

umetnosti. Opraviti imamo z okoljem, ki je brez črk, besed, časopisov in knjig, prav tako, in to je še posebno presenetljivo, brez užitkov (seksualnih, pitja, hranjenja, družabnostnih pojevanj, iger), tudi ni več števil, logičnih artikulacij, ekonomije, denarja, praktično je tudi brez prihodnosti, saj v njem nastopa le deček, ki pa je krut kot odrasli. Edina logika tega sveta je biti dober in najboljši v sami akciji, ki je estetizirana par excellence in jo omogočajo močni motocikli in predelani avtomobili s turbo in osemvaljni motorji ter orjaški kamion-vlačilec.

Svet Cestnega bojnika je seveda projekcija v neko utopično obdobje, ki se je vzpostavilo po svetovni katastrofi, vendar preživeli, organizirani v motoriziranih hordah, ne poznajo nikakršne resignacije po kulturi in svobodi civiliziranega sveta; edino, kar jim manjka (in to, da nekaj manjka, je odsotno in boli zato, ker ga ni, je bil nekoč (po Ernstu Blochu) poglaviti impulz umetniškega ustvarjanja), je tem akterjem pogonsko gorivo, bencin torej, ki ga ni moč dobiti niti za bone, temveč le z nasiljem. Pogonsko gorivo namreč omogoča akcije, tako tiste ubežnikov, žrtev, kot preganjalcev (rabljev) samih, naredi prostor večji, kot je lahko tisti nemotoriziranega gibanja, in prav zato je nafta edina dobrina, ki si jo skušajo ti akcionisti nostalgичno pridobiti.

Strah pred barbarstvom in načelo sreče sta zato pomembnejša in usodnejša od trmastih vztrajanj na nekakšnem povsem neodgovornem umetniškem avtonomizmu, vendar pa je prav pri reševanju avtentičnega sveta človekove zgodovine in kulture še vedno v igri umetnost, tako sodobna kot tista preteklosti. Čeprav protislovna in utemeljena na krhki biti, slutnjah in obetih nekega prihodnjega uspelejšega bivanja, je danes vendarle potrebnejša kot kadarkoli prej.



Janez  
Vrečko

## Palimpsestna skušnja postmodernizma

Vprašanje, ki ga o postmodernizmu zastavlja Sodobnost, izvira iz kontinuitete, ki pri nas žene razmišljanje že vse od Štatenberka leta 1979, ko je bilo prvič ugotovljeno, da »avantgardizem ni ustvarjen za muzej«, in to naj bi bil tudi odgovor na takratno poglavito temo pisateljskega srečanja »Zaton avantgarde. Kaj zdaj?« Ta odgovor je danes jasnejši in že ustreza nastali resničnosti po koncu avantgard, čeprav se s tem koncem nekako še vedno nočemo sprijazniti. Očitno bi želeli, da bi »to novo umetniško dogajanje«, s katerim Sodobnost misli na postmodernizem, še naprej »izpostavljalo avantgardnost«, se pravi nekaj takega, s čimer se Slovenci nismo nikdar dodobra sprijaznili, zdaj pa, ko se ta ustvarjalna skušnjava končuje, se nam je nenadoma stožilo po njej. Še več, ugotovitev, da je z avantgardo konec, kar takoj izposluje stavek: Naj živi avantgarda! V njej ni nič več nevarnega in subverzivnega. Kakršnakoli je že bila, naj torej živi, navsezadnje je le bila naše gore list. Vendar stvari

niso tako preproste, kot se zde na prvi pogled, in treba se je vrniti k njihovem začetku. Ab ovo tedaj! Ravno ugotovitve o koncu nekega modela — v našem primeru o koncu avantgarde — omogočijo namreč tisto, kar je za razmišljevalca posebej slastna dejavnost, da se lahko vrne v začetek, pa če je še tako nejasen, in poskuša iz vsega tega skleniti celoto. Ko razmišljamo o postmodernizmu, torej ne moremo mimo tega, da se ne bi vrnili k tistim označevalnim pojmom, ki so mu botrovali, k pojmom avantgarde in modernizma pa neoavantgarde in neomodernizma. Po našem prepričanju številni nesporazumi okrog postmodernizma izvirajo prav iz tega, ker razmišljevalci že pri teh pojmihi niso opravili dovolj uspešne analize. Očitno je še vedno res, da »posamezne znanosti, posebej humanistične (še niso) raziskale svojega pristopa, svoje metodologije, usmeritev in ciljev glede na probleme današnjega časa« in s tem niso »kaj prida prispevale k poskusom spreminjanja sveta, v katerem živimo« (V. Horvat, Pintarič). Prav ko je bilo treba kmalu po prelomu stoletja prvokrat opredeliti t. i. avantgardne in modernistične fenomene, je literarna in umetnostna znanost »teoretsko regresirala« (Z. Skušek-Močnik) oziroma je prišlo do »negativnega delikta mišljenja«, kot to imenuje M. Ilić. Bistveno spremenjeni ali celo ukinjeni predmet raziskave so namreč še naprej raziskovali s kategorialno aparaturo tradicionalne estetike in znanosti o umetnosti in bili tako glede na ta predmet zares vedno v zamudi in povsem nepripravljeni nanj (J. Kos). Ta zamuda in ta nepripravljenost pa se vleče vse v današnji čas postmodernizma, ki prav zaradi svojega mejnega položaja kot konec razdobja ponuja svojevrstno priložnost, da poravnamo dolg za nazaj in premislimo postmodernistično predzgodovino.

