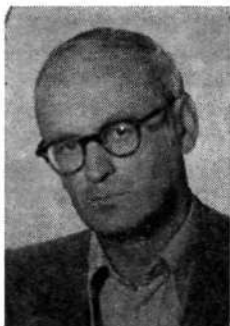


## POSTMODERNIZEM — KAJ JE IN V ČEM GA VIDIMO



Janko  
Kos

### Težave s postmodernizmom

Težave, ki jih povzroča pojem postmodernizma literarni vedi in kritiki, so precejšnje. Glavna je pač ta, da še ni do kraja in splošno veljavno domenjeno, kaj pravzaprav pomeni. Zato je raba samovoljna in bo taka ostala, dokler ne bo po logiki in potrebi prevladalo tisto, kar se bo izkazalo za najbolj funkcionalno. Pri tem bodo najbrž svoje opravila tudi pojmovanja postmodernizma, ki nastajajo ob drugih umetnostih — ob arhitekturi, slikarstvu in glasbi, morda tudi v gledališču in filmu. Nemogoče je namreč, da bi postmodernizem v literaturi pomenil nekaj bistveno drugega ali celo nasprotnega kot v teh umetnostih. Poseben razlog, ki se skriva na dnu zmede okoli postmodernizma, pa je najbrž ta, da še nista povsem utrjena obseg in pomen besede modernizem, od katere je postmodernizem odvisen. Kot pojem resda že nekako stoji, vendar smo še daleč od tega, da bi zatrdno vedeli, kje so na primer meje literarnega modernizma, kje njegov začetek in konec, kako se sam v sebi razvojno spreminja in členi, kaj je bil včeraj, kako bo z njim danes ali jutri. In to ne samo v slovenski, ampak tudi v evropski in svetovni literaturi.

Edino, kar se v opisanem položaju dá storiti, je torej to, da poskušamo ugotoviti, kateri od znanih pomenov postmodernizma je za literaturo — in morda tudi za druge umetnosti — veljavnejši in kateri manj primeren; kateri smiselni in kateri nesmiselni ali vsaj nepotreben.

Med te, ki gotovo ne morejo veljati za splošno obvezne, spada pojmovanje, ki se je udomačilo v španski literarni vedi. Tu je Federico de Onís že v tridesetih letih razglasil obdobje po letu 1905 za postmodernistično; s tem je mislil na fazo epigonstva in izčrpanosti, ki je v teh letih sledila razcvetu španskega oziroma latinskoameriškega modernizma. Seveda je potrebno vedeti, da pri Špancih izraz »modernismo« označuje približno to, kar pri Slovencih »moderna«, se pravi pesniško prenovo, v kateri so se združile sestavine pozne romantike, dekadence in simbolizma, čeprav je seveda slovenski pojem moderne literarnosmerno širši in še manj enovit. Špansko pojmovanje postmodernizma kot epigonskega nadaljevanja neoromantike ne more biti splošno veljavno, saj vsi vemo, da v Evropi in Ameriki modernizem že precej desetletij pomeni nekaj bistveno drugega — umetnost, ki je začela nastajati tik pred prvo svetovno vojno iz preloma z literarnimi smermi 19. stoletja, pa ne samo z realizmom in naturalizmom, ampak tudi z neoromantično dekadenco in simbolizmom; in da je seveda postmodernizem potrebno razumeti samo v zvezi s takó razumljenim modernizmom. Za Slovence bi bila španska raba tega pojma še dvakrat nesmiselna. Ko bi namreč Cankarja, Ketteja, Murna in Župančiča priznali za naše prave moderniste — kar bi samo na sebi ne bilo nemogoče, saj so jih neka-

teri od sodobnikov res tako imenovali — bi za slovenske postmoderniste morali obveljati njihovi manj pomembni nadaljevalci: Cvetko Golar, Pavel Golia, Janko Glazer, Fran Albreht, Igo Gruden itn. Toda v tem primeru bi nam utegnil pojem postmodernizma postati hitro nezanimiv.

Bolj zapletena, pa tudi zares aktualna je ameriška raba pojma. V naših literarnih krogih je dovolj znana in vplivna, kar je mogoče razbrati iz dejstva, da se pojem za literarni postmodernizem — kolikor se pri nas že pojavlja — uporablja skoraj izključno v amerškem pomenu. Toda naj je ta raba še tako razširjena, je tudi ob nji potrebno zastaviti vprašanje, ali je lahko splošno veljavna, kar je seveda spet v zvezi z vprašanjem o tem, ali je sama po sebi smiselna, funkcionalna in nujna. Zdi se, da bi se debata o literarnem postmodernizmu morala začeti ob problemih, ki jih sproža ameriško razumevanje pojma.

