

**BOGUMIŁA TRUCHLIŃSKA**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej  
w Lublinie

## POSTMODERNISTYCZNY „PROJEKT” KULTURY

1. „Przedmowa jest wszędzie” — tak rzecz Jacques Derrida. Tak oto mój czyt postmodernistycznego pisu projektu kultury niech będzie przed-mową, głosem w dyskusji—jak kto woli.

Każda epoka ma swoje postmodernizmy, obawia się Eco żegnając się w imię Róży. „Chcę cię oswoić” — mówi Mały Książę. Po cóż jednak rzucać perły przed wieprze! Nie ma takiej mowy, którą można brać serio — konstatuje Platon. „Porzucicie więc wszelką nadzieję...” —na zrozumienie postmodernizmu i jednoznaczne klasyfikacje. Bo postmodernizm to pełnia możliwości i spełnień inkontrologicznych. Już w tym krótkim fragmencie będącym próbką naśladowania nowego języka postmoderny, spotkali się: Nietzsche, Derrida, Okudźawa, Eco, Saint-Exupéry, Mateusz Ewangelista, Platon i Dante.

Postmodernizm — to pewna szansa dla krytyków i twórców po okresie wyczerpania (J. Barth), skoro już nic nowego nie może się zdarzyć ani powstać. *Taedium vitae* końca XX wieku. Pozostała już tylko gra, w kulturę i z kulturą.

2. „Projekt” jest ulubionym słowem postmodernistów i ich zwolenników, zapewne przeciwstawionym kiedyś równie modnemu „modelowi”. Jego solidności przeciwstawia się lekkość, szkicowość, niedookreśloność, niedokończenie. Wszelka zabawa czy gra musi mieć jakiś projekt Co stanowi ów postmodernistyczny projekt kultury? Co można projektować w świetle poglądów postmodernistów? Czy ów projekt to również projekcja, a jeśli tak, to czego? Pytania można mnożyć. Przyjrzyjmy się niektórym elementom „projektu”, uwzględniając takie tradycyjne kategorie jak: autor, odbiorca, ich czynności i wytwory.

### A. Czynności, metody i środki

Postulowana przez postmodernistów twórczość nawiązuje, po zakwestionowaniu awangardyzmu, do tradycji (którą traktuje dość swobodnie), romantyzmu i neoromantyzmu. Niemniej — nie gardzi się także środkami wypracowanymi przez awangardę. Ma więc miejsce świadoma mieszanina stylów i języków; często zaleca się operowanie pastiszem (słowo to oznacza „pasztet”, etymologicznie rzecz biorąc), parodią, ironią, kpina — także z potencjalnego odbiorcy. Metodą „zaprojektowaną” jest także dekonstrukcja tekstów. Właściwie to cała tradycja kulturowa może być

potraktowana jako tekst (tekst kultury jako palimpsest), ale właśnie metoda dekonstrukcjonistyczna miała być przeciwstawiona „tyraniu tekstów”, jaką narzucił strukturalizm. Dekonstrukcja to także wystąpienie przeciwko unifikacji, ujednoczeniu i kanonizacji tekstu i jego recepcji, „przeciw interpretacji” (S. Sontag), utrwalającej schematy myślowe. Jest to także odrzucenie „centrum”, „rządy zdecentralizowanych struktur”, jak twierdzi poststrukturalista Landwehr. Tyranię i totalitaryzm tekstów zastąpiono więc tyranią wolności. Może do-wolności?