Najprej je treba »za nazaj« ugotoviti nekaj stvari v zvezi s pojmom avantgarda. Ker pa za tisto področje, ki ga ta pojem označuje, v anglo-ameriškem svetu uporabljajo pojem modernizem, je treba biti še posebej previden, saj evropske literarne in umetnostne vede z modernizmom označujejo spet nekaj drugega, to vse pa na mednarodnem znanstvenem tržišču povzroča nenehno zmedo. Za začetek torej predlagamo razločitev pojma avantgarde in modernizma v junji evropski rabi, potem pa še znotraj avantgarde razločitev na dve poglavni tendenci. Toda najprej povejmo, da avantgarda in modernizem nista sinonimna pojma. Te razlike so se zavedali že prvi uspešni raziskovalci teh dveh področij, kot so bili Ortega y Gasset, Poggioli, Adorno, danes o tem pišejo Weisgerber, Flaker, Kos in še kdo, čeprav je treba pripomniti, da tudi ti niso vedno dosledni pri uporabi teh pojmov. Čeprav se posamezne nacionalne literarne in umetnostne vede še vedno zapletajo v terminološke mreže — tako nemška vse od Enzensbergerjevih aporij išče rešitve pri Holthusnu, Kreutzerju, Höllererju v številnih odtenkih od »dvajsetih let« do »spremembe,« dokler se končno pojem avantgarde le ne ustali po Bürgerjevi zaslugi — je vendarle treba ugotoviti, da se po beograjskem kongresu komparativistov 1967, ko je Miklos Szábolcsi prebral svoj danes že slavni referat o avantgardi, ta pojem počasi, pa vendarle zanesljivo uveljavlja v znanstvenih krogih, pri tem pa se tudi vse bolj natančno ve, kaj z njim označujemo. Zato opravičila za napačno uporabo tega pojma ali celo za to, da ga sploh ne bi uporabili, ni več. Ne nazadnje je k temu prispeval tudi Weisgerberjev Študijski center za preučevanje literarne avantgarde v Bruxellesu, seveda ob podpori mednarodne znanstvene elite za to področje, Naj dodamo še to, da so se že tudi sovjetski

znanstveniki odločili za ta pojem, ki v primerjavi z modernizmom »označuje buržoazna umetniška gibanja, ki težijo k obnovi družbeno umetniške prakse.« Potemtakem res ni več razlogov, da bi za dogajanje med obema vojnama vseprek uporabljali le pojem modernizem, ampak se je (bo) treba sprijazniti s tem, da sinonimizacija med pojmom avantgarda in modernizem ni več primerna.

V tem smislu so se začele spremembe celo znotraj anglo-ameriške koncepcije modernizma, kjer ameriški komparativist Calinescu sicer razume avantgardo kot parodijo modernizma, ju pa vendarle razlikuje tudi po nečem bolj bistvenem, namreč, da modernizem glede na avantgardo nikoli ne izraža občutja univerzalne historične negacije in da je njegov antitradicionalizem vedno nekoliko tradicionalistično obarvan, kar seveda v skrajni posledici omogoča umetniško rekonstrukcijo sveta, kot jo ponujajo modernisti vse od Prousta, Joycea, Kafke, Manna, Eliota ali Pounda, pa še Brechta, Eisensteina, Piscatorja itd. Navedena imena seveda povejo, da se modernizem sicer v posameznostih lahko druží z avantgardo, ki ga pomaga ostriti do njegovih skrajnih mej (ki pa so seveda še vedno meje umetniškega in avratičnega v Benjaminovem smislu) in da prav zato zgoraj omenjenih avtorjev v tem smislu nikakor ne moremo šteti med avantgardiste; po drugi strani pa avantgarda ne more nič sprejeti od modernizma, ker je po svojem bistvu bodisi skrajno sofisticirana in racionalizirana, bodisi v celoti zunajumetniški in zunajliterarni pojav. Zato je treba reči, da so umetnostne znanosti s pojmom modernizem našle srečno rešitev, ki v dobesednem pomenu zaznamuje moderno literaturo in umetnost 20. stol., se pravi vse tiste umetnike, ki so sicer revolucionirali tudi formo (vpliv avantgarde), hkrati pa so bila njihova dela prepolna vsebine, kot je zapisal S. Morawski. Pojem modernizma se tako tudi po Kosovem mnenju nanaša na tisto, kar obstaja v samih literarnih delih, iz česar seveda kot naravna posledica sledi, da vztrajanje pri sinonimiziranju teh dveh pojmov izvira bodisi iz nepoznavanja problematike ali pa iz trmastega vztrajanja pri starem.

