Fredric Jameson i koncept postmodernizma

Babić, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:087347

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij filozofije i pedagogije

Petra Babić

Fredric Jameson i koncept postmodernizma

Diplomski rad

Polje: **6.01 FILOZOFIJA**

Grana: 6.01.18 FILOZOFIJA KULTURE

Mentor prof. dr. sc. Marijan Krivak

Osijek, 2018.

Sadržaj

1. Sažetak.....1

2. Uvod.....2

2. Jamesonova marksistička kritika.....4

2.1. Kasni kapitalizam.....6

2.2. Kulturna logika.....8

3. Dijalektika postmoderne.....9

4. Postmoderno vrijeme i prostor.....11

4.1. Kriza povijesnosti.....11

4.2 Pastiš.....14

5. Dispozicioniranje subjekta.....16

6. Nova površnost i kultura predstave.....20

7. Slom razlike između »visoke« i »masovne« kulture.....21

7.1. Postmoderna arhitektura.....22

7.2. Postmoderna umjetnost.....23

7.3. Video kao dominantni medij postmodernizma.....25

8. Politička forma postmodernizma.....26

9. Zaključak.....30

10. Popis literature.....32

Sažetak

Može li se danas pridati uvjerljiv konceptualni, dakle filozofijski okvir svekoliko primjenjivanom (ali počesto i zloupotrebljavanom) terminu *postmodernizma*? S obzirom na inflacijsku upotrebu ovog pojma, a još od Lyotardova eponimnog *Postmodernog stanja* (1979), nameće se nužnost njegova terminološkog preciziranja. Među mnogim autorima koji su se u posljednja četiri desetljeća bavili ovom problematikom, kao jedan od najrelevantnijih priloga nameće se tekst (kasnije i knjiga) Fredrica Jamesona *Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma* iz 1984. (1991.).

Rad se na temelju literature, prvenstveno Jamesonova navedena kapitalnog djela, bavi konceptom postmodernizma. Američki autor Postmodernu određuje kao dominantnu kulturnu logiku (za sada!) posljednjeg globalnog, multinacionalnog stadija kapitalizma. U svojoj analizi kapitalizma Jameson se umnogome oslanja na klasični spis Ernsta Mandela *Kasni kapitalizam* (1981.), koji mu otvara mogućnost uvođenja povijesno-peridizirajuće hipoteze. Prema istoj, naspram uobičajenih zanemarivanja kategorije *povijesnosti* u pokušajima opisa *postmodernog stanja* – Jameson unosi re-afirmaciju upravo koncepta povijesti kao onog koji omogućuje pozicioniranje mogućeg subjekta otpora »kulturnoj logici kasnog kapitalizma«. U Postmoderni, prema njemu: »historija estetskih stilova zamjenjuje realnu povijest«. Estetski modus/kod iščitavanja zbiljnosti, signum je gubljenja (djelatne) povijesti. Kako ne bismo bili »sve nesposobniji za oblikovanje prikaza svojeg vlastitog tekućeg iskustva« (Jameson) moramo vratiti smislenost kategorije *povijesnosti*. Pritom, tako shvaćena povijest približava nas još jednoj izgubljenoj djelatnosti – onome Političkom.

Jameson određuje niz simptoma koji karakteriziraju postmodernizam: fragmentizacija, površnost, plitkost, prozirnost; kulturu predstave (image), pojava pastiša, redukcija historije na historičnost, brisanje granice između visoke i masovne odnosno komerijalne kulture, postmodernu euforiju te dispozicioniranje subjekta. U vezi sa zadnjim, uvodi koncept spoznajne kartografije koji predstavlja pedagoško-političku metodu otpora takvom kasnokapitalističkom stanju, odnosno jednu novu klasnu svijest.

Ključne riječi: Fredric Jameson, postmodernizam, modernizam, kasni kapitalizam, kulturna logika

1. Uvod

Početkom osamdesetih godina prošlog stoljeća Fredric Jameson tek usmjerava fokus svog teorijskog istraživanja s modernizma na tada relativno novu pojavu, postmodernizam. Prvi esej u kojem tematizira fenomen postmodernizma, »*The Politics of Theory*«, počinje indikativno, s ciljem da mu se prida ideološka odrednica:

»Problem postmodernizma - kako opisati njegove temeljne karakteristike, postoji li uopće, da li je sam pojam od ikakve koristi, ili je naprotiv, mistificiranje - taj je problem istovremeno estetski i politički. Različite pozicije koje se logički mogu zauzeti (...) uvijek artikuliraju vizije povijesti, u kojima je procjena društvenog trenutka u kojem danas živimo predmet bitne političke afirmacije ili odbijanja. «[1]

Postmodernim se razdobljem obično naziva skup društvenih fenomena koji nastaju krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina 20. stoljeća. Ono što je, prema Jamesonu, nužno potrebito bila je procjena ove nove kulturne faze u periodizirajućem kontekstu, kao popratni učinak sustava kasnog kapitalizma.

Postmodernizam je od početaka teorijskog konceptualiziranja pojam poznat po svojim izvanredno fluidnim značenjima i naočigled (ili tek naizgled!) nemogućem obuhvaćanju u cjelovitu općeprihvaćenu teoriju. I dan danas ne postoji jedno ustaljeno razumijevanje pojmova 'postmoderna' i 'postmodernizam'. Kao pojam, u sebi sadrži brojna proturječja i predstavlja vrlo nejasan koncept koji služi ne bismo li pobliže odredili stanje »otriježnjenja« koje je nastupilo nakon razdoblja modernizma i urušavanja onoga što Lyotard naziva velikim metanarativima,[2] među kojima su i onaj marksistički i kapitalistički. Jedan način pokušaja objašnjenja postmodernizma jest usporedbom novih kretanja u pojedinačnim aspektima društva. Širok pokret postmoderne obuhvatio je sva područja, pa tako govorimo o promjenama na području umjetnosti i arhitekture, pa sve do područja filozofije. Osnovno obilježje postmoderne oko kojeg se većina autora – pa i sam Jameson – slažu, jest gubitak povjerenja u modernu kategoriju napretka, kao i sveopći skepticizam prema totalitetima i

[1] Fredric Jameson, „The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate“, *New German Critique*, No. 33 (tematski broj: Modernity and Postmodernity), str. 53-65, Duke University Press, 1984., ovdje str. 53.
[2] Vidi: Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb 2005.

temeljnim postavkama ili istinama koji je iz navedenog proizašao. Epoha Moderne tijek događaja misli u kontinuumu historijskog napredovanja, a povijesne događaje sagledava kroz prizmu homogene logičke strukture. U postmodernom razdoblju, pak, nakon niza događaja koji su poljuljali vjeru u principe velikih pripovijesti, dolazi do sloma takvih postojećih postavki utemeljenih na razumu, a pod parolom napretka.

Postmodernizam, dakle, svoju opstojnost duguje prijelomu koji nastaje u tradiciji Moderne, a povezan je sa slabljenjem njezinih emancipacijskih impulsa. Većina postmodernizama pojavljuje se kao specifična reakcija na već etablirane oblike visokog/kasnog modernizma. To se očituje kao protivljenje dominantnom narativu koji je nekoć bio subverzivan, apstraktan i skandalozan, eda bi onda postao prihvaćenim na sveučilištima, u galerijama i muzejima.[3] Drugo je bitno obilježje postmodernizma otklanjanje ključnih modernističkih granica, posebice erozija razlike između visoke kulture i takozvane masovne ili popularne kulture, a koju je modernizam isključivao.

Postmodernizam, kako ga vidi Jameson, pojava je koja prožima sve sfere kulturne proizvodnje i konzumacije, a bitno je vezana uz zadnji – i najrazvijeniji – stadij kapitalizma. Za razliku od nekih drugih postmodernih teoretičara, a za koje je bilo kakva totalizacija stvar modernizma prevladana u postmodernom dobu, Jameson ne bježi od konceptualnog instrumenta „totaliteta“ i sistematizacije, pa u svojoj analizi postmoderne ne pruža ništa manje nego totalizirajuću, no ustvari sveobuhvatnu viziju kulturne proizvodnje u određenom trenutku u povijesti. Stoga bi se moglo reći da je njegova teorija i dalje unutar velikog marksističkog narativa, iako ga on ne prihvaća nekritički, već pokušava marksističku teoriju prilagoditi postmodernom svijetu, naizgled hostilnom prema sistematizaciji i historijskom sagledavanju društvenog stanja.

Kroz cijeli njegov opus provlači se potreba za obnavljanjem povijesne analize i neumornog preispitivanja i dijagnoze političke i ideološke funkcionalnosti koncepata. Je li moguća sistematizacija nečega što je neporecivo nesistematično, kao i historiziranje ahistorijskog? Polazišno je to pitanje Jamesonove analize društveno-kulturne situacije od sredine 20. stoljeća do danas. Svaka izolirana ili diskretna kulturna analiza uvijek uključuje i prikrivenu ili potisnutu teoriju povijesne periodizacije, tvrdi Jameson, što ne znači da sve ideje

[3] Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", u: Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington 1983., str. 1.

određenog povjesnog perioda treba promatrati kao isključive i homogene, već kulturna dominanta kao koncepcija dopušta prisutnost i koegzistenciju čitavog raspona vrlo različitih, a ipak subordiniranih značajki.[4]

Postmodernu situaciju Jameson posebno povezuje s gubitkom veze s povijesnošću. Ono što ostaje jest fascinacija permanentnim osjećajem sadašnjosti. Taj je osjećaj sličan patološkom poremećaju shizofrenije. Prema Jamesonu, postmodernizam je pretvorio historijsku zbiljnost u niz ispražnjenih stilizacija podložnih komodifikaciji i konzumerizmu. Rezultat je to pobjede kapitalističkog modusa djelovanja nad svim ostalim oblicima misli.

