

NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET

O postmodernizmu v nemški literaturi



Slavo
Šerc

I.

Ko zasledujemo pojem postmodernizma v nemškem kulturnem prostoru, opazimo, da so se v zvezi z njim pojavljale podobne težave, kot so se pokazale npr. tudi na Slovenskem. Na začetku je šlo predvsem za vprašanje legitimnosti izraza, se pravi, ali obstajajo fenomeni in pojavi, ki bi jih lahko uvrstili med postmodernistične. Kasneje, ko se je uporaba že čez vsako mero razširila in je bilo mogoče govoriti že o pravi inflaciji pojma, so se izgubile jasne postmodernistične linije in termin je vse bolj postajal kliše brez natančne opredelitve, nekakšen »passe-partout«,¹ v katerega je mogoče stlačiti vse mogoče.

Nemci so pri svojih raziskavah odkrili, da se je izraz postmodernizem v nemškem kulturnem prostoru pojavil že leta 1917, in sicer govori Rudolf Pannwitz v svoji knjigi *Die Krisis der europäischen Kultur*² o »postmodernem človeku«. Ta je špartansko grajen, nacionalistično zaveden, vojaško vzgojen – očitno gre torej za Nietzschejev vpliv. Vse drugo, predvsem v zvezi s postmodernizmom, je v tem primeru nebitveno, saj gre pri Pannwitzu za pridevniško obliko, ki s postmoderno in postmodernizmom nima veliko skupnega. Če zasledujemo genologijo izraza, potem je zanimivo, da je to nasploh šele druga uporaba pojma postmodernizem. Prvič se je – prav tako v pridevniški obliki – ta pojavil že l. 1870 v Angliji, ko je angleški salonski slikar z imenom Chapman govoril o postmodernem slikarstvu – kot v nasprotju in v zvezi s kritiko francoskega impresionizma. Za današnjo diskusijo o postmodernizmu in postmoderni dobi je odločilna šele uporaba pojma, ki ga je uvedel A. Toynbee v svojem znamenitem delu *A Study of History*, čeprav je še vedno brez neposrednega konteksta z debato o postmoderni, ki se začne (za literaturo) v Ameriki z I. Howom, H. Levinom, ki sta prva začela govoriti o postmoderni literaturi. Trdimo torej lahko, da je Pannwitzova pridevniška oblika za Nemce ostala za pravi postmodernizem irelevantna in jo omenjamo zgolj za lažjo razmejitev in razumevanje pojma. Opaziti je tudi, da se pridevniške oblike pojavljajo vse pogosteje v zahodnih družbah – predvsem v Ameriki –, ki pojem uporabljajo v reklamne namene. Leta 1984 je izšla v Ameriki na primer knjiga o postmoderni teologiji, 1985 o postmodernih potovanjih, 1986 o postmodernih pacientih,³ iz česar nedvomno izhaja, da imamo opraviti s spremenjenimi oblikami teologije, prostega časa in turizma ter novih medicinskih

¹ Izraz je uporabil U. Eco v svoji knjigi *Postille a »Il nome della rosa«*, Milano 1983.

² R. Pannwitz: *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg 1917, 2. zvezek, 64.

³ Prim. W. Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987, 14–31.

metodah v t. i. postkapitalistični družbi oz. postmoderne dobi. Pomagajo nam torej razložiti nekatere družbene fenomene in so bolj sociološkega kot pa literarnozgodovinskega pomena.

II.

Da bi mogli vsaj do neke mere opredeliti in označiti nemški literarni postmodernizem, je potrebno v grobih orisih začrtati njegovo ameriško pojmovanje ter ga soočiti z nemškim, pri čemer se bodo pokazale bistvene razlike, ki bodo dale vsaj delno odgovor na vprašanje, v čem je problem nemškega, širše vzeto pa tudi evropskega literarnega postmodernizma. Na tem mestu nas ne bo zanimal toliko kronološki potek ameriške postmoderne debate, temveč dejstvo, da ima ameriški literarni postmodernizem specifičnosti in značilnosti, ki nam odpirajo možnosti za odgovore na nekatera vprašanja postmodernizma.

Potek ameriške literarne debate je na Slovenskem že dobro znan, prav tako tudi stališča njenih protagonistov, npr. S. Sontagove, I. Hasana, L. Fiedlerja, zato se na tem mestu ni potrebno spuščati v podrobnosti. Gre nam torej samo za nekatere bistvene, vendarle predvsem okvirne značilnosti in za soočenje z nemškimi razmerami.

Postmodernizem nima po naključju svojih začetkov v Združenih državah Amerike, saj so se te po drugi svetovni vojni najhitreje razvile v postindustrijsko družbo, pa tudi iz zgodovinskih razlogov je prišlo veliko laže do povezanosti med elitno in trivialno (masovno) kulturo. Prednosti te vrste umetnosti sta najbolj vehementno zagovarjala Susan Sontag in Leslie Fiedler; slednji je v svojem znamenitem spisu *Cross the Border – Close the Gap*,⁴ ki je – kar ni tako nepomembno – izšel leta 1969 v decembrski številki revije *Playboy*, označil modernizem za nekaj preživetega, zaživela pa naj bi literatura, ki združuje v sebi elitni in popularni okus, s tem pa tudi realizem in fantastiko, meščanstvo in outsajderstvo, tehniko in mitos. Skratka, nova literatura želi sanjskost, vizijo, ekstazo, vse to pa naj bi bilo povezano z novim vesternom, pornografijo, komiko...

