

zwisko pojawia się w pięćsetstronicowej książce tylko jeden raz. Być może jednak czytelnik nie powinien czuć się tym faktem zaskoczony, skoro najczęściej cytowanym w *Nowym surrealizmie* autorem jest ... sam Ahsen.

Kwestii kontroli, wolności, zdrowia psychicznego i obłędu w kulturze dotyczy część IV, *Prawo i mania poetycka*, będąca niemal w całości paraliterackim opisem kilkudziesięciu "przypadków klinicznych" i ćwiczeń wyobraźniowych, wymierzonych swą treścią w rozmaite kulturowe i religijne tabu ("Wyobraź sobie, że twoja siostra krzyżuje Chrystusa"). Psychologia obrazu łączy między innymi ludzi przekonanych, że zostali opętani przez diabła - obok, oczywiście, innych obsesji. Pacjenci, tworzący w procesie terapeutycznym "nowy język skojarzeń" przebijają się przez wszechobecny we współczesnym świecie chaos i dostrzegają wreszcie "najczystsze piękno rzeczy pierwotnych".

Część V, *Wizje zwierząt*, zajmuje się przykładami wykorzystania symboli zwierzęcych w twórczości literackiej i malarstwie, od *Kruka* Edgara Poe po twórczość Magritte'a. Część VI, ostatnia, zawiera przykładowe "sympozjum" nowego surrealizmu, przypominające częściowo znane skądinąd w psychologii psychodramy, częściowo zaś dialogi platońskie. Wątpię jednak, czy literaturoznawca, który zechciałby wykorzystać instrukcje Ahsena w praktyce, osiągnąłby pożądane rezultaty. *Nowy surrealizm* jest najprawdopodobniej prądem dla wtajemniczonych, a wiara w jego celowość i skuteczność jest chyba ważniejsza niż rzetelna wiedza.

Związek z literaturą i teorią literatury *Nowego surrealizmu* jest zresztą żaden, jeżeli nie liczyć historycznego źródła pojęcia surrealizmu w ogóle oraz rozsiąanych po całym tomie cytatów z pism ortodoksyjnych i nieortodoksyjnych surrealistów. W badanych literackich eksperymentalne teorie psychologiczne wykorzystać zresztą byłoby dość trudno. Nacechowany ogólnikowością, napisany mistycznym

i wielce perswazyjnym stylem *Nowy surrealizm*, bombastycznie przedstawiony przez swego twórcę jako panaceum na psychiczne i kulturowe bóle ludzkości, miejscami przypomina do złudzenia bełkot rozmaitych szarlatanów spod znaku Gurdżijewa czy Learyego. Ostatecznie jako "naukowiec" Ahsen popełnia dwa poważne grzechy: redukcjonizmu i spekulatywności, bowiem jego teoria jest całkowicie nieweryfikowalna. W kwestii jej kuriozalnej dla literaturoznawcy zawartości autorytatywnie wypowiedzieć się powinien jednak specjalista-psycholog. Laikowi pozostaje jedynie bezradnie rozłożyć ręce.

Maciej Świerkocki, Łódź

BOGDAN BARAN: *Postmodernizm*, Inter Esse, Kraków 1992, ss. 254.

Za bezsprzeczne wydarzenie na naszym rynku wydawniczym, ubogim w kompetentne publikacje o postmodernizmie, należy uznać pojawienie się pierwszej polskiej monografii tego zjawiska pióra Bogdana Barana.

Jest to dzieło uczone i fachowe, co nie znaczy wyczerpujące i bezdyskusyjne, bardziej analityczne niż syntetyczne, trudne w odbiorze z wielu powodów.

Po pierwsze dlatego, że postmodernistyczny kod jest kodem nowym, skomplikowanym, posługującym się specyficznym językiem. Deszyfrowanie kodu - jak podkreśla Douve Fokkema, wydawca wielotomowej historii postmodernizmu - wymaga nauczania się najpierw podstaw tego języka.

Po drugie dlatego, że sam przedmiot dociekań - postmodernizm - jest zjawiskiem płynnym, nie do końca wykrystalizowanym również w zachodniej krytyce i teorii literatury.