Postmoderno doba shvaćeno je u smislu »dijeljenja objektivne situacije, na koju je moguće dati cijeli niz različitih odgovora i kreativnih inovacija, ali uvijek unutar strukturnih granica tog stanja.«[5] Jameson određuje niz simptoma karakterističnih za *postmoderno stanje*, među kojima su najreprezentativniji fenomeni nove površnosti i kulture *predstava* (images); redukcija historije na historičnost, na stereotipni skup slika koji pretendiraju na nostalgiju, a ne na istinsko povijesno razumijevanje; brisanje granice između »visoke« i »masovne«, odnosno komercijalne kulture; postmoderna euforija te razbijanje narativa i dispozicioniranje subjekta u »shizofrenoj« fragmentizaciji. Na kraju, vrlo će važnim biti istaknuti koncept 'spoznajne kartografije', što ga Jameson uvodi kao pedagoško-političku metodu otpora takvom stanju potpune prevlasti vladavine i zakonitosti kasnog kapitalizma.

2. Jamesonova marksistička kritika

Fredric Jameson prije svega je marksistički teoretičar i stoga inzistira na kontinuiranoj relevantnosti tradicionalno marksističkih koncepata, uključujući historiju, klasnu borbu, otuđenost, robni fetišizam i analizu totaliteta. Totalizacija ovdje može biti definirana kao intelektualni napor da se oporavi i ponovno uspostavi odnos između određenog objekta – bio to roman, film ili drugo umjetničko djelo – i ukupne povijesne situacije u kojoj ono nastaje. Tijekom cjelokupnog svog rada, Jameson je privilegirao marksističku teoriju kao

[4] Fredric Jameson, *Postmodernism, or, Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991., str. 4.
[5] Fredric Jameson, „Periodizing the Sixties“, u: *The Ideologies of Theory*, Verso, London 2008., str. 483.

najsveobuhvatniji teorijski okvir za promatranje društvenih stanja i promjena. Kao primarni pokretač funkcioniranja današnjeg svijeta vidi kapitalizam, a u kojemu je naizgled nemoguće zamisliti ikakvu alternativu, te sveprisutnost sveopćeg procesa komodifikacije. Ekonomska struktura stoga je i u osnovi koncepata i principa kulture.

Fundamentalni je ideološki zadatak pri usvajanju neke nove pojave usklađivanje novih oblika prakse i društvenih navika s najnovijim oblicima ekonomske proizvodnje i organizacije što ju donosi modifikacija kapitalizma. Način međusobnog odnosa kulture i ekonomije ovdje nije jednosmjeran nego kontinuirana recipročna interakcija. Jameson – tumačeći postmodernu kao novu »kulturnu dominantu« – unutar svoje analize smješta postmodernu kulturu u okvir teorije stadija društva utemeljenu na marksističkom modelu stupnjevanja kapitalističkog razvoja, pri čemu postmodernu vidi kao dio novog visokog stupnja kapitalizma.

Postmoderna kultura gubi svoju kritičku udaljenost. Ta fragmentirana kultura slike i estetizacija dio su novog globalnog kapitalizma, stoga postmodernu ne smijemo analizirati kao samo još jedan estetski stil, nego kao konceptualni model u kojemu je estetska, kulturna i teorijska produkcija dijalektički povezana sa suvremenim globalnim kapitalističkim sustavom.

»Teorije postmoderne – bilo one koje je slave, bilo one koje se izražavaju jezikom moralne odvratnosti i denuncijacije – jako su slične svim onim ambicioznijim sociologijskim generalizacijama koje nam gotovo istodobno donose vijesti o dolasku i inauguraciji čitavog novog tipa društva, na najpoznatiji način krštenog kao 'postindustrijsko društvo' (Daniel Bell), ali također učestalo označavanog kao potrošačko društvo, medijsko društvo, informacijsko društvo, elektroničko društvo ili društvo visoke tehnike«,

tvrdi Jameson.[6]

Takve teorije imaju očiglednu ideologijsku namjeru dokazati, u vlastitu korist, kako nova formacija društva više ne slijedi zakone klasičnog kapitalizma, odnosno primat industrijske proizvodnje i sveprisutnost klasne borbe. Marksistička im se tradicija, stoga, opirala. Jameson naglašava ono na čemu se konstituira čitava njegova teorija, naime da je svaka pozicija spram postmodernizma u kulturi, bilo ona apologetska ili kritička, istodobno nužno

[6] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* str. 3.

implicitan ili eksplicitan politički stav prema prirodi današnjeg multinacionalnog kapitalizma.

Ono što izdvaja marksističku teoriju, prema Jamesonu, te joj osigurava vrijednost, imperativ je totaliteta, to jest, povezivanje naizgled samostalih fenomena društvenog života i prepoznavanje u njima međusobne uvjetovanosti i značajnog jedinstva.

Jameson, dakle, sagledava postmodernu kao periodizirajući koncept. Ona nije ni specifična kulturna kategorija niti globalna kategorija koja označava radikalni prekid s modernizmom, već pojam ' postmoderna' služi kako bi se povezao nastanak novih formalnih značajki u kulturi s pojavom novog tipa društvenog života i novog ekonomskog poretka, kasnog ili multinacionalnog kapitalizma. Postmodernizam označava konačno i potpuno uključivanje kulture u sistem ekonomske proizvodnje. (BELLER)

2. 1 Kasni kapitalizam

Pojam 'kasni kapitalizam' prvi je put upotrijebio Werner Sombart, njemački ekonomist i sociolog koji se u radu fokusirao na detektiranje socijalnih aspekata razvoja kapitalizma. U svom djelu *Moderni kapitalizam* (Der moderne Kapitalismus, 1902.) sustavno izlaže povijest kapitalizma od ranog nastanka u srednjem vijeku do modernog doba, pri čemu opisuje »psihološki mentalitet« kasnog kapitalizma kao birokratski, sistematski i bezličan.

Sedamdeset godina kasnije, marksistički ekonomist Ernest Mandel izlaže vlastitu periodičku sistematizaciju tri glavna momenta kapitalizma, ***tržišnog*** koji nastaje u okviru nacija za vrijeme industrijalizacije, te koji se ekspanzijom pretvara u ***monopolni*** u doba imperijalizma, te ***multinacionalnog*** kao treće faze (kasnog) kapitalizma, a koja se nejasno nazivala i postindustrijalizmom. Time je ujedno i popularizirao termin »kasni kapitalizam«. On ga koristi kako bi objasnio period od kraja Drugog svjetskog rata do sedamdesetih godina prošlog stoljeća, obilježen vladavinom multinacionalnih kompanija, ubrzanim tehnološkim rastom i traganjem za tehnološkim ekstraprofitima.

To razdoblje treće tehnološke revolucije karakterizira automatizacija rada, premještanje žive radne snage još prisutne u procesu proizvodnje na poslove pripreme i održavanja, odnosno udaljavanje od neposrednog rada, skraćivanje trajanja proizvodnog rada, prinuda ubrzane

tehnološke obnove te zaoštravanje proturječja između proizvodnje uporabnih vrijednosti i realizacije razmjenske vrijednosti.[7]

»Suprotnost između razmjenske vrijednosti i upotrebne vrijednosti, koja se u razdoblju najvećeg procvata kapitalizma očitovala tek iznimno, a silovito pak tijekom ekonomskih kriza, permanentno je vidljiva u doba kasnog kapitalizma«

tvrdi Mandel.[8]

Kasni kapitalizam je »epoha u povijesti razvoja kapitalističkog načina proizvodnje u kojoj proturječje između rasta proizvodnih snaga i preživjelih kapitalističkih odnosa proizvodnje poprima eksplozivnu formu«,[9] dovodeći u krajnjoj liniji do komercijalizacije umjetnosti, obrazovanja, znanstvenog istraživanja, itd. U tom bi se smislu i postmodernu moglo shvatiti kao određenu *epohu* u povijesnom razvoju, a tako ju razumije i Jameson. Kako u više navrata naglašava, postmodernizam nije još jedan stil (zbog čega bi zahvalnije bilo govoriti o *postmodernitetu,* umjesto o 'izmu') već socijalna struktura ili sistem.

Odbijanjem socio-ekonomskih teorija, a kakva je ona „konzervativna" Daniela Bella – koje proglašavaju kraj klasičnog kapitalizma i uspon nove vrste »postindustrijskog« ili potrošačkog društva – Mandel tvrdi da, daleko od signalizacije smrti kapitalizma, nove društvene značajke koje se mogu promatrati ukazuju na proširenu i čišću treću fazu multinacionalnog kapitalizma, a koji slijedi ranije faze tržišnog i monopolnog kapitalizma. Mandelova povijesna periodizacija omogućava Jamesonu potvrdu originalnosti postmodernističke kulture i njezino razikovanje od prethodećeg modernizma bez da je mora prihvatiti kao jedinstveno autoreferencijalni trenutak koji odbija mogućnost historizacije i kritike. Takvo poimanje kasnog kapitalizma određenog globalizmom, multinacionalnim kapitalom i sveopćom komodifikacijom stoga preuzima i Jameson, koji analizu postmodernog ne razmatra kao još jednu kritiku kulture ili dijagnozu duha vremena.

Pojava takvog „čišćeg kapitalizma" uzrokuje širenje kapitala u dosad nekomodificirana područja te eliminira enklave pretkapitalističke organizacije koje je do sada tolerirao i eksploatirao. Možemo govoriti o jednom novom i povijesno originalnom prodiranju i kolonizaciji prirode i nesvjesnog, a koji se razvija od razaranja pretkapitalističke

[7] Ernest Mandel, *Kasni kapitalizam*, Ekonomska Biblioteka, Zagreb 1981., str. 152-155.
[8] E. Mandel, *Kasni kapitalizam*, str. 469.
[9] Isto, str. 457.

poljoprivrede Trećeg svijeta Zelenom revolucijom do potpune infiltracije medija i industrije oglašavanja u sve sfere društva. [10]

»Ono što pojam 'kasno' obično označava prvenstveno je osjećaj da se nešto promijenilo, da su stvari različite, da smo prošli kroz transformaciju životnog svijeta koja je nekako odlučujuća, ali neusporediva sa starijim konvulzijama modernizacije i industrijalizacije, manje vidljiva i dramatična, ali permanentnija upravo zbog toga što je temeljita i sveprožimajuća«,

reći će Jameson.[11] Prema njemu, pogrešno je procjenjivati neki fenomen bez razumijevanja njegova odnosa prema društvenim i ekonomskim okolnostima u kojima je nastao.

