

Fredric Jameson

Nowa historia literatury po końcu nowego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (135), 81-94

2012

Artykuł został 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.

Prezentacje

Fredric JAMESON

Nowa historia literatury po końcu nowego*

Chciałbym wypowiedzieć się poniżej na temat przyszłej produkcji kulturowej, wszelkie zaś spekulacje tego typu muszą w jakiś sposób implikować określone historie tejże produkcji; można się zatem spodziewać, że będą jej one towarzyszyć (czy też właściwie za nią podążać i ją podsumowywać). A jednak mówienie o przyszłej produkcji kulturowej jest nieuchronnie ćwiczeniem z futurologii, proszę więc nie dziwić się, że moja wypowiedź będzie miejscami stylizowana na prozę fantastycznonaukową. Na razie zostaniemy jednak przy stylu właściwym pracom z zakresu socjologii.

Każda rozmowa na temat przeszłości musi najpierw zmierzyć się z globalizacją jako swym horyzontem absolutnym; samemu terminowi „globalizacja” można przypisać wszelką ilość synonimów. Marks nazywał ją uniwersalizacją, ale także rynkiem światowym, które to określenie z pewnością pozostaje dla nas do dziś użyteczne. Myśląc o niej jako o fazie kapitalizmu, nazywam ją fazą późną, podczas gdy inni – elastyczną lub informacyjną. Natomiast jako formację kulturową zanalizowałem ją jako ponowoczesność, choć nie każdy akceptuje to określenie, a nawet ci, którzy je akceptują niekoniecznie prezentują zgodne ze sobą stanowiska, starając się ograniczyć znaczenie terminu „ponowoczesność” do filozofii relatywistycznych (jeśli kojarzy się go negatywnie) lub do filozofii antyesencjalistycznych i antyfundamentalistycznych (jeśli się go przyjmuje z entuzjazmem). Do ponowoczesności jeszcze później powrócę.

* Artykuł F. Jamesona pochodzi z tomu prezentującego wybrane prace z kwartalnika „New Literary History”. Tom ten został przygotowany w ramach zainicjowanego przez prof. Ritę Felski programu współpracy między „New Literary History” a „Tekstami Drugimi” i ukaże się w postaci osobnej antologii przekładów *Literackie doświadczenie nowoczesności* (przyp. red.).

Prezentacje

Globalizacja bywa także rewidowana pod względem interpretacyjnym: niektórzy nazywają ją, na przykład, amerykańizacją. Rozumiem to określenie, jest ono jednak w moim odczuciu nieco mylące, co postaram się wykazać. Niektórzy sądzą, że globalizacja nie jest niczym nowym i każą cofnąć się aż do szlaków handlowych z okresu neolitu. To także jest prawdą, ale uważam, że więcej pożytku wynika z obstawania przy historycznej oryginalności okresu, w którym stosunkom międzynarodowym przypisuje się znaczenie raczej dominujące niż drugorzędne czy marginalne. Tym, wobec czego dziś stajemy, jest faktycznie dokonujący się na ogromną skalę międzynarodowy podział pracy, którego – owszem – momentami spodziewano się już dawniej, ale który dopiero obecnie stał się powszechny i zarazem nieodwracalny, wywołując następstwa w dziedzinie kultury w równie pełnym stopniu, co w dziedzinie gospodarki.

Już gdzie indziej starałem się pokazać, że to nowe zjawisko należy rozumieć dialektycznie, czy też – innymi słowy – jako związek przeciwieństw; jako rzecz, którą można równie dobrze słać, co przyjmować z dystopijnym lękiem i obawą. Istotnie, na poziomie kultury globalizacja była i jest zwykle przyjmowana pozytywnie, jak wtedy, gdy wskazujemy na jej potężne możliwości komunikacyjne i informacyjne, a także cieszymy się z demokratyzacji opinii publicznej w pewnego rodzaju utopii *bloggingu*. Wielka ekspansja kultury na całym świecie stanowi zatem wydarzenie o równie doniosłym znaczeniu, co szerzący się podbój umiejętności czytania i pisanie w wcześniejszym etapie historii. Gdy jednak kwestia kultury zostaje przyćmiona przez pytania typu: czyja to kultura, przez kogo i dla kogo, to znak, że globalizacja zaczęła się zwracać w stronę swego gospodarczego oblicza, i zaczyna wyłaniać się znacznie bardziej ponury obraz¹.

Przedstawię ten obraz przy pomocy nowej, ciekawej teorii historycznych źródeł władzy państwowej autorstwa socjologa Michaela Manna: Mann określa ten proces jako „zamknięcie w klatce” (*encagement*) i opisuje sposób, w jaki pierwsze małe ośrodki władzy stopniowo wciągały swych nieznających jeszcze władzy sąsiadów – wsie, plemiona, nomadów – w swą własną sferę ciężenia. Najpierw następuje wielokrotne przekazywanie władzy: bardziej egalitarna wioska zabiega o pomoc nowych miast w kryzysie wojskowym czy ekologicznym, a następnie występuje ze wspólnoty, gdy kryzys mija. Wreszcie jednak poddanie się wszystkich tych „słabo rozwiniętych” jednostek bardziej zaawansowanej hierarchii władzy miast i despotów, księży i wojsk oraz praw, staje się nieodwracalne; i właśnie tę nieodwracalność nowego i szerszego systemu imperialnego Mann określa (za Weberem) jako zbudowanie większej klatki, jako bardziej definitywny *encagement*².

Nowy globalny podział pracy wygląda trochę tak: najpierw niektórym krajom opłaca się specjalizować – w monouprawach lub bogactwach mineralnych; kraje

¹ Zob. mój artykuł pt. *Globalization as a Philosophical Issue* (zapowiadany szkic rzeczywiście ukazał się wkrótce potem w: F. Jameson *Valences of the Dialectic*, Verso, New York 2009 – przyp. tłum.).