Nastalo je proti koncu petdesetih let, očitno pod vplivom Arnolda Toynbeeja, ki je uporabil besedo »postmoderno« v deveti knjigi svojega znanega dela *Preučevanje zgodovine (A Study of History)*. Označevala naj bi stanje civilizacije, ki je v Evropi in Ameriki nastopilo konec 19. stoletja. Za »postmoderno« dobo naj bi bili značilni socialni nemiri, svetovne vojne in revolucije, dvig industrijskega delavskega razreda, množična družba s prav tako množično vzgojo in kulturo. Prek teh in podobnih pojavov naj bi se uveljavljale iracionalne, anarhične in že kar demonične sile, ki postajajo s svojim razmahom nevarne za obstoj same civilizacije. Morda so ameriški literarni kritiki okoli leta 1960 mislili, da je takšna »postmoderna« doba prišla do svojega vrha v njihovem času in da je spregovorila skoz usta nove ameriške literature petdesetih in šestdesetih let. Zato so jo imenovali postmodernistično. Dejstvo je, da so v šestdesetih letih začeli uporabljati izraz postmoderno in postmodernizem za najnovejše ameriško pripovedništvo različni pisci, kritiki in interpreti — Leslie Fiedler, Irving Howe, Ihab Hassan in drugi. V Evropi je postal pojem znan prek njihovih spisov. V Angliji ga je populariziral predvsem David Lodge, ki je v nastopnem predavanju na birminghamski univerzi leta 1976 razpravljal o »modernizmu, antimodernizmu in postmodernizmu«, kar je pomenilo, da vidi v postmodernizmu posebno literarno smer poleg modernizma in tradicionalnega realizma. To razlago je razširil v knjigi *Načini modernega pisanja (The Modes of Modern Writing)*, ki je izšla naslednje leto.

Na prvi pogled je videti, da ostaja postmodernizem v tej rabi pretežno ameriški literarnosmerni pojem, saj zajema predvsem ameriške pisce in dela, pa še to skoraj izključno pripovednike. V postmodernizem naj bi spadali na primer Jerome Salinger, William Burroughs, Gore Vidal, Kurt Vonnegut, John Barth, Richard Brautigan, Joseph Heller, Philip Roth, Ken Kesey in še kdo. To bi pomenilo, da nam morajo veljati za postmodernistična tale dela, ki so v celoti ali vsaj deloma prevedena v slovenščino ali pa so nam postala znana kako drugače: Salingerjeva *Igra v rži*, Burroughsov *Goli obed*, Vidalova *Myra Breckinridge*, Vonnegutov *Zajtrk prvakov* in *Klavnica 5*, Keseyov *Let nad kukavičjim gnezdrom* itn.

Vendar ameriški pojem postmodernizma ne ostaja pri tem. V želji, da bi bil čimbolj univerzalen, priteguje v svoj obseg še sodobne evropske literarne pojave in dela, čeprav ne do kraja jasno in razmejeno. Tako na primer Ihab Hassan v svoji knjigi *Razkosani Orfej (The dismemberment of Orpheus)*, ki nosi podnaslov »Postmoderni literaturi naproti«, razpravlja

med drugim tudi o Sartru in Beckettu. In res naj bi po mnenju ameriških kritikov spadali v postmodernizem zlasti Beckett in pisatelj francoskega novega romana, kot sta Robbe-Grillet in Butor; od latinskoameriških avtorjev omenjajo Borgesa.

Očitno je, da se težave s pojmom postmodernizem, kot ga postavlja ameriška raba, začenejo prav na tej točki. Pojem je v svojem vsebinskem obsegu očitno sestavljen iz dveh delov, ki morda sploh ne sodita skupaj ali pa niti ne stojita na isti ravni. S tem v zvezi se zdi odločilnih dvoje vprašanj. Najprej — ali je mogoče imeti za postmodernizem evropske literarne pojave, ki so se razmahnili predvsem v letih 1950—1970 in takrat veljali za skrajno moderne? In drugič — ali je oznaka primerna za novejše ameriško pripovedništvo po letu 1950, in če je, po katerih merilih?

