

POST-MODERNIZEM

Poskusi
pojmovne
opredelitve

316310

Izraz »postmodernizem« se v zadnjih letih čedalje bolj uveljavlja v slovenski kritiki in publicistiki, prodira pa tudi v literarno vedo in druge znanstvene discipline, ki se ukvarjajo z območjem umetnosti in kulture. Ta terminološki premik je tesno povezan z novimi pojavi v literaturi, likovni umetnosti, arhitekturi, verjetno celo z globljimi premiki v kompleksni strukturi dobe, za katere je treba najti ustrezno poimenovanje. Toda kljub čedalje širši rabi izraza je njegova pojmovna opredelitev še vedno dokaj nejasna in neustaljena. Spričo tega se zdi nujno potrebno soočiti med seboj različne rabe izraza z različno pojmovno vsebino, s tem vred pa tudi različne poglede na stvar.

Da bi vsaj malo prispevali k takšnemu soočanju, je Društvo za primerjalno književnost SRS pripravilo posvet o tej temi, na katerega so bili vabljeni raziskovalci in publicisti s področja umetnostnih ved in filozofije. Drugače kot pri prejšnjih podobnih posvetih o drugih temah tokrat niso bile pripravljene izhodiščne teze ali celo uvodni referati, pač pa so nekateri udeleženci samo v obliki prostih diskusijskih prispevkov na začetku preleteli historiat rabe pojma po svetu in njegovega pojavljanja pri nas.

Posvet je bil v Ljubljani 28. marca 1986. Koncipirala sta ga Janko Kos in Jola Skulj, pri pripravi je sodeloval tudi Aleš Debeljak. Diskusijo je vodil Janko Kos. Avtorizirane zapise magnetofonskih posnetkov je za objavo pripravila Jola Skulj.

Janko Kos: Najprej bi opozoril na historiat te problematike na Slovenskem. Ta je razmeroma že kar precejšen, pojem ima za sabo nekaj tradicije, čeprav ne vemo natančno, kdaj se je izraz postmoderna ali postmodernizem pri nas prvič pojavil. Dejstvo je, da so postale revije, publikacije in časopisi nanj že pred leti pozorni. Leta 1982 je bila v reviji Sodobnost objavljena anketa o postmodernizmu pod naslovom *Postmodernizem in v čem ga vidimo*. V anketi so sodelovali vidni strokovnjaki za različna umetnostna področja od likovne umetnosti in arhitekture do literature. Izzvala je nekaj malega polemičnih odmevov, se pravi, vanjo so se sproti vključili kritiki. Rezultat ankete je bil delno pozitiven, vrsta udeležencev je potrdila, da je postmodernizem nekaj dejanskega tudi v naši kulturi ali vsaj v evropski in svetovni, nekateri pa so postmodernizem kot tak zanikali, kot da ga ni ali da ni važen. To omenjam, ker se je verjetno od leta 1982 do danes kaj spremenilo. Tisti, ki smo skušali iskati postmodernizem v konkretnosti našega kulturnega življenja, smo to delali improvizirano, se odločali pri posameznih pojavih tako ali drugače, ustvarjali sezname avtorjev, ki naj bi bili postmoderni, itd. To je bilo seveda razumljivo v času, ko postmoderna pri nas še ni bila tako očitna. Mislim, da se je v tem pogledu v teh štirih letih nekaj spremenilo. Naslednja anketa je bila leta 1984, v Književnih listih Dela, postavljena pod naslov *Umetnost po avantgardi in modnih modernizmih*. Ta naslov je bil bolj določen, vseboval je stališče do postmoderne in postmodernizma, samo da so se pri udeležencih, ki jih je bilo precej – med njimi so bili tudi sami ustvarjalci, ne samo znanstveniki ali kritiki – stališča zelo razlikovala, od popolnoma pritrdilnih ali vsaj blagih do ostro odklonilnih, pri čemer je bilo opaziti, da se ob pojmu postmoderna slovenska kulturna srenja diferencira. Očitno je bilo, kot da nekdanji ali sedanjí avantgardisti in modernisti vidijo v postmoderni nekaj nedobrodošlega. Nekateri antimodernisti-tradicionalisti so sprejemali postmoderno celo kot nekaj zaželenega, kot da bo s tem vendarle minil neprijetni čas moderne, avantgarde v modernizmu itd. Vse to se je pokazalo v tej anketi. Verjetno je bilo sočasno v naših revijah o postmodernizmu objavljenega še kaj, pojem se je začel uveljavljati in danes, se zdi, je že prerasel v tisto, čemur je treba posvečati družbeno pozornost. Na to kaže dejstvo, da je napovedan jeseni še medna-

rodni kolokvij o koeksistenci avantgard, tako da je naš posvet šele koristen nastavek. Povabili smo strokovnjake s posameznih področij, da bi se izkazalo, kako je s tem pojmom v optiki različnih umetnosti oziroma njihovih ved. In povabili smo tudi filozofe – mislece, ki morda niso strokovnjaki za posamezna teh področij v smislu akademske univerzitetne znanosti, ker domnevamo, da se v pojavu postmodernizma vendarle skriva neka bolj obča problematika, kot je samo vprašanje umetnostnih stilov, smeri. Namen posveta je, da bi pojem postmodernizem presodili s stališča ožjih znanstvenih strok, ker se postmoderna v vsaki teh strok gotovo razume nekoliko drugače. Eden od problemov, ki jih seveda ne moremo vsiljevati razpravi, je vprašanje, ali je postmodernizem v vseh umetnostih sploh navzoč oziroma močoč, se pravi, ali se jih sploh da koordinirati pod isti pojem, ali pa je to nekakšen parcialni pojem, ki lahko zajame samo posamezna od teh področij, recimo arhitekturo, glasbe pa že ne. Pri anketi v Sodobnosti se je namreč izkazalo, da so glasbeni strokovnjaki zaman iskali vsebino tega pojma v svojem območju, so jo pa potrdili teoretiki oziroma poznavalci arhitekture in seveda tudi literature. Za gledališče, ples in film takrat ni bilo odločilnih glasov, tako da ne vemo, kako je s temi področji. Ali je torej postmodernizem splošen pojem za občo umetnostno usmeritev ali je samo parcialen? Tudi to je namreč možno gledati na razvoj umetnosti v različnih obdobjih, ko dejansko nekateri izmi in tovrstne oznake ne morejo veljati kot splošna oznaka za vso umetnost.

Morda pa ne gre za pojem, ki bi pomenil umetnostno smer, ampak za nekakšen epohalen pojem v smislu postmoderne kulture, postmoderne sveta itd. Kot vemo iz historijata svetovne in deloma tudi slovenske ali jugoslovanske misli o postmoderni, se pojem uveljavlja tudi s tem pomenom. Posvet smo želeli usmeriti v konkretna, umetnostna področja ob predpostavki, da ima ta pojem vendarle v sebi obče, tudi zunajumetnostne razsežnosti, tako da ga je treba gledati v najširšem horizontu razvoja družbe, civilizacije itd., ga koordinirati s takšnimi pojmi, kot je recimo postindustrijska družba. Vprašanje je, ali je celo v zvezi s pojmi, ki se zdaj pojavljajo tudi pri nas, recimo postmarksizem itd. Jasno je, da si vsi ti pojmi podajajo roko in kažejo na usodo človeštva v današnjem času, to pa kaže naprej in je v marsičem nepredvidljivo. V zadregi smo spričo tega pojma, ker smo v zadregi spričo prihodnjega razvoja in naše usode v njem. S postmodernizmom je najbrž tako, da gre le za zadrego tistih, ki smo pričakovali ali pričakujemo, da poteka razvoj človeštva v zelo preprosti enolinijski smeri. V zadregi smo, kolikor izhajamo iz tistih predvidevanj devetnajstega stoletja, ki so zabeležena v napovedi štirih velikih koncev, se pravi konca religije, konca države, konca filozofije in konca umetnosti. Vprašanje je, kako se ti štirje veliki konci prikazujejo v luči pojma postmoderna, kajti tu se očitno te niti zapletajo in zato nam je ta pojem z ene strani neprijeten, z druge pa nam verjetno omogoča, da presežemo težave v zvezi s to problematiko.

Toliko za začetek, zdaj pa bi prosil kolegico Jolo Škulj, da nas seznaní s stvarjo, ki sodi zraven. Vemo, da je bil v preteklih dneh v Zagrebu mednarodni simpozij o postmodernizmu. Delo je objavilo krajši zapis, kolegica pa nam lahko strnjeno poroča kaj več, morda tudi še o tematski številki zagrebške revije Republika. Ta je izšla sočasno, v njej so pomembni prispevki o postmoderni, čeprav verjetno bolj na filozofski ravni, in kot vidimo, sodelujejo tudi kompetentni slovenski avtorji, poleg drugih jugoslovanskih in evropskih.

Jola Škulj: Zagrebški simpozij o postmodernizmu je potekal v organizaciji hrvaškega filozofskega društva in to je v razpravljanje vnašalo pomembno razsežnost, da se problema postmodernizma niso dotikali parcialno, ampak z nekim integralnim pogledom. Iz primerjave tega simpo-

zija s pariškim, ki je avgusta 1985 potekal v okviru 11. kongresa mednarodne zveze za primerjalno književnost pod vodstvom Mateia Calinesca in Ihaba Hassana – slednji je, kot vemo, tudi botroval pojmu, zlasti njegovi uveljavitvi v območju literature, pa tudi obče kulture – je mogoče zagrebški pogled na vprašanja postmodernizma označiti kot poskus občega definiranja kulturološkega problema. Vendar pa so se pogovori in referati na to temo vsaj prve dni gibali v nekih značilnih koordinatah, za katere bi lahko rekli, da so postmodernistične. Razpravljanja in pogledi so izpričevali precejšnjo mero eklektičnosti in kazalo je na neko nemožnost dialoga, to pa so vse precej znane atribucije tudi samega postmodernizma. Priča smo bili nekakšni koeksistenci pogledov na pojave postmodernizma, ne da bi seveda prišlo med njimi do resnično produktivnega križanja, v katerem bi se misli in spoznanja stekala v neko skupno točko in omogočila opredeliti bistvo postmodernizma. Morda sta bila parcialnost in fragmentiranje pogledov tem večja ravno zato, ker se razpravljanci niso dotikali konkretnih pojavnih praks postmodernizma, razen morda s posameznimi omembami arhitekturnih in pa slikarskih pojavov, ki so, kot se zdi, zaradi svojega netemporalnega komuniciranja prej dosegljivi in razvidni. Tako je nekako samo jedro pojava ostajalo nedotaknjeno, kot da bi moralo biti bistvo postmodernizma ireduktibilno za diskurzivno prakso, čeprav so bili med sodelujočimi sociologi, filozofi in zgodovinarji. V diskusijskih intervencijah se je zlasti npr. pokazalo, da je prispevek tako imenovane nove zgodovine – zastopal jo je francoski gost Felix Torres – pomemben vidik za razpravljanje o postmodernizmu. Prve dni so se, kot rečeno, pogledi na postmoderno usmerjali po povsem samostojnih tirih, ne da bi prehajali v kakšno skupno debato. To se je potem proti koncu popravilo in zlasti ob razpravljanjih, ki so se dotaknila Lyotardovih stališč, Deleuzovih, pa Habermasovih pogledov, so stvari v debati nekako prehajale v neke skupne stične točke, tako da je morda skozi to optiko tudi sam problem postmodernizma dobival razvidnejšo, enotno opredelitev. Zanimivo je, da se samega vprašanja postmoderne literature, to je tistega področja, ki je moji kritičnosti lahko najbolj dostopno, zagrebški posvet, resda zastavljen v organizaciji filozofskega društva, nekako ni dotikal. Andreas Kilb iz Frankfurta, ki je prišel po priporočilu Petra Bürgerja, katerega so organizatorji posebej vabili, je bil očitno bolj nadomestni člen med povabljenimi. O pojavu postmodernizma v literaturi je imel močno radikalno stališče: po njegovi sodbi namreč postmodernizma v ameriški literaturi praktično ne more biti, Johna Bartha, Roberta Cooverja, Donalda Barthelmea ali Thomasa Pynchona naj ne bi vključevali v optiko postmodernizma, preprosto zato, ker da ameriška literatura nima prave historične diferenciranosti. To stališče je nekako ponostavljalo gledanje na pojav postmodernizma v literaturi, kajti odrekati obsežni, ugledni in vplivni ameriški literarni produkciji šestdesetih in sedemdesetih let možnost in veljavnost postmodernega izraza, zato ker na videz nima diferencirane zgodovine svoje literature, je verjetno precej sporno. Po njegovem mnenju bi potemtakem pod postmodernizem v literaturi sodili le Italo Calvino, Peter Handke, pa Giorgio Manganelli. Ta njegova dosti radikalna misel je imela povsem drugačen pendant, če se zaustavim samo ob razpravljanjih o literaturi, v Flakerjevem prispevku, ki pa se je gibal znotraj že povsem znanih Flakerjevih gledanj na literaturo, tako da je pravzaprav vse svoje koncepcije o avantgardi nekako tudi priključil pod ta problem, kar je spet ne povsem kritična, pretirana razširitev, brez prave refleksije pojma postmodernizem, kar tudi ni ustrezno. Razpravljanjem je bilo skupno, da so se pojava postmodernizma dotikala predvsem v razmerju do modernizma. Težave okrog razmerja med tema dvema pojmom pa so izhajale predvsem iz dejstva, da modernizma niso vedno razumeli kot historiziran, periodizacijski pojem, ampak se je v koncepciji modernizma kot neke dosti nesrečne besede, ki marsiko-

mu asociira zgolj obči pomen modernosti, zadrževal tisti pomen, ki je obremenjeval razmišljanja o postmodernizmu, nemalokdaj celo z nekim skorajda subjektivno-emosivnim odnosom do predpone *post*, kar se ne nazadnje kaže tudi kdaj pa kdaj v slovenskih razpravljanjih.