² M. Mann *Sources of Social Power*, vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

bez ropy, cukru czy bawełny mogą z tych źródeł korzystać, choć na początku nie widać, że na specjalizujące się w monouprawach kolonie zostały z zewnątrz narzucone, przez władze imperialistyczne, nowe systemy. Niemniej dzisiaj, gdy samowystarczalność należy już do przeszłości i gdy żaden pojedynczy kraj, niezależnie od żyzności swych ziem, nie daje już rady sam się wykarmić, znaczenie wspomnianej nieodwracalności staje się nieco bardziej zrozumiałe. Z międzynarodowego podziału pracy nie można się już wycofać, nawet jeśli oznacza to ucieczkę przemyśłów i utratę miejsc pracy. Nie ma już żadnej możliwości odłączenia się od systemu wolnorynkowego (żeby użyć sugestywnego określenia Samira Amina)³; lub przynajmniej jeszcze zbyt dobrze nie wiemy, co próba odłączenia się oznaczałaby dla całego regionu globu: może nową wojnę secesyjną? W każdym razie, takie wyzwolenie wydaje się być prawie niewyobrażalne w przypadku pojedynczych państw, nawet tych największych.

Tak właśnie wygląda dystopijna strona globalizacji, w której tonacja molowa powszechnego „zamknięcia w klatce” pobrzmiwa echem tonacji durowej jakiejś utopijnej wizji powszechnej komunikacji i globalnej kultury. Niewątpliwie tonacje te – negatywną i pozytywną, ciemną i jasną, smutną i wesołą – można też odwrócić: i tak, wolnorynkowcy upajają się utopijnymi korzyściami swojego systemu, gdy stosuje się go w największej możliwej ilości krajów świata, podczas gdy ponurzy lewicowcy dumają nad czarnymi perspektywami powszechnego utowarowienia kultury.

Istotnie, ta ostatnia perspektywa powinna nas tutaj interesować, gdyż wywiera ona ogromny wpływ na sytuację bieżącą oraz na przyszłość literatury i kultury w ogóle. Kulturowa krytyka globalizacji ma niewątpliwie kilka poziomów, a odpowiednim określeniem dla pierwszego z nich może być gospodarczy poziom kultury, czyli – inaczej mówiąc – krytyka pewnego nowego globalnego przemysłu kulturalnego (żeby zaadaptować na nowo stare określenie Maxa Horkheimera i Theodora Adorna, związane zwykle z produkcją Hollywoodu). Owe oczywiste pytania – dlaczego czasami wydaje się, że cały świat uzależnił się od hollywoodzkich filmów akcji? czyż uzależnienie to nie potwierdza hegemonicznej pozycji Stanów Zjednoczonych, zgodnie z którą cała historia ludzkości teleologicznie zmierzała by w kierunku tego ostatecznego kształtu natury ludzkiej, jakim jest amerykański konsument? – te pierwsze i oczywiste pytania wcale nie są najbardziej interesujące. Nieco mniej powierzchowne czy ideologiczne byłoby może zbadanie całej tej kwestii z punktu widzenia kanonu. Czyż bowiem ponowoczesne wyzwolenie od modernistycznego kanonu nie było rozumiane przede wszystkim jako wyzwolenie od modernistycznego kanonu, czyli od eurocentrycznego czy zachodniego kanonu arcydzieł, który teleologicznie został zwieńczony... czym dokładnie? Ekspresjonizmem, jeśli nie pop-artem? Beatlesami, jeśli nie jazzem? Międzynarodowym realizmem magicznym znanych i bogatych, jeśli nie Faulknerem? Nowe swobody, jakie przy-

³ S. Amin *Delinking: Towards a Polycentric World*, przeł. M. Wolfers, Zed Books, London 1990.

Prezentacje

niosła ze sobą ponowoczesność, były w rzeczywistości kojarzone z tym nowym relatywizmem artystycznym, ze zburzeniem zachodniego kanonu oraz eksplozowaniem na scenie historycznej wszelkiego rodzaju sztuk i ekspresji lokalnych i niezachodnich, a różni niezachodni artyści i pracownicy kultury odczuli je jako decydujące wyzwolenie.

Ale właśnie w to wkracza globalizacja gospodarcza. Ci z nas, którzy zajmują się książkami, odczują ten moment tylko jako nowy, monopolistyczny etap w światowym przemyśle wydawniczym, na którym to etapie mniejsi wydawcy krajowi są wchłaniani przez gigantyczne niemieckie czy hiszpańskie imperia wydawnicze, które są z kolei przejmowane przez jeszcze większe spółki naftowe lub grupy medialne. Te instytucje gospodarcze nie tylko narzucają swoje podręczniki młodym przedstawicielom narodu, dyktują także kanonizację tekstów literackich w oparciu o to, co pozostawiają wydrukowane, a co czynią niedostępnym; a ci z nas, którzy piszą wstępy do tych tekstów, na pewno czują, że mają w tym procesie jakiś współudział.

W jeszcze większym stopniu dotyczy to galerii i muzeów, stanowiących w dzisiejszych czasach rynki sztuki, które określają, co się za sztukę uznaje, i są władne wybierać, co możemy oglądać i czego możemy się dowiedzieć na temat twórczości artystycznej innych miejsc świata. Globalizacja wciąż wyznacza pewne centrum; a skoro siła przyciągania dóbr konsumpcyjnych wywodzących się z kultury amerykańskiej jest tak ogromna – nawet w polityce, w której, jak przypuszczam, przyczyniła się jakoś do zakończenia reżymów w Europie Zachodniej oraz Rosji – można również powiedzieć, że w wielu częściach świata wciąż istnieje instynktowne pragnienie bycia czytany przez Zachód, zwłaszcza zaś na rynkach amerykańskich i w języku angielskim, bycia czytany, oglądany i obserwowany przez tego szczególnego Wielkiego Innego.