V primerjavi s takó razumljenim modernizmom pa avantgardni »negativni radikalizem in sistematični antiestetizem ne dopuščata umetniške rekonstrukcije sveta« (M. Calinescu), se pravi, ne omogočata česa takega, kar bi še kakorkoli spominjalo na tradicionalna dela umetnosti, ali pa avantgardna »dela« odlikuje prav to, da »niso nikakršna dela več«. Na tem mestu ne bi želel ponavljati ugotovitev, ki sem jih s tem v zvezi zapisal v razpravi o Pojmu avantgarde v določenosti abstrakcije (Primerjalna književnost, 1982, 1, p. 21—34), poudariti bi želel le nekatere momente, ki so za nadaljnje razumevanje stvari bistveni. Gre predvsem za ugotovitev, da se ta dela, ki niso nikakršna dela več, ali pa z ničimer ne spominjajo na tradicionalno umetnost, ki so torej ali neke vrste presežena umetnost ali nekaj zunajliterarnega in zunajumetniškega, kažejo v demistificiranem in eksplicitnem ustvarjalnem človekovem potencialu, in da ta prelom najbolje označuje prav prehod od dotedanje metaforične rabe pojma avantgarda k njeni nemetaforični in s tem dejanski rabi v določenosti abstrakcije tega pojma ob prelomu našega stoletja. Posebnost nove radikalne avantgardne dejavnosti je v tem, da namenoma ne ustvarja umetniških del in da je njen poudarek v preseganju umetnosti prav skoz samo eksplicitno ustvarjalnost kot »bistveni izdelek«. Odpor radikalnih avantgardistov do umetniškega dela kot izdelka je treba tedaj razumeti kot odpor do tiste vrste umetnosti, ki je bila nujno

povezana z ideologijo, ki uničuje človeka in svet, se pravi, da je šlo za čas človekove oz. ustvarjalčeve dejanske oblasti nad naravnimi silami, ki je bil hkrati tudi čas produktivne fantazije absolutno svobodnega subjekta. Krožni proces med človekom in naravo kot nujni pogoj za preživetje obeh je bil s tem prekinjen, saj narava ne prenese zamišljenega, idealnega in podvojenega, ampak le materialno preoblikovanje, kakršno je po svojem bistvu področje ustvarjalnosti, in to vse do trenutka, ko ne gre (več) v izdelavo predmeta kot menjalnega produkta. Linearizacija razmerja med človekom in naravo se strne v krog spet in šele, ko pri delu ostajamo zunaj takó razumljene ustvarjalnosti absolutne subjektivitete, kadar, kot beremo pri Marxu, kot sviloprejka delujemo prek svojih udov in iz svoje narave. Z eksterioriziranim »ustvarjalnim aktom«, z njegovo osamitvijo in defetizi-zacijo od umetniškega dela nastopi možnost tudi za razvoj človekovih zunajliterarnih in zunajumetniških potencialov. Te pa lahko realizira le t. i. izpraznjena subjektiviteta, ki je hkrati tudi že korektiv absolutne svobodne subjektivitete in njene produktivne svobodne fantazije; »preda« se zgolj materialni predelavi materiala, pri čemer v enem primeru eksplicitnost avtentičnega dela pogojuje zdaj implicirano delo, kot »nerealiziran« umetniški izdelek (ta del smo imenovali radikalna avantgarda), v drugem primeru (imenovali ga bomo tavitološki), pa sicer realizirani izdelek, ki pa adorno vskovo ni nikakršno delo več. V tradicionalni umetnosti in v zgodovinskem modernizmu kot njeni podaljšani roki, se pravi znotraj koncepta realnega obvladovanja narave in dejanske oblasti nad njo, je seveda implicitnost ustvarjalnega akta zahtevala — in še vedno zahteva — kot argument, eksplicitno delo kot umetniški izdelek.

Iz povedanega je pozornemu bralcu že jasno, da je treba zato, da bi pokrili avantgardno dejavnost v celoti in brez ostanka, razdeliti avantgardo v njen radikalni del in v del, ki gre sicer s tem vzporedno, je pa vendar glede na produkt kot izdelani predmet različen od nje, se pravi v del, ki ob »entuziastičnem samožrtvovanju materialu« (Köller) pozna tudi izdelek, vendar ta izdelek sproti odšteva in ga reducira na račun vse večje sofisticacije in scientifikacije, ki naj končno in v zadnji fazi zamenja sam izdelek in ga s tem izenači ali vsaj približa ničli. Morawski to smer imenuje »ničelna umetnost«. Se pravi, da se tu spet znajdemo, zdaj posredno in na koncu, na tisti točki, ki ga je radikalno krilo avantgarde zahtevalo že na svojem začetku, ko se je povsem odpovedalo umetniškemu delu kot izdelku.

V prvem primeru gre za poskus, kako realizirati ustvarjalni akt kot »organizacijsko načelo življenja« (P. Bürger), tedaj kot revolucioniranje in spreminjanje zavesti; v drugem primeru pa imamo scientifikacijo umetnosti kot končni rezultat, ki vodi lahko le v revolucioniranje znotrajumetnostnega področja, seveda tako izpraznjenega subjekta in njegovega brezidejnega načina ustvarjanja kot imaginarnega načina obvladovanja tega sveta. S. J. Schmidt govori o problemu totalne scientifikacije umetnosti kot o tistem pojavu, kjer teorija prevlada nad objektom kot umetniškim izdelkom. »S tem je celostno sodelovanje teorije in prakse (kjer je v času tradicionalne umetnosti, ki jo Schmidt imenuje semiotično-mimetična, predmet prevladal nad teorijo, in je prišlo v času abstraktne umetnosti — sintaktično-semanticni model — do izenačenja predmeta in teorije, op. J. V.), razmerje medsebojnega razlaganja teorije in predmeta, preseženo z razvojem miselnega procesa, ki se le še sekundarno in naključno izraža tudi v materialnih mani-



festacijah. Zdaj je mogoče razumeti v posameznih primerih prikazano materializacijo kot dokument miselnega procesa (kot protokol) ali pa kot pobudo za sprejemalca, da kot katalizator stopi v miselni proces, ki je sicer dokumentacijsko zaznamovan, ne pa vsebinsko določen.«