Janko Kos: Mislim, da nam je ta informacija dragocena. Verjetno spada h gradivu, ki ga moramo vsaj približno imeti pred očmi, še to, da Republika v trojni številki (10-11-12, 1985) prinaša vrsto takih prispevkov, ki so za nas relevantni: na začetku na primer študijo o samem pojmu, kako se je pojavljal in kakšen je njegov pomenski razvoj, potem pa Ihaba Hassana in druge, ki jih je omenjala že kolegica. Poleg tega so seveda tu spisi slovenskih avtorjev (Taras Kermauner, Slavoj Žižek, Dimitrij Rupel, Tomaž Brejc, Marko Uršič, Rastko Močnik) in verjetno so bili v Sloveniji nekateri objavljeni ali predavani. Za nas je zanimiv še prispevek Vladimira Stojsavljevića o Gledališču, sester Scipion Nasice, analiza, napravljena v tesnem stiku s tem gledališčem. S tem se vračam na tisto, kar sem pozabil omeniti – da smo v zadnjih letih v Sloveniji priča vrsti pojavov, ki se manifestirajo kot postmoderna, čeprav seveda ostane odprto, ali je to ali ono res tisto, čemur se lahko reče postmodernizem. In to bi bil seveda eden od ključnih problemov tudi tega posveta, da bi razjasnili, kaj postmoderna res je, da ne uporabljamo te oznake preveč improvizirano. Kolegica je že opozorila, da se je to dogajalo tudi v Zagrebu. Temu se pridružujejo še temeljna razhajanja ne samo o postmodernizmu, ampak že o samem pojmu modernizem, kajti postmodernizem se očitno kristalizira ravno v odnosu do modernizma. Od tega, kako razumemo modernizem, je odvisno, kako se nam pojem postmodernizem oblikuje v neko posebno vsebinsko smer. Prosil bi, da začnemo pogovor ali pri čisto konkretnih stvareh ali pa gremo takoj v najsplošnejše, čeprav ne bi bilo dobro, da bi tam ostali. Po možnosti se moramo vendarle vračati v posamezne umetnostne sfere ali celo v razmerja med njimi. Pri društvu, kjer nam gre predvsem za literaturo, nas zanimajo razmerja med arhitekturnim postmodernizmom in seveda literarnim, pa tudi glasbenim ali slikarskim. Zdi se, da je v arhitekturi postmodernizem najbolj določen, čeprav ne moremo reči, da je bil v arhitekturi pojem prvič uporabljen. Vendar pa je v nji bolj ali manj jasno, kaj je postmoderna in kaj modernizem. Za literarne raziskovalce, poznavalce in verjetno tudi ustvarjalce pa se kaže tale težava: da je tisto, čemur se reče moderna arhitektura, vendarle drugačno od tega, čemur pravimo moderna literatura. Za nas je bil od nekdaj problem, kako razumeti bistvo moderne arhitekture, njen racionalizem in funkcionalizem; v razmerju recimo do bistva modernega romana, kakršen je Joyceov ali Kafkov; ali pa do bistva moderne poezije, recimo pri Eliotu ali kom drugem. Kako razumeti kot moderno nekaj, kar se kaže enkrat kot skrajni racionalizem ali funkcionalizem, drugič pa kot nekaj, kar je vsaj na videz ali v resnici čisto nasprotno. To je eden težjih problemov in od tod seveda težava, kako nasproti arhitekturi, ki je postmoderna, razumeti in postaviti pojem literature, ki naj bo na isti ravni postmodernistična. To je zares izzivalen problem.

Aleksander Skaza: Vprašujem se, ali lahko rabimo oznako postmodernizem za označevanje vsega, kar bi lahko imenovali sodobna (evropska) kultura? Ali je ta oznaka enako primerna tako za različne tokove in smeri v sodobni filozofiji kot za različne smeri in tokove v sodobnih umetnostih? Ali lahko celotni sodobni kulturnozgodovinski proces brez večjih pomislekov opremimo s pečatom »postmodernizem«? Tako se sprašujem, ker izhajam iz literarnozgodovinske izkušnje, ki mi pravi, da splošena periodizacijska oznaka mnogokrat postane etiketa, ki ne

upošteva konkretnega zgodovinskega dogajanja, marveč sledi apriornim, neznanstvenim, večkrat čisto ideološkim »pedsodkom«. V tej zvezi bi opozoril na mnogokrat nekritično rabo pojma avantgarda, ki na primer v razpravljanih o t. i. ruski avantgardi večkrat bolj zamegljuje kot razjasnjuje zapletenost in protislovnost kulturnozgodovinskega procesa v prvi polovici 20. stoletja, za katero sta značilna soobstajanje in boj različnih tokov, smeri in tendenc – tako v umetnosti kot zunaj nje.

Janko Kos: Seveda je težava znotraj literature že ta, da nismo gotovi, ali pojem postmoderne lahko pokrije celotno literaturo ali pa samo prozo in roman. Vemo, da se večinoma govori o postmodernistični prozi in romanu, »postmodernist fiction«, manj o postmodernem v poeziji, in tudi za dramo je veliko vprašanje, ali v tem smislu že obstaja. Pa še znotraj romana in proze je seveda vprašanje, kaj je kaj. Iz razprav, ki jih imamo pred sabo, in raznih napol manifestnih izjav lahko razberemo dileme, recimo, da je Joyce modernist, Kafka pa že postmodernist. No, še bolj zanimiv primer je ta, ki smo ga zdaj dobili deloma v slovenščini. Pri historiatu sem pozabil omeniti, da je pred kratkim v Naših razgledih izšel krajši izbor teoretičnih in fikcijskih tekstov postmodernizma in da je med njimi preveden važen tekst Johna Bartha *Literatura izčrpanosti* (*The literature of exhaustion*), tekst, v katerem lahko vidimo nekakšen manifest postmoderne proze. Barth govori tu predvsem o Borgesu, iz česar bi sklepali, da je Borges seveda predstavnik postmoderne proze. Vemo pa, da je Barth leta 1980 objavil drug manifestativen spis, ki je izrecno postmodernističen, *The literature of replenishment*, se pravi *Literatura dopolnitve*, kar so Francozi prevedli kot *La littérature de renouvellement*, se pravi prenovitve. Tu izrecno govori o postmodernizmu. Prej ob Borgesu o njem ni izrecno rekel ničesar, toda govoril je tako, kot da gre za postmodernizem. Tu izrecno imenuje postmodernizem, toda zdi se, kot da svoj prejšnji tekst o Borgesu razume drugače, namreč kot da je Borges pozna moderna, medtem ko mu je postmodernizem zdaj predvsem García Marquez. Hkrati pa navaja še več drugih avtorjev, med njimi sebe, ki naj bi bili postmoderni. John Barth dejansko spada med korifeje postmoderne, vendar vidimo, da v svojih delih sodi različno o tem, kaj je moderno, kaj postmoderno in kaj na prehodu med obojim.

Boris Paternu: Vse kaže, da postaja pojem postmodernizem precej širok, raztegljiv in udoben pojem umetnostnih in literarnih ved, pravi fotelej za učeno opazovanje nekega sodobnega dogajanja. V čem je ta njegova širina in udobna uporabnost? Najprej v tem, da gre za pojem, ki je izrazito odprt sinkretizmu, soobstajanju in prepletanju različnega, bolj točno, gre za sinkretizem modernizma in postmodernizma, pri čemer mera enega kot drugega ni določena in dopušča različne možnosti. To je tudi pojem, s katerim se pri označevanju pojavov odločamo za vzvratno vožnjo vanje: to se pravi, za označevanje sodobnih pojavov s položaja predhodnosti, tokrat s položaja predhodnega modernizma. Kolegica Škuljeva ima prav, ko pravi, da je že sam pojem postmodernizem postmodernističen. Obenem je to pojem, ki utegne biti udoben tudi zato, ker odlaga svojo lastno predstavitev in oznako na predhodni pojem modernizem, ki je ali naj bi bil že povsem jasen in znanstveno arhiviran. Torej gre za tip nesamostojnega, v bistvu odvisnega in parazitskega pojma, ki niti ne more živeti sam zase.

Vse to pa pomeni, da je pred nami v bistvu zasilni pojem, ki je v tem trenutku najbrž uporaben in ima svojo razgledno pa tudi orientacijsko vrednost, toda onstran njegovega udobja nas čaka še trdo delo. Delo v smeri razločevanja pojavov in novega grupiranja procesov. To delo se bo

začelo v trenutku, ko nehamo gledati od zadaj, prekinemo vzvratno vožnjo in pogledamo naprej, v položajih naslednjih faz razvojne dinamike. Takrat bo treba pojave na novo odbirati in ločevati pa tudi preimenovati. Vsi vemo, da na primer pojem postromantika danes več ne zadošča kot neki širši krojni pojem za obdobje ali stilno formacijo, ampak ga moramo drobiti in deliti s pojmom protorealizem in še z nekaterimi drugimi pojmi, ki kažejo naprej in ne samo nazaj. Kaj vse se je zgodilo s pojmom postimpresionizem, kamor so nekateri nekoč uvrščali celo Van Gogha! Odstopiti je moral široka polja ekspresionizmu in vrsti drugih osamosvojenih pojmov. Pa postsymbolizem, ki se ni odpiral samo klasicizmu, temveč na drugi strani tudi nadrealizmu. In tako naprej. Vsega tega seveda ne pripovedujem zato, da bi v načelu ali v praksi nasprotoval novemu pojmu. Narobe, v tem trenutku se mi zdi celo zelo uporaben. Vendar se njegove nezadostnosti kaže zavedati in ga pustiti odprtega tudi za prestavljanje in razlastitve mnogih zdaj še docela njegovih pojavov. Tistih, ki bodo ušli pod nova imena.

Toda moj prvotni namen niti ni bil poseči v teoretski del razprave, ki na Slovenskem že kar nekaj časa traja, ampak preiti k bolj praktičnemu razmišljanju, predvsem k vprašanju: kako bi bilo z uporabo tega pojma ob sodobni slovenski poeziji. Kaj nam v tem trenutku lahko ob njej nudi postmodernistični orientacijski model in narobe, koliko ta poezija lahko potrdi in dopolni to urejevalno shemo. Seveda tu ne morem dati več kot samo bežno diskusijsko skico stvari.

Sodobno slovensko poezijo bi se po mojem dalo razdeliti na dve večji obdobji. Za njeno prvo obdobje – nekako od 1950 do 1970 – je značilen proces postopnega osamosvajanja subjekta vse do njegove popolne razpustitve, to dogajanje pa poteka bolj ali manj vzporedno s postopnim osamosvajanjem pesniškega jezika do skrajno stopnjevanje metaforike in njenega razpada v jezikovna eksperimentiranja različnih vrst. Rekli bi lahko: destabilizacija subjekta in destabilizacija jezika sta globinska pojava na tej črti postopno uveljavljajočega se modernizma, ki se v drugi polovici 60. let požene v svoje skrajnosti. Proces je po svoje zajel vse pesniške generacije, čeprav do zelo različnih stopenj in razvitosti pojavov. Za drugo obdobje, ki se opazneje začel prav tako že v drugi polovici 60. let, zelo izrazito pa takoj po letu 1970, je značilna nasprotna temeljna usmeritev. Gre za napeto novo vzpostavljane vrednot, za novo stabilizacijo subjekta in tudi pesniškega jezika. Tudi tokrat je proces toliko globinski, da zajame vse pesniške rodove, čeprav na zelo različne načine in do različne mere. Najbolj razločen je pri mlajšem toku na novo vstopajočih pesnikov. Tu se vidneje uveljavita dve smeri: tok novega, dinamičnega realizma in pa tok, ki na poseben način uveljavlja historične sloge. Toda za oba je značilno, da delujeta na predhodni izkušnji modernizma in sta vsak po svoje odprta vanj. Najbrž je to dogajanje po letu 1970 take vrste, da bi ga mogli uvrstiti v splošno simptomatiko postmodernizma, to pa izpopolniti z mnogimi posebnimi značilnostmi, tako v tematiki kot v slogu.

Pri tem bi rad še posebej opozoril na pojav, ki ga po navadi ne upoštevamo pri takih označevanjih, je pa vreden pozornosti. Gre za vprašanje tako imenovane »evolucijske dinamike« in njene posebne povednosti. V obdobju od 1950 do 1970 lahko govorimo o izrazito »pospešenem razvoju« literature in še zlasti poezije, če uporabimo terminologijo Mukašovskega in v zadnjem času Gačeva. Saj je v slabih dveh desetletjih slovenska poezija prehodila nenavadno dolgo razvojno pot: od preproste, v mnogočem poučne lirike pripovednega, opisnega in teznega tipa pa vse do skrajnih možnosti modernizma. V nekem smislu gre za razdalje, kot so bile razdalje od preproste razsvetljensko rodoljubne pesmi sredi 19. stoletja pa do Kosovelovih *Integralov* in še naprej. Govorimo lahko o izredni evolucijski gostoti in dinamiki. V ospredju je zato ostro zaporedje, zelo

izrazita diahronija pojavov. Ob drugem obdobju, od 1970 do danes, pa lahko govorimo o upočasnjem razvoju. Zaporedne zarezje dogajanja niso več tako vidne, vse bolj opazno postaja vzporedje različnih pojavov, njihovo soobstajanje, koeksistenca, prepletanje, pluralizem. V razvojni dinamiki popušča ostrina diahronije in intenzivnejša postaja sinhronija stvari. Najbrž je to tisti tip evolucijske dinamike, ki bi ga lahko uvrstili v simptomatiko postmodernizma. Dokler si seveda s tem pojmom še lahko pomagamo in verjamemo vanj v svojem naporu za večjo razvidnost stvari.

Janko Kos: Paternu se je že spustil v konkretnost in pred nami razgrnil vrsto problemov in pojavov, kot jih vidi slovenska literarna zgodovina, in to nam je lahko izhodišče za konkretno razpravo.

Tadej Zupančič: Verjetno je potrebno začeti kar z Baudrillardovo tezo, da če je kaj postmodernističnega pri postmodernizmu – potem je to sam termin postmodernizem. Podobno je trdil tudi dr. Gajo Petrovič na simpoziju o postmodernizmu v Zagrebu, pa se je pri tem sam obnašal postmodernistično in preprosto ni navedel, da je to izjavil Baudrillard. Strinjam se, da ni ustrezno površno lepiti oznake, da je neko delo postmodernistično, drugo pa ni. Vendar o postmodernizmu tudi že kaj vemo. Tu so *Hazarski besednjak* Milorada Pavića, zadnji romani Pavla Pavličiča, pa tudi literarna dela hrvaških »borgesovcev«, še posebej, če razumemo pojav vodilnega knjižničarja tega čudnega stoletja – kot metaforo.