2.2 Kulturna logika

Najbitnija uvertira Jamesonovu bavljenju postmodernizmom nalaže da se ono ne čita kao stilistički opis ili prikaz jednog novog kulturnog stila ili pokreta među drugima, već kao ***kulturnu logiku ili kulturnu dominantu*** koja je refleksija kasnog stadija multinacionalnog, globalnog kapitalizma. Kulturna proizvodnja reagira na društvena pitanja i vrijednosti, te na druge utjecaje koji postoje unutar društva. Ovi utjecaji, sumarizirani kao opći trend u društvu, pružaju temelj određenog vremenskog razdoblja. Tek kada taj trend obuhvati sve aspekte društva, možemo govoriti o kulturnoj logici. Iako su mnoge promjene vizualno vidljive, poput promjene u arhitektonskom stilu, to su tek fizičke manifestacije univerzalnog modusa kulturne logike. Kulturna logika objašnjava univerzalnu logiku ili nakanu kulturne proizvodnje na svim razinama postojanja u određenom vremenskom razdoblju.

Fenomen kulture predstavljao je jedno od važnih polja istraživanja filozofa Frankfurtske škole, čije je mišljenje u bitnome utjecalo na Jamesona. Ono što su Frankfurtovci kritički razmatrali, odvajanje je kulture od materijalnih uvjeta proizvodnje, odnosno shvaćanje kulture kao entiteta za sebe. Jedan od njezinih najvažnijih predstavnika, Herbert Marcuse, tematizira kulturu u okviru specifičnog građanskog razvoja. Pod pojmom '*afirmativna kultura*' podrazumijeva »onu kulturu građanske epohe koja je u toku svog vlastitog razvoja

[10] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* str. 36.
[11] Isto, str. xxi.

dovela do toga da se duhovno-duševni svijet kao samostalno carstvo vrijednosti odvoji od civilizacije i uzdigne iznad nje«.[12]

Afirmativna kultura čuva sliku boljeg, vrijednijeg svijeta, to jest onog uzvišenog i različitog od stvarnog svijeta svakodnevne borbe za opstanak. Vrijednosti takve kulture »pripadaju nekom višem, čistijem, nesvakodnevnom svijetu«.[13]

Masovna kultura prevladava »visoku« buržujsku kulturu koja nestaje »ne pod pritiskom kulturne revolucije i pobune studenata, nego, naprotiv, usljed dinamike monopolskog kapitalizma, za kojeg je ova kultura postala nespojiva sa zahtjevima njegova opstanka i rasta«.[14] Postmoderna donosi važnu promjenu društvene funkcije kulture. Starije diskusije o prostoru, funkciji ili sferi kulture inzistiraju na onome što bi drukčije nazvali poluautonomijom kulturnog područja: njezinim sablasnim, a ipak utopijskim postojanjem, iznad praktičnog svijeta postojećeg, tvrdi Jameson.[15] Relativna autonomija što ju je kultura posjedovala u ranijim stadijima kapitalizma gubi se, no to ne znači nestajanje kulture, već upravo njezino eksplodiranje i širenje čitavim društvenim područjem i poljem.

Postmoderni će se tekst u istom odlomku baviti Shakespeareom, modernim književnim napisima i referencama na pop kulturu. Zbog svoje uronjenosti u kasni kapitalizam i okretanja protiv visoke modernističke kulture, postmoderno razdoblje prihvaća popularne elemente kulture i umjetnosti koje su prijašnji pokreti odbijali, o čemu će riječi biti kasnije.

3. Dijalektika postmoderne

Dijalektika nije ništa drugo već pojmovni izraz za to da se u stvarnosti razvitak društva odvija u suprotnostima, da su ove suprotnosti (suprotnosti klasa, antagonistička suština njegovog ekonomskog bića itd.) osnova i srž sveg zbivanja i da »jedinstvo« društva, sve dok to društvo počiva na klasnoj podjeli, može biti uvijek samo apstraktan pojam, stalno prolazni rezultat uzajamnog utjecaja ovih suprotnosti.

[12] Herbert Markuze, *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd 1977., str. 46.
[13] H. Markuze, *Kultura i društvo*, str. 59.
[14] Isto, str. 85
[15] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 48.

S obzirom da je dijalektika kao metoda samo teorijska formulacija te društvene činjenice da se društveni razvitak odvija u suprotnostima, u nagloj promjeni iz jedne suprotnosti u drugu, dakle, revolucionarno – teorijski odbaciti dijalektiku nužno znači principijelno prekinuti sa svakim revolucionarnim držanjem, reći će jedan od Jamesonovih najbitnijih teorijskih učitelja, Georg Lukács.[16]

Jameson nastavlja takvu dijalektičku misao kada kaže da se »u konačnici, uvijek (...) radilo o pitanju reprezentacije društvene cjeline, a nikada više nego li u sadašnjem dobu multinacionalne globalne korporativne mreže«.[17] Nije slučajno da u uvodu svoje *Ideologije teorije* Jameson navodi citat iz Lukácseva djela *Povijest i klasna svijest*:

»Kada problem povezivanja izoliranih fenomena postaje problem kategorija, istim dijalektičkim procesom svaki problem kategorija postaje univerzalni povijesni problem.«[18]

Sav Jamesonov rad u neku je ruku pokušaj stvaranja jedne politike (ili poetike) totaliteta. Negativne strane postmodernizma čine se očitima, no dijalektika zahtijeva da se držimo i onih pozitivnih, progresivnih. Na tragu Marxova urgiranja da kapitalistički razvoj mislimo istovremeno kao katastrofu i progres u jednom, Jameson isto nalaže za analizu postmoderne kao kulturne dominante kasnog kapitalizma.[19]

Jameson stoga napominje kako postmoderna u njegovu shvaćanju nije posebna kulturna kategorija. Ona je modus proizvodnje u kojem kulturna proizvodnja pronalazi određeno funkcionalno mjesto i čija je simptomatologija u njegovu radu uglavnom izvučena iz kulture.[20] Ako je postmodernizam povijesni fenomen, tada se pokušaj konceptualizacije u smislu moralnih ili moralizirajućih prosudbi konačno mora identificirati kao kategorička pogreška. Jameson primjećuje da je većina estetskih rasprava o postmodernizmu zapravo moraliziranje koje nastoji dati konačne prosudbe o fenomenu postmodernizma, bilo u vidu stigmatiziranja ili afirmiranja kulturnog i estetskog oblika inovacije.

---

[16] Georg Lukács, *Lenin: A Study on the Unity of his Thought*, Verso, London 2009. str. 53. (Prvi puta objavljeno u Verlag der Arbeiterbuchhandlung, Beč, 1924.)
[17] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in The World System*, BFI London, 1992., str. 4.
[18] Fr. Jameson, *The Ideologies of Theory*, str. xii.
[19] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* 1991., str. 47.
[20] Isto, str. 406.

Istinski historijska i dijalektička analiza fenomena – pogotovo kada je riječ o povijesnom vremenu kojem sami pripadamo – ne može si priuštiti osiromašeni luksuz takvih apsolutnih moralizacijskih prosudbi: dijalektika je »s onu stranu dobra i zla« u smislu lakog zauzimanja strana. Stvar je u tome što smo unutar kulture postmodernizma došli do točke u kojoj je njezino lako odbijanje nemoguće, kao ni puko slavljenje tog fenomena.[21]

Mi smo, prema Jamesonu, u situaciji koja je obilježena dediferencijacijom područja, tako da se

»… ekonomija preklapala s kulturom: da je sve, uključujući proizvodnju robe i visoke i spekulativne financije, postalo kulturno; i kultura je jednako postala duboko ekonomična ili tržišno orijentirana.«[22]

Ovaj uvid da kultura postaje unutarnji pokretač razvoja suvremenih društava temelj je promišljanja postmodernih tokova. Sprega političkih i ekonomskih interesa temeljna je odrednica cjelokupne doktrine neoliberalnog kapitalizma. Na području reklamiranja proizvoda susrećemo se i s još jedim bitno postmodernim fenomenom, *estetizacijom*. Proizvod se danas estetski konzumira, marketing je postao kulturalnom stvari, a ekonomija diktira političku strategiju. Na toj točki spajanja ekonomskog, kulturnog i političkog karakterizira se temeljna, postmoderna struktura.

4. Postmoderno vrijeme i prostor

4.1. Kriza povijesnosti

U Jamesonovu pokušaju specifičnog definiranja postmodernizma, on predlaže da postmodernizam obilježava novo iskustvo vremena i prostora. Naše iskustvo temporalnosti radikalno je promijenjeno i dislocirano raspadom autonomnog subjekta i propasti univerzalnih povijesnih pripovijesti. Sugestivan estetski model za razumijevanje takve fragmentacije subjektivnosti Jameson nalazi u Lacanovoj teoriji shizofrenije.

[21] Isto, str. 62.
[22] Fr. Jameson, „End of Art or End of History“, u: *The Cultural Turn*. *Selected Writings on the Postmodern*, 1983-199, Verso, London & New York 1998., str. 73.

Plitkost i površnost, koje su značajne karakteristike postmoderne, imaju svoje produžetke

»... kako u teoriji, tako i u čitavoj novoj kulturi predodžbi (image) ili valjanog nadomjestka (simulacrum) slijedom slabljenja povijesnosti, kako u našem odnosu spram javne Povijesti, tako i u novim formama naše privatne temporalnosti, čija će 'shizofrena' struktura (slijedimo li Lacana) podrediti nove tipove sintakse ili sintagmatskih odnosa u temporalnim umjetnostima.«[23]

Nadovezujući se na Lacanovu teoriju shizofrenije, kako napominje, u deskriptivnom prije negoli dijagnostičkom smislu, Jameson tvrdi da je naš osjećaj vremenitosti sada radikalno poremećen i diskontinuiran. Bez koherentnog ili jedinstvenog osjećaja subjekta postaje sve teže govoriti o vremenitosti u smislu tradicije, pripovijesti i povijesti. Osuđeni smo na trajnu prisutnost, osjećaj euforičnog intenziteta, neposrednost naizgled slučajnih, nepovezanih označitelja i fragmentaciju stalnih osjećaja sadašnjosti.

