

## Af marxisma

Fredric Jameson. „Póstmóðernismi eða menningarleg rökvísi síðkapítalismans.“ Í *Af marxisma*, ritstj. Magnús Þór Snæbjörnsson og Viðar Þorsteinsson, þýð. Magnús Þór Snæbjörnsson, bls. 236-301. Reykjavík: Róttæka sumarútgáfan, 2012.

Fredric Jameson

## Póstmóðernismi

### eða menningarleg rökvísi síðkapítalismans

Síðustu ár hafa einkennst af viðsnúinni trú á þúsundarárikið þar sem fyrirboðar um framtíðina, stórslysakenndir eða frelsandi, hafa verið leystir af hólmi með hugmyndum um endalok hins og þessa (endalok hugmyndafræðinnar, listarinnar eða stétta; „krísa“ lenínismans, sósíaldemókrata eða velferðarríkisins og þar fram eftir götunum); í heild myndar þetta ef til vill allt það sem oft er kallað póstmóðernismi. Spurningin um tilvist hans er háð tilgátunni um einhverskonar róttækt rof eða *coupure*, sem jafnan er rakið aftur til sjötta áratugarins eða byrjunar þess sjöunda.

Eins og orðið sjálf bendir til er þetta rof oftast tengt hugmyndum um dvínandi áhrif eða endalok hinnar hundrað ára gömlu hreyfingar móðernismans (eða tengt hugmyndum um höfnun á hugmyndaheimi og fagurfræði hennar). Þannig er litið á abstrakt expressjónisma í málalalist, tilvistarstefnuna í heimspeki, síðustu tilraunir í skáldsagnagerð til að endurspeglar veruleikann, kvikmyndir hinna miklu meistara (fr. *auteurs*) eða móðernisma í ljóðlist (sem er stofnanavæddur og gerður viðtekinn í verkum Wallace Stevens) sem lokaafrek á blómaskeiði hámodernisma og að þar með sé hann uppurinn og að niðurlotum kominn. Óreiðukennd og sundurleit upptalningin sem á eftir fer verður á sama tíma byggð á athugun: Andy Warhol og popp-list, en líka ljósmyndaraunsæi og handan þess: ný-expressjónismi; tónlist Johns Cage en líka samruni sígildrar tónlistar og „vinsælda“-stíla hjá tónskáldum eins og Phil Glass og Terry Riley, sem og pönk og nýbylgjurokk (Bítlarnir og

The Rolling Stones verða nú fulltrúar hámóðernisma þessarar nýju og síbreytilegu hefðar); í kvikmyndum: Godard, post-Godard og tilraunakvikmyndir og myndbandalist, en einnig ný tegund markaðsvænna kvikmynda (sem sérstaklega verður fjallað um hér á eftir); Burroughs, Pynchon eða Ismael Reed annars vegar og nýja franska skáldsagan (fr. *nouveau roman*) og arftakar hennar hins vegar, í bland við nýja tegund af bókmenntafræði byggðri á einhverskonar nýrri fagurfræði textans sem slíks eða *écriture* ... Listinn gæti haldið áfram út í hið óendanlega. En bendir það til þess að um grundvallarbreytingu sé að ræða en ekki bara tímabundnar tísku- og stílbreytingar sem stjórnast af gamalli nýjungagirni hámóðernismans?

Hvað sem því líður hafa breytingar í fagurfræðilegri framleiðslu verið mestar og augljósastar í arkitektúr og þar hafa samsvarandi fræðileg vandamál verið sett fram og reifuð einna mest; raunar var það upp úr umræðu um arkitektúr sem hugmynd mín um póstmóðernisma – sem greint verður frá hér á eftir – spratt. Í arkitektúr, mun fremur en í öðrum listformum eða miðlum, hefur póstmóðernísk afstaða verið óaðskiljanlegur hluti gagnrýnnar á hámóðernisma og Frank Lloyd Wright eða hinn svokallaða alþjóðlega stíl (Le Corbusier, Mies, o.s.frv.), þar sem formleg gagnrýni og greining (á hámóðernískri umbreytingu á byggingunni yfir í nokkurskonar skúlptúr, eða hina miklu „önd“, sem Robert Venturi nefnir svo)<sup>1</sup> helst í hendur við endurskoðun á sviði borgarfræða og á hinni fagurfræðilegu stofnun. Hámóðernisminn er þannig sagður hafa eyðilagt skipulag hinnar hefðbundnu borgar og gömlu nágrannamenninguna (með því að kljúfa hina nýju útópísku byggingu hámóðernismans algjörlega frá umhverfi sínu), á meðan spámannlegur elítismi og valdbodstefna móðernismans eru vægðarlaust samsömuð ráðríkri tilætlunarsemi hins náðuga Meistara.

Póstmóðernismi í arkitektúr staðsetur sig í rökréttu framhaldi af þessu innan nokkurs konar fagurfræðilegs popúlisma, eins og titillinn á hinni áhrifamiklu bók Venturi, *Learning from Las Vegas*, gefur til kynna. Burtséð frá því hvaða mat við leggjum á endanum á þá popúlísku mælskulist,<sup>2</sup> þá hefur hún að minnsta kosti þann

1 Robert Venturi og Denise Scott-Brown, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972.

2 Frumleiki bókar Charles Jencks, *Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli, 1977, liggur í allt að því díalektískri samþættingu hennar á

kost að draga athyglina að grunnþætti þeirra póstmódernisma sem taldir eru upp hér að ofan: nefnilega því hvernig þeir afnema eldri (aðallega hámodernísk) skil milli hámenningar og svokallaðrar fjölda- eða alþýðumenningar og kynna til sögunnar nýjar tegundir texta sem eru innblásnir af formum, flokkum og inntaki þess menningariðnaðar sem var fordæmdur af öllum hugmyndafræðingum móðernismans, allt frá Leavis og amerísku nýrýninni til Adornos og Frankfurtarskólans. Póstmóðernismarnir hafa raunar verið hugfangnir af nákvæmlega þessu úrkynjaða landslagi skrans og *kitsch*, af sjónvarpsþáttum og *Reader's Digest*-menningu, af auglýsingum og vegahótelum, af spjallþáttum og B-myndum frá Hollywood, af svokölluðum jaðarbókmenntum, sem í heimi flugvallarkiljunnar eru flokkaðar í gotnesku og rómantik, afþreyingarævisögur, morðgátur og vísindaskáldsögur eða fantasíubókmenntir: efni sem þeir „vitna“ ekki lengur til á sama hátt og Joyce eða Mahler kynnu að hafa gert, heldur innlima í sjálfan kjarna sinn.

Ekki ætti heldur að hugsa sér það rof sem hér um ræðir sem eingöngu menningarlegt: raunar eiga kenningar um póstmóðernisma – hvort sem þær hylla hann eða eru umluktar tungutaki síðferðilegs viðbjóðs og vandlætningar – margt sameiginlegt með talsvert metnaðarfullri félagsfræðilegum kenningum sem á svipuðum tíma færa okkur fréttir af tilkomu og innreið algjörlega nýrrar þjóðfélagsskipunar, þekktrar undir nöfnum eins og „síð-iðnaðarþjóðfélagið“ (Daniel Bell)<sup>3</sup> en sem einnig er kölluð neyslusamfélagið, fjölmiðlasamfélagið,

póstmóðernískum arkitektúr og tiltekinni táknfræði, sem hvort um sig er notað til að réttlæta tilvist hins. Táknfræði verður víðeigandi sem greiningarleið hins nýja arkitektúrs vegna popúlisma þess síðarnefnda, sem gefur ekki upp merki og skilaboð til „almennra lesenda“ rýmisins, ólíkt mikilfengleika hámodernismans. Um leið er nýja arkitektúrnum sjálfum gefið gildi, þar sem hann er aðgengilegur táknfræðilegri greiningu sem þá sannar að hann er í eðli sínu fagurfræðilegt viðfang (fremur en hinar gegnfagurfræðilegu (e. *transaesthetic*) byggingar móðernismans). Með þessu festir fagurfræðin hugmyndafræði tjáskipta í sessi (en um það verður fleira sagt í lokakaflanum), og öfugt. Auk alls þess sem Jencks hefur lagt af mörkum, sjá einnig Heinrich Klotz, *History of Postmodern Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1988; Pier Paolo Portoghesi, *After Modern Architecture*, New York: Rizzoli, 1982.

- 3 [Daniel Bell (1919) er bandarískur félagsfræðingur sem setti fram kenningu um síð-iðnaðarþjóðfélagið í bók sinni *The Coming of Post-Industrial Society*, New York: Harper Colophon Books, 1974. Þar spáði hann réttilega

upplýsingasamfélagið, rafeinda- eða hátæknisamfélagið og annað í þeim dúr. Slíkar kenningar hafa þann augljósa hugmyndafræðilega tilgang að sýna fram á, sjálfum sér til mikillar ánægju, að hið nýja félagslega form sem um ræðir lúti ekki lengur lögmálum sígilds kapítalisma, sem einkennist af iðnaðarframleiðslu og alnánd stéttaátaka. Af þessum sökum hefur hin marxíska hefð streist á móti af hörku, að hagfræðingnum Ernest Mandel undanskildum, en í bók sinni *Late Capitalism*<sup>4</sup> reynir hann ekki einungis að greina sögulegt upphaf hins nýja samfélags (sem hann heldur fram að sé þriðja stigið eða þriðja tímabilið í þróun auðmagnsins) heldur sýnir hann einnig fram á að það sé, ef eitthvað er, *ómengaðasta* stig kapítalismans frá upphafi. Ég mun koma aftur að þessu atriði seinna og læt nægja að minna á það hér sem fyrirboða þess sem reifað verður í kafla 2,<sup>5</sup> þ.e. að öll viðhorf til menningarlegs póstmóðernisma – hvort sem þau eru honum til varnar eða ófrægingar – eru jafnframt, leynt eða ljóst, *óumflýjanlega* pólitísk afstaða gagnvart eðli fjölbjóðlegs kapítalisma nú um stundir.

Að lokum, fyrirvari um aðferð: það sem á eftir fer ætti ekki að lesa sem lýsingu á stíl, sem frásögn af einum menningarlegum stíl meðal annarra. Ég hef frekar haft í hyggju að leggja fram tilgátu um einkenni tímabils og það á tímum þegar hugmyndin um sögulega tímabilaskiptingu ein og sér þykir í hæsta máta vafasöm. Ég hef á öðrum vettvangi haldið því fram að öll menningargreining sem leitast við að einangra eða aðskilja umfjöllunarefni sitt feli alltaf í sér falda eða bælda kenningu um sögulega tímabilaskiptingu. Hvað sem því líður gerir hugmyndin um „sifjafræði“ ráð fyrir því að hefðbundnar fræðilegar áhyggjur af svokallaðri línulegri sögu, kenningum um

fyrir um alheimsútbreiðslu auðmagnsins og hnignun framleiðslugeirans í Bandaríkjunum. Þýð.]

4 [Ernest Mandel (1923–1995) var marxískur hagfræðingur og frægasti talsmaður trotskíisma á seinni hluta 20. aldar. Hann er einnig þekktur fyrir kynningarrít sín um marxisma fyrir almenning, en tvö þeirra, *Inngangur að hagfræðikenningu Marxísmans* (þýð. Helga Guðmundsdóttir og Sveinbjörn Rafnsson) og *Skipulagskenning lenínísmans* (þýð. Steingrímur Steinþórsson), voru gefin út af Fylkingunni, baráttusamtökum sósíalista 1972 og 1980. Þýð.]

5 [Hér er vísað til 2. kafla bókar Fredrics Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, sem ekki er birtur hér. Þýð.]

„stig“ og sagnaritun af meiði markhyggju séu lagðar til hliðar. Hér er samt sem áður ef til vill hægt að bæta fyrir lengri fræðilega umfjöllun um þessi (mjög gildu) umhugsunarefni með nokkrum mikilvægum athugasemdum.

Eitt þeirra áhyggjuefna sem oft eru dregin fram í sambandi við tilgátur um tímabil er að þær hneigist til að afmá mismun og ala á þeirri hugmynd að hið sögulega tímabil sé einsleitur massi (afmarkaður á hvorri hlið af óútskýranlegum greinarmerkjum og hamskiptum í tíma). Þetta er einmitt ástæða þess að ég tel mikilvægt að skilja póstmódernisma ekki aðeins sem stíl heldur fremur sem ríkjandi menningarleg yfiráð: hugtak sem hýsir viðurvist og samlíf margra ólíkra en undirskipaðra þátta.

Hafið í huga, svo dæmi sé nefnt, stóra valkostinn: að póstmódernisminn sjálfur sé lítið meira en enn eitt stig hins eiginlega módernisma (eða jafnvel angi af enn eldri stefnu, rómantikinni). Það má einmitt segja að öll þau einkenni póstmódernisma sem ég mun telja fram hér á eftir megi finna fullsköpuð í hinum og þessum módernismum sem á undan fóru (að meðtöldum undraverðum fyrirrennurum eins og Gertrude Stein, Raymond Roussel, eða Marcel Duchamp sem má hreint út sagt telja ósvikna póstmódernista, *avant la lettre*).<sup>6</sup> Hins vegar tekur þessi greining ekki með í reikninginn félagslega stöðu módernismans og enn síður hversu ákaft hann hafnar eldri viktoríanskri og síð-viktoríanskri borgarastétt sem taldi form hans og anda ýmist ljótan, taktlausan, óskýran, hneykslanlegan, siðlausan, niðurrífandi, eða almennt „andfélagslegan“. Hér verður því hins vegar haldið fram að ákveðin umbreyting á menningarsviðinu hafi gert slík viðhorf úrelt. Ekki aðeins eru Picasso og Joyce ekki lengur ljótir, nú koma þeir fyrir sjónir sem frekar „raunsær“, og það er afleiðing af innvígslu og akademískri stofnanavæðingu hinnar módernísku hreyfingar í heild sinni sem rekja má aftur til síðari hluta sjötta áratugarins. Þetta er vafalaust ein líklegasta skýringin á tilkomu sjálfs póstmódernismans, þar sem yngri kynslóðir sjöunda áratugarins sjá hina liðnu módernísku andspyrnuhreyfingu sem dauða klassík, sem „hvílir sem farg á heila lifenda“ eins og Marx sagði í öðru samhengi.<sup>7</sup>

6 [„Áður en hugtakið varð til.“ Á frönsku í frumtextanum. Þýð.]

7 [Tilvitnunin er tekin úr „Átjándra brumaire Lúðvíks Bónaparte“, sem kom út á íslensku í þýðingu Sigfúsar Daðasonar í öðru bindi *Úrvalorita* Marx og Engels, Reykjavík: Heimskringla, 1968, bls. 115–203, hér bls. 119. Þýð.]

Að því er snertir uppreisn póstmóðernismans gegn öllu þessu verður aftur á móti að leggja áherslu á að árásargjarnir eiginleikar hans – allt frá óskýrleika og kynferðislega opinskáu efni til sálrænnar eymdar og augljósrar framsetningar á félagslegri og pólitískri ögrun, sem nær út fyrir allt sem hefði verið hægt að ímynda sér á róttækustu augnablikum hámodernismans – ná ekki lengur að hneyksla neinn og að ekki sé aðeins tekið á móti þeim með algjöru andvaraleysi heldur hafa þeir sjálfir verið stofnanavæddir og eru runnir saman við opinbera eða almenna menningu vestrænna samfélaga.

Það sem hefur gerst er að fagurfræðileg framleiðsla í samtímanum er yfirleitt samtvinnuð vöruframleiðslu: örvæntingarfull efnahagsleg nauðsyn þess að framleiða ferskar línur nýstárlegs varnings (frá fatnaði til flugvéla) á sífellt meiri veltuhraða hefur gefið fagurfræðilegri nýsköpun og tilraunamennsku sífellt formfastari stöðu og virkni. Slíkar efnahagslegar forsendur finna síðan samsvörun í ýmiss konar stofnanalegum stuðningi sem stendur hinni nýju list til boða, frá sjóðum og styrkjum til safna og annarra forma velgjörða. Af öllum listgreinum er arkitektúr tengdastur efnahagnum vegna pantaðra verka og lóðaverðs sem gera tengslin svo að segja milliliðalaus. Það ætti því ekki að koma á óvart að póstmóðernískur arkitektúr hefur breiðst út þegar til þess er tekið að fjölbjóðavíðskipti, sem hafa á sama tíma þanist út og þróast, ala á honum. Seinna mun ég halda því fram að þessi tvö fyrirbæri standi í jafnvel enn dýpra díalektísku sambandi sín á milli en það sem varðar einfalt og línulegt svið fjármögnunar einstakra verkefna. Eigi að síður vil ég að svo komnu máli minna lesandann á hið augljósa; það er að segja að þessi hnattræna, en samt sem áður ameríska, póstmóðerníska menning er inn- og yfirbyggð birtingarmynd á algjörlega nýrri bylgju hernaðar- og efnahagslegra yfirráða Bandaríkjanna um allan heim: í þessum skilningi, eins og í gegnum gervalla sögu stéttanna, er bakhlið menningarinnar blóð, pyntingar, dauði og ógn.

Þess vegna er fyrsta atriðið sem þarf að setja fram í sambandi við hugmyndina um ráðandi tímabilaskiptingu það að jafnvel þótt öll undirstöðuatriði póstmóðernisma væru þau sömu og móðernismans – afstaða sem ég tel að sýna megja fram á að sé röng en verði aðeins hrakin með ítarlegri greiningu á sjálfum móðernismanum – þá væru fyrirbærin tvö samt algjörlega aðskilin í þýðingu sinni og félagslegri virkni vegna gjörólíkrar stöðu póstmóðernismans innan efnahags-

kerfis siðkapítalsins og enn fremur vegna þess hvernig sjálft menn-  
ingarsviðið hefur umbreytt í nútíma samfélagi.

Þetta atriði verður rætt nánar í niðurstöðu þessarar bókar.<sup>8</sup> Nú verð ég að minnast stuttlega á aðra tegund mótbára gegn tímabilaskiptingu sem oftast koma frá vinstri, en það eru áhyggjur af þeim möguleika að hún mái út fjölbreytileika. Það er ljóst að furðuleg ironía sem hálfpartinn mætti kenna við Sartre – rökvísi sem boðar „tap sigurvegarans“ – virðist fylgja öllum tilraunum til að lýsa „kerfi,“ allsherjarvirkni, eins og það birtist í framrás samtímans. Því sterkari sem sýnin um einhvers konar altækt kerfi eða rökvísi verður – fangelsabók Foucaults<sup>9</sup> er nærtækasta dæmið – því meiri vanmáttarkennd fyllist lesandinn. Að svo miklu leyti sem kenningasmiðurinn sigrar með því að búa til eins lokaða og ógnvekjandi vél og hægt er, tapar hann einnig í sama mæli, vegna þess að gagnrýnisgeta verka hans er þar með lömuð, og hvötin til þess að neita og gera uppreisn, að ekki sé minnst á möguleikann á félagslegri umbreytingu, virðist í auknum mæli tilgangslaus og smávægileg í samanburði við kerfið sjálft.

Samt sem áður hefur mér fundist að aðeins í ljósi einhvers konar hugmyndar um ríkjandi menningarlega rökvísi eða ráðandi viðmið geti raunverulegur mismunur verið mældur og metinn. Ég er langt frá því að halda að öll menningarleg framleiðsla sé „póstmodernísk“ í þeim víða skilningi sem ég mun gefa þessu hugtaki. Hið póstmó-  
derníska er hins vegar áhrifasvið sem hinar ólíku tegundir menning-  
arlegra hvata – það sem Raymond Williams hefur með gagnlegum hætti kallað „afgangs-“ og „upprennandi“ form menningarlegrar framleiðslu – verða að falla undir. Ef við komum okkur ekki saman um einhvers konar almennan skilning á menningarlegum yfirráðum, mun sú niðurstaða verða ofan á að nútímasaga sé sundurleitnin ein, tilviljunarkenndur mismunur, sambúð fjölda ólíkra afla þar sem ógerningur er að ráða fram úr áhrifum hvers og eins. Að minnsta

8 [Hér er vísað til niðurstöðukafla bókar Fredrics Jameson, *Postmodernism*, sem ekki er birtur hér. Þýð.]

9 [Hér vísar Jameson til bókar Michels Foucault, *Gæsla og ögun: Fæðing fangels-  
isins* (*Surveiller et punir: Naissance de la Prison*), París: Gallimard, 1975. Kaflarnir „Alsæishyggja“ og „Líkami hinna dæmdu“ (þýð. Björn Þorsteinsson) úr þeirri bók birtust í íslenskri þýðingu í greinasafninu *Alvæi, vald og þekking: Úrval greina og bókakafla* (ritstj. Garðar Baldvinsson), Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 2005, bls. 129–169. Þýð.]



kosti hefur þetta verið sá pólitíski andi sem eftirfarandi rannsókn er unnin í: að setja fram einhvers konar hugmynd um nýtt kerfisbundið menningarlegt viðmið og endurframleiðslu þess svo hægt sé að íhuga betur hvert áhrifaríkasta form einhvers konar róttæktrar menningar-  
pólitíkur kynni að vera á okkar dögum.

Greinargerðin mun taka til athugunar eftirfarandi grundvallaratriði hins póstmóðerníska: nýtt dýptarleysi, sem lifir bæði í „kenningum“ samtímans og í hinni nýju menningu ímynda eða eftirlíkinga (e. *simulacrum*); og í framhaldi af því, veiking hins sögulega, bæði í sambandi okkar við almenna Sögu sem og í nýjum formum persónulegs sambands okkar við tímann, en „geðklofin“ formgerð hans (að hætti Lacans) mun ákvarða nýja gerð fyrirkomulags eða niðurröðunar í hinum tímatengdu listum; algerlega nýja gerð tilfinningalegs grunntóns – það sem ég mun kalla „ákefðir“ – og má einna best skilja sem endurhvarf til eldri kenninga um kraftbirtingu;<sup>10</sup> grundvallarsamband alls þessa við algerlega nýja tækni, sem sjálf er birtingarmynd algerlega nýs hnattræns efnahagskerfis; og eftir stutta lýsingu á póstmóðernískum umbreytingum í skynjun á manngerðu rými fylgja nokkrar vangaveltur um verkefni pólitískrar listar í hinu nýja og yfirþyrmandi alheimsrými síðbúins eða fjölpjóðlegs auðmagns.

## I

Við skulum byrja á verki sem tilheyrir kanóni hámodernismans í myndlist, hinu þekktu málverki Van Goghs af bændaskóm; dæmi sem hefur, eins og má ímynda sér, ekki verið valið sakleysislega eða

- 10 [Kraftbirting er tilraun til að þýða hið gamla hugtak fagurfræðinnar *sublime* á íslensku. Hingað til hefur hugtakið oftast verið þýtt bókstaflega sem *hið háleita* en sú þýðing nær þó ekki að tjá óhugnanlegar rætur þess. Kraftbirting tengist tilfinningu um óttafulla lotningu, virðingu, furðu en um leið hryllingi og jafnvel angist sem maður fyllist frammi fyrir mikilfenglegum og kraftmiklum hlutum, hlydýpi, fjöllum, víðáttum, miklu óvedri o.s.frv., eða mikilfenglegu listaverki. Hugtakið tók á sig þá mynd sem það hefur nú í meðförum Immanuel Kant (1724–1804) í bók hans *Gagnrýni dómgreindarinnar (Kritik der Urteilskraft, 1790)*. Um 1980 gekk kraftbirtingin hins vegar í endurnýjun lífdaga í verkum franska póstrúktúralistans Jean-François Lyotard (1924–1988). Þýð.]

af handahófi. Mig langar að leggja til tvær leiðir til þess að lesa þetta málverk sem báðar endurskapa á einhvern hátt viðtökur verksins í tvíþrepa eða tvíhliða ferli.

Fyrst vil ég nefna að ef þessi margendurgerða mynd á ekki að sökkva niður á stig hreinnar skreytingar verðum við að endurskapa einhverskonar upphaflegt ástand þaðan sem hið fullgerða verk sprettur. Ef það ástand – sem nú tilheyrir fortíðinni – er ekki á einhvern hátt endurskapað í huganum, mun málverkið áfram verða staðnað, hlutgert fyrirbæri, lokaafurð sem ómögulegt er að ná utan um sem táknrænan gjörning á eigin forsendum, sem framkvæmd og framleiðsla.