Być może właśnie ta asymetria czy brak równowagi pozwoli nam teraz przejść do mniej podle materialistycznego wymiaru globalizacji kulturowej, który rzeczywistość ma związek z lękiem przed powszechną standaryzacją. Marks nazwałby to powszechnym utowarowieniem, i rzeczywistość jest to w jego koncepcji rynku światowego jedna z cech ukrytych w kapitalizmie od samego początku, reorganizacja wszystkiego pod kątem pieniędzy, zastąpienie wszelkich wcześniejszych form globalnej działalności, przymusowej i nieprzymusowej, pracą zarobkową, reifikacja i komodyfikacja wszystkiego od sztuki po uczucia, od przyrody po stosunki społeczne: wszystko zostaje zreifikowane, i to zreifikowane nieodwracalnie – nie ma powrotu do dawnych, naturalnych, przedludzkich czy nieludzkich rzeczy i stanów rzeczy, tylko szalony pęd i ucieczka na oślep w stronę tego, co Rem Koolhaas mógłby nazwać „*generic culture*”, czyli „kulturą ogólną/ramową” lub po prostu „ogólną kondycją kulturową”⁴.

⁴ Rem Koolhaas (ur. 1944) – słynny holenderski architekt, teoretyk architektury i urbanista – w jednym ze swych esejów zatytułowanym *The Generic City* przedstawia koncepcję miasta pozbawionego tożsamości, a przedstawiającego sobą w gruncie rzeczy jedynie ogólną kondycję miejską, por. http://guerrillasemiotics.com/nmm/press/wp-content/uploads/2010/08/Koolhaas_generic_city_sm_2up.pdf oraz

Motywy, za pomocą których moglibyśmy scharakteryzować taką kulturę ramową, są podobnie różnorodne, jak diagnozy, które sugerują. Sądzę, że można uczciwie powiedzieć, iż tam, gdzie przed owym trendem i przed ową przemianą odczuwany jest lęk, opisuje się ją zazwyczaj jako standaryzację oraz jako unicestwienie kultur lokalnych; a prócz tego, być może, jako amerykańizację, które to określenie długo kojarzone było z nowoczesnością i unowocześnianiem (szczególnie w Europie lat 20. XX wieku). Okolicznością nieco mylącą w tym kontekście wydaje się globalne upowszechnienie zjawiska, które można by nazwać właściwą ramową „kulturą amerykańską”, w formie muzyki i telewizji, centrów handlowych i nocnych klubów, mód i sondaży opinii publicznej, przy zastrzeżeniu, że amerykańscy transnarodowcy na pewno nie są jedynymi graczami na tym polu (choć mówimy tutaj, trzeba przyznać, raczej o życiu codziennym aniżeli o własności czy produkcji).

Korzystam z okazji (tematu amerykańizacji), aby zwrócić uwagę na pewne szczególne cechy struktury globalizacji, przede wszystkim zaś na to, że stanowi ona system pozbawiony ustalonego centrum, który jednakowoż pewne centrum posiada. Nowoczesna technika informacyjna (jak również retoryka demokracji i samostanowienia) stwarza sytuację, w której wszystkie kraje świata są zasadniczo i zwyczajowo równe; a jednak jeden z tych równych i pozbawionych ustalonego centrum krajów – czasami zwany „ostatnim supermocarstwem”, które to określenie ma w sobie coś z nostalgicznych nut pobrzmiwających w wyrażeniach typu „była Jugosławia” – jest *primus inter pares* i *de facto* policjantem świata. Gdyby chciało się użyć terminologii państw narodowych, być może lepiej byłoby powiedzieć o Stanach Zjednoczonych, że wyjątkowo nie są one państwem narodowym, jak jednostki, wśród których funkcjonują, ale innym gatunkiem, być może czymś w rodzaju powszechnego i homogenicznego imperium Alexandre’a Kojeve’a.

Spośród różnych osobliwości, które wyrastają z tej sytuacji, wystarczy wymienić zaślepienie owego centrum, ewidentny brak zainteresowania Amerykanów czymkolwiek dziejącym się naokoło nich w świecie zewnętrznym; chyba że dialektycznie łączymy to zjawisko ze znacznym zainteresowaniem świata zewnętrznego Ameryką, jak gdyby była ona Lacanowskim przedmiotem pożądania i zawiści, o czym już wspominałem. Następnie, musimy także wymienić inną znaczącą cechę stosunków międzynarodowych, którą się często przeocza, a mianowicie, że prawie zawsze są one negocjowane, pośredniczy im zaś medium samej kultury. Często bowiem wchodzi tutaj w grę polityczna i ideologiczna zmiana walencyjności jakiegoś określenia czy wartości przy przejściu między salami, w których za zamkniętymi drzwiami wywierane są naciski: Roberto Schwarz proponuje niezwykłą analizę sposobu, w jaki idee zostają odwrócone na swej drodze od metropolii do kolonii czy na peryferie⁵. Jeszcze bardziej uderzające jest odwrócenie

<http://guerrillasemiotics.com/nmm/press/wp-content/uploads/2010/08/Carefully-Reading-ODD.pdf>, dostęp 11.05.2011 (przyp. tłum.).

⁵ R. Schwarz *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, Verso, New York 1992.

Prezentacje

ideologii politycznych, jak to miało miejsce wtedy, gdy walczący w Rewolucji Francuskiej sankiuloci stali się rasistowskimi kontrrewolucjonistami Rewolucji Haiteńskiej⁶.

Chcę jednak przede wszystkim podkreślić fenomen takich pojęć, jak wpływ czy imitacja – pojęć, które wywarły fatalny skutek na naszą własną dyscyplinę (literatury porównawczej), jako że upraszczają one wielce złożony proces, jakim jest sposób, w który jakieś zdarzenie, tekst, pojęcie, w jakimś odległym i czasami zupełnie marginalnym kraju, może nagle otworzyć nowe możliwości w sytuacji wewnętrznej, w której takie możliwości były dotychczas nie do pomyślenia, dosłownie wprost niewyobrażalne. Można powiedzieć, że ogromny ogólnoswiatowy wpływ Faulknera był właśnie tego rodzaju. Dzieło tego twórcy pokazało nagle pisarzom na całym świecie, że można uczynić coś innego z tym, co znajduje się na dnie pamięci, z ziemią, z przegraną i z pasją historyczną. A gdyby się ośmielić, można by nawet zechcieć pokazać, w jaki sposób Związek Radziecki, mimo swych wszystkich licznych wad, otworzył całkowicie nieoczekiwane możliwości dla przedstawicieli populacji zamieszkujących odległe tereny na całym świecie, którzy nigdy nie spotkali żadnego Rosjanina ani nawet nie słyszeli o laborystycznej teorii wartości.

