

Grzegorz Stancel

Narracja końca narracji

Sztuka i Filozofia 17, 216-219

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grzegorz Stancel
(Warszawa)

NARRACJA KOŃCA NARRACJI

Jean-François Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*,
przełożył Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, War-
szawa 1998, 145 s.

Filozofia Jean-François Lyotarda nie jest jednolita, choć wciąż u jej podstawy tkwi myśl o kryzysie kultury. Zarówno II wojna światowa (urodził się w 1924), jak i wojna algierska odcisnęły się niezatartym piętnem na jego myśleniu początkowo związanym ze szkołami Husserla, Marksa i Freuda. Pewien zwrot dokonał się w roku 1979, kiedy to, niejako przekornie, użył w nowym znaczeniu słowa „postmodernizm”, narażając się przy tym na konflikt z krytykami sztuki, a zarazem zostając przez niektórych okrzyknięty ojcem filozoficznej postmoderny.

Postmodernizm dla dzieci jest drugą, po *Kondycji ponowoczesnej*, pracą Lyotarda przełożoną na język polski, a Czytelnik zaznajomiony z myślą zawartą we wcześniejszej *Le différend* od razu dostrzeże, iż *Postmodernizm...* jest powtórzeniem zawartych tam koncepcji, choć w prostszej, publicystycznej formie. O czym zatem jest ta książka?

Sięgnąwszy po *Postmodernizm...*, nie mamy do czynienia z systematyczną pracą, tylko ze zbiorem korespondencji – stąd publicystyczny charakter – który, w zamierzeniach francuskiego wydawcy, miał być repliką na stawiane Lyotardowi zarzuty, m.in. irracjonalizmu, nihilizmu, bezmyślności czy totalności.

Opatrznie niniejszego zbioru listów tytułem *Postmodernizm dla dzieci* jest o tyle prowokujące, co wieloznaczne. Z jednej strony „my”, odbiorcy, jesteśmy traktowani z pobłażliwością należną dzieciom, którym należy możliwie najprościej przedstawić pewne poglądy i koncepcje, a z drugiej – jesteśmy konglomeratem opiniotwórczym i sami dopisujemy komentarze do dzieła: odczytujemy tytuł w związku z zapoznaną przez nas treścią – „dzieci”, kolejne pokolenie, zestawiamy z Lyotardowskim rozumieniem postmodernizmu, tj. zerwaniem ze „starym”, przypomnieniem, anamnezą, przepracowaniem; czy wreszcie – wybiegając już poza sam tekst – przy-

wołujemy metaforę Nietzscheańskiego Zaratustry, ujmującą trzy przemiany: wielbłąda, lwa i dziecko. Dziecko jest zatem tym, który potrafi odbierać świat takim, jakim on jest – i tego uczy Nietzsche – ale także: jest słuchaczem narracji.

Właśnie jedną z takich narracji (z czego zdaje sobie sprawę Lyotard, pisząc o tym w *Le différend*) jest ta, która mówi o ich końcu, czyli narracja samego Lyotarda, z którą stykamy się w *Postmodernizmie dla dzieci*.

Fundamentem rozważań Lyotarda jest stwierdzenie, iż wielkie narracje, takie jak oświeceniowa o emancypacji człowieka i rozumu, idealizm, komunizm, historyzm, kapitalizm (wyzwolenie ekonomiczne), lecz także chrześcijaństwo jako opowieść o czekającej człowieka wolności w „życiu wiecznym”, *wyczerpały się*, tracąc swą moc oddziaływania. Metanarracje, wielki projekt modernistyczny – wbrew Habermasowi – nie uległ zapomnieniu, lecz został zniszczony poprzez zaprzeczenie własnym celom, czego niechlubnym dowodem jest „Auschwitz”. Kres wielkich opowieści daje asumpt refleksji o charakterze moralnym, ale przede wszystkim wzbudza nieufność wobec kultury. Metanarracje (por. list do Cassina, *Dopisek w sprawie narracji*, s. 29–34) pełniły funkcję podobną mitom, tj. służyły uprawomocnieniu instytucji i praktyk (w bardzo szerokim sensie: zarówno politycznych, społecznych, jak i artystycznych), lecz nadto szukały owego uprawomocnienia w historycznej przyszłości. Ta przyniosła obozy eksterminacji, przez co podważona została wiarygodność projektu oświeceniowego. Podobnie, w innych wielkich opowieściach praktyka rozminęła się z założeniami: kapitalizm wytworzył slumsy, reformy systemu edukacji doprowadziły do wtórnego analfabetyzmu, komunizm zwieńczyły wydarzenia roku 1980 w Polsce etc. – ogólnie określić to można mianem alienacji. Wynikiem, czy raczej reakcją na nie jest „stan ducha”, który neguje modernistyczną obsesję narracji, totalizowania i „porządkowania natłoku wydarzeń (...) zgodnie z ideą uniwersalnej historii ludzkości” (s. 36).

Właśnie ów „stan ducha” określa Lyotard mianem *postmodernizmu*, który jest zerwaniem z nowoczesnością – jak głosi Lyotard wbrew innemu skądinąd „postmoderniście”, Marquardowi, uważającemu ponowoczesność za kontynuację moderny.

