

KRITIKA (LITERATURA)

Matej Bogataj

Kakršno vprašanje, tak odgovor

»And now something completely différend...«

Lyotard's Flying Circus

Razkrivanje in poudarjanje zdaj ene, potem druge lastnosti, poudarjanje takšnega ali drugačnega mišljenja ali senzibilnosti, pogum in glasnost zdaj te, jutri one skupine – vse to nas slepi, da včasih že skoraj verjamemo, da so spremembe mogoče, da se res dogajajo, da čas res »nekam« teče, v nekakšno morje, kjer bo obmiroval za zmeraj. Vendar že pri tekoči vodi opazimo, da ne teče enakomerno, temveč steče skozi ožje mesto hitreje, se potem umiri in razširi, od časa do časa pa se zavrti nazaj, zaokroži okoli nevidnega središča, glede na glavni tok pa miruje; podobno kljubujejo toku naplavljeni predmeti.

Podobno je s časom; leta 1919, po Oktobru in pred velikimi lakotami, se je prej pospeševani čas za kratko zavrtel na mestu. Višek energije od prehitevanja v politiki so umetniki uporabili za dekanonizacijo literarnih žanrov, za nespoštljivo zvrčanje starega in njegovo zamenjavo z veselimi, nizkim, nevzvišenim – opero so prekucnili s cirkusom, *music-hallom*, klovnstvom.

V šestdesetih in sedemdesetih letih Leslie Fiedler in Ihab Hassan obudita Bahtinovo pojmovanje karnevala, navijata za mešanje visoke in množične kulture. V osemdesetih začnejo poznavalci evropske umetnosti sestavljati programe za umetnost, ki ne bo več vzvišena, plemenita, nostalgična. Leta 1979 izda Lyotard *Postmoderno stanje*, deset let kasneje izide *Postmoderna sfinga* Aleša Debeljaka.

»We are all in it together...«

Brasil

Tisti družboslovec, ki bi se konec osemdesetih delal, da o postpojnih pojma nima, bi se nastavlil svojim kolegom, ki bi ga vlačili po

zobeh in ga v najboljšem primeru pomilovalno podučili, kaj se je spremenilo od modernih časov naprej. Pri poslušanju več kot enega poznavalca bi »nevednež« spoznal, da so post-pojmi kot zlata kroglja iz Blatnikovih *Plamenic in solz*, ki pri vsakem odkrije najglobljo in najbolj skrito željo. Le da kroglja željo takoj uresniči, pojmi pa le razkrijejo s svojo vabljuvostjo za investicije.

Vendar lahko ravno naivnost in »nevednost« delujeta subverzivno v sporih, v katerih so si vsi že izbrali najljubšo stran, kjer so pogosto uporabljane besede že tako obremenjene s pomeni, da so izgubile prav vse. Naivna nevednost bi ob vztrajanju v nedominantni poziciji tistega, ki ne vsiljuje svoje enciklopedije kot edine in popolne – v poziciji *postajanja-neveden* – razorožila vse tiste, ki kuhajo z instant jedili in se zato znajdejo v velikih težavah, ko morajo govoriti o sestavinah in količinah najljubše jedi, ko se pojavijo v Malih skrivnostih velikih kuharskih mojstrov. Naivnost je najuspešnejša taktika pri tistih, ki gojijo modne muhe desetletnice, hkrati pa je ravno nevednost tisto, kar nas reši predsodkov – sodiš in pred-sodiš lahko samo v primeru, nekaj malega že veš in misliš, da je to dovolj. Na tak ponoven premislek prehojene poti je verjetno mislil Lyotard, ko je napisal *Postmoderno, razloženo otrokom*.

Vendar bi takšna 'naklepna' naivnost knjigi Aleša Debeljaka *Postmoderna sfinga* (Wieser, Celovec 1989) škodila, saj njen metodološki pristop k predmetu predpostavlja bralca–strokovnjaka in erudita; bralca torej, ki bi lahko sledil avtorju v *top-gunovskem* zasledovanju idej in njihovih sprememb od srednjega veka do danes. Knjiga s podnaslovom *Kontinuiteta modernosti in postmodernosti* je prvo slovensko knjižno delo, ki se poudarjeno in pod imenovanjem postmoderne »z njenim pravim imenom« ukvarja s tem uspešnim poskusom mobilizacije vseh družboslovnih potencialov in nujnim samopremislekom modernosti, ki je postala breme in zoprna dogma.

Ker Debeljak prisega na kontinuiteto moderne in modernega projekta, mu je bliže Habermas kot Lyotard, razum in celovitost postavlja pred iracionalnost in fragmentarnost, zgodovinski razvoj in kontinuiteto pred prelome, odboje in postzgodovinske vrtince. Jasno je torej, da je on izbral stil in optiko tega besedila; brezplodno in dolgočasno je prikimavanje že potrjenim ugotovitvam, nepotrebno je razvijanje že razvitih in oblikovanih stališč, nespametno je nespravljivo vsiljevanje nasprotnega mnenja. Habermasa lahko uravnotežiš le z Lyotardom, Adorna s Fiedlerjem in Hassanom, Jamesona z Bellom, Hribarja z Žižkom. Da bi dosegli srednjo pot, se moramo včasih napotiti do izčiščenega ekstrema, pa je.

