

Terry Eagleton

Kapitalisme, modernisme og postmodernisme

I sin artikel »Postmodernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik«¹ argumenterer Fredric Jameson for, at det snarere er pastichen end parodien, der passer til den postmodernistiske kultur. »Pastichen«, skriver han, »er, ligesom parodien, efterligning af en særlig maske, en talen på et dødt sprog; men det er en neutral efterligning, uden nogen af parodiens bagtanker, uden det satiriske motiv, tømt for latter og for enhver overbevisning om, at der stadig eksisterer en sund lingvistisk normalitet uden for det abnorme sprog, som for en stund er blevet lånt«.

Dette er en fin pointe; men jeg vil her opkaste den tanke, at parodi af en art ikke er fuldstændig fremmed for postmodernismens kultur, skønt det ikke er noget, som den kan siges at være særlig bevidst om. Hvad den postmodernistiske kultur – med dens opløsning af kunsten i de almindelige former for vareproduktion – parodierer, er intet mindre end det tyvende århundredes revolutionære avantgardekunst. Det er, som om postmodernismen blandt andet er en syg vits på bekostning af den revolutionære avantgardisme, blandt hvis hovedmotiver det – som Peter Bürger overbevisende har argumenteret for i sin *Theorie der Avantgarde*² – var at demontere kunstens institutionelle autonomi, udradere grænserne mellem kulturen og det politiske samfund og at føre den æstetiske produktion tilbage til dens ydmyge, upriviligerede stilling blandt de sociale praksisformer som helhed. I postmodernismens kommercialiserede kunstprodukter vender den avantgardistiske drøm om en integration af kunst og samfund tilbage i en monstrøst karikeret form; Majakovskijs tragedie gennemspilles endnu en gang, men denne gang som en farce. Det er, som om postmodernismen repræsenterer den borgerlige kulturs forsinkede hævn over sine revolutionære modstandere, hvis utopiske ønske om en sammensmeltning af kunst og social praksis bliver taget op, forvredet og spottende vendt imod dem som dystopisk realitet. Set i dette perspektiv mimer postmodernismen den formelle genforening af kunst og det sociale liv, som blev forsøgt af avantgarden, mens den ubarmhjertigt tømmer den for dens politiske indhold; Majakovskijs

lyrikoplæsninger i fabriksgården bliver til Warhol's sko og suppe-dåser.

Jeg siger, at det er, *som om* postmodernismen udfører sådan en parodi, fordi Jameson har sikkert ret i at hævde, at den i virkeligheden er totalt uskyldig m.h.t. at have nogen underfundig satirisk bevæggrund af den art, og at den er fuldstændig blottet for en historisk erindring, som kunne gøre en sådan forvanskning bevidst. Én gang at anbringe en stabel mursten i Tate Gallery kan betragtes som ironisk; at gentage handlingen i det uendelige er simpelt hen at være ligeglad med en sådan ironisk intention, eftersom dens chokvirkning ubønhørligt tømmes ud for ikke at efterlade andet end den nøgne kendsgerning. Den postmodernistiske kulturs dybdeløse, stilløse, afhistoriserede, afsensualiserede overflader har ikke til hensigt at give udtryk for en fremmedgørelse, for selve fremmedgørelsesbegrebet må hemmeligt indeholde en drøm om autenticitet, som postmodernismen finder fuldstændig uforståelig. De udjævnede overflader og udhulede interiører er ikke »fremmedgjorte«, for der er ikke længere noget subjekt, som kan fremmedgøres, og ingenting at blive fremmedgjort fra, idet »autenticiteten« mindre er blevet forkastet end simpelt hen glemt. Det er umuligt i sådanne former – som man kan i den egentlige modernismes kunstprodukter – at opdage en fordrejet, angst eller ironisk bevidsthed om den traditionelle normative humanisme, som de destruerer. Hvis dybde er en metafysisk illusion, så kan der ikke være noget »overfladisk« ved sådanne kunstformer, for selve begrebet er sat ud af kraft. Postmodernismen er således en gyselig parodi på en socialistisk utopi, idet den har ophævet al fremmedgørelse med et slag. Ved at løfte fremmedgørelsen op i anden potens, ved at fremmedgøre os selv fra vores egen fremmedgørelse, overtaler den os til at anerkende denne utopi ikke som et fjernt mål, men forbløffende nok som intet mindre end selve nutiden, fuldstændig som den er i sin egen rå positivitet og ikke skæmmet af det fjerneste spor af nogen mangel.

Når fremmedgørelsen én gang har udbredt sit herredømme over hele den sociale realitet, udvisker den selve de kriterier, hvormed den kan genkendes som det, den er, og ophæver således triumferende sig selv, idet den vender alting tilbage til normaliteten. Det traditionelle metafysiske mysterium var et spørgsmål om dybder, fravær, grundlag, afgrundsdybe udforskninger; mysteriet for en del af den modernistiske kunst er netop den sindsoprivende sandhed, at tingene er, hvad de er, forbløffende identiske med sig selv, fuldstændig blottede for begrundelse, motiv eller bekræftelse; postmodernismen bekræfter denne selvidentitet, men udsletter den skandaløse karakter, den har

for modernismen. David Hume's dilemma overvindes ved en simpel sammensmeltning: kendsgerning *er* værdi. Utopien kan ikke tilhøre fremtiden, fordi fremtiden, i teknologiens skikkelse, allerede er her, fuldstændig synkron med nutiden. Ved at drømme, at kunsten kunne gå op i det sociale liv, viser William Morris sig tilsyneladende at have været en sand profet for senkapitalismen: ved at foregribe et sådant ønske, ved at opfylde det med overilet hastværk, omvender senkapitalismen behændigt sin egen logik og erklærer, at hvis kunstproduktet er en vare, så kan varen altid være et kunstprodukt. »Kunst« og »liv« bliver virkelig krydset med hinanden i et lukket kredsløb – det vil sige, at kunsten antager en vareform, som allerede er investeret med æstetisk forlokkelse. *Eschaton* synes allerede at være her lige for næsen af os, men så altgennemtrængende og umiddelbar, at den er usynlig for dem, hvis øjne stadig er stædigt bortvendt mod fortiden eller fremtiden.

