

primerjalna književnost

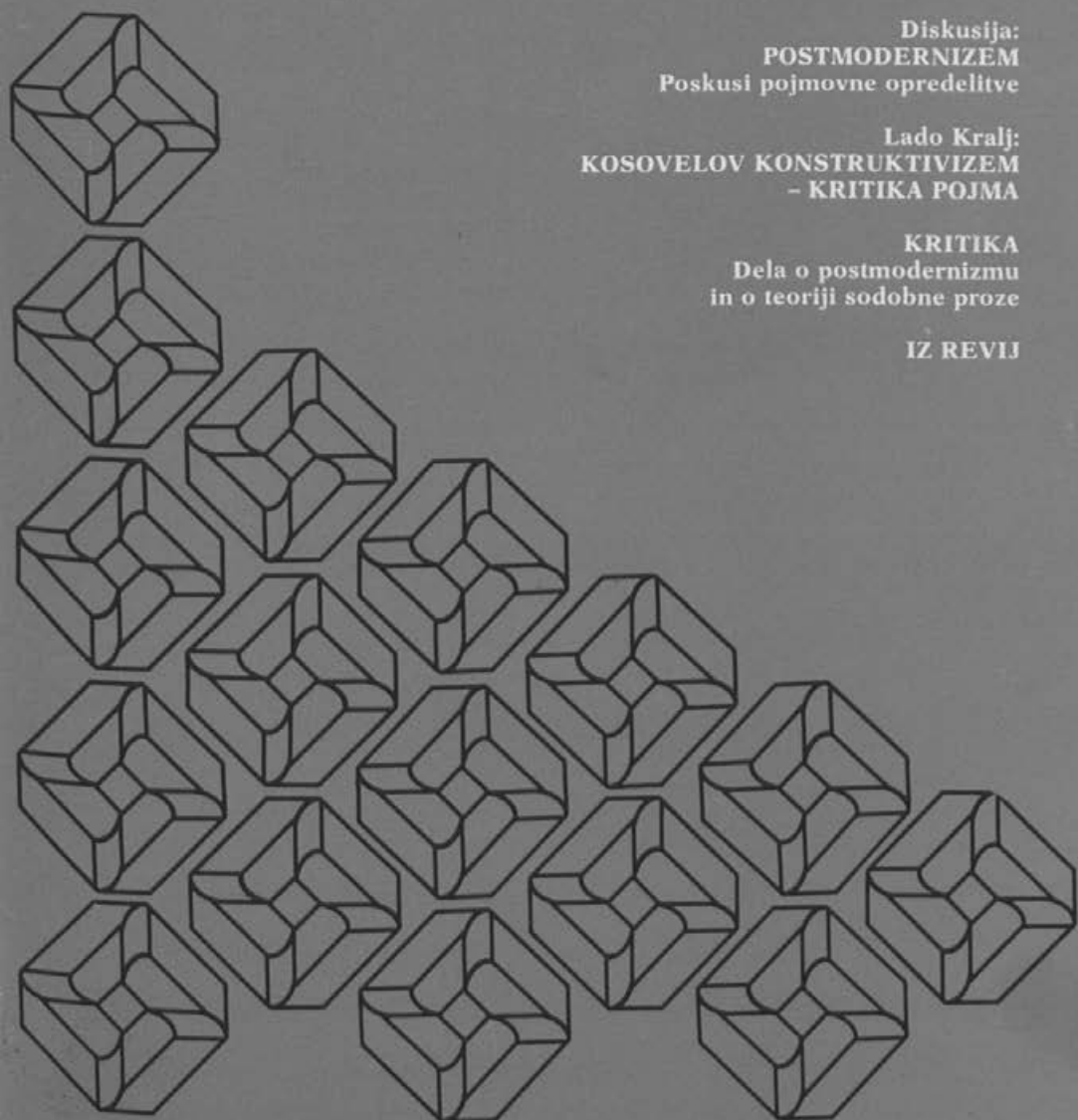
Ljubljana 1986 · številka 2

Diskusija:
POSTMODERNIZEM
Poskusi pojmovne opredelitve

Lado Kralj:
KOSOVELOV KONSTRUKTIVIZEM
- KRITIKA POJMA

KRITIKA
Dela o postmodernizmu
in o teoriji sodobne proze

IZ REVIJ



Svet revije: Drago Bajt, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), Mirko Jurak, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Mateja Kos, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Suklje, Janez Vrečko, Mirko Zupančič

Uredniški odbor: Aleš Berger, Niko Grafenauer, Evald Koren, Janko Kos, Lado Kralj, Majda Stanovnik

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Pri urejanju te številke je sodelovala Jola Škulj

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dravska tiskarna Maribor

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 300 din, za študente in dijake 150 din

Tekóči račun: 50101-678-52401 z oznako »za revijo«

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti Slovenije, Kulturne skupnosti Slovenije in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU; občasne prispevke dobiva od Filozofske fakultete Univerze Edvarda Kardelja.

Po mnenju sekretariata za informiranje pri izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421-1/72 z dne 5. 6. 1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

Oddano v tisk 4. novembra 1986

VSEBINA

Diskusija:

Postmodernizem. Poskusi pojmovne opredelitve 1

Razprava:

Lado Kralj: Kosovelov konstruktivizem – kritika pojma 29

Kritika:

Hal Foster (ur.): Postmodern culture (Igor Zabel) 45

Christopher Butler: After the wake (Igor Zabel) 52

Alan Wilde: Horizons of assent (Igor Zabel) 55

Patricia Waugh: Metafiction (Andrej Blatnik) 57

Dve knjigi o ameriški pripovedni prozi šestdesetih let:

Max F. Schultz: Black humor fiction of the sixties; Manfred Pütz: The story of identity (Marko Juvan) 58

Ann Jefferson: The nouveau roman and the poetics of fiction (Metka Zupančič) 63

The question of textuality (Alenka Koron) 65

Edward W. Said: The world, the text and the critic (Alenka Koron) 70

Iz revij:

boundary 2 (Igor Bratož) 73

The review of contemporary fiction (Metka Zupančič) 77

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 sedanjji 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 historiat 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 seznani 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 fotelj 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 krovní 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 začena 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 umetni 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 eksplivno 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 štirje 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 tega 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 konceptiji 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 sejanci 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.

Mislím, da gre v obdobju nekje od 50. let naprej za svojevrstno dekadenco, za konec stoletja, za konec tisočletja, za nekaj podobnega, kar je skušil 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 težej 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 retrocitatami in kar je nekako omenil tudi Paternu. Vsi ti retrocitatami 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 retrocitatami. 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 zanjo, 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 nespোরазum, 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 dvojje 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 *Zenska 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 kartezijske 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 k 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 skozi in skozi 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 razredičenosti 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 ortodoksni teoretiki 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 vstavljeni 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.

Kosovel je svojo liriko, ki jo je A. Ocvirk leta 1967 izdal z naslovom *Integrali '26*, označeval za konstruktivistično, a dosedanje raziskave niso mogle najti prepričljivih dokazov, s katerimi bi podprle takšno uvrstitev. Pričujoča raziskava ugotavlja, da gre v tej liriki za sinkretičen spoj: v strukturni podlagi se konvergentno prepletajo simbolistične in ekspresionistične prvine, nanjo so divergentno nanešene dadaistične in nadrealistične, predvsem pa močne futuristične. Za zadnje tri je Kosovel našel spodbudo v Micićevi reviji »Zenit« (Zagreb, 1921–23; Beograd, 1924–26), posebej za futuristične v revialni in knjižni publicistiki italijanskih futuristov v Trstu in Gorici. Gre za postopek, ki ga je F. T. Marinetti imenoval »parole in libertà«. Kosovel se je, podobno kot drugi primorski Slovenci, izogibal izrazu »futurizem« zato, ker so futuristične zveze s fašizmom žalile njegov nacionalni ponos.

Lado Kralj KOSOVELOV KONSTRUK- TIVIZEM: KRITIKA POJMA

Dosedanje raziskave

Kosovelovi sodobniki so poznali predvsem simbolistični tip njegove lirike, deloma tudi ekspresionističnega. Leta 1967 pa je A. Ocvirk pod naslovom *Integrali '26* izdal pesmi iz Kosovelove zapuščine, ki jih je Kosovel, kot proroča Ocvirk, »tajil celo pred najintimnejšimi prijatelji«. Tudi te pesmi mnogokrat kažejo simbolistično strukturo, še večkrat ekspresionistično; nihanje med disociacijo subjekta (solipsističnim nihilizmom) na eni strani in aktivizmom (voluntarističnim družbenim angažmajem) na drugi je ekspresionistična differentia specifica. Prav tako sodita k ekspresionizmu dva najpogostejša simbola ali programatični gesli te lirike, »človek« in »Evropa«. Ekspresionizem se kaže tudi na poetološki ravni (nominalni stil, katahrestična montaža), čeprav je postopek katahrestične montaže kdaj pa kdaj tako radikalen, da prehaja v oblikovalno načelo paradoksa, značilno za dadaizem. V motiviki pa ta lirika kaže tudi znamenja ironično-analitične distance in deziluzije, ki so značilna ne samo za ekspresionizem, temveč tudi ali predvsem za drugo postekspresionistično gibanje, tj. za literaturo nove stvarnosti.

V nekaterih teh pesmih pa se pojavljajo formalne inovacije, ki ostro ločujejo to produkcijo ne samo od dotedanjega Kosovelovega pisateljevanja, temveč tudi od vse slovenske literarne tradicije:

- matematična znamenja, največkrat v sklopu matematične enačbe, ki učinkuje kot šifrirana metafora,
- kakofonične onomatopoiije (na poudarjenem ali ključnem mestu, zato prav tako učinkujejo kot šifrirane metafore),
- tipografska destrukcija pesmi: črke različnih velikosti in tipov; črke, zlogi in besede zapuščajo vodoravni vrstni prostor zapisa, kot ga narekuje evropska tradicija pismenstva, in se na belini papirja pojavljajo tudi poševno, navpično ali razpršeno,
- piktorialne intervencije (neverbalne oz. neletristične; v zapis pesmi vdira geometrična risba, ki se prezentira kot integralni del pesniškega artefakta).

Skrajno stopnjo tega eksperimenta doseže Kosovel v treh pesniških artefaktih, ki jih je A. Ocvirk v zbirki *Integrali '26* reproduciral s pomočjo fotografije, jih označil kot »lepljenke« in jim dal naslove *Prostor*, *Zrcala* in *Bomba*. Gre za kolaže v izvirnem pomenu besede. Kosovel je na list papirja lepil in tako montiral:

- izrezke števil, črk, besed ali besednih zvez iz časopisnih naslovov; tudi trikoten izrezek časopisnega članka, a postavljen na glavo,
- trikotne, štirikotne oz. kvadratne izrezke rdečega ali modrega papirja.

Podoben postopek je Kosovel uporabil tudi v pesmi, ki ji je A. Ocvirk dal naslov *Cirkus Kludsky, prostor št. 461*: na zapis besednega gradiva je

Kosovel prilepil barvasto vstopnico za cirkus Kludsky, ki je leta 1925 obiskal Ljubljano, in ta predmet intervenira v rokopis s svojo lastno letristično informacijo, funkcionalno in pragmatično: s tipografskim zapisom o svoji uporabni funkciji (»Cirkus Kludsky«) in o podrobnejši specifikaciji te funkcije, tj. o številki sedeža (»461«). Intencionira pa ta predmet seveda k predstavam o urbanih atrakcijah in, v Kosovelovem primeru, v zvezi z njimi o propadu Evrope.

Lirsko produkcijo, ki jo je A. Ocvirk objavil pod naslovom *Integrali* '26, je Kosovel v rokopisih dostikrat označeval s kratico ali šifro »Kons«. V diskurzivnem tekstu *Kriza* (»Mladina«, 2, 1925–26) pa se Kosovel programatično izreka za konstruktivizem. Na ti dve dejstvi se opira literarna veda, ko pesmi iz *Integralov* '26 uvršča v konstruktivizem.

A Kosovelova programatična definicija konstruktivizma je nežna, nedoločna in nedomišljena, kot da Kosovel nima nobene prave predstave o tem ruskem literarnem gibanju. To tem bolj udari v oči, ker se Kosovel v istem članku izreka tudi za ekspresionizem, tokrat z dobrim poznavanjem doktrine in prakse ekspresionističnega gibanja in z izdelanimi predstavami o tem, kako ju bo apliciral na svojo literaturo. O Kosovelovih nejasnih predstavah o konstruktivizmu pričuje tudi zapis brez naslova v njegovi literarni zapuščini (mapa IX), ki ga navajamo v celoti:

»Impresionizem je umetnost čutnega gledanja in doživljanja.
Ekspresionizem je umetnost duhovnega gledanja in doživljanja.
Impresionizem: 1) statičen, 2) dinamičen: futurizem, dadaizem, kubizem; a) sintetičen: ga ni; b) analitičen: recimo [Igo] Gruden: analiza pri-
spodobe, ne misli.
Konstruktivizem.«

V oznakah impresionizma, ekspresionizma, futurizma, dadaizma in kubizma odsevajo stališča tedanje publicistike, predvsem tuje, pa tudi domače. Danes nenavadna povezava futurizma z impresionizmom je bržkone posreden odmev Ezre Pounda, ki je v svojem manifestu *Vortex* (1914) očital futurizmu, češ da ni nič drugega kot »a sort of accelerated Impressionism«. Le o konstruktivizmu ni Kosovel vedel zapisati ničesar.

Bolj določno eksplikacijo predstav o konstruktivizmu bi pričakovali v Kosovelovih uvodnih člankih, ki ju je napisal, ko je z Avgustom Černigojem in Ivom Grahorjem snoval novo revijo »Konstruktør«. O člankih poroča Grahorju v pismu 16. julija 1925: »Imam dva kratka članka, 'ABC' in 'Psihologija pokretov' [...] Kaj bi bilo, če bi se list imenoval mesto 'Konstruktør' kar 'Kons'?« A. Ocvirk ugotavlja, da »navedenega rokopisa ni v pesnikovi zapuščini« oz. da sta članka »izgubljena«,³ vendar sta danes dosegljiva prav v Kosovelovi zapuščini v NUK, tam smo ju našli v mapi IX. A njuna ideološka načela so naravnana ekspresionistično, poetoloških pa nimata. Skratka, o konstruktivizmu ne zvemo iz njiju ničesar.⁴

Pa tudi med dosedanjimi raziskovalci (A. Ocvirk, F. Zadavec, M. Kmecl, A. Gspan, J. Pogačnik, A. Flaker, J. Vrečko, D. Bajt)⁵ se ni »nobenemu [...] posrečilo dokazati neposrednega pesnikovega stika s tem gibanjem, ampak le posrednike (likovna umetnost, Černigoj),« kot ugotavlja D. Bajt.⁶

Ruski konstruktivizem (1923–1930) je literarno gibanje, v katerem so sodelovala pravzaprav manj pomembna imena ruskega modernizma (Ilja L. Seljvinski, Kornelij L. Zelinski, Aleksej N. Čičerin, Vera M. Inber). Prav ima A. Flaker, češ da je ruski konstruktivizem dosegel pomembnejše rezultate predvsem v likovni umetnosti, kot literarno gibanje pa ni imel širše evropske radiacije, in da torej »evropskega konstruktivističnega gibanja sploh ni bilo.«⁷ M. Kmecl je že leta 1971 opozoril, da bi »najbrže sklepali prenapljeno, ko bi skupaj s slovensko literarno zgodovino

menili, da v tem [Kosovelovem] primeru za izrazom tiči kakšna evropsko razširjena, programsko fiksirana literarna šola.«⁸

Že pred nastankom moskovske konstruktivistične literarne skupine se je v Berlinu ukvarjal s predstavami o »konstrukciji« (predvsem v likovni umetnosti) Ilja G. Erenburg;⁹ v njih močno odmevajo manifesti »De Stijla«, pa tudi F. T. Marinettija, razložil jih je v knjigi *A vsě-taki ona verit'sja* (1922). Načelo konstrukcije naj postane središče vse moderne umetnosti, zahteva Erenburg, z njegovo pomočjo naj se realizira nov življenjski stil, kar pomeni, naj umetnost vdira v vsakodnevno življenje, to zopet pa naj se približuje umetnosti. Na področju literature to pomeni nov jezik, natančen, ekonomičen, »sintetičen«. Med literarnimi zvrstmi je omenjal predvsem ep, povzema D. Bajt (str. 71), »med proznimi še posebej roman, ki ga odlikujejo hitrost, gibanje, tek in ki naj bi se zgledoval predvsem pri detektivki in kriminalki, filmskem scenariju in časopisni kroniki.«

Z zgledom, kako Erenburg realizira svoje načelo konstrukcije v literarni praksi, se je Kosovel lahko seznanil leta 1925. Takrat je namreč »Ljubljanski zvon« objavil njegovo daljšo novelo *Mercure de Russie, d. d.* (1923). Objavo je Kosovel skoraj zanesljivo poznal, kot dovoljuje sklepati kontekst, v kakršnem se pojavlja Erenburgovo ime v Kosovelovem dnevniškem zapisu decembra 1925. Ni pa poznal Erenburgovih programatičnih oz. poetoloških načel. Odtod negotovost in nedomišljenost njegovih definicij.

Kosovelove predstave o temeljnih načelih konstruktivizma oz. konstrukcije so reducirane na dva vira in oba sta izrazito fragmentarna. To sta Avgust Černigoj za področje likovne umetnosti (»Bauhaus«) in urednik »Zenita« Ljubomir Micić.¹⁰ Černigojeve konstruktivistične teze, kakor jih poznamo iz Delakovih objav v »Mladini« in njegovih v »Tanku«, so sicer vznesene, a nedomišljene in tudi kontradiktorne. Celo Černigojev biograf P. Krečič priznava, da je Černigojev diskurz (manifest) »hopeno zmeden in provokativen. Je modernistična poza, ki zahteva pri interpretaciji precej previdnosti« in da je »kaj nejasen«¹¹ Micićeva fragmentarna informacija, odmev Erenburgovih tez, pa se pojavlja kot bežen in nedodelan element, ki se brez povezave s kontekstom na kratko javlja sredi njegovega drugega in šestega manifesta. Kljub temu pa ni nobene ga dvoma, da je Kosovel našel svoje temeljne predstave o konstruktivizmu prav pri Miciću.¹² V »Zenitu« je lahko Kosovel našel še nekaj zgledov Erenburgove produkcije, a tega ni prav veliko; predvsem pa se v teh zgledih nikdar ne pojavi načelo konstrukcije, niti programatično niti v literarni praksi.¹³

A. Flaker je popisal mnoge zglede, ko se v Kosovelovi liriki ali dnevniških zapisih pojavljajo odmevi iz »Zenita«, in ti zgledi nespodbito dokazujejo, da je Kosovel revijo dobro poznal. Nekatere pa Flaker šteje, kot temu pravi, za »zenitistični 'konstruktivizem'«,¹⁴ ki naj bi ga večidel spodbudil Erenburg, in z njimi skuša argumentirati Kosovelovo povezavo s konstruktivizmom. Tu gre Flaker predaleč. En sam teh zgledov je nespodbiten, tj. citirana Micićeva omemba konstrukcije v manifestu *Kategorički imperativ zenitističke pesniške šole*; drugi zgledi dovoljujejo tudi drugačno interpretacijo, v »Zenitu« so se po vsej priliki znašli kot odmev različnih evropskih modernističnih pobud (»Sturma«, dadaizma, Iwana Golla – tj. nove stvarnosti in nadrealizma), kar je značilno za eklektično naravo te revije, ki se je vsaj začela kot ekspresionistična. Zenitizma torej ne smemo enačiti s konstruktivizmom,¹⁵ čeprav je zaradi pomanjkanja informacij brzkone prav to počel Kosovel, kot opozarja J. Vrečko.¹⁶

Pač pa je Kosovel dobil v »Zenitu« druge pomembne spodbude, ki nimajo ničesar skupnega z geslom »konstrukcije«. Atmosfera analitične in ironične distance in deziluzije, ki se realizira v katahrestični montaži urbanih atrakcij, je differentia specifica Iwana Golla, ki je bil nekaj časa

sourednik te revije in je bil umeščen med poznim ekspresionizmom, literaturo nove stvarnosti in nadrealizmom. Na Kosovelovo pozno lirsko produkcijo je Goll utegnil vplivati tako s svojo programatiko¹⁷ kot tudi z literaturo (pesnitev *Paris brenni*). V »Zenitu« je Kosovel poleg drugega lahko videl zglede dadaizma (Dragan Aleksić, pa tudi tuji zgledi), ki včasih odmevajo v njegovi pozni liriki tako motivično kot tudi bolj globalno. Močne spodbude je dobival tudi v diskurzu in literaturi Ljubomirja Micića in tega dejstva ne more spremeniti niti ugotovitev, da je bila Micićeva produkcija eklektično spremenljiva in močno epigonska; kljub temu je funkcionirala kot posrednik.¹⁸

Pri Kosovelovem konstruktivizmu gre po vsej priliki za »načelo samoimenovanja«, kot temu pravi V. Žirmunski. Morda si je Kosovel pojem »konstruktivizem« vsaj kdaj pa kdaj razlagal predvsem etimološko in ga uporabljal kot kategorijo s področja etike. V tej misli bi nas lahko podprle nekatere formulacije v diskurzivnem, ekspresionistično zastavljenem zapisu z naslovom *Kons*, ki se je ohranil v njegovi zapuščini:

»Samomori so karakteristikum sodobne propadajoče kulture, ki človeka razdvaja, ustvarjajoč nepremostljive relacije med človekom in človekom, uničujoč dispozicije za harmonijo človeštva. Edino globoko konstruktivno delo, ki išče v človečanstvu svoje osnove, to je harmoničnega razmerja med človekom in človekom, in ki si stavi za cilj absolutno svobodo človeka, konstruktivno delo, ki hoče graditi edino na lastnih temeljih, podirajoč vse gnilo, breznačelno in neživiljenjsko, je zmožno obuditi človeka.«¹⁹

Kosovelove zveze s futurizmom

Odprto ostane vprašanje, kako so se formirale tiste značilnosti Kosovelove pozne lirike, ki najboj očitno izstopajo iz slovenske literarne tradicije (matematična znamenja, kakofonične onomatopoiije, tipografska destrukcija, piktorialna intervencija).

