JACEK STRUSKI	/ 345
Co by było, gdyby?... – historia alternatywna	
MARCIN LUBECKI	/ 369
Szpetne w sztukach pięknych / recenzja /	
Informacje o autorach	/ 373

(...) ciągłość strony wewnętrznej i zewnętrznej zastępuje odtąd wysokość i głębię. Za zasłoną nie ma nic prócz nienazwanych mieszanin, ponad dywanem – nic prócz pustego nieba. Sens jawi się i rozgrywa na powierzchni.

Gilles Deleuze, *Logika sensu*

Słowem, filozofię rozpatrywać także jako „szczególny gatunek literacki”, czerpiący z zasobów języka, kultuwujący, gospodarujący, nadwerężający bądź sprzeniewierzający zasoby tropów (...)

Jacques Derrida, *Marginesy filozofii*

Słowo wstępne

Choć współczesny świat zwykło się już opisywać jako po-ponowoczesny i po-postmodernistyczny, ponowoczesność na gruncie polskim wciąż budzi sporo emocji, a samo rozpoznanie zjawiska wymaga wielu uzupełnień. Usytuowani w początkach drugiej dekady wieku XXI, kierujemy swe spojrzenie na istotne zjawisko drugiej połowy ubiegłego stulecia, zastanawiając się przy tym nad statusem współczesności. Nie ma jednoznacznej definicji tego czasu i jednego nań spojrzenia – część badaczy zwraca uwagę na różnicę między ponowoczesnością i postmodernizmem, idąc tu śladem rozróżnienia, które ukształtowało się w dyskursie międzynarodowym, inni traktują te sformułowania synonimicznie, opowiadają się za używaniem wyłącznie nazwy „postmodernizm”, twierdząc, że miał on miejsce zarówno w sztuce, jak i w filozofii, inni jeszcze głoszą, że mieliśmy do czynienia, i wciąż mamy, z nowoczesnością, z tym że czasy, o których tu mowa, wydają się na tyle odrębne, by zasługiwać na osobne miano „późnej nowoczesności”. Diagnoza stanu dzisiejszego przywodzi na myśl dwie niesprecyzowane możliwości: z jednej strony po-ponowoczesność, z drugiej zaś bliżej nieokreślone „teraz”, czas bez nazwy i naznaczenia.

W książce tej zebrane zostały wypowiedzi młodych naukowców z różnych ośrodków badawczych i akademickich w Polsce. Autorzy prezentowanych artykułów, poddając refleksji tezy myślicieli, teoretyków i praktyków ponowoczesności, wskazują na wielość konsekwencji zarówno

nowoczesnych czy późnonowoczesnych w obrębie postmoderny, jak i tych ponowoczesnych w kontekście czasów nam współczesnych. Tom ma charakter interdyscyplinarny – czytelnik znajdzie w nim teksty filozoficzne, socjologiczne, historyczne, kulturoznawcze, a także z zakresu estetyki, sztuki czy literaturoznawstwa.

Dziękuję osobom i instytucjom, które wsparły prace nad niniejszym tomem. Szczególne słowa podziękowania kieruję do dra hab. Janusza Mizery, recenzenta artykułów i konsultanta merytorycznego *Refleksji na temat ponowoczesności*. Dziękuję prof. drowi hab. Miłowitowi Kunińskiemu, Dyrektorowi Instytutu Filozofii UJ, prof. dr hab. Justynie Miklaszewskiej, Kierownicze Zakładu Historii Filozofii Instytutu Filozofii UJ, a także prof. drowi hab. Wojciechowi Suchoniowi i drowi hab. Leszkowi Sosnowskiemu z Pracowni Retoryki Logicznej UJ oraz Panu Filipowi Lohnerowi, Dyrektorowi Wydawnictwa LIBRON, za życzliwość i wsparcie finansowe przedsięwzięcia. Koleżance Paulinie Tenderze dziękuję za pomoc w kwestiach organizacyjnych, Szymonowi Drobniakowi za przygotowanie grafiki, Andrzejowi Grygierzcowi za udostępnienie fotografii, którą wykorzystano na okładce tomu, całemu zespołowi redakcyjnemu za owocną współpracę. Za wsparcie i pomoc dziękuję Katarzynie Migdał-Lubeckiej: Kasiu, bez Twojego udziału i zaangażowania tom ten zapewne by nie powstał. Dziękuję!

Marcin Lubecki

PRZEMYSŁAW TACIK

(Uniwersytet Jagielloński)

Dyskurs postmodernizmu jako warunek swojej niemożliwości

Kwestia ponowoczesności i postmodernizmu zajmuje humanistykę już dość długo; dość długo, by uznać, że oddaliła się w przeszłość. Jej miejsce zajęła bliżej nieokreślona terażniejszość, tym trudniejsza do opatrzenia etykietą, że w postmodernizm wbudowany był pewien uniwersalizujący mechanizm: założenie kresu „wielkich narracji”, ahistoryczności, rozproszenia dotychczasowych aspiracji filozofii i sztuki czyniło z ponowoczesności epokę kresu, z postmodernizmu – ramowy dyskurs finału¹. Przeciw erze „postycznej” trudno obrócić koncepcję nowego czasu. Już same terminy „ponowoczesność” i „postmodernizm” zakładają paradoks, cóż może bowiem następować po nowoczesności lub modernizmie, których awangardowy duch

¹ Jak zwracał uwagę w przekornej grze językowej David Harvey, „jednym z podstawowych warunków (*conditions*) ponowoczesności jest to, że nikt nie może i nie powinien rozpatrywać jej jako historyczno-geograficznej sytuacji (*condition*); także w znaczeniu długotrwałej choroby”. D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge MA & Oxford UK 2008, s. 366.

zawsze stał na pierwszej linii? Jeśli więc coś może wydarzyć się po nowoczesności – to już tylko kres. Kolejne „po” wydawałoby się niemożliwe.

Jeśli sowa Minerwy istotnie wylatuje po zmierzchu, to ciężko nam będzie o zrozumienie, skoro ten dzień nie chce się skończyć i wyklucza możliwość nocy. Trzeba więc przede wszystkim stwierdzić, jak doszło do takiego wykluczenia. By to uczynić, proponuję prześledzić charakterystyczne rysy postmodernistycznego dyskursu, odróżniając go ostrą linią od równoległej linii myślenia, przynależnej do ponowoczesnej epoki, lecz wybierającej inne niż postmodernizm podstawowe rozstrzygnięcie.

Założeniem niniejszego tekstu jest więc odróżnienie dwóch typów myśli. Naturalnie ma ono charakter konstruktu; służy wydobyciu założeń ukrytych w postmodernistycznym polu wiedzy, by posłużyć się terminem Michela Foucaulta. Ale cel sięga także nieco dalej. Dzięki wspomnianemu odróżnieniu chciałbym wydobyć na jaw możliwości nowych dróg, które postmodernizm wyklucza przez swój posthistoryczny charakter. Trudno bowiem po Heideggerze nie pytać, w jakim kierunku może zmierzać jeszcze myślenie i jaka jest jego pełna stawka. Na ile tę stawkę da się rozpoznać, na ile pole wiedzy poddaje się rekonstrukcji? Spróbuję pokazać, dzięki jakim mechanizmom formowania się wiedzy dyskurs postmodernistyczny jest możliwy. Mówiąc w skrócie, postmodernizm stanowi rodzaj krzywego zwierciadła dla żywego dwudziestowiecznego myślenia, odbija i upraszcza jego wnioski, usiłując zarazem odciąć się od źródła, które go umożliwia. Chciałbym prześledzić strukturę tego odcięcia, wskazując, że postmodernistyczna i posthistoryczna wolność, gra zasobami historii, która otwiera przed nami magazyn równoprawnie uszeregowanych rekwizytów z wszystkich epok, rodzi się tylko dzięki mechanizmom dyskursu. Tworzą one

rodzaj enklawy współczesnego myślenia, które zapomina o swoim położeniu, a przez to zyskuje wrażenie swobody – do której należy również poczucie, że „prawdziwa historia” skończyła się wraz z biorącymi ją na serio ideologiami. Postmodernizm, niczym karzeł Zaratustry z dzieła Nietzschego, opiera się na dyskursie swego skrytego partnera, parodiując go, przyjmując za swoje jego wnioski w granicach bezpiecznego *status quo*, pozbawiając ich tła, w korelacji z którym nabywają dopiero właściwej mocy.

Stąd też programem dla niniejszego tekstu jest prześledzenie miejsc, w których na jaw wychodzi sprzeczność między treścią wytwarzaną przez postmodernistyczny dyskurs a sposobem, w jaki owa treść jest wytwarzana, tym, co Foucault nazywał praktykami dyskursywnymi. Tam właśnie postmodernistyczny dyskurs odkrywa swoje *double bind*, ukazując, cytując ulubioną formułę Derridy, że „warunek jego możliwości jest warunkiem jego niemożliwości”. Innymi słowy: to, co czyni go możliwym, zadaje mu kłam. Odwracając gest postmodernistycznej ironii, a raczej odsyłając go do jego romantycznego pierwowzoru, proponuję pozbawić postmodernizm bezpiecznego wsparcia, odciąć go od jego dyskursywnych mechanizmów, pozostawić samemu sobie, tam, gdzie – mówiąc po nietzscheańsku – rusza wskazówka, parodia zmienia się w tragedię.

1

Zgodnie z przyjętym w polskiej humanistyce podziałem, zasugerowanym przez Zygmunta Baumana, postmodernizm zwykle identyfikowany jest z narracją sztuki i estetyki, natomiast na opisanie epoki używa się raczej terminu

ponowoczesność². „Ponowoczesna” wydaje się być także filozofia, zapewne w odróżnieniu od myślenia postmo-

² Naturalnie trudno odróżnić „obiektywnie” oceniane prawidłowości epoki od samych dyskursów, które się na te prawidłowości składają. Separowanie „ponowoczesności” jako epoki od „postmodernizmu” jako jej treści wikła się więc we wszystkie paradoksy opisu historii, których tradycję pozostawili nam Hegel, Nietzsche i Dilthey. Bauman proponował niegdyś, by oddzielić socjologię postmodernistyczną od tej, która ponowoczesność opisuje, poprzez kryterium świadomości własnej historyczności: „(...) socjologia postmodernistyczna wyróżnia się unikaniem konfrontacji z ponowoczesnością jako pewną formą społecznej rzeczywistości, jako nowym początkiem, wyróżnionym przez zestaw nowych właściwości. Postmodernistyczna socjologia zaprzecza swojemu powinowactwu z określonym etapem w historii życia społecznego. W osobliwy sposób ta socjologia, która wyrosła na rozczarowaniu wizjami zrodzonymi z uniwersalistycznych aspiracji zachodniej, kapitalistycznej formy życia, postrzega siebie samą w uniwersalistycznych, pozaczasowych i pozaprzestrzennych kategoriach. (...) Sugeruję, że socjologia postmodernistyczna może być najlepiej rozumiana jako mimetyczna reprezentacja ponowoczesnej kondycji. Może być jednak również postrzegana jako pragmatyczna odpowiedź na tę kondycję” (Z. Bauman, *Intimations of Postmodernity*, Routledge, London & New York 1992, s. 41–42). Przeciwna propozycja Baumana to socjologia wykorzystująca „nowoczesne” środki, by ukazać, w jakim zakresie ponowoczesność jest momentem historii. Mimo wszystko, między tak pojętym „postmodernizmem” a myśleniem o ponowoczesności pozostaje epistemologiczne cięcie, by przywołać termin Bachelarda. „Nowoczesne” środki, konieczne dla myślenia historycznego, są z góry odrzucone przez postmodernizm, choćby używać ich samoświadomie i z dystansem. Pułapka postmodernizmu polega więc nie tyle na tym, że zmusza on do przyjęcia ahistorycznego spojrzenia bez jakiegokolwiek alternatywy. Sięga w istocie daleko głębiej, ponieważ pozostawia alternatywę – użycie „nowoczesnych” środków –

dernistycznego, które mogłoby stanowić jakiś rodzaj artystycznego kolażu, uwłaczając godności filozofii, osobliwie wrażliwej na tym punkcie.

Niemniej powyższe rozgraniczenie nie jest stosowane konsekwentnie. Istnieje taki obszar filozofii, który jest łączony z pojęciem „postmodernizmu”, jakkolwiek niekoniecznie identyfikuje się z estetyką. Z drugiej strony są w epoce ponowoczesnej filozofowie/filozofki, którzy(re) z reguły nie są uważani(e) za postmodernistów(ki), a sami(e) ostro wystrzegali(ły) się tego typu kwalifikacji; jeśli ktoś kwalifikuje ich/je do postmodernistów, to zwykle nieuważni w lekturze krytycy. Zapewniając tak naszkicowane pole filozofii, można by wskazać Richarda Rorty’ego, Jeana Baudrillarda czy Odo Marquarda jako postmodernistów nieunikających tego terminu, natomiast Michela Foucaulta, Gilles’a Deleuze’a oraz Jacques’a Derridę jako tylko „ponowoczesnych”, którzy zwykle od postmodernistów się odzegnawali. *Casus specialis* zdaje się tworzyć Jean-François Lyotard, w istocie bliższy „ponowoczesnym” niż „postmodernistom”, choć to on właśnie wprowadził do szerokiego obiegu termin „postmodernizm”, a także jest mniej lub bardziej zasadnie łączony z apologią postmodernizmu jako dyskursu gry, swobody, pastiszu i zluźowania „wielkich narracji”.

ale czyni ją wewnątrznie niemożliwą i kruchą. Także i ona należy do jego pola epistemologicznego. By je opuścić, ukazując wszystkie strony konfliktu jako części jednej formacji, trzeba by wynaleźć myślenie sięgające głębiej niż opozycja postmodernistyczny koniec historii – nowoczesne środki opisu historycznego. Czy jednak samo znalezienie takiego myślenia nie byłoby już równoległe z zupełnie nową epoką i nie stanowiło jej własnej samowiedzy? Być może nie ma więc spokojnego zrozumienia tego, co dane nam tu i teraz.

Osobny dział tworzą myśliciele i myślicielki koncentrujący(e) się głównie na tematach społeczno-politycznych, ujmowanych z różnych pozycji; wyjątkowo heterogeniczne spektrum rozciąga się tu od Judith Butler, Fredrica Jamesona, Zygmunta Baumana, przez wszechobecnego w każdej debacie Jürgena Habermasa, aż po Daniela Bella czy Christopera Lascha. Humanistyka zdołała wypracować już niejedną linię podziału w obrębie tego pluralizmu. Wspomniany Fredric Jameson utworzył mapę ponowoczesności ze skrzyżowania dwóch podziałów: pierwszym z nich był stosunek do ciągłości nowoczesności/ponowoczesności, drugim – pozytywne waloryzowanie ponowoczesności. Pojawiają się wówczas – schematycznie rzecz ujmując – cztery typy poglądów. Pierwszy z nich reprezentowałby Lyotard, wychwalający ponowoczesny wielość dyskursów, zarazem doszukujący się jego źródeł w wysokim modernizmie. Drugi – krytykujący zarówno modernizm, jak i wyrastający z niego postmodernizm, przejawiany na przykład przez krytyków kapitalizmu pozostających w nurcie Lukácsowskim – rozpoznaje w tych formach kultury przejawy zreifikowanej świadomości. Z kolei dwa następne nurty to odpowiednio: apologia postmodernizmu przeciw modernizmowi, głoszona przez Christopha Jencksa, i przeciwna jej obrona modernizmu, wraz z ukrytym w nim potencjałem emancypacyjnym, przed wpływami postmodernizmu, identyfikowanego z konserwatyzmem (z uwagi na jego bierność wobec rzeczywistości, podbudowaną ideologią szacunku dla pluralizmu)³. Ostatni typ reprezentować ma Habermas.

³ F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, s. 57–61.

Odsuwając na bok chaos tych podziałów i powracając do filozofii, proponuję na potrzeby tych rozważań arbitralne cięcie: na ponowoczesność i postmodernizm w myśleniu.

Postmodernizm wiąże z uformowanym dyskursem, charakteryzującym się z jednej strony posiadaniem szeregu wypracowanych tez (skupiających się wokół problemów relatywizmu, pluralizmu „form życia”, retoryczności jako niezbywalnego komponentu języka, zaniku „wielkich narracji”, akceptacji „innego”, kształtowanej językowo struktury ludzkiego świata). Natomiast filozoficzną ponowoczesność kojarzyłbym na użytek tego tekstu z myślą, która nie pozwala sobie na zamknięcie w dyskursie, nie tylko instynktownie stroniąc od powtórzenia, które uprawia postmodernizm (nie zaś powtórzenia w sensie Deleuze’a), ale wręcz celowo godząc we własną przeszłość. Być może „ponowoczesność” nie jest tu dobrym słowem, lecz wyraża związek tej myśli z wciąż upływającym czasem. Jeśli i ona, i postmodernizm są już *po* czasie, to tylko dlatego, że postmodernizm pozwala sobie na zdystansowane zapomnienie własnej przeszłości, którą traktuje jak przedmiot – ponowoczesność zaś nie potrafi odciąć więzi ciągłości, która spina ją z tym, co upłynęło. Bycie „po” historii jest dla niej nie zwracającą wolność konkluzją, lecz – mówiąc po benjaminowsku – stanem wyjątkowym, znalezieniem się w przestrzeni niemożliwego. I dzięki temu właśnie, jak spróbuję pokazać, myśl ponowoczesna nadaje się do zrozumienia tego błysku historii, w jakim się znaleźliśmy – i którego o własnych siłach nie potrafimy opuścić.

Jednym ze znaków rozpoznawczych postmodernizmu jest programowe odrzucenie „głębi”⁴, któremu tak wiele miejsca w swych rozważaniach poświęcił Fredric Jameson, a które znalazło swego krzewiciela w osobie Jeana Baudrillarda⁵. Polega ono na uznaniu *signifiant* – powierzchni znaków – nie za jedną z płaszczyzn obok *signifié*, oznaczanego, lecz za płaszczyznę wyłączną. To znaki wytwarzają *signifié* jako przelotny miraż. Głębia stanowi zatem efekt powierzchni, nie zaś esencjalny porządek, który przez powierzchnię prześwieca. Relacja głębi i powierzchni wydaje się także przesądzać o relatywizmie – mniej lub bardziej demonizowanym założeniu skorelowania prawdy z dyskursem, który ją wytwarza, i odmówieniu jej wartości poza obrębem tego dyskursu. Stąd też postmodernistyczna krytyka „wielkich narracji”, które usiłują w totalizujący sposób narzucić rzeczywistości jedną prawdę, ekstrapolując swe dyskursy poza ich właściwe granice. Z kolei przekonanie o istnieniu wielości równoprawnych dyskursów dopełnia postmodernistyczną epistemologię.

Odrzucenie głębi wydaje się stanowić negację tej europejskiej tradycji filozoficznej, którą otwiera Kant pojęciem „rzeczy samych w sobie”, przeciwstawionych przedmiotom poznania. Z pozoru godzi ono we wszystkich spadkobierców Kantowskiego dziedzictwa, na czele z Heglem i jego „wielką narracją”, doszukującą się pod powierzchnią zwykłych wydarzeń sensu historii. Dla postmodernizmu rzeczy wydają się być takie, jakie są, i nie zależą od zewnętrznych źródeł sensu.

⁴ Por. D. Harvey, op. cit., s. 8, Ch. Norris, *The Truth about Postmodernism*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge MA 1993, s. 26.

⁵ Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

Aby pokazać, jak bardzo postmodernistyczny dyskurs zakrywa sens nowoczesnego myślenia, proponuję krótkie spojrzenie na źródła tego myślenia, a więc na przełom krytyczny Kanta.

Otóż projekt krytyczny narodził się w sytuacji paradoksalnie bardzo zbliżonej do tej, którą jako negatywny punkt odniesienia obiera postmodernizm: sytuacji nadmiaru sensów, podających się za uniwersalne i jedyne. Ciąg filozoficznych projektów, zainaugurowanych przez Kartezjusza, wyczerpuje się w swoim nadmiarze – w możliwości zestawienia wszystkich projektów razem. Podważa w ten sposób każdy z nich i każe zapytać o uprawomocnienie już nie poszczególnych prawd, lecz całego mechanizmu ich konstruowania. Hume był pierwszym, który zaatakował już nie prawdę, lecz system jej tworzenia; w korelacji z czystymi danymi zmysłów nie znalazł uprawomocnienia dla żadnego sposobu, w jaki dane te łączymy:

(...) W żadnej rzeczy, którą rozważamy samą w sobie, nie ma nic takiego, co by nam dawało rację, iżby wyciągać wniosek sięgający poza tę rzecz; oraz że nawet wówczas, gdyśmy obserwowali, iż dwie różne rzeczy wiążą się często lub stale, nie mamy racji, by wyprowadzać jakikolwiek wniosek dotyczący jakiegokolwiek rzeczy poza tymi, które mieliśmy w doświadczeniu⁶.

Brak uprawomocnienia każdego z tych sposobów (z dzisiejszej perspektywy chciałoby się powiedzieć – dyskursów) dotyka je w równym stopniu, co nie pozwala żadnego z nich wyróżnić. W efekcie Hume przyjmuje tolerancyjny, melancholijny konwencjonalizm, akceptujący każdą „formę łą-

⁶ D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa 2005, s. 223.

czenia idei”, skoro żadna nie daje prawdy, a tylko lepiej lub gorzej służy naszym przyzwyczajeniom. Jak czytamy w *Badaniach* Hume’a:

(...) W przyrodzie nie pojawia się ani jeden przypadek związku, który moglibyśmy pojąć. Wszystkie zdarzenia wydają się całkowicie niepowiązane i rozdzielone. Jedno następuje po drugim, nigdy jednak nie możemy dostrzec między nimi żadnych więzi.

(...) Nawet jeśli wszystko do tej pory działo się według pewnego regularnego porządku, to nie dowodzi to jeszcze, że w przyszłości się dzieć się będzie tak samo⁷.

Kant, uznając destrukcyjny ruch Hume’a, usiłuje odtworzyć moc filozofii. By to uczynić, wysuwa projekt nie nowego systemu, konkurującego z dotychczasowymi na poziomie treści, lecz projekt krytyki, to jest opracowania samych warunków możliwości metafizyki. Tym gestem schodzi niejako pod powierzchnię prawdy, zakładając, że wszelka aspirująca do prawdziwości treść, która rozpatrywana jest bezpośrednio, równa się dogmatyce⁸ i zgodnie z Hume’owskimi wnioskami nie może ostać się przed trybunałem pytającym o uprawomocnienie. Bezpośredniej analizie przeciwstawia więc Kant krytykę, *questio facti* porzuca na rzecz *questio iuris*.

Na pierwszy rzut oka postmodernizmowi wydaje się bliżej do Hume’a, z racji uznania równorzędności i konwencjonalności dyskursów. Ale brak mu czystego sensualizmu: wszak wedle niego i dane zmysłowe podlegają dyskursywnemu formowaniu. Dzięki lekcji późnego Wittgensteina nie istnieje dlań czysta „prawda danych zmysło-

⁷ Idem, *Badania dotyczące rozumu ludzkiego*, tłum. D. Misztal i T. Sieczkowski, Kraków 2004, s. 63, 34.

⁸ Por. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957, t. I, s. 67.

wych”, jako że prawda przysługuje wypowiedziom, a te z konieczności należą do określonych dyskursów, przewidujących reguły ich formułowania, sprawdzania i uznawania. To założenie jest już późnym owocem Kantowskiej krytyki. Ponadto postmodernizm należy do epoki po-Kantowskiej także w tym, że przy pomocy warunków możliwości stara się ująć i zdeprecjonować przeszłe dyskursy. Sam natomiast, w po-krytycznym geście, ustanawia się w awangardzie historii jako sceptycyzm, który wyciąga konkluzję z przepełnienia się historii „wielkimi narracjami”. Operuje przy tym minimalistyczną strategią: nie stara się przeciwstawiać dawnym filozoficznym narracjom w bezpośredniej negacji, ale raczej ironicznie zbywa ich roszczenia do uniwersalności. Mocno zakorzeniony w polityczno-społecznym *status quo*, wręcz programowo zbliżający myślenie do światów życia „zwykłych ludzi” i flirtujący z kulturą masową, konfrontuje „wielkie narracje” z dyskursem codzienności, wskazując na absurd ich szeroko zamierzonych roszczeń. Myślenie w przypadku postmodernizmu może być wyłącznie cząstkowe, ograniczone do wąskiego obszaru, respektujące wiedzę lokalną – wreszcie demaskujące własną niewiedzę wobec złożoności świata.

Tak funkcjonujący postmodernizm – niezależnie od swoich konkretnych postaci – stanowi daleko idące uproszczenie, w dodatku możliwe dopiero dzięki temu, co upraszcza. Dyskurs postmodernizmu wyraża bowiem za pomocą treści prawidła funkcjonowania myślenia, podczas gdy istotą nowoczesnego przełomu jest fakt, że treść nie może istnieć samodzielnie ani oddawać rzeczywistości bezpośrednio, bez warunków swojej wypowiedzalności. Dopiero te warunki precyzują, wedle jakich reguł kształtuje się treść, a więc w jaki sposób predeterminowane są znaczenia określonego dyskursu. Jeśli dyskursów jest wiele, to znaczące całości sformułowane w obrębie jednego z nich nie

mogą znaleźć ważności poza tym dyskursem. W każdym bowiem wypadku do bezpośrednich znaczeń dodać należy sposób, w jaki dyskurs predeterminuje uniwersum, odbijające się w każdej przynależnej doń wypowiedzi.

Jeśli więc postmodernizm usiłuje podsumować dotychczasowe dzieje myślenia nowoczesnego, dokonuje tego za pomocą treści. Konstatując, że niemożliwe jest sformułowanie uniwersalnej prawdy w zbyt skomplikowanym i rozbitym na wielość „poróżnionych” dyskursów świecie, *wypowiada swoją prawdę o tej niemożliwości*. Innymi słowy, postmodernizm stara się wypowiedzieć mechanizm, wedle którego bezpośrednio wypowiedzenie jest niemożliwe. Dlatego też ogranicza swą pozytywną treść do lokalnej i ulotnej wiedzy, podstawowy przekaz lokując po stronie treści negatywnej. Naturalnie sięga także po gesty ironii, pośredniego demaskowania atakowanych dyskursów, niemniej do jego istotnych charakterystyk wydaje się spokojne przejście od konstatacji niemożliwości do akceptacji *status quo*, do symbolicznego Wolterowskiego małego ogródka. Tym samym postmodernizm ujawnia swoje oparcie na pewnej uformowanej rzeczywistości, do której powraca, rozpoznawszy bezzasadność roszczeń filozofii „wielkich narracji”.

To właśnie za sprawą tego oparcia postmodernizm może zrezygnować z ciężaru, jakim obarczyła się filozofia nowoczesna. Zamiast usiłować myśleć *poprzez* niemożliwe – jak czynili, co pokażę niżej, Hegel i Nietzsche – konstatuje niemożliwość, ustępuje przed nią na samym początku. Dlatego może mimo wszystko wypowiadać się o tym, co czyni wypowiedź niemożliwą.

Dzięki temu tak łatwo łączy się z wiedzą konstytuującą „świat życia” jednostek, by posłużyć się terminem, który Alfred Schütz przejął dla socjologii od Husserla. Z łatwością

cią adaptuje się też do socjologiczno-politycznego opisu ponowoczesności. Pada także ofiarą licznych apologetycznych, jak i krytycznych uproszczeń.

Czas teraz sformułować filozoficzną podbudowę postawionych wyżej tez.

3

Aby prześledzić zależność myślenia od warunków jego możliwości, należy raz jeszcze powrócić do przełomu krytycznego.

Drugą stroną Kantowskiej krytyki, ściśle odpowiadającą przejściu od bezpośredniego opisu do refleksji nad warunkami możliwości, jest zachwianie podziału na przedmiot i podmiot poznania. Mówiąc w daleko idącym skrócie, przedmiot i podmiot przestają stanowić odrębne, samodzielne byty, podobne pierwotnemu sensowi Arystotelesowskiej *ousia*, uzależniają natomiast swe istnienie od systemu, kształtowanego warunkami możliwości, do którego wchodzi. Tak przedmiot, jak i podmiot nie są tutaj źródłami tego systemu⁹.

Jak wykazuje Kant, by poznanie w ogóle było możliwe, istnieć musi wspólna płaszczyzna, integrująca dane zmysłowe i preformująca je. Nie sposób już trwale oddzielić, jak uczynił to Hume, danych zmysłowych od porządku ich łączenia. „Surowy materiał” percepcji, o którym mowa wy-

⁹ Źródłem tego systemu jest – wedle Kantowskiego terminu – „transcendentalna jedność apercepcji”, tym odróżniająca się od empirycznej jedności świadomości, że występuje zawsze jako warunek poznania, a ściślej warunek wiązania przedstawień z pojęciami wedle jednolitego schematu (por. *ibidem*, s. 247–248). Podmiot empiryczny i przedmiot istnieją już w kształtowanej przez nią rzeczywistości, dzięki czemu – używając terminów Foucaulta – słowa pasują do rzeczy.

łącznie w sensie wyobrażeniowym, jako że brak mu rzeczywistego i poznawalnego desygnatu, poddać się musi uporządkowaniu dokonywanemu przez formy naoczności. Tak więc wszystko, co należy do ludzkiego świata, jest preformowane, a przez to zdradza wzajemne powinowactwo. Brak już oddzielnych bytów, skoro każdy z nich nosi znamię warunków poznania. Granica, oddzielająca wcześniej byty, zostaje umiejscowiona jako zewnętrzne ograniczenie poznania i staje się granicą transcendentálną. Dlatego przełom krytyczny można teoretyzować jako połączenie świata dotąd składającego się z samoistnych bytów w jedną całość, u podstaw której tkwią warunki możliwości. Jednak świat ten nie posiada już samoistnego, „spokojnego” istnienia, jak powiedziałby Hegel. Ograniczony jest bowiem granicą transcendentálną, która charakteryzuje się tym, że daje się ująć poznaniu wyłącznie od wewnętrznej strony.

Jak wielokrotnie wykazywał Hegel w *Nauce logiki*, poznanie nie może wyczerpać istnienia takiej granicy. Znaczy to, że albo ujmuje ją w całości, a żeby to uczynić, musi dodać do niej wyobrażenie zewnętrznej strony, albo też zatrzymuje się przy tym, co dostępne, a więc wewnętrzne, wówczas zaś granica nie jest już granicą.

Począwszy od Kantowskiej krytyki, świat przestaje istnieć jako spokojna całość. Spokojna to znaczy – w Heglowskim znaczeniu – możliwa do ujęcia w jednym, wyczerpującym sformułowaniu. Mówiąc metaforycznie, świata jest bądź zawsze za mało, bądź zawsze za dużo, zależnie od perspektywy, z jakiej nań spojrzymy. Stąd też wynikają Kantowskie antynomie czystego rozumu. Dotyczą one stosunku świata jako ciągu warunków do jego nieuwarunkowanego zewnątrz. Albo cofamy się w szeregu warunków, ale wówczas nie możemy poza nie wykroczyć, albo

z góry zakładamy, że świat opiera się na czymś nieuwarunkowanym, a wtedy od razu przyjmujemy zbyt wiele¹⁰.

W innym zakresie paradoks ten oznacza, że albo zakładamy, iż świat jest dualistyczny – dzieli się na przedmioty i rzeczy same w sobie, które istnieją poza naszym poznaniem – a wtedy granica, która je rozdziela, czyni poznawalną część rzeczywistości spokojnie odgraniczoną od części niepoznawalnej, albo też przeciwnie, nie godzimy się na dualizowanie – jak Hegel zakładamy, że świat jest jeden. Wówczas jednak, by ująć całość, którą stanowi, musimy wyobrazeniowo dodać doń owo zewnętrzne „nic”, resztkę czystej nicości, „rzecz samą w sobie”, pojętą nie jako niepoznawalny dla nas, lecz jakoś istniejący obszar, ale z góry założony imaginacyjny składnik, niezbędny, by skończony świat poznania dał się ująć w całości.

Świata nie da się więc od czasu krytyki pojąć na jeden wyczerpujący sposób. Zakładając pierwotny dualizm, używamy świat jako spokojną całość; szukając radykalnego monizmu, napotykaemy z kolei potrzebę dodania do całości wyobrażenia nicości. Stosownie do tej różnicy, odmiennie odczytywać można także *Krytykę czystego rozumu*.

Zgodnie z tak mocno podkreślaną przez Heideggera konkluzją idei krytycznej, świat ludzki, oparty na zmysłowym poznaniu, jest z konieczności skończony:

(...) skończoność rozumu nie polega jednak tylko i w pierwszym rzędzie na tym, że poznawanie ludzkie wykazuje wiele braków w postaci chwiejności, niedokładności i błędów; skończoność ta tkwi w istotowej strukturze samego poznania. Faktyczna ograniczoność wiedzy jest dopiero konsekwencją tej istoty¹¹.

¹⁰ Ibidem, t. II, s. 230–258.

¹¹ M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Warszawa 1989, s. 28.

Skończoność nie jest tu przeciwieństwem nieskończoności, która dopełniałaby to, czego światu brakuje. Świat jest skończony sam w sobie, w swym istnieniu; istnienie jest skończonością. Nie przeciwstawia mu się żaden „prawdziwy”, uniwersalny, nieskończony sens. Samo istnienie sensu świadczy już o skończoności. Nadając Kantowskiej krytyce nieco Lacanowskiego wydzźwięku, możemy stwierdzić, że obszar rzeczy zdaje się przejawiać w potworności, bezsensie, monstrialności rzeczywistości. W bogactwie szczegółów, którego nie ujmuje poznanie. Szczegóły te jednocześnie nie są rozróżnione za pomocą kategorii, lecz tworzą jedną, niezrozumiałą płaszczyznę.

Skończoność świata, który wyłania się z Kantowskich analiz, wynika z istoty poznania. Nie mamy tu miejsca na przytaczanie dokładnych rozumowań, więc tylko zaznaczmy istotę rzeczy przez porównanie z wnioskami Hume'a. Hume separował płaszczyznę percepcji (impresji) od sposobu, w jaki impresje te porządkujemy. Wszelkie uporządkowania impresji nie znajdują uprawomocnienia i pozostają konwencjonalne. W istocie uprawomocnione są jedynie percepcje. Co więcej, są to wyłącznie percepcje teraźniejsze, jako że pamięć to już domena porządkowania impresji. Konsekwentna Hume'owska epistemologia zakłada swego rodzaju „solipsyzm teraźniejszości”: tym, o czym w uprawniony sposób można się wypowiadać, jest wyłącznie aktualna, bezpośrednia percepcja. Przeszłość i przyszłość należą już do ludzkiego świata języka, pamięci, konwencji¹².

Kant, usiłując rozwikłać sceptyczny argument Hume'a, wskazuje w *Krytyce czystego rozumu*, iż możemy odnosić się do przeszłości i przyszłości. Jest tak dlatego, że przedmiotami poznania nie są surowe impresje, które istotnie

¹² Por. D. Hume, *Traktat...*, ed. cit., s. 343.

przemijają wraz z upływem chwili. Przedmioty poznania dadzą się bowiem zestawić na podstawowej, wspólnej płaszczyźnie, którą stanowi czas¹³. Czas jest podstawową formą naoczności w tym znaczeniu, że wszystko, co poznajemy, musi istnieć już w jego obrębie; gdyby tak nie było, wówczas każda chwila, wraz z przynależną do niej percepcją, oddzielona byłaby od pozostałych nieprzekraczalną barierą. To, że nie żyjemy w „solipsyzmie terażniejszości”, zawdzięczamy właśnie czasowi, podstawowej płaszczyźnie, jaką poznanie wnosi w rzeczy. Gdyby było możliwe poznanie samych rzeczy, musiałoby się ono ograniczać do czystej terażniejszości i nie mogłoby zestawiać aktualnej percepcji z percepcją przeszłą bądź przyszłą¹⁴. Ale czasowi, jako formie naoczności, zawdzięczamy także skończoność: nieciągłość terażniejszości zostaje bowiem zredukowana przez wprowadzenie do niej matrycy czasu. Wszelki przedmiot, z jakim się stykamy, stanowi już część tej matrycy; poznajemy go razem z (i poprzez) wyobrażenie przeszłości i przeszłości, które niesie poznanie.

Tak więc krytyka Kantowska otwiera myślenie, które wcale nie pretenduje do „głębi” stanowiącej sens przeciwstawiany „powierzchni”. Przeciwnie, głębią jest chaos, kres sensu i poznania. Przedmioty nie są złudą, którą filozofia tłumaczy we właściwy sposób, wskazując ich prawdziwsze znaczenie. Jeśli filozofia po-krytycznego nurtu tłumaczy świat, to odnosząc go do bezsensu, w znaczeniu tego, co absolutnie wykracza poza poznanie. Ów bezsens jest przy tym wyobrażeniem, które dodajemy do świata, by ująć jego zewnętrzną granicę. Właściwie pojęty Kantowski dualizm – w którym obok poznawalnego świata staje wyobrażenie rzeczy samych w sobie – jest w istocie radykalnym moni-

¹³ I. Kant, op. cit., t. I, s. 110–115.

¹⁴ Por. ibidem, s. 109.

zmem¹⁵. Określa go absolutna pojedynczość, taka, której zewnątrz służy tylko do wyobrazeniowego stwierdzenia, że w istocie zewnątrz nie istnieje. „Rzeczy same w sobie” są bowiem wycieczką rozumu poza domenę empirii, dokonywaną po to tylko, by wyznaczyć granicę transcendentálną. Po jej wewnętrznej stronie pozostaje świat poznania, którego wszystkie części – przedmioty w znaczeniu Kantowskim – są funkcją tych samych warunków możliwości.

Już w Kantowskiej krytyce znajdujemy charakterystyczne powiązanie takiego dyskursu, który wypowiada się o rzeczywistości w sposób bezpośredni – z arsenałem środków służących do *zaznaczenia*, gdzie kończą się granice dyskursu. Przy użyciu tych środków myślenie wskazuje na własne warunki możliwości. Jeśli Kantowska krytyka operuje terminem „rzeczy samych w sobie”, to nie w ten sam sposób, jak terminem, który znajduje desygnat w obrębie empirii. „Rzeczy same w sobie” to termin wewnętrznie niemożliwy: używany w obrębie poznania, a usiłujący wykroczyć poza jego granice. Nie ma uprawomocnienia w rzeczywistości, podobnie jak nie ma uprawomocnienia – wedle spostrzeżenia Hilary’ego Putnama – zdanie „mózgu w naczyniu”, opisujące go właśnie jako mózg w naczyniu¹⁶. Wprowadzając w świadomy sposób tego typu środki, dyskurs wyznacza własną granicę i ujmuje siebie wraz z warunkami możliwości.

Antycypując nieco dalsze uwagi, zaznaczymy, że warunki możliwości w Kantowskim rozumieniu ujmować można – poczynawszy od filozofii Hegłowskiej – już nie jako gatunko-

¹⁵ Podobną sugestię wysunął skądinąd już kiedyś Hilary Putnam w książce *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, tłum. A. Grobler, Warszawa 1998. Że jednak taka konstatacja może uchodzić za odkrycie, to tylko dowód na zatrwające zapomnienie – szczególnie w ruchu filozofii analitycznej – dzieła Hegla.

¹⁶ *Ibidem*, s. 314–318.

we prawidła poznania, lecz jako warunki możliwości danego dyskursu. Nurt filozofii europejskiej, który kontynuuje dzieło Kantowskiej krytyki, poszukuje więc w myśleniu własnych warunków wypowiedalności. Nie znaczy to naturalnie, że od nich nie zależy. Niemniej stara się ujmować je od własnej, to jest wewnętrznej strony – jako wyobrażenie. Przejmuje więc niejako odpowiedzialność nie tylko za treść, jaką w bezpośredni sposób wypowiada, ale także za ramy, w obrębie których bezpośrednia wypowiedź może mieć miejsce. Dlatego też ten typ myślenia prezentuje całość dostępnego mu świata, z granicami oznaczonymi za pomocą wewnętrznych wyobrażeń. Prawdą dla takiego dyskursu jest nie tylko to, co zgodne z regułami ustalania prawdziwości w jego obrębie. Prócz tej „bezpośredniej” prawdy można też mówić o prawdzie w szerszym znaczeniu, dotyczącej systemu, wedle którego dyskurs zaznacza warunki swojej możliwości. Stanowi ona o zgodności między treścią wypowiedzi a implikowaną przez tę treść możliwością wypowiadania się. Relacja prawdy w szerszym znaczeniu do prawdy bezpośredniej wypowiedzi ma się tak, jak wedle strukturalistycznego rozróżnienia *énonciation* do *énoncé*. Prawda całego dyskursu ocenia poszczególną wypowiedź nie według nieuświadamianych reguł dyskursu, lecz jako samodzielną całość, do której przykładać można różne miary. Traktuje ją – by posłużyć się rozróżnieniem Foucaulta – jako zabytek, nie zaś dokument, którego istnienie wyczerpuje się w przekazywanej treści¹⁷.

Myśl pokantowska wchodzi więc w dialog z własnymi warunkami możliwości i usiłuje wypowiadać się niejako na wielu „piętrach” naraz. Dana wypowiedź może być niedopuszczalna, gdy ocenia się ją wyłącznie wedle reguł da-

¹⁷ Por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 32.

nego dyskursu, ale w rzeczywistości swoją treścią stara się wskazać na pewną wewnętrzną niemożliwość czystej bezpośredniości. Dopiero odczytana w kontekście aluzji, jaką czyni do własnych warunków możliwości, może zostać zanalizowana pod kątem prawdy całego dyskursu.

Tezą niniejszego artykułu jest, że postmodernizm ogranicza się do bezpośredniej wypowiedzi wewnątrz warunków swego dyskursu, co daje mu pozorną przewagę w stosunku do myśli czerpiącej z dziedzictwa krytycznego. Dlatego, że nie musi stale utrzymywać napięcia w relacji do własnych warunków możliwości, może uznawać się za dyskurs partykularny, potępiając dziedzictwo krytyczne jako wysuwające roszczenie do uniwersalizmu. Rzecz jednak w tym, że uniwersalizm pokrytyczny nie polega na rozciąganiu *bezpośredniej* treści dyskursu ponad jego granice. Uniwersalizm ten pragnie przede wszystkim zaznaczyć swoje własne granice, rozszerzając do nich poznanie oraz badając możliwość *wyobrażeniowego* oddania tego, co lokuje się poza nimi.

Filozofia kontynuująca dzieło Kantowskiej krytyki charakteryzuje się więc swego rodzaju epistemologicznym pęknięciem. Nie wszystkie wypowiedzi, których używa, lokują się na tym samym poziomie. W szczególności wysoce zredukowany jest poziom bezpośredniego, bezkrytycznego opisu – to jest takiego, w którym myślenie nie wnika w wydzźwięk wypowiedzi odniesionej do warunków możliwości. Tymczasem postmodernistyczna krytyka „wielkich narracji” zdaje się zakładać, że filozofia Kanta, Hegla czy Marksa wysuwa roszczenia do bezpośredniej i uniwersalnej prawdy. Gdyby tak było, to istotnie wszystko, co w relacji do takiej prawdy stanowiłoby „powierzchnię”, nie posiadałoby własnego sensu. Uległoby bowiem redukcji do właściwego sensu, którego znak stanowiłoby – znak przezroczysty, to jest odsyłający bezpośrednio do znaczonego i niez-

trzymujący na sobie uwagi. Rzecz jednak w tym, że w żadnym wypadku wspomnianym filozofiom nie sposób przypisać takiego pojmowania prawdy. Przeciwnie, to właśnie postmodernizm nim operuje. Od dogmatycznego analitycznego pozytywizmu różni go może odrzucanie kategorii prawdy, lecz pojęcie prawdy mają to samo; podobnie *a priori* bądź je przyjmują, bądź odrzucają. Także w odniesieniu do postmodernizmu warto odnieść intuicję, którą mieli już Hegel i Nietzsche, a która odegrała tak wielką rolę w psychoanalizie: oskarżający wypowiada prawdę nie o oskarżanym, lecz w pierwszym rzędzie o sobie. Jeśli postmodernizm pragnie dezawuować „wielkie narracje” jako totalizujące prawdy, wpierw musi przypisać im własne, w wysokim stopniu przedkrytyczne pojęcie prawdy.

Tymczasem dla filozofii pokrytycznej kwestię istnienia prawdy przesłania inna, donioślejsza: czym w ogóle może być prawda? W jakiej relacji pozostaje do dyskursu? Jak możemy rozciągać jej pojęcie poza granice poznania dostępnego dyskursowi?

Krytyka Kanta utożsamia poznawalny świat z ogółem przedmiotów, kształtowanych przez aprioryczne warunki poznania; tym samym odróżniła przedmioty od rzeczy, których niedostępność zakrywamy przy pomocy wyobrażenia. Tym samym Kant wykonał gest, którym wywrócił przyzwyczajenia powiązane z wizją prawdy jako *adaequatio rei et intellectus*. Otóż przedmioty, takie, jak nam się jawią – do których się odnosimy, które przywołujemy słowami bądź wskazujemy w przeszłości lub przyszłości – są już ukształtowane warunkami poznania¹⁸. Powracając

¹⁸ Przedmiot dla Kanta powstaje bowiem wskutek odniesienia wyobrażeń „do czegoś jako do przedmiotu i określenia go przez nie” (I. Kant, op. cit., t. I, s. 31). Poznanie nie bazuje na oglądzie, lecz następuje przez pojęcia (ibidem, s. 157).

do „rzeczy samych” – jeśli rozumieć je jako Kantowskie przedmioty – nie znajdujemy źródła, z którego moglibyśmy wywieść poprawne pojęcie o świecie, inne od tego, które aktualnie mamy. Przedmioty zostały uformowane przez świat poznania i nie wywrócą jego ram. Ba, są jego najtrwalszą, ośrodkową częścią. Naturalnie pozostaje pojęcie prawdy jako adekwatności „stanów rzeczy” (niech ten termin służy w zastępstwie wszystkich problematycznych sformułowań pojęcia prawdy) i zdań, niemniej tak pojęta prawda oznacza tylko zgodność w obrębie danego systemu poznania. Co więcej, jest możliwa właśnie dlatego, że w nim pozostaje – w przeciwnym wypadku „stany rzeczy” nie pasowałyby do ujmujących je zdań. Tymczasem w przedmiocie nie napotkamy śladu, który zdradzi, jak funkcjonuje zewnątrz systemu poznania¹⁹. W przedmiocie odnajdujemy samych siebie. Natomiast to, co wykracza poza system poznania – poza szereg przyczynowy w Kantowskim ujęciu – daje się znaleźć tam, gdzie język opuszcza domenę zmysłowości²⁰. A więc, wedle Kantowskich sformułowań, między innymi w prawie jako nakazie czystego rozumu.

Stąd też w przełomie krytycznym przedmioty ukazują się jako dzieło predeterminującego porządku poznania, a nie źródło obiektywności, nieskażonej wpływem ludzkiego świata. Nie można już przeciwstawiać „percepcji” czy „samych przedmiotów” językowi dryfującemu poza granice poznania, który to język nie zasługuje na wiarygodność jako majak wyobraźni, godny ognia, o którym wspominał Hume. Dokładnie przeciwnie: w przedmiotach napotykamy ludzki porządek; w niczym nie wpłyną one na jego wy-

¹⁹ Stąd też krytycyzm nie zastanawia się nad słusznością bądź niesłusznością zdań, lecz nad tym, czy nie są one bezpodstawne. Por. *ibidem*, t. II, s. 99.

²⁰ Por. *ibidem*, t. I, s. 431–442.

wrócenie. Za to w dziedzinie rozumu, wychodzącej poza uformowany system powiązanych przyczynowo przedmiotów, leży możliwość rozważenia samych warunków poznania. Stosunek przedmiotu do dziedziny rozumu ma się więc jak bezpośredniość do refleksji.

Postmodernizm często używa fantazmatu o akceptacji „świata, jakim on jest”, „rzeczy, jakie są, a nie jakimi tworzy je narzucony ludzki sens”. Wysuwany czasem przez Lyotarda czy Marquarda, przybiera taki przykładowy wyraz u Clémenta Rosseta:

Autor ten – pisze Christian Descamps – ujmuje od drugiej strony blask złudy metafizycznych epepei. Chodzi o wyobrażenie sobie, że możemy (i powinniśmy) całkowicie pozbyć się świata idei (używając wyrażeń Platona); słowem, nie jest już kwestią, jak wyjść z Jaskini, lecz przeciwnie, nakaz, by wyrzec się wszystkiego, co podwaja rzeczywistość (*le réel*). Filozofować to uczynić się zdolnym do zaakceptowania świata bezwarunkowo. Ta zmiana ucieleśnia się w potężnej radości, zdolnej przyjąć niepomyślne zdarzenia, takie jak choroba, śmierć lub bezwartościowość. (...) Należy żyć z ryzykiem, z przypadkowością. (...) Kochać ten świat takim, jakim jest, to walczyć z radością przeciw wymagowanym światom, które odbierają wartość temu, co rzeczywiste. Jest ono bowiem – w mocnym sensie – tym, co nie ma kopii (*le double*)²¹.

Ten pseudonietzscheański dyskurs, sprzeciwiający się „podwajaniu rzeczywistości” w duchu *Zmierzchu bożyszcz*²², nie bierze jednak pod uwagę, w jaki sposób ujmować można rzeczywistość jako pojedynczą. Lekcja Kantowskiej krytyki

²¹ Ch. Descamps, *Quarante ans de philosophie en France. La pensée singulière. De Sartre à Deleuze*, Bordas, Paris 2003, s. 142–143.

²² Por. F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, tłum. P. Pieniążek, Kraków 2004, s. 25–26.

dowodzi, że to, co mamy za rzeczywistość, jest światem uformowanych przedmiotów; akceptując „świat, jakim jest”, afirmujemy umieszczony w przedmiotach konstrukt. Jeśli postmodernizm walczy z urojeniami metafizyki, to w istocie sprzeciwia się tylko płasko, na swój sposób, interpretowanym „wielkim narracjom”. Wyobrażenia filozoficznego systemu zastępuje wyobrażeniami ułożonymi w przedmiotach, tym potężniejszymi i trudnymi do odparcia z racji swojej ideologicznej mocy.

Od Kantowskiej krytyki aż po myśl Nietzschego rzeczywistość jako pojedyncza daje się odnaleźć tylko przez opuszczenie dziedziny przedmiotów, a następnie zestawienie poznawalnego świata z wyobrażeniem czystej, obecnej, pozytywnie pojętej nicości. Dlatego Kant – wprowadzając pozorny dualizm – jest w istocie radykalnym monistą, jak tego dowodzi Hegłowska lekcja *Krytyki*. Również Nietzsche może poszukiwać radykalnego monizmu wyłącznie za sprawą każdorazowego odnoszenia sensu do *wyobrażenia* jego fizjologicznego podłoża.

Przy tym warto zauważyć, że postmodernistycznego błędu nie popełnia Derridowska dekonstrukcja. Bowiem, jak pisze Christian Descamps:

(...) Derrida wskazuje, w jaki sposób język wymyka się tak zwanej obserwacji empirycznej, jak zawsze zostaje odesłany do daleko bardziej skomplikowanego podłoża – tego, jakie tworzy warunek możliwości wszelkiego dyskursu²³.

Od czasów Kanta prawdziwym pytaniem jest zagadnienie istnienia prawdy nie wewnątrz dyskursu, lecz poza granicami kształtowanymi warunkami możliwości pozna-

²³ Ch. Descamps, op. cit., s. 158.

nia. Czy można w ogóle mówić o stosunku dyskursu do jego zewnątrz, skoro on sam – jak Lacanowski *maître signifiant* – stara się całkowicie je wykluczyć? Czy można więc myśleć o prawdzie *samego dyskursu*?

Dzięki Kantowskiej krytyce można zdezawuować irracjonalny spór pomiędzy „obrońcami istniejących rzeczy” a postmodernistami, dla których rzekomo istnieje wyłącznie język bądź tekst²⁴. Otóż od przełomu krytycznego przedmioty, do których bezkrytycznie odwołują się obrońcy „obiektywności”, są częścią ustrukturuwanego świata poznania, który można utożsamiać z szeroko pojętym językiem. Rzeczy nie przeciwstawiają się słowom tak, jak drzewo przeciwstawia się pojęciu drzewa. Transcendentalna jedność apercpcji sprawia, że drzewo jako przedmiot i drzewo jako pojęcie z góry do siebie pasują, a to, czy pojęcie to zostanie właściwie użyte, jest kwestią *filozoficznie* drugorzędną. Natomiast „rzeczy” we właściwym, Kantowskim sensie wyznaczają granicę, za którą kończy się i rozpada poznanie, uformowane określonymi warunkami możliwości. Kto przywołuje rzecz przeciw słowu, powinien w pierwszym rzędzie zauważyć, że Kantowsko pojmowana rzecz godzi w cały system, z jakiego słowo wywodzi swą moc znaczenia oraz przywoływania przeszłych wyobrażeń jako obecnych. „Rzecz sama w sobie” nie stoi po drugiej stronie słowa, a systemu poznania, w skład którego wchodzi tak słowa, jak przedmioty.

Podobnie w odniesieniu do prawdy historycznej, której podważanie Christopher Norris zarzuca postmodernizmowi²⁵, można stwierdzić, że spór nie powinien dotyczyć

²⁴ Por. Ch. Norris, *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi. Teoria krytyczna i prawo rozumu*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2001, s. 63.

²⁵ *Ibidem*, s. 30–31.

możliwości ustalenia konkretnego faktu i tego, czy fakt ten można uznać za obiektywnie istniejący. Prawdziwym problemem prawdy historycznej jest odnalezienie faktu, który za sprawą swej rzeczowości rozbija cały dyskurs, faktu, który wymyka się z ograniczonej konstrukcji przedmiotów i relacjonujących je zdań, opierając się samej możliwości symbolizacji. Bardziej niż o fakt chodzi tu raczej o wydarzenie, które nie daje się wkomponować w uporządkowany „szereg czasowy”, by użyć terminu Kanta. Tak więc spory z postmodernizmem w zakresie istnienia stołów i drzew bądź samych słów zupełnie nie odpowiadają wyzwaniu, jakie pozostawiła Kantowska krytyka.

Z tymi kwestiami mierzyła się także myśl, która dopełniła dzieło krytyki: myśl Hegla. Aby wyjaśnić stosunki między filozofią ponowoczesną a postmodernizmem musimy do niej – najzwęższej, jak tylko można – sięgnąć.

4

Dzieło Hegla stanowi prawdziwy kamień obrazy dla dwudziestowiecznej filozofii. Dzięki lekturze Kojève'a stoi u źródeł tego nurtu francuskiej myśli, który jako późny owoc wydał poststrukturalizm i dekonstrukcję. Ten sam nurt borykał się z Hegłowską filozofią jak z ojcowską spuścizną – uciekał spod jej wpływu, zarazem obficie z niej czerpiąc. Georges Bataille i Jacques Lacan stanowią najwyraźniejsze przykłady. Ale Hegel jest też głównym negatywnym bohaterem postmodernizmu – jako twórca nie tylko „wielkiej narracji”, ale narracji największej z możliwych, tak uniwersalizującej, że aż monstrialnej w swych rozszcześniach²⁶, aroganckiej, hermetycznej w odbiorze, o ile wręcz

²⁶ Por. J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 28–32.

nie solipsystycznej – a przy tym nierzadko kuriozalnej w zestawieniu z „faktami” czy światem życia. Charakterystyczna Hegłowska pewność siebie, przekonanie o znajomości prawideł, zgodnie z którymi rozwijają się dzieje – widoczna najlepiej w *Wykładach z filozofii historii* – wreszcie beztraska w potwierdzaniu schematu historycznego selektywnie dobranymi przykładami stanowią paradygmatyczne cechy, z którymi pragnie się rozprawić postmodernizm.

Ale i w tym przypadku należy rozplątać powikłane wzajemne odniesienia spornych stron.

Zgodnie ze sformułowanymi wyżej wnioskami postmodernizm pozostaje na poziomie bezpośredniości – tego, co Hegel nazywał rozsądkiem. Strategie ironii nie wywracają w postmodernizmie samego dyskursu ironii: przeciwnie, stanowią narzędzie, służące do przeciwstawiania się filozofii sprzecznej z bezpośrednio ukonstytuowaną prawdą postmodernizmu. Bezpośredniość ta wyraźnie zaznacza się w sporze z Heglem, którego dzieło traktowane jest wybiórczo. Przede wszystkim krytyka koncentruje się na wnioskach, w szczególności historiozoficznych, interpretowanych w sposób, który po kantowsku nazwać można dogmatycznym. Tezy Hegla dotyczące procesu historycznego – podziały etapów, dominacja schematu nad faktami, założenie o dążeniu dziejów do powiększania wolności – traktowane są tak, jak gdyby należały do tego samego dyskursu, w którym odbywa się ustalanie faktów. Charakterystyczne jest przy tym podstawienie pod Hegłowską wolność, mającą ściśle określoną rolę w systemie, wolności pojmowanej potocznie, aż po granice kompletnego nieporozumienia, jak w skrajnym przypadku Francisa Fukuyamy. Postrzega się Hegla jako myśliciela totalizującego, a to z tej przyczyny, że imputuje mu się założenie o bezpośredniości przekaźności tezy historiozoficznej na „fak-

ty”. W takiej optyce filozofia posługująca się Heglowskimi wnioskami mogłaby w stosunku do każdego dyskursu wykazać, w jakim zakresie realizuje on ogólne dążenie historii. Mogłaby ponadto wkroczyć w obręb dowolnego „świata życia”, pozbawiając doniosłości jego specyfikę, traktowaną wyłącznie jako „znak” bądź „epifenomen” właściwego procesu dziejowego, który ten w nieświadomy dla siebie sposób realizuje. Tym samym pozostawałaby na z góry uprzywilejowanej pozycji epistemologicznej, ponieważ bez dodatkowej autoanalizy, przez prostą aplikację już istniejących konkluzji, potrafiłaby rozprawić się z dowolnym dyskursem.

Krytykując tak spreparowaną filozofię Heglowską, traktuje się ją na podobieństwo klasycznych, pokartezjańskich systemów filozoficznych, istotnie pozostających na poziomie bezpośredniego wyrażania. Tymczasem wszystkie konkluzje historyczne Hegla są dopiero wnioskami, wyprowadzonymi ze spekulatywnego mechanizmu opracowanego w *Fenomenologii ducha* oraz *Nauce logiki*. Zapewne sam Hegel nie pozostaje bez winy, ponieważ szczegółowe rozwinięcia jego filozofii – w zakresie historii religii, sztuki, a także ogólnej perspektywy dziejowej – często są nieuprawnione, a w dążeniu do uproszczenia przesłaniają istotę pierwotnego systemu, z którego zostały wywiedzione. Ponieważ jednak ten system stanowi dopełnienie Kantowskiej krytyki, a także pierwszą udaną próbę wyciągnięcia wniosków z założenia o niewspółmierności tego, co dziś nazywamy dyskursami, nie może zostać pominięty przez zdezawuowanie wyprowadzonych zeń konsekwencji. W szczególności jest być może najważniejszym źródłem, z jakim zmierzyć się musi współczesne myślenie, usiłujące ująć nieciągłość między dyskursami, zakłócenia w komunikacji, uwikłanie myśli w język. Nie sposób bez Hegla myśleć o historii, jej sensie czy bezsensowności.

Skupiając się krótko na Heglowских propozycjach, chciałbym wykazać, że filozofia – którą roboczo nazwałem ponowoczesną – stoi po stronie wciąż żywego nurtu spekulacji *Fenomenologii ducha*, natomiast postmodernizm lokuje się po stronie polemicznej wobec wniosków, jakie z *Fenomenologii* zostały wyprowadzone.

Po pierwsze, należy zwrócić uwagę, że Hegel radykalizuje wnioski Kanta co do skończoności poznania. Poznanie jest dlań nie tylko skończone, ale w dodatku przybiera różne historycznie skończone formy. Warunki możliwości poznania, nad którymi rozmyślał Kant, nie są dla Hegla uniwersalne, a w szczególności nie wiążą się ze specyfiką istoty myślącej jako takiej. Przeciwnie, przybierają konkretne postaci, dające się uszeregować w historii; nie jest trudno wykonać taką operację myślową, przez którą Heglowskie historyczne formy poznania utożsamiają się z dyskursami w postmodernistycznym rozumieniu.

Dla Hegla – podobnie zresztą jak dla filozofii czerpiącej z poststrukturalistycznego, zwłaszcza Foucaultowskiego dorobku – pomiędzy poszczególnymi postaciami poznania nie istnieje prosta komunikacja. Ponieważ odróżniają się one od siebie samymi warunkami, na jakich komunikacja przebiega, jest jasne, że bezpośrednia treść może istnieć wyłącznie w ich obrębie. Powstaje natomiast pytanie, jak może wyglądać porozumienie pomiędzy dyskursami, o ile w ogóle jest możliwe. Co więcej, istotną kwestią staje się sama możliwość ich opisywania, skoro przecież opis nieuchronnie należeć musi do któregoś z nich.

Następstwo form poznania nie daje się opisać w sposób bezpośredni, ponieważ płaszczyzną, na której się odbywa, jest historia. W tym tkwi sens słynnej formuły *Weltgeschichte ist Weltgericht*: historia nie jest czymś, co możemy ująć bezpośrednio w poznaniu, ponieważ stanowi ona sąd także o tym poznaniu. W Heglowskiej filozofii

nie chodzi więc o to, że historia ma sens odkrywany przez myślenie, który to sens w końcu ujawni się z całą wyrazistością u kresu dziejów. Przeciwnie, prawdziwą mediatyzacją między formami poznania jest tylko nieprzewidywalna i nieujmowalna historia, w której jedna forma zwycięża nad drugą. Wszelki sens, w tym ten dotyczący historii, zostanie osądzony. Hegel proponuje unikalny i wciąż zaskakujący model, zgodnie z którym myślenie nie jest domeną człowieka; myślenie jest obiektywne. Wydarzenie się obiektywnie rozsądza o rzeczywistości – w pewnym sensie o rzeczywistości wyrokuje wyłącznie sama rzeczywistość. Człowiek, jako jej część, nie zewnętrzny obserwator, myśleć może w takim zakresie, w jakim pozwala na to jego aktualna pozycja. Myśl ludzka ma więc znaczenie nie tylko w zakresie swej bezpośredniej treści, lecz także sama jest jednostką znaczenia w różnych, niewspółmiernych płaszczyznach poznania, a także stanowi jednostkę wobec ostatecznej i najszerzej z możliwych płaszczyzn, samej rzeczywistości.

Jak więc wobec historii ostać się może filozofia? Przede wszystkim zrezygnować musi z bezpośredniości; wszelka treść, jaką wypowiada, powinna być zdwojona refleksją. W tym kontekście Hegel może stwierdzić, że „rzeczy same w sobie” są tylko wytworem umysłu. Innymi słowy, filozofia w pierw je zakłada, by następnie uznać, że nie ma do nich dostępu²⁷. „Rzecz sama w sobie” należy w istocie do formy poznania, w jakiej powstała, i odzwierciedla jej własne warunki wypowiedalności. Stanowi założenie granicy nazywania, dzięki któremu możliwe jest już bezproblemowe nazywanie tego, co nią odgraniczone. Poprawka, którą Hegel wprowadza do Kantowskiej krytyki, polega

²⁷ G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, tłum. A. Landman, Warszawa 1967, t. I, s. 37–53.

więc na powiązaniu „rzeczy samej w sobie” z konkretnym ustanawiającym ją dyskursem. Co więcej, istotą refleksyjnej filozofii jest dla Hegla spostrzeżenie, że *rzecz sama w sobie i poznawalny świat stanowią wzajemnie pasujące do siebie części i jako takie muszą zostać rozpoznane*. Rozpoznanie to, równoznaczne ze zniesieniem (*Aufhebung*) obu przeciwstawnych form, pozwala stwierdzić, w jakim stopniu to, co niewyraźalne, jest drugą stroną języka²⁸. Każdy dyskurs posiada swoją „rzecz samą w sobie”, miejsce załamania swoich kategorii, którego rola i postać zależą od tego, co język może w pozytywny sposób wyrazić. Rolą filozofii jest tę zależność nie opisać, lecz pojąć (w sensie Hegłowskiego *Begriff*). Nie chodzi więc o to, by ogólnie stwierdzić, iż „rzeczy same w sobie” są założeniami, lecz by oglądać je jako takie. Jak to się dzieje?

Otóż myśl spekulatywna bierze wyrażenie bezpośrednio pochodzące z danego dyskursu, ze wszystkimi założeniami o „rzeczy samej w sobie”, które umożliwiają jego znaczenie. Nie stosuje jednak tego wyrażenia wprost do opisu rzeczywistości. Przeciwnie, zestawia je z wyjaśnieniem wskazującym na powiązanie granic możliwości wyrażenia z samym wyrażaniem. Myśl spekulatywna tworzy w ten sposób tak zwany „sąd nieskończony” – np. „noumeny są dziełem

²⁸ „Okazuje się, że za tzw. zasłoną, która miała zakrywać stronę wewnętrzną, nie ma niczego do zobaczenia, jeśli *sami* nie wchodzimy za nią, zarówno żeby [móc] zobaczyć, jak i żeby było za nią coś, co można zobaczyć [mianowicie my]. Ale okazuje się zarazem, że nie można za nią wejść tak po prostu, bez żadnych ceregieli; ta wiedza o tym, co jest prawdą *wyobrażenia* zjawiska i jego strony wewnętrznej, jest bowiem sama tylko rezultatem pewnego skomplikowanego ruchu, za sprawą którego formy świadomości, [tzn.] *mnienie*, *postrzeganie* i *rozsądek*, znikają (...)”. Idem, *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 120–121.

samego umysłu”. Sąd nieskończony jest paradoksalny. Łączy bowiem z sobą dwa sprzeczne zdania. W podanym wyżej przykładzie pierwszym z tych zdań byłoby ściśle Kantowskie rozumienie „rzeczy samej w sobie”. Dla Kanta noumeny są rzeczywistym warunkiem możliwości poznania, nie fikcją umysłu. Ale sąd nieskończony nie przyznaje też bezpośredniej racji drugiemu zdaniu, zdaniu wyjaśnienia, które w spokojny, płaski i zewnętrzny sposób zbywałoby cały problem, twierdząc, że „rzeczy same w sobie” są po prostu arbitralnym założeniem. Otóż sąd nieskończony jednoczy obie te wypowiedzi *ponad poziomem bezpośredniego wyrażenia*. Wskazuje bowiem, że „rzeczy same w sobie” są istotnie fikcją umysłu, lecz *jako takie realnie istnieją w postaci granicy poznania*. Są tworem umysłu, lecz nie fikcją, bo w sposobie, w jaki jawią się Kantowi, pozostają realne. Sąd paradoksalnie stwierdza zatem, że umysł tworzy prawdziwe rzeczy same w sobie. Przechodzi więc ponad sprzecznością dwóch branych bezpośrednio treści w ten sposób, że interpretuje pierwszą bezpośrednio, doświadcza „rzeczy samej w sobie” jako realnie istniejącego kresu poznania, ale wykorzystuje drugą wypowiedź po to, by mieć jednoczesną świadomość sposobu, w jaki rzecz ta powstała. Między „rzeczą samą w sobie” jako istniejącą naprawdę a jako fikcją umysłu zachodzi bezpośrednia sprzeczność; ale „w trzecim wymiarze”, poza granicami dyskursów, dokładnie sobie odpowiadają.

Zatem sąd nieskończony jest specyficznym typem wypowiedzi, dostosowanym do mnogości skończonych form poznania. Brany bezpośrednio, zgodnie z warunkami wypowiedzialności danej formy, stanowi sprzeczność – co często zarzucano Heglowi. Ale na tym właśnie polega istota sądu nieskończonego, że musi on zostać właściwie przeczytany poza bezpośredniością jednego dyskursu. Należy

odtworzyć jego rolę jako *spoiwa pomiędzy poróżnionymi dyskursami*. Należącą doń funkcją nie jest nazywać rzeczy bezpośrednio, lecz za pomocą wyobrażenia ukazać zgodność przeciwstawnych form poznania. W tym sensie stanowi on dziedzictwo Kantowskiego rozumu, wyrokującego o tym, co opuszcza dziedzinę bezpośredniego, naocznego poznania. Wymaga właśnie wyobraźni, nie zaś dosłowności, dzięki czemu ukazuje warunki możliwości dosłownej wypowiedzi.

Odkrywszy istotę sądu nieskończonego, Hegel jest zmuszony stworzyć filozofię, która wyjaśni wszystko. Sąd nieskończony pokazuje bowiem, że to, co dla danego dyskursu jest błędem, paradoksem czy absurdem, ma w istocie swoje ugruntowanie w innym dyskursie. Poróżnienie, które między nimi występuje, jest zapośredniczone w obszarze ich własnych „rzeczy samych w sobie” – i właśnie ten obszar, dzięki paradoksalnej naturze, sąd nieskończony może oddać. Dlatego wyjaśnienie najmniejszego szczegółu rzeczywistości wymaga wpierw ujęcia warunków możliwości wypowiedzi, w jakiej szczegół ten został ujęty, a następnie pojęcia, jak warunki te wytwarzają własną granicę wypowiedalności oraz jak ta granica ma się do innych form poznania. Zrozumienie czegokolwiek musi być więc tożsame ze zrozumieniem wszystkiego. Dlatego też filozofia Hegla nie zna kresu we włączaniu kolejnych dziedzin, jak i przeszłości w obręb swoich wyjaśnień. Raz jeszcze zaakcentujmy: nie chodzi tu o stworzenie uniwersalnej prawdy i narzucenie jej wszystkim dziedzinom i wszystkim historycznym okresom. Przeciwnie, Hegel oddaje ich niezgodność, niemożliwą do zapośredniczenia w bezpośredniości, ale rekonstruowalną za pomocą sądów nieskończonych. Nie chodzi więc o znajdowanie „właściwego” sensu, wobec którego wypowiedzi danego dyskursu byłyby epifenomenem. Cho-

dzi o możliwość oglądania jego własnych granic – i zagadek, które jemu tylko się jawią – jako drugiej strony formy, przez którą kształtuje się jego świat.

Filozofia operująca sędami nieskończonymi jest więc skrajnie monistyczna. By sparafrazować Hegłowskie wyrażenie, bierze na siebie odpowiedzialność za cały świat²⁹; nie może przejść obojętnie obok jakiegokolwiek niezrozumiałości. Niczego nie może uznać za błąd, jak czyni to rozsądek, pozostający w domenie bezpośredniości i swobodnie ferujący oceny wedle własnych warunków poznania. Cokolwiek istnieje, a pozostaje niezgodne z już opracowaną filozofią, podważa ją w całości. Myślenie dualizujące może wyróżniać w świecie dwie warstwy, warstwę powierzchni, błędu oraz prawdy, na której ta spoczywa. Tymczasem filozofia Hegla nie wyróżnia w świecie fundamentu prawdy; stawia sobie za cel takie powiązanie form poznania, by nie straciły nic ze swej swoistości, a jednocześnie ukazały się we wzajemnym współokreśleniu. Właśnie przez to, że zapośredniczenie między nimi następuje w sędach nieskończonych, nie zostają sprowadzone do siebie, jeden nie wyjaśnia drugiego. Określają się wzajemnie *przez swoje własne zewnątrz*. Filozofia Hegla, składając się z sądów nieskończonych, operuje więc tylko w przestrzeni tego, co bezpośrednio niedostępne poznaniu; stąd sama dla siebie wydaje się nie mieć już żadnego „poza”. Dlatego też nie może zatrzymać procesu własnego przeobrażania, w ślad za pojmowaniem kolejnych napotkanych szczegółów. Ponieważ nie ma już dla siebie samej zewnątrz – gdyby takie było, natychmiast musiałaby je ująć – wydaje się pokrywać z samą rzeczywistością. Niczym w Borge-

²⁹ „(...) Żeby zerwać różę z krzyża rzeczywistości, trzeba sam krzyż wziąć na siebie”. Idem, *Wykłady z filozofii religii*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2007, t. I, s. 282.

sowskim paradoksie mapy, z upodobaniem cytowanym przez Baudrillarda – paradoksie, zgodnie z którym tylko mapa w skali jeden do jednego jest prawdziwa, lecz wtedy przestaje różnić się od tego, co odwzorowuje – filozofia Hegla dąży do stopienia się z samą rzeczywistością. Nie na poziomie bezpośredniej treści, bo co do tej uznać musi skończoność pojedynczych form poznania, lecz w zakresie samej *mechaniki myślenia*. Przez swą monstrualność, niezliczone wewnętrzne pęknięcia, z których składają się sądy nieskończone, myśl Hegłowska oddaje rozbitą, wewnętrzną nie niespójną, pluralistyczną rzeczywistość. „Oddaje” jest tu słowem czysto umownym; myśl Hegla nie opisuje rzeczywistości ani w żaden sposób jej nie powiela. Ponieważ to za sprawą rozumienia, które wnosi w sprzeczne formy poznania, rzeczywistość łączy się w całość, a „rzeczy same w sobie” ukazują się zarazem jako *tworzone przez język i przezeń opisywane* – filozofia Hegla zastępuje rzeczywistość. Naturalnie nie w tym sensie, że zastępuje wszystkie stoły i drzewa, których tak mocno bronią pozytywiści. Po prostu moment odróżnienia przedmiotu jest dla niej jednością z całym uniwersum, w którym ten powstaje i jest opisywany.

„Anamneza” filozofii Hegłowskiej pozwala nam ujrzeć obszar myślenia wykluczonego przez zwulgaryzowany spór postmodernizmu i jego analitycznych krytyków. Wedle tych ostatnich, postmodernizm nigdy nie odnosi się do świata, ale bawi się słowami, mnoży sztuczne paradoksy, uwodzi złudami, przeszacowuje retoryczne efekty języka³⁰. Tymczasem „na zewnątrz” języka znajdują się przecież przedmioty, których obiektywnego istnienia nie usunie żaden

³⁰ Por. Ch. Norris, *The Truth about Postmodernism*, ed. cit., s. 182–187.

efekt retoryczny. Wychodząc naprzeciw swoim karykaturom, postmodernizm stara się zmierzyć z nieszczęsnym argumentem „stołu”, wskazując na przykład w duchu Wittgensteinowskich *Dociekań filozoficznych*, że stół funkcjonować może na zupełnie różne sposoby w odmiennych formach życia³¹.

Dla ucha wyostrzonego dzięki Hegłowi bądź psychoanalizie tego typu komunikowanie w zwarcu nie może przejść niezauważone i nie kazać zapytać o strukturalny mechanizm, który je wytwarza. Reprodukacja tych samych pozycji, używanie zbliżonych argumentów, rytuały wzajemnych poniżeń, jakich nie szczędzą sobie postmodernizm i jego autorytatywni pogromcy – zmuszają, by potraktować je jako symptom. Filozofia Hegłowska, jako dopełnienie Kantowskiej krytyki, pozwala „odpomnieć” myślenie, które jest wykluczane przez obie strony. Chodzi tu mianowicie o taki namysł, który w pierwszym rzędzie akcentuje rolę *mechaniki myślenia*, traktując bezpośrednią wypowiedź przez kontekst jej własnych warunków wypowiedzi, a także wpływającego na nią, ukrytego ciężaru wszystkich innych dyskursów. Postmodernizm i jego analityczni krytycy nie muszą być świadomi sposobu, w jaki reguły ich dyskursu wytwarzają uformowane przedmioty, dzięki czemu mogą beztrąsko opisywać to, co stanowi dla nich po prostu rzeczywistość. Nie muszą dźwigać ciężaru historii, która składa się z niezliczonych sprzecznych form poznania, rozdzielonych nieciągłością bezsensu. Nie muszą – jak myśl Hegłowska i ta, która kontynuuje jej intuicje – zmagać się ze wszystkim, co wobec nich sprzeczne; mogą

³¹ Argument tego typu, czasem jeszcze wzmocniany osławioną „hipotezą Sapira–Whorfa”, fundującą relatywizm lingwistyczny, pojawia się na przykład u Richarda Rorty’ego lub Stanleya Fisha.

po prostu pozostawać w granicach debat, które zazwyczaj prowadzą. Klasyczny argument postmodernistyczny – niemożność porozumienia ponad sprzecznymi dyskursami – jawi się z tej perspektywy jako głęboko ironiczny. Rzeczywiście, brak bezpośredniego porozumienia między postmodernizmem a krytykującymi go spadkobiercami pozytywizmu. Ale w repetytywności debaty, w rytualnych argumentach, które przeciw sobie podnoszą, ściśle sobie odpowiadają, porozumiewając się zgodnie *poprzez* obszar, w którym jawi się każdemu z osobna niezrozumiały pogląd przeciwnika. Filozofia, która zмага się z zewnątrz dyskursu przy pomocy sądów nieskończonych, nie może nie dostrzec tej zgodności. Nie może także zapomnieć o historycznym usytuowaniu obu polemicznych stron, należących w istocie do jednego momentu dziejowego. Wypowiadając się o tej odpowiedniości, opuszcza granice dyskursu i tworzy sąd nieskończony, wewnątrznie spreczny z punktu widzenia bezpośredniości. Zatem różnica między nią a postmodernizmem polega w omawianym zakresie na tym, że *postmodernizm zastrzega, czego nie może wypowiedzieć, a swą pozycją w sieci dyskursów właśnie to wypowiada*. Natomiast myśl czerpiąca z Kanta i Hegla świadomie artykułuje odnalezioną przez siebie odpowiedniość, wiedząc przy tym, że formułuje sąd nieskończony – nieposiadający ugruntowania przez to, że orzeka o obszarze niemożliwym do poznania.

Inną podstawową różnicą między tym typem myślenia a dyskursem postmodernizmu jest odczucie niewystarczalności. Otóż myśl Hegłowska i po-Hegłowska nie znajduje gotowego, uformowanego świata; każda z jej wypowiedzi obarczona jest dotkliwą samoświadomością zewnątrz własnego dyskursu. Romantyczne poczucie ironii – czyli świadomość, że w stosunku do każdego stwierdzenia moż-

na znaleźć jego warunki, a sam wypowiadający podważa swą wypowiedź – dochodzi w niej do szczytu. Dla Hegła pojedynczy sąd nie musi zaznaczyć, że jest formułowany z pozycji samoświadomych co do jego ufundowania, ale powinien objąć *całość warunków swojej wypowiedzalności, a więc w ostatniej instancji – rzeczywistość*. Zwykła strategia ironii sprowadza się do aluzji, „mruknięcie okiem”, wyróżnień w tekście, które sugerują, że zawiera on nadwyżkę w stosunku do bezpośrednio przekazywanej treści. Od środków tego typu roi się w filozofii Nietzschego, a także samego Hegła – lubuje się w nich także postmodernizm. Niemniej w przypadku postmodernizmu ironia prowadzi do wskazania aporii i zatrzymania się wobec jej nierozstrzygalności. Trzeba przyznać, że jest to pewien rodzaj sprawiedliwości wobec uwikłania w język i skończoności dyskursu. Jednak Hegel tę samą ironię zastosował w inny sposób. Prawdą jest, że szereg „ja” odkrywanych *pod* aktualnym „ja” empirycznym nie ma końca, jak chciał Fichte³² – podobnie jak odnajdywanie aporii fundującej pojedynczą wypowiedź. Niemniej stawka myślenia postępującego się ironią ukazuje się dopiero wówczas, gdy myślenie musi zmierzyć się z konstatacją aporii. Dla postmodernizmu jest ona dowodem retorycznego potencjału języka, którego nie da się usunąć, a więc należy się z nim pogodzić i powrócić do praktykowanych „form życia”. Tymczasem dla myśli Hegłowskiej i po-Hegłowskiej aporia stanowi tworzywo rzeczywistości – w tym znaczeniu, że wyznacza granicę między dyskursami i wskazuje na ich warunki wypowiedzalności. Hegel nie powraca od aporii ponownie do bezpośredniego używania języka, jak czyni to dyskurs

³² J.G. Fichte, *Teoria wiedzy*, tłum. M. Siemek, Warszawa 1966, t. I, s. 471 i n.

postmodernizmu. Przeciwnie, konstruuje filozofię z sądów nieskończonych, a więc z samych aporii – wychodząc z założenia, że myśl musi ukazać ich wzajemne określanie. Ironia nie prowadzi więc Hegla od konstatacji sprzeczności, leżącej u podstaw wypowiedzi, do spokojnego konwencjonalizmu – przeciwnie, tworzy on myślenie z czystych i samoświadomych własnego nieufundowania sądów. Właśnie przez to, że filozofia nie powraca już do bezpośredniości, *lecz stara się uwzględnić całość warunków wypowiedzialności wszystkich form poznania, rozciąga się na całość rzeczywistości, zarówno w odniesieniu do różnych domen wiedzy, jak i okresów historii. Skrajnym punktem ironii jest już myślenie wszystkich aporii, które w swym nieufundowaniu nie pozostawia na zewnątrz siebie żadnego obcego szczegółu.* Wówczas nieufundowanie nie znajduje obszaru, w stosunku do którego mogłoby jawić się jako nieufundowane. Dlatego nie potrzebuje już fundamentu, zewnętrznego odniesienia; staje się więc dla siebie rzeczywistością.