Pri postmodernizmu gre za uveljavitev neke popolnoma nove ikonografije, za utemeljitev nekdanj določenih, potem pa s sumljivo vehemenco pozabljenih razmerij v strukturi same umetnine. Ponovno gre za »Gesamtkunstwerk«, pa če se ta termin sliši še tako neprijetno modernistično. In za ta novi umetniški izdelek je značilen svetovljansko zarisani eklekticizem. Gre za obliko nove semantike, za znakovno strukturo, ki je zavezana citatološkosti, pa tudi za novo modulacijo tetičnega, kot bi rekla Kristeva, saj jezik v postmodernistični umetnini dejansko postane (po Hassanu) avtodestruktiven, demoničen, nihilističen, pa tudi sebe transcendirajoč ter vseobsegajoč; iz takšnega jezika se razvije tisti »negativni odmev jezika«, ki že sam v sebi vsebuje tudi določeno »pozitivno tišino«. Seveda pa je ta jezik nujno ujet v formo in tu se najdemo pred variantama, ali da gre za *ponarejeno formo* (recimo, ponarejeno sonetno strukturo) ali pa *originalno* (kar je bolj elegantno, čeprav spominja na določene modernistične nazore). Gotovo je najpomembnejši moment fascinacije pri postmodernizmu razvidna citatološkost. Obnašal se bom nekoliko postmodernistično in ne bom navedel vira, od kod teza, da je tudi modernizem že poznal citate (recimo Joyce v zgodnjih modernističnih delih in tudi Eliot v *Štirih kvartetih*). Vendar se v modernizmu citat uporablja drugače kot v postmodernizmu, kot evidentni začetek nečesa novega, skoraj kot motto, predstavlja izhodiščno točko za nastanek nove umetnine, pri postmodernizmu pa gre za to, da je citat vsebovan v sami umetnini, nikjer ni navedeno, da je to citat, ta citat moramo nujno imeti za avtorsko delo določenega postmodernističnega avtorja. In tu je past postmodernizma. Slovito uspešnico *Ime rože* Umberta Eca začne citat papeža Gregorja Velikega in pri tem pride do paradoksa: če bi Eco zapisal, da je to napisal Gregor Veliki, potem bi bilo to pragmatično (in že zaradi tega dolgočasno) modernistično delo, ker pa Eco tega ne stori, imamo lahko *Ime rože* za tipično postmodernistično delo. Za postmodernistično umetnino mora biti nujno značilno, da se ne more vedeti, kaj da je citat. Preprosto rečeno, zberimo citate vse od Aishila prek Balzaca do Johna Bartha in sestavimo enkratno postmodernistično delo, ki bo imelo vse

atribute »Gesamtkunstswerka«. Dodal bi, da citat v postmodernistični umetnini dobi določeno avro ironičnosti. Rečemo lahko, da gre tudi za pastiche, kot ga pojmuje Fredric Jameson. Jameson z rabo koncepta pastiche – tega avtorja danes premalo omenjamo, zlasti njegov esej *Postmodernism and Consumer Society* – poudarja, da ne gre samo za ironijo, ampak za nadgraditev dejanskega citata z ironično podmeno, torej s podmeno, ki dobesedno razveljavi citat kot citat, s tem pa tudi umetniško delo, iz katerega je ta citat »vzet«. Preprosto rečeno, če Jamesona radikaliziramo, postmodernizem dejansko zanika vse prejšnje tako imenovane umetnine. Priznati moram, da mi je tovrstno razmišljanje po eni strani blizu, po drugi strani pa se nekako kar ne morem tako preprosto »ločiti« od literarne tradicije, torej klasike.

Najlepši primer postmodernizma v literaturi so Borgesove črtice (če jim smemo reči črtice). Odkrijemo ga tudi v drugih umetnostih, v slikarstvu Georga Baselitza ali Anselma Kieferja, pa v arhitekturi in še bolj eksplisitno v filmski umetnosti. Naj dodam, da se nikakor ne morem strinjati z danes že omenjenim Andreasom Kilbom, ki je na simpoziju v Zagrebu trdil, da postmodernizem tudi v filmu ni mogoč, ker da je film preveč zamejen z žanrom. Kot pastiche v filmu utemeljeno omenjajo Spielbergova filma *Back to the Future* in *Gremlins*, kjer gre predvsem za manipuliranje z medijem, za žanrsko fascinacijo, utemeljeno v mediju samem. Za film torej ni odločilna zgolj žanrskost, gre tudi za medij. Prav za postmodernizem postaja vse bolj značilno, da se meje med žanri in mediji izgubljajo.

Morda samo še tole: v primeru postmodernizma gre za neko vrsto baroka, na kar so opozarjali že Lyotard, Baudrillard in Maurizio Ferraris in se pri tem opirali na Theodorja Adorna in na njegovo formulacijo iz *Aesthetische Theorie*, kjer za barok obvelja teza, da gre za »Aesthetische Form sedimentierter Inhalt«. Potrebno bi bilo razjasniti vlogo Adorna in Walterja Benjamina ter aplikacijo njunih tez na teorijo postmodernizma. Gotovo se je dosti bolje nasloniti na njune (s postmodernističnim obratom modificirane) teze kot pa na problematične Habermasove izpeljave o postmodernizmu.

Postmodernizem po mojem prepričanju torej obstaja in dobro je, da obstaja. Vendar pa tudi, kar se tiče staromodnega modernizma, lahko rečem samo to, da ga še ne smemo kar tako odpisati, saj se je še posebej pri nas – izkazal za zelo trdoživega. Sicer pa se spomnimo, da sta tudi romantika in realizem (kot nas uči akademska literarna veda) v devetnajstem stoletju prav solidno in v prav nič čudnih okoliščinah kar dolgo bivala skupaj.

Tine Hribar: Če bi Sofokles danes objavil svoje tragedije in bi bil to neznan avtor, bi ga 90 % sodobnih kritikov uvrstilo med postmoderniste. To nam samo pove, kakšne težave so s pojmom. Ta pojem ni fiksiran. Obstajajo vsaj štiri viri. To je videti tudi iz uvodnega teksta v Republiki (Zagreb 1985, št. 10–12) Michaela Köhlerja. Izvori so: špansko-latinsko-ameriški, severnoameriški, francoski in nemški. Danes obstajajo hudi spori med francosko in nemško razlago postmodernizma. Medtem ko je francoska razlaga v glavnem pozitivna, je nemška negativna. Zlasti Habermas ima postmodernizem za napad na razsvetljenstvo, to se pravi na samo bistvo novega veka, medtem ko ga Francozi razumejo kot njegovo višjo stopnjo. V tem navzkrižju sodb moramo na Slovenskem sami prispevati k temu pojmu in ga sooblikovati. Sofokla sem omenil zato, ker se s Skazo strinjam, da največji umetniki v svojem temelju ne spadajo v nobeno izmed običajnih razvrstitev. V te smeri se uvrščajo samo z neko svojo plastjo – vzemimo Kafko, Borgesa, tudi Becketta, Musila, Brocha, pri nas Kocbeka – se pa, kot je prikazal Paternu, v določenem obdobju na neki svoji ravni, v neki svoji plasti, lahko zelo približajo kaki smeri. Kocbek se je ko-

nec 60. let približal nekaterim Šalamunovim modernističnim postopkom. Bistvo umetnosti pa ne spada med zgodovinske zadeve. Vsekakor moramo pri pojmu postmodernizem razločevati postmodernizem na ravni umetnosti, kulture, stilov (čeprav je postmodernizem, kot vemo, eklektičen in ni samostojen stil, pomeni vseeno korak naprej na ravni stilov) od duhovnozgodovinske postmoderne oziroma postmodernosti. Zelo hudi spori so tudi na tem drugem področju. Ni dvoma o tem, kdaj se začne moderni vek, novi vek. V filozofiji je to povsem jasno. Začne se z Descartesom. V filozofiji je danes tudi precej jasno, kdaj se novi vek konča oziroma kdaj se začne postmodernost. To mejo predstavlja Heidegger. Francozi jo sicer vežejo že na Nietzscheja, ker že Nietzsche na neki način likvidira subjekt. Pri tem pa spregledajo, da se ta likvidacija subjekta zgodi samo na ontični ravni. To, kar se je uveljavilo z Nietzschejem in kar se nadaljuje pri Deleuzu in vseh teh francoskih poststrukturalistih, je, če rečem po heglovsko, subjektiviteta brez subjekta. Se pravi, struktura je ostala, samo središča ni. Zato se zdaj vse to blazno vrti. Elementi (kategorije) subjektivitetne strukture se poljubno premeščajo in to vodi na področju umetnosti v ultramodernizem. Uporabljal sem izraz hipermodernizem, pa je ultramodernizem verjetno boljši izraz, sestavljen iz dveh latinskih besed. Se pravi, moramo razločevati med postmodernizmom, ki je korak naprej od modernizma, koncepcija z lastno vsebino, in ultramodernizmom, ki samo potencira modernistične aspekte. Podčrtujem, da pri postmodernizmu ne gre za povratek v tradicionalizem. Na Slovenskem se je pojavil še izraz retrogardizem, ki pa ima spet drug pomen. Veže se na pojem transavantgarda, ne pa na povratek v tradicionalnost. Razpolaga s tem, o čemer smo malo prej že slišali: s citiranjem, z mimesis mimesisa, s slikanjem iz slik itd. V Ameriki je zelo močna skupina, ki razlaga pojav umetniškega postmodernizma v smislu duhovnozgodovinske postmodernosti prav na podlagi Heideggerja. Vemo, da je imela tu sicer zelo velik vpliv smer francoskega poststrukturalizma, zlasti Derridaja pa Lacana. Vendar niti Derridaja niti Lacana ni brez Heideggerja. Drugi uvrščajo postmodernizem že v 50. leta, nekateri v 60. leta. Najnovejše razprave navajajo 70. leta. Tako, da je to še vse odprto in se ne moremo nasloniti na kako trdno oporo. Imamo pač različne avtorje, ki uveljavljajo različne koncepcije. Tudi Ihab Hassan je bil v 70. letih dosti nejasen. Ni mu bilo jasno, kam naj uvrsti Becketta. V zadnjih spisih se celo skuša ločiti od termina postmodernizem, ker da je postal preveč splošen. Naslanja se na Heisenbergov termin nedoločljivosti in termine, kakršni so imanenca in tako naprej. Hkrati je tu še problem avantgarde in danes transavantgarde. Avantgarda je pomenila neko gibanje, ki je izstopalo iz umetnosti, ker je sodilo, da ima umetnost sebe kot tako za slonokoščeni stolp, treba pa jo je po njenem spojiti z življenjem. Avantgarda temelji na teleološkem pojmovanju ne samo umetnosti (razvoja umetnosti), ampak tudi zgodovine. Ko nastopi konec tega teleološkega pojmovanja (se pravi, zgodovina ima neko smer, neki cilj, kateremu se bliža), avantgardni koncept ni več možen. Pride sicer do neoavantgarde; avantgardni postopki se po 2. svetovni vojni obnavljajo, toda v okviru umetnosti in njenih institucij, razstav, muzejev in tako naprej. Transavantgarda, ki se vrača k figuraliki, je z vidika modernega slikarstva, recimo abstraktnega ekspresionizma, korak nazaj. Ker pa uporablja vse tehnike, ki jih je že razvil modernizem, ne moremo reči, da je zgolj korak nazaj. A kakšno je razmerje med transavantgardo in postmodernizmom? Lyotard govori v *La condition postmoderne* (1979) o koncu Velikih zgodb, se pravi o koncu teleoloških projektov. Tedaj se začne postmodernizem. V tem smislu sta transavantgarda in postmodernizem sorodna. Razliko pa bom skušal prikazati na podlagi slovenske umetnosti, da bi bilo vse skupaj bolj konkretno. Ne bom obnavljal debate o poeziji (za začetek slovenskega postmodernizma imam Tauferjevo pesniško zbirko iz srede 70. let *Pesmarica rabljenih be-*

sed vključno s spremno besedo, pa Svetinovo sočasno poezijo vključno s teoretskim tekstom *Beseda trismegistos*), pač pa bi vzel na eni strani Bernikovo lansko razstavo in na drugi predstavo *Krst pod Triglavom*. Bernik je bil, kot veste, modernist, abstraktni ekspresionist: barve, kombinacije barv so izražale njegovo pozicijo. Na tej razstavi (konec leta 1985 v Moderni galeriji) so v glavnem slike z mitološko oziroma svetopisemsko podlago: razpeti človek z žensko ob vznožju itn. Za ozadje še zmeraj ostaja abstraktni ekspresionizem. Tam imamo še zmeraj samo barve različnih nanosov, modro barvo, rumeno, rjavo, nikakršnih panoram ali česa podobnega. Hkrati imamo pa to postavo, tega razpetega človeka. Nikakor ne v smislu stare figurlike. Zgrajena je povsem na izkustvu modernističnih potez. In to je zdaj zame dejansko postmodernizem, se pravi, zadeva, ki upošteva modernistične izkušnje in gre korak naprej, ne nazaj. Druga stvar pa je *Krst pod Triglavom*; v njem so elementi postmodernizma, v glavnem pa gre za retrogardizem, a v bistvu za transavantgardizem. Ne priznavaš več napredka, zgodovine kot poti k nekemu cilju, ne priznavaš ideologije, ki je s tem v zvezi. Velike zgodbe kot poti v svetlo prihodnost, ampak se obrneš nazaj k nacionalnemu problemu slovenskega naroda, k celotnemu izkustvu slovenskega naroda z njegovo zgodovino. Ta naslonitev na Prešernov *Krst pri Savici* ni, po mojem, nikakršno naključje, tudi vse tiste smrti in končni samomor spadajo v prešernovsko-cankarjansko strukturo. Naslonitev na celotno dosedanjo zgodovino umetnosti, otvoritev z Lisztovo *Dantejevo simfonijo*, citiranje Wagnerja, modernih zadev, ta spojitev industrijskega ekspresionizma, neoromantike in vsega drugega, ta citatomanija proizvede nekaj popolnoma novega, toda na ozadju svetega. Ostaja vprašanje, postavil ga je že Paternu (s formulacijo o ponovni stabilizaciji subjekta), lakote po svetem ali božjem. S tem prehajam na lastno interpretacijo in svojo soudeležbo pri formiranju pojma o postmodernizmu na Slovenskem. Naj se še enkrat vrnem na filozofsko raven, k Heideggerjevemu zasnutku postmodernosti. Heidegger izhaja iz ontološke diference. Kaj to pomeni? Dokler imamo ontološko identiteto, identiteto biti in bivajočega, nastopa kot vrhovno bivajoče Bog. V ontološki diferenci, glede na razliko med bitjo in bivajočim ni več bivajočega v smislu vrhovnega bivajočega, ki se mu v metafiziki pravi Bog. Bog je mrtev. Namreč metafizični Bog. Ni pa s tem rečeno, da je mrtvo tudi sveto. Sveto je bilo pred božjim in bo trajalo tudi še po (mrtvem) Bogu. To je možno utemeljiti samo z ontološko diferenco. Bog je (še zmeraj) bivajoče, je, ima bit, ni pa to, čemur so sholastiki rekli čista bit; ker so pač mešali bit in bivajoče. Če pa ju razločimo, se ne pokaže samo razlika med bitjo in bivajočim, ampak tudi med božjim in svetim. Vzpostavitev svetega kot svetega ne pomeni bega nazaj v kakšno konfesijo, marveč zaustavitev bega pred grozo zgolj niča. Bega, ki je vodil v ultramodernizem, v golo premeščanje elementov na ravni označevalca, s pomeni, a brez smisla. To je postalo neznosno, ni se dalo prenesti. Človek rabi neko zavezo. To pa danes, po smrti Boga, ne more biti več metafizično vrhovno bivajoče, ampak le sveto, ki se popolnoma odprto, očitno kaže v sodobni, tudi »novi« slovenski umetnosti.

