

## Kako je ime umetnosti po koncu postmoderne ali vprašanje o sublimnem

**Matjaž Berger**

APT – Anton Podbevšek Teater

matjaz.berger@antonpodbevsekteater.si

### **Povzetek:**

*Vsako stoletje, zlasti pa zadnji dve, sta razprli vprašanja, kako se imenuje doba, v kateri živimo. Vprašanje, ki se na prvi pogled zdi manj pomembno ali morda nesmiselno, prinaša s sabo veliko več... Prinaša program, ki je v sodobni umetnosti prvenstveno vezan na estetiko, obliko torej, hkrati pa transparentno ontološko in etično usmeritev.*

*Program imenovanja modernizma kot stila, je na prizorišču sveta izvedel radikalen obračun s civilizacijo, individuumom, družbenimi razmerji, vlogo umetnosti, podobe, (etične) geste. Postmodernizem se je nekako vnazaj opravičil za »nesramnost«, »škandaloznost« in »nerazumljivost« modernizma, umetnost pa je zopet vrnil v etimološko polje izraza kulture, v polje prilagoditve, »adaptacije na prostor«...*

Umetnost in blagovna menjava, umetnost in vojna, umetnost in figura subjekta, so temeljna vprašanja, ki si jih zastavljamo, da bi vsaj na ravni elementov, odgovorili na naslovno vprašanje... Kateri čas torej živimo oziroma mislimo, je temeljno vprašanje sodobne umetnosti 21. stoletja...

Jean-Francois Lyotard je ključno epistemološko ime, ki je s svojim slavnim delom – Postmoderno stanje – sprožilo temeljne debate o postmoderni oz. o postmodernizmu. Svoj sloviti spis začne takole: »Predmet te študije je stanje

vednosti v najrazvitejših družbah. Odločili smo se, da to stanje poimenujemo 'postmoderno'stanje. To besedo uporabljajo na ameriškem kontinentu, prihaja pa izpod peres sociologov in kritikov. Z njo označujejo stanje kulture po transformacijah, ki so vplivale na pravila iger znanosti, literature in umetnosti od konca XIX. stoletja dalje. Tukaj bomo umestili te spremembe v njihovem razmerju do krize pripovedi.«

Delo je izšlo leta 1979. Takoj presenečata dve dejstvi: delo je nastalo po naročilu Sveta univerz pri vladi francosko govoreče province Quebec (in sicer na zahtevo njenega predsednika, ki je dovolil objavo besedila v Franciji). Presenetljiv je tudi naslov izvirnika: Poročilo o vednosti. Avtor takoj vpelje distinkcijo med filozofom in strokovnjakom, da si zagotovi avtonomijo diskurza: »Drži, da je poročevalec filozof, in ne strokovnjak. Strokovnjak ve, kaj ve in česa ne ve, medtem ko za filozofa to ne drži. Strokovnjak sklepa, filozof sprašuje, to pa sta dve jezikovni igri.« Skratka, epicenter besedila je strukturiran okoli vprašanja o legitimiranju vednosti in o povezavah med tipi vednosti in tipi oblasti.

Ob koncu sedemdesetih tako postane postmodernizem geslo dneva v vseh umetniških zvrsteh, diskurzih, žanrih. Znajde se v jedru teoretskih ali »kulturoloških« diskusij, bodisi v afirmativnih bodisi v negativnih oblikah. Funkcionira hkrati kot paradigma in hkrati kot »psovka«, kot emancipacija in kot neproduktivna vrnitev k obujanju predmodernih oblik. V umetniški praksi, ki je bila vsaj ob eksploziji *-izmov* z začetkov dvajsetega stoletja, konceptualno, terminološko in teleološko zaščitena, je postmodernizem v osemdesetih dobesedno pomenil vse in nič, vanj so sodile popolnoma različne, celo nasprotujoče si fantazme in koncepti. Ko sem se kot režiser prvič javno vpisal v režijski debut leta 1990, so mi vsi kritiki (celo afirmativni) pripisali celoten nabor postmodernih elementov; nekateri so šli tako daleč, da so moj popolnoma resno zastavljen koncept, koncept »strogo zares« (gledališka predstava *Recht v Gledališču Glej*), imenovali parodijo, kar je (bil) eden predpisanih postopkov postmodernističnega kanona.

