

Od tu do tja – toda kdaj in če?

O postmodernizmu in podobnih zadevah

Aleš Erjavec

V svoji knjigi *Jezik postmoderne arhitekture*, ki je prvič izšla leta 1977, Charles Jencks predstavi nekatere dileme, ki so lastne ne le postmodernizmu ter njegovim predlagateljem in zagovornikom, marveč tudi samemu konceptu postmodernosti. Jencks prične knjigo s sledečimi besedami: »Definirati naš današnji svet kot postmoderen je približno tako kot definirati ženske kot 'ne-moške'. Ne pove nam ravno veliko, kar bi bilo laskajočega ali predikativnega. Vse kar pove je, da smo zapustili moderni svet, ki je paradokсно obsojen, kot zastarel futurist, na izumrtje. Obstaja pa še jezikovna uganka. Kako je svet lahko postmoderen, magično ohranjen, kot kakšno bitje iz *Alice v čudežni deželi*, onkraj sedanjega časa? Mar bivamo le v preteklosti ali v prihodnosti?

Kakorkoli se zdi nenavadno, mi dejansko živimo v svetu, ki hitro postaja postmoderen. Obstaja 'postmoderno slikarstvo', ki se ga da identificirati in ki je kot tako tudi uradno označeno, ravno tako kot tudi kiparstvo, ples, film, filozofija in književnost. Vsa ta gibanja do neke mere kažejo dvojni aspekt izraza: so hkrati nadaljevanje modernizma in njegovo preseganje. Sprejemajo ireverzibilno naravo modernega sveta in modernizacijo, toda hkrati zanikajo, da nas to loči od predmoderne preteklosti, ta preteklost pa je ravno toliko del sedanjosti kot katerikoli aspekt dvajsetega stoletja.«¹

Charles Jencks je bil tisti, ki je prvi uporabil termin »postmodernizem« (oziroma »postmoderen«) v današnjem najširše sprejetem pomenu in to v svojem članku »Vzpon postmoderne arhitekture« iz leta 1975. Seveda pa ima sam izraz neprimerno daljšo zgodovino. Kot razloži sam Jencks: »Ko sem pričel leta 1975 in 1976 pisati to knjigo (tj. *Jezik postmoderne arhitekture* – op. A.E.), sta bila beseda in koncept postmodernizma pogostejše uporabljana le v književni kritiki. Da bi bila zmeda še večja, je bil, kot sem kasneje spoznal, ta izraz uporabljen v pomenu 'skrajnega modernizma' ter se je nanašal na ekstremistične romane Williama Borroughsa ter na filozofijo nihilizma in antikonvencionalno filozofijo. Čeprav sem poznal te spise, tj. dela Ihaba Hassana in drugih, sem uporabil izraz v povsem nasprotnem pomenu: pomenil mi je konec avantgardnega ekstremizma, delno vrnitev tradicije ter osrednjo vlogo komuniciranja z javnostjo – in arhitektura je javna umetnost.«² Tako je za Jencksa postmodernizem »hkrati nadaljevanje modernizma ter njegovo preseganje«.

1. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London (5. izd.) 1987, str. 5.

2. *Ibid*, str. 6.

Ko nek drug pisec, Peter Fuller, govori o arhitekturi in oblikovanju v modernizmu in postmodernizmu, uporablja dosti bolj napadalen ton. Po njegovem mnenju »je modernizem izgubil kakršnokoli pravico, ki si jo je včasih lastil do modernosti. Danes se je znašel v vlogi ostarelega samodržca čigar moč, vpliv in kredibilnost so že propadli in ki je izgubil mednarodno podporo. Modernizem spominja na opotekajočega se oligarha tudi na drug način. Vedno je bil nagnjen k temu, da bi preinterpretiral preteklost iz svoje lastne perspektive in to celo takrat, kadar je to zahtevalo najbolj svojeglave napačne predstavitve.«³