Nekaj tega je Kosovel lahko videl v »Zenitu«, čeprav ne vsega in največkrat ne v tako radikalni meri. Matematična znamenja je uporabljal Franz Richard Behrens, pripadal je Strammovemu krogu »Sturma«, torej tistemu, ki je ostal zvest Marinettijevi futuristični poetiki tudi potem, ko se je nemški ekspresionizem od futurizma že odvrnil. Nekatere od štirih omenjenih prvin najdemo tudi pri dadaistu Draganu Aleksiću in pri Iwanu Gollu, ki je v tem času tendiral k nadrealizmu. Predvsem pa v literarni produkciji in diskurzu Ljubomirja Micića, a šele od srede leta 1922. Micić je namreč ustanovil »Zenit« kot izrazito ekspresionistično revijo mesijanskega tipa, njeni osrednji ideološki gesli sta bili »Novi Človek« in »Novi Duh«, in v svojem prvem manifestu (*Čovek i umetnost*, 1921) je Micić definiral zenitizem kot »abstraktni metakozmični ekspresionizem«. Ta strukturna podlaga se je vsaj v obrisih ohranila do konca, a ko je Micić leta 1922 iz »Zenita« »izgnal« Aleksića in Golla in izobčil dadaizem in nadrealizem, je pretehtal svoje »jasne cilje in principe« in sklenil, da jih »po potrebi za pozitivno delo možemo i menjati.«²⁰ Preobrazba je na deklarativni ravni pomenila občasno sklicevanje na načelo konstrukcije; a res le na deklarativni, saj je Micić poznal samo Erenburgovo knjigo *A vsě-taki ona vertitsja* in njegovo revijo »Vešč – Objet – Gegenstand«, ta dva vira pa se ukvarjata s konstrukcijo bolj esejiščno kot teoretično ali poetološko – in predvsem na področju likovne umetnosti.

Na drugačno, bolj temeljno preobrazbo so začeli opozarjati italijanski viri. Najprej v pamfletističnem tonu: kruto so se posmehovali Micićevi sintagmi »balkanski barbarogenij«, češ da je Micić prevzel »barbarstvo«, eno temeljnih Marinettijevih kategorij, in jo lokalno pobarval.²¹ Sčasoma so posmehu sledile pohvale, a obenem so Italijani začeli označevati zenitizem za derivat ali tudi integralni del futurizma. Micić je temu

ogorčeno oporekal: »Ponovno naglašavam, da je film stvarno seme zeniti-
stičke poezije, nipošto ne ma koji drugi evropski pokret a najmanje fu-
turizam,« a kmalu so Micićevo futuristično fazo opazili tudi literarni kro-
gi »u našoj zemlji« in zavračati je moral njihovo »neznanje [...] koje nam
odriče svaku originalnost i neprestano trpa nas pod istu kapu sa futuris-
tima.«²² Se leta 1925 je Marinetti v Parizu, kjer je imel predavanje na »Tri-
bune des femmes«, označil zenitizem za del futurizma.²³

Italijanski futuristi so s tem poleg drugega kazali tudi svoj običajni
paternalizem do evropskih modernističnih gibanj in priznati je treba, da
je bil »Zenit« tudi po Micićevi preobrazbi sinkretična revija in nikakor
ne samo futuristična. Res pa je, da se je Micić v tem času močno naslonil
na ideologijo in poetiko italijanskega futurizma. Futuristično literaturo
ali poročila o tem gibanju je Micić objavljajl že od prve številke, a zdi se,
da je temeljna ideološka in poetološka načela dobil v roke šele sredi leta
1922. Zelo verjetno mu je Marinetti poslal svoje revije in manifeste, kakor
jih je pošiljal urednikom revij po vsem svetu. Micićev šesti manifest, *Ka-
tegorički imperativ zenitističke pesničke škole* (1922), sledi natanko istemu
namenu in je sestavljen enako kot Marinettijev *Manifesto tecnico della let-
teratura futurista* (1912): po točkah poučuje, kako je treba uničiti staro in
ustvarjati novo literaturo, obenem uvaja Marinettijeve kategorije glagol-
skega infinitiva, simultanosti in destrukcije psihologije in logike; Miciće-
va pesnitev *Aeroplan bez motora*, ki jo je deloma objavil tudi v tržaški fu-
turistični reviji »25«, kaže odmeve Marinettijeve *L'Aeroplano del Papa*
(1914); njegova »zenitistička večernja« leta 1923 ima isto sestavo, kot so
jo imele »serate futuriste«, vključno z obveznimi gledališkimi skeči v stilu
»teatro sintetico«; Micićev sedmi manifest, *Zenitizam kao balkanski tota-
lizator novog života i nove umetnosti* (1923), kaže že osupljivo odvisnost
od Marinettijevih zgodnjih manifestov (1909–1913); in Micićeva literatu-
ra, objavljena v 21. številki »Zenita« (1923) je prav tako presenetljivo blizu
zgodnji futuristični motiviki in oblikovalnim postopkom. Temeljni Mari-
nettijevi kategoriji »energija« in »dinamizem« postaneta temeljni Miciće-
vi (z modifikacijo: »energetika«), po njem ju prevzame Kosovel. In z nji-
ma predstave, kot je »rime ubiti!«, in simbole, kot so aeroplan, avtomobil,
elektrika, elektromotor ali brzovlak. »L'aeroplano« in »l'automobile« ni-
sta bila samo dva najpogostejših futurističnih simbolov, temveč tudi real-
na predmeta, na katerih so futuristi v praksi dokazovali svoj pogum,
energijo in dinamizem.

Kosovelovo poznavanje »Zenita« nas torej poleg drugega usmerja
tudi k italijanskemu futurizmu.

Tja nas usmerjajo tudi štiri druge instance: A. Ocvirk, dve futuristič-
ni reviji v Kosovelovi zapuščini, Ferdo Delak in vsaj trije Kosovelovi ci-
tati, ki nam dovoljujejo sklepati, da je futurizem poznal tudi direktno,
mimo Micićevega posredništva.

A. Ocvirk je opozoril na Kosovelovo zvezo s futurizmom že v študiji
Srečko Kosovel in konstruktivizem, čeprav z omejitvijo, češ da se futuri-
zem kaže samo v Kosovelovi zgodnji produkciji (1921–1922). V študiji je
navedel tri takšne pesmi, v Kosovelovem *Zbranem delu*, II še eno in jih
predstavil v posebnem razdelku dodatka (*Moja duša, Vstajenje, Pesem o
sanji, Pesem o zelenem odrešenju*). Ocvirkovi argumenti, s katerimi pod-
pira pripadnost teh pesmi futurizmu, so tematski (»načelo vsebinskega
in čustvenega kontrasta«) in formalni (»ploskovni likovni kalup«).²⁴ Do-
damo jim lahko še enega. Rokopis *Pesmi o sanji* je namreč Kosovel na-
pisal v dveh barvah, tako ga je Ocvirk v *Integralih '26* tudi natisnil; prvih
10 verzov je Kosovel napisal z rdečilom, naslednjih 6 s črnim, nasled-
njih 24 z rdečilom, naslednjega napol z rdečilom in napol s črnim in za-
dnjih 22 verzov spet s črnim. To pa je postopek, ki ga F. T. Marinetti za-
hleva v manifestu *Distribuzione della sintassi Immaginazione senza fili Pa-
role in libertà* (1913): »Moja revolucija je usmerjena proti tako imenovani

harmoniji strani [...] Zato bomo na eni in isti strani uporabljali tudi tri ali štiri barve črnila, če bo treba.»²⁵

V Kosovelovi zapuščini sta se ohranili dve futuristični reviji, »Energie futuriste« in »25«. ²⁶ A. Ocvirk je zavrnil možnost, da bi futurizem utegnil vplivati tudi na Kosovelovo pozno lirsko produkcijo, z argumentom, da je bil futurizem po prvi svetovni vojni že v zatonu. Pri tem pa je spregledal, da je upadanje zadelo samo center futurističnega gibanja, ne pa periferije. Takšna periferija je bil Micičev »Zenit« in takšna periferija je bila tudi »vzhodna meja«, kot italijanski literarni zgodovinarji rečejo Trstu in Gorici. Tu se je futurizem začel s faznim zaostankom desetih let. Sofronio Pocarini in Mario Vucetich sta šele leta 1919 izdala *Manifesto di fondazione del Movimento futurista giuliano* in šele potem so v Trstu in Gorici začele izhajati futuristične revije: »Epeo« (1922–23), »Energie futuriste« (1923–1924), »L'Aurora« (1923–24) in »25« (1925). Pocarini je svojo zbirko v tehniki »parole in libertà«, *Un buon parolibero e un verseggiatore mancato*, izdal v Trstu leta 1924.²⁷ Kot poroča G. Brazzoduro,²⁸ so ti futuristi (Pocarini, Vucetich, Giorgio Carmelich, Bruno G. Sanzin, Emilio Mario Dolfi, Ivan Jablowsky) več let plodno sodelovali s slovenskimi zamejskimi modernisti (Marij Kogoj, Venio Pilon, Luigi Spazzapan, Ivan Čargo, Milko Bambič, Avgust Černigoj). Ti pa so bili Kosovelovi znanci.

Tudi Ferdo Delak je utegnil Kosovela seznaniti s futuristično literaturo, ki jo je nedvomno poznal. Ko je v letu po Kosovelovi smrti izdal revijo »Tank«, je v njej v italijanščini ponatisnil esej Piladeja Gardinija o futurizmu in zlasti o Pocariniju, zraven eno Pocarinijevih pesmi in čez celo stran fotografijo svojega vzornika Marinettija (pa tudi fotografijo drugega vzornika, Ljubomirja Micića).

Zdi se, da je Kosovel poznal v izvirniku Marinettijevo znamenito pisažo iz njegovega prvega manifesta, ki govori o destrukciji muzejev, bibliotek in akademij. Tako dovoljuje sklepati primerjava med izvirnikom, Kosovelovim in Micičevim povzetkom. Marinetti: »Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie [...] Musei: cimiteri!« Kosovel: »*Destrukcije* [...] Rušiti, rušiti! / Vse te muzeje faraonov, / vse te prestole umetnosti [...] Odprite muzeje! [...] Odprite grobnice!«²⁹ Micić: »Uništenje cele stare pseudokulturne poezije [...] Oslobođenje čoveka od zaprašene staroevropske akademizma [...] Nov život, a ne za [...] biblioteke, galerije i muzeje!«³²

Kosovelov manifest *Mehanikom!* je utegnila spodbuditi Micičeva bežna in izolirana omemba sintagme »Čovek-Mašina« in prav tako izolirani stavek »Misao kao mašina – delo kao mehanizam.«³³ A bolj verjetno gre za Kosovelovo kvalificirano in informirano polemiko, ki jo navdihujejo ekspresionistična ideološka stališča, z Marinettijevo kategorijo »l'uomo meccanico dalle parte cambiabili«, ki jo je Marinetti lansiral v *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) in jo potem dopolnjeval v vseh naslednjih.

Znamenje »Kons: MAS« je dešifriral že A. Ocvirk.³⁴ To je italijanska kratica, ki pomeni »motoscafo d'assalto« (torpedni čoln); ta pa se spet pogosto pojavlja v futuristični simboliki, posebej od časa »revolucionarnega intervencionizma«.

Po vsem tem morda smemo dopustiti domnevo, da je Kosovel poznal, vsaj deloma, posebno futuristično poetiko, ki jo je Marinetti imenoval »parole in libertà« oz. »paroliberoismo«; gre pravzaprav za »osvobodjene besede«, a Marinetti je že leta 1912 odsvetoval rabo pridevniških zvez. S postopkom »parole in libertà« so namreč v celoti razjasnjene najbolj radikalne novosti Kosovelove pozne lirike (matematična znamenja, kakofonične onomatopoije, tipografska destrukcija, piktorialna intervencija).

Futurizem in Slovenci

Poetoloških informacij o postopku »parole in libertà« ali zgledeov take literarne produkcije Kosovel ni mogel najti v slovenski publicistiki. Ta se je na novi literarni pojav v Italiji odzvala nenavadno hitro, a po začetnem zanimanju so kvalificirane informacije uplahnile,³⁵ zato so utegnile poročati predvsem o Marinettijevi kritiki kulture in ideologije, ne pa več o njegovih poetoloških načelih, ki jih je razvil šele nekoliko pozneje. Iz te začetne ali »herojske dobe«, kot so ji pozneje rekli futuristi, so se ohranili tudi podatki o dveh osebnih stikih Marinettija s slovenskimi literati: z Antonom Aškercem, kakor je odkril že France Dobrovoljc,³⁶ in z Jankom Šlebingerjem, kot se nam je posrečilo odkriti v Šlebingerjevi zapuščini.³⁷

Aškercu je Marinetti poslal in opremil s posvetilom tri svoje knjige iz časa, ko je pisal samo v francoščini, pripadal francoski literaturi in bil prepričan simbolist.³⁸ Obenem mu je poslal dva letnika (1908–09) milanske revije »Poesia«, ki je začela izhajati leta 1905 in jo je sam urejal. Letnika pričujeta o Marinettijevi nepričakovani preobrazbi, »Poesia« je bila do leta 1909 glasilo italijanskega simbolizma, potem futurizma. A že v simbolistični fazi kaže »Poesia« dve Marinettijevi osebni značilnosti, ki so ju pozneje prevzele vse futuristične revije, mnogo pozneje pa tudi Micicjev »Zenit«: izrazito potrebo po internacionalizaciji in samovšečno ponatiskovanje prav vsake besede o Marinettijevi literaturi ali delovanju, ki je bila kjerkoli natisnjena ali izrečena. Kar zadeva prvo značilnost: »Poesia« je večinoma v izvirnih jezikih objavljala poleg italijanske literature tudi francosko, nemško, angleško, špansko, brazilsko, furlansko, provansalsko, novogrško, romunsko itd. Tako so v revijo našli pot tudi trije slovenski pesniki, France Prešeren, Josip Murn in Oton Župančič.³⁹

Janku Šlebingerju, uredniku »Ljubljanskega zvona«, pa je Marinetti leta 1914 poslal svoj manifest *Abasso il tango e Parsifal!* (1914).⁴⁰ Podatek doslej ni bil znan, tukaj ga registriramo prvič. Šlebinger manifesta ni objavil. V njem Marinetti že uporablja geslo »Bodimo barbari!«, ki postaja vse bolj pomembno v futuristični ideologiji.

»Parole in libertà«

Prvi futuristični manifest, *Le Futurisme*, je Marinetti objavil na nalogi strani pariškega dnevnika »Le Figaro« leta 1909.⁴¹ V njem gre predvsem za kritiko kulture in ideologije. Sledi niz manifestov podobnega tipa, objavljali jih je Marinetti, pa tudi drugi futuristi. Šele sčasoma se je pojavila potreba, da novo gibanje utemeljijo tudi poetološko, in to so storili s tako imenovanimi »tehničnimi manifesti«. Izraz »tehnični manifest« je treba razumeti kot »poetološki«: gre za tehnološke napotke, kako je treba ustvarjati novo umetnost (slikarstvo, kiparstvo, arhitekturo, glasbo, literaturo). Za področje literature je bil pristojen Marinetti in leta 1912 sta izšla dva taka njegova poetološka manifesta, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* in *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista*.⁴² Manifesta se zavzemata za destrukcijo psihologije, logike in razuma, nadomesti naj jih intuicija. To je dosegljivo s pomočjo »destrukcije sintakse«, kar med drugim pomeni, da je treba odpraviti interpunkcijo, pridevnik in prislov; jezik naj temelji na samostalniku in glagolskem infinitivu, ki naj se pojavljata naključno, kot ju diktira ustvarjalna, tj. kaotična spontanost. Obenem je v komparaciji ukinil primerjalni veznik in s tem »tertium comparationis«; takšno identifikacijsko metaforo, ki naj združuje dva kar najbolj nezdružljiva pojma, je imenoval »analogija«. In odpravil je kategorijo grdega.

Manifesta sta v letih 1912–1913 vzbudila živahne razprave med berlinskimi intelektualci in konstituirala del poetike nemškega ekspresionizma. Komparacija, ki opušča (ali preskakuje) »tertium comparationis«,

se je v literaturah evropskih jezikov sploh ohranila vse do danes. Estetiko grdega so ekspresionisti zlahka sprejeli, ker so se sami ukvarjali z njo že pred tem. Redukcija glagolskih oblik na infinitiv je bila v nemščini mnogo manj šokantna kot v italijanščini, saj je nemški infinitiv istoveten z glagolnikom. Tako se je razvil ekspresionistični »nominalni stil«, tj. eliptični verz brez interpunkcije, v katerem prevladujejo glagolniki in samostalniki (brez artiklov), mnogo manj je pridevnikov, glagol pa se pojavlja v obliki sedanjega deležnika.

Po letu 1913 sta šli gibanji vsaksebi, nemški ekspresionisti se niso več zanimali za nadaljnji razvoj Marinettijevih poetoloških načel.

V tem nadaljnjem razvoju je Marinetti izoblikoval postopek »parole in libertà«, a najaval ga je že v obeh tehničnih manifestih. Že takrat je Marinetti tudi zahteval, da je treba v literaturo uvesti matematična znamenja in kakofonične onomatopoiije, a teh zahtev ni utemeljil in razvil in zato so ostale nezapažene. To je storil v dveh manifestih, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà* (1913) in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914). Uvedel je načelo simultantosti in od tod je sledila vrsta novih postulatov: »numerična senzibilnost«, »tipografska revolucija« oz. »tipografski kolaž«, »lakoničnost«, »telegrafske podobe«, »lirične enačbe«, »abstraktna enostavnost«, »prezira do zaobljenih in ljubezen do ravnih črt«. Potrebo po uvajanju matematičnih znamenj je utemeljil takole: »Med osvobojene besede uvajam, zmeraj intuitivno, številke, ki nimajo nobenega neposrednega pomena ali vrednosti; pač pa se fonično in optično obračajo na numerično senzibilnost in zato izražajo različne stopnje transcendentalne intenzivnosti, ki jo ima materija, in neuničljive korespondence senzibilnosti. Ustvarjam teoreme ali lirske enačbe.«⁴³ Vzporedno s temi teoretičnimi zahtevami je Marinetti vse bolj radikaliziral svojo literarno produkcijo »osvobojenih besed«, od zbirke *Battaglia Peso + Odore* (1912) preko *Zang Tumb Tumb* (1914) do *Les mots en liberté futuristes* (1919). V tej zbirki je dosegel stopnjo, ki jo sam imenuje »sinoptične tabele lirskih vrednot«. Gre za serijo napol literarnih in napol že grafičnih listov, v kateri se je Marinetti med drugim očitno zgledoval tudi pri *Kaligramih* (1918) svojega sodobnika in nekaj časa tudi somišljenika Guillaumea Apollinaira.⁴⁴ Na teh listih je Marinetti vzpostavil novo razmerje med belino podlage in zapisom (besede ali črke je razporejal po listu v različnih konfiguracijah ali legah, tudi poševnih, navpičnih ali razpršenih), eksperimentalno s tipografijo (črke različnih velikosti in tipov), kolažem (besede ali besedne zveze, izrezane iz časopisnih naslovov), onomatopoeičnimi kakofonijami in matematičnimi znamenji, pa tudi z intervencijo vrisanih črt ali krokijev.

Bolj ali manj radikalne zbirke »osvobojenih besed« pa so objavljali tudi drugi futuristi, najznačilnejše Luciano Folgore (*Ponti sull'oceano*, 1914), Corrado Govoni (*Rarefazioni e parole in libertà*, 1915), Ardengo Soffici (*BIF & ZF + 18*, 1915), Paolo Buzzi (*L'elisse a la spirale Film + parole in libertà*, 1915) ali Francesco Cangiullo (*Caffè-concerto Alfabeto a sorpresa*, 1916). Mejo med literaturo in likovno umetnostjo pa s svojo zbirko »osvobojenih besed« dokončno prestopa Carlo Carrà (*Guerrapittura*, 1915). »Parole in libertà« italijanskih futuristov so vplivale na nastanek konkretne oz. vizualne poezije po drugi svetovni vojni, ugotavlja L. De Maria, pa tudi D. Poniž.⁴⁵ Tudi v tej smeri daje Marinetti že povsem precizne teoretične napotke: »osvobojena beseda« naj bo »auto-illustrazione«, naj torej ne intencionira k ničemur zunaj sebe.⁴⁶

Ekspresionizem in futurizem: divergenca

»Parole in libertà« so torej po vsej priliki bistveno vplivale na genezo radikalnih inovacij v Kosovelovi pozni liriki. A spoj futurističnih prvin s simbolistično in ekspresionistično strukturno podlago ima vse značil-

nosti sinkretizma, ki ga je zelo prepričljivo ugotovil že A. Ocvirk: »Tako si stojita v *Integralih* nasproti[. . .] dva Kosovela in se med sabo bijeta, pravzaprav dva tečaja njegovega jaza – v objektivnost zunanjega sveta obrnjeni in vase pogreznjeni pesnik – se tretja in mučita. In ravno od tod dve polovici v zbirki[. . .]: prva[. . .] mrzla, nabita s tehničnimi formulami in znanstvenimi aksiomi, ki naj nas prepričajo o svoji neizpodbitnosti, druga, v kateri planejo v nas pesnikovi notranji zlomi.«⁴⁷

Ni namreč naključje, da sta se futurizem in ekspresionizem leta 1913 razšla in da so mladi nemški literati sprejeli samo Marinettijeva tehnična manifesta; z njuno pomočjo so funkcionalizirali jezik, ki so ga občutili kot »metafizično nesrečo« (W. Muschg),⁴⁸ in konstituirali nominalni stil. Niso pa hoteli imeti ničesar skupnega s poznejšo teorijo in prakso postopka »parole in libertà« – razen redkih izjem. Konvergenca futuristične in ekspresionistične ideologije je namreč možna samo v nekaterih segmentih, večidel pa sta gibanji divergentni.