Síðastnefndi möguleikinn gefur til kynna að ein leið til að endurgera hið upprunalega ástand sem verkið er nokkurs konar svar við sé að leggja áherslu á hráefnið, hinn upphaflega efnivið sem verkið stendur andspænis og endurvinnur, umbreytir og eignar sér. Hjá Van Gogh er þessi efniviður, þetta upphaflega hráefni, einfaldlega hlutheimur landbúnaðarsamfélagsins í eynd sinni eins og hann leggur sig, heimur sárafátæktar sveitanna, heimur lýjandi erfiðisvinnu smábóndans, heimur sem smættaður hefur verið niður í grimmt, ógnandi og frumstætt jaðarástand.

Í þessum heimi eru ávaxtatré ævafornar og örmagna hríslur sem stingast út úr lélegum jarðvegi; fólkhið í þorpinu er aðframkomið af erfiðisvinnu, skopmyndir af einhverskonar gróteskri fyrirmynd úr safni manngerða. Hvernig má þá vera að hjá Van Gogh springa hlutir eins og eplatré út í skynvillukenndum yfirborðslitum, en staðalmyndir þorpsbúanna eru skyndilega þaktar skærum rauðum og grænum blæ? Ég vil í stuttu máli halda því fram, í þessari fyrstu tillögu að túlkunarleið, að þessi ofsafengna umbreyting að yfirlögðu ráði á litlausum hlutheimi kotbænda í dýrlega líkamningu hreinna lita í olíumálningu beri að túlka sem útópíska bendingu, uppþotargjörning sem að lokum býr til algjörlega nýjan útópískan vettvang skilningarvitanna, eða að minnsta kosti æðsta skilningarvitsins, sjónarinnar, þess sjónræna, augans – sem setur saman að nýju fyrir okkur sem næstum sjálfstætt rými í sjálfu sér, hluta af eins konar nýrri verkaskiptingu í heild auðmagnsins, nokkurs konar nýrri sundrun á hinum upprennandi skynsvæðum sem líkir eftir sérhæfingu og skiptingu hins kapítalíska lífs á sama tíma og það leitar innan nákvæmlega sömu sundrunar í örvæntingu að útópískri uppþót fyrir hana.

Sannarlega er til annar lestur á Van Gogh sem varla er hægt að

leiða hjá sér þegar við horfum á einmitt þetta málverk, og það er greining Heideggers í *Der Ursprung des Kunstwerkes*, sem snýst um þá hugmynd að listaverkið verði til í skarðinu milli Jarðar og Veraldar, eða milli þess sem ég kysi frekar að þýða sem merkingarlausan efnisleika líkamans og náttúrunnar annars vegar og merkingarþrunginnar sögunnar og hins félagslega hins vegar. Við munum víkja aftur að þessu skarði eða rofi þegar á líður; látum duga að drepa á það hér til þess að minna á nokkra þekkta frasa sem móta það ferli sem þessir, upp frá því, nafntoguðu bændaskór nota til að endurskapa utan um sjálfa sig hægt og bitandi hinn glataða hlutheim sem eitt sinn var þeirra. „Í þeim,“ segir Heidegger, „titrar hið þögla hróp jarðarinnar, hin hljóða gjöf þroskaðs korns og hin dularfulla sjálfsneitun í plægðri vetrarauðn akranna.“ „Þessi útbúnaður“, heldur hann áfram, „tilheyrir jörðinni og hans er gætt í veröld bóndakonunnar ... málverk Van Goghs sviptir hulunni af því hvað þessi útbúnaður, skópar bóndans, er í raun og sanni ... Þetta fyrirbæri birtist í afhjúpun veru þess,<sup>11</sup> fyrir tilstilli hugleiðingarinnar um listaverkið, sem dregur allan hinn fjarverandi heim og jörð inn í opinberun um hann sjálfan, ásamt þungu fótataki bóndakonunnar, einsemd göngustígsins um akurinn, kofanum í rjóðrinu, slitnum og brotnum áhöldum vinnunnar í plógförunum og á hlaðinu. Frásögn Heideggers verður aðeins fullgerð með því að leggja áherslu á endurnýjaðan efnisleika verksins, á umbreytinguna á einu formi efnisins – jörðinni sjálfri og leiðum hennar og áþreifanlegum hlutum – yfir í annan efnisleika, efnisleika olúmálningarinnar, sem er settur fram og í forgrunn á eigin forsendum og í krafti sinna eigin sjónrænu nautna, en samt sem áður býr frásögn hans yfir sannfærandi trúverðugleika.

Í það minnsta má lýsa báðum þessum lestraraðferðum sem túlkunarfræðilegum, í þeim skilningi að verkið í sinni hreyfingarlausu, hluttengdu mynd er tekið sem vísbending um eða einkenni á einhverjum víðtækari veruleika sem leysir verkið af hólmi sem endanlegur sannleikur þess. Nú verðum við að skoða aðra og ólíka skó og það er ánægjulegt að geta tekið dæmi af nýlegu verki miðlægrar persónu í samtímamyndlist. Svo virðist sem verk Andys

11 Martin Heidegger, „The Origin of the Work of Art“, *Philosophies of Art and Beauty* (ritstj. Albert Hofstadter and Richard Kuhns), New York: Modern Library, 1964, bls. 663.

Warhol, *Diamond Dust Shoes*, tali ekki lengur til okkar jafn beint og fótábúnaður Van Goghs; ég freistast til að segja að reyndar tali það yfirleitt ekki til okkar.<sup>12</sup> Ekkert í þessu málverki skapar áhorfandanum minnsta ráðrúm þar sem það birtist honum upp úr þurru á safngangi eða í galleríu eins og hvert annað óútskýranlegt náttúrufyrirbæri. Þegar innihald er annars vegar verðum við að láta okkur nægja mun bersýnilegra blæti, bæði í freudískum og marxískum skilningi (Derrida segir einhversstaðar, um *Paar Bauernschube* Heideggers, að fótábúnaður Van Goghs sé gagnkynhneigt par, sem gefi hvorki færi á afvegaleiðingu né blæti). Hér höfum við hins vegar tilviljanakennt safn af dauðum hlutum sem hanga saman á striga eins og næpur, jafn sneyddir öllu fyrra lífi og hrúga af skóm skilin eftir við Auschwitz eða leifar og tákum um einhvern óskiljanlegan eldsvoða í troðfullum danssal. Hjá Warhol er þess vegna engin leið að fullgera hina túlkunarfræðilegu bendingu og endurgera í kringum þessa stöku hluti hið stærra skynjaða samhengi danssalarins eða dansleiksins, heim þotuliðs tískunnar og glanstímaritanna. Samt er þetta jafnvel enn þversagnarkenndara í ljósi ævisögulegra upplýsinga: Warhol hóf listamannsferil sinn sem auglýsingateiknari fyrir skófyrintæki og sem hönnuður sýningarglugga þar sem hinar ýmsu tátíljur og inniskór voru áberandi. Raunar er freistandi að setja hér fram – allt of snemma – eitt af aðalatriðum póstmódernismans sjálfs og mögulegar pólitískar hliðar hans: Verk Andys Warhol snúast í grundvallaratriðum um vöruvæðingu og risastóru auglýsingamyndirnar af Coca-Colaflöskum eða Campbell's-súpudósin, sem draga afdráttarlaust fram vörublæti breytingarinnar yfir í síðkapítalisma, *attu* að vera kraftmikil og gagnrýnin pólitísk yfirlýsing. Ef þau eru það ekki, langar mann vissulega að vita hvers vegna og enn fremur að velta fyrir sér, af aðeins meiri alvöru, möguleikunum á pólitískri og gagnrýninni list á hinu póstmóderníska tímabili síðkapítalismans.

En það er fleira sem skilur á milli augnabliks hins hámoderníska og hins póstmóderníska, á milli skópara Van Goghs og skónna hans Andys Warhol, og við það verðum við nú að staldra. Fyrst og augljósast er tilkoma nýrrar tegundar flatneskju eða dýptarleysis, ný

12 [ *Diamond Dust Shoes* er röð málverka Andy Warhols frá byrjun 9. áratugarins sem sýna marglita kvenmannsskó á svörtum grunni skreytta með glitrandi „demantaryki“. Þýð.]

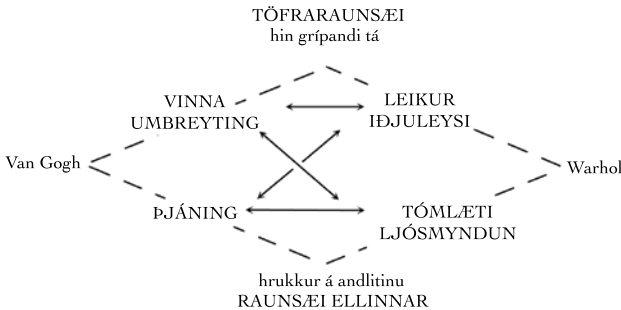
tegund yfirborðsmennsku í bókstaflegum skilningi, sem er ef til vill helsta formeinkenni allra þeirra póstmóðernisma sem við munum beina sjónum að í margvíslegu öðru samhengi.

Þá verðum við einmitt að öðlast skilning á hlutverki ljósmyndunar og ljósmyndafilmunnar í samtímalist af þessu tagi; og það er einmitt það sem ljær mynd Warhols sína banvænu eiginleika: gljáandi og gegnumlýsandi glæsileika sem fyllir hið hlutgerða auga áhorfandans á þann hátt að hann virðist, hvað innihald varðar, ekki vera í neinum tengslum við dauða, dauðabráhyggju eða óttann við dauðann. Hér er einmitt eins og um sé að ræða andhverfu útópískrar bendingar Van Goghs: í fyrra verkinu er daufum heimi umbreytt, með einhvers konar tilskipun í anda Nietzsches og beitingu viljans, í skerandi útópískan lit. Hér er þvert á móti eins og hið litada yfirborð hlutanna – lítillækkað og óhreinnað fyrirfram með tengingu þeirra við glansandi ímyndir auglýsinganna – hafi verið fjarlægð til að leiða í ljós dautt, svarthvítt undirlag ljósmyndafilmunnar sem liggur þeim til grundvallar. Þótt dauði skynheimsins sé með þessum hætti viðfangsefni í nokkrum verka Warhols, einna helst í myndum hans af umferðarslysum og rafmagnsstólum, snýst þetta að mínum dómi ekki um innihald heldur um einhverja grundvallarumbreytingu bæði í hinum hlutlæga heimi – sem nú er orðinn að röð texta eða eftirlíkinga – og í afstöðu sjálfsverunnar.

Allt þetta leiðir mig að þriðja atriðinu sem verður skoðað hér, því sem ég mun kalla dvínun hrifa í póstmóðernískri menningu. Vitaskuld væri það ekki rétt að segja að öll hrif, öll tilfinning eða hughrif, öll sjálfsverund, sé horfin úr nýrri myndinni. Raunar er að finna eins konar endurkomu hins bælda í *Diamond Dust Shoes*, furðulega glöðværð uppþótar og skreytingar, sem greinilega er ýjað að í sjálfum titlinum, en hún er auðvitað glitrið af gullrykinu, glampinn af gyllingarsandinum sem fyllir yfirborð málverksins en heldur samt áfram að blikka til okkar. Hugsíð ykkur, til samanburðar, töfrablóm Rimbauds „sem horfa til baka á þig“, eða tignarlega viðvörun augnglampans í *Fornri brjóstmynd Apollós* eftir Rilke sem varar hina borgaralegu sjálfsveru við og segir henni að breyta lífi sínu; ekkert af því tagi er að finna hér í tilgangslausum hégómleika hins skreytta yfirborðs. Í áhugaverðri umfjöllun um ítölsku útgáfuna af þessari grein<sup>13</sup> víkkar Remo Ceserani út þetta fótblæti í fjórfalda mynd sem

13 Remo Ceserani, „Quelle scarpe di Andy Warhol“, *Il Manifesto* (júní 1989).

bætir við hina gapandi „móðernísku“ tjáningu Van Gogh-Heidegger-skónna; það er hinum „raunsæja“ trega í verkum Walkers Evans og James Agee (skrýtið að framköllun trega skuli þannig þurfa á teymi að halda!); það sem leit út fyrir að vera handahófskennt samansafn af ársögmlum tískuvörum hjá Warhol verður hjá Margritte holdlegur veruleiki hins mensska útlíms, óraunverulegri en leðrið sem hann er prentaður á. Margritte, ólíkt öðrum súrrealistum, lifði af umskiptin frá hinu móðerníska yfir í framhald þess og varð þar með að nokkurs konar póstmóðernískri tákmynd: hinu ókennilega, lacanískri hindrun,<sup>14</sup> án tjáningar. Geðklofanum í sinni fullkomnu mynd er sannarlega nógu auðvelt að gera til geðs að því tilskildu að eilífu nú sé otað að augum hans, sem stara í ákafri hrifningu á gamlan skó eða hina sívaxandi lífrænu dulúð sem býr í mensskri tánögl. Þess vegna verðskuldar Ceserani sinn eigin tákfræðilega tening:



Til að byrja með er ef til vill best að nálgast dvínun hrifanna með því að líta á birtingarmynd manneskjunnar, og það er augljóst að það sem hefur verið sagt um vöruvæðingu hluta á einnig við mennsk viðfangsefni Warhols: stjörnur – eins og Marilyn Monroe – sem eru sjálfar gerðar að vörum og er umbreytt í ímyndir af sjálfum sér. Og einnig hér gefur visst grimmt afturhvarf til móðernismans tilefni til dramatískrar, hraðritaðrar dæmisögu um umbreytinguna

14 [Í lacanískri sálfræði er það *Nafn Föðurins*, hið táknræna föðurlega vald, sem knýr barn til að rjúfa einingu sína við móðurina og ganga inn í *hið Táknræna* sem þá er bundið hinum tveimur þáttunum sem saman mynda það sem við köllum veruleika, *binu Ímyndaða* og *Rauninni*. *Hindrun* á sér stað ef barnið tekur ekki þetta skref að fullu og getur það orsakað geðkvilla. *Þýð.*]

sem um ræðir. Málverk Edvards Munch, *Ópið*, er auðvitað viðtekin tjáning á hinum miklu viðfangsefnum móðernismans: firringu, angst, einsemd, félagslegri sundrung og einangrun, svo að segja kerfisbundin tákngervingur þess sem einu sinni var kallað öld uggisins. Hér verður verið ekki aðeins lesið sem birtingarmynd tjáningar þess konar hrifa, heldur mun fremur sem sannkölluð afbygging á fagurfræði tjáningarinnar sjálfar, sem virðist hafa gnæft yfir það sem við köllum há móðernisma en hefur nú horfið á braut – af bæði praktískum og fræðilegum ástæðum – í heimi póstmóðernismans. Sjálf hugmyndin um tjáningu gerir raunar ráð fyrir ákveðinni skiptingu innra með sjálfsverunni, og um leið fyrir frumspeki hins innra og ytra, hinnar hljóðu kvalar innan mónöðunnar<sup>15</sup> og augnabliksins þegar þessi „tilfinning“ er síðan, oft og tíðum í formi geðhrensunar, varpað út og gerð útvær, sem bending eða óp, sem örvæntingarfull tjáning og ytri sviðssetning á innri tilfinningu.

Ef til vill er kominn tími til að segja nokkur orð um fræði samfélagsmána sem hafa meðal annars einsett sér að gagnrýna og draga úr gildi einmitt þessa túlkunarfræðilega líkans þess sem er innvortis og utanvert og að brennimerkja það fyrir að vera fullt af hugmynda-

- 15 [Mónaða er hugtak úr klassískri heimspeki komið úr grísku *monas*, eining. Hugtakið er þó þekktast í notkun þýska heimspekingsins Gottfrieds Wilhelms Leibniz (1646–1716) en það birtist fyrst í bæklingi hans, *Mónöðufræðunum* (*La Monadologie*) sem Leibniz ritaði undir lok ævi sinnar og kom út í þýskri þýðingu árið 1720 en ekki fyrr en 1840 á frummálinu, frönsku. Þar heldur Leibniz því fram að veröldin sé samsett úr óendanlega mörgum ósýnilegum einingum eða mónöðum. Hver mónaða tengist ekki annarri mónöðu, þær eru algjörlega einangraðar og hafa engin áhrif á hver aðra. Guð skapar þær allar og gefur þeim eðli sem ákvarðar þróun þeirra og örlög. Hver mónaða er í algjörum samhljómi við alheiminn, aðrar mónöður, og smækkuð spegilmynd hans. Mónöður eru smæstu einingar alheimsins, þær eru einfaldar, heilar og þær verða ekki klofnar í smærri einingar. Mónöður hafa nokkurs konar 'vilja' eða 'þrá' og þær búa yfir skynjun. Þær geta breyst en sú breyting verður ekki vegna utanaðkomandi áhrifa heldur vegna innri lögmála sem stjórna þeim. Leibniz skilgreindi þrjú stig mónaða: Fyrsta stigs mónaða býr yfir mjög takmörkuðum „vilja“ og skynjun og hefur ekki meðvitund um sig sjálfa. Annars stigs mónaða er flóknari, hefur minni, er nokkurs konar sál dýrsins en býr ekki yfir æðri eiginleikum þriðja stigs mónöðu, hins skynsama anda sem er algjörlega meðvitaður um sig sjálfan. *Mónöðufræðin* ásamt fleiri ritum Leibniz hafa verið þýdd á íslensku og komu út í *Orðræða um frumspeki, Nýtt kerfi um eðli verunnanna og Mónöðufræðin* (þýð. Gunnar Harðarson), Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2004. Þýð.]

fræði og frumspeki. En það sem nú er kallað fræði samtímans – eða betur orðað, orðræða fræðanna – er einnig, vil ég meina, mjög svo póstmóðernískt fyrirbæri. Það væri því mótsagnakennt að bera blak af sannverðugleikanum í fræðilegu innsæi þeirra í samhengi þar sem sjálf hugmyndin um „sannleika“ er hluti af frumspekilegum bagga sem póststrúktúralisminn vill losa sig undan. Það sem við getum að minnsta kosti stungið upp á er að póststrúktúralísk gagnrýni á túlkun, á það sem ég mun innan skamms kalla dýptar-líkanið, sé mjög mikilvægt dómseinkenni á þeirri póstmóðernísku menningu sem er viðfangsefni okkar hér.

Fljótt á litið gætum við sagt að, fyrir utan túlkunarfræðilega líkanið um það sem er innra og ytra sem málverk Munchs vinnur með, séu að minnsta kosti fjögur mikilvæg dýptarlíkon til viðbótar sem hefur verið hafnað í fræðum samtímans: (1) hið díalektíska líkan eðlis og birtingarmyndar (ásamt alls kyns hugmyndum um hugmyndafræði og falska vitund sem oft fylgja því); (2) hið freudíska módel um hið dulda og birtingarmyndir þess eða bælingu (sem er vitaskuld skotspónn hins dæmigerða og boðandi bæklingis Michels Foucault *Viljinn til þekkingar*;<sup>16</sup>) (3) hið tilvistarlega módel hins ósvikna og hins falska með sínum hetjulegu og tragísku þemum sem eru nátengd annarri stórri andstæðu, milli firringar og firringarleysis, sem er sjálf að sama skapi fórnarlamb póststrúktúralíska og póstmóðerníska tímabilsins; og (4) að síðustu hin mikla táknafræðilega andstæða milli tákna myndar og tákna miðs, sem var með hraði rakin upp og afbyggð á sínu stutta blómaskeiði á sjöunda og áttunda áratugnum. Það sem tekur við af þessum dýptarmódelum er einna helst tilurð hinna ýmsu iðja, orðræðna og textaleikja, en við munum skoða setningarfræðilega byggingu þeirra seinna; látum nægja núna að benda á að einnig hér leysir yfirborðið, eða mörg yfirborð, dýptina af hólmi (það sem oft er kallað textatengsl snýst í þessum skilningi ekki lengur um dýpt).

Þetta dýptarleysi er ekki aðeins myndhverfing: hver sem er

16 [Viljinn til þekkingar (*La Volonté de savoir*) er undirtitillinn á fyrsta bindinu af þremur af riti Michels Foucault, *Saga kynbæiðarinnar* (*Histoire de la sexualité*), París: Gallimard, 1976. Brot úr henni hafa verið þýdd á íslensku sem „Við hinir, Viktoríumenn“ og „Bælingartilgátan“ (þýð. Björn Þorsteinsson) og komu út í greinasafninu *Alvæi, vald og þekking. Úrval greina og bókakafla* (ritstj. Garðar Baldvinsson), Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 2005. Þýð.]



getur skynjað það líkamlega og „bókstafllega“ með því að ganga frá stóra Chicano-markaðinum við Broadway og Fjórðu götu í miðbæ Los Angeles upp á það sem einu sinni var Bunker Hill Raymonds Chandler, skyndilega blasir þá við hinn mikli frístandandi veggur Wells Fargo Court-byggingarinnar (Skidmore, Owings og Merrill) – yfirborð sem virðist ekki styðja sig við neitt rúmtak, eða þar sem ógerningur er með sjóninni einni að henda reiður á hinu meinta rúmtaki (réttthyrningur? trapísa?). Þessi mikla gluggabreiða sem virðist bjóða þyngdaraflinu birginn í tvívídd sinni, breytir um stund hinni föstu jörð undir fótum okkar í innihald þrívíddarsjár, pappaspjaldamyndir sem raða sér hér og þar í kringum okkur. Hin sjónrænu áhrif eru þau sömu frá öllum hliðum: eins spámannleg og hinn mikli steindrangur í mynd Stanleys Kubrick *2001* sem birtist áhorfendum eins og dularfull örlög, ákall um þróunarlega stökkbreytingu. Ef þessum nýja fjölþjóðlega miðbæ tókst að eyðileggja eldra borgarlandslag sem er með offorsi leyst af hólmi, má þá ekki segja eitthvað svipað um það hvernig þetta nýja furðulega yfirborð hefur á sinn tilætlunarsama hátt gert okkar gömlu aðferðir við að skynja borgina úreltar og marklausar, án þess að bjóða aðrar í staðinn?

Ef við víkjum nú í síðasta skipti að málverki Munchs, þá virðist augljóst að *Ópið* sker á tengslin við eigin fagurfræðilega tjáningu, á lágstemmdan en yfirvegaðan hátt, en heldur samt áfram að vera fangi hennar. Umfjöllunarefni verksins undirstrikar fánýti þess, þar sem svið hins hljóðræna, ópið, hinn hráí titringur mannsbarkans, samrýmist ekki miðlinum (en á það er lögð sérstök áhersla með eyrnaleysi mannverunnar). Samt kemur fjarverandi ópið aftur með nokkurs konar díalektískri lykkju og spíral, sem hringar sig nær og nær, ennþá fjarlægari reynsla af hræðilegri einveru og ótta sem ópið átti sjálf að „tjá“. Þessar lykkjur grafa sig í málað yfirborðið í formi þessara miklu sammiðja hringja sem titringur hljóðsins gerir sig sýnilegan með, eins og á yfirborði vatns, í endalausri hjóðnun sem breiðist út frá hinum þjáða og verður að lokum landafræði alheims þar sem sársaukinn sjálfur talar og titrar í gegnum efnislegt sólsetrið og landslagið. Hinn sýnilegi heimur verður nú sá veggur sem mónaðan skrásetur og ritar á „þetta óp sem rennur um náttúruna“ (orð Munchs sjálfs)<sup>17</sup>: manni verður hugsað til einnar af persónum Lautréamonts sem ólst upp í lokaðri og hljóðlausri himnu en rauf

17 Ragna Stang, *Edvard Munch*, New York: Abbeville Press, 1979, bls. 90.

hana síðan með eigin ópi þegar hún sá glitta í óhugnanlegan guð-dóminn og tengdist þá heimi hljóðs og þjáningar.<sup>18</sup>

Allt þetta gefur til kynna einhvers konar almennari sögulega greiningu: nefnilega að hugmyndir eins og ótti og firring (og skynjunin sem þær tengjast, eins og í *Ópinu*) eru ekki lengur viðeigandi í heimi póstmóðernismans. Hinar miklu ímyndir Warhols – Marilyn sjálf eða Edie Sedgewick – þessi þekktu dæmi um sjálfseyðingu og útbruna undir lok sjöunda áratugarins og hin alltumlykjandi áhrif eiturfylfja og geðklofa virðast eiga lítið sameiginlegt með hvort heldur sem er móðursýki eða taugaveiklun frá dögum Freuds eða með hinni þekktu reynslu af algjörrri einangrun og einsemd, siðrofi, persónulegri uppreisn eða Van Gogh-geðveikinni, sem var ráðandi á tímum há móðernismans. Þessari breytingu á hreyfiöflum menningarlegra birtingarmynda er hægt að lýsa á þann hátt að þar hafi firring sjálfsvrunnar verið leyst af hólmi með sundrun hennar.