Wbrew Welschowi, mówiącemu o „poczwórnej problematyczności” terminu „postmodernizm”, Lyotard dość wyraźnie określa znaczenie używanego pojęcia. Postmodernizm, jakim go przedstawia, rozciąga się na całą sferę myślenia, obejmuje zatem zarówno politykę, jak filozofię

i sztukę. Metanarracje stanowiły punkt odniesienia dla nauki, estetyki, kultury – i to dawało wyraz ich totalności. Czym natomiast jest sztuka i jaka jest jej rola w okresie ponowoczesnym?

Po pierwsze, sfera działalności artystycznej postmoderny nie jest w stanie obejść się bez moderny, której bezustannie musi zaprzeczać: kubiści zrywają z Cézanne'owską jednością przedmiotu, Duchamp kwestionuje, iż w ogóle jakiś obraz należy wykonać, Buren z kolei – odrzuca Duchampowskie założenie miejsca prezentacji. Ciąg ten ma charakter dialektyczny i – wbrew intencjom Lyotarda – skończony: tak jak Hegłowska historia musi dobiec kresu, gdy nie będzie już czemu zaprzeczać, a jedynie lokalnie będą mogły zdarzać się powtórzenia.

Po drugie, sztuka ma starać się powiedzieć, że istnieje coś nieprzedstawialnego, o czym można mieć tylko pojęcie; ma przeciwstawiać się „realizmowi czegokolwiek” prowadzącemu do „rozprężenia”, kiczowości dogadzającej „gustom” amatora (por. s. 17). Eklektyzm przeciwstawiający się totalizmowi to wedle Lyotarda dopiero „poziom zero” kultury (wobec architektury ponowoczesnej używa określenia „tandeciarstwo”) i, aby mówić o sztuce we właściwym słowa znaczeniu, konieczna jest wzniosłość w sensie Kantowskim.

Oto dwa filary, na których wspiera się estetyka Lyotarda: *opór* i *wzniosłość*, wyraz repulsji wobec wszelkiej totalności i pogoń za nieprzedstawialnym. Tak pojęta sztuka ma pełnić – i w tym punkcie Lyotard podąża za Adornem – funkcję świadka, ratującego honor kultury. Cała koncepcja zamyka się zatem w całość: reakcją na powszechny totalitaryzm, będący niejako wypełnieniem przestrogi *Roku 1984*, na utratę zaufania do samoalienujących się narracji, jest sztuka ponowoczesna, która odżegnuje się nawet od roli pocieszycielki kojącej smutek rodzący się na widok biedy, wojen, analfabetyzmu – a więc sytuacji umożliwionych właśnie przez rozwój, technikę, wiarę w rozum.

Nasuwa się jednak szereg pytań: Czy rzeczywiście koncepcja ta jest opozycyjna wobec Hegla? Wszak Hegłowska dialektyka nie polega na znoszeniu, synteza nie jest pozbawiona wzniosłości, gdyż „całość” nie jest zlanielem się elementów, ale ich różnorodnością (na tym polega doskonałość tragedii, która „jednoczy w sobie subiektywność liryki z obiektywnością epiki”, jak pisał Hegel w swej *Estetyce*).

Czy koncepcja Lyotarda jest nowatorska? Poza wspomnianym podjęciem myśli Adorna o roli sztuki, problem zatracania ludzkiej istoty w stechnicyzowanym świecie i poszukiwanie ratunku w sferze sztuki wyraził już Heidegger; epistemiczny powrót do sytuacji dziecka „otwar-

tego na świat”, na czyste „wydarzenie”, znamy od Nietzschego. Znaczenie pracy Lyotarda nie polega zatem na tym, że przedstawia jakiś *novum*. Nie mamy też poddanych żadnych rozwiązań – co zaznacza sam Lyotard – a jedynie analizy problemów, które na nowo każe nam przemyśleć.

Jednocześnie wyczuwamy pewne wewnętrzne pęknięcie, sprzeczność myśli, która wątpi w samą siebie, chcąc pogodzić etycność z ciągle zbuntowaną awangardą. Niepewny jest status postmodernizmu – „zajęcie starca grzebiącego w pojemniku skończoności”. Sprzeciw Lyotarda wobec myślenia totalnego sam ma charakter całościowy; negacja potrzeby genialności rzemiosła prowadzi właśnie do konformizmu i kiczowatości, a nie jakby chciał: wzniosłości. Afirmacja rządów republikańskich odnosi się tylko do procesu ich stawania się, obiera je za cel permanentnego dążenia. Zresztą, sama republika opiera się na aporii wolności i bezpieczeństwa. Choć Lyotard opowiada się po stronie gry, otwarcia i oczekiwania na zdarzenia w ich przypadkowości, po stronie dziecięcości, to liczy się także z bezzadnością takiej postawy, bezzadnością dziecka: „zawsze jesteśmy pod naporem jakiejś opowieści, zawsze już zostało nam coś powiedziane, i my zawsze już byliśmy powiedziani” (*Instructions païennes*)¹.

¹ J.-F. Lyotard, *Instruction païennes*, Paris 1977, s. 28, (cyt. za:) V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 222.