Toda če se sedaj obrnemo k tretjemu avtorju, Kennethu Framptonu odkrijemo, da se v njegovi *Kritični zgodovini moderne arhitekture* iz 1985. leta »postmodernizem« sploh ne javlja kot samostojno geslo. Ko ga nato iščemo v kazalu, nas ta napoti na gesli »populizem« ter »postavantgardizem«. Pod prvim govori Frampton o Jencksovi knjigi *Jezik postmoderne arhitekture* ter o njegovem zagovarjanju nekaterih arhitektov. Frampton zapiše: »Streznjujoče dejstvo ostaja, da številna takoimenovana populistična dela nimajo sporočiti kaj drugega kot ustrezljivo udobnost ali ironičen komentar o absurdnosti predmestnega kiča. Pogosto se postmodernistični arhitekti (...) vdajajo idiosinkratičnim obsedenostim.«⁴ Vendar pa nato Frampton v taisti knjigi kot tudi drugje obsežno piše o »kritičnem regionalizmu«, čigar glavna misel je arhitektura, ki razvija regionalne značilnosti – kar pa je, dodajmo, ravno ena od tistih potez arhitekture, s katerimi bi se zagovorniki postmodernizma takoj strinjali ter jih sprejeli za svoje. Kajti, kot zapiše Frampton, »temeljna strategija kritičnega regionalizma je posredovati med vplivom univerzalne civilizacije ter elementi, ki so posredno izpeljani iz posebnosti posameznega prostora.«⁵ Tako bi se zdelo, da je kritični regionalizem le še en primer postmoderne razpršitve, razsrediščenja in pluralizma v nasprotju s prejšnjim modernističnim internacionalizmom, najsibo Mednarodnega stila v arhitekturi ali filozofiji zgodovine in nedavnih ideologij. To bi morda celo bil slučaj, če se ne bi zgodilo, da je bil koncept postmodernizma ozko povezan z vprašanjem modernosti kot nasprotjem postmodernosti, saj, kot priznava sam Frampton, je njegova »afiniteta do kritične teorije Frankfurtske šole nedvomno obarvala moj pogled na obdobje.«⁶ Taisto afiniteto lahko tako razumemo vsaj kot delno osnovo za njegovo odklanjanje postmodernizma, oziroma tega, kar je Jencks poimenoval »postmoderno gibanje«. Po Jencksu je taisto gibanje »po več kot dvajsetih letih (...) izvršilo revolucijo v zahodni kulturi, ne da bi pri tem polomilo kaj več kot

3. Peter Fuller, »The Search for a Postmodern Aesthetic«, v: *Design After Modernism* (ur. John Thackara), Thames & Hudson, London 1988, str. 117.

4. Kenneth Frampton, *Critical History of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London 1985, str. 292.

5. Kenneth Frampton, »Towards a Critical Regionalism«, v: *Postmodern Culture* (ur. Hal Foster), Pluto Press, London 1985, str. 21.

6. Kenneth Frampton, *Critical History of Modern Architecture*, str. 9.

nekaj učenjakarskih idej.⁷ V tem novejšem delu, v katerem skuša predstaviti svojo predstavo o tem, kar imenuje »postmoderni klasicizem«, Jencks nekajkrat pritrjevalno omenja Lyotardovo pisanje o postmodernosti. Toda taisti Lyotard tudi zapiše: »Postmoderna arhitektura se znajde obsojena na rojevanje niza majhnih sprememb v prostoru, ki ga je podedovala od modernosti ter na opustitev globalne rekonstrukcije prostora, ki ga naseljuje človeštvo.«⁸ Izkaže se, da je za Lyotarda postmoderni »projekt« v arhitekturi razmeroma negativen pojav in kot tak ravno nasprotje tega kar je za Jencksa.

*

Kot sem skušal pokazati s temi nekaterimi primeri vzeti iz arhitekture kot na videz najmanj problematičnega področja za določitev tega kaj je t.i. postmodernizem, je najbrž očitno, da je celo na področju, kjer je bil izraz uveljavljen, precej nejasno kaj sploh pomeni. Tu pa bi bilo seveda tudi potrebno dodati, da je Jencks dosti manj vpliven v arhitekturnih krogih kot je (ali je bil) na področju t.i. kulturnih študij ali filozofije kulture in umetnosti. Tudi ne bi želel implicirati, da so vse njegove teze (še posebej tiste iz knjige *Postmodernizem. Novi klasicizem v umetnosti in arhitekturi*) zelo prepričljive. Seveda pa je vseeno treba priznati, da razprave o postmodernizmu v arhitekturi niso ostale omejene na to posebno področje, marveč so se razširile v filozofijo in družboslovje. Da se je to zgodilo, je še največ zasluga Jencksa (in delno Ihaba Hassana). Četudi sta se ta avtorja (kot tudi vrsta drugih) dotaknila različnih vprašanj, ki izvirajo iz specifičnih področij raziskovanja ali zanimanja in čeprav so njihova mnenja pogosto medsebojno izključujoča (in včasih notranje nekonsistentna), je potrebno poudariti, da so bila ta razmeroma »specializirana« področja tista, ki so pokazala na dejstvo, da se porojeva nekaj bistveno novega. Ključno vprašanje, ki je bilo sedaj že predstavljeno v filozofijo, je postalo vprašanje sprememb, ki se pojavljajo *po* modernizmu (in modernosti). Izenada se je odprlo novo vprašanje in to je zadevalo cel niz drugih tem: postzgodovine, kritike modernosti in razsvetljskega projekta, konca velikih pripovedi, konca filozofije subjektivnosti itd. Tako se je vprašanje na področju, ki bi se še nedavno zdelo obrobno, pojavilo kot *ključno* vprašanje, kot kristalizacija oziroma koncentracija razpršenih dogodkov, za katere se je izzenada zazdelo, da pričajo o presenetljivih podobnostih. To vse je bilo izzenada postavljeno na plano skozi še nedolgo tega nezanimivo področje stavbeništva. Na začetku se je izraz zdel le koristna nalepka, s katero se je bilo moč izogniti konceptualnim neskladnostim, prekrivanjem in protislovjem izrazov, s katerimi naj bi poimenovali vrsto podobnih si dogodkov v vizualnih umetnostih: novo podobo, transavantgardo, različne nove oblike ekspresionizma, neoklasicizem ter občo vrnitev figurativne umetnosti. Zdelo se je, kot da je bil marsikdo še kako vesel, ker