Slík hugtök minna strax á eitt af tískuþemumum í fræðum samtímans, sem er „dauði“ sjálfsvrunnar sem slíkrar – endalok hinnar sjálfráðu borgaralegu mónöðu, egós eða einstaklings – og meðfylgjandi áhersla á afmiðjun, hvort sem er í líki nýs siðabóðs eða hlutlægrar lýsingar á því sem var fram að því heil sjálfsvera eða sál. (Af tveimur mögulegum útlekkingum á þessari hugmynd – þeirri sögulegu, að hin heila sjálfsvera sem einu sinni var til á skeiði klassísks kapítalisma og kjarnafjölskyldunnar, hafi nú á tímum kerfisbundins skrifræðis verið leyst upp; og þeirri póstrúktúralísku sem er róttækari og gerir ráð fyrir því að slík sjálfsvera hafi aldrei verið til heldur hafi hún samanstaðið af einhvers konar hugmyndafræðilegri hillingu – hallast ég augljóslega að þeirri fyrrnefndu; sú seinni verður að minnsta kosti að taka til greina eitthvað í líkingu við „veruleika sýndarinnar“.)

Við verðum samt sem áður að bæta við að vandi tjáningarinnar er sjálfur nátengdur einhvers konar hugmynd um sjálfsveruna sem mónöðukennda heild, þar sem hlutir eru skynjaðir og síðan tjáðir með því að varpa þeim út. Samt sem áður verðum við nú að leggja

18 [Greifinn af Lautréamont var höfundarnafn franska rithöfundarins Isidore Ducasse (1846–1870). Furðulegar persónur og sögusvið Lautréamonts höfðu mikil áhrif á sýmbólisma, dada og súrrealisma. Persónan sem Jameson talar um kemur fyrir í þekktasta verki Lautréamonts, *Söngvum Maldorors* (*Les Chants de Maldoror*) frá árinu 1868. Þýð.]

áherslu á hvernig hin hámoderníska hugmynd um einstakan stíl og þær sameiginlegu hugsjónir um listræna eða pólitíska framvarðarsveit eða *avant-garde* sem því fylgja standa og falla sjálfar með þessari gömlu hugmynd (eða skynjun) um hina svokölluðu miðlægu stöðu sjálfsverunnar.

Einnig hér kemur málverk Munchs fyrir sjónir sem margþætt íhugun um þetta flókna ástand: það sýnir okkur að tjáning krefst þessarar tegundar einstaklingsbundinnar mónöðu, en það sýnir okkur einnig hið mikla gjald sem þarf að greiða fyrir þetta skilyrði, það færir í búning þá óhamingjusömu þverstæðu að þegar búin er til einstaklingsbundin sjálfsvera sem er sjálfu sér nægt svið og lokaður vettvangur, þá lokar hún sig um leið af frá öllu öðru og dæmir sjálfan sig til hugsunarlausrar einsemdar mónöðunnar, hún er grafin lifandi og dæmd til fangelsisvistar án útgönguleiðar.

Póstmóðernisminn gerir væntanlega út af við þennan vanda en setur annan í hans stað. Endalok hins borgaralega egós, eða mónöðunnar, hefur án efa í för með sér endalok sálarflækja þess sama egós – það sem ég hef hér nefnt dvínun hrifanna. En þetta hefur í för með sér að margt annað líður undir lok – til dæmis stíll í skilningi hins einstaka og persónulega, hið auðkennandi einstaklingsbundna pensilfar (en þetta birtist á táknrænan hátt í vaxandi yfirráðum vélrænnar fjöldaframleiðslu). Hvað snertir tjáningu og tilfinningu, þá gæti frelsunin í nútímasamfélagi undan eldra siðrofi hinnar heildstæðu sjálfveru, ekki aðeins þýtt frelsun frá ugg og kvíða heldur einnig frá öllum öðrum tegundum tilfinninga, þar sem ekki er lengur um að ræða sjálf sem getur haft þessar tilfinningar. Þar með er ekki átt við að menningarlegar afurðir hins póstmóðerníska tímabils séu gjörnsneyddar tilfinningu, heldur frekar að slíkar tilfinningar – sem ef til vill er betra að kalla, að hætti J.-F. Lyotards, „ákefðir“ – eru nú fljótandi og ópersónulegar og hafa tilhneigingu til að vera undirskipaðar einhvers konar einkennilegu algleymi, fyrirbæri sem við munum koma aftur að seinna.

Dvínun hrifa gæti aftur á móti einnig lýst sér, í þrengra samhengi bókmenntagagnrýnninnar, sem dvínun hinna miklu hámodernísku viðfangsefna um tíma og tímaskynjun, hinna tregafullu leyndardóma *durée*<sup>19</sup> og minnis (fyrirbæri sem má allt eins að skilja sem hluta af

19 [Á frönsku í frumtexta. *Durée*, sem gæti kallast *tímalífun* eða *líðandi* á íslensku, er hugtak í heimspeki Frakkans Henris Bergson (1859–1941)

bókmenntagagnrýni hámodernismans eins og hluta af verkunum sjálfum). Okkur hefur aftur á móti oft verið sagt að við búum nú í samtíma (e. *synchronic*) frekar en í tvítíma (e. *diachronic*) og ég held að minnsta kosti sé hægt að halda því fram, út frá reynslunni, að daglegt líf okkar, andleg upplifun, menningarlegt tungumál, sé nú undirlagt þáttum tengdum rými frekar en tíma, eins og raunin var á undanfarandi tímabili módernisma.<sup>20</sup>

## II

Brotthvarf hinnar einstaklingsbundnu sjálfsveru, ásamt nauðsynlegum fylgifyski þess, vaxandi skorti á persónulegum stíl, leiðir nú af sér nánast algilda iðkun á því sem má kalla pastís.<sup>21</sup> Þetta hugtak er ættað

um skynjaðan tíma hins frjálsa sjálfs sem er annar og dýpri en mælanlegur, hlutkenndur tími. *Þýð.*]

- 20 Nú er tími kominn til að horfast í augu við mikilvægt þýðingarvandamál og segja hvers vegna hugmyndin um póstmóderníska rýmisvæðingu er að mínu mati ekki ósamrýmanleg því hvernig Josephs Franks eignaði með áhrifaríkum hætti hámodernismanum hið „rýmiskennnda form“ sem grundvallaratriði hans. Eftir á að hyggja er það sem hann lýsir sú köllun módernískra verka til að finna upp nokkurs konar rýmiskennt minniskerfi sem minnir á bók Frances Yates, *Art of Memory* – „alltumlykjandi“ smíð í þröngum skilningi hins brennimerkta, sjálfstæða listaverks, þar sem hið einstaka felur á einhvern hátt í sér fylkingu endur- og fyrirætlana sem tengja setninguna eða smáatriðið við frummynd sjálfs heildarformsins. Adorno vitnar í ummæli hljómsveitarstjórans Alfreds Lorenz um Wagner nákvæmlega í þessum skilningi: „Ef þú hefur fullkomlega náð tökum á mikilvægu verki í öllum sínum smáatriðum, lifir þú stundum augnablik þegar tímavitund þín hverfur skyndilega og verkið í heild sinni virðist vera það sem maður gæti kallað ‘rýmiskennt’; það er allt verkið birtist manni samtímis og nákvæmlega í hugarum“ (W 36/33). Slík rýmiskennnd í minninu gæti hins vegar aldrei einkennt póstmóderníska texta, þar sem „heildin“ er í eðli sínu bjöguð. Hið móderníska rýmisform Franks fjallar því um hluti sem standa fyrir stærri heild (e. *synecdoche*), aftur á móti nær það hvergi nærri utan um merkingu nafnskipta (e. *metonymy*) í alltumlykjandi póstmódernískri borgarvæðingu, hvað þá um nafnhyggju hans í sambandi við það sem er hér og nú.
- 21 [Uppruni orðsins *pastiche* er ítalskur, *pasticcio*, og merkir lagskiptur pastaréttur, ekki ólíkur lasagne. Þaðan barst orðið yfir í tónlist þar sem það var notað yfir tónverk þar sem hefðbundnir þættir verksins eru teknir héðan og þaðan úr ólíkum verkum eftir ólíka höfunda og leiknir sem eitt verk. Í þessu samhengi merkir *pastiche* samsull, hrærigrautur, blanda. Þá getur orðið

frá Thomasi Mann (í *Doktor Faustus*), sem fékk það að láni úr hinu mikla verki Adornos um tvær leiðir tilraunátónlistar (nýjungagjarna skipulagningu Schönbergs og órökrétta úrvalsstefnu Stravinskís), og ber að greina það frá viðteknari hugmynd um paródíu.

Vissulega fann paródía frjóan jarðveg í sérvisku móðernistanna og „óviðjafnanlegum“ stíl þeirra: til dæmis hinar löngu setningar Faulkners sem einkenndust af innöndunarlausum sagnarnafnorðum (e. *gerundives*);<sup>22</sup> náttúrumyndmál Lawrence sem slitð er sundur með ergilegu talmáli; þrálát raungerving Wallace Stevens á óefnislegum einingum tungumálsins („hinar flóknu undanfærslur frá eins og“);<sup>23</sup> örlagaríkar (en að lokum fyrirsjáanlegar) dýfur Mahlers frá tilfinningaþrungnum hljómkviðum yfir í viðkvæmni þorpsharmóníkunna; sá íhuguli og hátíðlegi síður Heideggers að setja fram falskar orðsifjar sem aðferð við „sönnun“ ... Allt þetta kemur manni fyrir sjónir sem einhvern veginn einkennandi, að því leyti sem brugðið er á tilgerðarlegan hátt út af venjunni sem verður í kjölfarið einmitt sýnilegri fyrir vikið, ekki endilega á fjandsamlegan hátt, með því að hermt er kerfisbundið eftir einþykkri sérvisku þeirra.

Eigi að síður hefur sprenging móðernískra bókmennta yfir í sæg ólíkra persónulegra stíla og kækja, í díalektísku stökki frá magni yfir í gæði, haft í för með sér málfræðilega sundrun félagslegs lífs að því marki að sjálf viðmiðunin hverfur sjónum: smækkað niður í óvirkt og hlutgert tungutak fjöldmiðla (alls óskýlt þeirri útópísku löngun sem

einnig merkt listaverk sem líkir eftir öðrum verkum, oft á gamansaman hátt, eða sem virðingarvott við önnur verk. Sú merking sem Jameson ljær orðinu er aftur á móti nokkuð neikvæðari. Þýð.]

- 22 [*Gerund* er sá háttur í ensku að mynda nafnorð með því að bæta „-ing“ aftan við sagnorð til þess að lýsa gjörningi. *Gerundivum* er hins vegar sérstök sagnmynd í latínu notuð sem lýsingarorð og er ekki til í ensku. Þýð.]
- 23 [„the intricate evasions of as“ er lína úr ljóði bandaríska skáldsins Wallace Stevens (1879–1955), „An Ordinary Evening in New Haven“, sem birtist fyrst á prenti árið 1949. Ljóðið fæst við eðli skáldskaparins og í því setur Stevens fram nokkurs konar efnishyggjuskilning á eðli ljóðlistarinnar sem birtist í skipulagðri höfnun á ljóðinu sem eftirlíkingu, sbr. „eins og“. Að dómi Stevens líkir ljóðið ekki eftir veruleikanum heldur er það sjálfur veruleikinn. Þetta kemur meðal annars fram í því sem Jameson kallar raungervingu á óefnislegum eiginleikum tungumálsins. Tungumálið er ekki staðsett handan veruleikans, efnisins, heldur er það hluti hans. Þýð.]

bjó í upphafsmönnum esperantos eða Basic English),<sup>24</sup> sem verður sjálfst aðeins enn eitt einkatungumálið meðal annarra. Móðernískir stílar verða þannig að póstmóðernískum kóðum. Og hin gifurlega útbreiðsla félagslegra kóða í dag yfir í starfsgreina- og fagmál (sem og á merkimiðum sem staðfesta þjóðerni, kyngervi, kynþætti, trú og tryggð við stéttbundnar hópamyndanir) er einnig pólitískt fyrirbæri; það sýna vandkvæði örstjórnmalanna (e. *micropolitico*) fyllilega fram á. Ef hugmyndir ráðandi stéttar voru eitt sinni ráðandi hugmyndafræði borgaralegs samfélags (eða nutu forræðis innan hennar), þá eru hin þróuðu kapítalísku samfélög samtímans vettvangur stílrænnar sundurleitni án forskriftar. Andlitslausir herrar halda áfram að gera sínar efnahagsáætlanir sem hefta tilvist okkar, en þeir þurfa ekki lengur að þröngva upp á okkur rödd sinni (eða eru ekki lengur færir um það): og eftir-læsi hins síðkapítalíska heims endurspeglar ekki aðeins að ekki er lengur unnið að einu stóru sameiginlegu verkefni heldur einnig að gamla þjóðtungan er ekki tiltæk.

Við þessar aðstæður verður paródían verkefnalaus, hún hefur lifað sitt skeið, og þetta nýja skrýtna fyrirbæri, pastís, kemur í hennar stað. Líkt og paródía er pastís eftirlíking á sérkennilegum eða einstökum, sérviskulegum stíl, það að ganga um með grímu tungumálsins, að tala á dauðu tungumáli. En það er óvirk framkvæmd á slíkri eftirlíkingu, án þeirra hvata sem bjuggu að baki paródiunni, sneydd allri satírískri hvöt, laus við hlátur og þá sannfæringu að við hlið þessa afbrigðilega tungumáls sem um stund hefur verið fengið að láni, búi enn einhvers konar eðlilegt eða heilbriggt ástand tungumálsins. Pastís er þannig innihaldslaus paródía, stytta með blind augu: það er gagnvart paródiunni það sama og annar áhugaverður og sögulega mikilvægur móðernískur hlutur, sú iðja að setja fram nokkurs konar innihaldslausa íroníu, er gagnvart því sem Wayne Booth kallaði „stöðugar íroníur“ átjándu aldar.<sup>25</sup>

24 [Esperanto og Basic English eru bæði tilbúin tungumál gerð í því augnamiði að skapa sameiginlegan grundvöll samskipta fyrir allt mannkyn. *Þýð.*]

25 [Wayne Booth (1921–2005) var bandarískur bókmenntafræðingur. Eitt af hans þekktari verkum er *A Rhetoric of Irony* frá árinu 1974 þar sem hann fjallar m.a. um það sem hann kallar stöðuga íroníu (e. *stable irony*). Stöðug íronía byggir á því að ákvarða, beint eða óbeint, ákveðinn útgangspunkt sem síðan gegnir hlutverki nokkurs konar stoða fyrir íroníuna sem síðan grefur undan yfirborðinu. Óstöðug íronía byggir hins vegar ekki á neinum slíkum stoðum heldur eru allar stoðir felldar með íronísku háði. Í verkum sem byggja

Það lítur því út fyrir að spámannleg greining Adornos hafi ræst, enda þótt undir öfugum formerkjum sé: það er ekki Schönberg (Adorno hafði þegar komið auga á ófrjósemi kerfis hans) heldur Stravinskí sem er hinn sanni forveri póstmóðernískrar menningarframleiðslu. Því með falli hinnar hámodernísku hugmyndafræði um stíl – sem er jafn einstakur og greinilegur og manns eigin fingraför, jafn óviðjafnanlegur og manns eigin líkami (uppspretta stíllegar uppfinningasemi og nýbreytni í fyrri verkum Rolands Barthes) – hafa menningarframleiðendur ekki að neinu að hverfa nema fortíðinni: að líkja eftir dauðum stíl af ýmsu tagi, að tala í gegnum allar grímurnar og raddirnar sem geymdar eru í hinu ímyndaða safni þess sem nú er hnattræn menning.

Þetta ástand virðist leiða til þess sem byggingarsagnfræðingar kalla „söguhyggju“, þ.e. handahófskenndrar innlimunar alls stíls fortíðarinnar, leiks með handahófskenndar stíllegar tilvísanir, og almennt séð það sem Henri Lefebvre<sup>26</sup> hefur kallað ráðandi stöðu hins „nýja“. Þessa alnánd pastísins má þó reyna að samrýma ákveðnu skopskyni, auk þess sem hún er ekki alsaklaus af ástríðu: hún er að minnsta kosti sambærileg við fíkn – sambærileg við algjörlega nýja sögulega tegund girndar neytandans fyrir heimi umbreyttum í hreinar ímyndir af sjálfum sér og fyrir gerviatburðum og „sjónarspili“ (hugtak sitúasjonistanna). Það er fyrir hluti eins og þessa sem við geymum hugmynd Platons um „eftirlíkingarnar“, nákvæma eftirmynd frumútgáfu sem aldrei hefur verið til. Það er viðeigandi að menning eftirlíkinganna verður að veruleika í samfélagi þar sem skiptagildið hefur verið gert svo ráðandi að sjálf minningin um notagildi er horfin, samfélagi sem Guy Debord hefur lýst, á sinn óvenjulega hátt, að í því „hafi ímyndirnar orðið að hinsta formi vöruhlutgervingar“ (*Samfélag sjónarspilsins*).<sup>27</sup>

á óstöðugri frónu er beinlínis grafið undan því að til sé grundvöllur þar sem hægt sé að taka sér stöðu til að leggja mat á eða rökstyðja eitt né neitt. Þýð.]

- 26 [Henri Lefebvre (1901–1991) var franskur marxisti, félagsfræðingur og heimspekingur. Verk hans áttu stóran þátt í að kynna marxisma fyrir Frökkum og umfjöllun hans um rými og borgarskipulag höfðu mikil áhrif á frönsku súrreal- og sitúasjonistana. Kenningar hans um framleiðslu rýmis og mikilvægi þess í endurframleiðslu kapitalismans höfðu einnig mikil áhrif á þróun nýrrar fræðigreinar á tuttugustu öld, borgarfræða. Þýð.]
- 27 [Guy Debord (1931–1994) var marxískur rithöfundur, fræði- og kvikmyndagerðarmaður og einn af upphafsmönnum sitúasjonistanna í Frakklandi. Þekktasta verk hans er *Samfélag sjónarspilsins* (*La Société du spectacle*) sem

Nú má búast við að hin nýja rýmisrökvísi eftirlíkingarinnar muni hafa afdrifarík áhrif á það sem áður var kallað sögulegur tími. Fortíðinni er þannig breytt: það sem var einu sinni, í sögulegu skáldsögunni eins og Lukács skilgreinir hana, lífræn upprunasaga hins sameiginlega verkefnis borgarastéttarinnar<sup>28</sup> – það sem er enn, fyrir frelsandi sagnritun E.P. Thompsons<sup>29</sup> eða fyrir ameríska „munnlega sögu“; fyrir endurreisn hinna dauðu úr hópi nafnlausra og þaggðra kynslóða, afturvirk vídd sem er ómissandi fyrir sérhverja lífsnauðsynlega endurskipulagningu á sameiginlegri framtíð okkar – hefur í millitíðinni sjálft orðið að gríðarstóru samansafni ímynda, mergð eftirlíkinga í myndum. Hið kraftmikla slagorð Guys Debord á jafnvel enn frekar við um „forsögu“ samfélags sem hefur verið svipt allri sögu, samfélags sem á sér litla fortíð aðra en samansafn rykfallinna sjónarspila. Í trúrri fylgispekt við póstrúktúralíska málfræðikenningu er fortíðinni sem „táknmiði“ smám saman vikið til hliðar og síðan eytt og við sitjum eftir með eintóman texta.

Þó ætti ekki að hugsa sem svo að þessu ferli fylgi sinnuleysi: þvert

kom út árið 1967. Í því setur hann fram harðorða gagnrýni á neyslu- og fjölmiðlamenningu ímyndanna þar sem hið raunverulega hefur verið leyst upp, auðmagnið er orðið að ímynd og fjölmiðlauppákomur hafa tekið við af raunverulegum atburðum. Þýð.]

28 [Georg Lukács (1885–1971) var marxískur heimspekingur og bókmenntafræðingur. Í bók sinni *Der historische Roman* sem fyrst kom út árið 1937 fjallar Lukács um uppruna sögulegu skáldsögunnar út frá sögulegri þróun. Hann taldi að með frönsku byltingunni hefði fjöldinn í fyrsta skiptið tekið að líta á „söguna“ sem sinn vettvang og að sjá að hann gæti haft raunveruleg áhrif á framvindu hennar. Þessi breyting á sameiginlegri vitund fólks hafði einnig áhrif á bókmenntir og Lukács greinir þær breytingar m.a. í sögulegu skáldsögum Walters Scott þar sem farið er aftur í söguna og greint frá sögu persóna hennar og pólitískrar þátttöku þeirra, hvernig raunverulegar sögulegar breytingar hafa áhrif á raunveruleg samfélag og persónur þeirra eða, eins og Jameson lýsir því, þá á sér stað „endurreisn hinna dauðu úr hópi nafnlausra og þaggðra kynslóða“. Þýð.]

29 [E. P. Thompson (1924–1993) var enskur sagnfræðingur. Hann er einna þekktastur fyrir bók sína *The Making of the English Working Class* sem fyrst kom út árið 1963. Í henni færir Thompson rök gegn þeirri skoðun að verkalyðsstéttin á Englandi hafi orðið til vegna efnahagslegrar eða sögulegrar nauðsynjar og leggur þess í stað áherslu á sjálfsprottna samstöðu fólks sem grundvallarþáttar í mótun stéttarinnar. Stétt er, að áliti Thompsons, ekki niðurstaða sögulegra eða efnahagslegra aðstæðna heldur er það vitundin um sameiginleg örlög fólks, þ.e. stéttarvitundin, sem myndar stétt. Þýð.]



á móti, ótrúlega aukin fíkn í samtímanum í ímyndir ljósmyndanna er greinilegt einkenni um alnánd, algleypanði söguhyggju sem er næstum því kynferðisleg. Eins og ég hef þegar greint frá, nota arkitektar þetta (ákaflega margræða) orð yfir værukæra úrvalsstefnu póstmóðerníssks arkitektúrs, sem á handahófskenndan hátt og án reglu en með áfergju nýtir sér allskyns eldri stíla innan arkitektúrs og sameinar þá í of-örvandi samspili. Fortíðarþrá virðist ekki vera alls kostar fullnægjandi orð yfir slíka hrifningu (sérstaklega þegar hugsað er til þeirrar þjáningar sem býr í ósvikinni móðernískri þrá eftir fortíð sem er handan við allt nema fagurfræðilega endurlífgun). Samt beinir þetta athygli okkar að því sem er menningarlega séð mun almennari birtingarmynd á þessari virkni í markaðslist og -smekk, en það er hin svokallaða nostalgíukvikmynd (eða það sem Frakkar kalla *la mode rétro*).

Nostalgíukvikmyndir endurskipuleggja hugmyndina um pastís og varpa því yfir á sameiginlegan og félagslegan flöt, þar sem örvæntingarfullum tilraunum til að nálgast glataða fortíð er miðlað gegnum járnaga tískusveiflna og vísinn að hugmyndafræði viðkomandi kynslóðar. Fyrsta myndin í þessari nýju fagurfræðilegu orðræðu, *American Graffiti* eftir George Lucas, reyndi að endurheimta, eins og svo margar myndir hafa síðan reynt, týndan og töfrandi heim Eisenhower-tímans; og maður hneigist til að finnast sem sjötti áratugurinn sé, fyrir Ameríkana að minnsta kosti, hið eilíflega týnda en friðhelga viðfang þrjárinnar<sup>30</sup> – ekki aðeins stöðugleiki og velmegun *pax americana*-tímabilsins heldur einnig fyrsta barnslega sakleysi unglíngamenningarinnar á upphafsárum rokks og unglíngagengja (kvikmynd Coppola, *Rumble Fish*, verður þá að útfararsálmí sem harmar hvarf þess, myndin sjálf er hins vegar á mótsagnarkenndan hátt gerð eins og ósvikin nostalgíukvikmynd). Með þessu upphaflega tímamótaverki verða önnur kynslóðatímabil berskjölduð gagnvart fagurfræðilegu landnámi: eins og sjá má í hinum stílrænu endurheimtum á Ameríku og Ítalíu fjórða áratugarins, í *Chinatown* Polanskis og *Il Conformista* Bertoluccis. Áhugaverðari og vandráðnari eru síðustu tilraunirnar, með þessari nýju orðræðu, til að hertaka annaðhvort okkar eigin samtíð og nýliðna fortíð eða fjarlægari fortíð sem liggur handan við tilvistarminni einstaklingsins.