Każde słowo w filozofii podążającej ścieżką Kantowskiej krytyki zawiera w sobie wewnętrzne napięcie. Jak wspomnieliśmy, myśl świadomie wytycza tu własną granicę poprzez wyobrażenie rzeczy samej w sobie. Utrzymując się w zgoła apofatycznej relacji do tego niemożliwego zewnętrza, pozostaje silnie świadoma swojej pojedynczości. Jej wypowiedzi nie mają gotowej matrycy, wedle której byłyby oceniane, nie mogą po prostu opisywać już uformowanego świata tak, by opis nie wpływał na jego konstrukcję. Myśl tego rodzaju tworzy wypowiedź, która jest dla siebie zarówno jednostką w stosunku do dyskursu, jak też stanowi jedyne miejsce, w którym ten dyskurs się formuje. Filozofia nie prowadzi tu spokojnego opisu wedle danych z góry założeń, ale *w toku wypowiedzania* je zmienia. Dlatego właśnie jest niespójna z punktu widzenia bez-

pośredniości – ponieważ przechodzi od jednej bezpośredniości do drugiej poprzez sądy nieskończone. Napięcie polega tu na takim uformowaniu wypowiedzi, by jej znaczenie *jako jednostki* korespondowało z przeobrażeniem dyskursu, którego musi dokonać.

W obrębie dyskursu czas nie ma znaczenia dla możliwości opisu: dowolna wypowiedź, niezależnie od chwili, w jakiej została sformułowana, może zostać zrozumiana zgodnie z warunkami wypowiadalności. Dlatego właśnie zdanie, konkretna, umiejscowiona w czasie jednostka, może zostać odróżnione od sądu, który wyraża, mającego ważność niezależnie od swej językowej realizacji. Natomiast w myśli Hegłowskiej i po-Hegłowskiej, w szczególności Nietzscheańskiej, wypowiedź nie zamyka się w obrębie danej formy poznania, lecz stanowi przejście do innej³³. Nie może więc zostać całkowicie przetworzona w sąd zgodnie z warunkami wypowiadalności danego dyskursu. Zawiera w sobie wewnętrzne pęknięcie, przejście ponad rzeczą samą w sobie, stanowiącą granicę form poznania. Jako taka stanowi miejsce skrzyżowania szczegółu (jednostki wypowiedzi) oraz ogółu (ruchu zmiany form poznania). Nie *opisuje* więc historii z jakiegoś zewnętrznego punktu widzenia, ale stanowi jej *świadomą* część. Nie potrzebuje interpretacji wedle warunków swojego dyskursu, bo w wewnętrznym napięciu od razu odnosi się do niego i ujawnia wszystkie jego granice. Tylko dlatego może

³³ Warto przywołać tu Nietzscheańskie pojęcie *Versuch*, zarazem eksperymentu myślowego i „kuszenia” (wedle dwuznaczności oryginalnego niemieckiego słowa). *Versuch* stanowi właśnie taką wypowiedź, która zaczyna się w danej formie poznania – u Nietzschego „perspektywie” – przechodząc do innej. Por. F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, § 51.

odpowiadać historii jako ruchowi obiektywnego myślenia w Heglowskim sensie. Nie jest bowiem obrazem wydarzenia, lecz uczestnictwem w wydarzeniu.

Myśli postmodernistycznej brak tego historycznego napięcia, świadomości momentu, w którym się formułuje, zważania na sposób, w jaki pojedyncza wypowiedź może świadomie ujawniać granice swojego dyskursu. Wskazawszy na aporie, postmodernizm cofa się. Myślenie, które w zamierzeniu ma oddawać sprawiedliwość temu, co pojedyncze, zawiesza się właśnie wtedy, gdy jego własna pojedynczość – w konfrontacji z pustym zewnętrzem dyskursu – mogłaby wyjść na jaw. Postmodernizm cofa się przed aporią, a zakładając, że myślenie zostało przez nią skompromitowane (a przynajmniej myślenie „totalizujące”), oddaje głos innym niż filozofia dziedzinom. Ideologia powrotu do uprawy małego ogródka polega właśnie na ustąpieniu filozofii wobec myślenia, które z powodzeniem funkcjonuje w innych dziedzinach. Dominacja myśli społeczno-politycznej oraz estetycznej w postmodernizmie nie stanowi – jak sądzę – tylko próby opisu nowej epoki. Jest wynikiem wycofania się filozofii z myślenia aporii, próbą zapomnienia o trudnym dziedzictwie, jakie pozostawili Kant, Hegel i Nietzsche.

Postmodernizm istotnie pragnie zluźnić napięcie, jakie wytworzyła w sobie myśl sygnowana powyższymi nazwiskami. Zachowuje wnioski na poziomie bezpośredniości (np. pozytywne waloryzowanie szczegółu wobec ogólności, pluralizm perspektyw, założenie poróżnienia między dyskursami), ale zapomina o wadze, jaka ciąży na pojedynczym słowie. Jak powiedziałby Hegel, myśli (po)nowoczesność tylko w formie wyobrażenia. W pozostałym zakresie ceduje swe roszczenia na myślenie obiektywne, które wykonuje zań jego formacja społeczno-ekonomiczna (w Mark-

sowskim sensie)³⁴. Dlatego właśnie może w imię walki z historiozofią podsumowywać beztrzesko historię. Nie czuje się przecież jej częścią – jest opisem.

Jako opis przypisuje swoim przeciwnikom własny sposób myślenia. Zarzuca więc Hegłowi i Marksowi, że ich dzieła myślą totalizująco, sprowadzając poróżnione dyskursy do jednego wzorca, który ma pod nimi „w ostatniej instancji” tkwić³⁵. W ten sposób postmodernizm okazuje się spadkobiercą nie nurtów antyświeceniowych, lecz dogmatycznego pozytywizmu – a przy tym również spadkobiercą późnego Hegła, upraszczającego dialektykę do schematów dziejów, Engelsa, przetwarzającego myśl Marksa w doktrynę, a wreszcie dogmatycznego marksizmu II i III Międzynarodówki. Utrata napięcia, które dawało Hegłowi czy Nietzschemu apofatyczne wyobrażenie nieistniejącego zewnątrz myśli, może nawet nie wpływać na samą treść. Ale filozofia popada w ten sposób w dogmatyzm, choćby w swojej bezpośredniości szermowała sceptycyzmem.

³⁴ Na związki postmodernizmu z neokonserwatyzmem w legitymizacji „turbokapitalizmu” doby Reagana wskazywali wielokrotnie Christopher Norris (*The Truth about Postmodernism*, ed. cit., s. 1–28), David Harvey (*The Condition of Postmodernity*, s. 124, 336) i Daniel Bell (*Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1998).

³⁵ W tym zakresie postmodernizm kontynuuje także zarzuty, jakie przeciw Hegłowi podnosił Adorno w *Dialektyce negatywnej*, a które podtrzymywał także Habermas (*Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2007, s. 67). Jednak zarzucanie Hegłowi schematyzmu jest niesprawiedliwością (także w Lyotardowskim sensie) wobec jego myślenia różnicą między rozsądkiem a rozumem. Pojęcie u Hegła nie jest totalizacją abstrakcyjnej kategorii nad szczegółem, ale jego samozrozumieniem w konkretnym, nieciąglym momencie historii.

Kończąc wnioski, które można wyciągnąć z „anamnezy” dzieła Hegla, można wskazać na jeszcze jeden paradoks. Skończoność poznania ma dla Kanta i Hegla swą drugą stronę: nieskończoność zarówno niepoznawalnego zewnątrz, jak i samego czystego czasu (nazwijmy go „realnym”), niestanowiącego formy naoczności, a tylko samo trwanie poza wszelkim sensem³⁶. Postmodernizm odcina się od tego doświadczenia. Jego zewnątrz jawi się jako skończone, co umożliwi mu zajęcie swobodnej pozycji do podsumowywania historii. Jest ona dlań zawsze sensowna, gdy spojrzeć z punktu widzenia strukturalnej pozycji wypowiedzi; nawet fakt, że postmodernizm odmawia historii uniwersalnego sensu, jest zakładaniem skończonego sensu *à rebours*. Natomiast nieskończoność, która stanowiła zewnątrz myśli Hegla, lokuje się w postmodernizmie dokładnie w przeciwnym miejscu: w bezpośredniej treści. Zakłada ona bowiem otwarty pluralizm dyskursów, wielość form życia, relatywność poznania z danego historycznego momentu. Jest to – mówiąc słowami Hegla – nieskończoność fałszywa, wyobrażenie powstałe przez imaginacyjną negację aktualności³⁷. Jako taka w żaden sposób nie opuszcza postmodernizmu jako formy poznania, lecz go uniwersalizuje.

³⁶ Chodzi tu o taki czas, jaki usiłował przemysleć Heidegger – szczególnie w *Przyczynkach do filozofii* oraz *Pytaniu o rzecz*. Stanowi on wydarzenie przekraczające sens, który chcielibyśmy nadać zaistnieniu kolejnej chwili. Czas czysty i bezsensowny, doznawany na przykład w medytacji nad materialnością rzeczy. Por. M. Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2001, s. 33–34.

³⁷ Por. G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, ed. cit., t. I, s. 204–207.

Taki uniwersalistyczny charakter ma na przykład pozorny pluralizm i sceptycyzm Odo Marquarda. Wedle tego autora, podstawowym *datum* ludzkiej egzystencji jest skończoność – w pierwszym rzędzie krótkość życia, w dalszym zaś tego konsekwencje w postaci niemożliwości zrealizowania bardziej dalekosiężnych planów, a w szczególności znalezienia zasad, które regulują życie. Jak pisze Marquard:

(...) usprawiedliwienie tego, co pryncypialne, w obliczu faktyczności i usprawiedliwienie tego, co faktyczne, w obliczu pryncypiów – wychodzą albo nazbyt pusto, albo przychodzą zbyt późno: mianowicie, jako nieskończona odpowiedź udzielana skończonej istocie, zawsze po jej śmierci. (...) To, co pryncypialne, jest długotrwałe – życie natomiast krótkie; nie możemy poczekać z życiem na pryncypialne przyzwolenie, by teraz oto zaczynać i żyć; nasza śmierć bowiem jest szybsza niż to, co pryncypialne; to właśnie zmusza do rozstania się z pryncypiami³⁸.

Jeżeli rozstaniemy się z marzeniami o „pryncypiach”, pozostaje sceptycyzm, pozornie wydany na przygodność, zmuszający do radzenia sobie z nieprzejrzystą i przypadkową rzeczywistością. Ale cała argumentacja zakłada tu przeciwieństwo kontyngentnej rzeczywistości i koniecznej, choć niedostępnej zasady. Mimo braku zasad przygodność daje się zrozumieć, jakkolwiek cząstkowo. Wszelka przypadkowość, z którą mierzy się autor, nie dotyka jego myślenia: nie zna on prawdziwego przypadku, który rozsadza granice dyskursu i nie pozwala się opisać – a w swej radykalnej pojedynczości, której nie przeciwstawia się żadne zewnętrzne, łączy przypadkowość i konieczność w jedno. Istotnie, życie uprzedza zasady: ale czy ostatecznie życie nie uprzedza wszelkiego myślenia, także cząstkowego? Czy

³⁸ O. Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 19–20.

nie jest czystym i niezrozumiałym trwaniem, do którego zrozumienie, jak mówił Freud, przychodzi *nachträglich*? Takie widzenie życia wyłania się między innymi z dzieła Nietzschego; wedle autora *Zaratustry*, życie nie daje się wyczerpać w rozumieniu. To w nim człowiek styka się z rzeczywistością nie przez ogląd, a wydarzanie. Tymczasem Marquard obstaje przy rozumieniu, niezależnie od treści, jaką mu nadaje.

Zakładając możliwość rozumienia i symbolizacji rzeczywistości – choćby cząstkowych – oraz rezygnując z apofatycznego myślenia tego, co niesymbolizowalne, postmodernizm ustawia się w tej samej płaszczyźnie, co jego krytycy z pozycji „rozumu”. Habermas, jeden z takich krytyków, widzi pęknięcie pomiędzy Heglem, który usiłował jeszcze poddać rzeczywistość pod osąd rozumu, a Nietzschem, który wyrzeka się już racjonalnego poznania i nawraca do irracjonalnego mitu³⁹. Nie zauważa tym samym, że od czasów Kanta rozum – działając poza bezpośredniością i bazując na wyobrażeniu zewnątrz – nie stanowi takiej samej płaszczyzny komunikacji jak ta, która przebiega wyłącznie w obrębie danej formy poznania. Za sprawą ekwiwokacji utożsamia rozum Kanta oraz Hegla z rozumem w ujęciu francuskiego Oświecenia i późniejszego pozytywizmu. Tymczasem rozum, szczególnie dla Hegla, jest przestrzenią poznania pękniętego, nieuprawomocnionego w bezpośredniości, opisującego przejście poprzez zewnątrz form poznania. Z tej perspektywy Nietzsche jawi się nie jako irracjonalista, lecz właśnie „arcyracjonalista”, który kontynuuje Hegłowską walkę rozumu przeciw rozsądkowi. Wskazuje wbrew ślepej bezpośredniości, szermującej hasłami „racjonalizmu” i oceniającej całą rzeczywistość wedle

³⁹ J. Habermas, op. cit., s. 115–120.

jednej, własnej miary, że prawdziwy rozum musi zakładać wielość form poznania, a następnie szukać sposobu na pojęcie ich zewnątrz. Takim sposobem jest dla Nietzschego mit *jawny jako mit*. Pozwala on wyobrazić sobie rzeczywistość w jej niesymbolizowalnej warstwie i jednocześnie zdezawuować to wyobrażenie jako nieufundowane⁴⁰. W ten sposób mit pełni dla Nietzschego rolę Kantowskiej rzeczy samej w sobie, wyznaczając granicę poznania z obszarem, w którym poznanie nie może istnieć. Funkcję takiego mitu wypełnia natomiast u Hegla sprzeczność jawna jako sprzeczność w sądzie nieskończonym.

Dlatego zarówno postmodernizm, jak i jego „racjonalistyczni” krytycy spierają się na tym samym poziomie, rozsądkowym w Hegłowskim sensie. Obie strony wypierają się prawdziwego rozumu, zastępując go z definicji nierozstrzygalnym sporem dwóch różnych bezpośredniości. Tymczasem od przełomu krytycznego rozum musi porzucić oparcie w dającym możliwość opisu dyskursie i wkroczyć w obszar poróżnienia, by użyć Lyotardowskiego terminu. Musi zaznać go *w sobie*, nie zaś w przedmiocie. Zamiast bądź to negocjować istnienie niewspółmiernych wobec siebie dyskursów, bądź z góry je zakładać i na tym poprzestawać, powinien mierzyć się z każdym z nich z osobna⁴¹.

⁴⁰ Tę samą funkcję pełni w dojrzałej filozofii Nietzschego sztuka – samoświadoma „wola złudy”, w której pozór jawny jest jako pozór. Por. F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 118.

⁴¹ Warto w tym kontekście wspomnieć zaskakująco aktualną Hegłowską krytykę Schellinga: „Jeśli chodzi o treść [nauki], to ci drudzy niekiedy chyba w sposób zbyt łatwy uzyskują [jej] znaczną rozległość. Wciągają na swój obszar mnóstwo materiału, mianowicie to, co jest już znane i uporządkowane, a zajmując się przede wszystkim przypadkami szczególnymi i osobliwymi, sprawiają wrażenie, że tym bardziej są

Jak jednak można myśleć, będąc poróżnionym wewnątrz siebie, a nie z innym dyskursem? Co tworzy wtedy osnowę filozofowania, spajającą sprzeczne myśli, jeśli brak leżących u podstaw jednolitych warunków możliwości dyskursu?

Odpowiedź na te pytania wiąże się z kwestią, którą wreszcie należy rozstrzygnąć: czy Hegel nie poniósł porażki? Czy projekt ostatecznego zrozumienia nie okazał się fiaskiem? Wreszcie: w jakim zakresie ma ponowoczesnych spadkobierców, na których powoływaliśmy się wyżej?

w posiadaniu reszty, z którą – jako tym, co typowe – wiedza już się uporała, ale zarazem też panują nad tym, co dotychczas wymykało się regułom, a zatem podporządkowują wszystko idei absolutnej, która tym samym zdaje się we wszystkim poznana i doprowadzona do postaci rozwiniętej nauki. Jeśli jednak bliżej rozważyć to rozwinięcie, to okazuje się, że nie dokonano się ono w rezultacie tego, iż jedno i to samo ukształtowało samo siebie w sposób zróżnicowany, lecz jest pozbawionym struktury powtarzaniem jednego i tego samego, stosowanego tylko w sposób zewnętrzny do różnorodnego materiału i otrzymującego [przez to] nudny pozór różności. Skoro rozwój nie polega na niczym [innym] niż na takim powtarzaniu tej samej formuły, to idea, choć zapewne dla siebie prawdziwa, zawsze w istocie pozostaje jedynie w swojej fazie początkowej. Przykładanie w kółko do tego, co faktycznie istnieje, jednej nieruchomej formy wiedzącego podmiotu, zanurzanie z zewnątrz materiału w ten pozostający w spoczynku element – tak samo, jak dowolne pomysły na temat treści – to nie jest spełnienie tego, co jest wymagane, mianowicie nie jest to wypływające z siebie bogactwo i samookreślająca się różnica postaci. Jest to raczej jakiś jednobarwny formalizm, który dochodzi tylko do różnicy materiału, i to dzięki temu, że [materiał] ten jest już gotowy i znany”. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, ed. cit., s. 21.

Filozofia Hegla stara się ujrzeć całą rzeczywistość, ogół wiedzy obecnej i historycznej, jako jedną całość złożoną z wszystkich sprzecznych form poznania, których jedność wyznacza fakt, że kiedykolwiek zaistniały. Ilość nagromadzonych przez wieki sprzecznych poglądów, powstałych i wygasłych wier, rozwijających się i upadających potęg, stanowi dla filozofii niezwykle ciężar, który ta mogła wcześniej co najwyżej ignorować, uznając przeszłą wiedzę za po prostu fałszywą. Hegel nie przyjmuje takiego ograniczenia do wiadomości. Uznaje, iż wszystko, co rzeczywiste, zostaje przez przynależność do rzeczywistości uprawomocnione. Rolą filozofii jest przynieść nie nową prawdę, którą czas postawi obok innych i zdezwuuje, lecz znaleźć tu i teraz takie *spojrzenie*, pod którym wszystkie aktualne tajemnice (różne „rzeczy same w sobie”) ukażą się w swoim wzajemnym określaniu. Teraźniejszość nie jest dla Hegla momentem w wielkim ciągu chwil, rozpoczętym daleko w przeszłości i bieżącym ku przyszłości. „Prawdziwa” przeszłość dla poznania nie istnieje, zna ono tylko pamięć, ta zaś należy do chwili obecnej. Historia nie jest rozwiązaniem zagadki teraźniejszości, nie wyjaśnia jej, jak tło wyjaśnia detal; odwrotnie – historia stanowi daną, ciężar wewnętrznie sprzecznej pamięci, który teraźniejszość musi w sobie rozwiązać. Wszystko, cokolwiek istnieje, jest jej. Nie może więc rozumieć siebie jako momentu ciągłego szeregu równych chwil. Powinna rozpoznać siebie w największej obcości i wszystko uczynić teraźniejszym⁴².

⁴² „Rozum jest duchem, kiedy [jego] pewność bycia wszelką realnością zostaje podniesiona do [rangi] prawdy i kiedy uświadamia on sobie siebie jako swój świat, a świat jako siebie”.
Ibidem, s. 285.

Filozofia Hegla rozwiązuje historię i składa ją u stóp terażniejszości. Cóż się jednak dzieje? Hegel uważa, że bezprecedensowy akt zrozumienia, samoujęcia siebie przez terażniejszość, wchłonięcia wszystkiego, co obce, nie może pozostać obojętny w stosunku do dziejów. Jeśli zwykłe ludzkie myślenie jest skończone, a na zewnątrz niego trwa myślenie tego, co obiektywne, to krańcowe zrozumienie nie zostawia pozornie już nic na zewnątrz. Wszystko, cokolwiek się stanie, wpływać musi ze zjednoczonej terażniejszości, gdyż nic poza nią nie ma. Ostateczne zrozumienie powinno więc kłaść kres dotychczasowej historii, która trwała jako obca i nieprzewidywalna, ponieważ napędzały ją zwalczające się sprzeczności form poznania. Tutaj Hegel zatrzymuje odwagę swej filozofii, która porzuca rozum i zaczyna posługiwać się wyobrażeniami niedookreślonej, spełnionej chiliastycznej nadziei. Historia jako objawienie zatrzymuje się, bo nie ma już nic do objawienia, czego byśmy nie wiedzieli. Pojednaną przez siebie terażniejszość bierze za kres. Słabość filozofii jest tu wręcz uderzająca w porównaniu ze śmiałością *Fenomenologii ducha*. W zakończeniu *Wykładów z filozofii religii* czytamy:

(...) celem tych wykładów było właśnie pojednanie rozumu z religią, poznanie jej jako koniecznej w jej rozmaitych ukształtowaniach i odnalezienie – w religii jawnej – prawdy i idei. Pojednanie to jest jednak samo pojednaniem tylko częściowym, bez zewnętrznej ogólności; filozofia jest w tym względzie odosobnioną świątynią, a jej słudzy stanowią izolowany stan kapłański, któremu nie wolno podążać razem ze światem i który mając w posiadaniu prawdę, ma jej strzec. To, jak doczesna, empiryczna terażniejszość ma znaleźć wyjście ze swego rozdwojenia, jak ma się ukształtować, należy pozostawić jej samej i nie jest to *bezsrodkowo* praktyczna sprawa filozofii ani jej zadanie⁴³.

⁴³ Idem, *Wykłady z filozofii religii*, ed. cit., t. II, s. 364.

Kapłan konserwuje wiarę, powtarza dogmaty, lecz nie rozwija myśli. Filozofia zatrzymała się w dziwnym, wstydliwym trwaniu. Ta nieporadność żałośnie współgra z pychą myślenia, które mieni się władać rzeczywistością i nie znać obcości.

Gdy filozofia zdobyła się na ostatni wysiłek, by zjednoczyć wszelki sens, wówczas poza nią znajduje się odarte z sensu czyste Nic, rzeczywistość w jej nagim niezrozumiałym trwaniu; myślenie nie może przyjąć do wiadomości, by istniała poza nim samym jakakolwiek wiedza. Naprzeciw niego staje więc czysty wydarzający się bezsens, któremu odbiera wagę, twierdząc, że pojednanie w świecie nie ma najmniejszego znaczenia. Czy jednak ta pycha nie ukrywa największej rozpaczki? Wszystkie wysiłki myślenia, zbierającego pieczołowicie okruchy przeszłości, by wznieść konstrukcję ostatecznie odpowiadającą rzeczywistości – zarówno co do jej granic, jak wewnętrznej, poróżnionej struktury – kończą się, istotnie, pojednaniem wszelkiego sensu: a wtedy naprzeciw niego lokuje się *całkowita odwrotność wszystkiego, co zrozumiane*, cały świat przeistoczony w rzecz samą w sobie. W ten sposób dzieło krytyki zatacza wielkie koło i powraca do Hume'owskiego „solipsyzmu terażniejszości” – tym razem nie ma już jednak ani niekwestionowanego świata percepcji, ani spokojnej dziedziny ludzkiej konwencji. Poznanie zażądało niejako pełnej stawki, chciało rzeczywistości samej, nie zaś łagodnego dystansu do rozpoznanej w swej złudzie codziennej praktyki. Hegel pragnie ostatecznego zwycięstwa, a ponosi totalną klęskę: czas trwa nadal, wobec czego pracę myślenia należałoby zacząć od początku.

Wszyscy jesteśmy spadkobiercami klęski Hegla⁴⁴ – nie w tym znaczeniu, byśmy mogli cofnąć jego krok czy stornic na przeszłość od totalnych roszczeń; przeciwnie, filozofia po-Hegłowska jest myślą, która przeszła przez *czyste i bezsensowne stawanie się naprzeciw rozczarowanego poznania*. Przypomina tym samym mesjanizm żydowski, istotnie różny od chrześcijańskiego. Chrześcijański mesjanizm wierzy w prawdę dziejów, w Mesjasza, który jest jednoznacznie prawdziwy bądź fałszywy. Nie rozczarowuje się w swoich mesjańskich nadziejach, jeśli bowiem nie zostały zrealizowane, to tylko dlatego, że Meszasz jeszcze nie nadzsedł powtórnie. Tymczasem mesjanizm żydowski wie, ile razy się już rozczarował, wie, ile razy postawił wszystko na ostatnią kartę i przegrał – przeszedł wiele razy przez ból „następnego poranka” po rzekomym dniu triumfu Meszasa, kiedy to okazało się, że czas mimo wszystko trwa nadal⁴⁵. Każde przyjście Meszasa jest dlań pierwsze, więc brak ustalonej historii, do której można się odwołać. Nadzieja mesjańska podporządkowuje sobie całe dzieje, a następnie zgotowuje im klęskę. Głębię żydowskiego mesjanizmu z tradycją po-Hegłowską powiązał ostatecznie Walter Benjamin.

Jeśli Hegel chciał wypowiedzieć pełną prawdę, usunąć w pełnym rozumiejącym pojednaniu wszelkie „rzeczy same w sobie”, to paradoksalnie prawdę wypowiedział dopiero w zestawieniu z czystą rzeczą samą w sobie, jaką stała się po jego dziele trwająca rzeczywistość. Klęska Hegla jest

⁴⁴ Również Habermas, mimo wychodzenia z innych przesłanek, uważa, że wciąż tkwimy w epoce młodoheglistów. Por. J. Habermas, *op. cit.*, s. 67.

⁴⁵ Na związek mesjanizmu żydowskiego z katastrofizmem wielokrotnie wskazywał Gershom Scholem, *The Messianic Idea in Judaism*, Schocken Books, New York 1995, s. 1–8, 42–43.

drugą stroną jego mniemanego triumfu; razem tworzą całość, a heglizm otwiera dla filozofii ścieżkę szukania czystej czasowości. Nie jest więc w żadnym razie jakimkolwiek „błędem”. Doświadczenia trwania, rozpadu sensu, rozumienia opierającego się na napięciu między tym, co wyrażone a jego drugą stroną są możliwe tylko dzięki Heglowskiemu przełomowi.

Prawidłowości, jakie nam on pozostawia, powtarzają się regularnie. Nietzsche, pozornie największy przeciwnik Hegla, kroczy tą samą ścieżką: pragnie pełnego zrozumienia i w jego poszukiwaniu odrzuca złudne uproszczenie, które zapewniają perspektywy. Pragnie zbliżyć się do czystego wydarzenia, czemu służy myśl wiecznego powrotu. Układa całą przeszłość w historię nihilizmu, podporządkowaną teraźniejszemu momentowi zwrotnemu, „wielkiemu południu”⁴⁶. Jeden akt zrozumienia i wynikającego zeń działania ma rozdzielić – analogicznie do myśli Heglowskiej – dzieje na dwie części. Nietzsche ponosi jednak podobną klęskę jak Hegel: poznanie pragnące ująć wszystko staje się paradoksalnie krańcowo partykularne. Pochłonięty przez obłęd, Nietzsche zostaje już w milczący sposób pokonany przez czas, czyste trwanie.

Z pozostawionego przez Hegla dziedzictwa nie zdołała wyjść także filozofia dwudziestowieczna. Próbę skonstruowania nowej historii – tym razem historii zapomnienia Bycia – podjął Heidegger, analogicznie do Hegla i Nietzschego usiłując odzyskać przeszłość w teraźniejszym akcie samozrozumienia *Dasein*. Odrzuca ono багаż nieautentycznego „Się”, bezosobowych przekonań powstałych w innym miejscu i czasie. Jednak klęska tego projektu, mająca także ponury wymiar polityczny, skierowała Heideggera

⁴⁶ Por. F. Nietzsche, *Ecce homo*, tłum. L. Staff, Kraków 2004, s. 53.

ku myśleniu Bycia, wydarzenia. Poddanie się Byciu, „słuchanie” go, dominujące w późnej filozofii Heideggerowskiej, są tym samym porankiem po dniu planowanego zwycięstwa, które obróciło się w porażkę, co Hegłowska świątynia filozofii bądź Nietzscheańskie milczące szaleństwo. Na przykładzie Heideggera uwidacznia się natura nowoczesnego filozoficznego myślenia. Najwięcej rozumie ono wtedy, gdy nic nie może, jest krańcowo partykularne, jeśli nie wręcz obskuranckie.

Bez wątpienia myśl, która stara się zmierzyć z Hegłowskim dziedzictwem, wystawia się na łatwą krytykę obrońców zrozumiałości i komunikatywności. Należy jednak zważyć, że ceną za zrozumiałość i komunikatywność – choćby w rozumieniu Habermasowskim – jest daleko idące zawężenie perspektywy. Tymczasem myśl, która tego zawężenia nie przyjmuje do wiadomości, pragnąc sięgnąć do swych ostatecznych granic, staje się jednokierunkowa – w tym znaczeniu, że pozostawia swą treść za sobą, nie pozwalając swobodnie do niej powracać. Tymczasem teoria, która ma zostać wypracowana w toku intersubiektywnie komunikowalnej krytyki, musi zawsze dawać się zrozumieć w innym czasie niż ten, w którym powstała. By w ten sposób mogła przekraczać upływający czas, winna zgodnie z wnioskami Kanta opierać się na pierwotnym ograniczeniu rzeczywistości. Z kolei taka myśl, która to ograniczenie pragnie apofatycznie odrzucić, traci płaszczyznę porozumienia między chwilą, w której powstała, a przyszłością. Nie jest rozstrzygającą konkluzją, lecz – jak mówił Nietzsche – „przygodą przeżytą”. Jej kolejne postaci są z sobą sprzeczne. Że jednak mogą zaistnieć koło siebie w całej tej sprzeczności, to tylko dlatego, iż odzwierciedlają wewnątrznie poróżnioną historię.

Taka myśl tworzy się na nowo w każdym nowym czasie, a przeszłe postaci porzuca bez możliwości powrotu. Raz dokonane uniwersalne zrozumienie należy do swego momentu, w innym zaś może być co najwyżej odczytane *jako już niezrozumiałe*. Ostatecznie więc rozum w Hegłowskim sensie może być rozumiany tylko jako *zdolność zestawienia obok siebie sprzecznych postaci przeszłości* – w ten sposób, by żadnej nie przydawać przymiotu prawdy, lecz ujrzeć jako moment beztreściowego trwania. Tę ciągłość niemożliwego nazwać można doświadczeniem poróżnienia⁴⁷, w przeciwieństwie do spokojnego opisu poróżnienia, jakim posługuje się postmodernizm. Najlepiej, jak sądzę, doświadczenie to odzwierciedla się w słynnym tekście Waltera Benjamina o „aniele historii”:

⁴⁷ Takim doświadczeniem jest też przywoływana przez Lyotarda jako przykład poróżnienia sytuacja ofiary, która zostaje oskarżona przez prawo niewspółmierne z jej dyskursem i przekraczające swobodnie, w pełnej arbitralności, przepaść między dyskursami. Ofiara milczy, bo nie umie przetłumaczyć się na język oskarżającego ją prawa – ono tymczasem ocenia to milczenie wedle własnych kategorii, poczytując za rezygnację z obrony. Por. J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Kraków 2011, s. 14–18. Gdy jest się taką ofiarą, nie potrafi się sprzeciwić oskarżeniu, a dodatkowa bolesność milczenia wypływa z faktu, że doskonale rozumie się własną bezsilność i widzi jawną, choć ślepą niesprawiedliwość prawa. Oto więc nadmiar niemożliwej ciągłości w stosunku do granic pojedynczego dyskursu. Złożyć ciężar myślenia o niemożliwym zewnątrz na barki ofiary, wraz ze zobowiązaniem do wytłumaczenia się – a przy tym samemu pozostawać w bezpośredniości własnego dyskursu – to wielka i niesprawiedliwa moc prawa, przenikliwie ukazana przez Kafkę. W rozgrywce postmodernizmu z myślą ponowoczesną ten pierwszy zajmuje pozycję prawa.

Klee namalował obraz, zatytułowany „Angelus Novus”. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarł, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od raję wieje wichur, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wichur pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichur jest to, co nazywamy postępem⁴⁸.

Mesjanistyczna nadzieja na zjednoczenie w rozumieniu rozbitej przeszłości tylko przyczynia się do powiększenia stosu ruin – za sprawą klęski, jaką pociąga. Kolejna chwila przyszłości w żaden sposób nie daje się zrozumieć, bo myśl, wedle Benjaminowskiej paraboli, stoi do niej tyłem. Anioł pchany jest naprzód czystym, niezrozumiałym trwaniem. Za postęp uchodzić ono może tylko dla tej filozofii, która *nie widzi ciągłości między rozbitymi postaciami poznania a sobą*. Taka filozofia, mogąca uznać przeszłe rozumienie za błąd, a własne za prawdę, podchodzi do historii z pozycji zewnętrznego obserwatora. Naturalnie i ona przeminie, ulegając zniszczeniu w czasie – ale nigdy nie zdobędzie się na świadomość tego faktu. Świadomość, która myśli Heglowskiej i po-Heglowskiej nadaje specyficzne napięcie, zestawia każde słowo z ciężarem przeszłości, który je obarcza. Filozofia kształtowana pod wpływem tego napięcia jest „jednorazowa”: wydarza się i porzuca, mając świadomość upływu chwili, do której już nie powróci. Stawia więc sprawę o wiele ostrzej od hermeneutyki, która wprawdzie także nie wierzy w możliwość restytucji pierwotnego sen-

⁴⁸ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, [w:] idem, *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 418.

su, odłożonego w przeszłej wypowiedzi, lecz konstruuje ciągłość różnych refleksji nad daną wypowiedzią. Dla myśli tej ciągłość istnieje – co jest jej największym utrapieniem – lecz tylko jako *ciągłość wciąż trwającego niemożliwego*.

6

Zmierzając do końca, możemy więc zdobyć się na twierdzenie, iż postmodernizm stanowi swoistą parodię myśli po-Heglowskiej. Głosi prymat jednostkowości, a nie ustaje w powtórzeniach swoich tez – nie bacząc, że prawdziwie jednostkowa filozofia nie zna powrotu do tego, co raz zrozumiane i odłożone w czasie. Podejmuje za Nietzschem poszukiwanie „czystego wydarzenia”, a traci napięcie historii, której jest momentem. Wyrzeka się totalizującego myślenia, a sam ocenia przeszłość z własnej perspektywy. Uznaje, że świat tworzony jest językowo, a we własnej mowie nie może go stworzyć, jako że rzeczywistość jawi mu się w stabilnie uformowanej przez jego własny dyskurs postaci. Pielęgnuje techniki ironii i autodemaskacji, ale nigdy nie stosuje ich tak długo, by wywrócić podstawy swojego dyskursu. Prowadzi jałowe spory o opozycję racjonalizm/irracjonalizm, a nie zwraca uwagi, jak paradoksalna jest natura po-Kantowskiego i po-Heglowskiego rozumu. Wreszcie traktuje historię jak rezerwuuar swobodnie dostępnych rekwizytów, nie rozumiejąc, jak bolesne i tragiczne – co pokazał Benjamin – musi być po Heglu sięganie w przeszłość⁴⁹. Nie pojmuje bowiem, że „wydarzenie”

⁴⁹ Z tego punktu widzenia Lyotard wydaje się nie mieć racji, gdy utożsamia postmodernizm bardziej z anamnezą, psychoanalitycznym przepracowywaniem zapętlonej przeszłości – niż z prostym powtórzeniem przeszłości, rodzajem *flash-backu* (J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, ed. cit., s. 107-

nie jest kategorią estetyczną, do której dostęp ma się przez samo wypowiedzenie słów. Przeciwnie, otwiera się ono dopiero jako rezultat klęski podjętego „tygrysim skokiem” – by użyć wyrażenia Benjamina – projektu rozumienia. Planowo się go wyrzekając, postmodernizm nie otrzymuje z kolei gorzkiej nagrody przegranych, którzy uwierzyli w Mesjasza: mianowicie doświadczenia niezwykłości i nie-ludzkiej sprzeczności czystego trwania.

Takiego rozumienia nie rozpoznaje również Habermas w swej krytyce postmodernizmu. *Filozoficzny dyskurs nowoczesności* zmierza do wykazania, że próby krytyki rozumu jego własnymi środkami prędzej czy później muszą zawieść, a krytyka nieuchronnie stacza się w irracjonalizm bądź mistycyzm⁵⁰. Zapoznaje w ten sposób fakt, że od czasów Kanta nie da się wysłowić pełnej krytyki w jednym spójnym dyskursie, lecz że musi ona mieć nieuchronny walor performatywny – opierać się na napięciu między wypowiedzią a warunkami wypowiedzialności. Rozum leży w połączeniu ludzkiej nadziei i rozpacz z tego, co utracone, z nieludzkim wyobrażeniem, wyjaśniającym, w jakim uwarunkowaniu uczucia te powstały i jak bardzo są przygodne. Dominującą w postmodernistycznej debacie opozycję – możliwość bądź niemożliwość porozumienia między dyskursami – rozum zastępuje pytaniem: jakie jest w istocie to porozumienie i czym różni się od wypowiedzi na poziomie bezpośredniości?

-108. By móc przepracować przeszłość, należy odnowić ciągłość z przeszłością traumy; tymczasem postmodernizm raczej odcina ją za sprawą deskryptywnego charakteru swego dyskursu. Przepracowanie przebudowuje fundamenty myślenia – a te są dla postmodernizmu już zbudowane.

⁵⁰ Por. uwagi na temat Bataille'a i Foucaulta. J. Habermas, op. cit., s. 269–303.

Zatem postmodernizm mógłby *naprawdę* bezpośrednio wypowiedzieć to, co tylko wyobraźniowo wysławia – wówczas, gdyby zaprzeczył swym początkowym założeniom i przeszedł całą drogę rozumienia, aż do klęski.

Drogę taką obiera filozofia ponowoczesna. Jej pisanie nie stanowi beztróskiego wypowiedzania się na dowolny temat. Próba rozumienia jest dla niej możliwa właśnie dlatego, że sięga za daleko i kończy się klęską. Dość wspomnieć przykład Foucaulta, którego genialne dzieła są odkrywcze właśnie dlatego, że ważą się na niemożliwe – a gdy powstaną, zwracają się przeciw swemu twórcy, który musi je porzucić. Ostatecznie jedyną ciągłością między ich sprzecznymi uniwersami jest sam czas, trwanie, życie, które w końcu sam Foucault uosiłował autorefleksyjnie ująć w ostatnich dwu tomach *Historii seksualności*, przecząc temu, co wyszło wcześniej spod jego pióra. Rozumienie jest tu uleganiem nadziei, które ostatecznie rozbija się o nieskończoność, którą należałoby zrozumieć. Foucault, chcąc wyjaśnić w poszczególnych dziełach sprzeczności niezliczonych dyskursów, medycznych, penalnych, prawnych etc., odnosi sukces za cenę ostatecznej klęski: jego myślową drogę znaczą *dzieła sprzeczne między sobą*. Pokonanie sprzeczności na jednym poziomie odtwarza ją na innym, o wiele wyższym; w ostateczności rozbija sensowną całość biografii autora, podmieniając pod nią bezsens trwania samego życia.

Tę samą historyczną przestrzeń ruin, o której myślał Benjamin, odkrywa w swym myśleniu Derrida. Jego dekonstrukcja „odkopuje” pod uformowanymi, ogólnymi sensami bezlik szczegółów, które – gdy bliżej się przyjrzeć – zadają kłam całości. Ujawnia w ten sposób późny spad-

kobierca Kanta⁵¹ i Nietzschego skończoność poznania, opierającego się na wybiórczym uproszczeniu rzeczywistości. Odkrywanie w tekście sprzeczności, zgubionych i niekontynuowanych ścieżek, uwalnia dla nas na powrót Historię: ciąg nieporozumień, czyste trwanie przechodzące poprzez sprzeczne sensory, wichry, który pcha nas naprzód, powiększając ogrom rozbicia. Ten pęd zakrywamy ogólnymi wnioskami, ślepotą na szczegóły, możliwością powtórzenia konkluzji przeciw pojedynczej drodze, która faktycznie je wypracowała. Dekonstrukcja wydobywa na jaw sprzeczność między skończonością dyskursu a nieskończonością przestrzeni, którą ten upraszcza⁵², przestrzeni, którą w paradoksalny sposób ujmuje co najwyżej Hegłowski rozum⁵³.

Nurt, określony tu mianem „ponowoczesnego”, czerpie swą nazwę nie z treściowego określenia wspólnych elementów myśli, lecz z epoki, w której powstały. Hegel powiedziałby, że ukazuje się w tym przekora samego myślącego Ducha. Istotnie, filozofie te mają ze sobą w zakresie treści

⁵¹ Dziedzictwo Kantowskiej krytyki w uważnej, dekonstrukcyjnej lekturze tekstu podnosił często przeciw postmodernizmowi Christopher Norris, *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi*, ed. cit., s. 72.

⁵² Jak pisze również Lyotard: „(...) rodzaje dyskursu są trybami zapomnienia nicości bądź nieprzewidzianej okoliczności, wypełniają pustkę między zdaniami”. J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, ed. cit., s. 161.

⁵³ Ironicznym potwierdzeniem takiej roli dekonstrukcji jest fakt, że ci z krytyków, którzy nie mają dość siły na podążanie za wszystkimi szczegółami wywracającymi całość i trzymają się kurczowo uproszczenia, sami nie potrafią właściwie ocenić dekonstrukcji. Zastępują ją więc własnym uproszczonym wyobrażeniem i identyfikują z postmodernizmem. Racjonalne wykazywanie przez dekonstrukcję skomplikowania rzeczywistości odbija się tu od gry wyobrażeń niczym w gabinecie luster.

niewiele wspólnego. Łączy je ostateczna przestrzeń, w której mieszczą się wszystkie sprzeczności: czas. I to taki czas, który wedle swej nazwy przychodzi „po” nowych czasach, stanowiąc trwanie po momencie, na który myśl wyznaczyła ostatni sens historii.

Jeśli zakosztowaliśmy już Hegłowsko-Benjaminowskiego myślenia o historii, to spróbujmy jeszcze zapytać, jaką chwilą dla dziejów jest postmodernizm. Czy nie jest rodzajem wytchnienia dla myśli, której napięcie stało się nie do zniesienia? Ponowoczesna filozofia może w nim znaleźć odpoczynek, rozpoznając własne tezy, których ciężaru nie musi już dźwigać. Wsparty uformowanym dyskursem, postmodernizm pozwala na powtarzanie konkluzji, a wręcz na powrót do międzyludzkiego porozumienia – w polemikach, które prowadzi ze swymi krytykami. Zdjąć brzemień samotnego rozumienia i zamknąć się w granicach dyskursu, zająć *miejsce*, ba, znaleźć wsparcie instytucjonalne, wraz z instytucjonalnie umocowanymi oponentami – to pokusy, które nie mogą ująć uwadze ponowoczesnej filozofii. Grając z Hegłowskim terminem, można zapytać, czy Duch nie potrzebuje chwili zaślepienia, woli złudy, rozmowy w ramach z góry wytyczonego sporu. Postmodernizm proklamuje wolność wobec wyczerpania, jakiemu uległy poznawcze roszczenia. To wyczerpanie jest tylko pragnieniem powrotu do bezpośredniej wypowiedzi, choćby już czysto negatywnej. Nic przecież nie zostało wyczerpane. Przeciwnie, każda z przeszłych klęsk powiększa nieskończoną przestrzeń, która pozostała nam do zrozumienia. Wobec niej wciąż stoimy na progu.

Postmodernizm widziany z tej perspektywy stanowi najmniejszy wspólny mianownik między zachowaniem ciężaru wniosków po-Hegłowskiej filozofii a powrotem do spójnego, powtarzalnego i bezpośredniego dyskursu.

Czy więc można by w jakikolwiek sposób potępić ten odpoczynek? Alternatywą jest doświadczanie ogromu sprzecznej pamięci, rozsadzającej wiedzę, Benjaminowskich ruin. Postmodernizm to rodzaj ciszy po burzy, a może i przed burzą. Trudno sądzić, by historia nie odezwała się znowu jednym ze swych paroksyzmów, odnawiając stare rany. Mamy więc szansę odpoczynku, w pół świadomości swego snu, póki – niczym bohater *Czarodziejskiej góry* – nie zostaniemy z powrotem rzućni na niekończące się równiny.

Abstract

The paper proposes a theoretical division within the broadly defined postmodern thought, separating the discourse of postmodernism from postmodern thinking. The former is characterised by its inherent repetitiveness, participation in incessant debates concerning the issues of relativism, the “other” and pluralism, and is presented as a form of compromise between the challenges of post-Kantian philosophy and the desire to remain within the borders of a finite discourse. On the other hand, postmodern thinking seems to continue the vital currents of the philosophical avant-garde, in particular Nietzsche’s heritage. Attempting to maintain a sense of continuity with modern philosophy, it enters the realm of the impossible. Whereas postmodernism renounces in advance all claims to total understanding, producing a negative totality on its own, postmodern thinking seeks ultimate understanding only to experience its inevitable failure. In this indirect way it truly articulates the impossibility

which postmodernism only declares, contradicting itself on the performative level. The paper argues that all arguments used by postmodernism are possible owing to the formation of its discourse, allowing it to voice directly what cannot be expressed but performatively.

Bibliografia

1. Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
2. Bauman Z., *Intimations of Postmodernity*, Routledge, London & New York 1992.
3. Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1998.
4. Benjamin W., *O pojęciu historii*, [w:] idem, *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Poznań 1996.
5. Descamps Ch., *Quarante ans de philosophie en France. La pensée singulière. De Sartre à Deleuze*, Bordas, Paris 2003.
6. Fichte J.G., *Teoria wiedzy*, tłum. M. Siemek, Warszawa 1966.
7. Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977.
8. Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2007.
9. Harvey D., *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge MA & Oxford UK 2008.
10. Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002.
11. Hegel G.W.F., *Nauka logiki*, tłum. A. Landman, Warszawa 1967.

12. Hegel G.W.F., *Wykłady z filozofii religii*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2007.
13. Heidegger M., *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Warszawa 1989.
14. Heidegger M., *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2001.
15. Hume D., *Badania dotyczące rozumu ludzkiego*, tłum. D. Misztal i T. Sieczkowski, Kraków 2004.
16. Hume D., *Traktat o naturze ludzkiej*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa 2005.
17. Jameson F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
18. Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957.
19. Lyotard J.-F., *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Kraków 2011.
20. Lyotard J.-F., *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.
21. Marquard O., *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
22. Nietzsche F., *Ecce homo*, tłum. L. Staff, Kraków 2004.
23. Nietzsche F., *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.
24. Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.
25. Nietzsche F., *Zmierzch bożyszczy, czyli jak filozofuje się młotem*, tłum. P. Pieniążek, Kraków 2004.
26. Norris Ch., *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi. Teoria krytyczna i prawo rozumu*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2001.
27. Norris Ch., *The Truth about Postmodernism*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge MA 1993.

28. Putnam H., *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, tłum. A. Grobler, Warszawa 1998.
29. Scholem G., *The Messianic Idea in Judaism*, Schocken Books, New York 1995.

MARCIN TREPCZYŃSKI,
WITOLD ZAKRZEWSKI

(Uniwersytet Warszawski)

Hipermodernizm? –
perspektywy po-modernistyczne
i po-postmodernistyczne

Czy możliwe jest wyjście poza postmodernizm? A jeśli tak, to jak? Oto pytania, na które postaramy się odpowiedzieć w niniejszym artykule. Zagadnienie jest skomplikowane. Z jednej strony ukuto już bowiem terminy „hipermodernizm” i bliskoznaczny mu „supermodernizm”, które według niektórych ujęć nazywają nowe zjawiska cywilizacyjne i kulturowe lub nowe propozycje patrzenia na rzeczywistość¹. Z drugiej zaś – może się wydawać, że prze-

¹ Podobne problemy pojawiają się oczywiście również przy próbie precyzyjnego określenia modernizmu i postmodernizmu. Próbą ich okiełznania jest książka W. Welscha, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998. To, jak różnie rozumiane bywają te pojęcia w powiązaniu z ich oceną, relacjonuje A. Szahaj, *Nadzieja w ponowoczesności. Poglądy Zygmunta Bauman na mapie stanowisk w kwestii oceny postmodernizmu*, [w:] *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1995, s. 123–136.

kroczenie postmodernizmu jest tylko pozorem, gdyż porzucenie jego zdobyczy jest niemożliwe – próba przekroczenia byłaby więc zbudowaniem kolejnej narracji, świadomej tego, że nie może być metanarracją. Dodatkowo panuje rozbieżność co do tego, czy postmodernizm i hipermodernizm należą do modernizmu, czy już nie². Poważnym problemem jest wreszcie rozchwianie semantyczne, które wychodzi na jaw zwłaszcza przy próbie oddawania tych terminów w języku polskim: gdy stosuje się kalkę językową i wybiera terminy „modernizm”, „postmodernizm”, „hipermodernizm”, intuicje językowe pozwalają na określanie przez nie kolejnych epok lub programów; gdy jednak zamiast terminu „modernizm” przyjmie się „nowoczesność”, pojawiają się poważne dylematy dotyczące sposobu nazwania obecnej epoki, którą zarazem trudno wyłączyć poza nowoczesność³. Pamiętając o tych trudno-

² Zob. m.in. S. Morawski, *Modernizm a postmodernizm – przedłużenie czy alternatywa*, [w:] *Trudna ponowoczesność...*, op. cit., s. 137–146.

³ Por. Z. Bauman, który zauważa, że „postmodernizm”, „jak wszystkie «izmy», odnosi się bardziej do określonej postawy albo programu niż określonych cech zewnętrznego świata”. Dlatego autor ten miał nadzieję, że terminem, który „obejmie to, co właściwe określonemu typowi społeczeństwa – społeczeństwa, w jakim przypadło nam żyć, innego niż społeczeństwo naszych ojców”, będzie „ponowoczesność”, jednak termin ten coraz mniej go zadowalał, gdyż stał się zbyt pojemnym „terminem-workiem”, a ponadto – jak wspomina – samo mówienie o „ponowoczesności” zaliczano do „postmodernistycznego obozu”. Dodaje też, że „postmodernizm” „implikuje koniec nowoczesności, odejście od niej, przejście na drugi brzeg”, a przecież – zdaniem Baumana – „jesteśmy nie mniej nowocześni, niż byliśmy”. Por. Z. Bauman, K. Tester, *O korzyściach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, tłum. E. Krasieńska, Warszawa 2003, s. 124–125. Bauman wybiera więc „nie-izmowy” termin, chcąc nazwać

ściach i uwzględniając różnorodność znaczeniową, postaramy się przedstawić różne propozycje kryjące się pod terminem „hipermodernizm” i sprawdzić, czy wykraczają one poza modernizm i postmodernizm. Najwięcej miejsca poświęcimy koncepcjom hipermodernizmu Marca Augégo i Sébastiena Charles’a, które wydają się najdojrzalsze. Na koniec zaś sformułujemy własne rozumienie tego terminu. Prezentację tę należy jednak poprzedzić krótkim dookreśleniem pojęć modernizmu i postmodernizmu.

Modernizm i postmodernizm

Modernizm, nowoczesność i nowożytność to różne pojęcia, i to nie tylko w języku polskim. Choćby w angielskim, mimo zachowania tego samego rdzenia, możemy rozróżnić słowa: *modernism*, *modernity*, *modern times*, z których każde oznacza co innego. Pierwsze może np. odnosić się do pewnego prądu w sztuce, drugie – do epoki cywilizacyjnej czy do ducha postępu, trzecie – do epoki historycznej. Bywa jednak, że wspomniane pojęcia skleja się, by w ujmowanych przez nie zjawiskach pokazać wspólne, mocno ze sobą splecione tendencje czy rysy. Zazwyczaj stosuje się wtedy zamiennie terminy „modernizm” i „nowoczesność”, czasem wspominając też o „projekcie nowożytnym”. Podobnie poszczególne płaszczyzny, na których można mówić o nowożytności, nowoczesności czy moder-

zjawiska dotyczące społeczeństwa i zarazem podkreślić, że pomimo istotnych zmian nie wykroczyły one poza nowoczesność. Dlatego zarazem nie pozostał przy mieszanej z „postmodernizmem” „ponowoczesność”, nie chciał też przyjąć terminu „późna nowoczesność”, gdyż mówiąc „późna”, zakładamy, że „proces, o który chodzi, już się wypalił” (*ibidem*, s. 125–126). W końcu jednak zdecydował się na określenie „późna nowoczesność”.

nizmie – historyczną, artystyczną, antropologiczną, filozoficzną – można ze sobą łączyć, dostrzegając podobieństwa zjawisk, wzajemne wpływy i przenikanie tych sfer ludzkiego ducha. Taką też strategię przyjmujemy w tym artykule. Jakie to rysy i tendencje?

U podstaw nowoczesności leży wiara w rozum, z której z kolei wynika wiara w postęp – jednostkowy, społeczny, cywilizacyjny. Możliwym do osiągnięcia, a przede wszystkim uświadomionym celem stają się emancypacja i ułatwienie życia na ziemi dzięki rozwojowi techniki. Tym samym nowoczesność wiąże się ściśle z tzw. projektem oświeceniowym, formułowanym od XVII w.

Elementem towarzyszącym nowoczesności jest samodzielność człowieka i odwaga wzięcia spraw w swoje ręce. Podkreśla to Marshall Berman, który zarazem wskazuje na wpisane w modernizm zmagania, zagrożenia, mękę, a czasem klęskę. „Być nowoczesnym to znaleźć się w otoczeniu, które obiecuje przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata – ale równocześnie grozi zniszczeniem wszystkiego, co mamy; wszystkiego, co wiemy; wszystkiego, czym jesteśmy. (...) nowoczesność wciąga nas bowiem w wir nieustannego rozpadu i ponownych narodzin, sprzeczności i walki, udręki i niepewności”⁴ – pisze Berman.

⁴ M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006. M. Bielik-Robson tak charakteryzuje jego pojęcie nowożytności: „W ujęciu Bermana nowoczesność to nowy sposób bycia, odczuwania, myślenia; to nowa formuła egzystencji pojmowanej jako całość, integralnie utkana z polityki, sztuki, literatury; to nowe, osobliwe doświadczenie czasu, całkowicie zmieniające naszą postawę wobec świata i historii. W nowoczesności czas rzeczywiście przyspiesza, jednocześnie kusząc obietnicą tego, co jest jeszcze do zrobienia – i po-

Z kolei niezwykle istotnym składnikiem wiary w rozum jest epistemiczna pewność, której dostarczył Kartezjusz dzięki swej słynnej metodzie. Na fundamencie myślącego „ja” zbudował obraz świata, który można badać, bezbłędnie poznawać, całościowo ujmować i... ujarzmiąć. Co więcej, nie była to pewność dotycząca jednostkowego poznania, lecz – jak wskazuje Tadeusz Bartoś – pewność absolutna. Zdaniem tego autora, „Kartezjusz w swojej postawie filozoficznej stworzył prawdziwy nowy paradygmat myślenia filozoficznego, który stał się wspólnym duchowym dziedzictwem nowożytności”⁵. Iluzję absolutnego punktu wyjścia, jakim jest Kartezjańskie *cogito*, widzi on jako „wielką iluzję” i „fundujące nowożytność złudzenie”⁶. Autor ten pokazuje, że właściwe nowożytnym myślicielom przekonanie o możliwości osiągnięcia absolutnego punktu widzenia i prawdy absolutnej pozwalało im również na „wciągnięcie” w poznawalny świat nawet Boga. Na poziomie zaś ludzkich spraw przyjęcie tego paradygmatu oznaczało możliwość uzyskania ostatecznych odpowiedzi oraz odnalezienia ostatecznych podstaw dla każdej wiedzy. Mówiąc zaś językiem Jeana-François Lyotarda, nowoczesność wiąże się z odwołaniem do gwarantujących uprawnienie „metanarracji” czy „wielkich narracji”⁷.

rywając w wir niekontrolowanych zmian. Obiecuje upodmiotowienie jednostki ludzkiej, która odtąd ma szansę stać się autorem swego losu – i grozi uprzedmiotowieniem, unosząc ją, niczym varlainowski «martwy liść» z wiatrem rozpedzonej historii”. M. Bielik-Robson, *Życie i cała reszta: Marshalla Bermana marksizm romantyczny*, [w:] M. Berman, op. cit., s. VII–VIII.

⁵ T. Bartoś, *Koniec prawdy absolutnej. Tomasz z Akwinu w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 231.

⁶ Ibidem, s. 233.

⁷ Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 19, 111–112; idem, *Dopisek*

Postmodernizm – zdaniem Lyotarda, który choć samo słowo i związane z nim intuicje zapożyczają od amerykańskiej krytyki literackiej, słusznie może być uznany za ojca tej koncepcji – należy do nowoczesności, lecz zarazem stoi w opozycji do wymienionych wyżej tendencji. W tym kontekście chodzi mu raczej o epokę czy ducha charakteryzującego się wskazanymi wyżej rysami. Odpowiadając na pytanie „cóż to zatem jest ponowoczesność?”, pisze, że „stanowi ona z pewnością część nowoczesności”⁸. Pokazuje bowiem, że paradoksalnie, aby coś stało się nowoczesne, musi być najpierw ponowoczesne⁹, kwestionując dotychczasowe założenia, jak np. Duchamp, który zerwał z założeniem, że trzeba wykonać obraz¹⁰. Następnie jednak akcentuje, że w postmodernizmie chodzi o odniesienie do czegoś, co nie da się przedstawić, wbrew kantowskiej estetyce bazującej na grze i dopasowaniu tego, co zmysłowe

w sprawie narracji, [w:] idem, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 29–30.

- ⁸ Idem, *Odpowiedź na pytanie: Co to jest ponowoczesność?*, [w:] idem, *Postmodernizm dla dzieci...*, ed. cit., s. 23.
- ⁹ Jak zauważa Bogdan Baran: „postmodernizm okazuje się więc sprawą awangard. Literacką i artystyczną awangardę zwykło się jednak zakotwiczać w modernizmie. Lyotard zgodziłby się na to o tyle, że patrząc od strony historycznej, postmodernizm wylania się dlań z samego modernizmu i nie wiąże się z periodyzacją (w porządku logicznym wręcz go wyprzedza). Jest reakcją na rozpoznanie «postmodernejszej» natury języka, językowych niewspółmierności”. B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 175.
- ¹⁰ Por. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie...*, ed. cit., s. 23–24. Gdzie indziej autor ten wskazuje, że postmodernizm można rozumieć jako „przepracowywanie” swego własnego sensu przez nowoczesność, rodzaj terapii psychoanalitycznej. Idem, *Nota o sensach przedrostka „post-”*, [w:] idem, *Postmodernizm...*, ed. cit., s. 107.

do wyobrażenia i pojęcia. „Ponowoczesność byłaby tym, co w ramach nowoczesności przywołuje coś niedającego się przedstawić w samym przedstawianiu” – konstatuje i wskazuje, że „postmodernistyczny artysta, pisarz jest w sytuacji filozofa: tekst, który pisze, dzieło, które realizuje, nie są w zasadzie podporządkowane już ustalonym regułom (...). Owe reguły i kategorie są tym, czego dzieło czy tekst poszukują”, a artysta lub pisarz tworzą, by „ustanowić reguły tego, co dopiero *będzie zrobione*”¹¹. Na koniec Lyotard opuszcza teren sztuki i ogłasza, że „naszym zadaniem nie jest dostarczanie rzeczywistości, ale wynajdywanie aluzji do tego, co da się pojąć, a nie może być przedstawione”, że za złudzenie, które żywić mógł Hegel, iż pogodzi to choć trochę różne gry językowe, „płaci się cenę terroru” i że już dużo zapłaciliśmy za tę tęsknotę. Ponieważ zaś wyczuwa wciąż „pomruk pragnienia” zaprowadzenia terroru i ogarnięcia rzeczywistości, odpowiada manifestem: „wydać wojnę całości, dawać świadectwa tego, co nie daje się przedstawić, aktywizować poróżnienia, ratować honor poszczególnego imienia”¹². Postmodernizm uderza więc w postulat absolutnego spojrzenia, ujęcia i wyrażenia wszystkiego¹³.

Wraz ze zdemaskowaniem „wielkich narracji” jako nieuprawnionych metanarracji (gdyż wszystko jest grą językową zwyciężającą tylko dzięki przemocy) postmodernizm

¹¹ Ibidem, s. 27.

¹² Ibidem, s. 27–28.

¹³ Bartoś zaś, odnosząc się do rozważanego w swojej książce pojęcia prawdy, pisze: „Istotnym wątkiem postmodernistycznej krytyki nowożytności jest rozumienie prawdy. Upadek absolutów, głoszony przez piewców nowej epoki w dziejach cywilizacji, dotknął tej kwestii w sposób szczególny. Nie można już pojmować prawdy w tak dogmatycznej formie, jak zdarzyło się to w nowożytności”. T. Bartoś, op. cit., s. 38.

demontuje nowożytny mity. W *Dopisku w sprawie narracji* Lyotard jednym tchem wymienia: „opowieść o postępującej emancypacji rozumu i wolności, o postępującej bądź zachodzącej poprzez katastrofy emancypacji pracy (...), o bogaceniu się całej ludzkości dzięki postępowi kapitalistycznej, stechnicyzowanej nauki, a nawet jeśli zaliczyć samo chrześcijaństwo do nowoczesności (...), o zbawieniu ludzkich stworzeń dzięki zwróceniu się dusz ku chrystologicznej narracji męczeńskiej miłości”, a także połączenie tego wszystkiego u Hegla¹⁴. Poza tym zauważa on już na poziomie historycznym i socjologicznym „klęskę nowoczesnego projektu”¹⁵.

Bez dalszego rozwijania postulatów postmodernizmu, wskazywanych przez innych myślicieli i kontynuatorów tego kierunku, jak choćby Jacques Derrida czy Michel Foucault, podsumujmy krótko główne jego punkty i konsekwencje zarysowane przez Lyotarda: niemożliwość ujęcia całości i całkowitej jedności, nieuprawnienie metanarracji i ich destrukcja, kwestionowanie założeń, co prowadzi do odrzucenia potęgi rozumu jako środka do osiągnięcia szczęścia czy dobrobytu, absolutnego punktu widzenia i prawd absolutnych, a także niezawodnego oparcia i ostatecznej pewności, ustalonego porządku świata i jego sensu, następnie zaś do pluralizmu, destrukcji pojęć, relatywizmu i nastawienia na skończoność¹⁶.

Czy da się wyjść poza tę opozycję? Jak w jej kontekście sytuowałby się hipermodernizm, a przede wszystkim czym by był?

¹⁴ J.-F. Lyotard, *Dopisek...*, ed. cit., s. 30.

¹⁵ Por. idem, *Nota o sensach...*, ed. cit., s. 106.

¹⁶ Filozofię skończoności jako „powtórzony i wzmocniony” zwrot ku sceptycyzmowi przedstawia O. Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 16.

Rozpędzony modernizm – w niewoli hipermarketu

Niektórzy myśliciele traktują hipermodernizm jako epokę skrajnego nasilenia tendencji modernistycznych, głównie na płaszczyźnie techniki oraz konsumpcji i popkultury (stąd inspiracją dla tego terminu jest m.in. słowo „hipermarket”) ¹⁷. Z jego opisem wiąże się wskazywanie związanych z nim zagrożeń ¹⁸. Koncepcji zbudowanych wobec tak rozumianego hipermodernizmu nie warto tu rozwijać. Zazwyczaj sprowadzają się one do opisu lub krytyki konsumpcjonizmu lub zjawisk związanych z przyspieszeniem życia i komunikacji.

Przede wszystkim jednak należy zauważyć, że tak rozumiane pojęcie hipermodernizmu wydaje się mało odpowiednie ¹⁹, ponieważ zostało utworzone na podstawie

¹⁷ Znamienny jest tu m.in. fragment artykułu Urszuli Usakowskiej-Wolff o japońskiej artystce Mariko Mori: „Sztuka Mariko Mori wieści nadejście ery hipermodernizmu, wirtualnego hipermarketu, na którego przepastnych półkach stoją video klipy i spoty reklamowe: składniki lekkiej i przyjemnej ezoterycznej mieszanki komiksowego buddyźmu, błyszczącego futuryzmu i różowego oświecenia”. U. Usakowska-Wolff, *O tempora, o Mori!*, „ORO” 2000/1-2. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.usakowska-wolff.com/mori.htm>.

¹⁸ Por. m.in. M. Węgierski, *Decydująca walka w obronie natury i ludzkości*, „Zielone Brygady. Pismo ekologów” 1996/2. [Online]. Protokół dostępu: <http://zb.eco.pl/zb/80/wegiers3.htm>. Przedruk z „Perspectives” 1995/10, tłum. O. Swolkień.

¹⁹ Oczywiście w nadawaniu nazw można być nominalistą, według strategii wskazanej przez Welscha (op. cit., s. 441–442), czyli nie brać pod uwagę konotacji słowa. Welschowi chodziło o problematyczność słowa „postmodernizm”, sugerującego, że to, co jest przez nie oznaczane, to koniec nowoczesności czy wręcz antynowoczesność. Wskazał on jednak, że na modłę nominalistyczną, przyjętą już przecież przez

prostego skojarzenia słownego z „hipermarketem” oraz typowego dla kultury anglojęzycznej wiązania z przedrostkiem „hiper” intuicji maksymalizacji. Nie ma ono w sobie niczego radykalnie nowego i nie jest płodne intelektualnie; tak rozumiany hipermodernizm jest w zasadzie modernizmem, tyle że w fazie bardzo rozwiniętej.

W tym kontekście warto jednak bliżej przyjrzeć się różnieniom terminologicznym proponowanym przez Marka Węgierskiego, który hipermodernizmem nazywa ostatnią fazę modernizmu, z którego ucieczką może być postmodernizm. Ten Kanadyjczyk polskiego pochodzenia niepełna 20 lat temu w artykule pt. *Dylemat hipermodernizmu*²⁰ przedstawił hipermodernizm i postmodernizm jako dwie możliwe drogi dla współczesnego świata:

Współczesne społeczeństwo «liberalno-technologiczne» Zachodu dryfuje już w tej chwili w stronę tworu społecznego, który można by określić jako «post-okcydentalny» (w oryginale: «post-Western» – przyp. tłum.), «hiper-technologiczny», «hiper-liberalny», «hiper-kapitalistyczny», jednorodny i wielopostaciowy zarazem. Nie ulega wątpliwości, że będzie on w stanie urobić prę-

modernizm, można abstrahować od „immanentnego znaczenia słowa”, a wręcz sygnalizować tym terminem, że tradycyjne strategie, m.in. definiowanie, przechodzą kryzys. W przypadku analizy terminu „hipermodernizm” można by porzucić krytykę o zabarwieniu etymologicznym. Uważamy jednak, że nie warto, zwłaszcza że tym samym można sygnalizować... wyjście z kryzysu. Do tego dołączamy krytykę opartą na strategii pojęciowej – zadającą pytanie: „Czy warto poświęcać dany termin na taką właśnie denotację, skoro jego konotacja lepiej pasowałaby do innej, w dodatku ciekawszej i bardziej wartościowej intelektualnie?”.

²⁰ M. Węgierski, *Dylemat hipermodernizmu*, „Zielone Brygady. Pismo ekologów” 1993/4. [Online]. Protokół dostępu: <http://zb.eco.pl/zb/46/dylemat.htm>. Przedruk z “Perspectives” issue 5, winter 1992/3, tłum. O. Swolkień.

dziej czy później na swoje podobieństwo wszystkie społeczeństwa, narody i plemiona na świecie. Jest to równoznaczne ze sprawdzeniem się scenariuszy antyutopii stworzonych przez futurologów i literatów – różniących się nieco w szczegółach. Można powiedzieć, że jest to tryumf techniki nad ludzkością, maszyny nad kulturą humanistyczną, oligarchii nad wspólnotą, bezdusznego kapitału nad ludzką przyzwoitością. Alternatywę tę można określić jednym słowem jako «hiper-modernizm».

Z drugiej strony, wiele różnych osobistości i myślicieli, buntujących się przeciwko otępiającemu wpływowi współczesnej polityki i przekraczających jej ramy, rozpoczęło poszukiwania grupy alternatyw skoncentrowanych wokół możliwości wyrwania ludzkości z żelaznego uchwytu technologii. Na określenie takiej pozytywnej alternatywy można by użyć słowa «postmodernizm», rozumiejąc przez nie coś krańcowo odmiennego od «hipermodernizmu»²¹.

Węgierski przyznaje jednak, że zmienia tu przyjęte znaczenie terminu „postmodernizm”. Zauważa, że „w literaturze przedmiotu postmodernizm utożsamia się zasadniczo z tym, co określono powyżej jako hipermodernizm”. Mimo to uważa, że lepiej dokonać takiej zmiany terminologicznej, ponieważ dzięki temu można powiązać „społeczeństwo postmodernistyczne” ze „społeczeństwami premodernistycznymi”, które – zdaniem autora – wiąże wspólna cecha: duch wspólnoty i poczucie łączności z naturą, „z rozsądną dozą materialnych korzyści i wygod oferowanych przez technikę we współczesnym świecie”. Na poziomie dotychczasowej terminologii autor zgadza się zatem, że obecną lub stojącą dopiero przed ludzkością epoką jest postmodernizm (to postmodernizm jest więc obecną fazą modernizmu), a hipermodernizmu właściwie jeszcze nie ma. Przesunięcie znaczeniowe, które propo-

²¹ Ibidem.

nuje, bazuje na jego intuicjach językowych: chciałby w jednej grupie zamknąć to, co „pre-” i „post-”, a przedrostek „hiper-” rozumie, jak się wydaje, podobnie jak pozostali przedstawiciele rozumienia „infantylnego” – jako wskazujący na maksymalizację tego, do czego odnosi się rdzeń.

Wracając do głównego pytania postawionego w artykule, należy zauważyć, że hipermodernizm rozumiany zgodnie z powyższymi koncepcjami w ogóle nie odnosi się do postmodernizmu. Jeśli zatem w ramach tego rozumienia nie zbuduje się owego odniesienia, nie będzie można w ogóle pytać o możliwość wyjścia poza postmodernizm. Jeśli postmodernizm umieści się jako fazę przed hipermodernizmem, odpowiedź jest gotowa. Można też teoretycznie założyć, że postmodernizm jest fazą, która może nastąpić po hipermodernizmie, lub że jest niezależny tak wobec modernizmu, jak i wobec hipermodernizmu. W obu tych przypadkach nie da się mówić o hipermodernizmie jako o możliwości wyjścia poza postmodernizm.

Poststoicy i postnihiliści w Kryształowym Pałacu – wprowadzenie do hipermodernizmu w antropologii

Nasze życie intelektualne (pisząc nasze – mamy na myśli ludzi Zachodu, kręgu cywilizacyjnego rozciągającego się od Los Angeles poprzez Londyn, Paryż, Warszawę, Erewań po Canberę i Auckland) przez ostatnie dekady przypominało nieco średniowieczną scholastykę. Ożywczy początkowo impuls (nawet jeśli wielu konserwatystów odrzucało postmodernizm w całości jako maskę przywdziewaną przez liberalny relatywizm) przez lata dostarczał instrumentarium metodologicznego do badania niemal wszystkiego – dyskurs, płynność, podmiot, narracja, tożsamość, płęć kul-

turowa zagościły we wszystkich dziedzinach humanistyki – od historii starożytnej poprzez filozofię, historię czy literaturoznawstwo, po socjologię, ekonomię i psychologię. Po jakimś czasie wszechogarniający dyskurs Derridy, Baudrillarda, Vattima, czy Lyotarda wypalił się. To, co było do zdekonstruowania i zdemitologizowania, zdekonstruowano i zdemitologizowano. Pozostały jedynie aplikacje postmodernistycznych koncepcji do badań szczegółowych. Oczom humanistów ukazał się jednak nowy krajobraz – gruzowisko pełne organizujących życie nowoczesnego Zachodu od co najmniej 100 lat idei i instytucji. Siłą rzeczy postmoderniści musieli stracić zapał i entuzjazm – nie było już czego demontować. Konserwatywni krytycy, nawet jeśli uważali powstanie owego gruzowiska za katastrofalne, musieli jednak nauczyć się w nim poruszać, by podjąć próbę odbudowy starego świata – nawet oni stali się więc, chcąc nie chcąc, uczestnikami nowego pejzażu. Dotychczas w dziejach kultury po jakiejś epoce następowała kolejna. Tym razem było jednak inaczej – trudno sobie wyobrazić powstanie wyrazistej, jednolitej formacji kulturowej, takiej jak następujący po renesansie barok. W świecie nauki zaczęto niecierpliwie oczekiwać jakiegoś nowego opisu rzeczywistości, nowej nazwy czy metki. Przedstawiono kilka propozycji – pojawiły się słowa-klucze takie jak altermodernizm, metamodernizm, ultramodernizm czy postpostmodernizm. Żadne z nich jednak nie osiągnęło pozycji dominującej. Najpopularniejszym (choć oczywiście nie powszechnie zaakceptowanym) konceptem jest hipermodernizm. Zresztą swoistym *signum temporis* jest to, że sama nazwa nowej epoki i jej kształty są dyskusyjne i kwestionowane. Hipernowoczesność ma jednak silniejsze od konkurencji podstawy teoretyczne, wyrosła bowiem nie na bazie krytyki artystycznej, lecz dwóch nauk uogólniających – antropologii i filozofii. Ta pierwsza, przynajmniej zda-

niem swoich przedstawicieli, zdetronizowała tę drugą w roli nauki porządkującej wyniki i doświadczenia wszystkich pozostałych.

Na łonie antropologii koncepcję hipernowoczesności wyraził jako pierwszy Marc Augé w słynnych *Nie-miejscach*. Punktem wyjścia jest gorzka konstatacja – antropologia nawykła do badania społeczeństw zasiedziały, stabilnie hierarchicznych i zakorzenionych, na swój sposób spójnych i dających się całościowo opisać. Dzisiaj w świecie Zachodu takich społeczeństw już nie ma – zastąpiły je migotliwe amalgamaty, bogato inkrustowane imigrantami z innych kręgów cywilizacyjnych. Trudno już więc opisywać kultury „językiem krwi i korzeni”²². Język ten bowiem pasuje do świata złożonego z Maussowskich miejsc antropologicznych – stabilnych, zróżnicowanych i swoistych. Francuski antropolog stwierdza to bez jakiegokolwiek ekscytacji, raczej z nostalgią. Antropologia postmodernistyczna, symbolizowana przez Paula Rabinowa czy Jamesa Clifforda, postrzegала siebie w osobliwy sposób – podważała swoją prawomocność i metodologię. Augé próbuje nakreślić pozytywny program antropologiczny, dostosowany do nowej sytuacji społecznej. Podstawową figurą nowej epoki jest nadmiar występujący w trzech postaciach – czasu, przestrzeni i ego. Konstatacja ta wydaje się dość banalna, ale jej konsekwencje są dalekosiężne. Z jednej strony czas jest historycznie niemal mierzony – gdy jedziemy autobusem nowego typu na lotnisko, wyświetlacz (zastępujący starą tablicę) powie nam, *ile czasu zostało do najbliższego przystanku, ile od jakiegoś innego do jeszcze innego, a ile do końca trasy*. Z drugiej rewolucja informacyjna i złożoność

²² M. Augé, *Nie-miejsc*. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności, Warszawa 2010, s. 21. Zob. także: G. Lipovetzky, *Les temps hypermodernes*, Paris 2004.