Se pravi, da ta linija revolucioniranja umetnosti kot linija vse večjega »očiščevanja« umetnosti vodi v svoji skrajni scientificirani točki tja, kjer je bila radikalna avantgarda že na začetku, ob nastopu pojma avantgarda v določenosti abstrakcije, le da je bila ena docela praktična, druga pa docela teoretska. Izgubila je namreč svoj eksistencialni medij in se ohranila samo še v mišljenju, pa postala zaradi tega tudi plen specialistov, kot je zapisal Matthias Eberle, njihove »verbalne konceptualizacije«. Konceptualno delo kot delo torej ni več umetniško delo, prej je ne-delu in je kot tako konsekvantno uničevanje umetniškosti umetnosti. »Umetniško delo v konceptualni umetnosti se tedaj ne dogaja več kot umetnost, ampak kot mišljenje.« (D. Opačič)

Tak razvoj pa je po Schmidtovem mnenju problematičen, saj se odreka objektivaciji in umetnost popolnoma prevede v miselni in predstavitveni proces, ki je dokumentiran v pisemnih izjavah.

Razlika med radikalno, čisto linijo avantgarde in med njeno tavitološko, sopotno varianto je tedaj očitna. Na eno od razlik smo vsekakor že opozorili, ko smo poudarili, da se radikalna začenja tam, kjer se njeno manj radikalno krilo končuje. Zaradi eksplicitnega avtentičnega dela, ki se kaže kot nerealizirano umetniško delo, se prva tudi uspešno upira blagovnemu razumevanju literature in umetnosti, za drugo pa je znano, da je postala blago, ki ga je komaj mogoče preplačati, in to celo v tistih skrajnih primerih, ko je od fizičnega v umetniškem delu preostala le še dokumentacija. Se pravi, da gre v prvi, radikalni varianti za preseganje umetnosti z življenjem, za transumetniško funkcijo umetnosti, v tavitološki in sopotni pa se umetnost presega z lastnim uničevanjem, pri čemer je najvišji in najpomembnejši dogodek takšne dejavnosti revolucija znotraj področja umetnosti, ki se kaže kot odprto delo. Zato se zdi skoraj nujno, da bi, zaradi boljšega razumevanja, radikalno in čisto linijo avantgarde imenovali »politično linijo« — in v tem smislu se zdi primerna pripomba, da bi morala postati »avantgardna umetnost 20. stol. (in njena ideologija) predmet čisto politoloških študij in raziskav« namesto, da se jo »ironično« plasira le v zgodovino umetnosti kot umetnosti« (J. Strehovec). Političnost radikalne avantgarde izvira prav iz revolucije izpraznjenega subjekta, ki je skušal ta svet le prek svojih udov imaginarno obvladati in se vanj varno naseliti, ne da bi pri tem najprej začel s spremembo ekonomskih razmer.

To dejstvo se da najbolje pokazati v dvojnosti nadrealističnega gibanja, čeprav bi bilo mogoče omenjeno dvojnost najti v slehernem avantgardnem gibanju, od futurizma, konstruktivizma, ekspresionizma vse do češkega poetizma in skrbnega zenitizma. Dada je tu morda edina izjema.

Če je avantgardni koncept v radikalni varianti način preseganja umetnosti z življenjem, potem je razumljivo, da so »utemeljitelji nadrealističnega gibanja zavračali že samo misel, da bi jih uvrstili med druga literarna gibanja in smeri, in trdijo, da je bil nadrealizem vsekakor nekaj več od golega literarnega gibanja. Njihovi cilji so bili identični (razločevali so se le po uporabi sredstev, op. J. V.) s prevratnimi cilji socialnih revolucij 20. stol.,

to, da so se pojavili v okvirih neke literarne proizvodnje, pa je zgolj nepomembno naključje; ... nadrealizem je bil 'več' kot umetnost, več kot 'umetniška dela'. . . Na drugi strani pa se nam ponujajo primeri drugačne narave: poskus umetniške revolucije znotraj medija samega, katerega temelji so v razširitvi in transformiranju umetniških, posebej ozko literarnih medijev« (B. Bošnjak). Prav zaradi te druge »nadrealistične možnosti (ki je seveda možnost avantgarde v njeni ne-radikalni, tавтоloški obliki), doleti nadrealizem vzdevek zgrešene in zapravljene revolucije, ki jo je pokopal »nadrealistični koncept avtomatske pisave kot alternativne rešitve« (B. Bošnjak) realni revoluciji izpraznjene subjekta.