30 Frekari umfjöllun um sjötta áratuginn er að finna í kafla 9. [Ekki birtur hér. Þýð.]

Frammi fyrir þessum úrslitaviðföngum – félagslegri, sögulegri og tilvistarlegri samtíð okkar og fortíðinni sem „táknmiði“ – liggur í augum uppi hversu ósamrýmanlegt tungumál póstmódernískrar „nostalgíu“-listar er ósvikinni sögu. Hvað sem því líður knýr mótsögnin þennan hátt áfram yfir í nýja, flókna og áhugaverða nýjungagirni á sviði formsins; en höfum samt sem áður í huga að nostalgíukvikmyndir snerust aldrei um neina gamaldags „lýsingu“ á sögulegu inntaki, heldur nálguðust þær „fortíðina“ í gegnum stíllega skírskotun, sem bar með sér glansandi „fortíðar-leika“ ímyndarinnar, og „fjórðaáratugs-leika“ eða „sjöttaáratugs-leika“ sem raktir verða til tískunnar (og fylgja þar með lýsingu Barthes í *Goðdögnunum*, sem sá fyrir sér að vísanir drægju að sér ímyndaðar og staðlaðar hugmyndir: „Sinité“ sem dæmi, sem nokkurs konar Disney-EPCOT „hugmynd“ um Kína).<sup>31</sup>

Hið ómeðvitaða landnám nostalgíuháttarins í nútímanum má sjá í hinni fágugu mynd Lawrence Kasdan, *Body Heat*, sem er eins konar fjarskyld „góðæris“-endurgerð á *Double Indemnity*<sup>32</sup> eftir James M. Cain. Sögusviðið er smábær í Florida samtímans, í nokkurra klukkutíma fjarlægð frá Miami. Orðið *endurgerð* er þó tímaskekkja vegna þess að vitund okkar um tilvist fyrri útgáfu kvikmyndarinnar (um fyrri kvikmyndanir skáldsögunnar sem og skáldsöguna sjálfa) er nú grundvallarþáttur í formgerð kvikmyndarinnar: við erum nú, með öðrum orðum, staðsett í „textatengslum“ sem eru vísvitandi innbyggður þáttur fagurfræðilegra áhrifa og framkalla þau ný aukaáhrif „fortíðar-leika“ og gervisögulegrar dýptar, þar sem saga fagurfræðilegs stíls kemur í stað „raunverulegrar“ sögu.

31 [Hér vísar Jameson til hugmynda Rolands Barthes (1915–1980) um ímyndir þjóðlanda sem hann lýsti með orðum á borð við kínverskið, ítalskið o.s.frv. Sjá Barthes, Roland, „Retórik myndarinnar“ (þýð. Ragnheiður Ármannsdóttir), *Ritið* 1/2005, bls. 147–164. Þetta eru staðlaðar almennar hugmyndir um einkenni klæðnaðar, matargerðar, byggingarlistar o.s.frv. heilla þjóðfélaga sem birtast í fjölmiðlum og afþreyingarmenningu Vesturlanda og eiga lítið skylt við „veruleika“ þessara hluta. Disney-EPCOT-skemmtigarðurinn í Bandaríkjunum er gott dæmi um birtingarmynd þessa en það er garður sem hýsir m.a. smækkaðar myndir hinna ýmsu þjóðlanda. Þýð.]

32 [Hér vísar Jameson til framhaldssögu James M. Cain (1892–1977) *Tvöfalðar skaðabætur* (*Double Indemnity*) frá árinu 1935 (þýð. Sölvi Blöndal) Reykjavík: [Útgefanda ekki getið], 1948. Samnefnd kvikmynd Billys Wilder var gerð árið 1944. Þýð.]

Strax í byrjun tekur engu að síður heil herdeild fagurfræðilegra tákna við að fjarlægja okkur í tíma frá hinni opinberu ímynd samtímans: til dæmis gegnir *art deco*-letrið á kynningartextanum á undan myndinni því hlutverki að innleiða hjá áhorfandanum viðeigandi „nostalgíu“-viðtökuhátt (*art deco* vísanir gegna um margt sama hlutverki í arkitektúr samtímans, eins og í hinu óvenjulega Eaton Centre í Toronto).<sup>33</sup> Í millitíðinni er komið af stað nokkuð ólíku sjónarspili skírskotana með flóknum (en algjörlega formlegum) vísunum í stofnanir stjörnukerfisins sjálfs. Aðalleikarinn, Willam Hurt, tilheyrir nýrri kynslóð „kvikmyndastjarna“ sem er greinilega í annarri stöðu en eldri kynslóðir karlkyns stórstjarna, eins og Steve McQueen eða Jack Nicholson (eða jafnvel, svo leitað sé lengra aftur, Brando), svo ekki sé talað um eldri tímabil í þróun stjörnukerfisins. Fyrrí kynslóðir miðluðu ólíkum hlutverkum sínum í gegnum þekktu persónuleika sína utan hvíta tjaldsins, sem oft tengdust uppreisn og óhlýðni. Nýjasta kynslóð stjörnuleikara heldur áfram að viðhalda hefðbundinni virkni stjórnunnar (þá helst kynferðislega) en án minnsta votts af „persónuleika“ í eldri skilningi þess orðs, og með snerti af nafnleysi skapgerðarleiksins (sem hjá leikurum eins og Hurt nær snilldarlegum hæðum, en samt á gjörólíkan hátt en hjá eldri leikurum á borð við Brando eða Olivier). Hins vegar opnar þessi „dauði sjálfsverunnar“ í stjórnustofnuninni nú fyrir leik með sögulegar vísanir til mun eldri hlutverka – í þessu tilviki til hlutverka sem tengjast Clark Gable – þannig að sjálfur leikstíllinn getur nú einnig virkað sem „skírskotun“ til fortíðarinnar.

Að lokum hefur sviðið verið afmarkað á hugvitssamlegan hátt til að sveigja hjá flestum þeim boðum sem venjulega miðla samtíma Bandaríkjanna og fjölþjóðlegu tímabili hans: leikmynd smábæjarins gefur myndavélinni færi á að sneiða hjá háhýsalandslagi áttunda og níunda áratugarins (jafnvel þótt lykilatriði frásagnarinnar sé niðurrif fasteignabraskara á eldri byggingum), en hlutveruleiki nútímans – hlutir og tæki, sem myndu um leið dagsetja myndina – er vandlega klipptur út. Allt í kvikmyndinni leggst þess vegna á eitt um að má út yfirlýstan samtíma hennar og gerir þannig áhorfandanum mögulegt að meðtaka frásögnina eins og hún fari fram á einhvers konar eilífum fjórða áratug, handan raunverulegs sögulegs tíma. Þessi nálgun

33 Sjá einnig „Art Deco“, í bók minni *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990.

nútímans í gegnum listtungumál eftirlíkingarinnar, eða með pastís á staðalímynd fortíðarinnar, ljær raunveruleika nútímans og hinni galopnu nútímasögu, fjarlægð og töfra hillinga. Samt kemur þessi nýja og dáleiðandi fagurfræði sjálf upp á yfirborðið sem margbrotið einkenni dvínandi áhrifa sögulegs veruleika okkar, raunverulegum möguleika okkar á að upplifa söguna á einhvern virkan hátt. Þess vegna er ekki hægt að halda því fram að hún kalli fram þetta undarlega hvarf nútíðarinnar með sínum eigin formlegu kröftum, heldur einungis að hún sýni fram á, fyrir tilstilli þessara innri mótsagna, gríðarlegt umfang þessa ástands og innan þess virðumst við vera sífellt ófærari um að túlka okkar eigin reynslu hér og nú.

Hvað snertir hina „raunverulegu sögu“ – hið hefðbundna viðfang, hvernig svo sem það er skilgreint, þess sem einu sinni var kallað sögulega skáldsagan – felst meiri afhjúpun í að snúa nú aftur að hinu gamla formi og miðli og lesa póstmóðernísk örlög hennar í verkum eins af þeim fáu alvarlegu, frumlegu og vinstrisinnuðu skáldsagna-höfundum sem eru nú að störfum í Bandaríkjunum, en bækur hans nærast á sögunni í hefðbundnari skilningi og virðast til þessa skiptast á að útlista raðir kynslóðatímabila í „epík“ bandarískrar sögu. *Ragtime* eftir E.L. Doctorow er í orði kveðnu sett fram sem yfirlitsmynd af tveimur fyrstu áratugum aldarinnar (eins og *World's Fair*); nýjasta bók hans, *Billy Bathgate*, eins og *Loon Lake* fjallar um annan áratuginn og kreppuna miklu, en *The Book of Daniel* bregður aftur á móti upp fyrir okkur, í kvalafullri speglun, helstu tveimur tímabilum gamla og nýja vinstrisins, kommúnisma annars og þriðja áratugarins og róttækni þess sjöunda (jafnvel má segja að vestrinn sem hann skrifaði snemma á ferlinum passi inn í þetta skema og fjalli á óskýrari og formlega meðvitaðri hátt um endalok óbyggðanna undir lok nítjándu aldar).

*The Book of Daniel* er ekki sú eina af þessum fimm miklu sögulegu skáldsögum sem leggur grunn að skýrri tengingu milli samtíðar lesandans og höfundarins og fyrri sögulegs veruleika sem er viðfang verksins; undraverð lokablaðsíðan í *Loon Lake*, sem ég mun ekki greina frá hér, gerir þetta líka á mjög ólíkan hátt; það er nokkuð áhugavert að fyrsta útgáfan af *Ragtime*<sup>34</sup> staðsetur okkur afdráttarlaus í samtíma okkar, í húsi höfundarins í New Rochelle í New York-ríki, sem um leið verður vettvangur sinnar eigin (ímynduðu)

34 „Ragtime“, *American Review* nr. 20 (apríl 1974), bls. 1–20.

fortíðar í byrjun aldarinnar. Þessu atriði hefur verið leynt í útgefna textanum og þannig er skorið á táknrænan hátt á landfestar skáldsögunnar til þess að hún fljóti þar með í einhvers konar nýjum heimi liðins sögulegs tíma þar sem tengslin við okkur eru vandráðin í meira lagi. Áreiðanleika þessarar bendingar má hins vegar meta út frá þeirri augljósu staðreynd um tilveruna að það virðast ekki lengur vera nein lífræn tengsl milli þeirrar útgáfu af sögu Bandaríkjanna sem við lærum af skólabókum og raunverulegrar reynslu okkar af fjölbjörgulegum samtíma háhýsa og stöðnunarverðbólgu í borg dagblaðanna og af okkar daglega lífi.

Kreppa hins sögulega birtist hins vegar á einkennandi hátt í mörgum öðrum formlegum þáttum innan textans. Á yfirborðinu hefur hann að viðfangsefni umbreytinguna frá róttækri verkálýðsbaráttu frá því fyrir fyrra stríð (verkföllin miklu) til tæknínýjunga og nýrrar vöruframleiðslu þriðja áratugarins (ris Hollywood og ímyndarinnar sem söluvöru): líta má á söguna af *Michael Kohlbaas* eftir Kleist sem skotið er inn í söguna, hinn einkennilega, harmræna uppreisnarþátt svörtu söguhetjunnar, sem augnablik tengt þessu ferli. Hvað sem öðru líður er augljóst að *Ragtime* býr yfir pólitísku inntaki og jafnvel einhverju í líkingu við pólitíska „merkingu“ og Linda Hutcheon hefur gert því góð skil í sambandi við

hinar þrjár sambærilegu fjölskyldur: fjölskyldan sem tilheyrir hinu ríkjandi engilsaxneska valdakerfi og svo evrópska innflytjendafjölskyldan og svarta fjölskyldan sem báðar eru á jaðrinum. Atburðarás skáldsögunnar tvístrar þeirri fyrstu og færir jaðarinn inn í hinar mörgu „miðjur“ frásagnarinnar, í formlegri dæmisögu um félagslega og lýðfræðilega uppbyggingu amerískis þéttbýlis. Þar að auki er að finna frekari gagnrýni á grunnhugmyndir amerískis lýðræðis í framsetningu stéttaágreinings sem er innbyggður í kapítalískt eignafyrirkomulag og fjárhagslegt vald. Hinn svarti Coalhouse, hinn hvíti Houdini og innflytjandinn Tateh eru allir af verkamannastétt og þess vegna – en ekki þrátt fyrir það – geta þeir allir unnið að því að búa til nýtt fagurfræðilegt form (*ragtime*, *vaudeville*-sýningar, *kvikmyndir*).<sup>35</sup>

35 Lynda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London: Routledge, 1988, bls. 61–62.

En þessi sýn á skáldsöguna birtir ekki það mikilvægasta, af því hún ljær skáldsögunni aðdáunarverða samheldni í umfjöllun sinni sem fáir lesendur munu hafa skynjað með því að greina samhengi orða og setninga sem haldið er of nálægt augunum til þess að hún birtist. Hutcheon hefur að sjálfsögðu algjörlega rétt fyrir sér og það hefði verið merking skáldsögunnar væri hún ekki póstmódernísk afurð. Í fyrsta lagi eru viðföng framsetningarinnar, sem virðast vera sögupersónur innan frásagnar, ósamrýmanleg og að vissu leyti gerð úr ósambærilegum efnum, eins og olía og vatn – þar sem Houdini er *söguleg* persóna, Tateh *skálduð* persóna og Coalhouse *millitexta* (e. *intertextual*) persóna – nokkuð sem er mjög erfitt að taka til greina í skýringarsamanburði af þessu tagi. Enn fremur krefst efniviðurinn sem er tengdur skáldsögunni nokkuð ólíkrar tegundar rannsóknar, þar sem hægt er að umrita hana inn í sígilda útgáfu af „reynslu ósigurs“ vinstripólitíkur á tuttugustu öld, það er að segja tilgátunnar um að hnignun pólitískrar vitundar innan verkalyðshreyfingarinnar sé hægt að rekja til fjölmiðla eða menningarinnar í heild (þess sem hún kallar hér „ný fagurfræðileg form“). Þetta er, að mínu mati, einmitt eitthvað í líkingu við harmrænt baksvið, ef ekki inntak, *Ragtime* og ef til vill verka Doctorows í heild sinni; en þá verðum við að finna aðra leið til að lýsa skáldsögunni sem einhverju í líkingu við ómeðvitaða tjáningu og sameiginlega úrvinnslu á þessari kennisetningu vinstrihreyfingarinnar, þessari söguskoðun eða hálf-sýn hugskotssjónar hins „hlutlæga anda“.<sup>36</sup> Það sem slík lýsing myndi vilja koma á framfæri er þversögn þess að skáldsaga sem er að því er virðist skrifuð í raunsæisstíl er í raun óhlutlægt verk sem sameinar fantasíutáknmyndir úr ýmsum ídeológemum<sup>37</sup> í nokkurs konar heilmynd (e. *hologram*).

36 [Hegel skipti andanum í huglægan (súbjektífan), hlutlægan (objektífan) og algildan (absólút). Huglægur andi er á sviði hinnar einstaklingsbundnu vitundar, t.d. einstaklingsbundið siðferði. Hlutlægur andi er svið hefða, laga og stofnana samfélagsins. Hinn algildi andi er á sviði lista, trúar og heimspekinnar. Þýð.]

37 [Ideológem (e. *ideologeme*) er hugtak Jamesons yfir smæstu einingar hugmyndafræðilegrar orðræðu sambærilegt við hugtakið *mýtem* (fr. *mythème*) sem lýsir smæstu einingum goðsagna í strúktúralískri greiningu Claude-Lévi Strauss. Sjá Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, bls. 76. Þýð.]

Það sem ég vildi hins vegar koma á framfæri er ekki einhvers konar tilgáta um samkvæmni umfjöllunarefnanna í þessari afmiðjuðu frásögn heldur miklu frekar um andstæðu hennar, það er að segja hvernig sá lesháttur sem þessi skáldsaga þröngvar upp á mann gerir það nánast ómögulegt að nálgast og greina grunnþætti þeirra opinberu „viðfangsefna“ sem svífa yfir vötnum í textanum en ekki er hægt að innlima í lestur okkar á setningunum. Í þessum skilningi veitir skáldsagan ekki aðeins viðnám gegn túlkun, heldur er hún þannig gerð að hún reynir markvisst og formlega að komast hjá eldri tegund félags- og sögulegrar túlkunar sem hún heldur fram og dregur til baka á víxl. Með það í huga að fræðileg gagnrýni og höfnun á túlkun sem slíkri er grundvallarþáttur í póstrúktúralískri kenningu, blasir við að álykta sem svo að Doctorow hafi á einhvern hátt vísvitandi byggt þessa sömu spennu, þessa sömu þversögn, inn í flæði setninga sinna.

Bókin er full af raunverulegum sögulegum persónum – frá Teddy Roosevelt til Emmu Goldman, frá Harry K. Thaw og Stanford White til J. Pierponts Morgan og Henrys Ford, svo ekki sé minnst á hið miðlæga hlutverk Houdinis – sem koma við sögu ímyndaðrar fjölskyldu sem einfaldlega er nefnd Faðir, Móðir, Eldri bróðir o.s.frv. Allar sögulegar skáldsögur, allt frá sögum sjálfs Walters Scott, fela í sér notkun á sögulegri vitneskju sem yfirleitt er fengin úr kennslubókum í sögu sem búnar eru til í þeim tilgangi að réttlæta hinar og þessar hefðir þjóðarinnar – sem eftir það innleiða frásagnarlega dialektík milli þess sem við þegar „vitum“ um, til dæmis *The Pretender*,<sup>38</sup> og áþreifanlegra athafna hans á blaðsíðum skáldsögunnar. En aðferð Doctorows virðist mun róttækari en þetta; og ég held því fram að það hvernig báðar tegundir af persónum eru kynntar til sögunnar – söguleg nöfn og fjölskylduhlutverk sem rituð eru með hástöfum – vinni á kröftugan og kerfisbundinn hátt að því að hlutgera allar þessar persónur og gera okkur ómögulegt að taka á móti framsetningu þeirra án þess að fræðileg þekking eða kennisetning grípi inn í

38 [Í skáldsögu Walters Scott (1771–1832) *Red Gauntlet* frá árinu 1824 kemur persóna Charles Edward Stuart eða Bonnie Prince Charlie (1720–1788) við sögu, kallaður *The Pretender* af andstæðingum sínum vegna þess að hann gerði, að þeirra mati, ólögmeða kröfu til bresku krúnunnar fyrir hönd Stuart-fjölskyldunnar sem hafði verði steypt af stóli í byltingunni árið 1688. Þýð.]

á undan – eitthvað sem gefur textanum óvenjulega *déjà vu*-kennd og einkennilegan kunnugleika sem er freistandi að tengja við kenningu Freuds um „endurkomu hins bælda“ í „hinu ókennilega“ frekar en við einhverja trausta sagnfræðilega myndun af hálfu lesandans.<sup>39</sup>

Um leið hafa setningarnar, þar sem allt þetta á sér stað, sín eigin einkenni sem leyfa okkur á áþreifanlegri hátt að greina á milli mód-ernískrar mótunar á persónulegum stíl og þessarar nýju mállegu nýbreytni, sem er ekki lengur á neinn hátt persónuleg heldur líkist miklu frekar því sem Barthes kallaði fyrir löngu „hvíta skrift“.<sup>40</sup> Í þessari tilteknu skáldsögu hefur Doctorow þröngvað upp á sjálfan sig strangri valreglu þar sem eingöngu einfaldar fullyrðingarsetningar (aðallega virkjaðar með sögninni „að vera“) eru teknar gildar. Áhrifin eru, aftur á móti, ekki beint þær yfirlætislegu einfaldanir og sú tákfræðilega vandvirkni sem einkennir barnabókmenntir, heldur eitthvað mun meira trúflandi, tilfinning um einhvers konar djúpstætt neðanjarðaröfbelldi sem amerísk enska er beitt, sem verður á hinn bóginn ekki greint með athugun á neinni af þeim fullkomlega málfræðilegu setningum sem verkið er samsett úr. Eigi að síður gætu aðrar auðsjáanlegri tæknilegar „nýjungar“ gefið vísbendingu um hvað er á seyði í tungumálinu í *Ragtime*: það er til dæmis vel þekkt að uppsprettu margra áhrifa í skáldsögu Camus, *Útlendingnum*, er hægt að rekja til vísvitandi ákvörðunar höfundarins um að setja frönsku

39 [Sigmund Freud (1856–1939) setti fram kenningu sína um „hið ókennilega“ („das Unheimliche“) í samnefndri ritgerð árið 1919 í tímaritinu *Imago*, 5: bls. 297–324 sem komið hefur út í íslenskri þýðingu Sigurjóns Björnssonar undir titlinum „Hið óhugnanlega“, í *Lístir og listamenn* (Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2004), bls. 191–238. Þar fjallar Freud um það fyrirbæri sem í þýsku er kallað *das Unheimliche* sem í beinni þýðingu gæti kallast *hið óbeimilíulega*. Þ.e. sérstök tegund óhugnaðar sem tengist hlutum sem voru eitt sinn mjög kunnuglegir en hafa verið bældir. Endurkoma þessara bældu hluta vekur síðan upp óhug og hrylling sem Freud lýsir sem ókennilegum. Þýð.]

40 [Hvít skrift er nokkurs konar stíll eða yfirbragð texta sem Roland Barthes lýsir í fyrstu bók sinni *Skrifað við núllpunkt* (*Le degré zéro de l'écriture*) með sérstakri skírskotun til skáldsögu Albert Camus, *Útlendingins* (*L'étranger*), þ.e.a.s. stíll sem hefur engin hefðbundin einkenni bókmenntatexta heldur leitast við að vera jafn „hreinn“ og gegnsær og stærðfræðiformúla og tjá með því hið sanna hlutskipti mannsins. Sjá Roland Barthes: *Skrifað við núllpunkt* (þýð. Gauti Kristmannsson og Gunnar Harðarson), Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2003. Þýð.]



tíðina *passé composé*<sup>41</sup> hvarvetna í stað annarra þátíða sem venja er að nota í frásögn í því tungumáli.<sup>42</sup> Ég get mér til um að eitthvað í þessa veru sé að verki hér: það er *eins og* Doctorow hafi með tungumáli sínu ætlað sér að ná fram á kerfisbundinn hátt þeim áhrifum eða samsvarandi áhrifum, þeim sem hljótast af tíð sagna sem ekki er til í ensku, það er hin franska þátíð sagnar (eða *passé simple*),<sup>43</sup> en hreyfing sagnarinnar í „loknu horfi“, eins og Émile Benveniste<sup>44</sup> kenndi okkur, gegnir því hlutverki að skilja á milli atburða í samtíð framsetningarinnar og að breyta streymi tíma og verknaðar í hin ýmsu fullgerðu, heilu og afmörkuðu atvik sem eru aðskilin frá öllum aðstæðum liðandi stundar (jafnvel þeim sem tengjast sagnagerð eða framsetningu).

E. L. Doctorow er hið epíska skáld sem fjallar um hvernig róttæk fortíð Ameríku hvarf á brott, eldri hefðir og tímabil hinnar amerísku róttæknihefðar voru afnumin: enginn sem hneigist til vinstri getur lesið þessar frábæru skáldsögur án þess að finna fyrir sárrí hryggð sem er rétta leiðin til að horfast í augu við þá pólitísku klípu sem við erum stödd í núna. Það sem er aftur á móti áhugavert frá sjónarhóli menningarinnar er að hann verður að miðla þessu mikla umfjöllunarefni í gegnum formið (vegna þess að dvínandi hlutur inntaks listaverka er einmitt umfjöllunarefni hans) og enn fremur hefur hann þurft að útfæra verk sín einmitt í gegnum menningarlega rökvisi póstmóðernismans sem er sjálft kennimark og sjúkdómseinkenni þessarar úlfakreppu. *Loon Lake* notar á mun bersýnilegri hátt aðferðir pastísins (enduruppgötvunin á Dos Passos ber þessu gleggst vitni); en *Ragtime* er enn sem fyrr sérkennilegasta og áhrifamesta minnismarkið um það fagurfræðilega ástand sem verður til við hvarf hins sögulega viðmiðs. Þessi sögulega skáldsaga getur ekki lengur reynt að túlka sögulega fortíð; hún getur aðeins „túlkað“ hugmyndir okkar og staðalmyndir um þá fortíð (sem þá um leið verður að „poppsögu“). Menningarlegri framleiðslu er

41 [Núliðin tíð. Á frönsku í frumtexta. Þýð.]