świata sprawia, że otaczająca nas rzeczywistość jest dokładnie udokumentowana – zalewają nas kolejne doniesienia o najrozmaitszych wydarzeniach ze wszystkich zakątków świata. Szybkość zmian czyni kolejne dekady niemal epokami – jak trzeźwo zauważa Augé. Niegdyś zmiany w atmosferze społecznej i kulturowej można było mierzyć stuleciami. Dziś lata 80., 90. czy „dwutysięczne” różnią się od siebie bardzo²³. Cykl odpowiadający temu, który przeżywano na przestrzeni renesansu, manieryzmu, baroku, rokoko i oświecenia, przeżyliśmy w drugiej połowie XX wieku w przyspieszonym tempie. Od stabilizacji i optymizmu, poprzez bunt, niestabilność, euforię, po nastroje *fin de siècle*. Projektowany przez Augégo hipermodernista powie, że to nie wieszczony przez postmodernistów rozpad wielkich metanarracji sprawił, że tracimy wiarę w wielkie idee, lecz właśnie nadmiar czasu i zawierających się w nim wydarzeń, niosący zwątpienie w to, co pewne i stałe. To istotna zmiana akcentów – celem antropologa nie jest teraz obalanie kolejnych optymistycznych mitów i doktryn, lecz radzenie sobie w badaniu zdekonstruowanego świata. Diagnoza nadmiaru przestrzeni również pozornie wygląda na szampową, lecz w rzeczywistości staje się punktem wyjścia do daleko idącej konstatacji – przedstawiciele XVIII-wiecznych elit mogli czytać opisy dalekich krain w raczkującej wówczas prasie i podróżniczych relacjach, dziś natomiast telewizje informacyjne atakują znacznie szersze kręgi społeczne tym, co się dzieje na wyspach Polinezji, w Afryce i odległych zakątkach Azji. To, co kiedyś było doświadczeniem etnologicznym, dziś staje się chlebem powszednim. Dodatkowo Inni przybyli do nas i zaczęli stanowić liczne mniejszości żyjące wśród (a często obok) zachodnich społeczeństw. Przytłaczający ogrom skurczo-

²³ Ibidem, s. 15.

nego świata sprawia, że i kategoria przestrzeni ulega przerostowi. Trzeci nadmiar to nadmiar ego i indywidualizmu. Żyjąc w zaburzonej czasoprzestrzeni, kierujemy swoją uwagę na siebie i przez siebie tylko filtrujemy doświadczenia płynące do nas ze świata. Trudno jednostce w takim wypadku wpisać się w jakiś szerszy porządek czy wspólnotę – siłą rzeczy jest ona skazana na samotność w tłumie. Podstawową figurą hipernowoczesnej rzeczywistości jest jednak opozycja nie-miejsc i pełniących specyficzną funkcję dawnych miejsc, niebędących już tym, czym były kiedyś. Te pierwsze to wyglądające identycznie na całym świecie przestrzenie – lotniska, dworce, autostrady, stacje benzynowe, centra handlowe etc. Ich rola jest jednak niejednoznaczna – z jednej strony przez swoją powtarzalność i sterylność odcinają jednostkę od jakiegokolwiek zakorzenienia, pozbawiają indywidualności, czynią z konkretnego człowieka standardowego przedstawiciela kategorii ludzi obsługiwanych przez system – kierowcę, pasażera, klienta etc. System ten komunikuje się z nami za pomocą elektronicznych i graficznych schematów czy tekstowych informacji. By wejść w tę sferę anonimowości, często trzeba jednak – i do niej wkraczając, i ją opuszczając – wylegitymować się i podać swoją prawdziwą tożsamość. Na stacji benzynowej wczytujemy kartę kredytową, na lotnisku przechodzimy liczne kontrole. Augé, odwołując się do pewnego XVIII-wiecznego przykładu, nieśmiało sugeruje, że sprawa jest jednak bardziej złożona – nie-miejsca nie są tylko przestrzeniami odindywidualizowanej powtarzalności i przeciętności²⁴. W istocie bowiem – taki wniosek można wyciągnąć z tekstów francuskiego antropologa – nie-miejsca niosą ukojenie. Pozwalają zachować orientację i poczucie bezpieczeństwa w każdym miejscu (a przy-

²⁴ Ibidem, s. 57.

najmniej w krajach należących do zachodniego kręgu cywilizacyjnego). Na przeciwległym biegunie znajdują się stare „miejsca” – historyczne centra miast, stylowe knajpki, pomniki, muzea. Ich rola także jest niejednoznaczna – z pewnego punktu widzenia są to raczej azyle w magmowej i płynnej rzeczywistości zagarnianej przez nie-miejsca. Pozwalają poczuć się przez chwilę częścią starego, bardziej metafizycznego świata – mówiącego językiem krwi i korzeni. Na co dzień bowiem rozdęta czasoprzestrzeń sprawia, że żyjemy *hic et nunc* – gramatyka hipermodernistyczna jest gramatyką czasu teraźniejszego. Przeżywana w konkretnym miejscu chwila daje chwilowe poczucie bezpieczeństwa. Ta potrzeba jest tak silna, że „miejsca” są nawet na siłę konstruowane – im bardziej „nie-miejscowy” jest otaczający nas świat, tym bardziej pragniemy, przynajmniej na chwilę, zakorzenić się. Stąd renesans tradycyjnej żywności, pieczołowitość, z jaką odnosimy się do starej architektury, i radość, jaką czerpiemy z muzeifikowania relikwów bliższej i dalszej przeszłości. To, jak jeszcze zobaczymy, zdecydowanie odróżnia hipermodernizm od postmodernizmu – przeszłość to schronienie (co prawda płytkie i chwilowe), a nie twór wymagający natychmiastowej dekonstrukcji²⁵. Podobny mechanizm możemy zaobserwować w innych sferach życia – celebруем pobyty na mazurskich działkach, oddajemy się biesiadom utrzymanym w stylu *slow-food*, wzdychamy do czasu wymykającego się ciągłemu pomiarowi i ograniczonej, oswojonej przestrzeni. Można jednak wyciągnąć z tekstu Augégo inny wniosek – przestrzeń „nie-miejsca” mimo swych nieludzkich cech jest ziszczeniem marzeń o emancypacji. Człowiek jest w nich wolny od tożsamości, przeszłości czy konieczności identyfikowania się z jakimś szerszym porządkiem. Wła-

²⁵ Ibidem, s. 49.

dza „nie-miejsca” również jest czysto technokratyczna – nie aspiruje do ustanawiania ram czy systemów wartości. Jej jedynym zadaniem jest obsługa klienta i zapewnienie mu bezkolizyjnego i wygodnego funkcjonowania. „Nie-miejsce” przypomina nieco Kryształowy Pałac – opisaną przez Petera Sloterdijka rzeczywistość dzisiejszych społeczeństw zachodnich: nudny i zasobny świat, zdaniem wielu – największe osiągnięcie ludzkości (zdaniem innych – przejaw jej postępującej degeneracji)²⁶. Wszystko to Augé konstatuje jednak bez entuzjazmu – nie tylko dlatego, że obce są mu dekonstrukcyjne zapędy Derridy. Świat zaludniony jest przez wyobcowane, niekiedy tylko próbujące spędzić trochę czasu w rzeczywistym bądź wyimaginowanym „miejscu” jednostki, jako taki zaś nie jest on miejscem gościnnym dla antropologów. Przyzwyczajeni do badania zbiorowości, antropologowie muszą stworzyć nową metodologię – coś, co Augé nazywa przewrotnie *etnologią samotności*²⁷. W tej optyce relację między ponowoczesnością a hipernowoczesnością można opisać za pomocą metafory fotograficznej – hipermodernizm to pozytyw negatywu, jakim jest postmodernizm²⁸. Ten drugi przyczyny rozwodnienia wielkich narracji historycznych widzi w upadku podstawowych kategorii intelektualnych Zachodu. Hipermodernista podejrze do sprawy nieco inaczej – to migotliwość i zmienność dzisiejszego świata, nadmiar informacji i danych sprawiają, że trudno nam dziś tworzyć całościowe konstrukty.

O ile jednak antropologiczna analiza fenomenu hipernowoczesności jest ze swej natury negatywna – czysto opisowa, nieroszcząca sobie prawa do tworzenia nowego

²⁶ Zob. P. Sloterdijk, *Kryształowy pałac*, Warszawa 2011.

²⁷ M. Augé, op. cit., s. 84.

²⁸ Ibidem, s. 17.

porządku ideowego, a nawet podszyta pewną nostalgią, o tyle filozofia – jak zwykle zresztą – poszła krok dalej. Frankofoński filozof kanadyjski Sébastien Charles postanowił przejść od opisu do klasycznej filozofii postulatywnej. Nieco prowokacyjnie nadał swojej książce formę imitującą słynny *Postmodernizm dla dzieci* Lyotarda. *L'hypermodern pour l'enfant* także stylizowany jest na książkę epistolograficzną. Punkt wyjścia Charles'a jest pozornie krytyczny wobec zastanego stanu rzeczy. Główną emocją przeżywaną w świecie jest obecnie *crispation* (tłumaczymy ten termin – nie do końca wiernie – jako „rozedrganie”)²⁹. Do Kryształowego Pałacu Sloterdijka niczym do Ziemiomorza Ursuli Le Guin po wyczynie Geda na wyspie Roke wdziera się niepewność, zwątpienie, lęk. Owo rozedrganie obecne jest we wszystkich sferach życia – rynek kuleje drażony wewnętrznymi sprzecznościami, demokracja rozrywana jest przez ekstremizmy z prawa i lewa, a rozwój nauki coraz mocniej podważa fundamenty naszych przekonań o człowieczeństwie, a tym samym relatywizuje prawa człowieka. Medycyna przesunęła horyzont dylematów na poziom, który zaczyna poddawać w wątpliwość przyjęte do tej pory granice ludzkiego życia i autonomii. Przejawy tego zjawiska widzi Charles w prekariatyzacji, kryzysie modelu rynkowego, problemach energetycznych i tym podobnych zmorach współczesności³⁰. Ta na wskroś konserwatywna diagnoza kieruje jednak Charles'a w zaskakującym kierunku. Filozof z Quebecu przygląda się bowiem światu i postanawia zreinterpretować założenia postmodernizmu. Dochodzi do wniosku, że typowe dla modernizmu koncepty, takie jak wiara

²⁹ S. Charles, *L'hypermoderne explique aux enfants*, Montreal 2007, s. 11.

³⁰ *Ibidem*, s. 1.

w wielkie narracje, postęp, równość lub wielkie ideologie, wcale się za sprawą postmodernistycznej filozofii nie załamały. Lyotard bowiem błędnie opisał załamanie się świata wielkich narracji – one wcale się nie rozsypały, lecz zmieniły swą postać. Postmoderniści wzięli pryncypia nowoczesności w nawias, zrelatywizowali je i uwolnili z hamulców instytucjonalnych i ideologicznych. Wielkie litery zamieniono na małe: Historia stała się historią, Postęp – postępem, Naród – narodem, Tożsamość – tożsamością. Tym samym cztery wielkie idee nowoczesności – demokracja, rynek, technologia i prawa człowieka – mogły ukazać swą prawdziwą twarz, stać się pełniejsze i prawdziwsze. Paternalistyczny demokratyzm XX wieku przeistoczył się w demokratyzm po prostu, technologia przestała być religią uczonych, lecz narzędziem poprawy jakości życia. Hipermodernizm możemy więc postrzegać jako modernizm na polu oczyszczonym przez postmodernistów, wolny od złudzeń, wielkich idei i paradoksalnie – wszelkiej ideowej konkurencji, którą piewcy ponowoczesności osłabiali dekonstrukcyjnymi operacjami, pozbawili poczucia wyjątkowości i pewności siebie. Charles uważa, że owe cztery wielkie idee modernizmu nadal trwają i co więcej – są ważniejsze niż kiedykolwiek³¹. Demokracja, rynek, technologia i prawa człowieka zyskały najszerszy możliwy do wyobrażenia konsensus – niemal cała lewica pogodziła się z rynkiem i co najwyżej chce go korygować, a nawet najbardziej radykalne ugrupowania prawicowe akceptują co do zasady ustrój demokratyczny. Cztery idee nie tylko się nie rozpadły, ale wręcz zradykalizowały się, zostały pozbawione ciasnych ideologicznych kostiumów. Ludzie początków XXI wieku żyją i działają w podobny sposób jak ich XX-wieczni dziadkowie i pradziadkowie – są nowocze-

³¹ Ibidem, s. 18–19.

śni. Jedno się jednak postmodernistom udało – pryncypia modernizmu spowszechniały, straciły swój żar, przestały być traktowane z rewolucyjnym namaszczeniem. Spowszedniał także postmodernizm – nikt już z entuzjazmem nie obala metanarracji. Derrida i Vattimo wybili wielkim dyskursom zęby, hipermoderniści zatem nie widzą w nich już zagrożenia i podchodzą do nich bez większych emocji. Euforii, która stała się udziałem postmodernistów i pokolenia 1968 roku, także już nie ma. Jak wspomnieliśmy, podstawowym stanem ducha człowieka żyjącego w czasach hipernowoczesnych jest *crispation* – zaniepokojenie, obawa, niepewność. Na tym stwierdzeniu kończy się jednak podobna do Augé'owskiej opisowa część koncepcji Charles'a. Można ją krytykować z dwóch przeciwstawnych stanowisk – zagorzali hipermoderniści będą uważali, że Charles jest po prostu reprezentantem *pensiero debole* (termin ukuty przez Vattima, opisujący stan współczesnej humanistyki, niezdolnej po postmodernistycznej rewolucji do opisu świata za pomocą „twardych” tożsamości i idei), konserwatyści będą zaś widzieć w nim szczególnie cynicznego postmodernistę, relatywizującego nawet swój arcyrelatywistyczny światopogląd. Przejdźmy jednak do bardziej kontrowersyjnej części wywodów kanadyjskiego filozofa. Kluczowa dla niej jest dość pozytywna waloryzacja *crispation*. Szerzenie się opartego na tym terminie klimatu społecznego i intelektualnego nie jest dla Charles'a czymś niebezpiecznym czy skłaniającym do rewizji podstaw zarówno koncepcji nowoczesności, jak i ponowoczesności. Profesor Uniwersytetu Sherbrook uruchamia tu heglowską dialektykę – sprzeczności hipermodernistycznego świata nawzajem się znoszą i zapewniają jego dalsze, stosunkowo szczęśliwe funkcjonowanie. Kryształowy Pałac, nawet jeśli się chwieje, ostatecznie jednak pozostaje niewyrotny. Otóż światem hipermodernizmu rządzi pewna logika, jak ją na-

zywa Charles: *binarna* i *schizofreniczna*³². Zachowaniami współczesnych nam ludzi rządzą bowiem dwie pary zasad – *przyjemność* i *patologia*, *odpowiedzialność* i *nieodpowiedzialność*³³. Te same czynniki, które dają nam hedonistyczne spełnienie, zarazem niosą z sobą skutki uboczne – kanadyjski badacz sam skrupulatnie je wylicza (rozwoły, zastępowanie małżeństw związkami partnerskimi etc.). Równocześnie ci sami ludzie zachowują się odpowiedzialnie celem zapewnienia sobie przyjemności i dobrobytu, by w pewnym momencie popaść w przesadę i zatracić zdrowy rozsądek. Według Charles’a, to jeden z fundamentalnych paradoksów hipermodernizmu – fundamentalnych, a więc nieusuwalnych i koniecznych. Oświeceniowiec czy konserwatysta zacząłby na tym etapie wywodu rozmyślać o wytwarzanym przez umowę społeczną lub narzuconym przez światłe elity zbiorowym Rozumie, pozwalającym społeczeństwu przewyciężyć nieodpowiedzialność odpowiedzialnością. W *Hipermodernizmie dla dzieci* nie znajdziemy jednak takich postulatów – wszak Rozum, Społeczeństwo czy Dobro nie istnieją. Jeśli jednak, zgodnie z intencją Charles’a, pozbawimy te słowa wielkich liter i zindywidualizujemy te pojęcia, otrzymamy coś, co – wedle autora – jest rozwiązaniem problemu. Otóż Odpowiedzialność i Rozum nie odbudują się jako idee regulatywne, ale mogą rozproszyć się i stać się odpowiedzialnością czy racjonalnością indywidualną. Tym samym rozpada się idea Odpowiedzialności – odtąd przyszłość świata zależy od sumy indywidualnych zachowań, a nie od promowanych przez elity idei regulatywnych. Charles przejmuje oświeceniowy koncept zakładający racjonalność ludzkiego postępowania. Indywidualizacja tych idei jest elemen-

³² Ibidem, s. 21.

³³ Ibidem.

tem szerszego zjawiska – hiperindywidualizacji wszystkiego. Również ono jest jednak dualne, by nie rzec – dialektyczne. Z jednej strony bowiem istotnie jednostka staje się bytem postrzegającym świat wedle własnego uznania, z drugiej zaś logika hiperkonsumpcji wpisana w hiperindywidualizm (konsumpcja to droga do osiągnięcia pewnego celu, o czym później) narzuca pewną standaryzację³⁴. W przeciwieństwie do starych norm obyczajowych jest ona jednak „miękką” i na wskroś dobrowolna. Widać to świetnie na przykładzie życia rodzinnego – sama instytucja rodziny przeżywa kryzys i coraz rzadziej pozostaje celem samym w sobie, ale jednocześnie – w imię osiągnięcia indywidualnego szczęścia – mnożą się kolejne cudowne recepty na dobre macierzyństwo, utrzymywanie dobrego stanu związku i relacji z dziećmi etc. Jednostka przyjmuje je jednak z własnej woli i we własnym interesie – nawet jeśli czyni to przymuszona kampaniami społecznymi czy reklamowymi. Podobnie jak Augé, Charles widzi kulminację hiperindywidualizmu w postawie interesującej się głównie tym, co „tu i teraz” – odcinającej się od pozabawionej mocnych dyskursów przeszłości i wolnej od jakiegokolwiek teleologii. Jeśli nie wierzymy ani w to, co za nami, ani w to, co przed nami – życie chwilą wydaje się racjonalnym wyborem, owocującym oczywiście, zgodnie z binarną logiką epoki, nieracjonalnymi zachowaniami – hedonizmem, narkomanią etc. Wyzwolone indywiduum może bezpiecznie przebierać w ideach, być zarazem konserwatywnym i progresywnym, socjalistycznym i neoliberalnym – jak już wspomniano, wszystkie te idee straciły uźębienie i mogą swobodnie ze sobą koegzystować, tworząc ideowe patchworki³⁵. Z historiozofią Charles ma pe-

³⁴ Ibidem, s. 103–119.

³⁵ Ibidem, s. 99.

wien problem – odrzuca co prawda wzorem postmodernistów wszelkie spojrzenia na historię jako zawierającą w sobie jakąkolwiek ostateczność i czyni sensem historii szczęście ludzkości, czyli utrzymywanie się dobrobytu i dobrostanu ludzi Zachodu. Wielkie cele dawnych dyskursów zastępuje cel mały – szczęście jednostek, polegające w dużej mierze na ich ekonomicznym zaspokojeniu. Nie jest jednak prawdą, jakoby Charles był przekonany, że binarnej logice hipermodernizmu nie należy pomóc. Proponuje więc nową, hipernowoczesną umowę społeczną³⁶. Jej celem miałyby być podtrzymanie przy życiu czterech idei regulatywnych i osiągnięcie na planie indywidualnym szczęścia i zadowolenia z życia i siebie. Najprościej rzecz ujmując, odpowiedzią na niedomagania nowoczesności jest więcej nowoczesności. Przypomina to znane skądinąd klisze, powtarzane we wszystkich obozach politycznych: na ułomności rynku – więcej rynku; na ułomności socjalizmu – więcej socjalizmu. W tym momencie stosunkowo spójny wywód Charles’a zaczyna się komplikować. Czyżby bowiem owe osobnicze szczęście oparte na pryncypiach modernistycznych miało wymagać zawarcia umowy społecznej? Pojęcie to w końcu podważone zostało przez krytykę poststrukturalistyczną. Zdaniem Charles’a, umowa taka, przyjęta do realizacji małego, niewpisującego się w wielkie narracje celu, nie stanowi odbudowy świata dawnych konstruktów społecznych, lecz jest aktem czysto technicznym, pozbawionym emocjonalnego znaczenia. Taki pakt opiera się na trzech filarach: edukacji w kontekście życia w hipermodernistycznym świecie, ugruntowaniu sprawiedliwości społecznej i zapewnieniu jednostce szeroko rozumianego bezpieczeństwa. Jednakże i przy projektowaniu architektury owych filarów Charles nie jest w stanie

³⁶ Ibidem, s. 79–84.

uciec od dualnej logiki swojego projektu intelektualnego – oto bowiem szkoły musiałyby odejść od wszelkiej ideologii (w tym rousseauistycznej z ducha „przyjaznej uczniom szkoły”, będącej, jak zauważa Charles, także ekspresją pewnej ideologii), zarazem wpajając swoim adeptom racjonalizm i odpowiedzialność, wyposażając ich także w niezbędne umiejętności językowe i technologiczne. Postępowała szkoła bowiem z sobą pewne skutki uboczne – niedojrzałość absolwentów i ich niezdolność do odpowiedzialnego działania³⁷. Czytelnik zapyta zapewne, w jaki sposób można aideologicznie zmienić obowiązujący paradygmat szkolny. Bezpieczeństwo i sprawiedliwość społeczna, polegające na niwelowaniu nierówności, zapewnieniu dostępu do usług medycznych etc., miałyby być gwarantowane przez państwo. W istocie więc projekt Charles’a zakłada apriorycznie istnienie dwóch aksjomatów. Po pierwsze, nowoczesność jest projektem, który nie znalazł się w kryzysie, ale wręcz przeciwnie – rozwija się i pogłębia. Postmodernistyczna krytyka była tylko jednym z elementów tego pogłębienia. Po drugie, wszelkie niespójności i kłopoty będące skutkiem ubocznym nowoczesności są nieodłącznie wpisane w jej projekt, a binarna logika epoki (zasadne jest pytanie o to, czy można mówić o hipermodernizmie jako o epoce – może raczej jest to podokres modernizmu?) problemy te rozwiązuje. Co się stanie, zdaniem Charles’a, jeśli nowy pakt społeczny nie zostanie zawarty? Właściwie niewiele – nie grozi nam eksplozja barbarzyństwa, co najwyżej pogłębi się pustka i brak poczucia sensu. Tak więc docieramy do sedna: Charles chce w quasi-stoicki sposób wypracować metodę radzenia sobie z nowoczesnością. Sądzi, że należy do jej nieuchronnych i negatywnych skutków podchodzić bez emocji, przyjmować je

³⁷ Ibidem, s. 80.

jako zjawiska naturalne i niekorygowalne, przyjąć do wiadomości reguły rządzące zastanym przez nas światem. *Crispation* jest nieuniknione; musimy po prostu nauczyć się z nim żyć. Ten poststoicki element teorii Charles'a zbiega się z drugim – postnihilistycznym. Jeśli głównym celem ludzkości jest indywidualne szczęście i dobrobyt, to na plan dalszy schodzą wszelkie inne koncepcje i dyskursy. Tak oto Kryształowy Pałac ma być podtrzymywany przez quasi-stoicką obojętność i quasi-nihilistyczny minimalizm. Na koniec przyjrzyjmy się owemu minimalizmowi. Autor składa pewną deklarację: hipermodernizm to modernizm bez wielkich ideowych złudzeń, nastawiony na realizację czterech idei regulatywnych i zagwarantowanie ludzkości szczęścia najbardziej przyziemnego z możliwych. Tym samym Charles wypowiada liberalno-demokratyczne *credo*. Odmawia mocy wszystkim innym dyskursom i forsuje własny, będący tak naprawdę nowym sztafażem dla starej idei lewicowego postępu pozbawionego przy tym wiary w siebie. Trzeba Kanadyjczykowi przyznać, że trafnie opisał dominujący stan ducha współczesnych społeczeństw Zachodu. W warstwie opisowej wypada się więc z autorem zgodzić. Problematyczna staje się jednak rzeczywista postulatywność jego koncepcji; próbuje on za wszelką cenę ratować paradygmat nowoczesności i wyrazić go w języku post-postmodernizmu, pełnym słabych ontologii i skruszonych dyskursów. Jednak trzymanie się „słabej myśli” jest u Charles'a zaskakująco wybiórcze. Widzi on ją wyłącznie wśród potencjalnych krytyków nowoczesności, ją samą czyniąc ideą niemal niewywrotną. Te dwie możliwe optyki – antropologiczna Augégo i filozoficzna Charles'a – stoją wobec siebie w pewnej sprzeczności. Choć wnioski płynące z analizy obecnego stanu kultury u obydwu autorów są podobne, to Augé szuka tylko metody badania współczesnego świata. Charles również poszu-

kuje sposobu, ale na co innego – na podtrzymanie oświeceniowego z ducha, choć oszczędnego retorycznie, indywidualistycznego i progresywistycznego projektu kultury. Nie wiadomo, czy hipermodernizm jest tylko jedną z wielu etykietek funkcjonujących w XXI-wiecznej humanistyce, czy stanie się trwałym opisem naszego świata. Jedno jest pewne: krytyka nowoczesności jako takiej, nieuwzględniona przez Charles'a, nie powiedziała jeszcze ostatniego słowa. Czy to dobrze, czy źle – zależy wyłącznie od poglądów czytelnika. Warto jeszcze wspomnieć o błyskotliwej analizie hipermodernistycznego uniwersytetu jako nowego zjawiska. Dość szampowemu stwierdzeniu, że uniwersytet opanowany jest przez logikę rynkową, studenci z czeladników cechowych stają się klientami, a wiedza – z celu jedynie narzędziem do otrzymania dyplomu, towarzyszy inne, moim zdaniem ożywcze. Nierozzerwalnie związana z egalitaryzacją uniwersytetów (co prawda niebędącą zjawiskiem ogarniającym wszystkie uczelnie i wszystkie kraje, ale w mniejszym czy większym stopniu zachodząca wszędzie) indywidualizacja przekształca samą przestrzeń uniwersytetu – z akademickiego sanktuarium staje się on przestrzenią życia. Jako że to ostatnie nie może obyć się bez rozrywki, stąd hedonizacja uczelni wyższych (od jakiegoś czasu głównym zajęciem samorządów studenckich jest organizacja imprez). Trzeba tu zatem przyznać Sébastienowi Charles'owi rację.

Po przedstawieniu tych dwóch dojrzałych koncepcji hipermodernizmu czas odpowiedzieć na główne pytanie tego artykułu. Wydaje się, że hipermodernizm sformułowany na podstawie propozycji metodologicznych Augégo i interpretacji Charles'a jest wyraźnym wyjściem poza postmodernizm, nawet jeśli ten drugi chciałby w nim widzieć jedynie fazę modernizmu. Przez zastosowanie operacji odideologizowania (zdemaskowanie metanarracji jako

zwykłej narracji) hipermodernizm jest tu konsekwentnym postmodernizmem. Zarazem jednak wygląda na to, że dokonał on tej operacji na samym sobie. Skoro postmodernizm też jest jedynie narracją, a może też metanarracją, pozostaje się tylko wycofać. Tym samym hipermodernizm już nie jest postmodernizmem. Ponadto wydaje się, że wyzbył się on innych własności postmodernizmu, m.in. w przypadku Augégo: tezy o pluralizmie i względności narracji jako punkcie wyjścia, skoro pluralizm ten jest wtórny i bierze się ze złożoności świata; w przypadku Charlesa: konsekwencji w krytyce metanarracji, skoro proponuje się zawarcie paktu społecznego, postulując nowe *credo*.

Koncepcje hipermodernizmu Augégo i Charles'a uznaliśmy za najdojrzalsze ze względu na stopień ich rozwinięcia i prezentacji. Są też one być może dojrzalsze intelektualnie od ujęć przedstawionych wcześniej, chociaż na płaszczyźnie opisu wiele z nimi dzieli, podkreślając maksymalizację niektórych zjawisk w kulturze. Jeśli chodzi o dojrzałość intelektualną, być może ciekawszą propozycją hipermodernizmu okaże się spojrzenie internautów.

Supermodernizm – internet sam w sobie

Poszukując różnych ujęć hipermodernizmu, nie można pominąć koncepcji, którą udało nam się odnaleźć w... angielskiej wersji Wikipedii. Autor hasła *hypermodernity* oraz kolejni redaktorzy poprawiający jego wpis co do zasady rozumieją hipermodernizm jako „typ, modus, stan społeczeństwa odzwierciedlający pogłębiającą się intensyfikację modernizmu”. Dookreślenie tej definicji oraz podana bibliografia wskazują, że bliscy są oni stanowiskom Au-

jégo i Charles'a. Na tym jednak nie koniec. Historia tego wpisu, rozpoczęta 4 marca 2004 r., pokazuje proces wyodrębnienia pojęcia, któremu ostatecznie redaktorzy przypisali termin *supermodernity*³⁸.

Autor o pseudonimie Bill151 w pierwszej wersji wpisu w drugim akapicie uznał, że hipernowoczesność jest „czasami odnoszona do supernowoczesności lub z nią wiązana”. Z kolei 27 lipca 2006 r. użytkownik Xavierlafleur zmienił cytowane słowa, pisząc, iż jest ona „zwana również supernowoczesnością”. Przełomowej zmiany dokonał 17 maja 2007 r. użytkownik Flammingo. Po pierwsze, rozwinął on hasło główne w pierwszym zdaniu wpisu, po słowie *hypermodernity* wstawiając w nawiasie: „w niektórych przypadkach synonimiczna z supernowoczesnością”, po drugie zaś, rozróżnił „hipernowoczesność” i „supernowoczesność”, wydzielając dwa podpunkty wpisu poświęcone każdemu z tych terminów. W punkcie poświęconym hipernowoczesności pozostawił dotychczasowe treści, w drugim natomiast napisał: „Jako odróżniona od hipernowoczesności, supernowoczesność jest krokiem poza ontologiczną pustkę postmodernizmu i opiera się na wizji wiarygodnych prawd”. Dalej zaś wskazał, że „supernowoczesność nie zajmuje się tworzeniem lub identyfikacją prawdy (*truth value*)”, jak modernizm i postmodernizm, lecz zamiast tego „użyteczna informacja wybierana jest z superobfitych źródeł nowych mediów”. Działa ona „pośród gadania (*chatter*) i wykraczania poza znaczenie, by uciec od nihilistycznej tautologii ponowoczesności”, która wraz z dekonstrukcją uniemożliwia tworzenie prawd. Flammingo konkluduje: „Wyszukiwanie w internecie oraz budowanie połączonych

³⁸ [Online]. Protokół dostępu: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hypermodernity&action=history>.

ze sobą blogów to znakomita metafora działania supernowoczesnego podmiotu³⁹.

Początkowo redaktorzy hasła *hipermodernity* wiązali lub utożsamiali pojęcia hipernowoczesności i supernowoczesności, nie przedstawiając jednak koncepcji wykroczenia poza modernizm i postmodernizm. Użytkownik Flamingo zaproponował natomiast supernowoczesność jako jedno z rozumień hipernowoczesności stanowiące taki właśnie krok. Propozycja ta wydaje się oryginalna również w kontekście podanych przez autora źródeł, z których jednym jest Augé, a drugim Terry Eagleton, autor książki *After Theory*, który stara się zarysować nową drogę dla teorii kultury⁴⁰.

W swojej definicji Flamingo sytuuje supermodernizm na płaszczyźnie prawdy i bytu (lub bycia) – odnosi się do kwestii odkrywania lub tworzenia prawdy oraz do ontologii (nie wiadomo jednak, jak rozumianej – czy w sensie tradycyjnym, czy heideggerowskim). Mówi on o ontologicznej pustce postmodernizmu oraz supermodernizmie jako koncepcji wiarygodnych prawd. Wydaje się, iż wyłącza tu założenie, że postmodernizm całkowicie podważa możliwość prawdy, co u Eagletona krytykuje Aoudjit, wskazując, że krytyka postmodernizmu uderza jedynie w absolutyzację prawdy i innych pojęć⁴¹. Broniąc Flammin-

³⁹ [Online]. Protokół dostępu: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hypermodernity>.

⁴⁰ Zdaniem Abdelkadera Aoudjita, Eagleton, choć chce wykroczyć w swoim projekcie poza postmodernizm, wydaje się go zbyt płytko rozumieć i przyjmuje go w uproszczonej wersji, przez co sam jawi się jako postmodernista. A. Aoudjit, *After Theory by Terry Eagleton*, "Philosophy Now" sept./oct. 2011. [Online]. Protokół dostępu: http://www.philosophy-now.org/issue55/After_Theory_by_Terry_Eagleton.

⁴¹ Ibidem.

ga, można zauważyć, że „wiarygodna prawda” to coś więcej niż tylko prawda wyczyszczona z roszczenia do absolutności. Wiarygodne jest to, co dla poznającego niepewne (choć godne wiary), jednak niekoniecznie „nie-absolutne”. „Wiarygodność” odrzuca równość narracji i zakłada kompetencję poznającego do rozpoznania w nadobfitości informacji tego, co ma szansę trafnie ujmować rzeczywistość. Tym samym supernowoczesność, zgodnie z jej proponowaną definicją, jest wykroczeniem poza modernizm i postmodernizm.

Należy zastanowić się także nad tym, czy właściwe było zarezerwowanie nazwy *supermodernity* dla jednego z rozumień hipernowoczesności. Wydaje się, że lepiej byłoby zachować tożsamość pojęć, skoro „super-” i „hiper-” znaczą to samo (o czym za chwilę), a koncepcję Augégo nazywaną źródłowo *surmodernité* (bliskie „super-”) w niektórych językach oddaje się również jako „hipernowoczesność”.

Propozycja hipermodernizmu jako syntezy syntez

Należy najpierw zauważyć, że przedrostek „hiper-” (od gr. *hyper*) nie oznacza wcale maksymalizacji. Jego polskim odpowiednikiem nie jest „bardzo-”, lecz „nad-”, a w innych językach m.in. „sur-” i „super-”. Jeśli tworzy się termin „hipermodernizm”, warto zachować źródłowe znaczenie jego części i rozumieć pod nim coś, co jest ponad modernizmem⁴², zaś do zjawiska maksymalizacji tendencji moder-

⁴² W tym duchu Krzysztof Uniłowski hipermodernizmem nazywa już postmodernizm jako „nadświadomość poprzedniego okresu”. K. Uniłowski, *Postmodernistyczny kanon*, „Znak”

nistycznych użyć innego neologizmu (może „turbomodernizm”, „megamodernizm”). Warto też zauważyć, że takie właśnie rozumienie hipermodernizmu kształtuje całkiem ciekawe i płodne intelektualnie, a być może i kulturowo, pojęcie. Dlatego też chcielibyśmy przedstawić zgodną z takim kierunkiem propozycję.

Ponieważ tak rozumiany hipermodernizm jest czymś ponad modernizmem, jest też zarazem czymś ponad postmodernizmem. Abstrahując bowiem od zasadniczych właściwości modernizmu, abstrahuje także od ich negacji dokonanych przez postmodernizm (niezależnie od tego, czy postmodernizm jest fazą modernizmu, czy jego następcą). Wznosi się więc ponad poziom reprezentowanych przez te dwa nurty opozycji. Jeśli kondycję i umysłowość człowieka modernistycznego cechuje pewność wiedzy (niepodważalne metanarracje), absolutność widzenia i związana z tym niepokość, prymat podmiotu oraz idea postępu, zaś człowieka postmodernistycznego w dużej mierze ich negacja, to hipermodernizm wznosi się ponad jedno i drugie, zarazem jednak jakoś łącząc w sobie te niedające się pogodzić antytezy.

Pojęcie to powstałoby – jak widać – w procesie przypominającym heglowski ruch dialektyczny. Duch (sic!) hipermodernizmu zawierałby w sobie: pewność w niepewności; świadomość jednopłaszczyznowości konkurencyjnych narracji, a jednak z przeczuciem jakiejś jednej wyróżnionej, na której coś się zbuduje; w ludzkiej i językowej skończoności – otwarcie na nieskończoność i przeczuwanie jej; w poznawczej pokorze – pewną niepokorę, zbudowaną na intuicji, że można jednak wiedzieć coś „bar-

1998/2 (513). [Online]. Protokół dostępu: http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IC/rec_kanon_postmodern.html.

dziej”, wykraczając poza ograniczenia; świadomość od-
podmiotowienia z jednoczesną walką o podmiot; wyrze-
czenie się obłędu postępu, prawdy i własnej racji, a jed-
nak z wiarą w sens działania, ulepszenia, otwierania się
na prawdę.

Postawa hipermodernistyczna wiąże się więc z braniem
na siebie odpowiedzialności i zadań, polega na budowaniu
– z pokorą, wiedzą o ograniczeniach, a zarazem z przeczu-
ciem, że jest coś poza, co jakoś rządzi dyskursami i rze-
czywistością. Podstawą tych działań jest więc nie pewność
(jak w modernizmie), ale wiara w sens. Przyjęcie tej po-
stawy oznacza też przywrócenie człowiekowi zdolności
do wykraczania – m.in. poza samego siebie, poza własne
ograniczenia – jednak nie tak buńczucznie jak w moder-
nizmie, gdyż ze świadomością, że choć się poza nie wy-
kracza, to zarazem nadal pozostaje się w ich mocy. Wy-
kraczanie to bowiem jest ustanowieniem horyzontów,
których bezmiar i obecność się przeczuwa, lecz których
nie sposób uchwycić ludzkim wzrokiem.

Wypada teraz zestawić zaprezentowaną koncepcję
z postmodernizmem i innymi podobnymi do niej propo-
zycjami. Postmodernizm jest chwilowo ożywczy, później
jednak jest nie-dla-człowieka, zwłaszcza jeśli jest konse-
kwentny i prowadzi do jego całkowitej anihilacji. Anihila-
cja jest potrzebna, ale do pewnego stopnia, bowiem czło-
wiek musi trochę nie być, ale też trochę być. Należy też
zauważyć, że nieumiarkowany postmodernizm stwarza za-
grożenie tzw. dyktatury relatywizmu⁴³ – pokusę, by pod-
ważyć i zwalczyć każdy bastion trwałości, gdy tymczasem

⁴³ Termin użyty przez kard. Josepha Ratzingera w homilii
podczas mszy *pro eligendo Romano Pontifice* (18 kwietnia
2005 r.). Zob. R. de Mattei, *Dyktatura relatywizmu*, Warszawa
2009, s. 8.

umiarkowany (taki, który ustanawia sobie miarę, granicę) jest w stanie zarazem podważyć i uszanować (nie niszczyć). Można więc pozostać umiarkowanym, nieagresywnym, swobodnie niekonsekwentnym postmodernistą, świadomym nieuprawomocnienia wszystkiego, dopuszczając istnienie metanarracji. Postawa taka jest bliska proponowanemu tu hipermodernizmowi, wyrzeka się jednak założenia obiektywnego sensu i być może – zgodnie z diagnozą Bartosia – ociera się o nicość czy wręcz jest zanurzona w pustce⁴⁴. Jeśli więc człowiekowi ma o coś chodzić, to po odbyciu terapii postmodernistycznej konieczne jest wyjście poza postmodernizm. Wydaje się, że hipermodernizm w proponowanym tu kształcie jest dobrym krokiem. Dobrym, bo bogatym w doświadczenia poprzednika i dającym coś nowego, ale także na poziomie formalnym, pojęciowym – gdyż zdecydowanie odcina się od poprzedniego nurtu jako negacja modernizmu i postmodernizmu oraz synteza tych dwóch przeciwieństw, a zatem jako porzucenie wspólnej im płaszczyzny.

Odnosząc się do diagnozy Charles'a, trzeba wskazać, że jego obraz projektu hipermodernistycznego jest w stosunku do zarysowanej wyżej koncepcji odwrotny. Jak już powiedzieliśmy, zakłada on hiperindywidualizację postrzegania świata i ustanawiania w nim porządku (skoro ustalenie, czym jest rozum, dobro, społeczeństwo i odpowiedzialność, zależy od jednostki), a zarazem standaryzację zachowań spowodowaną hiperkonsumpcją. Tymczasem proponowany w tej części niniejszego artykułu program hipermodernizmu przeciwstawia się standaryzacji – bogaty w doświadczenia postmodernistyczne człowiek XXI w. jest świadomy niejednoznaczności. Może więc otworzyć się

⁴⁴ Por. T. Bartoś, op. cit., s. 528–533.

na nieskończoną różnorodność i wybrać własną formę działania czy nawet życia – działać po swojemu, tu właśnie rozwijając swój indywidualizm; program ten zakłada jednak przeczuwanie transcendentnego sensu czy porządku i nawet jeśli poszczególne jednostki rozumieją go inaczej, to w swoim doświadczeniu traktują go jako nie do końca uchwytny czy definiowalny, ale jednak obiektywny.

Z pewnością natomiast zaprezentowane tu rozumienie hipermodernizmu jest zbieżne z koncepcją „supernowoczesności” przedstawioną przez użytkownika Wikipedii o pseudonimie Flamingo. Koncepcja ta ogranicza się jednak do zagadnienia prawdy i uchwytywania rzeczywistości. Ponadto, chociaż wyraźnie odróżniona jest od modernizmu i postmodernizmu, nie prezentuje supernowoczesności jako ich zanegowania, a zarazem syntezy. Zdecydowanie jednak ustanawia supermodernizm jako „krok poza postmodernizm”.

Należy też odnotować, że pewnego podobieństwa do prezentowanej tu koncepcji hipermodernizmu można się doszukiwać w ujęciu romantyzmu proponowanym przez Agatę Bielik-Robson. Przedstawia ona ten nurt jako „trzecią drogę” „sprytnie negocjującą” między „dwoma skrajnymi patologiami” wytworzonymi przez modernizm. Pierwsza z nich to „obsesyjna, purytańska samokontrola kartezjańskiego *ego*”, zaś druga to „irracjonalne otchłanie nieświadomego”⁴⁵. Opierając się głównie na romantyzmie brytyjskim, który uważa za najdojrzalszy, bo podkreślający indywidualizm, Bielik-Robson wskazuje na ambiwalencję charakteryzującą postawy romantycznych poetów: „uczestnicząc w ruchu detronizowania tradycji, jednocześnie sta-

⁴⁵ A. Bielik-Robson, *I rozważna, i romantyczna – czyli o racjonalności romantyzmu*, [w:] eadem, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 6.

wiąją oni opór «ulatnianiu» wszystkiego, co stałe⁴⁶. Zauważa, że „romantycy Wysp podjęli złożoną walkę z oświeceniem, akceptując jego ideały emancypacyjne (stworzenie silnej, niezależnej jednostki) i odrzucając jego wizję skrajnej racjonalizacji świata” i stwarzając też miejsce na sferę *sacrum*, pojętego już jednak indywidualistycznie. Przytacza też pogląd Meyera H. Abramsa, zdaniem którego świętość ta została przez nich „częściowo ściągnięta na ziemię, częściowo – po nowoczesnemu – sprofanowana, wyzuta z bezpieczeństwa, jaką dawało teologiczne pojęcie transcendencji⁴⁷”.

Podobieństwo obu koncepcji widoczne jest w przyjęciu schematu „trzeciej drogi” oraz podkreśleniu siły jednostki, siły niekoniecznie czerpanej z potęgi rozumu. Różnice są jednak zasadnicze. Po pierwsze, proponowana powyżej koncepcja hipermodernizmu nie jest czymś pomiędzy dwiema drogami, co bierze trochę z jednej, trochę z drugiej z nich. Stanowi ona negację każdej z antytez i zarazem ich pełną syntezę – pewność w niepewności, fundament w nieufundowaniu itd. Po drugie, hipermodernizm nie należy już do modernizmu, jest ponad nim. Po trzecie,

⁴⁶ Ibidem, s. 8. Autorka wylicza tu trzy kanony, które ustanowili romantycy: „kanon tradycji literackiej, który jak twierdzi Harold Bloom, jest tym, co się ostaje i co zobowiązuje wszystkich przyszłych twórców. Po drugie, (...) nowy kanon metafizyczny, który wbrew profanacyjnym tendencjom nowoczesności przenosi w naszą epokę niezbędną intuicję *sacrum*. A wreszcie, po trzecie (...) kanon polityczny, pokrywający całe spektrum nowoczesnych sporów, które choć krążą od postawy radykalnie anarchio-rewolucyjnej po konserwatywną, polegają zwykle na choćby najbardziej szczerkowym *liberal sentiment*, nakazującym szacunek dla jednostkowych wyborów”.

⁴⁷ Ibidem, s. 13–14.

dystansuje się także od zupełnie innej pary przeciwieństw – postmodernizmu nie sposób przecież utożsamić z otwarciem na „irracjonalne otchłanie nieświadomego”. Po czwarte, proponowany tu hipermodernizm nie indywidualizuje *sacrum*. To, co święte, jeśli w ogóle jest wzięte pod uwagę, znajduje się poza światem, choć można uznać, że jest obiektywne, uchwytnie lub nawet jakoś w świecie istniejące – ale nie na mocy ustaleń rozumu czy subiektywnej decyzji, lecz założenia czy... przeczucia.

Podsumowując, wydaje się, że zaprezentowana tu koncepcja hipermodernizmu wykracza poza dotychczasowe propozycje, zaś rozumiany zgodnie z nią hipermodernizm – poza postmodernizm.

Co dalej?

Mamy nadzieję, że powyższa analiza przekona czytelników, iż warto pracować nad pojęciem hipermodernizmu, jeśli ma ono zagościć w słowniku humanistyki, oraz że wyjście poza postmodernizm i odpowiednio wąsko rozumiany modernizm jest możliwe.

Abstract

Is it possible to go beyond modernism and postmodernism? And if yes – how? In this paper we examine some different approaches to the concept of hypermodernism, *inter alia* the ideas of Marc Augé and Sébastien Charles. We try to outline our own concept of hypermodernism, showing it as a negation of modernism and postmodernism alike and at the same time as a synthesis of these two

antitheses. Hence it can be understood as something that is *hyper* – going beyond or above the modernist-postmodernist level. In this way, hypermodernist attitude seems to use the gains of postmodernism, but also to feel some objective or even an absolute sense in the world, and may be characterised as a cognitive non-humility in humility, a certainty in uncertainty, assuming something infinite and absolute despite human finiteness. This would mean a restoration of human transgressive capabilities – to be at the same time “under” and “over” the conditions of the world and of oneself – which would be based not on the absolute certainty but rather on a humble faith in the sense and a force to take on responsibility.

Bibliografia

1. Aoudjit A., *After Theory by Terry Eagleton*, “Philosophy Now” sept./oct. 2011.
2. Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010.
3. Baran B., *Postmodernizm*, Kraków 1992.
4. Bartoś T., *Koniec prawdy absolutnej. Tomasz z Akwinu w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010.
5. Berman M., „Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006.
6. Bielik-Robson A., *I rozważna, i romantyczna – czyli o racjonalności romantyzmu*, [w:] eadem, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.
7. Charles S., *L'hypermoderne explique aux enfants*, Montreal 2007.
8. de Mattei R., *Dyktatura relatywizmu*, Warszawa 2009.
9. Lipovetzky G., *Les temps hypermodernes*, Paris 2004.

10. Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.
11. Lyotard J.-F., *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.
12. Marquard O., *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
13. Morawski S., *Modernizm a postmodernizm – przedłużenie czy alternatywa*, [w:] *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1995.
14. Sloterdijk P., *Kryształowy pałac*, Warszawa 2011.
15. Szahaj A., *Nadzieja w ponowoczesności. Poglądy Zygmunta Baumana na mapie stanowisk w kwestii oceny postmodernizmu*, [w:] *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1995.
16. Uniłowski K., *Postmodernistyczny kanon*, „Znak” 1998/2 (513).
17. Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
18. Węgiński M., *Decydująca walka w obronie natury i ludzkości*, „Zielone Brygady. Pismo ekologów” 1996/2.
19. Węgiński M., *Dylemat hipermodernizmu*, „Zielone Brygady. Pismo ekologów” 1993/4.

MAGDALENA MARCINIAK

(Uniwersytet Jagielloński)

Derridowskie pożegnania

Teksty-pożegnania (*adieu*), w których Jacques Derrida konfrontuje się ze śmiercią przyjaciół (najczęściej także filozofów), stanowią wyjątkową w historii myśli europejskiej 'inscenizację pracy żałoby'. W derridiańskiej perspektywie śmierć pojmowana jest jako każdorazowo unikatowy koniec świata. Pod takim właśnie francuskim tytułem (*Chaque fois unique, la fin du monde*) wydany został zbiór najważniejszych tekstów Derridy poświęconych bliskim mu zmarłym. Przed przystąpieniem do lektury owych tekstów warto wskazać podstawowe założenia tworzące ogólny kadr, w którym dokonuje się omawiana refleksja.

W przedmowie do *Chaque fois unique...* Derrida podkreśla, iż śmierć kogoś bliskiego nie stanowi po prostu końca *takiego lub innego* życia: „śmierć bowiem stanowi za każdym razem *koniec świata w jego totalności*, koniec całego możliwego świata, *každorazowo koniec świata jako unikatowa totalność*, a więc *niezastępowalna i nieskończona*”¹. W ramach tej bardzo indywidualistycznej perspektywy jednostkowe życie pojmowane jest jako cały

¹ J. Derrida, *Avant-propos*, [w:] idem, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, Paris 2003, s. 9.

świat, któremu śmierć kładzie absolutny kres. Utrata świata jako totalności doświadczana jest zarówno przez osobę pozostającą przy życiu – w tym przypadku Jacques'a Derridę, jak i przez umierającego.

Horyzont, w którym owa absolutna utrata może być sformułowana, wyznaczony zostaje przez rezygnację z Boskiej perspektywy, zgodnie z którą „koniec jednego świata nie staje się (...) końcem świata”. Odwracając się od religijnych obietnic ‘życia po śmierci’ (w jakiegokolwiek formie), Derrida traktuje śmierć jako ostateczny kres, niepozostawiający najmniejszej szansy na przetrwanie świata ‘pojedynczego i unikatowego’².

Śmierć bliskiej osoby jest więc utratą absolutną i nieodwracalną. We wprowadzeniu do zbioru *Chaque fois unique...* Pascale-Anne Brault i Michael Naas przypominają analizy Derridy zawarte w pracy *Politique de l'amitié*, w których francuski myśliciel formułuje podstawowe prawo przyjaźni, będące także prawem żałoby: „Jeden zawsze musi iść przed drugim”³. Strukturalnym warunkiem przyjaźni jest więc świadomość śmiertelności, skończoności przyjaciela i nieprzerwana antycypacja odbywanej po nim żałoby. Derrida wyraźnie formułuje ową antycypację w tekście *Adieu à Emmanuel Levinas*, wyznając, iż już od dawna obawiał się możliwości powiedzenia ‘żegnaj’ (*adieu*) przyjacielowi⁴. Teksty Derridy powstałe po stracie przyjaciół nie stanowią teoretycznych analiz żałoby, ale raczej inscenizują jej pracę, wypowiadają żałobę piszącego.

² Ibidem, s. 11.

³ P.-A. Brault, M. Naas, *Introduction. Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deui*, [w:] J. Derrida, *Chaque fois unique...*, ed. cit., s. 15.

⁴ J. Derrida, *Adieu*, [w:] ibidem, s. 241.

Chronologicznie pierwszą tekstualną inscenizacją żałoby Derridy jest tekst z 1981 *Les morts de Roland Barthes*. Derrida przyznaje tam, iż przez długi czas wydawało mu się niemożliwe, nieusprawiedliwione pisać o przyjacielu ‘z okazji jego śmierci’. W pewnym momencie zadał sobie jednak pytanie: czy alternatywą powinna być cisza? Wielokrotnie formułowana przez Derridę niemożność mówienia, znalezienia właściwych słów, napotyka równie silną niemożność milczenia. Bowiem inscenizacja pracy żałoby, będąca obowiązkiem przyjaciela, dokonuje się jako przerywanie ciszy za pomocą słów należących z konieczności do rozpoznawalnej retoryki znanych gatunków (np. list kondolencyjny, mowa pogrzebowa, mowa pochwalna). Świadomość niemożności, a zarazem konieczności wypowiedzenia straty pojawia się na początku większości Derridowskich pożegnań. W tekstach poświęconych między innymi Paulowi de Manowi (*In memoriam: de l'âme*), Louisowi Althusserowi (*Louis Althusser*), Lyotardowi (*Amitié à-tout-rompre*) francuski myśliciel wyraźnie formułuje podwójną niemożliwość mówienia i milczenia⁵. Nie mogąc znaleźć odpowiednich słów, Derrida przyznaje, iż cisza jest także nie do zniesienia.

Przerwaniu ciszy i wyśłowieniu pracy żałoby towarzyszą trudne (niemożliwe?) do uniknięcia zagrożenia, właściwe dominującej retoryce utraty. W tekście *Les morts de Roland Barthes* Derrida krytykuje ‘spektakularny’ wymiar dyskursów żałobnych, wyrażający się w skierowanej do zmarłego prośbie o przebaczenie, publicznej skruszce, poczuciu winy. Ponadto zwraca uwagę na niebezpieczeństwo podwójnego zranienia (*double blessure*) w formie alternatywy

⁵ Idem, *In memoriam: de l'âme*, s. 101; idem, *Louis Althusser*, s. 146; idem, *Amitié-à-tout-rompre*, s. 255. Wymienione teksty pochodzą ze zbioru *Chaque fois unique...*

wymuszającej mówienie o Barcie jako o żywym *lub* jako o martwym⁶. Derrida, nie mogąc odnaleźć własnego dyskursu po żadnej stronie, zastanawia się nad możliwością zamilknięcia i oddania głosu przyjacielowi. W ramach tej opcji należałoby zadowolić się cytowaniem, towarzyszeniem, komentowaniem, podążaniem za słowami zmarłego. Jednakże myśliciel natychmiast zauważa, iż ów nadmiar wierności skutkuje niepowiedzeniem niczego, brakiem jakiegokolwiek wymiany. Rozwiązaniem alternatywnym może wydawać się więc odmowa wszelkiego cytowania, identyfikacji słów nieobecnego. Wtedy pojawia się jednak ryzyko zniknięcia zmarłego w wypowiedziach nie pochodzących od niego, doprowadzając tym samym do jego ponownej utraty. Niemożność znalezienia zadowalającego przekroczenia owej alternatywy skutkuje zaleceniem ciągłego korygowania jednej niewierności przez drugą⁷. W tekście *Lytard et nous* Derrida, mając świadomość wyżej sformułowanych zagrożeń, stawia pytanie o to, czy jest możliwe pozostawienie przyjaciela samego, nie opuszczając go⁸.

To właśnie niechęć przed opuszczeniem przyjaciela, przed skazaniem go na 'drugą śmierć', każe Derridzie, pomimo świadomości niebezpieczeństw, przerwać ciszę, podporządkowując się w ograniczonym stopniu wymogom retoryki żałobnej. W większości przypadków Derrida podkreśla więc unikatowy, osobisty stosunek do zmarłego, a także moment nawiązania kontaktu. Warto zaznaczyć, iż część tekstów wchodzących w skład *Chaque fois uni-*

⁶ Idem, *Les morts de Roland Barthes*, [w:] idem, *Chaque fois unique...*, ed. cit., s. 70.

⁷ Ibidem, s. 71–72.

⁸ Idem, *Lytard et nous*, [w:] idem, *Chaque fois unique...*, ed. cit., s. 271.

que... została pierwotnie wygłoszona podczas uroczystości pogrzebowych i skierowana do ludzi, którzy w mniejszym lub większym stopniu znali zmarłego osobieście. Z drugiej strony teksty te otwarte są na potencjalną lekturę poza pierwotnym kontekstem powstania. Ich czytelność gwarantowana jest przez nieuniknioną repetycję określonych, możliwych do identyfikacji rozwiązań formalnych pomimo każdorazowo wyjątkowej i unikatowej pracy żałoby.

W tekście poświęconym Paulowi de Manowi Derrida przypomina sobie szczegóły ich pierwszej rozmowy („Rozmawialiśmy między innymi o Rousseau”) podczas słynnej konferencji w Baltimore w 1966⁹. Wspominając Michela Foucaulta, w tekście „Être juste avec Freud”: *l'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse* Derrida, unikając patosu właściwego żałobnym przemówieniom, nawiązuje do ich konfliktu związanego z zakwestionowaniem przez Derridę interpretacji fragmentu *Medytacji* Kartezjusza, zaproponowanej przez Foucaulta w *Historii szaleństwa*. Jean-François Lyotarda Derrida nazywa jednym z najbliższych przyjaciół. Przypomina, iż przez ponad czterdzieści lat trwania przyjaźni unikali mówienia do siebie ‘na ty’¹⁰. Derrida podkreśla, iż nie chodziło wcale o rodzaj dystansu, bezpiecznej neutralności, a raczej o wartość transgresji poprzez wspólne używanie sekretnego kodu jako sygnału rozpoznania, sekretnego języka zarezerwowanego tylko dla nich¹¹. W tekście *à Maurice Blanchot* Derrida nazywa przyjaciela (spotkanego po raz pierwszy w 1968 roku)

⁹ Idem, *In memoriam: de l'âme*, [w:] ibidem, s. 102.

¹⁰ J. Derrida i Lyotard zwracali się do siebie po francusku, używając formy *vous*.

¹¹ J. Derrida, *Lyotard et nous*, [w:] idem, *Chaque fois unique...*, ed. cit., s. 273-274.

jednym z największych myślicieli i pisarzy naszych czasów¹². Pisząc o Deleuzie, Derrida wyznaje, iż to on właśnie był mu najbliższy na płaszczyźnie filozoficznej spośród wszystkich myślicieli jego ‘generacji’. Wspomnieniu trwałej przyjaźni towarzyszą wyrazy podziwu wobec Deleuze’owskich analiz obrazu, telewizji oraz transformacji sceny publicznej¹³. Traktując książki Deleuze’a jako ‘provokacje do myślenia’ oraz ‘niepokojące doświadczenia’, Derrida dostrzega zaskakującą zbieżność własnych tez z tezami przyjaciela przy jednoczesnej różnicy na poziomie ‘gestów’, ‘strategii’, ‘sposobów’ pisania, mówienia, czytania¹⁴. Także w innych tekstach Derrida podkreśla zasługi zmarłych przyjaciół w uprawianej przez nich dziedzinie. W przypadku de Mana Derrida akcentuje zapoczątkowany przez niego nowy styl interpretacji, lektury, nauczania w polu teorii literatury¹⁵. W tekście *Adieu à Emmanuel Levinas* przypomina znaczenie dzieła przyjaciela na arenie międzynarodowej, którego dowodem są liczne kolokwia, konferencje, przekłady, poświęcone mu publikacje. Zdaniem Derridy, Levinas znacząco wpłynął na współczesną refleksję filozoficzną przede wszystkim problematyzując kwestię odpowiedzialności, sprawiedliwości, państwa, relacji pomiędzy etyką a ontologią.

Mając świadomość sformułowanych wcześniej zagrożeń, właściwych retoryce żałobnej, Derrida oscyluje pomiędzy wypowiedaniem się we własnym imieniu a pragnieniem oddania głosu przyjacielowi. Zabieg ten związany jest z jednej strony z formułą ‘niedokończonego wywiadu’. Owa formuła obecna jest między innymi w tek-

¹² Idem, *à Maurice Blanchot*, [w:] ibidem, s. 324–325.

¹³ Idem, *Il me faudra errer tout seul*, [w:] ibidem, s. 236–237.

¹⁴ Ibidem, s. 242–243.

¹⁵ Idem, *In memoriam: de l'âme*, [w:] ibidem, s. 102–103.

stach poświęconych Foucaultowi (*Être juste...*) oraz Deleuze'owi (*Il me faudra errer tout seul*)¹⁶. Cytowanie, przerywanie własnego tekstu słowami zmarłego, tworzy złudzenie dialogu, wciąż możliwej wymiany. Oczywiście świadomość owego złudzenia ujawnia się w momencie, w którym zostają postawione konkretne pytania, na które przyjaciel nie może udzielić odpowiedzi. W tekście *Il me faudra...* Derrida przyznaje, iż w pierwszej kolejności chciałby zapytać Deleuze'a o jego interpretację Artaudowskiego 'ciała bez organów'¹⁷. W tekście *à Maurice Blanchot* Derrida wyraża pragnienie zwracania się do przyjaciela tak, jakby w jakiś sposób wciąż był obecny: „nieskończony smutek każe mi tutaj *jednocześnie* zamilknąć i pozwolić mówić mojemu sercu, aby znowu mu odpowiedzieć, przepytac go, tak jakbym wciąż miał nadzieję usłyszeć odpowiedź, aby mówić wciąż *do niego przed nim*, a nie tylko o nim, tak jakby być *przed nim*, zwracać się *do niego*, *dla niego* wciąż coś znaczyło”¹⁸.

Z drugiej strony, cytując fragmenty pochodzące z tekstów zmarłych przyjaciół, Derrida wybiera przede wszystkim te, które w jakiś sposób odnoszą się do problematyki śmierci, żałoby. W tym kontekście warto szczególnie zwrócić uwagę na przywoływanie przez Derridę wybranych pasaży z *Dieu, la Mort et le Temps* Levinasa, *l'Instant de ma mort* Blanchota oraz przede wszystkim *La Chambre claire* (Światło obrazu) Barthes'a. Zastanawiając się nad stosunkiem pomiędzy pojedynczym charakterem śmierci

¹⁶ Zob. idem, «Être juste avec Freud»: *l'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse*, s. 113 oraz idem, *Il me faudra...*, s. 238. Wymienione teksty pochodzą ze zbioru *Chaque fois unique...*

¹⁷ Idem, *Il me faudra...*, [w:] idem, *Chaque fois unique...*, ed. cit., s. 238.

¹⁸ Idem, *à Maurice Blanchot*, [w:] *ibidem*, s. 326.

i jej nieuniknioną powtarzalnością, Derrida przywołuje słynną Barthes'owską opozycję *studium/punctum*. Przypominając fotografię matki przyjaciela w Ogrodzie Zimowym, Derrida komentuje ją przez pryzmat „siły metonimicznej”, która umożliwia jej czytelność i zrozumiałość dla szerokiego grona odbiorców (niezwiązanych w żaden sposób z przedstawioną na zdjęciu jednostką). Mimo że Barthes zwraca się do swojej matki (której fotografia stanowi w interpretacji Derridy *punctum* książki Barthes'a) jako do unikatowego bycia (*l'être unique*), to jednak pojedynczość nie stanowi zaprzeczenia ogólności. W interpretacji Derridy człony Barthes'owskiej opozycji nie tyle są sobie przeciwstawne, co raczej tworzą razem złożoną kompozycję. Derrida analizuje ową kompozycję poprzez porównanie *studium* i rytmizującego go *punctum* do kontrpunktycznej budowy fugi. To dopiero *punctum* jako suplement wobec „zawsze zakodowanego” *studium* (a nie jego przeciwieństwo) umożliwia działanie siły metonimicznej¹⁹. Dlatego Barthes'owska analiza fotografii przedstawiającej jego matkę w Ogrodzie Zimowym może być zarówno „niezastąpionym zdarzeniem”, jak i czytelnym, identyfikowalnym poza pierwotnym kontekstem powstania, dyskursem²⁰.

Czytelność zdania (fotografii, imienia własnego) poza źródłowym kontekstem stanowi ważny punkt Derridowskich analiz. W tekście *Les morts de Roland Barthes* Derrida pojmuje śmierć jako oddzielenie imienia własnego od ciała²¹. W tekście o szesnastu lat późniejszym (poświęconym pamięci Sary Kofman) perspektywa analiz zmienia się o tyle, o ile rozdział imienia własnego od jego nosiciela dostrze-

¹⁹ Idem, *Les morts de Roland Barthes*, [w:] *ibidem*, s. 87.

²⁰ *Ibidem*, s. 88.

²¹ *Ibidem*, s. 72.

żony zostaje już pośród żyjących. Kładąc nacisk na strukturalną możliwość identyfikacji imienia własnego pod nieobecność jego nosiciela, Derrida podkreśla właściwą mu żalobę, stającą się swoistą „kroniką zapowiedzianej śmierci”. Komentując Derridowskie analizy, Brault i Naas zaznaczają, iż operacja „właściwa śmierci” dokonuje się za każdym razem, kiedy imię może być cytowane, stając się znakiem (chwilowo albo trwale) nieobecnego ciała. Jeżeli imię własne może być czytelne pod nieobecność nosiciela, a zdanie pod empiryczną nieobecność zarówno nadawcy, jak i adresata, żaloba staje się tym samym koniecznym warunkiem wszelkiej lektury²².

Na związek śmierci (jako nieobecności) z możliwością lektury wskazuje między innymi Geoffrey Bennington w pracy *Derridabase*. Komentując myśl Derridy, podkreśla on, iż jednostkowa śmiertelność (skończoność) jako nieobecność nadawcy stanowi konieczny warunek pisma jako takiego. Czytelność zdania (a także imienia własnego) winna być zagwarantowana pod nieobecność jego autora (nosiciela)²³. Bennington zaznacza, iż fundamentalna i nieredukowalna niepewność co do życia/śmierci autora jest częścią istotowej struktury pisma. Podobnie ma się rzecz z obojętnością tekstu na empiryczną obecność konkretnego adresata, który winien być czytelny także po jego śmierci. Tak pojmowana śmierć, wpisana w strukturę pisma, otwiera tekst na wielość każdorazowo innych odczytań. Należy podkreślić, iż aby mówić w ogóle o nieskończoności lektury, trzeba przede wszystkim założyć jej możliwość. Owa

²² Zob. P.-A. Brault, M. Naas, *Compter avec les morts...*, ed. cit., s. 34–35.

²³ Zob. G. Bennington, *Derridabase*, [w:] G. Bennington, J. Derrida, *Derrida*, części: *Derridabase/Circonfession*; *Actes (La loi du genre)*, Seuil, Paris 2008, s. 52.

możliwość lektury to nic innego jak tylko czytelność tekstu gwarantowana przez powtarzalność rozpoznawalnych, możliwych do identyfikacji znaków (mówionych, pisanych). W powyższym kontekście Bennington formułuje narzucającą się wątpliwość, dotyczącą powszechnie uznawanej jednostkowości imienia własnego (nazwy własnej, sygnatury) przypisanego do konkretnego nosiciela. Przypominając znane analizy Derridy, Bennington podkreśla, iż „pojedynczość” nazwy nie jest możliwa poza jej iterowalnością²⁴. Paradoks unikatowości, która daje się rozpoznać jako taka dzięki swojej powtarzalności, znajduje odbicie w Derridowskiej refleksji na temat śmierci przyjaciół. Śmierci każdorazowo unikatowej, a zarazem regularnie powtarzalnej.

Możliwość klasyfikacji śmierci w określone serie wywołuje w Derridzie uzasadnione poczucie niewierności (*infidélité*). Każdorazowo bowiem podkreślana wyjątkowość tej oto konkretnej przyjaźni, indywidualnej śmierci oraz następującej po niej pracy żałoby zostają skonfrontowane z nieuniknioną koniecznością powtarzalności, repetycji doświadczeń. Rozpoznawalność i czytelność retoryki żałobnej wiąże się z możliwością jej zastosowania w mnogości pojedynczych przypadków. Z paradoksu zawsze wyjątkowego, a zarazem powtarzalnego doświadczenia utraty zdaje sprawę już sam tytuł omawianego zbioru tekstów: *Każdorazowo unikatowy koniec świata*. Usiłując więc każdorazowo odpowiedzieć na unikatowe zdarzenie, jakim jest śmierć przyjaciela, Derrida nie może wyjść poza powtarzalną retorykę dyskursu żałobnego, która pomimo powtarzalności właściwych jej rozwiązań formalnych nie ustaje w próbach wyrażenia wyjątkowości tej konkretnej straty. Mając świadomość, iż owa strata stanowi „koniec świata w jego totalności”, Derrida nie łudzi się, iż jego dyskurs

²⁴ Ibidem, s. 56–57.

może być w jakiś sposób „słyszany”, „odbierany” przez zmarłego. Kres ziemskiego istnienia stanowi w tej perspektywie zniknięcie na zawsze tej oto jednostki, bez nadziei na zmartwychwstanie pod jakąkolwiek postacią. Pośmiertna egzystencja zmarłych sprowadzona zostaje więc do istnienia „w nas”, „pomiędzy nami”²⁵. Tylko w ten sposób można próbować utrzymać zmarłych przy życiu. Myślana w powyższej perspektywie żałoba rozumiana jest jako „uwewnętrznienie innego”. Derrida ma jednak świadomość granicy interioryzacji, która nigdy nie jest do końca możliwa, zakończona, spełniona. Redukcja zmarłych do obrazów „nas” problematyzuje możliwość prostego podziału na wewnątrz (to, co jest w nas) i zewnątrz (to, co poza nami).

Wzajemna współzależność i przenikanie się wnętrza vi zewnątrz wiąże zmarłych jako zinterioryzowanych „innych” z przyjacielem pozostałym przy życiu. Obok związku żyjącego z umarłymi Derrida wskazuje (na bardziej ogólnym poziomie) wzajemne powiązanie życia i śmierci. Ów związek afirmacji życia z myślą o śmierci stanowi wielokrotnie powtarzający się moment Derridowskiej refleksji. W tekście poświęconym pamięci Sary Kofman Derrida podkreśla, iż „afirmacja życia nie jest niczym innym jak pewną myślą o śmierci; nie jest opozycją ani obojętnością wobec śmierci”²⁶. Należy podkreślić, iż w tej perspektywie myśl o śmierci, o własnej skończoności, nie powoduje negacji życia, niezgody na (z konieczności ograniczone) trwanie. Świadomość własnego kresu raczej potęgu-

²⁵ Zob. między innymi J. Derrida, *Les Morts de Roland Barthes*, ed. cit., s. 73 oraz idem, *Louis Althusser*, ed. cit., s. 149. Wymienione teksty pochodzą ze zbioru *Chaque fois unique...*

²⁶ Idem, *Sarah Kofman*, [w:] idem, *Chaque fois unique...*, ed. cit., s. 215–216.

je wydzźwięk afirmatywnego *oui* (tak) skierowanego wobec życia. W tekście poświęconym pamięci Blanchota Derrida przypomina, iż przyjaciel, afirmując życie, nie przestawał myśleć o swojej śmierci, nie mogąc jej zaakceptować²⁷.

Ów brak akceptacji zdarzenia, jakim jest śmierć, wyrażony został także przez samego Derridę. W swoim ostatnim wywiadzie udzielonym gazecie „Le Monde” – *Apprendre à vivre enfin* (*W końcu nauczyć się żyć*) – podkreśla, iż „nauczyć się żyć to nauczyć się umierać; zdać sobie sprawę z absolutnej śmiertelności”. Zaraz jednak dodaje, iż sam nigdy nie nauczył się akceptować śmierci²⁸.

Derrida odszedł na zawsze 9 października 2004 roku. Przed śmiercią pozostawił ostatni swój tekst – pożegnanie przeznaczone do lektury podczas ceremonii pogrzebowej. Tekst odczytany został przez jego syna Pierre’a:

Jacques nie chciał ani rytuału, ani mowy pogrzebowej. Z własnego doświadczenia zna próbę, jakiej poddawany jest przyjaciel, który podejmuje się tego zadania. Prosił mnie jednak, abym wam podziękował za przybycie, pobłogosławił was. Błaga was także, abyście nie byli smutni, ale abyście myśleli raczej o licznych szczęśliwych momentach, które pozwoliliście mi z wami dzielić. Uśmiechnijcie się do mnie, mówi, tak jak ja bym się do was uśmiechał aż do końca. Zawsze wybierajcie życie i nieprzerwanie afirmujcie przetrwanie... Kocham was i uśmiecham się do was gdziekolwiek jestem²⁹.

²⁷ Zob. idem, *à Maurice Blanchot*, [w:] ibidem, s. 327. Blanchot w młodości uniknął egzekucji przez rozstrzelanie. Do tego zdarzenia nawiązuje tekst Blanchota *L’Instant de ma mort* zanalizowany szczegółowo przez Derridę w *Demeure – Maurice Blanchot*.

²⁸ Idem, *Apprendre à vivre enfin*, Entretien avec J. Birnbaum, Galilee/Le Monde, Paris 2005, s. 24.

²⁹ „Le Magazine Littéraire”, nr 498, czerwiec 2010, Paris, s. 60.

Abstract

Eulogies (adieux) in which Jacques Derrida confronts the death of his friends (the majority of whom were philosophers as well) are a 'staging of the work of mourning' that is unique in the history of European thought. In Derridian terms, death is conceived of as an 'end of the world'. "Chaque fois unique, la fin du monde" (*The Work of Mourning*) is a collection of Derrida's major texts devoted to his deceased dear ones. The aim of my work is to conduct both formal and thematic analysis of Derridian reflection in this respect. I try to show the possibility of reading Derridian texts outside their original context. In spite of the unique work of mourning of each of Derrida's eulogies, their comprehensibility is guaranteed by the inevitable repetition of the formal solutions they make use of.

Bibliografia

1. Bennington G., *Derridabase*, [w:] G. Bennington, J. Derrida, *Derrida*, części: *Derrida-base/Circonfession; Actes (La loi du genre)*, Seuil, Paris 2008.
2. Brault P.-A., Naas M., *Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil*, [w:] J. Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, Paris 2003.
3. Derrida J., *Adieu*, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.
4. Derrida J., «Être juste avec Freud»: *l'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse*, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.
5. Derrida J., à Maurice Blanchot, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.

6. Derrida J., *Amitié-à-tout-rompre*, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.
7. Derrida J., *Apprendre à vivre enfin*, Entretien avec J. Birnbaum, Galilee/Le Monde, Paris 2005.
8. Derrida J., *Avant-propos*, [w:] idem, *Chaque fois unique...*, ed. cit.
9. Derrida J., *Il me faudra errer tout seul*, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.
10. Derrida J., *In memoriam: de l'âme*, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.
11. Derrida J., *Les Morts de Roland Barthes*, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.
12. Derrida J., *Louis Althusser*, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.
13. Derrida J., *Liotard et nous*, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.
14. Derrida J., *Saraf Kofman*, [w:] idem, *Chaque fois unique*, ed. cit.
15. „Le Magazine Littéraire”, nr 498, czerwiec 2010, Paris.

ARTUR JEWUŁA

(Uniwersytet Jagielloński)

Kwestia podmiotowości w myśli

Michela Foucaulta

„Człowiek jest stosunkowo świeżym wynalazkiem, figurą liczącą zaledwie dwa wieki, zwyczajnym fałdem w naszej wiedzy, który zniknie natychmiast, gdy przyjmie ona nowy kształt”¹ – pisał w 1966 roku Michel Foucault w przedmowie do *Słów i rzeczy*. W owej bowiem rozprawie, jak również we wcześniejszej głośniejszej pracy, *Szaleństwo i nierozum. Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, podejmował temat współczesnego sposobu ujmowania świata. O ile rozprawa doktorska zajmowała się podejściem nauk do problemu granic rozumu i szaleństwa, o tyle *Słowa i rzeczy* rozważały same nauki i świat, który wyłaniał się z ich opisu. W obu tych pracach, jak również w późniejszych widać wyraźnie, że prowadzony namysł odsyła nas do problemu rozumienia człowieka.

Myślenie o podmiocie w pismach francuskiego filozofa przejawia się na dwóch płaszczyznach. Z jednej strony mamy opisy historycznie zmieniających się form podejścia do różnych zagadnień związanych z człowiekiem, gdzie

¹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2000, s. 18.

nie buduje się żadnej nowej teorii podmiotu, a wręcz jest ona dyskredytowana przez próbę ukazania jej zmiennego charakteru oraz wpływu, jaki na rozumienie podmiotowości mają zewnętrzne stosunki społeczne, polityczne i naukowe. Z drugiej jednak strony wszystkie te historyczne genealogie opisują rozwijające się myślenie o tym, czym jest człowiek jako podmiot. W efekcie z pism francuskiego filozofa można próbować wyczytać współczesne rozumienie ludzkiej podmiotowości.

Najbardziej wyraźne stanowisko Foucaulta w kwestii podmiotowości znaleźć można w *Nadzorować i karać*, gdzie analizy rozwoju systemu więziennictwa mają ukazać sposób, w jaki formowało się rozumienie *ja*, by móc zrozumieć, „jak to się stało, że człowiek, dusza, jednostka normalna lub anormalna pojawiły się w miejscu zbrodni jako przedmioty interwencji penitencjarnej – jak i to, w jaki sposób specyficzny rodzaj ujarzmiania mógł zrodzić człowiecze «ja» uchodzące za przedmiot dyskursu, który korzysta z prestiżu naukowości”². W najogólniejszym opisie zmiana w systemie penitencjarnym przebiegała od odwetu za zbrodnię ku naprawie zbrodniarza, od karności ciała ku transformacji duszy.

Zmiana ta da się dostrzec, wedle Foucaulta, w dwóch aspektach. Pierwszym jest schodzenie kary z widoku publicznego do miejsc odosobnienia. Przez cały XIX wiek kolejne elementy kary zaczynają być wykonywane w zamkniętych murach więzienia, poza okiem reszty społeczeństwa. Usuwanie się wymierzania kary w cień spowodowane było jej bliskim pokrewieństwem z samą zbrodnią. Foucault pisze, że każdemu „podejrzewano o niejasne z nią [zbrodnią] pokrewieństwo: o to, że jej dorównuje, a nawet

² Idem, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 25.

ją przewyższa dzikością, (...) że upodabnia kata do przestępcy, sędziów do morderców, że w ostatniej chwili odwraca role”³. Drugi aspekt to przesunięcie akcentów w samym procesie jej wymierzania. Najważniejsze nie jest wzięcie odwetu na zbrodniarzu poprzez cierpienie, ale doprowadzenie do jego resocjalizacji. „Kara zamieniła się – powie Foucault – ze sztuki niemożliwych do zniesienia doznań w ekonomię zawieszonych praw”⁴.

Wraz z tą zmianą perspektywy sam proces karny uległ zasadniczej transformacji. Głównym aktorem nie jest już sam czyn i jego kwalifikacja, choć cały czas występuje jako jeden z głównych elementów, lecz zbrodniarz. Uznając bowiem jego udział w sprawstwie czynu, należy wymierzyć karę odpowiednią dla jego osoby. Nastąpić musi zatem indywidualizacja sprawcy w takim zakresie, w jakim jest to konieczne do ustalenia odpowiedniej kary. Konieczne jest zatem poznanie historii zbrodniarza z jednej strony, lecz również zbudowanie ogólnej teorii podmiotu z drugiej.

Chodź ogólny kierunek zmian został wytyczony, na początku istniały dwa sposoby na nowelizację kodeksu karnego i wszystkich procedur sądowych. Pierwszy proponował maksymalnie dokładny rozdział wszelkich rodzajów wykroczeń oraz ustanowienie dla każdego kary odpowiedniej do danego rodzaju przewinienia w taki sposób, by bez potrzeby odczytywania wyroku, jedynie na podstawie samej kary można było wywnioskować, za jaką zbrodnię jest wymierzana. To podejście cały czas zakłada publiczny wymiar kary, choć procedurę oskarżenia i sądu zamyka w sztywnych ramach paragrafów. Istota tego podejścia tkwi w wytworzeniu ścisłego powiązania danego przewinienia z określoną karą. Powiązania wytworzone

³ Ibidem, s. 12.

⁴ Ibidem, s. 14.

w ten sposób, jak pisze Foucault, „mogą funkcjonować tylko w żywole jawności: w scenach egzekucji, które zaszczipiają lub utrwalają je w świadomości ogółu”⁵.

Drugie rozwiązanie ukrywa całość procesu karania za szczelnymi murami więzienia. Tam ma się odbyć resocjalizacja skazanego i doprowadzenie go do akceptacji praw oraz ogólnie przyjętych norm społecznych. Tutaj kara skupia się zasadniczo na przestępcy i procesie jego wychowania, podczas gdy społeczeństwo jako całość pozostaje jedynie na drugim planie. Na nie wpływać ma sama świadomość odebrania części praw i odseparowanie od rodziny i bliskich.

Mamy zatem, jak zauważa Foucault, dwa „zupełnie odmienne sposoby reagowania na pogwałcenie prawa: ponowne ustanowienie podmiotu prawnego umowy społecznej – bądź stworzenie uległego «ja» godzącego się na ogólną i zarazem opracowaną w szczegółach formę jakiegokolwiek władzy”⁶. W krótkim czasie jednak to druga opcja zdominowała system penitencjarny, czym doprowadziła do gruntownych modyfikacji w sposobie podejścia do podmiotu oraz jego rozumienia. Sposób wytwarzania skojarzeń zakładał, że każdy człowiek zawsze zachowuje się racjonalnie z ekonomicznego punktu widzenia i trzeba jedynie wystarczająco mocno ukazać rachunek zysków i strat, by podmiot przestał podejmować działania sprzeczne z prawem. Druga propozycja skupiła się na przemienieniu samego podejrzanego i upewnieniu się, że jego sposób działania jest zgodny z systemem. Innymi słowy, pierwsze podejście miało ten brak, że nie sprawdziło, na ile osoba wykorzystuje rachunek zysków i strat w procesie podejmowania decyzji, by w razie konieczności nauczyć

⁵ Ibidem, s. 125.

⁶ Ibidem, s. 126.

skazanego takiego myślenia. Na sukcesie drugiego podejścia zaważyło wykorzystanie dyscypliny i umiejętne podporządkowanie poprzez bezpośrednią tresurę.

Genealogia systemu penitencjarnego ukazuje bardzo specyficzne spojrzenie na kwestię podmiotowości. Przede wszystkim, co wyżej zostało zasygnalizowane, podmiotowość rodzi się w wyniku procesów mających na celu przysposobienie osoby do warunków społecznych. Indywidualne cechy i popędy muszą zostać przekształcone w sposób zalecony przez władzę w ogólnym sensie. Rozumienie siebie jako pewnego ja jest produktem operacji nadzorowania i dyscyplinowania, jest w zasadzie pewnym treningiem człowieka do konkretnych zachowań. Ponieważ nie da się całego społeczeństwa kontrolować nieustannie, należy ludzi nauczyć samokontroli.

Aby udało się wyprodukować taki podmiot, konieczne są oprócz nadzorowania inne zabiegi mające na celu wykształcenie w człowieku przekonania o tym, jak wygląda właściwe postępowanie. Naprawie poddaje się bowiem tylko część społeczeństwa, tym samym tworząc podział na poprawne i niepoprawne zachowanie, na ludzi społecznie przystosowanych i społecznie nieprzystosowanych. Ów podział społeczeństwa jest jednocześnie sposobem na jego uporządkowanie⁷. Za pomocą wiedzy, dokładnego oznaczenia i nauczania, które zachowania są dopuszczalne, można osiąść oraz utrzymać władzę nad społeczeństwem. Ta ścisła zależność władzy i wiedzy będzie wielokrotnie podkreślana w pismach Foucaulta.