In še navezava na Tadeja Zupančiča. Adorna in Jamesona po moje ni potrebno omenjati, ker sta podvržena še klasični, tradicionalni koncepciji zgodovine. Adorno izhaja iz negativne dialektike in negativne teleologije, se pravi, vso moderno umetnost razlaga kot razbitje umetnine v smislu organske celote. In jemlje to »dejstvo« za negativno, a adekvatno sliko razkroja. Jameson gre obratno in povezuje klasični kapitalizem z realizmom, imperializem z modernizmom, postindustrijsko družbo oz. pozni kapitalizem pa s postmodernizmom. In kar se tiče baroka, bi čisto na kratko spregovoril samo o slovenski prisposobi sejalcu, ki so jo obravnavali na Radiu študent. Podoba sejalcu je seveda svetopisemska: sejalec poseje zrno, a to umre, da bi s svojo smrtjo obnovilo življenje. Po-

znamo jo tudi iz slovenskega impresionizma. In kakšne so razlike od tod naprej, kakšna je modernistična, transavantgardna, pa postmodernistična? Modernistična prisposoba sejalca je samo čista barva. To ste lahko videli v *Novi reviji*, v študiji Tomaža Brejca o Rothku; kritiki so ga označili za čistega abstraktnega ekspresionista, pa je to zavrnil in proglasil svoje slike za religiozne, da izražajo sveto. Skozi zgodovino slikarstva je potekala selekcija (redukcija) in rdeča barva lahko že sama po sebi prezentira neko čustvo, neki odnos. Zdajšnje generacije niso mogle več od tod še naprej, zato je bil nujen zaokret in retrocitat. *Laibach Kunst* pozna retrocitat sejalca: imamo tiste slike, ko gre sejalec po polju in se pred njim pojavljajo križi. Mitološka vsebina je ista, hkrati pa je navzoča kritika impresionističnega sejalca. Gre za korak v to transavantgardo, ki bi moral biti faktično realiziran v *Krstu pod Triglavom*, kjer pa tisto, kar so si zamišljali (bral sem elaborat, scenarij ali delovno knjigo), da bi namreč sejalci nastopili s plastičnimi vrečami, v katerih bi imeli ribe in bi jih potem trosili po odru, ni bilo izvedljivo. Šlo bi za skrajno kritiko avantgardnega, kritiko progresivnega, koncepta zgodovine, smisla zgodovine kot odrešiteljice. Postmodernistična slika sejalca bi bila, če bi imeli bernikovsko ozadje, izbrane barve in seveda to postavbo sejalca v neki sublimirani obliki.

Aleš Debeljak: Meni je žal, da se nisem že prej javil k besedi, saj nimam pravih replik na Hribarjevo izvajanje, ampak na ona tri prejšnja. Lahko bi rekel, da se strinjam s Skazo, Paternujem in Zupančičem, lahko pa bi tudi rekel, da se sploh ne strinjam z vsemi tremi. Hočem reči, pri postmodernizmu me daje velika zadrega, ki jo seveda vsi vi čutite s stališča univerzitetne misli, sam pa jo čutim tudi kot avtor. Ne bi hotel reči, da gre za pojem postmodernizma, ampak za koncept. O tem bom povedal nekaj malega kasneje. Ihab Hassan v reviziji svoje knjige *Razkosanje Orfeja* iz 1983 razvija zanimivo tezo, ki se ji pridružujem, da je postmodernizem navsezadnje tako kot vsi ostali termini, vse ostale kategorije, »izmislek« univerte, ki je seveda vselej pod imperativom nenehne produkcije novih kategorij, da s tem utemeljuje svoj lastni *raison d'être*. Sociološko dejstvo je, da je v 50. letih prišlo do totalne diferenciacije med – poenostavljeno rečeno – življenjem na eni strani in univerzo na drugi strani, takrat pride do institucionalizacije pisanja kot ustvarjalne dejavnosti, ki jo je mogoče poučevati. Takrat se v Ameriki odprejo t. i. programi *creative writing*, pisatelji iz whitmanovske strukture preidejo v, recimo, ashberjevsko strukturo, hočem reči, za Whitmana je bilo samo življenje že univerza, za pisatelje od 50. let naprej, zlasti za vse metafiktionaliste pa je seveda veljalo ravno obratno. Zanje je univerza edino življenje, ki ga poznajo, in od tod tudi navdušenje nad Borgesom in njegovo metaforo knjižnice, ki ne samo da posnema univerzum, ampak je na neki način sama ta univerzum. S stališča »eksistencialne pristnosti« bi bil literarni postmodernizem v Ameriki zatorej še kako sterilno dejanje, saj ne upošteva bogastva konkretnega življenja, ampak se osredotoča samo na posredovanost tega konkretnega življenja skozi medij spekulativne misli in nenehnih književnih referenc. Navsezadnje nobena knjiga ne piše o življenju samem, ampak piše o drugih knjigah, ki pišejo spet o drugih knjigah in tako v neskončnost. To se da seveda pokazati še na čisto drug način: kakor sem ravnokar s stališča »eksistencialne pristnosti« kritiziral sterilnost postmodernizma, tako lahko ta postmodernizem branim z vidika univerzitetne kulture in razlagam to kot edino možni modus življenja literature v sodobnem svetu, saj je konstitutivno nujno vpeto v neznanse referencialne sisteme medijev, spektaklov, posredovanj in tako naprej. Nemara je ravno postmodernizem obdobje, v katerem pravzaprav ne gre več za stroge teoretske pojme, ne več za teleologijo pojmov,

ampak za »koncepte v procesu«. Ne gre več za subordinacijo pojmov, ampak za koordinacijo konceptov in od tod tudi izvira vsa ta zadrega, ki jo čutijo filozofi, znanstveniki in teoretiki ob postmodernizmu, ker so seveda zbegani, saj sleherna teorija, ki ji ni tuja moč posploševanja, temelji na teleologiji pojmov. Postmodernizem pa se teleologiji in hierarhiji odreka, saj tudi ironija, ki jo je vpeljala že romantika, parodija, ki se razvije z modernizmom, vseeno temeljita na kriteriju razlike, na tem, da obstajata original in ponaredek, da obstajata objekt in ironičen pristop do tega objekta. Postmodernizem dekreira to hierarhijo, dekreira te vrednostne relacije, zavrne negacijo kot nekaj ustvarjalnega in promovira fuzijo, promovira vse to, kar smo danes že slišali: eklekticizem, sinkretizem in citatomanijo. In zato umetniški proces odvzema primat samemu umetniškemu delu. S tega vidika pa tudi sledi, da ni več potrebe po ubijanju ptice oponašalke, saj je umrla z modernizmom. Zdaj gre pravzaprav le še za oponašanje ptic oponašalk samih.

Mislim, da gre v obdobju nekje od 50. let naprej za svojevrstno dekadenco, za konec stoletja, za konec tisočletja, za nekaj podobnega, kar je skusil tudi helenski svet. Zato bi se dalo reči, da je alternativa o družbi prihodnosti kot o komunizmu ali barbarstvu pravzaprav zdaj že prebita, ne bom rekel presežena, marveč prebita, namreč zato, ker družba prihodnosti je bila ali komunizem ali barbarstvo. Pravzaprav prihodnosti ni več: vse to, kar mislimo, da bo šele prišlo, v imenu česar se bojujemo za kristalizacijo teh pojmov, je že tukaj. Gigantski proces izgube pomena je tisti, ki je dekonstruiral in tudi razvrednotil zgodovino. Zato tudi mislim, da pri postmodernizmu ne gre za zgodovinski spomin, ampak za patos pozabe, ki nadomešča zgodovinski spomin. Kajti zgodovinski spomin implicira pravzaprav reflektiran odnos do zgodovine, tega pa seveda postmodernizem nima. Od tod tudi razlike med uporabo citata v modernizmu in v postmodernizmu. Citat je v modernizmu zares uporabljen, v postmodernizmu pa je fait accompli, izvršeno dejstvo. Mislim, da je taka tudi reklama za osebni računalnik, ki pravi, da je Commodore tista prihodnost, ki je že tu, in reči moram, da se mi ne zdi neustrezna. Posrečena je, ker sugerira tudi, da gre za postzgodovino, da ni ukinjena umetnost, ampak sama zgodovina umetnosti kot reflektirano sosledje različnih obdobj in pojmov. In zato mislim, da postmodernizma ni mogoče vezati samo na umetnost, ampak da gre za širši kulturni, sociološki pojav. Znotraj tega koncepta se mi zdi logično, da ne gre več za nobeno dialektiko, ki bi lahko aritmetično harmonizirala dva minusa v en plus, kakor je delal še Hegel in za njim Marx in do danes tako rekoč vsi pomembni teoretiki. Gre za antitetiko! Dialektika pravzaprav predpostavlja določeno resničnostno polje, znotraj katerega je mogoče izolirati pomen in resnico, razločevati med bistvom in pojavom: zato je znanost v modernizmu še možna, ker temelji na pojmu znanosti iz 19. stoletja, postmodernizem pa to dihotomijo ukinja. Iz Marxa vemo, da je znanost odveč takrat, kadar pojav in bistvo sovpadata, in do tega smo prišli zdaj! Teoretski instrumentarij, ki temelji na dialektiki med ljubeznijo in sovraštvom, med globino in površino, zunanostjo in notranostjo, pristnostjo in ponarejenostjo in vsemi temi dvojicami, ti teoretski instrumentariji so nepopolni, zlasti pa neustrezni za razumevanje neskončne površine, neskončno odprtega prostora tega postmodernizma, kakor ga vidim figurativno. Dejstvo, da ga ne morem konceptualizirati na ravni teh tradicionalnih pojmov, pa seveda govori in prid fuziji med teorijo umetnosti in umetnostjo teorije. Ne obstaja več nobena imitacija, parodija, ironija, marveč le še cela vrsta paraform, ki se morajo vzeti resno, in to je, mislim, tudi poanta *Krsta pod Triglavom*, ki se navzlic vsem »potujitvenim« postopkom citatov, kolažiranja, imitiranja, itd. jemlje nadvse resno, saj mu drugega ne preostane, če ne oče končati v tišini, ki bi bila neartikulirana.

Artikulirana tišina, to je zame »vesela znanost«, ki jo je že davno tega predlagal Nietzsche, jaz bi jo tukaj le pervertiral, spreobrnil, subvertiral v smislu te fuzije med umetnostnimi in teoretskimi postopki, v kateri pravzaprav ne bi bilo več mogoče ločevati med strogimi koncepti teorije in poljubnimi podobami umetnosti. Navsezadnje bi tudi Barthov tekst *Literatura izčrpanosti* lahko enostavno brali kot literaren tekst; beremo pa ga kot teoretski tekst zgolj zato, ker so nam povedali, da je to manifest neke umetnostne smeri. Če bi nam rekli, da je to praktičen primer literature metafikcije, bi se ravno tako zlahka strinjali. In če je lahko res, da za isti tekst veljata dve tako nasprotni si trditvi, potem to samo potrjuje mojo tezo, da ne gre več za pomirjujočo dialektiko, ampak za radikalno antitetiko. Take so tudi opombe, ki sem jih tukaj navrgel. Ni me strah, ker niso sistematizirane, saj sleherni sistem temelji na hierarhiji važnejših in manj važnih pojmov. V postmodernizmu pravzaprav ne gre več za razmerje sredine in obrobja, glavne in obstranskih misli, ampak je vse pravzaprav parasistem opomb pod črto, fragmentarnih beležk in margin. Ne več modernistični »work in progress«, ki predpostavlja vrednostno naperjenost k cilju, marveč postmodernistični »work in process«, ki te naravnosti nima več. Že George Steiner, Lionel Trilling, Kenneth Boulding, Roderick Seidenberg nekje od 40. let naprej uporabljajo pojma *on-stran* in *post* kot ključna, kar nam govori o tem, da ne gre več za nobeno transcendiranje prejšnjih obdobj, ampak za novo organizacijo konceptualnega polja, ki se seveda cepi in razpršuje: ni diakritične železne zavese med modernizmom in postmodernizmom, ki bi si jo univerzitetna znanost želela in jo, verjamem, tudi bo vzpostavila. Mislim pa, da dialektika kontinuitete in diskontinuitete, ki je zaobsežena v razločevanju med temi različnimi koncepti, enostavno ne ustreza več, da gre zdaj dejansko samo še za nedoločenost, nedeterminiranost, za imanenco ali indeterminenco, kot pravi Hassan. Zato se mi zdi, da ni več mogoče postavljati kriterijev, po katerih bi se dalo reči, da gre v postmoderni kulturi za srhljivo odtujenost, pa tudi ni več mogoče očitati postmodernizmu, da ne zastavlja svojega telesa, da ne gre v eksistencialno stvar samo. In tako je neustrezno očitati postmoderni kulturi, da je zavrgla vse vrednote, da ne obstaja več nobena žrtev, ker pač vsi ti očitki suponirajo neko pristnost, neko transcendentno garancijo pristnosti. Da je kultura postmodernizma odprta, provizorično optativna, nedeterminirana in brez ideologije, cilja, se mi ne zdi nič slabega, ker ravno s tem šele ohranja odprt prostor želji in hrepenenju, s tem pa pravzaprav ponuja vsaj minimalne možnosti, da bi se vendarle dalo še kaj narediti, ne da bi se ob tem strahovito ponavljali, kar je, mislim, strah, ki je vsajen globoko v umetnost ob koncu tisočletja. Zato se zavzemam za pristop k postmodernizmu, ki bo na ravni postmodernizma samega; če se danes spreminja struktura kulture in umetnosti, in najbrž se, saj o tem vsi govorimo, ne vidim razloga, da se ne bi temu ustrezno spreminjal tudi teoretski pristop do te spremembe. Sprememba teoretskega pristopa univerzitetne znanosti je po mojem ponujena v tisti fuziji melanholične umetnosti-teorije, ki je hkrati tudi teorija umetnosti. V tem je pravzaprav edina perspektiva vseh piscev, ki hočejo ostati postmoderni.

Aleksander Skaza: Zastavljeno je bilo vprašanje o univerzitetni znanosti. Mislim, da je vendarle bila in tudi je tista, ki je opozarjala in opozarja, da moramo pri razpravljanju o kulturnozgodovinskih stvareh izhajati iz konkretnih pojavov in dejstev. Poleg tega bi opozoril še na to, da so tudi periodizacije različne. Nekatere poskušajo priti do nekega objektivnega ali vsaj preverljivega rezultata. Za raziskovalca, ki skuša doseči tak rezultat, je oponent ne samo nuja, marveč vrednota, ki dinamizira znanost, ji omogoča, da se razvija, da živi. Obstajajo tudi druge periodi-

zacije, na primer tiste, ki izhajajo iz prizadevanj neke (literarne) skupine, smeri, toka . . . Če izhajam pri tem iz različnih značajev in funkcij literarne kritike in literarne vede, na kar je opozoril Janko Kos, bi rekel, da je do neke mere razumljivo, če literarna kritika in z njo povezana publicistika kot »samoosmišljenje literature« (Jurij Lotman) poudarja in povečuje samo tisto, kar ustreza njenim neposrednim ciljem in pogojem sočasne literarne oziroma kulturne situacije. – Pri tem bi vendarle pripomnil še to, da se moramo ne glede na vidik, s katerega razpravljamo o literarni umetnosti, zavedati, da v našem primeru nimamo opraviti z »objektom« raziskave, marveč z besedno umetnostjo kot izrazom ali sporočilom (enunciacijo) drugega subjekta, ki ima svoj »jezik«, in ta »tuj jezik« ali »jezik drugega« moramo obvladati in ga razumeti, če želimo ustvariti pogoje za dialog z besedno umetnostjo in s tem tudi možnosti za opazovanje njene evolucije.

