

PAWEŁ RUTKIEWICZ

GLOBALIZACJA I POSTMODERNIZM. O ZASADNOŚCI I BEZZASADNOŚCI ZAMIENNEGO STOSOWANIA TERMINÓW*

W artykule *Nowa historia literatury po końcu nowego* Fredric Jameson zaproponował, aby globalizację „jako formację kulturową” rozpatrywać w kategoriach ponowoczesności (Jameson, 2012, 81). Logicznym wnioskiem takiego postulatu wydaje się insynuacja, jakoby badania nad globalizacją w kontekście kulturowym miały wchodzić w obręb refleksji nad postmodernizmem (o ile nie ograniczać się do niej). Wydaje się więc, że analiza wzajemnej relacji obu pojęć pod kątem wzajemnej wymienialności odpowiadających im terminów stanowi konieczność z punktu widzenia rozwoju *global studies*.

Globalizację postrzega Jameson jako dynamikę technologicznych, politycznych, kulturowych, gospodarczych i społecznych przekształceń (Jameson, 2000, 49), które w ogólnoswiatowym kontekście składać się mają na późną fazę kapitalizmu (Jameson, 2012, 81). Cechy konstytutywnej owej fazy upatruje badacz w symbiotycznym zespoleniu globalnego rynku z kulturą (Jameson, 2000, 53), prowadzącym do zaniku krytycznego dystansu względem rzeczywistości (Jameson 2011, 47-49), która w epoce przed-globalnej sankcjonowała społeczną funkcję artysty/pisarza jako jej komentatora. To zaś stanowić miało symptom wyłaniania się „nowego typu społecznego życia”, zwanego społeczeństwem konsumpcyjnym. Na planie artystycznego wyrażania ta „nowa rzeczywistość” konstituuje się w oparciu o zasady „schizofrenii”

*Artykuł powstał dzięki wsparciu finansowemu projektu „Doktoranci — Regionalna Inwestycja w Młodych naukowców społeczno-humanistycznych — Akronim D-RIM SH”. Projekt jest współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego w ramach Programu Operacyjnego Kapitał Ludzki, Poddziałanie 8.2.1

i „pastiszu” (Jameson, 1998, 193). „Schizofrenia” jest kategorią tekstualną. Wiąże się z brakiem łączliwości między „znaczącym” a „znaczonym” i z zaczerpniętym od Jacquesa Lacana wnioskiem, że „ja”, które funkcjonuje w przestrzeni „znaczących” oderwanych od desygnatów traci poczucie czasowej ciągłości. Podminowuje to ideę podmiotu określającego swoją trwałość względem zachodzących w czasie zmian w świecie zewnętrznym (Jameson, 1998, 201-203). Natomiast „pastisz” zaprzecza modernistycznej idei „dzieła” i wynikającego z niej przeświadczenia o istnieniu języka ogólnego — uniwersalnej normy przedstawieniowej, względem której poszczególni twórcy mogli sytuować swoje „języki” indywidualne (Jameson, 1998, 194). „Pastiszowość” to sytuacja, kiedy autor posługuje się zapożyczonym językiem, lecz zatarciu ulega zarówno źródło owego zapożyczenia, jak i idea uniwersalnego odnośnika.

Ogólny zarys poglądów Jamesona nt. globalizacji i postmodernizmu był konieczny do tego, aby odnieść się do akcentowanej przez badacza konieczności odróżnienia postmodernizmu jako formacji kulturowej od tego, co w przypadku twórczości artystycznej i literackiej określa się mianem formy postmodernistycznej (Jameson, 2011, 308). Wydawałoby się, że otwiera to możliwość oddzielenia od siebie globalizacji i postmodernizmu na zasadzie przyczyny i skutku. Tę ewentualność dostrzega także sam Jameson, zaznaczając jednak, że globalizacji nie da się rozpatrywać tylko w kategoriach przepływu informacji, gdyż oznaczałoby to, że pomiędzy jej współczesnym wymiarem, a wcześniejszymi okresami w historii ludzkości zachodzi tylko różnica natężenia (Jameson, 2003, 54). Cechą dystynktywną globalizacji ma być swoista „pół-autonomia” jaką współlistniejąca, globalnie treści kulturowe zaistniałe na bazie światowych sieci komunikacyjnych (i gospodarczych) odznaczają się zarówno względem swoich nadawców — jak i odbiorców (Jameson, 2003, 55-57). Analiza pojęć globalizacji i postmodernizmu prowadzona pod kątem ich ewentualnej synonimiczności terminów musi oscylować wokół zagadnień, które określiłbym jako węzłowe: antyesencjalizm i koncentracja wokół perspektywy za-

chodniej. Parafrazuję w ten sposób Jamesona, który pierwsze z zagadnień uznał za kluczowe dla ponowoczesności – a drugie dla globalizacji (Jameson, 2012, 81-81).