Głównym narzędziem wykorzystanym w procesie resocjalizacji stanie się dyscyplina. Jej najważniejszym wyznacznikiem będzie dokładne rozplanowanie i ustalenie za-

⁷ Por. B. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką*, Warszawa 2000, s. 288.

sad obowiązujących więźnia. Nie można pozwolić, by choćby jedna chwila była niezagospodarowana. „Wszelka działalność – pisze Foucault – musi być rytmiczna i wsparta poleceniami, ich skuteczność z kolei wymaga zwięzłości i jasności”⁸. Cały dzień ma być dokładnie rozplanowany, każda czynność ma mieć wyznaczone dokładne ramy, tak by więzień wiedział, co, kiedy i jak długo ma wykonywać. Tak ułożony system sprawia, że osoba wpada w tryb ścisłej pracy, której musi się całkowicie podporządkować. Wszelkie odstępstwo od planu jest zabronione i karane poprzez dodatkowe obostrzenia w i tak już ograniczonym czasie i wolności więźnia.

System ten właściwie ma na celu wytresowanie posłusznego człowieka. Jego celem nie jest wpojenie mu wyższych zasad moralnych, a jedynie doprowadzenie do tego, by poprzez powtarzalne czynności więzień nauczył się przestrzegać prawa. Foucault opisze tryb nauki jako wpojenie reakcji na określony sygnał⁹.

O skuteczności takiego podejścia możemy przeczytać już u Arystotelesa. Na początku drugiej książki *Etyki nikomachejskiej* przyzwyczajanie jest jedną z dróg do stania się dzielnym:

Owóż zarówno powstanie, jak i rozwój zalet dianoetycznych jest przeważnie owocem nauki i dlatego wymagają one doświadczenia i czasu; etycznych natomiast nabywa się dzięki przyzwyczajaniu, skutkiem czego i nazwa ich [*ethikai*, od *ethos*] nieznacznie tylko odbiega od wyrazu «przyzwyczajanie» (*ethos*). (...) Więc cnoty nie stają się udziałem naszym dzięki naturze, ani wbrew naturze, lecz z natury jesteśmy tylko zdolni do ich nabywania, a rozwijamy je w sobie dzięki przyzwyczajaniu¹⁰.

⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, ed. cit., s. 161.

⁹ Por. *ibidem*, s. 161–162.

¹⁰ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, 1103a14–1103a26.

Foucault, z uwagi na osadzenie problemu w ramach systemu penitencjarnego, akcentował będzie nie chęć uzyskania dzielności, lecz proste zapewnienie przestrzegania prawa. Dla procesu resocjalizacji ważne będzie to, że dyscyplina „fabrykuje cztery typy indywidualności, czy też raczej indywidualność obdarzoną czterema cechami: jest ona parcelarna (dzięki grze przestrzennych repartycji), organiczna (dzięki kodowaniu czynności), genetyczna (dzięki kumulacji czasu) i kombinatoryczna (dzięki łączeniu sił)”¹¹. Niewątpliwie jednak w obu przypadkach zasada działania nawyku jest w pełni wykorzystana¹².

Dla Foucaulta wzorcem przemian jest panopticon, pomysł więzienia projektu Jeremy’ego Benthama, system, w którym więźniowie są ulokowani w celach w taki sposób, by z centrum zakładu penitencjarnego można było widzieć każdego z nich, jednocześnie samemu nie będąc widocznym. W takich warunkach więzień nie musi być nieustannie monitorowany. Sama świadomość tego, że mógłby być obserwowany, bez możliwości sprawdzenia, czy rzeczywiście jest, ma spowodować, że cały czas będzie zachowywał się tak, jakby był kontrolowany. W rezultacie wykształcić się ma w człowieku rodzaj samodyscypliny i samokontroli, z jednej strony zapewniając, że nie popełni już ponownie przestępstwa, z drugiej tworząc osobę podporządkowaną konkretnym warunkom społecznym.

Przywołajmy tutaj obszerniejszy *passus*, w którym Foucault pokazuje rolę wynalazku Anglika.

¹¹ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, ed. cit., s. 163.

¹² Samodyscyplina, która jest bliższa Arystotelesowskiemu opisowi, da o sobie znać w późniejszych pismach Foucaulta.

Urządzenie panoptyczne tworzy całości przestrzenne, które pozwalają bez przerwy widzieć i natychmiast rozpoznawać. W sumie odwróceniu ulega zasada ciemnicy, a raczej z jej trzech funkcji – zamknięcia, pozbawienia światła i ukrycia – zachowana jest tylko pierwsza, a dwie pozostałe zniesione. Pełne światło i spojrzenie nadzorcy zniewalają bardziej niż mrok, który ostatecznie osłaniał. Widzialność jest pułapką.

(...) Tu każdy, zamknięty w celi, jest na swym miejscu: z przodu obserwuje go nadzorca, z boków natomiast ściany skutecznie uniemożliwiają mu kontakt z kompanami. Widać go, ale on sam nie widzi; to przedmiot informacji, a nie podmiot komunikacji. Usytuowanie jego pokoju na wprost wieży centralnej ustawia go na osi widoczności, natomiast podziały pierścienia, odseparowane cele likwidują widzenie peryferyjne. Oto rękojmia ładu¹³.

Widać tutaj dokładnie, jaki wpływ na osobowość ludzi poddanych miała taka forma nadzoru. Zamieniała ona anonimowe indywidua w równie anonimowe, lecz już tryby dobrze obmyślonego systemu społecznego. Każde miejsce jest dokładnie opisane, dla każdego reguły zostały wyznaczone. Podział jest sztywny i kompletny, nie dając żadnych możliwości na odstępstwo. System ten normalizuje jednostki i poddaje je procesowi oceny i porównań¹⁴.

Władza nie może stale kontrolować każdego, zatem musi w jednostce wzbudzić nawyk samokontroli. Warto zauważyć, że idee panopticonu zostały wprowadzane nie tylko przy budowie więzień, lecz także fabryk i różnych instytucji. „Społeczeństwo nasze – pisze Foucault – nie jest społeczeństwem spektaklu, ale nadzoru; pod zasłoną obrazów kryje się blokowanie ciał, za wielką abstrakcją wolnego rynku trwa drobiazgowa i konkretna tresura siły roboczej (...), spektakularna integralność jednostki ludzkiej nie jest

¹³ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, ed. cit., s. 195–196.

¹⁴ Por. ibidem, s. 179.

ani amputowana, ani tłumiona, ani zniekształcana przez nasz ustrój – przeciwnie, on ją pieczołowicie fabrykuje zgodnie ze skomplikowaną taktyką sił i ciał¹⁵. Pod pojęciem blokowania tłumacz oddaje termin *investissement*, który w języku francuskim ma podwójne znaczenie osaczenia i inwestycji¹⁶. Dyscyplina i nadzór wprowadzają optykę ekonomiczną, gdzie jednostka jest pewnym zasobem, który można poddać regułom planowania i porównywania, każdy ma swoją wartość liczoną w zysku, jaki może przynieść władzy.

Stan ten nie jest, wedle Foucaulta, stanem naturalnym czy pożądanym, a jedynie próbą opisu dyskursu, który od początku XIX wieku wytworzył się i wykorzystał pojęcie podmiotu. Na kartach *Nadzorować i karać* rysuje się zatem obraz podmiotu jako wytworu swoistego treningu prowadzonego we wszystkich rodzajach instytucji społecznych. Podmiotowość jest zatem pewnym konstruktem wytworzonym w jednostce w celu przystosowania jej do ram społecznych. Jest naddatkiem na podstawowym ukonstytuowaniu człowieka, które za zadanie ma dokonać zrównania go z innymi ludźmi i umożliwić łatwą kontrolę i manipulację nim. Dzięki wpojeniu nowoczesnego rozumienia podmiotowości człowiek staje się elementem gry władzy i wiedzy, trybem systemu, który świat rozumie jako konglomerat surowców i środków produkcji, gdzie każdy, by być akceptowany przez system, musi mu się całkowicie podporządkować. Wszelkie próby innego rozumienia człowieka muszą skończyć się porażką, gdyż system ten nie jest w stanie poradzić sobie z odstępstwami od ściśle ustalonych norm.

¹⁵ Ibidem, s. 211.

¹⁶ Zob. ibidem, przypis 19, s. 25.

Podobną wykładnię podmiotowości możemy odczytać z pierwszego tomu *Historii seksualności*, który nosi podtytuł *Wola wiedzy*. Kontynuuje tu Foucault wątki poruszone w *Nadzorować i karać*, dotyczące sposobu formowania podmiotu jako efektu działania pewnych władz i ujarzmięcia. Seksualność jako jedno z podstawowych odniesień pozwalających zrozumieć samego siebie stanowi klucz do opisanego procesu formowania się nowoczesnej podmiotowości. W XIX wieku nowy dyskurs na temat seksualności dokonuje całkowitego przeobrażenia tej sfery ludzkiej aktywności.

Zasadniczym celem Foucaulta będzie w tym tekście pokazanie, jak zmienił się sposób mówienia i niemówienia o seksualności oraz prześledzenie powodów takiej zmiany. Przede wszystkim należy zauważyć, że XIX wiek wykształcił zupełnie inne normy dotyczące przyzwoitości, niż miało to miejsce jeszcze 200 lat wcześniej. Od epoki wiktoriańskiej „wszystko, co nie jest podporządkowane rozrodczości lub przez nią uszlachetnione, traci dach nad głową i wszelkie prawa”¹⁷. Cała sfera stosunków intymnych została poddana ścisłej kontroli i represji. Jest tolerowana jedynie ze względu na jej charakter użytkowy. Seks jest tylko elementem nadzoru nad liczebnością społeczeństwa. Efektem takiej zmiany, jak również jej przyczyną, było pojawienie się pojęcia populacji jako problemu politycznego i ekonomicznego. „Rządy uświadamiają sobie – pisze Foucault – że nie mają do czynienia z poddanymi ani nawet z «ludem», lecz z «populacją», ze swoistymi dla niej zjawiskami, właściwymi jej zmiennymi (...)”¹⁸.

¹⁷ M. Foucault, *Historia seksualności*, t. 1, *Wola wiedzy*, Warszawa 2000, s. 13.

¹⁸ *Ibidem*, s. 26.

Nowa rola seksualności ustaliła nowe zasady stosowności i języka, jakim należało się wobec niej posługiwać. Choć swoboda wieków wcześniejszych była represjonowana, nie oznacza to, że dyskurs wokół seksualności zamilkł. Było wręcz przeciwnie, jak stwierdza Foucault, coraz to nowe obszary zaczęły omawiać kwestię seksualności w odpowiednich dla siebie ramach. I tak pedagogika nie wyrugowała tematu seksualności dzieci, lecz przeciwnie, pomnożyła go w taki sposób, by samej ustalać punkty, które były dla niej istotne. Również medycyna zaczęła coraz częściej szukać przyczyny różnych chorób w sferze seksualności. Pozwala to stwierdzić, że „począwszy od XVIII wieku, seks bezustannie wywołuje swego rodzaju powszechną dyskursywną nadpobudliwość. Dyskursy nie mnożą się jednak poza władzę albo przeciwko niej, lecz w zasięgu tejże władzy i jako metoda jej sprawowania”¹⁹.

Dzięki tej taktyce władza rozplanowuje wszystkie problemy ze sfery seksualności w korzystny dla siebie sposób. Próba podjęcia dyskursu w opozycji do tych ogólnie uznanych przestrzeni zostałaby albo pominięta, albo spostponowana jako niemieszcząca się w ramach nauki. Stąd też, jak stwierdza Foucault, nasza cywilizacja jako jedyna uprawia *scientiam sexualem*, w przeciwieństwie do *artis eroticam*, które zostały wykształcone w innych kręgach kulturowych. Różnica między nimi polega na tym, że sztuka erotyki opiera się na relacji dwóch osób, z których jedna przekazuje sztukę drugiej (uczeń-mistrz), a nauka o seksualności rozgrywa się w polu władzy-wiedzy²⁰.

Historia seksualności była planowana jako 6-tomowe dzieło, opisujące rozmaite formy dyskursu o seksualności. Po publikacji pierwszego tomu Foucault przerwał pracę,

¹⁹ Ibidem, s. 31.

²⁰ Por. ibidem, s. 46.

by 8 lat później powrócić do tematu seksualności, lecz z zupełnie innej perspektywy. Kolejne dwa tomy zatytułowane *Użytek z przyjemności* oraz *Troska o siebie* nie podejmują tematu rozwoju dyskursu w świecie współczesnym, lecz cofają się w swych rozważaniach do antycznej Grecji. Tam znajduje Foucault zupełnie nowe podejście do intymności, które wyrzuca nas z pola działania władzy i przenosi w sferę etyki.

Foucault jest świadomy, że w antycznej Grecji nie znajdziemy żadnych pojęć odpowiadających współczesnemu rozumieniu seksualności. Mimo to przesłedzenie namysłu greków nie jest bezowocne, gdyż dzięki niemu francuski filozof dociera do innego sposobu ujrzenia podmiotu. Punktem wyjścia rozważań jest próba zrozumienia pojęcia *aphrodisia*, które opisuje najszerszy zakres aktów związanych z intymnością i „dzięki któremu można uchwycić to, co w zachowaniu seksualnym uznawano za substancję etyczną”²¹. *Aphrodisia* są czynami, które sprawiają przyjemność. Jako takie nie są zatem ograniczone tylko do sfery aktywności seksualnej, ale obejmują zróżnicowane spektrum zachowań. Znaczenie terminu odnosi się także do opisu dynamiki pomiędzy elementami danych czynów i zawiera w sobie nierozzerwalne połączenie wszystkich elementów wchodzących w tę relację. Tutaj „akt, pragnienie i przyjemność stanowią całość, której elementy niewątpliwie można wyodrębnić, ale są one mocno powiązane ze sobą”²². Dalej to właśnie owo powiązanie i zachodzące między elementami aktu zależności będą skupiać uwagę namysłu greckiego.

²¹ M. Foucault, *Historia seksualności*, t. 2, *Użytek z przyjemności*, Warszawa 2010, s. 136.

²² *Ibidem*, s. 139.

Aphrodisia jako substancja etyczna poprowadzi Foucaulta do pytania o samą moralność grecką. Na tej ścieżce dotrze on do takiego sposobu odniesienia do samego siebie, który sprawia, że jednostka może ukonstytuować się w podmiot moralny. Podmiot ten tworzy się w wyniku zabiegów określanych mianem troski o siebie. Zabiegi te rodzą się natomiast właśnie z namysłu nad *aphrodisia*. Szczegółowe analizy dotyczące sposobów, ilości i jakości aktów, którym człowiek się oddaje, wyznaczały ramy, w których można było doskonalić siebie. Nie powstał przez to jednak kodeks, co zapewne miałyby miejsce w kulturze nam współczesnej. Owe zabiegi i instrukcje wskazywały drogę, stanowiły podręcznik sztuki, a nie kodeks nauki.

Zasygnalizowane powyżej doskonalenie siebie śledzi Foucault w ramach rozwoju pojęcia *epimeleia heautu*, czyli troski o siebie. Zasada ta jest w pismach większości filozofów starożytności zasadą powszechną, która dotyczy każdego, niezależnie od tego, jaki rodzaj życia uprawia. Nie jest to droga zarezerwowana tylko dla myślicieli i osób, które mogą poświęcić się temu zajęciu²³. Zasada ta obejmuje stosunek człowieka także do całej rzeczywistości zewnętrznej. Głosi zwrot ku sobie, lecz nie po to, by zamknąć się w granicach własnego umysłu, lecz by nabyć taki charakter, który pozwoli na właściwe odnoszenie się do świata. Jak pisze Marek Drwięga, rozważając ten właśnie temat „w działaniach tych bierzemy za siebie odpowie-

²³ Por. idem, *Historia seksualności*, t. 3, *Troska o siebie*, Warszawa 2010, s. 313. Foucault przywołuje fragmenty pism Apulejusza czy postawę Pliniusza, by wskazać na fakt powszechności tej zasady.

działność, w działaniach tych modyfikujemy siebie, oczyszczamy, przekształcamy itd.”²⁴.

Czym zatem są te praktyki wokół siebie. Widać powyżej, że dotyczą one samego jądra osoby, zakładają jej formowanie w wyniku poddania różnym procesom. Zaczynają od zwrócenia się do siebie, by odkryć owo ja, które poddawane jest zabiegom przekształcającym. Jak rozumiane jest to „ja”? Od razu należy zauważyć, że we wszystkich tych rozważaniach Foucault używa określenia siebie. Odchodzimy tu zatem od ujęcia podmiotu jako podstawy, rzeczy, którą się wytwarza. Zaczyna się bowiem od poznania siebie, zwrotu ku sobie. W przeciwieństwie do rozważań z *Nadzorować i karać*, osoba musi być świadoma tego, że przechodzi proces formowania siebie, co więcej, sama musi tego chcieć i sama musi to zacząć. Celem natomiast nie jest tu zdyscyplinowana jednostka, lecz stosunek do siebie, „konkretna relacja, pozwalająca cieszyć się sobą jako jedyną rzeczą, którą człowiek ma zarazem w posiadaniu i na względzie”²⁵.

Troska o siebie nie oddziela od innych, „od samego początku – jak zauważa Drwięga – jest czymś, co zawsze potrzebuje zapośredniczenia, przejścia przez relację z kimś innym, tym kimś jest zwykle mistrz, nauczyciel”²⁶. Inny zatem nie staje się elementem władzy narzucającej ustalone formy działania, lecz jest partnerem, który wprowadza w tajniki pracy nad sobą.

Odchodzimy tutaj zatem od form władzy narzuconej w kierunku własnego rozporządzania. Następuje odejście od formy mianownikowej „ja” w kierunku biernikowej

²⁴ M. Drwięga, *Troska o siebie – etyka i podmiotowość w późnym okresie twórczości Michela Foucaulta*, „Kwartalnik Filozoficzny”, 4/2010, s. 120.

²⁵ M. Foucault, *Troska o siebie*, ed. cit., s. 326.

²⁶ M. Drwięga, op. cit., s. 122.

„siebie”. Pokazuje ono, że efektem pracy nie jest coś ode-
rwanego od jednostki, gdyż jej narzuconego, lecz ona sama
w zmienionej, uszlachetnionej postaci. Celem zabiegów wo-
ków własnej duszy będzie opanowany podmiot, który po-
trafi wchodzić we wszelkie możliwe relacje ze światem,
pozostając przy tym pewną całością. Potrafi czerpać radość
i rozkosz z zajmowania się rzeczami światowymi, lecz
nie wiąże go one z nim w taki sposób, że zakończenie ak-
tywności miałoby być dla niego czymś przykrym. Wy-
kształcenie wstrzemięźliwości ma służyć rozkoszowaniu się
światem, a nie odseparowaniu od niego, jak nakazywałyby
średniowieczne kodeksy etyki chrześcijańskiej.

Abstract

Michael Foucault's thinking about the subject can be
described on two planes. One of them is formed by his-
torical descriptions of changing approaches to various
issues concerning the understanding of being human.
The second plane is the thinking about the constitution of
the subject that emerges from these descriptions. The ar-
ticle aims at presenting the path of Foucault thinking
and showing various aspects of subjectivity that he analy-
ses. There are two main themes that are primarily discus-
sed. The first one is the forming of the subjugated self
which is the product of external forces, especially the so-
ciety in the form of its penitential institutions. The second
theme is the interpretation of subjectivity in the terms of
the care of the self, which appears in the final works of
the French philosopher. In spite of the apparent opposi-
tion I attempt to show these two approaches are distinct
ways of understanding subjectivity that do not exclude
each other.

Bibliografia

1. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, Warszawa 2011.
2. Drwięga M., *Troska o siebie – etyka i podmiotowość w późnym okresie twórczości Michela Foucaulta*, „Kwartalnik Filozoficzny”, 4/2010.
3. Foucault M., *Historia seksualności*, Warszawa 2000.
4. Foucault M., *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.
5. Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2000.
6. Kowalska B., *Dialektyka poza dialektyką*, Warszawa 2000.

ANNA ZOFIA JAKSENDER

(Uniwersytet Jagielloński)

Wspólne ścieżki Deleuze'a, Lacana i Merleau-Ponty'ego, czyli o niewidzialnym w sztuce

*Idea jest następująca: zmierzamy
ku społeczeństwu, w którym zciera się
granica między rzeczywistością i jej
obrazem. Co oznacza, że to obrazy
dostarczają nam interpretacji świata.*

G. Vattimo, *Nie być Bogiem*¹

Potrzeba tworzenia obrazów, potrzeba malarstwa, wiązała się zawsze z tworzeniem własnego obrazu oraz każdorazowym wyznaczeniem nowego paradygmatu kultury poprzez określenie rozumienia malarstwa jako wyrazu relacji świata i podmiotowości. Potrzeba tworzenia obrazu została uznana za fundamentalny wymiar kondycji człowieka nie tylko przez Merleau-Ponty'ego i Lacana, ale także Sartre'a, Foucaulta, Lyotarda czy Deleuze'a. Jednakże do takiej przemiany rozumienia roli obrazu dla konstytucji człowieka, której echa odbijają się w całej ponowoczesnej

¹ G. Vattimo, *Nie być Bogiem. Autobiografia na cztery ręce*, tłum. K. Kasia, Warszawa 2011, s. 140.

filozofii, doszło przy wzajemnej inspiracji fenomenologii i psychoanalizy, Merleau-Ponty i Lacan znali się wszak już od czasów seminariów Alexandra Kojewe'a.

Po śmierci Merleau-Ponty'ego Lacan napisał artykuł poświęcony jego dziełu (*Temps Modernes*, październik 1961), a w konsekwencji fenomenologia przestrzeni Merleau-Ponty'ego miała wpływ na Lacanowskie seminarium prowadzone w latach 1963–64: *Les Quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*.

Jak czytamy w jednym z najważniejszych seminariów Lacana:

To, co należy wyróżnić na drogach, które nam wskazał [Merleau-Ponty w *Widzialnym i niewidzialnym* – A.Z.J.], to owa preegzystencja spojrzenia (*preéxistence d'un regard*) – widzę zawsze z pewnego miejsca, jednakże w moim istnieniu jestem postrzegany zewsząd².

Dalej czytamy:

Merleau-Ponty wskazał nam, iż jesteśmy istnieniami postrzeganymi zewsząd (*des êtres regardés*), zanurzonymi w spektaklu świata. (...) Spektakl świata w tym sensie staje się dla nas wszechwidzącym. To jest właśnie ów fantazmat, który odnajdujemy w platońskim myśleniu bytu absolutnego, któremu jest nadany wymiar wszechwidzącego (*omnivoyant*)³.

Spojrzenie jest owym nieuchwytnym, wiecznie wymykającym się obiektem pragnienia w algebrze Lacanowskiej, *objet petit a*, który jest uwzniośloną, tj. poddaną sublimacji stroną Realnego, zawsze wymykającą się pragnieniu i ostatecznej interpretacji. *Objet petit a* to wszak obiekt

² J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire XI*, Paris 1964, s. 69.

³ Ibidem, s. 71.

pragnienia podniesiony poprzez pracę sublimacji do rangi rzeczy macierzyńskiej, która wyznacza poziom realnego porządku w rozwoju podmiotowości. Jak podsumowuje Baldine Saint Girons:

Oko u Lacana to popęd widzenia (*scopique*) czy też funkcja widza (*fonction de voyure*), która cechuje wyłonienie się podmiotu ze świata: istotne jest, tak jak u Merleau-Ponty'ego, by zrozumieć jego drugorzędność w stosunku do spojrzenia (*regard*), które go poprzedza⁴.

Lacan określa malarstwo jako „funkcję, którą podmiot posiada, aby siebie dopełnić”⁵, czyli przepracować owo wymykające się poczucie braku zawarte w spojrzeniu realności naszego pragnienia. Podobnie pisze Merleau-Ponty w *Fenomenologii percepcji*: „percepcja jako poznanie terażniejszości jest fenomenem centralnym, umożliwiającym jedność Ja”⁶.

Malarstwo jest aktem, w którym dochodzi do sublimacji Realnego i to właśnie odwołanie do porządku Realnego, czyli pewnej ciągłości cielesności, jest wspólne w rozumieniu sztuki malarskiej przez Lacana i Merleau-Ponty'ego. Dlatego też korelatem obrazu jest punkt spojrzenia (*le point de regard*)⁷, owo spojrzenie kierowane ze świata jako Realnego, które dla Lacana jest swoistym absolutem jako miejsce wyłaniania się z bezforemnej ciągłości materii znaczących, na które odpowiada nasza cielesność, czyli to, co realne w nas.

⁴ B. Saint Girons, *Qu'est-ce qu'un tableau?*, [w:] *La littérature et le sublime*, sous la direction de P. Marot, Toulouse 2007, s. 498.

⁵ J. Lacan, *Les quatre concepts...*, ed. cit., s. 93.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji. Fragmenty*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1988, s. 30.

⁷ *Ibidem*, s. 90.

Jakże odmiennie te koncepcje brzmią wobec naszego codziennego doświadczenia, które wyznacza ponowoczesność: bombardowania naszej percepcji cyfrowo przetworzonymi danymi optycznymi, telewizyjnymi, filmowymi, gazetowymi kliszami, które wprowadzają nas w stan zmysłowego rozproszenia uwagi i zubożenia, anestezji. I czyż to nie dlatego od sztuki oczekujemy doświadczenia odnoszącego się do nowych pól wrażliwości, które wymykają się kategorii piękna i doskonałości formy, wywodzących się z *okulocentrycznej* metafizyki Greków? Codzienne otoczenie poddane manipulacji i technicyzacji, a zatem sprowadzone do narzędzia „panhumanizmu”, okazuje się zatracać granice kultury i natury.

Dlatego też sztuka zwraca się w kierunku doświadczenia tego, co „niehumaniczne”, *inhumain*, wymykające się porządkowi symbolicznemu, czyli obrazowi rozumianemu jako reprezentacja. Płótno, przed którym staje dziś artysta, nigdy nie jest ową *tabula rasa*, ale jest zapisane przez wszelkiego rodzaju klisze, stereotypy, schematy percepcyjne, z którymi trzeba zerwać, które trzeba zwalczyć, roznieść, przekształcić. Jak konstatuje Gilles Deleuze:

(...) współczesne malarstwo jest zalewane, opanowywane przez fotografię i klisze, które się instalują na płótnie przed samym faktem rozpoczęcia pracy przez malarza. W efekcie błędne jest myślenie, że malarz zaczyna swoją pracę na białej i dziewiczej powierzchni. Powierzchnia płótna jest od początku osaczona wirtualnie przez wszystkie rodzaje klisz, z którymi trzeba zerwać. I to właśnie oznacza wypowiedź Bacona o fotografii: nie jest figuracją tego, co się widzi, ale jest tym, co widzi współczesny człowiek⁸.

⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 2002, s. 19.

Jednakże często nie udaje się już zerwać z wszechobecną kliszą masowej kultury, a twórcemu artyście, jak i patrzącemu podmiotowi, który również dopełnia siebie w lustrze obrazu, pozostaje jedynie ironia. A to dlatego, że jak stwierdził Francis Bacon, „fotografia stała się tym, co współczesny człowiek widzi i co pretenduje do tego, aby rządzić widzeniem, a zatem także sztuką”⁹. Tym, który poddał się panowaniu kliszy po raz pierwszy z całą determinacją, a ze swojej sztuki uczynił produkcję obrazów-fetyszy kultury konsumpcyjnej, był Andy Warhol, uznawany poniekąd za prekursora postmoderny w sztuce. Jednakże nie jest to z pewnością zdanie Deleuze’a. Dla niego bowiem taka parodia malarstwa nie jest już malarstwem. Gdy tego, co wydarza się na płótnie, nie wyznacza walka przeciwko kliszy, ale pastisz, wtedy zapomniana zostaje – zdaniem autora *Logique de la sensation* – pierwotna katastrofa właściwa malarstwu, katastrofa, która wyznacza otwarcie na chaos wrażeń właściwy ciągłości cielesności. Jak czytamy w *Logique de la sensation*:

Od zawsze klisze są już obecne na płótnie i jeśli malarz pozostaje zadowolony z samego faktu przekształcania tychże klisz, ich deformowania i sponiewierania, transformowania ich w każdym sensie tego słowa, to jest to jeszcze reakcja zbyt intelektualna, zbyt abstrakcyjna, która poniekąd pozwala kliszy się odrodzić z popiołów i pozostawia malarza jako tkwiącego nadal w mocy kliszy, nie pozostawiając mu innego pocieszenia poza parodią¹⁰.

Walka z kliszami stylu, stylu klasycznego, stylu barokowego, jest tym, co zdaniem Deleuze’a wyznacza malarstwo Cézanne’a. Zauważmy, że jako malarz związany z impresjonizmem Cézanne musiał swym widzeniem przekroczyć

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 84.

również rozpowszechnioną już za jego życia fotografię, która stała się tak konkurencją, jak i inspiracją, a nawet narzędziem pracy malarzy dziewiętnastowiecznych. Tym, co pozwoliło Cézanne'owi na stoczenie takiej walki o rzeczywistość rzeczy, było właśnie wrażenie (*sensation*). Takie rozumienie malarstwa Deleuze rozwinął z rozważań nad myślą Merleau-Ponty'ego, wyrosłych pod „wrażeniem” Cézanne'owskiego jabłka. Malarstwo jest dla Deleuze'a:

(...) jak pojawienie się nowego świata. Ponieważ ślady, znaki malarskie są irracjonalne, bezwolne, przypadkowe, wyzwolone przez przypadek. Są niereprezentacyjne, nieilustracyjne, nienarracyjne. Nie są również znaczeniowe czy znaczące: to są ślady nieznaczące (*traits asignifiants*). To ślady-wrażenia, ale wrażenia w konfuzji (wrażenia mieszanego, które przychodzi w swojej źródłowości, jak mawiał Cézanne)¹¹.

Pusta powierzchnia płótna wyznacza zadanie malarstwa jako przedstawienia przedmiotu zewnętrznego, modelu, czyli innymi słowy wyznacza rozumienie aktu malarskiego jako dokonania reprezentacji: zasłonięcia modelu i zastąpienia go jego kopią. Malarz nie tworzył jednak nigdy po to, aby reprezentować czy powtarzać pewien model, ale tworzył w muzeum wyobraźni pełnym fantazmatów, kopii, klisz kulturowych, które musiał przekształcić i przewyciężyć oraz jak zauważa Deleuze, tworząc „obraz miał za zadanie odwrócenie relacji modelu i kopii”¹². Artysta chciał zatem, zdaniem filozofa (i tu warto doprowadzić rozumowanie do końca), stworzyć obraz, który nie byłby jak symboliczne medium, ale jak rzecz, pewna zamknięta cielesna ciągłość, z której wyłaniają się zaczątki znaczących (*traits asignifiants*).

¹¹ Ibidem, s. 94.

¹² Ibidem, s. 83.

Jesteśmy osaczeni przez obrazy – klisze, obrazy kina, obrazy telewizyjne, fotografie, które stanowią ilustracje dla narracji kultury masowej, obrazujące jednostkowe fantazmaty. Kulturę przepęniają klisze, wspomnienia, fantazmaty, wyrwane z ogólnego poczucia sensu historii, który się rozpadł. Dla Deleuze'a, Lacana, Merleau-Ponty'ego malarstwo nie pozostaje jednak prostym przetworzeniem owych klisz, ale jest wydaniem wojny wszelkim schematom percepcyjnym poprzez doświadczenie własnej cielesności i cielesności świata, spojrzenia własnego i spojrzenia świata rzeczy, które zawężają się w doświadczeniu realności ciała. Jednak należy zauważyć, że wydanie owej wojny zostaje ograniczone coraz częściej do pastiszu i ironii, a cytaty z klisz kultury masowej wypełniają coraz gęściej płótna malarskie. Dla tych filozofów sztuka rodzi się jednak w momencie walki. Jakkolwiek sztuka współczesna jest w o wiele trudniejszej sytuacji, usiłując zerwać z kliszami stylu i estetyki, kliszami kulturowymi, które wydają się nieszczęsnym przypisanym mu dziedzictwem i które pozostaje już tylko cytować i powtarzać w nieskończoność. Nawet w momencie dokonywania krytyki tejże masowej kultury konsumpcyjnej dochodzi najczęściej do powtórzenia i zacytowania klisz tejże krytykowanej kultury, umieszczonych jedynie w pewnej przerysowanej, parodystycznej narracji, co widać chociażby na przykładzie sztuki krytycznej Zbigniewa Libery.

W konsekwencji coraz rzadziej sztuce udaje się odkrywać nowe obszary wrażliwości, które wymykają się fotografii czy zostają wykluczone przez kreacje świata wirtualnego. Przywołajmy jednak przykład takich poszukiwań, naznaczony swoistym szaleństwem i kontestacją kultury. Zerwanie pozwoliło malarzowi odrzucającemu malarstwo jako reprezentację na otwarcie swojej sztuki na to, co nie-

ludzkie, na spojrzenie szaleńców, którymi inspirował się w czasie fazy tzw. *art brut* Jean Dubuffet. Jak zauważył, koncentrować na czymś wzrok, na figurze, oznacza eliminować Inne z naszego pola widzenia, niewidzialne tło rzeczy. Dla Dubuffeta równie ważna jest więc figura, jak i tło obrazu, gdyż widzieć coś oznacza czynić coś innego niewidzialnym. I właśnie to niewidzialne jako ciągłość – realne tło, z którego wyłania się rzecz, figura, znak – jest dla Dubuffeta przedmiotem badania. Owo Niewidzialne, wymykające się polu widzenia, stanowiło dla Merleau-Ponty’ego (jak i Deleuze’a, Lyotarda i Lacana) dziedzinę sztuki. Dubuffet podobnie określił pragnienia artysty w *L’homme du commun a l’ouvrage*, gdzie pisał, iż malarz nie maluje tego, co widzi, ale to, co pragnąłby ujrzeć, niewidzialne. Sztuka okazuje się zatem narzędziem poznania, umożliwiającym ujrzeć „rzeczy, których nie dostrzegą oczy”¹³.

Podobnie wyraził się Deleuze, dla którego:

(...) istotą sztuki, zarówno muzyki, jak i malarstwa, nie jest powtarzanie i wynajdywanie form, ale uchwycenie niewidzialnych z istoty sił. Dlatego też żadna ze sztuk nie może być nazwana przedstawiającą. Sztuka czyni widzialnymi (siły) Nieprzedstawialne, takie jak czas, inercja, grawitacja, czy kielkowanie¹⁴.

Siła pozostaje w szerokim związku z wrażeniem, jako że jedynie przez nie jest dla nas uchwytne, gdyż rozpościera swoje działanie na ciało. Zdaniem Deleuze’a, który przywołuje fenomenologiczne analizy Merleau Ponty’ego, to Cézanne zerwał z przedstawieniem poprzez to, co określał wrażeniem oddziałującym bezpośrednio na system ner-

¹³ J. Dubuffet, *Positions anticulturelles*, [w:] idem, *L’homme du commun a l’ouvrage*, Paris 1973, s. 287.

¹⁴ G. Deleuze, op. cit., s. 57.

wowy ciała: „Wrażenie (*sensation*) jest przeciwieństwem sensoryjnego (*sensationel*), kliszy, tego, co łatwe i spontaniczne etc.”¹⁵.

Jak Deleuze podsumuje drogę malarstwa od czasów albertiańskiego „okna otwartego na historię” (która jest jego zdaniem wpisana w kondycję każdego obrazu malarskiego)?

Istnieją dwie drogi – powiada – przekroczenia figuracji (to znaczy tego, co jest ilustracyjnością i narracją): albo w kierunku formy abstrakcyjnej, albo w kierunku Figury. Drogę Figury Cézanne nazywa wrażeniem. Figura to forma zmysłowa odniesiona do wrażenia; działa bezpośrednio na system nerwowy, który jest z ciałem. (...) Z pewnością Cézanne nie wynalazł drogi wrażenia w malarstwie, jednak nadał mu status bezprecedensowy. Wrażenie jest przeciwieństwem tego, co łatwe, wszelkich stereotypów i klisz, ale również tego, co «sensacyjne», spontaniczne. Wrażenie jest zwrócone w stronę podmiotu (system nerwowy, ruch witalny, instynkt, temperament, cały słownik wspólny naturalizmowi i Cézanne’owi) oraz w stronę przedmiotu (rzeczy, miejsca, wydarzenia). (...) jest byciem w świecie, jak mówią fenomenologowie: jednocześnie staję się we wrażeniu i coś przychodzi we wrażeniu, jedno przez drugie i jedno w drugim. Na granicy znajduje się to samo ciało, które je wytwarza i otrzymuje, jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem. Ja obserwujące nie doświadczam wrażenia inaczej niż poprzez wkroczenie w obraz, przez włączenie się w jedność czującego i czutego¹⁶.

Jednocześnie staję się czymś we wrażeniu, jak i coś przychodzi do mnie we wrażeniu, widzę i jestem widziany. Ciało jednocześnie wywołuje wrażenia i je percypuje, jest jednocześnie jego przedmiotem i podmiotem. Dlatego też nie tylko widzę, ale jestem widziany, a dzieło sztuki,

¹⁵ Ibidem, s. 39.

¹⁶ Ibidem, s. 39 i n.

tak jak moje ciało, jako zapis percepcji jest widzące i widziane jednocześnie. Tak jak w *Pillow Book* Greenewaya, gdzie główna bohaterka tworzy dzieła na własnym ciele, lecz nie robi tego bez powodu, ale zgodnie z wyznaczonym uprzednio celem. Chcąc pokazać historię (czy może raczej histerię) pewnego uczucia, emocji, czyni z własnego ciała prezentację, naoczność, sens, ale i otwartość poddaną wpływowi świata. Dla Deleuze'a malarstwo jest właśnie taką histerią oka, które wędruje po całym ciele, gdyż jak się wyraża, malarstwo:

(...) *nie traktuje oka jako organu unieruchomionego (fixe)*. Wyzwalając kolory i linie reprezentacji, [histeria malarstwa] wyzwala oko od swojej przynależności do organizmu, wyzwala je ze swojego charakteru organu stałego i określonego: oko staje się wirtualnie organem nieokreślonym, wielowartościowym, który postrzega ciało bez organów, to znaczy Figurę, jako czystą obecność. Malarstwo rozmieszcza nasze oczy wszędzie: w uszach, brzuchu, w płucach (obraz oddycha...). Taka jest podwójna definicja malarstwa: subiektywnie malarstwo osacza nasze oko, które przestaje być organiczne, aby stać się organem wielowartościowym i przejściowym; obiektywnie malarstwo wystawia przed nami realność ciała, linie i kolory wyzwolone z reprezentacji organicznej. Jedno staje się przez drugie: czysta obecność ciała staje się widzialna, tak jak oko staje się organem przeznaczonym tej obecności¹⁷.

Od czasu, gdy Merleau-Ponty zinterpretował malarstwo Cézanne'a, wiadomo, iż to nie w grze koloru i światła, w danych czysto optycznych zawarte jest wrażenie, ale w cielesnej tkance rzeczy. Jak konstatuje Deleuze:

¹⁷ Ibidem, s. 54.

To, co jest malowane w obrazie, to ciało, ale nie to, które jest reprezentowane jako przedmiot (*objet*), ale to, które jest przeżyte jako doświadczające wrażenia. Kolor zawarty w znaku malarskim, zapis trwania sam w sobie ma działanie bezpośrednie na ciało¹⁸.

W języku Lacana powiedzielibyśmy, iż ciało w obrazie jest Realnym, z którego materialności wyłaniają się *signifiants*, a nie ciałem-symboliem wyznaczonym przez pojęcie zawarte w formie.

Sztuka często epatuje materialnością, stosując niedopuszczalne do tej pory „tworzywa”, przełamując stereotypowe schematy percepcji estetycznej, czego przykłady można przytoczyć od malarstwa materii, *informel* (tworzonych choćby przez Dubuffeta), aż po współczesny *body art*, sztukę krytyczną. Takie płótno malarskie ze swoją nieprzezroczystą powierzchnią, pokrytą grubą tkanką malarską, okazuje się, jak to określił Merleau-Ponty, cielesne, pragnie być jak ruina, poranione, pełne śladów i zadrapań, blizn. Prezentując kawałek ziemi, materii malarskiej czy ciało naznaczone przez blizny i zranienia, pragnie uobecnić bezformne, czyli nieujmowalne przez *disegno* (rysunek) ciało. Realne jest czystym *informe*, jest tym, co niemożliwe, niemożliwe do wyobrażenia, do włączenia w porządek symboliczny. Lacan odnosił swoje pojęcie Realnego do Bataille'owskiego *informe*¹⁹. Jak pisał:

Istnieje przerażające odkrycie ciała, którego nigdy nie widzimy, podłoża i tła wszystkich rzeczy, będącego stroną odwrótną twa-

¹⁸ Ibidem, s. 40.

¹⁹ J. Lacan, *Le séminaire II. Le moi Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse*, Paris 1978, s. 186 i 208–210.

rzy czy też odkryciem tajemnicy ciała cierpiącego, bezforemnego, którego forma sama w sobie jest czymś, co wzbudza trwogę²⁰.

Trzeba powiedzieć z pełną podziwu świadomością, że to niezwykle wyznanie.

Również dla Deleuze'a ciało, które doświadcza w sztuce Bacona, to ciało, które nie ma organów, jest całością, ciągłością żywą, a nie organizmem jako *wewnątrzświatowym* przedmiotem poddanym badaniom rozumu i klasyfikowanym za pomocą języka medycyny. Ciało bez wyznaczonych organów rozumiane jest jako ciągłość cielesności nienaznaczona brakiem i wyrwą świadomości, jest ono ciałem-chiazmem, ciałem rozplenieniem, które się rozczłonkuje, jest pozbawione jedności i wewnętrznej konstrukcji, niczym ośmiornica czy glista (jak ta z obrazu Bacona, będącego trawestacją krucyfiksu Cimabuego), ciałem, które odczuwa, cierpi, doświadcza rozkoszy nieświadomie, na poziomie mięsa. Wrażenie, tak jak je rozumiał Deleuze, odnosi się do ciała, a nie do organizmu, nie istnieje jako reprezentacja, idea czy jakość, ale jako Realne, tak jak realny jest ból i cierpienie: „Ciału bez organów nie brakuje narządów zmysłów, ale brakuje organizmu, czyli nadrzędnej organizacji organów. Ciało bez organów określa się zatem przez organ nieokreślony (*un organe indéterminé*), tak jak organizm jest wyznaczony przez organy określone”²¹. Jak pisze Deleuze, a co mogłoby być równie dobrze stwierdzeniem Lacana, to ciało ustanawia strefę nierozróżnialności pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem, nie jest ciałem martwym, ale czującym i doświadczanym przez cierpienie. Takie jest, zdaniem Deleuze'a, ciało Figury, które określa malarstwo Bacona:

²⁰ Ibidem.

²¹ G. Deleuze, op. cit., s. 49 i n.

W miejsce formalnej zgodności malarstwo Bacona konstituuje strefę nierozróżnialności, nierozróżnialności pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem. (...) Taka strefa obiektywna nierozróżnialności to wszystkie ciała, ciała rozumiane jako mięso²².

Poprzez otwartą ranę, jak mógłby powiedzieć Lacan, otwiera się Realne, a jak pisze Deleuze, odsłania się cielesność (*chair*) czy mięso (*viande*):

Każdy człowiek cierpiący jest z mięsa. Mięso jest miejscem wspólnym zwierzęcia i człowieka, strefą nierozróżnialności, tym stanem, w którym malarz identyfikuje się z obiektami swej twórci, wstrętu, jak i współczucia²³.

To właśnie przez otwarte w krzyku usta wkracza w symboliczną powierzchnię figury człowieka realne wnętrze ciała. Otwarte w krzyku usta, obecne na zdjęciu – kadrze z filmu Eisensteina *Pancernik Potiomkin* – fascynowały zarówno Bataille'a, który zamieścił je w swoim piśmie *Documents*, jak i Francisa Bacona, który takim „dokumentem” zainspirował się w swoich trawestacjach portretów papieża Innocentego X.

Jak pisze Deleuze, krzyk ofiary jest momentem, w którym kończy się możliwość napisania, przedstawienia historii zwycięzców. To właśnie przeciwko tak rozumianej ilustracyjności i narracyjności malarstwa zwraca się za Baconem filozof, poszukując malarstwa jako otwarcia na katastrofę, katastrofę widzenia zdeterminowanego przez klisze historii. Merleau-Ponty pisze natomiast, że artysta „tworzy swoje dzieło tak jak człowiek wypowiadający swe pierwsze słowo, nie wiedząc, czy będzie ono czymś więcej niż krzykiem”²⁴.

²² Ibidem, s. 28.

²³ Ibidem, s. 30.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł, szkice o malarstwie*, red. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 87.

W ramach poetyki realnego, obecnej w rozważaniach tych trzech filozofów, sztuka ma zatem przekroczyć granice przedstawienia, rozerwać ekran reprezentacji; nie ma stanowić swego rodzaju „okna na fantazmaty”, ale wizję realnego, nie ma przedstawiać gry wyobraźni, ale uobecniać niewyobrażalne. Ma być jak kamień czy ciało, nieprzezroczyste, niewskazujące na nic poza sobą, czyli innymi słowy odwrócić relację kopii i modelu. Lacan jedynie sztuce przypisywał zdolność do zbliżenia nas do realnego, przeciwstawiając ją tym samym nauce i filozofii, które nie wykraczają poza porządek symboliczny²⁵. Wiśława Szymborska „pukając do drzwi kamienia” musiała doskonale to czuć, choć niekoniecznie – jak wynikało w czasie odbierania Nagrody Nobla z jej dyskusji z filozofami, która zakończyła się fiaskiem, albowiem pytano ją o ten poetycki kamień jak o *noumen* Kanta – w jakiś szczególny sposób rozumieć. Dziedziną sztuki nie jest wszak rozum, o czym doskonale wiedzieli zarówno Kartezjusz, jak i Proust czy Bacon.

Tak należałoby rozumieć stwierdzenie Damischa, iż „sztuka współczesna proponuje nam często malarstwo prezentujące już nie rzeczy”, przedmioty ukonstytuowane przez język, „ale to, co jest przed rzeczą”, realne. Jak pisze:

W twórczości Dubuffeta można odnaleźć właśnie taką iluzję świata ukrytego pod powierzchnią rzeczy, upartą afirmację, że za rzeczami, pod wszelkim kształtem, pos-tacią, figurą, nie ma nic innego poza tłem²⁶.

²⁵ J. Lacan, *Maurice Merleau-Ponty*, „Les Temps modernes”, nr 184-185, s. 254.

²⁶ H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris 1984, s. 110.

Dla Deleuze'a i Lacana, którzy w swoich rozważaniach nad sztuką inspirowali się fenomenologią Merleau-Ponty'ego, sztuka jest wyznaczona przez źródłową katastrofę, doświadczenie bezforemnego chaosu. Deleuze, podobnie jak Lacan, określa owo doświadczenie chaosu wrażeń jako rodzaj porządku, a nie nieporządku, porządku istniejącego przed indywidualacją, formą czy pojęciem, które Lacan nazywał właśnie porządkiem Realnym. Chaos to dla Deleuze'a „realne przejście do odmiennego sposobu istnienia, rozmycie indywidualnego kształtu rzeczywistości przedindywidualnej, dokonujące się w ramach pewnego *continuum*”²⁷, w którym rozpuszcza się wszelka forma. Forma wszak jest wyznaczona przez wyrwę w ciągłości realnego, jak powiedziałaby Lacan, a realne jest właśnie czystą obecnością i pozbawione jest jakiegokolwiek szczeliny. Podczas gdy porządek Symboliczny, kultura, jest pewną złożonością elementów zróżnicowanych, tj. form i nieciągłości, Realne samo w sobie pozostaje niezróżnicowane, jest absolutnie bez jakiegokolwiek rysy, pęknięcia czy wyrwy: *Le réel est absolument sans fissure*²⁸. Podobnie na poziomie Realnego nie istnieje rozróżnienie na zewnętrzne/wewnętrzne, gdyż to Symboliczne wprowadza w ciągłość Realnego różnice i to nic innego jak język tworzy świat przedmiotów²⁹. To właśnie sztuka ma, wedle Lacana, zdolność do otwierania nas na doświadczenie realnego, na Niewidzialne.

Należy pamiętać, iż od czasów renesansu najszczytniejszym gatunkiem malarstwa było malarstwo historyczne, a w traktacie Albertiego obraz został określony jako „okno otwarte na historię”. Historia z istoty stanowi nato-

²⁷ M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – reakcje*, Kraków 2006, s. 24.

²⁸ J. Lacan, *Séminaire II*, ed. cit., s. 122.

²⁹ Idem, *Écrits*, t. I, Paris 1966, s. 276.

miast reprezentację jako naznaczone brakiem pragnienie uobecnienia minionych wydarzeń. Istotą malarstwa reprezentacyjnego jest przedstawienie, spektakl odbywający się na tle wyróżnionych figur. Pomiędzy dwiema figurami zawsze rozwija się historia, powtarzając za Francisem Baconem, a w konsekwencji obraz stanowi ilustrację przedstawioną za pomocą narracji. Opowiedziana za pomocą gestów przedstawionych figur, wyznaczona przez kanony formalne, historia zasłaniała realne cierpienie i śmierć ofiar. Wykorzystywana przez totalitaryzmy, sztuka wyznaczona przez klasyczne kanony piękna i doskonałości miała opowiedzieć historię zwycięzców i usankcjonować metafizycznie ich panowanie.

Uobecnienie tego, co niewidzialne (jak niewidzialna i niemożliwa do pomyślenia stała się dla nas historia ofiar Auschwitz) stało się zadaniem, które postawić musiała przed sobą sztuka po II wojnie światowej. I takie zadanie widzieli dla sztuki Merleau-Ponty, Lacan i Deleuze. W konsekwencji cała sztuka powojenna i sztuka współczesna, która stanęła przed tym zadaniem, nie jest ani wyznaczona przez symbol, ani przez obraz, zwraca się w stronę tego, co nie daje się włączyć w porządek symboliczny, umyka narracji i figuracji, jest bądź walką wydaną kliszy i poetyką realnego, bądź też cytatem z przestrzeni fantazmatycznych klisz, pozbawionym historii, narracji, rozerwanych w swym sensie i tożsamości. Zatem to nie seriografie Warhola, maszynerie produkujące obrazy-klisze, obrazy „powtórzenia tego samego”, które pozostaje jedynie cytować i parodiować, okazują się wyznacznikiem tego, co najcenniejsze w doświadczeniu współczesnej sztuki dla Deleuze’a i Lacana, którzy odwołują się do wciąż żywej refleksji o sztuce autora *Oka i umysłu*. A jest tak dlatego, że jak pisze Deleuze:

Ze wszystkich sztuk jedynie malarstwo jest tą, która integruje koniecznie, historycznie, swoją własną katastrofę i konstytuuje się jako ucieczka przed nią. W innych sztukach katastrofa jest tylko skojarzeniem. Malarz jest natomiast tym, który przechodzi przez taką katastrofę, wkracza w chaos i próbuje z niego wyjść³⁰.

Abstract

The article tackles the question of great influence of the phenomenology of perception by Merleau-Ponty, especially his concept of the body as a chiasm of sensations which derives from the writings and paintings by Cézanne. Merleau-Ponty's studies determined the way art of image is perceived in Jacques Lacan's psychoanalysis and in Gilles Deleuze's postmodern thought. Although Deleuze and Lacan are often considered as strong opposites, in this respect they both refer to the phenomenological inquiry by Merleau-Ponty: Lacan reveals the notion of the Real as the In-visible order of ontology that can be only sublimated in the arts and Deleuze develops the concept of meat as the ba-sic moment of the sensational experience of the human figure in the arts. This investigation into the arts leads the reader to the conclusion that photography and its cliché are the place of a battle for the contemporary artist, and that we should not be satisfied with a blurry notion of art as a machinery producing simulacra.

³⁰ G. Deleuze, op. cit., s. 96.

Bibliografia

1. Damisch H., *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris 1984.
2. Deleuze G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 2002.
3. Dubuffet J., *Positions anticulturelles*, [w:] idem, *L'homme du commun a l'ouvrage*, Paris 1973.
4. Herer M., *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006.
5. Lacan J., *Écrits*, t. I, Paris 1966.
6. Lacan J., *Le séminaire II. Le moi Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse*, Paris 1978.
7. Lacan J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. Le Séminaire XI*, Paris 1964.
8. Lacan J., *Maurice Merleau-Ponty*, „Les Temps Modernes”, nr 184–185.
9. Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji. Fragmenty*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1988.
10. Merleau-Ponty M., *Oko i umysł, szkice o malarstwie*, red. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
11. Saint Girons B., *Qu'est-ce qu'un tableau?*, [w:] *La littérature et le sublime*, sous la direction de P. Marot, Toulouse 2007.
12. Vattimo G., *Nie być Bogiem. Autobiografia na cztery ręce*, tłum. K. Kasia, Warszawa 2011.

MAŁGORZATA JANIK

(Polska Akademia Nauk)

Literatura jako symulakr,
obsceniczność i zemsta przedmiotu:
realizacja idei postmodernizmu
Jeana Baudrillarda na gruncie
literatury na przykładzie powieści
American Psycho Breta Eastona Ellisa

W kontekście interesujących nas rozważań nad postmodernistycznym nurtem w świecie kultury przedmiotem namysłu chciałabym uczynić refleksję nad ideami zaproponowanymi w odniesieniu do kultury społeczeństw doby późnego kapitalizmu przez jednego z najwybitniejszych teoretyków postmodernizmu – francuskiego socjologa i filozofa kultury Jeana Baudrillarda.

W sposób szczególnie interesuje mnie zaobserwowanie wpływu zaproponowanych przez Baudrillarda kategorii, takich jak symulacja, wirtualność (kres rzeczywistości), hiperrzeczywistość, obsceniczność czy zemsta przedmiotu, na pojawienie się nowych zjawisk i prądów w literaturze wyrastającej na gruncie postmodernizmu angloamerykańskiego. Modelowym przykładem ilustrującym wpływ Baud-

rillardowskich teorii na twórczość literacką uczynić można powieść amerykańskiego pisarza Breta Eastona Ellisa *American Psycho*.

Wydaje się, że w tej słynnej, skandalicznej powieści, dającej się włączyć w nurt postmodernistycznej klasyki gatunku, najpełniej dokonuje się ilustracja realizacji postulowanych przez Baudrillarda przemian zachodzących w świadomości politycznej, ekonomicznej, społecznej i estetycznej konsumentów kultury: przejście „od znaków, które coś skrywają, do znaków, które skrywają, że nic nie istnieje”¹, do przestrzeni, „której krzywizny nie wyznaczają już ani rzeczywistość, ani prawda”²: nastanie epoki symulaków i wirtualności pojmowanej jako hiperrzeczywistość, a co za tym idzie kresu rzeczywistości samej; przejście od prymatu produkcji do prymatu konsumpcji i wyniesienie na plan pierwszy *p r z e d m i o t u*, który zyskuje tym samym pewną autonomię i przewagę, pozwalającą mu na wzięcie rewanzu na „podmiocie nazbyt pewnym swego panowania nad nim”³; eskalacja obsceniczności i zapośredniczenie jej aktów przez kulturę masową i przymysł kulturalny, prowadzące do zasadniczych przesunięć granic akceptacji tego, co do tej pory uchodziło za wyparcie, budzące wstręt i oburzenie.

Znaczna część wyspecyfikowanych przez Baudrillarda wyznaczników nowej rzeczywistości doby ponowoczesności znajduje odzwierciedlenie w powieści Ellisa, która, jakkolwiek kontrowersyjna, wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom i analizom. Zasadnicze pytanie, jakie można postawić, dotyczy tego, czy powieść Ellisa stanowi swego

¹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 12.

² Ibidem, s. 7.

³ Idem, *Słowa klucze*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 10.

rodzaju manifest literacki epoki hiperrzeczywistości, a zatem czy jest swego rodzaju symulacją samej siebie, znamionującą przejście od metaliteratury doby późnej nowoczesności do literatury pojmowanej jako symulacja. A może jest zgoła przeciwnie: literatura wciąż jeszcze pozostaje bastionem skrawków starej rzeczywistości, miejscem, z którego dochodzi ciche wołanie o opamiętanie, enklawą, która jest swoistym metasystemem, będącym w stanie wciąż jeszcze odwoływać się nie tylko do siebie, ale także do nowej i starej rzeczywistości, a przez swoją referencyjność zdolnym do tego, by o owo opamiętanie apelować, stanowi więc – by posłużyć się znów terminologią zaproponowaną przez Baudrillarda – swoiste uprawomocnienie teatru przez antyteatr, sztuki przez antysztukę, literatury przez antyliteraturę.

Zacznijmy od początku

Powieść Ellisa, „odrażające wydarzenie literackie”, jak nazwał ją recenzent tygodnika „Times”⁴, jeszcze przed wydaniem wzbudziła wrzenie w środowisku wydawców, które przemieniło się w najprawdziwszy skandal obyczajowy przełomu dwóch w pełni już postmodernistycznych dekad należących do epoki, która niejedno już widziała i mało co jest w stanie ją poruszyć. Przeszła okres krytyki destrukcyjnej, która zwykła widzieć w niej przede wszystkim szafowanie obscenicznością i przemocą wielokrotnie przekraczające wszelkie przyjęte normy obyczajowe. Faktem jest, że powieść Ellisa stanowi świadectwo kierunku rozwo-

⁴ J. Jarniewicz, *Znaki szczególne. Szkice o współczesnej prozie amerykańskiej*, Kraków 2007, s. 193.

ju kultury pokolenia *yuppies*, jest, jak pisze Jerzy Jarniewicz, „bezlitosnym obrazem kultury *yuppies*”⁵ i „wściekłym pamfletem na narcystyczną dekadę lat osiemdziesiątych”⁶.

W podobny sposób o powieści wypowiada się Barbara Surmacz-Dobrowolska, która pisze, że:

Celem zarówno autora książki, jak i twórców nakręconego na jej podstawie filmu było niewątpliwie ukazanie rozpadu społeczeństwa późnokapitalistycznego, rozkładu osobowości w skrajnym stadium psycho- i socjopatii w świecie pozbawionym jakiegokolwiek moralnej perspektywy, gdzie najwyższą wartość ma doskonałe ciało⁷.

Jakkolwiek trudno odmówić tym klasyfikacjom słuszności, należy jednak podkreślić, iż mało kto zauważył w utworze Ellisa tak znaczącą dla całego odczytania inspirację myślą Baudrillarda, przede wszystkim zaś słynną już w owym czasie teorią symulaków. Umieszczenie na horyzoncie filozoficzno-estetycznych proveniencji powieści teorii Baudrillarda znacząco wpływa na jej nowe odczytanie i interpretację. Mamy bowiem do czynienia już nie tylko z krytyką świata wartości pokolenia *yuppies* czy zgoła całego społeczeństwa późnokapitalistycznego – ten aspekt utworu staje się jedynie jednym z poziomów, które powieść w sobie mieści. W pierwszej kolejności natomiast jawi nam się ona jako bezprecedensowa próba stworzenia literatury nowej rzeczywistości – rzeczywisto-

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ B. Surmacz-Dobrowolska, *Ciało popularne – ciało medialne – ciało idealne*. [Online]. Protokół dostępu: <http://artpapier.com/?pid=2&cid=3&aid=2040> [10 września 2011].

ści, której parametry i współrzędne wyznaczają posunięcia poszczególnych ikon – ogniów w łańcuchu precesji symulakrów.

Zemsta przedmiotu

American Psycho jest więc powieścią (chyba jedną z pierwszych), w której w tak dojmujący sposób autor uchwycił i zdiagnozował stan kultury epoki post-produkcyjnej, epoki konsumpcjonizmu ufundowanej na zasadniczym przesunięciu punktu ciężkości z prymatu produkcji na prymat konsumpcji, epoki, której wyznacznikiem stało się wyniesienie na plan pierwszy przedmiotu, zyskującego tym samym pewną autonomię i przewagę, pozwalającą mu na wzięcie rewanzu na zbyt pewnym swego panowania nad nim podmiocie.

Zemsta przedmiotu sięga w powieści przerażających rozmiarów: ekspansywność żądnego władzy przedmiotu przechodzi najśmielsze wyobrażenia chyba nawet samego Baudrillarda, albowiem zyskuje on dużo więcej niż tylko „pewną autonomię”. Przedmiot całkowicie zawłaszcza obszary rzeczywistości kontrolowane do tej pory przez podmiot: to on teraz przejmuje nad podmiotem pełną władzę i – trzeba to przyznać – jest to władza despotyczna.

Jak zatem przedstawia się w powieści wyrastająca na gruncie żarłocznego konsumpcjonizmu nowa hierarchia wartości i ufundowana na nowym ładzie etyka?

Centralną planetą napędzającą koniunkturę w obrębie galaktyki Wall Street i Górnego Manhattanu, w którym to środowisku rozgrywa się akcja utworu, jest świecąca mocą nowojorskich neonów idea sukcesu. Planetami-satelitami, składowymi częściami tego pojemnego pojęcia, są: dysfunkcja finansowa, kompulsywna potrzeba gromadzenia możliwie największej ilości dóbr o możliwie najwyższym

standardzie i poczucie „moralnego” obowiązku podejmowania nieustających wysiłków mających na celu umacnianie swojej pozycji w tym swoistym mikrokosmosie rekinów nowojorskiej finansjery.

Codzienne, urastające nierzadko do rangi egzystencjalnych, problemy, z którymi musi się zmagać główny bohater powieści, Patrick Bateman, to zwalczanie chorobliwego lęku przed sytuacją, w której jego uwadze mogłoby umknąć wprowadzenie na rynek nowego rodzaju towarów luksusowych, tudzież przed grożącym kompromitacją pojawieniem się w restauracji, która do tego momentu straciłaby już miano numeru jeden wśród recenzentów „New York Timesa”, ewentualnie przed popełnieniem dyskwalifikującej gafy doboru nieodpowiedniego kroju kołnierzyka do sportowej marynarki. Do ostatecznej katastrofy mogłoby zaś dojść w momencie, gdyby któryś ze współpracowników bądź znajomych Batemana mógł poszczycić się bardziej gustowną i szykowną wizytówką.

Świat Batemana i generacji *yuppies*, której jest reprezentantem, kręci się więc całkowicie wokół przedmiotu, jest przez przedmiot zupełnie zdominowany, a pseudopodmioty zaludniające ten świat znajdują się całkowicie w jego despotycznym panowaniu. Uwidacznia się to zwłaszcza w sposobie opisywania poszczególnych bohaterów pojawiających się na powieściowej scenie: są to pozbawione jakiegokolwiek psychologicznej głębi, płaskie i jednowymiarowe marionetki, a jedynym znanym głównemu bohaterowi sposobem postrzegania otaczających go ludzi jest identyfikowanie i klasyfikowanie ich przez pryzmat markowych ubrań, które noszą, ewentualnie przez pryzmat ich społecznego statusu. Tym samym opis każdej z postaci, w interakcję z którą wchodzi główny bohater, ogranicza się do rzeczowej, dokonywanej z katalogową dokładnością analizy poszczególnych części jej garderoby, opatrzonej

niekiedy komentarzem co do ceny bądź aktualnych trendów, w które wpisują się bądź nie noszone przez nią ubrania. Tym sposobem o najbliższych znajomych (słowo „przyjaciołach” byłoby chyba sporym nadużyciem) dowiadujemy się jedynie tego, jakie ubrania zwykli nosić, do których salonów kosmetycznych najczęściej uczęszczają, ewentualnie ile zarabiają. Ilekroć Bateman spotyka kogoś ze swych znajomych lub współpracowników, jest w stanie powiedzieć o nim mniej więcej tyle:

Wchodząc do Harry’ego [lokal na Hanower Street w Nowym Jorku – M.J.] dostrzegamy Davida van Pattena i Craiga McDermotta siedzących przy stoliku z przodu. Van Patent ubrał się w dwurzędową sportową marynarkę z wełny i jedwabiu, jedwabno-wełniane spodnie z kontrafałdami i zapinanym na guziki rozparkiem – całość od Maria Valentina – oraz bawełnianą koszulę od Gitman Brothers. McDermott ma na sobie przetykaną lnem marynarkę i spodnie z zakładkami, bawełniano-lnianą koszulę z obciągniętymi guzikami od Basile’a, jedwabny krawat od Josepha Abbouda i strusiove pantofle od Susan Bennis i Warrena Edwarda (...)⁸.

Posunięta do absurdalnych granic ekspozycja powierzchni zastępuje całkowicie wszelkie, ludzkie skądinąd, odruchy zainteresowania uczuciami i emocjami w obrębie świata przedstawionego. Tym samym główny bohater zauważa wprawdzie, iż towarzyszący mu w wyprawie do baru u Harry’ego znajomy, niejaki Timothy Price, „jest chyba zdenerwowany i poirytowany”, jednak z pełną świadomością swojego wyboru przyznaje: „nie zamierzam go pytać, czy coś jest nie tak”. Więcej znaczy dla niego w danej chwili fakt, iż Price „włożył lniany garnitur od Ca-

⁸ B.E. Ellis, *American Psycho*, tłum. J. Polak, Kraków 2007, s. 39.

nali Milano, bawełnianą koszulę od Ike'a Behara, jedwabny krawat od Billa Lassa i sznurowane, skórzane półbuty ze wzmacnianym czubkiem od Brooks Brothers"⁹.

Czy przyczyny takiego stanu rzeczy należy się doszukiwać, jak chce Baudrillard, w sytuacji, w której „zanika wszelka celowość, generowani jesteśmy przez modele”¹⁰, a „wszystkie wielkie humanistyczne kryteria wartości, stanowiące dziedzictwo cywilizacji sądów moralnych, estetycznych i praktycznych, zacierają się w obrębie współczesnego sytemu obrazów i znaków”¹¹?

Obsceniczność. Ciało jako symulakr

Barbara Surmacz-Dobrowolska pisze:

Mniej więcej od czasu rewolucji kontrkulturowej lat 60. XX wieku następuje niezwykła ekspansja cielesności i nagości, która stała się nieodzownym elementem popkultury, promującej rozmaite jej wizerunki, od idealnego ciała reklamy, przez emanujące erotyzmem i krwią ciało filmowe, po martwe bądź zmasakrowane ciała prezentowane w telewizyjnych newsach¹².

Jak argumentuje dalej Surmacz-Dobrowolska, do takiej sytuacji doprowadziły: połączony z ekspansją nowych mediów audiowizualnych paradygmat konsumpcji, zniesienie granic między kulturą elitarną a popularną oraz proces teatralizacji życia, które stało się spektaklem, a jego głównym aktorem – ciało. Skrajna wizualizacja i związana z nią

⁹ Ibidem.

¹⁰ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007, s. 7.

¹¹ Ibidem, s. 15.

¹² B. Surmacz-Dobrowolska, op. cit.

estetyzacja ciała doprowadziły do tego, że zostało ono sprowadzone do powierzchni, pokawałkowane, odrealnione¹³. Doskonale opisane, a jednocześnie mocno skrytykowane przez m.in. Wolfganga Welscha¹⁴ zjawisko owej globalnej estetyzacji odbija się głośnym echem także w *American Psycho*.

W powieści mamy do czynienia z dwojakim sposobem przedstawiania ciała: z jednej strony mamy poddane skrajnej estetyzacji, wypiełgnowane, opalone, umięśnione, umanicure'owane i obleczone w garnitury Hugo Bossa ciało głównego bohatera, z drugiej – ociekające krwią, rozczłonkowane, pokawałkowane i poddane fragmentacji ciała jego ofiar. Wydaje się jednak, że oba te rodzaje przedstawień dają się włączyć w ramy pojęcia obsceniczności w rozumieniu Baudrillardowskim, w obu bowiem przypadkach przedstawień mamy do czynienia z poddaniem ciała całkowitej ekspozycji, hiperurzeczywistnieniem, prowadzącym w konsekwencji do zatraty poczucia rzeczywistości. Wedle słów francuskiego filozofa, obsceniczne stać się może w zasadzie wszystko, co zostanie poddane prawom symulacji, wyłączenia z istoty, co wreszcie i przede wszystkim wystawione na widok publiczny zostanie całkowicie sfunkcjonalizowane. Jak pisze Baudrillard:

Sceniczność zakłada spojrzenie i dystans, grę i inność. Obsceniczność natomiast znosi sceniczność, grę, dystans spojrzenia. Definicją obsceniczności byłoby zatem urzeczywistnianie, stawanie się w pełni rzeczywistym czegoś, co dotąd posiadało wymiar metaforyczny. W przypadku obsceniczności ciała, genitalia, akt seksualny są już nie tyle inscenizowane, ile bezpośrednio i brutalnie unaoczniane, innymi słowy – zostają rzucone na pożarcie, a następnie są wchłaniane i przyswajane. Obsceniczność podlega

¹³ Ibidem.

¹⁴ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, Kraków 2005, s. 35.

zasadzie eskalacji: przedstawienie nagiego ciała może być brutalnie obsceniczne, ale jeszcze bardziej obsceniczne jest przedstawienie ciała obdartego ze skóry, odartego z mięsa, ciała-szkieletu. Cała krytyczna problematyka mediów obraca się wokół zagadnienia progu tolerancji wobec nadmiaru obsceniczności. Jeśli można wszystko powiedzieć, wszystko należy powiedzieć¹⁵.

W tej perspektywie powieść Ellisa doskonale wpisuje się w ową dyskusję nad progiem tolerancji, a eskalacja obsceniczności, do jakiej dochodzi w powieści, jest również swego rodzaju sondą społecznej akceptacji i tolerancji tego, co można powiedzieć i opisać.

Jednym ze zwyczajów Batemana, urastającym niemal do rytuału, jest śledzenie na bieżąco wydarzeń w programie *The Patty Winters Show*. Tematami przewodnimi poszczególnych odcinków są: przetwory z ludzkiego mleka, wojna nuklearna, chłopiec, który zakochał się w kostce mydła, ruchy nazistowskie, kobiety po masektomii, obozy koncentracyjne, wywiad z Yeti, rodzice zamordowanych dzieci, ofiary rekinów, duże piersi, mordercze niezidentyfikowane obiekty latające, domowe zestawy do usuwania ciąży etc. Wszystko to dzieje się w konwencji widowiska, odgrywanego regularnie o tej samej porze. Mamy zatem do czynienia z kolejną charakterystyczną cechą nowej epoki: strywalizowaniem tematów zarezerwowanych do tej pory dla prowadzonych w wysokim rejestrze dyskursów politycznych, historycznych i społecznych, zdegradowaniem ich do poziomu dyskusji o triviach, a ponadto z uwidowiskowaniem przemocy, pornografii i tych obszarów życia, które zaliczane były do sfery prywatnej. Poprzez zapośredniczenie aktów obscenicznych i aktów przemocy przez media i przemysł kulturalny dochodzi do ich uwidowiskowie-

¹⁵ J. Baudrillard, *Słowa klucze*, ed. cit., s. 26–27.

nia, a zarazem odrealnienia: akty terrorystyczne, działania wojenne czy choćby przypadki przestępczości ulicznej nie należą już do warstwy rzeczywistości realnie zagrożającej naelektryzowanej falami elektromagnetycznymi jednostce – to, jak chce Baudrillard, spektakle, świetnie wyreżyserowane widowiska, które rozgrywają się w odciśniętych o ustalonych porach na oczach konsumentów kultury. Są to – by znów odwołać się do Baudrillarda – owe ikony sensu, które w ostatecznym ustroju demokracji liberalnej nie skrywają żadnej głębi, do niczego poza sobą nie odsyłają, a ta zamknięta referencyjność podszyta jest może tylko jednym komunikatem: że nowa rzeczywistość nie skrywa już żadnej podszewki, drugiego dna, spodniej warstwy. Jak pisze Przemysław Czapliński, parafrazując słowa Baudrillarda:

Powierzchnia świata jest jego głębią – jest wszystkim, co istnieje. A według Baudrillarda istnieje tylko to, co widać – ale właśnie to, co widać, nie istnieje. Baudrillard przekonuje, że mamy do czynienia z procesem „nabierania rzeczywistości” przez znaki, a więc ze swoistym udawaniem rzeczywistości. Problem polega na tym, iż w świecie symulaków nie można już odróżnić kopii (przedstawienia) od oryginału (świata jako takiego). Wszystko, co społeczeństwo oddziela od podstaw prawdziwej rzeczywistości – kłamstwo, zbrodnia, rozrywka, przyjemność – to w istocie podstawa tej rzeczywistości¹⁶.

To także podstawowy budulec ontologicznego fundamentu, na którym wspiera się świat przedstawiony w powieści. Puste znaki nie próbują już symulować istnienia jakiegoś głębszego wymiaru rzeczywistości, który mógłby

¹⁶ P. Czapliński, *Symulakry i symulacja, Baudrillard, Jean*. [Online]. Protokół dostępu: <http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html> [10 września 2011].

się za nimi kryć. Jeśli jednak świat wspiera się na fikcji, to znaczy, że sam jest fikcyjny. Mamy zatem również ostateczne porzucenie tak hołubionego zjawiska autoteliczności czy metafikcji literackiej.

Czapliński pisze: „Świat stworzony w imię uznania każdej odrębności pożera wszelką indywidualność, zwracając ją pod postacią symulakrum – naszej podmiotowości podrobionej”¹⁷. Czy dlatego Bateman wielokrotnie podkreśla, że „indywidualność nie istnieje”¹⁸. Jak ognia boi się głębi, albowiem „istnieje tylko powierzchnia”¹⁹. Również tak wyeksponowane w powieści kształtowanie powierzchni ciała wolne jest od wyrażania struktury głębi. Jak stwierdzi główny bohater: „powierzchnia – tylko to się liczy”²⁰. Patrick Bateman idealnie uosabia współczesnego konsumenta, któremu świat jawi się jako „powierzchnia powierzchni powierzchni”. Równocześnie bohater wydaje się idealnym tworem tego świata, pozbawionym głębokiej tożsamości. Jego ego realizuje się na powierzchni, w absurdalnej niemal dbałości o ciało, gesty i otoczenie.

Symulakry

Na symulakryczny charakter przedstawionych w powieści wydarzeń wskazywać mógłby specyficzny model narracji, na pierwszy rzut oka będącej wypadkową zastosowania modelu pierwszoosobowej narracji noszącej cechy monologu wewnętrznego z elementami techniki strumienia świadomości. Jednak w miarę rozwoju wydarzeń

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ B.E. Ellis, op. cit., s. 239.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

i zachowania wzmożonej czytelnicznej uwagi w tej gładkiej narracyjnej powierzchni dostrzegając zaczynamy coraz więcej rys i pęknięć, ukazuje się jej hybrydyczny i dziwny charakter. Od początku czytelnik wydaje się posiadać wgląd w psychikę głównego bohatera: towarzyszy mu w pracy, w towarzyskich spotkaniach, zakupach i spożywaniu posiłków. Zna jego najskrytsze myśli i pragnienia. Rysy zaczynają pojawiać się niepostrzeżenie, wraz z równie dyskretnymi i łatwymi do przeoczenia uwagami bohatera-narratora, który niepostrzeżenie wysuwa się ponad pozycję tego, który mówi i rejestruje swoje własne słowa, oto bowiem sam zaczyna patrzeć na siebie z góry, jak na kogoś innego, jak gdyby doświadczał rozszczepienia świadomości. Ta pozorna obiektywizacja głównego bohatera względem niego samego przestaje jednak być czymś niewytłumaczalnym, jeśli przyjmiemy, że wszystkie – a w każdym razie znaczna część – opisywanych przez niego historii to nic innego, jak tylko projekcje jego umysłu, fikcje wytwarzane nie przez Batemana-narratora, lecz przez Batemana-bohatera opowieści, które snuje Bateman-narrator.

Bateman-narrator opowiada więc historie nie tylko o sobie, ale także z sobą w roli głównej. Nasuwa się zatem zasadnicze pytanie o to, gdzie przebiega granica pomiędzy wydarzeniami realnymi a projekcjami umysłu Batemana. Jest to, jak się wydaje, jeden z najciekawszych, ale i najtrudniejszych do rozstrzygnięcia dylematów, jakie stawia przed nami utwór Ellisa. Być może jedynymi realnymi wydarzeniami są te wzmiankowane w trakcie delirycznych monologów dochodzącego do siebie po kolejnych narkotykowych ekscesach bohatera, który wydaje się co rusz przekraczać cienką granicę jawy i snu. Być może tylko wówczas dochodzi do głosu powieściowa rzeczywistość – wskazywałaby na to zmieniająca się wówczas forma

narracji – pojawianie się czegoś, co można uznać za elementy klasycznej techniki strumienia świadomości. W tej perspektywie oczywiste się staje, że Bateman tak naprawdę nikogo nie zamordował. Przedstawione z hiperrealistyczną dokładnością odrażające zbrodnie to symulakry, inscenizacje, które projektował jego umysł. Dodatkowo potwierdza to fakt, że tak naprawdę zbrodnie przechodzą całkowicie bez echa, nikt nie pyta o zaginione osoby, nikt nie dostrzega śladów popełnionych mordów. Mało tego, pod koniec książki jeden z przyjaciół Batemana wspomina, że widział niedawno jedną z jego domniemanych ofiar, jak najbardziej żywą i w dobrej formie (trzeba pamiętać, że jedynie Bateman jest świadomy prawdziwego losu owej postaci, ale też co znaczy w tej sytuacji prawdziwy?). W powieści dochodzi więc do poważnego zachwiania fabuły, mnożą się wątpliwości, których nie rozwiewa postawa samego Batemana, wybierającego się na bal przebierańców w kostiumie seryjnego mordercy. Dochodzi do eskalacji wątpliwości i podejrzeń co do rzeczywistego wymiaru zbrodni Batemana: nagle jawią nam się one w całkiem nowej perspektywie, jak gdyby autor znudził się w końcu nabieraniem czytelnika i postanowił uwolnić *climax*: wszystkie bezeceństwa i masakry, wychodzące rzekomo spod ręki Batemana, to nic innego, jak tylko symulacje jego zniewolonego przez media i porządek przedmiotu umysłu, chore projekcje człowieka żyjącego nie swoją egzystencją na kartach hiperzeczywistości, na której komiksowy charakter wskazuje nawet jego imię.

Być może należałoby cofnąć się jeszcze o krok i przyjąć za właściwy sposób rozumowania założenie, że nic z tego, co dzieje się w powieści, nie dzieje się naprawdę. Prawdziwy jest tylko sam akt opowiadania, a będąca jego owocem opowieść przedstawia fikcyjne wydarzenia, niewyłamujące

się poza konwencję urojeń bohatera karmionego na przemian kokainą, valium i wódką Absolut. W finale powieści Bateman przyznaje się wprost do nękających go coraz częściej urojeń i halucynacji:

Mam kłopoty z koncentracją, ponieważ ostatnio mój bankomat zaczął do mnie mówić ludzkim głosem; niekiedy wyświetla na zielonym ekranie przerażające komunikaty, w rodzaju: «Urządź jatkę w galerii Sotheby» albo «Zabij prezydenta» czy «Nakarm mnie zdechłym kotem»; poza tym o mało nie zwariowałem, kiedy w zeszły poniedziałek ławka z parku szła za mną przez sześć przecznic, pragnąc przy tym nawiązać ze mną kontakt werbalny. Rozpad – oto co mi dolega²¹.

