

# KRONIKA NAPOVEDANE SMRTI: POSTMODERNIZEM

---

RAZPRAVE

Monica Spiridon

Univerza v Bukarešti

*Razprava, ki izhaja iz prepričanja, da bi morali začeti govoriti o postmodernizmu v preteklem času, opredeli nekatere njegove značilnosti in opozori na razpoznavne poteze vzhodnoevropskih postmodernizmov, zlasti romunskega. V sklepu je izražena domneva, da bo novi literarni trend svojo osnovo poiskal v transcendenci.*

***Chronicle of a Death Foretold: Postmodernism.** Based on the statement that we should begin to discuss postmodernism in the past tense, the article defines some of its characteristics and indicates a few distinctive features of Eastern European postmodernisms, specially Romanian. In conclusion an assumption is made that the next trend will find its foundation in transcendence.*

## Komu zvoni?

Nekoč je burila kulturno srenjo neverjetna blaznost, znana kot *postmodernizem* ali v rahlo drugačni obliki *postmodernost*.<sup>1</sup> V tistem času si malone nobena knjiga, ki si jo lahko zamislimo, broširana ali v trdih platnicah, akademska ali poljudna razprava, izdelek visoke umetnosti ali široke potrošnje, ni mogla kaj, da ne bi paradirala s to skorajda magično formulacijo. To ni bilo donosno početje samo na kulturnem področju, temveč tudi pri zasebnem oglaševanju. V takratnem časopisu si zlahka prebral: »Postmodernistična stavba naprodaj!«

Bilo je že tako usojeno, da je čas tekel, ključni izraz *postmodernizem* pa nam je še kar uhajal in se zavijal v misterij. Zaradi visoke precenjenosti, pa vse prepogoste rabe in zlorabe je ta čedalje prožnejši in raztegljivejši pojem peljal v zmedo, nepomembnost in kategorialno izpraznjenost.

---

<sup>1</sup> Razprava je bila v angleščini objavljena v zborniku *The Finer Grain, Studies Presented to Mihaly Szegegy - Maszac*, Bloomington, Indiana University Press, 2003, str. 45–62.

Pred kakšnim desetletjem se je trend očitno spremenil. V tem smislu se lahko celo naključna leksikalna rentgenska slika kulturoloških naslovov izkaže za simptomatično in nadvse sugestivno. Citiram na slepo: »onstran postmodernizma, neo-post-modernizem, post- ali celo past-postmodernizem, po postmodernizmu« itd. Podnaslovi se glasijo: »In memoriam« ali s podobnim krepkim pridihom nagrobnega napisa. Nekateri avtorji že kar brez rokavic ugotavljajo, kakšno je »stanje pojma«: »Zdaj ko je postmodernizem mrtev in ko se končno poslavljamo od njega, je začelo nekaj drugega prevzemati našo kulturno domišljijo in predlagam, da temu novemu pojavu rečemo avant-pop.« (America, Olsen 1995, 3)

Zdi se popolnoma jasno, da lahko poslej govorimo o postmodernizmu v preteklem času: vprašanje »Kaj je bil postmodernizem?« se sliši bolj domače kakor »Kaj je postmodernizem?« Možen odgovor je, da je bila postmodernost po eni strani nekakšen premor, prehod, presledek, medvladje, mašilo, začasna rešitev oziroma vmesna modernost, po drugi pa nekaj čisto drugega, kar naj bi v bistvu sledilo. Če se ozremo nazaj, se lahko zdaj sprašujemo o nekoč nepredvidljivi prihodnosti kot o svoji bližnji preteklosti. V več kot enem oziru zdaj postmodernizem spominja na tranzitno vozilo, s katerim so se morala v nekem trenutku prevažati skorajda vsa kulturna področja, če so hotela ubežati modernosti. Nakar so ga vsa po vrsti zapustila. Od srede šestdesetih let pa do poznih osemdesetih ni bilo v bistvu »postmoderno« nič drugega kot sinonim za »zdaj« ali »dandanes«.

Vrh tega je šlo v diskusijah še za dvoumje podpomenov v zmedi med *postmoderno dobo* – kot duhovnim nizom možnosti in tudi kot obdobjem, ki kronološko sledi modernosti – ter obstojem *postmodernizma* kot izraznega stila na eni strani in umetniškega programa na drugi.

Kar se tiče njegove osnove, ne gre spregledati hudega pritiska in vpliva znanosti: termodinamike (Prigogine, Stengers 1979) in njene »nove alianse«; matematike in fizike s Heisenbergovimi enačbami, difuzno logiko in difuznimi sistemi, z nedoločnostmi kvantne fizike, ne-evklidsko geometrijo, zlasti pa Mandelbrotovo tezo o neskončnih fraktalnih razsežnostih britanske obale. Mandelbrota je kot izvajalca postmoderne znanosti še prav posebej kanoniziral Lyotard. Njegovi fraktali so postali ikona kaotičnih procesov, ki povzemajo neskončne fragmentacije postmodernosti. (Mandelbrot 1977). Postmodernizem je spodbijal evklidsko strategijo približevanja idealnih in nespremenljivih oblik sveta in jih zamenjal z geometrijo neprekinjenega spreminjanja in diferenciranja. Prav tako je spodbijal kulturne topografije in domeno vrednot ter tako postajal izvorna spodbuda tako imenovane »estetike kaosa«.