Ale problem, na jaki natykamy się myśląc o tego rodzaju działaniu na odległość, tkwi w niebezpieczeństwach kulturalizmu: bo chociaż zdarzyło mi się użyć tego słowa dla celów demonstracyjnych, to właśnie wcale nie o kulturę tutaj chodzi, ale raczej o nierówny rozwój i o samą naturę światowego systemu. Jeśli chcemy użyć jeszcze bardziej paradoksalnego sformułowania, ujmijmy to tak: możemy narzekać na uniformizację i zanikanie kultur lokalnych i narodowych, ale nigdy nie wolno nam tego czynić w imię różnicy kulturowej, pluralizmu kulturowego czy tolerancji wielokulturowej – te użycia słów związanych z kulturą są przede wszystkim ideologiczne i zwodzą nas tylko na złe ścieżki. W globalizacji nie ma kultur, a tylko nostalgiczne obrazki kultur narodowych: w ponowoczesności nie możemy odwoływać się z powrotem do fetysza kultury narodowej i autentyczności kulturowej. Przedmiotem naszych studiów jest raczej disneyfikacja, wytwarzanie symulakrów kultur narodowych; oraz turystyka – przemysł, który organizuje konsumpcję tych symulakrów i przedstawień czy obrazków.

Dlatego właśnie w żadnym razie nie chcemy interpretować naszej dyscypliny w kategoriach kultury światowej, czy też niezrozumienia stworzonego przez Goethego określenia literatury światowej jako kanonu lub wyobrażonego muzeum wszystkich arcydzieł historii. To, co Goethe, prorokując, miał rzeczywiście na myśli, było w dużej mierze pojęciem informacyjnym i komunikacyjnym: literatura światowa nie oznaczała dla niego Lorda Byrona czy Rumiego, ani Shakuntali (całą trójkę uwielbiał), ale raczej takie czasopisma, jak *Edinburgh Review*, *Revue des deux mondes* czy *Le Globe*. Literatura światowa pojawia się wtedy, gdy różne uwarunkowania narodowe potrafią ze sobą rozmawiać o specyfice swoich światów i swoich

⁶ C.L.R. James *The Black Jacobins*, Vintage, New York 1989.

Jameson Nowa historia literatury po końcu nowego

wytworów tekstowych; nie jest to nic w rodzaju wyrównanego pola gry, na którym wszyscy pisarze, niezależnie od języka, w jakim tworzą, mają równe szanse przy celowaniu w uniwersyteckie programy nauczania i listy bestsellerów, w Nagrodę Nobla czy telewizyjne sławy na kanale CNN.

W rzeczywistości, aby je mieć, musieliby pisać po angielsku (wielu z nich tak oczywiście robi), i warto się przy tym zatrzymać, jako przy jeszcze jednym symptomie owego braku symetrii towarzyszącego globalizacji, o którym chwilę temu wspominałem. Wszyscy bowiem jesteśmy postawieni w osobliwej sytuacji z powodu wypromowania języka angielskiego na *lingua franca* świata i jakkolwiek proces ten marginalizuje inne języki – ludzie opowiadali mi o niechcianym wpływie budowy zdania angielskiego na dzisiejszy chiński i latynoamerykański hiszpański – nam także nie przynosi nic dobrego. Angielski jest bowiem obecnie językiem interesów i – w takim stopniu, w jakim wojna sama jest interesem – językiem siły i działań wojennych. Wydaje się również, że z powodu ekonomicznego drenażu mózgów także – językiem nauki, ale nauki będącej służebnicą interesu i zysku, nauki stosowanej, a nie tej wspaniałej, spekulatywnej i bezinteresownej praktyki nauki czystej czy teoretycznej, która była rozpowszechniona we wcześniejszej fazie nowoczesności. Wprawdzie zawsze istniał szereg odrębnych języków angielskich: Irlandczycy mają swój, hinduski angielski jest jednym z języków urzędowych Indii, a amerykański angielski także przeżył swe wielkie chwile u takich autorów, jak Whitman czy Hart Crane, Faulkner, Dick czy Pynchon. Ale globalizacja spłaszczyła ten język i zredukowała go do jego najmniej wspólnego mianownika, do języka angielskiego na poziomie podstawowym, języka wolnego rynku, o którym Mallarmé mógłby powiedzieć, że jeżeli wszystkim, czego się pragnie, jest komunikacja, wystarczy w milczeniu przekazać monetę z ręki do ręki.

Nazwisko Mallarmégo sugeruje co prawda, że to właśnie z takiej językowej degradacji i komercjalizacji czy reifikacji wyłoniły się wielkie projekty modernistyczne i próbowały „oczyścić język plemienia”. Ale było to wielkie poszukiwanie i wielka fatamorgana okresu modernizmu, których już z nami nie ma. W ponowoczesności poeci i pisarze tworzą ze swego własnego języka instalacje przypominające wysypisko śmieci i upajają się kawałkami, na które rozbił się ich język (jak w przypadku „*L=A=N=G=U=A=G=E poets*” – poetów J=Ę=Z=Y=K=A); prawie już nie marzą o odrodzeniu się jakiegoś autentycznego czy utopijnego języka, nawet w tych innych strefach językowych, w których byłoby to jeszcze możliwe.

Teraz jednak, gdy zaczynamy przywoływać nowości współczesnej produkcji artystycznej czy kulturowej, może właściwiej będzie przejść do fantastyki naukowej i jednego z największych twórców tego gatunku, po to, aby sobie wyobrazić, jak mogłaby wyglądać historia literatury i kultury tego przyszłego okresu. Jako użyteczną baśń możemy w istocie potraktować jedną z innowacji wielkiego polskiego powieściopisarza Stanisława Lema, który równolegle do swych własnych obszernych traktatów na temat przyszłej technologii (w szczególności cybernetyki), zaczął także pisać recenzje wymyślonych książek, w efekcie zapełniając tymi naprawdę istniejącymi artykułami na temat fikcyjnych utworów z przyszłości trzy

Prezentacje

tomy⁷. O ile wiem, w materiałach tych, stanowiących dla niego reprezentacyjne rozwiązanie problemu wcielania swoich naukowych i spekulatywnych przemyśleń do poza tym niechętnego im narracyjnego środka przekazu, Lem nie zawarł wymyślonej historii literatury (historii wymyślonej literatury?).