Simptomatično se ta dvojnost pokaže pri Antoninu Artaudu, enem najodličnejših nadrealistov, ki pa ni bil nikdar sposoben ustvarjati literature kot umetniških del, saj pravi o sebi: »Ko drugi hočejo ustvarjati umetniška dela, si jaz prizadevam le razkrinkati lastnega duha.« Zavedal se je, da je bila to hkrati tudi dvojnost samega nadrealizma, ki mu je pripadal, zato se je najprej odločil za odhod iz poezije v gledališče, kar je prav glede na omenjeno dvojnost treba razumeti kot prehod iz tавтоloške verbalnosti v telesnost in čutnost, saj je bila zanj nevzdržna nadrealistična poezija, ki si je drznila preskočiti od ustvarjalnega eksperimenta k delu kot izdelku, hkrati pa nenehoma nihala še med poezijo in konkretno politično akcijo. Artaud je tu zašel z nadrealizmom v dvojni konflikt: bil je proti delu kot izdelku in proti zgolj socialni revoluciji. Iz tega se povsem samoumevno zastavlja vprašanje, ki zadeva samo bistvo nadrealizma, zakaj si je Breton kot »nadrealistični papež« za svoje napade izbral prav Artauda, in zakaj ne Soupaulta. Nanj je mogoče odgovoriti samo iz omenjene dvojnosti med radikalno in tавтоloško avantgardo. Tako se slednja pokaže že tudi kot alternativna rešitev »preveč« radikalnega koncepta, kakršnega je vzpostavil izpraznjeni subjekt v radikalni varianti, s čimer je bila dana zgodovinskemu modernizmu svojstvena priložnost, ki jo je seveda celovito izrabil in sproti vzpostavljaj zaprti in okroglo umetniško delo kot idealni in vnaprej zamišljeni predelavi materiala edino ustrezno. Nastop modernizma tako že na začetku zgodovinske avantgarde zaznamuje možnost za njen propad.

V dadaizem, ki smo ga zgoraj izvzeli iz te dvojnosti zaradi njegovega vztrajanja pri samem projektu brez realizacije, se pravi zaradi njegovega vztrajanja zgolj pri eksplicitnosti avtentičnega dela kot nerealiziranem umetniškem delu, se ta dvojnost prikrade od zunaj, v populariziranju »dade prek časnikarskega medija«. Opozoriti je treba znova, da je Tzara nenehno nasprotoval izpeljanki dada-izem, ki naj bi v dnevnem tisku zaznamovala različne manifestacije predstavnikov »nove umetnosti«, saj v resnici res ni šlo za nikakršno novo varianto umetnosti, ampak za zunajumetniško dejavnost, ki so jo počeli vsi, ki so pripadali dadi (ne pa dadaizmu) in verjeli v čarobnost in preprostost te besede prav zato, ker ni nič pomenila, le razglašala je totalni odnos do sveta, ki je bil prvi pogoj za »ohranjanje svobode«. Samo v tej svobodi sta se lahko (in se lahko) uresničujeta »dadaistična spontanost« in »dadaistični stud« kot dve eminentni imaginativni dejavnosti. Umetnost, ki se je »oženila z logiko in živela v krvoskrustvu«, in umetnost, ki je služila temu, »da bi človek zaslužil in se dobrikal žlahtnim meščanom«, je bilo mogoče zanikati le znotraj enotnega med zamišljenim in uresničnim (dada spontanost), v aktivni pasivnosti izpraznjene subjekta. Manjkajoče dada — umetniško delo je tako radikalna

demistifikacija implicitne avtentične ustvarjalnosti tradicionalnega dela in hkrati prva zgodovinska skušnja takšnega početja. Z drugimi besedami, umetniški postopek je tu tako organiziran, da se ne izraža več v gospodstvu nad materialom, kot pravi Adorno, kar bi pomenilo, glede na našo koncepcijo, da se hoče »približati umu narave«, to pa tako, da »prekine kontinuum družbenega gospodstva nad njo«. Tega pa žurnalistična zavest ni mogla doumeti.

Zdaj, ko je za nami analiza zgodovinske avantgarde in modernizma, nam je nadaljevati s pretresom dogajanj po drugi svetovni vojni, ko nastopita t. i. neo-avantgarda in neo-modernizem. O tem ni reči kaj drugega in še kaj bolj bistvenega, kar smo povedali že pri zgodovinskem modernizmu; tudi tu gre za revolt v formalnotehničnem smislu (te elemente prevzame iz neo-avantgarde), hkrati pa uveljavlja nove in še ne preizkušene vsebine. Iz obojega pa nastane v vsakem primeru razumljiva in prepričljiva organska celota kot zaprto delo (absurdna drama, novi roman).

Pri neo-avantgardi se prav tako pojavi potreba po razcepitvi na dvoje tendenc: na tisto, ki ostaja brez izdelka, in tisto, za katero je spet tipičen prav izdelek. V prvi razdelek bi sodilo vse, kar je povezano s študentskim gibanjem in letom 68, sem pa bi bilo treba prišteti še vse alternativne in marginalne oblike življenja iz šestdesetih in sedemdesetih let in seveda konceptualizem; v drugi razdelek pa spadajo letrizem, konkretna poezija, happening in vse tisto, kar zaznamujejo z »novo umetniško prakso«, kot so siromašna umetnost, procesualnost, land-art, itd. Pri radikalni neo-avantgardi gre tedaj za poudarjanje zgolj eksplicitnega avtentičnega dela, ki zanj končni rezultat sploh ni pomemben, kjer je vse v ustvarjanju, nič pa v delu in njegovih blagovnih potencialih in nevarnostih.