Bežen pogled po sicer obširni literaturi, izbrani o tej temi, nam razkrije, da obstaja vsaj toliko, če ne več postmodernizmov, kot je geografskih območij, kultur, področij umovanja in ustvarjanja. Babilonska pojmovna večpomenskost je nazadnje pripeljala do navzkrižnih reakcij, ki so obtoževale postmodernizem nesporno nezdružljivih teženj: očitno je bil kriv predajanja pretiranemu historizmu, hkrati pa tudi pogubnemu anahronizmu, nihilističnega radikalizma kot tudi nostalgičnega konservativizma, komercializma, ki meji na kič, pa tudi elitistične arogance in še marsičesa drugega.

Postmodernost je pokrivala območje kulturnih dejstev, ki jih ni bilo mogoče obvladovati z enotnim klasifikacijskim sistemom. Postala je generični homonim, ki je pripomogel k precejšnji zmedri in potemtakem kar nekaj ključnih vprašanj pustil neodgovorjenih:

– Kdaj natanko se je postmodernost pojavila? Takoj po drugi svetovni vojni ali v bistvu potem, ko so se izčrpali povojni radikalni in ekskluzivni neo-modernizmi?

– Smo bili priča samozadostnemu kulturnemu obdobju ali zgolj odskočni deski v novo stoletje in novo tisočletje?

– Je bila postmodernost glede na modernost ekskluzivistično gibanje ali, ravno nasprotno, vseobsežno gibanje?

– Kar se tiče umetniškega ustvarjanja (jezikov umetnosti), je mar obstajala kakršna koli postmodernistična realnost, ki je bila dostopna resnični percepciji, ali smo se ukvarjali z intelektualnim izdelkom, ki je poskušal najti svojo empirično upravičenost?

Poleg tega, in da bi bile zadeve še bolj zapletene, je pojem razpotegnil svoj pomen iz sfere fenomenologije še na aksiologijo, kjer je postal osnova ostrih vrednostnih presojev. Iste lastnosti, gledane z nasprotnih kotov, so v luči standardov in norm postmodernosti postale predmet obeh ved. S širše časovne perspektive je videti položaj še težavnejši, saj vodi v pojmovne slepe ulice, kakršno je razmerje: moderno / postmoderno / sodobno. Zato Arthur Danto trdi, da je bolje govoriti o post-zgodovinski sodobnosti, ki se javlja »po smrti umetnosti«, ko ni na spregled nobene druge razpoznavne usmeritve, ki bi utegnila biti koristna:

V vsakem primeru se je razlikovanje med modernim in sodobnim razbistrilo šele v sedemdesetih in osemdesetih letih. Sodobna umetnost je tako še dolgo ostajala *moderna umetnost, ki jo ustvarjajo naši sodobniki*. V nekem trenutku očitno nista bila več ustrezen način razmišljanja, kakor pač priča potreba po iznajdbi oznake »postmoderno«. Vendar pa je bila ta morda preveč močna, saj je bilo »postmoderno« vse pretesno povezano z enim od področij sodobne umetnosti. V resnici se mi zdi, da izraz »postmoderno« zares označuje poseben slog, ki se ga lahko naučimo prepoznavati, kot se lahko naučimo prepoznavati primerke baroka in rokokoja. (Danto 1997, 11)

Kot ugotavlja Danto, postmodernizem zaznamuje poseben slog in v bistvu je že za nami to prvo obdobje progresivnega umiranja umetnosti: pratrenutek, ki sledi bistvenemu vprašanju: *Zakaj sem umetnina?* ali *Kdaj je to umetnina?* A v bistvu gre še vedno za zgodovinski trenutek in torej za nekaj zastarelega na naši poti, ko stopamo *Kdo ve kam ...*

## Pretekle prihodnosti: mit preboja

Modernistična svoboda, zasnovana na opoziciji kot zanikovanje vsega meščanskega, je bila sposobna sanjati popolnoma nove svetove znotraj umetnosti. Izraz postmodernizem se je nanašal na slovo tako od visokega modernizma kakor tudi od neo-avantgard. Je bilo v odsotnosti temeljnih resnic in vrednot, ki jih modernost zavrača, mogoče najti kakršno koli solidarnostno načelo?

Fragmentacija, subjektivizem, anarhija, stalna konfliktnost in anomija so se zdele neizogibne posledice zloma verske in filozofske gotovosti.

Na poseben način je postmodernizem razširil anarhistične napade zoper humanistične temelje, zoper obstoječi red in zoper eksplicitna prizadevanja za pravi pluralizem. Slavil je heterogenost; k življenju je obujal najzgodnejše vizije poenotnega sveta in spodkopaval monolite, kjer koli so bili. Zaradi silnega navala modernističnih slogovnih modelov je bilo prav toliko oblik postmodernizma, kolikor je bilo visokih modernizmov. Postmodernizem se je tako postopoma pomikal proti relativizmu. V jezikih različnih umetnosti se je postmoderni pluralizem – občasno zajet pod etiketo eklektičnosti – oblikoval s pomočjo lastnega zakona, apokaliptičnega prepričanja, da »*se sme vse*«; to je bilo na glavo postavljeno fatalistično modernistično prepričanje, da »*nič ne deluje*«.