Możemy jednak bez trudu zobaczyć, jak wymyślona historia przyszłych tekstów literackich znacznie podniosłaby stawkę: przyjmowałaby bowiem z góry wyobrażenie sobie nie jednej książki, ale całej serii książek, i to książek radykalnie się między sobą różniących, różniących się na tyle, by możliwe stało się skonstruowanie schematu nieoczekiwanej ewolucyjnej czy nieewolucyjnej krzywej. Ta wymyślona historia zdradzałaby zarazem ciągłe utrzymywanie się pewnych niewystarczająco zradykalizowanych, bieżących stereotypów historii literatury lub jakiejś kanonicznej serii „wielkich” książek czy arcydzieł przyszłości.

W tym momencie zaczynamy sobie przypominać, że większość utopii, jeśli w ogóle poświęca miejsce na opisanie materiału czytelniczego swoich mieszkańców, okazuje się raczej słaba i mało oryginalna w sprawozdaniach na temat utopijnego kanonu literackiego. Edward Bellamy ma rzeczywiście odwagę wymyślić powieść zatytułowaną *Pentezylea*, największe dzieło następnego wieku (w jego przypadku – wieku XX), a nawet wyznać, że go to dzieło zawiodło; on sam jednak nie był wielkim powieściopisarzem i można się zastanawiać, jaki kształt przewidywaniom tego typu mógłby nadać bardziej uzdolniony stylista. Można się zastanawiać, dopóki nie przypomni się również klasyczny esej Ernsta Blocha na temat powieści artystycznej, w której arcydzieło protagonisty zawsze stanowi coś w rodzaju czarnej dziury w środku książki, którą czytamy, pustego miejsca czy pustej przestrzeni, którą zobowiązani jesteśmy przyjąć na wiarę, ponieważ ani czytelnik, ani powieściopisarz nie wydaje się być zdolny do wyobrażenia sobie tego dzieła w konkretny sposób. Dla Blocha wprawdzie ta martwa strefa była przestrzenią tego, co się jeszcze nie wydarzyło, utopijnej przyszłości, w której wszelkie nagromadzone ewentualności istnienia i realnej teraźniejszości są chwilowo wstrzymane i zawieszane, a do migotliwego, widmowego życia znajdującego się tuż poza naszym zasięgiem przywołana zostaje inna logika.

Czy tak jest, jak zwykł niegdyś pytać wpływowy brytyjski krytyk F.R. Leavis? I czy wszystkie wymaginowane utwory wewnątrz danego dzieła są takimi pustymi wrotami w otchłań i w to, co niewyobrażalne? Zmyślane dzieła – literackie, malarskie i muzyczne – mamy u Prousta: do nich to czynimy nasze własne odniesienia, do Moneta i może do Debussy’ego, bardziej aniżeli do prawdopodobnego wzorca historycznego, Saint-Saënsa. Jest *Doktor Faustus* Tomasza Manna, ale występujące w tej książce utwory były najwyraźniej ułożone już wcześniej, przynaj-

⁷ S. Lem *Mortal Engines*, Seabury, New York 1977 (oryginalne wydanie polskie: *Bajki robotów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964 – przyp. tłum.); *Imaginary Magnitude*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1984 (oryginalne wydanie polskie: *Wielkość urojona*, Czytelnik, Warszawa 1973 – przyp. tłum.); *One Human Minute*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1986 (oryginalne wydanie polskie: *Biblioteka XXI wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986 – przyp. tłum.).

mniej teoretycznie, przez Adorna. Skoro jednak pisarz potrafił je sobie wyobrazić z wystarczającą energią i satysfakcją, dlaczego sam nie mógłby kontynuować pisania tych utworów, zamiast przypisywać je jakiemuś fikcyjnemu pisarzowi zastępczemu. George Steiner właśnie napisał książkę o siedmiu książkach, których już nie zdąży napisać; tak postąpiwszy, prawdopodobnie dożyje dziewięćdziesiątki, a jednak nie napisze żadnej z nich, ponieważ już je oddelegował w inny tryb istnienia⁸.

Tym, co istotnie wydaje się bardziej realne, i co przynajmniej silniej zaznaczyło się w naszej własnej tradycji literackiej, jest fikcyjny opis dzieł, które nie odniosły sukcesu, a nie odniosły go nie dlatego, że danemu artyście brakowało talentu, ale dlatego, że wymagania, jakie stawiał sobie i sztuce, były zbyt wysokie i zbyt kategoryczne. Paradygmatem tego gatunku, gdyby tak chcieć nazwać ten opis, jest naturalnie *Nieznane arcydzieło* Balzaka, w którym jeden z największych przyszłych malarzy zachodniego kanonu, młody Nicolas Poussin, rozmyśla nad życiem i dziełem twórcy o wiele od siebie wspanialszego (analogiczną sytuację można odnaleźć w *Dziele Zoli*, w którym protektor Maneta i Courbetta kreśli tragiczną karykaturę swego przyjaciela z dzieciństwa, którego radykalnych innowacji sam nie był w stanie pojąć).