Marinettijeva doktrina o »materiji, ki ni ne vesela ne žalostna«, je polemika z antropocentrizmom (zato jo E. Fromm imenuje »nekrofilsko«), ekspresionistična doktrina pa temelji na geslu »der Mensch in der Mitte« (Ludwig Rubiner), človek v središču. Futuristi so verovali v mesijansko poslanstvo materije, ekspresionisti v mesijansko poslanstvo duha. Marinetti je namreč oživil načela pozitivizma in jih kontradiktorno povezal z Bergsonovim intuitivizmom in zavračanjem razuma. Ta temeljna razlika med prvima evropskima modernističnima gibanjema, ki sta nastali skoraj v istem času (z letom dni razlike), izhaja iz družbeno-ekonomskega položaja v Italiji na eni strani in v Nemčiji na drugi, ugotavlja C. Chiellini,⁴⁹ čeprav gre pri obeh gibanjih za travmatičen odziv na spoznanje, da posameznik ne more več obvladovati »modernega življenja« (industrializacije, urbanizacije, masovne družbe). Italija, ki je doživljala politični, ekonomski in kulturni zastoj, je z nekritičnim optimizmom upirala oči v svoj razvitejši sever, kjer je tehnični razvoj dosegel prve uspehe. Industrializacija je obljubljala rešiti vse probleme. Nemčija pa je imela začetno fazo industrializacije že za sabo, tehnični razvoj je že bil v položaju pragmatičnega utrjevalca pozicij. Poleg tega pa je že nemški naturalizem ostro podvomil o socialni in etični kredibilnosti industrializacije, nemški ekspresionisti so ta dvom podedovali, se distancirali in se odločili za pozicijo individualizma, sovraštva do tehnike, boeme in anarhije. Za anarhizem se zavzemajo sicer tudi futuristi, a ta ni uperjen proti industrializaciji, temveč proti »pasatizmu«, zato ima značaj sarkastične in agresivne provokacije, ki jo pozneje povzame dadaizem (»il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno«), uokvirjen pa je v organizacijo (»l'ordine, la disciplina, il metodo«).

Ontološki in kognitivni temelji futurizma

Materijo razume Marinetti v njeni molekularnosti, odtod predstave o dinamizmu, hitrosti, energiji, pa tudi o »agresivnem optimizmu« in potrebi po vročičnem delu (»lavoro, lavoro, lavoro«). Za Marinettija je materija ontološka kategorija (»lirična obsedenost od materije«), intuicija pa kognitivna. Materijo lahko spoznava le alogična intuicija, razum je treba zavreči. Odtod zahteva, naj bo subjekt ukinjen, ki je nemški ekspresionisti niso mogli sprejeti, saj je njihovo gibanje nastalo prav zaradi ogroženosti subjekta, češ da izgublja substanco. Simultanost, ena temeljnih Marinettijevih kategorij, pomeni integracijo subjekta z opazovanim objektom v gibanju in torej dezintegracijo tradicionalnega subjekta. Odtod tudi njegovo poetološko navdušenje za kinematografijo. Pa tudi za radio in telegraf: omogočata trenutno in simultano reprodukcijo sporočila, združujeta ves svet v eno.

Futurizem izhaja iz predpostavke o diskrepanci med kulturo in novim, »modernim«, industrializiranim življenjem. Kultura je »pasatistična« oz. »paseistična«, ni več zmožna interpretirati nove realitete življenja, zato je na področju literature treba restrukturirati vse tri konstitutivne prvine: poročevalca, sporočilo in sprejemnika. Novo sporočilo po eni strani likvidira preteklo prakso (»pars destruens«), po drugi strani reinterpretira vsebino nove, moderne, futuristične družbe (»pars construens«). Poročevalec ali sprejemnik pa bosta dosegla emancipacijo tako, da na novo spoznata svojo materialnost in jo pogumno vzameta nase; da se ne upirata novi dobi, temveč ji gresta naproti. To je vizija, ki vodi do »mehaničnega človeka«, s katero je v manifestu *Mehanikom!* polemiziral Kosovel. Mehanični človek je do kraja svoboden, ker je postal integralen del nove mehanične civilizacije, do kraja svoboden in obenem neuničljiv: »l'uomo meccanico dalle parti cambiabili«, mehanični človek z zamenljivimi deli. Preživel bo, kdor se pusti mehanizirati in materializirati. Odtod tudi socialno-darvinistične predstave o vojni, ki je »edina higiena tega sveta«.

Tako kot v življenjsko prakso Marinetti tudi v literaturo uvaja načelo absolutne materialnosti. Novi jezik naj bo neoseben, zato Marinetti npr. odpravlja glagolu konjugacijo, v kateri se realizira subjekt. »Triumf materije« se kaže v kakofoničnih onomatopojah: te so jezik materije, meni Marinetti, medsebojnega trenja njenih atomov, so tista najbolj reducirana oblika, ki omogoča, da še zmeraj v lingvističnih kategorijah izrazimo predgnoseološke koncepte, tj. materialno stanje jezika, preden je bil izdelan in kodificiran. Matematična znamenja se obračajo na »numerično senzibilnost«, njena funkcija pa je, da se »reši nepreciznosti in banalnosti in da zgrabi realnost z aktom volje.« In namen tipografske revolucije je, da se »upre Mallarméjevi dekorativni in preciozni estetiki in njegovemu iskanju redkih besed [. . .] Ideje ali občutja nočem sugerirati s pomočjo pasatistične miline in ponarejenosti. Rajši ju bom brutalno zgrabil in ju zagnal bralcu v obraz.« Rezultat vseh teh prizadevanj Marinetti največkrat označuje s pojmom sinteze: »lirismo essenziale e sintetico«, »il teatro sintetico«, »il romanzo sintetico«.

Futuristična ideologija

Marinettiju se je gotovo posrečilo nekaj, kar je pri ekspresionistih ostalo večidel na ravni postulata: res je prekinil s simbolizmom, tako z njegovo ideologijo kot tudi s poetiko. Futuristična literatura in poetika sta bistveno spremenili estetske predstave današnjega sveta in dali sunek, ki se močno pozna tudi v poznejših modernističnih gibanjih (ruski avantgardi, dadaizmu, nadrealizmu). Ta poetološka načela so tako radikalno različna od tradicionalnih, da pomenijo eno od specifičnih diferenc, okrog katerih se konstituira literarnozgodovinski pojem »avantgarda«. Druga taka specifična diferenca pa je, kot vemo, »revolucionarnost« oz. »optimalna projekcija« (E. Bojtár, P. Bürger, A. Flaker).

Tu povzroča futurizem sociologiji, literarni in umetnostni zgodovini velike težave, ki še danes niso povsem razrešene. Marinetti se je štel tako za avantgardista kot tudi za revolucionarja. Izraz »avantgarda« so v široko javno rabo lansirali prav futuristi (čeprav je sicer starejši), za futuristi so ga prevzeli drugi modernisti, pa tudi levičarski politiki, tj. poklicni revolucionarji. Kar zadeva Marinettijevo revolucionarnost, je ta nesporna, dokler razumemo izraz neobremenjeno, tj. kot »nasilno spremembo družbenih razmer«. To je Marinetti počel in dosegel. A današnja raba tega pojma se večinoma naslanja na model oktohrske revolucije. Takšna manj ustreza Marinettijevi družbeni poziciji, brž ko pomislimo na njegovo zvezo s fašizmom.⁵⁰ A spet ne toliko manj, kot bi menila hitra sodba ustaljenega mnenja. Anatolij Lunačarski, komisar za ljudsko prosveto v

Sovjetski zvezi, je namreč še leta 1921 izjavil, da je Marinetti »edini revolucionarni intelektualec v Italiji«, Antonio Gramsci pa, da bodo pripadniki proletkulta pravilno sledili smernicam in uresničili svoj program, če se bodo naslonili na futuristično »pars destruens«, češ da so futuristi rušili produkte buržoazne kulture in imeli »revolucionaren koncept, absolutno marksističen, in to v času, ko se socialisti še zdelač niso ukvarjali s takšnimi vprašanji.«⁵¹ Levičarske ocene začnejo obsojati Marinettijev fašizem šele pozneje, predvsem po dogodkih v Sovjetski zvezi v tridesetih letih, tj. po boju proti »formalizmu« in po uvajanju socialističnega realizma. Najbolj doktrinarna in površna se zdi odmevna ugotovitev W. Benjamina, češ da je fašizem v zvezi z Marinettijem estetiziral politiko (negativiteta), komunizem pa mu je odgovoril s politizacijo umetnosti (pozitiviteta).⁵² Brž ko odmislimo Benjaminovo moralistično doktrinarnost, ta ugotovitev ne govori drugega kot to, da so bila v dvajsetih letih literarna ali umetnostna gibanja usodno povezana s političnimi, da so jim bila podobna tudi v svoji totalitarnosti, populizmu, voluntarizmu in utopizmu in da je bil futurizem, kot ugotavlja A. Erjavec, »prvi, ki je jasno pokazal [...] da je umetnost, čim prestopi v polje politike, nujno izigrana.«⁵³

Dosegljiva dejstva o Marinettijevem fašizmu so na kratko naslednja: futurizem se je kmalu iz umetnostnega spremenil tudi v parapolitično gibanje. V času pred prvo svetovno vojno so se futuristi udeleževali množične evforije »revolucionarnega intervencionizma«, v kateri so družno sodelovali socialisti, komunisti, republikanci, liberalci in fašisti – demonstrirali so po ulicah in zahtevali, naj se Italija udeleži vojne in se tako reši mrtvila na vseh področjih družbenega življenja. V »revolucionarnem intervencionizmu« sta mitizirani patriotizem rissorgimenta in irendentizem prehajala v neprikrit šovinizem. Ob eni takih priložnosti je bil Marinetti aretiran skupaj z Mussolinijem in tako se je začelo sodelovanje, ki je s spremenljivo intenziteto trajalo do leta 1943. Futuristi so bili ena od treh temeljnih skupin, ki so osnovale »fasci di combattimento«, Mussolinijev program je bil takrat v celoti utemeljen na futurističnem. Fašisti so se od futurističnega boja proti »pasatizmu« tudi učili osnovne taktike, tj. populističnih demonstracij in provokacij. Tako znotraj futurizma kot tudi fašizma so bile očitne tudi levičarske težnje, kljub deklarativnim polemikam z »uradnimi socialisti«. V manifestu *Al di là del Comunismo* se je Marinetti še leta 1920 razveselil ob novici, da so ruski futuristi vsi boljševiki in da je bil futurizem nekaj časa v Rusiji državna umetnost, in razložil, da je »vsak narod imel ali ima svoj lastni pasatizem, ki ga mora razbiti. Mi nismo boljševiki, ker moramo opraviti svojo lastno revolucijo.«⁵⁴ Po prvi svetovni vojni je Mussolini likvidiral levičarske težnje v fašistični stranki in vse bolj izrinjal futurizem iz javnega življenja; Marinetti se je leta 1920 ogorčeno razšel s fašizmom, očital mu je upad revolucionarnosti, ker ni obračunal z monarhijo in cerkvijo, kot je narekoval program. Po Mussolinijevem državnem udaru (1922) se je futurizem spet zblížal s fašizmom in Marinetti je odtlej nihal med resignacijo in kolaborantstvom.

Konstruktivizem kot intencija, futurizem kot struktura

Doslej smo obravnavali dva vzroka, ki sta utegnila povzročati Kosovelov razdvojeni odnos ali negotovost do njegove pozne lirike, da ju je »tajil celo pred najintimnejšimi prijatelji« in razmišljal o prehodu čez »most nihilizma«. Prvi vzrok je poetološke narave: divergentnost v razmerju med ekspresionistično in futuristično literaturo. Drugi vzrok so dvomi o politični kredibilnosti futurističnega gibanja, o naravi njegove revolucionarnosti in avantgardizma, o njegovi umeščenosti med levico in desnico. Navsezadnje te stvari v dvajsetih letih niso bile jasne niti komunistom, kot sta bila Lunačarski in Gramsci. Tretji vzrok je najpomembnejši in bi zadoščal že sam. Kosovel je bil italijanski državljan,⁵⁵ doma je

bil z zasedene Primorske. In fašisti so na zasedenem ozemlju začeli s terorjem nad slovenskim prebivalstvom že od prvega dne, posebej nad inteligenco. Kosovela sta ob teh dogodkih navdajala ogorčenje in obup, kot poroča A. Ocvirk: ob požigu tržaškega »Narodnega doma« (1920), tržaške tiskarne »Edinost«, ob razdejanju »Delavskega doma«, »Jadranske banke« in »Ljubljanske kreditne banke«. In ta vandalska dejanja, te »destrukcije«, so bile opravljene natanko v tisti tehniki organizirane ulične provokacije in klovnerije, ki so se je fašisti naučili od futuristov.

Primorski Slovenci se niso mogli izogniti italijanski kulturi, v njej so odraščali. Se manj so se mogli izogniti futurizmu, silovitemu modernističnemu gibanju, ki je vplivalo na vso tedanjo Evropo. Do futurizma so se morali opredeliti posebej po marcu 1922, ko je Marinetti prvič obiskal Gorico, imel intervju s Pocarinijem v »La Voce dell'Isonzo« in razglasil dve presenetljivi zadevi: kritiziral je fašizem, češ da je postal konservativen, in napovedal je vojno z Jugoslavijo. A opredeljevali so se zelo različno. Marij Kogoj je naslednje leto sodeloval v Pocarinijevem gledališču »Compagnia del Teatro Semifuturista«, kjer je na otvoritveni predstavi bil častni gost Marinetti.⁵⁶ Ferdo Delak je leta 1927 v »Tanku« objavil Marinettijevo fotografijo čez celo stran, zraven v italijanščini esej italijanskega avtorja o futurizmu in posebej o Pocariniju; Delakove kategorije v njegovih dveh manifestih so eminentno Marinettijeve, a na deklarativni ravni se je izrazu »futurizem« izogibal, pozneje je na drugih mestih⁵⁷ definiral »Tank« s pojmi ekspresionizem, konstruktivizem, avantgarda ali modernizem. Avgust Černigoj se opredeljuje za konstruktivizem, za njim sta izraz povzela Kosovel in Delak; njegov diskurz je res »kaj nejasen«, a sestavlja ga temeljne kategorije, ki so pravzaprav Marinettijeve.⁵⁸ Kosovel je poznal tržaške in goriške futuristične publikacije, pa tudi Micićevo in Poljanskega literaturo po letu 1922, ki je imela močne prvine futurizma, čeprav sta jih avtorja tajila, da bi zavarovala balkansko avtohtonost »zenitizma«. Na obeh mestih je Kosovel in corpore lahko videl zglede postopka »parole in liberta« – in samo taki dejanski literarni modeli lahko dajo dejansko spodbudo, ideološka gesla mnogo manj, še manj gesla s področja likovne umetnosti. Obenem pa je Kosovel bil obvešččen, čeprav skopo, o obstoju konstruktivističnega gibanja, predvsem likovnega, pa tudi literarnega (Erenburg). Izraz mu je bil všeč, ne najmanj zaradi etimologije, ker se je skladal z njegovimi ekspresionističnimi idejami o gradnji nove, boljše družbe ali Evrope. Zato ga je izbral za označevanje svoje najbolj radikalne modernistične literature, pa tudi gibanja (»pokreta«), ki ga je imel v načrtu, in se tako izognil izrazu »futurizem«. Pri tem pa je vsaj deloma moral slutiti, da med etimološko evfonijo pojma »konstruktivizem« in njegovo dejansko strukturo zija hud prepad; konstruktivizem je namreč prav tako kot futurizem polemiziral z antropocentričnim in se zavzemal za »prvinski amoralizem tehnike«.⁵⁹ Odtod tudi razdvojenost v Kosovelovem odnosu do lirске produkcije, ki jo je A. Ocvirk izdal z naslovom *Integrali '26*, odtod spopad med ekspresionističnim sovraštvom do tehnike in futurističnim ali konstruktivističnim navdušenjem zanjo.

In tudi A. Ocvirk je bil primorski Slovenec, kar pomeni, da se je na futurizem odzival razdvojeno; objektivno po eni strani in emocionalno po drugi. Kot raziskovalec literarne teorije se je dobro zavedal, kako močen vpliv imajo Marinettijeve »parole in liberta« na moderno evropsko liriko (gl.: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*, Literarni leksikon 10, str. 43–44; *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*, Literarni leksikon 11, str. 79). Kot Kosovelov biograf pa si je sam zapiral poti, ki jih je sicer poznal in celo prvi pokazal.

Kosovelovo lirsko produkcijo v knjigi *Integrali '26* bomo po vsem tem definirali takole: simbolistična in ekspresionistična strukturalna pod-

laga, na katero so nanešene predvsem futuristične, pa tudi dadaistične in nadrealistične prvine. Ta sinkretični spoj je Kosovel zaradi razlogov socialne mimikrije imenoval »konstruktivizem«.

OPOMBE

¹ Anton Ocvirk: *Srečko Kosovel in konstruktivizem*, »Sodobnost«, 14, 1966; 15, 1967. Tudi v: S. Kosovel, *Integrali '26*, Ljubljana, 1967, str. 9. Tudi v: A. Ocvirk, *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*, II, Ljubljana, 1979.

² Izčrpnješo obravnavo ekspresionizma gl. v razpravi *Ekspresionizem*, ki je izšla kot 30. zvezek zbirke *Literarni leksikon* (1986); prav tako tudi obravnavo »Zenita«.

³ A. Ocvirk: *Opombe*, v: S. Kosovel, *Zbrano delo*, II, 1974, str. 572; III, 1977, str. 1218.

⁴ Objavljamo ju v celoti, razen ene besede, ki je nismo znali dešifrirati in jo označujemo z oglatim oklepajem:

ABC

Jaz nisem terorist. Noben človek, ki ljubi svobodo, je ne omejuje. Noben človek, ki ljubi človeka, ne zida ječ. Z eno besedo: ljubim človeka.

Kjerkoli, kakorkoli, ljubim ga, kakor je: na cesti večni popotnik, v tovarni sajasti brat, na polju sveži kmet, v pisarni ustvarjajoči inženir, učitelj (ki ustvarja nove ljudi!), pesnik, slikar, kipar, arhitekt, [...]. Pozdravljeni!

Jaz nisem terorist. Naš ABC je začetnik novega človeka. ABC je simbol novega človečanstva, ABC je začetek novega človeštva.

ABC. Izgovarjajte te tri glasove s spoštovanjem. ABC pomenja začetek novega veka in je vreden več od vseh mirovnih konferenc in društev narodov.

ABC zida. Zato se mora slabo pred njim umakniti, trhlo podreti, na pesku zidano porušiti – vse mora izginiti.

ABC, ABC, to je pot našega novega človečanstva. Verujte v ABC.

PSIHOLOGIJA POKRETOV

Nemi vzrok, ki leži v podzavestnosti, kdo ga je ustvaril? Nihče. Vprašanje je, kdo bo največ nudil.

ABC je nov pokret, borbeni pokret proti laži današnje dobe, a ker se z lažjo itak ni mogoče boriti, je naš pokret pozitivno ustvarjajoči pokret.

Pisatelj prebuja ljudi, obuja človečanstvo.

Tako se uvršča v svetovni ABC pokret.

⁵ A. Ocvirk, o. c. – Franc Zadavec: *Konstruktivizem in Srečko Kosovel*, »Sodobnost«, 14, 1966. Tudi v: F. Zadavec, *Umetnikov »črni piruh«*, Ljubljana, 1981. – F. Zadavec: *Der Konstruktivismus und Srečko Kosovels »konstruktives Prinzip«*, v: Aleš Erjavec in drugi (ur.), *Slowenische historische Avantgarde*, Ljubljana, 1986. – Matjaž Kmecl: *Torej še enkrat o Kosovelovem konstruktivizmu*, »Jezik in slovnost«, 17, 1971–72. – Alfonz Gspan: *Neznani Srečko Kosovel*, »Prostor in čas«, 5, 1973. – Jože Pogačnik: *Slovenski konstruktivizem, v: Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana, 1984 (obdobja, 5). – Aleksandar Flaker: *Kosoveva konstruktivna poezija i jugoslavenski kontekst, v: Obdobja, 5*. – Janez Vrečko: *Kosovelov eksperiment: fantastičnost, realnost, materiali*, »Sodobnost«, 32, 1984. – Drago Bajt: *Ruski literarni avantgardizem*, Ljubljana, 1985 (*Literarni leksikon*, 27).

⁶ D. Bajt, o. c., str. 81.

⁷ A. Flaker, o. c., str. 174.

⁸ M. Kmecl: *Literarna avantgarda v slovenski literaturi 20. stoletja*, »Seminar slovenskega jezika, literature in kulture«, 7, 1971, str. 11.

⁹ Erenburg se je za predstave o konstrukciji navdušil v stikih s slikarjem E. Lisickim, v Berlinu sta leta 1922 skupaj urejala revijo »Vešč – Objekt – Gegenstand«.

Lisicki je sodeloval z nizozemskim likovnim konstruktivističnim gibanjem »De Stijl« (T. van Doesburg, C. van Eesteren, H. Richter itd.) in obenem posredoval med tem gibanjem, ki je veljalo za »industrijsko«, in moskovskim, ki je veljalo za »umetnost produkcije« (V. Tatlin, A. Rodčenko itd.). Pod vplivom »De Stijla« in Lisickega se je z idejami o konstrukciji začel ukvarjati tudi madžarski slikar L. Moholy-Nagy. Ta je skupaj z van Doesburgom postal predavatelj na likovni šoli »Bauhaus« (Weimar, Dessau, Berlin) in tako se je »Bauhaus« razvil v tretje žarišče evropskega likovnega konstruktivizma. Ze pred tem je ideologija »De Stijla« vplivala na ustanovitelja »Bauhausa«, W. Gropiusa.