Jola Škulj: Hribar in Debeljak sta oba zarezala v jedro problematike in se v tem smislu njuno razumevanje in stališča bistveno dopolnjujejo. Ob izrečeni problematizaciji o pristopu k postmodernizmu je mogoče opozoriti, da znotraj univerzitetnega razmisleka umetnosti, znotraj tako imenovanega poststrukturalizma, zlasti v krogu univerz John Hopkins ali Cornell ter yalske grupe dekonstrukcionizma (J. Hillis-Miller, P. de Man, G. Hartman, H. Bloom, E. Said, E. Donato, S. Fish, kasnejši J. Culler itd.) vendarle že obstajajo tiste usmeritve, ki pomenijo postmodernizmu adekvatni pendant. Ta aktualni premik v refleksiji literature niti ni tako tuj tradiciji slovenske primerjalne vede, zlasti ne horizontu Pirjevčeve misli kasnih 60. in 70. let. Dodati je treba še pripombe glede smisla, eksistencialne pristnosti postmoderne literature. To je hkrati vprašanje o angažmaju te literature, ki se mi ga zdi vredno izpostaviti prav zaradi dvomov in nelagodnosti, s katero se večinoma sprejema postmodernistična produkcija. Razhajam se s ponavljajočimi se stališči o esteticizmu in ideološki indiferentnosti te literature in podčrtujem sodbo, da je tudi postmoderna literatura vsej svoji indiferentnosti navkljub v bistvu, čeprav v neki nerazvidnosti, nekako v navidezni odsotnosti, kar močno angažirana in da ima svojo inherentno, civilizacijsko pomembno eksistencialno pristnost in zgodovinsko vlogo, kajti sicer bi se sploh ne pojavljala. To vprašanje bi bilo treba misliti in osvetliti v smislu občega utemeljevanja pojavy umetnosti med drugimi manifestacijami človekove eksistence in posebej utemeljevanja besedne umetnosti med drugimi možnostmi jezikovnega delovanja.

Se besedo glede dvomov okrog pojma postmodernizem, ki se tu ponavljajo. Prvič, dvom ob tem pojmu ni nič naključnega, ker je dvom tudi ključna kategorija časa, uskladjiva z bistvom postmodernizma, njegova inherentna lastnost, zajemajoča tudi jedro pripadajočih koncepcij o resnici in o resničnosti, kot jih razume sam postmodernizem. Drugič, ta dvom, nelagodnost in negotovost so prisotni, ker smo tendencam, ki so zajete pod pojmom postmodernizem, neposredna priča in so gotovosti, vsaj takšni, kot jo je ustvarila kartezijska tradicija, spodmaknjena tla. Predvsem pa se je tudi drugje pojem prebijal sorazmerno počasi. Verjetno ne bo odveč dopolniti historiat pojma postmodernizem. Pojem se v petdesetih letih, ko izidejo prvi teksti (npr. Barthova prva dva romana *The Floating Opera*, 1956, in *The End of the Road*, 1958, ki sta sočasna vplivnemu francoskemu novemu romanu), ne pojavlja, čeprav ga pozna zgodovina (Arnold Toynbee), pa ne v istem pomenu kot današnja raba, in pozna ga tudi španska zgodovina literature. Ob prelomu v šestdeseta leta ga pri pesniku Charlesu Olsonu zasledimo v Toynbeejevem obsegu, pri teoretskih apologetih modernizma (Irving Howe v *Mass Society and Postmodern Fiction*, 1959, in Harry Levin v *What was Modernism?*, 1960)

najdemo pojem obremenjen z nostalgčno konotacijo, ne pa še kot pozitivno oznako za nastajajočo literaturo, enako pa je mogoče ugotavljati za Kermodovo navajanje pojma v drugi polovici desetletja (v *The Modern*, 1965–1966), čeprav se navezuje na znameniti spis Leslieja Fiedlerja *The New Mutants* (1965), ki ima prelomen pomen za pozitiven odnos do formirajočih težnjaj postmodernistične poetike proze. Znamenita konferenca o sodobni prozi leta 1969 na Brown University v Teksasu problematike še ni obravnavala pod tem pojmom in tako se je izraz postmodernizem šele v začetku sedemdesetih let začel utrjevati preko kritike, zlasti Ihaba Hassana, Leslieja Fiedlerja, Tonyja Tannerja, Williama Gassa, Jeroma Klinkowitza, inovativnost postmoderne proze pa z antologijami Philipa Stevicka, Stanleva Elkina, Richarda Kostelanetza itd. Za uveljavitev pojma postmodernizem ima odločilen pomen tudi revija *Boundary 2*, ki pod uredništvom Williama Spanosa redno izhaja od prve polovice sedemdesetih let in ne zgolj zaradi podnaslova – »mednarodni časopis za postmoderno literaturo in kulturo« – skrbi za zaledje nove literarne prakse in refleksije. Vse do leta 1975 pojem postmodernizem še ni dobil tistega obsega modnega pojma, ki se je po tem letu z vse večjo relevantno prenašal v najvplivnejša kulturološka razpravljanja. To pa sploh ni naključje, kajti šele okoli leta 1975 se začne izčiščevati pojem modernizem kot zbirni periodizacijski ali smerni pojem, ki integrira različne pojave, ki so bili prej zajeti v povsem razdrobljeni terminologiji. Osmi kongres mednarodne zveze za primerjalno književnost 1976 v Budimpešti o postmodernizmu ni govoril, plenarna debata je razčiščevala še vprašanja modernizma, J. Culler, ki je imel sicer zelo opazen nastop, pa se še ni povsem obrnil od strukturalizma k vplivu Derridaja in dekonstrukcionizma. Spomladi 1976 je bil na newyorški državni univerzi v Binghamptonu pod okriljem revije *Boundary 2* organiziran simpozij o postmoderni literarni teoriji in leta 1977 je bilo na primer v okviru ameriške poletne šole v Salzburgu že povsem jasno, da je pojem postmodernizem nekaj nespornega, kar ne nazadnje potrjujejo tudi prvi poskusi historiatu pojma, ki jih najdemo v nemški reviji *Amerikastudien* istega leta (Michael Köhler, *Postmodernismus: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick*; Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung, Rüdiger Kunow, *Modern, Postmodern and Contemporary as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature*). Za preboj pojma v Evropi je precej naredila Jencksova knjiga o postmoderni arhitekturi, pa seveda Lyotardova knjiga *La condition postmoderne* (1979) – mimogrede omenimo, da jemlje Lyotard leto 1943 kot odločilni datum za začetek postmodernizma – toda še leta 1979, ko je bil sklican tübingenski simpozij o vprašanih literarnega modernizma in postmodernizma, so obstajali med samimi avtorji, kot so Barth, Hawkes in drugi, ki so se udeležili debate, veliki dvomi, kako je s tem pojmom; tako lahko rečemo, da se je pojem dejansko šele nekje na robu osemdesetih let udomačil in prebil do relevantne rabe v območju naše vede. Innsbruški komparativistični kongres 1979 je v obsežni sekciji, ki je prekrivala naratološko problematiko, že opazno izpostavil novo pripovedno prakso postmodernizma, subsumiral pa je pod ta problem tudi s sklepno besedo obeh predsednikov sekcije Christine Brooke-Rose in Jeana Ricardouja še drugi val novoromanovcev. Tudi v literarnoteoretski sekciji ni bil več v središču interesa zgolj tekst in vprašanje tekstualnosti, ampak recepcija teksta, tj. torej premik v tako imenovani »reader-response criticism«, ki ga mnogi razlagajo kot temeljno ločnico med modernističnimi in postmodernističnimi metodološkimi orientacijami. V tem času pa je pojem začel dobivati odmevnost tudi v našem prostoru in sledili so prvi slovenski prevodi za radio.

Ivan Urbančič: Vprašanje je, ali je »postmodernizem« sploh lahko pojem. Izraz »postmodernizem« je pravzaprav negacija: nakazuje nekaj,

kar nastaja, biva ali se dogaja po modernizmu; nekaj, kar ni več modernizem. S tem pa, ko rečemo, da nekaj ni modernizem, še prav nič ne povemo, kaj da je. Taka izrazna negacija sploh še ni pojem, kajti pojem mora vsebovati pozitivno določilo nečesa. Bistvo pojma je v tem, da povzame mnogotero raznotero skupaj v ENO, ki ga pozitivno opredeli kot to in to. Takšno ENO je seveda neka *oblika*. Zato »postmodernizem« zgoraj kot taka negacija sploh še ni pojem. To, kar želimo s tem izrazom zapopasti ali pojmiti v njegovi različnosti od modernizma, tega besedica »post-« ne pove. Šele iz pozitivne ugotovitve neke drugačne *oblike*, ki kot tisto ENO pripada vsemu, kar nastaja po modernizmu, bi morala prihajati tudi primerna beseda za oznako pojma take oblike, ki ni več modernizem. Take pojmovne izpeljave pa pogrešam. Izraz »postmodernizem« se mi zato zdi le bolj kot izraz neke zadrege.

Dotaknil bi se še zanimivega Hribarjevega prispevka. Poskusil je nekako svetovnozgodovinsko opredeliti postmodernizem in ga predstavil kot element celostnega svetovnozgodovinskega sklopa kulture. Taki sklopi kulture so pred Descartesom srednji vek, Descartes zaznamuje novi vek, Nietzsche moderno, Heidegger pa z ontološko diferenco zaznamuje postmoderno kot nekak celosten zgodovinsko kulturni sklop. Taka svetovnozgodovinska klasifikacija sklopov kulture je Hribarju potem osnovni vidik za klasifikacijo literarnih in umetniških dogajanj v našem času in prostoru.

Zanimata me predvsem zadnji dve razdobji in njuna celostna kulturna sklopa, kakor ju je predstavil Hribar. Vprašujem se, ali je sploh mogoče Nietzschejevo in Heideggerjevo misel na tak način uporabiti za klasificiranje oz. zaznamovanje moderne in postmodernizma. S tem vprašanjem v zvezi naj najprej omenim Nietzschejev stavek iz uvoda h knjigi *Volja do moči*, ko v 80. letih prejšnjega stoletja pravi o celotni svoji veliki misli tole: kar zdaj pišem, je zgodovina naslednjih dveh stoletij. Moj dolgoletni študij Nietzscheja me sili, da vzamem to njegovo izjavo zares. Danes smo sredi tiste zgodovine, ki jo opisuje Nietzschejeva velika misel volje do moči in na njeni podlagi izpeljana karakterizacija mnogorazsežnostnega fenomena modernosti, ki se odvija s to zgodovino. To pomeni, da tako modernizem kot tudi postmodernizem, kakor ga je opisal Hribar, spadata brez ostanka v to isto zgodovino in s tem tudi v ta isti sklop kulture. Zato najbrž tudi ni mogoče postaviti Heideggerjeve ontološke difference kot ločnico med modernizmom in postmodernizmom. V tem me potrjuje dejstvo, da je mogoče ves literarni in umetniški modernizem in postmodernizem brez ostanka razložiti z Nietzschejevimi karakterizacijami zelo mnogoterega, mnogorazsežnostnega fenomena modernosti. Pri tem nam vsaj ni potrebna kaka ontološka diferenca. In s tem v zvezi se mi zdi poljubna tudi trditev, da zgodovina za postmodernizem ni več relevantna ipd. Nasprotno, prej je zgodovina na mnoge načine njegovo najhujše in neznosno breme, mu celo že jemlje tisto prostost, brez katere ni umetnosti.

Naj poskusim prej rečeno nakazati vsaj z enim posebnim momentom, s pogledom na povojno slovensko kulturo. Pri študiju problema nacije, naroda in etnosa v zvezi s Slovenci se mi je zastavilo tudi vprašanje, v kakšnem odnosu je slovenska povojna kultura v ožjem smislu, predvsem književnost, do slovenskega naroda kot naroda. Očitno je, da je vsaka umetnostna književnost vedno vezana na neki faktični narodni jezik ali govorico, nikoli pa se ne razvije v kakem jeziku nasploh. Faktičnost ali bitna takšnost govorice je zmeraj v njeni etnično narodni strukturiranosti. V tem smislu moramo reči, da je umetnostna književnost zmeraj zakoreninjena v nekem etnično takšnostnem narodnem prostoru in času že po takšnosti svojega jezika. In omenjena zakoreninjenost je bila za vso slovensko književnost do 60. let našega stoletja tako samoumevna vrednota, da je književnost artikulirala temeljno perspektivo narodnega biva-

nja in gibanja. Toda značilnost literarnega modernizma in avantgardizma 60. in 70. let je najbolj očitno ta, da je zavrzel med vsemi tradicionalnimi vrednotami in ideali tudi ideal in vrednoto svoje »narodnosti«. Če je književnost dotlej veljala v Sloveniji oz. za slovenstvo kot narodno konstitutivna vrednota, se pri modernizmu in avantgardizmu 60. in 70. let srečujemo z literarno produkcijo kakor tudi z literarnimi ideologijami, ki so s silovito gesto zavrge takšno narodno utemeljenost, češ da je narodna literatura le neko zaplotniško domačijstvo in omejenost literarne ustvarjalne svobode itd. Modernizem in avantgardizem tega časa sta na Slovenskem širila prepričanje, da umetniški književni produkciji narodna utemeljenost in zavezanost nista potrebni, in se je take vezi znebila. Njune literarne ideologije so to utemeljevale s teorijo, da smo Slovenci dosegli svojo državnost in se kot gibanje torej že realizirali, zato da se literarni produkciji ni več treba narodno gibanjsko utemeljevati ipd. Literaturo so zato utemeljevale v nekem brezmejnem, nezavezujočem »svetovnem« prostoru, ne pa več v narodnih danostih. Tako je bil ideal ali ideja in vrednota narodnega človeka vržena čez krov. Seveda sta modernizem in avantgardizem 60. in 70. let na Slovenskem vrgla čez krov tudi vse druge dotedanje velike ideje, ideale in vrednote, ne le narodno. Najprej je njuna literarna praksa zavrгла dotedanje osnovne umetniško-estetske oblikovne ideale in vrednote. Potem pa tudi vse druge, npr. idejo in ideal katoliško krščanskega človeka v njegovem odnosu do Kristusa in Boga; komunistično idejo in ideal družbenega človeka in komunističnega sveta, itd. V okviru modernizma in avantgardizma 60. in 70. let so vzniknile ideologije o tem, da je treba brisati smisel v umetnosti in literaturi, ker da za njuno produkcijo ni potreben. Pa teorije o tem, da ni nobene resnice niti lepote, ki ne bi bili zgolj učinka tekstualne produkcije in formulacije; da je s smrtjo boga konec tudi človeka kakor seveda tudi naroda; da smo končno premagali vso in vsako metafiziko in smo tako zmagovito končali vse, kar je človeka dotlej držalo in zavezovalo. In tako je vzniknil na Slovenskem tisti znameniti NIČ zadošččenja po vserahbitju, ki pa se je kmalu tudi sam izkazal kot ničev. Paternu je prej opozoril na takšno modernizmu lastno zavračanje in razkrajanje vseh do tedaj veljavnih vrednot in idealov. Specifični način, kakor se je to razvrednotenje vrednot dogajalo, je osnovna značilnost avantgardizma in modernizma 60. in 70. let na Slovenskem. Naznačeno razvrednotenje vrednot je v celoti in brez ostanka znotraj obzorja Nietzschejevih karakterizacij modernosti. Je pač poseben način dogajanja te modernosti v slovenski kulturi 60. in 70. let.