ANTYESENCJALIZM: POSTMODERNIZM JAKO PARADYGMAT GLOBALNY?

„Koniec nowego” z tytułu wspomnianego artykułu Jamesona zdaje się korespondować przynajmniej z pięcioma wersjami ponowoczesnego motywu wyczerpania:

1. zanikiem indywidualności podmiotowej: do jej zaniku odnosi się pojmowanie „schizofrenii” przez Jamesona, a ponadto wątki dyskursu postrukturalistycznego związane ze „śmiercią autora”(1968) –która symbolizuje przesunięcie uwagi krytyki z autora na czytelnika (Barthes, 1999, 251);

2. kresem oryginalności i opartego na niej modelu twórczości i recepcji literackiej: „pastisz” Jamesona, a ponadto znana formuła postmodernizmu jako „literatury wyczerpania” (1967) – sygnalizującej kres pisarstwa jako fundowania nowych znaczeń na korzyść twórczej selekcji znaczeń zastanych (Barth, 1983, 49-51);

3. brakiem wiary w postęp, rozumiany jako ekspansja sekularyzacji na modłę zachodnią, „która jest jednocześnie wiarą zsekularyzowaną i wiarą w sekularyzację” (Vattimo, 2006, 94);

4. dezaktualizacją kategorii odkrycia, które postmodernistyczna filozofia nauki zastąpiła „zmianą paradygmatu”(1962), czyli nie tyle poszukiwaniem faktów, co nowych kryteriów determinujących to, co może być uznane za fakt naukowy (Kuhn, 2001, 103). W refleksji nad globalizacją przyjmuje postać penetracji „białych plam” na mapie – zarówno w sensie dosłownym, jak i w odniesieniu do poznawczego „mapowania” rozmaitych przestrzeni symbolicznych, np. społecznych, językowych, czy kulturowych (Sloterdijk, 2011, 152-153);

5. tzw. końcem historii – w teoretyczno-literackim aspekcie myśli Jamesona rozpatrywanym w kontekście „końca historii literatury”, czyli konieczności wypracowania idei, w oparciu o którą możliwe byłoby pisanie historii literatury w przestrzeni globalnej (Jameson, 2012, 93), bodźcem ku czemu wydaje się z jednej strony

natłok tekstów literackich z całego świata, a z drugiej wspomniana już inflacja pojęć „oryginalności” i „dzieła” (a więc również „arcydzieła”).

Motywy myśli ponowoczesnej, który u Jamesona determinuje pozostałe w ich aspekcie ontologicznym wydaje się koncepcja „końca historii” — czy też dokładniej: końca czasu. „Koniec” ten Jameson interpretuje inaczej niż Francis Fukuyama, dla którego miał on się wiązać z upowszechnieniem demokracji liberalnej w oparciu o gospodarkę wolnorynkową (Fukuyama, 2009, 168). U Jamesona chodzi przede wszystkim o dezaktualizację dominanty czasowej, na korzyść dominanty przestrzennej. Rozprzestrzeniające się za pomocą globalnych mediów treści razem z tradycyjnymi wartościami lokalnych wspólnot (które to wartości gdzie indziej z kolei stanowić mogą element „importowany”) tworzą rodzaj symbolicznego sztafażu, służącego (świadomemu lub nie) kontekstowemu określaniu się jednostek i nowych wspólnot (zob. Jameson, 2011, 156-159). Oczywiście słusznie zauważył Maciej Świerkocki, że postmodernizm jest kwestią aktualności o tyle, o ile sięgając po spuściznę epok przeszłych przeformułowyje ją wydobywając z niej nowe, kontekstowe znaczenia (Świerkocki, 1997, 26). Jameson podkreśla przy tym również fakt, że historyczne elementy współczesnej kultury (czyli *de facto* wszystkie jej elementy z zakresu dziedzictwa form artystycznych — skoro zanikowi uległa idea nowatorstwa w znaczeniu innym niż przeformułowywanie zastanych kombinacji) funkcjonują na tej samej płaszczyźnie ontologicznej, co informacje o wydarzeniach społeczno-politycznych — i razem z nimi tworzą myślową i operacyjną przestrzeń jednostek ludzkich.

Tego typu koncepcja uprzestrzennienia jednostkowej egzystencji wydaje się analogiczna względem znanych na gruncie *global studium* propozycji postrzegania globalizacji w charakterze siły kompresującej: zarówno z uwagi na zanik znaczenia terytorialnych odległości (Urry, 2004, 165), jak i wzajemne, globalne „uzależnienie” sposobów kształtowania się społeczeństw (Giddens, 2010, 74), oraz marginalizowanie lokalnej proveniencji elementów globalnej kultury, które oderwane od pierwotnych znaczeń sprowadzane mają być do roli ozdobnika (Mathews, 2005, 166).