Lacan opisuje shizofreniju kao prijelom u označujućem lancu, to jest u uzajamno spojenim sintagmatskim nizovima označiteljā koji tvore iskazivanje ili značenje. Njegovo poimanje označujućeg lanca bitno pretpostavlja jedan od temeljnih principa „desosirovskog" strukturalizma, naime postavku da značenje nije jednoznačan uzajamni odnos između označitelja i označenoga, između materijalnosti jezika, dakle, između riječi ili imena, te njezina referenta ili pojma. Značenje se s novog gledišta proizvodi kretanjem od označitelja k označitelju. Ono što općenito zovemo *označenim*, značenje ili pojmovni sadržaj iskaza, sada prije valja gledati kao značenjski učinak, kao onaj objektivni privid označavanja proizveden i projiciran međusobnim odnosom označitelja. Kad se taj odnos slomi, kad puknu veze označujućeg lanca, imamo shizofreniju u formi krhotine odvojenih i bezodnosnih označitelja. Shizofrenik je stoga prekidom označujućeg lanca sveden na iskustvo čistih materijalnih označitelja, ili, drugim riječima, na iskustvo serije čistih i u vremenu nepovezanih prezenata.[24]

Uz takav opis postmodernog stanja, veže se i koncept simulacije što ga Jameson preuzima od Baudrillarda. Simulacija je, prema Baudrillardu, slika ili model koji prolaskom vremena postaje »stvarnijim od stvarnosti«, da bi je na kraju potpuno nadomjestio.

[23] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 6.
[24] Isto, str. 16.

Baudrillard navodi četiri faze slike: u prvoj slika reflektira stvarnost, u drugoj skriva i izopačuje osnovnu stvarnost, u trećoj slika skriva odsustvo osnovne stvarnosti, dok u četvrtoj postaje tek njezin simulakrum. Takvo stanje stvarnosti bez izvornosti, realnosti ili referentnih točaka, Baudrillard naziva ***hiperrealnost***. Simulacija postaje »stvarnija od stvarnoga«. Nasuprot reprezentacijskoj prirodi u dobu modernizma, postmoderno doba dovodi do simulacije kao osnovnog načela. Nestao je odmak koji je postojao između stvarnosti i prikazivanja te stvarnosti. U postmodernom simulacrumu, sama je stvarnost desemantizirana kao takva, a simulacija je preuzela cijeli ustroj prikazivanja. Nema više stvarnosti, postoji samo hiperrealitet civilizacije simulacruma.[25]

U vremenu u kojem je svijet preobražen u puke *predstave* (image), te gdje dominiraju pseudo-događaji i spektakl, vlastita nam je prošlost dostupna tek kroz popularne slike o njoj. Povijest možemo naći u popularnim predstavama i nadomjestcima, dok nam ona sama ostaje nedostupnom. Umjetnički jezik simulacije nesvodiv je na realnu povijesnost.

Logika simulakruma, pretvaranjem starih stvarnosti u slike, radi više nego samo replicira logiku kasnog kapitalizma; ona ga jača i intenzivira. Za one političke skupine koje aktivno traže intervenciju u povijesti i promjenu njezina inače pasivnog momentuma takav kulturni oblik ovisnosti o slici – koja pretvara prošlost u vizualne iluzije ili stereotipe – učinkovito ukida bilo koji praktični osjećaj budućnosti i kolektivnog projekta, ostavljajući tako razmišljanje o budućim promjenama fantazijama čiste katastrofe.[26]

Još jedan teoretičar koji podlogu svoje analize postmodernizma nalazi u Marxovoj teoriji kapitala, David Harvey, ustanovljuje pojam 'Fordizam' kako bi opisao modernistički naglasak na standardizaciji, masovnoj proizvodnji i stabilnosti rada. Postmodernost je – za Harveya kao i za Jamesona – moguće teoretizirati putem metanarativa kapitalističkog razvoja što ga je predložio Marx. Nestabilnosti inherentne Fordizmu, kao i transformaciju prema fleksibilnoj akumulaciji koja je stupila na snagu sedamdesetih godina, Harvey označava kao nov način operiranja kapitalizma. Mnoge manifestacije postmodernizma tako proizlaze iz osnovnog djelovanja kapitala.

[25] Marijan Krivak, *Filozofijsko tematiziranje postmoderne*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 2000., str. 101.
[26] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 46.

Za Harveya, najvažnija kulturna promjena u transformaciji od Fordizma do fleksibilne akumulacije – kao i od modernosti do postmodernosti – također je promjena u ljudskom iskustvu prostora i vremena, odnosno sveprisutna ahistoričnost. Kriza prekomjerne akumulacija kapitala koja je stupila na snagu kasnih šezdesetih godina, a kulminirala velikom financijskom krizom 1973., generirala je promjenu u percepciji vremena i prostora, što je rezultiralo trijumfom estetskog nad etičkim, slikom odnosno predstavom pred narativnim, prolaznosti i fragmentiranosti u političkom i privatnom te društvenom području nad idejom vječne istine i jedinstvene politike.[27]

4.2. Pastiš

Ranije spomenuti gubitak osjećaja historičnosti i spacijalizacija kulture dovela je do interesantne pojave koju Jameson naziva *postmoderni pastiš*. Postmodernizam pretvara zbiljsku povijest u niz ispražnjenih stilizacija podložih komodifikaciji i konzumerizmu, »ispražnjenu parodiju« koja u sebi ne sadrži politički karakter i značenje. U svijetu pastiša izgubljena je svaka veza s povijesnom zbiljnošću, a povijesne se reference sada shvaćaju samo kao repozitorij žanrova, stilova i kodova podložnih komodifikaciji.

»Sada smo u 'intertekstualnosti' koju označava namjerna pseudohistorijska dubina, u kojoj povijest estetskih stilova zamjenjuje 'stvarnu' povijest, tvrdi Jameson. «[28]

Ovaj se novi estetski način pojavio kao simptom slabljenja naše povijesnosti, naše življene mogućnosti iskustava povijesti na neki aktivan način. Nalazimo se u situaciji u kojoj smo nesposobni oblikovati predstavnike trenutnog društvenog iskustva.

Veliki modernistički stilovi, koliko god međusobno neusporedivi, nepogrešivo su originalni; jednom kada ih upoznamo, malo je vjerojatno da ćemo ih zamjeniti s nekim drugim. No, pastiš ne treba izjednačiti s parodijom takvih stilova. Opći učinak parodije, bila ona zlonamjerna ili ne, jest ismijavanje stilističkih manirizama i njihove prekomjernosti i ekscentričnosti s obzirom na način na koji ljudi obično govore ili pišu. Stoga iza svake parodije ostaje osjećaj postojanja lingvističke norme u suprotnosti s kojom se može

[27] David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Blackwell Publishers, Cambridge MA&Oxford UK, 1990., str. 328.
[28] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 20.

ismijavati stiliziranje velikih modernista. U postmodernizmu svjedočimo nestanku takvih lingvističkih normi i pojavi stilske raznolikosti i heterogenosti. U tom momentu parodija postaje nemoguća i zamjenjuje ju pastiš.

Pastiš djeluje bez parodijskog motiva, kao neutralna mimikrija prošlih stilova. *Modernistički stilovi pretvoreni su u postmodernističke kodove*.

Jameson ukazuje na nekoliko primjera. Osim postmodernističke arhitekture, na koju ću se vratiti naknadno – koja »kanibalizira sve arhitektonske stilove prošlosti«,[29] te suvremenih povijesnih romana koji predstavljaju prošlost kroz naše ideje i stereotipe o toj prošlosti – najindikativnija je pojava filma nostalgije (*la mode rétro*) u kojem hiperstilizirane slike prošlosti s filmskog platna estetiziraju i zamjenjuju stvarna povijesna razdoblja.

»Film nostalgije restrukturira cjelokupno pitanje pastiša i projektira ga na kolektivnu i društvenu razinu, gdje je očajnički pokušaj aproprijacije nestale prošlosti prelomljen kroz željezni zakon promjene stila i pojavu ideologije generacije«

tvrdi Jameson.[30]

Ta nemogućnost reprezentiranja sadašnjice bitno je vezana uz kraj modernog individualizma, kraj stila i vremensku dezorijentiranost postmodernog doba uvjetovanu uronjenošću u stadij kasnog kapitalizma, a u kojem je naša sposobnost zamišljanja alternative takvom sustavu ograničena ili potpuno spriječena. Film nostalgije indikativan je primjer Baudrillardova koncepta *simulacruma* koji smo već spomenuli, a što označava suvremeni predmetni svijet koji čine identične kopije čiji original nikada nije postojao.

»Kultura nadomjestka sasvim prikladno počinje *živjeti* u društvu u kojem je razmjenska vrijednost poopćena do točke na kojoj je izbrisan trag i samom sjećanju na upotrebnu vrijednost, društvu o kojem je Guy Debord u izvanrednom iskazu zapazio da je u njemu 'slika postala krajnjom formom robnog postvarenja' (*Društvo spektakla*). «[31]

Terry Eagleton, u svom djelu *Kapitalizam, modernizam i postmodernizam*, predlaže da parodija jedne vrste nije posve strana u kulturi postmodernizma. Ono što postmodernistička

[29] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 19.
[30] Isto, str. 19.
[31] Fr. Jameson, Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma«, u: Kuvačić, Ivan i Flego, Gvozden (ur.) *Postmoderna:nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb 1988., str. 202.

kultura parodira – sa svojom disolucijom umjetnosti u prevladavajuće oblike proizvodne robe – nije ništa manje od revolucionarne umjetnosti avangarde dvadesetog stoljeća. Kao da je postmodernizam, među ostalim, i »bolesna šala« na trošak takvog revolucionarnog avangardizma, čiji je jedan od glavnih impulsa bio rastaviti, te izbrisati granice umjetnosti i političkog društva, kao i vraćanje estetske proizvodnje unutar cjeline društvene prakse.