Leta 1986 Mladen Dolar napiše najsubverzivnejšo slovensko študijo o razmerju med modernizmom in postmodernizmom z naslovom *Strel sredi koncerta* (spremna beseda k Adornovemu Uvodu v sociologijo glasbe), Lyotardov slovenski prevod *Postmodernega stanja* pa izide leta 2002 v zbirki *Analecta*. Dolar komentira v *Delu* izid knjige. Komentar ima naslov *Post-post-*. Tam pravi: »Geslo je postalo neuporabno spričo svojega velikega uspeha in videti je, da imajo najkrajši rok trajanja prav dobe, ki se razglašajo za post-, tako da se seveda tudi post-postmoderni ne obeta nič dobrega.«

Mladen Dolar torej ugotavlja, da obstaja po postmoderni še en post-, se pravi neki preostanek časa, obdobja, stila, ki še vedno arhivira vse tisto, kar je strukturiralo Postmoderno stanje: »Kot se običajno vsako slavno knjigo v *Zeitgeistu* zvede na eno samo geslo, tako je ta zaslovela po geslu o koncu velikih pripovedi ...« In na drugem mestu: »Skratka, znanstveno početje je moralo biti ves čas podprto z nekim metadiskurzom, z veliko pripovedjo, ki ga je uokvirjala, tako da je poleg znanstvene vednosti hkrati v prepletu in napetosti z njo vselej obstajala tudi neka druga, namreč narativna vednost ... Velike pripovedi so krožile kot miti in legende, ki so podeljevale določene družbene kompetence, razporejale družbene vloge, vzpostavljale družbeno vez in poskrbele za transmisijo te vednosti ... Post-moderna doba se naznanja tedaj, ko te pripovedi zaidejo v krizo in ko tako pride do delegitimiranja, do erozije njihove funkcije podeljevalca legitimnosti ...«

Lyotardova študija namreč pokaže na pomembno spremeno ali celo prelom, ko ugotavlja, da podajanje znanstvene argumentacije »prehaja pod kontrolo neke druge jezikovne igre, kjer zastavek ni resnica, temveč učinkovitost ... Vprašanja, ki ga zastavlja študent neke stroke, država ali institucija visokega šolstva, ni več: ali je to res?, temveč: čemu to služi? V kontekstu merkantilizacije vednosti to zadnje vprašanje najpogosteje pomeni: se to lahko proda?«

Kje torej iskati alternativo? Kaj lahko stoji »na drugi strani?« Kako ohraniti, varovati interpretacijo? Kako varovati »emancipirano vednost«, da se ne da prepro-

sto vplesti v diskurz učinkovitosti ? Lyotard: »Z zanimanjem za nedoločljivosti, za meje točnosti kontrole, za kvante, za konflikte z nepopolno informacijo, za 'fracta', za katastrofe in za pragmatične paradokse postmoderna znanost oblikuje teorijo svojega lastnega razvoja kot diskontinuiranega, katastrofičnega, nepopravljivega in paradoksnega ... Predlaga model legitimiranja, ki nikakor ni model največje učinkovitosti, temveč model razlike, razumljene kot paralogije.« Dolar, ki poudarja (kot tudi Lyotard, npr. v *Postmoderni za začetnike*), da se je zgodba o postmoderni začela (in vseskozi odvijala) kot dvojnik modernizma, vidi torej Lyotardovo »lekcijo« (ali izsledke raziskave Poročila o vednosti) v »jezikovnih igrah, ki bi bile poslej oprte na paralogijo namesto na enotujoči um, na krhko in začasno univerzalnost, na nesoglasje, navzkrižje, na razliko in na odprtost neznanemu in nepredvidljivemu, na 'male pripovedi' namesto velikih, na porajanje idej, na kontingenco.«

Leta 2012 izide v slovenski paradigmatični zbirki *Studia Humanitatis* (s skrbno redakcijo, odličnim prevodom in spremno študijo Primoža Krašovca) nek drug, delno drugačen, uvid v protislovja in razmerja modernizma in postmodernizma – drugega ključnega avtorja omenjenih debat, Fredrica Jamesona, z naslovom *Kulturni obrat*.