Lov na sfingo

Začnimo torej tam, kjer je Aleš končal – pri *Epilogu*. V njem poudarja, »da je od same zastavitve problema odvisno, kako ga bomo analizirali«, in pribija, »da na vprašanje, ki nam ga zastavlja postmoderna sfinga, lahko ustrezno odgovorimo le z novim vprašanjem« (125). Opraviti imamo s knjigo, ki se zaveda meje izrekljivega, ki o sebi govori kot o nečem, zamenljivem z vprašanji; s knjigo torej, ki ne verjame, da ji je uspelo dokončno odgovoriti komurkoli, kaj šele sfingi, ki terorizira ne le mesto, temveč celo obdobje.

Seveda je avtor preveč skromen, saj je sintetični in pregledni knjigi uspelo, da poraja nova vprašanja, da je sama sfinga, ki zastavlja uganke in morda pogubi vsakogar, ki ne pozna pravega odgovora – morda se v primeru, da rešimo uganke, tudi vrže v prepad. Kaj je lepše uresničenje avantgardnega napada na književnost in njene konzumente kot knjiga, ki ali pogubi bralca ali pa se samouniči (s skokom v brezno).

Fantastična zoologija pozna dve vrsti sfing: molčečo, kakršna ždi pod Keopsovo piramido, in žive brbljajoče sfinge, ki nagovarjajo popotnike, ki sledijo reklami za iskanje polnosti eksistence »spoznaj samega sebe«. Vendar sta obe sorti sfing predmoderni; v moderni sfinge izumrejo hkrati z zmaji, ogromnimi morskimi pošastmi in samorogi.

Ker še ne vemo, kaj je postmoderna, bi jo morda lahko spoznali po tem, da so se v zadnjem času sfinge spet pojavile – na reklami za osvežilno pijačo, ki tekne v senci piramid, v risanki o Asterixu, v kateri njegov nerodni spremljevalec uniči nos kamnite lepote, v filmih o roparjih arheoloških dragocenosti. Sfinge so pridrle v reklame in medije; iz mitske resničnosti so prišle v medijsko izmišljenost.

Da bi si sfinga zaslužila pridevnik postmoderna, bi se morala razlikovati od Ojdipove spraševalke, ki je na določeno – eno samo – vprašanje zahtevala en sam odgovor, ki je bil pravilen ali nepravilen. V času, ko ne verjamemo v ali – ali izključevanje, govori morda sfinga babilonsko količino jezikov, zato vsak odgovarja le na tista vprašanja, ki jih razume. In katera so tista vprašanja, ki jih razumem v Debeljakovi knjigi?

O različnih metodah lova na sfinge

Sprememb v vseh plasteh družbe in kulture ni mogoče opisati z metodami, ki so dominirale v moderni znanosti. Aleš je že leta 1985 zapisal, da se »zato zavzema za pristop k postmodernizmu, ki bo na ravni postmodernizma samega; če se danes spreminja struktura kulture in umetnosti, in najbrž se, saj o tem vsi govorimo, ne vidim razloga, da se ne bi temu ustrezno spreminjal tudi teoretski pristop do te spremembe. Sprememba teoretskega pristopa univerzitetne znanosti je po

mojem v tisti fuziji melanholične umetnosti–teorije, ki je hkrati tudi teorija umetnosti. V tem je pravzaprav tudi edina perspektiva vseh piscev, ki hočejo ostati postmoderni.« (Primerjalna književnost, 2/86)

Ob tej melanholični vedi naj bi obstajala še »artikulirana tišina, to je vesela znanost, ki jo je davno tega predlagal Nietzsche«; gre za »fuzijo med umetnostnimi in teoretskimi postopki, v katerih pravzaprav ni več mogoče ločevati med strogimi koncepti teorije in poljubnimi podobami umetnosti«.

Vendar bi v *Postmoderni sfingi* zaman iskali veselo znanost ali melanholično umetnost–teorijo. Debeljakova metoda je eklekticizem modernih znanosti, uporablja tako sociološke in kulturno-sociološke ugotovitve, estetiko, filozofijo znanosti, ugotovitve kritične teorije družbe in estetike recepcije, ameriško literarno publicistiko, hkrati pa pozna vse glavne struje in frakcije, ki sodelujejo v bitki za pojem (postmoderna). Ravno upoštevanje tako raznovrstnih teorij in njihovih ugotovitev – ob širini zamaha, s katerim se Debeljak loti vozla, v katerega so zafeceljani postmodernizem in moderna in postmoderna in modernizem – je tisto, kar je najbolj fascinantno in občudovanja vredno.