Spostrzeżenie to każe zestawić postmodernistyczne przeświadczenie o zaniku indywidualności z problematyką kulturowej homogenizacji – w związku z czym konieczny wydaje się namysł nad znaczeniem linii jako kategorii interpretacyjnej; linii wyznaczającej zasięg państwa, lub kultury, rozgraniczającej porządku symbolicznego, lub wyznaczającej ramy ludzkiej osobowości. Jako punkt wyjścia potraktuję analizę porównawczą *Nieznanego arcydzieła* Honoriusza Balzaca (1831) i *Cosmopolis* Dona DeLillo (2003) – po to, aby w oparciu o zauważalne w tych tekstach sposoby „mapowania poznawczego” przestrzeni przejść do refleksji nad ich stosunkiem do nowoczesnej i ponowoczesnej konceptualizacji przestrzeni globalnej. „Mapowanie poznawcze” rozumiem za Jamesonem jako ekstrapolację jednostkowych przeświadczeń nt. stałości/niestałości świata na sam ten świat w procesie jego poznawczego oswajania (Jameson, 2011, 425-426). Analiza prowadzona będzie pod kątem adaptowalności idei nt. globalizacji na gruncie rozwiniętych dziedzin literaturoznawstwa takich jak myśl postmodernistyczna, a także postkolonializm – co Suman Gupta zaklasyfikowała jako jedną z możliwości uprawiania *global studies* na gruncie literaturoznawstwa (Gupta, 2013, 870).

Nieznane arcydzieło Balzaka uważane jest przez Jamesona za pierwowzór gatunku literackiego, polegającego na wyobrażaniu utworów artystycznych przyszłości, czyli powstałych w oparciu o przyszłe kategorie światopoglądowe, które aktualna sytuacja twórcy zdaje się dopiero zapowiadać (Jameson, 2012, 88-89). Pomijam tutaj aspekt historyczny noweli. Tym, co chciałbym podkreślić jest fakt, że tytułowe „arcydzieło” – opisane jako „fragment bosej nogi, wyłaniający się z [...] chaosu barw, tonów, nieokreślonych półcieni, tworzących coś w rodzaju bezkształtnej mgły” (Balzac, 2009, 38) – budzi skojarzenia z dziełem pojmowanym na sposób modernistyczny. W opinii bohaterów noweli „rysunek nie istnieje! [...] Linia jest pośrednikiem, dzięki któremu człowiek zdaje sobie sprawę z wyników oddziaływania światła na przedmioty; ale w naturze, gdzie wszystko jest pełne, nie ma żadnych linii” (Balzac, 2009, 22-23). Podczas gdy w tytułowym obrazie linia jest już wszystkim – widzowie nie potrafią uchwycić idei dzieła, dlatego jedyne co widzą, to szereg arty-

stycznych chwytów: „powstaje geometria sztucznych znaków orientacyjnych” (Konersmann, 2009, 124). Łączliwość dzieła z jego ideą jest nierozzerwalna (Belting, 1998, 155). Chaos linii, cieni i barw to nagromadzenie konwencji i stylów artystycznego ujmowania rzeczywistości, wiedzę o których malarz zebrał podczas wieloletnich studiów i podróży (Balzac, 2009, 39). Kobięca noga wydobywająca się spod owej płataniny wydaje się odniesieniem do normy obiektywnej (mimetycznej) — zaś właściwą modernizmowi epistemologiczną opozycję pomiędzy obiektywną rzeczywistością, a nagromadzeniem alternatywnych metod jej przedstawienia uwydatnia konfrontacja obrazu z nagością rzeczywistej kochanki innego malarza (Balzac, 2009, 33).

Natomiast w *Cosmopolis* linia, czy też — w ujęciu trójwymiarowym — powierzchnia, wyznacza miejsce spotkania oddzielanych nią przestrzeni i otwiera im możliwość wzajemnego przenikania. Główny bohater — Eric Packer — postrzega powierzchnię własnej skóry jako coś, co oddziela „wnętrze” od „zewnątrza”, lecz do pierwszego przynależy nie mniej, niż do drugiego (DeLillo, 2004, 9). Tym samym sygnalizuje relację między sobą, a apartamentowcem w którym mieszka, i z którego krawędziami utożsamia się względem świata (DeLillo, 2004, 8), oraz widokiem wież bankowych na horyzoncie. Wzniesione jako „ostatnie wysokie budowle” symbolizują niejako niekonieczność swojej fizycznej obecności. Za sprawą lustrzanych powierzchni budynki wydają się puste, ponieważ odbijając światło uniemożliwiają wzrokową penetrację—przekształcają się w swoją własną ideę, a przy tym wyznaczają „kres zewnętrznego świata” (DeLillo, 2004, 36). Postać protagonisty *Cosmopolis* zinterpretować można jako personifikację globalnego kapitału, zespolenie z którym przyjmuje tu formę globalnego solipsyzmu. Zajmując bowiem ową przestrzeń, do której świat zewnętrzny nie ma wstępu — a zwielokrotnienie której stanowi też jego limuzyna wyłożona korkiem po to, aby zapobiec wtargnięciu także niechcianym odgłosom (DeLillo, 2004, 70) — sam swobodnie może w nim ingerować. Samopoczucie bohatera wywiera bezpośredni wpływ na nastroje na rynku, a odczuwana przez niego jedność globalną technologią — krańcowy przykład pojmowanych na