Bateman jawi nam się zatem jako postać o nie do końca zdefiniowanym statusie i tożsamości, jako ktoś, kto wymyślony przez autora i mianowany przez niego narratorem historii, których jest też głównym bohaterem, opisuje nie swoje prawdziwe przeżycia (o tych nic nie wiemy), lecz projekcje swojego umysłu. I tutaj również nasuwa się zasadnicze pytanie: po co to robi? Dlaczego dochodzi do takiego zapośredniczenia akcji? Z pomocą po raz kolejny przychodzi Baudrillard: projekcje umysłu Batemana bliższe są idei Baudrillardowskich symulaków, niż byłyby nimi opisy jego rzeczywistych przeżyć. Gdyby Bateman opisywał rzeczywistość, musiałby wpieryw założyć jej obiektywne istnienie. Nie opisuje on rzeczywistości; on ją wytwarza. Rzeczywistość ta składa się z precesji symulaków, które już do niczego poza sobą nie odsyłają, nie stoi za nimi żadna treść ani sens. Rzeczywistość jawi się jako ogromna, idealnie płaska i pozbawiona jakiegokolwiek głębi powierzchni. Opowieść Batemana potraktować można

²¹ Ibidem, s. 450.

zatem jako swoistą zonglerkę baudrillardowskimi znakami, „za sprawą których nic już nie dzieje się tak prosto, znak bowiem zakłada zawsze usunięcie samej rzeczy”²². Ów system znaków, o których pisze Baudrillard, to zapis dialogu toczącego się pomiędzy przedmiotami. Otrzymujemy zatem sporządzony przy pomocy swego rodzaju znaków zapis, tekst, który – wedle Baudrillardowskiej wykładni znaku – składa się tylko z powierzchni, jego części składowe (znaki) do niczego poza sobą nie odsyłają, nie kryje się za nimi żaden głębszy sens, gdyż same *par excellence* znoszą jego obecność. W tej sytuacji roztrząsanie problemu prawdziwości Batemanowskiego przekazu traci w ogóle rację bytu.

Konstruuje więc Ellis, chyba po raz pierwszy w historii literatury, twór w tak dużym stopniu reprezentatywny dla Baudrillardowskiej koncepcji hiperrzeczywistości.

Abstract

The article tackles the issue of the influence of Jean Baudrillard's ideas on the contemporary literature. It focuses on such concepts as: hiperreality, virtuality, obscenity and the triumph of the object as represented in Bret Easton Ellis's scandalous novel *American Psycho*.

²² J. Baudrillard, *Słowa klucze*, ed. cit., s. 10.

Bibliografia

1. Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
2. Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007.
3. Baudrillard J., *Słowa klucze*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.
4. Czapliński P., *Symulakry i symulacja, Baudrillard, Jean*. [Online]. Protokół dostępu: <http://wyborcza.pl/1,75517,315-8406.html> [10 września 2011].
5. Ellis B.E., *American Psycho*, tłum. J. Polak, Kraków 2007.
6. Jarniewicz J., *Znaki szczególne. Szkice o współczesnej prozie amerykańskiej i kanadyjskiej*, Kraków 2007.
7. Surmacz-Dobrowolska B., *Ciało popularne – ciało medialne – ciało idealne*. [Online]. Protokół dostępu: <http://artpapier.com/?pid=2&cid=3&aid=2040> [10 września 2011].
8. Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, Kraków 2005.

MARCIN LUBECKI

(Uniwersytet Jagielloński)

Filmowe obrazy ponowoczesności

Kino ponowoczesne nie jest kinem postmodernistycznym. Brzmi to paradoksalnie, nawet jeśli zachowa się przyjęte w Stanach Zjednoczonych i Europie rozróżnienie na ponowoczesność (postmodernę) jako ruch myślowy i postmodernizm jako praktykę artystyczną. Teza wstępna nie zaprzecza istnieniu elementów właściwych sztuce postmodernistycznej w dziele ponowoczesnym, a jedynie poprzez swój zniekształcający radykalizm zwraca uwagę na inne rozmieszczenie akcentów. Chodzi bowiem o przeniesienie wątków ponowoczesnych w przestrzeń dzieła filmowego, a zatem o powtórzenie teoretycznego namysłu w rzeczywistości artystycznej, przy jednoczesnym pominięciu tego wszystkiego, co w latach 80. i później wypracowano jako swoisty język filmu postmodernistycznego. Poddając analizie motywy ponowoczesne w filmach wybranych twórców, odniosę się zatem nie tyle do poglądów filmoznawców czy historyków i teoretyków kina, co raczej do podłoża filozoficznego, to znaczy do ruchu myślowego, który wyrósł na bazie zdecydowanej krytyki moderny.

Jean-François Lyotard określa ponowoczesność jako pewien specyficzny, właściwy opisywanym czasom „stan ducha”, Fredric Jameson i Brian McHale mówią o „kulturowej dominancie”. Wydaje się, że właśnie atmosfera, stan ducha czy też kulturowy horyzont wybranych do niniejszego opracowania filmów odpowiada prezentowanej wizji świata i kondycji ludzkiej w sposób szczególny. Warto na wstępie przedstawić również punkt widzenia myśli filmoznawczej. Andrzej Zalewski, charakteryzując kino postmodernistyczne (nie ponowoczesne), wskazuje na fabularyzacyjne strategie „dezorientacji”¹, Alicja Helman akcentuje „rozproszenie uwagi odbiorcy”. Te wyznaczniki oraz zmiana orientacji poznawczej na ontyczną składają się na pewien wyróżniony i powracający w niniejszym opracowaniu obraz.

Uzasadnieniem dla wyboru twórców pochodzących z różnych stron świata może być chęć ukazania globalnego wymiaru analizowanego zjawiska: wskazani reżyserzy reprezentują kinematografie trzech kontynentów – Europy, Ameryki Północnej i Azji. Nie bez znaczenia jest również szeroki horyzont czasowy: Michelangelo Antonioni omawiany będzie przez pryzmat filmów powstałych przed rokiem 1980, Jim Jarmusch w nawiązaniu do twórczości z lat 80., zwłaszcza ich początku, na który przypada premiera filmu *Nieustające wakacje*, w przypadku Wonga Kar-waia za tekst główny przyjmujemy nakręcone w roku 1995 *Upadłe anioły*, zaś pochodzący z Tajwanu Tsai Ming-liang

¹ O ile w kinie postmodernistycznym istotna jest strategia fabularyzacyjna określona przez Zalewskiego jako „dezorientacja”, o tyle kino ponowoczesne nie ma być skonstruowane wedle tego planu, a jedynie ma prezentować sytuację zagubienia i rozproszenia jednostki. Również widz doświadcza owego stanu, jednakże nie w wyniku sztuczki realizacyjnej, lecz poprzez ukazanie pewnej rzeczywistości i pewnego rodzaju zawieszony, efemerycznej egzystencji.

zaprezentowany zostanie przede wszystkim jako reżyser dzieł powstałych po roku 2000, między innymi *Goodbye, Dragon Inn*.

Piszząc o kinie ponowoczesnym, należy się odnieść do określonej wykładni rzeczywistości i ludzkiego doświadczenia. Chodzi o wskazanie takiego bycia-w-świecie (*in-der-Welt-sein*), które jest nie tyle – używając terminologii Martina Heideggera, filozofa nienależącego do tradycji ponowoczesnej – zamieszkiwaniem, co raczej wędrówką, innymi słowy: samym byciem-w-drodze². Próba wskazania wątków *stricte* filozoficznych – zwłaszcza w nawiązaniu do tekstów Gilles’a Deleuze’a i Félixsa Guattariego, Jeana Baudrillarda czy Paula Virilio – nie oznacza, że zostaną zupełnie pominięte takie kwestie, jak intertekstualność, *double coding*, pastisz czy transgatunkowość. Nie ulega wątpliwości, że poetyka i język filmu postmodernistycznego w kontekście ponowoczesności wymagają osobnego rozjaśnienia, podobnie jak wyznaczniki na przykład postmodernistycznej literatury. W wielu przypadkach rozmaite środki i techniki, często – jak zauważa Umberto Eco – zaczerpnięte z dzieł dawniejszych (na przykład „cytacjonizm”

² Martin Heidegger wprowadza w swych pismach zarówno motyw zamieszkiwania, jak i drogi. W tym miejscu chciałbym jedynie zwrócić uwagę na różnicę między myślą ponowoczesną a tezą Hanny Buczyńskiej-Garewicz, zgodnie z którą zamieszkiwanie jest koniecznym warunkiem wszelkiej drogi/wędrówki. Píše ona: „Mieszkanie i wędrowiec, mieszkaniec konkretnego miejsca i kosmopolita, nie stanowią przeciwstawnych sobie postaw, lecz dwie niezbywalne strony jednego i tego samego wolnego istnienia w świecie jako w swoim otoczeniu przez zamieszkiwanie”. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 41.

w *Boskiej komedii* Dantego)³, powtarzają się i w kinie, i w literaturze. Artyści wykorzystują narzędzia, konwencje i znane już treści w ramach rozmaitych gier z tradycją – nie tylko w obszarze kina, lecz kultury w ogóle. W ten sposób dokonuje się swoiste zerwanie z rzeczywistością: znaki nie odsyłają już do świata, lecz do innych znaków – tak toczy się wielopłaszczyznowa gra „dezorientacji” i „rozproszenia”.

Kultura wyczerpania.

Ponowoczesne kino Michelangelo Antonioniego

Antonioni debiutuje w latach 40., w roku 1950 ukazuje się w kinach jego pierwszy film pełnometrażowy, natomiast w 1959 pierwszy obraz tzw. „trylogii nieoczywistości”, pt. *Przygoda*. Początek kariery Antonioniego przypada na okres rozkwitu włoskiego neorealizmu, który trwa do połowy lat pięćdziesiątych⁴. Dodajmy, że kolejny istotny dla światowego kina przełom nastąpi we Francji dopiero w następnym dziesięcioleciu, w postaci ruchu zwanego Nową Falą. Sięgając do twórczości z tego okresu,

³ U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, tłum. J. Ugniewska, [w:] idem, *O literaturze*, Warszawa 2003, s. 199.

⁴ Już w tym nurcie można dopatrywać się pewnych załączków postmoderny, zwłaszcza w odniesieniu do wizji kina wyzwolonego z ciasnych i sztucznych przestrzeni filmowego studia. Teza główna włoskiego neorealizmu wiąże się z zaakcentowaniem kwestii społecznych i skupieniem uwagi na gwarnym życiu ulicy. Tło na wskroś ponowoczesne to moment wejścia w wolną, niczym nieograniczoną przestrzeń – wprawdzie nie jest to jeszcze przestrzeń nomadyczna, ale już nie obwiązują w niej sztuczne ograniczenia tradycyjnej racjonalności. Uwolnienie z klaustrofobicznych ram studia filmowego wprowadza element nieprzewidywalności.

trudno jednoznacznie stwierdzić, że Antonioni tworzył kino ponowoczesne. Wydaje się, i tak też sądzą znawcy jego filmów, że kino to jest modelowym przykładem modernizmu. Jak wiadomo, termin „postmodernizm” pojawił się najpierw w amerykańskiej debacie krytycznoliterackiej lat 50. i 60., w kolejnym dziesięcioleciu do architektury wprowadził go Charles Jencks, natomiast do filozofii Jean-François Lyotard, pisząc *La condition postmoderne*. W świetle tych faktów wczesne dzieła Antonioniego można uznać co najwyżej za zapowiedź postmoderny, podobnie jak niektórych filozofów, np. Heideggera czy Nietzschego, określa się mianem tych, którzy utorowali drogę ponowoczesnemu myśleniu. Kontrowersje te w mniejszym stopniu dotyczą późniejszych filmów włoskiego reżysera. Dość powiedzieć, że nakręcone w roku 1967 *Powiększenie* powstało na motywach opowiadania Julia Cortáзара, który przez literaturoznawców zaliczany jest najczęściej do nurtu literatury postmodernistycznej.

Świat ponowoczesny i ponowoczesne doświadczenie rzeczywistości wiążą się w sposób ścisły z koncepcją słabego, niekartezjańskiego podmiotu, ideą rozproszenia i rozplenienia sensów oraz odejściem od tradycyjnej, dwuwartościowej logiki na rzecz tzw. paralogii. Ideał modernistyczny, sytuujący człowieka w centrum sensownego i sensownie uschematyzowanego świata, ulega rozbiću⁵. Człowiek nie jest już prawodawcą, twórcą panującego porządku, ale też jego słabość nie polega na kapitulacji wobec pogłębiających samotność i wpędzających w chorobę psychiczną wytworów świata techniki. Podmiot słaby jest podmiotem wyzbytym napięcia, figurą *flâneur* w ujęciu globalnym. Załączki owego rozbitcia sensu, a zatem pierw-

⁵ Por. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008.

sze sygnały wyzwolenia znajdujemy już we wczesnych obrazach Antonioniego. W *Przygodzie* – filmie z roku 1959, burzliwie przyjętym przez publiczność w Cannes⁶ – reżyser zrywa z oczywistym wówczas i jak najbardziej racjonalnym sposobem prowadzenia fabuły, zgodnie z którym logiczne następstwo zdarzeń pozwala widzowi oczekiwać, że pewne sytuacje i okoliczności zostaną rozwinięte lub wyjaśnione. Tymczasem w *Przygodzie* nie ma dalszego ciągu: poszukiwania zaginionej bohaterki, stanowiące dramaturgiczną oś akcji, zostają przez Antonioniego ukazane niezwykle: w szeregu zbliżeń odbiorca dostrzega nieistotne elementy, które donikąd go nie prowadzą i urągają klasycznemu wymogowi kontynuacji⁷. Patrzy na pejzaże, widzi wnętrza, twarze bohaterów, by wreszcie przenieść się w kolejny „nieoczywisty” wątek melodramatyczny, pełen niezdecydowania, niedomówień i gry. Nic nie zostaje wyjaśnione, żaden z wątków nie jest doprowadzony do końca. Rzeczywistość jest pokawałkowana, fragmentaryczna, nie sposób w niej uczestniczyć na zasadzie projektowania czy też budowania strategii podmiotowych. Postaci wyda-

⁶ Oburzenie publiczności i jednoczesny zachwyt krytyków to sytuacja wzorcowo postmodernistyczna. Społeczeństwo masowe – jak zauważa Krystyna Wilkoszewska – nie jest zainteresowane tym, by znawcy sztuki wyznaczali kryteria oceny, wzorce i wartości. Masy wyzwalają się spod władzy elit.

⁷ Interesujący komentarz można odnaleźć u Pascala Bonitzera: „Od *Przygody* wielkim dążeniem Antonioniego jest pusty plan, plan niezamieszkały. Pod koniec *Zaćmienia* wszystkie ujęcia, przez które przeszła para bohaterów, są kontrolowane i korygowane przez próżnię, jak wskazuje tytuł filmu (...). Antonioni poszukuje pustyni: *Czerwona pustynia, Zabriskie Point, Zawód reporter* (...) kończąc najazdem na puste pole, płataninę bezdroży”. Cytat za: G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Marjański, Gdańsk 2008, s. 131.

ją się rzucone w rozrzedzony horyzont egzystencji – p r z y g o d a rozgrywa się w „czasie martwym”.

Podobny wniosek nasuwa się po obejrzeniu finałowej sekwencji filmu *Zaćmienie* – ostatniej odsłony „trylogii nieoczywistości”, z roku 1962. Widz obserwuje panoramę ukazującą wierzchołki drzew, budynki, skrzyżowanie na przedmieściach. Czeką na pojawienie się pary bohaterów, ci jednak nie przychodzą. Dlaczego? Antonioni w żaden sposób tego nie wyjaśnia. Postaci sprawiają wrażenie, jakby poruszały się po powierzchni przypadkowych zdarzeń i miejsc. Wtapiają się w rozproszoną przestrzeń życia, pozbawioną centrum i ugruntowania. Odbiorca pozostaje sam, w poczuciu braku i nieodkrycia, ale także w przeświadczeniu kapitulacji sensu, poza granicami skupiającego logosu.

Komentarzem do obydwu filmów może być głos Johna Bartha, który w roku 1967 publikuje esej pt. *Literatura wyczerpania* (*Literature of Exhaustion*). Rzeczywistość skazuje człowieka na powtórzenie, ruch wiecznego powrotu. Awangarda pierwszej połowy XX wieku opierała się na eksperymencie i kategorii nowości, postmoderna natomiast zasa-
dza się na poczuciu „wyczerpania”⁸. Takie też znamiona niesie z sobą wczesna twórczość Antonioniego – zarówno w odniesieniu do przedstawionych postaci, jak i kondycji samego kina. Teza ta nie dotyczy wewnętrznych możliwości medium, lecz zmiany kulturowego kontekstu. Warto zaznaczyć, że kinematografia tamtych lat wciąż jeszcze wypracowuje pewne narzędzia i właściwe jej środki wyrazu, nie chodzi zatem o eksperyment, który wiąże się z przetwarzaniem niezbadanej materii, ale o kryzys myślenia całościowego, a także poczucie egzystencji w czasie pustym, w epoce Baudrillardowskiej posthistoryczności.

⁸ K. Wilkoszewska, op. cit., s. 128.

Znaleźć można u Antonioniego również inne obrazy utrzymane w tej stylistyce filozoficznej, na przykład przywodzące na myśl sformułowaną później teorię symulakrów. Aspiracje do tego, by w procesie poznawczym uchwycić coś prawdziwego – by to, co prawdziwe, odróżnić od fałszu – odpowiadają strategiom tradycyjnego podmiotu racjonalnego, a zatem mieszczą się w światopoglądzie modernistycznym. *Simulacrum* tymczasem ludzi i uwodzi. Rzeczy prowadzą własne strategie, działają w sposób zwodniczy, ale przecież nie przesłaniają tego, co prawdziwe, zerwany bowiem został dyskurs prawdy i fałszu. Wyjście z koleiny myślenia nie gwarantuje jednak satysfakcji ani wolności, ponieważ odbiorca wpada w świat kultury masowej, uzależniającej i niezobowiązującej migotliwości, w której symulacja polega na wytwarzaniu hiperrealności, czyli przyjmowaniu masek realnego⁹. Krytycy często wskazują odpowiadające tym rozważaniom wątki filmowe. W finałowym epizodzie *Powiększenia* bohater włącza się do gry w tenisa: gry prowadzonej bez piłki przez grupę przebierańców, w *Przygodzie* Anna straszy towarzyszy nieistniejącym rekinem, w *Zabriskie Point* z kolei oglądamy reklamę pięknego, lecz niewybudowanego osiedla domków jednorodzinnych. W ostatnim z wymienionych obrazów Antonioni, podobnie jak Baudrillard, podkreśla siłę mediów w zakresie tworzenia *simulacrum*. Nie jest ważne to, co wydarzyło się „naprawdę”, kroki bohaterów podporządkowane są wyłącznie hiperrealnemu przekazowi medialnemu – informacjom podawanym przez radio i telewizję.

Wskazane ślady myśli ponowoczesnej w kinie Antonioniego wydają się wyraźne, ale też niejednoznaczne i niekoniecznie powszechnie akceptowane. Całokształt twórczości

⁹ Ibidem, s. 71–85.

włoskiego reżysera sytuuje go po stronie tzw. kina autorskiego, skierowanego raczej do elit niż do odbiorcy masowego i w nikłym stopniu realizującego postulat Leslie Fiedlera: *Cross the Border – Close the Gap*. Ponadto, poszczególne dzieła wpisują się wyraźnie w horyzont myślenia modernistycznego, bowiem – jak pisze Wilkoszewska – „chodzi w nich o nader modernistyczne przeciwstawienie powierzchni i głębi, jawnych treści fabuły i skrytego głębokiego sensu, do którego odbiorca dociera mocą swej ogólnej wrażliwości i hermeneutycznej interpretacji, a nie przez proste odszyfrowywanie rozsznanych znaków kultury”¹⁰. Takie odczytanie Antonioniego wydaje się interesujące na przykład z punktu widzenia „trylogii nieoczywistości”. Jeśli coś jawi się najpierw jako nieoczywiste, jeśli jako takie zostało przez artystę pomyślane, można przyjąć, że właściwy sposób odbioru ma polegać na rozjaśnieniu niejasnego, przejrzeniu na wskroś tego, co we wstępnym i pobieżnym oglądzie jest nieoczywiste – to zaś działanie w ścisłym sensie hermeneutyczne.

Innym tropem kultury modernistycznej w filmach reżysera z Ferrary (również hermeneutycznym) jest konfrontacja człowieka z przytłaczającym, nowoczesnym miastem, najczęściej naznaczonym silnymi akcentami przemysłowania. Tej wykładni odpowiada rzeczywistość przedstawiona w *Krzyku*, nade wszystko zaś przestrzeń industrialna *Czerwonej pustyni*, gdzie obraz miasta wzmocniony został w dwójnasób: „naturalnym”, ustawicznym hałasem pracującej fabryki i sztucznym, metalicznym pogłosem ludzkiej mowy.

Kino Antonioniego nie należy zapewne do „kanonu” obrazów ponowoczesnych. Wyprzedza ono zarówno namysł filozoficzny, będący w kolejnych dziesięcioleciach

¹⁰ Ibidem, s. 211.

domeną Francuzów, jak i filmową postmodernę, która w pełni rozwinie się dopiero w latach 80. Mało tego, w wielu przypadkach, o czym była mowa, dzieła włoskiego reżysera przedstawiane są jako wzorcowe przykłady sztuki modernistycznej. Niemniej jednak, mimo iż dominanta odczytań wskazuje wciąż na interpretacje tradycyjne, wartości odnotowania wydają się również przedstawione powyżej, nieoczywiste ślady myślenia ponowoczesnego.

Myśl nomadyczna w filmach Jima Jarmuscha

Kolejny z omawianych reżyserów debiutuje w roku 1980 filmem *Nieustające wakacje*. Niezwykle istotny jest w nim – podobnie jak w całej twórczości Jima Jarmuscha – motyw drogi, powiązany z kategoriami otwartości, możliwości, rozproszenia i dezorientacji. Nie daje się on ująć w ciasnych ramach nurtu *road movies* ani też w klasycznych wykładniach mitu wędrówki wyznaczonych nastawieniem filozoficzno-mityczno-religijnym. Droga nie niesie z sobą przemiany ani duchowego spełnienia, nie jestznaczona ideą początku i „rajskiego” końca – główna postać jest rzucona w drogę, jej egzystencja to stan permanentnej, uwolnionej, a zarazem schizofrenicznej włóczęgi.

Debiut Jarmuscha warto poddać analizie przez pryzmat tekstów Gilles’a Deleuze’a i Féliksa Guattariego. Budując bogatą metaforykę, myśliciele ci prowadzą nas w rejony filozofii „niemetafizycznej” (lub postmetafizycznej), której przedstawicielami byli Nietzsche i Heidegger. Nomadyzm i rizomatyczność wiążą się każdorazowo z koniecznością interpretacji świata na własny rachunek – wolna wędrówka nomady nie jest nigdy wędrówką po śladach, nie jest zatem w ścisłym sensie tego słowa metodyczna. Warto zwrócić uwagę na pewne podobieństwa Nietzscheańskiej

i Deleuze'owskiej propozycji. Człowiek żyje w przestrzeni rozproszonej, w której także jego podmiotowość ulega ciągłemu rozproszeniu. Deleuze mówi o ciele bez organów i organach bez ciała. Nie ma struktury ani organizującej zasady naczelnej. Jest jedynie maszyna pragnąca – coś, co jest-pozą-siebie w swym chceniu-więcej, jak powiedziałby Nietzsche, lub też coś, czemu przysługuje – mówiąc językiem Heideggera – bycie-w-otwartości. Jesteśmy rzućeni w wir świata, zawsze *in-der-Welt-sein* bez możliwości Husserlowskiej redukcji, i stale przechodząc przez rozmaite jego płaszczyzny, tworzymy kolejne schematy (interpretacje). Podobna myśl towarzyszy Deleuze'owi i Guattariemu, gdy zwracają uwagę na struktury drzewa wpisane w sieć kłącza. Przestrzeń rizomatyczna może zawierać dowolną ilość owych struktur-drzew, czyli schematów świata. Z dowolnego miejsca kłącza można wskazać przejście nie tylko do dowolnego innego miejsca, ale też równie dowolnie (nawet przypadkowo) wpaść w ów schemat-drzewo lub z niego wypaść¹¹. Jego rozbitcie, rozerwanie skostniałej jedności rdzenia, który tkwi nieporuszony w podstawie korzenia palowego, i ponowne, wyzwajające wejście w *rhizome* przebiega na zasadzie deterytorializacji i reterytorializacji – odnalezienia siebie poprzez zagubienie się w sieci kłącza, jak to ma miejsce w przypadku Alliego Parkera, głównej postaci filmu Jarmuscha.

Wątek nomadyczny, motyw wędrówki, w której nigdy nie znajduje się żadnych śladów ani też ich nie zostawia, to w niniejszym opracowaniu główny klucz interpretacyjny *Nieustających wakacji*. Nie chodzi o Heideggerowskie to-

¹¹ Postulat pluralistycznej przestrzeni rizomatycznej w ujęciu Deleuze'a i Guattariego odpowiada w pewnym sensie pluralizmowi racjonalności wyrażonemu przez Wolfganga Welscha w idei rozumu transwersalnego.

rowanie bezdroży, jeśli rozumieć je jako wytyczanie szlaku innego myślenia, gdyż szlak ten wymagałby od nas postępowania metodycznego, byłby zanegowaniem włączęgi i bezdomności. Hanna Buczyńska-Garewicz pisze:

Wędrowka jako wolność wobec przestrzeni przez rozszerzającą się w niej zamieszkiwanie nie może (...) być mylona ze stanem nomadyzmu, czy *atopi*, polegającym na całkowitym wyswobodzeniu się przez człowieka od jakiegokolwiek miejsca. Człowiek nie może stanąć ponad przestrzenią konkretną, by sięgnąć do absolutnej Przestrzeni. Byłaby to jedynie iluzja wyzwolenia od przestrzenności¹².

Nie chodzi wszakże o tego typu wyzwolenie, lecz o wyswobodzenie się z ograniczeń miejsca i budowanych w oparciu o to pojęcie strategii „zamieszkiwania”. W kontekście ponowoczesnym strategię tę są rozumiane między innymi jako dyskurs dominacji. Zamieszkiwana przestrzeń w tym ujęciu pozostaje pod kontrolą zamieszkującego, często pod jego wyłączną jurysdykcją. Nomada natomiast jest w drodze, do której nie rości sobie żadnych praw. Istoty owej drogi nie określają, jak u przesiedleńca, przemierzane punkty – sens wędrowki polega na samym byciu-w-drodze jako byciu-pomiędzy.

Allie – bohater filmu Jarmuscha – spędza czas na samotnej i bezcelowej wędrowce po ulicach Nowego Jorku. Mityczna kraina obfitości (za Baudrillardem powiemy także – hiperrealności) na peryferiach ujawnia się jako fragmentaryczna, poszarpana i zużyta. Nie obserwujemy centrum, jedynie w zamykającej sekwencji obrazów widać oddalające się wysokościewce. Poszczególne epizody tworzą obraz kultury w stanie wyczerpania. Poza sceną centralną, na której toczy się niedostępna widzowi *Nieustająca*

¹² H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 41.

cych wakacji wymyślna gra symulaków, obserwujemy serię przypadkowych spotkań i rozmów. Bezdomny outsider Allie spotyka ludzi podobnych do siebie: ulicznego saksofonistę, obłąkaną kobietę, weterana wojennego, który wciąż lęka się bombardowań. Ślady tych zdarzeń ulegają zatarciu, nie mają dalszego ciągu. Utrzymuje się jedynie rytm muzyki, tła dźwiękowego, które zdaje się być jednocześnie rytmem nomadycznej włóczęgi i samotności. Na horyzoncie nie pojawia się cel, żadne z doświadczeń nie wiąże się ze zmianą. Droga nie ma początku ani końca, nie ma wytyczonego szlaku, nie wiąże się też z rysowaniem mapy ani z zapisywaniem dziennika podróży. Allie mówi o sobie, że jest turystą na nieustających wakacjach. Niewiele ma to jednak wspólnego z turystyką w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, bowiem jego wędrówka wymyka się wszelkiemu planowaniu. Jest to raczej szeroko pojęty stan bezdomności, coś trwałego, co wynika z ustawicznego poczucia, że jest się „nie w tym miejscu”, że być może w bliżej nieokreślonym „gdzie indziej” możliwe jest równie efemeryczne „co innego”. Beata Lisowska pisze:

Podróże bohaterów filmów Jarmuscha są jak podróże ‘pozorne’, nie mają w sobie nic z mocy, jaką posiadała podróż ‘prawdziwa’. Wydaje się, że będą nowym doświadczeniem, tymczasem zawsze kończą się konkluzją, że „wszędzie jest tak samo” – w Nowym Jorku, w Cleveland, w Helsinkach, Jokohamie. Jarmusch dokonuje demitologizacji wędrówki, a jego filmy stają się wypowiedziami o kondycji człowieka we współczesnym świecie¹³.

¹³ B. Lisowska, *Podróże pozorne. Jim Jarmusch wobec mitu wędrówki*, [w:] *Na rubieżach ponowoczesności. Szkice o filmie współczesnym*, red. K. Klejsa, G. Skonieczko, Kraków 2000, s. 121.

W ostatniej scenie *Nieustających wakacji* główny bohater wsiada na statek płynący do Europy. Widzimy Alliego na tle oddalającego się Manhattanu. W sekwencji otwierającej obserwowaliśmy na przemian zatłoczone centrum wielkiej metropolii i odludne przedmieścia – w równym stopniu anonimowe i obce, wypełnione niezliczoną ilością poruszających się w rizomatycznej sieci podmiotów nomadycznych. Historia ta nie zaczyna się ani nie kończy, trwa znikąd donikąd, sięgając daleko poza ramy naszego widzenia. Nie ma potrzeby uchwycenia kryjącego się pod powierzchnią zjawisk głębokiego sensu. Wystarczy konkluzja odwołująca się do ograniczonego horyzontu rzucenia (wątek Heideggerowski), który wyznacza ogląd w odniesieniu wyłącznie do indywidualnych przejść między sektorami rozmaitych rzeczywistości i racjonalności (idea rozumu transwersalnego Welscha). W omawianym polu kulturowym podróże nie są ani pozorne, ani też wyabstrahowane z konkretnej przestrzeni, a jedynie nie podlegają tokowi spójnej, linearnej narracji.

Wong Kar-wai.

Prędkość – powierzchnia – nietrwałość

Stylistyka filmów Wonga Kar-waia nie pozwala na jednoznaczne określenie jego twórczości. Podobnie jak w przypadku Antonioniego czy Jarmuscha, kino to sytuuje się na „pograniczu”. Trop modernistyczny odsyła do statusu kina autorskiego, do właściwych literaturze tego nurtu eksperymentów z czasem (Proust, Joyce, Mann) oraz motywem alienacji i autentyczności¹⁴. Trop drugi – ponowocze-

¹⁴ Terry Eagleton w pracy *Capitalism, Modernism and Postmodernism* pisze: „Te pozbawione głębi, stylu i historii po-

sny – nawiązuje do estetyki prędkości, nietrwałości i znikania, łącząc raz jeszcze realizacje filmowe w sposób ścisły z namysłem filozoficznym, w tym wypadku zaczerpniętym od Paula Virilio.

Jednym z głównych tematów azjatyckich obrazów Wonga Kar-waia jest zawrotne tempo współczesnej metropolii. Rizomatyczny, pozbawiony tradycyjnego centrum Hongkong rozbłyskuje w nich milionami neonów, jest przecinany niezliczoną ilością arterii komunikacyjnych. Okna pędzących pociągów zlewają się w podłużne smugi światła. Przestrzeń jest gęsta i ogromna, a zarazem klaustrofobiczna. Dominuje poczucie spotęgowanej anonimowości oraz wyobcowania. Wrażenie to potęguje usytuowana nieruchomo kamera, która – jak w *Upadłych aniołach* – na pierwszym planie rejestruje w zwolnionym tempie ruchy bohatera, na drugim zaś ujmuje wprawione w wir otoczenie. Chwila refleksji czy odpoczynku to zarazem moment wypadnięcia z wielkomiejskiej egzystencji – pragnienie poszukiwania głębi okazuje się zgubne i daremne, pauza istnienia wprowadza dystans, którego nie da się odrobić. Z drugiej zaś strony wejście w nomadyczną sieć pędzącego miasta oddane zostaje przez chaotyczny i rozedrgany ruch kamery, która w narracji pierwszoosobowej zbiera strzępy umykających elementów. W taki sposób pokazuje

wierzchnie postmodernistycznej kultury nie mają na celu oznaczać alienacji, ponieważ samo pojęcie alienacji odwołuje się do marzenia o autentyczności, które dla postmodernizmu jest niezrozumiałe. Te spłaszczone powierzchnie i puste wnętrza nie są wyalienowane, ponieważ nie ma żadnego podmiotu, który mógłby się wyalienować, ani przedmiotu, od którego można się wyalienować. Autentyczność nie tyle została odrzucona, ile zapomniana”. Cytat za: E. Mazierska, *Uwięzienie w terażniejszości i inne postmodernistyczne stany. Twórczość Wonga Kar-Waia*, Warszawa 1999, s. 13.

Wong Kar-wai w swoich wczesnych filmach brutalne sceny przemocy, zaś w nakręconym w 1994 roku *Chungking Express* całą początkową sekwencję pościgu. Na uwagę zasługują również sceny rozgrywane się na korytarzach metra, po których bohaterowie poruszają się jakby wtłoczeni w jednostajny i nieubłagany rytm dusznej rzeczywistości.

Odnosząc się do zaprezentowanych tu motywów, warto zwrócić uwagę na kilka tez wspomnianego wyżej Virilio. Powiada on, że kategorią, za pomocą której można pojąć współczesny świat, jest prędkość – zaś naukę o niej nazywa dromologią. Opanowywanie nowych prędkości wpływa na strukturę społeczeństw, a także określa stopień ich rozwoju i dostęp do zdobyczy nowoczesnego świata. Wola przekraczania kolejnych barier jest w tym zakresie wolą władzy i panowania. U podłoża poszukiwania nowych prędkości są wojna, destrukcja i strategie zniszczenia¹⁵. Los poszczególnych postaci z filmów Kar-waia wydaje się bez reszty naznaczony przemocą ślepego, niszycielskiego pędu. Miasta nie sposób zatrzymać, w swym zawrotnym tempie jawi się ono na granicy wykołajenia. Dyktatura nowoczesności – światła Hongkongu, Tajpej, Buenos Aires oddają ją chyba najpełniej – rozgrywa się paradoksalnie w epoce, w której niczego nowego nie można już spodziewać. Pozostaje zatem wejść w ów szalony rytm, jakby w odpowiedzi na wezwanie poetki: „samo biec | żeby biec”¹⁶ – po nic, bez skąd, bez dokąd, jednym słowem: nomadycznie.

Wśród charakterystyk kina postmodernistycznego wymienia się między innymi estetykę powierzchwni i nietrwałości. Te dwa terminy zestawiane są najczęściej z opozy-

¹⁵ K. Wilkoszewska, op. cit., s. 87–92.

¹⁶ K. Miłobędzka, *Gubione*, Wrocław 2008, s. 7.

cyjnymi pojęciami głębi i tego, co stałe, ale u Kar-waia zdają się one nie występować. Jest tylko jedna strona wewnątrzfilmowego obrazu i pewne nostalgiczne poczucie braku, spojrzenie z zewnątrz – okiem twórcy, odbiorcy, ale nigdy bohatera opowiadanej historii. Ewa Mazierska pisze:

Termin ‘estetyka powierzchni’ przyłgął do postmodernistycznego kina, stając się wręcz jego synonimem. Pod piórami większości krytyków jest on inwektywą – koncentrowanie się na powierzchni ma rzekomo świadczyć o tym, że postmodernistyczni filmowcy nie mają odbiorcom nic ciekawego do zakomunikowania¹⁷.

We wczesnych realizacjach reżysera z Hongkongu widz ogląda liczne sceny przemocy – nieumotywowane, pozbawione komentarza, a jednocześnie szybkie i estetycznie wysublimowane. Nie skupiamy uwagi na moralnym aspekcie brutalnych, krwawych egzekucji. Koncentrujemy się natomiast – jak w przypadku *Upadłych aniołów* – na pokazywanych w zwolnionym tempie detalach, na jaskrawej, kolorowej zasłonie, ogólnie rzecz ujmując: na kształtnej i barwnej kompozycji następujących po sobie obrazów. Ważny jest też rytm i muzyka, sytuacyjny trans, z którego ani na moment nie wychodzi się po to, by zapytać o sens obserwowanych zdarzeń. Joanna Aleksandrowicz mówi w tym przypadku o przejściu od estetyki powierzchni do estetyki spektaklu:

Poprzez kontemplację powierzchni przedmiotów wyestetyzowanej za pomocą światła, kolorów, ruchu, montażu i operatorskich środków wyrazu reżyser tworzy plastyczny spektakl, który

¹⁷ E. Mazierska, op. cit., s. 23.

stając się konsekwentnie stosowaną, nadrzędną formułą jego filmów, urasta tu do rangi strategii¹⁸.

Takie obrazowanie nie wynika z postawy amoralnej ani też z uwiązdu sił twórczych reżysera (Kar-waia, Antonioniego czy Jarmuscha), ale z natury samej rzeczywistości – świat ponowoczesny pozbawiony jest bowiem głębi, a zatem także tradycyjnej opozycji między powierzchnią i tym, co się pod nią skrywa¹⁹. Postawiona teza ontologiczna unieważnia wszelkie nastawienie hermeneutyczne. Dodajmy też, że w sposób paradoksalny Kar-wai łączy tu elementy kultury masowej z aspektami tzw. kina zaangażowanego: poddaje refleksji bezrefleksyjną rzeczywistość prezentowaną widzowi w łatwostrawnej formule kina akcji, a zatem stosując *double coding*, w jednym miejscu zestawia to, co postmodernistyczne, z tym, co ponowoczesne.

Estetyka nietrwałości to z kolei termin, który z twórczością Wonga Kar-waia wiążemy przez odniesienie do pojęcia czasu. Mazierska zwraca uwagę na postmodernistyczny (ponowoczesny²⁰) stan „uwięzienia w terażniejszości”²¹.

¹⁸ J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia*, Kraków 2008, s. 128.

¹⁹ Myśl tę sformułował na gruncie estetyki Frederic Jameson, porównując dwa sposoby odbioru dzieła sztuki: pierwszy to Heideggerowska analiza obrazu van Gogha, przedstawiającego parę chłopskich butów, zamieszczona w tekście *Źródło dzieła sztuki* (oraz wynikające z niej kontrowersje, zwłaszcza związane z komentarzem Meyera Schapiro), drugi natomiast to jego własne odczytanie obrazu Andy’ego Warhola *Diamond Dust Shoes*. Por. K. Wilkoszewska, op. cit., s. 100–101.

²⁰ W tytule monografii autorstwa E. Mazierskiej występuje słowo „postmodernizm”, jednakże użyte w znaczeniu, które w niniejszym opracowaniu zarezerwowano dla „ponowoczesności” – nie dotyczy ono bowiem swoistości postmodernis-

Obsesyjne natężenie znaków wskazujących na upływ czasu: zegary wiszące w mieszkaniach, na hotelowych korytarzach, dworcach i w barach szybkiej obsługi – wszystko to ponownie każe nam przemyśleć tezę Virilio. Świat, w którym żyją filmowi bohaterowie, nie pozostawia nikogo poza czasem. Chodzi wszakże o czas odmierzany rytmem i szybkością współczesnej metropolii: tłum, przez który trzeba się przedrzeć, samochody, które trzeba ominąć. Rzuconie w zgęszczoną czasoprzestrzeń nie pozwala na stosowanie podmiotowych strategii projektowania – pośpiech staje się świadectwem fizycznego i psychicznego zdrowia, a także normą moralną. W ciasnym horyzoncie terażniejszości rzeczy znikają, zanim zdołamy je zapamiętać. Przemoc prędkości przekłada się w filmach Kar-waia na tyranie wskazówek zegara, które wciąż odmierzają całokształt tego, co „gubione”. Chwila wytchnienia czy refleksji jest równoznaczna z oderwaniem się od rzeczywistości, a to z kolei równoznaczne jest ze „śmiercią”.

tycznego języka sztuki filmowej, lecz kondycji bohaterów i refleksji na temat świata, czyli tego, co za Lyotardem nazwywamy *la condition postmoderne*.

- ²¹ Teraźniejszość nie ma znaczenia Heideggerowskiego *Augenblick*, okamgnienia, skupionego spoczywania w „tu-i-teraz”. Teraźniejszość jest u Kar-waia klaustrofobicznym więzieniem i zarazem jedyną dostępną jednostką czasu, a zatem także nieumiejętnością spojrzenia wstecz i niemożnością projektowania samego siebie w przyszłość. Ograniczona zdolność do świadczania własnej czasowości jest w filmach hongkońskiego reżysera nieprzewycięzalnym brakiem.

Koniec kina. Posthistoryczność w filmach Tsai Ming-lianga

W pierwszej połowie wieku XX Stanisław Ignacy Witkiewicz ogłasza koniec religii, filozofii i sztuki. Późniejsi pisarze i myśliciele wieszczą kolejno śmierć autora (Roland Barthes), koniec człowieka i historii (Jacques Derrida, Francis Fukuyama), raz jeszcze sztuki (Donald Kuspit). W roku 1997 Wim Wenders realizuje film pt. *Koniec przemocy*. W spektrum tych wydarzeń wpisuje się również twórczość tajwańskiego reżysera Tsai Ming-lianga – zwłaszcza jego obraz z 2003 roku pt. *Goodbye, Dragon Inn*, który można interpretować jako filmową realizację tezy o posthistoryczności i końcu kina. Baudrillard łączył posthistoryczność z nadmiarem i ekstazą nic nieznaczących informacji – z przesytem, którego istotą jest symulowanie historii, podczas gdy u Tsai Ming-lianga dominuje raczej poczucie braku i wyczerpania. Wskazują na to długie i monotonne ujęcia, będące z perspektywy autora nie wyciszeniem, lecz skierowaniem się w stronę malarstwa kina, a zatem przejawem estetyzacji obrazu. Filmowy „czas martwy” nie jest czasem pomieszania i nadprodukcji „sensów”, lecz stanem odartym z wszelkiego dziania się. W niemal pustym kinie wyświetlany jest stary film, w kabinie projekcyjnej obracają się rolki zużytej taśmy, po skończonym seansie bileterka sprząta salę i gasi światła. Wszystko to trwa „nienaturalnie” długo, odbywa się w atmosferze ostatniego, pozbawionego magii widowiska. Opowieść, jeden z fundamentów tradycyjnego kina, ulega destrukcji. Kino w swej dotychczasowej formule zostaje zdekonstruowane. Sam reżyser mówi o swojej twórczości:

Mam nadzieję, iż moje podejście do robienia filmów przypomina malowanie obrazów. Co stoi w opozycji do dominującego podejścia, które traktuje tworzenie jak opowiadanie historii²².

Z jednej strony mamy tu do czynienia ze strategiami czysto modernistycznymi, jak choćby myślenie w kategoriach opozycji między obrazem i opowieścią, z drugiej zaś odnosimy się do myśli ponowoczesnej i właściwej temu stanowi ducha praktyki twórczej, przejawiającej się choćby w rozbiciu czasu, podmiotowości czy też odejściu od kina gatunków. Interesującym przykładem jest nagrodzony w roku 2005 w Berlinie obraz *Kapryśna chmura*, swoiste połączenie dramatu, musicalu i filmu pornograficznego. Tytułowa „kapryśna chmura” jest znakiem zawieszenia i oczekiwania, czegoś, co raz jeszcze odsyła do historycznej pauzy, w której rozgrywa się szereg nieskończenie długich sekwencji. Czy możemy przypuszczać, że Tsai Ming-liang i Wong Kar-wai epatują granicznymi obrazami przemocy i obsceniczności na zasadzie nic nieznaczących gier? Nawet jeśli same w sobie nie mają one ukrytych sensów, to jednak w sposób oczywisty domagają się refleksji – podpadając tym samym pod wykładnię modernistyczną.

Kino Tsai Ming-lianga bywa przez filmoznawców porównywane z obrazami Michelangelo Antonioniego – modelowym punktem odniesienia wydaje się nakręcona w roku 1964 *Czerwona pustynia*. Modernistyczny aspekt twórczości obydwu reżyserów wiąże się na przykład z psychologizacją przestrzeni oraz akcentowaniem marginalności i wielkomięskiego wyobcowania. Tak jednak, jak wyraźne

²² Kwiat w lustrze, księżyc w wodzie, rozmowa z Tsai Ming-liangiem, [w:] *Nie chcę spać sam. Kino Tsai Ming-lianga*, red. P. Kwiatkowska, K. Mikurda, Kraków 2008, s. 5.

wydają się elementy ponowoczesne w kinie włoskiego reżysera, tak też nie sposób pominąć owej kulturowej dominanty w dziele Tsai Ming-lianga. Przejawia się ona również na poziomie realizacyjnym, w postaci postmodernistycznych elementów warsztatu artystycznego, czego przykładem może być kolaż intertekstualnych gier zastosowany w filmie pt. *Która tam jest godzina?* Bohater tej produkcji, Hsiao-kang, ogląda na taśmie wideo słynny obraz francuskiej Nowej Fali pt. *400 batów*. Na ekranie widzi młodego Jeana-Pierre'a Léauda, którego François Truffaut obsadził we wszystkich odsłonach serii o Doinelu. Co ciekawe, Hsiao-kang, grany zawsze przez Lee Kang-shenga, pojawia się również w kolejnych obrazach Tsai Ming-lianga – szyfr, którym posługuje się tajwański reżyser, dopełnia scena na paryskim cmentarzu, gdzie Shiang-chyi spotyka sędziwego Jeana-Pierre'a (w tej roli sam Jean-Pierre Léaud). Podobny kod zastosowany został przez Tsai Ming-lianga w filmie *Goodbye, Dragon Inn*: wśród nielicznych widzów, oglądających na dużym ekranie obraz Kinga Hu pt. *Gospoda u Smoczycb Wrót*, znajdują się występujący w nim aktorzy. Przykłady te można odczytać w kontekście „posthistoryczności” i tezy o „końcu kina”. Film, który nie skupia się na fabule, nie jest opowieścią, a jedynie obrazem, film, który rozgrywa się w horyzoncie powtarzania i ponawiania tego, co już było, przestrzeń sali kinowej pozbawiona magii, niemal pusta, a w niej aktorzy oglądający na ekranie samych siebie. Pozostaje jedynie zapomniany plakat, pozbawiony operatora projektor, zgaszony ekran i opustoszała sala – martwa przestrzeń. Rozbity, pozbawiony mocy samoprojektowania się podmiot, zostaje – jak u Wonga Kar-waia – wrzucony w klatkę terażniejszości. Różnica polega na tym, że u Kar-waia człowiek zatracił się w wirze nieokiełznanej prędkości, natomiast u Tsai Ming-lianga jego

istota rozplywa się w rozrzedzonym i naznaczonym przecuciem końca tu-i-teraz. U obydwu twórców przypominają o tym rozmieszczone niemal wszędzie zegary.

Zakończenie

Żaden z omówionych reżyserów nie należy do „kanonu” kina postmodernistycznego, niektórzy zaś, zwłaszcza Antonioni i Tsai Ming-liang, bywają zaliczani do głównego nurtu modernizmu. Niejasny status ich twórczości potwierdza tezy Lyotarda czy Derridy, którzy kulturę ponowoczesną sytuują w kręgu odniesień i powtórzeń nowoczesności – oddają to najpełniej metafory przepisywania czy też przeredagowywania moderny (mieści się tu również Derridowska dekonstrukcja), wskazujące między innymi na nieperiodyczny sens przedrostka „post-”. To, co w przedstawionych filmach najwyraźniej ponowoczesne, dotyczy – jak podano we wstępie – „stanu ducha” i „kulturowej dominandy”, a zatem czegoś, co określa zarówno rzeczywistość, jak i sposób odbioru kodów kultury. Tracimy z pola widzenia projekt oświeceniowej racjonalności, przedkładając świat fragmentaryczny ponad wizję całości. Tak zarysowuje się nowy horyzont *in-der-Welt-sein*, pozbawione mapy i celu, nomadyczno-rizomatyczne bycie-w-drodze.

Abstract

Postmodern cinema is not the postmodernist cinema. In this paper I present main theses of postmodern philosophy (Derrida, Deleuze, Lyotard, Baudrillard), especially nomadology, posthistorical thinking and problem of repetition, and its realisations in Michelangelo Antonioni's, Jim Jarmusch's, Wong Kar-wai's, and Tsai Ming-liang's movies.

Bibliografia

1. Aleksandrowicz J., *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia*, Kraków 2008.
2. Banasiak B., *Bez różnicy*, przedmowa do: G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 2007.
3. Baudrillard J., *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
4. Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
5. Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schisophrénie. Mille plateaux*, Paris 1980.
6. Deleuze G., Guattari F., *Kłaczce*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3.
7. Deleuze G., *Kino*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.
8. Deleuze G., *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa 2011.
9. Derrida J., *Marges de la philosophie*, Paris 1972.
10. Derrida J., *Różnica*, tłum. J. Margański, [w:] idem, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002.

11. Eco U., *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, tłum. J. Ugniewska, [w:] idem, *O literaturze*, Warszawa 2003.
12. Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, [w:] idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.
13. Herer M., *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006.
14. Lisowska B., *Podróże pozorne. Jim Jarmusch wobec mitu wędrówki*, [w:] *Na rubieżach ponowoczesności. Szkice o filmie współczesnym*, red. K. Klejsa, G. Skonieczko, Kraków 2000.
15. Markowski M.P., *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristewej*, [w:] J. Kristewa, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007.
16. Mazierska E., *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany. Twórczość Wonga Kar-Waia*, Warszawa 1999.
17. Miłobędzka K., *Gubione*, Wrocław 2008.
18. *Nie chcę spać sam. Kino Tsai Ming-lianga*, red. P. Kwiatkowska, K. Mikurda, Kraków 2008.
19. Rogóż D., *Ponowoczesność i Inność*, „Principia” 2011, Tom LIV-LV.
20. Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008.



Michelangelo Antonioni, *Zaćmienie*, 1962.
Dystrybucja: Gutek Film



Michelangelo Antonioni, *Zaćmienie*, 1962.
Dystrybucja: Gutek Film



Jim Jarmusch, *Nieustające wakacje*, 1980.
Dystrybucja: Gutek Film



Jim Jarmusch, *Nieustające wakacje*, 1980.
Dystrybucja: Gutek Film



Wong Kar-wai, *Upadłe anioły*, 1995.
Dystrybucja: Gutek Film



Wong Kar-wai, *Upadłe anioły*, 1995.
Dystrybucja: Gutek Film



Wong Kar-wai, *Upadłe anioły*, 1995.
Dystrybucja: Gutek Film



Tsai Ming-liang, *Kapryśna chmura*, 2005.
Dystrybucja: Gutek Film



Tsai Ming-liang, *Goodbye, Dragon Inn*, 2003.
Dystrybucja: Gutek Film



Tsai Ming-liang, *Goodbye, Dragon Inn*, 2003.
Dystrybucja: Gutek Film

ELŻBIETA ŁOJSZCZYK

(Uniwersytet Warszawski)

Literaturoznawcze maszyny Gilles'a Deleuze'a. Teoria różnicy i powtórzenia wobec dzieła sztuki

Franz Kafka, twórca literackich dekonstrukcji systemów totalitarnych, notował w swoich *Dziennikach (1910–1923)*: „Wszystkie mianowicie sprawy, jakie tylko przychodzą mi na myśl, jawią się mym myślom nie od korzenia, lecz dopiero gdzieś około połowy źdźbła. Niech teraz ktoś spróbuje utrzymać je, niech spróbuje ktoś trzymać w ręku trawę i siebie samego na niej, gdy trawa zaczyna rosnać dopiero od środka łodygi”¹.

Artykuł ten prezentuje projekt poetyki w świetle koncepcji literatury i sztuki wyłaniającej się z filozofii autora zaliczanego do klasycznych przedstawicieli antropologii postmodernistycznej i teorii poststrukturalistycznej. Jednocześnie próbuje się tu nawiązać do konkretnych literackich analiz podjętych w *Logique du sens* i *Milles Plateaux* – dotyczących między innymi twórczości Jerzego Andrzejewskiego – formułując wyjaśnienia kluczowych terminów

¹ Cyt. za: G. Deleuze, F. Guattari, *Kłócze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988/1-3, s. 224.

związanych z Deleuze'owską krytyką filozofii reprezentacji wraz z możliwością ich zastosowania w lekturze prozy ponowoczesnej, zwłaszcza w odniesieniu do zagadnień intertekstualności i parodii wyjściowo opartych na powtórzeniu.

Jako formuła artystycznej transgresji parodia sytuuje się zarówno w opozycji do realistycznej doktryny przedstawienia, jak i romantycznego kultu nowatorstwa. Okazuje się kluczem do zrozumienia zjawisk współczesnych poprzez rekontekstualizację tradycji – w różnicującym powtórzeniu, mobilizującym dystansującą ironię, akcentuje ona świadome zakorzenienie w kulturowej przeszłości. Jest więc metodą dyskusji światopoglądowej w obliczu kryzysu wielkich narracji, a także środkiem postmodernistycznej komunikacji między kulturą niską i wysoką. Zarówno w wymiarze diachronicznym, jak i na poziomie wspólnoty zróżnicowanych kodów artystycznych jawi się jako siła zachowawcza i rewolucyjna zarazem. W ujęciu współczesnej badaczki Lindy Hutcheon² parodia jest „powtórzeniem z krytyczną różnicą”, które wnosi sens umoralniający, a niekiedy też praktyczne zalecenie znajomości kanonu, warunkującej jej właściwe odczytanie przy uwzględnieniu intertekstu. Oznacza to, iż refunkcjonalizując skonwencjonalizowane formy literackiej wypowiedzi, przywraca im żywotność zgodnie z postulatem dynamizacji procesu historyczno-literackiego wskazanym przez Wiktora Szklowskiego, uzupełnionym o horyzont pragmatyczny: nowa forma przełamuje starą formę, motywując odchylenie od kanonicznych norm zaistnieniem nowych treści zewnętrznych. Z tej też przyczyny parodię toczy paradoks: naruszenie reguł jest z definicji koncesjowane względem paro-

² Por. L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007.

dystycznej intencji aktywnej w określonych warunkach społeczno-historycznych. Legalizacja przewrotu sprawia, iż w rzeczywistości sankcjonuje się atakowaną instytucję. Presupozycja prawa i jego naruszenia czyni parodię normatywną w jej utożsamieniu z Innym i zarazem kontestującą w „edypalnej potrzebie” odróżnienia się od swego prekursora.

Niewątpliwie tak rozumiana parodia, ograniczona w swej referencji przestrzenią intertekstualną, jest odpowiedzią na wskazany przez Jeana-François Lyotarda postindustrializm, który charakteryzuje niewiara w możliwość zewnętrznego uprawomocnienia systemów. W jego ramach kultura, technika i zakres ludzkich możliwości produkcji zastępuje naturę jako dotychczasowy temat sztuki przedstawieniowej. Parodia wydaje się podstawową implikacją sztuki współczesnej również na skutek Foucaultowskiej niechęci do metakomentarza i roszczenia obiektywizacji, która zawsze jest wynikiem dominującej tendencji dyskursywnej, uwikłanej w określony światopogląd. Przyjmując postać syntetycznej polemiki na płaszczyźnie dzieła sztuki, parodia cechuje się świadomością własnych reguł i zdolnością zawieszenia sądu. Uruchamia dynamikę aktu percepcji i interpretacji, problematyzując jednocześnie zagadnienie procesu tworzenia i lektury.

Złożoność współczesnych gier sztuki charakteryzuje wielopiętrowe nadkodowanie. Wielokrotnie eksploatowanym przykładem wizualnego metadyskursu wewnątrzartyistycznego jest słynny obraz *To nie jest fajka* (*C'est ne pas un pipe*) René Magritte'a. Jako parodia barokowej formy emblematycznej, interpretowany w kontekście naruszenia zasad przedstawienia w sztuce, obraz Magritte'a stał się przedmiotem programowych tekstów Foucaulta, dokonujących dekonstrukcji reprezentacji w samym rdzeniu dyskursu teoretycznego. Z kolei jako wynik odrzucenia for-

my rury jako symbolu prostego i funkcjonalnego projektu w twórczości modernistycznego architekta Le Courbousiera fajka doczekała się wtórnej parodii w dziele postmodernistycznego artysty Davida Hlynskiego, który stworzył holograf zatytułowany *To nie są rury* (*These are not The Pipes*), wyzyskując nie tylko podobieństwo kształtu rury i fajki, ale i tytułową zbieżność pisowni (ang. *pipe* 'rura' odpowiada fr. *pipe* 'fajka'), nadto zaś nawiązując do rozważań Foucaulta nad figurą zburzonego kaligramu w obrazie Magritte'a i ilustrując nieograniczoną władzę konwencji przedstawienia w trójwymiarowej iluzji wielu rur hydraulicznych.

W ujęciu Gilles'a Deleuze'a, inspirującym Hutcheon, „powtórzenie (...) tworzy się między jedną maską a drugą, pomiędzy jednym punktem wyróżniającym a drugim. (...) Ta sama rzecz przebiera i jest przebierana. (...) Dzięki przebraniu i porządkowi symbolu w powtórzeniu zawiera się różnica”³.

Wobec powyższego, zdaniem Hutcheon, możliwe zdaje się zdefiniowanie parodii zgodnie z Deleuze'owską koncepcją powtórzenia: „Parodia jest powtórzeniem, ale powtórzeniem, w skład którego wchodzi różnica”⁴, co więcej: „powtórzenie jest zawsze z natury transgresją, wyjątkiem, osobliwością”⁵. Jednocześnie badaczka zastrzega, iż parodia nie jest czysto relacyjnym odroczeniem sensu w kategoriach *différance* (w czym realizowałaby postulat twórczości wg Jacques'a Derridy), albowiem na mocy praw gatunkowych dąży do unifikacji opozycyjnych asocjacji w poczynającej konkluzji.

³ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 48.

⁴ L. Hutcheon, op. cit., s. 71.

⁵ Ibidem, s. 165.

Tymczasem we wspomnianym ujęciu Foucaulta⁶ tytułowa „fajka” dowodzi, iż w dziele Magritte’a podpis przeczy rysunkowemu przedstawieniu, gdyż referencja lingwistyczna (oparta na wskazywaniu) i przedstawienie plastyczne (oparte na ikonycznym podobieństwie) wzajemnie się wykluczają. Sekwencyjność języka uniemożliwia jednoczesną percepcję figuratywnego przedstawienia, podczas gdy pismo wykorzystane w funkcji przestrzennej rozciągłości dezartykułuje sens uwarunkowany linearnym przebiegiem lektury. Materializacja desygnatu nie dochodzi do skutku w odpowiedniości słowa i obrazu, zawiązując się w momencie ich rozziw: kaligram „jeszcze nie mówi” albo „już nie przedstawia”. Figura ulationa sensu, a sens ulationa figure – brzmi zasadniczo diagnoza kryzysu reprezentacji w ujęciu francuskiego poststrukturalizmu. Kryzysu, z którym usiłowała zmierzyć się sztuka modernistyczna.

Parodia w definicji Hutcheon jest podwajającym rozróżnieniem, które eksponuje różnicę między tekstami oraz między tekstem i światem, w ukryty sposób resytuując binarne opozycje organizujące sferę symboliczną w chwili krytycznego zawłaszczenia. W paradoksie koncesjonowanej transgresji w gruncie rzeczy podtrzymuje dychotomię wnętrza i zewnątrz, bez której traci rację bytu, a którą Deleuze’owskie „urządzenie literatury” nieustannie rozbija jako jedną z negatywnych iluzji przedstawienia. Parodia poprzestaje na ironicznej inwersji pierwotnego tekstu, podczas gdy klucze problematyzuje się jako wielość niewykluczających się rozwiązań, dywersyjnych względem paradygmatu kopii i modelu⁷. Parodia wnosi różnicę wewnątrz podobieństwa, podczas gdy wirtualna różnica De-

⁶ Por. M. Foucault, *Zburzony kaligram*, [w:] idem, *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996.

⁷ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłucze*, ed. cit.

leuze'a dopiero umożliwia konwencjonalną aktualizację powtórzenia w systemie podobieństwa zorganizowanym wokół monolitycznej tożsamości. „Język organizuje więc cały swój system jako powtórzenie ubrane właśnie za sprawą swej najbardziej pozytywnej i najbardziej idealnej mocy. (...) Poza powtórzeniem nagim i powtórzeniem okrytym, poza powtórzeniem, do którego wciskamy różnicę, i powtórzeniem, które ją obejmuje, powtórzenie, które «tworzy» różnicę. Poza powtórzeniem ugruntowanym i gruntującym powtórzenie rozpadu podstaw, któremu podlegają zarazem to, co pęta, i to, co wyzwala, to, co umiera, i to, co żyje w powtórzeniu”⁸. Toteż w odniesieniu do granicznych przypadków „transgresji niekoncesjonowanej”, jak np. *Finnegans Wake* Joyce'a, Hutcheon opisuje zjawisko „permanentnej perwersji”⁹, wkraczającej poza międzytekstową grę w efekcie ciągłej konwersji wszelkich reguł i postaci samozwrotności. Niemniej, zdaniem Deleuze'a, „sztuka nie naśladuje przede wszystkim dlatego, że powtarza, a powtarza wszystkie powtórzenia dzięki wewnętrznej mocy powtórzenia, które tworzy różnicę (naśladowanie jest kopią, ale sztuka jest pozorem, odwraca kopie w pozory)”¹⁰.

Hutcheon tłumaczy seriograficzną metodę reprodukcji *Mony Lisy* w dziele Andy'ego Warhola jako satyrę na społeczeństwo konsumpcyjne, w którym rozwija się nieskończona zdolność kooptacji przedmiotów podlegających wymianie rynkowej (łącznie z samą parodią). Tymczasem wedle Deleuze'a pop-art posługuje się kopią kopii aż do krańcowego punktu, w którym osiąga status czystego pozoru (niepodlegającego symbolicznej asymilacji warunku przedstawienia). Albowiem to, co powraca, to powtarzająca się

⁸ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, ed. cit., s. 397.

⁹ L. Hutcheon, op. cit., s. 137.

¹⁰ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, ed. cit., s. 398.

różnica, która wnosi odwracalną i nieugruntowaną w modelu relację powtórzenia pozbawioną wyjściowego elementu. Dzieło sztuki ma charakter eksperymentalny: „porzuca dziedzinę przedstawienia, by stać się *doświadczeniem*, transcendentalnym empiryzmem albo nauką o zmysłowości”¹¹. Toteż w centrum Deleuze’owskich analiz pozostają dzieła zakładające przekroczenie formy w stronę materialnego, a zarazem abstrakcyjnego dynamizmu, odpowiedzialnego za jej wyłonienie się. „Byt wrażeniowy jako konstrukt umieszczony na płaszczyźnie estetycznej uniezależnia się od zaktualizowanych form, ale nie od *bytu tego, co zmysłowe*, który stanowi właściwy żywioł twórczości artystycznej”¹².

Dyskusyjne pozostaje, na ile pantekstualne przesłanki postmodernistycznych odmian intertekstualności umożliwiają realizację postulatu sztuki zawartego w koncepcji postmodernistycznego filozofa. Z kolei zogniskowanie istoty parodii w intencji nadawczej wywołującej kontrolowany akt interpretacji jest nie mniej kontrowersyjnym warunkiem powodzenia w zastosowaniu koncepcji Deleuze’a w teorii Hutcheon. Autorka niejako normatywnie projektuje „właściwą” strategię lektury w obrębie podanych przykładów i modelowej relacji nadawczo-odbiorczej wywiedzionej ze strukturalnej koncepcji Umberta Eco, która nie uwzględnia sytuacji dyskursywnej wykraczającej poza dualizm podmiotu i przedmiotu lektury. Tekst musi zawierać nadawcę, który w rozmaitych teoriach przyjmuje postać modelowego autora, anonimowego enkodera lub „miejsca” po autorze, paradoksalnie stając się głównym przedmiotem zainteresowania poststrukturalnych teorii,

¹¹ Ibidem, s. 200.

¹² M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006, s. 216.

łącznie z tymi, które opowiadają się po stronie aktywności czytelnika. Nawet jeśli przyjmemy, że miejsce nadawcy może być wypełnione poprzez zmienne pozycje, to procedura interpretacji sprowadza się do inferowania czynności kodującego agensa i niezależnie od tego, jak określimy status podmiotu formułującego wypowiedź, sytuację recepcji określa dialektyka swobody i przymusu. Wypowiadając się w obronie nadinterpretacji, Jonathan Culler¹³ polemizuje zarówno z projektem ograniczenia funkcji czytelnika do wyjaśniania zawartej w dziele intencji, jak i z ideą swobodnego użytkowania tekstów w oderwaniu od ich formalnego opisu (koncepcja Richarda Rorty'ego). Dekonstrukcja podkreśla, iż znaczenie jest funkcją relacji międzytekstowych, niemniej fundujący je kontekst pozostaje zmienny i niczym nieograniczony: „(...) zawsze znajdują się nowe możliwości kontekstowe, wyznaczenie granic jest zatem jedyną rzeczą, której zrobić nie możemy”¹⁴. Brak ograniczeń semiozy oznacza zarazem, że każdy mechanizm semiotyczny odnosi się do własnych granic działania. Praktyka parodii mogłaby zatem ujawniać wewnętrzne sprzeczności dominującego dyskursu poststrukturalistycznego. Dialog intertekstualny funkcjonuje bowiem również między czytelnikiem a jego pamięcią zinternalizowanych tekstów – zauważa Hutcheon. Dlatego gdy zmienia się odbiorca sztuki (i jego doświadczenie kulturowo-literackie), należałoby przyjąć analogiczną zmianę w modelach wytwarzania parodii. Powstaje bodaj nierozstrzygalne pytanie: kto tu kogo kontroluje? Czy domagający się przenikliwego czytelnika autor, czy też odbiorca inferujący we własnym zakresie intencje parodysty?

¹³ Por. J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008.

¹⁴ *Ibidem*, s. 137.

Tymczasem myślenie różnicy względem tożsamości stanowi zasadniczy przedmiot dekonstrukcji fenomenologii podjętej przez Deleuze'a w *Różnicy i powtórzeniu* (1968), której towarzyszy krytyka scalającej funkcji podmiotu. Interpretacja hermeneutyczna regresywnie odsyła do źródłowej intencji tekstu, która przyjmuje postać znaczonego transcendentalnego, podtrzymując zarazem podstawowe zasady dogmatycznej architektury reprezentacji: tożsamości, przeciwieństwa, podobieństwa i analogii. Zasadniczym przedmiotem dociekań Deleuze'a jest różnica niedialektyczna, która opiera się redukcyjno-syntetyzującemu rozpoznaniu *innego w tym samym* (np. różnicy gatunkowej w łonie tożsamości rodzajowej)¹⁵. Pismo wyłania się w ciągłej relacji z zewnątrz, dopuszczając tyle interpretacji, ile sił zdolnych jest nim zawładnąć¹⁶. Stawką gry tekstualnej jest więc anihilacja *signifié*, mobilizująca sens w niepowetowanej dystrybucji różnic. Podmiot zaś nie tyle znika, ile wraz z tekstem podlega deterytorializacji w ekscentrycznym procesie lektury. Innymi słowy, system różnicy i powtórzenia w empirycznym ujęciu Deleuze'a traktuje o różnicy niepojęciowej, na płaszczyźnie ontologii doświadczenia, w krańcowym punkcie rozregulowania warunków reprezentacji, bez których parodia podporządkowana intencjonalnie narzuconej strukturze imitacji nie funkcjonuje. Przywoływany rys filozofii zainspirowanej myślą

¹⁵ Por. V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 182.

¹⁶ Por. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1993. Zob. także idem, *Myśl nomadyczna*, tłum. K. Matuszewski, [w:] *Poznanie – podmiot – dyskurs. Idee i dziedzictwo frankofońskiej tradycji epistemologicznej*, red. A. Dubik, Toruń 2002, s. 267–275.

Henriego Bergsona i Fryderyka Nietzschego dotyczy emancypacji różnicy (a ściślej: zmysłowej matrycy *różnicowania się różnic* jako obrazu i materii) względem dyktatury odniesienia, fundującej maszynierię przedstawienia na gruncie wszelkiej dyskursywnej formy doświadczenia.

Niemniej, jak pisze Deleuze, to „dzięki przebraniu i porządkowi symbolu w powtórzeniu zawiera się różnica”¹⁷. Dekonstrukcja strukturalnej koncepcji znaku otwiera przestrzeń horyzontalnej i nieciągłej dystrybucji sensu w procesie stawania się continuum czystych intensywności, znosząc artykulację i lekturę podporządkowaną funkcji znaczącego. Zarazem aktywizuje pozór jako czynnik subwersji normatywnych tendencji przedstawienia. Antygenealogiczny mimetyzm wymierzony w strukturę głęboką opiera się redukcyjnej refleksji w ruchu przemieszczania i rozplaszczania warstwowej postaci symbolicznego dyskursu.

Tak pojęta literatura nie jest efektem klasycznej relacji podmiotowo-przedmiotowej, lecz wypadkową materii i jej prędkości, aktywnością w planie radykalnej ekscentryczności, w otwarciu na demontaż i spójność jednocześnie. Wedle proponowanej przez Deleuze’a i Guattariego reinterpretacji Freudowskiej dialektyki Erosa i Tanatosa, konserwatywny popęd śmierci jest odwleczeniem popędu życia, a zatem motywacją twórczego pragnienia jest „produktywne ciało śmierci” pojęte jako nieupodmiotowiona i nieukierunkowana pulsacja sił zainwestowanych w desublimację. Pismo rozprzestrzenia się jako strumień intensywności i zarazem sieć ich przepływów w nieustannym ruchu deterytorializacji wszelkiej ideologii. Nie podlega ono zasadzie tożsamej reprezentacji jako symbolicznej re-produkcji, odrzuca bowiem fantom kopii i modelu. No ma-

¹⁷ Idem, *Różnica i powtórzenie*, ed. cit., s. 48.

dyczna strategia interpretacyjna uwalnia powierzchnię, odpoznając zmysłowy potencjał języka.

Opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego pt. *Bramy raju*, opublikowane w 1960 r., podejmuje problem ideowej zażyłości kształtującej zbiorowość. Strukturalnym nośnikiem strumienia „powszechnej spowiedzi” jest powtórzenie. Paralelne wypowiedzi bohaterów wyznaczają rytm powrotu *innego w tym samym* – otwarcie wypowiedane pragnienie homoseksualne poza zasięgiem represji kulturowej na równi z naturalnością dziecięcą występuje przeciw spajającej sile narracyjnej. Cieleśne pożądanie aktualizuje się w niemożliwym do uszeregowania procesie substytucji. Nienasycenie wiedzie jednak do utopii Nowego Jerozalem i zarazem przekształca ją w aparat władzy.

W 1980 roku we wstępie do rozdz. *Mille Plateaux* zatytułowanego *Kłacze* Deleuze i Guattari pisali: „Jako że każdy z nas był kilkoma, dało to już mnóstwo ludzi (...). Nie chodziło o to, by dojść do punktu, w którym nie mówi się już ja, ale do punktu, w którym mówienie bądź niemówienie «ja» nie ma już żadnego znaczenia. Nie jesteśmy już sobą. Każdy rozpozna swoich”¹⁸.

W warstwie formalnej utwór Andrzejewskiego otwiera przestrzeń fantazmatycznej krucjaty jako zdecentralizowanej wielogłosowości. Podobnie jak w ujęciu autorów *Mille Plateaux*, dzieło literackie jest tu zbiorowym urządzeniem wypowiedzi – maszyną pożądania, która nie sublimuje pragnienia, lecz umożliwia jego cyrkulację w nieustannym powiązaniu z zewnątrz. Inaczej niż w przypadku książki wspartej na modelu korzenia palowego, tekst Andrzejewskiego funduje się jako kłacze lub immanentne względem swego przedmiotu „ciało bez organów”,

¹⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, ed. cit., s. 221.

strumień dzieci, marszu, dreptania, miłości i gwałtu, nienawiści i uwielbienia, który rozgałęzia się w mnogości relacji. Lektura proponowana przez Deleuze'a wskazuje na język literackiej wypowiedzi w jej zdecentrowaniu i uprzedstrzennieniu. Pismo wyznacza kartografię okolic przyszłych w polu kombinacji heterogenicznych typów kodowania (biologicznego, politycznego, społecznego czy semiotycznego...) – mapę, a nie odbitkę. *Rhizome*, działając jak maszyna wojenna, znosi ustabilizowane znaczenia jako odmianę formacji edypalnych w wyniku procesów nadkodowania podporządkowanych władzy jedności.

Zdanie w utworze Andrzejewskiego rozgałęzia się w seriach powtórzeń tworzących „koniunkcję zerwań”. Zasadnicze motywy fabularne: zdrady, gwałtu, opuszczenia, wypędzenia, tak jak i frazy kłamstwa czy wypowiedzianych rozkazów, łączą się poza linearną strukturą następujących po sobie sentencji pozbawionych wyznaczników podziału syntaktycznego. Halucynacyjna narracja zatacza nieciągłe kręgi konwergencji i uniemożliwia subiektywizację indywidualnej wypowiedzi w dominującym modelu prawdy-znaczenia. Pożądanie wymyka się procesom podmiotowej i przedmiotowej reterytorializacji, godząc zarówno w ideał transcendencji, jak i zgubną dla rewolucji restaurację porządku. Nomadyczna podróż przez pustynię przebiega niczym pęd kłacza: samoistne przyspieszenie pozbawione celu i przyczyny. Wyłania się jako możliwość ponowoczesnego tekstu, w którym osobliwości rozpuszczają się w sieci przypadków. Jak twierdzą Deleuze i Guattari, „spójność wielości jest płaska, zajmując wszystkie wymiary jednocześnie”. Tekst-powierzchnia rozwija się, umykając wszelkiej orientacji w stronę punktu kulminacyjnego. „I szli całą noc” – sentencja w stylu biblijnym wieńczy opowiadanie o nieskończonej krucjacie.

Zarazem jednak stające się udziałem bohaterów zwierzęcość, szaleństwo, uzurpacja i grzech w warstwie tematycznej stanowią negatywną postać człowieka wojny. Albowiem kłące posiada właściwy sobie despotyzm, formując organizacje zarówno w strukturze drzewa i korzenia, jak i rizomorficznej kanalizacji. Pluralistyczny monizm tyleż ustawicznie przekracza dualizmy (jak choćby dualizm cielesnego pożądania i transcendencji), ile poniekąd afirmuje ich konieczność. Antygenealogiczny projekt francuskich myślicieli obejmuje nietzscheańskie „aktywne zapomnienie” jako proces: pamięć krótka zawiązuje tryb czasowy w warunkach nieciągłości i zerwania. Kłące zawsze zajmuje pozycję „pomiędzy” – jest aliansem, unika filiacji. I tak bohaterzy *Bram raju* zawsze „stają się” w relacji do *innego* i wykluczonego; w zmiennym powiązaniu z zewnątrz pączkuje mroczna mieszanina ciał.

Występując przeciwko trójdzielnej strukturze świata-rzeczywistości, książki jako jej obrazu i determinującej wizji autora – innymi słowy: ćwiartując warunki przedstawienia, kłące zarazem łączy różnice stanowiące o ich przeciwstawnych relacjach, tworząc mikroszczeliny wzajemnych przepływów. Zamiast linearnego porządku dyskursu wprowadza ruch poprzeczny. Tym samym wykracza poza tryb uprzywilejowania źródła hierarchizacji określającej miejsce jednostki w teoremacie dyktatury. „Chwast to nemezis ludzkich wysiłków”¹⁹ – twierdzą autorzy podejmujący za Nietzschem i Bataille’em krytykę ekspresji i działań podporządkowanych tak utylitarnym, jak i transcendentnym celom. Pretensją aparatu państwa jest uwewnętrznienie obrazu świata i zakorzenienie w nim człowieka. Toteż nomadologia – jako porzucenie terytorializacji na rzecz modelu wędrownego i ustawiczne kroczenie w polu kierun-

¹⁹ Ibidem, s. 228.

ków pozbawionych wektorów – wymierzona jest również w warstwową strukturę dzieła literackiego i upodabnia pismo do maszyny wojennej. Tekst Andrzejewskiego zrywa z historią: rozwija się poprzez serie prędkości, usiłując pikować sensory, a nie siac dominujące znaczenia w sferze zindywidualizowanych wypowiedzi i ich syntaktycznego następstwa. „Niemniej *plateau* nigdy nie daje się oddzielić od wypełniających je krów, które są jednocześnie chmurami na niebie”²⁰ – powiada Deleuze, tłumacząc, iż nie sposób pomyśleć zewnątrz, otoczenia inaczej niż względem rzeczy, pragnienia poza relacją podmiotowo-przedmiotową, wreszcie: różnicy bez tożsamości. Pozostaje myśleć i pisać w horyzoncie wytwarzania powierzchni myślenia, ukazując twórczą moc nonsensu zawartego w różnych seriach wydarzeń i w odmiennych porządkach, nonsensu, który warunkuje sens na skrzyżowaniu popędów ciała i władzy.

W istocie przestrzeni krucjaty w *Bramach raju* jawi się jako post-ludzka pustynia rzeczywistości, a jej bohater – postać *clinamen* – nie wpisuje się w określony porządek linearny, ale stale przekracza go w kierunku ruchliwej aktualności, powodowany „bezpodmiotowym chceniem”, a w każdym razie wiązką procesów ze wszystkich stron przekraczających sferę ego, a zgodnie z perspektywizmem Nietzschego odpowiadających nieskończonej mnogości punktów widzenia.

Historia powszechna w ujęciu Deleuze’a i Guattariego jest procesem stawania się kapitalizmu, którego zasadniczy ruch określa deterytorializacja rozumiana jako przejście od symbolicznego kodowania w strukturze społeczności pierwotnej do dekodowania wszelkich skarłatych postaci *sacrum* w społeczeństwie kapitalistycznym. Tymczasem człowiek końca historii wciąż doświadcza represji swojej

²⁰ Ibidem.

produkcji pragnienia w miejsce nomadycznej dyslokacji ideologicznych granic i kulturowo naturalizowanych uwarunkowań. Wskutek emancypacji strumieni chcenia deterytorializacji towarzyszy ciągła reterytorializacja, restaurując formy i struktury oznaczania. W literaturze współistnieje zatem „schizoidalne zaangażowanie rewolucyjne z kompleksem paranoicznych zaangażowań reakcyjnych”²¹.

Jakkolwiek więc pismo podlega usymbolicznieniu w procesie terytorializacji, wedle autorów nie jest zakorzenionym obrazem świata. Stanowi kłujące wespół ze światem, umożliwiając fragmentaryczną reorganizację w przestrzeni zdecentralizowanej konfiguracji książki i „otoczenia”. Maszyną upłynniającą *signifiants* w rozłącznej syntezie serii izolowanych strumieni pragnienia. Toteż dystans pomiędzy zmysłowym doznaniem a obrazowaniem (pomiędzy zapisywanym i zapisującym) – podobnie jak warunek odwleczenia w strukturze fenomenu i istoty, kopii i modelu, znaku i sensu – ulega zniesieniu. Narzędzie i przedmiot w symultanicznej ciągłości tworzą wibracje materialnych intensywności poza linearną strukturą warunkowaną źródłową obecnością *signifié*.