Postmodernističke dehistorizirane površine bez dubine više ne predstavljaju otuđenje, jer sam pojam otuđenja mora potajno postavljati san o autentičnosti koju postmodernizam pronalazi nerazumljivim. Autentičnost nije toliko odbačena koliko jednostavno – zaboravljena. [32]

No, Eagleton se slaže s Jamesonovom opservacijom da je u stvarnosti postmoderna nesposobna za takav satirički impuls zbog potpune lišenosti bilo kakve vrste memorije i historijske samosvijesti.

5. Dispozicioniranje subjekta

Moderna estetika bila je određena unikatnim individualizmom i identitetom koji stvara vlastiti prepoznatljivi stil. Suverenost subjekta i autonomija uma bili su temeljem modernosti uopće. Takav je individualizam stvar prošlosti, tvrdi Jameson. Istinska povijesnost i politika nestale su u postmodernom stanju u kojemu je subjekt u temelju de-centriran, te prestaje biti referencom mogućeg tumačenja objektnog svijeta. Stoga ih Jameson želi uvijek iznova afirmirati uspostavom subjekta koji ponovno nalazi misaoni orijentir u postmodernom prostoru.

Dok su velike negativne emocije modernizma bile tjeskoba, teror, užas… ono što sada karakterizira novije »intenzitete« postmodernizma jest bivanje u stanju shizofrenosti, raspršenosti, distrakcije, u kojoj se psihička fragmentacija podiže na novu razinu, a strukturalna distrakcija decentraliziranog subjekta prati logiku kasnog kapitalizma. Unutarnji osjećaj odsutnosti prati izvanjska nemogućnost orijentacije u postmodernom hiperprostoru, koji nadilazi sposobnosti pojedinca da se u takvom prostoru locira, perceptivno organizira svoje neposredno okruženje i kognitivno prati svoj položaj u

[32] Terry Eagleton, „*Capitalism, Modernism and Postmodernism"*, u: *Against The Grain: Selected Essays 1975-1985*, Verso, London 1986., str. 61.

vanjskome svijetu.[33] Postmoderni hiperprostor simbol je i analogija sistemske nesposobnosti našeg uma da mapira globalnu multinacionalnu i decentraliziranu komunikacijsku mrežu u kojoj smo se našli uhvaćeni. O Jamesonovu konceptu ponovnog formiranja djelatnog, političkog subjekta više će riječi biti nešto kasnije.

Jameson – priklanjajući se historicističkom shvaćanju, prema kojemu je klasični postojeći subjekt sada rastvoren u svijetu organizacijske birokracije – odbacuje poststrukturalističku poziciju koja modernistički subjekt-individuu shvaća kao mit zapadne tradicije metafizike subjektivnosti, odnosno smatra da subjekt nikada kao takav zapravo nije ni postojao.

Michel Foucault jedan je od najbitnijih filozofa koji je u okvirima poststrukturalističke paradigme interpretirao procese karakteristične za funkcioniranje suvremenog društva. Njegovo poimanje subjektiviteta nadilazi i odbacuje tradicionalno shvaćene kategorije subjekta kao izvanjskog, superiornog, transcendentnog u odnosu na objektni svijet. Foucault usmjerava pozornost s povijesti metafizike i metafizike subjekta na analizu konkretnih oblika institucionalne prakse i utjelovljenja koja oblikuju filozofski diskurs. U svome spisu *Riječi i stvari* on upozorava na opasnost »psihologizma«, »sociologizma«, općenito »antropologizma« koji kao pseudoznanosti o čovjeku pozajmljuju svoje osnovne pojmove epistemološkoj dimenziji, na kojoj su biologija, politička ekonomija i lingvistika pomoću kojih se sada uspostavlja *diskurs istine*. U njihovoj se domeni, predmet znanja konstituira a da se subjekt koji ih konstituira u njima ne pronalazi. Ono što, prema Foucaultu, karakterizira moderno znanje jest da svako temeljnije proučavanje problema subjekta vodi do dubina gdje subjekta više nema. Tako je nagovještena »smrt subjekta« u trojstvu rada, života i jezika. U naše vrijeme može se misliti samo u praznini nastaloj nakon čovjekova iščezavanja, reći će Foucault.

»Zar smrt nije upravo ono na osnovu čega je svako znanje uopšte moguće — tako da bi ona u psihoanalizi bila figura onog empirijsko-transcendentalnog podvostručavanja koje svojom konačnošću karakteriše čovekov način bivanja? Zar želja nije ono što ostaje uvek nemišljeno usred same misli? I zar taj Zakon-Jezik (istovremeno i reč i sistem reči) koji psihoanaliza nastoji pretvoriti u govor, nije ono mjesto sa koga svako značenje vuče svoje poreklo, ali i ono odakle je obećan povratak za sami čin analize? Sasvim je točno da se ni ta Smrt, ni ta Želja, ni taj Zakon ne mogu

[33] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 44.

susresti u samom znanju, koje se u svom pozitivitetu kreće empirijskim domenom čoveka; ali oni stoga označavaju uvjete mogućnosti nastanka svakog znanja o čoveku.«[34]

Foucault problematizira tri temeljne koncepcije: *arheologiju znanja*, *genealogiju moći* i *hermeneutiku subjekta.* Svojom *hermeneutikom subjekta* Foucault vrši svojevrsnu dekonstrukciju pojmova subjekta i subjektivnosti, u odnosu na kartezijanski način njihova poimanja. Ukazavši na novi pristup subjektivnosti, on ih povezuje sa društvenim cirkulacijama moći.

»Treća, završna razina Foucaultove *kritičke filozofije,* odnosi se na uspostavu tehnologije modernoga subjekta. S pomoću njega se od grčko-rimske antike preko srednjega vijeka do modernoga doba zapadnjački čovjek uzdigao do ideje autonomije sebstva. Transgresijom moralnih normi i etičko-političkih zabrana uspostavlja se prostor njegova djelovanja. Hermeneutika sebstva postaje estetika egzistencije s jasnim etičkim zadatkom samospoznaje života. Dakako, osebujnost je ove kritike u tome što pojam umijeća ili vrline života kao estetske egzistencije otvara mogućnost promjene etičke perspektive samoga života. Kritika na toj završnoj razini postaje svojevrsna sveza kasne stoe i suvremene politike istine.«[35]

Genealogija modernog subjekta tako je ujedno Foucaultova metoda istraživanja, ali i politički stav. Njegova analiza otvara i pitanje ograničavanja osobne slobode u suvremenoj društvenoj situaciji, pozivajući prvenstveno one u nepovoljnom društvenom položaju da razviju kritičku estetsku strategiju kako bi promijenili vlastite egzistencijalne neprilike. Pitanje subjekta za Foucaulta jest pitanje smisla slobode u suvremenom tehnoznanstvenome poretku.

»Što preostaje nakon uvida da je moderni subjekt već uvijek pod jarmom dispozitiva moći i to upravo u času njegova najvećega dosega u vladavini tehnoznanosti? Je li nužno korak do hermeneutike subjekta na kraju Foucaultova puta mišljenja bio i korak do 'pada' u etiku-estetiku egzistencije kao spasa od neumitne propasti neuspjelih političkih rješenja otpora i subverzije danas?« [36]

[34] Michel Foucault, *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd, 1971., str. 413.
[35] Žarko Paić: »Pitanje o prosvjetiteljstvu*:* Foucault i kritika modernosti«*, Studia lexicographica*, god. 7 (2013) br. 2(13), str. 197.
[36] Ž Paić, *Pitanje o prosvjetiteljstvu: Foucault i kritika modernosti*, str. 184.

Usmjerenost na lokalno, politički angažman, te širenje s diskursa na dispozitive moći karakteristično je, dakle, za Foucaultovu poststrukturalističku genealogiju modernog subjekta.

»Takozvana 'tehnika sebstva' kod njega je ipak nerazdvojno povezana s moralnim formiranjem pojedinca za kojeg je proces subjektiviranja ontološko kao i društveno pitanje. Temelj za uspostavu tog i takvog subjekta jest *iskustvo*. Ako kod Foucaulta možemo govoriti o nekoj vrsti političke filozofije, ona se konstituira upravo oko na taj način uspostavljene subjektivnosti. Foucault se kao filozof pozicionira poput spomenutog protejskog stvorenja. Njegov je projekt prakticiranje svojevrsne 'politike iskustva' kao analitike istine. U tome se ocrtava i osebujna ontologija aktualiteta. Drugim riječima, radi se o kritičkoj povijesti sadašnjosti koja bi trebala funkcionirati kao 'nova politika istine'.[37]

Jameson spomenutu »smrt subjekta« veže uz postmoderno slabljenje afekta. Pojmovi kao što su otuđenost i anksioznost u svijetu postmoderne, Jameson više ne nalazi kao primjerene. Taj pomak u dinamici kulturne patologije može se okarakterizirati kao smjena otuđenja subjekta raspadanjem subjekta. U pogledu ekspresije osjećaja ili emocija, oslobađanje od stare anomije centriranog subjekta u suvremenom društvu može također značiti ne puko oslobađanje od anksioznosti, već isto tako i oslobađanje od svake druge vrste osjećaja i jedno sveopće slabljenje afekta, jer se gubi prisutnost subjekta koji osjeća. To ne znači da su kulturni produkti postmoderne ere posve lišeni osjećaja, već prije da su takvi osjećaji – a koje bi bilo bolje i prikladnije zvati »intenzitetima« – sada nešto impersonalno, što slobodno pluta i čime sve više gospodari posebna vrsta euforije.