V takšnih okoliščinah je bila bodisi pristna ali lažna zahteva po popolni invenciji nepovratno zgubljena. V luči postmodernosti je postalo zakonito vračanje k vsakršni poprejšnji metodi, k vsakršnemu poprejšnjemu statusu, k vsakršni poprejšnji tehniki ali maniri. Katera koli obstoječa formula kulturnega repertoarja je bila lahko uporabljena ali ponovno pripeljana na oder. Postmodernizem je pretkano igral na karto spomina. Kulturno nasledstvo – ustvarjalec kot dedič *že ustvarjenega* – je bilo deležno veljave in je v bistvu postalo ena od redkih še priznanih umetniških norm.

Ko je šlo za literaturo, je bilo vendarle najti vsaj nekaj potez, ki so se lahko prikladno stekale pod postmodernim nebom. Med njimi zlasti strpnost in kompromisnost na estetskem področju. Potem ko sta se vse od Cervantesa obe tako imenovani »veliki tradiciji« kosali za teritorij fikcije, se jima je nazadnje posrečilo koeksistirati in celo sodelovati, tako teoretično kot praktično. Prva je na videz mimetičen odnos do sveta, druga pa je odprta samorefleksija.

Prav tako velja omeniti raznolikost receptov, ki je bila dotlej brez prime-re. Tako so se lahko pod isto streho znašli grozljivka in spekulativni esej; avtobiografija in zgodovinski dokument ter eruditska fantazija; neosentimentalni kič in metafikcija itd. Obdobje postmodernega znaka je prav tako zaznamoval oživiljen interes za pripovedovanje zgodb in za domišljijo; ta ni imela samo izjemno velikega vpliva na javnost, temveč zlasti na avtoritete s področja teorije. V tem pogledu postmoderna literarna praksa ni proizvedla ustreznih analitičnih instrumentov za strokovno, profesionalno branje. Njenim teoretskim prizadevanjem za generaliziranje ali za specifično analizo, interpretacijo in evalvacijo je bilo pač usojeno propasti.

Na spekulativnem nivoju je bila postmodernost razumljena kot postmetafizična in vsekakor panlingvistična doba. Tako bi si bilo postmodernizem težko zamišljati brez kontinentalnega poststrukturalizma – brez Derridaja, Barthesa, Foucaulta itd. S svojimi bralnimi strategijami, pavšalno povezanimi pod pojmom »*dekonstrukcija*«, je postmodernizem dokazoval, da besedila zmeraj vsebujejo prav tiste prvine, katerih se najbolj otepajo. (Foster, Hal 1983, X-XVI)

Samo jedro ameriške dekonstrukcije je bila njena bogata zaloga implicitnih ali eksplicitnih hipotez glede jezika in jezikovne prakse. Ko je dekon-

strukcija zasedla osrednje ameriško prizorišče kot novorojena zvezda, se je Richard Rorty – katerega je Harold Bloom razglasil za najzanimivejšega živečega ameriškega filozofa – angažiral v osebni subverzivni kampanji, ki je spodnašala domnevno temeljnost zahodnoevropske epistemologije. Da niti ne omenjamo njegove izrazite obsedenosti, zlasti v osemdesetih letih, z močno dejavno zmogljivostjo jezika in celo z njegovo neizogibno »privatizacijo«, če naj se tako izrazimo.

John R. Searle je bil po svoji strani verjetno najbolj jasni komentator in tudi najpomembnejši ameriški sogovornik Jacquesa Derridaja. V dobro znani seriji polemičnih izmenjav s Searlom je francoski filozof v očitni samoobrambi odgovarjal, da so ga narobe razumeli in celo narobe razlagali, medtem ko je hkrati pazil, da se ne bi dotaknil kakršne koli ustrežnejše interpretacije njegovih trditev.

Uvoz Derridajevih hipotez na ameriško obalo prek pristanišča v Baltimoru in odtod neposredno na univerzitetne oddelke za francoščino in angleščino, ne da bi se ustavili na carini ameriške filozofije, ni mogel uiti Searlovemu budnemu očesu. Berkeleyjski profesor filozofije duha in jezika je napadel predvsem Derridajevo malone popolno nepoznavanje moderne filozofije jezika, pa naj začnemo s Fregejem in nadaljujemo z Russellom, Wittgensteinom, Carnapom, Tarskim ali Quineom. (Searle 1995).

Derrida ne ostaja nič manj kot Husserl predwittgensteinovski filozof, pa če je še tako vztrajno napadal hkrati lingvistične in filozofske predpostavke tako imenovanega zahodnoevropskega logocentrizma. Tako se je precej tradicionalistični guru dekonstrukcije lahko potegoval le za naslov popolnega inovatorja na področju nejasnega in vse preveč metaforiziranega filozofskega diskurza. Po mnenju Mihalyja Szegedyja-Maszaka »prevajati Derridaja v nekatere jezike ni kaj bistveno lažje kot poustvarjati pesniško besedilo.« (Szegedy-Maszak 2001, 211)

Ustavimo se še pri enem značilnem primeru dekonstrukcije. Za avtoritativnega dekonstrukcionista Paula de Mana je osebni koncept *čistega branja* še naprej deloval kot mejnik nečesa, kar bi lahko poimenovali antiteoretska teorija. Dokaj paradokсно izraža pravo alergijo do totalitarne teorije, kar je tudi samo postalo najbolj totalitarna dogma. Če smo natančnejši, je *čisto branje* zgolj spekulativno sredstvo, dotlej umaknjeno iz besedil, tako da njihova literarnost postane nevidna in navsezadnje nerelevantna za profesionalnega bralca.