¹⁰ F. Zadavec v svoji študiji *Der Konstruktivismus und Srečko Kosovel's konstruktives Prinzip*, o. c., predlaga še en vir s področja slikarstva, tj. članek L. Moholy-Nagyja *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*, ki je izšel v »Sturmu«, 13, 1924, št. 12 (dosegljiv je v: Paul Pörtner, ur., *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme. II. Zur Begriffsbestimmung der Ismen*, Neuwied, Berlin-Spandau, 1961, str. 573). Zadavec ne skuša utemeljevati, da bi Kosovel revijo poznal, pač pa meni, da so Moholy-Nagyjeve predstave o konstruktivizmu Kosovelovim »najbližje«.

¹¹ Peter Krečič: *Černigojev prvi konstruktivizem. Idrijska razstava*, v: Aleksander Bassin in P. Krečič, *Avgust Černigoj*, Idrija, 1978, katalog razstave, nepaginirano. – Gl. tudi: P. Krečič, *Avgust Černigoj*, Trst, 1980, str. 49.

¹² O tem priča predvsem primerjava prve Micićeve omembe konstrukcije v manifestu *Duh Zenitizma* (1921) z ustrežno Kosovelovo. Micić: »Duh vsake revolte: rušenje staroga ne kao konačni cilj nego kao imperativ pozitivne snage koja je nova afirmacija [...] Svako rušenje izaziva novu kreacijo – novu formu – novu konstrukcijo.« Kosovel: »V vseh deželah Evrope se javlja po prevratu, po nihilistični negaciji, ideja konstruktivne afirmacije življenja [...] Destruktivni revolucionarizem mora postati revolucionarni konstruktivizem« (*Zbrano delo*, III, str. 650, 651). Druga Micićeva omemba se pojavi v manifestu *Kategorični imperativ zenitističke pesničke škole* (1922) in se v celoti glasi takole: »Zenitistička pesma mora biti konstrukcija. Do zenitističke pesme dolazi se bezuvjetno najsigurnije konstruktivnim putem: svjesno – odredjeno – geometrijski [...] Zenitističkom konstrukcijom postizava se jedinstvenost i jednostavnost svakog oblika u prostoru.« S tem smo registrirali tako rekoč celotno Micićevo gradivo o konstrukcijah, razen njegove glose *Vešć i njegov program* v 14. številki »Zenita«. Iz te glose je Kosovel povzel misel o slikarstvu, ki se »poglablja v predmet, da, celo v filozofijo predmeta (geometrija in fizika – konstruktivizem)« (*Zbrano delo*, III, str. 657).

¹³ Gre predvsem za Erenburgovo zelo splošni uvod v knjigo *A vsě-taki ona verit'sja*, nadalje za Erenburgovo poročilo o ruskih likovnikih, ki ga je napisal skupaj z Elom Lisickim (*Ruska nova umetnost*), in za dve Erenburgovi pesmi, ki sta dovolj tradicionalni.

¹⁴ A. Flaker o. c., str. 179.

¹⁵ Vsaj na področju literature ne; pač pa Micića na področju likovne umetnosti uvršča v konstruktivizem Irina Subotić v katalogu razstave *Zenit i avangarda 20ih godina*, Beograd, 1983. Konstruktivizem šteje za orientacijo, »koja će biti uočljiva u napisima o umetnosti i u celokupnoj grafičkoj opremi« (str. 55). Vida Golubović, ki v tem katalogu »istražuje problematiku ovog jugoslovenskog avangardnog pokreta sa književnog stanovišta« (str. 9), omenja konstruktivizem samo enkrat in mimogrede (str. 43).

¹⁶ J. Vrečko, o. c., str. 1002.

¹⁷ Iwan Goll: *Der Expressionismus stirbt. – Zenitistisches Manifest*; oba manifesta v 1. letniku »Zenita«, 1921. – *Reč kao počelo. Pokušaj nove poetike*, »Zenit«, 2, 1922.

¹⁸ Podobno velja za literaturo Micićevega brata, Branka Ve Poljanskega.

¹⁹ S. Kosovel, *Zbrano delo*, III, str. 1015.

²⁰ Micićev (sedmi) manifest *Zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti*, »Zenit«, 3, 1923, št. 21.

²¹ Predvsem italijanski futuristični reviji »Cronache d'Attualità« in »Bolletino Quindicinale«. O zapletenih odnosih med italijanskim futurizmom in »Zenitom« gl.: Zoran Markuš, »Zenitizam« i avangardni pokreti u zapadnoj Evropi, »Delo« (Beograd), 23, 1977. Micićeva nekoliko kriptična odgovora na italijanska polemična opozorila o futurističnem izvoru nove zenistične orientacije gl. v njegovih glo-

sah *A Cronache d'Attualità*, »Zenit«, 2, 1922, št. 14 in *Radio: Arte Nuova! Ogni altra non è che limonata al ghiaccio*, »Zenit«, 1922, št. 18.

²² Micičev (osmi) manifest *Radio-Film i zenitistička okomica duha*, »Zenit«, 3, 1923, št. 23. – L. Micič: *Futuristi o »Zenitu« i zenitizmu*, »Zenit«, 4, 1924, št. 25.

²³ Gl.: Branko Ve Poljanski, *Dijalog Marinetti-Poljanski*, »Zenit«, 5, 1925, št. 37. Gre za poročilo Poljanskega, kako se je z Marinettijem pogajal o avtohtonosti zenitizma. Poročilo je verodostojno, saj je o teh pogajanjih na podoben način poročal rimski dnevnik »L'Impero«, uradno glasilo fašistične stranke, kot je ugotovil Z. Markuš, o. c.

²⁴ *Integrali '26*, str. 34, 38.

²⁵ Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, Milano, 1968, str. 67.

²⁶ NUK, mapa R XV b. »Energie futuriste«, 2, 1924, okt.; »25«, 1, 1925, št. 2. V tej številki revije »25« je objavljena Pocarinijeva meditacija o »konstrukcijah« (*Costruzioni*), ki v futurizmu skupaj z »destrukcijami« tvorijo antinomičen par. Tu je Kosovel utegnil najti eno od spodbud za svoj pojem »konstruktivizem«.

²⁷ Vera Troha me je opozorila, da ta zbirka pravzaprav sploh ni Pocarinijeva delo, temveč Sanzinovo. Gre za literarno krajo: Pocarini je sestavil montažo Sanzinove lirike in jo objavil pod svojim imenom; zaradi tega dejanja sta se ogorčeno razšla.

²⁸ Gino Brazzoduro: *Nove italijanske ugotovitve o avangardi na vzhodni meji*, »Sodobnost«, 23, 1985. – Gl. tudi: *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*, 1985, katalog razstave.

²⁹ *Integrali '26*, str. 207.

³⁰ *Integrali '26*, str. 124.

³¹ Tretja točka Micičevega (šestega) manifesta *Kategorički imperativ zenitističke pesniške šole*.

³² Micičev (sedmi) manifest *Zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti*.

³³ V Micičevem diskurzu *Simi na groblju Latinske četvrti. Zenitistički Radio-Film u 17 sočinenja*, »Zenit«, 2, 1922, št. 12, in v njegovem (osmem) manifestu *Zenitofija ili energetika stvaralačkog zenitizma. No made in Serbia*.

³⁴ S. Kosovel: *Zbrano delo*, II, str. 627.

³⁵ Friderik Juvančič: *Manifest futuristov*, »Ljubljanski zvon«, 29, 1909. – Vladimir Svetek: *Marinetti in njegova šola*, »Slovan«, 7, 1909. – Vojeslav Mole: *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti*, »Ljubljanski zvon«, 30, 1910. – Anton Debeljak: *F. T. Marinetti, Mafarka le Futuriste*, »Ljubljanski zvon«, 31, 1911. – A. Debeljak: *Paseizem in futurizem*, »Ljubljanski zvon«, 32, 1912. – Ivan Gruden: *L'Italia futurista*, »Dom in svet«, 26, 1913.

³⁶ France Dobrovoljč: *Anton Aškerc in F. T. Marinetti*, »Bori« (Koper), 1, 1955. – F. Dobrovoljč: *Aškerciana v slovanski knjižnici*, »Jezik in slovstvo«, 3, 1957–58. Na Dobrovoljčeva članka me je opozorila V. Troha, prav tako na Z. Markuša, C. Chielina in na nekatere druge pomembne vire, ki jih je zbrala v svojih raziskavah o futurizmu in so bili doslej v slovenski literarni vedi bodisi neznani bodisi pozabljeni.

³⁷ NUK, Šlebingerjeva zapuščina, inv. št. 33/60, mapa 10.

³⁸ Ohranile so se v Slovanski knjižnici. F. T. Marinetti: *La Conquête des Étoiles. Poème épique*, Paris, 1902. – *La Ville charnelle*, Paris, 1908⁸. – *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, Paris, 1908⁸.

³⁹ Pesmi so izšle v italijanskem prevodu. France Prešeren: *Zvezdogledom*, Josip Murn: *Urok*, Oton Zupančič: *Meni se hoče in Vseh živih dan*. Poleg tega je »Posesia« objavila pesem Branka Radičeviča, najavila pa objave Antona Aškercarja, Silvija S. Kranjčeviča in Jovana Jovanoviča-Zmaja.

⁴⁰ V francoski verziji: *A bas le Tango et Parsifa!* Za internacionalno propagando je Marinetti večinoma uporabljal frančoščino.

⁴¹ V Italiji ga je pozneje ponatiskoval z naslovom *Fondazione e Manifesto del Futurismo*.

⁴² *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* se pojavlja tudi z alternativnim naslovom *Risposte alle obiezioni*.

⁴³ F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, str. 92.

⁴⁴ Kot Marinettijev somišljenik je Apollinaire v futuristični reviji »Lacerba« objavil manifest *L'Antitradition Futuriste. Manifeste-synthèse* (1913), v katerem se pojmu »destrukcija« pridruži antinomični pojem »konstrukcija«. Sicer pa Apollinaire v tem manifestu daje podporo vsem Marinettijevim kategorijam, ki konstituira produkcijo »osvobojenih besed«.

⁴⁵ Luciano De Maria: *Words-in-Freedom*, v: Pontus Hulten (ur.), *Futurismo & Futurismi*, Milano, 1986, katalog razstave, str. 604. – Denis Poniž: *Konkretna poezija*, Ljubljana, 1984 (Literarni leksikon, 23), str. 15–16.

⁴⁶ F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, str. 89.

⁴⁷ A. Ocvirk: *Opombe*, v: S. Kosovel, *Zbrano delo*, II, str. 568.

⁴⁸ Walter Muschg: *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*, München, 1963, str. 79.

⁴⁹ Carmine Chiellino: *Die Futurismusdebatte. Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland*, Frankfurt, Bern, Las Vegas, 1978 (Europäische Hochschulschriften, 252), str. 78.

⁵⁰ O futurizmu in fašizmu gl.: C. Chiellino, *Exkurs über Futurismus und Faschismus*, v: C. Chiellino, o. c. – Renzo Di Felice: *Ideology*, v: P. Hulten, o. c., str. 488. – Aleš Erjavec: *Futurizem in fašizem*, »Sinteza«, 20, 1985.

⁵¹ A. Lunačarskega in A. Gramscija citiramo po C. Chiellinu, o. c., str. 227.

⁵² Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, 1973⁷, str. 48–51.

⁵³ A. Erjavec, o. c., str. 168.

⁵⁴ F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, str. 418.

⁵⁵ Do leta 1924, potem je optiral za Jugoslavijo. Gl.: A. Ocvirk, *Opombe*, v: S. Kosovel, *Zbrano delo*, III, str. 1076.

⁵⁶ Oba podatka, o Pocarinijevem intervjuju z Marinettijem in o Kogojevem sodelovanju s Pocarinijem gl. v: *Frontiere d'avanguardia*, str. 101.

⁵⁷ V »Sturmu«, 19, 1929, št. 10 (januar) in v »Novi literaturi« (Beograd), 1, 1919, št. 7–8.

⁵⁸ Černigoj je res bil v »Bauhausu«, a temeljnih »Bauhausovih« ali »De Stijlovih« idejnih načel ni absorbiral. Ta so namreč tako značilna, da jih prepoznamo na prvi pogled; so del tiste substance, okrog katere se konstituira današnji pojem »avantgarda«. V Černigojevem diskurzu smo lahko našli odmev enega samega »Bauhausovega« gesla; v njegovi sentenci »Nova umetnost ni luksuzna« se verjetno kaže »Bauhausovo« geslo »Volksbedarf statt Luxusbedarf«. Pogrešamo pa udarna gesla, kot je npr. »konstruktivistična internacionala« oz. v daljši varianti »konstruktivistična internacionalna ustvarjalna delovna skupnost« (manifest s tem naslovom so leta 1922 v Weimarju podpisali med drugimi T. van Doesburg, E. Lisicki in H. Richter), ali pa npr. četrta in peta točka »De Stijlovega« manifesta iz leta 1922: »4. Prenehati z ločevanjem med umetnostjo in življenjem. (Umetnost postaja življenje.) 5. Prenehati z ločevanjem med umetnikom in človekom« (gl.: Hagen Bächler – Herbert Letsch, ur., *De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig, Weimar, 1984, str. 8, 51, 55). Na ta zbornik me je opozorila Majda Stanovnik.

⁵⁹ Ena od resolucij: »Konstruktivistična internacionala torej ne izhaja iz nekakšnih čustvenih temeljev (humanističnih ali podobnih), »splošne človeške ljubezni« itd. itd.), temveč se opira na iste prvinske amoralistične predpostavke kot znanost ali tehnika« (H. Bächler – H. Letsch, ur., o. c., str. 52). Zaradi takšne usmerjenosti se je konstruktivistična internacionala (tokrat z imenom »internationalna frakcija konstruktivistov«) tudi distancirala od »Prvega mednarodnega kongresa naprednih umetnikov« v Düsseldorfu leta 1922, o tem je poročal tudi »Zenit«.

POSTMODERN CULTURE

Edited by Hal Foster

Pluto Press, London and Sydney,

1983

Zbornik *Postmodern Culture* je gotovo ena od zanimivejših in pomembnejših knjig o vprašanih postmodernizma. Ameriški likovni kritik in teoretik Hal Foster je to problematiko predstavil tako, da je v knjigi zbral vrsto odmevnih esejev in razprav eminentnih avtorjev, ki se lotevajo različnih področij umetnosti in kulture. Tudi ta celostni aspekt, ki mu na metodološki ravni ustreza interdisciplinarni pristop, je že sam po sebi ena od postmodernističnih specifik. Druga taka posebnost je »pluraliteta diskurzov«, ki se realizira že s samo formo zbornika. Ob tem pa je treba reči, da sta aspekta celovitosti in pluralizma pravzaprav zelo vprašljiva. Foster sam izrecno problematizira pojem pluralizma, ob konceptu celovitosti pa je dovolj, če se spomnimo na strukturalistično in poststrukturalistično kritiko tega pojma. V knjigi torej ne gre za poskus, ki bi imel pretenzije zajeti »vse«, ali za pluralizem, ki bi dopuščal katerokoli stališče. Pojav »celovitega« pristopa kritike k svojemu predmetu je utemeljen na brisanju meja znotraj različnih področij literarne znanosti in kritike ter med literaturo in kritiko, koncept pluralitete pa v novem pojmovanju razlike, ki ni več (kot v strukturalizmu) ujeta v binarno opozicijo, pač pa se pojavlja preprosto kot »drugost«.

Zbornik razkriva še eno protislovno oziroma paradoksalno potezo postmodernizma. Avtorji dokazujejo upravičenost rabe tega pojma s tem, da gre pri postmodernizmu dejansko za novo obdobje v kulturi oz. umetnosti, ki je utemeljeno na prelomu s prejšnjim, modernističnim obdobjem. Hkrati pa se tudi v tekstih, zbranih v pričujočem zborniku, kaže tendenca, ki se v zadnjem času pojavlja v literarni in umetnostni zgodovini – težnja po problematizaciji »stilistike« in

njene periodizacijske sheme obdobj.

Protislovja, ki se odpirajo ob samem pojmu postmodernizma torej najbrž onemogočajo, da bi ga dokončno in trdno opredelili in definirali. To pomeni, da so težnje po objektivnem znanstvenem razpravljanju o postmodernizmu v veliki meri iluzorne, saj so avtorji spričo heterogene in neenotne narave tega pojava prisiljeni, da se v dilemah neposredno opredeljujejo, zaradi česar ima zbornik pravzaprav manifestativen značaj. Avtorji večinoma eksplicitno izhajajo iz »levičarskega«, opozicionalnega koncepta postmodernizma, kar pomeni, da so njihove definicije in teze odkrito kritične in polemične.

To je mogoče videti že ob uvodnem tekstu urednika zbornika Hala Fosterja *Postmodernism: A Preface*. Foster se seveda najprej sprašuje, kako je mogoče postmodernizem definirati in opredeliti njegove bistvene značilnosti. »Leva« usmeritev, kakršna je značilna pravzaprav za ves zbornik, je očitna že iz njegovega razumevanja odnosa med modernizmom in postmodernizmom. Modernizem kot praksa ni propadel, poudarja Foster, toda ravno njegova »zmag«, dejstvo, da je postal prevladujoča smer, pomeni izgubo njegove temeljne opredelitve, njegov poraz. Modernizem je bil v svojih začetkih opozicionalna umetnost, ki je napadala buržuazni »kulturni red«, danes pa je uradna umetnost in tako v bistvu mrtev.

Teza, ki jo Foster izpelje od tod, je pomembna in opredeljuje eno od osnovnih stališč vsega zbornika. Če naj moderni projekt rešimo, pravi Foster, ga moramo preseči. Ob tem se pojavi težava, da je modernizem vsakršno preseganje tako rekoč institucionaliziral in ga povzel vase; preseči ga je torej mogoče le tako, da ga uzremo kot zgodovinsko opredeljen pojav. Foster vidi v modernizmu dvojnost razsvetljskega projekta, ki predpostavlja avtonomni razvoj ločenih področij, in revolte proti temu projektu, ki se kaže v nadrealizmu, da-

KRITIKA

daizmu ipd. in ki je utemeljena na reifikaciji kulture in njenih form (kar je ravno posledica projekta modernosti). Od tod sledi njegova druga pomembna teza: »Čeprav je bila v modernizmu potlačena, se je ta 'nadrealistična revolta' povrnila v postmoderni umetnosti (ali točneje, reafirmirala se je njena kritika predstavljanja), kajti mandat postmodernizma je tudi 'spremeniti objekt sam'« (str. X). V postmodernizmu se torej spreminjati sama narava umetnosti, objekt kritike, razmerje med kritikom in umetnostjo, diskurz znanja ipd.

Foster pri tem opozarja na zvezo med postmodernizmom in strukturalističnimi ter poststrukturalističnimi postopki. Umetnina zdaj ne nastopa več kot »delo« v modernističnem smislu (kot nekaj enotnega, simboličnega in vizionarnega), pač pa kot postmodernistični »tekst«, ki je »že napisan«, alegoričen, kontingenten. Dekonstrukcija tekst razpre, ga ponovno napiše in ga postavi kot izziv.

Naslednja pomembna Fosterjeva trditev, ki potrjuje »levo« usmeritev zbornika, je, da »postmodernizem ni pluralizem« (str. XI), kar pomeni, da on in ostali avtorji ne pristajajo na tezo, da so enakovredne in enako odprte vse možnosti. Pristajanje na zgodovinski model pomeni, da je vsako stališče historično in politično opredeljeno in relevantno. Hkrati pa ta zgodovinski periodizacijski model ne more biti več linearen in determinističen; to je očitno ob Fosterjevi opredelitvi postmodernizma kot konflikta med starimi in novimi kulturnimi in ekonomskimi oblikami (modes) in interesi, ki so umeščeni vanje.

Iz navedenih Fosterjevih tez sledi, da vidijo on in ostali avtorji v postmodernizmu neposrednega naslednika modernizma, pravzaprav obnovo izzivalnosti, problematičnosti in »destruktivnosti« – aspektov, ki jih je modernizem izgubil, ko se je institucionaliziral. V zborniku se na tak ali drugačen način ponavlja teza, da je za postmodernizem bistvena revolta, proble-

matizacija utrjenih razmerij (ki se s tem, ko so sama po sebi razumljiva, tudi neprestano reproducirajo), rušenje dominacije ideologije oz. tega, kar označuje pojem »master narrative«.

Toda običajna in prevladujoča predstava o smislu postmodernističnega odklona od modernizma je precej drugačna – šlo naj bi za vrnitev k »tradiciji«, ne pa za obnavljanje izvornih aspektov modernizma.

To pravzaprav pomeni, da obstaja znotraj samega postmodernizma odločilno nasprotje med dvema konceptoma, ki ju Foster označi s pojmom »postmodernism of resistance« in »postmodernism of reaction«. Cilj prvega je, da bi dekonstruiral modernizem in se s tem upiral statusu quo, drugi pa se bori proti modernizmu, da bi potrejeval in proslavljal status quo. (Najbrž ni naključje, da Foster uporablja eminentno politična pojma »odpor« in »reakcija«, kar še dodatno opozarja na zavestno in eksplicitno opozicijsko politično angažiranost »postmodernizma odpora«.) Postmodernizem reakcije je politično povezan z neokonservativizmom, poudarja Foster; tako nastopa kot nova »afirmativna« kultura, ki naj potrjuje tradicionalne vrednote. Nasprotno gre pri postmodernizmu odpora za »kontraprakso« (counter-practice), katere temeljni postopek je kritična dekonstrukcija tradicije, ne pa vrnitev k njej.

Kritika »afirmativne« kulture očitno vodi k nekaterim tezam frankfurtske šole, k Adornu, Benjaminu, Marcuseju in drugim. Nekateri teksti v zborniku (npr. Habermasov in Jamesonov) so nastali celo v neposredni tradiciji te šole. Popolnoma dosledno je torej, da Foster označi temeljno usmeritev zbornika s pojmom »antiestetika« (prvotni naslov knjige je bil prav *The Anti-Aesthetic*). Na videz je v protislovju s tem Fosterjevo mnenje, da je danes kritičnost adornoške estetike le še iluzorna ter da jo je treba revidirati ali celo nadomestiti z novo (gramscijevsko,

utemeljeno na interferenci). Mor-da pa bi lahko rekli, da je dimenzi-ja »negativne estetike« vzporedna modernizmu; kot v postmodernizmu ne gre za obnavljanje moder-nizma, pač pa za reafirmacijo nje-gove »destruktivnosti«, tako ne gre za to, da bi adornoško estetiko ponavljali, pač pa za reafirmacijo in ponovno oživitve »negativnosti« same.