7. Charles Jencks, *Postmodernism. The New Classicism in Art and Architecture*, Academy Editions, London 1987, str. 11.

8. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Pariz 1988, str. 114.

je bil najden koristen koncept, ki naj bi pokrili nastajajoče pojave v umetnosti in kulturi, za katere se je oznaka »pozni modernizem« zdelo nejasna. Izkazalo se je tudi, da je arhitektura več kot pa le naključno področje, kjer se je rodila zavest o bistveni novosti, ki je presegala področji umetnosti in kulture: za samo arhitekturo se je izkazalo, da postaja najuniverzalnejša, morda pa tudi najosrednejša umetnostna oblika postmoderne dobe,⁹ s čemer nadomešča literaturo, ki je bila ključna umetnost modernizma.

Vprašanje postmodernizma je v glavnem zapustilo področje arhitekture ter postalo globalna kulturna tema ter izraz s katerim se enači vrsta del, ki segajo od umetnosti do filozofije. Četudi se je številnim filozofom zdelo potrebno, da nekaj rečejo tudi o tej arhitekturi,¹⁰ se je kmalu izkazalo – in uvodni del tega eseja naj bi pričal o tem – da celo v arhitekturi ali v povezavi z njo postmodernizem ni bil »čist« in premočrten pojav, ampak mešanica različnih interpretacij, od katerih so bile številne odvisne (in Framptonov primer to dobro dokazuje) od filozofskih pogledov, ki so nato določali tudi pomembnost in vrednost postmodernizma v arhitekturi ali pa celo samo njegovo priznavanje.

Na začetku se je zdelo, da je postmodernizem rešitev filozofske razpršenosti, ki jo je povzročil poststrukturalizem, kasneje pa se je vedno bolj in bolj kazal kot še en primer izraza in koncepta, ki je izgubljal svojo teoretsko vrednost. Tako danes že v precejšnji meri velja Margolisova ugotovitev, da so »disputi o postmodernizmu dosegli opojno navdušenje, v katerem bodo salonski levi, kot bi lahko pričakovali, kmalu opustili (če tega niso že storili) naziv (a ne prepira), iščoč karkoli že je nanovo 'in'. Na podoben način bodo učenjaki zagotovili zmedo s svoje strani s tem, da bodo preprečili kakršnokoli uporabo, ki bi lahko bila upravičena.«¹¹

Ali bi bilo tako smiselno enostavno opustiti naziv oziroma ga nadomestiti z drugim? Takšni poskusi že obstajajo, pri čemer je bil »post« navadno nadomeščen s preprostim »po« ali »za«. Seveda pa lahko trdimo, da se hočejo ti avtorji z uporabo takšnih besedic problemu enostavno izogniti, tj. izogniti se hočejo težavam, ki izvirajo iz uporabe predpone »post« v postmodernizmu. Enostavno se nočejo zaplesti v teoretske posledice tega »post«.

*

Kot je bilo omenjeno, so bila vprašanja, ki so izšla iz razprav o postmodernizmu v arhitekturi in literaturi le izhodišče za filozofske razprave. Na začetku se

9. Prim. Aleš Erjavec, »Zakaj arhitektura v postmoderini dobi?«, *Filozofski vestnik*, št. 1, Ljubljana 1990, str. 63-72.

10. Prim. npr. Jürgen Habermas, »Neoconservative Culture Criticism, v: *Habermas and Modernity* (ur. Richard J. Bernstein), Polity Press, Cambridge 1985, str. 90; ali Jean-François Lyotard na številnih mestih, ki jih nekatere navajam tudi v tem eseju.

11. Joseph Margolis, »Postscript on Modernism and Postmodernism, Both« *Theory, Culture & Society*, 6. zv., št.1, februar 1989, str.5.

je zdelo, da je razmeroma jasno, da imamo tu opravka z dvema paroma izrazov, od katerih vsak opisuje specifično skupino dogodkov. Par postmodernizem/modernizem naj bi vključeval področja umetnosti in kulture, pri čemer naj bi bil prvi izraz uporabljen ali kot temporalni prelom z modernistično preteklostjo, ali pa kot najvišja točka (ali najnovejša faza) samega modernizma. Drugi izraz je bil tako razumljen kot umetnost, ki se pričinja v drugi polovici preteklega stoletja (ali, v nekaterih razlagah, že z romantiko). Drugi par naj bi označeval »globalne« družbe: modernost naj bi se razprostirala od leta 1500 ali 1800 (tako Habermas) ali od 1700 – v vsakem primeru, od konca srednjega veka, renesanse ipd. dalje. Postmodernost naj bi v tej shemi predstavljala časovni prelom z modernostjo. Sledeč drugim je postmodernost aspekt ali poteza modernosti same. V precejšnji meri lahko med pripadnike takšne interpretacije uvrstimo Lyotarda in Derrida. Po mnenju nekaterih tretjih – posebej tistih, ki sledijo Habermasu, pa tudi Habermas sam – celotno vprašanje postmodernosti in postmodernizma v resnici zadeva kritiko projekta modernosti. Temeljna pomanjkljivost takšnega razmišljanja se zdi, da je ta »moderna« pristop v bistvu heglovski pristop, to dejstvo pa lahko tudi razloži odklanjanje postmodernosti v sodobni nemški filozofiji ter precej benevolentno stališče ameriške, britanske in francoske filozofije. Kakorkoli že, vzpon tematike postmodernizma in postmodernosti je postavil v ospredje vsaj tri poteze same modernosti. Zygmunt Bauman jih povzame na sledeč način: vse vizije modernosti »so predpostavljale, najsibo eksplicitno ali implicitno, ireverzibilni značaj sprememb, ki jih je modernost pomenila ali prinesla ob svojem rojstvu. Lahko da so bile navdušene, jedke ali povsem kritične glede ravnovesja med dobrim in zlim v tisti obliki življenja, ki je bila povezana z moderno družbo, toda skoraj nikdar ni bilo postavljeno vprašanje o 'superiornosti' modernosti v smislu podrejanja, marginaliziranja, izгона ali uničenja njenih postmodernih alternativ. (...)

