ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
Τόμος Β', τεύχος 6, Δεκέμβριος 1991

Το ασυνάρτητο της μεταμοντερνικότητας

*A. Callinicos**

«Ζούμε, λυπάμαι που το λέω,
σε μια εποχή επιφανειών».

Oscar Wilde

Ο διαφωτισμός και τα σχετικά του

«Μεταμοντερνικότητα και επανάσταση»: το θέμα αυτού του βιβλίου θα ήταν δυνατόν να συνοψισθεί σ' αυτές τις δύο λέξεις, οι οποίες καθώς φαίνεται έχουν πολύ λίγα κοινά μεταξύ τους. Στην πραγματικότητα μοιράζονται ένα τουλάχιστον χαρακτηριστικό: και από τις δύο λείπει κάποιο αντικείμενο αναφοράς στον κόσμο του κοινωνικού. Αυτό γίνεται με πολύ διαφορετικούς τρόπους στην κάθε περίπτωση.

Η σοσιαλιστική επανάσταση είναι προϊόν ιστορικών διαδικασιών, που είναι παρούσες σ' όλη τη διάρκεια του αιώνα μας και που παρήγαγαν μια σειρά από σοβαρές κοινωνικές και πολιτικές αναστατώσεις. Σε μια περίπτωση μάλιστα, στην Οκτωβριανή Ρωσία του 1917, την πραγματική, αν και σύντομη, ανάπτυξη ενός εργατικού κράτους. Η απουσία μιας επιτυχημένης σοσιαλιστικής επανάστασης είναι ένα τυχαίο ιστορικό γεγονός. Η μεταμοντερνικότητα αντίθετα δεν είναι παρά μια θεωρητική κατασκευή, που

---

* Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο York της Αγγλίας. Το παρόν άρθρο είναι το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του, *Against Post-Moternism: A Marxist Critique* (London, St. Martin's Press, 1990). Με την ευκαιρία αυτή θέλουμε να ευχαριστήσουμε τόσο τον ίδιο το συγγραφέα, όσο και τον εκδοτικό οίκο, για την καλοσύνη που είχαν να μας επιτρέψουν αυτή τη δημοσίευση.

παρουσιάζει ενδιαφέρον κυρίως σαν σύμπτωμα της σύγχρονης διάθεσης της Δυτικής διανόησης (εξ ου και τα εισαγωγικά στη λέξη «μεταμοντερνικότητα» εδώ, τα οποία θα πρέπει να υποτεθεί πως συνοδεύουν στο εξής αόρατα και κάθε εμφάνισή της σ' αυτό το βιβλίο). Πάντως η μεταμοντέρνα εποχή συμβαδίζει με μια απόρριψη της σοσιαλιστικής επανάστασης, είτε ως δυνατής είτε ως επιθυμητής, αλλά είναι ακριβώς η διαπίστωση της αποτυχίας της επανάστασης που συνετέλεσε ώστε αυτή η αντίληψη να τύχει ευρύτατης αποδοχής.

Ο Lyotard πραγματεύεται την απόρριψη της επανάστασης σαν μια στιγμή ενός πιο γενικού φαινομένου, συστατικού στοιχείου του μεταμοντέρνου, που είναι η συντριβή των «μεγάλων αφηγήσεων». Αυτές τις συσχετίζει με το Διαφωτισμό και ειδικότερα με τους Γάλλους και Σκωτσέζους διανοητές του 18ου αιώνα που επεδίωξαν να επεκτείνουν τις μεθόδους της θεωρητικής έρευνας, τις οποίες θεωρούσαν ότι χαρακτήριζαν την επιστημονική επανάσταση του 17ου αιώνα, από την ερμηνεία του φυσικού κόσμου σ' αυτήν του κοινωνικού, σαν μέρος μιας ευρύτερης προσπάθειας της ανθρώπινης ύπαρξης να αποκτήσει ορθολογικό έλεγχο του περιβάλλοντός της. Η φιλοσοφία της ιστορίας που συνήθως εξαγόταν από αυτή την προσέγγιση διατυπώνεται πολύ καλά από τον τίτλο της διάσημης πραγματείας του Condorcet, «Sketch of the Progress of the Human Mind»: στην εξέλιξη της κοινωνίας είναι δυνατόν να αποδοθεί η προοδευτική βελτίωση της ανθρώπινης κατάστασης. Ο Lyotard, απ' αυτή την άποψη τουλάχιστον, αντιμετωπίζει ξεκάθαρα τον Hegel και τον Marx σαν τους διαδόχους των «φιλοσόφων» (philosophes).

Τώρα, υποστηρίζει, το σύνολο του προγράμματος του Διαφωτισμού έχει καταρεύσει:

«Αυτή η ιδέα της προόδου, ως δυνατής, πιθανής ή αναγκαίας, ήταν ριζωμένη στη βεβαιότητα ότι η ανάπτυξη των τεχνών, της τεχνολογίας, της γνώσης και της ελευθερίας θα ωφελούσε το ανθρώπινο είδος στο σύνολό του. Μετά την πάροδο δύο αιώνων είμαστε πιο ευαίσθητοι στα σημάδια που παραπέμπουν στο αντίθετο. Ούτε ο οικονομικός, ούτε ο πολιτικός φιλελευθερισμός, ούτε οι διάφοροι μαρξισμοί κατάφεραν να προβάλλουν από τους δύο αιματηρούς τελευταίους αιώνες απαλλαγμένοι από την υποψία για εγκλήματα εναντίον του ανθρώπινου είδους... Ποιό είδος σκέψης είναι δυνατόν να αποτρέψει το Auschwitz μέσα από μια γενική (εμπειρική ή θεωρητική) διαδικασία προς μια παγκόσμια απελευθέρωση;»[1].

Ο Lyotard αποκαλεί αυτή τη σκέψη «τετριμένη»· μια πιο σωστή

λέξη θα ήταν «ξεπερασμένη». Αυτό που ο Georg Lucacs αποκαλούσε «ρομαντικό αντικαπιταλισμό» είχε ήδη προβάλλει προς το τέλος του 18ου αιώνα, για να αντιπαρατεθεί στο Διαφωτισμό και την αστική κοινωνική τάξη, η οποία νομιμοποιούνταν στο όνομα ενός εξιδανικευμένου προκαπιταλιστικού παρελθόντος[2]. Είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι ο Hegel και ο Marx αντιδρούν θετικά στη ρομαντική κριτική προς τον Διαφωτισμό, επιχειρώντας να την ολοκληρώσουν στα πλαίσια μιας πιο σύνθετης κατανόησης της ιστορικής εξέλιξης, απ' αυτήν που πρόσφερε ο Condorcet και οι άλλοι «φιλόσοφοι». Η απόρριψη του Διαφωτισμού, η έμπνευση της οποίας συχνά αποδίδεται στον Nietzche, είναι ένα πολυσυζητημένο θέμα της Ευρωπαϊκής σκέψης του «τέλους της εποχής» (fin-de-siécle). Ίσως το πιο γνωστό (και σύνθετο) πρόσφατο παράδειγμα αυτής της παράδοσης είναι το έργο των Max Horkheimer και Theodor Adorno με τίτλο «Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού» (1944), όπου η ορμή για κυριαρχία πάνω στη φύση, που υιοθετήθηκε από τους «φιλόσοφους», κορυφώνεται στον «ολοκληρωτικά διοικούμενο κόσμο» του ύστερου καπιταλισμού, στον οποίο το απωθημένο επιστρέφει με τη βάρβαρη και ανορθολογική μορφή του φασισμού.

«Η δυσπιστία προς τις μετα-αφηγήσεις» μοιάζει λοιπόν να είναι τουλάχιστον τόσο παλιά όσο και ο Διαφωτισμός, ο οποίος ήταν τόσο παραγωγικός σε μεγάλες αφηγήσεις. Η αναγνώριση, μέσα στην αντίληψη του «τέλους της εποχής», αυτού που ο Sorel αποκαλούσε οι ψευδαισθήσεις της προόδου, φαίνεται ιδιαίτερα ενοχλητική σ' εκείνους που θέλουν να συνδέσουν ευδιάκριτα τη Μεταμοντέρνα τέχνη μ' αυτή τη δυσπιστία. Γιατί οι ηγετικές μορφές της ηρωικής εποχής του Μοντερνισμού, στις αρχές του αιώνα, είχαν ήδη απορρίψει την έννοια της ιστορικής προόδου. Έτσι ο T.S. Eliot στην περίφημη κριτική του στον «Οδυσσέα», στα 1923, περιγράφει τη χρήση του μύθου από τον Joyce «απλώς σαν έναν τρόπο να ελεγχθεί, να μπει σε τάξη και να αποδοθεί ένα σχήμα και μια σημασία στο αχανές πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας, που είναι η σύγχρονη ιστορία»[3]. Ο Frank Kermode υποστηρίζει ότι αυτό που αποκαλεί «αίσθηση του τέλους», η αίσθηση ότι ζει κανείς στο τέλος μιας εποχής, «η ψυχική διάθεση μιας έσχατης κρίσης» είναι «ενδημικό στοιχείο σ' αυτό που αποκαλούμε μοντερνισμό»[4].

Ωστόσο μια αποκαλυψιακή σύλληψη* της μεταμοντερνικότη-

* Σ.τ.μ.: Με την έννοια της «Θείας Αποκάλυψης».

τας, σαν το πεδίο της τελικής καταστροφής του Δυτικού πολιτισμού, είναι αρκετά διαδεδομένη. Έτσι, οι Arthur Kroker και David Cooke γράφουν: «Η συνείδησή μας είναι μια συνείδηση του τέλους της χιλιετίας (fin-de-millenioum), η οποία, καθώς υφίσταται στο τέλος της ιστορίας και στο λυκόφως του υπερμοντερνισμού (της τεχνολογίας) και του υπερπρωτογονισμού (των δημοσίων ηθών), αποκαλύπτει μια μεγάλη καμπύλη αποσύνθεσης και φθοράς, ενάντια στο ακτινοβόλο φόντο της παρωδίας, του kitsch και της σπατάλης»[5]. Αλλά οι εκπρόσωποι του μεταμοντερνισμού τείνουν, όχι απλώς να διεκδικούν αυτή την αποκαλυψιακή συνείδηση (ένα αρκετά συνηθισμένο χαρακτηριστικό της Δυτικής σκέψης ήδη από τον Μεσαίωνα, κατά τον Kermode) ως δική τους[6], αλλά και να την αντιπαραθέτουν στο Μοντερνισμό, τον οποίο παρουσιάζουν σαν παράδειγμα του Διαφωτισμού. Έτσι η Linda Hutcheon αποδίδει στο Μοντερνισμό την «πίστη στην ορθολογική, επιστημονική γνώση της πραγματικότητας» –ακριβώς αυτό που ήταν το βασικό χαρακτηριστικό του προγράμματος του Διαφωτισμού[7].

Ο Russel Berman τονίζει ότι τόσο οι εκπρόσωποι του μεταμοντερνισμού όσο και οι υπερασπιστές του προγράμματος του Διαφωτισμού, όπως ο Habermas,

«υποστηρίζουν ότι οι σχετικές έννοιες της μοντερνικότητας και του μοντερνισμού, αντιστοιχούν στα πολιτισμικά μορφώματα του ανθρωπισμού, που κυριάρχησαν στη Δύση ήδη από την Αναγέννηση ή τουλάχιστον από τον 19ο αιώνα. Εξού και η προφανής ομοιότητα των σύγχρονων πολεμικών με την αντιπαράθεση ανάμεσα στο Διαφωτισμό και τη Ρομαντική αντίθεση προς αυτόν, η οποία τόσο συχνά επαναλήφθηκε κατά τη διάρκεια των δύο προηγούμενων αιώνων. Συνέπεια αυτού του εποχιακού προσδιορισμού της μοντερνικότητας ως ιδιαίτερης εποχής είναι η σχετική δυσφήμιση της αισθητικής επανάστασης κατά το τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, καθώς και η ανάδυση αυτού που είναι ευρέως γνωστό ως «μοντέρνα τέχνη» ή «μοντερνιστική λογοτεχνία» σε αντιδιαστολή προς τις παραδοσιακές και συμβατικές φόρμες των προηγούμενων δεκαετίων[8].

Θα επιστρέψουμε αργότερα σ' αυτή την έλλειψη ιστορικής ακρίβειας. Πρώτα όμως, ας εξετάσουμε την άλλη πλευρά αυτής της ενσωμάτωσης της Μοντερνικής τέχνης στο Διαφωτισμό, δηλαδή, τον σφετερισμό (από την πλευρά του μεταμοντερνισμού) των χαρακτηριστικών του Μοντερνισμού· σφετερισμός που στοχεύει στο να προσδώσει στη Μεταμοντέρνα τέχνη την ιδιαίτερή της ταυτότητα.