Postmodernismens æstetik

Avantgardens produktivistiske æstetik i det tidlige 20. århundrede forkastede hånende begrebet om den kunstneriske »repræsentation« til fordel for en kunst, som i mindre grad var »refleks«, end den var materiel indgriben og organiserende kraft. Postmodernismen er en sort parodi på en sådan »antirepræsentations«-æstetik: hvis kunsten ikke længere er en refleks, skyldes det ikke, at den søger at forandre verden snarere end at mime den, men så skyldes det, at der ikke er noget, der kan blive reflekteret, der er ingen realitet, som ikke i sig selv allerede er billede, forestilling, simulacrum, vilkårlig fiktion. At sige at den sociale realitet er fuldstændig gennemtrængt af varestrukturen, er det samme som at sige, at den altid allerede er »æstetisk« – tekstliggjort, emballeret, feticheret, besat med libido; og at reflektere virkeligheden er for kunsten således ikke andet end blot at spejle sig selv, i en kryptisk selvreference, hvilket virkelig er en af varefetichens inderste strukturer. Varen er mindre et billede i betydningen en »refleks« end et billede af sig selv, hele dens materielle eksistens er viet til dens egen selvrepræsentation; og under sådanne vilkår bliver den mest autentisk repræsentative kunst paradoksalt nok den anti-repræsenterende kunstgenstand, hvis vilkårlighed og fakticitet bliver et billede på alle senkapitalistiske genstandes skæbne. Hvis det kunstneriske billedes uvirkelighed afspejler uvirkeligheden i samfundet som helhed, betyder det, at det intet reelt afspejler og således egentlig

slet ikke afspejler. Bag dette paradoks ligger den historiske sandhed, at selve det postmodernistiske kunstprodukts autonomi og rå selv-identitet er et resultat af dets tætte *integration* i et økonomisk system, hvor en sådan autonomi, i form af varefetichen, er dagens orden.

At se kunsten som den revolutionære avantgarde så den, ikke som institutionaliseret objekt, men som praksis, strategi, præstation, produktion: alt dette bliver, endnu en gang, grotesk karikeret af senkapitalismen, for hvilken – som Jean-François Lyotard har påpeget – »præstationsprincippet« virkeligt er det eneste, som tæller. I sin *La condition postmoderne*³ gør Lyotard opmærksom på kapitalismens »massive indorden af alle erkendelsessætninger under den bedst mulige præstations finalitet«. »Det videnskabelige sprogs spilleregler«, skriver han, »bliver de riges spilleregler, efter hvilke den, som er mest velhavende, har den største chance for at handle rigtigt«⁴! Det er derfor ikke vanskeligt at se en forbindelse mellem J. L. Austins filosofi og IBM, eller mellem de forskellige former for neonietzscheanisme i en poststrukturalistisk epoke og Standard Oil. Det er ikke overraskende, at klassiske modeller for sandhed og erkendelse i stigende grad er ude af kurs i et samfund, hvor det, der betyder noget, er, om man leverer de kommercielle eller retoriske goder. Hvad enten det er blandt diskursteoretikere eller på »Institut for virksomhedsledelse«, er målet ikke længere sandhed, men præstationsevne, ikke fornuft, men magt. Industrirådet er på denne måde spontane poststrukturalister alle til én, fuldstændig befriet (hvis de blot vidste det) for illusioner om epistemologisk realisme og sandhedskorrespondens-teori.

At det forholder sig sådan, er ingen begrundelse for at foregive, at vi lettet kan vende tilbage til John Locke eller Georg Lukács; det er blot at erkende, at det ikke altid er let at skelne politisk radikale angreb på klassisk epistemologi (til disse angreb må den unge Lukács selv regnes, sammen med den sovjetiske avantgarde) fra flagrant reaktionære. Det er naturligvis et udtryk for denne vanskelighed, at Lyotard selv – efter grumt at have skitseret de mest undertrykkende aspekter af det kapitalistiske præstationsprincip – i virkeligheden ikke har noget at tilbyde i stedet, undtagen noget, som – når det kommer til stykket – kun er en anarkistisk version af den samme epistemologi, nemlig »paralogikkens« guerillaagtige forpostfægtninger, som fra tid til anden måske kan skyde ustabiliteter, paradokser og mikrokatastrofale diskontinuiteter ind i dette terroristiske tekno-videnskabelige system. Kort sagt bliver en »god« pragmatik sat over for en »ond«; men den vil altid fra starten være taber, eftersom den forlængst har opgivet oplysningens store fortælling om menneskelig frigørelse,

som vi nu alle ved, er håbløst metafysisk. Lyotard er ikke i tvivl om, at »(socialistiske) kampe og deres redskaber er blevet omdannet til at være regulatorer i systemet« i alle de avancerede lande, en olympisk vished, som Mrs. Thatcher i skrivende stund måske ville misunde ham og sætte spørgsmålstegn ved. (Lyotard er klogt nok tavs om klassekampen uden for de avancerede kapitalistiske nationer.) Hvis det kapitalistiske system har været effektivt nok til fuldstændig at negere al klassekamp, er det vanskeligt at se, hvorledes det tilfældige, uortodokse videnskabelige eksperiment skulle volde det mange problemer. Som Fredric Jameson antyder i sin introduktion til Lyotards bog, spiller »postmodernistisk videnskab« heri den rolle, som engang blev tillagt den modernistiske kunst, som ligeledes var et eksperimentelt brud på det givne system; og Lyotards ønske om at se en kontinuitet mellem modernismen og postmodernismen er tildels en afvisning af at tage stilling til den forstyrrende kendsgerning, at modernismen viste sig at blive bytte for institutionalisering. Begge kulturelle faser er for Lyotard manifestationer af det, som undslipper og sammenblander historie med Nuets eksplosive styrke, det »paralogiske« som et knap muligt, forstandsundslippende spring ud i fri luft, som giver udfrielse fra det temporalitetens og den globale fortællings mareridt, som nogle af os forsøger at vågne fra. Paralogikken er der, ligesom de fattige, altid, men kun fordi systemet også altid er der. Det »moderne« er i mindre grad en særlig kulturel praksis eller historisk periode, som følgelig må lide nederlag eller blive inkorporeret, end det er en slags permanent ontologisk mulighed for at afbryde enhver sådan historisk periodisering, en fundamentalt tidløs gestus, som ikke kan udføres eller tages alvorligt i den historiske fortælling, fordi den blot er en atemporal kraft, som anser enhver sådan lineær kategorisering for at være løgnagtig.