Drugič, vse (...) vizije so zamišljale modernost v procesualnih izrazih: kot v bistvu nedokončan projekt. Modernost je imela odprt konec in to nujno. Zares, ta odprtost je veljala za glavni, morda definirajoči prilastek modernosti. V nasprotju z notranjo mobilnostjo modernosti so se predmoderne oblike zdele v zastoju, organizirane okrog mehanizma ravnovesja in stabilnosti, skorajda brez zgodovine. (...) V viziji modernosti je bila bolj ali manj fiksna le izhodiščna točka. Ravno zaradi svojega poddoločenega značaja je vse ostalo dajalo videz polja, kjer se dogajajo zamisli, dejanja in spopadi.

Tretjič, vse vizije so bile 'znotraj' pogledov o modernosti. Modernost je bila pojav z bogato predzgodovino, toda z ničemer, kar bi bilo vidno onkraj nje, z ničemer, kar bi relativiziralo ali objektiviralo sam pojav, kar bi ga, vrh tega, ogradilo kot zaključeno epizodo zamejenega in omejenega pomena. Zaradi tega je način, na katerega je bilo artikulirano to 'notranje' izkustvo modernosti, nudil referenčni okvir za dojemanje nemodernih oblik življenja. Hkrati ni bila na razpolago nobena zunanja glediščna točka, ki bi služila kot referenčni okvir

za dojemanje modernosti same. Na nek način je bila v teh vizijah modernost samoreferenčna in samoocenjujoča se.

Ravno ta zadnja okoliščina je tista, ki se je pred nedavnim spremenila.¹² Ravno tako velja, da je bila ravno ta okoliščina tista, ki je najvažnejša za našo razpravo. Kot ugotavlja Bauman, se modernost doslej ni opazovala iz zunanje glediščne točke. Borila se je za premoč s predmodernostjo ali predmodernizmom – najsi je to bil spor okrog »les anciens et les modernes« ali napad historyčnih umetniških avantgard na predhodno umetnost – toda v zadnjih dveh stoletjih se je ta modernost dejansko pojavljala kot edina sprejemljiva (in možna) realnost. Zdelo se je, da to še toliko bolj velja za umetnost. Ko so tej modernosti sedaj bila postavljena ta vprašanja, se je zazdelo, da je prenehala biti edini možni od vseh svetov. Resda so ljudje tudi prejšnja obdobja zgodovine opazovali na podoben način, vendar pa je njihov skupni imenovalac vseeno bila ocena, da so vodila do modernosti. Znova je Hegel tisti, ki s svojimi stališči najboljše uteleša to moderno prepričanje.

Zdi se, da je ena od dilem pred katero se znajdemo ali da sprejmemo postmodernost in postmodernizem kot par, ki je bistveno različen od para modernost/modernizem ali pa da razumemo prvega kot linearno nadaljevanje drugega.

Jasno je, da zagovorniki modernosti mislijo, da je postmodernost le najvišja (ali najnovejša) faza modernosti oziroma njena neokonservativna slepa ulica, ki se ji je potrebno izogniti in jo kritizirati. Ker je moj namen tu le očrtati nekatera stališča, določenih teorij ne bom obširneje predstavljal. Zato bom pričel s pogledom, ki smo ga že srečali pri Jencksu, ko je govoril o »koncu avantgardnega ekstremizma«, kajti Jürgen Habermas povsem nasprotuje takšni oceni. Po njegovem mnenju pomeni proglasiti sodobno umetnost za postmoderno, »trditi, da je avantgardna umetnost, ki je izčrpala svojo ustvarjalnost, dosegla svoj konec ter je sedaj ujeta v vrtenje v neproduktivnih krogih«.¹³ Kot v primeru arhitekture se tudi tu pokaže, da je osnovno vprašanje vprašanje o presoji in vrednotenju same modernosti. Na ta način postanejo umetnostna vprašanja le del vprašanja o nadgradnji, pri čemer se ključni dogodki odvijajo v ekonomski bazi kot bistveni ravni globalne družbe ali totalnosti. Takšna se zdi, da je Framptonova razlaga postmodernizma v arhitekturi in to je slučaj tudi v primeru Habermasovih somišljenikov kot je na primer Albrecht Wellmer, ki trdi, da bodo v razviti modernosti umetnosti postale medij komunikacije ter objektivirale kot tudi preoblikovale izkustvo in samoizkustvo individuov, ne da bi izgubile svojo avtonomijo. Vse to bi bilo v redu, če se ne bi izkazalo, da so razvita modernost, pozni modernizem in kar je še podobnega točno tista postmodernost in tisti postmodernizem, ki obstajata pod tema imenoma (še posebej drugi) – kot Jencks upravičeno trdi v odlomku, ki ga navajam na začetku tega