Podnaslov *Postmoderne sfinge* je *Kontinuiteta modernosti in postmodernosti*, čeprav je v prej navedenem prispevku Debeljak zatrdil, da »misli, da dialektika kontinuitete in diskontinuitete, ki je zaobsežena v razločevanju med temi različnimi koncepti (M in PM), enostavno ne ustreza več, da gre dejansko le še za nedoločeno, nedeterminirano, imanenco ali indetermanenco, kot pravi Hassan«. Ker bolj stavi na kontinuiteto kot na radikalen prelom in pobeg »onstran«, se loti postmoderne tam, kjer se je je treba lotiti – pri moderni kot njeni nepreboljeni boleznii (zakaj bi jo sicer obdržali v imenu?).

Čeprav začne s spremembo tehnike v kibernetiko, industrijske v postindustrijsko družbo, razčleni izgubo kriterijev, telosa in na protestantizmu temelječe etike, se takoj vrne na temelje modernega projekta, na tiste temeljne lastnosti, po katerih se novi vek oziroma moderna sploh loči od predhodnih in bodočih dob. Če jih še kaj bo. Specifičnost moderne se mu odkriva predvsem v posebnih na racionalnosti temelječih modelih znanosti, ki omogočajo podrejanje narave, v teleološkosti (zgodovine in dela) ter razvezi predmoderne monolitnosti na ločene sfere znanosti, etike in umetnosti. Ravno problemom in razvoju moderne umetnosti in njene avtonomije v meščanski družbi ter avantgardnem napadu nanjo posveti še posebno pozornost, saj spremlja vse premike v ustvarjalnih postopkih in sprejemu umetnosti pri konzumentih od dvorske in od mecenov vzdrževane umetnosti naprej.

Pot iz preteklosti naprej nas pripelje slej ko prej v sedanost ali bližnjo preteklost; tako pridemo do polemike med Lyotardom in Habermasom, s katero se začne druga polovica knjige, potem do postmoderne umetnosti, za katero so značilne vrnitev avtonomije po zlomu

avantgard, ukinitvev razločevanja množične in elitne kulture in sploh vse tisto, kar že poznamo.

Kljub zaokroženosti knjige se je bom lotil fragmentarno; slišal bom le nekatera *Sfingina* vprašanja, predvsem tista, o katerih še ni soglasja. Kaj lahko naredimo v teh spravljivih in brezstrastnih časih več, kot da poglobljamo razlike in se mečemo vanje, če so dovolj globoke? In prilezemo iz jame, ki smo jo poglobili, odpuščajoči, tolerantni, s spoznanjem artikulirane tišine, ki omogoča veselo znanost, preskakujočo jezikovno igro brez upa zmage in bojazni poraza.

Bitka za pojme

Postmoderna in *postmodernost*, torej tudi *moderna* in *modernost*, so za Debeljaka sinonimni pojmi. Za *modernost* je zanj značilno linearno napredovanje časa, tisto torej, ki je zamenjalo mitsko cikličnost antičke s svojo neponovljivostjo, napredovanjem proti eshatonu in s tem povezano vrednostno hierarhijo novega, inovacije. Strinjam se z njim – hkrati sem navdušen nad njegovim iskanjem korenin pojava, o katerem govori – da je modernost mogoča takrat, ko je krog večnega vračanja prekinjen z enkratnim in pomembnim dogodkom na dva poltraka; na dogodke pred in po usodnem premiku, ki je sprožil čas in zgodovino (Kristusovo rojstvo, beg Mohameda iz Meke v Medino, Oktober itd.). Modernost nastopi torej takrat, ko antično pojmovanje časa zamenja teleološko in eshatološko – torej zgodovinsko – napredovanje; to pa se dogodi s srednjim vekom. Še več; takrat, ko se to dogodi, takrat se začne srednji vek.

Doba modernosti bi bila potemtakem hkrati *moderna*, to pa je v nasprotju s (tudi njegovim) ustaljenim enačenjem moderne z moderno dobo, torej novim vekom, dobo za obdobjem evropske renesanse, ki jo predstavljajo Descartes, Luther, Kolumb – v ljudski šoli so nas učili, da se začne 1492. leta. Pri takšnem enačenju dveh različnih zgodovinskih obdobji Debeljak spregleda možnost, da so opisi premikov naprej, nazaj in vstran tako zelo različni tudi zato, ker gre za problematizacijo različnih konceptov. Na eni strani govorimo o *postmodernosti*, ki se zadnjič začne z Nietzschejem, nadaljuje pa z vsemi nadaljevalci njegove kritike modernosti, eshatologije, teleologije, od Heideggra in njegovih »mehkomislečih«² nadaljevalcev do strukturalistov in vseh kritikov zgodovinskega pojmovanja časa in njegove osmišljenosti, pa naj gre za zgodovinarje religij, obujevalce mitskih in arhetipskih mišljenjskih vzorcev ali umetnike. Takšno *transhistorično* mišljenje se ne pokriva s kakšno določeno epoho, ampak je stalnica v evropski zavesti od poznega srednjega veka, Vica, mistikov, Spenglerja, ki se je spet razmahnila z odkritjem prezrtih ali prikritih mišljenjskih tokov evropske misli in reaktualizacijo neevropskih kultur. Postmodernosti oziroma postmo-

dernih stanj je veliko, vsaka doba ima svoje; ko nastopi, kaže na preživelost, izpraznjenost in dekadentnost določene dobe. Očitanje nezgodovinskosti takšnim pojmovanjem je docela odveč, saj jih sodimo s stališča, ki se mu zdi napačno in preživeto.