Takvo je stanje povezano s postmodernističkim primatom kategorije prostora nad kategorijom vremena.

6. Nova površnost i kultura predstave

Jameson poduzima opsežnu prostornu analizu suvremene kulture, smatrajući da je upravo *prostornost* nova kategorija koja zamjenjuje primat modernističke kategorije *vremenitosti*.

[37] Marijan Krivak, *Michel Foucault: O impersonalnosti ili… o moći ideja*, u: D. Ćuti, Z. Glavaš, M. Krivak, L. Pejić, (ur.), Michel Foucault: *Moć ideja. Interdisciplinarni zbornik radova sa znanstvenog skupa*, Filozofski fakultet Osijek, Osijek 2017., str. 14.

Prostorna posljedica tog gubitka vremenitosti bila je sveprožimajuće izravnavanje prostora. Riječi, znakovi, slike… više nas ne upućuju na ništa drugo osim drugih riječi, znakova, slika u beskonačnim lancima označavanja. Postmodernizam, dakle, diskreditira sve stare modele razumijevanja dubine: hermeneutički, dijalektički model biti i pojave; freudovski, psihoanalitički model latentnog i manifestnog; egzistencijalni model autentičnosti i neautentičnosti; konačno, semiotički model označitelja i označenog. Značenje se neprekidno odgađa, neprestano klizi izvan našeg dosega. U postmodernom dobu, bilo koji pojam stvarnog protjeran je u oblast nereprezentabilnog i neprepoznatljivog; ono što ostaje jest neograničena ravnost imanentnosti.

Jameson opaža kako su postmoderna temporalnost i prostornost obilježeni temeljnim paradoksom. Postmodernu temporalnost karakterizira ubrzana stopa promjene, preokret moda, životnih stilova. Ono što je neuobičajeno jest da se čini da je ta promjena bez stvarne transformacije.

Kao što smo već rekli, za Jamesona je bitna korelacija između postmodernizma i multinacionalnog, globalnog kapitalizma. Prijelaz s nacionalno utemeljene na multinacionalnu ekonomiju popraćen je promjenom načina proizvodnje i režima akumulacije kapitala. To jest, od proizvodnih metoda – koje uključuju velike tvornice i tradiciju proizvodnje iste robe – prelazi se na oblike proizvodnje koji omogućuju veću fleksibilnost proizvodnog procesa i robe, kao i veću mobilnost kapitala i proizvodnih baza. Slično tome, akumulacija kapitala prenesena je iz velikih ulaganja u infrastrukturne i kapitalne projekte na mnogo fleksibilnije oblike akumulacije (D. Harvey). S jedne strane, te transformacije olakšavaju ubrzavanje ritma života. Sve se preokreće i mijenja mnogo brže. S druge strane, te promjene prati apsolutna standardizacija životnog svijeta. Stoga treba razlikovati promjenu unutar sustava i promjenu samog sustava. U smislu individualnog doživljaja, gotovo se svakodnevno mijenja život, no na dubljoj strukturnoj razini, čini se da uopće ne možemo zamisliti promjenu.

Suprotno postmodernističkom slavljenju razlike, heterogenosti i radikalne različitosti, društveni život nikada nije bio tako standardiziran i »ljudska, društvena i povijesna temporalnost nikad nije tekla tako homogeno«.[38] Dublja logika postmodernizma jest da, iako

[38] Fr. Jameson, »The Antinomies of Postmodernity«, u: *The Seeds of Time*, Columbia University Press, NY, 1994., str. 17.

je sve podložno promjeni, ništa se u osnovi više ne može promijeniti. Identifikacija i analiza tih antinomija možda je najvažniji Jamesonov doprinos razumijevanju postmoderne kulture.

7. Slom razlike između »visoke« i »masovne« kulture

Pedesete godine prošlog stoljeća na području umjetnosti obilježava institucionalizacija pokreta moderne umjetnosti, a čime modernizam gubi svoju nekadašnju skandaloznost, nemoralnost, ružnoću, disonantnost spram građanske, srednjoklasne kulture. Umjetnost gubi svoju funkciju otpora prema etabliranim vrijednostima. Kanonizacijom moderne umjetnosti, otvaranjem vrata muzeja i sveučilišta, stvoren je prostor za novu postmodernu umjetnost. Postmodernizam se pojavljuje kao kreativni prostor za umjetnike potlačene modernim kategorijama kompleksnosti, ambigviteta, temporalnosti, a osobito estetske i utopijske monumentalnosti.

Visoki modernizam i kultura konzumerizma razvijaju se u dijalektičkoj opoziciji i međusobnom odnosu. Slabljenje njihove opozicionalnosti i novo spajanje oblika visoke i masovne, konzumerističke kulture – karakterizira sam postmodernizam.

Premda postmodernizam nudi jednako »uvredljive« sadržaje u svim aspektima, on gubi ulogu opozicije i političnosti, te predstavlja jedino dominantnu ili hegemonijsku estetiku samog potrošačkog društva, služeći kao »virtualni laboratorij novih oblika i moda« njegovoj robnoj proizvodnji.[39]

Argument za koncepciju postmodernizma kao periodičke kategorije temelji se na pretpostavci da čak i ako su sve gore navedene osobine već bile prisutne u starijem visokom modernizmu, njihovo se značenje mijenja kada postanu kulturološki dominantne, s preciznom društveno-ekonomskom funkcionalnošću, tvrdi Jameson.[40] Ono što određuje promjenu tog razmjera koja zahvaća čitavo društvo, restrukturiranje je već od prije danih karakteristika, koje iz zanemarenog položaja postaju dominantnima.

[39] Fr. Jameson, *Periodizing the Sixties,* str. 501.
[40] Isto.

7.1. Postmoderna arhitektura

Počeci Jamesonova interesa za postmodernizam javljaju se sedamdesetih godina prošlog stoljeća, upravo pod utjecajem transformacije u tadašnjoj arhitekturi kojoj je svjedočio. Veliki arhitekti i teoretičari modernističkog razdoblja kao što su Gropius, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright… govore o kraju jednog stadija arhitekture, a upravo je to bio poticaj na dinamične dijaloge o postmodernizmu kao novostvorenoj kulturnoj logici.

Rođenje modernog pokreta u arhitekturi općenito obilježava objavljivanje Le Corbusierova manifesta *Ka pravoj arhitekturi* (Vers une Architekture, 1923) u kojem nudi dvije alternative budućnosti: »Arhitektura ili revolucija«.[41] Jedini način da se Europa izvuče iz krize u koju je zapala, tvrdio je, bilo je preusmjeravanje industrije i kulture kako bi se zadovoljile potrebe mase, osobito na području stanovanja, a jedini način za ostvarenje takvog ambicioznog projekta bio je prihvaćanje sustava masovne proizvodnje Henryja Forda, odnosno standardizacije, jednostavnosti i mehanizacije. Moderna je arhitektura neizbježno povezana s rođenjem masovne proizvodne tehnologije i vjerom u njihovu sposobnost donošenja ekonomskog napretka društvu.

Video snimka destrukcije jednog takvog gigantskog modernističkog stambenog kompleksa, Pruitt Igoe u St Louisu, prikazana uživo na američkoj televiziji sredinom sedamdesetih, svojevrsna je ikona kraha ili kraja same moderne. »Moderna arhitektura umrla je u St. Louisu, Missouri 15 srpnja 1972 u približno 15:32...« napisao je povjesničar arhitekture Charles Jencks u svome djelu *The New Paradigm in Architecture: The Language of Postmodern Architecture,* objavljenom 1977.[42]

Problem Pruitt Igoea može se shvatiti kao metafora problema modernističke arhitekture same. Ta glomazna građevina projektirana je prema prosvjetiteljskim idealima, za univerzalnog čovjeka. »Staklene i betonske kutije« najviše su korištena forma modernizma koji dosljedno slijedi nekoliko osnovnih modernističkih vrijednosti korištenjem ograničenog broja materijala i formi. Le Corbusier ističe funkcionalizam, jednostavnost i redukcionizam kao ideal modernističke građevine. Jencks problem modernističke arhitekture vidi upravo u

[41] Le Corbusier, *Towards a New Architecture* [1923], Dover, New York 1986., str. 289.
[42] O ovome posebno instruktivno izvješćuje Srećko Horvat u svoj knjizi *Znakovi postmodernog grada*, Jesenski i Turk, Zagreb 2007., str.7-8.

njezinoj uniformnosti i otuđenosti, činjenici da je rađena kodovima različitim od lokalnog konteksta i »kodova stanovnika« kojima je trebala biti namijenjena.

Za razliku od modernističke, postmodernističku arhitektru bitno karakterizira dvostruko kodiranje. Ona se obraća zasebno povjesničarima umjetnosti i poznavateljima arhitekture, kao i korisnicima i stanovnicima zgrade. Postmoderna arhitektura govori najmanje na dvije razine, odnosno kombinira moderne tehnike s nečim drugim (obično tradicionalnim građenjem) kako bi komunicirala sa širom publikom, a istodobno se obraćala i povjesničarima umjetnosti te elitističkoj manjini.

7.2. *Postmoderna umjetnost*

Kao što je već spomenuto, postmodernizmi se javljaju kao specifična reakcija na prije etablirane oblike visokog modernizma. Andy Warhol, pop art, fotorealizam, Godard i postgodardovski trendovi, Phillip Glass, punk, W. Burroughs te francuski novi roman… neki su od prepoznatljivih fenomena što ih Jameson navodi kao simptomatične za postmodernizam.