Kako se nam sedaj kaže tista literarna in umetniška produkcija, ki jo imenujemo z imenom »postmodernizem«? To produkcijo nosi, kot je prej pokazal Hribar, neka naveličanost, neznosnost popolne praznine, neutemeljenosti, popolne nevezane svobode. Ko so uničene vse vrednote in vsi ideali in vsi smisli in tako vse zaveze, postane to neznosno nevzdržno, zato se vrača nazaj k svetemu. Hribar razlikuje to sveto od božjega. In če mislimo »postmodernistično« literarno in umetniško produkcijo, je ta razlika najbrž potrebna. Sveto je torej posvetno, svetovno. Tako se nakazuje, da označuje »postmodernistično« literarno in umetniško produkcijo neko vračanje iz tistega praznega NIČA, ki je vzniknil v modernizmu in avantgardizmu 60. in 70. let; vračanje namreč tedaj, ko je ta NIČ postal neznosen, ko je njegova svoboda postala neznosna praznina. Zato se moramo zdaj potruditi in pogledati, kako se uobličuje to sveto v kakem vzornem postmodernističnem literarnem proizvodu.

Pred nedavnim sem si ogledal uprizoritev najnovejše Lainščkove drame *Samorastneži*. V svoji izredno obsežni spremni študiji v gledališkem listu daje Taras Kermauner Lainščkovi drami izjemno mesto v največji slovenski dramatik in jo povzdigne na mesto vzornega teksta slovenskega postmodernizma, ki da odpira nove trende v slovenski literaturi. Zdaj se ne morem spuščati niti v Kermaunerjevo interpretacijo niti

v podrobnejšo analizo Lainščkove drame. Rečem lahko le, da je tisto sveto v tej drami trpljenje naroda, trpljenje in brezimna, blazna muka slovenske domovine-matere, krvi, telesa, zemlje. Vračanje torej k tem vrednotam kot svetim. V tej drami se razleže klic: bratje po krvi in jeziku, združite se ... kje ste ... Priznam, da sem se zdrznil ob teh klicih slovenskega fašistoidnega blutundbodnovskega duha (ki ga, bodi to s poudarkom rečeno, ne pripisujem osebno Lainščku v zlo). Vprašujem se, ali bo takšno in podobno sveto tisto, ki bo postmodernizem na Slovenskem dvignilo iz neznosne praznine onega NIČA vseuničenja in nas znova zavezalo? Meni se zdijo vsa taka posvečujoča vračanja k nekdanjim vrednotam in idealom iz neznosnosti njihove izgube in manjkanja, iz NIČA njihovega uničenja, enako problematična. In danes je mogoče pri nas in po svetu opazovati precej takega »postmodernističnega« vračanja, ki samo dela za sveto tisto, kar je že izgubilo svojo živo dušo.

»Postmodernizem« je s svojo takšno značilnostjo spet docela in brez ostanka v obzorju Nietzschejeve karakterizacije modernosti, namreč njene nemočne, slabiške razsežnosti: njene utrujenosti in regresije. S tem v zvezi naj omenim Wagnerjevega *Parsifala*, ki je s svojo izdajo moderne svobodnosti prejšnjih Wagnerjevih del in s ponovno uklonitvijo rimskemu krščanstvu silovito prizadel Nietzscheja, ki je bil izredno globoko prijateljsko zvezan z Wagnerjem. Tako bi lahko rekli, da je torej že Wagnerjev *Parsifal* tipično »postmodernistično« umetniško delo. Očitno pa je zdaj tudi, da za razumevanje »postmodernizma«, brez ozira na vse mogoče njegove značilnosti, kamor sodi npr. tudi tako imenovana »historična citatologija« ipd., ne potrebujemo Heideggerjeve ontološke diference, saj bi z njo vso zadevo samo po nepotrebnem zameglili. Iz vsega doslej povedanega zame sledi, da s svojim hlastajočim izumljanjem literarnih razdobj najbrž še vedno nismo dobro dojeli celotnega mnogorazsežnostnega fenomena modernosti. »Postmodernizem« pa ni le izraz literarnoteoretične klasifikacijske zadrege, ampak je sam na sebi problematičen pojav.

Lev Menaše: Vrnil bi se k osrednjemu problemu, s katerim se ves čas srečujemo, k opredelitvi pojma. V umetnostnozgodovinski terminologiji se je »postmodernizem« v sedemdesetih letih uveljavil najprej predvsem v zvezi z arhitekturo, v kateri je bila razlika med modernističnim funkcionalizmom in temu nasprotujočimi, historicističnimi in sorodnimi tendencami najbolj očitna in najlaže določljiva. V ostali likovni umetnosti so se te tendence – če odštejemo razne preroke, ob katerih bi morali poseči precej dlje v preteklost – uveljavile v drugi polovici sedemdesetih let; zase lahko rečem, da sem njihovo prevlado opazil zlasti na beneškem bienalu leta 1980 in na njegovi sekciji Aperto Ottanta, kakšno leto pozneje pa so se pojavile tudi v Sloveniji in od takrat pri nas predstavljajo prevladujočo smer. Ob vsem tem ostaja problem izraza »postmodernizem« še vedno odprt. Sam ga nerad uporabljam iz dveh razlogov. Prvič zato, ker se mi zdi, da predpostavlja, da je modernizem dokončno mrtev, kar ne drži. Morda ga v nekaterih okoljih res ni več mogoče najti, vendar to ne velja niti za Slovenijo in še toliko manj za dežele, ki jim običajno rečemo dežele tretjega sveta in v katerih so družbene potrebe takšne, da zahtevajo modernizem kot udarno avantgardistično silo. In drugič: reakcija na modernizem je vedno obstajala; v našem stoletju jo najbolj očitno predstavljata stalinistični socrealizem na eni in nacistična umetnost s svojim odnosom do »entartete Kunst« na drugi strani, sorodne primere pa je mogoče najti tudi v drugih obdobjih. V okviru t. i. »postmodernizma« pa vidim dve izrazito različni smeri, katerih prva predstavlja predvsem reakcijo na ideale modernističnega avantgardizma, reakcijo, ki danes sicer operira z navideznimi ali udomačenimi znaki

moderne umetnosti, jo pa pri tem (kot sem pisal že v Naših razgledih) hoté kastrira, naredi za predmet salonskih šal. V naših razmerah ta smer, za katero se mi zdi »retrogardizem« boljša oznaka, ne predstavlja novosti, saj je včasih v hujših, tudi institucionaliziranih, in včasih v blažjih oblikah prodrla že v poznih šestdesetih letih ter prevladovala v sedemdesetih. Sam sem izraz »postmodernizem« prvič uporabil prav kot nasprotje takšni, recimo akademsko modernistični, formalistični umetnosti, v smislu nasprotovanja položaju, ki takšen tip umetnosti omogoča, kot nasprotni ideal temu tipu umetnosti. Danes, po vsem, kar se je zgodilo v zadnjih letih, besede na tak način seveda ni več mogoče uporabljati. Toliko o prvi smeri. Druga, ki smo se je danes tudi že dotikali, je precej bolj zapletena: gre za reakcijo na način mišljenja, ki pa ni samo »moderen«, ampak sega s svojimi koreninami veliko dlje v preteklost zahodne kulture in njenega pojmovanja zgodovine kot procesa, ki iz preteklosti prek sedanjosti vodi v tako ali drugače določljivo prihodnost. Danes so ljudje nad takšnim modelom, najbolj preprosto rečeno, razočarani in ga opuščajo; v okviru sodobne likovne umetnosti to lahko ugotavljam ob delih umetnikov, kot sta pri nas npr. Begič in Huzjan. Ta smer torej ne predstavlja reakcije na eno samo obdobje in je zato ni mogoče označiti zgolj kot »postmodernizem«; sam sem v tej zvezi govoril o postevropski umetnosti.

Tine Hribar: Moram intervenirati v zvezi s socrealizmom pa z nacistično umetnostjo; mislim, da tu ni primerjave in da moramo le upoštevati, kar je bilo rečeno v zvezi z retrocitati in kar je nekako omenil tudi Paternu. Vsi ti retrocitati se dogajajo v vzratnem ogledalu, v dejanskem retrogardizmu, medtem ko so nacistične pa socrealistične »umetnine« v službi ideološke »avantgarde«. Tudi vračanja, o katerih je govoril Urbančič – elementi Blut-und-Boden-ideologije – so retrocitati. Lainščkovi *Samorastneži* niso agitka za to, izražajo le tragedijo tega.

Lev Menaše: Če je bilo iz mojih besed razbrati strah za usodo moderne, je tak vtis napačen; govoril sem samo kot opazovalec, ki se njenega konca niti ne veseli niti ne boji. Glede primerjave med socrealizmom in nacistično umetnostjo je jasno, da lahko ostaja samo pri sorodnosti vračanja k citiranju starejše umetnosti, in pri tem je mogoče celo govoriti o različnih socrealizmih, ki jim je skupno to, da citirajo starejšo umetnost, preverljivo revolucionarno že v času, preden je revolucija zmagala. Sovjetski socrealizem se ustavlja v okvirih realistične ruske umetnosti poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja in so mu poznejša gibanja že sumljiva, v Vzhodni Nemčiji pa je položaj – kot smo lahko videli na razstavi v Narodni galeriji – precej drugačen, saj se tu srečujemo z odmevi Neue Sachlichkeit, ki je sicer tudi »realistična«, vendar iz drugačnih izhodišč kot rusko slikarstvo poznega 19. stoletja.

Ivan Urbančič: Hribar je omenil Lainščkovo dramo, kot da gre tu za tragični polom ideje, ne pa za pravo pozicijo. Vzemimo za primer Schillerjeve drame, katerih ideja je svoboda. S tem, ko je Schiller svojega junaka žrtvoval za svobodo, ko je ta tragično propadel zanj, nikakor ni bil uprizorjen polom same te ideje, ampak jo je to dejanje ravno povzdignilo. Pri Lainščku vidim posvetitev (narejanje svetega!) ideje slovenske domovine-matere: nacionalizma. Če govorimo o razliki med modernizmom in postmodernizmom, kam spada npr. Jančarjeva drama *Veliki brljantni valček*? Napisal sem obsežno študijo o tej drami in moram reči, da

mi je mnogo sodobnejša od Lainščkove, čeprav je nastala pred njo. Tudi v Lainščkovih *Samorastnežih* se srečamo z norišnico, ljudstvo ponori, je vse bolj blazno, zaprto v prostor brez perspektive itd., vendar je v Jančarjevem »zavodu« nekaj, kar je zares pristno moderno, bolj moderno od modernistične produkcije 60. in 70. let. Tako je očitno treba premisliti, kaj zares, nepoljubno, epohalno zgodovinsko karakterizira modernost. Sele potem bomo tudi videli, kaj je »postmodernizem«. To, kar je zdaj, je le vračanje in nemoč.

Janko Kos: Rad bi opozoril, da nas zanima predvsem, kako sredi splošnega pojma postmoderne dobe, v kateri očitno smo oziroma vanjo gremo, najti preciznejše mesto za postmodernizem kot smer literature ali pa arhitekture, kjer je bolj ali manj razvidna, in na kakšen način odkrivati postmodernizem v območjih, ki so med sabo zelo različna. Na to je opozoril že Hribar. Zdi se, da je treba postmodernizem v Ameriki ali Južni Ameriki ali Franciji in seveda v Sloveniji vendarle locirati glede na celotno lastno tradicijo. Pa tudi predvsem do modernizma, ker sicer ne bi mogli razumeti, od kod razhajanja pri oceni o postmodernizmu v ameriški prozi in o tem, ali je francoski novi roman postmoderen ali ni, kajti Američani ga postavljajo v postmoderno. Pa nesporezno, ali je Borges postmoderen ali pa je to García Marquez. Zdi se, da do teh razhajanj prihaja zaradi različne optike. Američani očitno gledajo iz svoje, mi pa na ameriško književnost seveda iz svoje. – Sam sem pred nekaj leti na primer posumil o tem, da bi bili avtorji kot Vonnegut res postmoderni, ker sem jih gledal v luči evropskega modernizma, oni pa so razlagali seveda to literaturo kot reakcijo na svojo prejšnjo fazo, na Hemingwaya, Dos Passosa, tudi Steinbecka. Z evropskega stališča ta ameriška proza ni ravno moderna ali modernistična literatura. In kaj je v Sloveniji postmodernost? Glede na naš modernizem, ki je bil in je še, je to precej odprto vprašanje. Vsokčil bi z nečim čimbolj konkretnim. Mislim na primerjavo, ki jo je dal Tine Hribar, med *Krstom pod Triglavom* in pa Bernikovimi slikami na motive križanja. Če prav razumem, je Bernik zanj pravi postmodernizem, medtem ko ima *Krst pod Triglavom* sicer nekaj elementov postmodernizma, vendar drugače. Seveda nisem strokovnjak za slikarstvo, ampak po Bernikovih slikah sem imel drug občutek, kot ga imam ob postmoderni arhitekturi. Slednjo poznamo seveda bolj s slik in iz Jencksovih razlag, vendar lahko rečem vsaj to, da ta arhitektura zapušča človeku zelo nenavaden vtis. Mislim, da je podobna nečemu manierističnemu, je hladna, hkrati pa dražljiva in nekako nevarno tajinstvena. Ko gledam Bernikove slike, tega občutka nimam; zdijo se mi kot obnova ekspresionističnega krika o človeku in seveda verjetno želje po svetem. Tu je sicer kombinacija figuralike in ozadja, ki je recimo prišlo iz abstraktnega ekspresionizma, ampak vprašujem se, ali je zdaj to dvoje postmodernistično v smislu nove likovne smeri, ne pa izraz duha tega časa na drugi ravni. Zanima me, ali je vsako vračanje k figuraliki v slikarstvu ali pa vsako vračanje k historičnim stilom v arhitekturi postmodernizem, in katero vračanje v literaturi, če seveda gre za vračanje, je res postmodernistično.

Za *Krst pod Triglavom* bi vendarle rekel, da sem imel ob njem občutek tajinstvenega in nedoločnega, tudi v ideološkem smislu seveda, in ta občutek, ki mora biti verjetno najbolj zanesljivo merilo za to, kaj je neka umetnost, se mi zdi, da je skoraj tisti, kot ga imaš ob postmoderni arhitekturi. Verjetno bi tudi teorija o citatih in analiza citatov potrdila, kako so uporabljeni recimo v *Krstu pod Triglavom* ali pa kako pri Berniku. Podobno je z literaturo, na primer z vprašanjem, ali je poezija Svetlane Makarovič s svojim vračanjem k mitom in folklori res že postmodernizem ali ne.