Za razliko od takšnih transhistoričnih konceptov je *postmoderna doba* epohalni pojem, ki označuje pozni novi vek oziroma njegov konec, ki nastopi z imperializmom (Toynbee) oziroma po drugi vojni; pri tem so spremembe v subjektu, vlogi racionalnosti, odrekanju totalizirajočemu umu in podobno že tako razkričane, da jih verjetno niti ni treba ponavljati. Mišljenje postmoderne lahko kljub kontinuiteti ali diskontinuiteti ostaja pri zgodovinskem pojmovanju časa, lahko je še vedno eshatološko, lahko pa je zgolj tisto postmoderno mišljenje, ki nastopi po koncu novega veka. Debeljak razume *postmoderno kot dobo*, ki nastopi kot nadaljevanje moderne. Pri tem datuma njenega nastopa ne določi natančno, bolj natančno pa opredeli nekatere premike od moderne k postmoderni: za prvo so značilne industrijska družba, avtomatizacija in prevladovanje kapitala in dela, za drugo postindustrijska družba, kibernetizacija in postavljanje moči in informacije v ospredje, s tem je povezana intelektualizacija dela in vse večja pomembnost znanja; za postmoderno je značilen še razpad protestantske etike, ki omogoča teleološko razumevanje dela.

Za razliko od postmoderne kot epohalnega pojma uporablja *postmodernizem »kot instrumentalno formalni periodizacijski pojem«*, torej kot oznako za literarno smer, ki pa mu je ne uspe ločiti od postmoderne dobe. Tako govori o »ameriškem pojmovanju postmodernosti« in Hassanu, Fiedlerju, »ultramodernizmu ali postmoderni umetnosti«, o kritiki ameriške verzije *postmoderne* na primeru ameriških metafikcionalistov in podobno. Gre prej za površnost kot za enačenje dveh parov pojmov na nivojih, za katere ne vidim nobenega razloga, da bi bili povezani. Razprava o umetnostnih premikih se je začela v Ameriki, o spremembi dobe se je govorilo predvsem v Evropi, in to od Lyotardove knjige naprej. Res je, da je prekoluzna reakcija pokazala isto naveličanost nad klasiki modernizma kot evropska nad razsvetljenskim projektom, vendar obeh sporov ne gre povezovati. To je tudi Aleševa ugotovitev.

Kot dober poznavalec ameriške in evropske literature in imen za njene literarne smeri je namreč zaznal neskladje med terminologijama. Ker je v delu, v katerem že tako razpravlja o avtonomiji umetnosti do avantgard in o modernistični znotrajumetnostni kritiki, literarne smeri in gibanja do modernizma dodobra obdelal, je na ta temelj lahko položil svoje razumevanje postmodernizma oziroma postmoderne umetnosti (temu bi raje rekel umetnost v postmoderni).

Ameriški postmodernizem je literatura metafikcijskih avtorjev, nastal pa je kot upor proti institucionaliziranemu modernizmu Manna, Joycea, Prousta, Kafke in ostalih avtorjev, ki so postali kanonični, »tj.

obvezni kriterij za sleherni nov ustvarjalen poskus«. Ameriška metafikcija kljub »citatom, parodiji in sklicevanju na pretekle kulturne, literarne in umetniške modele... ni bistveno različna od modernistične strategije« (108). Še več; »metafizijska detronizacija avtorja ne pomeni odmika od modernistične estetike, temveč njeno radikalizacijo; edini korak naprej, ki ga je metafikciji uspelo storiti, je treba videti v aktiviranju inter-žanrovskih potencialov množične kulture« (109).

Metafikcijo ob »zaprtosti v univerzo« krasijo še »odsotnost identifikacije, katarze in estetskega doživljanja, prav tako kot pri modernistični literaturi smo slej ko prej soočeni s praznim mestom transcendence, delo pa je podobno nedostopno kot ultramodernistični projekti«. Nato Debeljak našteje nekaj neo-avantgardnih smeri in avtorjev, primerja Hassanovo metodo s poststrukturalistično in ugotovi podobnost, to potrjuje njegovo v začetku poglavja zastavljeno hipotezo, »da se pri ameriški verziji postmoderne še vedno gibljemo znotraj okvira, ki velja za razviti modernizem, tj. za ultramodernizem«. (Razvitost še ne pomeni radikalnosti, ki je potrebna za to, da je nekaj ultra.)