Drugače je seveda v tавтоloški neo-avantgardi, ki pomeni »restavracijo institucije umetnosti« (P. Bürger), proti kateri se je zgodovinska avantgarda tako radikalno borila, čeprav se »čiščenje« oziroma ničenje umetnosti zdaj še nadaljuje z vse večjo sofisticacijo in scientifikacijo, ki v zadnji fazi zamenja »ničelni« izdelek. Vendar ta pot k niču nima več istega učinka, kot tista med obema vojnama. Šokantnost in ekstremi pri eksperimentiranju ne zbujejo več nikakršnega začudenja in razburjenja, skratka, razrešeni rebus pač ni več zanimiv. Kljub temu pa ti izdelki kot tržni predmeti dosegajo na pogoltnem neo-avantgardnem trgu astronomske cene in postanejo eden od statusnih simbolov.

Zdaj, ko smo se prebili skozi vse bistvene elemente in značilnosti zgodovinske avantgarde in zgodovinskega modernizma pa neo-avantgarde in neo-modernizma, se končno lahko vrnemo na začetek, k našemu začetnemu vprašanju o pojmu in pomenu postmodernizma, o katerem se bo dalo nekaj reči prav glede na opravljene analize. To bo mogoče opraviti tem lažje, ker so se prav ob koncu sedemdesetih let zvrstile številne rekapitulacijske razstave o zgodovinski avantgardi in tako tudi na zunaj pokazale prelomno situacijo med svetom, ki so mu pripadale, in tistim, ki se pred nami postmodernistično razvršča (v mislih imamo berlinsko iz 1977 o Tendencah dvajsetih let, pa pariško iz 1978 Pariz—Berlin in spet pariško 1979 Pariz—Moskva — v Moskvi je bila 1981, in še kaj). Če naj spomnimo, je naša predpostavka bila, da postmodernizma ne v celoti ne v posameznostih ni mogoče razumeti brez poznavanja in ustrezne analize vsega tistega, kar je bilo pred njim, to pa iz preprostega razloga, ker na neki način sinkretistično

povzema pred njim obstoječe. Nobeno naključje ni torej, če Fr. Jameson ugotavlja težave pri določanju postmodernizma, ki naj bi izvirale prav iz njegovega simbiotskega in parazitskega razmerja do modernizma (tu misli Jameson na avantgardo, pač glede na to, da pripada ameriški umetnostni znanosti).

Najprej je treba nekaj povedati o pojmu postmodernizem, čeprav je najbrž jasno, da je navezan vsaj na modernizem, iz kasnejših analiz pa se bo pokazalo, da se veže tudi na avantgardo pa je zato treba hkrati s postmodernizmom govoriti o postavantgardi ali celo o transavantgardi, kot to počno Italijani.

Prvič je zapisana beseda v Toynbeejevem Preučevanju zgodovine iz leta 1951 (9. zvezek) in označuje meglene, nejasne in zakrite demonične sile ob koncu 19. in v 20. stol., ki bi, če bi se nenadoma osvobodile, zrušile strukturo moderne civilizacije. V šestdesetih letih ameriška kritika s pojmom postmodernizma označuje tedanjo literarno produkcijo, in zdi se, da ta oznaka pritiče njej in času, v katerem je nastajala prav v zgoraj naznačeni Toynbeejevi sliki. Združene ameriške države so bile prostor brez tradicije in njenih zavez (torej tu dejansko odpade Bruch kot prelom s tradicijo kot najbolj bistvena značilnost pojma avantgarda v določenosti abstrakcije), pa je bila vsakršna avantgardna dejavnost tu »doživeta in sprejeta kot avtentičen izraz nove umetnosti, celo kot tradicionalistična.« »Za razliko od evropske kataklizmične in katarzične avantgarde nastane v Ameriki kastrirana verzija uporabne avantgarde« (B. Bošnjak) in prav za to se zdi, da bi ji dejansko pritikal pojem postmodernizma. Amerika je očitno prežvečila in pokonsumirala avantgardo vsaj dvajset let prej kot Evropa, pa je zato ameriški postmodernizem ime za tisto, kar se ob koncu sedemdesetih let v Evropi imenuje s tem imenom, lahko pa bi se imenovalo (in se vse češče že imenuje) tudi postavantgarda ali celo transavantgarda. Simbiotski in parazitski postmodernistični odnos do avantgarde je tedaj že tudi kastracija avtentičnih teženj obeh avantgardnih utopičnih konceptov, kakor ju je zasnoval izpraznjeni subjekt v dvajsetih in šestdesetih letih tega stoletja. Zdaj je že jasno, da evropski postmodernizem ne more seči dlje kot v konec sedemdesetih in v osemdeseta leta tega stoletja; to je seveda statičen in monoliten svet glede na avantgardni pluralizem, ki je ob radikalni varianti poznal še tavitološko, obe pa je spremljal še modernizem kot tradiciji zavezana smer.