Pewien nurt sztuki postmodernistycznej jako środki wyrazu i sposób zmanifestowania swojej wolności afirmuje obłąd, szaleństwo, szarlatanerię. Znamienne jest tu stanowisko Antonina Artaud, autora *Zeszytów z Rodez*, notatek pisanych w zakładzie psychiatrycznym (M. Gołaszewska: *Postmodernistyczna gra w kulturę*. W: — 9). Sztukę tego rodzaju ujmuje się jako psychodeliczną bądź schizofreniczną. Koresponduje z tym nurtem literatura i sztuka, stanowiąca swoistą pochwałę „inności”, „marginesu”, dewiacji (G. Bataille). Stanowi ona wyraz złamania wszelkiego zakazu, przełamania oporu (także estetycznego) wobec rzeczy wstydlivych, uznanych za potworne i obrzydliwe.

Zaprojektowane „gry z kulturą” minionych epok przejawiają się nie tylko w mieszaniu stylów i konwencji, zacieraniu granic gatunkowych. To także swoista cytologia, swobodne nawiązania i bezceremonialne niekiedy traktowanie dorobku minionych epok. Być może wynika to z ujęcia „tekstu” kultury jako palimpsestu, być może jest to kontestacja przeciwko prawom autorskim? Każda jednak gra posiada jakieś reguły. Postmoderniści, programowo odżegnując się od takich przeżytków w ludzkim myśleniu głoszą, że jedyną regułą jest brak reguł (zob. 4). Nie ma jednak takiej mowy, którą nężyłoby traktować poważnie. W świetle ujęć postmodernistycznych, każda wypowiedź jest „podejrzana”: zarówno afirmatywna jak i negatywna. „Za” i „przeciw” nie wykluczają się bowiem, lecz przenikają, wzajemnie się zanieczyszczają poprzez nieuchwytną granicę „i”.

Czy postmodernistyczna gra nie okaże się jeszcze jedną grą szklanych paciorków? „Gra wszelkimi treściami i wartościami naszej kultury”, jak wspomnianą grę definiuje H. Hesse (*Gra szklanych paciorków*, 1971), odsłania także swoje uniformizujące oblicze. Gra jest bowiem—zdaniem Hessego—,uniwersalnym językiem i metodą wyrażania wszelkich intelektualnych i artystycznych wartości oraz prowadzenia ich do wspólnego mianownika” (s. 119).

## B. Autor

„Czy postmodernistyczny twórca wie, że jest postmodernistą? ” — pyta przytomnie jeden z czytelników-interpretatorów. Sytuacja bowiem nie jest jednoznaczna. Czasem twórca jest etykietowany przez krytyków i broni się przed taką kwlifikacją, jak Eco w swoich *Zapiskach na pudełku od zapalek* (aż żal tytułu oryginału — *La bustina Minerva*; uruchomił bowiem wielość odniesień kulturowych i filozoficznych zarazem). Eco uważa przymiotnik „postmodernistyczny” za zbyt dwuznaczny (ale czy „opera aperta” już w swej warstwie fonetycznej nie brzmi postmodernistycznie?). Wprowadza natomiast niezwykle trafne słowo rozpoznawcze w stosunku

do kultury współczesnej, mianowicie „poliglotyzm kulturowy”. W felietonie z 1991 roku pisze:

„W naszych czasach wynaleziono tylko jedną nowość: taką tolerancję dla wszystkich *-izmów*, że doprowadziła do ich zniknięcia. I to nie tylko w obrębie literatury i sztuki, ale również ideologu” (*Poliglotyzm kulturowy albo ostatnia rewolucja*. W: *Drugie zapiski na pudełku od zapalek*. Poznań 1994, s. 38-39).

Wielojęzyczność i wielogłosowość autora i tekstu (czyż nie bywa traktowany tekstualnie autor, skoro tekst bywa seksualnie? ) — można rzec: „to jest to”. Autor zaprojektowany w tekście jako hipoteza interpretacyjna i autor realny — konkretny osobnik, różnią się nieco według osób tego świadomych. Przeciętny odbiorca nie odróżnia tych dwu kategorii, stąd częste spory, zwłaszcza w naszym piśmiennictwie, o „szarganie świętości”. Jednak każdy z „autorów” ma jakąś rolę, jakiś „głos” i „język”. Różnie to bywa rozwiązane w różnych koncepcjach. Kiedyś mówiono: „styl to człowiek”. Przywołany tu Eco w innej swojej pracy, mianowicie w *Lector in fabula*, „autora Wittgensteina” ujmuje jako styl filozofowania, albowiem w jego tekście przytaczanym przez Eco nie została użyta żadna forma gramatyczna, która wyróżniałaby tę strukturę i pozwalała na identyfikację.