Foster opozarja, da pojem »anti-estetika« ne označuje negacije umetnosti in predstavljanja kot takih, kajti taka negacija bi bila ravnó modernistična, pač pa gre za destrukuiranje reda predstav-ljanj in njihovo ponovno vpisova-nje (»a critique which destructures the order of representations in order to reinscribe them« – str. XV). Hkrati pa ta pojem označuje temeljno problematizacijo estetike kot ene osnovnih naracij moder-nosti. Foster zaključuje svoj uvodni tekst s ponovnim pozivom k praksi odpora proti kulturi reakcije na vseh področjih.

Iz Fosterjevega uvodnega članka torej lahko razberemo izhodišča, na katerih je bil pripravljen zbor-nik (kar seveda pomeni, da se do-tika tudi najsplošnejših vprašanj o postmodernizmu in njegovih ma-nifestacijah), hkrati pa je ta tekst tudi že refleksija ostalih razprav. Toda ne pomeni, da gre pri teh raz-pravah zaradi njihove načelne pripadnosti »postmodernizmu odpo-ra« za kakšno metodološko ali idej-no homogenost, nasprotno, neka-teri avtorji so drug do drugega tudi zelo kritični. Zavračanje pluralizma pomeni zavračanje iluzornega liberalizma, navidezne svobode in avtonomnosti izbranega stališča, medtem ko razkrivanje protislovij in heterogenosti v navidezno pro-tislovni celoti pomeni temeljni po-stopek »postmodernizma odpo-ra«.

Prvi prispevek v zborniku je raz-prava Jürgena Habermasa *Modernity – An Incomplete Project*. Habermasovo izhodišče je pojav post-modernizma kot antimodernizma, sprašuje pa se po pojmu in kon-ceptu modernosti. Konec 19. st. je

prišlo do premika v pojmovanju modernosti. Dotedanje polemike med »starimi« in »modernimi« so se vedno nanašale na antiko, mo-dernizem pa (kot radikalizacija ro-mantike) ne pozna več te historič-ne reference, temveč vzpostavi ab-straktno opozicijo tradicija – mo-dernost, ki je povezana s predstavo o neprestanem pojavljanju novih stilov, torej o neprestanem na-predku.

V estetski modernosti velja po-sebno pojmovanje časa, ki se kaže v metafori avantgarde. Avantgarda raziskuje novo, neznano področje, toda ta prihodnost, h kateri teži, je v bistvu le razširitev sedanjosti. V zvezi s tem je tudi posebno pojmo-vanje preteklosti, tradicije. Avant-garda se enači s tistimi pojavi v preteklosti, v katerih odkriva anti-normativnost, za kakršno gre tudi njej sami. To pa ne pomeni, da je modernistična časovna zavest pre-prosto ahistorična, pač pa je us-merjena proti »napačni normativ-nosti v zgodovini«. Primer za to je Benjaminovo »posthistoricistično stališče«, njegov pojem sedanjosti, ki se kaže npr. v njegovi analizi od-nosa francoske revolucije do antičnega Rima. Ta duh estetske mo-dernosti pa se je začel »starati«. Nove avantgarde so ponovitev star-ih; Bürger govori o »postavant-gardni« umetnosti, s čimer označu-je neuspeh nadrealističnega upo-ra. Ena od možnosti, ki se pojavi v tem trenutku, je konec modernosti in prehod k postmodernosti.

Habermas nato polemizira z neokonzervativistično mislijo, zla-sti z Danielom Bellom, ki zastopa prav to tezo. Bellu očita predvsem, da pripisuje kulturnemu moder-nizmu krivdo za pojave, ki jih je de-jansko povzročila kapitalistična modernizacija družbe in ekonomije. Neokonzervativci ne vidijo eko-nomskih in socialnih vzrokov teh pojavov, pač pa jih pripisujejo pod-ročju »kulture«. Paradoksalno je, da nezadovoljstvo, iz katerega črpa neokonzervativizem in ki se kaže npr. v neopopulizmu, pomeni reakcijo na procese družbene mo-dernizacije, izraža pa se v neokon-

zervativističnih terminih, ki zakrivajo družbene procese, se pravi resnične vzroke tega nezadovoljstva, in prelagajo odgovornost na subverzivno modernistično kulturo.

Pojem modernosti, ki je tesno povezan s problematiko umetnosti, razume Habermas v zvezi s pojmom »projekta modernosti«. Tu se naslanja na Maxa Webra, ki je kulturno modernost povezal z razpadom dotlej enotnega pogleda na svet na tri avtonomna področja (znanost, moralo in umetnost), v katerih vladajo tudi specifični aspekti veljavnosti (resnica, normativna pravilnost, avtentičnost in lepota). S tem se diskurzi v vsakem od področij institucionalizirajo in profesionalizirajo, distanca med njimi pa se veča. Ta diferenciacija je v 20. st. privedla do avtonomije segmentov, ki jih obvladujejo specialisti in ki so ločeni od hermenevtike vsakdanje komunikacije, kar je seveda ravno v nasprotju z razsvetljskimi nameni, da naj bi diferenciacija pripomogla k obogatitvi in racionalni organizaciji vsakdanjega življenja.

Eden od rezultatov tega avtonomnega razvoja je bila tudi umetnost, v kateri so dotedanja sredstva ekspresije in predstavljanja postala sama estetski objekt. Prav to (»Existenzrecht der Kunst als Kunst«) je napadel nadrealizem, ki je hotel preseči alienacijo umetnosti od družbe in doseči spravo umetnosti in življenja. Ta nadrealistični eksperiment pa je spodletel, po Habermasovem mnenju zato, ker je bil omejen le na področje umetnosti. Da bi presegli reifikacijo vsakdanje prakse, je potrebno doseči interakcijo med moralno-praktičnimi, kognitivnimi in estetsko-ekspresivnimi elementi, ne zadošča torej odpiranje ene same kulturne sfere.

Habermas kljub vsemu meni, da ni treba opustiti projekta modernosti. Vprašanje recepcije umetnosti lahko služi kot paradigma, ki nakazuje izhod. Habermas predlaga kot možen pristop do umetnosti

»ponovno prisvojitev kulture ekspertov s stališča sveta življenja« (str. 13). Ko se estetsko izkustvo realizira v vsakdanjem življenju, vključi namreč tudi aspekte resnice, pravičnosti ipd., medtem ko se ekspert omejuje na eno samo področje veljavnosti. Habermas meni, da je tak projekt naslonjen na modernistično tradicijo, da pa ga lahko omogočijo šele premiki v družbeni modernizaciji.

Kenneth Frampton v eseju *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* zagovarja temeljno tezo, da je arhitektura kot kritična praksa danes mogoča le kot arrièregarde, se pravi v distanci tako od razsvetljskega mita napredka in kozmopolitizma kot od reakcionarnega vračanja v predindustrijsko preteklost in do sentimentalnega regionalizma. Takšno arhitekturo označuje s pojmom »kritični regionalizem«. Karakteristike tako pojmovanega kritičnega regionalizma so zanimive zato, ker je problematika postmodernizma ravno v arhitekturi pogosto paradigmatškega pomena, tako da imajo diskusije o arhitekturnih vprašanjih tudi splošnejši pomen. Frampton navaja tele posebnosti take arhitekture: posreduje med univerzalno civilizacijo in elementi, ki posredno izhajajo iz posebnosti prostora (medtem ko sentimentalni regionalizem in populizem prevzema dane avtohtone forme in jih uporablja kot instrumentalni znak); v nasprotju z modernim megalopolisom in birokratskim »brisanjem« prostora vzpostavlja dialektičen odnos do narave in kraja (do tektonike, svetlobe itd); upošteva vse čute, ne le vida (problematizira torej modernistični primat pogleda, ki je potlačil ostale čute, povzročil »izgubo bližine« itd.).

Rosalind Krauss se v spisu *Sculpture in the Expanded Field* ukvarja s problematiko sodobnega kiparstva – umetnostne zvrsti, ki je postala v zadnjih desetletjih ob uporabi novih medijev, tehnik in pristopov skrajno problematična. Njeno razpravljanje je zanimivo

predvsem zato, ker uporabljata matematični model »razširjenega polja« oz. »Kleinove grupe«, da pojasni mesto in položaj kiparstva v postmodernem obdobju. Gre za to, da je kiparstvo v svoji nedefiniranosti lahko opredeljeno le z dvojno negacijo (»ni niti arhitektura niti narava«), to negacijo pa je mogoče podvojiti, tako da dobimo razširjeno polje, kvadrat, ki nam da ob kiparstvu še tri druge možnosti; to pomeni, da je kiparstvo le eden od številnih enakovrednih terminov polja. Lahko torej obdrži svojo tradicionalno definicijo, ki je utemeljena na logiki spomenika, medtem ko posegi v pokrajino, »instalacije« ipd. sodijo pod druge termine razširjenega polja. Ta konstrukcija vodi Rosalind Krauss k tezi, da postmoderna praksa ni več organizirana na definiciji medija in materiala oziroma na percepciji materiala, pač pa okrog univerzuma terminov, ki so v kaki kulturni situaciji v opoziciji. Razširjeno polje se tako pojavi v nekem točno določenem zgodovinskem trenutku, s tem pa mora tudi mišljenje o zgodovini form opustiti historicistični model »genealoškega drevesa« in gledati na zgodovinski proces s stališča logične strukture.

Vprašanje muzeja (podobno kot knjižnice) postaja v postmodernizmu eden ključnih problemov. Temeljna teza Douglasa Crimpa v eseju *On the Museum's Ruins* je, da obstaja vzporednost med muzejem in strukturiranjem postmoderne umetnosti. Muzej je bistveno heterogen, kot se izkaže ob Flaubertovem nedokončanem in v zadnjem času zelo aktualnem romanu *Bouvard in Pécuchet*. Seveda se stalno pojavljajo težnje po homogenizaciji, poenotenju ipd., toda tudi Malraux, ki je našel homogenizirajoči princip v fotografiji, reprodukciji, je v »muzeju brez zidov« dopustil tudi umetniško fotografijo, kar pomeni, da se je tudi tu spet pojavila heterogenost. Enako heterogenost pa lahko najdemo v delih postmodernih umetnikov, na primer v posebnem obravnavanju površine slike (primer za to je

zlasti Rauschenbergova umetnost).

Craig Owens v spisu *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* razpravlja o specifični vlogi feminizma v postmodernizmu. Problematiko feminizma namreč vzpostavlja na nivoju predstavljanja, oziroma gre mu za križanje feministične kritike patriarhalnosti in postmodernistične kritike reprezentacije, hkrati pa tudi za uvajanje vprašanja o spolni razliki v razpravljanje o postmodernizmu. Po Lyotardovi tezi je za postmodernizem značilna izguba t. i. »grands récits« (»master narratives«), ki so bile značilne za modernizem. Owens poudarja, da je pripoved sama že gospostvo. Modernistično spreminjanje sveta v predstavo je hkrati realizacija gospostva. Owens ob skupini konceptualistično usmerjenih umetnic (Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Martha Rosler idr.) kaže, kako njihovo delo pomeni kritiko sistema predstavljanja. Primat pogleda (na katerega je kritično opozoril tudi Frampton) je v zvezi s spolnim primatom. Omenjene avtorice zato v svojem delu dekonstruirajo reprezentacijo – ne zanikajo je, pač pa jo uporabijo tako, da prikažejo, kaj reprezentacija naredi z žensko.

Na problem reprezentacije se navezuje tudi tekst Gregoryja L. Ulmerja *The Object of Post-Criticism*. Tudi kritika je namreč »reprezentacija« svojega objekta. Tako so premiki na nivoju reprezentacije v kritiki analogni premikom v umetnosti. Ulmer opozarja na tehniko kolaža/montaže kot na najbolj značilno umetnostno tehniko novejšega časa. Kolaž prevzema elemente iz že obstoječih del, objektov, sporočil ipd. in jih združuje v izvirno celoto, ki pa manifestira raznovrstne prekinitev (ruptures). Kolaž je prenos materiala iz enega konteksta v drugega, montaža pa »preosmislitev« (»dissemination«) tega materiala v novi postavitvi. Drugi model reprezentacije, ki ga je povzela postkritika, je fotografija kot mehanična reprodukcija (v Benja-

minovem smislu), ki pa je v bistvu prav tako realizacija kolažnega principa (fotografija izbere fragment vizualnega kontinuuma, ga prenese v nov okvir, s tem pa ta fragment dobi funkcijo označevalca v fotografiji oz. filmu, ki deluje kot jezik). V nasprotju z Lukácsevimi socialističnim realizmom je npr. Brechtova in Benjaminova estetika utemeljena na principu kolaža/montaže, kar pomeni, da jima ne gre za reprodukcijo realnosti, pač pa za konstituiranje objekta in procesa, ne za refleksijo realnosti, pač pa za spreminjevalno intervencijo v njej. Barthesov koncept literarne vede, v katerem je »pomen« kritiškega teksta le »simulacrum« literature, tako da je kritika pravzaprav anamorfoza svojega objekta, kaže, kako se je literarna kritika formirala z novimi postopki. (V zvezi z Barthesovim tipom literarne kritike se je uveljavil pojem »paraliterarnosti«, ki je postal eden ključnih pojmov postmoderne kritike in teorije.)

Ob tem Ulmer opozarja na Derridaja in se podrobneje posveča njegovi gramatologiji. Temeljni Derridajev pojem, gram oz. razloka (différance) je prav tako realizacija principa kolaža/ montaže; znak je vedno označen z drugimi znaki, ni enostavne prisotnosti, povsod so sledi, razlike. Označevalec in označenec se razločujeta (drugače kot pri Saussuru, kjer sodita skupaj kot dve strani istega lista). Vsak znak je v nekem smislu že vnaprej citat, kajti da se ga iztrgati in prenesti v drug kontekst. Tako je kolaž v literaturi in v kritiki »mejni primer« citiranja, gramatologija pa je teorija pisanja kot citiranja.

Nato Ulmer opozori na dva Derridajeva pojma, vcepljanje in mim. Citati so v novi kontekst vcepljeni, težijo proti staremu in spreminjajo tudi tega (kar kaže recimo primer ali ilustracija). Gre torej za kontaminacijo, nečistost, parazitsko ekonomijo. V svojem kritičnem postopku Derrida to realizira tako, da »položi« en tekst čez drugega tekst jemlje kot »palimpsest«. Drugo, na

kar opozarja Ulmer, je Derridajeva zamisel »nove mimesis«, s katero tekst povzema svoj objekt. V nasprotju s platonskim konceptom je Derrida našel pri Mallarméju mim kot reprezentanco brez referenta, kot »posnemanje posnetka« brez originala. Ulmer opozarja, da gre pri tem za način, kako funkcionira filmski ali magnetofonski trak, ki prenaša zvoke oz. svetlobo iz njihovih kontekstov, jih demotivira (kar je izguba referenta) in remotivira kot označevalce v novem sistemu. Tako se vzpostavlja paraliteratura kot hibrid med literaturo in kritiko.

Ob tem nastopi pojem alegorije. Modernizem predpostavlja, da je mogoče referenta suspendirati, ukiniti mimesis in na mesto referenta postaviti samo umetnino, postmodernizem pa referenta ne ukinja in ne daje v oklepaj, pač pa problematizira aktivnost referencc. Postkritik piše z že napisanim, z diskurzom drugih, in s tem demonstrira prednost označevalca pred označencem. Problem alegorije je tesno povezan s tehniko kolaža, kot kaže Benjaminova uporaba principa kolaža/montaže. V kolaž združeni citati delujejo alegorično, in to iz lastne dobesednosti, lastnih naravnih karakteristik (v nasprotju z alegorijo kot »hieroglifom«). Kar bi baročni ali romantični alegorist obravnaval kot emblem, jemlje postkritik kot model; tako je npr. Derrida uporabil Nietzschejev pozabljeni dežnik in na tem zgradil svojo obravnavo njegovega stila.

Odnos postkritike do teksta se pogosto razume kot odnos parazita do gostitelja; Ulmer pa najde, naslanjajoč se na Cagea in njegove gobe, drugačen model za ta odnos – model saprofita, ki živi iz propada in tako omogoča življenje drugim bitjem. Ulmer jemlje za osrednji primer delovanja takega modela ravno Cageovo prakso in njegove »paraliterarne« tekste ter osrednji pomen spreminjanja v njih.

Fredric Jameson se v razpravi *Postmodernism and Consumer Society* loteva podobnih problemov,

kar kaže npr. njegov pojem »pastiche«. Postmodernizem je po njegovem predvsem specifična reakcija proti institucionaliziranemu visokemu modernizmu, kar seveda pomeni, da je teh reakcij vsaj toliko, kolikor je bilo modernizmov. Razlika med visoko in množično kulturo izginja, pojavil se je nov tip teoretskega pisanja, ki ni diferenciran v filozofijo, sociologijo ipd., pač pa je preprosto »teorija«.

Jameson pojmuje postmodernizem tudi kot periodizacijski koncept, ki obsega vprašanje o zvezi novih form z novim družbenim življenjem in ekonomskim redom, kakršnega označujejo pojmi modernizacija, postindustrijska družba, potrošniška družba ipd. Ob dveh važnih aspektih postmodernizma (»pastiche« in shizofrenija) pojasnjuje Jameson, kako le-ta izraža notranjo resnico novega socialnega reda poznega kapitalizma.

»Pastiche« ni isto kot parodija, čeprav gre pri obeh za imitacijo oz. mimikrijo drugih stilov in stilističnih posebnosti. Parodija namreč predpostavlja normo, od katere parodirana posebnost odstopa. »Pastiche« pa se pojavi v trenutku, ko take norme ni več, je torej mimikrija brez satiričnega impulza in ne izhaja iz implicitno ali eksplicitno predpostavljene normalnosti, norme. Ta pojav je povezan s »smrtjo subjekta«, koncem individualizma kot takega. Individualni subjekt je stvar preteklosti ali celo nikoli ni resnično obstajal, pač pa je bil le filozofska in kulturna mistifikacija. V takem svetu ostaja modernizem breme; vse oblike so že bile ustvarjene in izumljene, ostane le možnost imitiranja mrtvih stilov, natikanja mask ipd., torej »pastiche«.

S pojmom shizofrenija označuje Jameson tiste razsežnosti postmodernizma, ki so povezane s termini »tekstualnost« oz. »écriture«. Naslanja se na Lacanov premik psihoanalitske problematike na nivo jezika, ki je razumljen v strukturalističnem smislu kot odnos označencev in označevalcev. Označe-

nec je učinek medsebojnega odnosa označevalcev, tako da je mogoče dojeti shizofrenijo kot zlom odnosov med označevalci. Zato pride do izgube izkustva temporalnosti in s tem lastne identitete, kajti tudi ta je po Lacanu učinek jezika. V shizofrenem izkustvu se označevalci ne povezujejo v sekvenco, temveč nastopajo kot diskontinuiran, nepovezan in izoliran material. Zato pa toliko intenzivneje nastopi neposredni sedanjik, sam materialni označevalec kot tak.

Jameson se zdaj vrne k vprašanju, ali je mogoče potegniti ostro mejo med modernizmom in postmodernizmom. Čeprav bi bilo mogoče reči, da so npr. elementi, ki so bili v modernizmu podrejeni, v postmodernizmu dominantni in obratno, je očitna tudi razlika med obdobjema, ta pa je povezana z nastopom nove družbe, poznega, potrošniškega oz. multinacionalnega kapitalizma. Formalne značilnosti postmodernizma po Jamesonovem mnenju kažejo logiko tega socialnega sistema, na primer izgubo občutka za zgodovino, življenje v neprestanem sedanjiku in nemožnost zajeti lastno preteklost.

Jean Baudrillard v spisu *The Ecstasy of Communication* prav tako analizira razmerja v novi družbi, o kateri govorijo Jameson in drugi. V teh razmerah je bistveno spremenjen položaj subjekta. Objekt ne zrcali več subjekta, izginile so opozicije javno – zasebno, subjektivno – objektivno ipd. Namesto »scene« in »zrcala« sta nastopila »ekran« in »mreža«. Tako ljudje ne projicirajo več svoje notranjosti v objekte, njihovo mesto je zdaj ob terminalu, v katerem se stikajo mnogoterne mreže, svet gledajo, kot bi bil projiciran na zaslonu. Racionalizacija, homogenizacija, formalizacija in miniaturizacija se stopnjujejo, posledica pa je izginjanje telesa, krajine in časa kot scen. Isto se dogaja tako z javnim kot z zasebnim prostorom. Baudrillard govori o obscenosti, ki zamenja domačo sceno objektov. Vse je neposredno vidno, na razpologo informaciji in ko-

munikaciji, svet je popolnoma transparenten. Ne gre več za obscenost skritega, potlačenege, pač pa za obscenost vidnega oz. preveč vidnega. Baudrillard se naslanja na Marxovo analizo obscenosti blaga: le-ta je v tem, da blago v procesu cirkulacije vedno jasno manifestira svoje bistvo, ki je cena. Skoznjio se lahko transkribirajo vsi objekti, skoznjio objekti komunicirajo, zato je blagovna forma prvi veliki medij modernega sveta. Toda samo sporočilo je skrajno preprosto in vedno isto – menjalna vrednost. Sporočila torej v bistvu ni, vsiljuje se le medij v svoji čisti cirkulaciji. Ta razmierja označuje Baudrillard kot ekstazo, analizo ekstaze pa vzpostavlja na nivoju komunikacije. Kot je neprosojnost objekta povzeta v transparentnosti blaga, tako so vse skrivnosti scene povzete v eni sami dimenziji informacije, gre torej za transparentnost in obscenost univerzalne komunikacije. Tudi Baudrillard vidi shizofreno organizacijo novega sveta, ki se kaže v preveliki bližini vsega, v promiskuiteti vsega, kar se nas dotika in pred čemer nimamo nikakršne zaščite, še lastnega teleasa ne. Shizofrenik nima nđtranjosti, je le še ekran, stičišče mrež, ki vplivajo nanj.