Junija 1968 je Leslie Fiedler predaval na univerzi v Freiburgu z naslovom *The Case of Postmodernism*, ki ga je objavil tednik *Christ und Welt* septembra 1968 v dveh nadaljevanjih. Njegovo predavanje velja po splošni oceni za prvo srečanje nemške kulture in literarne javnosti s postmodernizmom. Zbrano akademsko občinstvo sicer Fiedlerja ni vzelo povsem resno in je njegovo izvajanje sprejelo s precejšnjim zadržkom, pač kot prispevek k razpravi o pop umetnosti. Lahko si namreč mislimo, da je teoretiziranje o trivialni literaturi, koncu elitarnega modernizma in zastarelosti avtorjev, kot so M. Proust, J. Joyce ali T. Mann, kljub dobri volji in smislu za ameriški humor pri poslušalcih naletelo na gluha ušesa. Takega mnenja so bili tudi literarni ustvarjalci in teoretiki. Zdelo se je namreč nemogoče, da bi lahko trivialne oblike dajale celotni nemški literaturi poudarek in podobo. Fiedlerjevo predavanje je imelo predvsem namen osvoboditi in obvarovati ameriško literaturo pred evropskimi vplivi, reakcije pa lahko razumemo kot strah pred ameriško ofenzivo. Tako je M. Walser v marčev-

⁴ V slovenskem prevodu je izšel Fiedlerjev sestavek l. 1986 v reviji *Problemi – Literatura*

ski številki revije *Kursbuch* leta 1970 v pamfletu z naslovom *Über die neueste Stimmung im Westen* ostro kritiziral Fiedlerja, ki naj bi po Walserjevem mnenju literarno ustvarjalnost zreduciral na vestern, znanstveno fantastiko in pornografijo, nastajajoča literatura pa naj bi se odmaknila od M. Prousta, T. Manna in B. Brechta.

Z današnjega stališča je Walserjeva odklonilnost popolnoma razumljiva, saj Fiedlerjevo izvajanje – še posebej v primerjavi s francoskim razpravljanjem o postmodernizmu – zveni grobo, naivno in predrzno-pragmatično, kakor pravi Reinhard Baumgart,⁵ ki je tudi prepričan, da se je postmodernizem v Nemčiji v šestdesetih letih gibal na ravni moralno-politične debate, estetske dimenzije pa da v tistem času ni mogel doseči. Razlogi za to naj bi bili raznovrstni, tudi družbenopolitične narave, npr. v odklanjanju »amerikanizacije« v literaturi zaradi vietnamske vojne, ki je politično angažirane nemške pisatelje spominjala na uničujočo ideologijo fašizma.

Ob vsem tem se moramo zavedati tudi dejstva, da evropski literarni kritiki pod pojmi pornografija, znanstvena fantastika in vestern razumejo nekaj povsem drugega kot Američani. V tej zvezi je zanimivo, da L. Fiedler Nabokov roman *Lolita* označi kot knjigo, s katero je avtor podrl meje avantgarde, in sicer s tem, ko se je odločil za pornografijo (pursuit of porn). Resda je bila Nabokova knjiga v Evropi zaradi erotičnih opisov sprejeta z zadržkom, kot se je to zgodilo tudi s filmom *Zadnji tango v Parizu*, vendar danes nikomur ne bi prišlo na misel, da bi omenjeni roman (ali film) označil za pornografijo. Pri znanstveni fantastiki se lahko Američani (in Angleži) pohvalijo s takšnimi avtorji, kot so K. Vonnegut, W. Golding in H. G. Wells, zato je razumljivo, da ameriška literarna zgodovina in kritika pojma ne uporabljata v evropskem pomenu, kar pomeni, da se s to literaturo – v nasprotju z Evropo – ukvarjajo tudi v akademskih krogih, v Evropi pa ni niti recenzirana...

Podobno je z vesternom, ki je v očeh Američanov simbol za ameriški mitos nasploh – spomnimo se samo na J. F. Cooperja – v Evropi pa pomislimo najprej na kiosk s pogrošnimi romani. Vse to moramo imeti v zavesti, ko se sprašujemo, zakaj je L. Fiedler naletel pri svojem predavanju na nerazumevanje in celo zasmehovanje.⁶

In prav v tem je morda ključna razlika, osrednji problem, ki se kaže tudi v zvezi s postmoderno in je posledica popolnoma različnih pogledov na literaturo. Imenovali bi ga lahko ameriški in evropski literarni koncept in ga poenostavljeno označili takole: v Ameriki velja elitna, ezoterična literatura za nekaj eksotičnega, luksuznega, aristokratskega, izbranega. Osredotočena je bolj ali manj na katedre za literaturo na univerzah, predvsem tistih, kjer se je obdržal občutek za »evropsko mišljenje«. Pri tem mislimo na univerzi Yale in Harvard, kjer sta živela tudi E. Pound in T. S. Eliot pred odhodom v Evropo. Zagovor modernizma in avtorjev, kot so T. Mann, J. Joyce, A. Gide, M. Proust, se je dogajal v Ameriki samo v akademskih okvirih in ni presegal ozkega kroga ljudi. V očeh povprečnega Američana veljajo dela teh avtorjev za nekaj tujega (»foreign«), neameriškega, kot dela brez vsake nacionalne povezave. Kdor se ogreva za modernistične avtorje, spada bolj

⁵ R. Baumgart: *Postmoderne – Fröhliche Wissenschaft*, Die Zeit 43 (16. 10. 1987).