Historie og modernitet

Som enhver lignende anarkistisk eller Camus'k revolte kan modernismen således aldrig rigtig dø. Men grunden til, at den aldrig kan blive besejret – det forhold, at den ikke optager det samme tidsmæssige terræn eller logiske rum som sine modstandere – er netop grunden til, at den heller aldrig kan besejre systemet. Den karakteristiske post-strukturalistiske blanding af pessimisme og eufori udspringer præcis af dette paradoks. Historie og modernitet leger en uophørlig katten efter musen ind i og ud af tiden, og ingen af dem er i stand til at tage

livet af den anden, fordi de har forskellige ontologiske beliggenheder. »Spil« i den positive betydning – bruddets og begærets ludiske adspredelser – spiller sig selv ud i sprækkerne på »spil« i den negative betydning – spilteori, det teknisk-videnskabelige system – i en uendelig konflikt og hemmelig forståelse. Modernitet betyder virkelig en nietzscheansk »aktiv glemsel« af historien: den sunde, spontane erindringsløshed hos dyret, som med forsæt har undertrykt sine egne lave determinationer og således er frit.

Det er på denne måde den præcise modsætning til Walter Benjamins »revolutionære nostalgi«: evnen til aktiv erindring som en rituel sammenkaldelse og påkaldelse af de undertryktes traditioner i en voldsom konfrontation med det politisk nærværende. Det undrer ikke, at Lyotard står i dyb modsætning til en sådan historisk bevidsthed, med hans reaktionære hyldest til fortælling som en evig nutid snarere end en revolutionær erindring om de uretfærdigt undertrykte. Hvis han kunne huske på denne benjaminske måde, ville han måske have mindre tillid til, at klassekampen simpelt hen kunne fjernes. Hvis han adækvat inddrog Benjamins arbejde, kunne han heller ikke opstille problemet i en så simpel binær opposition – et typisk træk ved megen poststrukturalistisk tankegang –: oplysningens totaliserende fortællinger på den ene side og de mikropolitiske eller paralogiske på den anden (postmodernisme som metafortællingernes død). For Benjamins bundløst subtile overvejelser over historien bringer ethvert binært poststrukturalistisk skema af den art i øjeblikkelig uorden. Benjamins »tradition« er ganske vist en totalitet af en slags, men samtidig en uophørlig detotalisering af den herskende klasses triumferende historie; den er på én måde given, og dog bliver den altid konstrueret fra en bekvem placering i nutiden; den fungerer som en dekonstruktiv kraft på herskende historieideologier, men kan dog også ses som en totaliserende bevægelse, hvori pludselige affiniteter, korrespondenser og konstellationer mellem disparate kampe kan tage form.

En nietzscheansk betydning af det »moderne« præger også produktionen hos den mest indflydelsesrige af de amerikanske dekonstruktivister, Paul de Man, skønt det er med en ekstra ironisk drejning. For »aktiv glemsel«, siger de Man, »kan aldrig lykkes helt: den karakteristisk modernistiske handling, som søger at udlette eller standse historien, finder sig med det samme udleveret til den traditionsfølge, som den søger at ophæve, den forlænger den snarere end ophæver den«. For de Man er litteraturen i virkeligheden ikke andet end dette konstant dødsdømte, ironisk selvophævende forsøg på at gøre den ny, denne uophørligt manglende evne til rigtig at vågne fra

historiens mareridt: »Modernitetens vedvarende appel, lysten til at bryde ud af litteraturen mod øjeblikkets virkelighed, sejrer og skaber – idet den vender sig mod sig selv – litteraturens gentagelse og fortsættelse«⁴. Eftersom handling og temporalitet er uadskillelige, er modernismens drøm om at skabe sig selv, dens hunger efter et historisk uformidlet møde med det virkelige, immanent splittet og i strid med sig selv: at skrive er at bryde en tradition, som for selve dens egen overlevelse afhænger af et sådant brud. Vi er alle, samtidig og uopløseligt, modernister og traditionalister, termer, som for de Man hverken betegner kulturelle bevægelser eller æstetiske ideologier, men selve strukturen i det dobbeltbundede fænomen – altid samtidig i og uden for tiden – kaldet litteratur, hvor dette almene dilemma tager skikkelse med retorisk selvbevidsthed. Litteraturhistorien, anfører de Man, »kunne i virkeligheden være paradigmatisk for historien generelt«; og hvad dette betyder, oversat fra de Man'sk, er, at skønt vi aldrig vil forlade vore radikale politiske illusioner (den tåbelige fantasi om at frigøre os selv fra traditionen og om at stå ansigt til ansigt med den autentiske eksistens, som den skulle være, en permanent patologisk tilstand i de menneskelige forhold), så vil sådanne handlinger altid blive indoptaget af en historie, der som kneb, hvormed den sikrer eviggørelsen af sig selv, altid har forudset dem og bemægtiget sig dem. Den dristigt radikale rekurs til Nietzsche ender så at sige med at anbringe én i en modent liberal, demokratisk position, ironisk skeptisk, men genialt tolerant overfor de unges radikale krumspring.