Če Baudrillardova analiza prikazuje svet, v katerem se, kot pravi Foster, že upanje na odpor zdi absurdno, pa se Edward W. Said v eseju *Opponents, Audiences, Constituencies and Community* poudarjeno vrača k opozicionalnemu, kritičnemu, odporiškememu značaju postmodernizma, torej k vodilnemu motivu zbornika. Kako zelo Said konkretizira in radikalizira ta aspekt, je očitno že ob tem, da izhodiščno vprašanje o pisanju oz. branju postavlja v kontekst »Reaganove dobe«. Zato ostro nasprotuje zasnovi literarne kritike kot dejavnosti, ki je omenjena na svoje parcialno polje, reducirana na svojo strokovnost in tako postaja družbeno indiferentna in irelevantna. Od kritike terja, naj preseže svoje meje. Priti mora do interference, kritik se mora angažirati na pod-

ročjih, ki niso literarna (in so zato v nasprotju z literaturo razumljena kot odločilna, vplivna, močna ipd.), pa so tudi opredeljena z reprezentacijo.

Igor Zabel

**Christopher Butler:
AFTER THE WAKE**

An Essay on the Contemporary
Avant-garde
Clarendon Press, Oxford 1980

Butler v tej knjigi povezuje dva pojma – avantgardo in postmodernizem. S pojmom postmodernizem označuje (inovativno) umetnostno dejavnost, ki se je pojavila po letu 1945 in se razvila v 50. letih; njegova raba obeh pojmov je torej precej neobičajna, toda kljub temu se avtor ne ustavlja podrobneje ob definicijah, pač pa se bolj posveča konkretnim analizam del in estetskih principov tako opredeljenega obdobja.

Svojo rabo pojma postmodernizem utemeljuje Butler s tem, da je umetnost po letu 1945 prelomila z modernizmom in razvila radikalno nove konvencije umetnostnega jezika. Tako je že tudi jasno, kako je uporabljen pojem avantgarda; z njim avtor označuje prav to inovativnost postmoderne umetnosti, ki se kaže v odločnem prelomu z dotedanjimi konvencijami, ki so delo opredeljevale po njegovem bistvu, načinu recepcije ipd. Pojem avantgarda je uporabljen kot izrazito estetski pojem; na začetku četrtega poglavja Butler npr. opozarja, da razpravljanje o izvorno političnem pomenu termina vodi do razmišljanja o avantgardnih skupinah in o njihovem specifičnem načinu delovanja, toda po njegovem mnenju so to sociološka vprašanja in jih torej pušča ob strani, kajti v svojem razpravljanju se je omejil na nekatere bistveno tehnične in estetske spremembe v sodobni umetnosti, ki le-to ločujejo od modernizma.

Razpravlja torej o tisti umetnosti, za katero je literarna veda predlagala tudi termin »neomo-

dernizem«. Tega termina očitno ne more sprejeti predvsem zato, ker je v njem implicirana bistvena kontinuiteta med obema obdobjema, medtem ko vidi sam Butler v ustvarjanju po drugi svetovni vojni predvsem prelomne razlike glede na klasični modernizem. Če to pojmovno rabo postavimo v nekoliko širši okvir razpravljanj o postmodernizmu, naletimo na neko težavo. Ko je Butler postavil mejo med modernizmom in postmodernizmom v čas okoli 1945 (med literarnimi teksti imajo po njegovem mnenju prelomen in prehodni pomen *Finnegans Wake*, *Gnus* in *Cantos*) je »prikril« vprašanje o drugem prelomu, ki se prav tako povezuje s pojmom postmodernizem, torej vprašanje o umetnostnih smereh, ki so se pojavile v 70. in 80. letih. Medtem ko vidi v umetnosti po letu 1945 prejel prelom z modernističnimi načeli kot kontinuiteto glede nanje, vidi znotraj postmodernizma predvsem kontinuiteto (čeprav ne tudi homogenosti).

Toda če pričujoča knjiga ni refleksija tega preloma, pa je refleksija novejša umetnosti prav s stališča tega preloma. Za razpravljanje o postmodernizmu je torej zanimiva ne le kot analiza, pač pa tudi kot potencialni predmet analize. Avtor se loteva svojega predmeta z izrazito distanco; njegova analiza temeljnih estetskih principov sodobne postmodernistične avantgarde jemlje te principe kot nekaj, kar je treba kritično premisliti in morda tudi bistveno revidirati. Pravzaprav proti tem principom rehabilitira nekatere tradicionalnejše estetske teze in norme. (Taka teza je npr. zahteva po perceptualni razumljivosti umetnostnih del.)

V prvem delu knjige (*History*) utemeljuje upravičenost razmejitve med modernizmom in postmodernizmom, kot ga pojmuje. V poglavju *Postmodernism and Innovation* opozarja na temeljne premike v estetskih načelih in konvencijah, ki so se zgodili v postmodernizmu. (Avtorji, ki jih obravnava v okviru tega pojma, so zlasti Beckett, Robbe-Grillet ter drugi pisci novega

romana v književnosti, Cage, Boulez, Messiaen in Stockhausen v glasbi ter Pollock, Rothko, Stella, Rauschenberg in drugi v likovni umetnosti.) Postmodernizem odločno opušča konvencije, ki so se zdele do tedaj bistvene za umetnost, zato taka dela dezorientirajo in zmedejo občinstvo. S tem je povezana tudi dominantna vloga teorije v taki umetnosti. Ravno teoretski posegi v evolutivni razvoj umetnostnih sredstev in estetskih norm so po Butlerjevem mnenju pogosto vzrok teh radikalnih sprememb, pri čemer posledice takega posega pogosto daleč presegajo dejanske namene izvirnega avtorja (primer je Schönbergov dvanajstonski sistem, ki vodi v skrajnosti glasbene avantgarde pri Boulezu, Stockhausnu in drugih).

V drugem delu knjige (*Exposition*) avtor natančneje obravnava najznačilnejše razsežnosti postmoderne umetnosti. Predmet drugega poglavja so umetnostne oblike, ki imajo za to umetnost paradigmatško vrednost (serialna glasba, novi roman, abstraktna in konceptualna likovna umetnost). Taka zastavitev potrjuje, da je ena osnovnih Butlerjevih predpostavk paralelizem med estetskimi principi v posameznih umetnostih (v tem smislu je »Zeitgeist« implicitni temelj njegovih razmišljanj). Logiko in način Butlerjeve analize najčisteje pokaže njegovo obravnavanje glasbe, ki ji tudi sam pripisuje pomen paradigme. Njegova glavna teza je, da je potenciranje načel glasbenega serializma privedlo do tega, da je skladba opredeljena z vnaprej danimi pravili, da je v skrajnem primeru proizvod avtomatizma sintaktičnih pravil in da torej ni več sredstvo ekspresije. S tem se prekinje stik med popolnoma racionaliziranimi postopki skladanja in percepcijo, ki je soočena s kaotičnim rezultatom teh postopkov, v katerem ne more najti nikakršnega smisla. Za novi roman velja po Butlerjevem mnenju ista temeljna logika. Dominacija teorije in prekinitev s tradicionalnimi konvencijami v novem roma-

nu je povezana z dejstvom, da so stopili v ospredje dela njegovi lastni postopki. Za novi roman sta značilna prelom z običajno kavzalnostjo pripovedi in pojmovanje romana kot lingvističnega konstrukta. Tretje poglavje pa je analiza del in postopkov, ki pomenijo v nekem smislu nasprotje tistim, ki jih je obravnaval v prejšnjem poglavju. Zanje je značilno, da rušijo »logične« postopke, ki inteligibilno določajo zveze med elementi dela. Naprej se loteva rušenja časovne strukture, ki posamezne elemente povezuje v smotrno perspektivo (*Time Suspended*); ti elementi zdaj nastopajo vsak zase. V ospredju so seveda analize glasbenih del, Beckett pa po Butlerjevih trditvah v svojem pisanju uvaja pojmovanje časa, ki ga je mogoče primerjati z glasbenimi postopki (cikličnost, variiranje, simultanost, repeticija ipd.). Nato preide k analizi kolažne tehnike (*The Disordered Environment: Collage*). Eno od bistvenih vprašanj ob teh postopkih je vprašanje o združevalnem principu kolaža (tak princip pokaže avtor ob analizi Buttorjevega teksta *Mobile*); toda težnja postmoderne umetnosti je ravno v zavračanju »modernističnega mita o koherenci za fragmentarnostjo« (str. 88). Končno Butler opozori še na dela, ki izključujejo racionalni nadzor nad oblikovalnimi postopki in kjer nastopi naključje kot temeljno načelo (*Chance*).

Tretji del Butlerjeve knjige nosi naslov *Polemic* (čeprav je treba upoštevati, da je tudi drugi del napisan izrazito polemično in da ne gre za kako indiferentno analizo). V tem delu Butler raziskuje avantgardno umetnost glede na njen položaj v kontekstu kulture in družbe (*The Avant-Garde and the Culture*) in glede na njeno razmerje do občinstva (*The Experience of the Work of Art*). Medtem ko v zadnjem poglavju obsežneje razvije nekatere teze iz prejšnjih in njihove konsekvence (to se pravi, da natančneje obdeluje posledice inovacij v umetnostni praksi za percepcijo dela, pri čemer to percepcijo poj-

muje tudi kot končno vrednostno merilo), pa je zanimivejša njegova polemična obdelava paradoksalnega položaja eksperimentalne in avantgardne umetnosti v sočasni družbi. Butler pravzaprav ugotavlja, da je protiburžoazna kritičnost take umetnosti v veliki meri iluzorna, kajti buržoazna kultura jo povzema vase. Postmodernistična avantgarda je opustila direktno socialno in moralno angažiranost oz. jo prenesla na nivo forme. Butler meni, da ta nivo ni socialnokritično relevanten, ali vsaj ne v taki meri, kot menijo avtorji. Poleg tega je ob poudarjeni eklektičnosti avantgarde in ob čedalje večji hitrosti kopičenja formalnih novosti in sprememb postala eksperimentalna umetnost nekaj zgolj parcialnega in tako sorazmerno zlahka sprejemljivega. Četrto poglavje pričujoče knjige torej v veliki meri sovпада z ugotovitvami avtorjev, ki so poudarjali, da je (neo)avantgardni projekt spodletel. Toda celotno delo kaže, da se Butler ne zavzema za kako obnovo umetnosti kot »negativne«, opozicijske in problematizirajoče dejavnosti (do skrajnosti avantgardne eksperimentalne umetnosti je ves čas izrazito skeptičen); očitno je, da je njegov ideal pomembna, velika umetnost. Zato tudi postavlja perceptivnost, ki ne more opustiti nekaterih tradicionalnih konvencij in predpostavk, za eno glavnih vrednostnih meril pri presojanju del. Povsem konsekventna je zato njegova teza, da je serialna tehnika v glasbi visoko razvito sredstvo, pri čemer pa mora ekspresija nadvladati teorijo. To stališče je značilno za duha celotne knjige.

Butlerjeva knjiga je torej zanimiva predvsem kot primer misli, ki je konec 70. in v začetku 80. let začela določeneje formulirati stališča, ki so prekinjala z dotedanjo umetnostno teorijo in prakso. Delo kaže avtorjevo veliko erudicijo, toda analize in refleksije umetnosti po letu 1945 ne prinašajo prav veliko novega. Po svoje predvsem ponavljajo tiste formule (napredek, eksperiment, avtoreferencialnost ipd.), v

katerih je ta umetnost (pogosto manifestativno) izoblikovala svoje samozavedanje, le da te formule obravnava z izrazito kritično in polemično distanco. Mislim, da se skriva »postmodernost« Butlerjeve knjige prav v tej distanci.

Igor Zabel

Alan Wilde:

HORIZONS OF ASSENT

Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination
The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1981

Wilde se loteva vprašanja o bistvu in medsebojnem odnosu modernizma in postmodernizma s pomočjo vprašanja o ironiji. Tak pristop je seveda mogoč zato, ker ironije ne pojmuje zgolj kot parcialno in neodvisno tehniko, pač pa kot »obliko zavesti, perceptualni odgovor na svet brez enotnosti in kohezije« (str. 2). To pomeni, da analiza specifičnosti modernistične ali postmodernistične ironije vodi k osrednjim vprašanjem književnosti, npr. k vprašanju o konstrukciji in percepciji sveta.

Eno od ključnih stališč Wildove knjige je prav v tem, da svet ne nastopa kot nekaj samostojnega, pač pa v interakciji s percepcijo oziroma zavestjo, pojem ironije pa se nanaša prav na ta odnos. Na interakcijo med zavestjo in svetom meri pojem »horizont«, ki ga je Wilde povzel po Merleau-Pontyu. Svet zunaj jaza oz. subjekta percepcije se pojavlja v »fluidnem in gibljivem horizontu«; pri tem hkrati zadeva ob zavest in je z njo določen. V tem smislu govori Wilde o ironiji kot o obliki zavesti, ki različno odgovarja na spremembe v razvoju človeške zgodovine. Tako lahko avtor obravnava prehod od modernizma k postmodernizmu kot prehod od ene oblike ironije k drugi.

Seveda pa pojma ironija, če naj ima njegova uporaba sploh kak smisel, ni mogoče preprosto izena-

čiti s karakteristično obliko zavesti in percepcije sveta. Wilde zato uporablja tudi pojem anironičnega (anironic), in sicer kot komplementaren, ne pa nasproten pojmu ironije. Vsaka ironija, ki je v bistvu »konceptualni obračun s svetom«, ustvarja kot odgovor na svojo vizijo neskladja in neenakosti konceptualno vizijo celotnosti in enovitosti. Med ironično in anironično vizijo sveta torej ni izključujočega nasprotja, v obeh se realizira ista temeljna struktura, enkrat na »pozitiven«, drugič pa na »negativen« način.

Wilde govori o treh oblikah ironije, čeprav takoj poudari, da gre za pomožne in začasne pojme. Prvo obliko imenuje »mediativna ironija« (mediate irony); v tej se dispartni, neenotni svet kaže kot napaka, spodrseljaj od norme, ki jo je mogoče spet doseči in s tem ponovno vzpostaviti celoto, harmonijo ipd. Druga oblika je t. i. »disjunktivna ironija« (disjunctive irony), v kateri se subjekt sooči s svetom, ki je bistveno notranje razdružen in fragmentaren. Disjunktivna ironija v svoji skrajni obliki (absolutna ironija) ne le da uvideva to nepovezanost, pač pa jo skuša tudi obvladati. Tega se seveda ne da doseči na nivoju samega sveta, pač pa na nivoju literarne forme. To je temeljni paradoks, ki ga Wilde analizira v prvem delu knjige. Gre za dejstvo, da modernistična literatura svet ureja (npr. v pare opozicij ipd.) in s tem vnaša vanj formo in red. Primer za to je oblika neresljivega paradoksa, ki ga nekako razreši estetska forma sama; »dela disjunktivne in še posebej absolutne ironije ne dosejajo razrešitve (resolution), pač pa zaključek (closure) – estetski zaključek, ki nadomešča pojem ponovno pridobljenega raja s podobo [...] raja, ki ga je izdelal človek sam« (str. 10). Tretja oblika ironije je »suspenzivna ironija« (suspensive irony), v kateri se stopnjuje radikalnost vizije mnogoterosti, slučajnosti, kontingentnosti in absurdnosti. Suspenzivna ironija popolnoma opušča vsakršno iskanje (izgublje-

nega) raja, pač pa le sprejema svet v vsem njegovem neredu.

Wilde se natančneje ukvarja predvsem z disjunktivno in suspenzivno ironijo, kajti mediativna je bistveno predmodernistična in torej lahko njen pojem služi za boljše opredeljevanje ostalih dveh form ironije, zlasti (po kontrastu) disjunktivne. Wilde povezuje disjunktivno ironijo z modernizmom, suspenzivno pa s postmodernizmom; s tem so torej že očitne glavne opredelitve razmerij med obema obdobjema.

Paradoks modernističnega »absolutnega ironika« je torej v tem, da ga njegovo stališče dvigne nad svet in ga tako privede do odtujitve: ta odtujitev se zrcali v formi umetnosti, umetniškega dela, ki nastopa kot anironična ustreznica absolutni ironiji. Takemu odnosu do sveta in temu stališču ustrezajo prav tisti pojmi, ki jih postmodernizem odločno zavrača: distanca, vzvišenost, globina, esencializem, antropomorfizem, analogije in privilegirani položaj pogleda. Že od tod je lahko jasno, kako Wilde pojmuje odločilne karakteristike postmodernizma. Ključno je sprejemanje realnosti, pristajanje nanjo. Medtem ko je modernistična absolutna ironija vzpostavila protislovja tako, da odločitev ni mogoča, ter je tako to odločitev blokiral, je za postmodernistično suspenzivno ironijo bistvena volja, živeti v negotovem, mnogoterem in slučajnem svetu, ga torej tolerirati in sprejemati. Posledica tako spremenjenega stališča so tudi spremenjene estetske razsežnosti del; v umetnosti pride do premikov »od globine k površini, od pravilnosti, ki je definirana kot harmonija ali stasis, k redu v bolj gibljivem smislu, od stroge resnosti modernistov [...] do sodobnih idealov igre« (str. 44).

Wilde povezuje postmodernizem s pojmom »Lebenswelt«; ta pojem označuje konkretno prisotnost jaza v svetu, njegovo povezanost z njim. Pojem Lebenswelt pravzaprav ustreza temu, kar Merleau-Ponty in drugi fenomenologi označujejo tudi kot horizont. Wil-

de v uvodu primerja značaj modernistične oz. postmodernistične ironije (kot oblik zavesti) s prehodom od Kierkegaardovega pojmovanja ironika, ki se je dvignil visoko nad svet in eksistenco, do Heideggerjeve tubiti, ki gleda navzven v svet, v katerem prebiva. Prav na ta prehod od »vertikalnega« na »horizontalni« ironikov aspekt, na njegovo vpetost v svet in sprejemanje kontingentnosti ter neenotnosti letega, meri drugi pojem, uporabljen v naslovu – »assent«. Wilde definira ta pojem kot odnos, ki ni niti pasivno pristajanje niti aktivno pritrjevanje, pač pa (v skladu z izvirnim pomenom pojma assentari) pomeni »pridružiti se v občutenju«.

Tako smo pravzaprav podali osnovne teze Wildovega dela. To je zamišljeno predvsem kot vrsta konkretnih analiz literarnih del; te analize so zanimive predvsem zato, ker močno konkretizirajo te splošne teze. Ne gre torej za to, da bi avtor z analizami posameznih del le ilustriral in afirmiral svoja vnaprejšnja stališča in pojmovanja. Analize predvsem kažejo, kako znotraj modernizma in zlasti postmodernizma nikakor ne obstaja popolna skladnost in enovitost (opozorimo lahko npr. na soočenje »Surfiction« in pop-arta znotraj postmodernizma). Tak postopek seveda ustreza osnovnim tezam knjige: kot sprejeme postmodernizem svet v njegovi mnogoterosti in se mu ne bliža skozi apriorni ideal pravilnosti (orderliness), tako tudi Wilde obravnava svoj predmet kot neenoten, notranje razcepljen ipd., čeprav so seveda osnovne teze zastavljene tako široko, da lahko povzamejo tudi ta nasprotja. V skladu s tako zastavitvijo se loteva številnih avtorjev in del, kot profesor angleške književnosti se omejuje na angloameriško književnost.

Knjiga je, v skladu z omenjenimi koncepti, razdeljena na tri dele. Prvi in tretji del se ukvarjata z modernizmom in postmodernizmom, medtem ko drugi del, kjer avtor obravnava pisce poznega modernizma tridesetih let, pomeni nekakšen prehod od enega stališča in

forme zavesti do drugega. Ključni pojmi teh poglavij – »globina«, »površina« in »ponovna pridobitev globine«, s čimer misli Wilde površino, ki tvori lastno dimenzijo, torej novo, drugačno globino – sestavljajo tudi nekakšno heglovsko triado, čeprav ostaja temeljni odnos ves čas opozicija med disjunktivno in suspenzivno ironijo. Wilde konkretizira pojme, ki jih je razvil ob vsakem od treh obdobjih, še z natančnejšo analizo treh avtorjev: E. M. Forsterja za modernizem, Ivy Compton-Burnett za pozni modernizem in Donalda Barthelma za postmodernizem.

Igor Zabel

Patricia Waugh METAFICTION

The Theory and Practice of
Self-Conscious Fiction
Methuen, London/New York 1984
(New Accents)

Patricia Waugh začenja svojo knjigo, katere namen je očitno karseda celovita obravnava tega, kar imenujemo metafikcija, z opredelitvijo samega pojma, ki ga je v literarno publicistiko uvedel pisatelj in kritik William H. Gass s knjigo *Fiction and the Figures of Life* (1970). Waughova opredeljuje pojem metafikcija po analogiji s Hjelmslevovim razumevanjem pojma meta Jezik. Metafikcija je torej fikcija, ki za svoj objekt jemlje drugo fikcijo. Ob tem se Waughova sklicuje na Heisenbergov odnos nedoločenosti; Heisenberg, kot je znano, izjavlja, da pri elementarnih delcih ni mogoče istočasno natančno izmeriti vseh relevantnih podatkov. Ne gre le za to, da ni mogoče zvesto 'odslikati narave' (Borgesova trditev, da je najlepša pesem o roži roža sama), ni mogoče odslikati niti odnosa do narave. Dilema metafikcije je v naslednjem: če analiziramo jezikovne odnose s pomočjo teh istih odnosov, se slejkoprej znajdemo v – če parafraziramo – 'ječi jezika'. Obenem Waugh

hova opozarja, da je izraz resda nov, praksa 'fikcije o fikciji' pa stara toliko kot sam roman, če ne še starejša. Metafikcija je »tendenco ali funkcija, ki jo vsebujejo vsi romani«, zato metafikcija ni kaka podzvrst romana, temveč tendenca znotraj romana samega. Glede na to, v kakšni meri se ta tendenca realizira, ima Patricia Waugh besedila za bolj ali manj 'metafiksijska'.