⁶ Prim H. E. Holthusen: *Heimweh nach Geschichte: Postmoderne und Posthistorie in der Literatur der Gegenwart*, Merkur 38, 1984.

ali manj v akademsko visoko družbo («High Society»), za katere je kultura in umetnost nemalokrat tudi statusni simbol. Še posebej od 60. let naprej je v Ameriki prišlo do masovnega prodora antielitarnih, radikalno demokratičnih in populističnih tendenc, kar pomeni, da se je vse več teoretikov usmerilo na potrebe teh ljudi, trivialna literatura pa se je mnogokrat enačila tudi z »brezrazrednostjo« (ameriške) družbe, ki se lahko brez težav odpove elitni evropski literaturi.

Evropska literatura se je – v nasprotju z ameriško – skozi stoletja razvijala drugače in z naslednjimi oznakami: visoko, tragično, doživeto, idealistično, heroično, patetično itd. V ospredju je bil vedno pesnik, genij posameznik, z njim pa tudi visoka ali elitna literatura. Zaradi tega občutimo v Evropi elitno literaturo kot »klasično dediščino« in kot del nacionalne preteklosti, trivialna literatura pa je pač uvoz iz Amerike in s tem nekaj tujega. V Združenih državah je ravno obratno: elitna literatura velja za nekaj tujega, od drugod prinesenega, trivialna literatura pa za nekaj dejansko domačega, ameriškega, nacionalnega. Grobo vzeto so torej ideološko-kritične tendence v Nemčiji naravnane proti trivialni literaturi, v Ameriki pa proti (tuji) elitni literaturi.⁷

III.

Fiedlerjevo predavanje je kljub temu sprožilo polemiko in burno razpravo, v kateri so sodelovali Jürgen Becker, Helmut Heißenbüttel, Reinhard Baumgart, Martin Walser in Rolf-Dieter Brinkmann. Fiedlerjeva teza, da je moderni roman »mrtev« in da postmodernizem sega po popularnih oblikah, s čimer se distancira od elitne literature, je naletela na plodna tla pri redkih avtorjih. To se je zgodilo na primer pri Brinkmannu, kar pa ni presenetljivo, saj pri njem že na prvi pogled opazimo vplive ameriške protestne lirike in t. i. »underground« literature, ki jo je prevajal. Skratka, Brinkmann je Fiedlerjevo teorijo in ameriško metafikcijo brezpogojno in v celoti sprejemal in jo priznaval za svojo. V času splošne politizacije literature in angažiranih intelektualcev v 60. letih v Nemčiji (H. Böll, G. Grass, H. M. Enzensberger, M. Walser...) je Brinkmann eden redkih, sploh pa prvih, ki je ameriško metafikcijo – predvsem z recepcijskega vidika – prenesel v ZR Nemčijo. K antologiji *Acid. Neue amerikanische Szene* je leta 1969 napisal svoj estetski program z naslovom *Film in Worten*, ki je skupaj z antologijo predstavljal nekakšno dvojno provokacijo: teoretični eseji so povezani s fotografijami, risbami in skicami iz stripov, po drugi strani pa Brinkmann poskuša uresničiti Fiedlerjevo zahtevo po pornografiji in trivialni literaturi, saj je v svoji antologiji objavil tako teoretične spise o spolnosti (npr. spise J. E. Holmesa *Nova dekleta* in G. B. Leonardsa *Prihodnost spolnosti* itd.) kot tudi prozo Williama S. Burroughsa, Donalda Barthelma in pesmi Charlesa Bukowskega. Seveda v antologiji ne manjka tudi Fiedlerjev teoretični članek *The New Mutants*, ki se sklicuje na znanstvenofantastični roman *Childhood's End* Arthurja C. Clarkesa. Leta 1974, leto dni pred tragično smrtjo v avtomobilski nesreči v Londonu, ko mu je bilo komaj petintrideset, je R. D. Brinkmann sestavil tudi antologijo lastnih

⁷ O problemu visoke in nizke literature prim. J. Hermand: *Die falsche Alternative (Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung)*; ur. F. Knilli, K. Hickethier, W. D. Lützen; München 1976).

del, ki je bila postumno objavljena 1982, prav tako pa tudi dopolnjena po lastnih zapiskih in načrtih (R.-D. Brinkmann: *Der Film in Worten*. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974, Reinbeck 1982).

R.-G. Renner⁸ pravi v zvezi z Brinkmannom in nemško literaturo 60. let – gre za čas splošne politizacije kulture – da se postmoderna konstelacija kaže sprva kot čisto recepcijsko gibanje, ki se ne veže niti na prelomne točke znotraj-klasične moderne, prav tako pa ni sposobna, da bi razvila svoj estetski program. Z današnjega gledišča je Brinkmannova pomembnost v nemški literaturi bolj literarnozgodovinska kot pa ustvarjalno-umetniška. Po eni strani je razlog za takšno oceno prav gotovo v dejstvu, da je umrl zelo mlad, ko je bil pravzaprav sredi ustvarjalnih načrtov, pa tudi njegova relativno številna dela in eksperimenti ne dosegajo takšne umetniške vrednosti, da bi bila zanimiva tudi za bralce, ne samo za literarne zgodovinarje⁹.