Med prvimi, ki je opozoril na ta prevrat in je s tem v zvezi govoril tudi o smrti avantgarde kot pomembni temi šestdesetih let, je bil Roland Barthes. Dosti kasneje, ko se je položaj že docela zbistril, so tudi razpravljalci v Kasslu opozorili na nastop ideološko obarvanega avantgardizma (pri tem gre očitno za postmodernizem) kot zanesljivo znamenje za konec vsakršnih avantgard. Nastali položaj so označili kot »utrujen in žalosten«. Prav tako so Oktobrska srečanja v Beogradu, posvečena vprašanju avantgarde, ugotavljala, da avantgarde kot skupine ni več, da poslej vsakdo nastopa sam in hkrati tudi sam odgovarja za svoje početje. Naš Štatenberk pa kakor da ni hotel verjeti, da je z avantgardo konec in da se ta mukoma porojena dejavnost in utopija brezkompromisno poslavlja od nas.

Glede na zgodovinsko avantgardo in neo-avantgardo, ki sta skušali »popraviti in izboljšati« ta svet z revolucijo izpraznjenega subjekta, s spremembo zavesti, kakršno so v dvajsetih in šestdesetih letih projicirali veliki



duhovi »za izvedbo velikega preobrata« (B. Bošnjak), prav glede na to, da je šlo v tej revoluciji očitno še za kaj več kot zgolj za to, ali se sme ribo jesti z nožem ali kako drugače, v postmodernizmu ni nič od teh ambicij. Zdi se, da je prav s postmodernizmom padla skušnja avantgard, kjer si je izpraznjeni subjekt našel torišče svoje dejavnosti v zgolj materialni predelavi oziroma imaginarni obdelavi tega sveta in postal (in ostal) s tem edini »preživeli« človek iz sedanjega spora med človekom in naravo.

Zato je tem bolj upravičeno vprašanje, kako je mogoče, da so te sanje in utopije doživele tako korenit poraz in se tako banalno konsolidirale v postmodernizmu, v njegovi množični kulturi reklami in modnih izzivih. Postmodernizem namreč v času vsesplošne medialne ekspanzije pomeni »dominantno in hegemonsko estetično potrošniške družbe, služi njeni blagovni proizvodnji in je hkrati prvi laboratorij za nove oblike in modne odtenke« (Jameson). Stratka, postmodernizem naravnost kompjutersko in z njegovo natančnostjo opravlja družbeno ekonomsko funkcionalizacijo (kastracijo) obeh avantgardnih utopičnih konceptov.

Povrnjena je moč institucij in starih dogovorov, vzpostavljeno je brezbarvno ravnotežje in samozadovoljnost, ki je polna »kričeče romantike in sentimenta« (Calinescu). Potem ko se je zdelo, da je po konceptualni skušnji in revoluciji izpraznjenega subjekta vrnitev k stari, dobri literaturi in umetnosti povsem nemogoča, in ta vera je veljala kar celo stoletje, je postala danes povsem možna, če ne celo »nujna«. Tako smo danes priče ponovnemu vzniku romanopisja, novelistike, pa recimo že tako »zapršenih« oblik, kot je sonet in venec iz njega itd., poleg tega pa še sinkretistični porabi vseh elementov, ki sta jih izumila zgodovinska avantgarda in neo-avantgarda. Iz povedanega bi lahko sklepali, da se je utopični koncept zgodovinskih avantgard po porazu v fašizmu in stalinizmu in po ponovnem porazu v postmodernistični skušnji osemdesetih let znova zreduciral na »omejeno, pa vendarle obstoječe področje možnega« (J. Denegri) v tistem smislu, kot je to »možno« v svoji Poetiki prav glede na umetniško delo odločil že Aristotel. V tem je treba videti kastracijsko in palimpsestno vlogo postmodernistične skušnje. Zelo površno in površinsko palimpsestira razločenost, ki jo je mukoma in igranje hkrati vzpostavljala avantgarda, namreč razločenost na umetniško delo, ki se vse bolj scientificira in pada v nič, in tisto skušnjo avantgarde, ki vodi zgolj k eksplicitnosti avtentičnega dela, ki je obenem nerealizirano umetniško delo. Takšna navidezna odprava (prekritje) razločenosti je za postmodernistične oči sicer različna odprava avantgardnih navideznosti in hkrati vera v to, da sta se človek in svet dokončno pomirila. To je srečen svet. V njem ni nič »škandaloznega, ogabnega, disonantnega, amoralnega, antisocialnega, boemskega« (Calinescu), predvsem pa v njem popolnoma zgine vera v možnost preobrazbe tega sveta, kakršnega je v svoji konkretno utopični viziji, v svoji »optimalni projekciji (Flaker) ponudil izpraznjeni subjekt s svojim konceptom imaginarnega obvladovanja narave in sveta. Umetnosti je znova določeno mesto »možnega in verjetnega«, zdaj seveda v okvirih postmodernistične skušnje, ki se parazitsko, palimpsestno vede do avantgardnih utopij in jih s tem kastrira. Zato drži teza, da je postmodernizem »izpod programiranih estetik in poetik spet osvobodil umetnost kot umetnost« (T. Hribar), le da ta reinkarnacija v postmodernističnih palimpsestih ne zveni (pre)več optimistično.