Na prvo vprašanje se ne dá odgovoriti drugače kot nikalno. Moderna evropska literatura se je po drugi svetovni vojni razmahnila predvsem v troje izrazito modernističnih tokov, v novi roman, absurdno dramatiko in konkretno poezijo, vendar za nobenega ni mogoče trditi, da bi mu ustrezal pojem postmodernizma. Ta beseda bi po logiki svoje sestave pomenila v tej zvezi pač samo to, da so teksti novega romana ali pa absurdnega gledališča in konkretnega pesništva že »onstran« pravega modernizma, se pravi kot nekakšna nova smer, ki je nastala iz razpadlega modernizma, vendar tako, da ostaja še zmeraj vsaj napol modernistična. Toda literarna zgodovina o najbolj modernih pojavih evropske literature med leti 1950—1970 vsaj za zdaj ni ugotovila še nič takega. Zato ji ne ostane drugo, kot da jih obravnava kot del modernizma, kakršen se je formiral v evropski literaturi že okoli leta 1910, nato se pa skoz desetletja svojega bolj ali manj kontinuiranega razvoja stopnjeval ali upadal, po daljših premorih celo znova oživiljal, vendar ohranjal vseskoz svoje bistvene značilnosti, čeprav seveda v različnih oblikah. Da se je zložil na zmernejše in bolj radikalne variante, se razume samo po sebi, zato se dá govoriti o zmernem in skrajnem modernizmu, tj. o hipermodernizmu ali ultramodernizmu, kakršen se je formiral zlasti okoli t.i. avantgard; toda takšna razčlenjenost ni literarnorazvojna, saj obstaja dejansko v vseh fazah modernizma; prvič se je pojavila že na njegovem začetku. Z vidika postmodernizma je važneje vedeti za razlike med zaporednimi fazami v poteku evropske modernistične literature, saj bi se ob njih morda izkazalo, ali katera teh faz posebej zasluži ime postmodernizem. Med modernističnimi tokovi, ki so se razmahnili v razdobju 1910—1930, in temi, ki so značilni za leta 1950—1970, obstaja ne samo daljše obdobje premora, ko je ne samo v Nemčiji in Sovjetski zvezi, ampak tudi v Angliji, Franciji in Ameriki prevladala drugačna, nemodernistična ali celo antimodernistična literatura — takšno obdobje pozna tudi slovenska književnost v letih 1930—1950 — vendar so med obema fazama literarnega modernizma tudi razlike. Prav zato je Frank Kermode predlagal, naj bi teh dvoje faz imenovali paleomodernizem in neomodernizem.

Od tod je pa že videti nemožnost, da bi katerokoli različico ali fazo evropskega literarnega modernizma posebej poimenovali s postmodernizmom. Zlasti bi tega ne mogli storiti z različnimi hipermodernizmi, ki že po svojem bistvu niso postmodernizem, ampak njegovo pravo nasprotje, saj poskušajo literaturo modernizma prignati do radikalnih konsekvenc, ne pa da bi jo razbili ali oslabili v nekaj, kar je modernistično samo še napol. Prav tako tega ni mogoče storiti z neomodernizmom, če naj sprejmemo

Kermotov izraz za modernistične tokove po letu 1950. Naj so še tako različni od predvojnega modernizma, jih vendarle ni mogoče izločiti iz njegove razvojne celote kot nekaj bistveno drugega, kar bi bilo že onstran modernistične literature in v tem smislu »post«. Kljub razlikam so zveze med starejšim in novejšim modernizmom očitne, povezana sta razvojno, povrh vsega pa tako, da neomodernizem večidel radikalizira nastavke prvih modernističnih faz, ne pa da bi jih slabil ali obračal v smer, ki bi bila v nasprotju z najbolj radikalnimi težnjami modernizma. Samuel Beckett je navsezadnje začel s svojim delom v Joyceovi senci in zasnoval svojo literaturo že v začetku tridesetih let. Konkretna poezija zelo očitno nadaljuje zamisli, ki so se pojavile že v dobi kubizma, futurizma in dadaizma. Novi roman povzema in razvija spodbude prejšnjega modernističnega romanopisja, pa ne zato, da bi jih oslabil, razbil in podredil kakemu novemu načelu, ki bi odločilno presevalo modernistično estetiko; dejstvo, da se je novi roman razvijal v smeri »novega« novega romana, dokazuje, da so v njem od vsega začetka delovale radikalne modernistične težnje in da so ga končno pripeljale v območje hipermodernizma, ne pa v postmodernizem. In končno je tudi za absurdno dramatiksko mogoče dokazati, da se v nji nadaljujejo tendence, ki so se pokazale že pri Jarryju in Apollinairu, a jih je šele ta dramatika pripeljala do končne modernistične podobe.