Ο ακρωτηριασμός του μοντερνισμού

Ας συγκρίνουμε αυτές τις δύο περικοπές:

«Στον πολυδιάστατο και ολισθηρό χώρο του Μεταμοντερνισμού τα πάντα είναι συμβατά μεταξύ τους, σαν ένα παιχνίδι χωρίς κανόνες. Ρευστές εικόνες, όπως αυτές που βλέπουμε στη ζωγραφική του David Salle δεν διατηρούν καμμιά σχέση με κάτι άλλο και το νόημα γίνεται κινητό, όπως τα κλειδιά σ' ένα μπρελόκ. Αποσπασματικοποιημένες και αποσυνδεμένες από τα συμφραζόμενά τους γλιστρούν η μια πίσω απ' την άλλη, χωρίς να κατορθώνουν να συνδεθούν σε μια κατανοητή αλληλουχία. Οι ρευστές, αλλά όχι αμοιβαίες αλληλεπιδράσεις τους αποτυγχάνουν να δημιουργήσουν κάποιο νόημα»[9].

«Η φύση της εποχής μας είναι η πολλαπλότητα και η απροσδιοριστία. Μπορεί να βασιστεί μόνο στο das Gleitende (το κινούμενο, το ολισθηρό, το μεταβαλώμενο). Συνειδητοποιεί ότι αυτό που άλλες γενιές θεωρούσαν ότι είναι σταθερό και ακλόνητο, στην πραγματικότητα δεν είναι παρά das Gleitende»[10].

Η πρώτη παράγραφος προέρχεται από μια διάλεξη που έδωσε η κριτικός τέχνης Suzy Gablik στο Los Angeles στα 1987. Η δεύτερη γράφτηκε από τον ποιητή Hugo Hofmannsthal στα 1905. Και οι δύο απεικονίζουν έναν κόσμο πολύμορφο και πολύσημο. Παρόλ' αυτά, για την Gablik, μια τέτοια άποψη αναφέρεται χαρακτηριστικά στην Μεταμοντέρνα τέχνη. Μια αντίληψη της πραγματικότητας, σε τελική ανάλυση Νιτσεϊκής προέλευσης, η οποία ήταν ευρέως διαδεδομένη στη διανόηση της κεντρικής Ευρώπης, κατά το τέλος του προηγούμενου αιώνα, συχνά παρούσα στο έργο μεγάλων Μοντερνιστών, όπως ο Hofmannstal, παρουσιάζεται σαν ιδιαίτερο γνώρισμα του Μετα-μοντερνισμού.

Αλλ' αυτού του είδους ο σφετερισμός των Μοντερνιστικών μοτίβων είναι απολύτως τυπικός των περιγραφών της Μεταμοντέρνας τέχνης. Η σημασία αυτού του στοιχείου μπορεί να γίνει κατανοητή, μόνο αν εξετάσουμε πρώτα τη φύση του ίδιου του Μοντερνισμού. Ο Eugen Lunn μας προσφέρει έναν έξοχο ορισμό:

«1. *Αισθητική Αυτοσυνειδησία ή Αυτο-αναφορικότητα*». Η διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης γίνεται το εστιακό σημείο του ίδιου του έργου: ο Proust φυσικά μας παρέχει το πιο ξεκάθαρο παράδειγμα στο «Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο» (A la Recherce du Tempes Perdu).

«2. *Συγχρονικότητα, Αντιπαράθεση, ή «Montage»* ». Το έργο χάνει την οργανική του μορφή και μεταβάλλεται σε μια συναρμογή θραυσμάτων, συχνά προερχόμενη από διαφορετικούς λό-

γους και πολιτισμικά μέσα. Τα κυβιστικά και σουρεαλιστικά κολάζ έρχονται αμέσως στο νου, μαζί με την πρακτική του κινηματογραφικού μοντάζ, που αναπτύχθηκε από τον Eisenstein, τον Vertov και άλλους επαναστατικούς Ρώσσους κινηματογραφιστές.

«3. *Παράδοξο, Αμφισημία και Αβεβαιότητα*». Ο κόσμος καθαυτός παύει να έχει μια συνεχή, κατανοητή και ορθολογικά εξακριβώσιμη δομή. Γίνεται, όπως λέει ο Hofmannsthal, πολύμορφος και απροσδιόριστος. Τα κορυφαία έργα του Klimt, η «Φιλοσοφία», η «Ιατρική» και η «Νομική», που παραγγέλθηκαν από το Πανεπιστήμιο της Βιέννης, αλλά απορρίφθηκαν εξαιτίας του σκανδάλου που η σκοτεινή και αμφίσημη εικόνα τους εκπροσωπούσε για τη σκεψη του Διαφωτισμού, παραδειγματοποιούν αυτή την οπτική.

«4. *«Απανθρωποποίηση» και ο Θάνατος του Συνολικού Ατομικού Υποκειμένου ή της Προσωπικότητας*». Η διάσημη διατύπωση του Rimbaud «JE est un autre» (ΕΓΩ είμαι κάποιος άλλος), απηχεί τις λογοτεχνικές εξερευνήσεις του ασυνείδητου, που εγκαινιάστηκαν από τον Joyce και συνεχίστηκαν από τους σουρρεαλιστές[11].

Είναι αρκετά περίεργο που οι συγγραφείς δύο ιδιαίτερα σοβαρών πρόσφατων μελετών για τον Μοντερνισμό, οι Perry Anderson και Franco Moretti, αρνούνται ότι υπάρχει μια σχετικά ενιαία ομάδα καλλιτεχνικών πρακτικών, ικανή να συλληφθεί από έναν ορισμό, όπως αυτόν του Lunn. Ο Anderson γράφει: «ο Μοντερνισμός, ως έννοια, είναι η πιο κενή απ' όλες τις κατηγορίες της κουλτούρας. Αντίθετα με τις κατηγορίες, Γοτθικός, Αναγεννησιακός, Μπαρόκ, Μανιερικός, Ρομαντικός ή Νεοκλασσικός, δεν ορίζει κανένα αντικείμενο ικανό να περιγραφεί καθαυτό σαν Μοντερνικό. Παρουσιάζει παντελή έλλειψη θετικών περιεχομένων»[12]. Ο Anderson ίσως δίνει υπερβολική έμφαση στις παραδοσιακές κατηγορίες της ιστορίας της τέχνης οι οποίες έχουν συχνά αυθαίρετη προέλευση και η χρήση τους είναι αβέβαιη και μεταβαλλόμενη[13]. Ο Moretti είναι περισσότερο συγκεκριμένος, όσον αφορά στον τρόπο που εκφράζει το σκεπτικισμό του για την ετικέτα «Μοντερνισμός»:

«Ο «Μοντερνισμός» είναι μια λέξη πασπαρτού που ίσως δε θα 'πρεπε να χρησιμοποιείται τόσο συχνά. Αλλά δε νομίζω ότι θα μπορούσα να χαρακτηρίσω τον Brecth σαν μοντερνιστή... Δεν μπορώ να σκεφτώ μια λογική κατηγορία, που θα μπορούσε να συμπεριλάβει, ας πούμε, το σουρρεαλισμό, τον «Οδυσσέα» και κάτι απ' τον Brecth. Δεν ξέρω ποια κοινά χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να απαρτίζουν μια τέτοια έννοια. Τα αντικείμενα είναι τόσο ανόμοια»[14].

Αλλά στην πραγματικότητα τα θεατρικά έργα του Brecht θα μπορούσαν πολύ σωστά να θεωρηθούν ότι εμπίπτουν στις «κοινές ιδιότητες» του ορισμού του Lunn: ο αντίκτυπος της αποξένωσης (Verfremdung) στοχεύει ακριβώς στο να κάνει το ακροατήριο να συνειδητοποιήσει ότι βρίσκεται στο θέατρο κι όχι ότι κρυφακούει την πραγματική ζωή. Ο Brecth σαφώς χρησιμοποιεί το μοντάζ σαν ένα βασικό χαρακτηριστικό του επικού θεάτρου του. Τα θεατρικά του έργα δομούνται εν μέρει με σκοπό ν' αποστερήσουν από τον θεατή την ικανοποίηση ενός κατηγορηματικού νοήματος· οι αφηγήσεις δεν μεταχειρίζονται πια το ατομικό υποκείμενο σαν τον υπέρτατο και συνεκτικό καταγραφέα των γεγονότων.

Αυτό δε σημαίνει ότι αρνούμαστε τις σημαντικές διαφοροποιήσεις στο εσωτερικό του Μοντερνισμού: ένα από τα προσόντα της προσφοράς του Lunn είναι η αντίθεση που διαγράφει ανάμεσα στον βέβαιο ορθολογισμό του Κυβισμού στην προ του 1914 Γαλλία και στον «άνευρο αισθητισμό» της Βιέννης απ' τη μια και στην «αγχώδη, ταραγμένη και πάσχουσα» τέχνη που παρήγαγε ο Γερμανικός Εξπρεσσιονισμός απ' την άλλη[15]. Ούτε πρόκειται να αγνοήσουμε τις πολύ σημαντικές εσωτερικές διαφοροποιήσεις του Μοντερνισμού, που αφορούν στην κατάσταση της ίδιας της τέχνης –ένα ζήτημα στο οποίο θα επιστρέψω στη συνέχεια*. Πάντως, ο ορισμός του Lunn, κατά την άποψή μου, καλύπτει τα διακριτά χαρακτηριστικά της τέχνης που εμφανίστηκε στην Ευρώπη, στο τέλος του 20ου αιώνα.

Τα πλεονεκτήματα μιας τέτοιας εννοιολόγησης του Μοντερνισμού γίνονται σαφή, όταν εξετάσουμε τους ορισμούς που έχουν διατυπωθεί για τον Μεταμοντερνισμό, όπως για παράδειγμα αυτόν του Charles Jencks: «Ως αυτή τη στιγμή, θα προσδιόριζα το Μεταμοντερνισμό σαν ...διπλή κωδικοποίηση· ένας συνδυασμός μοντέρνων τεχνικών με κάτι άλλο (συνήθως παραδοσιακή οικιστική δόμηση), ώστε η αρχιτεκτονική να επικοινωνήσει με το κοινό και με κάποιες ενδιαφερόμενες μειονότητες, συνήθως με άλλους αρχιτέκτονες»[16]. Αυτός ο ορισμός βρίσκει το στήριγμά του στις προσπάθειες των αρχιτεκτόνων, κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετίων, να εγκαταλείψουν τις επιμήκεις επιφάνειες, χαρακτηριστικό στοιχείο του Διεθνούς Στυλ (International Style), με το οποίο ταυτίζεται ο αρχιτεκτονικός Μον-

* Σ.τ.μ.: Το δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου έχει τον τίτλο «Μοντερνισμός και Καπιταλισμός» (σελ. 29-61).

τερνισμός. Αλλά αν εκληφθεί (όπως άλλωστε επιδιώκεται) σαν μια γενική περιγραφή της Μεταμοντέρνας τέχνης[17] τότε είναι απολύτως ακατάλληλος. Η «διπλή κωδικοποίηση» –αυτό που ο Lunn ονομάζει «Συγχρονικότητα, Αντιπαράθεση ή Μοντάζ»– είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Μοντερνισμού. Έτσι ο Peter Ackroyd γράφει για την «Έρημη Χώρα»:

«Ο Eliot βρήκε τη φωνή του καταρχήν αναπαράγοντας τη φωνή των άλλων –σαν να επρόκειτο μόνο διαμέσου της ανάγνωσης και της ανταπόκρισης στη λογοτεχνία να ανακαλύψει κάτι για ν' αρπαχτεί απ' αυτό, κάτι το «πραγματικό». Γι' αυτό ο «Οδυσσέας» τον συντάραξε βίαια, μ' ένα τρόπο που ποτέ κανένα άλλο μυθιστόρημα δεν κατάφερε. Ο Joyce δημιούργησε έναν κόσμο που υπάρχει μόνο μέσα και δια των πολύμορφων χρήσεων της γλώσσας –διαμέσου των φωνών, διαμέσου των παρωδιών των στυλ... Ο Joyce διέθετε μια ιστορική συνείδηση της γλώσσας και συνεπώς και της σχετικότητας του οποιουδήποτε «στυλ». Ολόκληρη η πορεία της εξέλιξης του Eliot θα κατέληγε στο να αποκτήσει κι αυτός μια τέτοια συνείδηση... Στην τελευταία σκηνή της «Έρημης Χώρας» δημιουργεί κι αυτός ένα μοντάζ γραμμών από τους Dante, Kyd, Gerard de Nerval, το Pervigilium Veneris και τα Σανσκριτικά... Δεν υπάρχει καμμιά «αλήθεια» ν' ανακαλυφθεί, μόνο μια πληθώρα από ύφη και ερμηνείες –το ένα πάνω στο άλλο, σε μια ατέλειωτη και προφανώς χωρίς νόημα διαδικασία»[18].