Po trzecie - co najważniejsze autor pierwszej polskiej monografii o postmodernizmie opierając z konieczności swe badania o obce, różnojęzyczne źródła, próbuje dla zaczerpniętej z nich termino-



logii znaleźć adekwatne odpowiedniki w języku polskim, a nie znajdując ich, tworzy wzorem Bronisława Trentowskiego rozmaite "myślini, czyli przedziwne neologizmy takie jak np. "pis" i "czyt" ("pis" to "écriture", "czyt" to czytanie, odczytanie "od-czyt" to błędne odczytanie czyli "misreading"). Wyrazu "submiot" używa na oznaczenie podmiotowości i subiektywności, określenia "posty" i "postologia" dotyczą wyrazów zaczynających się od "post" ("postmodernistyczny", "postnowoczesny", "posthistoryczny" itp.), przy czym "postologia" to quasi nauka o "postach". Dalej pojawiają się rozmaite "wiednie", "wywiednie" i "światoobrazy". Awangardowy demontaż sztuki dokonuje się poprzez "rozrzeczenie" jej wśród rzeczy, zwykły opis rozdziałów nazywa się u Barana "rozpisem", refleksja "namysłem", wyłączenie autora z utworu nosi swojskie miano "objawienia", "wrót" oznacza "nawrót", człowiek zaś się "istoczy", to znaczy przejawia swą ludzką istotę.

Mając za sobą podobne, jak u Barana, obcojęzyczne lektury o postmodernizmie rozumiem powody oszołomów słownych autora pierwszej polskiej monografii o postmodernizmie, nie sądzę jednak, aby rozjaśniały one jego wywody i ułatwiały opanowanie języka postmodernistycznego kodu.

O czym traktuje wszakże monografia Barana? O jakich aspektach postmodernizmu? We wstępie do niej (czyli według terminologii Autora "przepisie") oświadcza on, że skupia się ona na "językowych formach literacko - filozoficznych postmodernizmu". Praktycznie jednak rzecz biorąc autor podejmuje trud przeczytania i przemyslenia od nowa współczesnej amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej humanistyki. Pokazuje przewartościowanie dorobku Kanta, Nietzschego i Heideggera w pismach H. Boedera i własnych, śledzi rozwój refleksji filozoficznych w pismach J. F. Lyotarda, J. Habermasa, J. Baudrillarda, B. Levinasa, neostrukturalizm R. Barthesa we Francji i Nowej Krytyki w Stanach Zjednoczonych, dekonstrukcjonizmu J. Derridy, L. Fiedlera, S. Sontag i innych

teoretyków, którzy wespół z pisarzami amerykańskimi takimi jak J. Barth czy T. Pynchon kształtowali atmosferę intelektualną, w jakiej powstał postmodernistyczny socjokod lub też bezpośrednio go tworzyli wypracowując zarazem specyficzny język dla wyrażenia nowych dążeń i problemów.

Baran wytrwale drąży charakterystyczne dla epoki postmodernizmu spory filozoficzne dotyczące m.in. roli przedmiotowości i subiektywności w dziejach, znaczenia rozumu przy wyzwaniu i zniewalaniu ludzkości, losów tzw. projektu postmodernistycznego będącego obiektem głośnej polemiki Habermasa z Lyotardem czy też nie mniej głośnych dyskusji wokół pojęć różni, symulacji i heteromorfii gier językowych, lansowanych przez Deleuzea, Derridę, Baudrillarda i Lyotarda. Ta ostatnia z wymienionych dyskusji ma szczególną wagę dla zrozumienia znaczenia pluralizmu jako ogniska postmoderny, a zarazem źródła jej kłopotów. Wielość bowiem mało kiedy oznacza pogodzenie ze sobą różnych opcji, na ogół jest stanem walki, rzadziej obojętności.

W większości jednak przypadków przewaga analizy nad syntezą. Nadmierne wchodzenie przez Barana w zawiłości omawianych sporów prowadzi do zatarcia ich konturów, co czytelnika dezorientuje, a autora umacnia w przeświadczeniu wyrażonym *expressis verbis* w zakończeniu książki, iż "nawet najgłębsza różnica okazuje się nieznaczna". Czym wszakże dla Baran jest postmodernizm?

Definicji tego pojęcia wymykającego się jednoznaczny interpretacjom na łamach jego książki nie znajdziemy, mamy jedynie jego "światoobraz". Postmodernizm jest dla Barana pewnym stanem kultury zachodniej, w klasycznej swej postaci powstałym w Stanach Zjednoczonych już w latach pięćdziesiątych XX wieku w wyniku rozczarowania do "wysokiej" kultury modernizmu. W dalszych swoich etapach rozwojowych ów postmodernizm zyskuje szereg podniet z Europy i sam, w swej wersji klasycznej, oddziały-



wuje na różne jego odmiany w Europie Zachodniej i w świecie.