O tem, da bi bil torej neomodernizem — če naj sprejmemo Kermotov izraz — nekakšna oslABLJENA ali celo presežena oblika starejšega modernizma in bi zato zaslužil ime postmodernizem, po vsem tem ne more biti govora. Vsa znamenja kažejo, da zlasti v pripovedništvu in dramatikski predstavlja radikalizacijo prvotnih zasnov, ne pa njihovega obrata v drugo smer. Seveda pa sploh ni nujno, da pristanemo na Kermotovo razdelitev in poimenovanje; morda je primerneje videti v evropskem modernizmu od 1910 pa do 1970 in še čez eno samo celoto, v kateri je bolj kot zaporednost faz pomembna vzporednost zmerno modernističnih in skrajnih, tj. hipermodernističnih tokov, ki tečejo skoz to literaturo od njenih začetkov do najnovejšega časa. Toda to bi spet samo potrjevalo misel, da evropskega literarnega modernizma po drugi svetovni vojni v nobenem primeru ne moremo enačiti s postmodernizmom; in da torej ni smiselnega razloga, da bi zanj uporabili ta pojem.

Seveda je čisto mogoče, da je postmodernizem primerna oznaka za ameriško pripovedništvo po letu 1950 ali pa sploh za angloameriško prozo tega časa v širšem smislu, če k znanim ameriškim pisateljem prištejemo še nekaj angleških avtorjev, kot je na primer John Fowles, ki ga postavljajo nekateri razlagalci v isto vrsto. Toda o takem postmodernizmu lahko odloči šele premislek o argumentih, na podlagi katerih naj to literaturo v primerjavi z modernizmom povojne Evrope razglasimo za postmodernistično. Ena pot je seveda ta, da bi ameriške tekste, ki se potegujejo za oznako postmodernizma, primerjali s temi, ki pripadajo evropskemu neomodernizmu. Takšna primerjava ni bila še opravljena. Toda že na prvi pogled je očitno vsaj to, da se dela ameriškega postmodernizma ob sočasnih evropskih tekstih res ne kažejo modernistična, ampak pogosto napol ali v celoti tradicionalna, v najboljših primerih torej mešanica obojega, včasih pa celo bliže tradiciji, pri čemer seveda ni jasno, ali je ta mešanica že onstran modernizma ali pa šele na poti vanj. V primerjavi z deli francoskega novega romana je seveda Fowlesov roman *Ženska francoskega poročnika* kombinacija viktorijanskega in modernega romana, Salingerjeva *Igra v rži* skoraj čista tra-



dicionalna pripoved, Keseyov *Let nad kukavičjim gnezdom* psihološko-moralistična proza, Vonnegutova in Vidalova dela pa nihajoča kombinacija različnih elementov, ki jim je pogosto težko določiti mesto v medprostoru med tradicijo in modernizmom. Ali je vse to postmodernizem? O tem lahko odloči seveda pretres samega pojma. Toda hitra primerjava med anglo-ameriško literaturo, ki naj bi zastopala postmodernizem, in pa evropskimi neomodernističnimi deli opozarja še na druge razlike. Dramska dela Ionesca in Becketta ali pa romani Becketta, Robbe-Grilleta ali Butora so vsi brez izjeme vrhunski literarni teksti, ki presega vsakršno zgolj časovno dokumentarnost, moralizem, pa tudi formalizem in esteticizem. Nasprotno so dela Salingerja, Vonneguta, Vidala ali Burroughsa postavljeni pogosto na drugačno raven. Nekatera so časovno kritična in neposredno družbeno angažirana, tj. moralistična. V tej smeri spominjajo še najbolj na evropski ekspresionizem, se pravi na tisti del ekspresionistične literature, ki je bil izrazito moralističen, ideološki in socialno aktivističen in že zato ni bil v pravem smislu modernističen, ampak moderen samo po sredstvih, s pomočjo katerih je prevajal v literarni jezik sicer zunajliterarno ideologijo. Toda literatura ameriškega postmodernizma pozna še druge mešanice. S stilnimi ambicijami vrhunske literature se v nji prepletajo sestavine, povzete iz literarnih zvrsti, ki jih ponavadi imamo za »nižje«, na primer iz znanstvenofantastičnega romanopisja, primer za to je zlasti Vonnegut. Drugje spet se ta proza odkrito nagiblje v komercializem »uspešnic« ali pa z ironično držo meša prvine pornografskega berila, kot je značilno za Vidalovo *Myro Breckinridge* pa tudi za Burroughsa. In spet nastaja vprašanje, ali so takšne mešanice bistvene za postmodernizem in jih je torej treba razlagati z njegovo pomočjo.