Hvad der – under dække af en diskussion om historie og modernitet – er på spil her, er intet mindre end det dialektiske forhold mellem teori og praksis. For hvis praksis i neo-nietzscheansk stil bliver defineret som spontan fejlhandling, produktiv blindhed eller historisk erindringsløshed, så kan teori naturligvis ikke blive andet end en udmattet refleksion over dens ultimative umulighed. Litteraturen – det aporetiske sted, hvor sandhed og fejltagelse uløseligt er flettet sammen – er på én gang praksis og dekonstruktion af praksis, spontan handling og teoretisk kendsgerning, en bevægelse, som ved at stræbe efter et umiddelbart møde med realiteten samtidig tolker netop denne bestræbelse som metafysisk fiktion. At skrive er både handling og en refleksion over denne handling, men de to aspekter er ontologisk disjunkte; og litteraturen er det privilegerede sted, hvor praksis kommer til at kende og benævne sin evige forskellighed fra teorien.

Det er derfor ikke overraskende, at den sidste sætning i de Man's essay foretager en pludselig drejning til det politiske: »Hvis vi udvider denne forestilling til at gælde uden for litteraturen, bekræfter den

blot, at grundlaget for historisk viden ikke er empiriske facts, men skrevne tekster, selv når disse tekster maskerer sig som krige og revolutioner«. En tekst, som starter i et litteraturhistorisk problem, slutter som et angreb på marxismen. For det er naturligvis først og fremmest marxismen, som har insisteret på, at handlinger kan være teoretisk begrundede, og at historiske forløb kan være emancipatoriske, forestillinger, som er i stand til at smadre hele de Man's sag. Det er kun ved at starte i en nietzscheansk dogmatik – praksis er nødvendigvis selvblind, tradition nødvendigvis forhindring – at de Man er i stand til at nå frem til sine politisk quietistiske aporier⁵.

Givet disse indledende definitioner er en vis skønson dekonstruktion af deres indbyrdes modsætning politisk væsentlig, hvis den nietzscheanske tro på bekræftende handling ikke skal åbne for en radikal politik; men en sådan dekonstruktion får ikke lov til at omstøde den metafysiske tro på, at der virkelig er en enkelt dominerende handlingsstruktur (blindhed, fejltagelse) og en enkelt form for tradition (der forvirrer snarere end sætter én i stand til at møde det »virkelige«). Louis Althussers marxisme ligger tæt op ad denne nietzscheanisme: praksis er et »imaginært« foretagende, som blomstrer på undertrykkelsen af sandt teoretisk forståelse, teori en refleksion over en sådan handlens nødvendige fikcionalitet. De to fænomener er, som i tilfældet med Nietzsche og de Man, ontologisk disjunkte, nødvendigvis non-synkrone.

Definition af begrebet

De Man er således karakteristisk nok noget mere vidende om mulighederne i det modernistiske eksperiment end den ret så overilet højstemte Lyotard. Al litteratur er for de Man en nedbrudt eller hæmmet modernisme, og institutionaliseringen af disse drivkræfter er et uforanderligt snarere end et politisk vilkår. Naturligvis er det en del af, hvad der for det første forårsager litteraturen – konstituerende for selve dens mulighed. Det er, som om litteraturen – i en yderst modernistisk ironi – behersker og forudgriber sin egen kulturelle institutionalisering ved at inderliggøre den i teksten, bryde selve de kæder, som binder den, afsløre sin egen negative form for transcenderen ved hjælp af sin styrke til retorisk at benævne – og således delvis fjerne – sin egen kroniske mangel på evne til at komme i lag med det virkelige. Det modernistiske værk – og det er alle kulturelle kunstprodukter – er det værk, som ved, at det modernistiske (læs her også 'politiske')

eksperiment i sidste ende er magtesløst. Historiens og modernitetens gensidige snylteri er de Man's egen version af Lovens og Begærets poststrukturalistiske dødvande, hvori den revolutionære drivkraft bliver ør og rablende på grund af de usle fængselsrationer, den får.

De Man's resolute ontologisering og afhistorisering af modernismen, som er en del af den stadige, stiltfærdige antimarxisme, der løber gennem hans bog, giver i det mindste én pause til at reflektere over, hvad termen faktisk kan betyde. I sit oplysende essay »Modernitet og revolution«⁶ ender Perry Anderson med at forkaste selve betegnelsen »modernisme« som »fuldstændig tom for positivt indhold ... hvis eneste referent er selve tidens tomme forløb«. Givet begrebets elasticitet er denne utålmodige nominalisme i nogen grad forståelig; dog kan selve ordets tågethed på en måde være signifikant. Som term udtrykker og mystificerer »modernisme« en følelse af éns særlige historiske situation som på en eller anden måde besynderligt svanger med krise og forandring. Den betegner en uhyre, forvirret og dog besynderligt forstærket selvbevidsthed om éns eget historiske øjeblik, på én gang selvtvivlende og selvhyldende, angst og triumferende. Den antyder på én og samme tid en standsning og benægtelse af historien i den umiddelbare nutids voldsomme chok, en position, hvori man selvbehageligt kan drysse alle hidtidige udviklingsfaser af i »traditionens« askebæger, og en desorienteret følelse af, at historien bevæger sig med særlig styrke og påtrængenhed inden for éns umiddelbare erfaring, presserende aktuel og dog pinagtigt uigennemskuelig.

For dem selv er alle historiske epoker moderne, men ikke alle epoker gennemlever deres erfaring i dette ideologiske leje. Hvis modernismen oplever sin historie som særligt, insisterende *nutidig*, så har den også en fornemmelse af, at dette nutidige øjeblik er noget af *fremtiden*, i forhold til hvilken nutiden kun er en retning; således bliver ideen om Nuet, om nutiden som fuldt nærvær, der fordunkler fortiden, engang imellem selv overskygget af en klarhed over nutiden som en udsættelse, som en tom, spændt åbenhed ud mod en fremtid, som i én henseende allerede er her, i en anden henseende endnu ligger forude. Det »moderne« er for de fleste af os det, som vi altid er nødt til at indhente: den populære brug af termen »futuristisk« til at betegne det modernistiske eksperiment er symptomatisk herfor. Modernismen – og her kan Lyotards sag tillægges en vis kvalificeret troværdighed – er ikke så meget et punktuelt øjeblik i tiden som en omvurdering af tiden i sig selv, fornemmelsen af et epokalt skifte i selve temporalitetens betydning og toneart, et kvalitativt brud i vore ideologiske måder at leve historien på. Hvad der synes at bevæge sig i

sådanne øjeblikke er mindre »historien« end det, som bliver sluppet løs ved sprængningen og ophævelsen af den; og de typisk modernistiske billeder af malstrømmen og afgrunden – »vertikale« brud ind i temporaliteten, hvorved kræfterne hvirvler hvileløst i en eklipse af lineær tid – repræsenterer denne ambivalente bevidsthed. Det samme gør faktisk den benjaminske spatialisering af eller »konstellation« i historien, som på én gang bringer den til en chokerende stilstand og flimrer med hele krisens eller katastrofens uro.