Sprawa wcale jednak nie jest jasna, gdyż samo wyjściowe pojęcie "modernizmu", nie wiele notabene mające wspólnego z polskim rozumieniem tego terminu, nastęrcza sporo trudności, nie tylko autorowi omawianej książki, ale również badaczom zachodnim, ponieważ w każdej literaturze narodowej znaczy co innego. Ostatecznie więc Baran przyjmuje, że pojęcie modernizmu w literaturze i sztuce europejskiej obejmuje okres od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku po lata czterdzieste wieku dwudziestego z awangardą włącznie, przy czym charakterystyka tego okresu u Barana także istotnego - z punktu widzenia postmodernizmu właśnie - obiektu odniesienia.

W stosunku do filozofii i kultury pojęcie modernizmu ma jeszcze inny charakter. Np. w dyskusji między Habermasem i Lyotardem modernizm jest synonimem przestarzałej, sięgającej idei Oświecenia nowoczesności. Cały postmodernizm jest zarazem "postnowoczesnością", wrogią ideom przeszłości. Nie wierzy już w skuteczność Rozumu, siłę Postępu, znaczenie Oświaty w dziele naprawy ludzkości. Cechuje go brak zaufania do jakichkolwiek doktryn, do linearnej koncepcji rozwoju historycznego, a szczególnie do bożyszczka minionych - Postępu.

Na immanencji, niewierze i zwątpieniu opiera się również status ontologiczny literatury postmodernistycznej.

Baran analizuje głównie jej paradygmat amerykański, czyni to interesująco, lecz wybiórczo zwracając większą uwagę na filozoficzne jego podłoże niż na stosowane techniki (wielość zakończeń, multiplikacja i duplikacja zdarzeń) czy ulubione postmodernistyczne motywy i toposy (np. lustra, labiryntu, podróży bez celu).

Interesuje go entropia jako kluczowe hasło postmodernistycznej literatury znajdujące najbardziej złożone odbicie w pseudo science - fiction T. Pynchona *Gravity, Rainbow*, gdzie poszukiwanie jakiegokolwiek sensu, podobnie jak w powie

ści 49 *idzie pod młotek*, nosi charakter paranoi. Z poczuciem wszechogarniającej ludzkość entropii wiąże także czarny humor i groteskę W. Gaddisa, J. Hawkesa, R. Suckennika. Interesują go sposób istnienia literatury - niemimetyczne, kolażowe i parodystyczne metody przedstawiania rzeczywistości u Donalda Barthelame'a czy Johna Bartha (w standardowym utworze dla tego kierunku *Zagubieni w labiryncie świata*), jak również proza i teoria badająca nośność fikcji literackiej (tzw. surfiction R. Federmana i R. Suckennika) dryfująca wraz ze swymi autorami i krytykami wśród chaosu zdarzeń, której zależy "nie tyle na pokazaniu wielości znaczeń, ile niemożliwości ustalenia jakiegokolwiek znaczenia".

Monografia Barana skupiona na literacko-filozoficznych aspektach postmodernizmu nie wyczerpuje nawet tego tematu. Nie uwzględnia dopływów wschodnich postmodernizmu (np. roli Bachtina przy formułowaniu zasad ludyucznych literatury postmodernistycznej, teoretyka wysoko cenionego przez czołowych teoretyków postmodernizmu, m.in. przez I. Hassana). Nie tylko nie porusza, ale nawet nie dostrzega wielości paradygmatów literackich postmodernizmu w różnych kulturach, gdzie geneza tego zjawiska nie musi się wiązać tak jak w Ameryce, z natarciem młodzieżowej kontrkultury ani też z uderzeniem kiczu, ale stanowić właśnie kontynuację wysokich a nawet najwyższych tradycji literatury rodzimej i światowej. (T. Bernhard w Niemczech, J. Fowles i I. Murdoch w Anglii, I. Calvino we Włoszech. Przykłady można by mnożyć).

Książka Barana wychodząca daleko poza dyletantyzm sporów o postmodernizm w rodzaju tych, których próbki mieliśmy w toczonej przed rokiem dyskusji na łamach *Dialogu* (1991, II) nie wyczerpuje jednak zakresłej w tytule tematyki.