Po vsem tem bi bilo seveda mogoče pričakovati, da bo Waughova pojem razumela kot ahistorično oznako, vendar se v praksi izkaže drugače. Jasno je zapisano: »Metafikcija je način pisanja znotraj širšega kulturnega gibanja, ki ga čisto poimenujemo postmodernizem.« Značilno je, da gre po avtoričinem prepričanju za gibanje (movement) in ne za obdobje; zato metafikcije tudi naprej ne obravnava v tem širšem okviru, torej v primerjavi z drugimi umetnostnimi praksami, temveč vseskozi 'znotrajliterarno', pa tudi opredelitve duhovnih značilnosti časa. v kate-rega se umešča ta proza, in njihovega vpliva ni mogoče zaslediti, z izjemo sklicevanja na delo ameriških sociologov Bergerja in Luckmanna *The Social Construction of Reality* (1971), ki ne presega običnih mest, češ da je realnost proizvod, jezik pa orodje, ki proizvaja vsakdanjo realnost, in ta seveda pripeljejo k zaključku, da ima metafikcija dva pola, enega predstavljajo pisci, ki se naslanjajo na 'realni svet' (tu so imenovani Fowles, Sparkova, Lessingova, Vonnegut), drugega pa tisti, ki »uživajo v ječi jezika« in »svoje fikcijske eksperimente spuščajo celo do ravni znaka« (Barthelme, Brautigan, Ishmail Reed in celo Joyceovo *Finneganovo bdenje*. Pri Joyceu sledi Waughova nemškimi stališčem, ki imajo *Umetnikov mladostni portret* za modernistično, *Uliksesa* in *Finnegana* pa za postmodernistično delo.) Zdi se, da bolj odločno ob vsej raznolikosti piscev, ki jih dandanes prištevamo k metafikciji, skorajda res ni mogoče ravnati.

Precejšen del svojega spisa posveča Waughova temeljnimi značil-

nostim metafikcije: npr. nenehne-
mu dvomu o smiselnosti pisanja,
odprtosti in nedoločenosti, značil-
nim načinom organiziranja zgodbe
(zgodba znotraj zgodbe, junaki be-
rejo o svojih življenjih, nizanje kon-
tradiktornih situacij), še posebno
nadrobno pa uporabi 'popularnih
oblik' oziroma žanrov: ljubezenske
zgodbe, znanstvene fantastike, kri-
minalnega romana, motivov, zna-
nih iz pornografskega čtiva in strip-
pov. Te značilnosti ilustrira s šte-
vilnimi primeri, največkrat s Fow-
lesom (*Zenska francoskega poročni-
ka*), Cooverjem, Barthom in Brau-
tiganom. Zanimivo je, da je kot
postmodernistično delo predstavl-
jen tudi Robbe-Grilletov roman
La Jalousie, saj večina njegovih
interpretov trdi, da s postmodern-
izmom začenja šele v *Djinnu*. Ne-
malokrat sta omenjena in citirana
tudi Borges in Flann O'Brien, brez
pridrzkov, ki se ponavadi ponavlja-
jo ob njunih delih, češ da sta 'očeta'
postmodernizma, ne pa sama post-
modernista, a če Waughova post-
modernizem razume kot gibanje,
je tako ravnanje razumljivo.

Iz navedenega je mogoče opaziti,
da avtorica spremlja metafikcijo
večinoma prek romanesknih besed-
dil, kar bi bilo lahko sporno, saj je
prav postmodernizem na novo
uveljavil kratko prozo. Zgodi pa se,
da je Cooverjeva knjiga *Prick-
songs & Descants* poimenovana za
roman, čeprav gre vsekakor za
zbirko krajših proznih besedil. Ne-
kaj malega je spregovorjeno tudi o
zbliževanju proze in esejistike ozi-
roma teorije, pri čemer so omenje-
ne opombe pod besedilom, imita-
cije 'literarnoteoretičnih študij' v
uvodih in zaključkih romanov,
vendar Waughova (s pomočjo ru-
skih formalistov, predvsem Šklov-
skega in Jakobsona) sklepa, da gre
tu preprosto za opozarjanje na jezi-
kovni značaj besedila. Nasploh se
zdi, da knjiga s svojo 'znotrajlite-
rarno' koncepcijo pojma prepo-
gosto zaide k zasledovanju struktu-
ralnih elementov obravnavanih
metafikcij, izpušča pa tisto njihovo
raven, ki prestopa 'znotrajtekstual-
nost'. Vsekakor opazuje in sprem-

lja svoj problem v toliko besedilih,
da po tej plati, z vsemi primerjava-
mi strukture in jezikovnih značil-
nosti posameznih del, lahko služi
kot koristen vodnik v svet metafik-
cije. Pa še pripomba subjektivne
narave: če je metafikijsko zbliza-
nje proze in teorije pripeljalo ob
vplivu teorije na prozo tudi do ob-
ratnega, kar je na najboljši način iz-
kazano v Barthovih 'teoretičnih'
tekstih, na primer v znamenitem
The Literature of Exhaustion, je tu
Waughova najbrž še kar preveč
modernistična; razen mestoma du-
hovitih uvodnih citatov k posa-
meznim poglavjem, pobranih iz
metafikijske prakse, gre tu ven-
darle za teorijo v pravovernem po-
menu besede.

Andrej Blatnik

DVE KNJIGI O AMERIŠKI PRIPOVEDNI PROZI ŠESTDESETIH LET

**Max F. Schulz: Black Humor
Fiction of the Sixties.
A Pluralistic Definition of Man
and His World.**

Ohio University Press, 1973, 1980³.

**Manfred Pütz: The Story of
Identity. American Fiction of
the Sixties.**

*Stuttgart, 1979 (Amerikastudien,
Bd. 54.)*

Oba avtorja se ukvarjata s skoraj
enakim korpusom besedil. Gre za
romane in krajšo pripovedno pro-
zo Johna Bartha, Kurta Vonneguta,
J. L. Borgesa, Thomasa Bergerja,
Thomasa Pynchona, Roberta
Cooverja, Brucea J. Friedmana,
Charlesa Wrighta, Richarda Brau-
tigana, Luka Rhineharta, Ronald
Sukenicka in Vladimirja Naboko-
va – za avtorje torej, ki so zlasti v
šestdesetih letih v ameriški knji-
ževnosti pisali dela s pomembnimi
literarnoevolucijskimi inovacija-
mi, a jih pri nas šele v zadnjem
času sporadično omenjajo, le red-
ke izmed njih (Vonneguta, Nabo-
kova, Borgesa, Bartha) prevajajo

ter brez natančnejših analiz umeš-
čajo povečini v kontekst postmo-
dernizma. Tako Schulz kot Pütz se
izogibata literarnosmernim ozna-
kam – slednji npr. uporablja pojma
»nova proza« in »postmoderni-
zem« izključno v narekovajih.
Kljub temu pa – seveda vsak s svo-
jim metodološkim pristopom – iz-
črpno opišeta tematske, žanrske,
kompozicijsko-poetološke, slogov-
ne, ideološke, estetske in sociokul-
turne diskriminante obravnavane-
ga korpusa besedil.

Schulza predvsem zanima t. i.
črni humor kot spoznavno-etični
odnos do sveta, ki je impliciran v
specifični estetski omenjenih av-
torjev in ki po njegovi razlagi izhaja
iz epistemološkega ter ideološkega
pluralizma, iz posameznikovega
konformizma v množični družbi, iz
negotovih vrednostnih sistemov.
Ta duhovna, družbena in ideolo-
ška podlaga proze črnega humorja
se vpisuje tako v njeno motivno-te-
matsko zgradbo (npr. posamezni-
kovo iskanje oz. izmišljanje vzor-
cev, ki naj urejajo njegovo izkušnjo
s kaotičnostjo zgodovine in druž-
be, problem konformističnega ju-
naka) kot v kompozicijske in slo-
govne postopke (npr. t. i. parodični
omnibus, perspektivizem vidikov).

Pütz pa vidi rekurentno in inva-
riantno zgradbo te pripovedne
proze v posebni sintagmatiki zgod-
be o identiteti, ki doživlja pomen-
ljive razvojne premike – problem
identitete se transponira z ravnih li-
terarnih likov na raven same nara-
cije in končno na raven bračeve
receptije oziroma interpretacije
pripovedovanega. Tudi Pütz upo-
števa družbeno ozadje teh literar-
nih del (podobno kot Schulz po-
udarja krizo identitete v pluralni,
množični družbi), a šele prek do-
slednega upoštevanja mediacij-
skih diskurzov (zlasti psiholoških
in socioloških teorij o identiteti in
družbenih vlogah).

Schulzov analitični termin, črni
humor, je prevzet iz kritične rabe.
Avtor se zaveda njegove ohlapno-
sti – ni niti žanrsko niti literarno-
smerno dovolj razlikovalen (nevar-
nost ahistorične rabe), prav tako ni

dovolj morfološko nazoren in opi-
sen. Kljub temu pa vztraja pri
njem, in čeprav mu v uvodnem po-
glavju manjka metodološka kon-
sistentnost in dorečenost, ko skuša
ta razred literarnih del ločiti npr.
od drame absurda, od eksistenciali-
zma, od nadrealistične gro-
tesknosti, od drugih vrst komike,
čeprav tudi kasneje uporablja he-
terogene in nesistemske razliko-
valno-opisne kriterije, mu do kon-
ca knjige ob analizah posameznih
avtorjev vendarle uspe oblikovati
dokaj nazorno in določno predsta-
vo o tej prozi. Prav tako jo tudi ča-
sovno in prostorsko locira: gre za
pretežno ameriški pojav predvsem
v šestdesetih letih.

Prva globalna določnica pripo-
vedne proze črnega humorja je
»metafizika mnogoterosti« (the
metaphysics of multiplicity). Vse
diskurzivne različice realnosti so
za to prozo zgolj enakovredni mi-
selni konstrukti v smislu radikal-
nega gnoseološkega perspektiviz-
ma. Predstavljeni svet je diskonti-
nuiran, vzrok in posledica sta v
njem skrajno različna, družba, zgo-
dovina in vesolje so sami po sebi
kaotični, entropični, posameznik v
njih je kot v labirintu (Borges) ali v
sobi z zrcali (Barth) ter skuša z do-
mišljijo vanje projicirati red in smi-
sel, kar pa se vedno znova izjalovi.
Črni humor razvije prozne oblike,
ki so izrazito avtorefleksivne: zave-
dajo se tako svojega ontološkega
položaja kot svoje umeščenosti v
neskončno drugih možnih diskur-
zov, perspektiv. Pri tem ta proza po
Schulzu uporablja naslednje po-
stopke za slabitev monološke
enoumnosti: zabris meje med av-
torjem in pripovedovalcem, občut-
no avtorjevo prisotnost v besedilu,
modeliranje sedanosti kot paro-
dične rekonstrukcije preteklosti,
parodično predstavljanje drugih
možnih svetov, ki pa ostajajo ena-
kovredni, rahljanje trdne fabule z
neodvisno vlogo naključij in povr-
šinskih drobnarij.

Druga pomembna značilnost je
»razmišljanje jaza« (the unsen-
sing of the self) in pripovedni po-
stoppek, ki ne potrjuje tematske

teze, ki jo uvaja. V prozi črnega humorja je večji poudarek pripovedovanja na »zunanjih« silnicah, ki opredeljujejo jaz (tako da je le-ta zgolj seštevek danih in umišljenih družbenih vlog, ločen od fenomenalnega in noumenalnega), kot pa na njegovi notranjosti, iskanju smisla. Jaz kot preverljiva, opredeljiva, celo možna entiteta je po Schulzu izginil v ironičnem sprejemanju sveta brez metafizičnega središča, ki je fragmentariziran v množico realnosti. Vonnegutovi romani (npr. *God Bless You, Mr. Rosewater*, 1965, in *Cat's Cradle*, 1963) kažejo razločen pripovedovalčev odpor do potrjevanja teze, ki jo vpeljuje – vsak diskurz je »lažen« in »resničen« le glede na človekove potrebe, zato Vonnegut podvomi v kulturo kot sektor za proizvodnjo vrednot (npr. skepsa do krščanskih etičnih postulatov v sodobnem svetu vodi v kompromitiranje – čeprav ne v odločno zaničanje – krščanske tradicije sploh; prim. roman iz 1965).

»Politika parodije« (the politics of parody) v prozi črnega humorja hoče pokazati, da ni nobene končne realnosti, ki ne bi bila že odsev fantazije, konvencije (prim. Nabokov, *Lolita* ali *Ada*). Mnogo najboljših del črnega humorja parodira referencialne okvirje, kategorialne imperATIVE, vrednostne sisteme filozofije, teologije, znanosti, zgodovine, vse tisto, s čimer subjekt ureja kaotičnost izkustva. Parodija v črnem humorju ni več – tako kot v tradiciji – sredstvo, s katerim literatura komično predstavlja času nič več ustrezne teme in postopke kot gole klišeje, z namenom, da bi spet vzpostavila na videz pristnejši stik z novim zgodovinskim stanjem sveta. Parodija tu zgolj postavlja novo vizijo sveta ob portrete že obstoječih modelov, pri čemer si parodist ne lasti več večje stopnje resničnosti. Tako je npr. Pynchonov roman *V.* (1963) pravi parodiistični omnibus (oponašanje vo-hunske zgodbe, romances, političnega romana, viktorijanske pustolovske zgodbe itd.), R. Coover (*The Universal Baseball Association*,

1968) pa s kombinacijo sakralnega (aluzije na Staro in Novo zavezo) in profanega (zgodovina in pravila baseballa) problematizira tiste postulate, na katere se je subjekt včasih lahko opiral (božja previdnost, usoda, svobodna volja), s tem da pokaže njihovo notranjo protislovnost.

Zadnja temeljna določnica proze črnega humorja je »estetika nemira« (the aesthetics of anxiety), ki izhaja iz protislovij konformističnega junaka. Njegova volja do tega, da bi udejanil družbeno veljavne ideale, da bi svojo avtentičnost našel v identifikaciji z občimi mesti, s statističnim povprečjem, je blokirana z njegovo nezmožnostjo spoznati in razumeti družbene vrednote, arbitrarna in hitro spreminjajoča se pravila, ki jih diktira masovna ter potrošniška družba (npr. v romanu J. Hellerja *Catch 22*, v Wrightovem *The Wig*, 1966, ali Friedmanovem *Sternu*, 1962). Friedmanovi junaki so brez notranje kompleksnosti in samozavedanja, so le dvodimenzionalno utelešenje okoliščin in naključja, pri Wrightu pa je notranji človek enak zunanjemu videzu, ki je vsota med seboj zamenljivih uporabljenih proizvodov. Ta protislovja v junakih vzbujajo napetost in nemir, ki pa v prozi črnega humorja nista modelirana niti heroično niti tragično, ampak – tako zaključuje Schulz svojo knjigo – komično, vseskozi prepleteno z značilnim strahom (Angst) 20. stoletja.

Pützova knjiga je metodološko koherentnejša, upošteva in analitično preverja tudi sodobnejša dognanja literarne vede (strukturalistično naratologijo, tekstologijo, recepcijsko estetiko in pragmatiko). V izbranem korpusu besedil iz ameriške proze šestdesetih let predvsem s sinhronim opisom prepozna posebno tematsko podzvrst, ki jo določajo rekurentne strukture – poimenuje jo zgodba o identiteti (the story of identity oz. identity story). Zgodba ima tu – v skladu z izročilom Proppa, Brémonda, Greimasa, Todorova – natančno določen terminološki po-

men (tj. récit v nasprotju do discours, se pravi binom zgodba – pripoved). Rekurentni vzorec zgodbe o identiteti je takšen:

a) v izhodiščni situaciji je agens modeliran v nezadovoljstvu z danim stanjem, ki ga opredeljujeta dve kontrastni semantični polji (enotnost : razcepljenost),

b) junakova želja, da bi presešel izhodiščno stanje in prečkal ločnico med dvema poljema,

c) prisotnost dejanskih oz. umišljenih nasprotnih sil, ki ovirajo spremembo njegovega položaja,

č) obstoj mediatorjev, ki so agensov instrument v boju proti nasprotnim silam,

d) boj se bodisi aktualizira (sledi premik iz enega polja v drugo) bodisi ne in posameznik ostane v nezadovoljivem stanju, kar ga vodi v končno frustracijo,

e) če velja prva varianta, sledi prizadevanje preseči sfero, ki negira identiteto, in doseči prvotno željo,

f) boj se končno izide – bodisi v obliki temeljne dihotomije uspeh : neuspeh bodisi v vmesno varianto delnega (ne)uspeha.

Ta najsplošnejši narativni vzorec mora seveda Pütz pomensko konkretizirati. Semantično polje, ki je nasprotno agensu, ima pomenske attribute: odsotnost identitete, disperznost, razcepljenost, alienacijo jaza, polje, ki ga skuša doseči, pa je iz neposrednih pomenskih nasprotij le-teh.

Že na začetku avtor opozori na interrelacije med tematiko teh zgodb in določenimi potezami splošnega kulturnega kompleksa: očitna je vzporednost med temi narativnimi sintagmami in številnimi hevrističnimi modeli sodobne sociologije in psihologije, zlasti teorijami vlog in identitete.

Užitek v formalnih postopkih pripovedovanja (Scholes govori o novih fabulatorjih, ki se upirajo realističnim prezentacijskim tehnikam) in nagnjenost k fantastičnemu v obravnavani prozi po Pützu historično izhaja iz oživitve nove »romance« (glede na tradicionalno razlikovanje bolj fanta-

stičnega žanra »romance« od »novel«), strukturalni vzrok za dominacijo notranje referencialnosti besedil pa vidi v fikciji kot pomiritvi oz. kompenzaciji za izgubo identitete v sodobnem svetu (po Kermodu govori o »concord fictions«). Domišljija namreč v zgodbah o identiteti igra ključno vlogo pri posameznikovi samodefiniciji. Vprašanje o identiteti je povezano z izvori ameriške književnosti, ki je od Crèvecoeurja, Cooperja do transcendentalistov, Emersona, Whitmana, Melvilla in Hawthorna povezana s koncepcijami nonkonformizma, zanašanja na samega sebe, zanikanja postulatov družbe, pravice posameznika nasproti institucijam ipd. To vprašanje je šlo prek faze alieniranih, eksistencialistično obarvanih junakov Bellowa, Salingerja in Malamuda in faze akomodacije do težnje po domišljijki samokreaciji (bitniki, porajajoča se kontrakultura v začetku šestdesetih let). Ta faza odpravlja imperativ stroge racionalnosti, ki je vprašanje o identiteti privedla v slepo ulico, in uvaja domnevno novo, osvobajajočo, orgiastično iracionalnost, osvobajanje izpod tiranije višjih smislov, vrednostnih in spoznavnih sistemov. Tudi Barth, Nabokov, Vonnegut, Brautigan, Barthelme, Pynchon, Suenick idr. izvedejo analogen obrat modernističnega mitotvorja: gre zgolj za zasebne fantazije, ki nimajo več vzporednih predoblik v preteklosti, a še vedno izpolnjujejo funkcijo mitičnih zgodb – vsaj na domišljijki ravni zagotoviti enotnost kaotičnosti fenomenov. Gre za svojsko mitoterapijo, ki pa je umeščena v tak fikcijski kontekst, da jo sproti kritizira, relativizira. Zasebni miti so prikazani na način t. i. »transformacijskega humorja« (po A. J. Hansenu): le-ta zrcali proces verbalnega nanašanja domišljijjskih vizij na dana izkušnjska stanja. Zlasti pogosto si junaki zgodbe o identiteti izmišljajo nove družbene vloge, s čimer skušajo preseči diktat družbenih norm.

Pützova knjiga nato z analizami tvornosti posameznih avtorjev

skuša orisati splošen razvojni tok v razvoju ameriške »nove proze«: identiteta je sprva problem pripovednih karakterjev, nato problem karakterja same pripovedi (njenege ontološkega in gnoseološkega statusa, oblikovnih in kompozicijskih ter žanrskih konvencij, njene zgodovinske in družbene umeščenosti), končno pa bralčevega interpretiranja in recipiranja pluralističnih svetov, stilov, vidikov, perspektiv, odprte kompozicije zgodb o identiteti.

Barthova zgodnja dela se ukvarjajo s problemi sodobnega nihilizma in absurdnosti, poznejša, zlasti *The Sot-Weed Factor* (1960) pa raziskujejo nevarnosti fikcionalizacije in aplikacije mitopejskih shem na zgodovino in vsakdanjost. Ta roman je koncipiran kot razširjen prozni komentar na pesnitev E. Cooka iz 1709; iz gradiva tega fikcijskega dela, ki se vendarle nanaša na zgodovinsko stvarnost, si izposoja posamezne prvine in s tem postopkom izraža dvom o možnostih enoumne zgodovinske resnice. Zbirka novel *Lost in the Funhouse* (1968), ki so pravzaprav poglavja poetološkega romana o avtorju in njegovi govorici, izgubljeni v labirintu sveta, še stopnjujejo skepso do sleherne oblike »realnosti« tako daleč, da se že izgublja enotnost teksta (ki po Hollandu ustreza izgubi posameznikove identitete).

Richard Brautigan v svojih romanih (npr. *Trout Fishing in America*, 1967) integrira pastoralni odnos do sveta, njegove topose, motive; žanrske poteze v svoje lastne sheme. Pastoralni eskapizem ima v ameriški književnosti že dolgo tradicijo; Brautigan projicira pastoralne prvine med antipastoralne, kar signalizira dezintegracijo idej, ki jih na videz uveljavlja. Poleg tega se bralec sooča z rastočo tekstualno indeterminacijo in uvajanjem povsem arbitrarnih zasebnih pomenskih kodov.

Thomas Pynchon se v svojih romanih (npr. *V.*, 1963) posveča problemom posameznikove rabe historične imaginacije in diskurza, s katerima skuša urejati entropič-

nost sveta. Ta »enciklopedična pripoved«, ki kolažira nasprotujoče si vidike, preteklost in sedanost, informacije iz druge roke, literarne parodije, kvazifilozofske refleksije, detektivski roman in mitološke zgodbe, ironično preiskuje fikcionalizacijo preteklosti (kar je v bistvu mehanizem sleherne historiografije, kadar hoče legitimirati identiteto neke skupine).