Paul de Man neverjetno precenjuje figurativno zmogljivost jezika, ki obstaja pred procesom proizvodnje in recepcije pomenov. (de Mann 1983). Te posebne vrste branja so nazadnje popolnoma nevtralizirale kakršno koli potencialno in dejansko razliko med literarnimi in neliterarnimi besedili, posebej pa še med literarnimi in filozofskimi. De Man vsekakor izraža prav arogantno pomanjkanje interesa za nekatere predmete svoje interpretacije, pa če gre tudi za takšne pesnike, kot je Hölderlin. V načelu je literarni, filozofski ali znanstveni status nekega besedila popolnoma irelevanten glede na svoj položaj sredstva, ki proizvaja pomen.

## Vzhodno od Raja

Najzanimivejše reakcije na postmodernizem ali postmodernost najdemo na levici politične arene. Zanimivo je, da ko gre za ocenjevanje postmodernizma z marksističnega vidika, se mejna črta, ki ločuje teritorialne vode, ujema z nekdanjo železno zaveso. Zahodnjaške levičarje je privlačilo postmodernistično preziranje kanoniziranih vrednot in njegovo nezaupanje v humanistično univerzalistične pripovedi. Tako imenovana postmoderna uvidevnost do potrošniških načinov življenja, ki smo ji priča v svojevrstni strpnosti do kiča, je povzročila le šibkejšo reakcijo v levičarskih krogih Zahodne Evrope.

V Vzhodni Evropi, po drugi strani, pa je bil postmodernizem prav perverzno izpostavljen kot simptom nepovratnega razkroja poznega kapitalizma. Nasploh je bil postmodernizem na vsakem od vzhodnih geopolitičnih področij drugačen. Nekaj razpoznavnih potez, ki so komajda navzoče v zahodnem svetu, pa je vendarle najti v vseh vzhodnoevropskih postmodernizmih.

Ena od teh je bil odnos do proletkulta in do vsiljenih ideologizacij nacionalnih kultur po sovjetskem prevzemu Vzhodne in Jugovzhodne Evrope. Boljševizem si je prizadeval izbrisati, kar koli je obstajalo pred njegovim prihodom. Njegova negativistična in prekucuška strategija je bila v bistvu enako nasilna kakor evropski modernistični radikalizmi vseh barv in okusov. Komunizem je predstavljal samega sebe kot močno politiko modernizacije, ki naj bi se iz industrije in poljedelstva prenesla na ljudi in njihove temeljne vrednote. Skoraj vse v komunizmu je poskušalo biti novo: nova industrija, novo gospodarstvo, nova oblast, novi družbeni odnosi, predvsem pa tako imenovani in prepovelečevani novi človek.

Kar se tiče *Komunističnega manifesta*, vlada med preučevalci soglasje, da predstavlja »temeljno besedilo internacionalističnega političnega modernizma, ki je zdaj staro več kot sto petdeset let«. (Osborne 2000, 63)

Vse od začetka je bila kultura kapitala razumljena kot sistemska konkretizacija mefistovskega duha zanikovanja. Kaj je *Komunistični manifest* v tem kontekstu – v katerem je dobil »čarovnik« moderne družbe določeno kritično mero nadzora nad svojo oblastjo – drugega kakor, z Bermanovimi besedami rečeno, »arhetip stoletja modernističnih manifestov in gibanj ... prva modernistična umetnina« (Berman 1982, 89).

Novi red in novega človeka, ki naj bi ga izpeljal, je spremljala tudi nova literatura. Literatura, ki naj bi se ji posrečilo znebiti vseh svojih tradicij in ki bi se poskušala dokopati do novih standardov, novih kanonov, novih meril, novih zvrsti in oblik, novih tem in novih izraznih slogov. Obnova realizma je bila tudi del te načrtovane vsesplošne preнове: iz tega je nastal »socialistični realizem«, z nekdanjimi avantgardami pa so ga povezovale nekonformistične antiburžoazne radikalne težnje.

V Romuniji je bilo na primer opaziti prizadevanja za ponovno obuditev »tradicije avantgard« iz časov med obema vojnama, ki pa so trajala le kratek čas tako imenovane »odjuge« med letoma 1965-1971, ko je Ceausescu sprožil kulturno revolucijo po kitajskem vzoru. V tem kontekstu se je

v romunskih intelektualnih krogih zgodnjih osemdesetih let pojavila postmoderna tematika. Najmlajši avtorji osemdesetih let – »tekstualistična generacija«, ki je izkoristila povezavo med francoskim tekstualizmom in nekaterimi zahodnimi levičarskimi, celo maoističnimi ideologijami – so se začeli proti koncu desetletja sklicevati na postmoderna stremljenja. Njihov postmodernistični nastop je bilo artikulirano prizadevanje, da bi obudili in prenovili vse, kar je bilo vredno oživljanja z vidika znanilcev lokalnega postmodernizma. To je bil začetek zanimive igre med pisatelji in oblastjo ter njeno cenzuro. Nazadnje so bili ožigosani kot proameriški, dekadentni, kozmopolitski, buržujski, zahodnjaški plačanci. Istočasno je postal postmodernizem fetišiziran in se mu je posrečilo vzpostaviti trdne niti med literaturo in drugimi umetnostmi ter kulturnimi področji, kot sta na primer arhitektura ali urbanizem. (Spiridon, Craciun, Lefter, 1999).