42 Jean-Paul Sartre, „L'Etranger de Camus“, *Situations II*, París, Gallimard. 1948.

43 [Einföld þátíð. Á frönsku í frumtexta. Þýð.]

44 [Émile Benveniste (1902–1976) var franskur málvísindamaður sem er einna þekktastur fyrir rannsóknir sínar á indó-evrópskum tungumálum og fyrir að þróa áfram strúktúralískar kenningar Ferdinands de Saussure. Þýð.]

þar með ýtt aftur í huglægt rými sem er ekki lengur tengt hinni gömlu mónöðukenndu sjálfsveru heldur mun frekar einhvers konar úrkynjuðum sameiginlegum „hlutlægum anda“: ekki er lengur hægt að horfa beint á einhvern meintan raunverulegan heim, á einhvers konar endurgerð á liðinni sögu sem var sjálf einu sinni nútíð; heldur verður, eins og í helli Platons, að varpa huglægum myndum okkar af fortíðinni á veggina sem umlykja okkur. Ef enn eimir eftir af einhverju raunsæi, þá er það „raunsæi“ sem verður leitt af áfallinu sem fylgir því að reyna að ná tókum á þessari innilokun, að verða sér smám saman meðvitaður um algjörlega nýjar sögulegar aðstæður þar sem við erum dæmd til að leita Sögunnar í gegnum okkar eigin popp-ímyndir og eftirlíkingar af henni, enda þótt hún verði sjálf að eilífu utan seilingar okkar.

### III

Kreppa hins sögulega boðar nú á nýjan hátt afturhvarf til spurningarinnar um almenna skipun tímans innan hins póstmóderníska kraftasviðs, og reyndar einnig til spurningarinnar um hvaða form tíminn, tímanleiki, og uppbyggingin geta tekið á sig innan menningar sem stýrist sífellt meir af rökvisi rýmisins. Ef sjálfsveran hefur í raun glatað getunni til að breiða úr afturheldni og framleitni sinni á virkan hátt yfir víðáttur tímans og til að skipuleggja fortíð sína og framtíð í samhangandi reynslu, þá verður nógu erfitt að koma auga á hvernig menningarleg framleiðsla slíkrar sjálfsveru geti leitt af sér annað en „safn brota“ og iðkun hinnar handahófskenndu sundurleitni hins brotakennda og tilviljunarkennda. Hvað sem því líður eru þetta einmitt nokkur þeirra heiðurshugtaka sem póstmódernísk menningarframleiðsla hefur verið greind með (og jafnvel varin með af forsvarsmönnum hennar). Þetta eru samt sem áður neitandi einkenni; jákvæðari framsetningar bera nöfn á við textaleiki, *écriture*, eða geðklofa skrif, og það er að þessu sem við verðum nú að snúa okkur stuttlega.

Mér hefur fundist lýsing Lacans á geðklofa gagnleg í þessu sambandi, ekki vegna þess að ég hafi nokkra möguleika á að vita hvort hún hafi læknisfræðilegt gildi heldur fyrst og fremst vegna þess að hún virðist hafa fram að færa fagurfræðilegt líkan til leiðbeiningar

og þá frekar sem lýsing en sem sjúkdómsgreining.<sup>45</sup> Það er mér fjarri að halda því fram að merkustu listamenn póstmóðernismans – Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol, eða jafnvel Beckett sjálfur – séu geðklofar í einhverjum klínískum skilningi. Tilgangurinn er ekki heldur að stunda einhvers konar menningar- og persónuleikagreiningu á samfélagi okkar og listum, eins og tíðkast í þeirri tegund sálfræðilegrar og móralskrar menningargagnrýni sem kemur fram í áhrifamikilli bók Christophers Lasch, *The Culture of Narcissism*,<sup>46</sup> og mér er umhugað um að halda fjarri bæði anda og aðferðafræði þess sem hér er sett fram: ætla má að hægt sé að segja mun skaðlegri hluti um félagskerfi okkar en hugtök sálfræðinnar bjóða.

Í mjög stuttu máli lýsir Lacan geðklofa sem rofi í keðju merkingarinnar, það er þeim samhangandi setningarfræðilegu röðum táknumynda sem saman mynda segð eða tiltekna merkingu. Ég verð að sleppa fjölskylduútgáfunni eða hefðbundnari sálgreiningarbakgrunni þessara aðstæðna, sem Lacan yfirfærir yfir á tungumálið með því að lýsa Ödipusarrígnum, ekki endilega í sambandi við þann líffræðilega einstakling sem er keppinautur um ástúð móðurinnar, heldur það sem hann kallar Nafn föðurins, það föðurlega vald sem nú verður að málfraðilegri virkni.<sup>47</sup> Hugmynd hans um keðju merkingarinnar gerir óhjákvæmilega ráð fyrir einni af grunnreglum (og einni af helstu uppgötvunum) formgerðarstefnu Saussures, það er að segja, þeirri fullyrðingu að merking sé ekki beint samband milli táknumyndar og táknumiðs, milli efnisleika tungumálsins, milli orðs

45 Grundvallarumræða Lacans um Schreber er í „D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose,“ í *Écrits* (þýð. Alan Sheridan), New York: W.W. Norton & Co., 1977, bls. 179–225. Flest okkar hafa meðtekið hina klassísku mynd af geðveiki í gegnum *Anti-Édipe* Deleuze og Guattaris.

46 [Hér vísar Jameson til bókar rithöfundarins, siðapredikarans og sagnfræðingsins Christophers Lasch (1932–1994), *The Culture of Narcissism*, New York: Norton, 1979. Í henni setti Lasch fram kenningu sína um að bandarísk menning eftirstrífóssáranna bæri flest einkenni geðræns kvilla sem kenndur er við grísku goðsagnapersónuna Narsissus og einkennist af sjálfsdýrkun sem er þó frekar merki um slæma sjálfsmynd en góða. Einkenni þessa taldi Lasch sig sjá í sífelldri leit fólks að sjálfu sér, mikilli sýniþörf, áhuga á munnmökum o.fl. Þýð.]

47 Sjá grein mína „Imaginary and Symbolic in Lacan“, í *The Ideologies of Theory*, I. bindi, Minnesota: University of Minnesota Press, 1988, bls. 75–115.

eða nafns og þess hlutar eða hugmyndar sem það vísar til. Merking samkvæmt þessari nýju sýn er mynduð með hreyfingunni frá táknmynd til táknmyndar. Það sem við að öllu jöfnu köllum táknmið – merking eða hugmyndarlegt inntak segðar – er nú frekar skoðað sem merkingar-áhrif, hlutlægar hillingar sem samband táknmyndanna sjálfra mynda og setja fram. Þegar það samband rofnar, þegar hlekkirnir í merkingarkeðjunni rofna verður til geðklofi í formi braks ósamstæðra og ótengdra táknmynda. Tengslin milli þessarar málfraðilegu bilunar og hugar geðklofasjúklingsins má þá skilja út frá tvíþættri tilgátu: í fyrsta lagi að persónuleg sjálfsemd myndist þegar viss tímabundin sameining verður á fortíð og framtíð við manns eigin nútíð; og í öðru lagi að í slíkri virkri sameiningu í tíma sé sjálf virkni tungumálsins eða jafnvel setningarinnar fólgin, þegar hún ferðast í túlkunarfræðilegan hring í gegnum tímanna. Ef okkur er ekki fært að sameina fortíð, nútíð og framtíð innan setningarinnar, þá erum við á sama hátt ófær um að sameina fortíð, nútíð og framtíð okkar eigin ævisögulegu upplifunar eða sálræna lífs. Með rofi á þessari merkingakeðju er geðklofasjúklingurinn dæmdur til að skynja hreinar efnislegar táknmyndir, eða með öðrum orðum raðir hreinna og ótengdra nútíða í tíma. Við munum innan tíðar vilja spyrja spurninga um fagurfræðilegar eða menningarlegar afleiðingar slíkra aðstæðna; en fyrst skulum við skoða hvernig er að skynja þetta:

Ég man mjög vel daginn sem það gerðist. Við vorum í sveitinni og ég hafði farið ein í gönguferð eins og ég átti til að gera. Allt í einu, þegar ég gekk fram hjá skólanum, heyrði ég þýskt sönglag; börnin voru í söngkennslu. Ég nam staðar til að hlusta og á því augnabliki greip mig einkennileg tilfinning, tilfinning sem erfitt er að skilgreina en áþekk þeirri sem átti eftir að verða mér of vel kunnug – ókennileg upplifun á óraunveruleika. Mér fannst ég ekki lengur þekkja skólann, hann var orðinn eins stór og herskálar; syngjandi börnin voru fangar, neydd til að syngja. Það var eins og skólinn og barnasöngurinn væri utan við allt annað í heiminum. Á sama tíma birtist fyrir augum mér akur sem náði eins langt og augað eygði. Gul víðáttan, ljómandi í sólinni, afmörkuð af söng innilokaðra barnanna í sléttum steinherskálunum, fyllti mig slíkum

ugg að ég brast í grát. Ég hljóp heim í garðinn okkar og fór að leika mér „svo hlutirnir virtust vera eins og þeir voru venjulega“, það er að segja til að hverfa aftur til raunveruleikans. Þetta var fyrsta birtingarmynd þeirra þátta sem voru ávallt til staðar í seinni reynslu af óraunveruleika; óendanleg víðátta, skínandi birta, og gljái og mýkt efnislegra hluta.<sup>48</sup>

Í samhengi við umfjöllunarefni okkar bendir þessi upplifun til eftirfarandi: í fyrsta lagi að upplausn tímans leysir skyndilega nútíðina frá öllum gjörðum og ætlunum sem gætu beint henni í eina átt og gert hana að rými fyrir athafnir; þessi einangraða nútíð gleypir skyndilega sjálfsveruna með ólýsanlegu fjöri, algerlega yfirþyrmandi efnisleika skynjunarinnar, sem á áhrifaríkan hátt ýkir kraft hinnar efnislegru – eða jafnvel frekar hinnar bókstaflegu – einangruðu táknmyndar. Þessi nútíð í heimi hinna efnislegru táknmynda birtist sjálfsverunni með auknum krafti, og ber með sér dularfullan farm hrifa, sem hér er lýst á neikvæðan hátt sem ugg og veruleikamissi, en mætti allt eins ímynda sér í jákvæðu ljósi sem sæluvímu, áfenga eða skynvillandi ákefð.

Sjúkrasögur eins og þessi varpa áhrifamiklu ljósi á það sem á sér stað í textaleika eða geðklofa list, þó að í menningarlegum texta sé hvorki um það að ræða að hin einangraða táknmynd tengist dularfullu ástandi heimsins né óskiljanlegu en um leið heillandi broti úr tungumálinu, heldur frekar eitthvað í líkingu við einangraða setningu í lausu lofti. Hugsid ykkur, svo dæmi sé nefnt, reynsluna af því að hlusta á tónlist Johns Cage, þar sem samansafn efnislegra hljóða (á hinu breytta píanói, sem dæmi) fylgir svo óþolandi þögn að þú getur ekki ímyndað þér annan hljóm frá streng verða að veruleika og getur ekki munað nógu vel eftir þeim sem komu á undan til að búa til tengsl milli þeirra ef það gerðist. Sumar frásagnir Becketts eru af þessum toga, þá helst *Watt*, þar sem forréttindi núverandi setningar í tíma rýfur á miskunnarlausan hátt vefnað frásagnarinnar sem reynir að myndast í kringum hana. Dæmið sem ég tek er hins vegar ekki eins myrkt, heldur texti eftir ungskáld frá San Francisco sem

48 Marguerite Séchehayé, *Autobiography of a Schizophrenic Girl* (þýð. G. Hubin-Rabson), New York: Grune & Stratton, 1968, bls. 19.

tilheyrir hóp eða skóla – kenndum við tungumálaljóðlist<sup>49</sup> eða hina *Nýju setningu* – sem virðist hafa tekið upp geðklofakenna upplausn sem grundvöll fagurfræði sinnar.

*Kína*

Við búum á þriðja heimi frá sólinni. Númer þrjú. Enginn segir okkur hvað við eigum að gera.

Fólkið sem kenndi okkur að telja gerði það af góðmennsku. Það er alltaf brottfarartími.

Ef það rignir, þá ertu annaðhvort með regnhlífina þína eða ekki.

Vindurinn feykir hattinum af þér.

Sólin kemur líka upp.

Ég myndi frekar vilja að stjórnurnar lýstu okkur ekki hver fyrir annarri; ég myndi frekar vilja að við gerðum það sjálf.

Hlaupu fyrir framan skuggann þinn.

Systir sem bendir til himins að minnsta kosti á tíu ára fresti er góð systir.

Landslagið er vélknúði.

Lestin fer með þig þangað sem hún fer.

Brýr á meðal vatns.

Fólk á við og dreif eftir gríðarstórum steypulengjum, á leið inn á sléttuna.

Ekki gleyma hvernig hatturinn þinn og skórnir munu líta út þegar þig er hvergi að finna.

Jafnvel orðin svífandi í lausu lofti varpa bláum skuggum.

Ef það er gott á bragðið borðum við það.

Fallandi lauf benda á hluti.

Taktu upp réttu hlutina.

*Heyrðu veistu hvað? Hvað? Ég er búinn að læra að tala. Frábært.*

Manneskjan með ófullbúna höfuðið brast í grát.

Hvað gat dúkkan gert á meðan hún féll? Ekkert.

Farðu að sofa.

Þú lítur vel út í stuttbuxum. Og fáninn er líka flottur.

Allir höfðu gaman af sprengingunum.

49 [Tungumálaljóðlist (e. *language poetry*) skipar stóran sess í *Af steypu*, Afbók 5 (ritstj. Eiríkur Örn Norðdal og Kári Páll Óskarsson), Reykjavík: Nýhil, 2009. Þýð.]

Kominn tími til að vakna.  
En eins gott að fara að venjast draumum.

– Bob Perelman<sup>50</sup>

Margt áhugavert væri hægt að segja um þessa æfingu í samhengisleysi; eitt það þversagnarkenndasta er að í þessum ótengdu setningum kemur aftur og aftur fram einhvers konar samstæð og altæk merking. Að því marki sem þetta ljóð er á einhvern furðulegan og dulinn hátt pólitískt, virðist það einmitt fanga eitthvað af spennu hinnar gríðarmiklu ófullgerðu félagslegu tilraunar sem hið Nýja Kína er – óviðjafnanlegt í sögu heimsins – hin ófyrirséða tilkoma „númer þrjú“ milli risaveldanna tveggja, ferskleiki splunkunýs hlutheims sem gerður er af mönnum sem hafa nýja stjórn yfir sameiginlegum örlögum sínum; atburður sem táknar umfram allt samfélag sem er orðið að nýrri „sjálfsveru sögunnar“ og sem talar, eftir langa undirokun lénsskipulags og heimsvaldastefnu, aftur með sinni eigin rödd, fyrir sig sjálft, eins og í fyrsta skipti.

En ég vildi aðallega sýna hvernig það sem ég hef kallað geðklofa-kennda sundurgreiningu eða *écriture* hættir, þegar það verður algilt sem menningarlegur stíll, að halda uppi nauðsynlegum tengslum við hið sjúklega innihald sem við tengjum við hugtök eins og geðklofa og gefur þá glaðlegri kröftum færi á sér, einmitt því algleymi sem við sáum koma í stað hinna eldri áhrifa uggs og firringar.

Hugleiðið, sem dæmi, frásögn Jean-Pauls Sartre af svipaðri tilhneingingu hjá Flaubert:

Setning hans [segir Sartre okkur um Flaubert] fikrar sig nær viðfanginu, grípur það, lamar það og hryggbrýtur, hringar sig um það, breytir sér í stein og steingerir viðfangið um leið og sjálfa sig. Hún er blind og heyrnarlaus, blóðlaus, örend; djúp þögn aðgreinir hana frá setningunni sem á eftir kemur; hún fellur í djúpið að eilífu og dregur bráð sína niður í óendanlegt fallið. Allur veruleiki er strikaður út af listanum um leið og honum er lýst.<sup>51</sup>

50 Bob Perelman, *Primer*, Berkeley: Small Press Distribution, 1981.

51 Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Ég freistast til að sjá þennan lestur sem þess konar sjónhverfingu (eða ljósmyndastækkun) sem veit ekki af sífjafræðilegu forspárgildi sínu, þar sem ákveðin dulin eða undirskipuð og algerlega póstmóðernísk einkenni á stíl Flauberts eru sett í forgrunn á röngum tíma. Þetta veitir okkur samt sem áður áhugaverða kennslustund í tímabilaskiptingu og í díalektískri endursköpun ríkjandi menningar og þeirrar sem er undirskipuð. Hjá Flaubert voru þessir þættir nefnilega sjúkdómseinkenni og fyrirætlanir í öllu þessu eftirlífi og andúð á framkvæmd sem Sartre hafnar (af sífellt meiri ákafa) í gegnum allar þrjú þúsund blaðsíðurnar í *Fjölskyldufjöfli* sínu.<sup>52</sup> Þegar þessir þættir verða sjálfir menningarlega viðteknir glata þeir öllum slíkum neikvæðum hrifaformum og eru tækir til annarra og skrautlegri nota.

En við höfum ekki gert fulla grein fyrir leyndarmálum í formgerð ljóðs Perelman sem reynist koma táknmiðinu sem kallað er Kína lítið við. Höfundurinn hefur í raun sagt frá hvernig hann, á rölti um Kínahverfið, hafi gengið fram á bók með ljósmyndum þar sem myndatextarnir voru honum dauður bókstafur (eða kannski ætti maður frekar að segja efnisleg táknmynd). Setningar Perelmans eru hans eigin myndatexti við þessar myndir, táknmið þeirra eru aðrar myndir, annar fjarverandi texti; og einingu ljóðsins er ekki að finna innan tungumáls þess heldur fyrir utan það sjálft, inni í bundinni einingu annarrar, fjarverandi bókar. Hér er að finna merkilega hliðstæðu við það hvernig svokallað ljósmyndaraunsæi virkar en það virtist felast í endurkomu hugmynda um túlkun og mótun eftir langt fagurfræðilegt forræði óhlutbundinnar listar þar til ljóst varð að viðföng þeirra var ekki heldur að finna í hinum „sanna heimi“ heldur voru þau einnig ljósmyndir af þessum sanna heimi, sem síðan hefur verið umbreytt í myndir sem „raunsæi“ ljósmyndaraunsæismálverksins er svo eftirlíking af.

Þessa útskýringu á geðklofa og uppbyggingu tímans hefði verið hægt að setja fram á annan hátt, sem færir okkur aftur að hugmynd Heideggers um gjá eða sprungu milli Jarðarinnar og Veraldarinnar, enda þótt um sé að ræða leið sem er algjörlega ósamrýmanleg þeim tón og háalvarleika sem einkennir hans eigin heimspeki. Ég kys að

52 [Fjölskyldufjöfli (*L'Idiot de la famille*), París: Gallimard, 1971–1972, er þriggja binda verk Jean-Pauls Sartre um ævi og verk 19. aldar rithöfundarins Gustaves Flaubert. Þýð.]



lýsa hinni póstmóðernísku reynslu af formi með því sem mun, vona ég, virðast þversagnarkennt slagorð: það er, fullyrðingunni um að „mismunur tengist“. Okkar eigin nýtilkomna gagnrýni hefur frá og með Macherey lagt áherslu á sundurleitni og djúpstætt samhengisleysi listaverksins, sem ekki er lengur sameinað eða lífrænt, heldur eiginleg ruslakista eða safnhaugur sundurlimaðra hliðargreina og handahófskenndra hráefna og hvata af ýmsum gerðum.<sup>53</sup> Það sem áður var listaverk hefur nú komið í ljós að er texti, og lestur þess fer fram með sundrun frekar en samþættingu. Kenningar um mismun hafa aftur á móti haft tilhneigingu til að leggja áherslu á sundurgreiningu að því marki að efnisleiki textans, þar með talin orð hans og setningar, eiga það til að brotna í sundur í handahófskennda og aðgerðarlausa óvirkni og verða að röð liða sem eru aðskildir hver frá öðrum.

Í áhugaverðustu verkum póstmóðernismans er, hvað sem öðru líður, að finna mun jákvæðari hugmynd um tengsl, sem endurvekur hina eiginlegu spennu þess gagnvart sjálfri hugmyndinni um mismun. Þessi nýja leið tengsla í gegnum mismun getur stundum verið ný og frumleg leið til að hugsa og skynja; oftast tekur hún þó á sig form óuppfyllanlegrar kröfu um að framkvæma þessa stökkbreytingu yfir í það sem ef til vill er ekki lengur hægt að kalla vitund. Ég held að eftirtektarverðasta dæmið um þennan nýja hugsunarhátt um tengsl sé að finna í verkum Nams June Paik, en sjónvarpsskjáirnir sem hann staflar eða dreifir og staðsetur innan um gróður og jurtir, eða lætur skína til okkar neðan úr lofti furðulegra vídeó-stjarna, endursýna aftur og aftur tilbú-

53 [Jameson vísar hér til franska marxíska bókmenntafræðingsins og heimspækingsins Pierres Macherey og bókar hans *Kenning um bókmenntalega framleiðslu (Pour une théorie de la production littéraire)*, París: François Maspero, 1966. Macherey var nemandi Louis Althusser og útfærði kenningar hans yfir á bókmenntagreiningu. Í mjög einfölduðu máli gengur hugmynd Machereys út á að hugmyndafræði birtist ekki í verki sem heild heldur frekar í gjám þess og holum, þögnunum, því sem verkið segir ekki frekar en því sem það segir. Þannig er bókmenntaverk aldrei fullgert eða heildstætt, í því eru alltaf eyður sem tákna það sem hugmyndafræðin leyfir ekki að sagt sé og það er hlutverk bókmenntagreiningar að koma auga á þessar þagnir en ekki fylla upp í þær og bæta því við sem höfundurinn gleymdi. Bókmenntaverk getur í raun aldrei orðið heildstætt, það er alltaf brotakernt og í því munu alltaf birtast mótsagnir, andstæður og átök hugmyndafræðinnar og það er í þeim sem mikilvægi þeirra er að finna, ekki í samanlagðri heild brotanna. Þýð.]

in myndskleið eða lúppur hreyfimynda sem birtast á ósamstilltan hátt á mismunandi skjáum. Áhorfendurnir beita þá gömlu fagurfræðinni; ringlaðir af samhengislausri fjölbreytninni ákveða þeir að einbeita sér að einum skjá, eins og hið tiltölulega einskis nýta myndskleið sem hægt er að fylgjast með þar búi eitt og sér yfir einhverju samstæðu gildi. Aftur á móti er hinn póstmóderníski áhorfandi kallaður til að framkvæma hið ómögulega, nefnilega að horfa á alla skjána í einu, í sínum róttæka og handahófskennda mismun: slíkum áhorfanda er boðið að fylgja þróunarlegum stökkbreytingum Davids Bowie í *The Man Who Fell to Earth* (sem horfir á fimmtíu og sjö sjónvarpsskjái í einu) og að rísa einhvern veginn upp á plan þar sem skýr skynjun á róttækum mismun er í eðli sínu ný leið til að skilja það sem einu sinni var kallað tengsl: eitthvað sem orðið *klippimynd* (e. *collage*) er enn aðeins mjög veikburða heiti yfir.