Odgovor na takšna vprašanja se ponuja v logiki samega pojma, vendar samo napol, ker so pač vsa takšna razlaganja samo zasilna. Beseda postmodernizem kaže sama po sebi, da je postmodernizem nekaj, kar še zmeraj pripada modernizmu, obenem pa obstaja vendarle tako, da prihaja že »po« njem, kar pomeni, da ni več to, kar je bil modernizem po svojem bistvu. To bi pomenilo, da je postmodernizem tista oblika modernizma, ki se je že preživel, zlomil v sebi, oslabil in je zato bolj videz kot nekaj dejanskega, ta lastnost se pa kaže tudi v tem, da uporablja elemente, ki so s pravim modernizmom v nasprotju, saj jih je poskušal odvreči kot sebi neprimerne, zastarele in tradicionalne. Na takšne posebnosti postmodernizma opozarja analogni pojem postromantike, ki se za nekatere tokove literature v 19. stoletju zmeraj bolj uporablja, srečamo ga pa tudi v zgodovini drugih umetnosti. Govorjenje o postromantični literaturi v letih 1830—1880 se nanaša na literaturo, ki je bila še zmeraj romantična, vendar brez prvotne moči, zlomljena v svoji težnji, kar se je kazalo tudi tako, da se je po motivne, tematske in formalne vzorce zatekala k smerem in stilom, ki jih je romantika pustila za sabo, na primer k predromantiki in klasicizmu. Zdi se, da je postmodernizem potrebno razumeti prav v tej smeri. To potrjuje primerjava z drugim podobnim pojmom postimpresionizem, ki spada v likovno zgodovino, a je primer pojma, ki se ni obnesel ravno zato, ker je raba prišla v nasprotje z njegovo besedno logiko. Ko so ga okoli leta 1910 prvič uporabili na Angleškem, so z njim označevali neoimpresioniste, nato slikarje, kot so Cézanne, Van Gogh ali Gauguin, povrh pa še fauviste in kubiste. Toda izkazalo se je, da so neoimpresionisti radikalni nadaljevalci prvotnega impresionizma, med-

tem ko ostali niso več impresionisti in torej tudi ne postimpresionisti. Zato je izraz postimpresionizem postal polagoma neraben. To pa je samo potrdilo več, da je postmodernizem potrebno zares razumeti po logiki samega pojma in torej analogno pojmu postromantika.

Del odgovora na vprašanje o literarnem postmodernizmu se morda skriva tudi v primerjavi s pomenom, kakršen se je izoblikoval ob drugih umetnostih, najjasneje pač ob arhitekturi, morda še ob slikarstvu. Arhitekturni postmodernizem je nedvomno pojem za stil, ki prelamlja z modernizmom tako imenovanega »mednarodnega« arhitekturnega sloga. Od njegovega strogega funkcionalizma, racionalizma in antitradicionalizma se vrača spet k ornamentiki, simboliki in celo k historičnim stilom, kar vse je modernistična arhitektura zanikala od vsega začetka. O takšnem arhitekturnem postmodernizmu nas ne prepričujejo samo teoretični zapisi, ampak tudi izvedbe, kot jih nudijo na ogled evropska velemesta, kjer se največkrat na nenavaden način prepletajo prvine historičnih stilov s principi, materiali in tehnikami, ki so seveda še zmeraj modernistični. Čeprav imitacija preteklega, je ta imitacija vendarle izum duha, ki prihaja iz modernizma. Toda ta duh je v postmodernizmu nekako oslavljen, zavrt v svojem zagonu in zato morda izpraznjen, če ne že kar dezorientiran, vendar prav zato prisiljen, da se obrača k tradiciji, da bi z njeno pomočjo uredil ali vsaj napolnil svoj krizni položaj.