Po tem, ko razkrije, da je metafikcija sterilna ovca s skrhanimi zobmi v volčji koži – skratka nekaj povsem drugega, pa še vedno enako benignega, kot smo mislili, da je – se loti še neameriških avtorjev: Kunderove *Neskončne lahkosti bivanja*, Ecovega *Imena vrtnice* in Márquezovih *Sto let samote*. Za vse romane je po Debeljakovem mnenju pomembno, da izhajajo iz nekega razvrednotenega literarnega modela, ki je poglobljen in parodiziran, tako da je prototekst, torej predhodno besedilo, navzoče le še fragmentarno. »Za te romane velja, da izpostavljajo mrežo kontekstualnih zvez, znotraj katerih se na primarni model nalaga toliko sekundarne umetnostne komunikacije (...), da se tudi samo romaneskno besedilo pojavlja kot sintetiziranje, apokrifno dodajanje in komentiranje že napisanega. Se pravi kot *palimpsest*, v katerem so meje med osnovnim in naknadnim tekstom zabrisane... Osnovno gradivo književnosti postane sama književnost (mimesis mimesisa)« (122). Ti trije predstavniki postmoderne umetnosti kažejo resignacijo nad implicitno ali eksplicitno družbeno kritiko, hkrati pa so zaprti v posebni univerzum umetnosti kot umetnosti; *namesto za deestetizirano učinkovanje šoka gre za estetsko učinkovanje minus šok* (124).

Premislino najprej sam izbor reprezentativnih avtorjev *postmoderne umetnosti*, ki je Debeljak – mislim, da povsem upravičeno – ne enači s *postmodernizmom*. Ena od redkih stvari, v katerih se strinjam z Lukom Novakom, je označitev Kundera za kičopisca. Prav tako težko bi se strinjal, da je Márquez drugostopenjski pisec do te mere, da je gradivo njegovega pisanja sama književnost, da je palimpsestnost – podlaga romana, torej vaška kronika – najpomembnejši postopek v romanu. Bolj kot te postopke bi poudaril mitsko dimenzijo, torej zgodovinskost – cikličnost, ponavljanje situacij, stik konca z začetkom, čudežnost, lokalizme in regionalizem – in ga zato uvrstil med predstav-

nike umetniške smeri, v katero spadajo Cortasar, Fowles, Pavić, Blatnik, v bolj znotrajumetnostni veji pa še Süskind in Calvino.

Če je Ecovo delo posledica spoja dveh različnih jezikov in žanrov – umetnosti in teorije – in se torej uvršča med nadaljevalce filozofskega romana, ki uporablja sodobne pripovedne postopke, predvsem intertekstualnost, pa za Kundero ne moremo reči, da spada med metafikcijske avtorje, niti ne odstopa od pisanja, značilnega za moderni roman, razen morda po svoji zmernosti in mešanju predmodernističnih elementov in kritičnega, protirealsocialističnega naboja. Kundera svojih postopkov ne komentira do te mere, da bi v samem umetniškem delu pojasnil svojo poetiko, jo razgrnil pred bralcem, ampak mora komentirati pisati posebej, na primer v tistih besedilih, ki so zbrani v *Umetnosti romana*. Iz teh esejističnih besedil vidimo, da je ob močni navezavi na srednjeevropske pisce novega romana Kunderov namen nekakšen *polifoni roman*, z relativno avtonomnostjo junakov, ki zastopajo različne vzorce vedenja in čustvovanja. Ti »eksperimentalni jazi«¹ so še kako daleč od drugostopenjskega pisanja ali od Jencksovega *dvojno kodirana simulakra*, ki razžira in medsebojno nevtralizira in uničuje vsakršen smisel ali pomen, ki bi ga morebiti vseboval.

Preden obranim pred očitki benignosti, odsotnosti šoka, tista umetniška dela, ki so po mojem mnenju reprezentativna, torej takšna, da predstavljajo s svojo formo poseben način spoznavanja, bi rad navedel nekaj razlikovanj med pred in post pri evropskih teoretikih, ki so presenetljiva. Še posebej pomembno se mi zdi, da vsi ti teoretiki zastopajo odporno in prevratno strujo sodobne umetniške produkcije, da ne pristajajo na obup, melanholijo in kriterije tržne uspešnosti pri določevanju vrednosti dela. Zastopajo torej takšno umetnost, ki s svojo zgradbo razkriva bralčevo branje teksta in sveta, torej polnjenje praznih mest v svetu s svojimi ideološkimi obrazci, ki jih oddaljujejo od spontanosti, vednosti in boljšega samorazumevanja. Dela, ki zahtevajo bralčevo investicijo individualnega, ki hočejo povzročiti *interpretacijsko paranojo*, torej vrtenje okoli mesta, ki razreši strukturo samega umetniškega dela, so vse pogostejša v evropski literaturi od leta 1980 naprej, predvsem pri evropskih avtorjih in tistih, ki jim je evropska duhovna tradicija avantgard blizu (npr. Cortázaru).