12. Zygmunt Bauman, *Legislators and Interpreters*, Polity Press, Cambridge 1989, str. 115-16.

13. Jürgen Habermas, »Neoconservative Culture Criticism«, v: *Habermas and Modernity*, str. 90.

eseja. Dejansko vprašanje se znova izkaže kot vprašanje, ki ga v zgoraj navedenem citatu izpostavi Habermas: trditi, da to, kar se dogaja v umetnosti, pomeni, denotira, da je (modernistična) avantgardna umetnost s svojo prevratno vlogo doživela svoj iztek. Da avantgarda to več ni.

Kot je bilo že omenjeno, vedno pridemo – kadar postavljamo vprašanja na ravno kar predstavljeni način – do vprašanja kako misliti in konceptualizirati razliko med modernostjo in postmodernostjo. Kot je bilo očitno iz primera arhitekture (lahko pa bi našli primere tudi iz literature ali slikarstva), je mnogo ljudi prepričanih, da se je v zadnjem desetletju ali dveh dogodila pomembna sprememba. Da obstajajo upravičeni razlogi za takšno mnenje, pričajo ne le dogodki v umetnosti in kulturi, marveč tudi na takšnih področjih kot sta družboslovje in celo humanistika. Ideje o koncu ideologije Daniela Bella, o postzgodovini Arnolda Gehlena, o postindustrijski družbi, o postfilozofiji in podobni izrazi vsi skušajo zajeti novonastajajočo realnost. Hkrati večina ljudi, ki so odgovorni za nastanek različnih pomenov izraza »postmodernost«, »postmoderna« ipd. rade volje soglaša, da imajo ti različne in pogosto tudi medsebojno izključujoče se pomene. Jean-François Lyotard, ki je v tem pogledu relevanten za svoja dela od *Postmoderne stanja* (1979) dalje, skicira sledeče pomene postmoderne: »Obstaja veliko razprav, ki jih je impliciral ali ki so implicirale izraz 'postmoderno'. Sam bom razlikoval tri.« Nato nadaljuje ter določi prvega kot »nasprotje med postmodernizmom in modernizmom v Modernem gibanju (1910-45) v arhitekturni teoriji. (...) Nič več ne obstaja močna povezava med arhitekturnim projektom in družbenozgodovinskim napredkom pri uresničevanju človeške emancipacije v večjem obsegu (...) V tem prikazu horizonta univerzalizacije, obče emancipacije pred očmi modernega človeka, ali posebej, postmoderne arhitekta, ni več. Izginotje te ideje napredka znotraj racionalnosti in svobode bi lahko razložilo določen slog ali modus, ki je značilen za postmoderno arhitekturo. Rekel bi, svojevrsten 'bricolage': pogostnost citatov elementov iz predhodnih slogov ali obdobj (klasičnih ali modernih), odrekanje upoštevanju okolja in tako dalje.«¹⁴

Po Lyotardu je drugi pomen izraza njegov lastni kot ga je razvil v *Postmodernem stanju*. Glavne lastnosti bi tako bile ukinitve ideje o »tehnoloških« kot sredstvu napredka. Tudi, meni Lyotard, poteka razvoj danes samodejno, ter dosega bolj in bolj zapletene oblike, ki jih človek vedno manj nadzoruje.

Tretji pomen »postmoderne« je svojevrstna »predelava« (»Durcharbeitung«), ki jo sama nad seboj izvaja modernost. »V tem pomenu 'post' postmoderne ne pomeni procesa vračanja ali oplajanja, marveč analize, analize, re-fleksije.«¹⁵

14. Jean-François Lyotard, »Defining the Postmodern«, v: *Postmodernism (ICA Documents)* (ur. Lisa Appignanesi), Free Association Books, London 1989, str. 7-8.

15. *Ibid.*, str. 10.