Hkrati z Brinkmannom se kot začetnik nemškega postmodernizma ob koncu 60. in v začetku 70. let vedno znova omenja Peter Handke. H. J. Ortheil piše v svojem eseju z naslovom *Das Lesen – ein Spiel*,¹⁰ ki pa je bolj kot nemškemu literarnemu postmodernizmu posvečen pregledu svetovne postmodernistične ustvarjalnosti, označil predvsem roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) za postmodernističnega. Če je šlo pri Brinkmannu za recepcijski postmodernizem, potem imamo opraviti pri Handkeju z novo razvojno fazo, ki jo Renner označuje kot rekonstrukcijo. Pri tem je treba tudi poudariti, da je bila predvsem ameriška kritika tista, ki je Handkeja prva povezovala s koncem moderne. To se je zgodilo najprej v prispevku Richarda Gilmana v *American Review* (New York) leta 1973, pozneje, leta 1981, pa v razpravi Michaela Hayseja o Handkejevih dramah.¹¹ Že omenjeni roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* se ne dogaja samo v Ameriki, ameriška kritika je videla v njem celo značilnosti ameriške metafikcije nasploh. Jerome Klinkowitz, na primer, je predvsem v prvem delu romana (*Kurzer Brief*) odkril tendence, ki kažejo značilnosti ameriške metafikcijske proze.¹²

Grobo vzeto lahko pri Handkeju razlikujemo tri ustvarjalne faze, pri čemer spadajo v prvo predvsem eksperimentalni jezikovni poskusi v 60. letih, ko Handke preizkuša ustvarjalne možnosti jezika. V njegovih zgodnjih delih (*Die Hornissen*, 1966, *Der Hausierer*, 1967) gre verjetno še za prehod iz modernizma v postmodernizem. O pravem postmodernizmu lahko pri Handkeju govorimo šele z romanom *Der Kurze Brief* (1972), v katerem literarna zgodovina vedno znova odkriva sorodnosti z romanom Gottfrieda Kellerja *Der grüne Heinrich*, prav tako pa tudi z deli Karla Philipa Moritza iz obdobja *viharnišтва* ter na tradicijo t. i. »razvojnega« romana nasploh.

⁸ R.-G. Renner: *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, Freiburg/Rombach 1988, 144–151.

⁹ Znano je tudi Brinkmannovo eksperimentiranje z mamili in njegova programska zateva: »Čas je, misliti na to, da pustimo naše telo za sabo!« Ta nas ponovno vodi k Burroughsu, Brinkmann pa se naslanja tudi na S. Sontagovo in njeno teorijo o nadaljnjem razvijanju čutnih organov z nalogo, da bi v človeški zavesti dominirale slike.

¹⁰ J. Ortheil: *Das Lesen – ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft!* Die Zeit, 17. 4. 1987.

¹¹ M. Hays: *Peter Handke and the End of the »Modern«*; Modern Drama 23, 4, 1981, 346–366.

¹² J. Klinkowitz: *Aspects of Handke: The Fiction*; Partisan Review 45, 3, 1978, 416–425.

Seveda se pri tem takoj pojavlja vprašanje, kateri so tisti kriteriji, zaradi katerih lahko kakšno delo označimo za postmodernistično. Odgovor najdemo v razpravljanju Janka Kosa o *Slovenski literaturi po modernizmu*,¹³ kjer opozarja, da je »bistvo postmodernistične literature potrebno iskati predvsem v njenih duhovnozgodovinskih določitvah, vsebinskih in ne samo formalnih«. Že prej seveda določi, katere so tiste duhovnozgodovinske določitve v postmodernizmu, ki ga ločujejo npr. od modernizma, iz katerega prav gotovo izhaja. Kos je pri duhovnozgodovinski metodi¹⁴ izoblikoval sistem, ki je še posebno koristen pri literarnozgodovinski periodizaciji, zato nam tudi pri postmodernizmu pomaga najti tiste specifičnosti, ki ga ločujejo od modernizma, da lahko govorimo o samostojnem obdobju v razvoju literature dvajsetega stoletja. Po Kosu naj bi bile glavne značilnosti v nasprotju z modernizmom te, da postmodernistična dela nimajo več namena predstavljati nekaj, kar je za pisatelja in bralca zares resnično kot neposredna izkušnja splošno veljavne zavesti. Zato postmodernistična dela tudi vedno znova »nastajajo« iz drugih izvirov, ki jih avtor ponavlja, posnema ali palimpsestno citira. Kos opozarja, da je resničnost iz postmodernizma očitno izginila, in sicer v tisti zadnji in najdoslednejši podobi, ki jo je ustvaril modernizem. Ta je odpravil metafizično transcendenco in možnost resnice kot sistema, namesto nje pa obnovil imanenco zavesti, ki skriva v sebi temelj vse resničnosti, postmodernizem pa je odpravil tudi imanenco, s tem pa literaturo odvezal od resničnosti. Če bi na podlagi tega sistema in teh značilnosti poskušali poiskati tista Handkejeva, pa tudi dela drugih pisateljev, kjer ne gre samo za formalne značilnosti postmodernizma, temveč za postmodernizem v duhovnozgodovinskem smislu (o katerem govori Kos), potem spadata pri Handkeju v območje postmodernizma pripovedi *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), v kateri najdemo reminiscence na Kafko, Rilkeja in Novalisa, prav tako pa tudi *Die linkshändige Frau* (1976), ki dialogizira z Goethejem.

Medtem ko je bilo za Handkejevo prvo ustvarjalno fazo v 60. letih značilno eksperimentiranje z jezikom, gre v obdobju od leta 1972 naprej z deli *Der kurze Brief* (1972), *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), *Die linkshändige Frau* (1976) za očitno poigravanje z literarno tradicijo. Tu bi lahko pri Handkeju govorili o postmodernizmu, ki traja verjetno vse do srede 80. let oz. do izida romana *Die Wiederholung* (1986). Z gotovostjo lahko tudi trdimo, da njegova zadnja dela ne bi mogli prisoditi postmodernizmu, pri čemer mislimo na knjige *Nachmittag eines Schriftstellers* (1989), *Versuch über die Müdigkeit* (1989), *Versuch über die Juke Box* (1990), *Versuch über den glücklichen Tag* (1991). V. Hage prihaja npr. pri Handkeju na podlagi analize knjig *Die Geschichte des Bleistifts* (1982), *Das Gericht der Welt* (1977) in *Phantasien der Wiederholung* (1983) do zaključka, da je Handkeja mogoče uvrstiti prej v pozno moderno kot pa postmoderno, kljub temu prevladuje v nemški literarni zgodovini in kritiki prepričanje, da je Handke v prvi vrsti postmodernist, s katero ga družijo predvsem samokritična refleksija na literarno ustvarjalnost in zavračanje tradicionalnega (modernega) načina pripovedovanja.