Nekatere vzhodno-srednjeevropske dežele so bile zlasti v zadnjem desetletju pred padcem komunizma priča spektakularnemu pojavu »nominalistične« vrste postmodernizma: šlo je za izrazito teoretski program z malo ali nič empiričnimi aplikacijami v literarni proizvodnji.

To je bilo povezano z odnosom zahodnih oziroma vzhodnih levičarskih ideologov do postmodernizma. V bistvu je šlo za nenaklonjenost do postmodernih nazorov, retorike, možnosti, da bi prevzeli katero koli od prevladujočih velikih pripovedi, v katerih so komunistični totalitarizmi (posebno še v svoji najradikalnejši obliki v Romuniji) videli največjo grožnjo.

Kljub očitnemu pomanjkanju postmoderne literarne produkcije so vzhodnoevropski zagovorniki postmodernizma slednjega izkoristili za implicitno spodbijanje komunističnega programa. Pisatelji so poskušali problematizirati – vsaj na teoretskem nivoju – mit ene same veljavne ideologije, čaščenje marksizma kot edine koherentne pojasnjevalne teorije in kot resničnega predstavnika sodobnega humanizma.

Ponovno obujena volja po sinhronizaciji z Zahodom, ki je v Romuniji sledila decembru 1989, je pomenila za postmodernizem precejšnjo spodbudo. Viden sad je bila svojevrstna karnevalizacija postmodernizma, ki je začel kazati ves svoj vulgarni čar. V zgodnjih devetdesetih letih je postal postmodernizem sinonim vsega dobrega in prijetnega, ponašal se je skratka z vsestransko ugodnimi konotacijami. Študentje humanistike in družbenih ved so se izogibali vseh predavanj, ki v naslovu niso premogla pojma, ki »odpira vsa vrata«.

Posnemanje feminističnih, postkolonialističnih in multikulturalističnih diskurzov je na čisto teoretskem nivoju pomagalo postmoderno obsedenost vzdrževati pri življenju v razmerju stalnega medsebojnega izposojanja pozornost zbujujočih trendovskih konceptov. Podobno so se ustvarjalne prakse najmlajše generacije pisateljev izneverile zgodnjim simptomom »napovedane smrti« postmodernizma, katerega somrak se je bližal s koncem stoletja in tisočletja.

Zaenkrat še niso našle imena inovativne prakse, ki so se predstavljale za simptome »nove senzibilnosti« in ki so rasle ob medijskih in komunikacijsko tehnoloških inovacijah. Zadnji manifesti te generacije trdijo, da bo prihajajoča literatura poslala na smetišče zgodovine vso »zelenjadarsko metafiziko«,

skupaj z nekonsistentnimi fantaziranci urbanega modernizma ter zlasti še z izrazito samorefleksivno »postmoderno tradicijo« osemdesetih let.

## Postmodernizem v očeh opazovalca

Postmodernizem je bil predvsem poseben način gledanja, odvisen od naših kontaktnih leč, skoz katere že kar nekaj časa gledamo na vse. Njegovo edino oprijemljivo manifestacijo najdemo v samih razpravah o postmodernosti. Se je naš način gledanja zadnje čase spremenil?

Nekatera zgovorna dejstva nas spodbujajo k popustljivosti, v glavnem kot odgovor na nove izzive; med temi so nekateri samo novi obrazi ponovno oživiljenih večnih dilem literarnosti in kulture kot celote. Vsaj kulturna produkcija novih medijev – tako imenovana »*mediagenična realnost*«, »*ki-bernetški prostor*«, »*virtualna resničnost*« in »*hipertekst*« – nujno potrebuje ustrezne analitične kategorije. Lotili so se mogočega in prikladnega prilagajanja starih dobrih postmodernih konceptov, pa ni delovalo. (Ryan 1999).

Nekateri od častitljivih »gurujev« dekonstrukcije so si na vso moč prizadevali, da bi postali zgodnji preroki posebne vrste kulture, ki so jo proizvajali novi mediji. Do neke mere je razvoj tako imenovanega elektronskega pisanja po pomoti veljal za posledico in ilustracijo zgodnejših hipotez Jacquesa Derridaja in Jeana Baudrillarda v zvezi s tekstualnostjo, reprezentacijo in mediji. Dandanes in iz stroge teoretske perspektive niso takšni poskusi nič manj sporni, kot so tvegani.

Ena od vej poznega poststrukturalizma si je neprestano in na vso moč prizadevala, da bi ujela korak z razcvetom računalniško podprte intelektualne produkcije. V tem kontekstu sta se zlasti Derrida in Baudrillard javno razglašala za teoretika novih tehnologij. Vse očitnejša postaja spornost načina, s katerim Baudrillard povzema VR (virtualno resničnost) kot podstat hiperrealnosti. Že v knjigi *Amerika* (1986) francoski teoretik opisuje televizijo in zabavišne parke, kakršen je *Disneyland*, kot idealne primere distopične ne-realnosti ali tretjestopenjsko umišljene resničnosti; to stališče ostaja izrazito sporno. Obenem je Derrida za svojo rabo ponovno definiral kategorijo virtualnosti, zlasti v svojih raznoterih komentarjih o spektralnih resničnostih ali o halucinatoričnem bistvu nekaterih političnih reprezentacij, kar je marsikdaj izzvalo sarkastične odzive posameznih strokovnjakov s specializiranih področij.