Ο Eliot είναι ένα ιδιαίτερα καλό παράδειγμα που μπορούμε να το φωτίσουμε με τον ισχυρισμό του Jencks, ότι ο Μεταμοντερνισμός αναπαριστά μια «επιστροφή στην ευρύτερη Δυτική παράδοση». μετά τον «φετιχισμό της ασυνέχειας»[19] του Μοντερνισμού. Γιατί μια από τις κυριότερες έγνοιες του Eliot –η οποία εκφράστηκε για παράδειγμα στο έργο του «Η Παράδοση και το Ατομικό Ταλέντο»– ήταν ο συσχετισμός ταυτόχρονα της συνέχειας και της ασυνέχειας ανάμεσα στο δικό του έργο και την ευρύτερη Ευρωπαϊκή παράδοση:

«Η ιστορική αίσθηση υποχρεώνει τον άνθρωπο να γράφει όχι μόνο με τη δική του γενιά στο αίμα του, αλλά και με την αίσθηση ότι ολόκληρη η λογοτεχνία της Ευρώπης, από τον Όμηρο ακόμα, και μέσα σ' αυτήν ολόκληρη η λογοτεχνία της πατρίδας του, έχει μια συγχρονική ύπαρξη που συνθέτει μια συγχρονική τάξη. Η ιστορική αίσθηση, η οποία είναι η συναίσθηση του άχρονου όπως και του παροδικού καθώς και του άχρονου και του παροδικού ταυτόχρονα, είναι αυτό που κάνει τον συγγραφεία παραδοσιακό. Και είναι αυτό που την ίδια στιγμή κάνει τον συγγραφέα να αποκτά μια έντονη συνείδηση της θέσης του στο χρόνο, της ίδιας

του της συγχρονικότητας»[20].

Ο Eliot με καμμιά έννοια δεν αποτελεί εξαίρεση στο σημείο αυτό ανάμεσα στους μεγάλους Μοντερνικούς συγγραφείς, όσον αφορά στο ότι θέτει τον εαυτό του στην «ευρύτερη Ευρωπαϊκή παράδοση», όπως μπορεί να αποδείξει μια οποιαδήποτε εξοικείωση με το έργο, ας πούμε, του Joyce ή του Schönberg ή του Picasso. Δύσκολο συνεπώς να μας πείσει η άποψή της Linda Hutcheon που υποστηρίζει ότι «ο Μεταμοντερνισμός πηγαίνει πέρα από την αυτο-αναφορικότητα για να εγκαταστήσει το λόγο σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο»[21]. Η Hutcheon χρησιμοποιεί αυτό που ονομάζει «ιστοριογραφική μετα-μυθοπλασία», έναν αριθμό από σύγχρονα μυθιστορήματα, για να σκιαγραφήσει την άποψή της. Τα παραδείγματα όμως που δίνει –το «Midnight's Children» του Salman Rushdie, το «The French Lieutenant's Woman» του John Fowles, το «Flaubert's Parrot» του Julian Barnes και το «Ragtime» του E.L. Doctorow, ανάμεσα στ' άλλα– μοιάζουν αρκετά ετερογενή. Συνδέονται μεταξύ τους κυρίως με τον τρόπο που χρησιμοποιούν, για διαφορετικούς σκοπούς και με διαφορετικές μεθόδους, τις μυθιστορηματικές τεχνικές του Μοντερνισμού, όπως αυτές που επινοήθηκαν από τους Conrad, Proust, Joyce, Woolf και άλλους στις αρχές του αιώνα.

Η άποψη αυτή της Hutcheon είναι ένας ανάμεσα σε πολλούς άλλους ελιγμούς, που χρησιμοποιήθηκαν για να αντιμετωπισθεί το ενοχλητικό γεγονός ότι, τόσο οι ορισμοί που δόθηκαν όσο και τα παραδείγματα που παρατέθηκαν σχετικά με τη Μεταμοντέρνα τέχνη, την τοποθετούν πιο εύστοχα ως συνέχεια και όχι ως ρήξη με τη Μοντερνική επανάσταση του «τέλους της εποχής». Μια άλλη προσφιλής κίνηση είναι να μεταχειρίζονται τον Μοντερνισμό ως κατά βάση ελιτίστικο. Έτσι η Hutcheon μιλά για την «ασάφεια και τον ερμητισμό του Μοντερνισμού»[22], ενώ ακόμα και ο Andreas Huyssen (που συνήθως δεν κάνει τέτοια σφάλματα) μας λέει ότι «η πιο σημαντική τάση του Μεταμοντερνισμού αντιπαρατέθηκε στην άκαμπτη εχθρότητα του Μοντερνισμού προς τη μαζική κουλτούρα»[23]. Τα παραπάνω, αν εκληφθούν ως θέσεις για την εσωτερική δόμηση της Μοντερνικής τέχνης, είναι πέραν του δέοντος σκληρά. Ακόμα και ο «αυστηρός μανδαρίνος» Eliot αγαπούσε τα Λονδρέζικα music halls και προσπάθησε να ενσωματώσει τους ρυθμούς τους σε κάποια από τα έργα του, ιδίως στο «Sweeney Agonistes»[24]. Ο Stravinsky δεν έγραψε μόνο το «Le Sacre du Printemps», αλλά επίσης και το «L' Histoire du Soldat», που αντλεί πολλά στοιχεία απ' το ragtime. Αν στραφούμε προς τον αισθητικισμό των μεγάλων Μοντερνιστών, και στην τάση

τους να αντικρύζουν την τέχνη σαν καταφύγιο απέναντι στο «αχανές πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία», τότε η κατηγορία του ελιτισμού βρίσκει το στόχο της πραγματικά. Αλλά ακόμα κι εδώ αυτοί που υποστηρίζουν την ιδέα μιας ριζοσπαστικής Μεταμοντέρνας τέχνης του μυθιστορήματος, πρέπει να αναμετρηθούν με την εξέλιξη των πρωτοπορειακών κινημάτων, όπως ο ντανταϊσμός, ο κονστρουκτιβισμός και ο σουρρεαλισμός, τα οποία ανέπτυξαν Μοντερνικές τεχνικές, για να ξεπεράσουν το διαχωρισμό ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή σαν μέρος ενός ευρύτερου αγώνα για την επαναστατικοποίηση της κοινωνίας. Αυτό είναι ένα ζήτημα που εξετάζω παρακάτω: όπως και να 'χει το πράγμα όμως, οι απόψεις που παρουσιάστηκαν ως τώρα πιστεύω ότι μπορούν να στηρίξουν πολλές αμφιβολίες σχετικά με το καινοφανές της Μεταμοντέρνας τέχνης.

Η αναζήτηση προδρόμων

Υπάρχουν όμως και πολύ πιο λεπτές προσπάθειες για να κατοχυρωθεί η ύπαρξη μιας ιδιαίτερης Μεταμοντέρνας τέχνης, απ' όσο αυτές που εξετάστηκαν ως αυτό το σημείο. Αυτές συλλαμβάνουν το Μεταμοντερνισμό σαν μια τάση στο εσωτερικό του ίδιου του Μοντερνισμού. Μια τέτοια προσέγγιση συνεπάγεται σαφώς την υποχώρηση ή ακόμα και την απόρριψη της ιδέας ότι ο Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός είναι δυνατόν να συσχετίζονται υπό οποιαδήποτε αυστηρή έννοια με ιδιαίτερα στάδια της κοινωνικής εξέλιξης –όπως για παράδειγμα με τη βιομηχανική και τη μεταβιομηχανική κοινωνία αντίστοιχα.

Με αρκετή ασάφεια ο Lyotard, ο οποίος συνέβαλε στην ανακάλυψη της νέας μεταμοντέρνας εποχής, επίσης υποστηρίζει ότι το να μεταχειριζόμαστε το ««μετά-» (post) στον όρο «μεταμοντερνικός» ...με την έννοια μιας απλής διαδοχής, μιας διαχρονίας των περιόδων, κάθε μια από τις οποίες είναι ξεκάθαρα αναγνωρίσιμη» είναι «απόλυτα μοντερνική στάση... Από τη στιγμή που ξεκινάμε κάτι απόλυτο νέο, είναι αναγκαίο να ξαναγυρίσουμε τους δείκτες του ρολογιού στο μηδέν». Αλλά η ιδέα μιας ολοκληρωτικής ρήξης με την παράδοση «είναι περισσότερο ένας τρόπος να ξεχνάμε ή να καταπιέζουμε το παρελθόν. Πράγμα που σημαίνει να το επαναλαμβάνουμε. Όχι να το ξεπερνάμε»[25].

Αν ο Μεταμοντερνισμός δεν είναι ένα κίνημα που προχωρά πέρα από το μοντερνισμό, τότε τι είναι;

«Είναι αναμφίβολα ένα μέρος του Μοντέρνου», απαντά ο Lyotard[26]. Για να αναπτύξει την άποψή του αυτή αντλεί από τη σκέψη του Kant, όπως αυτή ξεδιπλώνεται στο έργο του «Critique of Judgement» (Κριτική της Δύναμης του Κρίνειν), σαν μέρος της αισθητικής του θεωρίας για το ύψιστο, το οποίο «ανευρίσκεται ακόμα και σ' ένα αντικείμενο που στερείται μορφής, κατά το μέτρο που εμπλέκει άμεσα, ή η παρουσία του προκαλεί, μια παράσταση του μη-πεπερασμένου, κι ακόμα μια επιπρόσθετη σύλληψη της ολότητάς του». Η ειδική φιλοσοφική σημασία του ύψιστου είναι ότι μας προσφέρει μια εμπειρία της φύσης «στο ίδιο της το χάος ή στην πιο άγρια και ακατάσταση αποδιοργάνωση και ερήμωση», η οποία «δεδομένου ότι μας παρέχει σημεία μεγαλοπρέπειας και ισχύος», μας οδηγεί στο να σχηματοποιήσουμε έννοιες του καθαρού λόγου και ειδικότερα την έννοια του φυσικού κόσμου σαν μια ενοποιημένη και σκόπιμη τάξη, η οποία σύμφωνα με τον Kant δεν μπορεί να εντοπιστεί στην εμπειρία των αισθήσεων.

Το συναίσθημα έτσι του ύψιστου είναι μια μορφή αισθητικής εμπειρίας, η οποία διαρρυγνύει τα όρια του αισθητού. Και «παρότι η φαντασία δε βρίσκει τίποτα πίσω απ' τον αισθητό κόσμο στο οποίο να μπορεί να στηριχτεί, όμως αυτή η προσπάθεια ενάντια στα όρια των αισθήσεων της δίνει το αίσθημα ότι είναι αδέσμευτη. Και αυτή η αφαίρεση είναι μια παράσταση του άπειρου». Ο Kant υποστηρίζει ότι πιθανόν «δεν υφίσταται πιο ύψιστη περικοπή από τη Μωσαϊκή απαγόρευση των ειδώλων»[27].

Το ουσιώδες για τον Lyotard είναι λιγότερο οι θρησκευτικο-μεταφυσικές υποδηλώσεις του ύψιστου στον Kant και περισσότερο «η ασυμμετρία της πραγματικότητας προς τις έννοιες που υποδηλώνονται στην φιλοσοφία του Kant για το ύψιστο». Δίνει έμφαση όχι στην «επιπροστιθέμενη σκέψη της ολότητας», την οποία ο Kant θεωρεί εγγενή στην αίσθηση του ύψιστου, αλλά περισσότερο στην αδυναμία μας να βιώσουμε αυτή την ολότητα. Ο Lyotard διακρίνει ανάμεσα σε δυο διαφορετικές στάσεις προς την «ύψιστη σχέση ανάμεσα στο παρουσιάσιμο και το κατανοήσιμο», τη Μοντέρνα και τη Μεταμοντέρνα:

«η μοντέρνα αισθητική θεωρία είναι μια αισθητική του ύψιστου, παρότι αυτή είναι μια νοσταλγική αισθητική. Επιτρέπει στο μη εμφανίσιμο να παρουσιαστεί μόνο σαν τα χαμένα περιεχόμενα. Αλλά η μορφή εξαιτίας της αναγνωρίσιμης σταθερότητας της συνεχίζει να προσφέρει στον αναγνώστη ή στον θεατή υλικό για παρηγοριά ή ευχαρίστηση... Το μεταμοντέρνο θα μπορούσε να είναι αυτό που, στο μοντέρνο, αναπαριστά ό,τι δεν μπορεί να πα-

ρουσιαστεί στην ίδια την παρουσίαση. Αυτό που αρνείται στον εαυτό του την παρηγοριά των ωραίων μορφών, τη συναίνεση του καλού γούστου, που θα καθιστούσε δυνατή τη συλλογική συμμετοχή στη νοσταλγία για το ανέφικτο. Αυτό που αναζητά νέες παραστάσεις, όχι για να τις απολαύσει, αλλά για να προσδώσει μια ισχυρότερη αίσθηση του μη-παρουσιάσιμου»[28].