Przedmiotem Deleuze’owskiej krytyki pozostaje skonstruowany wokół modelu jedności i dystrybucji osiadłej aparat interpretacji podporządkowanej procesom symbolicznego nadkodowania. Francuski filozof postuluje model pisania i lektury wyzwalający z opresji fałszywej indywiduacji, okupionej dualistycznym rozdarciem w porządku ciała i sensu, materii i treści podlegającej ideałowi transcendencji, w ramach którego wciąż pozostajemy więźniami humanistycznej jaskini. „Chodzi o model, który wciąż się wznosi i zapada, oraz o proces, który bezustannie się wy-

²¹ Eidem, *Anti-Œdipus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota 2004, s. 308.

dłuża, przerywa i podejmuje na nowo”²². Zdaniem Andrzejewskiego, „...bramy raju istnieją prawdziwie tylko na marciej i spalonej słońcem pustyni”²³.

Abstract

The article contains reflections about the figure of parody in context of postmodern philosophy of difference and repetition. It takes up problem of interpretation of the story by Jerzy Andrzejewski, which is titled: „Gates of Paradise”. It recognize the common idea of „rhizome” and apply it to understand postmodern art.

Bibliografia

1. Deleuze G., Guattari F., *Kłucze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988/1-3.
2. Hutcheon L., *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007.
3. Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
4. Foucault M., *Zburzony kaligram*, [w:] idem, *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996.
5. Herer M., *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Kraków 2006.
6. Culler J., *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008.

²² Eidem, *Kłucze*, ed. cit., s. 230.

²³ J. Andrzejewski, *Bramy raju*, Warszawa 1960.

7. Descombes V., *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933-1978)*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.
8. Deleuze G., *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1993.
9. Deleuze G., *Myśl nomadyczna*, tłum. K. Matuszewski, [w:] *Poznanie – podmiot – dyskurs. Idee i dziedzictwo frankofońskiej tradycji epistemologicznej*, red. A. Dubik, Toruń 2002.
10. Deleuze G., Guattari F., *Anti-Œdipus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota 2004.
11. Andrzejewski J., *Bramy raju*, Warszawa 1960.

MAŁGORZATA SZTYLIŃSKA

(Uniwersytet Wrocławski)

Ponowoczesna estetyka ciała w ujęciu antropologicznym

Zjawisko pornografizacji kultury popularnej funkcjonuje w dyskursie naukowym, jak i publicystyce od lat 70. XX wieku i początkowo zostało określone mianem *Golden Age of Porn*. Równocześnie, w odpowiedzi na film *Głębokie gardło* (USA, 1972) pojawiło się pojęcie *porn-chic*, które swoim polem semantycznym obejmuje zmienną, nacechowaną erotycznie estetykę ciała w ramach kultury popularnej, mainstreamowej. Pierwsza intensyfikacja zjawiska miała miejsce od końca lat 70. do wczesnych lat 80. (niemniej jednak datowanie jest niejednoznaczne i zależne od optyki i metodologii badaczy). Mc Nair wyznacza nową kategorię: *metapornografię*, szczególnie widoczną w latach 1970-1980, która oparta była na ogólnospołecznym zainteresowaniu pornografią, włączając ją w dyskurs naukowy. Dalej zauważa jednak, że pornografia, aby mogła być za taką uznana, powinna znajdować się poza granicami kultury większości i to jest jej wyznacznik¹. Uznać więc można, iż od ostatniej dekady XX wieku roznegliżowane, rozbierające się ciało

¹ B. McNair, *Seks, demokryzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Warszawa 2004, s. 129–130.

przestało być kontrowersyjnym oraz transgresyjnym zjawiskiem kultury współczesnej. Stało się normą. Niemniej jednak marginalizowane i urągające powadze nauki hasło oraz związane z nim zjawisko pornografii na stałe zagościło w naukowym dyskursie.

W odpowiedzi na jednostronną wizję i realizację filmów oraz czasopism pornograficznych, erotycznych (do lat 70.) ruchy feministyczne o północnoamerykańskiej proweniencji rozpoczęły próbę zdyskredytowania i redefinicji omawianego przeze mnie zjawiska² oraz stworzenia wersji kobiecej, alternatywnej do (z)obowiązującego męskiego, wizualnego *hard porno*. W tym kontekście nader problematyczne staje się (do)określenie omawianego zjawiska, a w związku z tym odróżnienie pornografii od nacechowanych pornograficznie obrazów ciał i ich estetyki. Odwoływano się do szeregu definicji obiektywistyczno-pragmatycznych, domkniętych systemów religijnych, prawnych, z czasem do jednostkowych autorytetów (w szczególności Lindy Lovelance, która jako główna bohaterka *Głębokiego gardła* stała się wyrocznią prawdy o pornografii), czyli stanowisk subiektywno-moralizatorskich. Głównym celem próby odpowiedzi na pytanie, czym jest pornografia, było wskazanie kondycji moralności społeczeństwa Zachodu *sensu largo*, a konkluzją dyskusji była teza, iż funkcjonujemy w dobie bezwstydu (*post-shame society*). Pomijano natomiast kulturotwórczą funkcję upowszechniającego się nagięgo ciała. Jednocześnie, bez względu na stosowaną technikę poznawczą, cechą charakterystyczną omawianej pornografii jest analizowanie zjawiska w oderwaniu od kontekstu kultury, jako znajdujące się poza czasem „mikroświaty”, a „przecież żaden przekaz nie ogranicza się tylko

² L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, Gdańsk 2010, s. 247–248.

do tego, co bezpośrednio wyraża. Teksty kulturowe nie funkcjonują w próżni. Są zanurzone w społecznym kontekście, który je definiuje³. Z postmodernistycznej perspektywy uogólnienie opisu i holistyczny obraz pornografii (w tym estetyki samego ciała) jako niezróżnicowanego tworu kulturowego winno stać się punktem wyjścia analizy, a nie jej konkluzją.

Seksualność stała się dziś jednym z wielu towarów, a uczestnicy kultury popularnej – konsumującymi podmiotami konsumpcji. Sama seksualność i związana z nią problematyka od XIX wieku została wprowadzona do zracjonalizowanego dyskursu naukowego, w szczególności medycznego, z czasem została wchłonięta przez kulturę masową i przez nią spopularyzowana. Tu dobrym przykładem staje się wibrator, który początkowo służył jako narzędzie medyczne do leczenia zdiagnozowanych napadów hysterii u kobiet doby wiktoriańskiej, a który dziś służy do czerpania przyjemności. O seksualności jako poszukiwaniu ostatecznej prawdy w XIX-wiecznym dyskursie naukowym w kontekście wiedzy i władzy pisze Foucault. Poprzez uczynienie z seksu stawki prawdy w kulturze zachodniej stworzono *scientia sexualis*, a społeczeństwo w kontekście erotyzacji kultury szerokiego odbiorcy staje się „społeczeństwem zeznającym” i afirmującym hedonistyczne doznania rozkoszy⁴. Jak zauważa Imieliński, taki proces pojawienia się erotyki, z czasem ocierającej się o pornografię, jest wynikiem zwiększenia produkcji oraz ilości wolnego czasu i związanego z tym konsumpcjonizmu⁵. Sposób

³ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 24.

⁴ M. Foucault, *Scientia sexualis*, [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 187–188.

⁵ K. Imieliński, *Kulturowe aspekty seksuologii*, [w:] *Seksuologia kulturowa*, red. K. Imieliński, Warszawa 1980, s. 31.

interpretacji pornografii często przedstawia silne powiązanie z Foucaultowskim określeniem wiedzy i władzy przypisywanej męskiej dominacji nad kobietami, jednak według Giddensa współczesna erotyzacja, pornografizacja kultury jest zależna od ponowoczesnej percepcji świata i życia, które chcemy nieustannie kontrolować. Postuluje on zwiększenie nacisku na kategorię *gender*. Uważa, że współczesne uniezależnienie seksualności poza związkiem wiedzy z władzą opiera się także na dwóch zasadniczych filarach: idei romantycznej miłości (zwiększenie refleksyjności jednostek) i emancypacji kobiet (w tym zmianie modelu rodziny, atomizacji, antykoncepcji). Czynniki te umożliwiły pojawienie się pornografii w szerokim dyskursie naukowym i popularnym⁶. Dlatego też pornografizacja kultury popularnej rozumiana jako estetyzacja ciała ponowoczesnego, wpisana w szeroki kontekst zmian społeczno-kulturowych staje się kolejnym etapem postrzegania cielesności i nagości oraz tworzeniem trzonu tożsamości jednostki.

Problematykę tworzenia jednostkowych tożsamości w oparciu o zobiektywizowaną społecznie prawdę o biologicznym ciele i „drugiej skórze” podejmuje Judith Butler, pionierka *queer theory*. Zainspirowana głównym mottem Simone de Beauvoir: „Nikt nie rodzi się kobietą, tylko się nią staje” doszła do odmiennych, bardziej radykalnych wniosków. „Inaczej mówiąc «kobieta» nie musi wcale być kulturowym konstruktem żeńskiego ciała, a «mężczyzna» – interpretacją ciał biologicznie męskich (...)”, ponieważ „(...) to działania, gesty, pragnienia stwarzają efekt wewnętrzznego rdzenia bądź substancji. Stwarzają go na powierzchni ciała, poprzez grę znaczących nieobecności, a te jedynie podpowiadają, ale nigdy bezpośrednio nie pokazują, że sposób organizacji tożsamości stanowi w ogóle jej przyczynę.

⁶ W. Klimczyk, op. cit., s. 85–89.

Owe akty, gesty, realizacje są, mówiąc ogólnie, w tym sensie performatywne, że istota bądź tożsamość, którą rzekomo wyrażają, jest fabrykacją, wytworzoną i podtrzymywaną dzięki cielesnym znakom oraz innym znakom dyskursywnym (...), określone ze względu na kulturową płęć ciało ma charakter performatywny, oznacza, że pozbawione jest ono jakiegokolwiek ontologicznego statusu poza owymi najróżniejszymi aktami, które o jego realności stanowią⁷. Płęć jako „znaturalizowany” wytwór danej kultury staje się widoczna, „odnaturalizowana”, w przypadku gdy idealne (nieistniejące w rzeczywistości, a wyobrazeniowe) konstrukty kobiecości i męskości zostają sparodiowane⁸. Konkludując, estetyka ciała i sposób kreacji stanowi wyznacznik obiektywizowanej prawdy, dając odpowiedź na pytanie „kim jestem?”. W tym kontekście nacechowana seksualnie estetyka ciała określa nasze „ja” w ramach społecznie przyjętych norm, wyobrażeń. Konstruktywizm społeczny obala „jeden z ostatnich nadal istniejących w naszym myśleniu bastionów tego, co «naturalne», jest raczej płynnym i zmiennym wytworem ludzkiego działania i historii niż czymś stabilnym, wynikającym z ciała, biologii czy wrodzonego popędu płciowego”⁹. Jak postuluje Butler, wizja heteronormatywnego społeczeństwa, a w szerszym rozumieniu wyobrażenie, kim mam być, „staje się prawdą, po-

⁷ Ibidem, s. 211, 246.

⁸ Ważna jest tu różnica pomiędzy parodią a pastiszem. „Pastisz to pusta parodia, to parodia, która zatraciła poczucie humoru, natomiast o zaistnieniu parodii czy też pastiszu «decyduje» kontekst. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 195.

⁹ C.S. Vance, *Konstruktywizm społeczny. Kłopoty z historią seksualności* [w:] *Gender. Perspektywa antropologiczna*, t. 2, red. R.E. Gryciuk i A. Kościańska, Warszawa 2007, s. 15.

nieważ stanowi o tym milcząca, zbiorowa zgoda, która wytwarza inscenizację płci z dużą wiarygodnością” oraz przewiduje „ewentualne kary czekające na wszystkich, którzy przestają w nie wierzyć”¹⁰. Osoby kontestujące normy estetyki ciała stają się Huizingowskimi „popsuj-zabawami”, co świadczy nie tylko o umowności społecznej gry w nacechowane erotycznie ciało, lecz także zaprzecza jej egalitarności.

Kultura popularna nawiązuje do pornografii *sensu largo* poprzez reklamy, postaci *celebrities* oraz propagowane przez media wizerunki ciał, do których winniśmy dążyć (operacje plastyczne, ćwiczenia, diety etc.). W tym kontekście estetyzacja ciała w konwencji *porn-chic* zostaje uznana za „postmodernizację pornosfery – kulturowych przekształceń pornografii odbieranej jako niepokojąca transgresja seksualna w świadomą, ironiczną, seksualnie nacechowaną grę”¹¹. Z biegiem czasu kategoria *porn-chic* ulega transformacji, a kultura popularna zmienia się pod wpływem idei feministycznych, wyzwolenia gejów, liberalizacji, a w konsekwencji pojawia się w sferze rozrywki i w polityce. Jest zmiennym, choć stałym elementem codziennego *praxis*.

Główną ideą społeczeństwa konsumpcyjnego dobry Baumanowskiej płynnej rzeczywistości jest obietnica spełnienia (również poprzez „autoteliczne” ciało i przez nie zapośredniczona), a w zasadzie niemożliwości spełnienia, gdyż każde zaspokojenie tworzy nową, kolejną potrzebę. W konsekwencji ciało jest kształtowane przez rynek i społeczeństwo konsumpcyjne jako nowy potencjał. Pojawia się „nieustająca presja, aby stać się kimś innym, niż się jest, a rynki konsumpcyjne ogniskują uwagę na niezwłocznej deprecjacji swych wcześniejszych ofert, aby (...) zrobić miej-

¹⁰ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, Warszawa 2008, s. 251.

¹¹ *Ibidem*, s. 133.

sce dla nowych”¹². Klimczyk zauważa także, iż ciało ponowoczesne przeżywa świat, konsumując go¹³. Dlatego też wyróżnia on koncepcję efektywności estetycznej ciała, która w swoim polu semantycznym łączy konsumpcjonizm i estetykę jako czynniki regulujące postrzeganie ciała¹⁴. Kontrola ciała staje się celem samym w sobie, a ciało zostaje poddane dyscyplinie w celu przeżywania rozkoszy i dopasowania się do aktualnych wzorów¹⁵. Staje się „autoteliczne”, jest celem i wartością samą w sobie¹⁶, staje się wyrazem jednostkowej prawdy o nas samych. Współcześnie ciało zostało „ponownie odkryte (...) w sferze reklamy, mody i kultury masowej – otaczają nas zewsząd kult higieny, dietetyki i terapii, obsesja na punkcie młodości, elegancji, męskości i kobiecości, zabiegi kosmetyczne, diety, towarzyszące im praktyki samopoświęcenia i ascezy, spowijający je Mit Przyjemności” – wszystko świadczy o tym, że ciało stało się dziś *przedmiotem zbawienia*¹⁷.

W określonym przez Eco „klimacie ponowoczesnym” zostają zatarte granice między kulturą wysoką a popularną, to w konsekwencji media proponują każdy i dowolny wzór piękna¹⁸. Idąc dalej, w kontekście *queer theory* Butler przyjmowany podział na dwie płcie nie jest jedynym możliwym wzorem. Od czasu zwrotu antypozytywistycznego dyskurs postmodernistyczny obejmuje kolejne dziedziny

¹² Z. Bauman, *Konsumowanie życia*, Kraków 2009, s. 108.

¹³ W. Klimczyk, op. cit., s. 97.

¹⁴ Ibidem, s. 102.

¹⁵ D. Dzido, *Kulturowe kody płci*, [w:] *Praktyki cielesne*, red. J.M. Kurczewski, Warszawa 2006, s. 172.

¹⁶ Z. Bauman, *Płynne życie*, Kraków 2007, s. 143.

¹⁷ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, Warszawa 2006, s. 169.

¹⁸ U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2007, s. 426.

i jak twierdzi Lyotard nie istnieje jedna prawda¹⁹. W związku z tym nie ma jednego, dominującego stylu projekcji ciała, a jest wiele równoległych dyskursów, z których (w zależności od mody) niektóre są bardziej charakterystyczne, inne mniej. Jednak najważniejsza i ponad podziałami jest estetyka ciała *par excellence*. Wartością nadrzędną jest estetyka, „imperatyw piękna”²⁰. Ciało staje się towarem, baumanowskim „odbiorcą wrażeń”²¹, a także „w pierwszym rzędzie organem konsumpcji i miarą jego należytego stanu jest zdolność wchłonięcia i zasymilowania wszystkiego tego, co społeczeństwo konsumpcyjne ma do zaoferowania”²².

Piękno jest postrzegane jako nieodłączny atrybut „kobiecości”, a kobiety postrzegane są jako bierne. W życiu publicznym, jak i prywatnym są często sprowadzone do obiektu seksualnego²³. Jednak od lat 70. istotny staje się problem „męskości” określany mianem „niepokoju o dobre odegranie roli”²⁴ czy też „feminizacji tożsamości mężczyzn”²⁵. Ponadto, jak zauważa Baudrillard, „jesteśmy obecnie świadkami zjawiska rozszerzenia modelu kobiecego na całe pole konsumpcji”²⁶. Zachodzący proces feminizacji w przestrzeni medialnej zaowocował zburzeniem

¹⁹ K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda. Fałsz. Stereotyp*, Gdańsk 2003, s. 42, 44.

²⁰ J. Baudrillard, op. cit., s. 176.

²¹ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 90.

²² Ibidem.

²³ J. Mizielińska, *Po co nam pornografia? Rozważania z perspektywy feministycznej*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 9 (108), s. 36.

²⁴ B. McNair, op. cit., s. 295.

²⁵ Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Gdańsk 2006, s. 14.

²⁶ J. Baudrillard, op. cit., s. 118.

wizerunku mężczyzny – silnego, aktywnego herosa. Jednocześnie, stwarzany był nowy ideał metroseksualnego mężczyzny, który dziś dba o swoje ciało, figurę, włosy, paznokcie, ubiór i także operuje swoją seksualnością, jak również bywa bierny²⁷.

W mediach realizowane są projekty przedstawiające przede wszystkim osoby, które prezentują idealne wyobrażenia na temat cielesnego piękna. Złamanie tej konwencji jest złamaniem tabu. Staje się kontrowersyjne, zaskakujące. Kreowane są pewne wzorce oraz ideały, pretendujące do miana globalnej ikony i jak zauważa Naomi Wolf, mimo że każde społeczeństwo, kultura ma własny mit „piękna”, „Zachód udaje, że wszystkie ideały piękna wywodzą się z jednego, Platonskiego Ideału”²⁸. Kult piękna jest dyktowany przez kulturę konsumpcyjną, w szczególności kulturę Zachodu, poprzez narzucenie swoich wyobrażeń i wzorców „Innym”. Współcześnie jednak powstaje „wizerunek nowego typu człowieka idealnego, nieodmiennie skupionego na pielęgnowaniu własnej – rzeczywistej lub konstruowanej – młodości i posłusznym ciele”²⁹. Kategorie „kobiecości” i „męskości” w przestrzeni medialnej postrzegane są przede wszystkim przez pryzmat atrakcyjności fizycznej, piękna, młodości. *Terror beauty*³⁰, który kreuje kultura Zachodu, odnosi się przede wszystkim do kobiet, jednak „kult ciała” dotyczy także mężczyzn, którzy również poddają się jego presji. Do „idealnych” kobiet dołączyli „ideal-

²⁷ A. Kozak, *Jesteś retro- czy metroseksualny?*, „Kultura Współczesna” 2004, nr 3 (9), s. 8.

²⁸ N. Wolf, *Mit piękności*, [w:] *Antropologia ciała. Wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 103.

²⁹ W. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kultura refleksyjności*, Poznań 2004, s. 107.

³⁰ N. Wolf, op. cit.

ni” mężczyźni. Kult piękna, nie tylko kobiecego, jest nuczony w procesie socjalizacji, enkulturacji. Natomiast to kobiecość była i jest tradycyjnie kojarzona z cielesnością, dlatego dbanie o atrakcyjność fizyczną u kobiet może być postrzegana jako „naturalna”. Dopiero druga połowa XX wieku cechuje się odrzucaniem tabu oraz ograniczeń w sferze męskiej seksualności³¹. Jak zauważa Arcimowicz, „nadobecne” ciało można odnaleźć w różnych tekstach kultury jako młode, nagie, wyzwolone z fatalizmu, ponieważ współcześnie mężczyźni również posiadają swój ideał ciała, do którego aspirują³². Rozpowszechnienie się ideału męskiego piękna datuje się na lata 70. XX wieku, okres rozpowszechnienia się typu geja macho, który z biegiem czasu przestał być utożsamiany z homoseksualnym środowiskiem. Przemiany łamiące ostry podział tego, co „męskie” i „kobiece”, miały swoje konsekwencje. Poprzez chłopięcą urodę efebów męski ideał piękna stał się metroseksualnym ideałem przełomu wieków³³. W zachodniej literaturze ukuto określenie oddające ideę ponowoczesnego, męskiego ciała – *genderless sexy*³⁴. Natomiast, jak zauważa A. Kozak, idea metroseksualności dotyczy obu płci (zakładając heteronormatywny podział społeczeństwa), łamiąc jednocześnie esencjalistyczny wizerunek płciowo przypisanym ciałom: kobiety stają się aktywne, mężczyźni pa-

³¹ Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Gdańsk 2006, s. 66.

³² K. Arcimowicz, *Przemiany męskości w kulturze współczesnej*, [w:] *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszera, Warszawa 2008, s. 39.

³³ Ibidem, s. 43.

³⁴ Ibidem, s. 44, [za:] M. Louis, *Męskość jest pasee*, „Forum” 2004, nr 46.

sywni³⁵. W związku z powyższym, w kontekście estetyzacji ciała heretonormatywna wizja społeczeństwa straciła prawomocną rację bytu. Jest uzewnętrznieniem społecznie „(z)naturalizowanej” gry, wolnością wyboru w ramach możliwych wzorców. Jednostka staje się *bricoleurem*.

Klimczyk wyróżnia kilka cech estetyzacji, które musi spełnić ciało ponowoczesne, aby zostało uznane za „godne uwagi”. Dotyczy to zarówno mężczyzn, i kobiet, bez względu na płeć kulturową. Po pierwsze, to atrakcyjność, dynamiczność ciała szczupłego i młodego. Powinno być także zadbane, ponieważ świadczy to o innych cechach, tj. wrażliwości, empatii, altruizmie itd. Kolejnym wyznacznikiem jest determinacja, czyli ciało powinno być „zrobione” w trakcie ćwiczeń, jego wizerunek musi być konsekwentny i koherentny zgodnie z projektem tożsamościowym jednostki. Otwartość zarówno na nieustanną prezentację ciała, jak i na zmiany, nowe trendy oraz elastyczność, która jest połączeniem determinacji z otwartością³⁶. Zakłada bowiem możliwość i akceptację ingerencji w integralność ciała poprzez zabiegi i operacje plastyczne, aby osiągnąć odpowiedni stopień estetyczności (w tym aprobatą „chirurgii części zamiennych”)³⁷. Eco stwierdza, że dzisiejsza moda, a co za tym idzie ideał cielesnego piękna „drugiej skóry” jest lansowany, proponowany przez świat komercyjnej konsumpcji jako zobowiązujący ideał³⁸.

Estetyka *porn-chic* ociera się o kategorię pornografii, która „(...) jawi się więc w tym procesie jako jedna z form kulturowych, której znaczenie i wartość moralną określa

³⁵ A. Kozak, op. cit., s. 9.

³⁶ W. Klimczyk, op. cit., s. 105–114.

³⁷ A. Paluch, *Wizerunek nasz, czyli ciało na scenie ponowoczesności*, [w:] *Ponowoczesność wśród nas i w nas*, red. A. Paluch, Wrocław 1999, s. 124.

³⁸ U. Eco, op. cit., s. 418.

zarówno to, co się «w nią włoży» (intencje twórcy), jak i to, co publiczność w niej odnajdzie³⁹. Natomiast w dobie ponowoczesności „posiadanie i użytkowanie pornografii straciło nie tylko wieloletnią klasyfikację przestępczą, ale znalazło się na najlepszej drodze do zrzucenia z siebie ciężącego na nim odium. Pornografia stała się *chic*”⁴⁰. Współczesne, ponowoczesne ciało stało się urynkowionym towarem, strategią (auto)marketingu. Realizując ideę człowieka zapośredniczonego przez media, estetyka ciała staje się nie tylko ahistoryczna, ale także staje się pastiszem, grą i karnawałową zabawą kontestującą wcześniejszy (modernistyczny) *status quo*.

Abstract

The article presents the concept of *porn-chic* – a post-modern aesthetics of the body. It describes the history of how sex and sexuality have been changing for at least a century (from *ars erotica* to *scientia sexualis*). The text focuses on liquid modernity and shows the concept of the body (image) including the following issues: terror of beauty, genderless sexy, plastic sexuality.

³⁹ B. McNair, op. cit., s. 115.

⁴⁰ Ibidem, s. 122.

Bibliografia

1. Bauman Z., *Konsumowanie życia*, Kraków 2009.
2. Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
3. Bauman Z., *Płynne życie*, Kraków 2007.
4. Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, Warszawa 2006.
5. Burszta W., *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kultura refleksyjności*, Poznań 2004.
6. Butler J., *Uwikłani w płęć*, Warszawa 2008.
7. Dzido D., *Kulturowe kody płci*, [w:] *Praktyki cielesne*, red. J.M. Kurczewski, Warszawa 2006.
8. Eco U., *Historia piękna*, Poznań 2007.
9. Fiske J., *Postmodernizm i telewizja*, [w:] *Pejzaże audio-wizualne. Telewizja, wideo, komputer*, wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Kraków 1997.
10. Foucault M., *Scientia sexualis*, [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.
11. Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, Warszawa 2006.
12. Imieliński K., *Kulturowe aspekty seksuologii*, [w:] *Seksuologia kulturowa*, red. K. Imieliński, Warszawa 1980.
13. Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
14. Klimczyk W., *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008.
15. Kozak A., *Jesteś retro- czy metroseksualny?*, „Kultura Współczesna” 2004, nr 3 (9).
16. McNair B., *Seks, demokryzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Warszawa 2004, s. 115.
17. Melosik Z., *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Gdańsk 2006.

18. Mizielińska J., *Po co nam pornografia? Rozważania z perspektywy feministycznej*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 9 (108).
19. Paluch A., *Wizerunek nasz, czyli ciało na scenie ponowoczesności*, [w:] *Ponowoczesność wśród nas i w nas*, red. A. Paluch, Wrocław 1999.
20. Vance S.C., *Konstruktywizm społeczny. Kłopoty z historią seksualności* [w:] *Gender, perspektywa antropologiczna*, Tom 2, red. R.E. Gryciuk i A. Kościańska, Warszawa 2007.
21. Wolf N., *Mit piękności*, [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowskiej, Warszawa 2008.
22. Williams L., *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, Gdańsk 2010.

MACIEJ KOSTYRA

(Uniwersytet Warszawski)

„Człowiek pies”. Cynizm jako wyraz
sprzeciwu wobec estetyzacji świata
na przykładzie akcji performatywnych
Olega Kulika

Streszczenie

Paradoksalna tendencja estetyki ponowoczesnej sprawia, że z jednej strony poszukuje ona zmysłowego pojednania, a z drugiej ogranicza rozwój zróżnicowanych form artystycznego wyrazu. W niniejszym artykule autor omawia animalistyczne akcje performatywne Olega Kulika jako nową koncepcję poszukiwania zarówno zmysłowej integralności, jak i pluralistycznej estetyki. Transartystyczne akcje Kulika stanowią formę sprzeciwu wobec współczesnej estetyzującej aktywności społecznej. Cynizm wydaje się stanowić właściwy kontekst dla jego skandalizujących akcji performatywnych, które intensyfikują doświadczenie rzeczywistości.

Wprowadzenie

Celem artykułu jest wskazanie kontekstu dla interpretacji nowoczesnego doświadczenia estetycznego przy zastosowaniu kategorii pochodzących z filozofii starożytnego cynizmu. Kontekst cynicki będzie służył analizie projektów performatywnych Olega Kulika – rosyjskiego artysty występującego w roli zwierząt, w tym w roli psa¹.

Zdaniem historyków filozofii starożytnej, cynizm jest kategorią nieostrą. Na oznaczenie cynizmu starożytnego proponują oni pojęcie kynizmu². Cynizmem można bowiem określić zespół postaw charakterystycznych dla antycznych kyników (Antystenes z Aten), jak również współczesną postawę etyczną, której celem stanowi destruowanie wartości. W celu uchwycenia różnicy między antycznym a współczesnym cynizmem, a więc opisanego jego dialektycznego charakteru, należy uwzględnić rozróżnienie zaproponowane przez Petera Sloterdijka – na cynizm oraz kynizm.

¹ Jak pisze Erika Fischer-Lichte: „W XIX wieku w całej Europie grano tzw. «psie dramaty», pisane specjalnie z główną rolą dla psa, które bardzo szybko stały się ogromną atrakcją”. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 165.

² Konieczność wprowadzenia semantycznego odróżnienia kynizmu jako postawy filozofów antycznych (cynicyzmu starożytnego) od cynizmu (rozumianego pejoratywnie) podkreślają m.in. Władysław Tatarkiewicz, Peter Sloterdijk, Luis E. Navia i in.

Cynizm przeciwko estetyzacji doświadczenia

Starożytni kynicy prowadzili sposób życia zgodny z naturą i określani byli mianem psów. Platon w dialogach często odnosi się krytycznie do kynickiego sposobu życia (dopuszczającego skrajny permisywizm)³, posługując się przy tym metaforą psa⁴. Obawiał się on kyników z powodu legend o ich rzekomym ludożerstwie. Przekonanie o tym, że spożycie ludzkiego mięsa sprowadzało na kyników *lycanthropia* (gr. wilczy szał, amok), oparte było na greckiej legendzie o Zeusie, który narodził się z Rhei na górze *Lykaios* w Arkadii⁵. Wedle tej opowieści, podczas świąt na cześć Zeusa (*lykaia*) składane były ofiary z ludzi, a uczestnicy misterii przemieniali się w wilkołaki.

Starożytni kynicy używali performatywnych⁶ środków wyrazu w odpowiedzi na niekonkluzywność filozoficznych sporów. Celem kynickich wystąpień performatywnych było sparodiowanie uczestników dysputy, uwypuklenie czysto werbalnego charakteru sporu (np. wizyta Diogenesa-kynika w Akademii Platona z pozbawionym piór kogutem). Podstawową formą kynickiej parodii była głośno wygłaszana diatryba.

³ Zob. Platon, *Państwo* (372d–373a), [w:] idem, *Państwo. Prawa*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2001, s. 66-67.

⁴ Joel C. Relihan twierdzi, że symbol psa-wilka pojawia się u Platona w kontekście opisów charakteru cynickiego. Charakter cynicki odznaczał się rodzajem obłędu, który określano mianem melancholii (*cynanthropia*) bądź wilkołactwa (*lycanthropia*). Zob. również: *Państwo*, *Protagoras*, *Fajdros*, *Laches*, *Hippiasz Większy*.

⁵ Przydomek *lykeios* nosił Apollo.

⁶ Cechą szczególną artystycznych performanc’ów jest podmianna komunikacji słownej (mowy) na „język akcji”.

„Człowiek pies”

W cyklu wystąpień artystycznych pt. *Zoofrenia* Oleg Kulik⁷ przybiera postać różnych zwierząt: ptaka, cielaka oraz małpy⁸. Podczas cyklu zatytułowanego *Człowiek-Pies* artysta stara się wiernie naśladować psa: przebywa w budzie, szczeka, odżywia się z miski, zakłada obroźę i kaganiec, pozwala się uwiązać na łańcuchu, porusza się nago na czterech kończynach, a nawet chętnie poddaje się eksperymentom Pawłowa⁹.

W ciągu ostatnich dwóch dekad Kulik brał udział w kilkunastu światowych wystawach, m.in.: *Manifestach 1* (Rotterdam, 1996), *Biennale* (Wenecja, 1997; Istambuł, 1997; Sao Paulo, 1998; Warszawa, Centrum Sztuki Współczesnej, 2000 i 2006). *Człowiek-Pies* brał też udział w przedsięwzięciach artystycznych w Petersburgu, Moskwie, Zurychu, Berlinie.

W 1996 roku, podczas pokazu w galerii w Zurychu artysta jako pies pokąsał wizytujących wystawę widzów (w tym również krytyka sztuki). Kolejne wystąpienie artysty w Szwecji¹⁰ zakończyło się skandalem, bowiem pogryzieni uczestnicy performance'u wezwali policję, w rezultacie czego człowiek-pies został aresztowany. Oleg Kulik podczas przesłuchania na komisariacie skorzystał z prawa do składania wyjaśnień. Podkreślał przy tym, iż został zaproszony do galerii sztuki właśnie po to, aby zachowywać się jak

⁷ Artysta urodził się w Kijowie w 1961 roku.

⁸ Oleg Kulik pracuje obecnie nad przygotowaniem akcji performatywnej, podczas której ludzie staną się przedmiotami w muzeum odwiedzanym przez zwierzęta.

⁹ Zob. M. Bredikhina, *Nothing Inhuman is Alien to me*, Bielefeld 2007.

¹⁰ Wystawa *Interpol* w Sztokholmie w 1996 roku.

pies. Ponadto skarżył się na niesubordynację odwiedzających galerię ludzi, którzy nie zważając na ostrzeżenie zamieszczone na tablicy: „Uwaga! Niebezpieczny pies!”, drażnili się z nim oraz stosowali wobec niego przemoc fizyczną. Artysta miał pretensje do organizatorów występu, że przygotowali dla niego na tyle długi łańcuch, aby mógł zbliżyć się na niebezpieczną dla widzów odległość. Podane przez artystę usprawiedliwienia okazały się wystarczające, aby zwolnić go z aresztu. Podczas składania zeznań Kulik nie unikał usprawiedliwiania własnego zachowania jako psa.

W średniowiecznej Europie zdarzały się przypadki poddawania pod sąd zwierząt (również dziko żyjących, jak np. roje pszczoł) i skazywania ich za wyrządzone szkody. Zwierzęta popełniające wykroczenia reprezentował przed sądem adwokat. Przyjmowana przez niego linia obrony odwoływała się do prawa natury, do boskiego planu stworzenia, usprawiedliwiającego ich „niestosowne” zachowanie. Historycznie rzecz ujmując, dopiero klasyczne liberalne rozróżnienie na prawo i moralność uniemożliwiło poddawanie zwierząt pod sąd. Gdyby przyjąć, że sąd potraktowałby Olega Kulika nie jako człowieka odgrywającego rolę psa, lecz po prostu jako psa, musiałby on stawić się w sądzie ze swoją właścicielką, którą oficjalnie jest jego żona.

Wystąpienie performatywne Olega Kulika pt. *Człowiek-Pies* stanowi wybrany na potrzeby niniejszego eseju przykład artystycznego sprzeciwu wobec procesów estetyzacji i fikcjonalizacji doświadczenia. W kontekście związków kynizmu z przeżyciem estetycznym szczególnie istotne wydaje się omówienie sposobów zacierania się granicy między fikcją a rzeczywistością w sztuce współczesnej¹¹.

¹¹ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 12.

Cynizm. W poszukiwaniu przestrzeni wolnej od estetyzacji

Celem niniejszego artykułu jest wskazanie podstawowych związków łączących filozofię starożytnego kynizmu z kategoriami wykorzystywanymi przez współczesną estetykę do opisu procesów estetyzacji świata życia. Współcześnie obserwujemy wśród artystów wzrost zainteresowania przestrzeniami wolnymi od estetyzacji, w efekcie czego ich uwaga kieruje się również w stronę zjawisk generujących szok i wstręt. Anna Zeidler-Janiszewska „podkreśla, że dziś (...) z uwagi na wzmożone tempo modernizacji nasze doświadczenie nie tylko starzeje się szybciej, ale i ulega – głównie za sprawą mediów fikcjonalizacji, a w związku z tym właśnie sztuce (paradoksalnie) przypada rola strażniczki autentyzmu doświadczenia”¹².

W kulturze ponowoczesnej obserwujemy zazębiające się procesy kulturalizacji natury oraz naturalizacji kultury w obszarach jednostkowym i grupowym.

Wraz z estetyzacją świata życia w kulturze następuje osłabienie doświadczenia realności. Związane jest to przede wszystkim z medialnym odrealnieniem rzeczywistości, które skutkuje kłopotami z wydzieleniem jej pozaestetycznej sfery. Grzegorz Dziamski zauważa, że gdy „Kierkegaard pisał o stadium estetycznym, to wyróżniał jeszcze dwa inne stadia – etyczne, a później religijne. Dzisiaj znajdujemy się w takiej sytuacji, że nie mamy już pewności, czy istnieją inne – poza estetycznym – stadia. W związku z tym musimy dokonywać wyborów jedynie w ramach owego

¹² A. Zeidler-Janiszewska, *Sztuka wobec estetyzacji codzienności*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XX wieku*, red. S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1997, s. 249.

stadium estetycznego – również tych wyborów, które mają charakter ponadestetyczny czy pozaestetyczny”¹³.

Zainteresowanie satysfakcją estetyczną związaną z nieprzyjemnymi przedmiotami, generującymi brzydotę, grozę, horror czy odrazę, pojawiło się pod koniec XVII wieku¹⁴. Friedrich Schlegel wskazał ukierunkowanie na szok jako „naturalną tendencję sztuki, której nieustanne, teraz znajdujące oparcie w sobie samym dążenie do («genialnej») odmienności dewaloryzuje wszelkie «dawne bodźce» i niemal automatycznie sięga po coraz gwałtowniejsze i ostrzejsze”¹⁵. Jednak, jak konkluduje Dziamski, „maszyneria estetyzacji działa niebywale sprawnie i szybko przerabia te zjawiska na nowe formy estetyzacji (przykładem niech będzie punkt)”¹⁶. Przeciwwstawienie zmysłów predysponowanych do wstrętu zmysłom do niego niezdolnym stanowi warunek możliwości dokonywania rozróżnień między tym, co bezpośrednio materialne, substancjalne, realne, analitycznie odporne, a tym, co intelektualnie zapośredniczone, zorientowane na formę, bliższe języka, idealne, poddające się nieskończonej analizie. Odróżnienie zmysłów zdolnych oraz niezdolnych do wstrętu otwiera pole do ambiwalentnych ocen. Brak pojednania między tymi dwoma typami zmysłów stanowi w dużej mierze o potencjale współczesnej sztuki.

¹³ G. Dziamski, *Przyszłość sztuki i estetyczna anestezja*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XX wieku*, op. cit., s. 268.

¹⁴ W. Meininghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 45.

¹⁵ Ibidem, s. 16.

¹⁶ G. Dziamski, *Przyszłość sztuki i estetyczna anestezja*, ed. cit., s. 268.

W połowie XVIII wieku została sformułowana najprostszą definicją nowoczesnej estetyki: „«Estetyczność» jest polem (...) «upodobania», którego absolutne przeciwieństwo stanowi wstręt»¹⁷.

Zgodnie z kanonem estetyki XVIII wieku wstręt kwestionował iluzję opartą na rozróżnieniu „natura-kultura”. Immanuel Kant uznawał odrzucenie wstrętności jako warunek możliwości ocalenia nie tylko iluzji estetycznej oraz ideałów artystycznych, ale również jako warunek zachowania życia. W *Krytyce władzy sądzienia* uznaje on przyrodę za piękną, gdy wygląda ona jak sztuka. Z kolei sztukę określa jako piękną wtedy, gdy wygląda ona jak przyroda. Odczucie wstrętu jest doświadczeniem czegoś jako bezwarunkowo rzeczywistego (nigdy jako sztuki). Według Kanta, wstręt stanowi doznanie, które w kategoriczny sposób wskazuje na „rzeczywistość”. Z punktu widzenia estetyki wstręt partycypuje też w pewnej rzeczywistości, która przełamuje rozróżnienie na rzeczywistość i artystyczną iluzję.

Na elementarnym poziomie rozwoju człowieka niechęć wobec tego, co zwierzęce, była koniecznym i wystarczającym warunkiem wstrętu. Zdaniem Zygmunta Freuda, zróżnicowanie się doznania wstrętu było możliwe poprzez „zerwanie z archaiczną sferą wączania i olfaktorycznie wspieranymi pobudzeniami libidalnymi”¹⁸. Kategoria odrzuty w kulturze prawie zawsze odnosi się do tego, co pochodzi od zwierząt. Podział na ludzkie i zwierzęce – jak zauważa Jacques Derrida – stanowi ostatni bastion metafizyki europejskiej niepoddany dekonstrukcji.

Uczestnicy performance’u Olega Kulika pt. *Człowiek-Pies* doświadczający wstrętu zostają skonfrontowani z tym, co rzeczywiste. Wstręt, przełamując rozróżnienie na „rze-

¹⁷ W. Meininghaus, op. cit., s. 14.

¹⁸ Ibidem, s. 245.

czywiste-wyobrażone”, zawiesza możliwość ukonstytuowania się iluzji artystycznej¹⁹.

Kartezjańskie „Myślę, więc jestem” stanowi strukturalno-funkcjonalną analogię do: „Odczuwam wstręt, więc coś jest realne”. Złudzenie estetyczne pojawia się wskutek wzajemnego przenikania się sztuki oraz rzeczywistości, natomiast wstręt burzy jakkolwiek między nimi mediację. Strukturze doświadczenia estetycznego opartej na relacji rzeczywiste-wyobrażone „niższe zmysły zabierają przesłankę. Albowiem nie obsadzają biegunów «przyroda» i «sztuka» czy «realność» i «fikcja», o których zamianę tutaj chodzi, różnicującą wartości²⁰. Doznania związane ze zmysłami bliskości są indyferentne względem „znaków rzeczywistości”.

Krąg funkcjonowania wstrętu jest wąski i natychmiastowy, uniemożliwia zatem refleksyjną obronę przed szokiem: między wstrętnym smrodem i doznaniem wstrętu nie występują jakiegokolwiek ogniwa pośredniczące ani możliwość warunkowania czy interweniowania²¹. Zdaniem Sloterdijka, „zrozumienie kynizmu – jako świadomego ucieleśnienia tego, co zanegowane, wykluczone, poniżone i ogłoszone złem – jest (...) kluczem do zrozumienia cynicznego bestialstwa, które w naszej kulturze już dawno pokazali w bardzo szczególnie fanatyczni orędownicy tak zwanego dobra²². W jego opinii „filozof kyniczny jest kimś, kto się nie brzydzi²³”.

¹⁹ Por. *ibidem*, s. 16.

²⁰ Por. *ibidem*, s. 55 i n.

²¹ *Ibidem*, s. 57–58.

²² P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 170.

²³ *Ibidem*, s. 392.

W przypadku wyobrażeń związanych ze strachem, smutkiem, przerażeniem, współczuciem różnicę stanowi, czy uważamy „zło za rzeczywiste”, czy tylko za „oszustwo artystyczne”. Dlaczego nie dotyczy to doznania wstrętu? Jaka jest struktura tego doznania? Co sprawia, że już samo wyobrażenie wstrętności wyzwala doznanie obojętne na rozróżnienie „rzeczywisty-wyimaginowany” z siłą równą naturalnemu obiektowi?

Cynizm wobec poszukiwania jedności doświadczenia estetycznego

Arnold Berleant w książce pt. *Prze-myśleć estetykę* postuluje estetykę zaangażowaną (tzn. estetykę pełnej integracji percepcyjnej w polu estetycznym). W jego opinii „bezosobowe, obiektywne zasady nie wyjaśniają, nie tłumaczą nam sztuki naszych czasów, a być może nie dostarczają też najlepszych narzędzi do opisu dzieł czasu, który minął”²⁴. Filozof zwraca uwagę na fakt, iż wzrost znaczenia sztuki w kulturze współczesnej jest odwrotnie proporcjonalny do ilości jej teoretycznych opracowań. Stanowi to konsekwencję zadomowienia się w teorii sztuki doktryn wywodzących się z XVIII wieku²⁵. Wymagana byłaby zatem nowa teoria, umożliwiająca przekroczenie sztywnych granic estetyki zbudowanej w korespondencji z dominującym w Europie w XVII i XVIII wieku światopoglądem naukowym. Autor odrzuca estetykę, która „nastawiona jest na domenę autonomicznych przedmiotów, wobec których podmiot ludzki jest zawsze w jakiś sposób bytem zewnętrznym. Jest to świat regularnych, powtarzalnych, trwa-

²⁴ A. Berleant, op. cit., s. 12.

²⁵ Ibidem, s. 10.

łych zdarzeń, wpisanych w ciąg przyczynowo-skutkowy w obrębie absolutnego porządku czasu i przestrzeni²⁶. Estetycznym wymogiem współczesności byłoby zatem dowartościowanie społecznej roli sztuki. Arnold Berleant uważa za niewłaściwe utrzymywanie ścisłej granicy pomiędzy sferą estetyczną a polem społecznych interakcji. W jego opinii estetyka powinna zbliżyć się do pozaestetycznych aspektów ludzkiego doświadczenia: praktycznej strony życia, zachowań społecznych, etyki. Dawna estetyka z niechęcią odnosiła się do możliwości praktycznego wykorzystania dzieła sztuki, a nawet zalecała „odizolować je od wszystkiego, czym otaczający świat mógłby zakłócić jego odrębne, specyficzne bytowanie. (...) zdystansować się wobec niego i przyswoić sobie umiejętność chłodnej kontemplacji”²⁷.

Estetyka wzniosłości podejmuje próby rehabilitacji tzw. „niższych” zmysłów. Jak pisze Berleant: „niejednokrotnie zaprzeczano estetyczności działań angażujących te zmysły [kontaktu i bliskości – przyp. M.K.], ponieważ nie spełniały wymogów estetycznej akceptacji narzucanej przez tak zwane zmysły «wyższe»”²⁸.

Z kolei autor *Krytyki cynicznego rozumu* uważa, że kulturę ponowoczesną charakteryzuje „konceptualne rozdwojenie na parę przeciwieństw kynizm/cynizm, korespondujących odpowiednio z oporem i represją, a dokładniej z samointerpretacją w oporze i rozdwojeniem w represji”²⁹. Niemiecki filozof uznaje kynizm za typ zachowań społecznych pojawiający się wskutek zderzenia się ze sobą świadomości kynicznej z cyniczną w cywilizacjach kry-

²⁶ Ibidem, s. 11.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 104–105.

²⁹ P. Sloterdijk, op. cit., s. 236.

zysu. W efekcie dochodzi do konfliktu pomiędzy kulturą wysoką i ludową wraz z towarzyszącymi temu paradoksami etycznymi.

Wnioski

Zainteresowania współczesnej estetyki przesuwają się w stronę dzieł sugerujących obecność tego, co nieprzedstawialne i wymykające się stylowi. Ponowoczesność zogniskowana wokół wzniosłości rezygnuje z autokreacji, dekonstruuje samą ideę dzieła sztuki. Zdaniem Theodora Adorna, połączenie przez Kanta wzniosłości i bezforemności pozostawiło większe pole dla radykalnie nowoczesnej sztuki aniżeli rozwiązanie Hegłowskie.

Przed XVIII wiekiem nie było estetyki, lecz istniały jedynie różne poetyki. Jak podkreśla Jean-François Lyotard, estetyka pojawia się wraz z rozwojem filozofii wzniosłości³⁰. Kluczową rolę pojęcia wzniosłości we współczesnej sztuce potwierdza analiza nowoczesnego malarstwa, począwszy od abstrakcjonizmu aż po *minimal art*. W zdecydowanej większości nowoczesne ruchy awangardowe konstytuowała zasada *ex minimis*.

Proces zawężania się przestrzeni dzieła sztuki przebiegał etapami: artyści najpierw zrezygnowali z przedstawień realistycznych, następnie z różnorodności barw i kształtów, w dalszej kolejności z ramy, aż w końcu sam obraz został wyparty przez akcję happeningową, performatywną

³⁰ J.-F. Lyotard, *Rozmowa z Bernardem Blistene* (1985), [w:] *Art and Philosophy*, Milan 1991, s. 76, [za:] G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 163.

czy wreszcie przez projekt konceptualny. W opinii Adorna powyższe procesy stanowią podstawę do zrozumienia kondycji społeczeństwa po upadku ideałów oświecenia.

Zmiana kontekstu dla pojęcia estetyczności wymaga zrewidowania przyjmowanej dotychczas w estetyce relacji podmiotowo-przedmiotowej, a więc również uwolnienia kategorii doświadczenia spod jednostronnie podmiotowej władzy sądenia. Berleant wprowadza pojęcie pola estetycznego, aby podkreślić „kontekst przeżycia estetycznego, w którym wzajemnie na siebie oddziałują cztery główne czynniki tworzące jedność doświadczenia normatywnego: twórczy, przedmiotowy, performatywny i wartościujący”³¹.

Estetyzacja świata życia wymusza z jednej strony podejmowanie prób przewycięzania przeciwności, a z drugiej jest możliwa tylko pod warunkiem ich zachowania właśnie jako przeciwności. W powyższym kontekście Hegel pisał, iż „siła życia, a bardziej jeszcze moc ducha, właśnie na tym polega, aby sprzeczność w sobie założyć, by ją wytrzymać i przewyciężyć”³².

Przewartościowanie doświadczenia estetycznego miało by przywrócić świeżość doświadczeniu sztuki. Jednym z projektów podążających powyższą drogą jest estetyka ekologiczna, na gruncie której realizacja postulatu odwrotu od kartezjańskiego *cogito* prowadzi do odrodzenia wiesensoryczności i bezpośredniości doświadczenia³³.

³¹ A. Berleant, op. cit., s. 12.

³² Zob. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964.

³³ Np. soma-estetyka Richarda Schustermana.

Zakończenie

Akcja performatywna pt. *Człowiek-Pies* wpisuje się w ten nurt ponowoczesnej estetyki, które podkreślają potrzebę rehabilitacji autentyczności doświadczenia przy wykorzystaniu szeroko pojętej sztuki. Wskazanie związków łączących filozofię starożytnego kynizmu z kategoriami wykorzystywanymi przez filozofów współczesnych do opisu procesów estetyzacji świata życia poszerza możliwy obszar badań filozoficznych o pogranicze etyki oraz estetyki.

Akcja performatywna wykonywana przez Kulika stanowi adekwatny przykład artystycznego (kynicznego) sprzeciwu wobec procesów estetyzacji i fikcjonalizacji doświadczenia.

Abstract

Postmodern aesthetics is characterized by a paradoxical trend: on the one hand it requires sensuous reconciliation, but on the other it limits the development of various forms of artistic expression. In this article I discuss Oleg Kulik's animalistic performances as a new mode of searching for both sensuous integrity and pluralistic type of aesthetics. Oleg Kulik's transartistic performances take the form of protest art directed against the current aestheticizing social activities. Cynicism seems to be a proper context for his scandalous performances, which intensify the perception of reality.

Bibliografia

1. Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
2. Berleant A., *Prze-myśleć estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.
3. Bielik-Robson A., *Ożywcze niepojednanie. Nowoczesność jako doświadczenie religijne*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
4. Bredikhina M., *Nothing Inhuman is Alien to me*, Bielefeld 2007.
5. Bubner R., *Doświadczenie estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005.
6. Bürger P., *Teorie awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
7. Desmond W., *Cynics*, Los Angeles 2008.
8. Doda A., *Idealizm a cynizm: o nieusuwalnych różnicach*, [w:] *Prawda a metoda. Aporie myśli współczesnej*, cz. 1, red. J. Jaskóła, Wrocław 2003.
9. Działowski G., *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996.
10. Działowski G., *Przyszłość sztuki i estetyczna anestezja*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XX wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997.
11. Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
12. Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1995.
13. Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964.

14. Krawczak M., *Przestrzenie komunikacyjne performance art*, [w:] *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, red. B. Bączkowski, P. Gałkowski, Poznań 2008.
15. Laertios D., *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, Warszawa 1968.
16. Lyotard J.-F., *Rozmowa z Bernardem Blistene (1985)*, [w:] *Art and Philosophy*, Milan 1991.
17. Marquard O., *Aesthetica i anaesthetica*, [w:] *Postmodernizm a filozofia: wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, tłum. D. Domagała, Warszawa 1996.
18. Meininghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009.
19. Platon, *Eutydem*, tłum. W. Witwicki, [w:] idem, *Dialogi*, t. II, Kęty 1999.
20. Platon, *Hippiasz Większy*, tłum. W. Witwicki, [w:] idem, *DIALOGI*, t. I, Kęty 1999.
21. Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Wrocław 2008.
22. *Słownik grecko-polski*, t. I, oprac. O. Jurewicz, Warszawa 2000.
23. Suchoń W., *Logika cyników*, [w:] *Pragmatyka anomalii logicznych*, red. W. Suchoń, I. Trzcieniecka-Schneider, D. Kowalski, Kraków 2008.
24. Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór R. Nycz, Kraków 1997.
25. Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guzałska, Kraków 2005.
26. Zeidler-Janiszewska A., *Sztuka wobec estetyzacji codzienności*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XX wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997.



O. Kulik, *I bite America and America bites me* (plakat)
Deitch Project, New York 1997
<http://www.deitch.com>



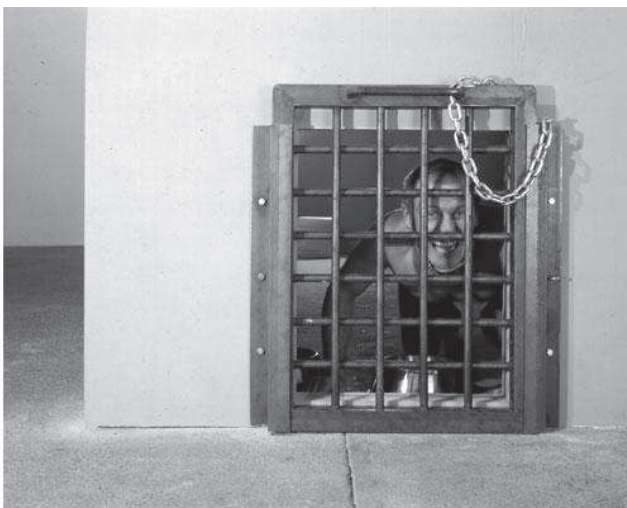
O. Kulik, *I bite America and America bites me*
Deitch Project, New York 1997
<http://www.deitch.com>



O. Kulik, *I bite America and America bites me*
Deitch Project, New York 1997
<http://www.deitch.com>



O. Kulik, *I bite America and America bites me*
Deitch Project, New York 1997
<http://www.deitch.com>



O. Kulik, *I bite America and America bites me*
Deitch Project, New York 1997
<http://www.deitch.com>

MAGDALENA MARCINIAK

(Uniwersytet Jagielloński)

Teatr energetyczny Jeana-François Lyotarda

Teatr (wraz z konotowanymi przez niego pojęciami: scena, tragedia, dramat, aktor) zajmuje ważne miejsce w „libidynalnej fazie” Lyotarda, w jego projekcie estetyki energetycznej (synonimy: afirmatywna, libidynalna, estetyka intensywności). Lyotard nie tylko proponuje charakterystykę „teatru energetycznego”, szczególnie ważną w kontekście dwudziestowiecznych przemian na gruncie praktyki i teorii teatralnej, ale w swoich analizach posługuje się słownictwem zaczerpniętym z teatralnej metaforyki (traktując o tak różnych kwestiach jak współczesne malarstwo, Freudowska nieświadomość, Marksowskie analizy kapitalizmu). W niniejszej pracy przedstawię zarówno negatywną, jak i pozytywną charakterystykę „teatru energetycznego”, związaną z bardziej ogólnym projektem „estetyki libidynalnej”.

„Libidynalna, energetyczna faza” w twórczości Lyotarda¹ cechuje się przede wszystkim korzystaniem ze słownictwa i kategorii wypracowanych na gruncie psychoanalizy

¹ Najważniejsze teksty w „libidynalnej fazie” Lyotarda: *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), *Dispositifs pulsionnels* (1973) oraz *Economie Libidinale* (1974).

Freudowskiej. Jego teorie snu i nieświadomości są także kluczowe dla zrozumienia teatralnych analiz Lyotarda. Wpływ Freuda (oraz jego krytyka) pokazany zostanie szerzej w dalszej części pracy. Obok istotnych inspiracji Freudem niezwykle ważne znaczenie w owej fazie ma rezygnacja z perspektywy krytycznej na rzecz podejścia „afirmacyjnego”. Owa rezygnacja charakteryzuje zmianę, jaka dokonała się w myśleniu Lyotarda po publikacji *Discourse, Figure* (1971); praca ta zawierała jeszcze potencjał krytyczny. W wydanej trzy lata później *Économie Libidinale* Lyotard wyraźnie zrezygnował z krytyki na rzecz postawy afirmatywnej. „Afirmacja”, będąca podstawową kategorią fazy libidynalnej, stanowi nieprzekraczalny horyzont ówczesnej refleksji Lyotarda, który za jej pomocą próbuje myśleć o filozofii, kapitalizmie, przemianach społecznych, kryzysie reprezentacji, alienacji... Finn Frandsen w tekście „*L'honneur de penser*” *Philosophie et déplacement chez Lyotard* postrzega libidynalną fazę przez pryzmat z jednej strony zainspirowanej Nietzsche problematyzacji kategorii reprezentacji, z drugiej strony jako reakcję przeciwko dominacji strukturalizmu w naukach humanistycznych (zwłaszcza w Lacanowskiej psychoanalizie)².

W celu uchwycenia podstawowych właściwości postulowanego przez Lyotarda teatru energetycznego warto pokazać, na ile jego koncepcja związana jest z krytyką tradycyjnych rozwiązań. Podejście Lyotarda, akcentujące energetyczny potencjał proponowanego teatru (siła, intensywność, afektów), stanowi gwałtowną reakcję na ujęcie semilogiczne, skoncentrowane na badaniu teatralnych znaków

² F. Frandsen, „*L'honneur de penser*” *Philosophie et déplacement chez Lyotard*, [w:] *Lyotard, les déplacements philosophiques*, eds. N. Brugger, F. Frandsen, D. Pirotte, tłum. (z duńskiego) E. Danino, De Boeck Universite, Bruxelles 1993, s. 18–19.

w poszukiwaniu utraconej podstawy znaczenia. Dla Lyotarda tradycyjny teatr (oraz jego teoria) nieodłącznie związany jest z dążeniem do reprezentowania, do przedstawiania „wewnątrz” rzeczywistości zewnętrznej. Teatr, który chce tylko reprezentować (przestrzeń, czas, obiekty zewnętrzne), bazuje na założeniu istnienia rzeczywistości reprezentowanej, ta natomiast nadaje sztuce teatralnej jedyne znaczenie oraz jest odpowiedzialna za przekazywany publiczności komunikat. W tej perspektywie sztuka (nie tylko teatralna) staje się substytutem rzeczywistości źródłowej, istniejącej niezależnie od niej.

W ważnym tekście *Le dent, la paume* (1976)³ Lyotard szkicuje schemat odzwierciedlający relację pomiędzy reprezentacją teatralną a rzeczywistością, do której owa reprezentacja się odnosi. Lyotard proponuje określić literą A rzeczywistość źródłową, natomiast literą B – jej pochodną. Zauważa, iż konsekwencją takiego pojmowania ruchu (od A do B) jest traktowanie B tylko w relacji podporządkowania wobec A. Istnienie B nie jest więc ujmowane w terminach pozytywnych, ale tylko negatywnie, jako rzeczywistość ukryta, nieobecna, iluzoryczna, zredukowana do reprezentowania A⁴. W przeciwieństwie do tego A afirmowane jest jako (nieobecna) prawda. Lyotard podkreśla możliwość generalizacji owego schematu (A i B zastępują wtedy dowolne znaczone i znaczące), który staje się aparatem, narzędziem nihilizmu. Według Lyotarda, nihilizm jest nieodłączny od teatralnej reprezentacji (teatralnych znaków) w takiej mierze, w jakiej nieustannie ponawia

³ J.-F. Lyotard, *The Tooth, The Palm*, [w:] *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ed. T. Murray, The University of Michigan Press, Michigan 1997

⁴ *Ibidem*, s. 282.

różnicę dzielącą sztukę teatralną od reprezentowanego przez nią przekazu. Sam postuluje natomiast zniesienie owej różnicy (pomiędzy znaczącym i znaczonym) poprzez zanegowanie reprezentacyjnej funkcji teatru na rzecz postzegania go jako miejsca produkcji energii, libidynalnych intensywności. Problematyzując możliwość rozróżnienia pomiędzy znaczącym a znaczonym, Lyotard przywołuje przykład zaczerpnięty z pracy *Petite anatomie de l'image* artysty Hansa Bellmera: „Boli mnie ząb, zaciskam pięść, paznokcie wbijają się w dłoń. Dwie inwestycje libidynalne. Czy powiemy, że ruch ręki reprezentuje ból zęba? Czy jest jego znakiem?”⁵. Lyotard stawia pytania, które wyraźnie pokazują trudność pojawiającą się przy próbach ustalenia nieodwracalnej relacji zależności pomiędzy akcjami. Powracając do wcześniej zaprezentowanego schematu, Lyotard stwierdza, iż to właśnie „odwracalność od A do B wprowadza nas do destrukcji znaku, teologii i być może teatralności”⁶.

W tym miejscu warto zatrzymać się przy ważnym pojęciu „odwracalności”, które w ujęciu Lyotarda nie tylko umożliwia powyższe destrukcje, ale stanowi także o zbieżności ekonomii politycznej z ekonomią libidynalną. Odwracalność traktowana jest jako ważny element społecznego, ekonomicznego, ideologicznego doświadczenia współczesnego kapitalizmu napędzonego prawem wartości wymiennej. To właśnie zasada odwracalności właściwa obu ekonomiom radykalnie wpływa na kryzys teatru, który wciąż chciałby reprezentować (w jednokierunkowej relacji od A do B). Krajobraz po destrukcji znaku, teologii i teatralności to pozbawiona hierarchii strefa swobodnej cyrkulacji energii. W teatrze ów zanik hierarchii objawia się

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

także jako symboliczne pozbawienie władzy tych, którzy tradycyjnie zarządzali jednokierunkowością scenicznego przekazu (autor sztuki, reżyser). Owo pobawienie władzy nie oznacza jednak przypisania jej widzowi, ponieważ sama funkcja, pozycja pasywnego widza związana jest z tradycyjnym aparatem reprezentacji. Uczestnictwo w nieintencjonalnej produkcji intensywności (także teatralnych) odbywa się na powierzchni określonej przez Lyotarda w *Economie Libidinale* jako libidynalna skóra⁷. Owa powierzchnia z przestrzeni inskrypcji znaczenia staje się przestrzenią jego energetycznej eksplozji. Polemizując z Freudem, wedle którego to ból utraty stanowił motor teatru, Lyotard proponuje postrzegać wyzwoloną teatralność afirmatywnie, przez pryzmat wzrostu lub spadku intensywności energetycznych.

Zanim bardziej szczegółowo pokażę, na czym polega pozytywna charakterystyka teatru energetycznego związana z terminologią Freudowską, warto zatrzymać się nad możliwymi problemami, wynikającymi z charakterystyki negatywnej. Podkreślmy, iż Lyotardowska krytyka semiotologii w teatrze ściśle związana jest z krytyką całej zachodniej tradycji filozoficznej opartej na metafizyce *mimesis*. Oliver Gerland w artykule z 1989 roku *Lyotard and the theatre of energy* zaznacza, iż dla Lyotarda teatr jako paradygmatyczna przestrzeń *mimesis* stanowi uprzywilejowany cel ataku⁸. Lyotard krytykuje semiotykę za redukcję teatru do narzędzia reprezentacji rzeczywistości zewnętrznej, przez co dochodzi do deprecjacji właściwego mu sta-

⁷ Idem, *Economie Libidinale*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974, s. 26–28.

⁸ O. Gerland, *Lyotard and the theatre of energy*, [w:] *The Semiotic Bridge: Trends from California*, eds. I. Rauch, G.F. Carr, Berlin/New York 1989, s. 25.

tusu – dokonującego się tu i teraz wydarzenia. Teatralna prawda zostaje przeniesiona w sferę zewnętrzną jako rozpoznawalne źródło akcji, przekazu, scenicznych działań.

Polemizując z rdzeniem krytyki Lyotarda, Gerland uważa, iż jest ona zrozumiała tylko o tyle, o ile zgodzimy się na określenie semiotyki jako teorii i praktyki reprezentacji. Zaraz jednak przypomina analizy znaku (zaproponowane przez badaczy ze Szkoły Praskiej, zwłaszcza Veltrusky'ego), który nie redukuje się do reprezentacji nieobecnego obiektu, ale spełnia się poprzez swoją materialną i formalną organizację⁹. Zdaniem krytyka, Lyotard nie bierze pod uwagę faktu, iż znak może funkcjonować, estetycznie niczego nie reprezentując. Próbując odpowiedzieć na powyższy zarzut, można argumentować, że Lyotard celowo odwołał się do koncepcji znaku de Saussure'a, w której podział na znaczące i znaczone odgrywa istotną rolę. To właśnie owa dwuskładnikowa budowa pozwoliła mu wykorzystać znak jako schemat relacji pomiędzy rzeczywistością źródłową a jej teatralną reprezentacją (A i B). Nie znaczy to jednak, że nie dopuszczał istnienia znaków niereprezentujących. Świadczą o tym liczne fragmenty, pochodzące z tekstów samego Lyotarda, w których autor wyraźnie wskazuje na obecność znaków, które nie reprezentują.

W tekście *La dent, la paume*, nawiązując do japońskiego aktora i teoretyka teatru z przełomu XIV i XV wieku – Zeamiego, Lyotard zaznacza, iż proponowana przez niego skrupulatna klasyfikacja znaków rozbija się o produkowane przez nie efekty intensywności. Podkreśla, że z perspektywy owych intensywności znaki nie są już postrzegane przez pryzmat tego, co reprezentują, ale jako stymulanty akcji, transformatory społecznych i naturalnych ener-

⁹ Ibidem, s. 30.

gii¹⁰. Także w *Economie Libidinale* dostrzega uczestnictwo znaków w produkcji intensywności¹¹. Zaznacza, iż wbrew pozorom (czy raczej wbrew wcześniejszym sformułowaniom) nie chodzi mu wcale o wyjście poza reprezentację, poza efekty teatralności, poza znaki. Nie na radykalnej negacji znaków, ale raczej na zmianie optyki zależy Lyotardowi, gdy postuluje postrzeganie tych samych znaków, którymi zajmuje się semiotyka przez pryzmat ich mobilności, „zdarzeniowości”, energii, którą produkują.

Owa dwuznaczność Lyotardowskiego dyskursu jest o tyle istotna, że wskazanie na możliwość istnienia znaków niereprezentujących, będących nośnikami intensywności, wiąże się bezpośrednio z dopuszczeniem także innego niż tradycyjny typu reprezentacji oraz innego typu teatru. W zbiorze tekstów wydanych w 1973 roku pod tytułem *Des dispositifs pulsionnels* Lyotard podaje przykład artysty Bellmera, który postawiwszy prostopadle lustro na fotografii nagiej kobiety przechadza się, obserwując abstrakcyjne linie nierozpoznawalnego już ciała. Stawiając pytanie, czy jest to koniec reprezentacji, Lyotard sugeruje raczej, że jest to przykład reprezentacji w wersji nowoczesnej. Reprezentacja przekształca ciało w obiekt nierozpoznawalny, będący ciałem nieorganicznym, rozczłonkowanym, pokawałkowanym, fragmentarycznym¹². Dlatego można mówić o końcu reprezentacji o tyle, o ile rozumie się ją jako tradycyjną prezentację pod nieobecność obiektu. Nowoczesne rozumienie reprezentacji polega na pokazywaniu przy założeniu jego nieprzedstawialności.

¹⁰ J.-F. Lyotard, *The Tooth, The Palm*, ed. cit., s. 284.

¹¹ Idem, *Economie Libidinale*, ed. cit., s. 65.

¹² Idem, *Des dispositifs pulsionnels*, Christian Bourgois editeur, Paris 1980, s. 7.

Powyższe uwagi zdają sprawę ze złożoności, a także problematyczności dyskursu Lyotarda, który wydaje się polemizować nie tyle z określonymi pojęciami (teatr, znak, reprezentacja), co raczej z ich tradycyjną wykładnią. Należy mieć tego świadomość, zwłaszcza w momencie, w którym może się pojawić uzasadniona wątpliwość co do warunków możliwości zaistnienia „teatru energetycznego”. Co uzasadniałoby stosowanie terminu „teatr” na określenie swobodnej cyrkulacji energii w sferze pozbawionej podziałów, hierarchii, niereprezentującej?

Tak postawione pytanie prowadzi nas bezpośrednio do problematyki związanej z pozytywną charakterystyką teatru energetycznego, nawiązującą do koncepcji Freudowskich. Jedną z podstawowych kategorii, do których odwołuje się Lyotard, jest „pragnienie”. Dostrzega on u Freuda dwa podstawowe sensory pragnienia: z jednej strony opisywane jest ono jako wola, z drugiej jako siła, energia. W tekście *Sur une figure de discours* Lyotard zauważa, iż oba sensory pojawiały się zamiennie w analizach Freudowskich; dopiero mniej więcej od 1920 r. (*Poza zasadą przyjemności*) różnica między nimi stała się wyraźniejsza¹³. W tekście *La peinture comme dispositif libidinal* Lyotard traktuje o owych sensach jako o dwóch biegunach pragnienia. Interpretacja pragnienia jako woli związana jest z dostrzeżeniem jego dwudzielnej struktury braku (nieobecności) i spełnienia, co gwarantuje postrzeganie pragnienia działającego podług określonej celowości, finalności. Na drugim biegunie pojawia się pragnienie interpretowane przez pryzmat libido, inwestycji energetycznych, repetycji¹⁴. Lyotard

¹³ Idem, *Sur une figure de discours*, [w:] *Des dispositifs pulsionnels*, Christian Bourgois editeur, Paris 1980, s. 128.

¹⁴ Idem, *La peinture comme dispositif libidinal*, [w:] *ibidem*, s. 228.

zaznacza, że w swoich analizach (w „fazie libidynalnej”) nawiązuje do drugiego sensu słowa „pragnienie” jako siły produktywnej, energii zdolnej do transformacji i metamorfoz¹⁵.

Liotard korzysta z psychoanalizy Freudowskiej w tej mierze, w jakiej ta dostarcza mu poręcznej aparatury pojęciowej, otwierającej jego refleksję na „perspektywę energetyczną”. Z drugiej strony należy podkreślić, iż użytek, jaki Lyotard czyni z psychoanalizy, dokonuje się niejako „wbrew Freudowi”. Lyotard, korzystając z Freudowskiego aparatu pojęciowego, jednocześnie wielokrotnie wskazuje na ograniczoność i niewystarczalność jego analiz. Lyotardowska krytyka Freuda jest szczególnie wyraźna w momencie podkreślania przez niego różnic dzielących estetykę libidynalną od „estetyki psychoanalitycznej” (związanej z Freudowskimi refleksjami na temat sztuki – zwłaszcza malarstwa i tragedii). Wskazując na ograniczenia podejścia psychoanalitycznego, Lyotard tym wyraźniej dokonuje pozytywnej charakterystyki estetyki libidynalnej.

W tekście *Freud selon Cézanne* Lyotard rozwija projekt estetyki libidynalnej, omawiając późne płótna Cézanne’a z cyklu *Saint Victoire*. Pomimo tytułu, pozornie sugerującego kierunek lektury¹⁶, obrazy te, zdaniem myśliciela, nic nie znaczą, niczego nam nie mówią, niczego nie ukrywają¹⁷. Według Lyotarda, historyczne znaczenie Cézanne’a polega przede wszystkim na zmianie pozycji obiektu malarzkiego, który z reprezentacji stał się miejscem operacji libidynalnych. Lyotard krytykuje Freuda za niedostrzeże-

¹⁵ Ibidem, s. 229.

¹⁶ Saint-Victoire – góra na południu Francji, w pobliżu Aix-en-Provence.

¹⁷ J.-F. Lyotard, *Freud selon Cézanne*, [w:] *Des dispositifs pulsionnel...*, ed. cit., s. 83.

nie/zignorowanie rewolucyjności dzieła malarza, pozostając przy pojmowaniu obrazów przez pryzmat ich funkcji reprezentującej (i ukrywającej). Już w pracy *Discours, Figure* Lyotard wyraźnie stwierdza, że obrazu nie powinno się czytać, tylko oglądać. Polemizując z podejściem psychoanalitycznym, Lyotard sprzeciwia się ujmowaniu dzieła jako symptomu, widząc w nim raczej przestrzeń swobodnej cyrkulacji energii¹⁸. W ujęciu Lyotarda malarstwo współczesne staje się przestrzenią destrukcji kodów¹⁹. To właśnie owa destrukcja najlepiej wyraża według niego przemiany zachodzące w sztuce dwudziestowiecznej, ujmowane z perspektywy energetycznej.

Psychoanalityczna metoda, poszukująca w dziele ukrytego znaczenia, optuje za interpretacją kierowaną przez kod symboliczny. Zdaniem Lyotarda, niebezpieczeństwo takiego podejścia polega nie na jego fałszywości, lecz na niedostrzeżeniu istotnych mutacji, których doświadczyła pozycja obiektu estetycznego. Być może ową krytykę można rozszerzyć na inne (poza sztuką) dziedziny możliwej aplikacji metody psychoanalizy Freudowskiej, która nie tyle była od początku fałszywa, co raczej jej uniwersalizacja stała się problematyczna w kontekście dwudziestowiecznych przemian społecznych. Z drugiej strony, kiedy Lyotard krytykuje Freuda za redukcyjną interpretację malarstwa (i tragedii), odpowiadającą metodologicznym założeniom psychoanalizy, wydaje się nie zauważać, iż sam dokonuje podobnego aktu, prezentując malarstwo Cezanne'a tylko w perspektywie proponowanej estetyki libidinalnej, przesunięć energetycznych, intensywności itd... Na pod-

¹⁸ Zob. idem, *Discourse, Figure*, Éditions Klincksieck, Paris 1985, s. 382.

¹⁹ Zob. idem, *La peinture comme dispositif libidinal*, [w:] *Des dispositifs pulsionnel...*, ed. cit., s. 232.

stawie powyższych analiz okazuje się, że mimo korzystania z podobnej aparatury pojęciowej Lyotardowska estetyka libidynalna stanowi faktyczne przeciwieństwo estetycznych analiz Freuda. Psychoanalityczna metoda, której celem jest deszyfracja ukrytego sensu (nieuświadomionego), różni się od podejścia energetycznego jako afirmacji wzrostu intensywności na powierzchni (przy założonym braku głębi). W kontekście niniejszej pracy warto pokazać, w jaki sposób różnice pomiędzy estetykami widoczne są na przykładzie odmiennych ujęć teatru (także metaforycznego) związanych z odmiennymi koncepcjami reżyserii.

W tekście *The Unconscious as Mise-en-Scène*, odwołując się do słynnej Freudowskiej analizy fantazji *Dziecko jest bite* (*Ein Kind wir geschlagen*, 1919), Lyotard prezentuje możliwą analogię pomiędzy pracą nieświadomości a tradycyjną funkcją reżyserii, dominującą w XIX-wiecznym teatrze, aby w dalszej partii tekstu sproblematyzować jej zasadność. Owa prezentacja służy mu z jednej strony do pokazania nieprzystawalności propozycji Freudowskiej wobec współczesnych przemian dokonujących się na gruncie praktyki i teorii teatralnej, z drugiej zaś strony do zaprezentowania własnej koncepcji reżyserii „libidynalnej” na przykładzie filmu Michaela Snowa *Region Centrale*.

Już sam tytuł tekstu Lyotarda wskazuje na podobieństwo pomiędzy opisaną przez Freuda pracą nieświadomości a reżyserią w tradycyjnym teatrze, którą postrzega na ogólnym poziomie jako transmisję znaczeń (pomiędzy przestrzenią prymarną i wtórną)²⁰. Lyotard dokonuje różnicowania pomiędzy fazą początkową pracy inscenizacyj-

²⁰ Idem, *The Unconscious as Mise-en-Scène*, [w:] *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ed. T. Murray, The University of Michigan Press, Michigan 1997, s. 163.

nej, fazą uscenicznienia oraz fazą finalną. Fazę inicjacyjną charakteryzuje gromadzenie danych pochodzących z heterogenicznych sztuk/ systemów w celu stworzenia określonego przedstawienia (np. tekst sztuki, projekt sceny, dźwięk, oświetlenie itd.). Faza finalna to nic innego jako współobecność owej heterogeniczności w gotowym przedstawieniu. Sama inscenizacja, czyli przejście od fazy początkowej do finalnej, dokonuje się poprzez określone decyzje, wybory panującego nad całością reżysera, który „ożywia”/„daje życie” wyselekcjonowanym znaczeniom²¹. Reżyser jako „dawca życia” dokonuje transkrypcji zapisanych wcześniej znaczeń na ciała (aktorów) i dla ciał (widzów) ujmowanych jako multisensoryczne potencjalności²². W marzeniu sennym praca nieświadomości jako reżysera spełnia się w różnicy pomiędzy fazą początkową (utajona treść marzenia sennego) a finalną (treść jawna). W *Interpretacji marzeń sennych* Freud wyróżnia w pracy marzenia sennego cztery mechanizmy: zagęszczenie, przemieszczenie, podatność na zobrazowanie i opracowanie wtórne. Lyotard widzi w owych mechanizmach analogony uniwersalnych operatorów tradycyjnej reżyserii²³.

W odróżnieniu od opisów pracy marzenia sennego analiza fantazji *Dziecko jest bite* dokonana przez Freuda problematyzuje, zdaniem Lyotarda, zasadność traktowania nieświadomości jako reżysera. Zakres niniejszej pracy uniemożliwia dokładne przytoczenie drobiazgowej Lyotardowskiej interpretacji analizy Freudowskiej. Przypomnijmy tylko, iż jawną treścią opisaną przez Freuda sceny jest pacjent oglądający dorosłego (np. nauczyciela), który bije młodych chłopców. Lyotard przytacza odkrycie Freudow-

²¹ Ibidem, s. 164.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 165.

skie, zgodnie z którym owa scena („Ojciec bije dziecko, którego nienawidzę”) zasłania inną, którą można sformułować jako: „Dziecko jest bite”. Pomiędzy owymi scenami Freud postuluje istnienie fazy przejściowej („Mój ojciec bije mnie”), która nie pochodząc od pacjenta, stanowi rezultat konstrukcji teoretycznej dokonanej przez samego analityka. Zaznaczając możliwość przejść między fazami, Freud opisuje dokonujące się pomiędzy nimi liczne operacje związane z tradycyjnym rozumieniem reżyserii. Problematyzując Freudowskie odczytanie, Lyotard stawia zasadne pytanie o naturę przejść pomiędzy fazami, zwracając uwagę na trudność pojmowania ich w kategoriach reprezentacji (przekazu z fazy pierwszej w przekazach faz kolejnych). Według Lyotarda, powyższa trudność związana jest z brakiem konkretnego przekazu na poziomie procesu pierwotnego²⁴. W ramach tej interpretacji nieświadomość jako tradycyjny reżyser nie może inscenizować pracy pragnienia, ponieważ ono samo nie jest czytelnym tekstem. Przejście od fazy inicjującej do fazy finalnej nie polega więc na translacji jednego systemu znaków w inny. Zdaniem Lyotarda, znaki pojawiające się w analizowanej przez Freuda fantazji niczego nie reprezentują, nie przekazują określonego znaczenia. Dostrzegając problematyczność zastosowania tradycyjnej koncepcji reżyserii już wobec wybranych analiz samego Freuda, Lyotard proponuje odmienne jej ujęcie (o orientacji postmodernistycznej) na podstawie wspomnianego filmu Michaela Snowa *Region Centrale* (1971). Analizy te są o tyle istotne, o ile wskazują na zbieżność określonych eksperymentalnych rozwiązań w sztuce współczesnej z perspektywą libidynalną. Ponadto Lyotardowska interpretacja filmowego obrazu oraz związanej

²⁴ Ibidem, s. 170.

z nim nowej koncepcji reżyserii odnosi się nie tylko do filmu *Snowa*, ale także do zmian będących udziałem dwudziestowiecznej praktyki i teorii teatralnej.