Kao vizualan primjer razlike između moderne i postmoderne umjetnosti Jameson uzima dva djela s istim motivom, no potpuno različitim interpretativnim kontekstom: Van Goghov par seljačkih cipela i Warholove »Diamond Dust Shoes«. Van Goghove seljačke cipele zahtijevaju od nas mentalnu rekonstrukciju i razumijevanje početne situacije i vremena iz kojeg proizlaze. Jedan od načina rekonstrukcije početne situacije na koju se djelo referira jest upoznavanjem sa sirovim, početnim sadržajima s kojim se samo djelo suočava, transformira ga i prisvaja. U Van Goghovu slučaju, taj sadržaj treba shvatiti kao cijeli predmetni svijet poljoprivredne bijede, ruralnog siromaštva i rudimentarnog ljudskog svijeta potresenog njime, svijeta svedenog na svoje najbrutalnije i najugroženije, primitivno i marginalizirano stanje. Namjernu i silovitu transformaciju jednog takvog sivog, jednoličnog predmetnog svijeta u najsjajniju materijalizaciju čiste boje na uljanoj slici treba se promatrati hermeneutički, kao utopijsku gestu, čin kompenzacije.

Jameson navodi i drugu moguću interpretaciju, onu Heideggerovu, prema kojoj djelo nastaje u jazu između beznačajne materijalnosti tijela i prirode, te značenja koje mu pridaju povijest i društveno. Seljačke cipele polako oko sebe ponovno stvaraju čitav nedostajajući predmetni

svijet koji im je jednoć bio živim kontekstom. Djelo u svom inertnom, objektivnom obliku uzima se kao simptom opsežnije zbilje koja ga zamjenjuje kao njezina krajnja istina.[43]

Za razliku od Van Goghova para seljačkih cipela – koje pružaju uvid u čitav tegobni svijet ruralnog života – Warholove cipele više nam »ne ukazuju ni na što«, odnosno iz njih više ne možemo mentalno reprezentirati nikakav življeni kontekst. Skup mrtvih predmeta ne dopušta nam da iz njega hermeneutički obnovimo širi življeni kontekst kao u slučaju seljačkih cipela, što također označava slabljenje afektivnog doživljaja u postmodernoj kulturi kao i nestajanje autonomnog subjekta moderne.

Suprotstavljanje ova dva djela jasan je prikaz pojavljivanja jedne nove vrste *plošnosti, površnosti i plitkosti* koja obilježava postmodernizam. Ta plitkost u umjetničkim djelima postmoderne karakteristika je kulturne logike u kojoj dominira kultura predstave i simulacruma. Estetska proizvodanja u postmoderni potpuno je integrirana u robnu proizvodnju.

Pojava koja prati takvo stanje jest ranije spomenuta estetizacija života.

»Slika u doba tehničke reprodukcije jest replicirana, umnožena, informacijsko-komunikacijska. No, nije tek slika podvostručenje onog izvornoga, jednokratnoga. To je već sam život. Slika i život u svojoj načelnoj razdvojenosti vizualizacije i procesa gibanja samoga realiteta tehnologijskim se činom generiranja novoga života kao umjetnoga života stapaju u slike pravoga/umjetnoga života. Život se od jednokratnosti i slučaja pretvara u višekratnost i nužnu reprodukciju/replikaciju izvornika. Kloniranje izdvojene matične stanice formalno odgovara kopiji slike. Podvostručenje izvornika tako se kopiranjem slikovno umnaža«,

reći će Žarko Paić.[44]

Oslonjena na takav metajezik, te na ulogu simulacije i imitacije onoga generiranog novim tehnologijama informacija i komunikacija, suvremena umjetnost više nije negdje fiksno prostorno prisutna upravo zato što je posvuda – realizirana. Svijet suvremene umjetnosti preselio se unutar mreže društvenih odnosa i struktura kulturne komunikacije. Virtualni je svijet realni prostor-vrijeme njezine egzistencije.[45]

[43] Fr. Jameson, „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“, str. 194.
[44] Žarko Paić, *Vizualne komunikacije – Uvod*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2008., str. 70.
[45] Ž. Paić, *Vizualne komunikacije – Uvod*, str. 67.

7.3. *Video kao dominantni medij postmodernizma*

Pojam *medij* u postmodernom razdoblju signalizira tri distinktivna i relativno različita fenomena – umjetnički medij kao specifični oblik estetske produkcije, specifičnu tehnologiju i konačno, društvenu instituciju, odnosno estetički, materijalni i društveni aspekt medija. Sama priroda nove tekstualnosti, koja je u razdoblju postmodernizma uglavnom određena vizualnim, povlači pitanje interpretacije. Postmodernistička kultura uspostavlja paradigmu centralne uloge procesa reprodukcije, stoga ne čudi da kao dominantnu medijsku formu postmodernizma Jameson vidi upravo *video*. Ni film ni literatura, tvrdi Jameson, više ne pristaju alegoriji suvremenosti – umjesto toga, to je video, u svojim manifestacijama kao komercijalna televizija (danas svakako već zamijenjena različitim online video platformama) i eksperimentalni video ili *video umjetnost*.[46]
Postmoderno stanje obilježeno simulacrumom, pluralizmima i plošnosti prihvaća formu videa kao najprikladniji oblik prezentacije suvremenosti. Video je jedinstven – i u tom smislu povijesno povlašten i simptomatičan za postmoderno razdoblje – upravo zbog toga što je vid umjetnosti ili medij u kojem dolazi do ukidanja diferencijacije prostor-vrijeme. Video, za razliku od književnosti, ali i filma, operira u »stvarnom vremenu«, ali kao njegova stalno-reproducirajuća simulacija (bez promjene narativa). Sam način funkcioniranja videa vrši specifičnu dominaciju i depersonalizaciju, podjednako subjekta i objekta.

Ako prihvatimo hipotezu prema kojoj periodizaciju kapitalizma označavaju skokovi ili tehnološke mutacije kao reakcija na njegove najdublje sistemske krize, postaje jasnije zašto i kako je baš video estetski, materijalni i društveni medij kasnog kapitalizma i postmodernizma par excellence.

»U svemedijskom svijetu, ne ostaje ništa netaknuto od strane medija. U suprotnom, inaugurira se koncept nepostojanja kao novog značenja. Značenja u odsustvu smisla. U sustavu hipertekstualno medijalne re-prezentacije svijeta, pitamo se što je to danas medijski ne-vidljivo. Kakva su kognitivna i kontemplativna značenja u sadržaju vizualne estetike kreiranja stvarnosti? Preobražaj reprezentacije fokusira se i pomjeren je od stvarnosti ka spektaklu. U epohi mreže novi je način strukturiranja kako

[46] Vidi: Fr. Jameson, „Postmodernism, or..“, str. 69.

našeg iskustva, tako isto i prenesenog doživljaja tog iskustva. Mrežno i interaktivno doživljenog. I preživljenog. Što ne znači i objektivno iskustvenog. Čak naprotiv!«[47]

Vratimo se zato na Jamesonov pokušaj ponovnog afirmiranja djelatnog subjekta u postmodernom stanju, a kojim umjesto istinske vremenitosti, povijesnosti i politike prevladava tek njihov simulacrum.

8. Politička forma postmodernizma

Kognitivno mapiranje ili *spoznajna kartografija* slabo je artikulirana, ali krucijalna Jamesonova kategorija koja proizlazi iz krize reprezentabilnosti subjekta koja se intenzivira u postmodernom dobu. Praksa kartografije kao pedagoško-političkog projekta ima za cilj uspješno snalaženje pojedinca u urbanom prostoru. Jameson na samom početku svog eseja »Cognitive mapping« (1990) upozorava čitatelja da se poduhvaća bavljenja predmetom za koji je sigurna samo činjenica da on (još) ne postoji.[48]

Jameson za svoju spoznaju kartografiju navodi dva glavna izvora, urbane prostorne analize Kevina Lyncha iznesene u djelu *The Image of the City* (1960), te poznati Althusserov esej »*Ideologija i ideološki aparati države*« (1971). Sam koncept kognitivnog mapiranja Jameson posuđuje od Lyncha kao način problematiziranja klasne svijesti u vrijeme kada se cijelo iskustvo prostora mijenja.

Kako bismo znali gdje se nalazimo, u njegovoj formulaciji, uključujemo se u proces poznavanja onoga s kim smo, gdje se uklapamo u veliku shemu i hoćemo li ili ne možemo zamisliti sebe kao dio kolektiva.

Kevin Lynch otuđeni grad prije svega vidi kao prostor u kojemu pojedinac ne može umno mapirati ni vlastitu poziciju, a niti urbanu cjelinu u kojoj se nalazi. Dakle, otuđenost u tradicionalnom gradu uključuje ponovno praktičko osvajanje osjećaja mjesta i izgradnju ili rekonstrukciju artikuliranog ansambla koji se može zadržati u sjećanju i koje pojedinac može mapirati i preoblikovati u trenucima pokretnih, alternativnih putanja. Lynchovo djelo

[47] Željko Rutović, Postmoderni mediji – (ne)moć kreativnosti (stvarnost i spektakl), u: *In Medias Res*, Vol 5, br. 8, 2016. (1177-1182), str. 1181.
[48] Jameson, Cognitive Mapping, u: *Marxism and the Interpretation of Culture*, 1990.

namjerno je ograničeno na probleme urbanog oblika, ali postaje izuzetno sugestivno kada se projicira izvan grada na neke od većih nacionalnih i globalnih prostora. Kognitivna karta nije baš točno mimetična u tom starijem smislu, no za Jamesona teorijska pitanja što ih ona postavlja omogućuju nam da obnovimo analizu predstavljanja na jednoj višoj i složenijoj razini.[49]

Lynch, dakle, ostaje na razini urbanog. Pozivajući se na knjigu *Detroit, I Do Mind Dying* (1975) Dana Georakisa i Marvina Surkina, Jameson ističe da se takav uspješan lokalno organizirani politički program, na razini grada, gotovo nikada neće proširiti na nacionalnu ili internacionalnu razinu. Ovdje je stoga kao teoretska osnova korisna Althusserova formulacija idelogije kao imaginarnog odnosa pojedinaca prema njihovim stvarnim uvjetima egzistencije.