Η Μεταμοντέρνα τέχνη λοιπόν διακρίνεται από τον Μοντερνισμό, όσον αφορά στη στάση που υιοθετεί απέναντι στην αδυναμία μας να βιώσουμε τον κόσμο σαν ένα συνεκτικό και αρμονικό όλο. Ο Μοντερνισμός αντιδρά στο «αχανές πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία» στρέφοντας το βλέμμα νοσταλγικά, πίσω, σε μια εποχή, όπου η αίσθησή μας της ολότητας δεν είχε ακόμα χαθεί, όπως κάνει ο Eliot, όταν υποστηρίζει ότι στους μεταφυσικούς ποιητές του 17ου αιώνα υπήρχε «μια άμεση αισθησιακή αντίληψη της σκέψης ή μια αναδημιουργία της σκέψης σε αίσθημα», η οποία εξαφανίστηκε μετά «τη διάβρωση της ευαισθησίας», που είναι ήδη υπαρκτή στους Milton και Dryden[29]. Ο Μεταμοντερνισμός αντίθετα παύει να κοιτά προς τα πίσω. Αντί γι' αυτό εστιάζει την προσοχή του «στη δύναμη της γνώσης να στοχαστεί πάνω στο ίδιο της το «απάνθρωπο», (αυτή ήταν η ποιότητα που απαιτούσε ο Apollinaire από τους μοντέρνους καλλιτέχνες)», και ακόμα «στην ανύψωση της ύπαρξης και την αγαλλίαση που προέρχονται από την επινόηση νέων κανόνων του παιχνιδιού, είτε είναι εικαστικό το παιχνίδι, είτε καλλιτεχνικό είτε οτιδήποτε άλλο»[30].

Αυτή η σύλληψη του Μεταμοντερνισμού εγκαταλείπει με επιτυχία την προσπάθεια να του αποδοθούν δομικά χαρακτηριστικά όπως αυτό της «διπλής κωδικοποίησης», με σκοπό να διαφοροποιηθεί από τον Μοντερνισμό. Πραγματικά, όπως παρατηρεί ο Frederic Jameson, η άποψη του Lyotard εμπεριέχει «κάτι από τον εορταστικό χαρακτήρα του Μοντερνισμού, έτσι όπως οι πρώτοι ιδεολόγοι του τον σχεδίασαν –μια αδιάκοπη και δυναμική επανάσταση στη γλώσσα, τις φόρμες και το γούστο της τέχνης»[31]. Με ανάλογο τρόπο ο Jencks διαμαρτύρεται ότι ο «Lyotard συνεχίζει στα γραπτά του να συγχέει τον Μετα-μοντερνισμό με τα όψιμα κινήματα πρωτοπορείας στην τέχνη, δηλαδή τον όψιμο Μοντερνισμό»[32]. Ο Jencks έχει στο νου του ειδικά ένα μέρος της Μινιμαλιστικής τέχνης των δεκαετιών του '60 και του '70· πραγματικά φαίνεται ότι ο Lyotard έχει την τάση να δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση σ' αυτό το είδος έργων, όπως φαίνεται από την έκθεση «Les Immateriaux», που οργάνωσε ο ίδιος στο Κέντρο Pompidou. Πάντως η βασική γραμμή της σκέψης του Lyotard συνεπάγεται τη

θέση ότι ο Μεταμοντερνισμός είναι μια τάση στο εσωτερικό του Μοντερνισμού· μια τάση που χαρακτηρίζεται από την άρνησή της να θρηνήσει, και αντίθετα από την επιθυμία της να γιορτάσει, την αδυναμία μας να βιώσουμε την πραγματικότητα σαν ένα όλο που χαρακτηρίζεται από τάξη και συνεκτικότητα. Η Μινιμαλιστική τέχνη πιθανώς να εμπίπτει σ' αυτόν τον ορισμό, αλλά ίσως ένα πιο ενδιαφέρον ζήτημα να αφορά στις παραδειγματοποιήσεις του Μεταμοντερνισμού κατά τη διάρκεια της ηρωικής εποχής του Μοντερνισμού, στις αρχές του αιώνα.

Ο Lyotard μας προσφέρει ένα μάλλο μη πειστικό παράδειγμα. Υποστηρίζει ότι το έργο του Proust είναι ξεκάθαρα Μοντέρνο, αφού, παρότι «ο ήρωας δεν είναι πια ένας χαρακτήρας αλλά η εσωτερική συνείδηση του χρόνου... η ενότητα του κειμένου, η οδύσσεια αυτής της συνείδησης, ακόμα κι αν διαφοροποιείται από κεφάλαιο σε κεφάλαιο, δεν αμφισβητείται σοβαρά». Αντίθετα «ο Joyce επιτρέπει στο μη-παρουσιάσιμο να γίνει αντιληπτό μέσα στην ίδια του τη γραφή, στο σημαίνον. Ολόκληρη η γκάμα των διαθέσιμων αφηγηματικών και ακόμα των υφολογικών δεικτών έχει εισαχθεί στο έργο χωρίς να ενδιαφέρει η ενότητα του συνόλου ενώ νέοι δείκτες επινοούνται και εφαρμόζονται»[33]. Αλλά, πέρα από την πληθώρα των διαφορετικών μορφών και λόγων, που παρουσιάζονται στον «Οδυσσέα», επιτυγχάνεται τελικά μια αναμφισβήτηση συνεκτικότητα, μέσα από τη χρήση του μύθου που επιχειρεί ο Joyce; Και δεν είναι αυτή η τάξη ακόμα πιο φανερή στο «Finnegans Wake», στο κυκλικό μοτίβο που ανιχνεύεται τόσο στο βιβλίο όσο και στην ιστορία[34];

Ο Joyce έχει τοποθετηθεί σταθερά στο στρατόπεδο του Μοντερνισμού από τον Jameson στην έξοχη μελέτη του για τον Wyndam Lewis, την πιο εμπεριστατωμένη προσπάθεια να τεθούν σε λειτουργία οι εγγενείς Μεταμοντερνικές τάσεις στο εσωτερικό του Μοντερνισμού. Η σημασία του Lewis, για τον Jameson, βρίσκεται στην απόρριψη της «ιμπρεσσιονιστικής αισθητικής» χαρακτηριστικό στοιχείο του «Αγγλο-Αμερικάνικου μοντερνισμού». Οι Pound, Eliot, Joyce, Lawrence και Yeats επεδίωξαν να αναπτύξουν «στρατηγικές της εσωστρέφιας (inwardness), οι οποίες εκθέτουν, με σκοπό να επανακτήσουν, ένα αλλοτριωμένο σύμπαν, μεταβάλλοντάς το σε προσωπικό ύφος και ιδιωτική γλώσσα». Τίποτα δεν θα μπορούσε να είναι περισσότερο διαφορετικό από την «τεράστια δύναμη με την οποία ο Wyndam Lewis προάγει τις δύσκολες μηχανικές προτάσεις του και σφυρηλατεί τον κόσμο σε μια αυστηρή κυβιστική επιφάνεια», την αμείλικτη εξωτερικότητα του ύφους του, στο οποίο το ανθρώπινο, το φυσικό και το μηχανικό

κομματιάζονται και αφομοιώνονται το ένα στο άλλο. Με μια τολμηρή και ευφάνταστη κίνηση για έναν μαρξιστή ο Jameson υποστηρίζει ότι η γραφή του Lewis –φασιστική, σεξιστική, ρατσιστική και ελιτίστικη– πρέπει να ειδωθεί, ακριβώς εξαιτίας του χαρακτηριστικού τυπικού «εξπρεσσιονισμού» της, ως μια ιδιαίτερα ισχυρή «διαμαρτυρία ενάντια στην πραγμοποιημένη εμπειρία μιας αλλοτριωμένης κοινωνικής ζωής, μέσα «στην οποία, ενάντια στην ίδια του τη θέληση, παραμένει τυπικά και ιδεολογικά εγκλωβισμένος»[35].

Το πρόβλημα βρίσκεται όχι τόσο στον τρόπο με τον οποίο ο Jameson ερμηνεύει τον Lewis, που κατά βάση είναι ένα ιδιαίτερα τολμηρό παράδειγμα αυτού που ο Frank Kermode αποκαλεί «η θεώρηση των αποκλίσεων», σε συνδυασμό με αυτό που η μαρξιστική κριτική προσπαθεί ν' αποκαλύψει στα κείμενα, δηλαδή ένα ασυνείδητο νόημα που συχνά αντίκειται στις προθέσεις του συγγραφέα τους[36], αλλά στην εικόνα της κυρίαρχης τάσης του Μοντερνισμού, την οποία αντιπαραθέτει στα γραπτά του ο Lewis. Ο Μοντερνισμός από αυτή την άποψη ενδιαφέρεται περισσότερο για τον χρόνο της ιδιωτικής υποκειμενικής εμπειρίας, αυτό που ο Bergson αποκαλούσε durée, δηλαδή ο χρόνος όπως τον βιώνει το άτομο και που την ίδια στιγμή είναι χρόνος διασπασμένος και ταυτόχρονα χρόνος που λειτουργεί σε διαφορετικούς ρυθμούς από τον ομογενοποιημένο και γραμμικό «αντικειμενικό» χρόνο της σύγχρονης κοινωνίας[37]. Πιθανόν αυτό να είναι σωστό για τον Proust, αλλά δεν ταιριάζει καθόλου στην περίπτωση των μεγάλων Αγγλόφωνων διανοητών που είναι σύγχρονοι του Lewis. Επιστρέφοντας (ακόμα μια φορά) στην περίπτωση του Eliot, είδαμε προηγουμένως ότι είδε ολόκληρη την Ευρωπαϊκή παράδοση ως συνθέτουσα «μια συγχρονική τάξη» με το δικό του έργο. Πραγματικά υποστηρίχθηκε ευρέως ότι ο λογοτεχνικός Μοντερνισμός χαρακτηρίζεται ακριβώς από τη διαστηματοποίηση της γραφής (spatialization of writing), την αντιπαράθεση της διασπαρμένων εικόνων, που αποκόπτονται βίαια από οποιαδήποτε χρονική συνέχεια[38]. Στο έργο «Η Παράδοση και το Ατομικό Ταλέντο» ο Eliot επίσης διατυπώνει τη θέση ότι «η ποίηση δεν είναι μια απελευθέρωση του συναισθήματος, αλλά μια απόδραση απ' αυτό· δεν είναι η έκφραση της προσωπικότητας αλλά μια διαφυγή απ' αυτήν»[39]. Τέτοιες δηλώσεις φαίνεται να ταιριάζουν καλύτερα σε ποιήματα όπως η «Έρημη Χώρα», απ' ότι η άποψη ότι αναπαριστούν μια «στρατηγική της εσωστρέφιας», μια απόσυρση στην «εσωτερική συνείδηση του χρόνου». Ο Eliot, επιδοκιμαστικά, περιέγραψε τον «Οδυσσέα» σαν μια επιστροφή στον Κλασσικισμό που, χρησιμο-

ποιεί τα υλικά που παρέχει η σύγχρονη ζωή, παρά σαν ένα στείρο ακαδημαϊσμό. Έχει ενδιαφέρον ότι ο Lewis υποστήριξε ότι οι «Άνθρωποι του 1914», εννοώντας τους Eliot, Pound, Joyce και τον εαυτό του, εκπροσωπούσαν «μια προσπάθεια απομάκρυνσης από την Ρομαντική τέχνη και προσέγγισης της Κλασσικής τέχνης», πράγμα που μπορεί να συγκριθεί με την επανάσταση του Picasso στη ζωγραφική[40].

Ο Jameson που άλλωστε είναι ο συγγραφέας του έργου «The Political Unconscious» (Το Πολιτικό Ασυνείδητο), ίσως να θεωρούσε ότι τέτοιες διακηρύξεις δέσμευσης του Eliot και άλλων απέναντι σε μια απρόσωπη και διαστηματοποιημένη τέχνη, διαφορετική από την «ιμπρεσσιονιστική αισθητική» που αποδίδει σ' αυτούς, είναι λιγότερο σημαντικές από αυτό που αποκαλύπτει η τυπική δόμηση του έργου τους. Αλλά χωρίς να εισέλθουμε σε μια τέτοια τυπική ανάλυση, είναι χρήσιμο να παρατηρήσουμε πόσο προβληματική γίνεται η ερμηνεία του, όταν εφαρμόζεται στις ευρύτερες τάσεις του Μοντερνισμού, πέραν του Αγγλόφωνου κόσμου. Πώς, για παράδειγμα, ταιριάζει εδώ ο Εξπρεσσιονισμός – ένα έντονα υποκειμενικό είδος τέχνης, το οποίο, όπως και να 'χει, εξωτερίκευσε την εσωτερική αγωνία προβάλλοντας και συνεπώς παραμορφώνοντας το αντικειμενικό περιβάλλον της προσωπικότητας; Ή ο Κυβισμός, ο οποίος συστηματικά απογύμνωσε τα αντικείμενα από την εμπειρία της κοινής λογικής, ξεδιπλώνοντας μπροστά στο θεατή την εσωτειρκή τους δομή και τις εξωτερικές τους σχέσεις[41]; Ή η Neue Sachlichkeit της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, η οποία εναντιώθηκε στις υπερβολές και τους παραλογισμούς του εξπρεσσιονισμού, για να υποστηρίξει μια ψύχραιμη, αντικειμενική (sachlich), μερικές φορές πραγματικά Νεοκλασσική τέχνη, που όμως τη συνδιάζει με μια κριτική, αν όχι επαναστατική, στάση προς την υφιστάμενη κοινωνία –μια τέχνη της οποίας το μεγαλύτερο ίσως επίτευγμα ήταν το μπρεχτικό «θέατρο για μια επιστημονική εποχή»[42];

Πιο γενικά η προσπάθεια του Jameson να αντιπαραθέσει στον «εξπρεσσιονισμό» του Lewis την «ιμπρεσσιονιστική αισθητική» που υποτίθεται ότι είναι τυπικό γνώρισμα του Μοντερνισμού, διαστρεβλώνει αυτό που γίνεται σωστότερα κατανοητό σαν μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην εσωτερικότητα και την εξωτερικότητα. Η εξερεύνηση του ιδιαίτερου ρυθμού της υποκειμενικής εμπειρίας είναι αναμφίβολα ένα από τα βασικότερα θέματα της Μοντέρνας γραφής: ας θυμηθούμε τον Proust, την Woolf, τον Joyce. Το παράδοξο βρίσκεται στο ότι όσο πιο βαθιά κανείς διερευνά πέρα ακόμα από τη θρυμματισμένη εσωτερική συνείδηση

και μέσα στο υποσυνείδητο, τόσο περισσότερο απειλεί να διασπάσει το υποκείμενο και να αντιμετωπίσει τις εξωτερικές δυνάμεις που διαπερνούν και συγκροτούν το εγώ.