Jola Škulj: Pojavi postmodernistične citatološkosti, postmodernistične metatekstualnosti, metafikcijske proze ali pa podobni prijemi in elementi v drugih umetnostnih sferah so izrazito nenaivni. To pomeni, da se obremenjujejo z dvojno konotacijo. Umberto Eco je v intervjuju z uglednim italijanskim poznavalcem postmodernizma Stefanom Rossom, leta 1983 objavljenem v reviji *Boundary 2*, ko je spregovoril o svoji knjigi *Ime rože*, opozarjal na naivnost, s katero je bilo to njegovo delo sprejeto pri masovnem odmevu v različnih krogih bralcev. Ravno ob tej naivnosti, ki je pomenila bariero pravega, umetniško relevantnega sprejemanja, pa je opozoril na bistveno točko, ki razmejuje modernistično in postmodernistično evociranje bodisi pisane tradicije bodisi mita, če se eksemplarično omejimo samo na literarne tekste. Eco je izpostavil problem nenaivnosti postmodernističnega citata. In res je mogoče reči, da je Joyceovo sklicevanje na mit ali pa evociranje mita v primeru Svetlane Makarovič mnogo bolj enosmiselno. Lahko bi celo uporabili formulacijo, da je za modernistični citat v enakem obsegu značilen funkcionalizem in nekakšen racionalizem, ki ga je mogoče imeti za preostanek novoveškega duha, kot je to poteza modernistične arhitekture. Modernistični citat ali evokacija še vedno težita k nekemu zaokroženju, k smislu, k enournemnu interpretiranju svoje včlenjenosti v literarni tekst. Modernistični citat in evokacija poantirata, poenostavljata, pripada jima težnja po enotnem opredeljevanju bistva. Logos stvari je potemtakem za modernizem še vedno nekakšna oblika racionalne urejenosti, preglednosti, čeprav je to prvi hip v modernistični prozi Joycea ali Prousta prisotno v močno zakriti podobi. Drugačno je evociranje in citiranje v takšni prozni praksi, kot jo uveljavlja postmodernizem Johna Bartha. To je mogoče razbrati tudi v njegovem eseju *Literatura izčrpanosti* (1968) ali v drugih postmodernističnih tekstih, kot je Barthelmovo knjiga *Snow White* (1967), ali v prozi Thomasa Pynchona ali pa v romanu Johna Fowlesa *Ženska francoskega poročnika* (1969), ki ga Slovenci poznamo tudi v prevodu. Če se hočemo približati bistvu postmodernizma, mislim, da bi se bilo potrebno na filozofski ravni pogovarjati ravno o tej nenaivnosti.

Ivan Urbančič: Imam vprašanje. Če namreč pravite, da je za postmodernizem in njegovo historično citatologijo značilno to, da ti citati niso več naivno vneseni, temveč označeni tako rekoč z nekim indeksom neveljavnosti znotraj literarnega teksta, se postavlja vprašanje, kaj to pomeni za citate slovenske nacionalne ideologije, ki se pojavljajo v današnjih literarnih tekstih. In tudi, kaj to pomeni za takšna citirajoča literarna dela, ne le pri Lainščku, ampak tudi pri Snoju in drugih. Ironizacija kot tak indeks je že nekaj modernističnega. Jesihova igra *Grenki sadeži pravice* je skoraj iz samih citatov, vendar velja za modernistično delo.

Jola Škulj: Predvsem bi podčrtala, da postmodernistični citat ni nujno ironičen, in tu je, se zdi, tudi razlika z eliotovskim modernističnim citatom. Že Aleš Debeljak je opozarjal na romantično ironijo in modernistično parodijo. Indeks neveljavnosti se z gesto ironije pojavlja samo v zgodnji fazi problematizacije kartezijanske gotovosti jaza. V tem smislu se je kazal že pojav romantične ironije kot ene najprvotnejših oblik detronizacije subjekta, njegove vseveljavnosti. Številni interpreti modernizma in tudi postmodernizma (mdr. Harry R. Garvin, *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, 1980; Michael Köhler, »Postmodernismus«, 1977) vidijo izvore v romantiki, kar je vsekakor pretiravanje, hkrati pa je v tem vendarle neka zveza, zlasti če imamo v mislih poznoromantično fazo Hoffmanna ali Tiecka s primerom romantične ironije v njunih tekstih, katere smisel in funkcija je bila relativizirati subjektiviteto romantičnega

subjekta, pojmovano kot nekaj absolutnega in avtonomnega, in prepoznati meje človekovega jaza. Ironija, ki se vedno nanaša na nekaj, izpostavlja tako imenovano dvojno optiko in v tem smislu je ironija element destabilizacijskih procesov, kakršni privedejo tudi do modernistične koncepcije subjekta, ki svoje brezstalnosti, neutemeljenosti še ni pripravljen sprejeti nase. Mimogrede naj omenim, da mora Proustov junak v svojem soočenju s svetom relativnosti še najti umišljeni smisel, vsaj v pisanju literature, v ustvarjanju, z drugimi besedami, ima še težnjo po integracijski točki. Takšna integracijska točka je tudi za Joyceovega junaka na primer odisejevska paralela. V modernizmu človek še ni zmožen in sposoben živeti, biti sprijaznjen oziroma sprejeti nase svet razlik in ironija je tista zadnja oblika moči, s katero si prizadeva, prekrivajoč krhkost svojega jaza, izraziti in ohraniti neokrnjenost, koherenco svojega jaza in sebe kot subjekt, razumljen v smislu latinskega pomena *subiectum*, ki je, kot vemo, v zvezi z glagolom *subiicere* »vreči pod«, kar pomeni, da si podreja vse ostalo. Postmodernistične pozicije zato z zgodovinsko širšega razgledišča ni mogoče razumeti kot kakšno dejansko, ponovno stabilizacijo subjekta, kot to trdi Paternu. Ta stabilizacija subjekta je – tako govori analitična skušnja s teksti postmodernizma – lahko samo simulirana, navidezna, podčrtujem: zavestni simulakrum. Morda je takšno simulacijo najti tudi v delih slovenskih avtorjev, ki jih navajate, v Lainščkovi drami, v »vrednotah« in »idealih«, ki upravičeno zmotijo, če njihovo prisotnost naivno razberemo. Toda vprašanje je, ali je Lainščkova drama res vzoren postmodernistični proizvod, da bi lahko na tem primeru zares nepoljubno označevali zgodovinske karakteristike postmodernizma. Bojim se, da je vedno problem razpravljati o bistvu stvari na marginalnih primerih. V tej zvezi bi rekla še besedo o predstavi *Krst pod Triglavom*, ki je bila kot projekt postmodernističnega poskusa zelo perspektivna, ki pa v svoji izpeljavi tega ni vzdržala. Je to travma, ki se naše slovenske literature skozi zgodovino vseskozi drži, ali pa je treba razlagati to tako kot Hribar in razločevati pojave postmodernizma, hipermodernizma in retrogardizma? Lainščkove predstave žal ne poznam, da bi lahko presojala vpletenost citatov, njihovo funkcijo in smisel, položaj subjekta in razumevanje subjektivitete pri njem. Morda pa je s tem primerom nekaj podobnega kot s *Krstom pod Triglavom*?

Janko Kos: V zvezi s postmodernizmom se očitno pojavlja moment vračanja in vprašati se moramo, za katero vračanje gre in kdaj vodi v postmodernizem. Če pogledamo vodilne moderniste 20. st., vidimo, da so se mnogi vračali nazaj že kmalu po svojih radikalnih začetkih. Picasso se je vrnil po letu 1920 v posebno vrsto neoklasicizma, Stravinski iz *Pomladnega slavlja* v *Simfonijo psalmov*, naš Černigoj se je kasneje vrnil v figurativno, realno ali celo realistično slikarstvo, Jarc se je vrnil na koncu s sonetu. In najbrž se ponuja vprašanje, ali bi lahko že pri Picassu, Stravinskem, Eliotu govorili o postmodernizmu. Leta 1982 sem bil skoraj mnenja, da se je postmodernizem pojavljal že takrat, če pa gledamo vendarle na strukturo teh pojavov kot celoto in ne samo na posamezne elemente, se postavlja vprašanje, ali je tisto vračanje pred 2. svetovno vojno bilo isto kot to, ki ga imamo zdaj pred sabo. V drugi polovici 20. st. so stvari vendarle čisto drugačne in duh vsega tega je bistveno drug.

Aleksander Skaza: Ko govorimo o citatu oziroma o citatnosti v postmodernizmu oziroma postmodernistični literaturi, bi rekel, da je to literarnoteoretski problem, ki ne zadeva samo postmodernizma, ampak literaturo nasploh. Res je, da je razpravljanje o citatnosti v sodobni literarni kritiki in tudi literarni vedi nekako v modi (v rusistiki na primer

pod vplivom Kirila Taranovskega in njegovih del, zbranih v znani knjigi *Essays on Madel'stam*, 1976) in da se tudi t. i. univerzitetna znanost poslužuje citatnosti kot odrešilne bilke, ki naj pomaga razkriti pomen (literarne) umetnine, vendar pri tem raziskovalci večkrat pozabljajo na različne funkcije in lastnosti citata in citatnosti v konkretni (literarni) umetnini, v kontekstu konkretnega literarnega toka oziroma smeri, v sistemu in strukturi konkretnega literarnega obdobja . . . Citatnost lahko opredeljuje postmodernizem samo s svojim specifičnim postmodernističnim značajem in funkcijo, če ju seveda ima.

Tine Hribar: Ob problemu citiranja bi skušal še enkrat utemeljiti, zakaj mislim, da je Bernik vseeno postmodernističen. Strinjam se s tistim, kar je Kos rekel o *Krstu pod Triglavom*, tudi glede tega, da gre za ekspresionizem. Bi pa vseeno skušal pokazati, v čem se razlikuje postmodernistično od transavantgardnega retrocitiranja. Če imamo neko raven citatov, ki so grobi, recimo kot citat stolpa v *Krstu pod Triglavom*, kjer je popolnoma jasno razviden izvor citata, imamo pa nasprotno tudi tako imenovano palimpsestno citiranje, ki gre v smeri tega, kar je Debeljak govoril o oponašanju ptice oponašalke. Vzemimo Bernikovo sliko razpetega telesa. To je *Ecce homo*, gre za kup citatov, ki jih umetnostni zgodovinar lahko odkrije in o katerih je v razstavni publikaciji pisal Jure Mikuš. Tu je poseben položaj rok, položaj glave, gre za izbor ozadja, za barve, kajti renesansa ima na primer svoje barve, gotika spet svoje, barok svoje. Vse te stvari so lahko grobo citirane. Pri Berniku, ki se giblje na palimpsestni ravni, tega ne bo, naravnost izogiba se temu, da bi prišel na dan direkten citat. Je pa nešteto citatov v eni sami sliki, a zelo zakrito. Gre skoz in skoz za retrocitate, ampak močno palimpsestno predelane. Bistvena pa je razlika med božjim in svetim. Na vseh starih razpelih smo imeli seveda Kristusa, ki je (tudi iz slike same se to vidi) v neposrednem odnosu do božjega: tisti pogledi Marije od spodaj, cela oprema, sam lesen križ kot historični zapis itn. Vse to pri Berniku odpade. Božji sin kot tak ni več navzoč, ampak je tu samo človek kot trpeče, razpeto bitje.

Jola Škulj: Hribar je primerno opozoril na dvojnost citatov, na citiranje pri Berniku, ki ni več nedolžno citiranje, in to je tista bistvena razlika med postmodernim citatom in citatom npr. še pri Belem. Človek bi moral ravnokar prebrati *Peterburg*, da bi opozoril na konkreten element modernističnega citiranja. Mogoče imam še najbolj pred sabo Eliotovo citiranje v *Pusti deželi*, ki še ni tisto nenedolžno citiranje postmodernizma. Ta različnost citata gotovo govori o različnem razumevanju subjekta znotraj modernizma in znotraj postmodernizma. Vprašujem se, in tu bom uporabila Bahtinovo terminologijo, pri čemer moram poudariti, da Bahtina razumem predvsem v njegovi filozofski razsežnosti in ne samo kot teoretika – torej vprašujem se, ali že prvi tip citiranja, modernistični, pade pod dialoški tip mišljenja ali ne. Tip postmodernega citata vsekakor govori za neko dialoškost, odprtost subjekta, ki pa preverja samega sebe, ne več s pozicij neke gotovosti, kot v romantiki, niti ne več s pozicij zgolj razrahljanja te gotovosti kot v modernizmu eliotovskega tipa, ampak s stališča odprtosti za drugega in tistega, kar je razumeti na filozofski ravni s koncepcijo dialoškosti.

Igor Škamperle: Navezal bi se na Kosa in rekel, da gre morda iskati eno izmed bistvenih značilnosti postmodernizma ravno v tem vračanju, oziranju nazaj. Skušal bom to opredeliti s postavko, da je postmodernizem predvsem duh časa, »Zeitgeist,« ki zabeleži eksistenco kot sploh ne

več nedolžno, obremenjeno s težo zgodovine. Zato – po mojem – tudi premik k citatu. Umberto Eco je nekoč dejal, da bi običajni ljubimec v zgodovini rekel svoji ljubi – ljubim te. Postmodernistični ljubimec pa bi rekel – ljubim te, kot je dejal ta in ta. Vprašanje je seveda, kaj je sedaj tisti objekt, ki fascinira. Slavoj Žižek je nekje omenil, da bi postmodernistični postopek bil pokazati, kako npr. pri Beckettu Godot sam na sebi pravzaprav ničesar ne pomeni, je zgolj brezvezen objekt, ki ga sicer pričakujemo, a nikoli ne dočakamo. Godot nas sicer fascinira, je pač nekaj skrivnostnega, postmodernistično pa bi bilo pokazati, kako na koncu pričakovanja vendarle pridemo do cilja, srečamo Godota, ki pa se izkaže za nekaj banalnega. Tu je pomembno to, da ne gre za Njega, za Godota, temveč za mesto, ki ga zaseda. Ali pa, omenjeno je bilo, naj bi Joyce bil še modernist, medtem ko naj bi bil Kafka z romani *Proces* in *Grad* že postmodernist. Mislim pa, da to še ni postmodernizem, ker bi postmodernistični pristop v tem primeru pač deloval v ravno nasprotni logiki. Prikazal bi nam tisti grad kot neko staro in prazno, že na pol porušeno hišo, ali pa glavnega sodnika v procesu, ki ima vso oblast v rokah in je popolnoma navaden moški. Ob vsem tem pa fascinirajoča stvar ostaja še naprej nedorečena. Kljub temu, da je Grad sam grad, nekaj nepomembnega, banalen objekt, poganja vso zadevo naprej, ker zaseda strukturno mesto. Mogoče se tukaj tudi postmodernizem navezuje na odkritja teorije v zadnjih desetletjih o razredičnosti subjekta, njegovem konstitutivno praznem izvornem mestu. Dušan Mandič, ki deluje pri skupini Irwin, je npr. lani v Galeriji SKUC na prireditvi *Was ist Kunst* rekel, da je njihovo stališče, da slika dela umetnika. Skratka, zanima jih produkcija subjekta, če se tako izrazim, in subvertirajo staro formulacijo »umetnik dela sliko« s formulacijo »slika dela umetnika«. Mislim pa, da se v tem vračanju, eklekticizmu, citatomaniji, kar naj bi bilo značilno za postmodernizem, izraža predvsem nekakšna velika teža zgodovine, breme, ki nas postavlja v že apriori nenedolžni položaj. Skratka, na vsakem koraku ždi nevarnost, da bomo banalni.