#### IV

Nú þurfum við að fullkomna þessa rannsóknarfrásögn af póstmódernísku rými og tíma með lokaathugun á þeirri sælúvímu eða þeim ákefðum sem virðast svo oft einkenna hina nýju menningarlegu upplifun. Við skulum enn hafa í huga þá gífurlegu breytingu sem skilur við þá auðn sem birtist í byggingum Hoppers eða kalda framsetningu Miðvestursins í formum Sheelers og setja í þeirra stað hið ofurvenjulega yfirborð borgarlandslags ljósmyndaraunsæisins, þar sem jafnvel bílhræ gljáa af einhvers konar nýrri ofskynjunardýrð.<sup>54</sup> Kæti þessara nýju yfirborða verður enn þversagnarkenndari í ljósi þess að grundvallarinntak þeirra – borgin sjálf – hefur hrörnað og flosnað upp að því marki sem enn var óhugsandi á fyrstu árum 20. aldar, svo ekki sé minnst á fyrri tímabil. Þær spurningar sem við stöndum frammi fyrir á þessu stigi rannsóknar okkar eru meðal annars: Hvað veldur því að niðurníðsla borgarumhverfisins verður augnayndi þegar hún er tjáð með vöruvæðingu, og hvernig getur þetta fordæmalaus stökk

54 [Edward Hopper (1882–1967) og Charles Sheeler (1883–1965) voru bandarískir listamenn stundum kenndir við nákvæmisstefnu (e. *precisionism*) eða raunsæis-kúbisma í amerískri málaralist í byrjun 20. aldar. Myndir þeirra sýna borgarlandslag iðnvæðingarinnar og hversdagslíf á stílhreinan og nákvæman, nánast rúmfræðilegan hátt. Þýð.]

inn í firringu daglegs borgarlífs verið tjáð í formi nýrrar furðulegrar ofskynjunarkæti? Það ætti heldur ekki að láta mannveruna órannsakaða, þótt ljóst sé að gagnvart hinni nýju fagurfræði hafi framsetning rýmisins sjálfs verið skynjuð sem ósamrýmanleg framsetningu líkamans: eins konar fagurfræðileg verkaskipting sem er mun meira áberandi en áður í öllum almennum hugmyndum um landslag, og í meira lagi óheillavænlegt einkenni. Hið ákjósanlega rými í nýrri list er algjörlega laust við manngervingu, líkt og hin tómu baðherbergi í verkum Doug Bond. Hin fullkomna dýrkun nútímans á mannlíkamanum tekur aftur á móti aðra stefnu í myndastyttum Duanes Hanson: þá sem ég hef þegar kallað eftirlíkingu, en einkennileg virkni hennar liggur í því sem Sartre hefði kallað *veruleikavpiptingu* (e. *de-realization*) allrar hversdagstilveru. Efasemdir um að þessi póly-ester-gervimenni dragi andann og veiti yl gera það að verkum að hinar raunverulegu mannverur sem eru á kreiki í safninu breytast sjálfar í örstutta stund í fjölda dauðra og húðlitra eftirlíkinga. Þar með glatar heimurinn um stund dýpt sinni og hótar að breytast í gljáandi yfirborð, þrívíddarblekkingu, runu kvikra mynda án þéttleika. En vekur þessi reynsla nú ótta eða spennu?

Það hefur gefist vel að hugsa um þessa reynslu í sambandi við það sem Susan Sontag skilgreindi í áhrifamikilli yfirlýsingu sem „kauðskt“.<sup>55</sup> Ég legg til að horft verði á það í nokkuð öðru ljósi, dregnu af öðru hugtaki sem nú er mjög í tísku, af „kraftbirtingu“, eins og hún hefur verið enduruppgötvuð í verkum Edmunds Burke og Kants; eða kannski ætti maður að tvinna þessa tvo þræði saman í eitthvað í líkingu við hýra eða „taugaveiklaða“ kraftbirtingu. Kraftbirtingin var fyrir Burke reynsla sem jaðraði við að vera skelfileg, snögg leiftursýn, í forundran, örvinglan og lotningu, á það sem var svo gríðarstórt að það gat kramið úr manni lífið: lýsing sem Kant fagaði síðar þannig að hún geymdi þá í sér spurninguna um túlkunina sjálfa; hinn kraftbirti hlutur tjáir þá ekki aðeins mikinn kraft og hversu ósamrýmanleg mennsk lífvera er náttúrunni heldur líka takmörk táknunar og vangetu mannshugans til að sjá fyrir

55 [Jameson vísar hér til þekkrar ritgerðar Susan Sontag (1933–2004), „Notes On ‘Camp’“, frá árinu 1964, þar sem hún setur fram 58 tillögur til skilgreiningar á því sem kallað hefur verið vera kauðskt (e. *camp*), fagurfræði þess hallærislega, þess yfirdrífna og smekklausa og umfram allt alvörulausa. Þýð.]

sér svo ógurlega krafta. Slík hugtök var Burke aðeins fær um að fanga, í sögulega árdaga borgarlegs ríkis nútímans, með hugtökum hins guðdómlega, en jafnvel Heidegger heldur hins vegar áfram uppi dularfullum tengslum við einhvers konar lífrænt forkapítalískt sveita-umhverfi og þorpssamfélag, sem er síðasta form ímyndarinnar af Náttúrunni á okkar tímum.

Nú á dögum er aftur á móti hægt að hugsa sér þetta allt á annan hátt, á stund sviplegrar myrkvunar Náttúrunnar sjálfrar: „akurstígur“ Heideggers er þrátt fyrir allt óbætanagerur og verður ekki endurheimtur, hann hefur verið eyðilagður af síðkapítalismanum, af grænu byltingunni, af nýkólóníalismanum og risastórborgunum, sem leggja ofurhraðbrautir sínar yfir eldri akra og opin svæði og breyta „húsi verunnar“ hjá Heidegger í íbúðablokkir, ef ekki hinar allra ömurlegustu óhituðu leigu-rottuholur. *Hinn* í okkar samfélagi er í þessum skilningi ekki lengur Náttúran, eins og hún var í forkapítalískum samfélögum, heldur eitthvað annað sem við verðum nú að henda reiður á.

Mér er það mikilvægt að þessi hinn verði ekki of hvatvíslega skilinn sem tæknin út af fyrir sig, þar sem ég mun reyna að sýna fram á að tæknin sjálf sé hér tákn fyrir eitthvað annað. Samt getur tæknin nýst sem gott dæmi til að lýsa þeim gífurlega krafti sem býr í algjörlega mennskri vinnu og andnáttúrulegum krafti dauðrar mennskrar vinnu sem geymd er í vélbúnaði okkar – firrtur kraftur, það sem Sartre kallaði and-endanleiki þess aðgerðarlausa (e. *practico-inert*), sem kemur í bakið á okkur í óþekktanlegum myndum og virðist mynda hinn mikla distópíska sjóndeildarhring fyrir starf (e. *praxis*) hópsins eða einstaklingsins.

Tæknileg þróun er samt sem áður út frá marxísku sjónarhorni afleiðing af þróun auðmagnsins frekar en einhvers konar úrskurðarvald í sjálfu sér. Þess vegna á vel við að greina milli margra kynslóða vélarafls, margra stiga tæknilegra byltinga auðmagnsins sjálfs. Hér fylgi ég Ernest Mandel sem skilgreinir þrjú slík grundvallarskil eða -stökk í þróun vélbúnaðar auðmagnsins:

Grundvallarbyltingar í afltækni – tækni til framleiðslu véla á hreyflum – birtast þannig sem úrslitaatriði í byltingum tækninnar í heild. Verksmiðjuframleiðsla á gufuhreyflum síðan 1848; verksmiðjuframleiðsla á raf- og

sprengihreyflum síðan á 10. áratug 19. aldar; verksmiðju-framleiðsla á raf- og kjarnorkuknúnum tækjum frá því á fimmta áratug 20. aldar – þetta eru þrjár stærstu byltingarnar í tækni sem kapítalískir framleiðsluhættir hafa leitt af sér síðan „upprunalega“ iðnbyltingin átti sér stað á seinni hluta 18. aldar.<sup>56</sup>

Þessi tímabilaskipting undirstrikar meginkenninguna sem sett er fram í bók Mandels *Late Capitalism*; það er að segja að kapítalismi hafi gengið í gegnum þrjú grundvallarskeið, sem hvert markar díalektíska vikkun þess sem á undan kom. Þetta eru markaðskapítalismi, einokunarskeiðið eða skeið heimsvaldastefnu, og okkar eigið, sem er ranglega nefnt eftir-iðnvæðingarskeið, en mætti frekar kenna við alþjóðlegan kapítalisma. Ég hef þegar bent á að innlegg Mandels í umræðuna um eftir-iðnvæðinguna felur í sér þá tillögu að síð-, alþjóðlegur- eða neyslukapítalismi sé langt frá því að vera ósamrýmanlegur hinni miklu greiningu Marx frá níjtánda öld, heldur myndar hún þvert á móti hreinasta form kapítalismans sem hingað til hefur komið fram, undraverða útpenslu auðmagns yfir svæði sem fram til þessa hafa ekki verið vöruvædd. Þessi hreini kapítalismi okkar tíma gerir þannig út af við afmörkuð svæði forkapítalískrar skipunar sem hafa fram að þessu verið umborin og arðrænd sem nokkurs konar skattlönd. Í þessu samhengi er freistandi að tala um nýja innrás í og landám á náttúrunni og dulmeðvitundinni sem er einstök í sögunni: það er eyðilegging forkapítalísks landbúnaðar þriðja heimsins af völdum grænu byltingarinnar og uppgangur fjölmiðla og auglýsingaiðnaðar. Hvað sem því líður verður einnig augljóst að mín eigin menningarlega tímabilaskipting í raunsæi, móðernisma og póstmóðernisma er bæði undir áhrifum frá og staðfest af þrískiptu skema Mandels.

Við getum þess vegna talað um okkar eigin tímabil sem þriðju vélaöldina; hér verðum við að kynna aftur til sögunnar vandamál fagurfræðilegrar túlkunar sem þegar var ítarlega útlistað í fyrri greiningu Kants á kraftbirtingu, þar sem það er einungis rökrétt að búast megi við að tengslin við og framsetning á vélinni breytist á díalektískan hátt með hverju þessara ólíku stiga í þróun tækninnar.

Það er við hæfi að minnst hrfingarinnar sem vélar kölluðu fram

56 Ernest Mandel, *Late Capitalism*, London: Humanities Press 1978, bls. 118.

á því stigi auðmagnsins sem fór á undan okkar, bjartsýni fútúrismans og upphafningar Marinettis á vélbyssunni og bifreiðinni. Þessir hlutir eru enn augljós tákni, formaðir orkupunktur sem koma áþreifanlegri mynd á hreyfiorku þessa fyrra skeiðs nútímavæðingar. Upphefð þessara miklu straumlínulöguðu forma er hægt að meta út frá myndhverfðri nálægð þeirra í byggingum Le Corbusiers, þau gríðarstóru útópísku mannvirki sem svífa eins og risavaxin gufuskjap yfir borgarlandslagi gamallar og fallinnar jarðar.<sup>57</sup> Vélbúnaður vekur annars konar hrifningu í verkum listamanna á borð við Picabia og Duchamp, sem við höfum engan tíma til að fjalla um hér; en svo engu sé sleppt verð ég að geta þess hvernig byltingarsinnaðir kommúnískir listamenn fjórða áratugarins reyndu einnig að taka upp þessa hrifningu á krafti vélarinnar í prómeþeifskri endurskipulagningu á samfélagi manna í heild sinni, eins og sjá má hjá Fernand Léger og Diego Rivera.

Það er augljóst að tækni okkar tíma býr ekki lengur yfir sömu möguleikum til framsetningar: Hér er ekki átt við túrbínuna, né kornlyftur eða reykháfa Sheelers, ekki flóknar barrokksamsetningar pípa og færíbanda, né jafnvel straumlínulagað form járnbrautarlestarinnar – sem allt kemur hlutum á hreyfingu án þess þó að færast úr stað – heldur frekar tölvuna, en ytra borð hennar býr ekki yfir neinum tákni- né sjónrænum krafti, eða jafnvel hulstur hinna ýmsu fjölmiðla, eins og heimilistækisins sem kallað er sjónvarp og leggur ekkert fram heldur fellur frekar inn í sjálft sig, um leið og það ber innra með sér sína flötu yfirborðsmynd.

Þessar vélar eru sannarlega endurframleiðslutæki frekar en framleiðslutæki, og þær gera allt aðrar kröfur til hæfileika okkar til fagurfræðilegrar framsetningar en hin tiltölulega blætiskenna eftirlíking gömlu tækninnar á skeiði fútúristanna, eldri tegundar myndverka hraða og krafts. Í þessu samhengi er síður fjallað um hinn sjónræna kraft en um allar þessar nýju tegundir endurframleiðsluferla; í veikari afurðum póstmóðernismans eiga fagurfræðilegar holdtekjur þessara ferla oft og tíðum til að falla á þægilegan hátt inn í hreina þematíska framsetningu á innihaldi – inn í frásagnir sem *fjalla um* endurframleiðsluferlin og innihalda kvikmynda-tökuvélar, myndbönd, upptökuvélar, tækni framleiðslunnar og

57 Sjá sérstakalega um þessi mótíf hjá Le Corbusier Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Brunswick: Vieweg, 1981.

endurframleiðslunnar á eftirlíkingunum í heild sinni. (Breytingin frá hinni móðernísku *Blow-up* Antonionis til hinnar pósmóðerníska *Blow-out* De Palmas er lýsandi í þessum samhengi.) Þegar japanskir arkitektar hanna til dæmis byggingu sem er skrautleg eftirlíking af spólustafla er útkoman í besta falli samkvæm sjálfri sér og vísandi þótt hún sé oft fyndin.

Samt virðist eitthvað fleira koma upp á yfirborðið í kröftugustu póstmóðernísku textunum, og það er sú tilfinning að framar öllum þemum eða innihaldi virðið á einhvern hátt nýta sér netkerfi endurframleiðslunnar og að þannig veiti það okkur innsýn inn í kraftbirtingu póstmóðernismans eða tækninnar, en kraftur eða innileiki hennar kemur vel fram í góðum árangri slíkra verka í því að framkalla algjörlega nýtt póstmóðernískt rými sem sprettur fram allt í kringum okkur. Þannig verður arkitektúr ákjósanlegasta fagurfræðilega tungumálið í þessum skilningi; og hinar bjöguðu og brotakenndu endurspeglanir á gríðarstóru gleryfirborðinu má túlka sem dæmigerðar fyrir miðlægt hlutverk framkvæmda og endurframleiðslu í póstmóðernískri menningu.

Eins og ég hef sagt vil ég forðast að draga þá ályktun að tækni sé á einhvern hátt hið „endanlega úrslitaatriði“, hvort heldur í okkar eigin félagslega veruleika samtímans eða í menningarframleiðslu okkar; í raun er slík fullyrðing vitaskuld samhljóða hinni póstmarxísku hugmynd um eftir-iðnaðarþjóðfélagið. Ég vil frekar leggja til að meingölluð túlkun okkar á hinu feiknarstóra samskipta- og tölvuneti sé í sjálfri sér ekkert annað en bjöguð framsetning á einhverju jafnvel mun djúpstæðara, þ.e.a.s. heimskerfi alþjóðlegs kapítalísma nútímans í heild sinni. Tækni samtímans er þannig dáleiðandi og heillandi en þó ekki í sjálfri sér heldur vegna þess að hún virðist bjóða fram einhverja heppilegustu túlkunarlegu hraðferðina til þess að skilja kerfi valda og stjórnunar sem mun erfiðara er fyrir hug okkar og ímyndunarafl að ná utan um: hið nýja afmiðjaða heimskerfi þriðja þróunarstigs sjálfs auðmagnsins í heild sinni. Þetta er myndrænt ferli sem kemur einna best fram í afþreyingarbókmenntum samtímans – það er freistandi að lýsa því sem „háteknilegt ofsóknaræði“ – þar sem brautir og netkerfi einhverrar meintrar alheimstölvusamtengingar eru sett í frásagnarlegt form með ofurfloknum samsærum sjálfstæðra en samtvinnaðra lífshættulegra upplýsingaleyfniþjónusta, sem eru í samkeppni hver við aðra

og svo flókin að þau eru ofar skilningi venjulegs lesanda. Samt ætti að líta á samsæriskenningar (og hinar yfirdrifnu birtingarmyndir þeirra í frásögnum) sem aumlega tilraun – í gegnum tákngervingu háþróaðrar tækni – til að hugsa hina ómögulegu heild heimskerfis samtímans. Það er einungis í sambandi við þennan gríðarstóra og ógnandi, en um leið vart greinanlega, hliðarveruleika efnahags- og félagslegra stofnana sem hin póstmóderníska kraftbirting verður að mínum dómi greind á fullnægjandi hátt.

Þess háttar frásagnir, sem fyrst fundu sér farveg í byggingu nýsnasögunnar, hafa aðeins nýlega kristallast í nýrri tegund vísindaskáldskapar sem kallaður er *sæberpönk* og er að jöfnu tjáning á veruleika alþjóðlegra fyrirtækja sem og á ofsóknaræðinu sjálfu: Nýstárleg framsetning Williams Gibson gerir verk hans sannarlega að bókmenntalegri undantekningu frá annars ráðandi stöðu sjón- eða hljóðrænnar póstmódernískrar framleiðslu.<sup>58</sup>

## V

Nú, áður en ég læt þessu lokið, langar mig að setja fram greiningu á fullskapaðri póstmódernískri byggingu – verk sem er fyrir margra hluta sakir ekki dæmigert fyrir þann póstmóderníska arkitektúr sem Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves og nýlega Frank Gehry eru helstu málsvarar fyrir, en sem mér finnst samt gefa tilefni til eftirtektarverðrar kennslustundar um nýstárleika hins póstmóderníska rýmis. Leyfið mér að leggja frekari áherslu á þá mynd sem hefur verið dregin hér að ofan og skýra hana: Ég legg fram þá hugmynd að við stöndum hér frammi fyrir einhverskonar stökkbreytingu í manngerðu rými. Ég dreg þá ályktun að við sjálf, þær sjálfsverur sem svo er komið fyrir að þær eru til í þessu rými, höfum ekki haldið í við þá þróun; það hefur orðið stökkbreyting í hlutverunni án

58 [Bókmenntagreinina *sæberpönk* (e. *cyberpunk*) hefur bókmenntafræðingurinn Úlfhildur Dagsdóttir fjallað um í fjölda greina og pistla. Sjá m.a. í „Sæberpönk: Bland í poka. Fyrri hluti. Tegundir allra kvikinda sameinist: Stjórnleysi í náinni framtíð“, *Leabók Morgunblaðsins* 9. júní 2001, „Sæberpönk: Bland í poka, síðari hluti, Rústum diskótekinu: stjórnleysi í nútíð“, *Leabók Morgunblaðsins* 16. júní 2001 og „Ef þú getur lesið þetta þá ertu á lífi. Draumaheimar, ofnæmi og ofskynjanir: eða bara á ferð með Jeff Noon“, *TMM* 64 (3–4, 2003), bls. 24–29. Þýð.]



Þess að það hafi átt sér stað samsvarandi breyting í hugverunni. Við höfum enn ekki yfir að ráða skynrænum tækjum sem hæfa þessum nýja ofurrými (e. *hyperspace*), eins og ég mun kalla hann, að hluta til vegna þess að skynjunarvenjur okkar voru mótaðar í þeirri eldri rýmistegund sem ég hef kallað hið hámoderníska rými. Nýi arkitektúrinn – eins og margar hinna nýju menningarafurða sem ég hef talað um hér á undan – virkar því eins og nokkurs konar boðun þess að rækta með sér ný líffæri til að þenja út skilningarvitin og líkama okkar í nýjar og ef til vill ómögulegar áttir sem enn er ekki hægt að ímynda sér hverjar eru.

Byggingin sem ég mun nú stuttlega fjalla um er Westin Bonaventure-hótelid, sem arkitektinn og verktakinn John Portman byggði í nýja miðbænum í Los Angeles, en meðal annarra verka hans eru fjölmörg hótél Hyatt Regencies-keðjunnar, Peachtree Center í Atlanta og Renaissance Center í Detroit. Ég hef þegar nefnt hina popúlísku hlið varnarræðunnar fyrir póstmóðernismanum gegn elítisma (og útópisma) hins reglufasta hámoderníska arkitektúrs: því er með öðrum orðum almennt haldið fram að þessar nýju byggingar séu annars vegar vinsæl verk og hins vegar að þau tali hið almenna tungumál amerískis borgarvafnaðar; það er að segja að þau reyni ekki lengur, ólíkt meistaraverkum og minnisvörðum hámodernismans, að setja ólíkt, upphafið og nýtt útópískt tungumál inn í glingur- og auglýsingatáknkerfi borgarinnar í kring, heldur reyni þau að tala einmitt þetta sama tungumál með því að nota orðaforða þess og setningaskipan, sem hefur á táknrænan hátt verið „lært af Las Vegas“.

Bonaventure-hótel Portmans staðfestir fyllilega fyrstu fullyrðinguna: þetta er vinsæl bygging sem heimamenn jafnt sem ferðamenn heimsækja af þrótti (þótt aðrar byggingar Portmans séu jafnvel enn vinsælli). Aftur á móti er það sem snýr að hinu almenna tungumáli borgarskipulagsins annað mál og við munum byrja á því að ræða það. Það eru þrír inngangar á Bonaventure-hótelinu, einn frá Fugueroa-stræti, og hinir tveir frá upphækkuðu gördunum hinum megin við hótelid, sem eru byggðir inn í það sem eftir er af brekkum þess sem var Bunker Hill. Ekkert af þessu er í neinni líkingu við gömlu hótelforskyggnin, eða hin gríðarstóru porte-cochère<sup>59</sup> sem íburðarmiklar byggingar gærdagsins studdust við til að

59 [Porte-cochère er franska og þýðir bókstaflega vagndyr. Algennt var að á

leiða gesti og gangandi frá götum borgarinnar í innviði hússins sjálfs. Inngangar Bonaventure eru, að því er virðist, á hlið og frekar eins og bakdyr: garðarnir bakdyramegin leiða mann inn á sjöttu hæð turnanna, og jafnvel þar þarft maður að fara niður eina hæð til að finna lyftu sem ber mann niður í móttökuna. Það sem maður freistast enn til að hugsa um sem framdyr, á Figueroa-stræti, hleypir manni aftur á móti, með farangri og öllu tilheyrandi, út á svalir annarrar hæðar, þaðan sem maður verður að taka rúllustiga niður að aðal innritunarborðinu. Það sem ég vil fyrst nefna í sambandi við þessa furðulega ómerkту innganga er að þeim virðist hafa verið þröngvað á með einhvers konar nýrri tegund lokunar sem stjórnar innra rými hótelsins sjálfs (og að þetta hafi gerst ofan á og yfir þær efnislegu takmarkanir sem Portman varð að vinna við). Að meðtöldum nokkrum öðrum dæmigerðum póstmóðernískum byggingum, eins og Beaubourg-byggingunni í París, eða Eaton Center í Toronto, held ég að Bonaventure-byggingin sækist eftir að vera heilsteypt rými, veröld út af fyrir sig, nokkurs konar smá-borg; um leið samsvarar þetta nýja heildarrými nýrri sameiginlegri hegðun, nýjum ferðamáta og nýjum leiðum einstaklinga til að safnast saman, eitthvað í líkingu við nýja og sögulega einstaka tegund ofur-mannfjölda (e. *hypercrowd*). Í þessum skilningi ætti Bonaventure-smáborg Portmans, ef farið væri eftir hugmyndinni í einu og öllu, ekki að hafa neinn inngang þar eð inngangurinn er alltaf sá saumur sem tengir bygginguna við borgina sem umlykur hana, þar eð hún vill í raun ekki vera hluti af þeirri borg, heldur miklu frekar jafngildi hennar eða staðgengill. Það gengur hins vegar augljóslega ekki og þess vegna er inngangurinn dreginn saman og smækkaður eins mikið og mögulegt er.<sup>60</sup> Þessi

framhlið íburðarmikilla bygginga 18. og 19. aldar væri yfirbyggd aðkoma vagna til þess að vagnstjórar gætu ekið alveg að húsinu, stöðvað og hleypst út hefðarfólki. Þýð.]

60 „Að halda því fram að bygging af þessu tagi „snúi baki við borginni“ er sannarlega vægt til orða tekið, en það að tala um ‘popúlísk’ einkenni hennar er hins vegar að fara á mis við kerfisbundinn aðskilnað hennar frá þeirri spænsk-asísku borg sem liggur fyrir utan (en fólkið sem býr í henni kys frekar opnu svæðin við gamla torgið). Með því er í reynd verið að styrkja þá heildarblekkingu sem Portman reynir að beita: að hann hafi endurskapað innan þessa tilgerðarlega rýmis ofur-hótelmóttaka sanna popúlíska áferð borgarlífsins.