Αυτή είναι η τροχιά που ακολούθησε ο Freud: η ανάλυση των ασυνείδητων επιθυμιών τον οδήγησε να συναντηθεί πρόσωπο με πρόσωπο με την ιστορία –όχι απλώς με την ιστορία του ατομικού υποκειμένου, αλλά και με τις ιστορικές διαδικασίες που παρήγαγαν τους κοινωνικούς θεσμούς και κυρίως την οικογένεια, υποβαστάζοντας την οδύσσεια του εαυτού. Οι Deleuze και Guattari υποστηρίζουν πως το λάθος του Freud ήταν ότι δεν έσπρωξε τη σκέψη του ως τις ακρότατες συνέπειές της, ενώ αντίθετα στηρίχτηκε στη μυθοποιημένη ιστορία που θεωρούσε την αστική οικογένεια ως αιώνια[43]. Όπως κι αν έχει όμως, το σημαντικό παραμένει ότι η λογική της ψυχολογίας του βάθους, η εξερεύνηση της εσώτερης συνείδησης, συνίσταται στο να διασπά το υποκείμενο και να αποκαλύπτει τα θραύσματά του ως άμεσα συνδεδεμένα με το κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον, που υποτίθεται ότι είναι εξωτερικό προς τον εαυτό. Μπορεί να δει κανείς αυτή τη λογική εν δράση, για παράδειγμα, σε δύο από τις μεγαλύτερες φυσιογνωμίες του Βιεννέζικου Μοντερνισμού, τον Klimt και τον Kokoschka. Τα έργα του Klimt κατακλύζονται από μια εσωτερική διέγερση και έναν διάχυτο ερωτισμό, που ακόμα βρίσκονται υπό έλεγχο σε μια αρμονική και πραγματική στυλιζαρισμένη συσχέτιση των μερών με το σύνολο. Στην περίπτωση του Kokoschka οι τάσεις που στον Klimt ήταν λίγο-πολύ ελέγξιμες, τώρα εκρύγνηνται διαλύοντας και αποδιοργανώνοντας τα θέματα της ζωγραφικής του, τα οποία διαπερνώνται από μια άναρχη ψυχική ενέργεια.

Πιθανόν κάποιος να υποστήριζε ότι ο Μεταμοντερνισμός δεν είναι τίποτε άλλο, παρά το αποτέλεσμα της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στην εξωτερικότητα και την εσωτερικότητα, μια τέχνη της επιφάνειας, της ρηχότητας, ακόμα της αμεσότητας. Έτσι ο Scott Lash προτείνει να αντιμετωπίσουμε τον Μεταμοντερνισμό σαν «το καθεστώς σημασιοδότησης μέσω σχημάτων, σε αντίθεση με το καθεστώς σημασιοδότησης που αναφέρεται στην ασυνέχεια μεταξύ γλωσσικών σημείων και αντικειμένων αναφοράς». Το να σημασιοδοτούμε περισσότερο μέσω σχημάτων, παρά μέσω λέξεων, σημαίνει να σημασιοδοτούμε με εικονικό τρόπο. Οι εικόνες ή άλλα σχήματα που προσδιορίζουν εικονικά, το κάνουν μέσα από την ομοιότητά τους με το αναφερόμενο». Συνεπώς η Μεταμοντέρνα τέχνη εμπεριέχει μια «απο-διαφοροποίηση», έτσι ώστε απ' τη μια μεριά το σημαινόμενο (νοήμα) νά τείνει να εξαφανιστεί και από την άλλη το αναφερόμενο να λειτουργεί σαν σημαίνον».

Ο σύγχρονος κινηματογράφος (βλ. π.χ. «Blue Velvet») και η κριτική (βλ. την διαφωνία της Susan Sontag με τις σχετικές ερμηνείες) παρέχουν στον Lash τα παραδείγματα αυτής της ουσιαστικά Εικονογραφικής τέχνης, αλλά, όπως και ο Lyotard, αντιμετωπίζει τον Μεταμοντερνισμό ως εγγενές στον Μοντερνισμό στοιχείο, ειδικά στη μορφή του Σουρρεαλισμού, ο οποίος «κατανόησε την πραγματικότητα ως συντιθέμενη από σημαίνοντα στοιχεία. Έτσι ο Naville ενθουσιάστηκε με τη δυνατότητα να αντλήσουμε απόλαυση από τους δρόμους της πόλης στους οποίους τα κιόσκια, τα αυτοκίνητα και τα φώτα ήταν με μια έννοια ήδη αναπαραστάσεις και ο Breton μιλούσε για τον κόσμο τον ίδιο ως «αυτόματη γραφή»[45].

Ένα ολοφάνερο πρόβλημα σε σχέση μ' αυτή την ανάλυση είναι ότι δεν εξηγεί πώς ο Μεταμοντερνισμός εννόησε τις διαφορές αυτών των μορφών τέχνης –για παράδειγμα τη ζωγραφική και τον κινηματογράφο– οι οποίες (μορφές τέχνης) είναι αναγκαία εικονογραφικές. Ο John Berger υποστήριξε πρόσφατα ότι η ζωγραφική είναι διακριτή από άλλες μορφές τέχνης με την έννοια ότι «προσφέρει μια χειροπιαστή, ακαριαία, σταθερή, συνεχή φυσική παρουσία. Είναι η πιο άμεσα αισθησιακή μορφή τέχνης»[46]. Είναι δυνατόν τουλάχιστον να υποστηριχθεί ότι μια από τις βασικότερες προσπάθειες της Μοντέρνας ζωγραφικής είναι να απελευθερώσει αυτή την άμεση αισθησιακότητα, η οποία θεωρήθηκε εγγενής στη ζωγραφική, τόσο από τις αισθητικές ιδεολογίες της μορφής και της αναπαράστασης όσο και από τις ευρύτερες κοινωνικές ιδεολογίες, που υπέτασαν την τέχνη στην οργανωμένη θρησκεία και το κράτος. Μπορεί κανείς να δει τη λογική που αυτή η απελευθέρωση έχει σαν αποτέλεσμα, για παράδειγμα στο ζωγραφικό έργο του Matisse. Η προσπάθεια να επιτευχθεί κάτι ανάλογο στην ποίηση ήταν μια βασική ροπή της Μοντέρνας λογοτεχνικής επανάστασης: ο Pound αποκάλεσε τον Εικονισμό «το είδος ποίησης, όπου η ζωγραφική και η γλυπτική έμοιαζαν «να συμπυκνώνονται μέσα στο λόγο»»[47]. Αν το εικονικό είναι το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Μεταμοντερνισμού, τότε πρόκειται σαφώς για ένα πολύ πιο μόνιμο χαρακτηριστικό του Μοντερνισμού, απ' όσο τα παρουσιάζει ο Lash.

Το ζήτημα δεν λύνεται αν εστιάσουμε την προσοχή μας στον Σουρεαλισμό όπως κάνει ο Lash. Είναι αλήθεια ότι οι σουρρεαλιστές είχαν μια μαγική αντίληψη της πραγματικότητας, συμφωνα με την οποία τα τυχαία γεγονόταν της καθημερινής ζωής της πόλης προκαλούν αυτό που ο Walter Benjamin αποκαλούσε «profane illumination». Μ' αυτή την έννοια η πραγματικότητα όντως

λειτουργεί γι' αυτούς ως σημαίνον. Αλλά από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 αυτό που υπήρξε αρχικά ένα κατά κύριο λόγο Αισθητικιστικό πρόγραμμα, που στόχευε να πραγματώσει την απόφανση του Rimbaud, ότι «ο ποιητής πρέπει να γίνει ένας προφήτης μέσα από μια μακρά, θαυμαστή και έλλογη αποδιοργάνωση όλων των αισθήσεων», είχε εξελιχθεί σε μια ευρύτερη πολιτική δέσμευση για την επίτευξη της κοινωνικής επανάστασης, η οποία δέσμευση οδήγησε τις περισσότερες ηγετικές φυσιογνωμίες του σουρεαλισμού να ενταχθούν στο Κομμουνιστικό Κόμμα (στις περισσότερες περιπτώσεις για σύντομα χρονικά διαστήματα) και τον Breton σε μια εφ' όρου ζωής ένταξη στην αντισταλινική αριστερά. ««Αλλάξτε τον κόσμο», είπε ο Marx· «αλλάξτε τη ζωή», είπε ο Rimbaud· αυτές οι δυο λέξεις κλειδιά είναι για μας ένα και το αυτό», είχε πει ο Breton στο Συμβούλιο των Συγγραφέων για την Υπεράσπιση της Κουλτούρας, στα 1935[48].

Αυτή η σύμπλευση της πολιτικής και αισθητικής επανάστασης μας δυσκολεύει να δούμε τους Σουρρεαλιστές σαν προδρόμους του Μεταμοντερνισμού, αφού οι περισσότερες πραγματείες για την Μεταμοντέρνα τέχνη τονίζουν ακριβώς την απόρριψη της επαναστατικής πολιτικής αλλαγής από τον Μεταμοντερνισμό. Ο Lyotard συσχετίζει «τη νοσταλγία της ολότητας... την επανασυμφιλίωση του νοητού και του αισθητού της άμεσης και της κοινωνήσιμης εμπειρίας», με τον «τρόμο... η φαντασία να σφετεριστεί την πραγματικότητα»[49]. Είναι φανερό ότι πρόκειται για την παραδοσιακή φιλελεύθερη άποψη ότι οποιαδήποτε προσπάθεια για συνολική κοινωνική αλλαγή θα κατέληγε οπωσδήποτε στα γκουλάγκ. Μια εξέταση των απόψεων που συχνά διατυπώνονται για το Μεταμοντέρνο «χιούμορ» και την «ειρωνία», φαίνεται να δείχνει πως η συντριβή της πίστης στο δυνατό ή επιθυμητό του παγκόσμιου πολιτικού μετασχηματισμού δεν μας επιτρέπει πλέον τίποτα καλύτερο από το να παρωδούμε «παιχνιδιάρικα» αυτό που δεν μπορούμε πια να πάρουμε στα σοβαρά. Η παρωδία είναι πάντως τόσο μόνιμα παρούσα στους μεγάλους Μοντερνιστές –τον Eliot και τον Joyce για παράδειγμα– ώστε οποιαδήποτε προσπάθεια να αποδοθεί κυρίαρχα στον Μεταμοντερνισμό, απλώς εμφανίζεται άτοπη. Πιο κάτω θα εξετάσουμε την άποψη του Franco Moretti, ότι η ειρωνεία είναι συστατικό στοιχείο του Μεταμοντερνισμού. Ο Jameson υποστηρίζει ότι τα πράγματα έχουν προχωρήσει ένα στάδιο πιο πέρα –ότι ενώ η Μοντέρνα παρωδία διατηρεί την αντίληψη μιας νόρμας από την οποία κάτι αποκλείνει, ο Μεταμοντερνισμός χαρακτηρίζεται από την καλλιτεχνική απομίμηση, δηλαδή, «την ουδέτερη πράξη της απομίμησης, χωρίς κα-

νένα από τα απώτερα κίνητρα της παρωδίας, αποκομμένος από την επιθυμία της σάτιρας, στερημένος από το γέλιο και από οποιαδήποτε πίστη ότι παράλληλα με την δύσκολη γλώσσα που έχει προς στιγμήν υιοθετηθεί κάποια υγιής γλωσσική κανονικότητα εξακολουθεί να υπάρχει»[50].