Tu se seveda odpira odločilno vprašanje: kaj se pravzaprav dogaja v postmodernizmu. Sam pojem kaže na to, da v njegovih delih ne gre za dokončno preseganje modernizma, ampak ravno nasprotno, za ostajanje v območju obeh bistvenih določil modernistične umetnosti. To sta metafizični nihilizem in pa tisti tip fluidne zavesti, ki so ga med drugim s svojimi analizami subjekta, psihe in zavesti pripravljali Nietzsche, William James, Bergson in Freud. Oboje je modernizem usmerilo v umetnostno produkcijo, ki je na ozadju metafizičnega nihilizma in fluidne subjektivnosti »obsojena« na absolutno ustvarjalnost, na nenehno inovativno proizvajanje, avtokreativno ekspresivnost in konstruktivnost, s katerima se takšna ustvarjalnost nenehno potrjuje in sproti utemeljuje kot popolnoma svobodna, od ničesar odvisna in v tem smislu absolutna. Postmodernizem ostaja, kolikor je še zmeraj modernizem, zavezan temu temeljnemu izhodišču, saj tudi ni videti, s čim bi lahko premagal pozicijo metafizičnega nihilizma ali pa spremenil stanje fluidne zavesti, ki je ostala brez nekdanje metafizične substančnosti, polnosti in nepremakljivosti. Njegova novost v primerjavi z modernizmom je torej v tem, da se je že znašel pred izkušnjo slepe ulice, v katero vodi absolutna ustvarjalnost za vsako ceno, saj se krog njenih možnosti slej ko prej vendarle izteka v ponavljanje same sebe, s tem pa v izpraznitev in celo v nemožnost kakršnegakoli dejanskega ustvarjanja. Edino, kar ostaja postmodernizmu v takšni situaciji, je torej to, da se poskuša izpolniti z imitiranjem vsebin in oblik, ki so s stališča modernizma resda že pretekle, vendar kot fragment bolj stvarnega, polnega, smiselnega sveta lahko ustvarijo vsaj videz nečesa resničnega, smiselnega in s tem tudi umetniškega.

Po vsem tem bi se dalo reči, da je mogoče postmodernizem vsaj za silo razločevati od modernizma in ga približno označiti po bistvenih potezah. Mednje nedvomno sodi ta, ki jo je opaziti že od zunaj — vračanje k smerem in stilom izpred modernizma, imitiranje njihovih sestavin, stilnih potez in funkcij. Vse to pa z distanco, iz katere prihajajo postmodernizmu pogosto

značilnosti nečesa hladnega, formalnega in umetnega. V tem je morda podoben manierizmu 16. stoletja. Takšne zunanje poteze so seveda povezane z bolj notranjimi; predvsem s tem, da se z njihovo pomočjo prekrivata metafizični nihilizem in nenasičeno ali nenasičljivo stanje fluidne zavesti, ki sta v postmodernizmu dediščina modernizma. Verjetno je to dvoje tista vez, ki priklepa postmodernistična dela na modernistično ozadje, tako da ostajajo kljub vsemu v območju, ki ga je začrtala modernistična »revolucija« z začetka 20. stoletja.

Opisano pojmovanje postmodernizma velja seveda predvsem za literaturo, s spremembami pa bi se ga dalo prenesti tudi na druga umetnostna področja, saj je v glavnem izvedeno iz analogij med literaturo in arhitekturo, deloma tudi s slikarstvom in glasbo. Zdaj je že tudi videti, zakaj s tega stališča ameriška ali angloameriška proza, ki naj velja za postmodernistično, ni ravno najboljši primer postmodernizma v kolikor toliko premišljenem pomenu tega izraza. Ta proza je seveda precej drugačna od evropskega neomodernizma, vendar je vprašanje, ali lahko to različnost razlagamo samo iz nasprotja med prvotnejšim modernizmom in postmodernizmom. V ameriškem »postmodernizmu« je kljub vsemu preveč tradicionalnega, da bi lahko veljal za vzorčni primer procesov, iz katerih nastaja postmodernistična literatura. Za te procese je najbrž premalo, da se v delih Vonneguta, Vidala ali Burroughsa z modernejšimi pripovednimi oblikami povezuje bolj ali manj tradicionalni družbenokritični moralizem. S tem pa vendar ni rečeno, da ne bi dovolj prefinjena analiza odkrila tudi v takih povezavah tiste posebne zveze med tradicionalnimi formami mišljenja, izmišljanja ali pisanja in pa stanjem moderne zavesti, ki je značilna za postmodernistično literaturo. Morda kaže v to smer posebna mešanica, ki nastaja v teh delih iz prepletanja elementov visoke in pa komercialne ali celo trivialne literature, od znanstvene fantastike do pornografije, kar bi se dalo razumeti kot navezovanje na tradicionalne literarne forme v smislu postmodernizma, seveda s pojmom, da je za njimi navzoča še zmeraj živa modernistična zavest, ne pa neosveščena tradicija sama na sebi. Toda ravno posebnosti mešanice, ki je najbrž razumljiva iz posebnih razmer ameriškega literarnega razvoja, so razlog, da tudi v nji ni mogoče videti najbolj univerzalne oblike literarnega postmodernizma.