modłę McLuhana mediów jako „przedłużenia człowieka” — daje mu absolutną władzę nad wszystkimi aspektami ludzkiego życia (Laist, 2010, 265-266).

Zarazem jednak Eric pozostaje człowiekiem, a jego wszechmoc doprowadza go do nerwowego załamania. Randy Laist interpretuje je jako dążenie do autodestrukcji Zachodu przytłoczonego własną potęgą, a samego Erica przedstawia jako „rodzaj trzeciej, bliźniaczej wieży WTC” — bo choć czas akcji powieści to kwiecień roku 2000, to jej nastrój zdaje się zwiastować wrzesień 2001 (Laist, 2010, 258). Z punktu widzenia aplikowalności refleksji nad globalizacją (skoncentrowanej na zagadnieniu kulturowej homogenizacji) do badań nad postmodernizmem w literaturze, kluczowe wydaje się spotkanie Erica z polującym na niego zamachowcem — a także niegroźna anomalia anatomiczna (asymetryczna prostata) i irracjonalne wahania na rynku walutowym, które to motywy wyznaczają fabułę powieści. Eric nie jest w stanie zrozumieć wzrostu wartości juana, postępującej na przekór wszystkim jego obliczeniom. Nie potrafi też pozbyć się obaw co do wspomnianej anomalii, którą również postrzega jako wymykającą się spod jego kontroli aberrację. Podczas kulminacyjnego spotkania zamachowiec uświadamia Ericowi, że właśnie ona w swoim odstępstwie od normy była odpowiedzią na jego giełdowe wątpliwości: „Oto gdzie tkwiła odpowiedź, w twoim ciele, w twojej prostacie” (DeLillo, 2004, 200). Jest to wiedza, której Eric nie zdoła jednak wykorzystać, ponieważ jest świadom, że antagonistą go zabije (DeLillo, 2004, 201). Zdawałoby się, że fizyczna anomalia Erica i jej relacja względem wahań juana symbolizuje relację pomiędzy głębią „ja” a światem, lecz wcześniej czytelnik dowiaduje się, że na taka sama przypadłość odznacza antagonistę Erica (DeLillo, 2004, 199) — czyli byłby on dysponentem takiego samego (sic!) idiomu. Aspekt cielesny wydaje się warunkiem niezbędnym dla zindywidualizowanego oglądu rzeczywistości i jako wyraz zakorzenienia w rzeczywistości empirycznej. Dodatkowo, jego redundantny charakter uwydatnia odpowiedź, jakiej Eric udziela słysząc, że zamachowiec nazywa się Richard Sheets: „*Means nothing to me*” (DeLillo, 2004, 192). Zdanie to można zrozumieć jako „nic mi to nie mówi”, lecz wyróżnienie go w tekście kursywą sugeruje konieczność czytania literalnego:

„nic to dla mnie nie znaczy”. Eric funkcjonuje bowiem w rzeczywistości, którą za Baudrillardem określić można mianem symulakrum trzeciego rzędu — punktem odniesienia w konstruowaniu wyobrażeń o świecie nie jest dla niego rzeczywistość empiryczna, a wyobrażeniowe modele już funkcjonujące w przestrzeni społeczno-medialnej (Schuster, 2008, 181). Dla Erica imię i nazwisko „Richard Sheets” — odnoszące się do jednego z rzeszy pracowników jego korporacji (DeLillo, 2004, 191) — to znak pusty, znaczące bez znaczonego (jeśli sparafrazować koncepcję „schizofrenii” Jamesona). W kontraście do tożsamości prawdziwej, tożsamość fikcyjna zamachowca — Benno Levin — jawi się jako „realna” tak długo, jak groźba fizycznej przemocy (zabójstwa) zmusza jego i jego ofiarę do chwilowej konsolidacji „ja”. Ta konieczność zostaje jednak podważona w momencie śmierci Erica, kiedy „ja” — o ile jeszcze można je tak nazwać — rozpływa się w cybernetycznej przestrzeni rynku, zyskując rodzaj nieśmiertelności (Laist, 2010, 273), którą w powieści określa się jako kolejny krok w ewolucji (DeLillo, 2004, 207).