»Svaka ideologija, u svojoj nužno imaginarnoj izokrenutosti, predstavlja ne postojeće odnose proizvodnje (i druge odnose koji iz toga proizlaze) nego prije svega (imaginarni) odnos pojedinaca prema odnosima proizvodnje i odnosima koji iz njih proizlaze. U ideologiji je, dakle, predstavljen ne sustav stvarnih odnosa koji upravljaju postojanjem pojedinaca već imaginarni odnos tih pojedinaca prema stvarnim odnosima u kojima oni žive.«[50]

Althusser tvrdi da je i ideja o sebi kao subjektu, autoru svoje vlastite sudbine, iluzija koju njeguje ideologija. Korištenjem Althusserove redefinicije ideologije Jameson proširuje Lynchov koncept mapiranja na globalnu razinu.

Ono što Jameson želi jest mapiranje totaliteta, a spoznajna kartografija služi kao (politički) alat za osmišljavanje postmoderne situacije, odnosno ponovno uspostavljanje *klasne svijesti* primjerene dobu u kojem prevladava kategorija prostornosti.

Naime, svaka od tri povijesne faze kapitala stvorila je vrstu jedinstvenog prostora, premda te tri faze kapitalističkog prostora očigledno imaju puno dublju međusobnu povezanost negoli prostori drugih načina proizvodnje. Sve tri vrste prostora rezultat su diskontinuiranog širenja kapitala i kolonizacije posljednjih nekomodificiranih područja. Prva od ove tri vrste prostora jest »logika rešetke« klasičnog ili tržišnog kapitalizma, za koju je reprezentativna poznata Foucaultova slika zatvora. Drugi stadij, monopolni kapitalizam obilježava rastuća kontradikcija između individue i strukture sistema. Jameson situaciju subjekta tog vremena

[49] Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991., str. 51.
[50] Louis Althusser, 'Idéologie et appareils ideologiques d'État', *La Pensée*, no 151, juin 1970., str. 104.

opisuje pomoću figure »monadskog relativizma«, u kojem predstavnik društvene cjeline mora preuzeti (nemogući) oblik suživota svih pojedinih subjektivnih svjetova.

Novi prostor kasnog kapitalizma obilježava još veće suzbijanje udaljenosti i nemilosrdna zasićenost svih preostalih praznih mjesta, a postmoderni subjekt sada je izložen perceptivnoj bojišnici neposrednosti.[51]

Prema Jamesonu, dakle, moramo pokušati otkriti i dohvatiti – unutar fragmentiranih, šizoidnih i heterogenih elemenata postmoderne kulture – ostatak potisnutog kolektivnog iskustva, a koje će nam omogućiti da još jednom (pro)mislimo alternativu globalnom kapitalističkom sustavu. Sukladno tome da moderni stilovi postaju postmoderni kodovi, problem mikropolitike, sveprisutan u postmodernom diskursu, dokazuje činjenicu da današnja golema proliferacija društvenih kodova u profesionalne i disciplinarne žargone – ali i u oznake afirmacije etničkoj, rodnoj, rasnoj, religijskoj i klasnoj pripadnosti – predstavlja također i politički fenomen.

Ono što su nekoć bile dominantne ideje vladajuće klase, danas je raspršeno u diskurzivnu heterogenost bez norme. Takvo stanje kasnog kapitalističkog svijeta odražava odsutnost bilo kakvog velikog lokalnog, nacionalnog, ali i kolektivnog projekta.

Mark Fisher u svome radu, a koji se bitno nastavljao na Jamesonovu analizu postmodernog stanja društva, umjesto postmodernizma koristi naziv »kapitalistički realizam«. U osamdesetima, kada je Jameson pisao svoje teze o postmodernizmu, još je bilo, barem nominalno, političke alternative kapitalizmu, tvrdi Fisher.[52] Ono čime se sada bavimo jest sve dublji, sveprožimajući osjećaj iscrpljenosti, te kulturne i političke sterilnosti.

Drugo, postmodernizam je ipak još uključivao neki odnos s modernizmom. U kapitalističkom realizmu modernizam je sada nešto što se povremeno može vratiti, ali samo kao estetski stil, nikada kao ideal za život. Dok je Jameson izvještavao o načinu na koji kapitalizam prodire u samo nesvjesno s osjećajem užasa, sada se činjenica da je kapitalizam potpuno kolonizirao život pojedinaca uzima zdravo za gotovo.

[51] Fr. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991., str. 409-413.
[52] Mark Fisher, *Capitalist Realism – Is There No Alternative?*, Mark Hart Publishing, Winchester, UK. Washington, USA. Winchester, UK. Washington, USA. 2009., str. 7.

9. Zaključak

Postmodernizam kako ga vidi Fredric Jameson, nije tek jedna novi kulturni stil ili pokret među drugima, već kulturna logika ili kulturna dominanta koja je refleksija kasnog stadija multinacionalnog, globalnog kapitalizma, te ga s tim u skladu valja promišljati historijski i dijalektički. Na početku svog razmatranja ovog novog epohalnog fenomena, Jameson se pita možemo li u stvari identificirati neki »trenutak istine« unutar vidljivijih »trenutaka laži« postmoderne kulture. Postmodernizam je za Jamesona mjesto čiste imanentnosti, neposrednosti i, prije svega, dezorijentiranog i oskudnog prostora. U takvom prostorno određenom dobu teško je zamisliti ikakvu značajnu politiku. Zato je potrebno (kolektivno) umno »mapirati« taj novonastali prostor kako bi se vratila mogućnost konstrukcije istinske političke kulture u suvremenoj individualiziranoj i fragmentiranoj kulturi potrošnje. Jamesonov rad čuva duh revolucionarne i utopijske misli koja nije zadovoljna ničim manjim od transformacije društva u kojem živimo. Možemo reći da je postmodernizam, usko shvaćen u smislu specifičnih postmodernih gibanja u umjetnosti ili arhitekturi – završen. Neki autori pridavat će suvremenosti u jamesonovskom smislu kulturne dominante nove nazive, kao na primjer Alan Kirby koji »modulirani kontinuitet« postmoderne naziva *digimodernizmom*. No, povijesno razdoblje treće faze kapitalizma u okviru kojega Jameson tematizira postmodernu i dalje je naša realnost. Jameson njeguje konstantan odnos spram Povijesti, što je barem djelomice protuteža dobu u kojemu i o kojemu je pisao. Njime, pak, dominira komodifikacija koja je na neki način postala logikom društvenog života danas. Njegovom analiza suvremene društvene situacije provlači se osjećaj angažmana za svijet oko sebe i ustrajnost u ideju da se taj angažman još može ostvariti.

Stoga Jameson nužnim vidi razumijevanje odrednica globalnog i »prijetećeg« realiteta ekonomskih i socijalnih institucija. To je upravo ono što će recimo David Harvey nazivati »fleksibilnom akumulacijom kapitala«, a služiti će mu u određivanju kulturne kategorije »eklekticizma stila«. Jameson će, međutim, iznaći »estetiku spoznajne kartografije«, kao njegov izvorni prilog historizaciji i politizaciji nepovijesne i ne-političke postmoderne.[53]
Time vraća na filozofijsku scenu kako pojam Povijesnog tako i onaj Političkog. A to je sve prije negoli bilo kakav kompromis s „kulturnom logikom kasnog kapitalizma“!

[53] Vidi ovdje i diplomski rad kolegice Dore Marjanović, „Lyotard i postmoderno stanje“, obranjen na Filozofskom fakultetu u Osijeku.

Popis literature:

1. Althusser, L, »Idéologie et appareils ideologiques d'État«, *La Pensée,* no 151, juin 1970.

2. Eagleton, Terry, »Capitalism, Modernism and Postmodernism«, u: *Against The Grain: Selected Essays 1975-1985*, London: Verso, 1986.

3. Fisher, Mark, *Capitalist Realism – Is There No Alternative?*, O Books, 2009.

4. Foucault, Michel, *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd, 1971.

5. Harvey, David, *The Condition of postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishers, Cambridge (Ma.) and Oxford (UK), 1990.

6. Jameson, Fredric , »Cognitive Mapping«, u: Nelson, C./Grossberg, L. [ed]. Marxism and the Interpretation of Culture, University of Illinois Press (S. 347-60; m. Diskussion), 1990.

7. Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, 1991.

8. Jameson, Fredric, *Postmodernism and Consumer Society*, Brooker, Peter, Ed. Modernism/Postmodernism, New York: Longman, 1992.

9. Jameson, Fredric, »Periodizing the Sixties«, u: *The Ideologies of Theory*, Verso, 2008.

10. Jameson, Fredric, *Globalization and Political Strategy*, u: New Left Review 4, July-August 2000.

11. Jameson, Fredric, *The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate*, New German Critique, No. 33, Modernity and Postmodernity, pp. 53-65, Duke University Press, 1984.

12. Jameson, Fredric, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in The World System*, BFI London, 1992.

13. Jameson, Fredric, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, NY, 1994.

14. Jameson, Frederic, 1988, »Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma«, u *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, ur. I. Kuvačić, G. Flego, ZG: Naprijed, str. 187-232.

15. Jameson, Fredric, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, 1983-1998. Verso: London and New York, 1998.

16. Krivak , Marijan, *Filozofijsko tematiziranje postmoderne*, Hrvatsko filozofsko društvo, biblioteka Filozofska istraživanja, 2000.

17. Lukacs, Georg, *Lenin: A Study on the Unity of his Thought*, Verso, 2009. (Prvi puta objavljeno: Verlag der Arbeiterbuchhandlung, Beč, 1924.)

18. Le Corbusier, *Towards a New Architecture.* New York: Dover, [1923] 1986.

19. Mandel, Ernest, *Kasni kapitalizam*, Ekonomska Biblioteka, Zagreb, 1981.

20. Marcuse, Herbert, *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd 1977

21. Paić, Žarko, *Vizualne komunikacije - Uvod*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.

22. Paić, Žarko, *Pitanje o prosvjetiteljstvu: Foucault i kritika modernosti*, Studia lexicographica, GOD. 7 (2013) BR. 2(13), str. 181–211

23. Rutović, Željko, »Postmoderni mediji – (ne)moć kreativnosti (stvarnost i spektakl)«, u: *In Medias Res*, Vol 5, br. 8, 2016., str. 1177-1182