Autor realny może być postmodernistą w przynajmniej trojaki sposób: po pierwsze, sam może ogłosić się programowym postmodernistą; po drugie, może nawiązywać i odwoływać się do prądów filozoficznych i światopoglądowych określanych mianem postmodernizmu; po trzecie, może być wylansowany przez specjalistów od kultury jako postmodernistą. To decyduje więc środowisko odbiorców: krytyków, intelektualistów. Ale w ich kręgu jest także kategoria odbiorców traktujących kulturę jako rynek. Twórcy mogą więc być zaprojektowani na postmodernistów zgodnie, z modą, przez marchandów i art-dealerów. Ich rola spełnia się poprzez manipulacje rynkowe, reklamę i mass-media. W tym momencie krytyka zaczęła odgrywać rolę co najmniej dwuznaczną. Znalazła się bowiem w sytuacji analogicznej do tej, którą zauważył na początku naszego wieku Stanisław Brzozowski, mianowicie między plotką, denuncjacją a reklamą (*Współczesna powieść i krytyka literacka*, Warszawa 1984, s. 185). Jeśli jednak wszystko jest towarem, to nie może dziwić pojawienie się krytyków i tekstów sponsorowanych.

Między sferą projektów a praktyką wydarza się też coś nader interesującego. Oto część twórców uznawanych za postmodernistów, była już nimi na długo zanim usłyszała to słowo. Trochę to przypomina sytuację Molierowskiego pana Jourdain, który odkrył, że mówi prozą. Tak dzieje się z różnych powodów, m. in. zbytniego rozszerzania granic przestrzennych i czasowych zjawisk zwanych postmodernizmem. Za przykład niech posłuży zaliczenie literatury latynoamerykańskiej do postmodernizmu. Nie ma też zgody co do tego, kiedy się postmodernizm zaczął, a kiedy skończył modernizm. Nie budzi natomiast wątpliwości to, że sztuka (*resp.* literatura) najnowsza, po okresie absolutyzowania nowości i oryginalności, sięga po odmiennie środki. Być może, nastąpiło zjawisko samolikwidacji awangardy (skoro odbiorca do wszystkiego już się przyzwyczaił i nic nowego nie jest w stanie go zadziwić), być może zjawisko „wyczerpania”. Jak długo można bowiem być w kondycji *avant-garde*?

### C. Projekt wytworów. Kraina symulaków czyli dom gry

Aluzja do tytułu filmu Davida Mameta nie jest tu przypadkowa. Film ten wprowadza nas do dziwnej krainy — Symulakrii, odsłania mechanizmy naszego zniewolenia i nieustannych mistyfikacji. Jest tam gra z bohaterką-intelektualistką, znawczynią dusz ludzkich, gra z widzem, z prawdą o człowieku i z konwencjami artystycznymi. „Nikomu nie należy ufać” — powie jeden z szulerów do głównej bohaterki *Domu gry*. W estetyce symulaków ma miejsce afirmacja pozorów. Mamet również ukazuje, że wszystko jest pozorem i nie tylko z racji umowności sztuki.