Na podstawie powyższych przykładów łatwo wykazać różnicę pomiędzy modernistycznym i postmodernistycznym mapowaniem przestrzeni. Paradygmat modernistyczny zakłada, że wykreślanie konceptualnych granic służy dookreśleniu i oddzieleniu. W noweli Balzaka jego wyrazem jest brak spoistości między zawartymi w jednym dziele różnymi metodami obrazowania — odczuwany wówczas, gdy nie uchwyci się przyświecającej dziełu idei. W przełożeniu na przestrzeń międzykulturową efektem tego rodzaju mapowania wydaje się esencjalna koncepcja *Zderzenia cywilizacji* Samuela Huntingtona (1996), gdzie współczesne cywilizacje oddzielane są od siebie w oparciu o szereg immanentnych cech. Zdaje się, że sedno takiego ujęcia oddaje zdanie z *Orientalizmu* Edwarda Saïda (1978): „Wystarczy, że „my” ustalimy granice w naszych umysłach; „oni” staną się wtedy „nimi” i będą wraz ze swą ziemią określani jako „inni” od „nas”.” (Saïd, 2005, 97). Zresztą wobec Saïda też wysuwa się zarzuty, iż niesłusznie przypiął całej zachodniej nauce o kulturach wschodu łąkę protekcjonalizmu — ją samą narażając tym samym na protekcjonalne traktowanie (Ahmed/Donnan, 2013, 906).

Natomiast mapowanie postmodernistyczne polegałoby na funkcjonowaniu w rzeczywistości społecznej i kulturowej bez potrzeby stosowania podziałów na to, co idiomatyczne, a co uniwersalne. Tak jak wobec literatury zabrakło punktu odniesienia dla wyznaczania kryteriów oryginalności (Świerkocki, 1997, 69), a wobec ludzkich osobowości kryteriów indywidualizacji (Jameson, 2011, 15), co zdaje się przenosić w wymiar egzystencjalny literacką kategorię „pastiszu” – tak postmodernistyczny opis globalnej rzeczywistości całkowicie unieważniałby odniesienia do podziałów na państwa, kultury i cywilizacje. Ujmowanie postmodernizmu jako kulturowego paradygmatu globalizacji może zatem budzić obawy, czy – parafrazując Benjaminą Barbera – nie jest on apoteozą „makdonaldyzacji” dokonywaną poprzez marginalizację „dżihadu”, czyli – w ujęciu rozszerzonym – przyznawania wartościom lokalnym prymarnej roli w kształtowaniu tożsamości (Barber, 2001, 279-286). „Postmodernizm” – z czego Jameson zdaje sobie sprawę – jest pojęciem o proveniencji zachodniej, którego stosowanie prowokować może oskarżenia o zachodni uniwersalizm (Jameson, 2011, 327). Jako konsekwencja tego stanu rzeczy jawi się wątpliwość, czy podkreślając konstytutywną rolę kapitalizmu w kontekście globalizacji i postmodernizmu, jako czynnika „kolonizującego ludzką nieświadomość” i podminowującego poczucie przynależności do lokalnej kultury, Jameson nie prowokuje do postrzegania postmodernizmu/globalizacji w kategoriach post-imperializmu – czyli nowej formy kulturowej dominacji Zachodu (Xie, 2013, 896).

ZACHÓD, CZYLI AMERYKA: POSTMODERNIZM JAKO „TOWAR” EKSPORTOWY?

W utożsamieniu przez Jamesona postmodernizmu i globalizacji ważną funkcję pełni kategoria „utopii”. Mianowicie „utopia” to wizja przyszłości; to idea, czy też idee, w oparciu o które możliwa byłaby aktywność społeczna i kulturowa w dynamicznej przestrzeni globalnego kapitału i globalnych mediów (Jameson, 2011, 173-175) – zaś wśród form owej aktywności wymienia Jameson zarówno twórczość literacką i artystyczną, jak historycznoliterackie metody jej selekcji – czyli tytułową „nową historię literatury po końcu nowego”. Zdaniem badacza idee takie należa-