Trwający prawie trzy godziny film stanowi rezultat eksperymentalnej pracy kamery nagrywającej obraz zmieniający się w zależności od jej ruchów oraz od rotacji podstawy, do której jest podłączona. Film stanowi serię następujących po sobie sekwencji, charakteryzujących się zmienną prędkością i każdorazowo innym ruchem kamery. Obrazom towarzyszy tylko słaby sygnał zmiany programu w aparaturze. Lyotard dostrzega w filmie *Snowa* eliminację obramowania, dzięki czemu można zobaczyć to, co tradycyjny kadr wyklucza ze swoich ujęć (między innymi całą maszynę)²⁵. Brak wykadrowania związany jest z przekonaniem, iż istnieją tylko perspektywy. Obraz nie pochodzi ze stabilnego centrum, ale stanowi efekt kompozycji dwóch ruchów (kamery i obrotowego trzonu). Według Lyotarda, akumulacja figur w filmie nie tworzy identyfikowalnej przestrzeni: „Centrum regionu stanowi labirynt”²⁶. W ramach tego podejścia obraz (oraz język) nie tylko kreuje swojego własnego adresata, ale także tworzy własne referencje, każdorazowo inne punkty odniesienia, których przedmioty są jednak niemożliwe do identyfikacji. Przekonaniu, że obraz raczej kreuje swoje własne punkty odniesienia, niż reprezentuje już istniejące, towarzyszy brak tradycyjnie rozumianej, chronologicznie rozwijającej się akcji, którą zastąpiono nieciągłością zdarzeń.

Na podstawie powyższych obserwacji Lyotard zastanawia się, czy reżyseria jest w filmie *Snowa* wciąż obecna. Odpowiedź, której zaraz udziela, dotyczy nieobecności

²⁵ Ibidem, s. 172.

²⁶ Ibidem, s. 173

reżyserii w tradycyjnym sensie. Proponując nową koncepcję reżyserii, Lyotard widzi jej podstawową funkcję w inscenizacji perspektyw rzeczywistości. Sztuka współczesna z rezerwuaru iluzji i pamięci staje się coraz częściej czystym eksperymentowaniem, doświadczaniem sensualności, intensywności, cyrkulacji energii. Wśród artystów tworzących według owych wytycznych Lyotard najczęściej wymienia Cage'a, Cunninghama, Rauschenberga. Gerland wskazuje na prace Wilsona jako przykład postulowanych eksperymentów w teatrze.

Już w tym punkcie analizy widać wyraźnie, iż Lyotardowski projekt „teatru energetycznego” przeciwstawia się tradycyjnym interpretacjom reżyserii (jako translacji systemów znakowych), znaku, reprezentacji. W miejsce nieobecnego znaczenia proponuje krajobraz przesunąć energetycznych, intensywności libidynalnych, dokonujących się w ciągłym eksperymentowaniu. We wstępie niniejszej pracy wskazywałam na związek „teatru energetycznego” z kluczowymi przemianami na gruncie dwudziestowiecznej praktyki i teorii teatralnej. Aby się o tym przekonać, warto przeczytać projekt Lyotarda przez pryzmat analiz teatru postdramatycznego zaproponowanych przez Hansa Thiesa Lehmana w pracy o tym samym tytule. W trakcie lektury uderza zaskakująca zbieżność na poziomie opisów podstawowych charakterystyk teatru energetycznego i postdramatycznego, której Lehman był w pełni świadomy. Stwierdzając, że „teatr postdramatyczny sąsiaduje o międzę z ideą «teatru energetycznego»”²⁷, Lehman akcentuje wspólne obu projektom odrzucenie kryterium reprezentacji i znaczenia: „Teatr założonego z góry sensu i synte-

²⁷ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 45.

zy, a co za tym idzie możliwości syntetyzującej interpretacji, zniknął bezpowrotnie”²⁸. Teatr postdramatyczny wykazuje wspólne z teatrem energetycznym dążenie do odmiennego typu użycia znaków, które Lehman opisuje w przeciwstawnych sobie terminach: bardziej obecność niż reprezentacja, bardziej dzielone niż pokazywane doświadczenie, bardziej proces niż rezultat, bardziej manifestacja niż sygnifikacja, bardziej energetyka niż informacja²⁹. Przyjmując możliwość oddziaływania znaków teatralnych przez odrzucenie znaczenia, Lehman wskazuje na zbieżność dyskursów scenicznych ze strukturą snu, której cechą charakterystyczną jest zniesienie hierarchii pomiędzy obrazami, działaniami, słowami. W powyższym ujęciu sen stanowi model dla niehierarchicznej estetyki teatralnej³⁰. Opisując Lyotardowski projekt teatru energetycznego terminami teatru bez „treści”, intensywnej obecności, Lehman zwraca uwagę na wspólne dla obu teatrów akcentowanie niereprezentującego wydarzenia teatralnego, dokonującego się tu i teraz: „Jeśli bowiem patrzy się na teksty i sceniczne działania przez pryzmat pełnej dramatycznego napięcia a k c j i, to z pola uwagi muszą zniknąć specyficzne warunki teatralnej percepcji, a więc estetyczne jakości teatru jako teatru: wydarzeniowość «tu i teraz»”³¹. Dostrzeżenie w wydarzeniowości istoty procesu teatralnego związane jest bezpośrednio ze zmianą stosunku wobec ciała. Ciało – w teatrze dramatycznym ukryte pod maską roli³² – z nośnika sensu staje się komunikującą siebie fizyczną obecnością. Stwierdzając, że istota teatru polega

²⁸ Ibidem, s. 22.

²⁹ Ibidem, s. 132.

³⁰ Ibidem, s. 129.

³¹ Ibidem, s. 39.

³² Ibidem, s. 238.

na współprzeżywaniu energii, a nie na przekazywaniu znaków³³, Lehman wyraźnie wskazuje na wagę dyskursu Lyotarda, który w swoich analizach teatru energetycznego uchwycił istotę przemian dokonujących się w teatrze w drugiej połowie dwudziestego wieku.

Mając świadomość znaczenia estetycznych analiz Lyotarda, warto w tym miejscu zaprezentować najczęściej formułowane zarzuty po adresem ogólnie pojmowanej „libidynalnej fazy”. Pierre V. Zima w pracy *La négation esthétique* krytykuje Lyotarda za redukcję sztuki (oraz szeroko pojmowanej dziedziny stosunków społecznych) do produkcji energii libidynalnej (w kategoriach wzrostu/spadku), niepoddającej się jakimkolwiek kryteriom ewaluacji (poza parametrem ilościowym)³⁴. Na związany z owym brakiem kryteriów (odnoszącym się nie tylko do dziedziny estetycznej) problem legitymizacji wskazuje Anne Elisabeth Sejten w tekście *Politique négative*. Proklamacja radykalnej wolności związana z perspektywą libidynalną prowadzi jej zdaniem do utraty jakiegokolwiek potencjału krytycznego (związanego na przykład z problemem sprawiedliwości) w sferze etyki, polityki³⁵. Finn Frandsen wskazuje na inny jeszcze problem, pojawiający się przy próbie wynalezienia sposobu pisania, który mógłby wyrazić obecność intensywności libidynalnych, swobodnie cyrkulujących energii, wykraczających poza porządek reprezentacji³⁶. Do powyższych zarzutów dołącza się także sam Lyotard, który

³³ Ibidem, s. 247.

³⁴ P.V. Zima, *La négation esthétique: Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, L'Harmattan, Paris 2002, s. 195–196.

³⁵ A.E. Sejten, *Politique négative*, [w:] *Lyotard, les déplacements philosophiques*, op. cit., s. 58.

³⁶ Ibidem, s. 21.

w 1988 roku w zbiorze tekstów *Perginations* określa *Economie Libidinale* jako projekt zmierzający do zniszczenia reprezentacji, teatralnego dystansu, poprzez próbę wyrażenia obecności, intensywności jako bezpośredniego oddziaływania słów na ciało. Z perspektywy czasu Lyotard uznaje ów projekt za naiwny, zdając sobie sprawę także z groźby pojawiającej się przy braku jakichkolwiek kryteriów usprawiedliwiających możliwość dokonywania sądów (estetycznych, etycznych, moralnych, ideologicznych itd.)³⁷. Podkreśla jednocześnie, że jedyne zaproponowane przez niego kryterium (czyli spadek/wzrost energii) skutkuje zanikiem prawa. O zmianie nastawienia świadczy przede wszystkim odmienne waloryzowanie radykalnej wolności, która afirmowana w fazie „libidynalnej” staje się w późniejszym okresie groźbą anarchii i terroru.

Pojawienie się u Lyotarda (czy raczej powrót) przekonania o koniecznym związku refleksji z potencjałem krytycznym związane jest ze zmierzchem fazy libidynalnej i wielokrotnie opisywanym „zwrotem etycznym”. Mając świadomość ograniczeń, warto dostrzec wagę analiz, które odnoszą się do sfery estetyki (w kontekście niniejszego tekstu zwłaszcza analiz teatralnych). Wydaje się, że o ile łatwiej zaakceptować wybrane charakterystyki „teatru energetycznego” Lyotarda i estetyki libidynalnej (które – jak starałam się pokazać – znajdują odzwierciedlenie w teorii i praktyce sztuki współczesnej), o tyle trudniej zaakceptować „perspektywę libidynalną” jako horyzont generalny myślenia akcentującego w dyskursie na temat wybranych aspektów rzeczywistości społecznej raczej afirmację niż potencjał krytyczny.

³⁷ J.-F. Lyotard, *Peregrinations (Loi, forme, evenement)*, Galilée, Paris 1990, s. 33.

Abstract

Theatre (with all its connotations: stage, tragedy, drama, actor) occupies an important place in Lyotard's 'libidinal phase' (mainly 1973-74), in his project of aesthetics of energy (synonyms: affirmative, libidinal, aesthetics of intensities). Lyotard not only proposes that the characteristics of the 'theatre of energy' are of particular importance in the context of the twentieth century transformations in theatrical practice and theory, but in his analysis he also uses the vocabulary drawn from theatrical metaphors (while discussing the issues as diverse as contemporary painting, the Freudian notion of the unconscious, Marxist analysis of capitalism, etc.). This paper will present both negative and positive characteristics of the 'theatre of energy' that are associated with the more general project of Lyotard's 'libidinal aesthetics'.

Bibliografia

1. Frandsen F., „*L'honneur de penser*” *Philosophie et déplacement chez Lyotard*, [w:] *Lyotard, les déplacements philosophiques*, eds. N. Brugger, F. Frandsen, D. Pirotte, tłum. (z duńskiego) E. Danino, De Boeck Université, Bruxelles 1993.
2. Gerland O., *Lyotard and the theatre of energy*, [w:] *The Semiotic Bridge: Trends from California*, eds. I. Rauch, G.F. Carr, Berlin/New York 1989.
3. Lehmann H.-T., *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajejska, M. Sugiera, Kraków 2004,

4. Lyotard J.-F., Brugger N., *Examen oral (wywiad)*, [w:] *Lyotard, les déplacements philosophiques*, eds. N. Brugger, F. Frandsen, D. Pirotte, tłum. (z duńskiego) E. Danino, De Boeck Universite, Bruxelles 1993.
5. Lyotard J.-F., *Des dispositifs pulsonnels*, Christian Bourgois editeur, Paris 1980.
6. Lyotard J.-F., *Discourse, Figure*, Éditions Klincksieck, Paris 1985.
7. Lyotard J.-F., *Economie Libidinale*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974.
8. Lyotard J.-F., *Peregrinations (Loi, forme, evenement)*, Galilée, Paris 1990.
9. Lyotard J.-F., *The Tooth, The Palm*, [w:] *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ed. T. Murray, The University of Michigan Press, Michigan 1997.
10. Lyotard J.-F., *The Unconscious as Mise-en-Scène*, [w:] *ibidem*.
11. Readings B., *Introducing Lyotard (Art and Politics)*, Routledge, London, New York 1991.
12. Sejten A.E., *Politique negative*, [w:] *Lyotard, les déplacements philosophiques*, es. N. Brugger, F. Frandsen, D. Pirotte, tłum. (z duńskiego) E. Danino, De Boeck Universite, Bruxelles 1993.
13. Zima P.V., *La négation esthétique: Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, L'Harmattan, Paris 2002.

BARTŁOMIEJ OLESZEK

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

*Przedostatnie kuszenie Billa
Drummonda* w reżyserii Marcina
Wierzchowskiego w kontekście
teatru postdramatycznego

Inspiracje

23 sierpnia 1994 r. Bill Drummond i Jimmy Cauty (zrzeszeni w założonej uprzednio K Foundation) spalili w obecności dwóch świadków zarobiony w branży muzycznej milion funtów szterlingów. Ten akt wstrząsnął Wielką Brytanią, a niechlubna sława K Foundation obiegła cały świat. Allan Moore, pisarz i okultysta, był jedną z pierwszych osób, którym londyńska grupa pokazała film z ich wstrząsającego „spektaklu”. Było to amatorskie nagranie wykonane na szkockiej wyspie Jura, rejestrowane w nocy, filmowane „z ręki” na ośmiomilimetrowej taśmie. Już pierwszy widz miał mieszane uczucia dotyczące nagrania. „To poniekąd fantastyczne – stwierdza Moore – a poniekąd bardzo zabawne. Wyzwalające. Paliło się świetnie – bardzo czystym płomieniem”. I dodaje następnie: „Každy

zapewne odruchowo reaguje, pytając: «A dlaczego nie daliście tego na cele charytatywne?»... czyli: «Dlaczego nie daliście tego mnie?»¹.

Takie pytania powtarzały się podczas wszystkich publicznych wystąpień K Foundation. W jednym z brytyjskich programów rozrywkowych artystom zadano nurtujące cały świat pytanie, dlaczego to zrobili. Bill Drummond odpowiedział: „We wanted the money, but we wanted to burn it more!”. W innym z wywiadów Cauty mówił, że wie, dlaczego to zrobił, ale nie potrafi tego wyrazić; bw innym natomiast odparł, że spalił milion funtów, ponieważ nie był tak utalentowany jak Michael Jackson. Każdy, kto bliżej poznał obu muzyków, nie uzna ich słów za kokieterię. Nie ma w działaniach Drummonda i Cauty'ego żadnego programu, żadnej polityki czy sensu – jest silna potrzeba czynu. Co więcej, żaden z nich nie mówi o performansie, akcji czy spektaklu – to dziennikarze do praktyk K Foundation przyłożyli pojęcia teatrologiczne. Artyści wspominają jedynie o odejściu od muzyki i zmiernianiu w stronę działalności artystycznej, którą inicjują poprzedzającą spalenie banknotów akcją *Nailed to the Wall* (1994).

Co ciekawe, performerzy nie zdecydowali się na dokonanie aktu w galeriach sztuki czy w miejskiej przestrzeni, w świetle kamer, nie zdecydowali się również na profesjonalne nagranie. Współpracownik fundacji o pseudonimie Gimpo – jeden z dwóch świadków performance'u – jako jedyny zachował taśmę z nagrania, bowiem Drummond i Cauty zniszczyli swoje egzemplarze zaraz po akcji. Na za-

¹ C. Brook, *K Foundation Burn a Million Quit*, London 1997. Wszystkie cytaty i informacje z książki podaję za programem spektaklu pod red. B. Banasik i M. Wierchowskiego. Tłumaczenie fragmentu: Agencja Mart w Warszawie.

rejestrowanym filmie widać wyraźnie, jak dwaj byli muzycy The KLF wrzucają pięćdziesięcioletnie nominały do dużego ogniska. Według relacji Jima Reida² – dziennikarza “The Observer”, drugiego świadka zdarzenia – palenie trwało około sześćdziesięciu siedmiu minut i tylko niewielka część banknotów nie uległa zniszczeniu, wzbijając się wraz z dymem. Pierwsza publiczna prezentacja filmu *Watch the K Foundation Burn a Million Quid*³ miała miejsce rok po akcji (23 sierpnia 1995 r.) w jednej z londyńskich galerii sztuk i rozpoczęła wieloletnią debatę społeczną.

Przebieg akcji K Foundation to najważniejszy krąg inspiracji, który bezpośrednio wpłynął na powstanie spektaklu *Przedostatnie kuszenie Billa Drummonda* zrealizowanego przez Marcina Wierzchowskiego w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu w 2009 roku. Drugim jest oczywiście konstatacja, że nikt nie spaliłby dwóch walizek banknotów z czystej ciekawości, jak pali się kawałek papieru o ściśle tajnej recepturze. Każdy tego typu akt atakuje coś więcej niż środek płatniczy. Atakuje realną i symboliczną wartość medium interakcyjnego, jakim jest pieniądz. Wierzchowski w programie do spektaklu przywołuje cytaty z rozmaitych kręgów kulturowych – z Karola Marksa, Mak-

² Zob. J. Reid, *Money to burn*, “The Observer” 25 IX 1994.

³ Istnieją dwa filmy o tym samym tytule. Pierwszym z nich – autorstwa Gimpo – jest faktyczny zapis akcji K Foundation, trwający nieco ponad godzinę filmowy reportaż z performance’u wyświetlony publiczności po raz pierwszy w 1995 roku. Drugim jest dokument (również Gimpo), który przedstawia zarówno akcję (w mniejszych fragmentach), jak i reakcję pierwszych widzów podczas projekcji. Film ukazuje również zmagania artystów towarzyszące wystawieniu w galerii sztuki popiołów ze spalania. Motyw prochów po akcji wykrysta również Wierzchowski w Aneksie.

sa Płowmana, Alaina Badiou oraz fragment Nowego Testamentu – usiłując wskazać wartości, które starała się zdeprecjonować K Foundation. Podobnie jak nie poznamy celu całej akcji, nie będzie nam dane poznać jej przesłania, w 1995 roku artyści zawiesili bowiem działalność i na masce Nissana Bluebirda podpisali symboliczny kontrakt ze światem, dając mu dwadzieścia trzy lata na odpowiedź, dlaczego spalili milion funtów. Na 3315 dni (posługując się stylistyką programu, ulotek, pocztówek i afiszy) przed jego wygaśnięciem Wierchowski zabiera głos w dyskusji i paląc w Aneksie pieniądze widzów nawołuje: „Spal swój milion!”.

Nieliterackość scenariusza

Przedostatniego kuszenia Billa Drummonda z kręgu teatru dramatycznego nie wyklucza sam fakt zainspirowania się wyczynem K Foundation. Choć to inspiracja na wskroś nieliteracka, to dopiero powstanie tekstu wtórnego względem przedstawienia (zapisu improwizowanych monologów powstałych na próbach) przesuwają spektakl Wierchowskiego w krąg teatru postdramatycznego, charakteryzowanego przez Hansa-Thiesa Lehmana w jego znanej książce.

Na czym polega wspomniana nieliterackość spektaklu Wierchowskiego? Nie jest to inscenizacja dramatu ani innego dzieła literackiego. Zsolt Zeldung, domniemany autor *Przedostatniego kuszenia Billa Drummonda*, to według informacji Teatru Łąźnia Nowa:

(...) rumuński reżyser z węgierskim obywatelstwem, scenarzysta, tekściarz. Bliski przyjaciel polskiego reżysera teatralnego Marcina Wierchowskiego. Zsolt Zeldung urodził się w Bakonyiszentlászló [wł. Bakonyszentlászló – wtrącenie B.O.] w 1976 roku.

Zmarł śmiercią samobójczą w październiku 2009 roku. Stało się to w teatrze podczas tzw. „premiery drugiej” spektaklu *Supernova*. Po przeczytaniu manifestu zjadł go i pozbawił się życia, podcinając sobie gardło⁴.

Tak naprawdę to postać fikcyjna, stworzona przez reżysera.

Tekst Zsolta Zeldunga w znacznej części powstawał na próbach, we współpracy reżysera z aktorami. Scenariusz obejmował początkowe rozmowy widzów z aktorami przez telefon, następnie solowe występy pięciu aktorów, scenę Chaosu, a wreszcie antrakt i Aneks. Tekst został zaprezentowany widzom jako stabilny⁵ dramat (wybrany zresztą do finału XVI Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej), a mistyfikacja długo pozostawała nieujawniona. Tylko fragmenty aktorskich tyrad pozwalają widzowi obeznanemu w biografiiach toruńskiego zespołu rozpoznać, iż Zeldung i Wierzychowski to jedna osoba, a *Przedostatnie kuszenie...* nie inscenizuje dramatu, tylko tworzy go jako ostatni etap pracy nad przedstawieniem.

Skoro spektakl powstał w wyniku inspiracji performancem, a tekst jest zapisem improwizowanych monologów powstałych na próbach, co zatem jest tematem przedstawienia? Czytając recenzje i przysłuchując się kontrowersjom towarzyszącym zwłaszcza Aneksowi, w trakcie którego doszło do spalania pieniędzy zebranych od widzów, należałoby odpowiedzieć, że jest o pieniądzach. Krytycy szeroko opisywali oburzenie widzów, opinii publicznej i swoje, relacjonowali również śledztwo prokuratury, która stwierdziła ostatecznie, że Wierzychowski palił pieniądze

⁴ [Online]. Protokół dostępu: www.laznianowa.pl/ostatniekuszenie/index.php/zsold-zeldung [21 września 2011].

⁵ A. Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Kraków 2005, s. 20.

legalnie, bo przestrzegał przepisów przeciwpożarowych. Najbliżej przewidywań Wierchowskiego i opinii Moora był Łukasz Drewniak, który pisał:

Wychodziłem z sali zły, bo w końcu spalono także moje dziesięć złotych, nie było żadnego triku. Jakby Wierchowski mi się wtedy napatoczył, to chyba bym mu coś zrobił. W tamten wieczór stali pod toruńskim teatrem bezdomni, można było im dać te pieniądze, można było kupić za nie prezenty dzieciakom z sierocińca. A jednak reżyser upiera się, żeby palić je na popiół i posypywać nim głowy, nie wystraszył się nawet doniesienia do prokuratury, jakie złożył jeden z widzów⁶.

Tylko jedna recenzja pokusiła się o całościową interpretację, nie bez racji dostrzegając w spektaklu akt katartycznego oczyszczenia aktorów w osobistych monologach, „wyzerowania” w przejmującej scenie chaosu, by wreszcie w Aneksie przenieść oczyszczającą ideę Drummonda na publiczność⁷. I właśnie wspomniana oczyszczająca siła wysuwałaby się ponad rozważania nad wartością i funkcją pieniądza w kulturze, a jej osiągnięcie wymagało modyfikacji pracy nad spektaklem w kierunku postdramatycznym⁸.

⁶ Ł. Drewniak (2009). *Jak się pali 230 złotych?* [Online]. Protokół dostępu: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/85160.html?joso_assertion_id=EoB8A35F9094844C [21 września 2011].

⁷ Zob. M. Kruczkiewicz, *Przedostatnie kuszenie Billa Drummonda*, „Nowości” 2009, nr 237.

⁸ Pojęcia postdramatyczny (zamiast: ponowoczesny, postmodernistyczny etc.) używam za Lehmannem, który twierdzi, iż postmodernizm nie jest odpowiednią nazwą dla opisywanych zjawisk, ponieważ nie istnieje w teatrologii korelacja między modernizmem a współczesnym teatrem. Właściwą nazwą będzie teatr postdramatyczny, odwołujący się do wielowiekowej tradycji inscenizowania dramatu.

Metoda pracy nad spektaklem

Podstawowym zmianom podlegała praca z aktorem. Karina Krzywicka od 1997 roku związana z Teatrem im. Wilama Horzycy, współpracująca z Wierchowskim w jego wcześniejszych spektaklach: *Medei* (2006) i *Justynie* (2008), w jednym z przedstawień Teatru Trzech Muz (*Komicznym dramacie osobistym* autorstwa i reżyserii Pawła Adamskiego) wypowiada kwestię: „Dosyć eksperymentów!”. Znamienne to słowa z tego względu, że aktor wyedukowany w systemie tradycyjnego teatru iluzji, oddzielającym postać od aktora (ja – on, z pełnymi konsekwencjami filozofii języka), może nie odnaleźć się w przedstawieniu w konwencji aktorstwa bycia sobą, w którym jest tylko „ja”. I choć sprzeciw to subtelny i z przymrużeniem oka, bo Teatr Trzech Muz grywa komedie dla kameralnej publiczności, to współczesna historia polskiego teatru zna głośniejsze protesty w tej sprawie.

O współpracy aktorów z Wierchowskim można powiedzieć niewiele i to już pierwsza istotna cecha jego pracy. Postulat ogłoszony w *Manifeście Zeldunga*, iż to, co istotne w teatrze, wydarza się nie na scenie, ale na próbach, pozwala umieszczać pracę absolwenta krakowskiej PWST w linii wyznaczanej przez wielkie nazwiska polskiego teatru awangardowego drugiej połowy XX wieku (Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora). I choć to kontekst zdecydowanie przerastający dzieło Wierchowskiego, nie bez powodu we wspomnianym manifeście reżyser podkreśla, że „istotą teatru jest śmierć. I śmierć jest jedynym językiem, jaki teatr ma do swojej dyspozycji”⁹. Rości sobie tym samym prawo do kontynuowania linii – jak stwierdza Leh-

⁹ Manifest dostępny na stronie www.laznianowa.pl zarówno w wersji wideo, jak i tekstowej.

mann – dalekiej od inscenizacji dramatycznych: Teatru Śmierci Kantora i pracy Grotowskiego z aktorem. Ślady tych wpływów odnajdujemy u Wierchowskiego: choćby żal spowodowany niemożnością oddania na scenie atmosfery prób czy praca ze stałym zespołem. W teatrze dramatycznym reżyser szuka postaci dla tekstu – idealnego uzupełnienia miejsc niedookreślenia, w teatrze poszukującym – Osoby, performer¹⁰. Stąd nieliczne stałe zespoły, zamknięte próby i anektowanie realności.

Na początku spektaklu głos z *offu* zapewnia, i jest to zapewnienie tak kłopotliwe jak *Fajka* René Magritte'a, że aktorzy spektaklu (Maria Kierzkowska, Anna Magalska-Milczarczyk, Matylda Podfilipska, Paweł Kowalski i Grzegorz Wiśniewski) „grają wyłącznie siebie”. Mimo że taka sytuacja kłóci się z istotą aktorstwa jako nie-bycia sobą, to jest to niemal powszechnie stosowany chwyt w przedstawieniach postdramatycznych. Wierchowski używa tego paradoksu, ponieważ granie własnej postaci przez aktora wiąże się z wielkim zaangażowaniem emocjonalnym, a widzowi pozwala zapomnieć, że od sceny oddziela go dystans konwencji i masek.

Maria (Maria Kierzkowska) przedstawia historię swojej kariery teatralnej osnutą wokół niespełnionych kreacji aktorskich, żądy sławy i związanych z tym problemów natury psychologicznej. Grzegorz (Grzegorz Wiśniewski) opowiada historię realizacji projektu muzycznego *Iluminacja 41*. Miała to być partytura do wykonania na zaprojektowanych od podstaw instrumentach, w przestrzeni toruńskich kościołów oraz ratusza. Symbolizowała nigdy niespełnioną ideę muzycznej samorealizacji Grzegorza, być może również teatralnej, o czym świadczy wykonywana

¹⁰ H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 218.

na scenie agresywna rockowa piosenka, którą wieńczy zniszczenie gitary. Tekst utworu był wulgarną pogardą wobec niemoralnie zdobywanych sukcesów i nieuczciwie budowanych karier – na przykładzie krytyki teatralnej, której – mówiąc delikatnie – niechęć i dezaprobatę (słusznie zresztą) Wierzchowski przewidział po poprzednich spektaklach.

Matylda (Matylda Podfilipska), opowiadając kilka wariantów historii przejmującego wypadku i uwikłanego w jego smutne konsekwencje znajomego księdza, wpada w profetyczny szał niszczenia toruńskich świątyń z dokładnym podaniem ich adresów (zaczyna od parafii widza z pierwszych rzędów). Wymowę tej sceny stanowi obnażenie obłudy i zakłamania polskiej religijności i wyrażenie niepocholebnej opinii o duchownych. Tę rolę wyróżniła krytyka. Jacek Sieradzki, umieszczając Podfilipską w swoim *Subiektywnym spisie aktorów teatralnych* sezonu 2009/2010, napisał: „Dynamit!”¹¹.

Anna (Anna Magalska-Milczarczyk) wykrzykuje w swoim monologu tragiczne historie dzieci z biedniejszych dzielnic Torunia, ustawicznie podkreślając, iż „to nie wydarzyło się naprawdę, lecz wymyślone zostało na próbach”. Tu znów, podobnie jak na początku, mamy do czynienia ze specyficznym aktem mowy, bo pomijając kwestie scenicznej etiologii¹² oraz konsternacji widza wywołanej zapewnieniami o autentyzmie tożsamości, opisana jest próba – podstawowy element teatralnego aktu twórczego – i przywołany zostaje teatr konceptualny Lehmana¹³.

¹¹ J. Sieradzki (2010). *Subiektywny spis aktorów teatralnych*. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.e-teatr.pl/pl/statyczne/ssat18.html> [21 września 2011].

¹² W. Tomasiak, *Od „etiologii” do „ideologii szczerości”*. *Teoria aktów mowy i literatura*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3.

¹³ H.T. Lehman, op. cit., s. 218.

Aktywny widz

Oprócz zaangażowania emocjonalnego widocznego w kreacjach wszystkich aktorów¹⁴ istnieje w spektaklu miejsce na zaangażowanie widza, które najsilniej miałyby się ujawniać w kończącej pierwszą część spektaklu scenie Chaosu i Aneksie. Pragnienie Wierzchowskiego, najdobitniej ujawnione we wspomnianym *Manifeście Zeldunga*, aby teatr nie był zwyczajną rozrywką, lecz silnym, emocjonalnym przeżyciem, objawiło się w *Przedostatnim kuszeniu...* arsenalem środków angażujących widza.

Idealny widz spektaklu Wierzchowskiego ma zatem przed oczami historie ludzi, nie postaci, którzy opowiadają o „tu i teraz” w ściśle lokalnej, toruńskiej przestrzeni. Idealny widz widzi spektakl „zatopiony” w słowie, kojarzy go chociażby z filmową i teatralną wersją *Tłenu* Iwana Wyrypajewa (ze względu na dominację znaków słownych nad innymi znakami teatralnymi oraz kabiny, które przypominają plan półzblżenia uwydatniającego grę Aleksieja Fimonowa i Karoliny Gruszki). Toleruje on wysoki poziom eksperymentalnej aranżacji przestrzeni scenicznej, z połączonymi z widownią budkami, które na początku spektaklu „wchłaniają” aktora (wnętrze budek i kostiumy stworzone są z identycznego materiału). Oddaje się wielokanałowym komunikatom (z ekranów, od aktorów, z rozmawiającej przez telefon widowni), ulega hipnotycznej vibracji w scenie Chaosu i inwazyjnym, ostrym obrazom wynurzającym się z ciemności. Idealny widz, bo faktyczny niczym nie odróżnia się od ustawionych w pierwszych

¹⁴ Zgoła odmienne są monologi Pawła (Paweł Kowalski). Pierwszy fragment jest ściśle związany z telefoniczną interakcją z publicznością, a estradowy monolog – wyłącznie z Billem Drummondem.

rzędach krasnali ogrodowych (jakby reakcje widzów reżyser przewidział tak, jak reakcje krytyki), którzy nie garną się do dzwonienia do aktorów (mimo że to sytuacja na swój sposób unikalna, bo można, a nawet trzeba mieć włączony telefon), nie rozmawia z Matyldą, a ze spektaklu wychodzi oburzony zamiast oczyszczony. Nic więc dziwnego, że jego *porte parole* – krasnal ogrodowy – zostaje roztrzaskany wielkim młotem.

„Spal swój milion”!

Zjawisko psychologicznego oddziaływania na widza, realność bycia w teatrze, parabaza, toruńskie „tu i teraz” to zjawiska portretowane przez Lehmana jako „inwazja realności”¹⁵. Jest to stała cecha postdramatycznego teatru i oś toruńskiego spektaklu o zarysowanych wyżej funkcjach. Jako pełną realizację tego motywu Lehmann podawał przerwę w grze – „wyjście z roli” niedopuszczalne w teatrze dramatycznym (jak spojrzenie w obiektyw kamery w filmie przed kinem postmodernistycznym). W *Edypie* w reżyserii Urszuli Kijak (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2010) jedna z aktorek po wygłoszeniu przejmującego monologu Jokasty, w czasie którego wpadała w spazmy i miotła się po podłodze, nagle wstała i otrzepując ubranie z ulgą, a także kiwając głową w geście dobrze wykonanej pracy, uśmiechała się do widowni, piła wodę i odpoczywała na siedzisku w rogu sceny.

Aktorzy Wierzchowskiego po antrakcie, przebrani w czarne kostiumy witają powracających na widownię widzów. Powrót na Scenę na Zapleczu kosztuje dodatkowe dziesięć złotych. Aktorzy zbierają banknoty na wi-

¹⁵ H.T. Lehman, op. cit., s. 156.

klinowe tace i wydają bilety. Aneks rozpoczyna się od głośnego podliczenia pieniędzy, podania sumy, wyjęcia fałszywych banknotów z dwóch walizek, zaklejenia ust czerwoną taśmą; trwa także nagrywanie oświetlonej przyciemnionym światłem publiczności (naśladowanie Gimpa, który obsesyjnie nagrywał reakcje ludzi dyskutujących o geście K Foundation). Aktorzy odprawiają kilka rytuałów pseudoreligijnych i palą otrzymane od widzów banknoty. Popiołem posypują sobie głowy. I znów konsternację wprowadza głos z *offu*, informujący, że to pieniądze reżysera. Wierzchowski w Aneksie jest jak performer sięgający po teatralną hybrydę, sferę pomiędzy – jak mówi Lehmann – aby stworzyć wydarzenie, czyli „bezpośrednie doświadczenie rzeczywistości”¹⁶, absorbujące aktora i widza. Stwarza performance jako realne zdarzenie, akt niezależny od literackiego pierwowzoru¹⁷, wydarzenie, które dopełnić ma oczyszczający akt poprzez inwazyjną realność (palenie banknotów widzów) oraz emocjonalne zaangażowanie „tu i teraz”. A wszystko jako religijny rytuał palenia, ukazujący boską pozycję pieniądza w świecie czy raczej boski czyn jego unicestwienia. I choć wszystko czytelne, jasne i momentami przestylizowane, to wstrząsa i podobnie jak akcje Mariny Abramović z 1975 roku (skrupulatnie analizowane przez Erikę Fischer-Lichte), tak też dzieło Wierzchowskiego interpretować należy jako przykład teatru postdramatycznego w rozumieniu Lehmana.

W hasło „Spal swój milion!” nie chodzi o oddanie aktorom banknotu, idzie o pewnego typu wyzwolenie – tak nieuchwytnie i trudne do nazwania, jak to usiłovali przekazać członkowie K Foundation. Masz chcieć posiadać to coś – zdaje się mówić Wierzchowski – ale bardziej musisz pra-

¹⁶ Ibidem, s. 217.

¹⁷ Ibidem, s. 220.

gnąć to unicestwić. Dla jednych jest to wiara i rozliczenie się z nią, dla innych pieniądze, dla jeszcze innych konieczność akceptacji radykalnych gestów w sztuce. Jest to wstrząs o tyle intensywny, że poprzedzony indywidualnymi „świadczeniami” aktorów oraz najsilniej oddziałującą sceną całego przedsięwzięcia Wierzchowskiego, spychającą, o czym zapomina wstrząśnięty Aneksem widz, fakt spalenia na plan odległy. Oczyszczenie (czy powszechniejsze oburzenie) poprzedzone zostało hipnotyczną dwudziestominutową sceną ciemności i budującej suspens muzyki (czy raczej przeciągłego brzmienia), z którego wynurzały się różnorodne, psychodeliczne, kilkusekundowe sceny-obrazy z nieporządku kulturowej narracji, obrazy mityczne, obrazy wojennej egzekucji, nagości czy infantylniej konsumpcji.

Trudno wyławiać z tych sekwencji nasuwające się aluzje czy inspiracje (filmowe, literackie, malarskie), skoro po pierwsze nadrzędną cechą ich doboru był wyniesiony na rękach Marii napis „Chaos”. Po drugie i najważniejsze, Wierzchowski poszukiwał środków właściwych tylko teatrowi, niemożliwych do odtworzenia w innym dziele sztuki, środków zdolnych wstrząsnąć widzom. I choć efekt słuchowo-dźwiękowy mógłby zostać osiągnięty w kinie, to nie pozbędzie się w nim dystansu ekranu nieobecnego w teatrze. Osłepiony ciemnością i zagłuszony przeciągłym dźwiękiem widz angażuje całą uwagę wszystkich zmysłów, bo traci bezpieczny status obserwatora. W mroku rampa nie istnieje, a widz jest podatniejszy na wstrząs Aneksu. Efekt ten potęguje użycie czternastego znaku teatralnego w typologii Kowzana – zapachu – tu: rozpylonego cynamonu.

Ostatnią kwestią jest rola reżysera w przedstawieniu postdramatycznym, widoczna chociażby w języku krytyki i teorii teatru, z głośnym *Reżyser ma pomysły* na czele. To Wierzchowski jest *spiritus movens* całego przedsięwzię-

cia. Jest w centrum spektaklu i narracji postdramatycznego teatru. Jest sprawcą oczyszczenia widza, jest *Personą* odpowiedzialną za czyny. Po pięciu historiach przywołanych przez aktorów Aneks należy już do opowieści reżysera, który w powtórzeniu aktu Drummonda i Cauty'ego chce ustanowić moment zerowy. Moment, w którym po wielkiej intelektualnej i emocjonalnej podróży z aktorami reżyser chce porwać widza.

Teatr postdramatyczny – wykraczając już poza uwagi Lehmana – potrzebuje czegoś więcej niż spójna metodologia. Lehman, rozpoczynając rozważania, mówi o „pstrokacizmie” nowoczesnego teatru, całym arsenale środków różnych form i mediów, które przywołuje współczesny teatr, i niemożności objęcia go spójną teorią (dlatego zmierzają w stronę opisu). Dodać należy, że ponowoczesny teatr determinuje zmianę sposobu oglądania spektaklu, a przez to metody jego badania. Metody, które – tak jak w powyższym tekście – wzbogacone być muszą czasem bardzo zsubiektywizowanymi sędziami, wrażeniami i odczuciami (choćby były skrajnie różne od opisanych), podczas gdy elementy emocjonalnej percepcji w badaniu teatru dramatycznego możemy/musimy pominąć. Każdy wzruszy się historią Jadwigi Ekdal. Nie każdy spali(ł) swój milion.

(Post)dramatyczność

Skupienie na emocjonalnym zaangażowaniu widza nie może jednak całkowicie przesłonić gestu Wierchowskiego wobec statusu pieniądza we współczesnym świecie. W dobie globalnej gospodarki reżyser atakuje najważniejszy wyznacznik podziałów nowoczesnych społeczeństw. Wierchowski nie naśladuje ślepo gestu Drummonda – z pełną świadomością wykorzystuje ten aspekt kultury,

dzięki któremu funkcjonuje współczesny świat. Atak na medium interakcyjne unicestwione w akcie spalania przywołuje też szereg konotacji z zakresu antropologii kultury (autodafe, potlacz etc.) oraz prowokuje rozważania na temat jego istoty. Wcześniej jako weksel, dziś jako przepływ elektronicznych impulsów pieniądza, pośrednicząc między dobrami materialnymi, traci(ł) jednocześnie materialny charakter. Pararytualne spalenie skupia się właśnie na fizycznym aspekcie pieniądza oraz jego bogatej symbolice. Od wieków miał bowiem funkcje polityczne i kulturowe – dość wspomnieć o wizerunkach na monetach czy banknotach (aktualność owych aspektów, mimo komicznego dystansu, doskonale ukazuje Juliusz Machulski w telewizyjnym spektaklu *Jury*, 1994). Status i symbolika pieniądza oraz świadomość własności oddanego aktorom nominału miały pobudzić uczestnika performance’u do oczyszczenia bardziej niż jakikolwiek inny przedmiot (mocniejsze, prowokacyjne i zdecydowanie poza ideą K Foundation byłoby tylko niszczenie symboli państwowych czy religijnych).

Ostatnią wątpliwością dotyczącą ponowoczesnego kontekstu *Przedostatniego kuszenia...* jest kwestia „dramatyczności” przedstawienia. Monologi aktorów i budowa pierwszej części, mimo afabularnej kompozycji, przejawiają cechy struktury dramatycznej. Inaczej jest w Aneksie, gdzie odbywa się performatywny akt palenia pieniędzy. Jednak i to dzieje się z dala od widza – po drugiej stronie „krawędzi kontaktu”. Nie ma w Aneksie charakterystycznego dla działań teatrów alternatywnych wciągnięcia widza w obszar działań aktorskich czy w jeden z wielu kręgów uczestnictwa w teatralnym rytuale. Jest wyłącznie scena, na której pali się niby-własne pieniądze. Są to sądy pełnoprawne, ale nie wyłączają przedstawienia Wierzchowskiego z postdramatycznej klamry. Można przytoczone powyżej cechy (inspiracje, metodę pracy, aktywność widza

i wywoływanie określonych emocji) uznać za pozorne i naśladowujące schemat dramatyczny, ale i tak mieszczą się one w opisie Lehmana z dwóch powodów. Po pierwsze, całość stanowią obie części dzieła, a w obrębie kompozycji przedstawienia dramatycznego nie może „zaistnieć” performance lub rytuał (nawet jeśli uczestnictwo widza jest tylko częściowe). Po drugie – i najważniejsze – brak cech dystynktywnych przedstawień postdramatycznych oraz mnogość zjawisk w ich obrębie sytuuje badacza w roli kontynuatora opisu, a nie weryfikatora teorii.

Abstract

This article undertakes an interpretation of *The Penultimate Temptation of Bill Drummond* by the Wilam Horzyca Theatre as an example of postmodern theatre from the perspective of Hans-Thies Lehmann's theory.

On 23rd August 1994 Bill Drummond and Jimmy Cauty burned one million pounds in cash. Marcin Wierchowski, a Polish theatre director, was inspired by this act and wrote a play which he then staged: *The Penultimate Temptation of Bill Drummond* was published under his pen name, Zsolt Zeldung. The text was a compilation of the actors' monologues created during the rehearsals. The article responds to the question which parts of Wierchowski's drama and performance were actually symptoms of the postdramatic theatre.

The Penultimate Temptation of Bill Drummond is interpreted from many different angles: the working method, the audience's status and the main ideas incorporated into the play. The conclusion is that the postdramatic theory must include sensations of the audience and that a postdramatic performance can imitate the structure of dramatic staging.

Spektakl

Przedostatnie kuszenie Billa Drummonda, reż. M. Wierchowski, scenografia M. Kotlińska, kostiumy A. Kochańczyk, muzyka M. Litwiniec, premiera 3 marca 2009 r.

Bibliografia – książki i artykuły

1. Adamiecka-Sitek A., *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Kraków 2005.
2. Brook C., *K Foundation Burn a Million Quit*, London 1997.
3. Duda A., *Preformans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.
4. Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borkowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
5. Lehmann H.T., *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajniewska, M. Sugiera, Kraków 2009.
6. Leśniewska J., *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008.
7. Reid J., *Money to burn*, “The Observer” 25 IX 1994.
8. Tomasik W., *Od „etiologii” do „ideologii szczerości”. Teoria aktów mowy i literatura*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3.
9. *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku*, red. R. Pawłowski, Warszawa 2010.

Bibliografia – recenzje

1. Drewniak Ł., *Jak się pali 230 złotych?*, „Dziennik Gazeta Prawna” 2009, nr 255.
2. Drewniak Ł., *Teatr dobrze rockujący*, „Przekrój” 2010, nr 27.
3. Giedrys G., *Prokurator sprawdza pieniądze spalone na scenie*, „Gazeta Wyborcza Toruń” 2009, nr 255.
4. Janowska M., *Czy artyści złamali prawo?*, „Gazeta Pomorska” 2009, nr 252.
5. Kruczkiewicz M., *Gdy każdy spali milion*, „Nowości” 2009, nr 237.
6. Kruczkiewicz M., *Przedostatnie kuszenie Billa Drummonda*, „Nowości” 2009, nr 237.
7. *Laureaci Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej*, materiał nadesłany do redakcji www.e-teatr.pl. Protokół dostępu: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/97489.html>. [21 września 2011].
8. Schreiber P., *Teatr i mamona*, „Didaskalia” 2009, nr 94.

Strony internetowe i materiały audiowizualne

1. *K Foundation Burn A Million Quid*, reż. Gimpo, 1995.
2. www.e-teatr.pl
3. www.laznianowa.pl

PIOTR PŁUCIENNICZAK

(Uniwersytet Jagielloński)

Postmodernizm, *fin-de-siècle*

Słowo „postmodernizm” jest nie tylko niezręczne i niezgrabne; przywołuje to, co chciałoby przekroczyć bądź stłumić – modernizm. Jako pojęcie, „postmodernizm” zawiera więc swojego wroga (...). Co więcej, denotuje ono czas linearny oraz związane z nim poczucie opóźnienia albo nawet dekadencji, czego żaden postmodernista nigdy by nie przyznał. Ale jak lepiej nazwać tę intrygującą epokę?

Ihab Hassan, *The dismemberment of Orpheus*¹

Zmierzch postmodernizmu jako epoki poznawczo płodnej daje się opisać w kategoriach Kuhnowskich²: postmodernistyczny dyskurs generuje więcej problemów niż rozwiązań, zatem jego czas jako paradygmatu panującego w naukach o człowieku ma się ku końcowi. Nie chodzi jednak tylko o prawa rozwoju nauki. Zarówno narodziny, trwanie, jak i zmierzch postmodernizmu związane są z przemianami w ponowoczesnych społeczeństwach, które tenże postmodernizm uznają za wyraz swojego ducha. Chodzi skądinąd właśnie o te „trywialne” materialne przemiany, do których postmoderniści nie zwykli przykładać szczególnej wagi. Postmodernistyczny paradygmat był ak-

¹ I. Hassan, *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*, New York 1971, s. 119.

² Zob. T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromecka, Warszawa 2001.

tualny, dopóki fakty, z którymi się mierzył, były ważne (biorąc pod uwagę całe zaplecze społecznego konstruowania ważności), dopóki podejmowane przez niego zagadnienia znajdowały oddźwięk u publiczności uważającej jego dyskurs za własny. Kluczem jest tutaj „publiczność”: jak każdy styl myślowy, postmodernizm wymaga zakorzenienia w społeczeństwie, wymaga grupy ludzi znacznie szerszej niż krąg oddanych intelektualistów, którzy będą go ucieleśniać, rozwijać i przekuć w jego teoretyczne postulaty w praktykę. Dla postmodernizmu tą wierną publicznością była, jak uważam, klasa średnia – zatem to dzieje tej klasy powinny stanowić tło rozważań na temat postmodernizmu i ponowoczesności.

Stawiam tezę, iż historyczna sytuacja, którą Jean-François Lyotard zgrabnie nazwał „ponowoczesną kondycją”³, stanowiąca fundament dla postmodernistycznego myślenia, dobiega końca – jeśli już się nie skończyła. Wraz z nią winien dobiec końca postmodernizm, jeśli nie podtrzymywać sztucznie jego życia w akademickim dyskursie. Jeśli chcemy uchwycić dystynktywne cechy ponowoczesności jako „epoki”, winniśmy najpierw ująć ją jako systemową całość. Zgodnie ze starą Marksowską szkołą, uwaga nasza powinna się kierować w stronę dwóch poziomów organizujących życie społeczne – poziomu bazy, czyli materialnej reprodukcji istnienia, oraz nadbudowy, czyli reprodukcji symbolicznej. Postmodernizm musi zostać „przypięty” do historycznej sytuacji, musimy wyznaczyć warunki brzegowe jego istnienia, by móc w ogóle mówić o czymś takim, jak ponowoczesna kondycja, oraz o jej końcu.

³ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

Przed-nowoczesna kondycja

Pojęcie «ponowoczesność» właściwie oddaje charakterystyczne cechy sytuacji społecznej, jaka pojawiła się w zamożnych krajach Europy oraz krajach o europejskiej genezie w XX wieku, a w drugiej połowie tego wieku przybrała formę, z jaką mamy dziś do czynienia⁴.

Zygmunt Bauman zwraca uwagę na ciągłość, której ponowoczesność jest pewnym etapem, etapem wieńczącym chociażby na mocy prefiksu – ponowoczesność jest (być może niechcianym) dzieckiem nowoczesności.

Interesuje mnie w tym miejscu opowieść o modernizmie jako pewnej globalnej ekonomii politycznej, której źródła znaleźć można w odpowiedziach na kryzys lat 30. XX wieku, a która swą pełnię osiąga w okresie powojennego boomu. Ostatni etap nowoczesności to etap systemu i postępu, dwóch sprzężonych metafor, które regulować miały działanie nowoczesnych społeczeństw, prowadząc je ku świetlanej przyszłości emancypacji przez Fordowską industrializację i masową konsumpcję. Carl Schmitt uważa ten trend myślenia już w początku lat 30. XX wieku, gdy pisze o zgodności ducha między amerykańskimi finansistami i rosyjskimi marksistami⁵ – dla obu stron misją było poddanie politycznego żywiołu racjonalnej kontroli, konstrukcja systemu społecznego tak sprawnego, że przy pomocy swoich wyspecjalizowanych podsystemów będzie w stanie osiągnąć wewnętrzną równowagę oraz rów-

⁴ Z. Bauman, *A sociological theory of postmodernity*, "Thesis Eleven" 1988, No. 29, s. 33.

⁵ C. Schmitt, *Teologia polityczna. Cztery rozdziały poświęcone nauce o suwerenności*, tłum. M. Cichocki, [w:] idem, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000, s. 82–83.

nocześnie rozwijać się. Schmitt przytacza pamiętne słowa Lenina: „komunizm to elektryfikacja kraju”, z jakiegoś powodu pomijając „władzę rad”⁶. Trafia tym samym w sedno problemu, jakim jest rozejście się dróg polityki i ekonomii. Ta druga staje się ostateczną instancją dla oceny słuszności polityk społecznych, zacierając różnice między otwarcie zantagonizowanymi systemami politycznymi – u podłoża Rooseveltońskiego New Dealu, Hitlerowskich monumentalnych robót publicznych oraz Stalinowskiej przyspieszonej industrializacji znaleźć można jeden nurt myślenia o tym, czym jest modernizacja, o tym, *co robić*⁷.

Dopiero jednak po II wojnie światowej, wraz z nastaniem na zachodniej półkuli ładu, któremu patronowały Stany Zjednoczone, możemy mówić o tym modernizmie, do którego postmodernizm będzie się odnosił krytycznie. Oto wizja Henry’ego Forda staje się rzeczywistością: wraz z upowszechnianiem się opracowanej przez niego organizacji pracy na terenie fabryk Zachodu, jej konsekwencje dają o sobie znać w społeczeństwie. Błędem jest sprowadzanie fordyzmu do taśmy produkcyjnej i instrumentalnej racjonalizacji podziału zadań; kluczową ideą Forda było stworzenie masowego społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym robotnik biorący udział w produkcji samochodu będzie mógł sobie ten samochód następnie kupić. Wzrost produktywności, który był konsekwencją reorganizacji pracy w przemyśle, doprowadza do obniżenia ceny produktu – efektem ubocznym tego jest standaryzacja i unifikacja produktu, której anegdotycznym przykładem

⁶ J.-F. Kervégan, *Carl Schmitt i „jedność świata”*, tłum. P. Płucienniczak, [w:] *Carl Schmitt. Wyzwanie polityczności*, red. Ch. Mouffe, Warszawa 2011, s. 71.

⁷ Zob. I. Wallerstein, *The development of the concept of development*, “Sociological Theory” 1986, No. 2, s. 111.

jest kolorystyka Forda T. Wprowadzenie ośmiogodzinnego dnia pracy daje robotnikom czas, by skorzystać z wypłacanych im pięciu dolarów – kupić za nie dobra produkowane przez innych robotników bądź przez nich samych⁸.

Do upowszechnienia się Fordowskiej filozofii przyczynia się seria niekoniernie fortunnych wydarzeń: Wielki Kryzys, który zmusza burżuazyjne państwa do ingerencji w wolny rynek finansów, II wojna światowa, która z jednej strony ukazała zalety państwowej modernizacji (dwaj wielcy modernizatorzy ją zwyciężyli, nie bez problemów pokonując trzeciego), z drugiej wzmocniła istniejące już tendencje racjonalizacji pracy poprzez podporządkowanie jej wymogom celowej gospodarki wojennej. Stopniowo przezwyciężone zostały dwa problemy, które stały na drodze do hegemonii nowej organizacji pracy i życia społecznego: opór związków zawodowych przed zmianą charakteru pracy i obniżeniem rangi wykwalifikowanych pracowników oraz zapewnienie stabilności ładu gospodarczego, zastąpienie spekulacji przez ideologię uporządkowanego postępu, intensywnego poszerzania rynku poprzez wciągnięcie mas w obywatelską konsumpcję miast ekspansywnego podboju i kolonizacji.

Ten drugi warunek został spełniony dzięki przyjęciu przez Stany Zjednoczone roli niekwestionowanego hegemona w „wolnym świecie”, strażnika ładu i rozwoju. Keynesowska filozofia, zgodnie z którą państwo – dzięki naukowo opracowanym metodom zarządzania i redystrybucji – zapobiegać ma nieracjonalnym zachowaniom ekonomicznym oraz wybuchom walk klasowych, upowszechnia się w Europie Zachodniej za pośrednictwem Planu Marshal-

⁸ D. Harvey, *The condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*, Cambridge – Oxford 1992, s. 125 i n.

la. Po okresie nacjonalizmu i merkantylizmu powstaje międzynarodowy rynek, w którym forsowane są rozwiązania sprzyjające optymalnemu wzrostowi produkcji i konsumpcji. Stany Zjednoczone biorą na siebie rolę nie tylko militarnego patrona Zachodu, ale być może przede wszystkim patrona ekonomicznego: związany ze złotem dolar staje się walutą całego systemu.

Problem oporu klasy robotniczej (tym groźniejszego, że robotnicy wciąż skoncentrowani są w wielkich centrach przemysłowych) zostaje uśmierzony poprzez ideologię „obrony demokracji przed komunizmem”: z jednej strony inkorporuje się organizacje związkowe do komisji trójstronnych, kupując ich współpracę w dyscyplinowaniu pracowników za obietnicę stabilnego wzrostu poziomu życia, z drugiej – znacznie bardziej bezpośrednio, jak w przypadku makkartyzmu – atakuje się związki podejrzewane o współpracę z sowieckim reżimem. Skądinąd podobnych strategii, odbitych jedynie w lustrze ideologii, doszukiwać się można po drugiej stronie żelaznej kurtyny. Paradoksalnie, zimna wojna stabilizowała świat – ideologiczne zatargi pozwalały każdemu z hegemonów (USA i ZSRR) „w dobrej wierze” dyscyplinować swoich poddanych, a granice ich jurysdykcji były jasno wytyczone⁹.

Okres powojenny to bezprecedensowy w historii świata czas dobrobytu – Eric Hobsbawm pisze, iż „[d]la 80% ludzkości Średniowiecze skończyło się nagle w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych”¹⁰. W krajach Zachodu liczebność klasy średniej, będącej bazą zarówno dla liberalnej

⁹ I. Wallerstein, *The curve of American power*, „New Left Review” 2006, No. 40, s. 78–80.

¹⁰ E. Hobsbawm, *Wiek skrajności. Spojrzenie na krótkie dwudzieste stulecie*, tłum. J. Kalinowska-Król, M. Król, Warszawa 1999, s. 269.

demokracji, jak i liberalnej konsumpcji, rośnie względnie i bezwzględnie. Alain Lipietz nazywa zachodnie społeczeństwa epoki „balonami”¹¹ – zwraca tym uwagę na ich nieprzerwane „unoszenie się”, podnoszenie się poziomu życia wszystkich obywateli. Nie oznacza to koniecznie zwiększenia się mobilności społecznej, lecz przewidywalny wzrost poziomu życia przy zachowaniu struktury klasowej oraz dystansów między jej elementami:

Styl życia inżynierów wyprzedza o kilka lat styl życia techników, którzy natomiast reprezentują przyszły styl życia wykwalifikowanych pracowników, którzy zwalniają tym samym miejsce dla pracowników pół-wykwalifikowanych¹².

Po drugie, kontynuując obrazowy ciąg myślenia, Lipietz mówi o kształcie wirującego bąka: taki kształt obiera graficznie przedstawiona struktura dochodów rozwiniętych fordowskich społeczeństw. Mediana i dominanta dochodów są zbliżone; państwowe mechanizmy redystrybucji sprawiają, że niemal nikt nie ma dochodu zerowego, a biedniejszym frakcjom bliżej jest do środka niż do dołu skali. Po przeciwnej stronie wykresu te same mechanizmy utrudniają oddzielenie się burżuazji od reszty społeczeństwa, wyższa warstwa średnia okupuje pozycję tuż nad medianą. Jeśli nawet nie wszyscy należeli do klasy średniej, to większość członków społeczeństwa tak właśnie się czuła, a obietnica awansu społecznego czyniła to poczucie jeszcze silniejszym. Wizja Forda staje się więc rzeczywi-

¹¹ A. Lipietz, *The fortunes and misfortunes of post-fordism*, [w:] *The phases of capitalist development. Crises, booms and globalizations*, eds. R. Albritton et al., Hampshire – New York 2001, s. 18 i n.

¹² *Ibidem*, s. 19.

stością: masy zostają inkorporowane w socjaldemokratyczne społeczeństwo konsumpcji i politycznej partycypacji. Uczestnictwo w demokracji, które dziś rzewnie wspominają krytycy *status quo*, wiązało się, jak można argumentować za Chantal Mouffe, z antagonistycznym charakterem polityki, która odwoływała się wprost do tożsamości budowanych na bazie pochodzenia klasowego¹³ oraz wyrażnie odrębnych etosów (*habitusów*), jakie wynikały z zajmowania różnych miejsc w strukturze społecznej.

Jednak Henry Ford odwoływał się jeszcze do zasad protestanckiej etyki, w której ducha kapitalizmu poszukiwał Weber, i starał się je narzucić swoim pracownikom, snując wizje „nowego człowieka”¹⁴. Wkrótce jednak jego purytanizm odchodzi w zapomnienie w wyniku ofensywy rozwijającego się coraz prędzej konsumpcjonizmu – „reklama zastępuje religię”, by ująć rzecz w formie sloganu. Kapitalistyczna maszyna zostaje zaprzęgnięta do wytwarzania nowych potrzeb, skoro tylko dotychczasowe zostaną zaspokojone. Wraz ze wzrostem zróżnicowania dostępnych produktów, siły i znaczenia nabierają procesy społecznego odróżniania się według stylów życia, konsumpcyjnych wyborów, które są najważniejszą bazą dla gry różnicy w egalitarnych ekonomicznie społeczeństwach, w których równość i średnia brane są dosłownie: całe utożsamiają się z klasą średnią. Rodzi się kultura czasu wolnego, coraz większy nacisk kładziony jest na związanie tożsamości nie z pracą (i klasą), lecz ze sposobem jego spędzania. Daniel Bell pisze: „Jeśli konsumpcja jest psychologicznym wytworem współzawodnictwa o status, to społeczeństwo burżuazyjne określić można jako instytucjona-

¹³ Zob. Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wrocław 2005.

¹⁴ D. Harvey, op. cit., s. 126.

lizację zawiści”¹⁵. Paradoksalnie więc i ku własnej zgubie powojenny kapitalizm, który wyrósł z idei odpowiedzialności za całość, zwraca się ku jednostce i nowemu indywidualizmowi – w trzewiach społeczeństwa rodzi się niechęć do zaprogramowanego społeczeństwa zuniformizowanych pracowników.

Fordyzm-keynesizm wymagał do realizacji swoich obietnic nieustannego wzrostu gospodarczego. Tylko w ten sposób równoważyć można było rosące obciążenia fiskalne państwa, które utrzymywało konsens poprzez redystrybucję kapitału na rzecz klasy pracującej, zapewniając dostęp do siatki osłon socjalnych, które – z punktu widzenia kapitalisty – pozwalały robotnikowi pozostać konsumentem mimo czasowego wypadnięcia z rynku pracy, z punktu widzenia robotnika były natomiast kontrargumentem do eskalacji walki klasowej i pozwalały na życiową stabilizację. Sztywność całego trójelementowego układu (państwo – kapitał – świat pracy) staje się problemem w połowie lat 60. XX wieku, gdy stopa zysku kapitalistów działających na Zachodzie zaczyna maleć w związku z zakończeniem powojennej odbudowy: nasyceniem rynków narodowych oraz przestawieniem się gospodarek Europy Zachodniej na eksport. Konkurencja na światowym rynku zmusza kapitalistów do wzmożenia racjonalizacji pracy i podniesienia produktywności. Spotyka się to jednak z negatywną odpowiedzią świata pracy – w drugiej połowie lat 60. dochodzi do eskalacji konfliktu klasowego. Pakt, który polegał na powiązaniu wzrostu płac ze wzrostem produktywności, zostaje zerwany przez pracowników, którzy sprzeciwiają się podporządkowaniu własnego życia wymogom

¹⁵ D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1994, s. 57.

ekonomii i żądają większej części „produktu narodowego”. Eskalacja strajków, której przejawami są włoska „gorąca jesień”, francuski maj czy brytyjska „nowa bojowość”, stanowi bardzo istotny, choć często zapominany element dziedzictwa rewolty ‘68¹⁶. Kapitał zmuszony jest przychylić się do żądań płacowych, stopa zysku spada jeszcze bardziej.

Punkt krytyczny zostaje osiągnięty, gdy Stany Zjednoczone wdają się w kosztowną i wyczerpującą wojnę w Wietnamie, a państwa sojusznicze odbudowują swój przedwojenny potencjał i zaczynają agresywnie poszukiwać ujścia dla swoich produkcyjnych potencjałów. Kryzys na Bliskim Wschodzie i nagły wzrost cen ropy w roku 1973 stanowią ostateczny cios dla powojennego konsensu. Odchodzi się od parytetu złota i stabilizujących dotąd system-świat układów z Bretton Woods, a zdobyte przez naftowych szejków petrodolary oraz zainwestowane w odbudowę Europy eurodolary zaczynają krążyć w globalnym systemie finansowym, zwiększając jego niestabilność¹⁷. Nad światem zaczyna panować finansowa moc niezwiązana dłużej z żadnym państwem narodowym. Jeśli chcecie szukać cezur, to wtedy właśnie nowoczesność kończy się na Zachodzie; jej kres na Wschodzie, choć z dzisiejszej perspektywy już wtedy nieunikniony, zostanie ogłoszony 20 lat później.

¹⁶ Zob. D. Albers, W. Goldschmidt, P. Oehlke, *Walki klasowe w Europie Zachodniej. Francja, Włochy, Wielka Brytania*, tłum. A. Kołodziej, Warszawa 1974.

¹⁷ E. Hobsbawm, op. cit., s. 266–267.

Zwrot postmaterialistyczny

„Postęp” powojennego modernizmu nie był, rzecz jasna, bezproblemowy i jak każdy mit opierał się na założycielskiej zbrodni. Demon fundamentalistycznego ekstremizmu został poddany egzorcyzmom, a potencjalni wichrycyiele z godną uwagą zapobiegliwością wciągnięci w sieć państwowych zabezpieczeń; kosztem tego było względne zuniformizowanie społeczeństwa, poddanie go, jak pisał Alain Touraine, „programowaniu”¹⁸, które przewiduje i planuje życie jednostki od bezpłatnego żłobka przez lecorbusierowskie osiedle po cmentarz komunalny. Jednak – i to kolejny dowód na zasadność przedrostka „post-” w postmodernizmie – ta mieszczańska przewidywalność, połączona z klasową selekcją skrytą w mechanizmach awansu społecznego oraz rosnącą indywidualizacją przez konsumpcję, doprowadza do upowszechnienia się wśród młodych ludzi „antyinstytucjonalnego nastawienia”, które znajdzie swoje ujęcie w rewolcie 1968 roku.

Racjonalna unifikacja miała miejsce, na co trzeba tutaj zwrócić uwagę, także na lewicy. Społeczna umowa, która stanowiła oparcie dla państwa dobrobytu, zawiązana została między białymi mężczyznami z klasy robotniczej oraz ich odpowiednikami z klasy posiadającej i aparatu państwowego, a pewne istotne kwestie nie zostały w niej poruszone. Wzrost przemysłowej produkcji prowadzi do nieuniknionych i w dużej mierze nieodwracalnych zniszczeń w środowisku naturalnym – tak rozumianemu postępowi przeciwstawia się miejskie i ekologiczne ruchy, działające w imię troski o środowisko. Symboliczne

¹⁸ Zob. A. Touraine, *The post-industrial society. Tomorrow's social history: classes, conflicts, and culture in the programmed society*, trans. L. Mayhew, New York 1971.

i materialne uprzywilejowanie przemysłu odbywa się kosztem sfeminizowanych w dużej mierze profesji związanych z sektorem usług – systemowa dyskryminacja jest jedną z przyczyn odrodzenia się ruchu feministycznego. Mieszkańska zachowawczość i podporządkowanie jednostki całości prowadzi do tłumienia wolności wyrażania siebie – ruchy mniejszości kulturowych i seksualnych walczą o inkluzję nie tyle materialną, co społeczną i obywatelską. Specyficzny taylorowski kult „prostej pracy” wchodzi w konflikt z rosnącym wykształceniem pracowników – w zorganizowanych kombinatach pojawiają się głosy żądające autonomii oraz elastyczności. Wszystkie te żądania zmiany świata łączą się w koktajlu Mołotowa z północnoamerykańskim ruchem przeciw segregacji rasowej oraz powtarzającymi się protestami przeciw wojnie w Wietnamie, zbrojeniom oraz doktrynie wzajemnego zniszczenia. W obliczu tego oddolnego poruszenia tradycyjne marksistowskie przywiązanie do proletariatu jako jedyne podmiotu zmiany historycznej okazuje się przebrzmiałym anachronizmem¹⁹.

Słynne badania wartości Ronalda Ingleharta²⁰ odwołują się do piramidy potrzeb Masłowa: skoro materialne warunki przedłużania egzystencji jednostki i gatunku zostały z nawiązką spełnione, mamy możliwość zająć się „wyższymi wartościami”. Inglehart zauważył, że młodzież zachodniej Europy (badania obejmowały Belgię, Francję, Holandię, RFN, Wielką Brytanię i Włochy) urodzona już po wojnie wykazywała bezprecedensowe skłonności do przedkładania wartości postmaterialistycznych nad materialistyczne, którym hołdowały starsze pokolenia. Eks-

¹⁹ Zob. I. Wallerstein, *1968 – rewolucja w systemie światowym*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2004, nr 6.

²⁰ R. Inglehart, *Culture shift in advanced industrial societies*, Princeton 1990.

presja poprzez styl życia, samorealizacja i emancypacja, dbałość o jakość życia i środowisko zastąpiły troskę o dobrobyt – ten bowiem został zapewniony przez („nudnych i mieszczańskich”) rodziców. Inglehart pisze, że zmiany społeczne nadchodzą wraz z kolejnymi pokoleniami jak fale: „fundamentalna zmiana wartości zachodzi stopniowo, niemal niewidzialnie”²¹. Światowa rewolta roku 1968 jest w tej wizji niespodziewanym sztormem.

Kompromis, na jaki socjaliści poszli z kapitalistami, zostaje wytknięty organizacjom „starej” lewicy w czasie rewolty: obietnica *emancypacji* została wymieniona na *dobrobyt*, ten już jednak mamy! Na podważenie powojennego kontraktu społecznego pozwolić sobie mogła, rzecz jasna, przede wszystkim młodzież, której materialne potrzeby zostały już zapewnione. Nowe ruchy społeczne, które nie dały się wtłoczyć w instytucjonalne ramy związków zawodowych czy socjalistycznych organizacji różnej prominencji, powstają przeciw „standaryzacji” i „racjonalizacji” państwa dobrobytu i jego kultury w imię autonomii jednostki, możliwości decydowania o własnych losach, w imię wyobraźni („Pod brukiem jest plaża”, jak głosiło jedno z pamiętnych haseł Paryskiego Maja) i tak dalej. Jeśli uznać lewicę za tę część społeczeństwa, która wierzy w wyzwolenie przez postęp, to w 1968 dokonuje się kluczowa zmiana definicji tych dwu pojęć. „Wyzwoleniem” nie będzie już wyrwanie się z twardych objęć ekonomicznej konieczności i wyzysku, lecz możliwość poszukiwania szczęścia. „Postępem” nie podnoszenie poziomu życia, umożliwianie masom partycypacji w demokracji, bezpieczeństwo społeczne, lecz poszerzanie pola możliwości, zwiększanie spektrum tożsamościowych wyborów, auto-

²¹ Ibidem, s. 69.

nomia. Problemem okaże się jednak, że tak rozumiane warunki wolności możliwe są do osiągnięcia bez krytyki społecznej. W tym sensie, jak pisze Terry Eagleton, lewica poniosła klęskę przez nadmierną wiarę w swoje zwycięstwo w sytuacji, w której przestało ono być oczywiste²².

W przeciwieństwie do radykałów, którzy pamiętali lata 50. (...), ci, którzy zaczęli działać w latach 60., zwykli brać za pewnik, że liberalni demokraci będą przy władzy zawsze – jedynym istotnym problemem pozostało, jak dalece i jak szybko uda się środek politycznej ciężkości w kraju przenieść na lewo²³.

Pierwotny optymizm znika, kiedy ruch studencki rozpada się z końcem dekady. Wśród postmodernistów panuje już minorowe przeświadczenie, że systemu nie da się obalić, a jedynym ratunkiem jest troska o własną tożsamość. Przywiązanie do wolności konstruowania tożsamości, z którym zaznajomiony jest każdy czytelnik pism Anthony'ego Giddensa, łączy się, niestety, z pamięcią o tym, że swoboda ta została wywalczona przez rzesze ludzi zabiegających o materialne przetrwanie i dobrobyt swoich dzieci. Jeśli jednak odrzucamy pojęcie postępu, ta niepamięć nie jest wielkim problemem.

Co ciekawe, rewolta przeciwko hegemonii instrumentalnej racjonalności wybuchła dość późno, skoro już kilka lat później cały międzynarodowy ład zapadł się pod własnym ciężarem i bynajmniej to nie kontrkultura była tej załości najistotniejszą przyczyną. Faktem pozostaje, że podnoszone przez Nową Lewicę hasła stały się dla twórców

²² T. Eagleton, *Iluzje postmodernizmu*, tłum. P. Rymarczyk, Warszawa 1998, s. 35 i n.

²³ M. Isserman, *If I had a hammer. The death of the Old Left and the birth of the New Left*, Urbana – Chicago 1993, s. 215.

nowego, elastycznego kapitalizmu świetną inspiracją. Banałem jest przypominanie, że to, co w 1968 było rewolucyjne, dziś stanowi standard w branży reklamowej – zastanówmy się, dlaczego się tak stało.

Ponowoczesny sposób produkcji

Jak wiemy od Marksa, kapitalizm cechuje się tendencją do powtarzalnych kryzysów nadmiernej akumulacji. Jego zdaniem, ta właśnie właściwość prowadzić ma do jego koniecznego upadku. Nie przewidział jednak, że bezprecedensowo zorganizowana kontrola makroekonomiczna, jaką był fordyzm-keynesizm, może zapobiec eskalacji kryzysu i zarazem przestawić rozwój systemu z ekspansywnego na intensywny. Modna swego czasu teza o „śmierci” klasy jako użytecznej kategorii analitycznej, wyrażona najlepiej przez Jana Pakulskiego i Malcolma Watersa²⁴, jest niewątpliwie spóźnionym produktem Złotego Wieku kapitalizmu, kiedy to faktycznie przepowiedane przez Marksa polaryzacja oraz proletaryzacja zostały powstrzymane, a nawet odwrócone. Wygląda jednak na to, że wracamy na tory jego prognozy, a w roku 1996, kiedy ukazała się książka Pakulskiego i Watersa, było to już dość jasne²⁵.

Jak do tego doszło? Skoro długoterminowe planowanie okazało się nieskuteczne, naturalnym, choć nieco niezdrowym odruchem jest zwrócenie się ku zyskom krótkoterminowym. David Harvey pisze o zamianie fordowsko-keynesowskiego modelu na model *elastycznej akumulacji* pod presją deflacji, jaka zapanowała w pierwszej połowie lat 70.

²⁴ Zob. J. Pakulski, M. Waters, *The death of class*, London – Thousand Oaks – New Delhi 1996.

²⁵ D. Harvey, op. cit., s. 328.

XX wieku. Problemem poprzedniego reżimu akumulacji była nadmierna „sztywność”, wiara w długotrwałe zrównoważenie wskaźników ekonomicznych, która opierała się na zaufaniu, jakim obdarzali się członkowie komisji trójstronnych. Ponowoczesność kładzie zatem nacisk na logikę elastyczności, która nie potrzebuje żadnego rodzaju zaufania, a na wszelkie wiążące układy patrzy co najmniej podejrzliwie. Zorganizowany kapitalizm zmienił się w zdeorganizowany²⁶, a źródła tej transformacji winniśmy szukać w schyłkowych latach nowoczesności.

Jak zauważyłem wyżej, w drugiej połowie lat 60. XX wieku presja klasy pracującej oraz zakończenie powojennej odbudowy doprowadziły do narastającego kryzysu keynesowskiej ekonomii politycznej. Podnoszonym przez pracowników postulatom społecznej krytyki kapitalizmu związanym z redystrybucją oraz bezpieczeństwem można było (względnie) zadośćuczynić jeszcze na gruncie istniejącego ładu. Jednak jak argumentują Luc Boltanski i Éve Chiapello²⁷, odpowiedź na artystyczną krytykę kapitalizmu (żądania autonomii jednostki w warunkach postępującej racjonalizacji) wymagała daleko idących ustępstw, których konsekwencje obróciły się, jak uważam, przeciw klasie pracującej. Fenomenem rewolty przełomu lat 60. i 70. XX wieku była bowiem konwergencja tych dwóch rodzajów krytyki: wchodzące w dorosłe życie pokolenie domagało się zarówno *bezpieczeństwa*, jak i *autonomii*. Niewątpliwie jest to problematyczne połączenie. Z jednej strony obawiano się spadku poziomu życia względem tego, jakie mogły prowadzić starsze pokolenia, z drugiej rosnący poziom wykształcenia i postaw postmaterialistycznych sprawiał, że nie go-

²⁶ Zob. C. Offe, *Disorganized capitalism*, Cambridge 1985.

²⁷ Zob. L. Boltanski, É. Chiapello, *The new spirit of capitalism*, trans. G. Elliott, London – New York 2007.

dzono się już na wykonywanie prostych prac zorganizowanych w taylorowskich formach, na industrialny rozwój, nie liczący się z kosztami ekologicznymi i społecznymi. Tak ujęta rewolta była ruchem klasy średniej bądź przynajmniej tych, którzy aspirowali do przynależności do niej – jednostek, dla których praca nie była jedynie narzędziem do zdobywania środków do prowadzenia życia w dobrobycie. Chodziło o coś więcej – o uczynienie z pracy narzędzia samorozwoju, rozwoju kreatywności i osobowości:

W ogniu krytyki artystycznej firma została zredukowana do pełnienia funkcji opresyjnej instytucji podobnej państwu, armii, szkole bądź rodzinie, a antybiurokratyczna walka o autonomię w miejscu pracy zastąpiła zmagania związane z ekonomiczną równością i bezpieczeństwem najbardziej wykluczonych. Jak uważano, «jakościowe» żądania były nie tylko ważniejsze, ale i bardziej rewolucyjne niż żądania «ilościowe», jako że atakowały one samą formę kapitalistycznej akumulacji²⁸.

By odpowiedzieć na tego rodzaju krytykę, kapitaliści zmuszeni zostali zatem do zastanowienia się nad samą formą instytucjonalną swoich firm, nad definicją tego, kim bądź czym jest pracownik, wreszcie nad tym, jak przebiegać ma akumulacja kapitału. Niewątpliwie przyczynkiem do tego była krytyka, jakiej nowe ruchy społeczne poddały związki zawodowe i partie komunistyczne. Zdaniem Harry'ego Cleavera, uświadomiono sobie ich rolę jako „menedżerów niższego szczebla w międzynarodowym systemie kapitalistycznym”²⁹. Conseil National du Patronat Français (Rada Narodowa Francuskich Pracodawców) wprowadziła

²⁸ Ibidem, s. 178.

²⁹ H. Cleaver, *Polityczne czytanie „Kapitału”*, tłum. I. Czyż, Poznań 2011, s. 62.

zatem w roku 1978 projekt „konkurencyjnego zarządzania postępem społecznym”, w którym konkurujące strony to sama korporacja oraz związki zawodowe³⁰. Zadaniem pracodawców było teraz wyprzedzać związki w zaspokajaniu potrzeb pracownika, doceniać jego wolność, talenty i zainteresowania, kłaść nacisk na spersonalizowane formy wynagradzania w miejsce depersonalizujących układów zbiorowych. Krytyczna socjologia i filozofia zarządzania okazały się – ponownie zacytuję Cleavera – „dostarczać jednej z tych rzeczy, jakich potrzebuje kapitał do zaplanowania strategii”³¹, jak lepiej dyscyplinować siłę roboczą. Zmiana była faktycznie ilościowa, bowiem w ostatecznej instancji okazuje się, że obraz świata pracy zmienił się dogłębnie: zamiast tradycyjnej proletariackiej masy otrzymujemy sieć kreatywnych jednostek. Niewątpliwie jest to wskaźnik sukcesu rewolty ‘68 w wymiarze krytyki artystycznej. Ocena tego, co stało się w związku z tym z krytyką społeczną, jest znacznie trudniejszym zadaniem.

Nowa fala globalizacji, która rozpoczyna się w latach 70., a prawdziwego impetu nabiera w 80., podkopuje pozycję pracowników Zachodu. Trend ku autonomizacji grup roboczych przekłada się na *subcontracting* i *outsourcing*, pozwalający korporacjom rezygnować z utrzymywania zakładów przemysłowych, które trzeba restrukturyzować przy każdej zmianie produktu, a zmiany te stają się przecież coraz częstsze. Hierarchiczna i wertykalna organizacja korporacji zostaje zastąpiona horyzontalną i sieciową. Umożliwia to znacznie sprawniejsze zarządzanie pracą, łatwiejsze odcinanie niedochodowych gałęzi firmy oraz obniżanie kosztów przez wymuszanie konkurencji między podwykonawcami. Koordynacja działań na światową skalę, jakiej po-

³⁰ L. Boltanski, É. Chiapello, op. cit., s. 188.

³¹ H. Cleaver, op. cit., s. 50.

dejmują się wielkie koncerny, nie jest, rzecz jasna, możliwa bez technologicznego skoku, jakim jest upowszechnienie się urządzeń informatycznych i sieci komunikacyjnych. Rosnąca automatyzacja jeszcze mocniej pozwala oddzielić produkcję od czynnika ludzkiego. Już w latach państwa dobrobytu i pełnego zatrudnienia zapotrzebowanie na pewne zawody spada dzięki technicznemu postępowi. Jak trzeźwo zauważa Hobsbawm, „[I]udzie nie są dobrze przystosowani do kapitalistycznego systemu produkcji”³². Nie znaczy to jednak, że praca jako taka zanika – praca nienajemna i niepłatna zyskuje na znaczeniu, czego dowodem jest rosnące zainteresowanie wolontariatem oraz „nienormowaną” pracą, która wykonywana jest poza prawnie określonymi ramami.