Da bi jo našli v kolikor toliko reprezentativni podobi, bi se morali zamisliti nad usodo evropske literature v zadnjih šestdesetih letih po prvem prodoru modernizma; pa ne samo literature, ampak tudi drugih umetnosti, saj je očitno, da je potrebno pojav postmodernizma gledati v celotnem umetnostnem prostoru. Prve primere postmodernizma bi morali iskati že pri tistih pesnikih, pisateljih, slikarjih in glasbenikih, ki so bili nosilci starejšega modernizma v letih 1910—1930, a so že v tem času sporadično ali pa za daljša obdobja iz modernizma stopali nazaj v imitiranje ali kombiniranje tradicionalnih form, struktur, stilov in vsebin. Picasso je že okoli leta 1920 zbudil ogorčenje hipermodernistično usmerjenih avantgard s tem, da se je nepričakovano obrnil v t. i. »neoklasicizem«. Podobno in celo ob istem času se je Stravinski iz modernizma svojega *Pomladnega obredja* vrnil k tradiciji »neoklasicističnega« tipa in drugih stilov, kar ga je pripeljalo do *Kralja Oidipa* v letu 1927 in *Simfonije psalmov* iz leta 1930. V literaturi bi za vzporeden primer moral služiti Eliot, ki je v tridesetih letih ustvaril dramo *Umor v katedrali* in nato *Štiri kvartete* v očitnem premiku iz moder-

nizma *Puste dežele* v nekakšen »neosimbolizem«, ki pa je morda podobno kot »neoklasicizem« pri Picassu ali Stravinskem samo posebna varianta postmodernistične umetnosti.

Ta dejstva opozarjajo na možnost odkrivanja postmodernizma ne le v sodobni ameriški literaturi, ampak že kar v razvoju evropskih umetnosti zadnjih šestdesetih let, in to vzporedno z razvojem starejšega in novega modernizma. Postmodernizem nastaja že v osrčju modernistične umetnosti, morda predvsem na konicah njenega razvoja, kjer se najbolj razkrije notranja meja, kriza ali celo zlom modernističnih umetnostnih konceptov. Od tod je mogoče sklepati, da nastajajo pristna postmodernistična dela tudi v Evropi zadnjih dvajsetih ali vsaj desetih let, ko je neomodernizem že presegel svoj vrh ali izčrpal svoje možnosti. Iskati jih je torej potrebno pri poznem Robbe-Grilletu in Ionescu, Handkeju ali Grassu, predvsem pa pri mlajših avtorjih. Težava registriranja in identificiranja postmodernizma v sodobni evropski literaturi je seveda predvsem ta: kako razločevati med literaturo, ki je zgolj tradicionalna, in to, ki sprejema tradicijo skoz filter modernističnega izkustva in zato zasluži ime postmodernizma. Morda bo takšno razločevanje celo zmeraj manj mogoče, ker se, oboje — tradicionalnost in postmodernizem — nehote prepletata, spajata in do nerazpoznavnosti zamenjujeta, kar pa je najbrž ena od zakonitih posebnosti današnjega literarnega razvoja.

V ta krog vprašanj je nedvomno nujno pritegniti tudi pojave postmodernizma v najnovejši slovenski literaturi. Tudi naš modernizem, ki je bil okoli leta 1970 še tako živ, je v naslednjih letih kljub vztrajnim poskusom v smer hipomodernizma ali pa ravno zaradi njih moral začutiti svojo notranjo mejo, čemur je sledila kriza, tej pa preobrat. Sledilo je vračanje k različnim izvirom vsebinske in formalne tradicije, povzete v tisti posebni obliki, ki se zdi značilna za postmodernizem. O tem govorijo Šeligova razmišljanja o novih poteh lastne proze, predvsem pa njegove drame *Čarovnica iz Zgornje Davče*, *Lepa Vida* in *Svatba*, kjer na tipično postmoderen način oživlja tradicija mitov, magije in literarne simbolike; Svetinova poezija, ki podobno obnavlja elemente eksotizma, erotizma in dekadence; pesništvo Svetlane Makarovičeve, ki prevaja motive in forme naivnega ljudskega sveta v jezik, ki je bolj ali manj blizu postmodernizmu; lirika Milana Jesiha, ki se drugače, z ironijo in parodijo, vendar nič manj značilno obrača k oblikam ljudskega, tradicionalnega in trivialnega pesništva; poezija Borisa A. Novaka, ki zavestno teži k obliki neoklasicizma, ki je bil že od vsega začetka ena glavnih možnosti postmodernizma; Božičeva dramatika, ki je iz nekdanjega absurdnega gledališča prešla na raven, ki jo predstavlja *Komisar Kriš*; Jovanovičeva dramatika, ki je od *Norcev* in *Emilije* prešla nepričakovano v neorealizem ali celo v socrealizem *Osvoboditve Skopja* in *Karamazovih*; proza Branka Gradišnika, ki se najbrž zgleduje pri piscih ameriškega postmodernizma z njihovo mešanico znanstvenofantastične, popularne in hermetično formalistične pripovedi.