Jameson v poglavju *Postmodernizem in potrošniška družba protislovja visokega modernizma in postmodernizma* postavi v neposredni kontekst »družbenega«, »kapitalskega«, »potrošniškega«, ki umetniškemu objektu narekuje popolnoma drugačne potence in validacije. Jameson prepoznava stanje stvari »v novih oblikah potrošnje, v vnaprej načrtovani zastarelosti izdelkov, v vse hitrejšem ritmu modnih in stilskih sprememb, neslutnem prodoru oglaševanja, televizije in medijev nasploh v vse sfere družbe, v nadomestitvi stare napetosti med mestom in podeželjem, med centrom in provinco, s predmestjem in z univerzalno standardizacijo, z rastjo velikih avtocestnih mrež in s prihodom avtomobilske kulture

– to so nekatere od potez, ki, kot se zdi, označujejo radikalen prelom s starejšo predvojno družbo, v kateri je bil visoki modernizem še podzemna sila«.

Ker je postmodernizem nastopal z roko v roki z modernizmom (Jameson za paradigmatične ali presežne umetniške objekte oz. avtorje koncizno in taktilno uporablja sintagmo »visoki modernizem«) kot njegov dvojniki, se mu je dogajal nenavaden paradoks: na eni strani ni bil niti splošno sprejet niti najbolje razumljen, na drugi strani je ravno zaradi tega postal geslo dneva in je pomenil prav vse. Jameson (na začetku osemdesetih) govori o odporu zoper »nenavadnost umetnin«, ki so se nahajale na čistem prehodu čez tanko mejo visokega modernizma in (prvega) postmodernizma. Med drugim navaja dela Andyja Warhola, pop art in poznejši fotorealizem. V glasbi trenutek Johna Cagea, Philipa Glassa, punka, new wave rocka, v filmu vse, kar izhaja iz Godarda (od fenomena in ideologije prvega videa do novega stila komercialnih ali žanrskih filmov), v evropski literaturi francoski novi roman itd.

Delno naštet katalog avtorjev ali smeri, ki jih Jameson navaja, pravzaprav govori o (umetniškem) uporju proti »etabliranim oblikam« visokega modernizma, ki si je podredil univerze, muzeje, mrežo galerij in institucije, ki skrbijo za financiranje umetnosti. Jameson pravi: »Ti nekdanji subverzivni in bojevitni stili – abstraktni ekspresionizem; velika modernistična poezija Pounda, Eliota ali Wallacea Stevensa; mednarodni stil (Le Courbusier, Gropius, Mies van der Rohe); Stravinski; Joyce, Proust in Mann –, ki so jih naši dedki občutili za škandalozne in šokantne, so za generacijo, ki stopi na prizorišče v šestdesetih letih, del establishmenta in sovražniki – mrtvi, zadušljivi, kanonični, postvarjeni spomeniki, ki jih je treba uničiti, da bi bilo mogoče ustvariti karkoli novega. To pomeni, da obstaja toliko oblik postmodernizma, kot je bilo prej visokih modernizmov ...«

S postmodernizmom (ali vsaj z delom njega) se spremeni tudi dihotomija visoka kultura vs. nizka kultura (plaža, kič, televizijske nanizanke ...). Sprememni se sprejemnik, gledalec, naslovnik. Umetnost modernizma na vseh svojih

temeljnih okopih brani umetniški objekt (= umetnino) pred vdorom množic oz. množične kulture (z redkimi izjemami, npr. Brecht). Modernistična umetnina je visoka kultura, je elitna kultura, je kultura »poznavalcev«, »zbirateljev«, teoretikov, intelektualcev z uvidom. Veliko novih postmodernizmov pa vikorporira v svoja gradiva elemente, poteze, strukture, ki neposredno izhajajo iz t. i. nizke kulture, neumetnosti, fascinira jih »ravno ta krajina oglaševanja in motelov, ulic Las Vegasa, oddaje Late Show in hollywoodskih B-filmov, t. i. paraliterature z letališčnimi mehko vezanimi izdajami grozljivk in romanc, popularnih biografij, kriminalk, znanstvenofantastičnih in fantazijskih romanov ...« (Jameson) Postmodernizem artikulira te moduse vase do skrajnosti, ki mu hkrati prinašajo ambivalenco, »dualizem«, v katerem ni več moči potegniti strogih meja med visoko umetnostjo in »komercialnimi oblikami«. Citiranje, obdelovanje potez in oblik preteklih dob, remake, zgoščanje in premeščanje, artikulacija struktur »vsakdanjega življenja« v umetnino itd. postane del umetniškega procesa postmodernizmov. Identiteta »vsakdanjega življenja« je identiteta »postindustrijske družbe«, »potrošniške družbe«, »družbe medijev ali spektakla«, ki se formira na ozadju »multinacionalnega kapitalizma«.