(Í raun hefur Portman aðeins byggt stór gegnsæ búr fyrir efri miðstétt-

aðskilnaður frá umlykjandi borginni er mjög ólíkur hinum miklu minnisvörðum Alþjóðlega stílsins (e. *International Style*), en í honum var afgerandi og augljós aðskilnaður sem hafði mjög raunverulega táknræna merkingu – eins og í hinum miklu *burðarstultum* (e. *pilotis*) Le Corbusiers, sem aðskilja á róttækan hátt hið nýja útópíska rými móðernismans frá niðurníddu og föllnu borgarumhverfi, sem er þar með opinskátt afneitað (þótt trúin væri sú að í framtíðinni myndi hið nýja útópíska rými móðernismans smita út frá sér í krafti nýjungarinnar og umbreyta því að lokum með afli nýs tungumáls rýmisins).

innar, varið af ótrúlega flóknu öryggskerfi. Mestallur nýi miðbærinn hefði allt eins getað verið byggður á þriðja tungli Júpíters. Grundvallarþættir hans eru þeir sömu og einhvers konar innlokandi geim-nýlendu sem reynir að búa til smækkaða mynd af náttúrunni innan veggja sinna. Þannig er Bonaventure-hótelid nostalgísk endurgerð á Suður-Kaliforníu í hlaupi: appelsínutré, gosbrunnar, vínviður í blóma og hreint loft. Fyrir utan það að í menguðum raunveruleikanum endurspeglar víðfeðmt speglayfirborðið ekki aðeins eynd borgarinnar, heldur líka óstýriláta hreyfingu hennar og leit að sannleika, þar með talda eina af áhugaverðari veggmyndahreyfingum Norður-Ameríku.“ (Mike Davis, „Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism“, *New Left Review* 151 (maí-júní 1985), bls. 112).

Davis ímyndar sér að ég geri mér ekki grein fyrir þessari afleiddu borgarendurnýjun eða hunsi hana; grein hans er jafn full af gagnlegum borgarupplýsingum og greiningu og hún er afvegaleiðandi. Það er lítið gagn að kennslustundum í hagfræði frá manni sem heldur að þrælakistur séu „forkapítalískar“; þá er ekki skýrt hverju það eigi að áorka að eigna okkar liði („gettó uppreisnir á síðari hluta sjöunda áratugarins“) mótandi áhrif á upphaf póstmóðernismans (yfiráðandi eða „yfirstéttar“-stíl ef einhvern tíma hefur verið hægt að tala um slíkt), hvað þá heldur breytingar á stéttasamsetningu borgarhverfa. Þróunin er augljóslega í hina áttina: auðmagn (og hinar fjölmörgu „innrásir“ þess) koma fyrst, og aðeins þá getur „andspyrna“ þróast, jafnvel þótt það geti verið fallett að hugsa sér það á hinn veginn. („Samtök verkamanna eins og þau birtast í verksmíðjunni eru ekki mynduð af þeim heldur auðmagninu. Samsöfnun þeirra er ekki *þeirra* vera, heldur *vera* auðmagnsins. Hinum einstaka verkamanni birtist hún sem tilviljun. Félagsskapur við aðra verkamenn og samvinnan við þá eru honum framandi hlutur, líkt og það sé hluti af virkni auðmagnsins, eins og það sé hluti af auðmagninu“ [Karl Marx, *Grundriise, Collected Works*, 28. bindi (New York: International Publishers, 1986), bls. 505]).

Svar Davis er dæmigert fyrir sumar „herskárri“ raddir vinstrivængsins; viðbrögð hægrianna við grein minni taka venjulega á sig form fagurfræðilegs handapats og þeir fordæma (til dæmis) samtengingu mína á póstmóðernískum arkitektúr í heild sinni við menn á borð við Portman, sem er, að því er virðist, Coppola (ef ekki Harold Robbins) hinna nýju miðbæja.

Hins vegar er Bonaventure-byggingin fullsæl með að „leyfa hinni föllnu borgarmynd að vera áfram í sinni veru“ (svo maður stæli Heidegger); engra frekari áhrifa, engra frumpólitískra eða útópískra breytinga er vænst né eftir þeim óskað.

Þessi greining er staðfest með mikilli spegilglerjahúð sem þekur Bonaventure-bygginguna, en ég mun nú greina á nokkuð annan hátt hvernig hún virkar en ég gerði fyrir stundu þegar ég sagði þetta fyrirbæri endurspeglunarinnar að mestu leyti framkalla tækni endurframleiðslunnar á þematískan hátt (þessar tvær túlkunarleiðir eru þó ekki ósamrýmanlegar). Nú vil ég frekar leggja áherslu á hvernig glerhúðin endurvarpar borginni fyrir utan en hliðstæða fráhrindingu má sjá í speglasólgleraugum sem valda því að viðmælandi þinn sér ekki augu þín og það gerir þér kleift að ná fram ógnandi áhrifum og þar með valdi yfir Hinum. Á svipaðan hátt nær glerhúðin sérstæðri og staðlausri aðgreiningu Bonaventure-byggingarinnar frá umhverfi sínu: segja má að húðin sé jafnvel ekki úthlið byggingarinnar vegna þess að þegar reynt er að horfa á útveggi hótelsins sést ekki hótelið sjálft, heldur bjöguð mynd alls þess sem umlykur það.

Íhugið nú rúllustigana og lyfturnar. Það er greinilegt að þessi fyrirbæri gegna ákveðnu nautnahlutverki í arkitektúr Portmans, sérstaklega lyfturnar, sem Portman hefur kallað „hreyfanlega risaskúlpúra“ og eru án vafa það sem auka hvað mest skemmtigildið og þá spennu sem innviðir hótelanna kalla fram – sérstaklega í Hyatt-hótelunum, þar sem þeir rísa og hníga eins og japanskir lampar eða gondólar – og þar sem þeir eru greinilega sjáanlegir og staðsettir í forgrunni byggingarinnar, held ég að verði að túlka þessa „fólksflytjara“ (heiti Portmans sjálfs, fengið frá Disney) sem eitthvað aðeins merkingarbærra en einbera verkfræði. Við vitum alla vega að nýlegar kenningar í arkitektúr eru farnar að fá að láni hluti úr frásagnargreiningu annarra sviða og hafa reynt að sjá efnislega ferð okkar í gegnum þessar byggingar sem sýndarfrásagnir eða sögur, með virkri leiðsögn í gegnum frásagnarlegt fordæmi sem við sem gestir erum beðnir um að uppfylla og ljúka með okkar eigin líkama og hreyfingum. Í Bonaventure-byggingunni er samt sem áður að finna díalektíska hækkun þessa ferils: mér sýnist ekki aðeins að rúllustigar og lyftur hafi komið í stað hreyfingar, heldur hafi þær einnig og fyrst og fremst útnefnt sjálfa sig sem nýtt og gagnvirk tákni og merki um hreyfingu sem slíka (þetta verður augljóst þegar

við komum að heildarspurningunni um hvað verður eftir af eldri formum hreyfingar í þessari byggingu, þá sérstaklega því að fara fótgangandi). Hér hefur verið grafið undan frásagnarróltinu, það er orðið að tákni, hefur verið hlutgert og leyst af hólmi af samgönguvél sem verður að allegórísku tákni fyrir þá gömlu skemmtigöngu sem okkur er ekki lengur leyft að ganga ein og sér: Þetta er díalektísk mögnun þeirrar sjálfsskírskotunar sem einkennir alla móðernískra menningu, sem hefur tilhneigingu til að snúast gegn sjálfri sér og gera eigin menningarlega framleiðslu að inntaki sínu.

Ég er meira úti á þekju þegar að því kemur að túlka hlutinn sjálfan, skynjun rýmisins sem farið er inn í þegar stigið er af þessum allegórísku tækjum og inn í móttökuna eða anddyrið, með mikilfenglegri miðsúlu, umlukinni litlu stöðuvatni, og allt er þetta staðsett milli fjögurra samhverfra íbúðaturna sem hver hefur sína lyftu og er umkringgt rísandi svölum með nokkurs konar gróðurhúspaki á sjöttu hæð. Ég freistast til að segja að rými eins og þetta geri okkur ómögulegt að nota tungumál rúmtaks því það er ómögulegt að greina það. Borðar sem hanga í tómu rýminu og fylla það virðast einmitt eiga að leiða athyglina kerfisbundið og markvisst frá því formi sem því er ætlað að hafa; á meðan stöðugt annríki gefur til kynna að hér sé tómléikinn gjörsamlega troðfullur, að maður sé sjálfur umlukinn honum, án allrar þeirrar fjarlægðar sem áður gerði skynjun fjarvíddar og rúmtaks mögulega. Maður er umlukinn ofurrými; og ef manni fannst áður að þá bælingu dýptar sem er greinileg í póstmóðernískum málverkum eða bókmenntum yrði erfitt að framkalla í arkitektúr, má ef til vill skoða þessa áttavillandi kaffæringu sem formlegt jafngildi hennar í nýja miðlinum.

Samt eru rúllustigar og lyftur í þessu samhengi einnig díalektískar andstæður; og við getum lagt til að dýrlegar hreyfingar lyftugondólanna séu líka díalektískar uppþætur fyrir þetta fyllta rými anddyrisins – þær gera okkur fært að skynja í sárabætur róttækt nýtt rými: með því að skjóta manni upp í gegnum þakið og út upp eftir fjórum samhverfum turnum, með því sem vísað er til, sjálfri Los Angeles-borg, útbreiddri fyrir framan okkur, tilkomumikilli og jafnvel ógnvekjandi. En jafnvel þessi lóðréttu hreyfing er heft: lyftan færir mann upp til einnar af þessum hringsnúandi hanastélsstofum, þar sem manni, nú sitjandi, er aftur aðgerðarlausum snúð í hring og boðið íhugunarvert sjónarspil um borgina sjálfa sem breytt hefur

verði í eigin eftirmyndir með glergluggunum sem maður sér hana í gegnum.

Við getum lokið þessu með því að hverfa aftur að aðalrými anddyrisins sjálfs (um leið og við höfum í huga að hótélherbergin eru augljóslega ekki forgangsatríði: gangarnir í íbúðarhlutanum eru dimmir og lágir, mjög svo niðurdrepanði enda gerðir einungis með nýtnina í huga, en herbergin eru einstaklega ósmekklegr). Niðurleiðin er eins dramatísk og hún getur orðið, maður hrapar niður í gegnum þakið og lendir í tjörninni. Það sem gerist þegar maður er kominn þangað er annað mál, sem ég get einungis reynt að lýsa sem yfirþyrmandi ruglingi, eins og þetta rými vilji hefna sín á þeim sem enn reyna að ganga í gegnum það. Þar sem turnarnir fjórir eru algjörlega samhverfir er engin leið að ná áttum í þessari móttöku; nýlega hafa litarmerki og leiðarvísar verið settir upp í aumkunarverðri og frekar örvæntingarfullri og afhjúpanði tilraun til að endurvekja kennimerki eldra rýmis. Af hagnýtum afleiðingum þessarar stökkbreytingar rýmisins eru þær dramatískustu að finna í alræmdum vanda verslunarrekenda á hinum fjölmörgu svölum anddyrisins: það hefur verið augljóst, allt frá sjálfri opnun hótelsins árið 1977, að enginn getur nokkurn tíma fundið neina af þessum verslunum, og ef maður fyndi einhvern tíma viðeigandi búð væru litlar líkur á því að maður fyndi hana aftur; af þessu leiðir að leigjendur verslunarrýmisins eru örvæntingarfullir og allur varningur fæst á kjarakaupum. Þegar maður minnst þess að Portman er kaupsýslumaður auk þess að vera arkitekt, verktaki og milljónamæringur, listamaður sem er á sama tíma velmegandi kapítalisti, getur maður ekki annað en hugsað að hér sé einnig um að ræða „endurkomu þess sem hefur verið bælt“.

Þá kem ég loks að aðalatriðinu, að þessari nýjustu stökkbreytingu rýmisins – póstmóðernískt ofurrými – hafi loksins borið getu hins einstaka mannlíkama til að staðsetja sig ofurliði, koma skipan á nánasta umhverfi sitt með skynjun og til að kortleggja hugrænt stöðu sína í ytri heimi. Þá má segja að þessi kvíðvænlega sundurgreining milli líkama og manngerðs umhverfis – sem er í samanburði við gamla móðernismann eins og hraði geimskipa samanborið við hraða bílsins – geti sjálf staðið sem ták og hliðstæða þess mikla vanda, sem lýsir sér í því að hugur okkar, að minnsta kosti nú um stundir, hefur reynst ófær um að kortleggja hið mikla hnattræna, fjölþjóð-

lega og afmiðjaða samskiptakerfi sem við erum flækt í sem stakar sjálfsverur.

Þar sem ég vil fyrir alla muni að rými Portmans verði ekki túlkað sem annaðhvort eitthvað óvenjulegt eða, að því er virðist, jaðarkennt í átt við Disneyland, vil ég í framhjálaupi tefla saman þessu sjálfumglaða tómstunda- og afþreyingarrými (þótt yfirþyrmandi sé) og hliðstæðu þess innan afar ólíks sviðs, nefnilega rými hins póstmóðerníska hernaðar, sérstaklega eins og Michael Herr býr það til í hinni miklu bók sinni *Dispatches* um reynsluna af Víetnamstríðinu. Það má segja að óvenjuleg málfræðileg nýsköpun þessa sé póstmóðernísk í því hvernig tungumál hennar bræðir saman á ópersónulegan hátt yfirgrípsmikið svið samtímamállýskna, einna helst rokk tungumáls og tungumáls svartra, en þessi bræðingur er tilkominn vegna innihaldstengdra vandkvæða. Þessu fyrsta óhugnanlega póstmóðerníska stríði er ekki hægt að lýsa með neinum af þeim hefðbundnu formum sem finnast í stríðsmyndinni eða skáldsögunni – þessi upplausn allra frásagnarforma er einmitt, ásamt upplausn hvers konar sameiginlegs tungumáls sem uppgjafahermaður gæti notað til að túlka slíka reynslu, meðal meginefnis bókarinnar og má segja að það opni fyrir alveg nýja gagnvirkni. Greining Benjamins á Baudelaire og tilkoma móðernisma með nýrri skynjun á borgartækni sem nær út fyrir allar eldri hefðir líkamlegrar skynjunar er hér bæði einstaklega viðeigandi og einstaklega úrelt, í ljósi þessa nýja og nánast óhugsanlega risastökks í tæknilegri firringu:

Honum var áskapað að lifa af, skotmark á stöðugri hreyfingu, sannur sonur stríðsins, vegna þess að fyrir utan örfá tilvik þegar þeir negldu mann niður eða maður var fastur, var kerfið á fullu við að halda manni á hreyfingu, ef það var það sem maður hélt að maður vildi. Sem aðferð til að halda sér á lífi virtist þetta eins vitlegt og hvað annað, auðvitað að því gefnu að maður væri þarna til að byrja með og vildi sjá þetta í nálægð: það byrjaði eins og eitthvað heilt og beint en myndaði síðan keilu þegar því miðaði áfram, vegna þess að því lengra sem maður fór þeim mun meira sá maður, því meira sem maður sá þeim mun meira umfram limlestingu og dauða lagði maður undir, og því meiru sem maður hætti þeim mun meira

mundi maður þurfa að skilja eftir sem „eftirlifandi“. Sumir okkar hreyfðu sig um stríðið eins og brjálaðir menn þangað til við gátum ekki lengur séð hvert var verið að fara með okkur, ekkert nema stríð um allar grundir og einstaka, óvæntar árásir. Meðan við gátum hoppað upp í þyrlur eins og leigubíla þurfti maður raunverulega að örmagnast eða verða þunglyndur svo að jafnaðist á við taugaáfall eða tólf pípur af ópíum ef það átti að halda okkur nokkurn veginn stilltum, samt hefðum við iðað í skinninu eins og eitthvað væri að elta okkur, ha, ha, la vida loca. Mánudina eftir að ég sneri aftur fóru þessi hundruð þyrluferða sem ég hafði farið að renna saman þangað til þau urðu að einni yfir-þyrlu, og í huga mínum var þetta það kynþokkafyllsta sem til var; frelsari-tortím-andi, skaffandi-eyðandi, hægri hönd-vinstri hönd, lipur, liðugur, útsmoginn og mennskur; heitt stál, smurolía, frumskógar-mettaður strigi, kaldur sviti og heitur strax á eftir, rokk og ról-spóla í öðru eyra og sprengingar hríðskotabyssunnar í hinu, eldsneyti, hiti, lífskraftur og dauði, dauðinn sjálfur, varla óboðinn gestur.<sup>61</sup>

Í þessari nýju vél sem, ólíkt hinum gamla móðerníska vélbúnaði eimreiðarinnar eða flugvélarinnar, táknar ekki hreyfingu heldur er aðeins hægt að gera grein fyrir *í breyfinngu*, er að finna samansafnað nokkuð af dulmagni hins nýja póstmóðerníska rýmis.

## VI

Hugmyndin um póstmóðernisma sem hér er sett fram er söguleg fremur en stílfræðileg. Ég get ekki lagt nógu mikla áherslu á þann djúpstæða mun sem er á því að skoða póstmóðernisma sem einn (valfrjálsan) stíl meðal margra annarra sem í boði eru og að leitast við að skilja hann sem ríkjandi rökvísi síðkapítalismans á menningarsviðinu: þessar tvær nálganir mynda í raun tvær gjörólíkar leiðir til þess að hugsa um fyrirbærið í heild sinni: annars vegar er um síðferðisdóma að ræða (þar sem engu skiptir hvort þeir er jákvæðir

61 Michael Herr, *Dispatches*, New York: Knopf, 1978, bls. 8–9.



eða neikvæðir) og hins vegar raunverulega díalektísk tilraun til að hugsa samtíð okkar í sögulegu samhengi.

Um jákvæða móralska umfjöllun um póstmóðernisma þarf ekki mikið að segja: sjálfumglaður (og um leið ofsakátur) fögnuður hins kauðska klappliðs yfir þessum nýja fagurfræðilega heimi (þar með talinni félags- og efnahagslegri hlið þessa, sem fagnað er af sama kappi undir slagorðum um „eftir-iðnaðarþjóðfélagið“) er án alls vafa ótækur, þótt hann kunni að vera ögn óljósari en samtímaórar um frelsandi eiginleika hátækninnar, allt frá tölvukubbum til vélmenna – órar sem er ekki aðeins haldið á lofti af vinstrisinnuðum jafnt sem hægrisinnuðum stjórnvöldum í vanda heldur einnig af mörgum menntamönnum – sem eru í grundvallaratriðum af sama meiði og aðrar dólgslegri varnarræður póstmóðernismans.

En að sama skapi er rökrétt að hafna móralskri fordæmingu á póstmóðernismanum og grundvallarléttvægi hans í samanburði við útópískan „háalvarleika“ hinna miklu móðernisma: en slíkar skoðanir má bæði finna meðal vinstrimanna sem og hjá róttækari armi hægrimanna. Og enginn vafi leikur á því að rökvísi eftirlíkinganna, með umbreytingum sínum á ýmiss konar gömlum veruleika yfir í ímyndir sjónvarpsins, gerir meira en bara að líkja eftir rökvísi síðkapítalismans; hún festir hann í sessi og magnar. Fyrir pólitíska hópa sem sækjast á virkan hátt eftir því að móta söguna og breyta annars óvirkri framvindu hennar (hvort sem það felst í því að stýra henni til sósíalískrar umbreytingar samfélagsins eða beina henni í átt að afturhaldssamri endurgerð einhvers konar ímyndaðrar einfaldrar fortíðar), getur í millitíðinni varla verið margt sem er þess virði að fordæma eða harma í menningarlegu formi ímyndaþiknar sem, með því að umbreyta fortíðinni í myndrænar hyllingar, staðalmyndir eða texta, afnemur alla raunverulega hugmynd um framtíð og sameiginlegt verkefni og breytir þar með allri hugsun um breytingar í framtíðinni í óra um allsherjarhamfarir og óútskýranleg stórslys, allt frá hugmyndum um „hryðjuverk“ á hinu félagslega sviði til krabbameins á sviði hins persónubundna. En ef póstmóðernismi er sögulegt fyrirbæri, verða allar tilraunir til að fjalla um hann með hliðsjón af síðadómum að lokum viðurkenndar sem grundvallarmistök. Allt verður þetta augljósara þegar við gaumgæfum stöðu menningarrýnisins og síðapredikarans; sá síðarnefndi, að meðtöldum okkur öllum, er svo djúpt sokkinn í hið póstmóðerníska rými, svo vel þakinn og

smiðaður af hinum nýju menningarlegu forsendum, að munaður gamaldags hugmyndafræðigagnrýni, þ.e. hin móralska hneykslun á hinum, verður ótæk.

Sá greinarmunur sem ég set hér fram á sér sígilt fordæmi hjá Hegel sem greindi á milli einstaklingsbundins siðferðis eða siðaboðskapar (þ. *Moralität*) og hins ólíka sviðs sameiginlegra félagslegra gilda og siða (þ. *Sittlichkeit*).<sup>62</sup> Þessi munur tekur síðan á sig endanlega mynd í útlistun Marx á efnislegri díalektík, sem er einna greinilegust á sígildum síðum *Kommúnistaávarpsins* þar sem fólki er kennd sú erfiða lexía að hugsa á ósvikinn díalektískan hátt um sögulega þróun og breytingar. Efni þessarar lexíu er vitaskuld söguleg þróun kapítalismans sjálfs og tilurð sérstakrar borgaralegrar menningar. Í vel þekktum kafla ávarpsins hvetur Marx okkur á áhrifamikinn hátt til að gera hið ómögulega, nefnilega að hugsa um þessa þróun á jákvæðan og neikvæðan hátt í senn; að móta með öðrum orðum þá hugsun sem væri fær um að ná utan um samtímis og í einni hugsun bæði hin sannarlegu mein kapítalismans og um leið þann óviðjafnanlega og frelsandi kraft sem hann býr yfir, og án þess að draga á neinn hátt úr krafti annarrar skoðunarinnar. Við eigum einhvern veginn að hefja hugsun okkar upp á stað þaðan sem hægt er að skilja að kapítalisminn er samtímis bæði það besta sem nokkurn tíma hefur komið fyrir mannkynið, og það versta. Stökkið frá þessari ströngu díalektísku forsendu að mun þægilegri stöðu móralskra dóma er alltof mannlegt og vanabundið: samt krefst mikilvægi málsins þess að við reynum að minnsta kosti að hugsa menningarlega þróun síðkapítalismans á díalektískan hátt, sem hamfarir og framfarir samtímis.

Slík tilraun kallar strax fram tvær spurningar og með þeim munum við ljúka þessum þælingum. Getum við í raun komið auga á einhvers konar „augnablik sannleikans“ innan hinna mjög svo augljósu „augnablika lyginna“ í póstmóðernískri menningu? Og ef við gætum það, er ekki eitthvað fullkomlega lamandi við hið díalektíska viðhorf til sögulegrar þróunar sem sett er fram hér að ofan? Hefur það ekki tilhneigingu til að taka vopnin úr höndum okkar og leiða til uppgjafar, aðgerðar- og vonleysis með því að eyða kerfisbundið möguleikum á aðgerðum í svörtustu þoku sögulegrar nauðsynjar? Það er við hæfi að ræða þessi tvö (skyldu) mál í sambandi við mögu-

62 Sjá „Morality Versus Ethical Substance“, í *The Ideologies of Theory*, I. bindi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, bls. 181–188.

leika fyrir einhvers konar virka menningarlega pólitík í samtímanum og þess að skapa raunverulega pólitíska menningu.

Með því að einangra vandamálið á þennan hátt er vitaskuld um leið verið að varpa ljósi á það mikilvæga viðfangsefni sem örlög menningar yfirhöfuð er, sem og virkni menningar sértaklega, sem einn af félagslegum vettvöngum eða tilvikum á tímabili póstmóðernismans. Allt í þeirri umræðu sem hér fer á undan bendir til að það sem við köllum póstmóðernisma sé óaðskiljanlegt frá og óhugsandi án tilgátunnar um einhvers konar grundvallarumbreytingu á menningarsviðinu í heimi síðkapítalismans, sem felur í sér afdrifaríka breytingu á félagslegri virkni þess. Í eldri umræðu um rými, virkni eða svið menningar (einna greinilegast í sígildri ritgerð Herberts Marcuse „Staðfestandi einkenni menningarinnar“<sup>63</sup>) hefur verið lögð áhersla á það sem með öðrum orðum má kalla „hálfstjálftæði“ menningarsviðsins: þokukennda, en um leið útópíska, tilveru þess, til góðs eða ills, yfir jarðbundnum heimi tilverunnar sem hún varpar spegilmynd af til baka í formum sem eru allt frá því að vera lög-helgun skjallandi eftirlíkinga til fjandsamlegar fordæmingar í formi háðsádeilu eða útópískra kvala.