Lyotardovo pojmovanje modernega, ki mora biti prej postmoderno, v stalnem porajajočem stanju in ne v koncu (modernizma), je nadaljevanje estetike, ki se zavzema za drugačen način predstavitve nepredstavljivega, nevzvišeno in z aluzijo, ne pa z reprodukcijo realnosti. Po Lyotardu so pred nemški ekspresionisti, post Braque in Picasso; pred Malevič in Chirico, post Lisicki in Duchamp. Kriteriji razločevanja so korak naprej proti inovaciji, najdevanje novih pravil igre, ki pripomorejo k večji radosti in duhovnemu prirastku kot lastnosti vseh postistov.

Podobne nejasnosti čakajo tistega, ki bi si hotel pomagati s Hassanom ali Ecom do odgovora na vprašanje, kaj je postmodernizem. Za

prvega je to prehod iz romantike in simbolizma v patafiziko in dadaizem, za drugega prehod od Picassa in Braqua do Ernsta, pa že tudi Sterne, Rabelais in Borges. Skratka avtorji, ki niso benigni in neangažirani.

Tega ne pišem zato, ker bi hotel Aleševo mnenje dopolnjevati z idejami, ki so ahistorične in njemu tuje, temveč zato, da bi pokazal na tiste avtorje, ki se ne vdajo zlepa zahtevam tržišča in *everything goes* mentaliteti; na tiste avtorje torej, ki kažejo željo po preboju akademizma na eni in tržnosti na drugi strani.

Nadaljnje odtegotanje smisla, ki je mogoče po ničelni stopnji vseh umetnosti v radikalnem modernizmu, je mogoče s simulakrom, v katerem se številni pomeni uničujejo in relativizirajo, tako kot v znanem Jencksovem raci-zajcu. Takšno uničevanje totalizirajočega smisla je nadaljevanje modernizma z drugimi sredstvi, ki bi ga najlaže opisali kot estetsko učinkovanje – povzročeno z uporabo že znanih tradicionalnih in drugostopenjskih umetnostnih postopkov – plus šok; namesto prazne strani dobimo viktorijanski roman, namesto konkretne poezije roman-labirint, namesto estetske provokacije roman-besednjak. In le med deli, ki še vedno pričajo o nepredstavljivem, ki iščejo kategorije in pravila, po katerih so ustvarjena, ki poživljajo spore, lahko iščemo reprezentativna dela sedanjosti. Vse ostalo je tolažništvo na prvo žogo, opij in za ljudstvo.

Človeško, preveč človeško

Za sprostitev in dezintoksacijo od postizmov je poučno pogledati spremembe v tistem, kar tako ali drugače razume zgodovino, ustvarja takšno ali drugačno umetnost, pa naj to imenujemo subjekt, subjektiviteta brez subjekta, človek, nadčlovek, posameznik; predvsem glede na Debeljakov spopad s problemom. Na tem mestu bi rad ponovno poudaril, da pri pisanju po knjigi širim in dopolnjujem možnosti, ne da bi mislil, da je moje prepričanje boljše, da imam bolj ali manj prav, da je tisto, kar pišem, kakorkoli pravilno. Bolj mi gre za dopolnjevanje in uravnoteženje, za poskus vztrajanja v nasprotni poziciji, ne da bi postal nasprotnik.

V *Postmoderni sfingi* ni veliko mest, ki bi problematizirala subjekt oziroma subjektiviteto, vsaj ne eksplicitno, na primer kot razvoj oziroma prelom s kartezijanskim ali romantičnim. Spremembe so opisane v glavnem implicitno, kot spremembe v načinu produkcije, predvsem umetniške. Vendar se ravno v poglavju, kjer predstavlja Lyotardov prispevek – zanj pa tokrat navijam – Debeljak loti problema. Najprej opiše krhanje in drobljenje vloge dominantnega subjekta, ki ga Lyotard napada v imenu marginalnih in izrinjenih, ki se zaradi prejšnje totalizacije in na metafizičnih idejah temelječih vedenjskih modelov niso mogli

uveljaviti kot enakovredni sogovorniki. V Lyotardovem vztrajanju na »nepremostljivi razliki« (*le différent*) in opuščanju velikih zgodb vidi premike od monolitnosti k mnogoterosti in variabilnosti, ki se mu zdijo dobrodošli in potrebni, saj se tudi sam zavzema za »negotovi disenzus« namesto konsenza, za koeksistenco nezdružljivih različnih mnenj, ki jih ne moremo uniformirati. Debeljak priznava to, kar imam ves čas pred očmi, ko pišem o *Sfingi*, »da med dvema diskurzoma ni mogoče določiti boljšega ali slabšega, ker ju ni mogoče obravnovati v nevtralnem mediju« (84).