¹³ Razprava J. Kosa *Slovenska literatura po modernizmu* je izhajala v *Sodobnosti* 37,38 1989/1990.

¹⁴ Za duhovnozgodovinsko metodo prim. razpravo T. Virka: *Duhovna zgodovina*, Literarni leksikon 35, Ljubljana 1989.

IV.

Ko poskušamo odkriti, pri katerih avtorjih in postmodernizmu, potem ne moremo mimo Botha Strauša, ki je bil prav gotovo eden tistih, ki so najmočneje oblikovali literarno ustvarjalnost v Nemčiji v zadnjem desetletju. Pa še nekaj je značilno zanj, v določeni meri pa celo za celo postmodernistično generacijo: ne pojavlja se v javnosti in ne daje intervjujev, temveč se posveča samo svojemu literarnemu delu. Nikakršnih političnih govorov ali nastopov (česar smo bili navajeni pri Böllu, Grassu ali Frischu). Ta izoliranost sicer ni tako dosledna kot pri Američanu T. Pynchonu, pri katerem razen datuma rojstva ne vemo skorajda ničesar, kaže pa vendarle na značilno postmodernistično držo. H. G. Vester¹⁵ primerja v svoji študiji *Konjunktur der Konjekturen* in podnaslovom *Postmodernität bei Pynchon, Eco, Strauß* te tri postmoderniste in utemeljuje svoj izbor s splošno priljubljenostjo imenovanih pisateljev – tako pri bralcih kot tudi pri kritikih. Vester poskuša s primerjavo predstavnikov nemškega, italijanskega in ameriškega postmodernizma, odkriti stičišča in tudi različnosti, da bi ugotovili kulturno podlago pri vsakem od teh avtorjev. Če se omejimo samo na Strauša, ki nas tu zanima, potem je mogoče reči, da se v njegovem romanu *Der junge Mann* (1984) zrcali nezmožnost nemške kulture, da bi s svojo zgodovino prišla na jasno. Tako imenovana skeptična povojna generacija, v katero sodi tudi Strauß, je po Vesterjevem prepričanju pozabila na preteklost in se pragmatično posvetila sedanjosti. Drugo znamenito Straußovo knjigo, *Paare, Passanten* (1981), označuje V. Hage¹⁶ za eno redkih del, ki predstavljajo presenetljiv prerez skozi sodobnost in ponujajo bralcu odgovore na vprašanja, ki jih je lahko samo slutil, ni jih pa mogel otipati: skice trenutkov, kratke scene, citate, pripombe, skrbno komponirane, odlične stilistične tekstne bloke. B. Strauß pravi: »Pišem samo po ukazu literature. Pišem pod nadzorstvom vsega do sedaj napisanega. Pišem vendarle tudi, da bi si postopoma ustvaril duhovno domovino, ker pač narava ne obstaja več.«

Zanimivo je, da vodilni nemški literarni kritiki in zgodovinarji v postmodernizmu ne vidijo vodilne ali prevladujoče literarne usmeritve v 80. letih; značilno je tudi, da so vsi pri tej oznaki zelo zadržani. Ko poskuša V. Hage podati skopo karakteristiko sodobne literature, je pri tem več kot previden in za literaturo 80. let ne vidi ustreznih oznak ali etiket. Da pa to ni samo njegov problem, pokaže npr. značilna zasilna konstrukcija v literarnem priročniku z naslovom *Daten deutscher Dichtung*,¹⁷ ki nas v svoji zadnji izdaji vodi prav v literarno sedanjost. Če so bila v 10. izdaji iz leta 1974 literarna dela po letu 1962 zbrana pod naslovom *Junge Moderne der Gegenwart*, potem je v 24. izdaji iz leta 1988 najnovejšo literarno ustvarjalnost mogoče zaslediti pod naslovom *Revision der Theorie, Regeneration der Literatur*. Leta 1988 je izšla pri ediciji *Text + Kritik* publikacija z naslovom *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur*,¹⁸ v kateri prav tako zama-

¹⁵ H. G. Vester: *Konjunktur der Konjekturen, Postmodernität bei Pynchon, Eco, Strauß* L'80, 34, 1985.

¹⁶ V. Hage: *Schriftproben. Zur deutschen Literatur der achtziger Jahre*, Reinbeck 1990, 27.

¹⁷ H. A. in E. Frenzel: *Daten deutscher Dichtung*, 24. izdaja, München 1988.

¹⁸ *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur*. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz; München 1988, Edition Text + Kritik, 89.

iščemo mesto postmodernizma v sodobni nemški literaturi. V seznamu prispevkov postanemo sicer pozorni na naslov *Post – Postmoderne* avtorja Karla Rihe, s katero pa ni mišljeno obdobje po postmodernizmu, marveč gre za besedno igro (Post = pošta), nekakšen kolaž s pisemsko ovojnico, iz katerega lahko predvsem razberemo, da se literarna (umetnostna) obdobja lahko razmejijo šele post-festum.