Poskusi osvoboditve, od seksualne do uporabe droge, od marginalnih in alternativnih pokušanj življenja do upora avtoritetam in institucijam, od upora levih in zelenih do zavesti o ekološki krizi, vse to se končuje v postmodernističnem pomanjkanju vizij in perspektive. Jameson govori o skušnji Bildungsromana, kjer se prav tako vse začne v nedolžnosti, preide v seksualno osvoboditev na eni in upor in bes na drugi strani, da bi se končno izteklo v izgubi iluzij ali vsaj v zagrenjenosti in molku. Pomemben postane spet »stari in preizkušeni model družine kot zavetja v brezdušnem svetu; v šole je spet uvedena ocena ,odlično'; staromodni vzgojni program in avtoritarni pouk; tu so spet kratki lasje in seveda vseobče odvrčanje od stilov 60. let.« (Jameson), se pravi odvrčanje od avanture, ustvarjalnosti, škandalov, disonance, boemstva itd. Povsem upravičeno se Jameson sprašuje, »kaj se je zgodilo z radikalno politično kulturo, za katero je bilo pričakovati, da se bo pojavila kot posledica takšne velikanske kolektivne skušnje?« V resnici pa so tu le izguba iluzij, utrujenost in žalost na sceni, vračanje in zapiranje v privatne sfere — in Jameson se spet začudeno sprašuje, kako je mogoče, da »to varno vračanje v privatnost v tej družbi ne spremlja nek poseben občutek sramu in krivde?«

Ugotovitev je ta, da postmodernizem porazi avantgardo tako »politično« (v smislu spremembe zavesti kot revolucionarnega dejanja izpraznjenega subjekta) kot tudi glede njenih umetniških zahtev in ambicij (v smislu preseganja umetnosti znotraj medija samega). »Zadnji kolektivni zanos preneha leta 68« (B. Maleš), zamenja pa ga dolgoročna postmodernistična kontemplativnost, in Dufrenne se v svoji najnovejši knjigi *L'inventaire des a priori* (Paris 1981) s tem v zvezi upravičen sprašuje: »Ali so dogodki 1968 dali prav tistim, ki so stavili na človeka?« V središču pozornosti je (bil) torej človek, človek kot ustvarjalno in nemirno bitje, ne pa človek kot konsolidirani člen v verigi neustvarjalnega reproduciranja. Tako je tudi M. Krleža videl udeležence leta 68 razpete med »vitalni elan«, »avanturo in ustvarjalnostjo« na eni strani, na drugi pa med »produkcijo in rutino.« Nato pa je dodal svoj danes že znameniti cinični stavek, češ da se bo tudi tem iz leta 68 »zgodilo to, kar se je zgodilo (njim), da bodo doživeli uresničenje idealov.«

Ali je zdaj mogoče reči, da sta zgodovinsko avantgardo pri »uresničitvi idealov« prekinila naci-fašizem in stalinizem, medtem ko je neoavantgardi uspelo »uresničiti svoje ideale« prav v postmodernistični skušnji palimpsesta kot tistem najbolj negativnem glede na pričakovano najbolj pozitivno. V tem bi se dalo videti postmodernistično parazitstvo in njeno dvakratno kastracijo utopičnega avantgardnega koncepta, s katerim se je skušal izpraznjeni subjekt prek imaginarnega obvladovanja tega sveta vanj varno naseliti. Namesto te dejanske sprave med človekom in naravo postmodernizem kot svojo najvišjo iznajdbo pokaže nevtronsko bombo, ki sicer prav tako zagotavlja spravo s tem, da pač poskrbi za ukinitvev enega od obeh antagonističnih momentov. Ukine človeka in pusti naruro samo v njenem neskončnem miru. To je artikulacijska praznina, o kateri je govoril Toynbee in jo poimenoval s pojmom postmodernizma, čas, ko bi se lahko osvobodile prikriti demonične sile in zrušile strukturo moderne civilizacije. Zato zveni Adornovo vprašanje o možnostih lirike po Auschwitzu naravnost optimistično glede na kakršnokoli možnost sploh, ki jo dopušča nevtronska bomba. Danes se ne dá več spraševati, ali je po koncentracijskih taboriščih

lirika sploh še mogoča, ali je po tej skušnji še mogoče pisati poezijo, danes je odgovor že tu: po koncentracijskih taboriščih je možna še nevtronska bomba, človek pa ni več možen (po nevtronski bombi). Nevtronska bomba je poslednja konkretnost, sposobna v enem zamahu odpraviti vsa razredna nasprotja, kar ni uspelo še nobeni revoluciji doslej.

Če je tedaj človek kot izpraznjeni subjekt skušal znotraj obeh avantgardnih utopij naturo znova »zreducirati« na imaginarni nivo obvladovanja in »gospodarjenja« z njo, potem kot odgovor na to postmodernistična skušnja palimpsesta obsceno parafrazira to revolucijo izpraznjenega subjekta, pač tako, da jo razume kot »imaginarno« in jo kot tako odpravi. Ob tej odpravi in ukinitvi pa, kot se zdi, ne pokaže novih vizij in možnosti, ampak se parazitsko oklepa starega in preizkušnega.

## Pesmi



Milan  
Jesih

\*

Že temno zdrsne  
sonce  
za otok visoki  
onstran preliva;

tako je poljub  
prvi, usta poslednja.