Som Fredric Jameson andetsteds har argumenteret for, blev højmodernismen født med ét slag sammen med massevarekulturen⁷. Dette er et forhold, som vedrører dens indre form, ikke blot dens ydre historie. Modernisme er bl.a. en strategi, hvorved kunstværket modsætter sig at blive gjort til vare, med opbydelse af alle sine kræfter holder stand mod de sociale kræfter, som gerne ville degradere det til bytteobjekt. I dette omfang står de modernistiske værker i modsætning til deres egen materielle status, de er splittede fænomener, som i deres diskursive former benægter deres egen lurvede økonomiske virkelighed. For at afværge en sådan reduktion til varestatus, sætter det modernistiske værk referenten eller den virkelige historiske verden uden for parantes, fortætter sine tekstlige strukturer og fordrejer sine former for at komme en umiddelbar konsumerbarhed i forkøbet og drager sit eget sprog beskyttende omkring sig for at blive et mystisk objekt med sit eget formål, frit for al besmittende omgang med det virkelige. Ved selvrefleksivt at ruge på sin egen eksistens, distancerer det ved ironi sig selv fra skammen ved ikke at være andet end en simpel, selvidentisk ting. Men den mest ødelæggende ironi overhovedet er, at ved at gøre dette undslipper det modernistiske værk én form for kommercialisering for blot at blive offer for en anden. Hvis det undgår ydmygelsen ved at blive en abstrakt, serialiseret, øjeblikkeligt byttelig ting, gør det det kun ved at reproducere den anden side af varen, som er dens fetichisme. Det autonome, selvbetragende, uigennemtrængelige modernistiske kunstprodukt er i al sin isolerede glans varen som fetich, der gør modstand mod varen som bytteobjekt, dets løsning på problemet del af selve problemet.

Den udelukkede sociale verden

Det er på klipperne af sådanne modsigelser, at hele det modernistiske projekt til sidst vil lide skibbrud. Ved at sætte den virkelige sociale verden udenfor, ved at etablere en kritisk, negerende distance mellem

sig selv og den herskende sociale orden, må modernismen samtidig udelukke de politiske kræfter, som søger at omforme denne orden. Der er naturligvis en politisk modernisme – hvad er Bertolt Brecht ellers? – men den er næppe karakteristisk for bevægelsen som helhed. Ved at rykke væk fra samfundet ind i sit eget uigennemtrængelige rum reproducerer – ja intensiverer – det modernistiske værk tilmed selve den illusion om æstetisk autonomi, som kendetegner den borgerlige humanistiske orden, det også protesterer imod. Modernistiske kunstværker er, når det kommer til stykket, alle »værker«, adskilte og afgrænsede helheder omkring den frie leg inde i dem, hvilket netop er, hvad den borgerlige kunstinstitution forstår. Den revolutionære avantgarde, som var klar over dette dilemma, led nederlag tæt på den politiske historie.

Stillet over for denne situation ønsker postmodernismen således at tage den anden udvej. Hvis kunstværket virkelig er en vare, så kan den lige så godt indrømme det, med al den *sang-froid*, den kan opbyde. I stedet for at sygne hen i en eller anden uudholdelig konflikt mellem sin materielle realitet og sin æstetiske struktur kan den til stadighed folde denne konflikt sammen til den ene side, blive æstetisk, hvad den er økonomisk. Den modernistiske tingsliggørelse – kunstværket som isoleret fetich – bliver derfor udskiftet med dagliglivets tingsliggørelse på det kapitalistiske marked. Varen som mekanisk reproducerbar byttegenstand fordriver varen som magisk aura. I en kynisk kommentar til avantgardekunstværket vil den postmodernistiske kultur ophæve sine egne grænser og gøre sig til ét med selve det almindelige vareliv, hvis uophørlige byttetransaktioner og forandringer i ingen tilfælde anerkender nogen formelle grænser, som ikke ustandselig bliver overskredet. Hvis den herskende orden kan tilegne sig alle kunstprodukter, så er det bedre frækt at komme denne skæbne i forkøbet end at lide den modvilligt; kun det, som allerede er en vare, kan modstå at blive gjort til vare. Hvis det højmodernistiske værk er blevet institutionaliseret i overbygningen, vil den postmodernistiske kultur reagere folkeligt mod en sådan elitisme ved at placere sig selv i basis. Det er bedre, som Brecht bemærkede, at starte fra det »dårlige nye« end fra det »gode gamle«.

Det er imidlertid også dér, hvor postmodernismen standser. Brechts kommentar hentyder til den marxistiske vane med at uddrage det progressive moment fra en iøvrigt ubehagelig eller ambivalent realitet, en vane, som blev godt eksemplificeret i avantgardens tilslutning til en teknologi, som både var i stand til at frigøre og undertrykke. På et senere, mindre euforisk stadi i den teknologiske kapitalismes udvikling karikerer postmodernismen – som hylder kitsch og

camp – Brechts slogan ved at erklære, ikke at det dårlige indeholder det gode, men at det dårlige *er* godt – eller rettere, at begge disse »metafysiske« termer nu er blevet afgørende forældede af en social orden, som hverken skal bekræftes eller fornægtes, men blot accepteres.