H. J. Ortheil je leta 1987 v že omenjenem eseju *Das Lesen – ein Spiel* zapisal misel, da prihodnost nemške književnosti pripada postmodernizmu, vendar se zdi, da je postmodernizem v nemški literaturi vodilen že v 80. letih. Na to opozarja tudi dejstvo, da so se na prvem simpoziju o nemški literaturi 80. let – zanimivo je, da je bil simpozij na Washington University of St. Louis v Združenih državah Amerike – vsi referati bolj ali manj vrteli okrog problema postmoderne in postmodernizma. Prispevki s simpozija so bili prvič objavljeni v jesenski številki revije *The German Quarterly*, v uredništvu P. M. Lützelera pa je jeseni 1991 izšla tudi knjiga s članki o sodobni nemški književnosti z naslovom *Spätmoderne und Postmoderne*,¹⁹ v kateri najdemo razprave o avtorjih, ki bi jih brez zadržkov lahko označili za postmodernistične (B. Strauß, P. Handke, P. Süskind, S. Nadolny), pa tudi take, ki so povezani z literarno moderno (H. M. Enzensberger, T. Bernhard, G. Grass).

Dejansko je nastalo v Nemčiji v 80. letih nekaj del, ki jih lahko uvrščamo v trdo jedro postmodernizma. Omenili smo že Straußov roman *Der junge Mann*, ki ga Vester primerja z Ecom in Pynchonom. Tu je seveda še nekaj drugih del, od katerih je treba v prvi vrsti omeniti roman *Parfum* Patricia Süskinda (roj. 1949), svetovno uspešnico z veliko izrazno močjo. Roman je izšel spomladi 1985 in je šest let po izidu še vedno na seznamu najbolje prodajanih knjig v Nemčiji. V začetku leta 1990 je založba objavila podatek, da je bilo po svetu prodanih že več kot dva milijona izvodov. Kaj je torej tisto, kar daje knjigi umetniško vrednost, hkrati pa tudi izjemen uspeh? Süskindov roman je napeta kriminalna zgodba z osrednjim motivom, skrbnim razpletom zgodbe, odlikuje pa ga tudi izredna berljivost. Zgodba se dogaja v 18. stoletju v Franciji, protagonist Jean-Baptiste Grenouille pa je mož, ki spozna svoj nadčloveški smisel za dišave, pripravlja pa jih iz mladih in lepih deklic. Ne zanima ga torej telo ženske, temveč le njena esenca – dišava. Že takoj ob izidu je bil poudarjen neobičajno aluzivni karakter romana. Le malo je literarnih del, ki bi tako močno dialogizirale z literarno tradicijo in v tej zvezi lahko navedemo celo vrsto kritikov, ki v Süskindovem romanu vidijo njeno odslikavanje. Tako opozarja npr. Michael Fischer (*Der Spiegel* 1985, str. 237) na opisovanje vonja pri Flaubertu, Balzacu in Baudelairu, zaradi česar ima Süskinda za »zmernega epigona«. Joachim Kaiser poudarja Süskindovo literarno razmerje do Thomasa Manna (*Süddeutsche Zeitung*, 1985), Marcel Reich-Ranicki spet ugotavlja, da ga sponinja roman na E. T. A. Hoffmanna (*FAZ* 1985). Ameriška literarna teoretičarka Judith Ryan²⁰ je v razpravi o Süskindovi uspešnici intertekstualnost v tem delu razčlenila v tem smislu, da je najprej predstavila tiste pisatelje in njihova dela, v katerih najdemo paralele s *Parfumom*. Razen že navedenih so to še Novalis in njegov *Heinrich von Ofterdingen*,

¹⁹ *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Ur. P. N. Lützeler, Frankfurt am Main 1991.

²⁰ J. Ryan: *Pastiche und Postmoderne* (*Spätmoderne und Postmoderne*, 91).

zatem Baudelaire, Rimbaujeva in Rilkejeva poezija, Huysmanov roman *A rebous*, Doktor Faustus Thomasa Manna, G. Grassov *Blechtrommel*, Goethejev *Faust* in Eichendorffova pesnitev *Mordnacht*.

Manj očitno je pri vseh teh intertekstualnih navedbah ostalo dejstvo, da so vse te povezave z nekaj izjemami osredotočene na romantiko, simbolizem in esteticizem, iz česar sledi, da gre v romanu po vsej verjetnosti za kaj več kot le za golo poigravanje z literarno dediščino. Povedano naravnost: iz vsega tega najbrž izhaja, da imamo opraviti pri Süskindu s pravim postmodernizmom. Da imamo opraviti pri Parfumu z več kot zgolj modno eklektično slogovno vajo, je lepo dokazal Janko Kos. V že omenjeni razpravi Slovenska literatura po modernizmu ga povezuje z nemško romantiko (Tieck, Chamisso, E. T. A. Hofmann), predvsem s Hoffmannovo povestjo *Gospodična de Scudery* (1819), kjer je prav tako v ospredju »zločinski umetnik«. Süskind je torej napisal svoj roman tako, da se je naslonil na romantične teme, vendar je njegov »postopek postmodernističen v tem, da znotraj natančne imitacije romantične pripovedi z domiselnim preobračanjem njenih sestavin dosega izpraznitev simboličnih pomenov, s katerim romantika ponazarja ideje umetništva, absolutnega, demoničnosti, izobčedenosti in podobnega« (Kos, Sodobnost 37, 945).

V.