Postmodernizm poniekąd rehabilituje sztukę współczesną i podkreśla jej znaczenie jako wytwórczyni pozorów (symulaków). Ma to swoje filozoficzne implikacje: dokonuje się tu ludyczne „zawieszenie” rzeczywistości, jak i zmiana zapatrywań na filozofię i jej rolę. W konsekwencji może to oznaczać zmianę nastawień metodologicznych w historii filozofii, bowiem najbardziej interesujący będzie nurt filozofii nieprofesjonalnej, jak i filozofii tkwiącej *implicite* w tekstach pozafilozoficznych, w dziełach sztuki i literatury. Za wzorce mogłyby tu posłużyć, wydane u progu postmodernizmu (schyłek lat 60. ), dwie książki Bogdana Sucho-dolskiego: *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka* i *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka*.

Postmoderniści twierdzą, że autokreacja człowieka może mieć miejsce jedynie w oparciu o pozór, w momencie jego wytwarzania czy produkcji. W ten sposób twórca zarazem staje się filozofem. Pierre Klossowski nawołuje: „Do nas pozory! Bądźmy zwodzicielami i upiększycielami ludzkości!” (*Nietzsche et le cercle vicieux*, 1978). To nie tylko odrzucenie *mimesis*, ale i aneksja filozoficzna pozorów. Równoznaczna ze zmianą zapatrywań na funkcję filozofii i filozofów. Zwodzić i upiększać to nic innego, jak wyrzec się tradycyjnej funkcji odkrywania prawdy. Zmęczonej i zdezorientowanej ludzkości, której nauka i naukowa filozofia pozbawiły złudzeń, po-nowoczesny filozof-artysta proponuje nowe fikcje. *Nota bene* — w tym postulowanym prawie do fikcji upatruję analogię do niektórych anty-utopii. W *Nowym wspaniałym świecie* Huxleya „uszcześliwiani” na siłę bohater żąda prawa do bycia nieszczęśliwym. Wizja proponowanego świata „post” jest przeciwstawna uszcześliwiającemu łaadowi i harmonii. To programowy chaos, bezład, nie-ład. Egzystencja *chaosmosu* wymyka się więc prawdzie; jest też pozorna.

Paradoksalnie — obrona indywiduum może mieć tu miejsce tylko poprzez symulację, maskowanie, mistyfikację. By nie dać się zjeść pleśnion — jak powiedziała Edward Stachura. Jednym słowem fikcja, dotychczas środek literacki, zostaje przypisana całości egzystencji i kultury. Panfikcjonalizm jest jednym z zasadniczych wyróżników myślenia postmodernistycznego.

Powróćmy do Klossowskiego. Według jego mniemań sztuka i literatura to nic innego, jak „teatr masek”, miejsce licznych metamorfoz, z mnóstwem postaci o zmiennych tożsamościach. Ujmując je w kategoriach przestrzennych wskazuje na „przestrzeń pozorów”, w której już nie słowo, lecz obraz i figura odgrywają decydującą rolę. Ta przestrzeń pozorów w trakcie procesów eksterioryzacyjnych, a raczej — towarzyszących im technik, staje się „przestrzenią duchów”. Myśl daje się opisać jako domena duchów. Obok grammatologii, w postmodernizmie pojawia się demo-

nologia. W tym momencie nasuwa się pytanie: czy nie jest to *par excellence* rehabilitacja romantyzmu? Sugeruje mi to także *Projekt krytyki fantazmatycznej* (1991) M. Janion, która wszak narzeka na pewny już zmierzch paradygmatu romantyzmu w naszej dobie, ale ukazuje też funkcjonowanie fantazmatów jako przejawu kreatywności wyobraźni oraz obcowanie ludzi i demonów, tak charakterystyczne dla romantyzmu. Dzisiaj wraca się do tego motywu. Jest to wyraźne podkreślenie pewnej dwoistości człowieka i sił irracjonalnych w nim tkwiących. Owa „moc nierozumu” ujawnia się w szczególnych osobowościach twórczych, takich jak: Markiz de Sade, Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh, Artaud. Są oni niejako pre-postmodernistami. Zapomina się tu wszakże o tym, że jest to myśl o „szaleńcach bożych” wysunięta już w starożytności. We współczesnej demonologii wspartej zresztą o pozorność prawd psychoanalizy (zob. Mamot i jego *Dom gry*), fikcja ma pełnić funkcję egzorcystyczną, ujawniać obsesje, oswajać demony. Na marginesie — chorobą nie jest sam fakt występowania ich w duszy człowieka, ale ich brak. Stąd ta łatwość formuły: „wybaczyć sobie”, którą zaczyna się posługiwać lekarz psychiatra i sławny psychoanalityk po dokonaniu (bądź przekonaniu o ich popełnieniu, być może są one fikcyjne i zaaranżowane przez innego lekarza) szeregu przestępstw, aż po najcięższe (*Dom gry*).