Hvorfra kan man – i en fuldstændig tingsliggjort verden – aflede kriterier, efter hvilke bekræftelse eller benægtelse ville være mulig? Så sandelig ikke fra historien, som postmodernismen for enhver pris vil udslutte, eller spatialisere til et udvalg af mulige stilarter, når det drejer sig om at overtale os til at glemme, at vi nogensinde har kendt eller kunne kende noget alternativ til den selv. Som hos det sunde, erindringsløse dyr hos Nietzsche og hans samtidige messetjenere *er* en sådan glemsel en værdi: værdien ligger ikke i denne eller hin vurdering inden for den nærværende erfaring, men i selve evnen til at stoppe ørene til over for historiens sirenesange og at tage det nærværende for, hvad det er, i hele sin rene umiddelbarhed. Etske eller politiske vurderinger ville udslutte det nærværende blot ved at formidle det, splitte dets selvidentitet, placere os før eller efter i forhold til det; værdi er kun det, som *er* – udsluttelsen og overvindelsen af historien – og værdidiskurser, som ikke kan undgå at være historiske, er derfor pr. definition værdiløse.

Det er derfor, den postmodernistiske teori er fjendtlig over for hermeneutikken og intetsteds mere ondartet end i Gilles Deleuze's og Felix Guattari's *L'anti-Oedipe*⁸. I Paris efter 1968 forekom et møde ansigt til ansigt med virkeligheden stadig rimeligt, hvis man blot kunne forlade Marx' og Freuds tågede formidlinger. For Deleuze og Guattari er det »virkelige« begæret, som, i en fuldt udfoldet metafysisk positivisme, »aldrig lader sig bedrage«, som ikke behøver nogen fortolkning og simpelt hen *er*. I denne begærets uovervindelighed, hvori den skizofrene er helt, er der ingen plads til egentlig politisk diskurs, for en sådan diskurs er præcis det uophørlige arbejde med at *fortolke* begæret, et arbejde, som ikke efterlader sin genstand uberørt. For Deleuze og Guattari gør enhver bevægelse af den slags begæret sårbart for meningens metafysiske fælder. Men den fortolkning af begæret, som er den politiske, er nødvendig, netop fordi begæret ikke er en enestående, ophøjet positiv entitet; trods al deres insisteren på begærets diffuse og perverse manifestationer, er det Deleuze og Guattari, som er de virkelige metafysikere, når de står fast ved en sådan skjult essentialisme. Teori og praksis er endnu engang ontologisk i strid med hinanden, eftersom det revolutionære dramas skizoide helt pr. definition er ude af stand til at reflektere over sin egen situation, han må have parisiske intellektuelle til at gøre det for sig. Den eneste

»revolution«, som er mulig med en sådan hovedperson, er uordenen; og Deleuze og Guattari benytter karakteristisk de to termer synonymt, i den mest banale anarkistiske retorik.

»En begærsmaskine«

I en del af den postmodernistiske teori er påbudet om i det slette at se glimtet af det gode blevet fulgt, så det batter. Den kapitalistiske teknologi kan f.eks. betragtes som en umådelig begærsmaskine, en enorm cirkulation af meddelelser og udvekslinger, hvori pluralistiske idiomer formerer sig og tilfældige objekter, kroppe, overflader kommer til at gløde med libinøs intensitet. »Det interessante«, skriver Lyotard i sin *Économie libidinale*, »ville være at blive, hvor vi er – men lydløst gribe alle muligheder for at fungere som kroppe og dirigenter af intensiteter. Der er ikke brug for erklæringer, manifeste, organisationer; ikke engang for eksemplariske aktioner. At lade forstillingen spille i intensiteternes favør⁹. Det er altsammen tættere på Walter Pater end på Walter Benjamin.

Naturligvis bliver kapitalismen ikke ukritisk accepteret af en sådan teori, for dens driftsstrømme er underkastet en tyrannisk etisk, semiotisk og juridisk orden; hvad der er galt med senkapitalismen, er ikke dette eller hint begær, men det forhold, at begæret ikke cirkulerer frit nok. Men hvis vi blot kunne give vores metafysiske nostalgiske længsel efter sandhed, mening og historie – marxismen er måske prototypen herpå – et spark, kunne vi måske komme til at erkende, at begæret er her og nu, fragmenter og flader alt, hvad vi nogensinde får, kitsch fuldstændig lige så godt som det rigtige, for der er i virkeligheden ikke noget rigtigt. Hvad der er galt med den gammeldags modernisme, ud fra dette perspektiv, er netop det forhold, at den hårdnakkede nægter at opgive kampen for at finde mening. Den er stadig pinefuldt fanget i metafysisk dybde og elendighed, den er stadig i stand til at føle psykisk fragmentation og social fremmedgørelse som åndeligt kvæstende og er således overraskende nok pantsat til netop den borgerlige humanisme, som den på anden måde forsøger at undergrave.

Postmodernismen – overbevist postmetafysisk – har udlevet hele den fantasi om noget indre, den patologiske kløe efter at skrabe i overfladerne for at finde skjulte dybder; den omfavner i stedet den tidlige Wittgensteins mystiske positivisme, for hvilken verden – tro det om du vil – er sådan som den er og ikke anderledes. Som hos den

tidlige Wittgenstein kan der ikke eksistere en rationel etisk og politisk værdidiskurs, for værdier er ikke den slags fænomener, som kan være i verden, ikke mere end øjet kan være en del af synsfeltet. Det spredte, skizoide subjekt er, når det kommer til stykket, ikke noget at blive forurolet over: intet kunne være mere mønstergyldigt i den senkapitalistiske erfaring. Modernismen forekommer i dette lys at være en afvigelse, som stadig er bundet til en norm, en snylter på det, som den forsøger at dekonstruere. Men hvis vi nu befinder os efter en sådan metafysisk humanisme, er der virkelig ikke noget tilbage at kæmpe imod, ikke andet end de arvede illusioner (loven, etikken, klassekampen, ødipuskomplekset), som forhindrer os i at se tingene, som de er.