łoby kształtować na bieżąco, a ich wyznacznikami miałyby być: nieobecność sformułowań wyrażających twierdzącą treść, oraz rezygnacja z poszukiwań pierwotnej przyczyny, czy źródła pojęć, postrzeganych „jako świadectwo niedostateczności ludzkiego umysłu” (Jameson, 2011, 402). W niniejszym użyciu termin „utopia” ma jednak odniesienie społeczne i zakłada zaistnienie w przyszłości stanu „czystej heteronomii” (Jameson, 2011, 352-353) — czyli współistnienia heterogenicznych jednostek w obrębie grup i heterogenicznych grup w obrębie społeczeństw. Stanu, w którym wszelkie tendencje do określenia grupy w kategoriach podmiotowych (esencjalno-tożsamościowych) ulec muszą rozproszeniu przez globalny kapitał (Jameson, 2011, 357) — a zatem takiego, w którym dekonstruująca moc kapitału byłaby oswojona jako obiektywny stan rzeczy. Idea, czy też ideologia, w oparciu o którą możliwe byłoby wypracowanie takiego modelu społeczno-kulturowego, miałyby się tak do globalnej różnorodności, gdzie poglądy pluralistyczno-liberalne krzyżują się z fundamentalizmami (Jameson określa je jako „wsteczne pod względem politycznym”; Jameson, 2011, 401), jak tzw. „literatura samoświadoma”, rewaloryzująca ontologiczny status twórczości literackiej (Świerkocki, 1997, 80), do globalnej obfitości (i postmodernistycznej różnorodności) tekstów pomijających tę kwestię i realizujących gatunkowe wzorce. Niemniej jednak, o ile ponowoczesność rozumiana jako paradygmat kultury zachodniej objawia się jako rzeczywisty zanik obiektywnych podziałów na estetyczno-światopoglądowe „centrum” i „margines” (Świerkocki, 1997, 24) — o tyle u Jamesona proklamacja globalności postmoderny w oparciu o swoiście dekonstruujący charakter kapitału sąsiaduje ze stwierdzeniami nt. hegemonicznej roli Stanów Zjednoczonych (Jameson, 2011, 5; Jameson, 2000, 51; Jameson, 2012, 85). Każę to dogłębniej zastanowić się nad tym, na ile w analizowanej tu koncepcji globalny kapitał jest faktycznie bezstronny w procesie podminowywania esencjalnej podmiotowości. Sproblematyzowaniu niniejszego zagadnienia posłuży interpretacja dwóch powieści chińskiego laureata Nagrody Nobla, Mo Yana: *Krainy wódki* (1992), oraz *Obfitych piersi, pełnych bioder* (1996).

Amerykanizację Jameson pojmuje jako globalną ekspansję amerykańskiego „konsumeryzmu” (Jameson, 2003, 64). Jego stanowisko jawi się w tym kontekście jako skrajnie odmienne od reprezentowanego przez Fukuyamę (pomimo wspomnianego podobieństwa tezy o kresie dziejowości z „końcem historii”), dla którego ekspansja amerykańskiego kapitału wiąże się z ekspansją ideologii politycznej, a który w wyniku tego uznawany jest za umiarkowanego prawicowca (Xie, 2013, 889). Konsumeryzm Jamesona nie niesie ze sobą żadnej ideologii – oprócz swoistej meta-ideologii, czyli potencjału integracji ze „schizofreniczną” (w omówionym znaczeniu) przestrzenią rynku i mediów. Globalizacja (definiowana marksistowską kategorią „sposobu produkcji”; Jameson, 2011, 416) traktowana jest przez Jamesona jako rodzaj kłamry spajającej poszczególne rynki lokalne, a zarazem swoistego filtra, selekcyjującego lokalną (krajową) „produkcję” artystyczno-literacką pod kątem jej aplikowalności w przestrzeni globalnej. Postmodernistyczny charakter globalizacji objawiać ma się natomiast w preferowaniu przez globalny rynek tekstów kultury, które w dwojaki sposób eliminowałyby rolę tradycji i kanonu jako źródła znaczeń: po pierwsze, przez lekceważenie (strategia sztuki masowej), po drugie, przez analizę procesu przekształcania przestrzeni odniesień lokalnych w globalną (postmodernistyczna sztuka „samoświadoma”). Amerykanizacja byłaby więc w tym ujęciu projektem radykalnego zerwania z dominantą czasową, którą tradycja symbolizuje na płaszczyźnie społecznej, a kanon na płaszczyźnie artystyczno-literackiej. W nieumiejętności porzucenia tych kategorii jako punktów odniesienia upatruje Jameson przyczyn, dla których Japonia i Europa Zachodnia, pomimo silnej pozycji gospodarczej, nie potrafią zagrozić hegemonicznej pozycji USA jako kulturowego hegemonia (Jameson, 2003, 67), którego głównym towarem eksportowym okazuje się postmodernistyczny meta-światopogląd. W charakterze dowodu na globalność postmodernistycznego paradygmatu – a więc także na jego predyspozycję do rozluźniania esencjalnej spistości kultur/cywilizacji innych niż zachodnia – przywołuje Jameson twórczość Xu Binga. Ten chiński artysta stworzył serię symboli przypominających chiński alfabet, lecz pozbawionych znaczenia. Jameson zinterpretował je nie jako dzieło, a jako ideę dzieła