Že samo gornje bežne opombe o položaju stvari nas opozarjajo na tvegane izenačitve med virtualno resničnostjo (VR) na eni strani in spacialno razsežnostjo vizualne resničnosti na drugi strani. Najnevarnejša skušnjava je povzemanje aksiomatskih sorodnosti med elektronskim pisanjem in postmoderno estetiko. Ali, drugače rečeno, najnevarnejša je hipoteza o neposrednem razmerju med postmodernimi teorijami in elektronsko tekstualnostjo.

Priznati moram, da se je privlačno lotevati literature v okviru dihotomij, kot na primer linearnost v nasprotju do spacialnosti; besedilo kot izkušnja globine v nasprotju do besedila kot izkušnje površine; pa nasprotja herme-

nevtična globina – surfanje, hierarhičnost – svobodna struktura besedila, red – kaos, kontinuiranost – fragmentiranost itd. Naslednji korak je razglasitev enakovrednosti vseh drugih elementov gornjih nasprotij kot sovpadajočih simptomov postmodernosti in elektronske tekstualnosti.

Žal se pri temeljitejšem pretresu domneva, da meja med modernostjo in tiskanim besedilom na eni strani ter postmodernostjo in elektronsko tekstualnostjo na drugi teče med obema antinomičnima nizoma, izkaže za prav tako netočno, kot je zmotna, v resnici ni nič drugega kot popolno zavajanje. Nova komunikacijska sredstva v bistvu igrajo v obeh možnostih; če jih preučujemo s tega stališča, se izkažejo za komplementarna. V tej točki se ni mogoče izogniti vprašanju »ali kokoš ali jajce«: So novi koncepti, ki jih porajajo nove tehnologije, najustreznejši za poprej obstoječo postmoderno literaturo? Ali, ravno obratno, to vrsto literature posebej spodbujajo sredstva moderne tehnologije, kot zlasti dajejo misliti romani Thomasa Pynchona ali Dona DeLilla? Ko govorimo o pojmi, kot so *avant-sensibility*, *media-scape*, *mediagenična resničnost*, *informacijska superavtocesta*, se moramo zavedati, da se vsakokrat samodejno spet javljajo novi obrazi zelo starih jezikovno-literarnih dilem. (Landow, Delany 1993).

Lep primer ponuja sam koncept virtualnosti. Njegova usoda nosi znake starega manihejstva, katerega korenine segajo nazaj do sholastično-aristoteltskega binoma *in actu* ter *in potentia*, oboje pa je navzoče v dveh obrazih po splošnem mnenju postmodernega virtualnega prostora: na eni strani ponaredek (proizvod tega, kar pove glagol »ponarediti«), na drugi pa simulakrum, iluzija, zrcalni odsev, neskončno rojevanje (proizvod tega, kar pove glagol »delati«).

Še drug izmuzljiv pojem, ki si ga je poskusno prilastil postmodernizem, kibernetični prostor (*cyberspace*), nosi prav spektakularno vsebino na najbolj nepričakovanih kulturnih področjih – začelo se je z umetniškimi teorijami in končalo z diskurzom oglaševalcev ali kolumnistov. Zelo redki pravzaprav vedo, da imamo opravka z navadno epistemološko prisposobo, ki jo je v zgodnjih osemdesetih letih skoval pisatelj William Gibson v znamenitem odstavku s triintridesetimi besedami na tretji strani svojega prvega romana trilogije, ki vključuje naslove *Neuromancer*<sup>2</sup> (Gibson 1984), *Count Zero* (Gibson 1986) in *Mona Lisa Overdrive* (Gibson 1988). Pozneje je pisatelj v znameniti in pogosto citirani izjavi za javnost sam zgovorno komentiral pojem spacialne substance, na katero je meril njegov koncept: »V bistvu ni tam nobenega tam.« Izpraznjeni prejemnik tega koncepta, neobremenjen s kakršnim koli kulturnim izročilom, je od vsega začetka deloval kot čista virtualnost ali kot sanjski katalizator. Domala ves terminološki sveženj, ki izvira iz Gibsonove knjige, ima v bistvu bogato ludistično razsežnost. Gre za to, da zna poudariti skrito teatralnost sveta, ki ga ustvarjajo računalniki, igra pa se z dvojnimi pomenom izraza *performance*.

Po besedah ene od vodilnih oseb »avant-popa«, domnevne naslednika postmodernizma:

<sup>2</sup> V slovenskem prevodu je delo izšlo pod naslovom *Nevromant* (1997).

Večina zgodnjih avtorjev postmodernizma, ki so v petdesetih, šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih prihajali v dejavno zrelost, si je obupno prizadevala, da ne bi imela nobenega opravka s prvimi vrstami vse mogočnejše mediagenične »resničnosti«, ki je hitro postajala tisti prostor, v katerem se je dogajala večina naših družbenih menjav. Kazalo je, da je postmodernizem povozil popularni medijski stroj, ki ga je nazadnje uničil, iz njegovih ostalin pa je bil zdaj rojen avant-pop. (America, Olsen 1995, 11).