Men det forhold, at modernismen bliver ved med at kæmpe for mening, er netop det, som gør den så interessant. For denne kamp driver den vedblivende mod klassiske former for meningsskaben, som på én gang er uacceptable og uundgåelige, traditionelle matricer for mening, som er blevet gradvis tomme, men som ikke desto mindre vedbliver at udøve deres uforsonlige magt. Det er netop på den måde, Walter Benjamin læser Franz Kafka, hvis fiktion viderefører en traditionel fortællens form uden dens sandhedsindhold. En hel, traditionel ideologi om repræsentation er i krise, men det betyder dog ikke, at det bliver opgivet at søge efter mening. I modsætning hertil begår postmodernismen den apokalyptiske fejl at tro, at anfægtelsen af denne særlige repræsentationsepistemologi betyder døden for sandheden i sig selv, ligesom den undertiden fejlagtigt antager opløsningen af visse traditionelle subjektideologier for at være subjektets endelige forsvinden. I begge tilfælde er nekrologerne stærkt overdrevne.

Postmodernismen overtaler os til at opgive vores epistemologiske paranoia og omfavne en vilkårlig subjektivitets rå objektivitet; modernismen er mere produktivt splittet af modsigelserne mellem en stadig uundgåelig borgerlig humanisme og presset fra en helt anderledes rationalitet, som – da den endnu er nyopdukket – ikke engang er i stand til at benævne sig selv. Hvis modernismens underminering af en traditionel humanisme på én gang bliver kvalt og opmuntret, er det delvis, fordi der er få så genstridige problemer i moderne tid som at skelne mellem de former for kritik af klassisk rationalitet, som er potentielt progressive, og dem, som er irrationelle i den værste betydning. Det er så at sige valget mellem feminisme og fascisme; og i den enkelte situation er det undertiden umuligt at afgøre, hvad der fungerer som et revolutionært og ikke et barbarisk brud på de dominerende vestlige fornufts- og humanitetsideologier. Der er f.eks. forskel på den »meningsløshed«, som bliver udklækket i noget af postmodernismen, og den »meningsløshed«, som bevidst bliver sprøjtet ind i den

borgerlige normalitet af nogle af strømningerne i avantgardekulturen.

Det borgerligt-humanistiske subjekt

Modernismens modsigelse i denne henseende er, at for værdimæssigt at dekonstruere den borgerlige humanismes enhedsliggjorte subjekt, trækker den på nogle fundamentalt negative aspekter af disse subjekters aktuelle erfaringer i det senborgerlige samfund, som ret så ofte overhovedet ikke stemmer overens med den officielle ideologiske udgave. Hvad der i voksende grad opleves som kapitalismens fænomenologiske realitet, sætter den således op imod dens formelle ideologier, og ved at gøre det finder den ud af, at den ikke fuldtud kan omfavne nogen af dem. Subjektets fænomenologiske realitet problematiserer formelt humanistisk ideologi, mens denne ideologis vedholden netop er det, som sætter én i stand til at karakterisere den fænomenologiske realitet som negativ. Modernismen dramatiserer således i selve sine indre strukturer en central modsigelse i subjektsideologien, hvis styrke man kan vurdere, hvis man spørger sig selv, i hvilken betydning den borgerligt humanistiske forestilling om subjektet som frit, aktivt, autonomt og selvidentisk er en brugbar eller passende ideologi for det senkapitalistiske samfund.

Svaret synes at være, at i én betydning passer sådan en ideologi i høj grad til sådanne sociale omstændigheder, og i en anden betydning næppe overhovedet. Denne tvetydighed bliver overset af de post-strukturalistiske teoretikere, som synes at satse alt på den antagelse, at det »hele subjekt« virkelig er en integreret del af den moderne borgerlige ideologi og således moden til en højst nødvendig dekonstruktion. Mod et sådant synspunkt kan man givetvis argumentere, at senkapitalismen har dekonstrueret et sådan subjekt meget mere effektivt, end overvejelser over *écriture* har gjort det. Som den modernistiske kultur bekræfter, er det moderne subjekt i mindre grad en tidligere kapitalistisk ideologis stræbsomme monade end et spredt, decentreret netværk af libidinøse bindinger, tømt for etisk substans og psykisk indre, den flygtige funktion at denne eller hin forbrugsakt, medieerfaring, seksualrelation, strømning eller mode. Det »hele subjekt« tegner sig i dette lys mere og mere som et gammelt slagord eller en skydeskive, en overlevering fra en ældre, liberal fase i kapitalismens udvikling, før teknologien og forbrugersamfundet spredte vore kroppe for alle vinde i lige så mange smådele og stykker af tings-

liggjort teknik, appetit, mekanisk operation eller begærsrefleks.

Hvis dette var fuldstændig sandt, så ville den postmodernistiske kultur naturligvis være triumferende retfærdiggjort: det utænkelige eller det utopiske ville – afhængigt af ens perspektiv – allerede være indtruffet. Men det borgerlige humanistiske subjekt er i virkeligheden ikke blot del af en tilbagelagt historie, som vi alle med tilslutning eller med tøven kan efterlade bag os: hvis det i stigende grad er en tids-svarende model på nogle subjektivitetsniveauer, bliver den ved med at være stærkt relevant på andre.

Tag for eksempel det at være far og forbruger på én gang. Den førstnævnte rolle styres af ideologiske imperativer om handlekraft, pligt, autonomi, autoritet, ansvarlighed: den sidstnævnte rolle sætter spørgsmålstejn ved dem, selv om den ikke er fuldstændig fri for lignende kritiske aspekter. De to roller er naturligvis ikke blot disjunkte; men skønt relationerne mellem dem er praktisk farbare, er kapitalismens almindelige idealforbruger stærkt uforenelig med dens almindelige idealforælder.