Inną wersję koncepcji symulacji przynosi dorobek Jeana Baudrillarda. Jest to ujęcie socjologiczne, dokonujące diagnozy społeczeństwa industrialnego i postindustrialnego. Symulacja jest wynikiem produktywności społeczeństwa industrialnego. Do czasów rewolucji przemysłowej — zdaniem Baudrillarda — miała miejsce imitacja („podobnik” oparty na analogii), natomiast wraz z pojawieniem się techniki imitacja podobników ustąpiła miejsca ich produkcji. Baudrillard wskazuje na seryjność produkcji, powtarzalność, które stanowią jedynie pozór produkcji identycznych egzemplarzy na podstawie modelu. Wytwór ujawnia binarność relacji symulaka i modelu, co ma totalizujące konsekwencje. Wszystko bowiem, według autora koncepcji — staje się grą symulaków. Następuje pomieszanie sztuki z produkcją (czyż nie za tym tęsknili niektórzy artyści i teoretycy sztuki w latach 20. i 30. naszego stulecia?); jeśli kładzie się akcent na produkcję dla produkcji, traci ona swą społeczną celowość, zaś sztuka staje się maszyną do reprodukcji. W świetle tej koncepcji estetyzacja życia stała się w ponowoczesnym społeczeństwie faktem: sztuka jest bowiem wszędzie. B. Baran wskazuje w swoim odczytaniu Baudrillarda (1) na bliskoźnaczność sztuki i sztuczności. Sztuczność zaś jest nieodłączną cechą rzeczywistości postindustrialnej.

Jednak wydaje się, że w tym estetycznym świecie symulaków przemieszano realność z jej obrazem, a sztuczna sztuka, zastępując życie, zdaje się być martwa. „Udawać można tylko swego odniesienie do świata realnego” — konstatuje P. Klossowski. Pozór musi więc mieć swe odniesienie do świata realnego. Budowa „światów możliwych” przypomina tu zabawę z elementami składanki Lego, odnoszących się wszak do realnego świata. Ale tu już wkraczamy na tereny zakazane przez czołowych twórców postmodernizmu (m. in. Derridę). „Klasyki” postmoderny odrzucają możliwość zachowania jakiegoś fundamentu pojmowanego metafizycznie.

## D. Odbiorca

Postmodernizm balansuje „między—kulturą elitarną a masową. To postmodernizm teoretyczny. W sferze praktyki zachodzi jedno i drugie (rola „i” — zob. 7), ale bardziej to drugie. Orientację ku masowości wymuszają bowiem prawa rynku. Postmodernizm jest, moim zdaniem, wykwitem pewnego kryzysu tzw. kultury wyższej, tj. powiązanej z historycznym znaczeniem grup społeczno-zawodowych, na Zachodzie zwanych intelektualistami, u nas zaś inteligencją. Postępująca demokracja kultury, poprzez rozszerzanie się kręgu kulturowego, prowadziła do wytworzenia się kategorii odbiorcy masowego. Ten — po swojej ciężkiej pracy żądał odpoczynku i rozrywki. *Déjà vu* — można by rzec. To przecież Fr. Schiller, Herder, Novalis wskazywali już na podobny kryzys i upadek gustów. Wraz z narodzinami kapitalizmu pojawił się odbiorca lekceważący zasady dobrego smaku, płynące z salonów. Fryderyk Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* wskazywał również na rolę pozorów estetycznego. Pozór ten po dwóch wiekach postmodernizm wyabsolutyzował: realizując Schillerowską ideę „państwa estetycznego” w projekcie symulakrii. Rodzi się jednak pytanie: czy jest to kultura pozorów czy pozór kultury?