Πώς είναι δυνατόν ο Σουρρεαλισμός, που συνένωσε τον καλλιτεχνικό πειραματισμό του Rimbaud με τον μαρξιστικό επαναστατικό σοσιαλισμό, να αντιμετωπισθεί με πειστικότητα σαν πρόδρομος του Μεταμοντερνισμού, ο οποίος θεωρεί την επανάσταση σαν, στην καλύτερη περίπτωση, ένα αστείο και στην χειρότερη σαν καταστροφή; Ο Lash δεν προωθεί τα πράγματα, όταν αντλεί από την συζήτηση που άνοιξε ο Walter Benjamin για την τέχνη που αποθρησκευτικοποιείται και χάνει τον ιδιάιτερο προσδιορισμό της γνησιότητας (post-auratic art). Ο Benjamin χρησιμοποίησε τον όρο «αίγλη» (aura)* για να συλλάβει τις ιδιότητες της μοναδικότητας και της απροσιτότητας, που, όπως υποστηρίζει, είναι τα χαρακτηριστικά του παραδοσιακού έργου τέχνης. «Η απαράμιλη αξία του «αυθεντικού» έργου τέχνης έχει τη βάση της στο θρησκευτικό τελετουργικό», υποστηρίζει, «το χώρο της πραγματικής αξίας χρήσης του». Η αίγλη συντηρεί αυτή τη «τελετουργική λειτουργία», ακόμη και μετά την παρακμή της οργανωμένης θρησκείας, μέσα στο σχήμα της «εγκόσμιας λατρείας της ομορφιάς, που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης» και την «αρνητική θεολογία» της τέχνης που ενσωματώθηκε στον Αισθητικισμό του 19ου αιώνα (l' art pour l' art: η τέχνη για την τέχνη). Η σύγχρονη ανάπτυξη της μαζικής αναπαραγωγής της τέχνης με μηχανικά μέσα, που αποκορυφώνεται στον κινηματογράφο, ωθεί την αίγλη στην παρακμή, τόσο καταστρέφοντας τη μοναδικότητα των εικόνων όσο και μεταλλάσοντας τον τρόπο κατανάλωσής τους. Η πρόσληψη του έργου τέχνης δεν είναι πια θέμα της ατομικής απορρόφησης στην εικόνα, αλλά –και περισσότερο απ' οπουδήποτε αλλού στον κινηματογράφο. Τώρα πια το έργο καταναλώνεται από μια συλλογικότητα που βρίσκεται αποστασιοποιημένη απ' αυτό»[51]. Ο Lash υποστηρίζει ότι ο Μοντερνισμός διατηρείτ ην έννοια της αίγλης, ενώ ο Μεταμοντερνισμός έχει απομακρυνθεί απ' αυτήν, διαλύοντας την οργανική ενότητα του έργου τέχνης «μέσα από την καλλιτεχνική απομίμηση το κολάζ, την αλληλογία κ.τ.λ.»[52]. Δεν εξηγεί όμως με ποιο τρόπο η

* Σ.τ.μ.: «Aura»: ακολουθείται η απόδοση που προτείνει ο Δ. Κούρτοβικ στο Walter Benjamin, Δοκίμια για την Τέχνη, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978.

χρήση του κολάζ και των υπόλοιπων τεχνικών διαφοροποιεί τον Μεταμοντερνισμό από ένα τυπικό Μοντέρνο κίνημα όπως ο Κυβισμός. Ο Benjamin υποστήριξε ότ η παρακμή της αίγλης, που συντελέστηκε από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, όπως ο κινηματογράφος, ήταν ο ρητός αντικειμενικός στόχος των προωτοπορειακών κινημάτων όπως ο ντανταϊσμός. «Αυτό στο οποίο στόχευαν και το οποίο πετυχαν, ήταν μια αμείλικτη συντριβή της αίγλης των έργων τους... Οι ενέργειες των ντανταϊστών εξασφάλιζαν πραγματικά μια αρκετά βίαιη αποστασιοποίηση με το να μεταβάλλουν τα έργα τέχνης σε επίκεντρα σκανδάλων». Αλλά το είδος της αναταραχής που πέτυχαν οι ντανταϊστές με τα χωρίς νόημα ποιήματά τους και τις επιθέσεις ενάντια στο ακροατήριό τους, επιτεύχθηαν σε ευρύτερη κλίμακα με τη βοήθεια του κινηματογράφου, στον οποίο η γρήγορη διαδοχή των πλάνων διακόπτει τη συνείδηση του θεατή προφυλάσσοντας την από το να βυθιστεί σε μια κατάσταση απορρόφησης[53].

Η σημασία των αλλαγών που προέκυψαν στον τρόπο πρόσληψης του έργου τέχνης ήταν για τον Benjamin πολιτική. Η παρακμή της αίγλης σημαίνει ότι η τέχνη δε «βασίζεται πια στο τελετουργικό στοιχείο», αλλά αρχίζει να στηρίζεται σε μια άλλη πρακτική, την πολιτική». «Η πρόσληψη (του έργου τέχνης) σε μια κατάσταση αποστασιοποίησης, επιτρέπει στο κοινό να υιοθετήσει μια πιο αμερόληπτη και κριτική στάση: «το κοινό είναι ένας εξεταστής, αλλά ένας αποστασιοποιημένος τέτοιος»[54]. Αυτός ο νέος τρόπος πρόσληψης πίστευε ο Benjamin ότι θα οδηγούσε τους καταναλωτές της μηχανοποιημένα αναπαραγώμενης τέχνης, να υιοθετήσουν μια κριτική στάση, όχι μόνο προς αυτό που είδαν, αλλά και προς την καπιταλιστική κοινωνία που το παρήγαγε. Ο Adorno υποστήριξε ότι αυτή η άποψη εμπεριείχε έναν απλοϊκό τεχνολογικό ντετερμινισμό, αποσπώντας τα νέα φυσικά μέσα της μαζικής αναπαραγωγής από τις αστικές κοινωνικές σχέσεις της χρήσης τους[55]. Αλλά ό,τι κι αν πιστεύει κανείς γι' αυτό το ζήτημα το βέβαιο είναι ότι ο Benjamin σωστά διέκρινε μια ενεργό πολιτική δυναμική στα κινήματα πρωτοπορείας, που επιχειρούσαν να μεταβάλλουν τον τρόπο πρόσληψης της τέχνης. Αυτό είναι σωστό ακόμα και για τους ντανταϊστές, οι οποίοι δεν ήταν καθόλου οι απολίτικοι γελωτοποιοί, όπως μας τους παρουσίασαν οι Μεταμοντερνιστές ανυπόμονοι να τους οικειοποιηθούν. Ειδικά η ομάδα του Βερολίνου εμφανίστηκε σ' ένα περιβάλλον επηρρεασμένο από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, τη Ρώσικη Επανάσταση του 1917 και τη Γερμανική Επανάσταση του Νοεμβρίου του 1918. Οι ηγετικές τους φυσιογνωμίες –Richard Huelsenbeck,

Wieland Herzefelde, John Heartfield, Georg Grosz– είδαν τον εαυτό τους, όπως οι Σουρεαλιστές μερικά χρόνια αργότερα, τόσο σαν πολιτικούς όσο και σαν αισθητικούς επαναστάτες. Όλοι τους ήταν συμπαθούντες ή μέλη τυ Γερμανικού Κομμουνιστικού Κόμματος. «Ο ντανταϊσμός είναι ο Γερμανικός Μπολσεβικισμός», είχε πει ο Huelsenbeck[56]. Ο Grosz –του οποίου οι άγριες επιθέσεις εναντίον της Γερμανικής μπουρζουαζίας, μέσα από έργα όπως για παράδειγμα «Το Πρόσωπο της Άρχουσας Τάξης», σημάδεψαν μόνιμα την εικόνα που έχουμε για τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης –έγραψε αργότερα: «είχα φτάσει να θεωρώ, αν και για λίγο χρονικό διάστημα, ότι η τέχνη διαχωρισμένη από τον πολιτικό αγώνα δεν είχε κανένα νόημα. Η ίδια μου η τέχνη θα ήταν το τουφέκι μου, το ξίφος μου· όλα τα πινέλα και τα μολύβια που δεν αφιερώνονταν στον αγώνα για την ελευθερία, δεν ήταν πιο χρήσιμα από τα άχυρα»[57].

Η σχέση ανάμεσα στη Μοντέρνα πρωτοπορεία και την επαναστατική πολιτική είναι πραγματικά σύνθετη και προβληματική, όπως θα δούμε και πιο κάτω. Πάντως, το κυριότερο παράδειγμα του Benjamin σχετικά με την καλλιτεχνική πρακτική, που συνειδητά κατευθύνεται στην επίτευξη αποτελεσμάτων παρόμοιων μ' αυτά που παράγει ο κινηματογράφος –π.χ. το επικό θέατρο του Brecht– αποτελεί ίσως την πιο σοβαρή προσπάθεια διασύνδεσης του αισθητικού Μοντερνισμού με τον επαναστατικό Μαρξισμό. Έτσι ο Benjamin υποστηρίζει ότι οι «φόρμες του επικού θεάτρου ανταποκρίνονται στις νέες τεχνικές φόρμες –τον κινηματογράφο και το ραδιόφωνο». Σκοπός του Brecht, λέει, είναι να δημιουργήσει ένα κοινό περισσότερο χαλαρωμένο παρά απορροφημένο, έτσι ώστε «αντί να προσδιορίζει τον εαυτό του μέσα από τον ήρωα», θα «μάθει να εκπλήσσεται από τις συνθήκες μέσα στις οποίες εντάσσεται η ύπαρξη του ήρωα». Η μπρεχτική αλλοτρίωση, η αποεξοικείωση από τις κοινωνικές συνθήκες που συνήθως θεωρούμε σαν δεδομένες, δημιουργεί ένα απροκατάληπτο ακροατήριο, που περισσότερο εμπλέκεται σε μια διαδικασία ενεργητικής ανακάλυψης, παρά μένει προσηλωμένο σε μια παθητική κατάσταση ταύτισής του με τους ηθοποιούς, των οποίων τη συμμετοχή σε κάποιο σημείο της μυθοπλασίας, στοχεύουν να συγκαλύψουν οι συμβάσεις του θεατρικού Νατουραλισμού[58]. Η υιοθέτηση πάντως του επικού θεάτρου από τον Benjamin, ως βασικότατου παραδείγματος της τέχνης που έχει χάσει τον προσδιορισμό της αίγλης δεν συμβιβάζεται με την άποψη του Lash, αφού αυτός παραπέμπει στην απόρριψη της Söntag του μπρεχτικού «θεάτρου του διαλόγου», χάριν του «θεάτρου των αισθή-

σεων» του Artaud σαν μια κεντρική στιγμή της στροφής προς τον Μεταμοντερνισμό. Πράγματι έχουν υπάρξει ορισμένες προσπάθειες να συνδεθεί ο Brecht με τον Μεταμοντερνισμό[59], αλλά αυτές δεν φαίνονται καθόλου εύλογες. Η έμφαση που δίνει ο Brecht στο επικό θέατρο, ως «θέατρο με σκοπό την εκπαίδευση» που απευθύνεται «σ' ένα κοινό της επιστημονικής εποχής», με στόχο να ενθαρύνει αυτό το κοινό να αμφισβητήσει και να αναπτύξει μια ορθολογική, κριτική κατανόηση του κόσμου, στοχεύει τόσο ξεκάθαρα στην επίτευξη ενός θεάτρου του Διαφωτισμού, που είναι δύσκολο να φανταστούμε τα έργα του να εντάσσονται εύκολα σ' ένα Μεταμοντερνικό κανόνα[60]. Η προσπάθεια του Lash να χρησιμοποιήσει την αισθητική θεωρία του Benjamin για να χαρακτηρίσει την Μεταμοντέρνα τέχνη μοιάζει έτσι να επιβεβαιώνει το σαρκαστικό σχόλιο του Andreas Huyssen: «Με δεδομένο τον άπληστο εκλεκτικισμό του Μεταμοντερνισμού, έγινε πρόσφατα «της μόδας» να περιλαμβάνονται ο Adorno και ο Benjamin στα πλαίσια του Μεταμοντερνικού κανόνα avant la lettre –πραγματικά πρόκειται για την περίπτωση όπου το κριτικό κείμενο αυτογραφείται χωρίς οποιαδήποτε παρέμβαση της ιστορικής συνείδησης»[61].

Η κατάργηση της διαφοράς

Η επίμονη εντύπωση που αφήνουν οι ποικίλες απόψεις που διατυπώθηκαν για τη Μεταμοντέρνα τέχνη, όπως αυτές που εξετάσθηκαν στις προηγούμενες σελίδες, είναι ο αντιφατικός τους χαρακτήρας. Ο Μεταμοντερνισμός αντιστοιχεί σ' ένα νέο ιστορικό στάδιο της κοινωνικής εξέλιξης (Lyotard) ή δεν αντιστοιχεί (Lyotard πάλι). Η Μεταμοντέρνα τέχνη είναι μια συνέχεια (Lyotard) ή μια ρήξη με τον Μοντερνισμό (Jencks). Ο Joyce είναι Μοντέρνος (Jameson) ή Μεταμοντέρνος (Lyotard). Ο Μεταμοντερνισμός αδιαφορεί για την κοινωνική επανάσταση, αλλά την ίδια στιγμή οι υποστηρικτές και οι λειτουργοί μιας επαναστατικής τέχνης, όπως οι Breton και Benjamin, θεωρούνται πρόδρομοί του. Δεν είναι ν' απορεί κανείς που ο Kermode αποκαλεί τον Μεταμοντερνισμό, «άλλη μια από εκείνες τις περιοδικές περιγραφές που βοηθούν να συλλάβουμε τον παρελθόν ανάλογα με τις διαθέσεις του καθενός»[62].