V prizadevanju, da bi prepoznali nove pomenske vzorce v elektronski literaturi – ki ji nekateri pravijo »postmoderna« – lahko v bistvu vidimo zadnjo epizodo iskanja, starega kakor evropska kultura sama. V svojih različnih obdobjih je evropska kultura predajala nalogo simboliziranja idealnega modela celote eni vrsti kulturnega ustvarjanja za drugo. V srednjem veku je bila to *Katedrala*, v razsvetljenstvu *Enciklopedija*; za modernost je bila to Mallarméjeva *Knjiga* – in morda Proustov roman, ta besedna katedrala, kot jo pisatelj sam opredeljuje v esejih o Johnu Ruskinu; za postmodernost je bila to *neskončna utopična intertekstualnost*, kjer celo najmanjši drobec odseva stroj celote.

Ta vrsta neskončne intertekstualnosti terja teoretično neomejeno interpretacijo in postmodernost je zlorabljala ta koncept v vsakem možnem oziru, zlasti zaradi svojih postopkov *samega branja*. V zgodnjih devetdesetih letih je tovrstne zlorabe Eco opredelil kot »interpretacijsko pretiranost« ter jo temeljito obdelal v svojih javnih in objavljenih dialogih z Jonathanom Cullerjem, Richardom Rortyjem in Christine Brook-Rose.

Po besedah Stefana Collinija, urednika Ecovih dialogov z zgoraj omenjenimi teoretiki, je tako izrazil svoj protest zoper to, kar vidi kot perverzno »prilaščanje ideje neomejene semioze« (Eco 1992, 8).

Potreba po postavljanju samoumevnih meja – pa naj gre za skupnostne, zgodovinske ali obojne – nikakor ni nova – zlasti ne po pojavu na bralca usmerjenih interpretacijskih teorij in njihovih različic s konstanško šolo vred. Vodilno ime slednje, Hans Robert Jauss, se je močno zanašal na določeni pomen avtoritete interpretacijskih skupnosti, na kar pa je postmodernost gledala z odporom kot na opresivne instance. Kako se lahko Eco posreči krmariti med Scilo in Karibdo?

Njegova prva poteza je bila, da je spodbijal domnevno postmoderne slavospev »Vse je dopustno!«:

Vendarle pa sem se odločil, da je mogoče vzpostaviti nekaj meja, onstran katerih lahko rečeš, da je neka interpretacija slaba in za lase privlečena. Kot merilo je moja kvazipopprovska zgradba morda prešibka, zadošča pa, ko ugotavljamo, da pač *ne drži trditev, da je vse dopustno*. (Eco 1992, 144)

Ecov naslednji korak je dokazovanje, da obstaja več »stopenj sprejemljivosti interpretacij« (Eco 1992, 149), čeprav ljudje kot po pravilu uporabljajo besedila za udejanjanje najdrznejših dekonstrukcij.

Odkod te stopnje sprejemljivosti izvirajo? Kako ta evalvacijska merila delujejo in ali se interpretacijske skupnosti implicitno držijo svojih navodil?

Vsestransko prikladen odgovor je, da bi se morali postaviti v kožo vseh poprejšnjih razlagalcev, saj vsaka nova interpretacija avtomatično spodbija

vsakršno prejšnjo interpretacijo. Potemtakem nam ne preostane drugega kot prevzeti stališče »zgodovine tekstnih interpretacij«.

Prav ta zgodovina nas opremi z zahtevanimi stopnjami gotovosti in negotovosti, od katerih nekatere koreninijo globoko v filoloških temeljih. Obstaja prepričljiva stopnja gotovosti, da je Homer pisal pred Dantejem. Na osnovi takšne kolektivne gotovosti Eco lahko trdi, »da so Homerjeva besedila nastala pred *Božansko komedijo* in da jih je težko interpretirati kot namerno alegorijo Kristusovega trpljenja.« (Eco 1992, 150)

Takšno nezaupanje do domnevne neskončnosti svobodne dekonstrukcijske interpretacije je samo eden od simptomov aktualnega sindroma prenasičenosti. Kot zmeraj je prožni in vsestranski Eco na čelu avantgarde in tokrat je avantgarda 'preteklo-postmodernistična' ('past-post-modernist').

Kakšnega nadaljevanja naj se nadejamo, ko odigramo rekviem v spomin postmodernizmu, ki se piše tik pred našimi očmi, noto za noto, na glasbo sodobne kulture?

Ena možnost je posebne vrste prerod in ponovni razcvet duhovnosti v vseh možnih razsežnostih in pomenih. Znanost se prav zdaj obrača k poskusom sodelovanja in komplementarnosti z vsemi transcendentalnimi področji. V sodelovanju z njimi naj bi z vso odgovornostjo do estetskih in religioznih jezikov prišlo do sprejemljive prerazporeditve funkcij, dodeljenih vsaki od teh med sabo sprepletenih ravni referenc.

Še vedno ostaja ključno vprašanje: kje naj najdemo temelj takšnega vsestransko izčrpnega reda? Modernost je temeljila na inovaciji in njen slogan je bil v vseh pogledih *novost*. Postmoderna negacija je bila »ponovno preučevanje, obujanje spomina in oživitve vsega že obstoječega«. Obe sta vlekli v svojo smer in obe sta igrali na karto izčrpanosti. Če naj novi trend odrine na pot, nujno potrebuje osnovo, izhodiščno točko in temeljni kamen. Lahko le domnevamo, da jih bodo iskali in našli v neznanem, v transcendentni pomenu. Kakšne vrste »neznanem« ali »transcendenci«? Nemara v estetskem in etičnem.