Być może więc, skoro historia literatury traktująca o przyszłych arcydziełach jest niemożliwa do zrealizowania, bardziej prawdopodobna byłaby rzeczywistość historia literackich czy artystycznych porażek, sprawozdanie z napotykania granic reprezentacji podczas kolejnych ataków na Absolut, po każdym z których można by się spodziewać, że odrobinę te granice przesunie, ale których zbiorowy dramat polegałby na łącznym wyrażeniu tych granic w odniesieniu do samej sztuki albo do języka, albo też do mimesis czy reprezentacji, do narracji jako takiej. Stopień zerowy pisania zaproponowany przez Rolanda Barthes'a, filozofia nowoczesnej muzyki głoszona przez Adorna, nawet wczesne wołanie Clementa Greenberga o sztukę pozbawioną jej treści reprezentacyjnej, mogą służyć za przykłady owej negatywnej historii. Jednak takie projekty również wydają się nieodłączne od zasadniczo modernistycznej koncepcji sztuki i być może także od modernistycznej koncepcji historii i historiografii.

Niemniej takie fantastycznonaukowe spekulacje na temat przyszłej historii literatury czy sztuki sprawiają, że przynajmniej jeden aspekt tego problemu staje się nieunikniony, mianowicie, że możliwości zaistnienia jakiejś historii nie da się odłączyć od sposobu, w jaki ukonstytuowany jest przedmiot tej historii. Jeżeli przedmiot jakiejś historii literackiej jest rozumiany jako pojedyncze dzieło (czy arcydzieło), to historia ta będzie musiała zostać opowiedziana zupełnie inaczej niż zwykle opowiada się historie, których przedmiot jest skonstruowany jako zestaw prądów, szkół czy nawet stylów. W rzeczy samej, możemy zaryzykować stwierdzenie, że wartością takiej historii dzisiaj i w przyszłości będzie służenie nie tyle jako podręcznik czy wykaz faktów, ile jako narzędzie pogłębiania refleksji nad

⁸ G. Steiner *My Unwritten Books*, New Directions, New York 2008.

Prezentacje

procesami konstruowania zarówno przedmiotu, jak i tekstu będącego rzekomo jego historią. A w takim przypadku, cieszący się złą sławą postmodernistyczny relatywizm – ta pozorna nowość, która sterroryzowała tak wielu zwolenników prawdy i rzeczywistości – przyjmuje nową postać. W tym bowiem sensie relatywizm oznacza po prostu wielość możliwych narracji, możliwych historii, której to wielości towarzyszy wielość sposobów konstruowania przedmiotu owych narracji czy historii. Otóż, im więcej, tym weselej, a nasze szanse na przybliżenie się do pewnego rodzaju rzeczywistości historycznej czy prawdy historycznej wzrastają asymptotycznie wraz z samą ilością sposobów, na jakie możemy rozumieć czy konstruować ten przedmiot. Powrócę do tego wszystkiego za chwilę.

Jednak poruszona kwestia konstruowania przedmiotu wyjaśnia także użyteczność – względem właściwej historii literatury – tych historii, które opowiadają o dziełach sztuki wywodzących się z innych dziedzin, na przykład ze sztuk wizualnych albo z muzyki. Są one bowiem wystarczająco odległe od słownych artefaktów, z którymi my pracujemy, by móc nade wszystko sugerować nowe możliwości rozumienia naszych własnych przedmiotów: historie koloru, perspektywy, instrumentów muzycznych – wszystkie te tematy, splatając się ze sobą w szczególny sposób i dokonując różnych zwrotów, pomagają nam uwolnić się od starych problemów ironii czy punktu widzenia, *style indirect libre* (francuski odpowiednik naszej mowy pozornie zależnej – przyp. tłum.) czy krytyki tematycznej, oraz zaproponować nowe opowieści, nowe rodzaje możliwych do konstruowania historii. Takie przełomy można by przyrównać do tego, co był w stanie osiągnąć Foucault przy pomocy „historii idei” – owego starego, zmęczonego gatunku, z którym tak bardzo wstydził się identyfikować. Jego dziwne konstrukcje same były bowiem jak brikolaż z pracowni rzeźbiarskiej: rzecz nie tyle w tym, że dał nam on jaśniejsze spojrzenie na rzeczywistość historyczną, ile w tym, że pokazał nam, jak historyk może podejmować wszelkie rodzaje nowych działań, nie jedynie odkrywając i wcielając nowe typy dokumentów, ale również włączając nowe materiały i zapomniane przedmioty, jak panoptikum czy statek głupców, i organizując wokół nich nowe opowieści i narracje (naprawdę, myślenie o Foucaulcie jako o autorze nowych idei na temat władzy czy suwerenności bądź czegokolwiek innego wydaje mi się zupełnie chybione; lepiej myśleć o nim jako o typie wynalazcy niż jako o typie myśliciela). W każdym razie, możliwe wydaje się przynajmniej scharakteryzowanie tych nowych konstrukcji intelektualnych jako konceptualizacji, w których osadzony jest jeden lub szereg przedmiotów materialnych.

Dysponując taką charakterystyką, możemy teraz zacząć się kierować w stronę nowego opisu przedmiotu sztuki w ogóle, czy raczej nowych typów instalacji, w których proces „tekstowy” zostaje unieruchomiony pod wpływem obecnego ogólnoswiatowego rozprzestrzeniania się ponowoczesnej produkcji artystycznej. Staram się unikać wyrazu „przedmiot”, wciąż przywołującego na myśl modernistyczną produkcję pojedynczych rzeczy, czy to płóciennych, czy partytur, które mogą być wykonywane lub powtarzane, czy to książek, które mają granice i ogranicze-