Nadmierne z punktu widzenia kapitalistów koszty pracy zostają sprawnie obniżone także dzięki przenoszeniu produkcji do obszarów dysponujących tanią siłą roboczą – przede wszystkim państw nieuprzemysłowionych, o dużym procencie ludności pracującej w rolnictwie, którą będzie można zmienić w proletariat, pozbawionej osłon socjalnych, o które nie walczy jeszcze żaden ruch robotniczy. Zachód – przy aktywnym wsparciu dzierżących władzę neokonserwatystów w rodzaju Margaret Thatcher czy Ronalda Reagana – dezindustrializuje się na rzecz Wschodu (przede wszystkim Chin), gdzie upowszechnia się „peryferyjny fordyzm”³³. Równocześnie dokonuje się istotna zmiana w samym rozumieniu pracy, przestaje ona być

³² E. Hobsbawm, op. cit., s. 379.

³³ Zob. A. Lipietz, *New tendencies in the international division of labor: regimes of accumulation and modes of regulation*, [w:] *Production, work, territory: the geographical anatomy of industrial capitalism*, eds. A. Scott, M. Storper, London 1986.

prawem (jak głosiły zwłaszcza państwa bloku socjalistycznego), a w coraz większym stopniu staje się przywilejem w związku z rosnącym bezrobociem. Z osłabienia siły przetargowej pracowników korzystają pracodawcy, przerzucając na tych pierwszych własne koszty. Coraz popularniejszym zjawiskiem staje się samozatrudnienie bądź krótkoterminowe, „śmieciowe” umowy, niegwarantujące stabilności płacy. Więcej: samą kwestię dyscypliny, kontroli i nadzoru pracy przenosi się na pracownika poprzez ideologię indywidualnej przedsiębiorczości, samorealizacji i międzyjednostkowej konkurencji, której wyrazem jest *curriculum vitae*, a pejoratywnym określeniem „wyścig szczurów”. Co ważne, pozostaje to w zgodzie z postulatami artystycznej krytyki sformułowanej w latach 60.! Boltanski i Chiapello piszą, że w gruncie rzeczy efektem rewolty była zamiana bezpieczeństwa na autonomię³⁴. Jednak osłabienie związków zawodowych nie zostało zastąpione inną formą organizacji świata pracy, więcej: indywidualizacja przeciwdziałała pojawieniu się uczuć tożsamości i wspólnoty. Promowany jako rozwiązanie ponowoczesnych problemów model zatrudnienia znany jako *flexicurity* to przede wszystkim *flexibility* pracownika z jedynie końcówką *security*, jakie może zapewnić państwo czy pracodawca. W warunkach globalizacji osłabienie solidarności pracowników Zachodu zostało skrzętnie wykorzystane.

W interesie nowoczesnych planistów nie leżało nadmierne poszerzanie potrzeb konsumentów, chodziło raczej o zaspokajanie ich na masową skalę. Ta logika zostaje odwrócona: nie chodzi już tylko o dogodzenie masowej publiczności, lecz raczej o tworzenie zyskownych nisz, do których konsumenci będą chcieli dołączyć ze względu

³⁴ L. Boltanski, É. Chiapello, op. cit., s. 190.

na możliwość społecznego odróżnienia się³⁵. Dobitym przykładem tego są „limitowane” serie produktów takich jak Coca-Cola, w ramach których sprzedaje się miliony butelek napoju i w których nie sposób nie doszukiwać się tej dialektyki potrzeby przynależności i potrzeby odróżnienia. Paradygmat ten obserwujemy w bezprecedensowym sukcesie Apple’a, którego zamknięty system oprogramowania oraz spójna linia estetyczna pozwala użytkownikom odróżnić się od korzystających dziś z komputerów mas. Przynależność do tej ekskluzywnej grupy wymaga rzecz jasna odpowiednio wyższych nakładów finansowych. Jest to, jak uważam, konsekwencją zrównania się poziomów życia, do czego doprowadził socjaldemokratyczny konsens. Skoro kapitał ekonomiczny przestał wystarczać do społecznego odróżnienia, mechanizm dystynkcji przestawia się na tryby odróżniania kulturowego³⁶. Klasa średnia, która stała się podstawą nowoczesnych społeczeństw, różnicuje się wewnętrznie nie tyle na bazie dochodów, co sposobów konsumpcji tych dochodów. Zadanie budowy tożsamości przez manipulację symbolami, z którego dotąd wywiązywały się jedynie artystyczne awangardy, dzięki sukcesowi artystycznej krytyki przełomu lat 60. i 70. staje się zadaniem ogólnospołecznym. Scott Lash pisze, że ponowoczesność zerwała z rozróżnieniem sfer życia społecznego, które było jedną z naczelných zasad nowoczesności jako takiej³⁷. Estetyka, dotąd traktowana

³⁵ Zob. E. Dunn, *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, tłum. P. Sadura, Warszawa 2008, s. 81 i n.

³⁶ Zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.

³⁷ S. Lash, *Sociology of postmodernism*, London – New York 1991, s. 11 i n. Taką wizję nowoczesności proponuje również Jür-

jako osobna i autoteliczna sfera, staje się sferą użytkową – „dzieło sztuki” zyskuje na wartości wymiennej, traci Benjaminowską *aurę*. Spłecenie logiki ekonomii i kultury prowadzi do narodzin oraz tryumfu przemysłu kulturowego.

Właściwy kapitalistycznej nowoczesności pęd do nowości, który otrzymał nowy impet wraz powojennym wyścigiem zbrojeń i poszerzeniem pola konsumpcji, w ponowoczesności zrywa z ideą postępu; więcej: poprzedni etap zostaje uznany za odstręczający i krępujący. Różnica między elastycznym „teraz” i sztywnym „wówczas” dociera aż na poziom reklamy soku³⁸. Zastanawia niezwykła konwergencja między działającą w dyskursie popularnym opozycją między „szarością” poprzedniej epoki (PRL) i „ekstrawagancją” czasów obecnych (radosną konsumpcją III RP) a postmodernistyczną walką o odróżnienie się od strukturalistycznego dziedzictwa nowoczesności, które za wszelką cenę musi zostać zniszczone, od nowoczesnych meta-narracji, które winna zastąpić gra różnicy, gra tożsamości, gry językowe.

Postmodernizm jako poststrukturalizm

Sytuacja, jaką Pierre Bourdieu opisuje w *Homo Academicus*³⁹, stanowi świetny punkt wyjścia do zrozumienia procesu, który doprowadził do narodzin postmodernizmu. W postmodernizmie doszukiwać się należy przejawu anty-

gen Habermas w książce *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2005.

³⁸ Zob. E. Dunn, *Fruge i produkcja elastycznych ciał*, tłum. K. Pobłocki, „Kultura Popularna” 2005, nr 14.

³⁹ P. Bourdieu, *Homo Academicus*, trans. P. Collier, Stanford 1984.

instytucjonalnego, antybiurokratycznego i antyformalnego nastawienia, dostosowanej do sytuacji strategii kontestacji, którą przyjęli w polu akademickim nowi gracze.

Państwo dobrobytu umożliwiło poprawę jakości życia dotychczas zmarginalizowanym grupom, postęp pozwolił dzieciom z odległej prowincji – takim jak sam Bourdieu – na opuszczenie rodzinnych stron. Problemem było jednak to, że granice klasowe nie były tak otwarte, jak mogło się wydawać – „balon” Lipietza unosił się w górę, zachowując dystans między warstwami. Szczególnie widać to w opisywanym przez Bourdieu polu akademickim Francji, ściśle scentralizowanym i zdominowanym przez zachowawczą paryską burżuazję. Odgórne i systemowe zablokowanie możliwości awansu w strukturach uczelni prowadzi do zablokowania aspiracji, rozwój kariery zostaje zastąpiony przez sublimację. Ci, którzy czują się „przeznaczeni i oddani”⁴⁰ do zajmowania wysokich pozycji w polu nauki, zostają zmuszeni do pracy na niższych szczeblach hierarchii. Walka, którą przegrywali w polu instytucjonalnych stosunków władzy i dystrybucji autorytetu naukowego, przenosi się zatem na poziom dyskursu teoretycznego, gdzie znacznie więcej jest dozwolone. Skoro dominującym dyskursem humanistyki jest w owym czasie strukturalizm, młodzi francuscy intelektualiści przystępują do niszczenia struktury. Homologia między akademickim paradygmatem a dystrybucją instytucjonalnej władzy zostaje przez poststrukturalizm obnażona. Co istotne, podobny mechanizm sprzeciwu przeciwko funkcjonalizmowi, który panował wówczas w Stanach Zjednoczonych, opisuje w *The coming crisis of Western sociology* Alvin Gouldner⁴¹. Kryzys zjed-

⁴⁰ Ibidem, s. XXVI.

⁴¹ Zob. A. Gouldner, *The coming crisis of Western sociology*, London 1971.

noczonej strukturalnie i funkcjonalnie podporządkowanej wymogom systemu nauki faktycznie nadchodzi.

Wystąpienia studenckie '68 roku zacierają granice między polityką a nauką. Krytyka instytucjonalizacji edukacji jako reprodukcji siły roboczej urzeczywistnia się w praktyce bojkotów i okupacji budynków uczelnianych na wzór akcji podejmowanych przez młodych robotników. Co ważne, linia podziałów politycznych pokrywa się w czasie Paryskiego Maja z linią podziałów intelektualnych, uruchamiając dialektykę obustronnej radykalizacji. Przeprowadzone przez Bourdieu badania dają obraz budowania się trzech frakcji: zachowawczych obrońców akademii, związanych głównie z wydziałami prawa i medycyny; „zdegrustowanych” intelektualistów starej daty, którzy dzięki osiągniętej pozycji mogą zachować quasi-neutralność (takie stanowisko zajęli np. Claude Levi-Strauss i Raymond Aron); oraz krytyków solidaryzujących się z rewoltującymi ruchami społecznymi, a pracujących głównie na wydziałach nauk społecznych. Ci ostatni, tacy jak sam Bourdieu, Michel Foucault czy Jacques Derrida, są, co ważne, „nowi” w polu akademickim – pochodzą spoza Paryża, a ich rodziny nie mają szczególnych intelektualnych tradycji. Wraz ze studentami walczą więc o sens awansu społecznego, o zasadność ich pracy oraz edukacji, o spełnienie złożonej przez nowoczesność obietnicy⁴².

Tego rodzaju spojrzenie na genezę postmodernistycznych postulatów może rodzić wrażenie pewnej przesady. Czy za grzechy epoki nowoczesnej faktycznie odpowiedzialny jest Kartezjusz, a cała intelektualna historia Za-

⁴² Więcej na ten temat: P. Płucienniczak, *Socjologia – poezja – kapitalizm. Bloom i inni o nauce*, [w:] *Teoretyczne podstawy socjologii wiedzy*, t. III, red. P. Bytniewski, M. Chałubiński, Lublin 2011.

chodu sprowadza się do serii uciemień, których kulminacją jest „zaprogramowane (funkcjonalne/strukturalne) społeczeństwo”? Terry Eagleton ironizuje: „Dawno temu przeżyliśmy mroczną katastrofę znaną jako Oświecenie, aby zostać ocalonymi około 1972 roku przez pierwszego szczęściarza, który przeczytał Ferdynanda de Saussure’a”⁴³. Specyfika habitusu intelektualistów zakłada wyparcie świadomości własnego uwikłania w relacje społeczne, które poprzez „scholastyczne skrzywienie” przekładane są na relacje między ideami. Skłonność ku „uniwersalistycznym” rozważaniom o wysokim stopniu abstrakcji skłania wykształcone warstwy do zapoznania warunków własnego myślenia i przedstawiania własnych sądów jako sądów uniwersalnych. Przyczynia się do tego, rzecz jasna, względna autonomia akademickiego dyskursu, która sprawia, iż to, co twierdzimy, wypływa z ducha obiektywnego i przeciwstawia się banalnej gadaninie codziennego życia. Dla radykalnych intelektualistów to nie polityczna ekonomia i jej aktualni wykonawcy są źródłem problemu, lecz ich ideowi prekursorzy. Rzeczywistość staje się drugorzędna wobec idei. Nie jest to, rzecz jasna, nowość, lecz w kontekście rozważań niniejszego tekstu szczególnie mocno brzmi podsumowanie postmodernistycznego dyskursu, które czyni Bourdieu:

Idealnym przykładem jest Uniwersytet Kalifornijski w Santa Cruz, utworzony w latach sześćdziesiątych na wierzchołku wzgórz obok miejscowości kąpielowej, bez przemysłu, skupia elitę ruchu «postmodernistycznego» i stanowi archipeląg wydziałów rozproszonych w lesie, porozumiewających się jedynie przez Internet. Jakże nie uwierzyć w to, że kapitalizm roztopił się

⁴³ T. Eagleton, *Iluzje postmodernizmu*, tłum. P. Rymarczyk, Warszawa 1998, s. 39.

w «strumieniach znaczących oddzielonych od swych znaczo-nych», że świat jest pełny *cyborgs* i *cybernetics organisms* i że weszliśmy w erę *informatics of domination*, kiedy żyje się w małym społecznym i komunikacyjnym raju, z którego usunięto wszelki ślad pracy i wyzysku⁴⁴?

Ujmowany w ten sposób postmodernizm okazuje się być odpowiednim językiem do opisu świata ponowoczesnej humanistyki. Randall Collins dodaje: „Postrzeganie świata jako tekstu nie jest niedokładnym opisem, lecz być może nie świata jako takiego, lecz życiowej sytuacji intelektualistów: niemal dosłownie zasypani jesteśmy tekstami”⁴⁵.

Brawurowa interpretacja tez postawionych przez Arrighiego w *The long twentieth century*⁴⁶, jaką przeprowadza Fredric Jameson, pozwala na oddalenie się od zarysowanej wyżej, nieco nadmiernie psychologizującej perspektywy i powrót do spojrzenia systemowego⁴⁷. Różnica między modernizmem i postmodernizmem przekłada się na dwa różne rozumienia pieniądza, które tworzy różna ekonomia polityczna tych epok. Jeśli w nowoczesności, produktywnej fazie kapitalizmu, pieniądź-znak posiadał desygnat, to w fazie finansowej, kiedy produkcja przemysłowa ustępuje przed mocą zdetyerytorializowanej spekulacji, pieniądź-znak wchodzi w relacje jedynie z sobą. Metanarracja zor-

⁴⁴ P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, tłum. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 63.

⁴⁵ R. Collins, *On the sociology of intellectual stagnation. The late twentieth century in perspective*, “Theory, Culture & Society” 1992, No. 9, s. 92.

⁴⁶ G. Arrighi, *The long twentieth century. Money, power, and the origins of our times*, London – New York 1994.

⁴⁷ F. Jameson, *Culture and finance capital*, “Critical Inquiry” 1997, No. 24.

ganizowanego postępu ustępuje zatem na przełomie lat 60. i 70. po dwakroć: jako narracja związana z keynesowską ekonomią (podważona przez robotników) i jako narracja związana z organizacją idei oraz rzeczy (podważona przez intelektualistów). Zamiast realizmu, którym była jeszcze Parsonsowska próba zbudowania funkcjonalnego i homeostatycznego systemu odpowiedniego dla konserwatywnego społeczeństwa USA lat 50., otrzymujemy precesję symulaków, teoria przestaje się odnosić do empirii i oddaje się miast tego nieciąglým grom językowym i śledzeniu zmiennych tożsamości. Tak rozumiany, postmodernizm także jest realizmem, choć nieświadomym tego, bowiem oddaje wiernie logikę, jakiej podporządkowany jest świat. „Ani finansści, ani semiotycy nie interesują się specjalnie materialnymi odniesieniami”⁴⁸.

Postmodernizm jako kulturowa logika nie ogranicza się do intelektualistów, lecz – jak zaznaczyłem we wstępie – to odpowiedź publiczności zadecydowała o jego sukcesie. Zapewne usprawnił tę transmisję wzrost znaczenia wyższego wykształcenia, który sprawił, że dystans między naukowcami a masami nigdy nie był tak nikły jak dziś („nowa elita w istocie przestała być elitą, lecz masą, tj. częścią mas”⁴⁹). Głównym odbiornikiem i przekaźnikiem akademickiego postmodernizmu okazała się nowa klasa średnia, frakcja klasy średniej pracująca w szeroko pojętym przemyśle kulturowym, przemyśle manipulacji symbolami, który zyskuje na znaczeniu wraz ze wzrostem konwergencji między ekonomią a kulturą. Co ważne, jako że właśnie ci *gatekeeperzy* kontrolują w dużej mierze (choćby poprzez artykuły popularyzatorskie) komunikację między nauką

⁴⁸ T. Eagleton, op. cit., s. 45.

⁴⁹ S. Lash, op. cit., s. 20.

a społeczeństwem, medialny obraz świata zaczął odpowiadać postmodernistycznym wizjom „płynności” bardziej nawet, niż sam świat stał się „płynny”. Jednak znaczenie tego, co rzeczywiste, staje się coraz bardziej niejasne wraz z rośnięciem w siłę postmodernistycznego światopoglądu⁵⁰. Jeśli wszyscy należymy do klasy średniej poszukującej swego spełnienia bądź dopełnienia w kulturze, to świat stał się po prostu kulturą. Krytyka artystyczna zwyciężyła, a życie stało się sztuką.

Zakończenie: Co mamy z tym wspólnego?

Dyskusje o znaczeniu prefiksu w słowach postmodernizm czy ponowoczesność wskazują na esencjalną ciągłość i zerwanie pospołu. Ponowoczesność jest *bękartem* powojennej nowoczesności jako reżimu akumulacji/sposobu regulacji: niepożądaną, ale i nieuniknioną (patrząc z dzisiejszej perspektywy) konsekwencją, ubocznym produktem procesów, które rządziły powojennym boorem. W tytule artykułu nazwałem postmodernizm „końcem epoki” – jak poprzedni „koniec” jest on reakcją i kontynuacją, raczej oczekiwaniem na nowe otwarcie niż faktycznie przejściem w nowy cykl akumulacji teorii i kapitału. Bezprecedensowy sukces klasy średniej i artystycznej krytyki nie byłby możliwy bez „przewidywalnej” konstrukcji bazy w czasach zorganizowanego postępu. Rzecz jednak w tym, że ponowoczesność nie buduje bazy dla niczego, co miałoby przyjść po niej jako kontynuacja. Bądź inaczej: jeśli postępujący wzrost nierówności oraz podkopywanie stabilnej pozycji średnich warstw państw Zachodu ma mieć konse-

⁵⁰ Ibidem, s. 13.

kwencje, to będzie nią raczej upodobnienie się tych państw do Trzeciego Świata („tiersmondyzacja”) niż nowa epoka dobrobytu. Immanuel Wallerstein argumentuje, że rozwojowe trendy, dzięki którym i przez które kapitalizm stał się globalny, dobiegają końca, i nie może być „nowej” nowoczesności, jakiegoś rodzaju sanacji w znanych nam ramach⁵¹.

Co ważne, problemem jest nie tyle to, że aktualny sposób rozwoju gospodarczego zmierza ku ekologicznej i społecznej katastrofie, lecz raczej fakt, że nie sposób wyobrazić sobie alternatywy. Problemem nie jest patologiczna akumulacja kapitału finansowego, lecz to, że nie sposób temu zaradzić, a metody, do których odwołują się politycy, stanowią w najlepszym wypadku sposoby łagodzenia kryzysu, w żaden sposób mu nie przeciwdziałając. Narastającego długu publicznego nie da się zmniejszyć przez kolejne cięcia wydatków – przemysł wymaga sama idea państwa narodowego, które wymaga zewnętrznej wobec siebie ponadnarodowej sfery bankowej, podtrzymującej jego istnienie. Brakowi tożsamościowego zakorzenienia oraz spadkowi obywatelskiego zaangażowania nie da się zaradzić przez zmianę ordynacji wyborczej i podążanie za nową konsumpcyjną modą. Same te rozwiązania są problemami w rodzaju Derridowskiego farmakonu⁵². W pewien sposób dopełnieniem postmodernizmu są rozprzestrzeniające się na Zachodzie systemu-świata protesty „oburzonych”. Trudności z wyrażeniem spójnych żądań – żądań, które przekroczą defensywne „postępowe przywracanie staroego” (państwa dobrobytu, pełnego zatrudnienia, kształce-

⁵¹ I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski, Warszawa 2007, s. 111–128.

⁵² Zob. J. Derrida, *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, [w:] idem, *Pismo filozofii*, Kraków 1993.

nia w miejsce edukacji itp.), by stać się projektem czegoś całkowicie nowego – uświadamiają myślowe ograniczenia epoki, w której żyjemy.

Problem oderwania akademickich elit od rzeczywistości, na którego skalę w postmodernizmie starałem się zwrócić uwagę, jeszcze bardziej widoczny jest w kontekście Polski. Przywilejem peryferyjnych elit jest „tłumaczenie” mieszkańcom peryferii tego, co „myśli się obecnie w świecie”. Analizowanie postępów postmodernizmu (jako kategorii powstałej w specyficznej sytuacji historycznej w rozwiniętych państwach Zachodu) w polskich warunkach grozi nadużyciem. W kontekście wyczerpywania się epoki wyczerpania skłaniam się raczej za porzuceniem logiki, która każe szukać w Polsce odbić tego, co działo się na Zachodzie. Pojęcie, dla przykładu, „postsocjalizmu” nie zapewni nam miejsca w kronikach mody, lecz być może jego operacjonalizacja i aplikacja więcej wyjaśni.

Klasa średnia doświadczyła po II wojnie światowej swojego „złotego wieku”. A jeśli wziąć pod uwagę pozytywną korelację między tą klasą a liberalną demokracją, to możemy nazwać ten okres „złotym wiekiem demokracji”. Nie znaczy to jednak, że będzie on trwał wiecznie, a zasadnym pytaniem jest to, czy nie mamy go już dawno za sobą. Uświadomienie sobie ekonomicznych podstaw polityki tożsamości stanowić winno punkt wyjścia do zrozumienia, w jaki sposób klasa średnia stanowi element kapitalistycznej gospodarki-świata.

Abstract

The article debates postmodernism not only as an intellectual phenomenon, but above all as a socio-economic formation. As postwar modernity was thoroughly criticized by the representatives of the middle class during “the 1968 revolt”, their arguments forced global capitalism to reorganize along the lines of the new liberal philosophy of work. Seen from this perspective, postmodernism turns out to be an ideological correlative of post-fordism and globalization. Yet, as time passed and the fatal crisis of capitalism became evident, both the legitimacy of the postmodern critique and the very existence of its social basis came under threat. Thus, postmodernism is exhausted.

Bibliografia

1. Albers D., Goldschmidt W., Oehlke P., *Walki klasowe w Europie Zachodniej. Francja, Włochy, Wielka Brytania*, tłum. A. Kołodziej, Warszawa 1974.
2. Arrighi G., *The long twentieth century. Money, power, and the origins of our times*, London – New York 1994.
3. Bauman Z., *A sociological theory of postmodernity*, “Thesis Eleven” 1988, No. 29.
4. Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1994.
5. Boltanski L., Chiapello É., *The new spirit of capitalism*, trans. G. Elliott, London – New York 2007.

6. Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.
7. Bourdieu P., *Homo Academicus*, trans. P. Collier, Stanford 1984.
8. Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, tłum. K. Wakar, Warszawa 2006.
9. Cleaver H., *Polityczne czytanie „Kapitału”*, tłum. I. Czyż, Poznań 2011.
10. Collins R., *On the sociology of intellectual stagnation. The late twentieth century in perspective*, “Theory, Culture & Society” 1992, No. 9.
11. Derrida J., *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, [w:] idem, *Pismo filozofii*, Kraków 1993.
12. Dunn E., *Frugo i produkcja elastycznych ciał*, tłum. K. Pobłocki, „Kultura Popularna” 2005, nr 14.
13. Dunn E., *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, tłum. P. Sadura, Warszawa 2008.
14. Eagleton T., *Iluzje postmodernizmu*, tłum. P. Rymarczyk, Warszawa 1998.
15. Gouldner A., *The coming crisis of Western sociology*, London 1971.
16. Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2005.
17. Harvey D., *The condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*, Cambridge – Oxford 1992.
18. Hassan I., *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*, New York 1971.
19. Hobsbawm E., *Wiek skrajności. Spojrzenie na krótkie dwudzieste stulecie*, tłum. J. Kalinowska-Król, M. Król, Warszawa 1999.
20. Inglehart R., *Culture shift in advanced industrial societies*, Princeton 1990.

21. Isserman M., *If I had a hammer. The death of the Old Left and the birth of the New Left*, Urbana – Chicago 1993.
22. Jameson F., *Culture and finance capital*, “Critical Inquiry” 1997, No. 24.
23. Kervégan J.-F., *Carl Schmitt i „jedność świata”*, tłum. P. Płucienniczak, [w:] *Carl Schmitt. Wyzwanie polityczności*, red. Ch. Mouffe, Warszawa 2011.
24. Kuhn T.S., *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, Warszawa 2001.
25. Lash S., *Sociology of postmodernism*, London – New York 1991.
26. Lipietz A., *New tendencies in the international division of labor: regimes of accumulation and modes of regulation*, [w:] *Production, work, territory: the geographical anatomy of industrial capitalism*, eds. A. Scott, M. Storper, London 1986.
27. Lipietz A., *The fortunes and misfortunes of postfordism*, [w:] *The phases of capitalist development. Crises, booms, and globalizations*, eds. R. Albritton et al., Hampshire – New York 2001.
28. Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.
29. Mouffe Ch., *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wrocław 2005.
30. Offe C., *Disorganized capitalism*, Cambridge 1985.
31. Pakulski J., Waters M., *The death of class*, London – Thousand Oaks – New Delhi 1996.
32. Płucienniczak P., *Socjologia – poezja – kapitalizm. Bloom i inni o nauce*, [w:] *Teoretyczne podstawy socjologii wiedzy*, t. III, red. P. Bytniewski, M. Chałubiński, Lublin 2011.

33. Schmitt C., *Teologia polityczna. Cztery rozdziały poświęcone nauce o suwerenności*, tłum. M. Cichocki, [w:] idem, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000.
34. Touraine A., *The post-industrial society. Tomorrow's social history: classes, conflicts, and culture in the programmed society*, trans. L. Mayhew, New York 1971.
35. Wallerstein I., *1968 – rewolucja w systemie światowym*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2004, nr 6.
36. Wallerstein I., *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski, Warszawa 2007.
37. Wallerstein I., *The curve of American power*, “New Left Review” 2006, No. 40.
38. Wallerstein I., *The development of the concept of development*, “Sociological Theory” 1986, No. 2.

JACEK STRUSKI

(Uniwersytet Opolski)

Co by było, gdyby?... – historia alternatywna

Wprowadzenie

Żyjemy w czasach, w których procesy decyzyjne dotyczące wszelkiego rodzaju dziedzin, zarówno naukowych, jak i pozanaukowych, w niezwykle rozległym zakresie wspomagane są tak zwanym prognozowaniem polegającym na racjonalnym, uzasadnionym naukowymi przesłankami przewidywaniu przyszłych zjawisk oraz zdarzeń¹. „Formułowanie warunkowych hipotez na temat najbardziej prawdopodobnego przy danym stanie wiedzy przebiegu procesów rozwojowych”² od dłuższego czasu wkrada się również na grunt historii. Dotychczasowy sprzeciw, bijący ze słów: „Historia nie zna pojęcia «gdyby»”³, „Historia jest nauką

¹ J. Wilkin, *Rola nauk społecznych w myśleniu o przyszłości i jej kształtowaniu*, [w:] *Rola nauki w myśleniu o przyszłości*, red. J. Kleer, B. Galwas i in., Warszawa 2009, s. 49–61.

² J. Stacewicz, *Myślenie o przyszłości a kres nowożytnego ideału nauki*, [w:] *ibidem*, s. 99–110.

³ P.M. Majewski, *Dzieje alternatywne: a gdyby Czechosłowacja walczyła? Wojna, której nie było*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 39, s. 35.

o tym, co jest, a nie o tym, co ewentualnie mogłoby być wedle tajemniczych zamiarów przeznaczenia”⁴, stopniowo zastępują poglądy, zgodnie z którymi dla badacza dziejów „pytanie, co by się stało, gdyby nie wydarzyło się to czy tamto, (...) to pytanie zasadnicze”⁵.

Historia alternatywna – *science* czy *fiction*?

Mimo iż środowisko historyczne zdjęło już swoistą anatemę ze słowa *gdyby*, brak wyraźnej i jednoznacznej charakterystyki zarówno samego pojęcia *historia alternatywna*, jak i związanych z jej realizacją zasad i wymogów sprawia, że nawet w oczach części zwolenników rozważania kontradycyjne⁶ to wciąż *fiction*, a nie *science*.

Co więc nazwiemy *historią alternatywną*? Pojęcie to określa zarówno wynik, jak i sam proces rozważań na temat tego, jak ukształtowałaby się przeszła rzeczywistość, gdyby w danej sytuacji historycznej zaszła jakaś inna, alternatywna, choć prawdopodobna, możliwość. Innymi słowy, oznacza ono kreślenie według odpowiednich zasad i wymogów odmiennych scenariuszy wydarzeń, zjawisk i procesów

⁴ J.G. Herder, *Mysli o filozofii dziejów (wybór)*, wyb. Z. Skuza, Warszawa 2000, s. 143. Zob. też: M. Bobrzyński, *W imię prawdy dziejowej*, [w:] idem, *Dzieje Polski w zarysie*, oprac. M.H. Serrejski, A.F. Grabski, Warszawa 1986, s. 481.

⁵ Cyt. za: A. Demandt, *Historia niebyła*, Warszawa 1999, s. 9.

⁶ Historia alternatywna określana jest również mianem rozważań kontradycyjnych. Zob. J. Topolski, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1999, nr 2/3, s. 1–11; idem, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, Warszawa 1990, s. 22–23, 59, 128–129, 150–151; idem, *Metodologia historii*, Warszawa 1984, s. 513–515; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, „Wiadomości Historyczne” 2003, nr 2, s. 82–92.

historycznych⁷, będących efektem naukowych refleksji nad ewentualnym kształtem dziejów w wypadku zaistnienia innej niż w rzeczywistości, alternatywnej możliwości, wskazanej przez wnioskowanie kontrfaktyczne bądź też określonej w wyniku analizy zawartych w źródłach niezrealizowanych planów⁸.

⁷ B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, [w:] *Historia alternatywna: spotkanie nauczycieli*, Kazimierz Dolny, 10–13 grudnia 2001, red. idem, Warszawa 2002, s. 100; J. Tazbir, *Rozgrzeszenie dla „gdybologii”*, „Nowe Książki” 1999, nr 10, s. 29; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, red. J. Osica, A. Sowa, Warszawa 1998, s. 5; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, red. J. Osica, A. Sowa, Warszawa 2005, s. 5; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, red. A. Duszyk, Radom 2007, s. 5.

⁸ J. Topolski, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 2–3; idem, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 22–23, 59, 128–129, 150–151; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 89; J. Tazbir, *Historia alternatywna, czyli co by było gdyby*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 36, s. 5; M. Bobrzyński, op. cit., s. 481–484; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5–8; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 5–10; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, *Dylematy historii. Nos Kleopatry, czyli co by było, gdyby...*, Warszawa 2004, s. 5–8; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 99–108; T. Buksiński, *Metodologiczne problemy uzasadnienia wiedzy historycznej*, Warszawa 1982, s. 19–20; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5; S. Suchodolski, D. Ostapowicz, *Obalenie mitów i stereotypów. Od Jana III Sobieskiego do Tadeusza Kościuszki*, Warszawa 2008, s. 10; J. Wojdon, *Techniki kreatywnego myślenia w kształtowaniu pojęć historycznych*, „Edukacja Humanistyczna”, 2003, T. 3, s. 137–138; P. Wojciechowski, *Niekonwencjonalne techniki rozwijania umiejętności dostrzegania i rozwiązywania problemów*, „Wiadomości Historyczne” 2000, nr 2/3, s. 153–154; A. Demandt, op. cit., s. 9–81, 131–171; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontrfaktyczna*, red. E. Olczak, Warszawa 2008, s. 3–4;

Należy równocześnie podkreślić, iż pojęcie to stosowane jest także w innym znaczeniu. Podczas gdy dla większości badaczy dziejów historia alternatywna to „historia niebyła, dopuszczająca wnioskowanie kontrfaktyczne, analizująca niezrealizowane możliwości rozwoju, rozważająca alternatywy rzeczywistego przebiegu zdarzeń i procesów”⁹, postmoderniści, kwestionujący kanony historiografii klasycznej, pojęciem tym określają „historyczną awangardę, którą można odnieść do «nowej historii kulturowej»”. Tym samym *historią alternatywną* jest dla nich odmienny sposób badania oraz „pisania o przeszłości, w którym na zasadzie kontrwizerunku dzisiejszej rzeczywistości odzwierciedlają się marzenia o innym (w stosunku do naszego) świecie”¹⁰.

J. Krawczyk, *Spotkanie polsko-ukraińskie w Małej Wsi*, „Mówią Wieki” 2000, nr 07, s. 7; M. Bieniek, *Dydaktyka historii: wybrane zagadnienia*, Olsztyn 2007, s. 151.

⁹ J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 89.

¹⁰ Jak podkreśla Ewa Domańska: „Określenie «historia alternatywna» nie ma w moim ujęciu żadnego związku z myśleniem o historii w kategoriach «co by było, gdyby». Słowa «alternatywna» nie używam też w sensie «dwóch wyłączających się możliwości», perspektywy «albo-albo», lecz poprzez skojarzenie z łacińskim *alter* – odmienny, inny. Owa inność «historii alternatywnej» odzwierciedla się w specyficznym sposobie patrzenia na przeszłość, jej badania i przedstawiania”. (E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999, s. 20; eadem, „*Alternative History: Its Authors, Characters and Critics*, [w:] „Res Historica”, Z. 6., *Historia, metodologia, współczesność*, Lublin 1998, s. 145–165.). Utożsamia ona również historię alternatywną z historią niekonwencjonalną, rozważaną w opozycji do konwencjonalnej historii akademickiej. (E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006, s. 52 i n.).

Naukowość *historii alternatywnej*, rozumianej jako refleksja nad tym, *co by było, gdyby*, warunkowana jest przez ścisłe przestrzeganie zasad i wymogów poprawnego prowadzenia rozważań kontrfaktycznych. Natomiast jej istota leży w słowach Jerzego Topolskiego, który słusznie stwierdził, że: „Rzeczywiste dzieje są, rzecz jasna, efektem realizacji takich, a nie innych alternatyw, które zostały zrealizowane. Podkreślić jednak trzeba, że dzieje są najpierw zbiorem różnych alternatyw, czyli różnych możliwości działania (...), a dopiero następnie samą rzeczywistość zrealizowaną historią”¹¹. Tym samym niemal każdy badacz w toku wyjaśniania historycznego, uzasadniania hipotez, formułowania ocen wartościujących oraz przeprowadzania porównań w sposób otwarty bądź też nieartykułowany odwołuje się do myślenia i wnioskowania kontrfaktycznego¹². Co więcej, jak zauważył Aleksander Demandt: „Historyk musi spekulować, gdy stara się zrozumieć; spekuluje, gdy wydaje sądy; spekuluje, gdy znajduje przyczyny; wolno mu spekulować, gdyż każdy fakt wskazuje na wiele innych faktów”¹³.

¹¹ J. Topolski, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 21–22. Zob. też: A. Demandt, op. cit., s. 18–49.

¹² J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 129–130; idem, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 1; idem, *Metodologia historii*, ed. cit., s. 513–515; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 89; P. Wiczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 5; A. Demandt, op. cit., s. 17; T. Buksiński, op. cit., s. 20; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontrfaktyczna*, op. cit., s. 3.

¹³ A. Demandt, op. cit., s. 17. Zob. też: J. Topolski, *Metodologia historii*, ed. cit., s. 513–515; idem, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 1–11; idem, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 128–129; T. Buksiński, op. cit., s. 19–20; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit.,

Stąd też „w pracach historycznych pełno jest zdań, w których stwierdza się, że należało postąpić inaczej, że gdyby (...) wybrano taki, a nie inny wariant, skutki mogłyby być inne. Elementy rozumowań alternatywnych (...) są obecne we wszystkich ocenach ludzkich działań w przeszłości (...) gdy historyk wskazuje na «czynniki», które taki czy inny fakt spowodowały («gdyby ich nie było, fakt wchodzący w grę nie zaistniałby»)»¹⁴.

Aby gdybanie było *science*, a nie *fiction*

Aby rozpatrywanie alternatywnych scenariuszy dziejów mogło zachować naukowy charakter oraz mieć wartość dla poznania historycznego, konieczne jest przestrzeganie szeregu zasad i wymogów.

Przed wszystkim rozważania należy prowadzić jedynie w oparciu o alternatywy historycznie realistyczne, czyli „takie ciągi zdarzeń, które na podstawie dostępnej i adekwatnie zinterpretowanej wiedzy mogły zaistnieć”¹⁵. Te na-

s. 107; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 89–90; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 5–6; M. Bobrzyński, op. cit., s. 484; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 8; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 9–10.

¹⁴ J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 129–130.

¹⁵ Ibidem, s. 22, 59, 129–152, 238; idem, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 5–6. Zob. też: M. Bieniek, op. cit., s. 151; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 90; A. Demandt, op. cit., s. 34, 54–59, 62–70, 155; B. Kubisz, *Mysleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 107; T. Buksiński, op. cit., s. 20; J. Łojek, *Szanse powstania listopadowego – rozważania historyczne*, Warszawa 1986, s. 6; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 7–8;

tomiast mogą zostać wskazane zarówno poprzez wnioskowanie kontryfaktyczne, jak i w oparciu o analizę zawartych w źródłach niezrealizowanych planów czy też dróg rozwojowych, w kierunku których chciała lub mogła podążać jakaś postać historyczna, grupa osób, a nawet cały naród¹⁶.

Rzetelnie obrana alternatywna możliwość upoważnia do realizacji kolejnego etapu historycznego *gdybania*, jakim jest refleksja nad najbardziej prawdopodobnymi konsekwencjami urzeczywistnienia owego odmiennego wariantu przeszłości¹⁷. Podczas prowadzenia rozważań niezwykle

Alternatywna historia. Co by było, gdyby..., op. cit., s. 8–9; M. Bobrzyński, op. cit., s. 482–484; *Plan „B”*. *Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5.

- ¹⁶ *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 8; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 9; M. Bobrzyński, op. cit., s. 484; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 89–90; *Plan „B”*. *Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5; S. Suchodolski, D. Ostapowicz, op. cit., s. 10; J. Topolski, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 2–3; idem, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 22–23, 59, 128–129, 150–151; J. Tazbir, *Historia alternatywna, czyli co by było gdyby*, ed. cit., s. 5; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 5–8; B. Kubisz, *Mysleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 99–108; T. Buksiński, op. cit., s. 19–20; J. Wojdon, op. cit., s. 137–138; P. Wojciechowski, op. cit., s. 153–154; A. Demandt, op. cit., s. 9–81, 131–171; *Gdyby... Całkiem inna historia świata*. *Historia kontryfaktyczna*, op. cit., s. 3–4; J. Krawczyk, op. cit., s. 7.
- ¹⁷ B. Kubisz, *Mysleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 100–107; *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, red. idem, Warszawa 2001, s. 7; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, red. O. Hnatiuk, B. Kubisz, Warszawa 2000, s. 7; J. Krawczyk, op. cit., s. 7; J. Topolski, *Metodologia historii*, ed. cit., s. 514–515; idem, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 3–10, idem, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 236; T. Buksiński, op. cit., s. 20; H. Konołka, *Co by było, gdyby... Metoda symulacji w nauczaniu*

istotne jest nieustanne odwoływanie się zarówno do wydarzeń poprzedzających rozpatrywaną sytuację, jak i do realnych zdarzeń jej towarzyszących¹⁸. Innymi słowy, powstały w wyniku refleksji kontryfaktycznej alternatywny scenariusz dziejów musi na całej swej linii rozwojowej uwzględniać udokumentowany źródłowo stan faktyczny danej epoki¹⁹. Co więcej, kreśląc go, należy nie tylko uwzględniać to, „co w danym czasie i miejscu było możliwe”²⁰, i patrząc

historii, [w:] Edukacja historyczna w reformowanej szkole. Założenia metodyczne, red. A. Zielecki, Kraków 2000, s. 117–118; J. Łojek, op. cit., s. 6; M. Bieniek, op. cit., s. 151; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 6; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontryfaktyczna*, op. cit., s. 5; T. Łubieński, *Gdybyśmy wygrali*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 31, s. 3; A. Demandt, op. cit., s. 72–77, 152–153, 168–169; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 90–91.

¹⁸ A. Demandt, op. cit., s. 81.

¹⁹ J. Krawczyk, op. cit., s. 7; B. Kubisz, *Mysleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 105; *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, op. cit., s. 7; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 7; H. Konopka, op. cit., s. 117–118; P. Wojciechowski, op. cit., s. 154; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontryfaktyczna*, op. cit., s. 5; S. Suchodolski, D. Ostapowicz, op. cit., s. 10; J. Topolski, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 3, 10; idem, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 236; M. Bobrzyński, op. cit., s. 482; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 7; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 8; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 90; A. Demandt, op. cit., s. 54, 81, 137.

²⁰ J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 90. Zob. też: J. Topolski, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 5–6; idem, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 59, 128–129; T. Buksiński, op. cit., s. 20; J. Łojek, op. cit., s. 6; M. Bieniek, op. cit., s. 151; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 7;

z perspektywy ówczasnie żyjących ustalać, „na ile prawdopodobna była realizacja poszczególnych zamierzeń i planów”²¹, lecz także poprzez konfrontację tych niezrealizowanych oczekiwań z realiami badanej epoki oraz funkcjonującymi w niej związkami i zależnościami potwierdzać ich niesprzeczność z wiedzą historyczną oraz ogólną²².

Ponadto, formułując składające się na alternatywny scenariusz zdarzeń wnioski, należy zamiast „mało precyzyjnych twierdzeń probabilistycznych” wykorzystywać przede wszystkim metodę analogii²³, która zakłada, że „to, co kiedykolwiek gdziekolwiek się zdarzyło, powinno być możliwe także w innym miejscu, w innym czasie i wśród innych ludzi”²⁴. Niedopuszczalne jest więc snucie bezpodstawnych i bezsensownych domysłów, wymyślanie nowych postaci, nieistniejących narodów i miast, tworzenie nowych instytucji i religii²⁵. Każdy element alternatywnego scenariusza winien mieć oparcie w faktach. Jedynie wówczas wynik

Alternatywna historia. Co by było, gdyby..., op. cit., s. 8; M. Bobrzyński, op. cit., s. 482–483; A. Demandt, op. cit., s. 59; B. Kubiś, *Mysleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 105.

²¹ A. Demandt, op. cit., s. 34.

²² Ibidem, s. 34, 51, 54; J. Topolski, *Metodologia historii*, ed. cit., s. 514–515; J. Krawczyk, op. cit., s. 7; *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, op. cit., s. 7; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 7; J. Łojek, op. cit., s. 6; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontrfaktyczna*, op. cit., s. 5; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 90.

²³ T. Buksiński, op. cit., s. 20; A. Demandt, op. cit., s. 72; B. Kubiś, *Mysleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 107.

²⁴ A. Demandt, op. cit., s. 72.

²⁵ Ibidem, s. 81.

prowadzonych rozważań kontrfaktycznych będzie miał szansę być wiarygodny i prawdopodobny²⁶.

Należy także pamiętać, aby podczas historycznego *gdybania* nie odchodzić zbyt daleko od znanego biegu dziejów²⁷. Jako że „argumenty za możliwością i prawdopodobieństwem tego, co nierzeczywiste, możemy czerpać tylko z rzeczywistości”²⁸, refleksję kontrfaktyczną należy skupiać na niewielkim fragmencie przeszłości, umieszczając przewidywane konsekwencje realizacji wariantów alternatywnych w najbliższym otoczeniu analizowanego zdarzenia²⁹. Innymi słowy, historyczne *gdybanie* winno obejmować stosunkowo krótki odcinek czasu. Natomiast nakreślony w jego wyniku scenariusz powinien przedstawiać jedynie bezpośrednio konsekwencje ewentualnego urzeczywistnienia odmiennej możliwości.

Ważne jest także przestrzeganie tak zwanej reguły jednej zmiennej, zgodnie z którą do rozpatrywanego układu wprowadza się tylko jedną, „niezgodną z faktami przesłankę”, obserwując następnie efekty owej substytucji³⁰.

²⁶ B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 100, 105; M. Bieniek, op. cit., s. 151; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 6; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontrfaktyczna*, op. cit., s. 5; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 5; T. Łubieński, op. cit., s. 3; A. Demandt, op. cit., s. 81, 168–169.

²⁷ J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 90; A. Demandt, op. cit., s. 152–153.

²⁸ A. Demandt, op. cit., s. 153.

²⁹ J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 23–25; A. Demandt, op. cit., s. 157; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 90.

³⁰ P. Wojciechowski, op. cit., s. 153–154; J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 347–348; A. Demandt, op. cit., s. 131; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 6.

Historia alternatywna? – Dlaczego nie?

W perspektywie powyższych analiz i wyjaśnień zastanawiające wydaje się negatywne ustosunkowanie części środowiska naukowego wobec *historii alternatywnej*. Z jednej strony sprzeczne z nakreślonymi zasadami i wymogami, a w efekcie kreujące fantastyczne wręcz scenariusze przeszłych zdarzeń rozważania kontrfaktyczne w pełni uzasadniają sceptycyzm owej grupy badaczy dziejów. Z drugiej jednak bezpodstawne i niezrozumiałe jest odrzucanie przez nich poprawnie prowadzonej refleksji alternatywnej, zwłaszcza że umiejętność i rozsądne wykorzystywanie historycznego gdybania tak w profesjonalnym postępowaniu badawczym, jak i w procesie nauczania i uczenia się historii może skutkować szeregiem istotnych korzyści³¹.

Przede wszystkim dzięki refleksji alternatywnej uzupełniona zostaje struktura przeszłej rzeczywistości, na którą obok zaistniałych wydarzeń składają się również warianty potencjalne³². W efekcie naukowego gdybania ujawnione

³¹ J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 22, 59, 128–129, 149, 169, 241; idem, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 6; *Plan „B”*. Szkice z historii alternatywnej, op. cit., s. 5; *Gdyby... Całkiem inna historia Polski*. Historia kontrfaktyczna, red. E. Olczak, J. Sabak, Warszawa 2008, s. 97; *Gdyby... Całkiem inna historia świata*. Historia kontrfaktyczna, op. cit., s. 4; S. Suchodolski, D. Ostapowicz, op. cit., s. 10; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 6; J. Łojek, op. cit., s. 6; J. Tazbir, *Rozgrzeszenie dla „gdybologii”*, ed. cit., s. 29; H. Konopka, op. cit., s. 118; M. Bieniek, op. cit., s. 151; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 90, 92; A. Demandt, op. cit., s. 18, 50–52.

³² *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5; J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 129, 241; idem, *Teoria wiedzy historycznej*, ed. cit., s. 349; idem,

zostają przeoczone fakty, ukryte nurty, zjawiska towarzyszące, a w szczególności motywy i punkty wyjściowe analizowanych zdarzeń, przesłonięte niejako przez zajścia, które wysunęły się na pierwszy plan³³. Tym samym wyraźniejsze stają się zarówno poszczególne czynniki przyczynowe, jak i ich rzeczowy udział w zaistnieniu w przeszłości danego faktu³⁴. Myślowe wyeliminowanie jednego z elementów przeszłości umożliwia bowiem ukazanie prawdopodobnych następstw jego absencji³⁵.

Refleksje na temat historii alternatywnej, ed. cit., s. 8; J. Tazbir, *Historia alternatywna, czyli co by było gdyby*, ed. cit., s. 5; idem, *Rozgrzeszenie dla „gdybologii”*, ed. cit., s. 28; *Gdyby... Całkiem inna historia Polski. Historia kontryfaktyczna*, op. cit., s. 170; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 7; *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, op. cit., s. 7–8; J. Łojek, op. cit., s. 6; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 101, 105, 107; H. Konopka, op. cit., s. 118; A. Demandt, op. cit., s. 18–20, 47–48, 151, 177.

³³ A. Demandt, op. cit., s. 48.

³⁴ Ibidem, s. 18, 23; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 7; J. Topolski, *Metodologia historii*, ed. cit., s. 513; idem, *Teoria wiedzy historycznej*, ed. cit., s. 347; T. Buksiński, op. cit., s. 20.

³⁵ A. Demandt, op. cit., s. 17–18, 23–27, 47–49, 70, 73; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5, 7; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 8–9, 35; M. Bobrzyński, op. cit., s. 482–483; J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 129, 153; idem, *Metodologia historii*, ed. cit., s. 513–514; idem, *Teoria wiedzy historycznej*, ed. cit., s. 347–348; idem, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 6, 8; *Historia alternatywna: Spotkanie polsko-rosyjskie*, red. B. Kubisz, Warszawa 2004, s. 13; *Historia alternatywna: spotkanie białorusko-polskie*, red. idem, Warszawa 2001, s. 12; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontryfaktyczna*, op. cit., s. 3, 317; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 7; T. Buksiński, op. cit., s. 20; T. Łubieński, op. cit.,

Tego typu refleksja pozwala także na rozpatrywanie minionych zdarzeń rzeczywistych z perspektywy osób podejmujących istotne dziejowo decyzje. Dzięki temu badacz czy też uczeń może bliżej poznać nie tylko motyw, jakim kierowała się dana postać historyczna, ale także prawdopodobne następstwa obrania przez nią innego niż faktycznie kierunku działania³⁶. To natomiast otwiera drogę do oceny dokonanych wyborów oraz określenia, czy ostatecznie zrealizowany wariant był w danej rzeczywistości najlepszy, czy też najgorszy z możliwych³⁷. Jedynie porów-

s. 3; J. Łojek, op. cit., s. 6; H. Konopka, op. cit., s. 118; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 105; J. Wojdon, op. cit., s. 138; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 86, 89, 92.

³⁶ J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 23, 169, 241; idem, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 9–10; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5; J. Tazbir, *Historia alternatywna, czyli co by było gdyby*, ed. cit., s. 5; *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, op. cit., s. 8; J. Łojek, op. cit., s. 6; A. Demandt, op. cit., s. 17–22, 51–52; *Historia alternatywna: Spotkanie polsko-rosyjskie*, op. cit., s. 13; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 7; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 8, 32; M. Bobrzyński, op. cit., s. 482–483; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontrfaktyczna*, op. cit., s. 3, 5, 174; T. Łubieński, op. cit., s. 3; P. Wiczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 6–7; H. Konopka, op. cit., s. 118–119; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 102, 105, 107; J. Maternicki, *O nowy, efektywny model powszechnej edukacji historycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 4, s. 43; idem, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 85, 89, 92.

³⁷ J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 128; idem, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 6; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5; *Historia alternatywna: Spotkanie polsko-rosyjskie*, op. cit., s. 13; *Historia*

nując rezultaty prawdziwych poczynań danej postaci historycznej z określonymi w wyniku refleksji alternatywnej konsekwencjami obrania przez nią odmiennego kierunku działania, upoważnieni jesteśmy do krytyki i wartościowania³⁸. „Wszakże potępiając kogokolwiek za jego działanie, możemy to uczynić tylko na podstawie przekonania, że mógł postąpić sobie lepiej; chwalać musimy przypuszczać, że mógł postąpić sobie gorzej”³⁹.

Z perspektywy dydaktycznej należy ponadto zauważyć, iż rozważania kontrfaktyczne doskonale wpisują się w ogólne tendencje współczesnej edukacji historycznej. Realizują one bowiem cele, których istotę przybliży Jerzy Maternicki, twierdząc, iż: „ważne jest nie tylko to, czego się młodzież uczy, ale i to, jaką metodą uczeń zdobywa wiedzę historyczną, w jakim stopniu jest współtwórcą tej wiedzy, jak głęboko porusza ona jego wyobraźnię, pobudza intelekt i wzbogaca sferę doznań emocjonalnych”⁴⁰.

alternatywna: spotkanie litewsko-polskie, op. cit., s. 8; H. Konopka, op. cit., s. 118; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontrfaktyczna*, op. cit., s. 348; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 6–7; J. Łojek, op. cit., s. 6; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 105, 107; M. Bieniek, op. cit., s. 151; J. Maternicki, *O nowy, efektywny model powszechnej edukacji historycznej*, ed. cit., s. 43; idem, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 85, 92; A. Demandt, op. cit., s. 17–18, 21–22, 49.

³⁸ A. Demandt, op. cit., s. 29, 47; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 6; J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, ed. cit., s. 348; idem, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 128; H. Konopka, op. cit., s. 118–119.

³⁹ M. Bobrzyński, op. cit., s. 484; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 8; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 9.

⁴⁰ J. Maternicki, *O nowy, efektywny model powszechnej edukacji historycznej*, ed. cit., s. 42–43; idem, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 85.

W związku z faktem, iż „myślenie o przeszłości, w kategoriach «co by było, gdyby...?» jest ulubionym sposobem potocznego myślenia o historii”⁴¹, wykorzystując w procesie edukacyjnym rozważania kontrfaktyczne, czynimy naukę o dziejach bardziej dostępną oraz atrakcyjną dla uczniów⁴². Za sprawą historii alternatywnej pozwalamy im lepiej wczuć się w atmosferę i realia minionych zdarzeń⁴³, stać się nie tylko współuczestnikami, ale także niejako kreatorami analizowanych faktów⁴⁴.

⁴¹ *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5.

⁴² B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 100, 105, 108; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5, 7; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 5, 8, 11, 32–34; M. Bobrzyński, op. cit., s. 482–483; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontrfaktyczna*, op. cit., s. 3–5; J. Tazbir, *Historia alternatywna, czyli co by było gdyby*, ed. cit., s. 5; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 6–7; *Historia alternatywna: Spotkanie polsko-rosyjskie*, op. cit., s. 13; T. Buksiński, op. cit., s. 20; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 8; J. Łojek, op. cit., s. 5–6; M. Bieniek, op. cit., s. 151; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 92.

⁴³ *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5, 139; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 7–8, 35, 45; J. Topolski, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 8, 11; *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, op. cit., s. 8; *Historia alternatywna: spotkanie nauczycieli*, red. B. Kubisz, Warszawa 2002, s. 93; idem, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 102–105; H. Konołka, op. cit., s. 118; A. Demandt, op. cit., s. 34, 61, 70, 151.

⁴⁴ *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5; J. Topolski, *Metodologia historii*, ed. cit., s. 513–515; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 7; *Historia alternatywna: spotkanie nauczycieli*, op. cit., s. 94; B. Kubisz, *Myśleć*

Należy przy tym zaznaczyć, iż walory refleksji kontrfaktycznej nie sprowadzają się jedynie do popularyzowania i uatrakcyjniania dziejów⁴⁵. Są to co prawda istotne cechy i funkcje historycznego gdybania⁴⁶, niemniej jednak ważniejszy jest wpływ, jaki rozważania alternatywne wywierają na wiedzę, umiejętność i postawy uczniów.

Szczegółowa analiza zarówno rozpatrywanych zdarzeń, jak i poprzedzających je oraz towarzyszących im faktów sprawia, iż znacznie dokładniej objaśniane są na potrzeby konstrukcji odmiennego scenariusza dziejów istniejące wówczas związki genetyczne i przyczynowo-skutkowe. To natomiast ułatwia uczniom zrozumienie przedstawianych wydarzeń⁴⁷, dostrzeżenie przede wszystkim złożoności zarówno genezy zdarzenia, jak i samego rozpatrywa-

inaczej o nauczaniu historii, ed. cit., s. 100–101, 107; J. Łojek, op. cit., s. 6; J. Wojdon, op. cit., s. 138; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 88–92.

⁴⁵ *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5; *Plan „B”*. *Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5, 139; *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, op. cit., s. 7; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 7.

⁴⁶ H. Konopka, op. cit., s. 118.

⁴⁷ *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontrfaktyczna*, op. cit., s. 3–5, 174, 348; J. Topolski, *Metodologia historii*, ed. cit., s. 513–514; M. Ostrowski, *Co by było, gdyby*, „*Polityka*” 2008, nr 26, s. 77; A. Demandt, op. cit., s. 17–18, 61, 151–153; *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, op. cit., s. 8; J. Łojek, op. cit., s. 6; T. Buksiński, op. cit., s. 20; P. Wiczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 7; H. Konopka, op. cit., s. 118; *Plan „B”*. *Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5; J. Wojdon, op. cit., s. 138; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 5, 32–34; M. Bieniek, op. cit., s. 151; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-rosyjskie*, op. cit., s. 13; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 102–106; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 86, 89, 91–92.

nego faktu⁴⁸. W efekcie historia alternatywna kształtuje w nich postawę naukowego krytycyzmu i sceptycyzmu wobec wiedzy historycznej oraz czyni ich zdystansowanymi wobec poglądów pewnych i niepodważalnych, a także odpornymi na bezrefleksyjne przyjmowanie uproszczonych schematów⁴⁹. Pobudzając do samodzielnego formułowania i wyjaśniania hipotez, rozwija w nich także umiejętność sprawnego i logicznego myślenia historycznego⁵⁰,

⁴⁸ J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 236; idem, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 8; B. Kubisz, *Mysleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 102–106; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 5, 11, 32–34, 55, 132; *Gdyby... Całkiem inna historia Polski. Historia kontrfaktyczna*, op. cit., s. 26–27, 33–34, 63–64, 86–88, 97–99, 120–121, 171–173; M. Ostrowski, *Co by było, gdyby*, op. cit., s. 77; *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontrfaktyczna*, op. cit., s. 4, 174; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 27–32, 42–46, 62–70, 103–109, 135–145, 195–204, 278–281; *Historia alternatywna: Spotkanie polsko-rosyjskie*, op. cit., s. 13; T. Buksiński, op. cit., s. 20; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 45; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 86, 88, 91–92; J. Wojdon, op. cit., s. 138; A. Demandt, op. cit., s. 51, 151.

⁴⁹ J. Łojek, op. cit., s. 6; J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 22–23, 128–129, 149; M. Bobrzyński, op. cit., s. 482–483; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 7; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 8–9; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5, 139; J. Tazbir, *Historia alternatywna, czyli co by było gdyby*, ed. cit., s. 5; T. Łubieński, op. cit., s. 3; P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert, op. cit., s. 6; B. Kubisz, *Mysleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 101; M. Bieniek, op. cit., s. 151; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 89–90.

⁵⁰ S. Suchodolski, D. Ostapowicz, op. cit., s. 10; J. Łojek, op. cit., s. 5–6; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 25–26; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5, 151;

twórczego rozwiązywania problemów oraz podejmowania decyzji⁵¹.

Wszystko to sprawia, że uczniowie zyskują lepszy kontakt z realiami rozpatrywanych epok. Tym samym ożywiona zostaje posiadana przez nich wiedza, a oni sami wykazują się większą dociekliwością oraz aktywnością zarówno w jej zdobywaniu, jak i analizowaniu⁵². Najistotniejszy jest jednak fakt, iż zmiany te zachodzą przy żywej aprobacie uczniów⁵³.

J. Topolski, *Metodologia historii*, ed. cit., s. 513–514; T. Buksiński, op. cit., s. 20; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 8; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 100, 102; J. Wojdon, op. cit., s. 138; M. Bieniek, op. cit., s. 151; J. Maternicki, *O nowy, efektywny model powszechnej edukacji historycznej*, ed. cit., s. 43; idem, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 86, 88–89, 91–92.

⁵¹ *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontryfaktyczna*, op. cit., s. 4, 348; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 5; *Historia alternatywna: Spotkanie polsko-rosyjskie*, op. cit., s. 13; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 100, 105; J. Maternicki, *O nowy, efektywny model powszechnej edukacji historycznej*, ed. cit., s. 43; A. Demandt, op. cit., s. 50, 74, 176–177.

⁵² *Gdyby... Całkiem inna historia świata. Historia kontryfaktyczna*, op. cit., s. 3–5; *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, op. cit., s. 5; *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, op. cit., s. 83; *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, op. cit., s. 5, 11, 32–34; M. Ostrowski, *Co by było, gdyby*, op. cit., s. 77; *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, op. cit., s. 8–9; *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, op. cit., s. 7–8; J. Wojdon, op. cit., s. 138; J. Łojek, op. cit., s. 5; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 99–100, 105–108; J. Maternicki, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, ed. cit., s. 88–92; A. Demandt, op. cit., s. 34, 152–153, 168.

⁵³ B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 100, 104. Jak wynika z relacji jednego z nauczycieli realizujących

Nie są to co prawda wszystkie zalety, które posiada historia alternatywna, niemniej jednak lista ta wciąż upoważnia do stwierdzenia, iż większość z zarzutów kierowanych w stronę historycznego gdybania jest co najmniej bezpodstawna. Tym samym, nie zapominając oczywiście o ewentualnych negatywnych skutkach jej wykorzystywania⁵⁴, na-

projekty edukacyjne zawierające elementy rozważań kontrfaktycznych, „młodzież bardzo dobrze odnajduje się w roli twórcy dziejów” (Ibidem, s. 107.), natomiast zapytani o sens zajmowania się historią alternatywną uczniowie twierdzili, iż jest ona wspaniałym urozmaicheniem naszpikowanych faktami lekcji oraz ciekawą metodą ułatwiającą im zrozumienie przeszłości. (Ibidem, s. 105.)

⁵⁴ Jak zaznaczył Jerzy Maternicki: „Wielu teoretyków nauczania historii uważa wprost za niedopuszczalne, aby młodzież podważała w szkole przyjęte powszechnie prawdy historyczne, formułowała własne hipotezy i oceny, rozważała «co by było, gdyby...» itp. Nauczyciele boją się tego jak ognia. Sprawa jest oczywiście złożona. Nadmierne «filozofowanie» na tematy historyczne (używam tu określenia jednego ze zwolenników historii «dogmatycznej») może rzeczywiście pociągnąć za sobą szereg niepożądanych, a nawet szkodliwych zjawisk wychowawczych: lekceważenie «przedmiotu», krańcowy sceptycyzm wobec wszelkich ustaleń nauki historycznej, intelektualne niechlujstwo, brak odpowiedzialności za głoszone słowa itp. Należy sobie jednak z drugiej strony zdawać sprawę z tego, że dogmatyczny model nauczania historii, oparty na przekazywaniu młodzieży gotowych, przeznaczonych jedynie do wierzenia prawd historycznych, uniemożliwia spożytkowanie drzemiącej w uczniach inwencji twórczej. Przyszłość nauczania historii należy do modelu otwartego, zapewniającego uczniom maksimum swobody intelektualnej, ale jednocześnie stawiającego określone wymagania w zakresie poprawności pracy umysłowej i przyswajania sobie zasad myślenia historycznego”. J. Maternicki, *O nowy, efektywny model powszechnej edukacji historycznej*, ed. cit., s. 42–43. Zob. też: idem, *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*,

leży zauważyć, iż bezzasadne jest twierdzenie, że to, co się nie wydarzyło, nie ma żadnego znaczenia⁵⁵. Nedorzecznym jest także argument, wedle którego nie ma metod badawczych umożliwiających poznanie zdarzeń potencjalnych⁵⁶, a już zupełnym absurdem jest zarzut, jakoby z prowadzenia rozważań kontrfaktycznych nie można było wynieść żadnych korzyści⁵⁷.

Zakończenie

Żadnych żelaznych, z góry zdeterminowanych konieczności. Jedynie prawdopodobne alternatywy. Tak wyglądały nasze dzieje. I w ten właśnie sposób winniśmy je analizować i przedstawiać współcześnie, uświadamiając zarówno sobie, jak i innym, że przeszłość to suma tego, czego można było uniknąć, zbiór faktów, które nie musiały zajść, pula różnych możliwości, z których zrealizowana została tylko jedna⁵⁸.

Co więcej, jak wskazują przeprowadzone powyżej analizy, zaszczepienie w umysłach wszystkich dążących do zgłębienia przeszłych dziejów zaprezentowanego sposobu myślenia może stanowić nie tylko wysoce korzystny, ale wręcz niezbędny element zarówno badań historycznych, jak i procesu dydaktycznego. Przy zachowaniu wszystkich niezbęd-

ed. cit., s. 85, 91; J. Tazbir, *Historia alternatywna, czyli co by było gdyby*, ed. cit., s. 5; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 107; T. Łubieński, op. cit., s. 3; J. Topolski, *Refleksje na temat historii alternatywnej*, ed. cit., s. 6.

⁵⁵ A. Demandt, op. cit., s. 11–12.

⁵⁶ Ibidem, s. 11–13; B. Kubisz, *Myśleć inaczej o nauczaniu historii*, ed. cit., s. 107.

⁵⁷ A. Demandt, op. cit., s. 13–16.

⁵⁸ J. Topolski, *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, ed. cit., s. 22–23, 58–59, 128–129, 241; A. Demandt, op. cit., s. 18–49.

nych zasad i wymogów rozważania kontrfaktyczne, określone również mianem historii alternatywnej, mogą stać się jedną z najlepszych metod badania i prezentowania przeszłości.

Abstract

Alternative history understood as a reflection on *what might have been, if...* for a long time has been considered to be nothing more than a useless speculation. Prejudices against alternative history were fuelled by the lack of its clear definition and a hazy description of all the rules and requirements that one needs to fulfil for the counterfactual thinking to be regarded as a scientific method. However, through a close analysis of the issue we are able to see that the reflection on a probable outcome of an alternative option of the past (for example, taking a different decision by a historically important figure) can be a valuable element of not only historical studies but also a part of the educational process. Hence, counterfactual thinking should become one of the methods of analysis as well as a valid presentation of the past events and processes.

Bibliografia

1. *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...*, red. J. Osica, A. Sowa, Warszawa 2005.
2. Bieniek M., *Dydaktyka historii: wybrane zagadnienia*, Olsztyn 2007.
3. Bobrzyński M., *W imię prawdy dziejowej*, [w:] idem, *Dzieje Polski w zarysie*, oprac. M.H. Serejski, A.F. Grabski, Warszawa 1986.

4. Buksiński T., *Metodologiczne problemy uzasadnienia wiedzy historycznej*, Warszawa 1982.
5. *Co by było, gdyby... Historie alternatywne*, red. J. Osica, A. Sowa, Warszawa 1998.
6. Demandt A., *Historia niebyła*, Warszawa 1999.
7. Domańska E., „Alternative History”: *Its Authors, Characters and Critics*, [w:] „Res Historica” Z. 6., *Historia, metodologia, współczesność*, Lublin 1998.
8. Domańska E., *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006.
9. Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.
10. *Gdyby... Całkiem inna historia Polski. Historia kontrfaktyczna*, red. E. Olczak, J. Sabak, Warszawa 2008.
11. *Gdyby... Całkiem inna historia świata, Historia kontrfaktyczna*, red. E. Olczak, Warszawa 2008.
12. Herder J.G., *Myśli o filozofii dziejów (wybór)*, wyb. i wstęp Z. Skuza, Warszawa 2000.
13. *Historia alternatywna: spotkanie białorusko-polskie*, red. B. Kubisz, Warszawa 2001.
14. *Historia alternatywna: spotkanie litewsko-polskie*, red. B. Kubisz, Warszawa 2001.
15. *Historia alternatywna: spotkanie nauczycieli*, red. B. Kubisz, Warszawa 2002.
16. *Historia alternatywna: spotkanie polsko-rosyjskie*, red. B. Kubisz, Warszawa 2004.
17. *Historia alternatywna: spotkanie polsko-ukraińskie*, red. O. Hnatiuk, B. Kubisz, Warszawa 2000.
18. Konopka H., *Co by było, gdyby... Metoda symulacji w nauczaniu historii*, [w:] *Edukacja historyczna w reformowanej szkole. Założenia metodyczne*, red. A. Zielecki, Kraków 2000.
19. Krawczyk J., *Spotkanie polsko-ukraińskie w Małej Wsi*, „Mówią Wieki” 2000, nr 7.

20. Kubisz B., *Mysleć inaczej o nauczaniu historii*, [w:] *Historia alternatywna: spotkanie nauczycieli*, Kazimierz Dolny, 10-13 grudnia 2001, red. idem, Warszawa 2002.
21. Łojek J., *Szanse powstania listopadowego – rozważania historyczne*, Warszawa 1986.
22. Łubieński T., *Gdybyśmy wygrali*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 31.
23. Majewski P.M., *Dzieje alternatywne: a gdyby Czechosłowacja walczyła? Wojna, której nie było*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 39.
24. Maternicki J., *Aktywno-refleksyjny model kształcenia historycznego*, „Wiadomości Historyczne” 2003, nr 2.
25. Maternicki J., *O nowy, efektywny model powszechnej edukacji historycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 4.
26. Ostrowski M., *Co by było, gdyby*, „Polityka” 2008, nr 26.
27. *Plan „B”. Szkice z historii alternatywnej*, red. A. Duszyk, Radom 2007.
28. Stacewicz J., *Myslenie o przyszłości a kres nowożytnego ideału nauki*, [w:] *Rola nauki w myśleniu o przyszłości*, red. J. Kleer, B. Galwas i in., Warszawa 2009.
29. Suchodolski S., Ostapowicz D., *Obalanie mitów i stereotypów. Od Jana III Sobieskiego do Tadeusza Kościuszki*, Warszawa 2008.
30. Tazbir J., *Historia alternatywna, czyli co by było, gdyby*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 36.
31. Tazbir J., *Rozgrzeszenie dla „gdybologii”*, „Nowe Książki” 1999, nr 10.
32. Topolski J., *Metodologia historii*, Warszawa 1984.
33. Topolski J., *Refleksje na temat historii alternatywnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1999, nr 2/3.
34. Topolski J., *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983.

35. Topolski J., *Wolność i przymus w tworzeniu historii*, Warszawa 1990.
36. Wieczorkiewicz P., Urbański M., Ekiert A., *Dylematy historii. Nos Kleopatry, czyli co by było, gdyby...*, Warszawa 2004.
37. Wilkin J., *Rola nauk społecznych w myśleniu o przyszłości i jej kształtowaniu*, [w:] *Rola nauki w myśleniu o przyszłości*, red. J. Kleer, B. Galwas i in., Warszawa 2009.
38. Wojciechowski P., *Niekonwencjonalne techniki rozwijania umiejętności dostrzegania i rozwiązywania problemów*, „Wiadomości Historyczne” 2000, nr 2/3.
39. Wojdon J., *Techniki kreatywnego myślenia w kształtowaniu pojęć historycznych*, „Edukacja Humanistyczna” 2003, T. 3.

MARCIN LUBECKI

(Uniwersytet Jagielloński)

Szpetne w sztukach pięknych

/ recenzja /

Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2011, 450 stron.

Oddany w ręce czytelnika zbiór artykułów traktuje o sztuce nowoczesnej, przy czym nowoczesność tę ujmuje dość szeroko. Dowodzi tego już we wstępie Jerzy Malinowski, ujawniając, skąd wziął się pomysł na przygotowanie publikacji. Idea narodziła się w Toruniu w roku 2003, kiedy to „niezauważenie” mijała 150. rocznica wydania *Aesthetik des Hässlichen* Karla Rosenkranza. Myśl królewieckiego filozofa przeniósł na grunt polski i przybliżył rodzimemu odbiorcy profesor Uniwersytetu Warszawskiego Henryk Struve, publikując w 1887 r. artykuł pod znamienym tytułem *Szpetne w sztukach pięknych*. On też stał się dla redaktorów tomu głównym, choć nie jedynym drogowskazem myśli. Oprócz Struvego w przedmowie przywołane zostają także nazwiska Antoniego Sygietyńskiego, Cezarego Jellenty, Stanisława Przybyszewskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Podane przez autorów źródła dowodzą, że brzydota tak samo jak piękno od wieków ma swoje miejsce w sztuce, choć faktem jest też, że w sztuce nowoczesnej (i ponowoczesnej) miejsca tego jest dla niej więcej i bardziej jest ono ugruntowane, gdyż wiąże się z istotnymi pojęciami ekspresji, deformacji czy krytycyzmu. Znaleźć można zatem owo „szpetne” (brzydkie, demoniczne, obskurne, „antyestetyczne”) w dziełach nieco już odległych, w literaturze Emila Zoli, w obrazach Goi, ale też w twórczości artystów współczesnych: Andresa Serrano, The Krasnals, Alicji Żebrowskiej, Katarzyny Kozyry. Cennym uzupełnieniem prezentowanych tekstów są reprodukcje zamieszczone na końcu książki, w obszernym ilustrowanym dodatku.

Książka zawiera artykuły kilkadziesiątu autorów, badaczy sztuki z różnych ośrodków naukowych, przedstawicieli instytucji i muzeów. Uporządkowanie tekstów pozwala na lekturę linearną. Czytelnik najpierw ma możliwość rozpoznania badanego zjawiska, podążając za proponowanymi definicjami czy też zastanawiając się nad aktualnością podjętej problematyki, następnie zaś przechodzi do analizy konkretnych dzieł, zaczynając od „dawniejszych” artystów nowoczesności, takich jak Feliks Pęczarski czy Gustaw Daniłowski. Kolejnym przystankiem ideowym jest nowoczesność i szuka nowoczesna w kontekście krytyki oświeceniowego rozumu – utrzymana w duchu „dialektyki oświecenia”, którą pod koniec 1. połowy XX wieku opisali Max Horkheimer i Theodor W. Adorno. W tę perspektywę myślenia o sztuce i historii XX wieku wpisuje się tekst Romana Nieczyפורowskiego pt. *Paul Celan w twórczości Anselma Kiefera, czyli problem piękna i pamięci po Holocauście*. Znamienne jest to, że w książce o antypięknych obliczach sztuki współczesnej tak wiele mó-

wi się na temat doświadczeń II wojny światowej. Kazimierz Piotrowski w artykule *Dialektyka i doskonałość brzydoty* przywołuje tezy o „mistrzowskiej gestykulacji” i „wspañiałych rękach” Hitlera, o wielkiej popularności przemówień Mussoliniego. Wychodząc od satanizmu i Przybyszewskiego, dociera on do realizacji wskazanego u źródeł motta, które staje się *ideé fixe* przedstawicieli „nowoczesności totalitarnej”: „Trzeba przewyciężyć szatana i samemu zostać szatanem!”. Czytelnik znajdzie tu ponadto studium na temat syjonistycznej restytucji obrazu „brzydkiego Żyda” autorstwa Artura Kamczyckiego, tekst o propagandzie antysemitycznej w niemieckiej prasie pierwszej połowy XX wieku Magdaleny Maciudzińskiej czy też Bartłomieja Gutowskiego analizę sztuki w kontekście rasizmu i antysemityzmu.

Ponowoczesne odslony *Szpetnego w sztukach pięknych* to kolejna z perspektyw badawczych tego tomu. Filip Pręgowski prezentuje w jej ramach tekst o malarstwie Francisca Bacona, odnosząc jego dzieła do refleksji Gilles’a Deleuze’a i Jeana-François Lyotarda, natomiast Magdalena Zdrenka-Ciałkowska interpretuje twórczość fotograficzną Borysa Michajłowa przez pryzmat postmodernistycznej wykładni flâneuryzmu. Ze sztuki najnowszej wymienić warto tekst Karoliny Tomczak o Alinie Szapocznikow, Katarzynie Kozyrze i Alicji Żebrowskiej oraz relację Anety Pawłowskiej z wystawy Nieuwe Kerk w Amsterdamie (2008). W artykule Pawłowskiej *Black is beautiful* czytelnik znajdzie interesującą analizę utrzymaną w duchu ponowoczesnych rozważań na temat inności i obcości. Autorka pisze o źródłach niechęci białych do przedstawicieli rasy czarnej, identyfikując je w pismach myślicieli starożytnych (Arystoteles, Pliniusz Starszy) i średniowiecznych (św. Ambroży, św. Augustyn). Obnażenie tez o „skazanym na potępienie rodzie występnego Kaina” oraz próby rozliczenia się z na-

brzmiałymi wielowiekową tradycją przejawami rasizmu czy też antysemityzmu są przykładem ogromnej wartości tego tomu dla przewartościowań rozpoczętych w wieku XX pod nazwą „zwrotu politycznego”.

Tom *Szpetne w sztukach pięknych* jest na polskim rynku wydawniczym pozycją wyjątkową. Wydano wprawdzie w ostatnich latach *Historię brzydoty* Umberta Eco, a w roku 2008 oddano do rąk czytelników niezwykle ważną *Potęę obrzydzenia. Esej o wstręcie* Julii Kristevej, niemniej jednak ten właśnie zbiór oferuje polskiemu czytelnikowi spojrzenie po pierwsze aktualne, po drugie zaś – osadzone w znanej i budzącej zainteresowanie rodzimej rzeczywistości artystycznej.

Informacje o autorach

Przemysław Tacik / Filozof, socjolog, prawnik. Absolwent Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Instytucie Filozofii UJ. Stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, laureat Nagrody im. Floriana Znanieckiego II stopnia oraz II Nagrody im. J.J. Lipskiego. Zajmuje się filozofią żydowską oraz współczesną filozofią francuską, szczególnie dziełem Edmonda Jabès'a i dekonstrukcją.

Marcin Trepczyński / Prawnik, filozof. Doktorant w Zakładzie Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Redaktor kwartalnika „ZNUJ. Prace z Prawa Własności Intelektualnej”. Zainteresowania badawcze: Albert Wielki, Tomasz z Akwinu, filozofia włoskiego Renesansu.

Witold Zakrzewski / Kulturoznawca, doktorant w Zakładzie Historii Kultury Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, asystent w Pracowni Bibliotekoznawstwa Instytutu Książki i Czytelnictwa przy Bibliotece Narodowej. Zainteresowania badawcze: kultura XIX wieku.

Magdalena Marciniak / Absolwentka filozofii i dramaturgii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorantka w Instytucie Filozofii UJ. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat myśli teatralnej Jacques'a Derridy, Rolanda Barthes'a i Jean-François Lyotarda.

Artur Jewuła / Doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: filozofia człowieka, etyka, filozofia dialogu. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat dialogicznych wątków w pismach Martina Heideggera.

Anna Zofia Jaksender / Magister filozofii i historii sztuki, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Małgorzata Janik / Doktorantka w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Zajmuje się twórczością Samuela Becketta, współczesną powieścią angielską i amerykańską, a także postmodernizmem w literaturze, filozofii i sztuce.

Marcin Lubecki / Doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktor „Zeszytów Naukowych Towarzystwa Doktorantów UJ” oraz „Estetyki i Krytyki”. Zainteresowania naukowe: Martin Heidegger, Stanisław Ignacy Witkiewicz, filozofia współczesna, filozofia kultury, ponowoczesność.

Elżbieta Łojarczyk / Doktorantka w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się teorią reprezentacji w dziedzinie sztuki i literatury w kontekście filozofii różnicy i powtórzenia. Swoje teksty publikowała m.in. w „Twórczości”, „Dramaticie”, „Literacjach”.

Małgorzata Szylińska / Doktorantka na Uniwersytecie Wrocławskim. Zainteresowania badawcze: antropologia ciała i seksualności, media, kultura popularna, postmodernizm.

Informacje o autorach

Maciej Kostyra / Magister filozofii, doktorant w Zakładzie Etyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: aksjologia, etyka, filozofia polityki, estetyka.

Bartłomiej Oleszek / Absolwent filologii polskiej, teatrolog. Doktorant w Zakładzie Dramatu, Teatru i Filmu Katedry Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zainteresowania badawcze: teatr radiowy, telewizyjny i żywego planu oraz zjawiska awangardowe.

Piotr Płucienniczak / Socjolog, tłumacz. Doktorant w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje pracę poświęconą Nowej Lewicy. Członek grupy poetyckiej „cichy nabiau”, współpracuje z Krytyką Polityczną.

Jacek Struski / Doktorant w Zakładzie Dydaktyki Historii i Wiedzy o Społeczeństwie Instytutu Historii Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania badawcze: historia alternatywna oraz możliwości jej wykorzystania w procesie nauczania i uczenia się historii.

ISBN: 978-83-62196-42-5