Od avtorjev mlajše generacije, rojenih okrog leta 1950, ki so debitirali v 80. letih, velja omeniti Klauza Modicka (roj. 1951). Njegov roman *Das Grau der Karolingen* se še vedno znova povezuje s postmodernizmom, prav tako pa tudi z uspešnico U. Eca *Ime rože* in Süskindovim *Parfumom*. Primerjava je le delno upravičena, pravzaprav je podoben le uspeh pri bralcih in naklonjenost kritike. In kaj je še tisto, kar roman povezuje s postmodernizmom? V romanu gre za-okvirno zgodbo z motivom slike, v kateri Modick z literaturo ponuja umetnostno teorijo W. Benjamina, Goetheja in zgodnje-romantični estetski nazor itd. Dogajanje romana se odvija okrog motiva umetniške slike, ki jo glavni junak Michael Jessen kupi v trgovini s kramo. Pot ga kasneje vodi na Karolinške otoke, ki so upodobljeni na sliki, in v nek newyorški muzej, kjer sliko proda. Z iztrženim premoženjem se lahko odpove poklicu in posveti samo umetnosti...

Frank Lucht opozarja v svojem eseju z naslovom *Erkennen Sie die Melodie?*,²¹ da K. Modick začenja svoj roman skorajda v dobesedni skladnosti z Musilovim delom *Der Mann ohne Eigenschaften*. Sicer pa kritizira Modickov pripovedni način, saj meni, da mu sinteza T. Manna in J. M. Simmla ni najbolje uspela. Pri tem seveda misli na združitev elitne in trivialne literature. Lucht namreč ne vidi prave povezave med Goethejevo teorijo barv, Benjaminovimi citati in zgodnjeromantično umetnostno teorijo ter tematiko knjige na drugi strani. Prepričan je, da pisatelju ni uspelo teoretično znanje (Kenntnis) povezati z novim spoznanjem (Erkenntnis). Gre namreč za to, da vsa teorija ni ustrezno povezana oz. motivirana z dogajalno zgradbo romana, pri čemer smo že spet pri večplastnem kodiranju, ki doseže različne plasti bralcev. Lucht opozarja na sorodnosti Modickovega

²¹ F. Lucht: *Erkennen Sie die Melodie?*, Merkur 40, 9/10, 1986. (Ponatis: Deutsche Literatur 1986, Jahresüberblick, Stuttgart 1987).

romana z U. Ecom in P. Süskindom. V vseh treh je mogoče najti neko mitsko kompleksnost, ki jo je mogoče interpretirati na različne načine. Gre za magično moč stvari samih (slika, knjiga, vonj), za znanje, ki se nam odpira samo s čutili, za moč, ki je utelešena v umetninah, za katerimi se skriva človek kot ustvarjalec – genij (slikar Carlsen, Grenouille, Aristoteles).

Roman *Die letzte Welt*, ki ga je napisal (takrat) skorajda neznan pisatelj Christoph Ransmayr (roj. 1955), je postal jeseni 1988 prav gotovo literarni dogodek leta. Že pred izidom romana se je domala skrivnostno govorilo o tem delu in tragični usodi rimskega pesnika Ovida, prav tako pa tudi o tem, da naj bi bil roman pravi biser nemške literature. Vse te domneve in ocene so se skorajda v celoti potrdile v številnih recenzijah in tako ni presenetljivo, da se je roman hitro znašel med literarnimi uspešnicami (ob koncu l. 1988 je bilo prodanih že 150 000 izvodov, najnovejši podatki junija 1992 omenjajo 250 000 izvodov in prevode v 22 jezikov).

Seveda je mogoče zaslediti v svetovni literaturi celo vrsto avtorjev, ki so omenjali ali opisovali Ovidovo usodo oz. tako ali drugače motivno posegali po njegovem delu. Dante ga omenja v svoji Božanski komediji, pa tudi Shakespeare, Goethe ali Lessing se sklicujejo nanj. Za Ovidovo usodo zvemo tudi v Prešernovi Glosi, pa tudi Kafkova pripoved *Preobrazba* je nastala verjetno po zgledu Ovidovih *Metamorfoz*. H. Wieser²² piše v svojem eseju, da se Ransmayr približuje Ovidu z zvižajo. Roman izhaja namreč iz prepričanja, da je Ovid na večer pred svojim izgonom uničil originale svojih *Metamorfoz*. Prijatelj Kota se odpravi v mesto Tomi ob Črnem morju torej zato, da bi razkril skrivnost tega Ovidovega dela. Dejansko lahko v delu najdemo tudi elemente kriminalnega romana: išče se izgubljeni, zbirajo se indicije, primer se rekonstruira. V domala vsakem poglavju sreča Kota novo pričo, ki se spominja Ovida. F. Schirmmacher²³ vidi v Ransmayrovem delu celo Kafkove sodniške labirinte. Poudarja tudi asinhroničnost romana, ki pa je ne občuti moteče. Ravno anahronizem pa povezuje s postmoderno kritik W. Schütte,²⁴ drugače pa direktno o postmodernizmu v zvezi s tem romanom ni govora. Tudi V. Hage v svoji razmeroma dolgi recenziji romana samo neposredno meri na postmodernizem, ko pravi, da ob ustroju romana pomislimo na *Ime rože* U. Eca in *Neskončno zgodbo* M. Endeja, na deli torej, v katerih imajo knjige vlogo ohranjevalk skrivnosti. Zakaj bi lahko torej pri tem Ransmayrovem romanu govorili o postmodernizmu? Že V. Hage²⁵ ugotavlja, da gre za iskanje brez konca, za vedno nove uganke. Trdimo lahko, da je Ransmayrov roman knjiga o izgubi pesnitve brez neke neposredne resničnosti. Gre samo za literarne in druge vire, ki jih avtor ponavlja.