Senkapitalismens subjekt er med andre ord hverken simpelt hen det selvregulerende, syntetiske, handlende subjekt, som den klassiske humanistiske ideologi stillede op, eller blot et decentreret begærsnetværk, men en modsigelsesfuld sammensmeltning af begge. Konstitueringen af et sådant subjekt på de etiske, juridiske og politiske niveauer er ikke fuldstændig sammenhængende med dets konstitution som en konsum- eller »masekultur«-enhed. »Eklekticisme«, skriver Lyotard, »er den almindelige moderne kulturs nulpunkt: man lytter til reggae, kikker på western, spiser McDonald-mad til frokost og det lokale køkken til middag, bruger pariserparfume i Tokyo og går med »retro«-tøj i Hong Kong; viden er et spørgsmål om TV-spil«¹⁰. Det er ikke kun sådan, at der er millioner af andre menneskelige subjekter, mindre eksotiske end Lyotards jet-set, som opdrager deres børn, stemmer som ansvarlige borgere, strejker og stempler ind på arbejde; det er også sådan, at mange subjekter mere og mere lever i de modsigelsesfulde skæringspunkter mellem disse to bestemmelser.

Det var på en måde også den stilling, som modernismen indtog, idet den stadig troede på erfaringen af, at der var et indre, som imidlertid mindre og mindre kunne artikuleres i traditionelle ideologiske termer. Modernismen kunne vise sådanne termers grænser ud fra subjektive former for erfaring, som de ikke kunne omfatte; men den huskede også dette sprog tilstrækkeligt til at underkaste det definitivt »moderne« vilkår en implicit *kritisk* behandling.

Trods postmodernismens lokketoner er det efter min mening den modsigelse, vi stadig befinder os i; og de mest værdifulde former for

poststrukturalisme er derfor dem, som – ligesom mange af Jacques Derridas skrifter – nægter at tro på den absurditet, at vi nogensinde simpelt hen kunne have kastet det »metafysiske« overbord som en overfrakke, man kan tage af. Det nye postmetafysiske subjekt, som Bertolt Brecht og Walter Benjamin foreslog, dette *Unmensch* tømt for alt borgerligt indre for at blive den revolutionære kamps ansigtsløse, mobile funktionær, er på én gang en værdifuld metafor til at tænke sig ud over Proust og for ubehageligt tæt på den avancerede kapitalismes ansigtsløse funktionær, til at man ukritisk kan tilslutte sig det. På en lignende måde bryder den revolutionære avantgardes æstetik i sit trompetskrald om »produktion« med den borgerlige utilitarismes arbejdende og producerende subjekt. Vi balancerer måske stadig lige så usikkert som Benjamins baudelaireske *flanør* mellem det gamle humanistiske subjekts hastigt svindende aura og bylandskabets ambivalent opildnende og frastødende skikkelser.

Postmodernismen tager noget fra modernismen og avantgarden og spiller på en måde den ene ud mod den anden. Fra den egentlige modernisme har postmodernismen arvet det fragmenterede eller skizoide selv, men udraderer al kritisk distance til det og imødegår det med en poker face-præsentation af »bizarre« eksperimenter, som ligner visse af avantgardens gester. Fra avantgarden tager postmodernismen opløsningen af kunsten i det sociale liv, forkastelsen af tradition, en modsætning til »højkultur« som sådan, men krydser dette med modernismens upolitiske drivkræfter. Den udstiller således ubevidst den rest af formalisme, som findes i enhver radikal kunstform, der betragter det som en fundamentalt revolutionær handling at deinstitutionalisere kunsten og reintegrere den med andre sociale praksisformer. For spørgsmålet er snarere, under hvilke betingelser og med hvilke sandsynlige virkninger man kan forsøge en sådan reintegration.

En autentisk politisk kunst i vores tid kunne måske på lignende måde trække både på modernismen og avantgarden, men i en anderledes kombination end postmodernismen. Som jeg har forsøgt at vise, er det modernistiske værks modsigelser af implicit politisk karakter; men eftersom det »politiske« for en sådan modernisme syntes at tilhøre netop den traditionelle rationalitet, som den forsøgte at undslippe, druknede denne kendsgerning for størsteparten under det mytologiske og metafysiske. Den modernistiske kulturs typisk selvrefleksive karakter var ydermere på én gang en form, hvori den kunne udforske nogle af de centrale ideologiske spørgsmål, jeg har skitseret, og i samme bevægelse gjorde den dens produkter slørede og utilgængelige for et bredt publikum.

En kunst idag, som havde lært af avantgardekulturens åbenlyst engagerede karakter, kunne muligvis sætte modernismens modsigelser i et mere explicit politisk lys, men kunne kun gøre det effektivt, hvis den også havde tilegnet sig modernismens lære – lært så at sige, at det »politiske« selv er et spørgsmål om tilsynekomsten af en omformet rationalitet, og at den – hvis den ikke bliver ført frem som sådan – stadig vil synes at være del af selve den tradition, som det dristigt moderne forsøger at befri sig fra.

Noter

1. *New Left Review* 146. [Findes i dansk version i *Kultur & Klasse* 51. Denne er ikke identisk med NLR-udgaven (se forordet til dette nr. af K&K), men Jameson strejfer det her citerede synspunkt i K&K 51, s. 91. O. a.]
2. Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984. [Orig.: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974. O. a.]
3. Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press 1984, p. 45. [Orig.: *La condition postmoderne*, Paris 1979. På dansk: *Viden og det postmoderne samfund*, Århus 1982. O. a.]
4. Paul de Man: »Literary History and Literary Modernity«, in: *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, p. 162.
5. En kraftig kritik af de politiske implikationer af de Man's argumenter findes i Frank Lentricchia: *Criticism and Social Change*, University of Chicago Press, Chicago and London 1983, pp. 43-52.
6. *New Left Review* 144.
7. Se Fredric Jameson: »Reification and Utopia in Mass Culture«, *Social Text*, Winter 1979.
8. Gilles Deleuze and Felix Guattari: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983. [Orig.: *Capitalisme et schizophrénie*, 1-2, Paris 1973/1980. 1. bind: *L'anti-Oedipe*, 1973. 2. bind: *Mille plateaux*, 1980. O. a.]
9. Jean-François Lyotard: *Économie libidinale*, Paris 1974, p. 311.
10. *The Postmodern Condition*, p. 76.

Oversat af Jørgen Holmgaard fra Terry Eagleton: »Capitalism, Modernism and Postmodernism«, *New Left Review* 152, London 1985.