Við verðum nú að spyrja okkur sjálf hvort rökvísi síðkapítalismans hafi ekki einmitt afnumið þetta hálfstjálftæði menningarsviðsins. Að halda því hins vegar fram að menning samtímans búi ekki lengur yfir því sjálfstæði sem hún eitt sinn naut sem eitt svið meðal annarra innan eldri skeiða kapítalismans (svo ekki sé talað um forkapítalísk samfélag) er ekki endilega það sama og að gefa í skyn algjört brotthvarf þess eða útrýmingu. Þvert á móti verðum við að skilja að upplausn sjálfstæðs menningarsviðs ætti frekar að líta á sem sprengingu: gífurlega útbreiðslu menningar yfir allan hinn félagslega vettvang, að því marki að allt okkar félagslega líf – frá hagfræðilegu gildi og ríkisvaldi til iðju og formgerðar mannshugans sjálfs – má segja að hafi orðið „menningarlegt“ í einhvers konar nýjum en um leið ófræðilegum skilningi. Efnislega er þessi tillaga hins vegar algjörlega samkvæm fyrrnefndri greiningu á samfélagi ímyndarinnar

63 [Ritgerð þýska heimspekingsins Herberts Marcuse „Staðfestandi einkenni menningarinnar“ („Affirmativer Charakter der Kultur“) var fyrst gefin út á þýsku í *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI (1937). Enska þýðingu hennar er að finna í greinasafni Marcuses *Negations: Essays in Critical Theory* (þýð. Jeremy J. Shapiro), Beacon Press: Boston, 1968, bls. 88–133. Þýð.]

eða eftirlíkingarinnar og umbreytingu þess „raunverulega“ í mergð gerviatburða.

Þetta bendir líka til þess að sumar af okkar hefðbundnu og kærustu róttæku hugmyndum um eðli menningarpólitíkur séu þar með úreltar. Hversu ólíkar sem þessar hugmyndir kunna að hafa verið – en þær ná allt frá neikvæðum slagorðum, andstöðu, og niðurrífi til gagnrýni og gagnvirkni – þá eiga þær allar sameiginlega eina forsendu, sem er í grundvallaratriðum rúmfræðileg, og má taka saman í annarri jafn viðtekinni formúlu hinnar „gagnrýnu fjarlægðar“. Engin kenning um menningarpólitík sem nú fyrirfinnst á vinstri vængnum hefur getað komist af án einhvers konar lágmarkshugmyndar um fagurfræðilega fjarlægð, um möguleikann á því að staðsetja hinn menningarlega verknað utan við hina miklu Veru auðmagnsins, þaðan sem síðan má ráðast gegn því síðastnefnda. Sú byrði sem áður lýst greining leggur á okkur felst hins vegar í því að fjarlægð sem slík (þar með talin „gagnrýnin fjarlægð“ sérstaklega) hefur í raun og veru verið gerð ómöguleg í hinu nýja rými póstmódernismans. Við erum upp frá því á kafi í frá barmafullri og yfirþyrmandi ofgnótt þess, að því marki að póstmódernískir líkamar okkar sjálfrá skortir öll rúmfræðileg hnit og eru í raun (svo ekki sé talað um kenningarlega) ófær um tilfinningalega eða vitsmunalega fjarlægð; þá hefur nú þegar verið sýnt fram á hvernig gífurleg útpensla alþjóðlegs auðmagns endar á því að ráðast inn á og nema land á einmitt þessum forkapítalísku svæðum (náttúrunni og dulvitundinni) sem buðu fram frísvæði eða arkímedíska fótfestu fyrir gagnrýni. Af þessari ástæðu er tungumál innlimunar allsráðandi á vinstri vængnum en ætti nú að virðast allsendis ófullnægjandi sem fræðileg undirstaða skilnings á aðstæðum þar sem við öll, á einn eða annan hátt, gerum okkur óljóst grein fyrir að tíma- og staðbundin menningarleg andófsform og skæruhernaður, en jafnvel líka yfirlýst pólitísk inngríp eins og þau sem *The Clash* stundar, eru afvopnuð á laun og hertekin af kerfi sem vel mætti segja að þeir sjálfir væru hluti af, þar sem þeir ná ekki að skapa fjarlægð frá því.

Það sem við verðum nú að átta okkur á er einmitt að þetta nýja hnattræna rými, eins ótrúlega lamandi og niðurdrepandi og það er, er „sannleiksstund“ póstmódernismans. Það sem kallað hefur verið hin póstmóderníska „kraftbirting“ er aðeins augnablikið þegar þetta inntak hefur orðið skýrast, það hefur komið betur upp á yfirborð

sem ný tegund samhangandi rýmis í sjálfu sér – jafnvel þótt viss myndræn hula eða dulargervi sé hér enn fyrir hendi, sérstaklega þegar kemur að þemum tengdum hátækni þar sem hið nýja rúmfræðilega inntak er enn fært í búning og framsett. Samt má sjá alla eldri þætti hins póstmóðerníska sem taldir eru hér að ofan sem þætti (en samt grundvallarþætti) þessa sama rúmfræðilega meginhlutar.

Sú skoðun að þessi annars augljósa hugmyndafræðilega framleiðsla búi yfir ákveðnum sönnum eiginleikum veltur á fyrirfram gefnum fullyrðingum um að það sem við höfum hér nefnt póstmóðernískt eða (fjölþjóðlegt) rými sé ekki aðeins menningarleg hugmyndafræði eða hugarburður heldur búi hún yfir raunverulegum sögulegum (félags- og hagfræðilegum) veruleika sem þriðja stóra útþensluskeið alheimskapítalismans (á eftir fyrri útþensluskeiðum þjóðríkismarkaðarins og gömlu heimsvaldastefnunnar, sem hvor um sig státaði af sinni eigin menningarlegu sérstöðu og gat af sér nýjar tegundir rýmis í samræmi við sín eigin hreyfiöfl). Hin bjagaða og óyfirvegaða tilraun nýrrar menningarframleiðslu til að kanna og túlka þetta nýja rými verður því líka að skoða á sinn hátt sem aðferðir við að túlka (nýjan) veruleika (svo notað sé forneskjulegt orðfæri). Eins þversagnarkenndar og forsendurnar kunna að virðast má skilja þetta, ef farið er eftir klassískri túlkunarleið, sem nýtt og einkennilegt form raunsæis (eða að minnsta kosti sem raunsæi eftirlíkingar veruleikans), enda þótt það megi allt eins greina þetta sem tilraunir til að afvegaleiða okkur og beina í aðrar áttir frá veruleikanum eða til að dulbúa þversagnir og leysa þær í gervi hinna ýmsu formlegu blekkinga.

Hvað varðar sjálfan raunveruleikann – rými hins nýja „alheimskerfis“ fjölþjóðlegs eða síðkapítalísma sem, enn sem komið er, engin kenning hefur verið sett fram um, rými sem hefur eins augljósar neikvæðar og meinlegar hliðar og hugsast getur – krefst díalektíkin þess hins vegar að við greinum uppruna hans einnig á jákvæðan eða „framsækinn“ hátt, eins og Marx gerði með heimsmarkaðinn sem framtíð þjóðríkishagkerfanna, eða Lenín með gamla hnattvædda heimsvaldakerfið. Hvorki Marx né Lenín töldu að sósíalismi væri spurning um að hverfa aftur til smærri (og þess vegna minna kúgandi og skiljanlegra) kerfis félagslegs skipulags, heldur var umfang auðmagnsins á þeirra tímum skilið sem fyrirheit, sem undirstaða, og forsenda þess að til gæti orðið einhvers konar nýr og skiljanlegri

sósíalismi. En er þetta ekki einmitt raunin þegar kemur að hnattvæddu og alltumlykjandi rými hins nýja heimskerfis, sem krefst algerlega nýrrar alþjóðlegrar íhlutunar og samvinnu? Hin hörmulega samfylking sósíalískrar byltingar og eldri þjóðernishyggju (ekki aðeins í Suðaustur-Asíu), hefur haft í för með sér afleiðingar sem nýlega hafa vakið vinstrimenn til alvarlegrar umhugsunar og vísa má til þessari skoðun til stuðnings.

En ef svo er, verður að minnsta kosti ein möguleg leið til róttækrar menningarpólitíkur augljós, með fagurfræðilegum fyrirvara sem nú verður að gera stuttlega grein fyrir. Vinstrisinnadír menningarframleiðendur og kenningasmiðir – sérstaklega þeir sem eru mótaðir af borgaralegri menningarhefð, sprottinni af rómantík, og hafa í heiðri sjálfsprottna, ósjálfráða eða ómeðvitaða tegund „snilligáfu“ en einnig af augljósum sögulegum forsendum eins og zhdanovisma<sup>64</sup> og aumlegum afskiptum stjórn mála og flokka af listum – hafa oft brugðist við með því að leyfa sér að vera óþarflega hræddir við höfnun borgaralegrar fagurfræði, einna helst hámóðernismans, á einu af elstu hlutverkum listarinnar – uppeldis- og fræðsluhlutverkunum. Á klassískum tímum var hins vegar alltaf lögð áhersla á kennsluhlutverk listarinnar (þótt það hafi einkum verið í formi siðaböðskapar), en hin miklu verk Brechts, sem enn eru að miklu leyti illa skilin, staðfesta á hinn bóginn á nýjan og formlega uppfinningasaman og frumlegan hátt fyrir móðernismann sjálfan nýja og flókna hugmynd um sambandið milli menningar og uppfræðslu. Það menningarlíkan sem ég mun stinga upp á leggur á sama hátt til grundvallar skilvitlegar og kennslufræðilegar hliðar pólitískrar listar og menningar, hliðar sem bæði Lukács og Brecht leggja á áherslu þótt á ólíkan hátt sé (hvor um sig fyrir hin ólíku skeið raunsæisstefnu og móðernisma).

Hins vegar getum við ekki horfið aftur til fagurfræðilegra aðferða sem mótaðar voru á grundvelli sögulegra aðstæðna og vandamála sem eru ekki lengur okkar. Þá felur sú hugmynd um rými, sem sett hefur verið fram hér, í sér að það form pólitískrar menningar

64 [Zhdanovismi er kenndur við Andrei Zhdanov (1896–1948) ritara miðstjórnar sovéska kommúnistaflokksins. Zhdanovismi gekk út á þá hugmynd að allir sovéskir listamenn, rithöfundar og menntamenn væru skyldugir til að vinna eftir forskrift flokksins og í þágu hans. Þeir sem gerðu það ekki áttu á hættu ofsóknir og fangavist. Zhdanovismi var opinber stefna Sovétríkjanna á tímabilinu 1946–1952. Þýð.]

sem væri viðeigandi við okkar aðstæður þyrfti nauðsynlega að taka upp málefni tengd rými sem sitt grundvallarviðfangsefni. Ég mun þess vegna til bráðabirgða skilgreina fagurfræði þessa nýja (og ímyndaða) menningarforms sem fagurfræði *hugrænnar kortagerðar* (e. *cognitive mapping*).<sup>65</sup>

Í klassísku verki sínu, *The Image of the City*, kenndi Kevin Lynch okkur að hin firrt borg er umfram allt rými þar sem fólk er hvorki fært um að kortleggja (í huga sér) eigin stöðu né borgarheildina sem þau eru stödd í: augljósasta dæmið er net eins og þau sem saman mynda Jersey-borg, þar sem engin hefðbundin kennileiti (minnismerki, punktar, náttúruleg mæri, tilbúnir sjónarhólar) eru fyrir hendi. Afnáam firringar í hinni hefðbundnu borg felst þá í að endurheimta tilfinningu fyrir stað og byggingu eða endurbyggja fjölþætta samsetningu sem má hafa í huga og sem hin einstaka sjálfsvera getur síðan kortlagt og endurkortlagt í samræmi við skeið hreyfanlegra, ólíkra ferla. Verk Lynch er þó takmarkað af vísitandi afmörkun umfjöllunarefnisins við vandamál borgarformsins sem slíks; engu að síður leiðir það óvenjulega langt fram á veginn sé því varpað út yfir á stærri land- og heimssvæði eins og við höfum snert á hér. Það ætti heldur ekki að álykta of fljótfærnislega að þetta líkan – þótt það vekir bersýnilega upp mjög miðlæggar spurningar um framsetningu sem slíka – sé á neinn hátt afskrifað auðveldlega með hefðbundinni póststrúktúralískri gagnrýni á „hugmyndafræði framsetningarinnar“ eða mímesis. Hið hugræna kort er ekki alls kostar mimetískt í hinum hefðbundna skilningi; þvert á móti gera hinar fræðilegu spurningar sem það vekur með okkur, okkur kleift að endurmeta hvernig eigi að greina framsetningu á hærra og mun flóknara stigi.

Svo eitt dæmi sé tekið, mjög áhugverð samsvörun milli þeirra vísindalegu vandamála sem Lynch rannsakar í sambandi við borgarrýmið og hinnar miklu endurskilgreiningar Althussers (og Lacans) á hugmyndafræði sem „mynd af ímynduðum tengslum einstaklinga

65 [Sjá ítarlegri útlístu á þessu hugtaki í nokkurs konar stefnuskrá Jamesons „Cognitive Mapping“ sem fyrst var flutt sem fyrirlestur árið 1983 en seinna gefin út í ritgerðasafninu *Marxism and the Interpretation of Culture*, (ritstj. Cary Nelson og Lawrence Grossberg), Urbana: University of Illinois Press, 1990, bls. 347–360. Þýð.]

við raunveruleg tilvistarskilyrði þeirra“.<sup>66</sup> Þetta er án efa nákvæmlega það sem hinu hugræna korti er ætlað að gera í þrengri ramma daglegs lífs í hinni efnislegu borg: að veita hinni einstöku sjálfsveru staðfræðilega mynd af þeirri víðu og í raun óskiljanlegu heild sem allir þættir samfélagsformgerðanna mynda.

Samt sem áður leggur verk Lynch til frekari þróunarleiðir þar sem kortagerðin gegnir lykilhlutverki. Saga þessarar vísindagreinar (sem líka er listform) sýnir okkur að líkan Lynch samsvarar í raun ekki enn því sem síðar verður kortagerð. Viðfangsefni Lynch eru augljóslega í tengslum við aðferðir sem stuðst var við fyrir tíma kortagerðar og niðurstöður þeirra eru samkvæmt hefðinni skilgreindar sem ferðalýsingar frekar en landakort: skýringarmyndir sem eru skipulagðar í kringum sjálfs-miðaða eða tilvistarlega vegferð ferðamannsins, þar sem hin ýmsu lykilatríði eru merkt – vinjar, fjallgarðar, fljót, minnisvarðar, og þess konar. Háþróaðasta form þessarar gerðar skýringarmynda er sjóferðalýsingin, sjókortid eða hin grísku *portulan*, þar sem einkenni strandlengjunnar eru skýrð með tilliti til þarfa sjóferðalanga Miðjarðarhafsins sem sjaldan fóru út á hið opna haf.

Áttavitinn innleiðir strax nýja vídd í heim sjókortanna, vídd sem umbreytir algjörlega óvissu ferðalýsingarinnar og leyfir okkur að setja fram vandamál ósvikinnar hugrænnar kortagerðar á mun flóknari hátt. Þar sem hin nýju verkfæri – áttavitinn, sextantinn og þeódólitinn – samsvara ekki aðeins nýjum land- og siglingafræðilegum viðfangsefnum (þeir erfiðleikar sem fólgnir eru í því að ákvarða lengdargráðu, sérstaklega á sveigðu yfirborði jarðarinnar, samanborið við einfaldari ákvörðun breiddar, sem evrópskir sjófarendur geta enn ákvarðað út frá reynslu sinni af því að virða fyrir sér strönd Afríku); heldur innleiða algjörlega ný hnit: sambandið við heildina, sérstaklega eins og henni er miðlað með stjörnunum og með aðgerðum eins og þríhyrningsmælingu. Á þessu stigi fer hugræn kortalagning í víðari skilningi að krefjast samræmingar á tilvistarlegum upplýsingum (reynsluvísindalegrar stöðu sjálfsverunnar) og óhlutbundinna hugmynda, utan reynslunnar, um landfræðilega heild.

66 Louis Althusser, „Ideological State Apparatuses“, í *Lenin and Philosophy* (New York: Monthly Review Press, 1972). [Sjá íslenska þýðingu Egils Arnarsonar í þessu hefti: „Hugmyndafræði og hugmyndafræðileg stjórntæki ríkisins (rannsóknarpunktur)“, bls. 206. Þýð.]



Að lokum, með fyrsta hnattlíkaninu (1490) og uppfinningu Mercator-vörpunarinnar um svipað leyti, verður til þriðja vídd kortagerðar sem um leið hefur í för með sér það sem við myndum nú til dags kalla eðli myndrænna framsetningarkóða, grundvallarformgerð hinna ýmsu miðla, uppfinning, innan mun einfaldari hugsunar um kortagerð sem byggir á eftirlíkingu, á algerlega nýjum grundvallarspurningum um sjálft tungumál myndrænnar túlkunar, sérstaklega hinn óleysanlegi (því sem næst heisenbergíski<sup>67</sup>) vandi þess að færa sveigt rými á flöt landakort. Á þessu stigi verður ljóst að sönn kort verða aldrei til (á sama tíma verður líka ljóst að það geta orðið vísindalegar framfarir, eða réttara sagt, díalektísk framför á hinum ýmsu söguskeiðum kortagerðar).

Ef á að snara öllu þessu yfir á hið mjög svo ólíka svið viðfangsefna sem falla undir skilgreiningu Althussers á hugmyndafræði, verður að koma að tveimur atriðum. Í fyrsta lagi að hugmynd Althussers leyfir okkur nú að endurhugsa þessi sérhæfðu viðfangsefni landafræði og kortagerðar með hliðsjón af félagslegu rými – með hliðsjón af til dæmis stéttarstöðu og þjóðlegu eða alþjóðlegu samhengi, með hliðsjón af því hvernig við öll erum nauðbeygð til að kortleggja hugrænt okkar einstaklingsbundnu tengsl við staðbundinn, ríkisbundinn og alþjóðlegan stéttskiptan veruleika. En með því að endurskilgreina viðfangsefnið á þennan hátt nálgumst við einnig beint sömu kortlagningarvandamálin sem sett eru fram á aukinn og nýjan hátt í hinu hnattvædda rými póstmóðernismans eða hins alþjóðlega skeiðs sem hefur verið til umræðu hér. Þetta eru ekki aðeins fræðileg viðfangsefni, heldur hafa þau aðkallandi praktískar afleiðingar fyrir pólitískt starf, eins og augljóslega má greina í þeirri viðteknu hugmynd þegna fyrsta heimsins að tilvistarlega (eða „samkvæmt reynslu“) búi þeir í raun og veru í „eftir-iðnaðarþjóðfélagi“ þar sem hefðbundin framleiðsla hefur horfið og hefðbundnar þjóðfélagsstéttir eru ekki lengur til – hugmynd sem hefur beinar afleiðingar fyrir pólitíska baráttu.

Annað atriðið er að afturhvarf til lacanískra stöða kenninga Althussers getur fært okkur nokkra gagnlega og leiðandi aðferðafræðilega ávinninga. Framsetning Althussers endurlífgar gamla

67 [Werner Heisenberg (1901–1976) var einn þekktasti eðlisfræðingur 20. aldar. Hann er kunnastur fyrir að vera einn af upphafsmönnum skammtafræðinnar og sérstaklega fyrir að vera höfundur svokallaðs óvissulögmáls sem Jameson vísar til. Þýð.]

og upp frá því klassíska marxíska aðgreiningu milli vísinda og hugmyndafræði sem er ekki alveg gagnslaus, jafnvel fyrir okkur nú til dags. Hið tilvistarlega – staða hinnar einstaklingsbundnu sjálfsveru, reynsla daglegs lífs, „sjónarhorn“ mónöðunnar á heiminn sem óumflýjanlega heftir okkur, þar sem við erum jú líffræðilegar sjálfsverur – er samkvæmt formúlu Althusers skilyrðislaust andstætt sviði hinnar óhlutbundnu þekkingar, sviðs sem, eins og Lacan minnir okkur á, er aldrei framsett eða gert að veruleika af einstakri sjálfsveru heldur af því formgerðarlega tómi sem kallað er *le sujet supposé savoir* (sjálfsveran sem ætlað er að búi yfir þekkingunni), staðnum þar sem sjálfsvera þekkingarinnar býr.<sup>68</sup> Þetta staðfestir ekki að við getum ekki kunnad skil á heiminum og heild hans á óhlutbundinn eða „vísindalegan“ hátt. Marxísk „vísindi“ veita okkur einmitt tækifæri til að kunna skil á og gera okkur óhlutbundna hugmynd um heiminn á þennan hátt, á sama hátt og til dæmis hin frábæra bók Mandels gerir með því að setja fram vel byggða og innihaldsríka þekkingu á því hnattræna heimskerfi, sem hér hefur ekki verið lýst sem óþekkjjanlegu heldur einungis ótákngeranlegu, sem er allt annar hlutur. Formúla Althusers bendir með öðrum orðum á sprungu, rof, milli tilvistarlegrar upplifunar og vísindalegrar þekkingar. Hugmyndafræði hefur þannig þá virkni að finna einhvern veginn leið til að tengja þessi tvö ólíku svið saman. Sjónarhorn söguhyggjunnar á þessa skilgreiningu myndi bæta við að slík samstilling, framleiðsla á starfandi og lifandi hugmyndafræði, er ólík milli sögulegra aðstæðna og umfram allt að það geti skapast sögulegar aðstæður þar sem þetta er alls ekki mögulegt – og þannig virðast okkar aðstæður vera í þeirri kreppu sem nú stendur yfir.

En kerfi Lacans er þrefalt og ekki byggt á tvíhyggju. Hin marxíska og althusseríska andstæða hugmyndafræði og vísinda sam-

68 [*Le sujet supposé savoir* er franskt hugtak úr lacanískri sálgreiningu sem þýða má sem *sjálfsveran sem ætlað er að búi yfir þekkingunni* eða sem *hin ætlaða sjálfsvera þekkingarinnar*. Hugtakið lýsir því hvernig þekking verður ekki fundin í neinni einstakri sjálfsveru heldur í *tengulunum milli* þeirra. Í sálgreiningu er það sálgreinandinn sem gegnir hlutverki *sjálfsverunnar sem ætlað er að búi yfir þekkingunni*. Samband sálgreinanda og þess sem er greindur byggir á því að sá síðarnefndi trúir því að sá fyrri búi yfir þekkingu til að veita hinum minnstu atriðum lífs hans merkingu. Undir lok farsællar sálgreiningar áttar sá sem er greindur sig hins vegar á að sálgreinandinn veit ekkert. Þekkingin verður til *eftir á*, á milli þeirra. Þýð.]

svarar aðeins tveimur þáttum af þrefaldri virkni Lacans; þ.e. hins Ímyndaða og Raunarinnar. Í umræðunni um túlkunarlegra díalektík merkja og máttar einstakra tungumála og miðla minnir útúrdúrinn um kortagerð okkur hins vegar á að það sem fram að þessu hefur verið sleppt er sjálft svið hins Táknræna hjá Lacan.

Fagurfræði hugrænnar kortagerðar – kennslufræðileg pólitísk menning sem reynir að veita hinni einstaklingsbundnu sjálfsveru einhvers konar nýja og aukna tilfinningu fyrir staðsetningu sinni í heimskerfinu – verður að virða þessa gífurlega flóknu díalektík túlkunar og finna upp algjörlega ný form til þess að gera henni góð skil. Þetta er því augljóslega ekki kall eftir afturhvarfi til einhvers eldri vélbúnaðar, einhvers konar eldra og gegnsærra rýmis þjóðríkisins, eða einhvers konar hefðbundnara og þægilegra svæðis fyrir sérstakt sjónarhorn eða eftirlíkingu: hin nýja pólitíska list (ef hún er þá möguleg) verður að halda sig við sannleika póstmóðernismans, það er að segja, við grundvallarviðfang sitt – heimskerfi alþjóðlegs kapítalísma – á sama tíma og hún nær að brjótast fram til einhvers konar nýrrar og enn óhugsandi leiðar til að túlka það síðastnefnda, þar sem við getum fyrst farið að ná utan um stöðu okkar sem einstaklinga og sem hluta af stærri heild og endurheimt getu okkar til að vinna og berjast en hún er sem stendur lömuð vegna þess hve áttavillt við erum, bæði rúmfræðilega sem og félagslega. Hið pólitíska form póstmóðernisma, ef eitthvert slíkt getur orðið, mun fást við að finna upp og endurvarpa hnattvæddri hugrænni kortagerð, á félagslegum jafnt sem rúmfræðilegum skala.

*Magnús Þór Snæbjörnsson þýðði*