V območje postmodernizma bi lahko uvrstili tudi roman Thorstena Beckerja (roj. 1958) z naslovom *Tagebuch der arabischen Reise, darin der Briefwechsel mit Goethe* (1991), v katerem piše pisatelj predvsem o sebi, navaja pa tudi G. Flauberta, M. Prousta, Goetheja in Eckermanna ter Schillerjevo dopisovanje z Goethejem. Skratka, tema njegove knjige je refleksija o literaturi in estetiki, snov, iz katere je nastala, pa so pripovedi, refleksije,

²² H. Wieser: *Eine Flaschenpost aus der Antike*, Der Spiegel 37, 1988, 226–236.

²³ F. Schirmmacher: *Bücher aus Asche, Leiber aus Ameisen*, FAZ, 17. 09. 1988.

²⁴ W. Schütte: *Gußeisern*, Frankfurter Rundschau, 8. 10. 1988.

²⁵ V. Hage: *Mein Name sei Ovid*, Die Zeit 41, 7. 10. 1988. (Slovenski prevod v Novi reviji 101/102, 1990).

citiranje lastnih del in zgodbe iz življenja pisatelja T. Beckerja. Pomembno vlogo v romanu igra ironija. Becker pa si vseskozi tudi prizadeva združiti nasprotja, pri čemer je poudarek tudi na jeziku, ki je izpiljen in eleganten, mestoma pa tudi okoren.

VI.

Na osnovi tega pregleda najznačilnejših postmodernističnih del v nemški literaturi, ki pa nikakor ne teži k popolnosti, saj bi od pomembnejših avtorjev morali verjetno upoštevati vsaj še T. Bernharda in S. Nadolnya, je že mogoče označiti nemško literarno ustvarjalnost postmodernizma. Najprej je mogoče ugotoviti, da so predvsem 80. leta v Nemčiji bila v znamenju tega literarnega obdobja, saj so v imenovanem desetletju nastala dela, ki so dosegla mednarodno veljavo, nekatera med njimi (Parfum) pa spadajo že kar v klasiko postmoderne literature. Kljub temu bi težko trdili, da je vsa nemška literatura 80. let v znamenju postmodernizma. Značilno pa je, da se je v tem času nadaljevala tudi polemika in diskusija o postmodernizmu, potem ko se je prva – po Fiedlerjevem predavanju l. 1968 – omejila bolj ali manj na polemično razpravljanje. Šele sredi 80. let dobimo v nemškem jeziku tehtne razprave, ki imajo za svoj predmet predvsem postmoderno dobo, pa tudi posamezne študije o postmoderni literaturi.

Če bi poskušali opisati skupne značilnosti nemškega postmodernizma, potem lahko trdimo, da ima duhovne in stilne karakteristike nemške literature nasploh, saj so njegova dela trdno zasidrana v tradiciji nemškega literarnega in kulturnega prostora. V njih torej zasledimo aluzije in citiranje predvsem iz nemške romantike. V primerjavi z ameriškim postmodernizmom bi lahko na splošno rekli, da nemška (evropska) literatura ni pod takim pritiskom, da bi morala samo zabavati. R. Federmann na primer je na simpoziju o perspektivah za literaturo marca 1992 v Münchnu²⁶ povedal, da je v očeh Američana vsaka literatura, ki ne zabava v smislu hoolywoodskega filma ali televizije, odvečna in ožigosana kot marginalen pojav. Dejansko ima Federmann prav, ko trdi, da je literatura postala irelevantna, saj je življenje mnogo zanimivejše, dramatičnejše in bolj nenavadno od vsakega romana. Rešitev za literaturo vidi v spremenjenem odnosu do dveh temeljnih mitov, ki veljajo že od vsega začetka za umetnost in literaturo. Prvi se imenuje mit o avtorju, drugi – tesno povezan s prvim – pa je mit o izvornosti ideje. Federmann je prepričan, da je z obema mitoma konec, zato ne samo priporoča, temveč tudi zahteva »plagiizem« kot metodo.²⁷ Iz njega naj bi nastal – kot nam prikaže z besedno igro – pla(y)giizem. Literatura bi postala torej metafora svojega narativnega procesa, ki bi se skonstituiral samo s tem, da bi se napisal. In prav v tem tiči verjetno tipološka razlika med nemškim (evropskim) in ameriškim postmodernizmom. Zdi se namreč, da je ravno mit o avtorju in izvornosti literarnega dela v Evropi veliko globlje zakoreninjen kot pa v Ameriki. Tu pa smo že pri tezah o evropskem in ameriškem literarnem konceptu, o katerih je bil

²⁶ R. Federmann: *Der Sturz der Propheten*, Süddeutsche Zeitung, Sobotna priloga 28./29. marec 1992, III.

²⁷ Prim. R. Federmann: *Surfiction: Der Weg der Literatur*. Hamburger Poetik Vorlesungen, Frankfurt am Main 1992, 59–100.

govor na začetku pričujočega članka. Za visoko literaturo v Nemčiji (in Evropi) namreč še vedno pričakujejo, da interpretira bralcu nek zakrit, absoluten in univerzalen pomen; literatura je torej sredstvo razkrivanja resnice, in sicer s pisateljem – filozofom, teologom, sociologom in profetom. Prav zato bi lahko tak pogled na literaturo imenovali filozofski, ameriški pa je bolj hedonističen in tudi veliko bliže naravi postmoderne konstelacije. Zategadelj se vsiljuje tudi misel, da v ameriškem postmodernizmu prevladuje verizem kot tipološka značilnost, v nemškem (evropskem) pa hermetizem in klasika. To pa je seveda le teza, ki bi jo bilo treba s primerjalno analizo še dokazati.