Metka Zupančič: V danes že večkrat omenjenem novem romanu se kaže premik iz modernizma v postmodernizem prav v spremenjenem odnosu do citatov. Pogled v poetiko prvih tekstov novega romana pokaže, da citati (pri tem mislim predvsem na elemente mita), ki se pojavljajo od vsega začetka in so sled modernistične proze (recimo Joycea), v šestdesetih letih niso mogli imeti posebne vloge in se o njih niso posebej spraševali. Tedaj se je novi roman ukvarjal izključno samo s seboj in z jezikom, povsem narcisoidno, da je palimpsestnost v tekstu nujno morala ostati zakrita, netematizirana in tudi ortodoksnih teoretikov novega romana ni zanimala. Claude Simon je recimo že leta 1960 v svoji knjigi *La Route des Flandres* (Flandrijska cesta) s posebnim namenom uporabljal mite, ki pa jih je teorija osvetlila šele mnogo kasneje. Ravno njegov primer tudi kaže (kot je danes govoril tudi Tine Hribar), kako zelo težko je avtorje vstavljati v to ali ono kategorijo. V novem romanu je prišlo do obrata, temeljnega premika po znanem srečanju v Cerisyju leta 1971; avtorji so začeli zavestno uporabljati citate in o njih razmišljati na način, kot jih je kasneje reflektirala teorija, recimo Gérard Genette v *Palimpsestes*, (Palimpsestih, 1982), ko je prevladalo stališče, da je besedilo samo po sebi sicer lahko dovolj zgovorno, da pa o njem izvemo še mnogo več, če upoštevamo tudi njegove palimpsestne navezave na literarno ali kulturno preteklost. Pri tem bi veljalo ugotoviti, zakaj prihaja do palimpsestnosti, do citiranja že večkrat omenjenega, na primer pri Simonu. Njegovo citiranje se utemeljuje v iskanju paradigem, je iskanje tistega, kar citate povezuje, kar je v njegovem jedru njihova vertikala in jih pogojuje, kar stvari šele dela pertinentne. Torej ne moremo govoriti o veselju do citiranja,

čeprav gre za vabljev postopek v ustvarjalnem procesu, pač pa o odkrivanju svoje določenosti v preteklosti, česar pa modernistično usmerjeni novi roman v šestdesetih letih ni hotel videti, ker je bil določen sam po sebi in sebi zadosti. Razlogi za palimpsestnost ali citiranje odpirajo vrsto novih vprašanj na povsem metafizični, celo na teološki in religiozni ravni, ko se je mogoče vprašati, čemu je človek zavezan s svojo ustvarjalnostjo in kam ga njegov kreativni proces vodi.

Janko Kos: Paternu je v svojem ekspoziju že na začetku govoril o tem, da je v modernizmu navzoča destabilizacija subjekta. Ne vem, ali sem ga pravilno razumel, vendar se mi zdi, da bi morda torej videl v postmodernizmu stabilizacijo subjekta. Vprašanje je, ali v postmodernizmu lahko kaj takega vidimo in ali ne gre še za večjo destabilizacijo subjekta. To je eno od precej važnih vprašanj glede na to, ali morebiti postmodernizem izraža bistvo naše dobe in kaj je to bistvo. S tem v zvezi je seveda sveto. Hribar misli s tem gotovo nekaj določnega. Verjetno se v postmodernističnih delih v arhitekturi, slikarstvu in tudi v romanih – na to bom takoj prešel bolj konkretno – kaže nekaj takega, kar od daleč spominja na sveto v tradicionalnem smislu, namreč mešanica nečesa čistega in nevarnega, privlačnega in vendarle odbojnega. Morda je to tisto, na kar bi lahko merili s pojmom svetega, čeprav sam dvomim, če ta tradicionalni pojem lahko pravilno označi to, kar je pred nami. Verjetno gre za neko novo situacijo, za novo razmerje do sveta, do transcendence, do ničta, do česarkoli, do boga, ki je izginil. In zame je vprašanje seveda, ali je temu ustrezen pojem svetega, ki je vendarle zelo star ne glede na to, ali se je pojavil pred pojmom boga ali šele po njem. Ta pojem je vendarle tak, da označuje neko konstelacijo sveta bivših časov, zato se zdaj uporablja morda bolj kot metafora za nekaj, kar je bistveno novo. V tem vidim problem. Če ga sprejmemo kot metaforo, potem bi lahko rekli, da so določeni segmenti v postmodernistični kulturi predstavljeni z nečim takim, na kar misli ta metafora. Če vzamemo delo Johna Fowlesa *Ženska francoskega poročnika*, ki je dober primer postmodernega romana, in če je junakinja Sarah, ki je čista, skrivnostna, dražljiva, nevarna in tudi pogubna, nosilka nečesa takega, kar se pokaže v postmodernem svetu kot skrivnost, potem bi veljala tudi za ta roman takšna metafora. Čeprav je zame mogoče še važnejši ta problem, kako je pravzaprav z ustvarjalnostjo v postmodernizmu. Vse to, kar govorimo o postmodernizmu, postavlja pod vprašaj tudi samo ustvarjalnost kot bistvo tako imenovanega novejškega in modernega človeka. Postmodernizem s svojim vračanjem k historičnim stilom, k eklektičnemu kombiniranju, citiranju itd. najbrž postavlja pod vprašaj ustvarjalnost kot bistvo tega človeka ali ji vsaj postavlja neke meje, to pa so meje absolutnega subjekta, ki je izbral ustvarjalnost za svoj glavni pogon in cilj. In zdaj me zanima, ali se da določiti postmodernizem tudi do tega problema, do ustvarjalnosti. Da je temeljil modernizem še zmeraj na veri v ustvarjalnost, je skoraj sigurno. Avantgarda pa je prignala to stvar radikalno do konca. Ne vem, ali ni s postmodernizmom tu napravljen odločilen obrat, je pa vprašanje, ali je to dokončen obrat in kaj pomeni.

Alenka Koron: Današnja diskusija se vseskozi vrti okrog citatnosti, citatološkosti, postmodernističnega citatomanstva. Najbrž bi bilo nujno razdelati razliko med modernizmom in postmodernizmom ravno ob tem vprašanju, vendar pa so doslej mnogi razpravljalci že opozarjali na težavnost tega početja. V čem je ta težavnost? Opozorila o pogostnosti in pomembnosti modernističnega citiranja držijo in jih je treba vzeti resno.

Toda citatnost ni modernistični novum. Navrženi sta bili že paraleli z manierizmom in helenizmom, zdaj pa lahko dodam (da ne rečem citiram) še mnenje prominentnega postmodernista v literaturi, Johna Bartha, ki v spisu *Literature of Replenishment* navaja, tj. citira starodavni egiptovski rokopi, v katerem pisec toži, da je na svetu že vse povedano. »Tout est dit« torej ni šele današnji problem, ampak ima tisočletno tradicijo. V tej perspektivi se lahko zazdi, da je vse »nanovo« napisano lahko le ponavljanje nečesa že znanega, nekoč že izrečenega ali zapisanega, skratka citiranje. Ni se težko potolažiti, češ da gre le za nesmiselno pretiravanje. Toda hkrati nas to opominja, da mora vsakdo, ki skuša zajeti citatnost oz. citiranje s potrebno širino in pozornostjo za množico različic in pojavnih oblik, seči daleč v zgodovino. Primer je mdr. poskus klasificiranja različnih oblik transtekstualnosti oz. intertekstualnosti literature, ki ga razvije G. Genette v knjigi *Palimpsestes*. Končno se tudi velik del akademske vede, v okviru katere je organiziran današnji razgovor, ukvarja ravno z odnosi, stiki, vzori in vplivi med literaturami. In če lahko vse te razumemo kot specifične oblike citatnosti, citiranja, potem lahko ista veda preskrbi dovolj dokazov, da gre pravzaprav za pojav, ki je star toliko kot literatura sama. Težavnost torej povečuje vsežgodovinska razpršenost in razprostranjenost tega pojava. Začetek iskanja specifik postmodernističnega citiranja je razpravljanje o nedolžnosti oz. nenedolžnosti citatov. Naslednja rešitev, po kateri naj bi šele v postmodernizmu citatnost postala temeljni organizacijski princip literarnega dela, je v bistvu kanonizacija formalnega kriterija. Njegovo uporabnost zmanjšujejo nejasnosti okrog tega, kdaj prepoznati neko lastnost ali značilnost za temeljni organizacijski princip. Zato se mi zdi, da se ni mogoče izogniti začaranemu krogu in priti do tehničnih rezultatov, če v razmišljanja o modernizmu in postmodernizmu ne pritegnemo različnih filozofskih implikacij njenega odnosa.

Jola Škulj: Navezujem na Kosovo vprašanje o ustvarjalnosti, produkciji, ki da je za novoveško pozicijo subjekta prostor najdene identitete. Ko sem prej omenjala problem angažiranosti postmodernistične literature, sem imela v mislih dejansko vprašanje o smislu pojavljanja teh tekstov in s tem razmerje postmodernističnega subjekta do ustvarjalnega akta. Ali je ta še razumljen kot samorealizacija subjekta? Kar nekajkrat se na primer pri Barthu, pa še pri kom, pojavlja vprašanje o smislu produciranja ne samo literature, ampak produciranja ali ustvarjanja sploh. Ob moderni literaturi se je velikokrat – in od tod so ponavadi prihajali tradicionalni afronti do nje – pojavljal ugovor o destabilizaciji humanizma v njej, o njeni »destruktivnosti« v ideološkem smislu, o razdejanju subjekta in podobno. Vseskozi pa se je spregledovalo pozitivno jedro, ki ga je v vsem tem mogoče prepoznati. Zdi se, da tudi postmodernistični avtorji sploh ne bi šli v posel umetnosti, če ne bi svoje dejavnosti razumeli kot nekaj konstitutivnega, zgodovinsko zavezujočega. Ali pa je tukaj še na delu nekdanja gotovost o smislu ustvarjanja kot prostoru samopotrjevanja subjekta, je seveda drug problem. Mogoče je reči, da so se vprašanja o gotovosti in smislu sveta ter stvari v njem po zgodovinskem padcu metafizike počasi izbrisala. Bistveno je postalo to kopičenje samega dela, dejavnosti, proizvodnje, proizvodnje v tistem izvornem smislu grške besede »poiesis« (iz glagola poiein, ki pomeni ne le pesniti, ampak tudi zgolj delati, narediti, storiti, stvariti nekaj iz nič v kaj), to je v tistem pomenu, na katerega verjetno namiguje tudi Hribarjeva raba pojma sveto. V tej smeri je treba razumeti tudi nekatere izjave, ki so razvidne v obeh nedavno objavljenih Barthovih prevodih, v *Avtobiografiji* in *Literaturi izčrpanosti* (Naši razgledi, XXXV, 1986, št. 5, str. 149 in 151). John Barth je svoj prvi manifestativni spis o postmodernizmu napisal že iz po-

zicij soočenja s takšnimi skrajnimi pojavi avantgardizma, ko se je zdelo, da je vsa literatura bolj ali manj nezmožna novih ustvarjalnih zamahov. V slovenskem prostoru naj morda spomnimo – mislim, da je bilo izrečeno tudi na danes že omenjenem posvetu o avantgardi v organizaciji Društva za primerjalno književnost SRS – na Paternujevo problematizacijo hipermodernističnih literarnih pojavov (npr. ohojevcev ali Zagoričnika) z izjavo, kam lahko še literatura onkraj besede sploh vodi. Podobna stališča so očitno silila in navajala tudi Bartha k zapisu njegovega prvega postmodernističnega manifesta leta 1968, da je nakazal neke nove možne oblike ustvarjanja, nastajanja in obstajanja literature. Da pa seveda vprašanje o smislu in gotovosti, ne samo ustvarjanja in obstajanja literature, ampak tudi eksistence nasploh, ni več sodobno vprašanje – če smo seveda to pripravljene prav razumeti na bolj filozofični ravni – pa je razvidno tudi iz Barthove kratke proze *Avtobiografija*, kjer avtor subvertira tradicionalno kartezijansko postavko. Prav takšna mesta v Barthovi literaturi so bila tudi motiv za izbor tega postmodernističnega teksta in prvo predstavitev avtorja v slovenskem prostoru. Zaključne pripovedovalčeve besede v tem tekstu so »I doubt I am«, parafraza Descartovega »cogito, ergo sum«. Pravzaprav pa je to možno v slovenščino prevajati na dva načina, čeprav ni nujno, da bo tudi slovenski tekst docela dobil ta ambigvitetni pomen. Stavek lahko razumemo kot »dvomim, da sem«, in kot »dvomim, ali sem«. To pa je tista ključna postmodernistična pozicija, ki preklicuje celotno racionalistično fazo mišljenja, in prav ta racionalizem kot podlaga gotovosti je s postmodernistično prakso ustvarjanja pravzaprav docela postavljen pod vprašaj kot hegemonističen način razmišljanja, kot neko unificiranje koncepta resnice in vsega ostalega, kar še gre pod te pojme. Prav s teh vidikov na primer tudi filozofi danes problematizirajo Habermasov odnos do postmodernizma, kajti so na stališču, da je Habermasovo oporekanje pojmu zapadlo ravno temu mišljenju racionalizma, ki ga današnji čas spodbija.

Janko Kos: Naj k temu dodam, da je na takšno kritiko Habermasa pri nas opozoril in o tem pisal Lev Kreft, že ko je poudarjal, da je treba biti z današnjega marksističnega stališča do postmodernizma previden. Iz izkušnje vemo, da so marksisti v času Plehanova moderno umetnost – to je bil takrat impresionizem – merili s prejšnjim realizmom. Modernizem v času Lukácsa so merili enako. Ista napaka bi se zgodila, če bi po vzoru Habermasa pripisali postmodernizem po svetu recimo novi desnici ali neokonservativizmu ali celo multinacionalnemu kapitalizmu. Vse to so vprašljive koordinacije, zato je treba biti z njimi do skrajnosti previden. Mislim, da lahko vzamemo na znanje, da so tudi pri nas mlajši marksisti to dojeli, in to najbrž ni slabo.