Primerov za slovenski literarni postmodernizem bi lahko našli še več, vsi pa bi dokazovali, da moramo s postmodernizmom tudi v slovenskem literarnem prostoru že lep čas računati kot z upoštevanja vrednim pojavom, ki mu pritiče čisto posebna notranja, duhovna, umetniška in ne nazadnje vrednostna problematika. To seveda ne pomeni, da bi ravno postmodernizem utegnil postati vodilna ali celo izključna smer sodobne slovenske literature, saj ni mogoče spregledati, da tudi v najnovejšem času temeljna literarna dela



nastajajo neredko v območju različnih tradicij — od neoromantičnega simbolizma in zmernega modernizma do prenovljenega realizma ali pa podaljškov eksistencialističnega toka. Vendar bi misel o sodobni slovenski literaturi bila močno pomanjkljiva, če ne bi upoštevala, da je v nji zmeraj bolj navzoča tudi posebna umetniška problematika, ki ima svoj višji duhovni, socialno-moralni in družbenozgodovinski pomen, najprimerneje pa jo označuje ravno pojem postmodernizma.



Dimitrij  
Rupel

### Literatura kot igra

(Prispevek za srečanje P.E.N. — maj 1982)

Naslov »Literatura kot igra« mi je bil dan z določenim namenom in v določenem kontekstu, zato ne bi bilo prav, če bi se temu namenu oz. kontekstu izognil in že kar takoj v začetku zavil po svoje. »Igra« naj bi bila eden od treh literarnih načinov, treh njenih obrazov. Trije obrazi pa so: »literatura kot boj«, »literatura kot avantura« in »literatura kot igra«. Zadnji obraz *naj* bi meril na neko posebno

literarno gibanje, pri nas na Slovenskem razvejano predvsem v 60. letih in znano pod skupnim imenom »ludizem« (od latiskega *ludo, ere*).

Ko omenjam »ludizem«, sem dolžan opozoriti na glavnega tolmača in zagovornika te smeri na Slovenskem, Tarasa Kermaunerja, ki je dal takšnote sintetično oznako dogajanja v naši literaturi 60. let oz. začetka sedemdesetih:

»Nevključeni, nevezani člani se znotraj sistema igrajo; umetnost kot igra, ne pa kot posvetitev, ne kot nekaj naravnega in ne kot ideja. Torej ludizem.

Umetnost kot igra stvari, ne pa kot srca, subjektov, trpljenja, vizij; torej reizem.

Umetnost kot senzacija telesa, ne pa duše: torej karnizem.

Umetnost kot igra z neobveznimi drogiranimi skrivnostmi, ne pa kot obred nečesa svetega torej misticizem.

Umetnost kot para-svet znotraj jezika, ne pa skozi kri, rane in smrt; torej lingvizem...« (T. Kermauner, *Žrec avantgarde i njezin grobar*, Zagreb 1980, str. 33).

Ob tem Kermaunerjevemu besedilu bi dodal dve pripombi: to besedilo je namenjeno demistifikaciji in eliminaciji ludizma, kar pomeni, da je njegov nekdanji zagovornik v najnovjšem času prišel do novih spoznanj o literaturi in se mu odpovedal; Kermauner v nadaljevanju svoje razprave (o ludizmu, reizmu, karnizmu, misticizmu in lingvizmu) razširja področje svoje kritike še na »eksperimentalizem«, »avantgardizem« in »modernizem«, na »larpurlartizem« in »esteticizem«, češ da so se izčrpali in izrabili, in da literatura novega časa zahteva novo usmeritev.