Razmeroma enostavno, čeprav zelo praktično razlago postmodernizma (vključno s postmodernostjo) je ponudil Fredric Jameson, še posebej v svojem znanem članku iz leta 1984: skozi realizem, modernizem in postmodernizem umetnost sledi stopnjam kapitalizma.¹⁶ Ta pogled, ki so ga kmalu sprejeli tako marksisti kot nemarksisti dovoljuje, da sprejmemo postmodernizem, a ga še vedno lociramo znotraj vseobsegajoče svojevrstne totalnosti (kot homologije samega kapitalizma). V tem pogledu se zdi Jamesonovo stališče dosti bolj smiselno kot Habermasovo vseobsegajoče zavračanje. Pri njem projekt modernosti sovпада s projektom razsvetljenstva. Habermas tako sledi Maxu Weberu, ki je »označil kulturno modernost kot ločitev samostojnega uma, izraženega v religiji in metafiziki na tri avtonomne sfere. Te so: znanost, moralnost in umetnost. Te so postale diferencirane, ker so enotni svetovni nazorji religije in metafizike razpadli. Vse od 18. stoletja dalje lahko probleme, ki smo jih podedovali od teh starejših svetovnih nazorov, razvrstimo tako, da so podrejeni specifičnim aspektom veljavnosti: resnici, normativni pravičnosti, avtentičnosti in lepoti. Lahko jih obravnavamo kot vprašanja vednosti ali pravičnosti in moralnosti ali okusa (...) Projekt modernosti, ki so ga v 18. stoletju formulirali filozofi razsvetljenstva, so predstavljali njihovi napor, da bi razvili objektivno znanost, občo moralnost in pravo ter avtonomno umetnost, ki bi bile skladne notranji logiki teh posameznih področij. (...) 20. stoletje je uničilo ta optimizem. Diferenciacija znanosti, moralnosti in umetnosti je pričela pomeniti avtonomijo segmentov, ki so jih obravnavali specialisti ter njihovo ločitev od hermenevtike vsakdanje komunikacije.«¹⁷ Projekt modernosti je tu predstavljen kot obsežen napor, ki še vedno poteka. Vloga filozofije v njem je biti 'čuvár razuma', delovati kot posrednik in interpret, da bi izravnal razdelitev in

16. Jameson uporablja razlikovanje Ernesta Mandela na »tri temeljne momente v kapitalizmu, od katerih vsak označuje dialektično razširitev glede na predhodno stopnjo; to so tržni kapitalizem, monopolna stopnja ali stopnja imperijalizma ter naš lastni, napačno imenovan postindustrijski, in kar bi bilo bolje označeno kot multinacionalni kapital. (...) Moja lastno periodizacijo stopenj realizma, modernizma in postmodernizma je tako inspirirala kot potrdila Mandelova trodelna shema.« – »Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism«, *New Left Review*, št. 146, julij-avgust 1984, str. 78. ...
17. Jürgen Habermas, »Modernity – An Incomplete Project«, v: *Postmodern Culture*, str. 9. Habermas se tu močno opira na Maxa Webera ter na njegovo razlikovanje treh sfer, tj. »znanosti, moralnosti in umetnosti«, kar je bilo tudi precej na splošno sprejeto. Za drugačno razlago Webera, namreč kot »najodločnejšega antimodernista«, prim. David Frisby, *Fragments of Modernity*, Polity Press, Cambridge 1985, str. 2.
Drugačno kritiko izrazi Richard Rorty: »Habermasova predpostavka je, da je zgodba o preorientaciji, asimilaciji in ekspanziji treh 'vrednostnih sfer' bistvena za *Selbstvergewisserung* moderne družbe in ne le za zgodbo o modernih intelektualcih.« Rorty tudi misli, da je Habermasova zgodba »značilna nemška zgodba samozavedanja moderne dobe (ki teče od Hegla skozi Marxa, Webera in Nietzscheja) o osebah, ki so bile povsem zavzete s svetom, ki smo ga izgubili, ko smo izgubili religijo naših prednikov. Toda ta zgodba je najbrž hkrati preveč pesimistična in preveč nemška.« – »Habermas and Lyotard on Postmodernity«, v: *Habermas and Modernity*, str. 169-70 in 169.

ločevanje med predhodno omenjenimi avtonomnimi sferami¹⁸ ter biti 'nadomestek' ali 'rezerva' (Platzhalter) in interpret.«¹⁹

Verjetno sta Lyotardova in Rortyjeva kritika Habermasa najrelevantnejši. Po Lyotardu naj bi Habermas razlagal »totalnost življenja razdeljeno na neodvisne specializacije, ki so prepuščene ozki kompetenci strokovnjakov«, medtem ko naj bi bila vloga umetnosti in »izkustva, ki ga te umetnosti priskrbijo na kratko v tem, da postavijo most čez prepad, ki ločuje diskurz znanja od diskurza etike in politike ter da tako pripravijo prehod v enotnost izkustva. Moje vprašanje – pravi Lyotard – je, na kakšno vrsto enotnost misli tukaj Habermas.«²⁰

To, na kar seveda misli Habermas, je modernost kot nedokončani projekt,²¹ na katerega aludira tudi Bauman in to je seveda tudi razlog za njegovo kritiko poststrukturalizma. Ali kot formulira to Richard Rorty, so za Habermasa Foucault, Deleuze in Lyotard neokonservativci, kajti »ne nudijo nam nobene- ga 'teoretskega' vzroka zakaj bi šli raje v eno družbeno smer kot drugo.«²² To je zelo podobno temu, kar je o postmodernistični postavantgardni umetnosti rekel Jencks: »Vse pretekle avantgarde so verjele, da človeštvo gre nekam in njihova radost in dolžnost je bila odkriti to novo deželo ter poskrbeti, da bi ljudje tja prispeli. Postavantgarda verjame, da gre človeštvo hkrati v več različnih smeri.«²³