Αυτό που διατρέχει –αμοιβαία και συχνά με εσωτερικές αντιφάσεις– τις ποικίλες θεωρήσεις του Μεταμοντερνισμού είναι η ιδέα ότι οι πρόσφατες αισθητικές αλλαγές (όπως κι αν χαρακτη-

ριστούν) αποτελούν συμπτώματα ενός ευρύτερου ριζοσπαστικού νεωτερισμού, μια βαθμιαία και ολοκληρωτική μεταστροφή του Δυτικού πολιτισμού. Λίγο πριν η Μεταμοντέρνα έκρηξη παρουσιαστεί σ' όλη της την έκταση ο Daniel Bell σημείωνε τη διαδεδομένη «αίσθηση ενός κάποιου τέλους» στις τάξεις της Δυτικής διανόησης «η οποία [αίσθηση] συμβολίζεται... με την ευρύτατη χρήση της λέξης «μετά»... για να ορίσει, σαν μια συνδυαστική μορφή, την εποχή μέσα στην οποία κινούμαστε». Ο Bell διευκρίνησε αυτό τον πολλαπλασιασμό των «μετά-» παραθέτοντας τα παρακάτω παραδείγματα: μετα-καπιταλιστικός, μετα-αστικός, μετα-μοντέρνος, μετα-κολλεκτιβικός, μετα-πουριτανικός, μετα-προτεσταντικός, μετα-χριστιανικός, μετα-παραδοσιακός, μετα-ιστορικός, κοινωνία της μετα-αγοράς, μετα-οργάνωση, μετα-οικονομικός, μετα-σπανιότης, μετα-πρόνοια, μετα-φιλελεύθερος, μετα-βιομηχανικός...[63]. Για τους εκπροσώπους του Μεταμοντερνισμού η αποφασιστική ρήξη είναι συνήθως με τον Διαφωτισμό, με τον οποίο, όπως είδαμε προηγουμένως, τείνουν να ταυτίζουν τον Μοντερνισμό. Μερικές φορές αυτή η στάση περιλαμβάνει τις πιο εκπληκτικές απόψεις, όπως η ακόλουθη: «ο Μοντερνισμός στη φιλοσοφία ανευρίσκεται πολύ πίσω στο χρόνο: στους Bacon, Galileo, Descartes –στυλοβάτες της μοντέρνας αντίληψης του νεωτερικού και της καινοτομίας»[64]– μια δήλωση τόσο αδαής που προκαλεί τον θαυμασμό. Πώς είναι δυνατόν στοχαστές, αφοσιωμένοι σε μια αναπαραστατική επιστημολογία, διαρθρωμένη πληρέστερα από τον Lock, στην οποία οι αισθητηριακές ποιότητες των αντικειμένων είναι σημεία της ορθολογικά εξακριβώσιμης εσωτερικής δομής τους να αφομοιωθούν σ' ένα καλλιτεχνικό κίνημα, τα προϊόντα του οποίου προσέβαλαν τις προσδοκίες της κοινής λογικής, συχνά με την πίστη ότι η επιστημονική γνώση της πραγματικότητας δεν είναι ούτε δυνατή ούτε επιθυμητή; Η ουσία τέτοιων ισχυρισμών μοιάζει να αφορά λιγότερο στο πραγματολογικό τους περιεχόμενο και περισσότερο στην προσπάθεια να στηρίξουν τον νεωτερισμό του Μεταμοντερνισμού, τον οποίο συνήθως χαρακτηρίζουν με όρους δανεισμένους από τον Μοντερνισμό, πραγματευόμενοι τον δεύτερο σαν απλώς το τελευταίο παράδειγμα του Δυτικού ορθολογισμού.

Αυτή η διαπραγμάτευση του ζητήματος περιλαμβάνει την ιδέα μιας Μεταμοντέρνας ρήξης με τον Διαφωτισμό, με αποκαλυψιακούς όρους, έτσι ώστε να γίνεται η αποκάλυψη του θεμελιώδους ελαττώματος, του εγγενούς για αιώνες, αν όχι χιλιετηρίδες στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Το πιο ανόητο ίσως παράδειγμα αυτού του τρόπου σκέψης μας παρέχεται από τους Kroker και

Cook, που υποστηρίζουν ότι «από την εποχή του Αυγουστίνου τίποτα δεν έχει αλλάξει στο βαθύτερο, δομικό κώδικα της Δυτικής εμπειρίας», έτσι ώστε το De Trinitate να προσφέρει «μια ιδιαίτερα ουσιαστική γνώση για το Μεταμοντέρνο σχέδιο, από την ίδια τη στιγμή της έναρξής του και το αντίστροφο. Πραγματικά, όχι μόνο «το μοντέρνο πρόγραμμα», αλλά και η «Μεταμοντέρνα εποχή... ξεκινά τον 4ο αιώνα... τα πάντα μέχρι την Αυγουστινιανή άρνηση δεν ήταν τίποτ' άλλο παρά μια φανταστική και τρομακτική εσωτερική εξερεύνηση της εμπειρίας, καθώς η ίδια η Δυτική κουλτούρα κατατρύχεται από τα σημάδια ενός παθητικού και αυτοκαταστροφικού μηδενισμού». Η αποκαλυψιακή «αίσθηση ενός τέλους», την οποία υποτίθεται ότι ο μεταμοντερνισμός εκφράζει, χάνει κάθε ιστορική ιδιαιτερότητα, καθώς γίνεται η χρόνια κατάσταση της ύπαρξης του Δυτικού πολιτισμού, ήδη από την πτώση της Ρώμης. Αυτή πραγματικά είναι η νύχτα για την οποία μιλούσε ο Hegel στην κριτική του προς τον Schelling, όπου όλες οι αγελάδες είναι μαύρες, και όπου ο Αυγουστίνος, ο Kant, ο Marx, ο Nietzche, ο Parsons, ο Foucault, ο Barthes και ο Baudrilard δεν έκαναν τίποτ' άλλο παρά να αναλύουν την ίδια «Μεταμοντέρνα εποχή»[65].

Ο κενός μηδενισμός «πολυτελείας» των Kroker και Cook είναι στην πραγματικότητα μια reductio ad absurdum (εις άτοπον απαγωγή) ενός τρόπου σκέψης που έχει πολύ πιο διακεκριμένους προγόνους. Τόσο ο Nietzche όσο και ο Heidegger αντικρύζουν τη Δυτική μεταφυσική ως θεμελιωμένη σ' ένα κεφαλαιώδες λάθος που διατρέχει και παραλλάσσει ολόκληρη την ιστορία της –το οποίο αντιστοιχεί στην πλατωνική αναγωγή της πολυμορφίας της πραγματικότητας σε φαινομενικές εκδηλώσεις της ουσιώδους περιοχής των Ειδών και την παραγνώριση, στην εποχή των Προσωκρατικών, της πρωταρχικής οντολογικής διαφοράς μεταξύ Είναι και όντων. Η ιστορία της Ευρωπαϊκής σκέψης στη συνέχεια συνίσταται σε παραλλαγές και επεξεργασίες αυτού του κεντρικού λάθους, που αποκορυφώνεται στη φιλοσοφία της αυτοπροσδιοριζόμενης υποκειμενικότητας η οποία θεμελιώθηκε από τον Descartes και έκτοτε στοχεύει στη νομιμοποίηση της ορθολογικοποιημένης κυριαρχίας της φύσης και του ανθρώπου που χαρακτηρίζει τη μοντερνικότητα. Ο Habermas τονίζει την αντίφαση που παρουσιάζουν οι Nietzche και Heidegger, όπως και οι συνεχιστές τους –κυρίως οι Foucault και Derrida– όταν χρησιμοποιούν τα εργαλεία της ορθολογικότητας –φιλοσοφικό επιχείρημα και ιστορική ανάλυση– για να συνθέσουν την κριτική της λογικής καθαυτής[66]. Παρότι θα επιστρέψουμε σ' αυτό το ζήτημα αργότερα,

πιο χρήσιμη για την παρούσα συζήτηση είναι η εξέταση του τρόπου με τον οποίο, τόσο απόλυτα, μια απόρριψη του Δυτικού πολιτισμού, ως θεμελιωμένου σ' ένα λάθος, ήδη από την αρχαιότητα, ενθαρρύνει ακριβώς το είδος διάλυσης των ιστορικών διαφορών μέσα σε επαναλήψεις αυτής της πρωταρχικής αμαρτίας· μια διάλυση που, όπως είδαμε παραπάνω είναι τυπική του Μεταμοντερνισμού.

Όπως έχουν τα πράγματα, αυτή η τάση της Νιτσεϊκής και Χαϊντεγγεριανής παράδοσης, τόσο ενοχλητική για τους αυτοαποκαλούμενους «φιλοσόφους της διαφοράς», εκτέθηκε στην πιο διεισδιτική κριτική του Hans Blumenberg. Το ειδικό ενδιαφέρον του Blumenberg αφορά στην «θεωρία της εκκοσμίκευσης», την διαπραγμάτευση των σύγχρονων πίστεων, θεσμών και πρακτικών σαν εκκοσμικοποιημένες εκδοχές των χριστιανικών προτύπων και ειδικότερα στην θεωρία που αναπτύχθηκε από τον Karl Löwith ότι η αντίληψη του Διαφωτισμού για την ιστορική διαδικασία ήταν μόνο η μετάφραση σ' ένα ψευδο-επιστημονικό λεξιλόγιο της χριστιανικής έννοιας της Θείας Πρόνοιας. Όπως παρατηρεί ο Blumenberg «η εκκοσμίκευση της χριστιανικότητας που παράγει την μοντερνικότητα, γίνεται για τον Löwith μια συγκριτικά ασήμαντη διαφοροποίηση», αν συγκριθεί με «την απομάκρυνση από τον παγανιστικό κόσμο της αρχαιότητας», που χαρακτηρίζεται από μια κυκλική σύλληψη του χρόνου, την οποία ο Ιουδαϊσμός και ο Χριστιανισμός παραστατικοποιούν, καθώς αντιλαμβάνονται την ανθρώπινη ιστορία σαν το ξεδίπλωμα του Θεϊκού σχεδίου της σωτηρίας. Είναι αδύνατον σ' αυτό το σημείο να μην αδικήσουμε την αξία της ιστορικής γνώσης που παραθέτει ο Blumenberg για να παρουσιάσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σύγχρονης σκέψης και το ποιοτικό ρήγμα που εμφανίζεται σε σχέση με τη χριστιανική θεολογία. Ανιχνεύει τις απαρχές αυτού του ρήγματος στη νομιναλιστική κριτική της Αριστοτελικής μεταφυσικής, στον όψιμο Μεσαίωνα, η οποία απομυστικοποίησε τον φυσικό κόσμο, αποβάλλοντας απ' αυτόν οποιαδήποτε ένδειξη Θείου Σκοπού και ανάγοντάς τον στον καθαρά τυχαίο αποτέλεσμα της άσκησης της Θεϊκής Βούλησης. Η νομιναλιστική διάψευση οποιασδήποτε επίγειας αποκάλυψης της Θείας Τάξης, που στόχευε στο να αποκαλύψει την απόλυτη τελειότητα και ισχύ του «απόκρυφου Θεού» (Deus Absconditus), είχε το παράδοξο αποτέλεσμα της δημιουργίας ενός σύμπαντος, μέσα στο οποίο σχηματοποιήθηκε αυτό που για τον Blemenberg είναι η χαρακτηριστική σύγχρονη στάση του «αυτο-προσδιορισμού»: «Όσο πιο αδιάφορη και σκληρή πρόβαλε η φύση απέναντι στον άνθρωπο, τόσο λιγότερο

αυτός θα μπορούσε να είναι αδιάφορος προς αυτήν και τόσο πιο αδίστακτα ήταν υποχρεωμένος να πραγμοποιεί, για να πετύχει την κυριαρχία του, ακόμα κι αυτό που του είχε παραδοθεί ως φύση». Η φύση δεν ήταν πια δυνατον να θεωρείται από τον «μακάριο θεατή» σαν μια ιεραρχία σκοπών, όπως κληρονομήθηκε στον μεσαιωνικό σχολαστικισμό από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Η νομιναλιστική «αξίωση ότι ο άνθρωπος έπρεπε να συμπεριφέρεται σαν ο Θεός να ήταν νεκρός... προξενεί μια αστα-μάτητη απογραφή του κόσμου, η οποία μπορεί να προσδιοριστεί σαν η κινητήρια δύναμη της επιστημονικής εποχής». Η περιέργεια παύει να αντιμετωπίζεται σαν διαστροφή, όπως στην χριστιανική θεολογία και συστηματοποιείται με τη μεθοδική παρέμβαση στη φύση, χαρακτηριστική της Γαλιλαϊκής επιστήμης. Η σχολαστική σύλληψη του κόσμου σαν μια πεπερασμένη και απολύτως δυνάμενη να γνωσθεί τάξη, συνοδεύεται από την νοητική σύλληψη της πραγματικότητας ως ανοιχτού πλαισίου. Αυτή η σύλληψη συλλαμβάνει εκ των προτέρων την πραγματικότητα σαν το πάντα ημιτελές αποτέλεσμα της πραγματοποίησης της, ως την αλληλεξάρτηση που συγκροτείται αλεπάλληλα· σαν την ποτέ ξεκάθαρη και απόλυτα εγγυημένη συνοχή».