nia, i które można zatrzymać w pamięci (w przeciwieństwie do tych tekstów, które – czy to przez fragmentację i niedoskonałość, czy to przez przyprawiającą o zawrót głowy wielość bytów obecnych na jednej stronie – jakoś umykają formie i reifikacji; myślę tu chyba o *Infinite Jest* Davida Fostera Wallace’a). Praktycznym rozwiązaniem byłoby przyjęcie instalacji za najużyteczniejszą formę tego nowego paradygmatu; ale chcę również spróbować ująć ducha tej ogromnej ilości współczesnej czy ponowoczesnej sztuki wizualnej, jaka jest generowana przez jeden genialny pomysł, który – łącząc formę z treścią – może być powtarzany w nieskończoność aż nazwisko artysty nabierze pewnego rodzaju własnej treści. Tak więc, Xu Bing wpadł na pomysł stworzenia splotów linii i kresek, które wyglądały jak prawdziwe chińskie znaki, ale zupełnie nie posiadały znaczenia: można by pomyśleć o nonsensownych wyrazach czy nawet *zaum*, czyli wymyślonym języku Wilemira Chlebnikowa, jednak te zachodnie zjawiska tak naprawdę nie stanowią żadnego ekwiwalentu dla wizualnego wymiaru chińskiego systemu znaków. Pomysł Xu Binga to zatem niezwykła koncepcja lub freudowski *Einfall*, czy nawet odkrycie geniuszu – pod warunkiem, że przyjmuje się, iż nie stanowi on ani innowacji formalnej, ani rozwinięcia jakiegoś stylu, ani że nie jest autoreferencyjny w modernistycznym rozumieniu, ani nawet estetyczny w sensie zmieniania percepcji, zrywania z nią czy też intensyfikowania jej. Interesuje mnie pytanie, czy możemy sztukę tę nazwać „konceptualną” w dziś już starszym i dlatego też bardziej tradycyjnym sensie. Sztukę konceptualną rozumiam jako wytwarzanie obiektów fizycznych, które napinają kategorie mentalne poprzez konfrontowanie ich między sobą, jak w przypadku Heglowskich „uwarunkowań refleksji” w *Nauce logiki*. Jednak te kategorie, niezależnie od tego, czy potrafimy je wyrazić czy też nie, są w jakiś sposób formami uniwersalnymi, jak kategorie Kanta czy momenty Hegla: a co za tym idzie, obiekty konceptualne przypominają nieco antynomie lub paradoksy w sferze werbalno-filozoficznej – są okazjami do ćwiczeń medytacyjnych.

Z Xu Bingiem oraz resztą ponowoczesnej produkcji artystycznej, której stanowi paradygmatyczny przypadek, rzecz ma się w mojej ocenie zupełnie inaczej. Jego „teksty” są jakby nasiąknięte teorią: wydają się w równej mierze teoretyczne, co wizualne, ale nie ilustrują jakiejś konkretnej idei, ani nie proponują materiału do medytacji czy do ćwiczenia umysłowego lub konceptualnego. Owszem, przejawia się w tym wszystkim jakaś koncepcja, ale jest ona osobliwa, a ów rodzaj sztuki konceptualnej zyskuje raczej nominalistyczny niż uniwersalny charakter. Chciałbym przypomnieć tutaj rozmowę, którą uznałem za bardzo wymowną. Spytawszy artystę młodszego pokolenia, czy ktokolwiek jeszcze kopiuje Starych Mistrzów, jak czynili to Picasso czy Jackson Pollock, otrzymałem następującą odpowiedź: „Nie, idee czerpiemy z teorii, z lektury Baudrillarda lub Deleuze’a, czy kogokolwiek”. „Czerpanie idei” – chcę użyć tego określenia, aby wyjaśnić w tym miejscu dogłębnie, o co mi chodzi: mianowicie, gdy patrzymy na prace tego typu, jesteśmy zaangażowani w proces teoretyczny; czyli to, co „konsumujemy”, nie jest już dłużej czysto wizualnym czy materialnym bytem, ale raczej *idea* takiego bytu. To, co

Prezentacje

artyści obecnie tworzą, nie jest „dziełem” w jakimkolwiek starszym czy nowszym sensie, ale raczej idea dzieła.

Stawia nas to w sytuacji nieco innej od tej, którą dobrze znają wszyscy nauczyciele i krytycy filmu i literatury, mianowicie w sytuacji problemu związanego z pamięcią danego tekstu. Przewagą wiersza – czy przynajmniej krótkiego wiersza – nad powieścią jest to, że nawet jeśli uczniowie przeczytali z mozołem tę ostatnią w noc przed zajęciami, nie może ona być całkowicie i trwale obecna w ich wyobraźni jako takiej. *Explication de texte* także nie rozstrzyga tego dylematu całościowej formy narracyjnej, chociaż ustanawia swój przedmiot badań w nieco inny sposób. Nawet filmy obejrzone tak niedawno, jak na przykład w zeszłym tygodniu, nie są dostępne w żadnej użytecznej bezpośredniości, a przetestowaną namiastkę treści, jaką można odnaleźć w streszczeniu – nawet jeśli wskazuje ono na cechy, których nikt nie zauważył – z trudem można nazwać rozwiązaniem owej ontologicznej kwestii statusu dzieła w samym czasie.

Jakie jednak znaczenie miałyby dla nas streszczenie fabuły *Infinite Jest*, i jak spojrzeć z lotu ptaka na jeden ze zwojów Xu Binga? Być może jednak ów rozwój historyczny, owa mutacja w obrębie produkcji kulturowej w ponowoczesności jest bardziej szkodliwa dla *explication de texte* niż dla badania fabuły i większych form: krytyka w skali mikro staje się bowiem nawet bardziej problematyczna niż krytyka w skali makro. Żadna z nich, oczywiście, nie pozwala nam uchwycić logiki procesu, który nowe dzieła zdają się wcielać. Rozwój formalny, który właśnie nakreśliłem, oferuje nieoczekiwane rozwiązanie dla tego dylematu, który jest w mojej opinii zaciemniany przez XX-wieczne akcentowanie samego pojęcia *procesu*, a nawet przez swoistą obsesję na jego punkcie.