Ta samoumevnost neznanega terja radikalen hermenevtični preobrat vseh kulturnih – bodisi znanstvenih, religioznih, umetniških ali literarnih – diskurzov. (Vattimo 1994, 42-56). Enaindvajseto stoletje se očitno že živo zanima za osmišljeno človekovo življenje, resnično in transcendentalno. Če se mu hoče učinkovito približati, je potrebna angažirana integracija estetskih, etičnih, zgodovinskih, formalnih in duhovnih razsežnosti mnogostranske človeške ustvarjalnosti.

Za literarne metadiskurze to pomeni ponovno oživiljeni interes za dinamiko, inercijo in usodo literarnih oblik, za pomembno povezavo z jeziki in tehnikami drugih sestrskih umetnosti. Predvsem pa ponovno definicijo konteksta in novo dostojanstvo za razlagalna obzorja literarnih zgodovin.

V nekem smislu je bil postmodernizem apokalipsa – poslednja sodba vseh poprejšnjih tradicij. V območju simbolne produkcije je konec stoletja in tisočletja samo še dramatično prepotencial ta eshatološki občutek.

Po napovedani smrti postmodernizma, ko mineta predpisana pokora in kazen, se vsekakor obeta novo življenje.

## VIRI

- ADAI, Gilbert (1992). *The Postmodernist Always Rings Twice: Reflections on Culture in the 90s*. London: Fourth Estate.
- AMERICA, Mark, Lance Olsen (1995). *In Memoriam to Postmodernism. Essays on the Avant-Pop*. San Diego: San Diego State University Press.
- BAUDRILLARD, Jean (1985). *Simulacres et simulations*. Pariz: Galilée.
- BERMAN, Marshall (1982). *All That's Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso.
- BERTENS, Hans (1995). *The Idea of the Postmodern. A History*. New York / London: Routledge.
- BREMOND, Claude, Thomas Pavel (1998). *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*. Pariz: Albin Michel.
- BRIGGS, John (1992). *Fractals. The Pattern of Chaos*. New York, London, Toronto: Simon & Schuster.
- DANTO, Arthur C. (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- DELANY, Paul, George P. Landow (1993). »Managing the Digital World: The Text in an Age of Electronic Reproduction«, v: Landow, George P., Paul Delany (ur.) 1993, *The Digital World: Text Based Computing in the Humanities*. Cambridge, Mass., London: MIT Press.
- ECO, Umberto (1992). *Interpretation and Overinterpretation*, with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brook-Rose, ur. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge U. P.
- FOSTER, Hal (1983). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press.
- GIBSON, William (1984). *Neuromancer*. New York: Ace.
- GIBSON, W. (1986). *Count Zero*. New York: Ace.
- GIBSON, W. (1988). *Mona Lisa Overdrive*. New York: Bantam.
- HAYLES, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- KELLNER, Douglas (1989). *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Cambridge: Polity Press.
- MANDELBROT, Benoit (1977). *Fractals. Form, Chance and Dimension*. San Francisco: W. H. Freeman and Comp.
- de MAN, Paul (1983). *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2. izd. London: Methuen & Co.
- OSBORNE, Peter (2000). *Philosophy in Cultural Theory*. London / New York, Routledge.
- PRIGOGINE, Ilya, Stengers, Isabelle (1979). *La nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*. Pariz: Gallimard.
- RYAN, Marie-Laure, ur. (1999). *Cyberspace, Textuality, Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- SEARLE, John. R. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York, London, Toronto: The Free Press.
- SHUSTERMAN, Richard (1992). *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford U.K. & Cambridge USA: Blackwell.
- SPIRIDON Monica, Gheorghe Craciun, Ion Bogdan Lefter (1999). *Experiment in Post-War Romanian Literature*. Bukarešta: Paralela 45, Mediana series.
- SZEGEDY-Maszak, Mihaly (2001) »Translation and Canon Formation«, v: *Identity and Alterity in Literature*. 18<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> c., ur. Anna Tabaki, Stessi Antini. Atene: Domos.

TOULMIN, Stephen (1982). *The Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley: University of California Press.

VATTIMO, Gianni (1994). *Beyond Interpretation. The Meaning of Hermeneutics for Philosophy*. Cambridge U.K.: Polity Press.

## ■ CHRONICLE OF A DEATH FORETOLD: POSTMODERNISM

---

Key words: postmodernism / postmodernity / poststructuralism / deconstruction

The main point of our study is that we should now discuss postmodernism in the past tense. In early 21<sup>st</sup> century “*What was postmodernism?*« rather than “*What is postmodernism?*« has become the issue at stake. Evaluated in retrospect, postmodernism resembles a transit vehicle, upon which almost all culture had to take a ride for some time in order to escape Modernity. As a matter of fact, postmodernity covered an area of cultural facts impossible to master by means of a unique reference system. Put in a broader temporal perspective this situation seems even more tricky, leading to conceptual dead ends such as the thorny relationship: modern/postmodern/contemporary. Under the circumstances the genus proximum of so called postmodernity was a particular “*axiomatic of the Beyond*« which required a radical hermeneutic change in all cultural discourses, whether scientific, religious, artistic or literary.