Podobna kritika velja Habermasovemu konceptu komunikativne akcije. Kot zapiše Baudrillard, se »resnično zanimivi odnosi med ljudmi ne javljajo v obliki komunikacije. Nekaj drugega se pripeti: svojevrstna oblika izziva, zavajanja ali igre, ki pripelje v življenje bolj zanimive stvari. Komunikacija po definiciji enostavno povzroči razmerje med stvarmi, ki že obstajajo, ne povzroči pa pojavitve novih stvari.«²⁴

18. Jürgen Habermas, »Philosophy as Stand-In and Interpreter«, v: *Philosophy. End or Transformation?* (ur. Kenneth Baynes et al.), MIT Press, Cambridge, Mass., str. 293.

19. *Ibid.*, str. 299.

20. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*.

21. Prim. že citirani članek »Modernity – An Incomplete Project«, v: *Postmodern Culture*; »Neo-conservative Culture Criticism in the United States and West Germany: An Intellectual Movement in Two Political Cultures«, v: *Habermas and Modernity; Der Philosophische Diskurs der Moderne*, 1985 – če omenim le najbolj znane.

22. Richard Rorty, »Habermas and Lyotard on Postmodernity, v: *Habermas and Modernity*, str. 171.

Kasneje izrazi Rorty isto stališče (ki je zelo podobno Lyotardovemu) takole: »Habermas hoče ohraniti tradicionalno zgodbo (skupno Heglu in Pierceu) o asimptotičnemu približevanju imaginarnemu gorišču. Jaz hočem to zgodbo nadomestiti z zgodbo o naraščajoči pripravljenosti živeti s pluralnostjo ter prenehati z zahtevo po obči veljavnosti.«

23. Charles Jencks, »The Post-Avant-Garde«, *Art and Design (The Post-Avant-Garde)*, (Profile 4), Academy Editions, London 1987, str. 20.

24. »Revenge of the Crystal: An Interview with Jean Baudrillard by Guy Bellavance«, v: Jean Baudrillard, *Revenge of the Crystal*, Pluto Press, London 1990, str. 24.

Kot je razvidno iz te površne skice, obstajata glede postmodernosti in postmodernizma v njunem odnosu do modernosti in modernizma dva temeljna pogle-da. Po mnenju kritikov prvega para, ki se zvečine identificirajo s Habermasom, je postmodernost neokonservativen udarec še nedokončanemu projektu moder-nosti in razsvetljenstva. Postmodernizem je korolarij postmodernosti: priznati, da postmodernizem obstaja, že pomeni kritiko in negacijo družbeno in zgodo-vinsko osvobajajoče vloge modernistične avantgardne umetnosti. Po mnenju nasprotni strani je postmodernost ali postmoderna zgodovinsko dejstvo, kar izpričujejo ne le arhitektura ali ples in gledališče, marveč tudi nadomestitev modernega subjekta z »malim subjektom« (Philippe Lacoue-Labarthe), indivi-duom ipd.; teza Paula Veyna, da danes zgodovinopisje nudi zaplet in zgodbo namesto pomena polne zgodovine nedavne preteklosti, ki je svoj smisel črpala iz filozofij zgodovine (na primer marksistične) in podobnih »velikih pripove-di«; trditev Arnolda Gehlena, da v postzgodovini napredek postane rutina, ter številne druge teze in izkustva, ki jih dobro opisuje Bauman v zgoraj navede-nem citatu. Tako lahko trdimo, da številne raztresene in na prvi pogled nepo-vezane teze, opažanja in podatki kažejo na spremembo, na katero so »po na-ključju« prvi opozorili arhitekturni in literarni kritiki.

Kot sem že zapisal, lahko postmodernost in postmodernizem razumemo ali kot enostavno sukcesijo (kot nekaj, kar se pojavi po modernosti in modernizmu) ali kot aspekt, kot ploskev in element same modernosti. Boljšo razlago tega drugega primera kot Lyotard da Hugh J. Silverman. Ta zapiše: »Postmoderni-zem nima posebnega kraja nastanka. Pomen in funkcija postmodernizma sta v delovanju na mestih zapore, na mejah modernističnih produkcij in praks, na robovih tega, kar se proglašja za novo ter za prelom s tradicijo in na mnogo-vrstnih robovih teh zagotovil o samozavedanju ter samorefleksiji.«²⁵ Postmo-dernost ali »postmoderna« ter postmodernizem so v tem pomenu »temna plat«, »razlika«, tisto a-tipično, Lyotardova »ana-« v pomenu »pred«, »poleg«, »nad« itd. To bi lahko povezali z Derridajevo »razloko«,²⁶ Foucaultovo »izjavo« (l'énoncé), ki uide vsaki fiksaciji²⁷ ali temu, kar Lyotard imenuje »le différend«.²⁸

25. Hugh J. Silverman, »An Introduction: The Philosophy of Postmodernism«, v: *Postmodernism – Philosophy and the Arts* (ur. Hugh J. Silverman), Routledge, New York & London 1990, str. 1.