totalnego, którego nie można stworzyć, ale wyobrażenia o którym snuje się w przestrzeni multiplikujących się, pozbawionych znaczeń znaków — co pozwoliło mu zakwalifikować Xu Binga jako artystę ponowoczesnego (Jameson, 2012, 91-92). Możliwość podobnego odczytania *Krainy wódki* Mo Yana sygnalizował Douwe Fokkema. Zaznaczył jednak, że w powieści tej odniesienia do chińskiej tradycji literackiej mogą mieć charakter prymarny względem tekstualistycznych manipulacji płaszczyznami fikcji literackiej — samemu uchylając się tym samym przed określeniem jej jako postmodernistycznej (Fokkema, 2003, 49-50).

Kraina wódki to anty-utopijna parodia powieści detektywistycznej, której anty-bohater przybywa do krainy zwanej Alkoholandią, by zbadać prawdziwość doniesienia o pożeraniu dzieci przez lokalnych notabli (Mo, 2012a, 20). Zrąb fabularny zaczerpnięty został z *Dziennika obłąkanego* Lu Xuna, gdzie kanibalizm jest metaforą anty-nowoczesnych postaw Chińczyków z początku XX w. U Mo Yana służyć ma zobrazowaniu zepsucia i okrucieństwa komunistycznych elit (Chan, 2011, 160) — przez co *Kraina wódki* odczytywana jest w Chinach jako wyraz solidarności ze studentami zmasakrowanymi na placu Tiananmen (Chan, 2011, 200-201). *Obfite piersi, pełnie biodra* to dwudziestowieczna historia Chin opowiedziana z perspektywy jednej rodziny. Postaciami dominującymi są w niej kobiety, a jedyny silny bohater męski pojawia się wśród nich niczym postać z legend (Chan, 2011, 56) — lub jej „wcielona” idea. Swoje bohaterstwo przekazuje on jednak synowi (Mo, 2012b, 292), który dożywając czasów kapitalistycznych w nich kontynuuje odziedziczoną po ojcu, mityczną wręcz niezłomność (Mo, 2012b, 599). W przypadku pierwszej powieści pretekstem dla klasyfikacji postmodernistycznej jest autotematyczna korespondencja pomiędzy figurą autora, a jego tekstowym alter-ego, oraz stopniowe zacieranie dystansu pomiędzy płaszczyznami ontologicznymi — w wyniku czego figura autora trafia wreszcie do środka wymyślanej przez siebie historii, niejako zastępując jej pierwotnego bohatera (Mo, 2012a, 475-479). W przypadku powieści drugiej: swoiste dekonstruowanie wizji historii zgodnej z państwową ideologią (Chan, 2011, 59), oraz podważenie patriarchalnego wzorca mężczyzny jako kogoś, kto „przez głupią

dumę krzywdzi siebie i innych” (Mo, 2012b, 563). Tym niemniej, inspirująca wydaje się propozycja Shelley Chan, aby dostrzegać u Mo Yana dynamikę relacji między tym, co „chińskie”, a tym, co „obce-zachodnie” odczytywać w kategoriach *yini yang*. Pierwiastek kobiecy (*yin*) oznacza przestrzeń chińskiej tradycji, a pierwiastek męski (*yang*) tendencję do zmian. W wymienionych powieściach Mo Yana wyrazem atrofii pierwiastka męskiego w społeczeństwie chińskim ma być niedołączność uzależnionego od kobiet głównego bohatera *Obfitych piersi*, Jintonga (Chan, 2011, 49), oraz moralna degradacja detektywa Ding Gou’era z *Krainy wódki* (Chan, 2011, 193). Taki stan rzeczy wywoływać ma konieczność poszukiwania rozwojowego impulsu poza tradycją chińską (Chan, 2011, 46) — przy czym badaczka otwiera perspektywę do tego, aby swoiste *postmodern playfulness* Mo Yana również postrzegać jako rodzaj ożywczego impulsu.

Wynikająca z takiej koncepcji teoretyczna możliwość analizowania zjawiska postmodernizmu pod kątem różnych dróg jego rewaloryzowania i przyswajania poza cywilizacją zachodnią być może nie tyle podważa propozycję Jamesona, co ją uzupełnia. Ewentualność pojmowania globalizacji jako postmodernizmu — ze względu tożsamość zmian, które oba procesy wywołują w przestrzeni społeczno-kulturowej — wydaje się dopuszczalna wówczas, gdy ma się świadomość, że jest to perspektywa zachodnia (jeśli nie wężiej: amerykańska). O ile bowiem kapitał i media stanowią prawdziwie globalne spoiwo kultur i społeczeństw — o tyle analiza zagadnienia kulturowej odrębności (lub choćby na jej idei) zaowocować może w kontekście teorii postmodernizmu przekrojem lokalnych perspektyw i być może form jego swoistej glokalizacji. Ponadto pomoże ustrzec się od niezamierzonego totalizowania.