Vendar mu Lyotardovo mehkomiselno vztrajanje na emancipaciji nedominantnih in marginalnih ni dovolj; »mnogoterost pluralnih diskurzov je sama na sebi prekratka, da bi razložila položaj človeka kot posameznika v postmodernej epohi« (87). Od subjektivitete brez subjekta »je treba v kontekstu graditve resnično« (tokrat podčrtal mb) »postmoderne kulturne teorije storiti še korak naprej od Lyotardovih analiz in uveljaviti človeka kot človeka,« torej tisto, kar je, »če se noče podrediti nobeni obliki volje do moči, niti svoji lastni ne, vedno že potlačeno... kot bitje upanja in strahu, ljubezni in bolečine...«. Ker je Debeljaku jasno in umevno, kakšen je človek »onstran ideologij in eshatologij«, lahko pove, kaj je res in kaj je pravo; »še Heideggrova misel je prava postmoderna misel, ki omogoča tudi umestitev Lyotardove teorije zatonu legitimizacijskih zgodb« (88). Heidegger je tisti, ki je Lyotardu nadrejen, v katerega moramo umestiti neko mišljenje, da vidimo, koliko ustreza resnici (ontološke diference). V vsem vrvenju in brbotanju teorij, med katerimi obstaja »nepremostljiva razlika«, je ena prava in resnična.

Seveda takšna natančna je določitev tistega, kar ostane od subjekta, ki si sleče oklep volje do moči in železno srajco ideologije kot delne in zakrivajoče resnice, še eno tistih 'pravih' in 'resničnih' mišljenj, ki jih ne moremo kar brez premisleka sprejeti. Poststrukturalistične »slepe pege« ne smemo in ne moremo razsvetliti s Heideggrom ali s kakšnim drugim mišljenjem, kot v ontološko razliko ne moremo zbasati Habermasa ali Lyotarda. Osebnost mi je formulacija »bitje upanja in strahu, ljubezni in bolečine« vseč kot *literarna* domislica, recimo toliko kot »topla mehka zver«, mislim pa, da so takšne določitve korak nazaj od Nietzscheja, ki svojega čez-se-človeka ni nikoli določil, razen metaforično. Če je očitke slovenskih heideggerjancev, da meče Nietzsche – vsi ga imajo za predstavnika metafizike – pred noge čezčloveku kot žrtev človeka, se je toliko bolj bati žrtev, ki bodo letele v špranjo med »slepe pege« in Heideggrom. (Pretiravam, jasno.)

Ker ne bi bil rad še eden tistih, ki predvidevajo in stavijo na takšen ali drugačen razplet drame okoli subjekta, bi rad spomnil na Pirjevca, ki je tisto, kar se izvije in reši iz spoznanja izničevanja metafizike, torej iz spoznanja nič kot zamolčanega v Bogu, opredelil kot *bitje ljubezni za nič, a za vsakogar*. Ravno spoznanje boga, ki se razkrije ob sprevidu

odsotnosti metafizičnega Boga, je tisto preboletje metafizike, ki omogoči emancipacijo človeka kot posameznika, ne pa kot ideološkega konstruktora, nosilca volje do moči ali nihilistične akcije v imenu ideje. Po Pirjevcu pa se mora prej v subjektu dogoditi razodetje, ki je hkrati tudi katastrofičen sprevid in groza zgolj nič, občutenje smrti in groze vseh groz. Le-ta je takšna, da se upanje in strah in bolečina in eshatologija in ideologija in kar je še takšnih smešnih bremen v tem spopadu verjetno kar razblinijo in pozabijo, odpadejo. Tako sem vsaj razumel Pirjevca, Hribarja, zgodnjega Boudrillarda, pa še koga.

Up in strah in bolečina – bistven pogoj za vzvišeno in resnično in plemenito umetnost in teorijo – so prešernovski in romantični ostanki lupine subjekta, neodpadli kosi jajčne zaščite, s tem pa tudi ideologije oziroma ideje o tem, kakšen je »pravi in resnični« potlačeni človek. Zdi se, da se v Debeljakovem pisanju o koncu ideologij pojavi ideologija, zato spada takšna določitev med ideologije o koncu ideologij.

»A ja kažem a gde je Amerika...«

Šarlo akrobata

Vrnimo se k ameriški metafikciji, ki jo Debeljak spozna za ultramodernizem. Zdi se, da razmerje med postmoderno umetnostjo, postmodernizmom in metafikcijo ni tako zelo enostavno; najpogosteje so pojmi sinonimi, pa vendar je evropskemu bralcu takšna raba sumljiva. Gre za to, da so si oba literarna pojma – postmodernizem in metafikcijo – izmislili v Ameriki, ki ni imela zgodovinskih avantgard, kjer modernizem predstavlja edini upor proti tradiciji. Ko je odpovedal in se institucionaliziral, je nastopil drugi val modernizma, sopotnik povojnega neomodernizma in neoavantgard v Evropi, ki so ga ameriški teoretiki poimenovali postmodernizem. Od prvega, zgodovinskega modernizma se loči po še manjši mimetičnosti, avtoreferencialnosti, razkrivanju svojih pripovednih postopkov, zavestni avtonomiji fiktivnih svetov od realnosti, koketiranju in izrabi tradicije, zrcaljenju različnih delov besedila, izrabi žanrskih pravil, po problematiziranju statusa fiktivnih svetov. Ti pripovedni postopki pa kažejo na drugostopenjskost literature, na drugačen odnos do avtorskega glasu in resnice, na pisanje o in iz literature, zato so jih poimenovali metafikcija.