Wyobraźmy sobie raczej, że te nowsze dzieła czy „teksty”, jak właściwie powinno się je nazywać, są mieszaninami teorii i osobliwości, co oznacza, że w pewien sposób przekraczają one dawną opozycję między dziełem a jego krytyką czy interpretacją, która domagała się estetyki oddanej pojęciu dzieła w ogóle, a także poczuciu bezpieczeństwa wynikającego z zamknięcia i z urzeczowionej formy. Ta opozycja – między krytykiem a twórcą, między artystą a recenzentem – opozycja, o którą tyle waśni toczono przynajmniej od XVIII wieku, już dziś nie obowiązuje; krytyk zaś uległ mutacji, został przemieniony w kogoś w rodzaju kuratora lub stał się rzeczywiście postacią nie do odróżnienia od samego pisarza. Czym – w skrócie – są wymyślone przez Lema recenzje książek: dziełem twórcy czy krytyka? I czy nie zaczęliśmy właśnie wkraczać w nową i nieteoretyzowaną sytuację, w której kształtowanie idei dzieła zastąpiło wypracowywanie, wykończanie samego dzieła, zupełnie tak samo jak wytwarzanie nowej idei zastąpiło staroświecki osąd i krytykę tego dawniejszego, w pełni zrealizowanego dzieła? W latach 60. i 70. XX wieku snuto wiele fantazji wokół tematu promowania krytyka na twórcę. Były to fantazje intelektualistów osiągających nowy status w akademii, tracących zaś swą dawną społeczno-polityczną pozycję, która to strata zostaje następnie częściowo skompensowana przez owo raczej megalomańskie marzenie o Tekście, który zaciera wszystkie granice między literaturą a tym, co w zasadzie stanowi jej recenzje.

Jameson Nowa historia literatury po końcu nowego

Chwila prawdy w tej służącej samej sobie narcystycznej fantazji leży z pewnością w transformacji, jakiej obydwaj – krytyk i artysta – ulegają w ponowoczesności.

Przed byłym krytykiem odbywającym drogę ku reinkarnacji, aby stać się prawdziwym artystą (jest to być może nowy syndrom Pinokia), otwierają się dwie nowe możliwości. Pierwsza z nich to wynalezienie nowych tekstów, raczej w trybie podobnym do tego, jaki Malraux opisał dla fotografii: element scytyjskiej biżuterii powiększa się do takiego stopnia, że zaczyna on dorównywać monumentalnemu fryzowi z innej cywilizacji. Krytyk zatem, poprzez wynalezienie nowej nomenklatury i neologizmu, a także poprzez wstawienie historii estetyki czy kultury w ramy nowego paradygmatu, przekształca bezwładny tekst jakiegoś rodzaju w posiadacza nowej formy i nowej percepcji, a tym samym przemienia go w przedmiot mający szczególne i dotychczas nieteoretyzowane znaczenie. Tekst ten zostaje następnie pierwszym w jakimś rodzaju oraz sam staje się pewnym paradygmatem i modelem dla tego, co ma nadejść, jak również uprzywilejowanym symptomem ducha czasu.

Tymczasem owa kreacja – w której można zidentyfikować nowe znaczenie roli kuratora, dokładnie na wzór takiego właśnie obramowywania przedmiotów, które mają zostać alegorycznie przewartościowane – wchodzi w bliski związek z inną, która nas tutaj interesuje, mianowicie z wynalezieniem całkowicie nowych opowieści historycznych na temat takich przedmiotów, z tworzeniem nowych idei czy pojęć z zakresu historii literatury czy sztuki.

Właśnie dlatego, w mojej opinii, nie możemy w dokładnym słów tych znaczeniu napisać dziś nowych historii literatury, nie możemy wykonać tego w sposób, w jaki niegdyś dawniejsi działacze nadający ramy projektom (artystycznym lub innym) cierpliwie, krok po kroku i z ostatecznymi szczegółami dopełniali realizacji pierwszych tłących się idei. Takie nowe idee nie mają bowiem być realizowane, one są i pozostają czysto teoretyczne, trzeba je tylko uruchomić na ekranie świadomości tak, jak nowe idee takiego czy innego nowego narracyjnego paradygmatu historii. Zadaniem na dziś dla piszących nową historię literatury jest wynalezienie nowych idei historii literatury, kontynuowanie celu jakiegoś *Novum*, natychmiast rozpoznawalnego jako coś dotychczas niewyobrażalnego w całym tym procesie. Przykłady wynajdywania takich idei nie stanowią elementów wykonania tego typu badań, ale raczej same są ideami dramatyzującymi sposób, w jaki takie wykonanie mogłoby wyglądać. Innymi słowy, próbują nam pokazać, jak wyglądałoby zrealizowanie owej nowej idei historii literatury czy sztuki, gdyby rzeczywiście mogła ona zostać zrealizowana (a zrealizowana być nie może).

Zdążę jeszcze tylko powiedzieć, dlaczego nie jest to relatywizm ani fikcja. Opisaną sytuację trzeba oznaczyć imperatywem mnogości – wynalezienie jednej nowej idei dla historii literatury musi być rozumiane jako wołanie o wiele więcej. Idee te zaczynają następnie wytyczać granice Rzeczywistego, podchodzą do niego asymptotycznie w samej swej różnorodności i w swych sprzecznościach, jak ślepecy z hinduskiej przypowieści, którzy sprawdzili przez dotyk pojedyncze ele-

Prezentacje

menty budowy słonia – ogon, trąbę, skórę, kły i tak dalej – zdają sprawozdanie ze swych sprzecznych odkryć⁹. Jest to zatem triangulacja Rzeczywistego, identyfikacja w sercu przestrzeni jakiegoś ciężkiego choć niewidocznego ciała, które poprzez trzepot i fluktuację porusza wszystkimi pionkami i wskazówkami na wszystkich tarczach wszechświata w ledwo dostrzegalny acz nieunikniony sposób, przez co Rzeczywiste staje się tak nieuniknione, jak jest nieprzedstawialne.

Przełożyła *Olga Mastela*

Abstract

Fredric JAMESON
Duke University

New Literary History after the End of the New

The author inquires about the role of the history of literature in recent social and cultural situation, after the twilight of modernity. He concentrates in particular on the discussion of changes caused by globalisation (together with other related processes such as americanisation, commodification, development of new media, monopoly expansion, etc.) in our conception of artistic creativity. The perspective that he finds truly attractive is that of the project of the history of literature treated as a means of reflection rather than as an erudite set of facts.

⁹ Każdy z owych legendarnych ślepców myślał, że dotyka czegoś innego (jeden – sznura, inny – węża zwisającego z drzewa, jeszcze inny – ściany umazanej błotem), żaden z nich zaś nie potrafił połączyć tych sprzecznych odkryć w jeden całościowy obraz słonia (przyt. tłum.).