Bibliografia:

- Ahmed, Akbar S./Donnan, Hastings; 2013, Islam in the Age of Postmodernity, w: Richard J. Lane (ed.), *Global Literary Theory. An Anthology*, London/New York: Routledge, s. 902-917
- Balzac, Honoré de; 2009, *Nieznane arcydzieło*, przeł. Julian Rogoziński, Warszawa: WAB

- Barber, Benjamin; 2001, *Dżihad kontra McŚwiat*, przeł. Hanna Jankowska, Warszawa: Muza
- Barth, John; 1983, *Literatura wyczerpania*, przeł. Jacek Wiśniewski, w: Zbigniew Lewicki (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa: Czytelnik, s. 38-54
- Barthes, Roland; 1999, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, w: *Teksty Drugie*, nr 1-2 (55-56), s. 247-251
- Belting, Hans; 1998, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München: C.H. Beck
- Chan, Shelley W.; 2011, *A Subversive Voice in China. The Fictional World of Mo Yan*, Amherst, N.Y : Cambria Press
- DeLillo, Don; 2004, *Cosmopolis. A Novel*, New York/London/Toronto/Sydney: Scribner
- Fokkema, Douwe; 2003, *The Appropriation of World Literature*, w: Ján Koška, Pavol Koprda (red.), *Koncepcie svetovej literatúry w epoche globalizácie / Concepts of World Literature in the Age of Globalisation*, Bratysława: Slovenská Akadémia Vied, s. 43-52
- Fukuyama, Francis; 2009 (wyd. oryg. 1989), *Koniec historii*, przekł. Tomasz Biedroń, Marek Wichrowski, Kraków: Znak
- Giddens, Anthony; 2010, *Socjologia*, tłum. Alina Szulżycka, Warszawa: PWN
- Gupta, Suman; 2013, *Literary Studies and Globalization*, w: Richard J. Lane (ed.), *Global Literary Theory. An Anthology*, London/New York: Routledge, s. 868-875
- Huntington, Samuel; 2011, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. Hanna Jankowska, Warszawa: Muza
- Jameson, Fredric; 1998, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. Przemysław Czaplinski, w: Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, s. 190-213
- Jameson, Fredric; 2000, *Globalization and Political Strategy*, w: *New Left Review*, vol. 4, July-August, s. 49-68
- Jameson, Fredric; 2003, *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*, w: Fredric Jameson, Masao Miyoshi (ed.), *The Cultures of Globalization*, Durham: Duke University Press, 54-76
- Jameson, Fredric; 2011 (wyd. oryg. 1991), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przekł. Maciej Płaza, Kraków: Wydawnictwo UJ
- Jameson, Fredric; 2012, *Nowa historia literatury po końcu nowego*, przeł. Olga Mastela, w: *Teksty Drugie*, nr 3 (135), s. 81-94
- Kuhn, Thomas; 2001, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. Helena Ostromęcka, Warszawa: Aletheia
- Konersmann, Ralf; 2009, *Filozofia kultury. Wprowadzenie*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa

- Laist, Randy; 2010, The Concept of Disappearance in Don DeLillo's *Cosmopolis*, w: Critique, vol. 51, s. 257-270
- Mathews, Gordon; 2005, Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki, przeł. Ewa Klekot, Warszawa: PIW
- Mo Yan; 2012a, Kraina wódki, przeł. Katarzyna Kulpa, Warszawa: WAB
- Mo Yan; 2012b, Obfite piersi, pełne biodra, przeł. Katarzyna Kulpa, Warszawa: WAB
- Said, Edward; 2005, Orientalizm, przekł. Monika Wyrwas Wiśniewska, Poznań: Zysk i S-ka
- Schuster, Marc; 2008, Don DeLillo, Jean Baudrillard, and the Consumer Conundrum, Youngstown, N.Y.: Cambria Press
- Sloterdijk, Peter; 2011, Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji, przeł. Borys Cymbrowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej
- Świerkocki, Maciej; 1997, Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury, Łódź: Wydawnictwo UŁ
- Urry, John; 2004, Globalne układy złożone, w: Małgorzata Jacyno, Aldona Jawłowska (red.), Kultura w czasach globalizacji, Warszawa: IFiS PAN
- Vattimo, Gianni; 2006, Koniec nowoczesności, przekł. Monika Surma Gawłowska, Kraków: Universitas
- Xie, Shaobo; 2013, Is the World Decentred?, w: Richard J. Lane (ed.), Global Literary Theory. An Anthology, London/New York: Routledge, s. 888-901