Z velikim zanimanjem za postmodernizem oziroma metafikcijo je naraslo število razprav, hkrati so se ideje ameriških teoretikov sprijemale z evropskimi poststrukturalističnimi, kasneje pa so padle še v debato o postmoderni. Zmeda, ki je pri tem nastala, je precejšna, tudi zato, ker je neodvisno od ameriške teorije nastajala evropska različica postmodernizma (Calvino, Fowles, Eco, Barnes, Pavić).

Debeljakovo spoznanje, da je »ameriška metafikcija (literatura, ki jo pišejo Barth, Barthelme, Coover, Gass, Pynchon itd.)« ultramoderni-

zem, izhaja iz spoznanja, da gre za sorodne in sočasne pojave kot v neomodernizmu, ki je včasih res tako radikalen, da ga lahko imenujemo ultramodernizem. Bolj vprašljiv je izbor avtorjev, saj sodijo po strinjanju teoretikov med metafikijske avtorje še Nabokov, Kosinski, Vonnegut, Brautigan, včasih tudi Borges, Gide (*Ponarejevalci denarja*), zelo potosto Rabelais, Sterne, Cervantes, pa še kdo, ki ni ultramodernist. Celotno avtorji iz Debeljakovega spiska so čisto zmerni modernisti ali celo eksistencialisti (Barthov roman *The end of the Road*). V evropski literaturi so avtorji še bolj zmerni; še največ odpora trivialnemu branju nudi Calvino, pa še on se ne more primerjati z ultraši iz prvih dveh tretjin stoletja.

Še večji problem je ta, da se metafikcija očitno ne pojavlja samo v dvajsetem stoletju – če bi se, bi lahko sklepali, da metafikcija oziroma postmodernizem stopa vstric modernizmu, da je sočasen pojav – temveč že prej, celo v samem začetku evropskega romana. Če premislimo še enkrat njena glavna določila:

- pisateljevo razkrivanje pripovedovalnih prijemov
- večja avtonomnost fiktivnega sveta
- prisotnost refleksije v samem delu
- poudarjen odnos do tradicije, izraba žanrov, torej drugostopenjskost,

potem vidimo, da gre več ali manj za določila, ki se lahko pojavijo v kateremkoli obdobju in preteklosti ali prihodnosti. Metafikcija je torej odnos do pisanja, upoštevanje teorije in problematizacija literature v njej sami, ki se lahko pojavi v modernistični, postmodernistični, pa tudi v tradicionalni, simbolistični ali v kateri drugi smeri, ki kakorkoli obnavlja in priziva ta obdobja.

Tako lahko uporabljamo metafikcijo kot stilno-tipološki in kot zgodovinski pojem, saj ni pričakovati, da bi izginila uporaba pojma ameriška metafikcija za nekatera dela ameriških avtorjev iz sedemdesetih in šestdesetih let. Tako ima metafikcija tisto dvojno rabo, kot na primer manierizem, ki je stilni ali zgodovinski pojem.

Pojem metafikcija pa bi lahko uporabljali tudi za druge umetnostne panoge, ki lahko uporabljajo razgaljevalne postopke; pri tem bi se morali zavedati, da ne gre za meta-prozne postopke (metafiction), ampak za meta-izmišljajske, na primer meta-filmske, meta-gledališke itd.

* * *

Labirint Debeljakove *Postmoderne sfinge* bi lahko prečkali tudi drugače, lahko bi slišali druga sfingina vprašanja in nanje drugače odgovorili. Naše početje pa je bolj odvisno od nas in naše enciklopedije kot od knjige. Debeljakovo delo je prva knjižna zastavitev problema in odgovor nanj; občudovanja vreden je avtorjev zamah, ki mu omogoči,

da nejasni *interregnum* zagrabi pri koreninah, pri formiranju moderne in določitvi njenih poglavitnih lastnosti. Kljub rahli površnosti je *Sfinga* precizno določila nekatere pojme, ki jih uporablja, avtor je upošteval nepregledno količino gradiva in vsakomur, ki se mu čez nekaj let, ko bo stvar že *passé*, ne bo ljubilo prebirati dolgih in zapletenih del, pripravil celovito informacijo in prihranil dragocen čas.

Debeljak prisega na kontinuiteto, ki jo vidi predvsem v premikih, ki so določljivi in opisljivi z novoveškimi znanostmi in vedami, katerih metode uporablja, to pa tako, da je *Postmoderna sfinga* pomemben prispevek pri reševanju postmoderne enigme.