Klucząc wśród szczegółów i potykając się o słowa Bogdan Baran wprowadza nas jednak głęboko w labirynt teorii i gier współczesnej humanistyki. Odślania przy tym nie tylko kryjący się za nimi



geniusz, ale i schizofreniczne dewiacje umysłowe jej twórców charakterystyczne dla schyłku XX wieku, których przejawem jest również postmodernistyczny syndrom kulturowy epoki przejściowej.

*Halina Janaszek-Ivaničkowa, Warszawa*

Tadeusz M i c z k a  
*Wielkie żarcie i POSTmodernizm.  
 O grach intertekstualnych w kinie współczesnym.*  
 Uniwersytet Śląski, Katowice 1992, s. 140

Prawdziwym odświeżeniem dla umysłu po lekturze solennie, w stylu iście niemieckim, napisanej monografii B. Barana *Postmodernizm* jest czytanie błyskotliwego eseju Tadeusza Miczki.

W odróżnieniu od autora *Postmodernizmu*, dla którego po długich roztrząsaniach poszczególnych filozoficznych kwestii modernizmu i postmodernizmu każda różnica okazuje się w końcu "nieznaczna", Miczka rysuje kontry tego zjawiska zdecydowanym piórem, ostro i wyraźnie. Posługuje się przy tym w swej pracy charakterystyczną dla postnowoczesnej i postfilozoficznej kultury dnia dzisiejszego metodą parakrytyczną, na poły akademicką, na poły publicystyczną. Chętnie więc sięga po cytaty, parafrazy i pastisze, mnoży paradoksy i znaki zapytania. Jego spojrzenie na postmodernizm jest więc niejako spojrzeniem od wewnątrz, z pozycji bardziej wyznawcy niż obserwatora, który pojmuje postmodernę nie jako zamknięty system, lecz raczej jako stan ducha "otwierający pole do wszelkiego rodzaju poszukiwań twórczych".

Ów stan ducha charakteryzuje się, zdaniem Miczki, poczuciem przypadkowości działania, wynikającym z chaosu i dezintegracji świata i niepewności co do kierunku jego przyszłego rozwoju. Stąd w polu widzenia postmodernisty mieści się przede wszystkim śmierć, której znaczenie badacz zdaje się przeceniać zafascynowany Susan Sontag *Zestawem do śmierci*, powieścią dziwną i morbidną, w

której ponownie dochodzi do głosu stare Sartreowskie obrzydzenie do życia. Zdaje się ono jednak korespondować z lękami nowej fali filmów m.in. Petera Greenawaya (*A Zet And Two Noughts, The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*) czy Alaina Resnais (*Providence*), twórców zafascynowanych dokonującym się na naszych oczach procesem dekompozycji świata. Dlatego też postmodernizm kojarzy się Miczce z post-mortem. Za wprowadzenie do śmierci, preludium do umierania uważa zaś gigantyczną konsumpcję, wszechgarniające *Wielkie żarcie* z profetycznej wizji Marca Ferreriego. To nienasycone pochłanianie obejmuje bowiem w kulturze współczesnej wszystko. Nie tylko jado, alkohol i seks, ale również i idee, obrazy i metafory, całe katalogi lęków i urazów, płataniny starych i nowych doświadczeń ludzkości wraz z jej poczuciem zagubienia wśród natłoku wartości, mnogości informacji i dezinformacji. Kwintesencją rozbicia świata nas otaczającego staje się powierzchowna i wulgarna konwencja videoclipu zerującego beztrzesko na okrucach i strzępach różnych kultur i cywilizacji, na wielkim śmietniku stylów i bezstylowości.

W epoce śmierci klinicznej cywilizacji inna staje się rola artysty - musi on działać, jak twierdzi Jean François Lyotard, bez stosowania znanych konwencji i kategorii, "aby dopiero po tym ustalić reguły tego, co stworzył". Zapowiedzi takiego sposobu myślenia znajduje Miczka w twórczości filmowej Bernarda Bertolucciego, Marca Ferreri i Francisco Forda Coppoli, reżyserów przyglądających się, nie bez nostalgii za przeszłością, aktualnej destrukcji świata i rozpadowi osobowości. Rozwinięcie tych myśli i pełną ich realizację dostrzega autor w filmach Woody Alena i Davida Lyncha, autorów, dla których porządek jest czymś najmniej prawdopodobnym, zaś chaos, brak reguł i brak sensu sprawą najnormalniejszą w świecie. Załamanie się kartezjańskiego z ducha paradygmatu nowoczesności i związany z tym zanik wielkich utopii powoduje bowiem, iż samo pojęcie prawdy -