U niektórych postmodernistów spotykamy się z podobną jak u pre- i romantyków krytyką kapitalizmu; różnica dotyczy tylko stadium rozwoju. Rozpowszechnienie kultury za pomocą docierających do każdej dziedziny życia symulaków-reproduktów to nic innego, jak niszczenie jej autonomii, to „spadek z wysokiej kultury w symulację i populizm”, jak twierdzi amerykański marksizujący krytyk F. Jameson. Tu pojawia się problem: o ile Schiller brał pozór estetyczny za pozór, czyli traktował go programowo irrealne, to współczesny uczestnik i odbiorca symulakrii traktuje pozór realistycznie. Zatem: kultura pozorów czy pozór kultury? A może odwołamy się do nowej funkcji łącznika „i”?

Projekt odbiorcy ujawnia nam dwie kategorie odbiorców dzieł kulturowych (lub tekstów, jak kto woli): odbiorcę naiwnego i odbiorcę krytycznego. Kategoria odbiorcy naiwnego jest powiązana z pojęciem kultury masowej. Odbiorca krytyczny również jest z nią związany („wtopiony” w nią nawet nie z własnej woli), ale ona nie wyznacza jego kulturowych horyzontów. Odbiorca naiwny — to konsument kultury symulaków, efektu kultury masowej i zaprojektowanego masowego odbiorcy. Ale — projekt kultury postmodernistycznej ujawnia nam fakt pewnego zawieszenia „między”: kulturą masową a kulturą elitarną. Odbiorca krytyczny, do którego na przykład kierowane są utwory literackie U. Eco, to odbiorca elitarny. Cechuje go bowiem założony przez autora wysoki poziom wiedzy (i to szczegółowej) z zakresu historii sztuki, historii średniowiecza, historii zakonów. Idąc dalej: z teorii sztuki i literatury; musi umieć odróżnić style i gry oraz konwencje literackie, symbole i alegorie (np. odkryć ogromne bogactwo kulturowe skojarzeń ze słowem „róża”) itp. Oprócz dużej wrażliwości, odbiorca musi mieć rozeznanie w sporach filozoficznych i światopoglądowych, w pewnych trendach z zakresu psychologii i psychiatrii. Problem dotyczy nie tylko dzieł Eco. Uprawomocniony zatem będzie wniosek o świadomym zapisie w postmodernizmie „dwutorowości” kultury: wysoko-niskiej (1). Będzie to często stop w jednym dziele różnych typów kultury,

pomieszanie gatunków i stylów, zarówno wysokich jak i niskich (na marginesie: tego zabraniały czynić konwencje klasycystyczne). Tak zatem projektuje się np. powieść stanowiącą stop prozy sensacyjnej z traktatem filozoficzno-teologicznym. Wspomniany film *Dom gry* łączy w sobie konwencję kryminału z eksperymentem naukowym. Nie ulega bowiem wątpliwości, że główna bohaterka stała się obiektem manipulacji i eksperymentu psychoanalitycznego swej starszej, uczonej przyjaciółki.

Projekty postmodernistyczne kojarzą mi się z koncepcją różno jedni B. Trentowskiego, który polemizując z heglowskim rozumieniem syntezy (poprzez negację), usiłował pogodzić sprzeczności akceptując ich współwystępowanie (*Myslini*, 1844, t. 1). On też pierwszy spostrzegł, że niemieccy filozofowie kładą akcent na jednię, zaś francuscy na różnię. Czy to przypadek, że to właśnie francuscy postmoderniści (Deleuze, Derrida, Lyotard) tworzą różnicologię, w której „różnią” i „poróżnienia” stanowią fundamentalne kategorie?