26. »Razlika je tista bit, ki nikdar nima 'pomena', ki ni bila nikdar mišljena ali kot taka izražena, ki je bila zakrita v bivajočem.« – Jacques Derrida, »La différence«, v: *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Seuil, Pariz 1968, str. 61.

27. Prim. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Pariz 1969, str. 115.

28. Prim. Jean-François Lyotard, *Le différend*, Minuit, Pariz 1983, še posebej 29. stran, kjer ga opisuje kot »nestabilno stanje in trenutek, ko se v stavku še ne da izraziti tistega, kar bi bilo treba izraziti«, kot nekaj, kar se navadno imenuje, »ne morem najti besed«.

Ena od posledic tega »postmodernega« – ravno tako pa bi lahko tudi rekli poststrukturalističnega – stališča je poskus izogniti se metagovorici z begom v poetski diskurz²⁹ ali v to, kar Rorty imenuje »ironizirajoča teorija«.³⁰ Ta pozicija je ena od značilnih potez postmoderne kulture, saj izpričuje zlitje teorije in umetniške (še posebej literarne) prakse. Čeprav so mnoga postmodernistična dela (ki segajo od Ecovih do arhitekture Bernarda Tschumija) odvisna od filozofskih teorij, bi vseeno lahko trdili, da za večino od njih to neposredno (ali pa tudi posredno) ne velja. Ravno nasprotno, pogosto predstavljajo poskus kulture in umetnosti, da bi se razbremenile pretiranega teoretskega utemeljevanja, kar je bil pogosto slučaj z neoavantgardami kot zadnjo stopnjo modernizma. Pomembna poteza postmodernizma je njegova odprtost in njegovo zavračanje ekskluzivnosti. Tako bi se zdelo, da je ta težnja k odprtosti ena od najbolj tehtnih potez postmodernizma kot tudi »postmoderne stanja«. »Postmodernost prečka spoznanje, da se totalnost lahko pojavi le tako, da pripiše absolutno naravo partikularnosti ter da je tako nujno vezana na premaganje drugih partikularnosti.«³¹

Povsem bi se lahko strinjali, da postmoderno stanje, kot ga prikaže Lyotard, vključuje tudi vse nevarnosti nadaljnje kompleksifikacije na eni strani ter revščine na drugi ter da bi filozofija morala ohraniti habermasovsko vlogo »čuvarja razuma« – vse dokler so omogočani in možni drugi pogledi in filozofije. Kot poudari Welsch, je modernost (to pa velja tudi za modernizem) poudarila nekatere svoje poteze ter jih razglasila za ekskluzivne. Postmodernizem je bil tisti, ki je odkril nerevolucionarni neoklasicizem tega stoletja kot tudi Jugendstil ter vrsto del in avtorjev, ki so jih še nedavno tega imeli za zastarele ali nepomembne. Tudi se je teorija, ki je povezana s postmodernostjo, vrnila na bolj skromno pozicijo, saj lahko sprejme dejstvo, da se zgodovina ni pričela s to ali ono revolucijo, najsibo ta družbena ali umetniška.

Ko so na začetku teoretiki postmodernizma tega pričeli razlagati kot jasen prelom s preteklostjo, so se v resnici vedli kot modernisti. Čez nekaj časa so odkrili, da so nasprotovali le določeni interpretaciji, določeni dominantni ali najbolj očitni potezi modernizma ter da je v času taistega modernizma obstajala vrsta del, ki so bila v ozadju, saj se niso skladala z vladajočo ali prevladujočo

29. Za kritiko tega stališča prim. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London & New York 1989, posebej str. 153-58.

30. »Pozni Derrida privatizira svoje filozofsko mišljenje in tako razgradi napetost med ironiziranjem in teoretiziranjem. Enostavno zavrže teorijo – poskus videti svoje predhodnike nenehno ter kot cele – na račun fantaziranja o teh predhodnikih. (...) Takšno fantaziranje je, po mojem mnenju, končni proizvod ironističnega teoretiziranja.« – Richard Rorty, *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, str. 125.

31. Wolfgang Welsch, »Modernité et Postmodernité«, v: *Les cahiers de Philosophie (Post-moderne. Les termes d'un usage)*, št. 6, nova serija, jesen 1988, str. 25. Članek se konča s sedaj že precej slavnim stavkom: »Spektakularno modernosti je postalo normalno v postmodernosti – in s tem prispemo v 'našo postmoderno modernost'.« – str. 31.

razlago. Če torej sedanja umetnost uporablja pripomočke ter uporablja dela iz preteklosti, je v tem pogledu bolj tradicionalna in bolj skladna s preteklo zgodovino. Razpoka v modernosti – najsi ta nakazuje iztek neke dobe je drugo, čeprav zaenkrat še odprto vprašanje – ki jo predstavlja postmodernizem ter nadaljnje teorije postmodernosti, nam dovoljuje presoјati samo modernost iz drugega zornega kota. Seveda pa nam predvsem omogoča opazovati modernizem z zgodovinske distance.