Αυτή η σύλληψη της πραγματικότητας, ως ατελούς και ανοιχτής, με τη σειρά της στηρίζει την αντίληψη του Διαφωτισμού για την πρόοδο, η οποία, αντίθετα προς τη χριστιανική εσχατολογία δεν εστιάζεται σ' ένα «γεγονός που εισβάλλει στην ιστορία... και την υπερβαίνει, καθώς είναι ετερογενές προς αυτήν», αλλά «συμπεραίνεται από μια δομή παρούσα σε κάθε στιγμή, και αφορά σ' ένα μέλλον που εμπεριέχεται εγγενώς στην ιστορία». Έτσι «η ιδέα της προόδου είναι... η συνεχής αυτοδικαιολόγηση του παρόντος με τα μέσα του μέλλοντος, που αυτό το ίδιο (το παρόν) παρέχει μπροστά από το παρελθόν με το οποίο συγκρίνει τον εαυτό του»[67].

Ο Blumenberg μας προσφέρει μια πλούσια και δυναμική κριτική του τρόπου σκέψης που εγκαινιάστηκε από τον Nietzche και συνεχίστηκε από τον Heidegger· έναν τρόπο σκέψης στον οποίο σύμφωνα με τη θεωρία της εκκοσμίκευσης του Löwith «τα πράγματα πρέπει να παραμένουν τα ίδια όπως δημιουργήθηκαν» από την «παρέμβαση του χριστιανισμού στην Ευρωπαϊκή ιστορία (και μέσω αυτής στην παγκόσμια ιστορία)», έτσι ώστε ακόμα κι ένας μεταχριστιανικός αθεϊσμός να είναι στην πραγματικότητα ένας ενδοχριστιανικός τρόπος έκφρασης της αρνητικής θεολογίας και ο υλισμός να είναι η συνέχιση της Ενσάρκωσης με άλλα μέσα»[68].

Αλλά η ενασχόληση του Blumenberg με τον ιδιαίτερο χαρα-

κτήρα της μοντερνικότητας, τονίζει και το ζήτημα που υπονοείται σ' ολόκληρο αυτό το κεφάλαιο. Ο Μεταμοντερνισμός στις διάφορες εκδηλώσεις του αυτοπροσδιορίζεται σε σχέση με την Μοντέρνα τέχνη και πιο γενικά σε σχέση με την «Μοντέρνα εποχή», την οποία υποτίθεται ότι έχουμε αφήσει πίσω μας.

Ο βασικός στόχος αυτού του κεφαλαίου υπήρξε αρνητικός – να αποκαλύψει τόσο τη σπουδαιότητα που αποδόθηκε από τους εκπροσώπους του Μεταμοντερνισμού στη μεταμοντέρνα τέχνη όσο και την αδυναμία τους να καταλήξουν σε μια αληθοφανή και συνεκτική περιγραφή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της. Ο αναγνώστης πολύ λογικά, σαν κριτική αντίδραση, θα είχε τώρα την απαίτηση μιας θετικής παρουσίασης της φύσης της μοντερνικότητας και της μοντέρνας τέχνης. Σκοπεύω να απαντήσω σ' αυτή την απαίτηση στο επόμενο κεφάλαιο και θα το κάνω μ' έναν τρόπο που, αντίθετα από τις μεταμοντέρνες θεωρίες που ερευνήθηκαν σ' αυτό το κεφάλαιο, δίνει μεγάλη σημασία στον ιστορικό προσδιορισμό των υπό εξέταση φαινομένων.

(Απόδοση στα ελληνικά: Β. Λαγός)

Σημειώσεις

1. J.F. Lyotard, «Defining the postmodern», ICA Documents 4 (1985), σελ. 6.
2. Βλ. Sayre and M. Löwy, «Figures of romantic anti-capitalism», NGC 32 (1984).
3. T.S. Eliot, Selected Prose, ed. F. Kermode (London, 1975), σελ. 117.
4. F Kermode, The Sence of an Ending (Oxford, 1968), σελ. 98.
5. A. Kroker and D. Cooke, The Postmodern Scene 2nd edn (Houndmills, 1988), σελ. 8.
6. Βλ. Kermode, Sense, esp. ch. I.
7. L. Hutcheon, A Poetics of Postmodernism (London, 1988), σελ. 28.
8. R.A. Berman, «Modern art and Desublimation», Telos 62 (1984-85), σελ. 33-4.
9. S. Gablik, «The aisthetics of duplicity», Art & Design 3, 7/8 (1987), σελ. 36.
10. Σημείωση στο C. Schorske, Fin –de– siecle Vienna (New York, 1981), σελ. 19.
11. Βλ. E. Lunn, Marxisme and Modernisme (London, 1985), σελ. 19.
12. MR., σελ. 332.
13. Σύγκρινε με F. Kermode, History and Value (Oxford, 1988), ch. 6.
14. F. Moretti, «The spell of indecision» (discussion), στο MIC, σελ. 346.
15. Lunn, Marxisme, σελ. 58. Βλ. σελ. 33-71.
16. C. Jencks, What is Postmodernism? (London, 1986), σελ. 14.
17. Βλ. για παράδειγμα όπ.π., σελ. 3-7.
18. P. Ackroyd, T.S. Eliot (London, 1985), σελ. 118-19.

19. Jencks, Postmodernism? σελ. 43.
20. Eliot, Selected Prose, σελ. 38.
21. Hutcheon, Poetics, σελ. 41.
22. Όπ.π., σελ. 42.
23. A. Huyssen, «Mapping the Postmodern», NGC 33 (1984), σελ. 16.
24. Ackroyd, Eliot, σελ. 105, 145-8.
25. Lyotard, «Defining», σελ. 6.
26. PMC, σελ. 79.
27. I. Kant, Critique of Judgement (Oxford, 1973), I, σελ. 90, 92, 127.
28. PMC, σελ. 79, 81. Όπως παρατηρεί ο Huyssen, «η στροφή του Lyotard προς το καντιανό «ύψιστο» αγνοεί το γεγονός ότι η γοητεία που ασκούσε το μεγαλείο του σύμπαντος, «ο κόσμος», στο 18ο αιώνα, εκφράζει ακριβώς την επιθυμία της ολότητας και της αναπαράστασης, την οποία ο Lyotard τόσο αποστρέφεται και τόσο σταθερά κριτικάρει τη χρήση της στο ίδιο το έργο του Habermas», «Mapping», σελ. 46. Βλ. επίσης την διαπραγμάτευση της έννοιας του ύψιστου στο κείμενό του «Reactionary postmodernism?», στο R. Boyne & A. Rattansi, eds., Postmodernism and Social Theory (Houndmills, forth-coming).
29. Eliot, Selected Prose, σελ. 63-4. Ο Jencks προφανώς πιστεύει ότι ο Eliot «τοποθέτησε [την διάσπαση της αισθαντικότητας] στο 19ο αιώνα», Postmodernism?, σελ. 33.
30. PMC, σελ. 79-80.
31. F. Jameson, Foreword to PMC, σελ. xvi.
32. Jencks, Postmonternism?, σελ. 42.
33. PMC, σελ. 80.
34. G. Deleuze & F. Guattari, Mille Plateaux (Paris, 1980), σελ. 12.
35. F. Jameson, Fables of Aggression (Berkeley and Los Angeles, 1979), σελ. 2, 81, 2, 14.
36. Kermode, History, σελ. 98ff. Πιθανόν η πιο πλήρης παρουσίαση της «θεώρησης των αποκλίσεων» βρίσκεται στο P. Macherey, A Theory of Literary Production (London, 1978), esp. part I.
37. Jameson, Fables, ch. 7.
38. J. Frank, «Spatial form in modern literature», στο The Widenign Gyre (New Brunswick, 1963).
39. Eliot, Selected Prose, σελ. 43.
40. Όπ.π., σελ. 176-7; W. Lewis, Blasting & Bombardiering (London, 1867), σελ. 250.
41. Βλ. J. Berger, The Succes and Faillure of Picasso (Harmondsworth, 1965), σελ. 47ff.
42. Βλ. J. Willet, The New Sobriety 1917-1933 (London, 1978).
43. G. Deleuze & F. Guattari, L' Anti-Oedipe (Paris, 1973), ch. 2.
44. Βλ. Schorske, Fin –de– siecle Vienna, chs. 5 & 8.
45. S. Lach, «Discourse or figure?», TCS 5, 2/3, σελ. 320, 331-2.
46. J. Berger, «Defending Picasso's late work», IS 2, 40 (1988), σελ. 113.
47. Σημείωση στο N. Zach, «Imagism and vorticism», στο M. Bradbury and J. McFarlane, eds., Modernism 1890-1930 (Harmondsworth, 1976), σελ. 234.
48. M. Nadeau, A History of Surrealism (Harmondsworth, 1973), σελ. 212n. 5.

Βλ. επίσης W. Benjamin, «Surrealism», στο One-Way Street and Other Writings (London, 1979). Ο Rimbaud καθόρισε τον σκοπό του ποιητή στο γράμμα του προς τον Paul Demeny στις 15 Μαΐου 1871, που μεταφράστηκε από τον Oliver Bernard στο Collected Poems (Harmondsworth, 1969), σελ. 10.

49. PMC, σελ. 82.

50. F. Jameson, «Postodernism or the cultural logic of late capitalism», NLR 146 (1984), σελ. 45.

51. W. Benjamin, Illuminations (London, 1970), σελ. 226, 241.

52. S. Lash and J. Urry, The End of Organised Capitalism (Cambridge, 1987), σελ. 286-7.

53. Benjamin, Illuminations, σελ. 239-40.

54. Όπ.π., σελ. 226, 242-43.

55. E. Bloch et al., Aesthetics and Politics (London, 1977), σελ. 100-41, με μια γενική εισαγωγή του Perry Anderson.

56. Σημείωση στο C. Russel, Poets, Prophets and Revolutionaries (New York, 1985), σελ. 117. Βλ. γενικότερα όπ.π., σελ. 114-18, και H. Richter, Dada (London, 1965), ch. 3.

57. G. Grosz, A Small Yes and A Big No (London, 1982), όπ.π., σελ. 91-2. Βλ. επίσης την αναφορά του Count Harry Kessler για την συνάντησή του με τον G. Grosz στις 5 Φεβρουαρίου του 1919: «Ο Grosz υποστήριξε ότι η τέχνη καθαυτή είναι αφύσικη, μια αρρώστεια, και ο καλλιτέχνης ένας δαιμονισμένος... Πρόκειται πραγματικά για έναν Μπολσεβίκο μεταμφιεσμένο σε ζωγράφο», «The Diaries of a Cosmopolitan 1918-1937», (London, 1971), σελ. 64.

58. W. Benjamin, Understanding Brecht (London, 1977), σελ. 6, 18.

59. Βλ. για παράδειγμα, Hutcheon, Poetics, σελ. 35.

60. Βλ. J. Willet, ed., Brecht on Theater (London, 1964): η έμφαση που δόθηκε από τον Brecht στα όψιμα κείμενά του –για παράδειγμα στο «A Short Organum for the Theater»– στο ρόλο της ευχαρίστησης, αλλά και της διδασκαλίας, στο επικό θέατρο, παρουσιάζεται περισσότερο σαν μια τροποποίηση παρά σαν μια απόρριψη των αρχικών κειμένων του.

61. Huyssen, «Mapping», σελ. 42.

62. Kermode, History, σελ. 132.

63. D. Bell, The Coming of Post-Industrial Society (London, 1974), σελ. 51-4.

64. J. Silverman and D. Welton, editor's introduction to Postmodernism and Continental Philosophy (Albany, 1988), σελ. 2.

65. Kroker and Cooke, Postmodern Scene, σελ. 8, 76, 127, 129, 169.

66. PDM, esp. Lecture IV.

67. H. Blumenberg, The Legitimacy of the Modern Age (Cambridge, Mass., 1983), σελ. 28, 30, 32, 182, 346, 423. Σύγκρινε με K. Löwith, Meaning in History (Chicago, 1949).

68. Blumenberg, Legitimacy, σελ. 115. Ο Jean Baudrillard μας παρέχει ένα καλό παράδειγμα αυτού του τρόπου σκέψης: υποστηρίζει ότι η πολιτική οικονομία, στις κατηγορίες της οποίας ο Μαρξισμός είναι εγκλωβισμένος, αποτελεί «μόνο έναν τρόπο πραγμάτωσης» της «μεγάλης Ιουδαιο-Χριστιανικής αποσύνδεσης της Ψυχής από τη Φύση», The Mirror of Production (St. Louis, 1975), σελ. 63, 65.