Remake in citat, dva splošno znana kanonizirana postopka postmodernistične umetnosti, pravzaprav govorita o tem, da skoraj ni več mogoče izumljati »novega« ali vsaj zagotavljati absolutno nove umetnosti. To ni zgolj ne-moč postmodernizmov, ampak pre-moč modernega umetniškega diskurza. Jameson navaja zglede, ki se jih drži presežna moč »unikatnega«, avtonomnega ali avtorskega do te mere, da ni zamenljivo z drugim: »... pomislite le na Faulknerjevski dolgi stavek ali na značilne podobe narave pri D. H. Lawrenceu; ali na poseben način uporabe abstrakcij pri Wallaceu Stevensu; ali na manierizme filozofov, kakršna sta Heidegger in Sartre; ali na glasbena stila Mahlerja in Prokofjeva. Vsi ti stili so si ne glede na medsebojne razlike podobni po tem, da je vsak zelo prepoznaven in da ga, ko se ga naučimo prepoznati, ne bomo zlahka zamenjali s kakim drugim.« In na drugem mestu: »... v svetu, v katerem stilistična inovacija ni več

mogoča, preostane le posnemanje mrtvih stilov, govor skoz maske in z glasovi stilov v imaginarnem muzeju. A to pomeni, da bo sodobna ali postmodernistična umetnost govorila o umetnosti sami na nov način; še več, to pomeni, da bo eno od njegovih osnovnih sporočil vsebovalo nujno spodletelost umetnosti in estetike, spodletelost novega, ujetost v preteklosti.«

Navsezadnje pa diskusija o modernizmu in postmodernizmu, »visokem modernizmu« in »postmodernizmi«, ni tako enostavna ali preprosta. Oba sta zaznamovana z dejstvom, da potekata vseskozi kot dvojček, kjer je (v nekem smislu) težko določiti, kdo je bil »prvi«. Tako kot se sprašuje Jameson; »ali lahko iz obravnave postmodernistične časovnosti izpustimo Flauberta, Mallarmeja ali Gertrude Stein?« tako odgovarja tudi Lyotard: »Kaj je torej postmoderna? ... Brez dvoma je del moderne. Podvomiti moramo v vse, kar je bilo podedovano, pa čeprav od včeraj ... Neko delo lahko postane moderno zgolj pod pogojem, če je najprej postmoderno. Tako razumljeni postmodernizem ni na svojem koncu, temveč modernizem v stanju porajanja, to stanje pa je konstantno.« In če se iz Lyotardovega programskega poziva vrnemo k Jamesonovi detekciji, da je bil (izvirni) starejši/klasični modernizem »opozicijski«, saj je v »meščanski družbi dobe cehov« deloval in funkcioniral kot šok in škandal, kot zalog posmeha in norčevanja (»kadar že niso klicali policije, naj zaseže knjige ali zapre razstave«), kot »aufhebung« dobrega okusa in zdrave pameti, je postal »provokativen izziv prevladujočim načelom realnosti in umetnosti srednjega razreda z začetka 20. stoletja.« (Jameson) Skozi čas postanejo klasiki visokega modernizma kanonizirana literatura v šolskih aparatih, in s tem izgubijo subverzivno moč, s katero so obeležili svoj nastanek in svoj boj proti prejšnji kanonizirani umetnosti in normativiziranemu okusu. Jameson pravi, da se to zgodi v začetku šestdesetih let. Ko postanejo avtorji modernističnih umetnin del akademske dokse-, se jim uprejo nove in nove generacije umetnikov in teoretikov.

Če je ena od Jamesonovih refleksij postmodernizma v smeri »preobrazbe realnosti v podobe in drobljenje časa v niz večnih sedanjosti«, potem je druga, nemara pomembnejša, angažirana torej, spraševanje o postmodernizmu in njenemu »družbenemu momentu«. »Videli smo, da postmodernizem nekako podvaja ali reproducira – in s tem krepi – logiko potrošniškega kapitalizma; a pomembnejše vprašanje je, ali se tej logiki morda kako tudi upira ...«