\*

Postmodernistyczny projekt kultury opiera się na pewnych przesłankach światopoglądowo-filozoficznych. Na Szekspirowskim przekonaniu, że *ś w i a t* wyszedł z formy. Potwierdza to idea chaososu, brak reguł i norm, poczucie braku sensu. U ich podstaw legły przekonania o rodowodzie nihilistyczno- -anarchistycznym. Filozofia postmodernizmu jest antytotalitaryzmem, ale i antyhumanizmem (bądź posthumanizmem). Człowiek nie stanowi już bytu i wartości wyróżnionej w zdecentralizowanym społeczeństwie. Nowe (? ) koncepcje człowieka i społeczeństwa kreślą wizje wielce niepokojące. Pojawiają się obrazy „istnienia poszczególnego” przyrównujące go do ameby dryfującej wśród wirów i kręgów nurtu życia społecznego. Ów antytotalitaryzm pokazuje indywiduum w kondycji niemożności komunikacji społecznej i totalnie osamotnione. Jedyłą jego szansą są maski i transgresje, czyli zabawa w pozór kultury; także — leczenie swych obsesji. Bowiem kultura ma w swej kreatywności spełniać funkcję psychoterapeutyczną — jakkolwiek rozumielibyśmy wspomniane tu demony, to ich rola jest jednoznaczna. Natomiast zastanawia strona odbiorcza. Czy odbiorca również „wybaczy sobie”, folgując „ciemnym siłom” swej duszy? I czy będzie to odbiorca wirtualny, czy też realny, empiryczny? Trzeba tu jeszcze raz podkreślić, że charakterystyczną cechą zarówno poglądów teoretycznych jak i praktyki artystycznej — jest irracjonalizm. Jest to zjawisko towarzyszące wyróżnionym momentom czasowym („koniec wieku”, koniec tysiąclecia). Na marginesie: to Stanisław Brzozowski w szkicu o Stanisławie Przybyszewskim (*Współczesna powieść i krytyka literacka*) kondycję historyczną modernizmu XIX wieku określał jako zrealizowany bezrozum.

Postmodernizm wskazuje również, że jedyną ludzką ojczyzną człowieka jest sztuka. Jego po-nowoczesność nie jest wyrzeczeniem się dotychczasowych zdobyczy i osiągnięć, pewnego pułapu dobrobytu. Jest to raczej spór o kształt i charakter nowoczesności, nie zaś jej negacja; zastąpienie techniki i produkcji — technologią i konsumpcją. Jeśli postmodernizm zostanie uznany za „formację” teoretyczną, to będzie on niewątpliwie związany z rewolucją informatyczną, z którą wkraczamy w nowe milenium. Być może jej demony jeszcze się nie obudziły...

**Literatura:**

1. Baran B.: *Postmodernizm*. Kraków 1992.
2. Janion M.: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991.
3. Kubicki R., Sójka J., Zeidler R.: *Problem destrukcji pojęcia prawdy*. Poznań 1992.
4. Mackiewicz W.: *Postmodernizm*. W: *Filozofia współczesna w zarysie*, wyd. III rozszerzone. Warszawa 1994.
5. Matuszewski K.: *Symulakria*. „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3.
6. Miś A.: *Dekonstrukcjonizm*. W: *Główne nurty filozofii współczesnej*. Warszawa 1992.
7. Rachwał T.: *Filozofia przypadku*. W: *Interpretacja i style krytyki*. Katowice 1988.
8. Zeidler-Janiszewska A. (red. ): *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*. Warszawa 1991.
9. Zeidler-Janiszewska A. (red. ): *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*. Warszawa 1992.