Posebnost Rhinehartovega romana *The Dice Man* (1971) je ta, da na površini demonstrativno eksplicira teoretične probleme jaza in vloge domišljije pri samoopredeljevanju; junakovo razmišljanje so akti v naraciji. Zanimiv je tudi vrednostni obrat: junak ne teži k identiteti v smislu enosti, temveč h konceptiji »protejskega človeka« (po Liftonu). Že Rhinehartova aplikacija avtobiografske forme, ki je v svoji zasnovi že potencialno shizofrenična (pripovedujoči in doživljajoči jaz), kaže na to dispariteto.

Ronald Sukenick je bolj opazno prenese težišče identitetne problematike na bralčevo recepcijo. Strategija njegovih romanov (*Up*, 1968, *Out*, 1973) je dekonstrukcija pripovednoproznih konstant (literarnih likov, prostora, časa, pripovedovalca). Bralec ne zdvomi le v identiteto likov (tehnika »stream of character« – literarni lik ni več paradigma, ki enoti in zbira pomene, ampak se neprestano spreminja, zanj so uporabljena različna imena, lastnosti enega lika preidejo k drugemu lastnemu imenu ipd.), ampak tudi pripovedovalca (»stream of narrator«), s čimer bralec izgublja enotno referenčno točko v svoji recepciji, s tem pa razpada tudi koherentnost teksta.

Tudi Vladimir Nabokov dramtizira probleme bralčevega odnosa do zgodbe o identiteti. Njegov roman *Pale Fire* (1962), ki deluje kot vrsta parodij, zlasti na znanstveno komentiranje in izdajanje umetnostnih tekstov, vsebuje idejo, da so v množici odsefov za bralca vsi enako »realni«, da imajo vsi enako sumljiv ontološki status. J. Lyons je v tem romanu namreč opazil simptomatičen obrat v razmerju med

pesmijo in komentiranjem: navadno literatura velja za fikcijsko projekcijo ljudi in sveta, komentar pa za del »realnega« življenja; pri Nabokovu pa bralec spočetka predpostavlja, da je svet pesmi »realen«, medtem ko so komentarji del domišljajske projekcije (komentar je literarni lik iz izmišljene dežele).

Nabokov po Pützu zaznamuje zadnjo stopnjo v razvoju specifičnega problema ameriške literature: njegova preusmeritev identitete zgodbe v bralčev recepcijski odziv se vpenja v širši kontekst razvojnih značilnosti znatnega dela sodobne literature, ki se tudi ukvarja z (ne)zmožnostjo nedvoumne interpretacije, z veljavnostjo dane oz. projicirane resnice, s samozanikanjem tolažilne fikcije, s širjenjem tekstualnih indeterminiranosti, z namerno dekompozicijo proznih konstruktov (prim. Iserjevo analizo Becketta). Z vsem tem po Pützu sodeluje v novi, »postmoderni« tradiciji.

Marko Juvan

Ann Jefferson:

THE NOUVEAU ROMAN AND THE POETICS OF FICTION

Cambridge University Press, 1980.

Tedaj, ko literarna teorija, predvsem anglosaksonska, z vidikov postmodernizma obravnava sodobno francosko literaturo, se v tem sklopu običajno ukvarja z avtorji novega romana. Tako ravna tudi ugledna oxfordska raziskovalka Ann Jefferson v delu *The nouveau roman and the poetics of fiction*. Sicer ni videti, da bi v njem sama posebej spregovorila o postmodernizmu, vendar je tudi njeno kritično razmišljanje (v smislu »criticism«, ukvarjanja s posameznimi teksti nekaterih izbranih avtorjev) že postavljeno v sklop, za katerega je mogoče reči, da upošteva dognanja o postmodernizmu. Sodeč po recenzijah, ki navajajo njeno delo (recimo Brian McHale,

Writing about postmodern writing, Poetics today, 1982), je po eni strani že povsem nevrprašljiva umestitev novega romana v postmodernizem, po drugi pa zavezanost Jeffersonove tem usmeritvam.

Osnovna misel, na katero Jeffersonova postavlja svojo opredelitev poetike novega romana, je prizadevanje romanopiscev, ki ga večkrat navaja, da bi narativnemu toku postavili ob bok tudi formalno plat romanesknega izraza, skupaj seveda z vprašanji, ki jih odpira drugače vzpostavljeno razmerje med »vsebino« in »obliko«. Jeffersonova gleda na iskanje nekakšnega ravnotežja ali uskladitve med povedanim in načinom pripovedovanja kot na danost, ki je po njenem v novem romanu prisotna od prvih besedil v petdesetih letih pa vse do danes. Ob tem, ko torej ne opredeljuje svojega gledanja na postmodernizem ali na vlogo romana/novega romana v njem, ko hkrati v svojem delu skuša slej ko prej ugotoviti, kakšen je odnos novega romana do tradicionalnih tipov vzorcev pripovedi, manj pa se ukvarja z odnosom te proze do »modernega« romana v zgodnjih desetletjih našega stoletja, pravzaprav posredno postavlja ves novi roman že kar v postmodernizem. Vprašanje takšne razmejitev je sicer še vedno odprto, saj se je z njo ukvarjalo le malo avtorjev, med najbolj kompetentnimi nedvomno David Lodge (v delu *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature, 1977*), vendar bi bilo mogoče za Jeffersonovo reči, da z izenačevanjem vsega novega romana sama ravna »postmodernistično«, na svojski način »nezgodovinsko«, ko gleda na vse dogajanje v tem francoskem literarnem gibanju kot na enoten, skoraj monoliten sklop, ki ga sicer »zgodovinsko« umešča prav s preverjanjem veljavnosti tradicionalnih romanesknih kategorij v novem pisanju. Pri tem velja reči, da je v pretresih, ki jih je doživljal novi roman v nekaj več kot tridesetih letih, odkar se je pojavil, prizadevanje za uravnoteženje

»vsebine« in »oblike« v njem precej novo in da je veliko avtorjev najprej povsem odrinilo pripovednost, zgodbno, in se ukvarjalo s formalnimi/strukturnimi vprašanji, hkrati s tem pa pravzaprav postavilo v ospredje tudi spraševanje romana o samem sebi. Morda na razmislek Jeffersonove odločilno vpliva dejstvo, da se je v sklopu novega romana ukvarjala pretežno z Nathalie Sarraute, ki se je v svoji poetiki od prvih besedil naprej res le malo spremenjala in pri njej ni opaziti izrazitih prelomov, jasno razmejenih faz v pisanju. To seveda ne velja za druge pisatelje, kar pa Jeffersonova pušča ob strani hkrati z odločitvijo, da se bo ob opredeljevanju poetike literarnega pojava, gibanja, omejila le na tri pisatelje, poleg Sarrautove še na Butorja in Robbe-Grilleta. Povsem izpuščena sta Ollier in Simon, Pinget je naveden mimogrede, z Ricardoujem pa se avtorica ukvarja pretežno kot s teoretikom. Delo s tako smelim naslovom, ki naj predstavi literarni pojav v celoti, še posebej v silno kočljivi razsežnosti, njegovi poetiki, najbrž že v načelu ne bi smelo biti usmerjeno le k trem pisateljem; še posebej, ker je (po najavljenih izhodiščih sodeč) njegova naloga tudi to, da v anglosaksonski prostor prinese popolnejšo in morda predvsem modernejšo, na sodobnih teoretičnih premisah utemeljeno informacijo o sočasni literarni produkciji v Franciji (po pretežno fenomenološko zastavljeni predstavitvi Johna Sturrocka in bolj ali manj informativno narejeni knjigi Stephena Heatha).

Delo Ann Jeffersonove, ki je torej zastavljeno »kritiško«, kot preverjanje posameznih (naratoloških) parametrov skoz empirično obdelavo odbranih tekstov, podaja bolj teoretične, rekli bi sintetične vidike v zadnjem poglavju, kjer je govor o romanu in poetiki citata, kar je spet dokaz o avtoričini »postmodernistični« naravnosti. Morda si velja na primeru »mise en abyme,« za novi roman tako značilnega postopka, ogledati, kako avtorica presoja spremembe,

ki naj bi jih ta literatura vnesla v romaneskno zvrst. Tako kot v vsem delu je tudi tu čutiti, da se ji novi roman ne kaže kot nekaj, kar je postavilo na glavo vse prejšnje v romaneskni zvrsti, kar je »subvertiralo« (Ricardou) literarno preteklost; nasprotno, v novem romanu vidi le nadaljevanje spraševanja, ki je bilo prisotno tudi v »velikem stoletju« romana, vsekakor zdaj v novih okvirih, na novi ravni. Tudi tu Jeffersonova ravna »nezgodovinsko« in pozablja, da je to z vidika novega romana mogoče trditi še za zadnja leta, da pa je gibanje vsaj v šestdesetih letih zares verjelo v možnost radikalnega obrata v prozi; kako ga je udejanjalo, je seveda drugo vprašanje. Jeffersonova umešča novi roman v tradicionalne postavke »posnemanja stvarnosti« (representation), kar se zanjo prekriva z vprašanjem o mimesis, in torej trdi, da je novi roman še vedno mimetičen, čeprav ugotavlja, da hkrati ravno z »mise en abyme« vnaša v pripoved različne ravni »predstavljanja« stvarnosti, nekakšno hierarhijo odnosov do realnosti. Ko torej trdi, da je svet v novem romanu morda manj koherenten, da pa ga je še vedno mogoče analizirati v razmerju do »zunajliterarnega sveta«, pa prizadevanjem novega romana jemlje ost, jih prikrajša za tisto, kar v tekstih kaže pot naprej, tisto, s čimer prispevajo k spreminjanju zavesti o romanu in v romanu. Tak vtis daje študija morda tudi zaradi svoje usmeritve izključno k naratološkimi vprašanjem, pri čemer je »pomenjanje«, semiotična plat besedil pravzaprav ne zanima; ravno tu pa je najbrž v novem romanu prišlo do najkorenitejših premikov. Francoska literarna teorija se je z njim začela ukvarjati v zadnjih letih, čeprav jo recimo prav vprašanje postmodernizma v zvezi z novim romanom le redko pritegne (razen morda Christine Brooke-Rose). Povedati je tudi treba, da se je francoska semiotika, ki je dolgo hodila tesno vstric z naratologijo, doslej le redko ukvarjala z najnovejšo literarno produkcijo v

Franciji, vendar njene ugotovitve morda laže pomagajo postaviti v ospredje nekatere zakonitosti v novem romanu, ki jih Jeffersonova ne vidi ali pa se ji morda zdijo drugotnega pomena. Vsekakor velja, da je njeno delo kljub zanimivi obdelavi del treh avtorjev nepopolna slika novega romana in da tudi njegove poetike ne more podati v širini, ki bi gibanje določila v njegovih temeljih.

Metka Zupančič

THE QUESTION OF TEXTUALITY

Strategies of reading in contemporary american criticism

Ed. by William V. Spanos, Paul A. Bové and Daniel O'Hara
Bloomington, Indiana University Press, 1982

Knjiga je pravzaprav izbor besedil s simpozija z izključno ameriško udeležbo, ki je bil v organizaciji revije *boundary 2* že spomladi 1978 na eni izmed ameriških univerz. Ob njej morda ne moremo govoriti o aktualističnem pogledu v trenutno dogajanje na ameriški teoretski sceni (izraz uporabljam zato, ker se uredniki izrecno navezujejo na Foucaultovo misel o današnjem filozofskem mišljenju kot o 'gledališču pantomime z mnogoterimi bežičimi in trenutnimi prizorišči, v katerem slepe geste signalizirajo ena drugi'); lahko pa nas knjiga dovolj kompetentno informira o premikih, do katerih je na tej sceni prišlo dobrih deset let po prvih »okužbah« ameriških teoretikov s sodobnimi evropskimi intelektualnimi diskusijami. Krivdo za okužbo pripisujejo uredniki knjige prvim velikim simpozijem na John Hopkins University, ki so z udeležbo uglednih francoskih avtorjev (Hyppolite, Barthes, Lacan, Derrida) v drugi polovici šestdesetih let dodobra prevetrili dotedanjo samozadostnost avtohtonih poganjkov teoretske misli. Od tedaj se je dogajanje odvijalo hitro in v širo-

kih zamahih. Pomembno katalizatorsko vlogo v njem so odigrale nekatere revije, poleg *boundary 2* s podnaslovom *a journal of postmodern literature* vsaj še tri: *Critical Inquiry*, *Glyph* in *Diacritics*. Razmah je seveda vključil tudi domačo tradicijo in še zapletel raznolikost in raznorodnost miselnih impulzov, ki so prišli od drugod, tako da tudi skupno ime, za katerim se je ozrlo to dogajanje in ki se je sčasoma z njim v zvezi ustalilo, namreč postmoderna (ali tudi postmodernistična) misel oz. teorija (Postmodern Criticism), seveda ni nič drugega kot skupna oznaka za nadvse disperzno, diskontinuirano, fragmentarno, skratka docela neenotno »stanje« oz. »gibanje« z eno samo res skupno značilnostjo. Ta pa je v tem, da se takšna disperznost, partikularnost in fragmentarnost prizna za prednost, za edino možno in zato hkrati nujno lastnost postmodernega mišljenja, ki ne zapada iluzorni in mystificirajoči ter totalizirajoči Enosti, Enotnosti, Identiteti, Celoti itd. Izbrano gradivo resda ni reprezentativen prikaz celotne palete ameriškega postmodernega teoretiziranja, med avtorji so npr. odsotni Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Harold Bloom, Michael Ryan, Barbara Johnson, Christopher Norris, Hayden White, Fredric Jameson in drugi, a večina od njih je vendarle navzoča v posameznih prispevkih prek omemb, navedb in kritičnih komentarjev njihovih del. Kljub temu je knjiga s svojo nedvoumno izpričano seznanjenostjo s strukturalistično in poststrukturalistično problematiko in retoriko dovolj zgovoren presek skozi del tedanje teoretske scene, skozi njeno kritično recepcijo novih idej in njen pluralizem.

Najprej še nekaj splošnih opazk. Prva je ta, da se razpravljalci ne dotikajo le literarnoteoretskih vidikov tekstualnosti kot enega ključnih pojmov novih teoretskih snovanj. Poststrukturalizem je vprašanje tekstualnosti sicer nasledil od formalizma in strukturalizma, vendar je radikaliziral njegove konsek-

vence; razširil oz. premestil je njegovo pojavno sfero spričo spoznanja o jezikovni posredovanosti vsakršnega človekovega delovanja in bivanja v svetu, ali po Foucaultu, spričo spoznanja o vpisovanju vseh človekovih dejavnosti in zgodovin kot diskurzivnih dogodkov. Tekst ni več le literarni tekst, temveč postane to vsaka oblika jezikovnega označevanja. Zato je neizogibno postaviti vprašanje tekstualnosti v nekakšno interdisciplinarno osvetljavo in ga zajeti še z drugih, filozofskih, lingvističnih, socioloških in političnih vidikov. Po mnenju urednikov, izraženem v prvem poglavju, je ravno v tem treba videti bistven premik v aktualni teoretski sceni, ki v nasprotju z imanentizmom in ezoterizmom, kakršnega je npr. razvijal New Criticism, razširja območje poststrukturalistične kritike in teorije tekstualnosti tudi na probleme moči, družbe in zgodovine. Obenem je zato neizogibno, da je področje, v katerega se knjiga umešča, v podnaslovu opredeljeno kot sodobna ameriška kritika oz. teorija in ne, kot bi mogoče pričakovali, literary criticism, tj. literarna kritika, teorija oz. literarna veda (kakor se običajno, odvisno sicer od konteksta, sloveni ta termin).

Naslednja pripomba zadeva vire, izvor osnovnih teoretskih izhodišč. V uvodu so kot temeljni avtorji navedeni: Vico, Marx, Kierkegaard, Heidegger, Saussure, nato pa še Bataille, Gramsci, Althusser, Ricoeur, Lacan, Foucault in Derrida, toda očitno sta za veliko večino razpravljalcev daleč najpomembnejša ravno zadnja dva, Foucault in Derrida. Foucault je važen zaradi epistemološke problematike in zaradi svoje kritike abstraktnega humanizma kot privilegirane ideološke konstrukta, ki ne ustreza razsrediščenosti subjekta, poptopljenega v vseprežemajoči neprekinjeni tok diskurza, in ki spregleduje hegemonijo diskurza nad subjektom ter zakriva človekovo semiotično, znakovno bit. Derrida pa je dal s svojim decentriranjem (razsrediščenjem) nekate-

rih ključnih miselnih vozlišč v tradiciji zahodnoevropskega logocentričnega filozofskega oz. metafizičnega mišljenja svojim naslednikom nekakšen metodični zgled za decentriranje, ali še z drugo besedo, za dekonstruiranje oz. dekonstrukcijo neutemeljenega hierarhiziranja pojmov. Le-ti so zaradi specifične narave jezika, ki po ugotovitvah strukturalne lingvistike obstaja le v razlikah, nemožne fiksacije in je njihov edini temelj jezik sam. Pomenjanje je namreč možno le na osnovi cele mreže razlik, zato sproži vsak poskus določitve nekega pojma premik cele mreže razlik in ne pričakovanega stika z iskanim pomenim, pojem pa vsebuje vsakokrat sledi drugih pojmov. V luči teh spoznanj je s kritično analizo vsakršen pojav metafizičnega subsumiranja pojmov mogoče pokazati kot nekonsistenten antropo-, logo-, fono-, evropo- ali še drugačen »centrizem«. Pri naštevanju pomembnih virov je, presenetljivo, izpuščen Nietzsche, a ker je sicer v uvodu in v mnogih prispevkih jasno poudarjena njegova vloga, gre očitno le za spodrseljaj; da pa manjka Hegel, ni nikakršno naključje, prej normalen nasledek vplivne Derridajeve kritike Hegla, v razširjeni ameriški optiki pa posledica poststrukturalističnega prizadevanja za premestitev oz. nadomestitev dialektike za diakritiko. Primer za takšno popolno odsotnost »heglovščine« je celo najbolj levičarsko in marksistično, morda bi morali reči postmarksistično orientirani Edvard W. Said ali pa tudi bolj humanistično nastrojeni Murray Krieger s svojim nezaupanjem v progresivno stopnjevitost heglavske dialektike, ki ga utemelji na problemu metafore.

Končno bi kazalo ob izbranem gradivu premisliti še vprašanje, ali je treba ta del ameriškega postmodernističnega teoretiziranja, ki se v veliki meri inspirira pri Derridaju, čeprav je do njega tudi kritičen, ter se pogosto imenuje oz. ga imenujejo dekonstrukcionizem ali morda bolje dekonstruktivizem, razumeti kot nekakšno »šolo« ali

kot specifično obliko »gibanja«. Narekovaja skušata opozoriti na to, da nobeden od obeh terminov pravzaprav ni povsem ustrezen. Prvi še sploh ne zaradi institucionalno hierarhičnih odnosov, ki jih vedno implicira šola, medtem ko smo tu ravno priča tudi kritiki t. i. »najvišjih avtoritet« (Derridaja in Foucaulta); drugi pa prav tako ne zaradi predpostavke o skupnih ciljih, ki delujejo v gibanju kohezivno na neko skupino. Zakaj ta neustreznost, če pa nekateri znaki vendarle govorijo v prid gibanju? Eden od znakov je npr. snovanje nekakšne enotne frontne linije, ki jo izkazujejo zahteve po razmejitvi, po razločitvi, po ograditvi ne le od že omenjene tradicije New Criticis- ma, od vpliva pomembnih teoretikov izven tega okvira, kot so L. Trilling, W. A. Wimsatt, N. Fry, J. Frank, R. P. Blackmur idr., temveč tudi od sočasne, konservativne, tradicionalne oz. abstraktno humanistične literarne teorije, katere cvet predstavljajo imena: M. H. Abrams, W. Booth, N. Scott, D. Donoghue, G. Graff. Pomenljiv je tudi izbrani citat iz Nietzschejeve *Volje do moči* na koncu že večkrat omenjenega uvoda podpisanih urednikov revije *boundary 2*, ki razkrinjuje svet in »vse vas, ki hočete odgovor na uganko sveta, za voljo do moči«. Deklarativno razmejevanje lastne teoretske pozicije od vseh ostalih, vlečenje razločevalne črte (*boundary* končno pomeni mejo, ločnico) med svojimi in ostalimi temeljnimi izhodišči, ki je resda normalen spremljevalni pojav ob zamenjavi znanstvene paradigme, je gotovo treba brati tudi kot boj za prostor pod soncem in neprikrito prizadevanje po afirmaciji v ozračju neusmiljene intelektualne konkurence na ameriški teoretski sceni. Kljub temu pa se nekateri avtorji (npr. Culler in Said) kritično opredeljujejo do takšnega, po njihovem prepričanju pretirano pomenostavljajočega gledanja in namigujejo na to, da včasih kar evforična militantnost uredništva revije *boundary 2* ter drugih postmodernističnih revij spregleduje važne

povezave s predhodnimi usmeritvami (npr. Culler, Krieger) ali pozablja, da je pravo kritiko potrebno usmeriti še drugam, predvsem na družbo (npr. Said, ki se, morda iz vpljudnosti do organizatorice simpozija, zadovolji le z omembo ostalih revij). Že tu so torej nekatera važna razhajanja. A poleg tega so, kot rečeno, prispevki s simpozija tudi sicer tako raznoliki, predvsem pa med seboj izdatno kritični, da bi bilo resnično nemogoče govoriti o kakršnikoli enotnosti ali celo uniformnosti gibanja. K specifični dekonstruktivističnega »gibanja« prispeva še dejstvo, da poteka vse dogajanje, kakorkoli že obračamo, in kljub ostri kritiki akademizma skoraj izključno v akademskem okolju-univerz in simpozijev ter univerzitetnih založb – izdajateljic strokovnih del in revij, da so njegovi protagonisti univerzitetni profesorji in da so, vsaj kar se tiče naše publikacije, tisti, ki se kot že omenjeni Said ali Watkins zavzemajo za širši (npr. socialni, politični), ne zgolj akademski horizont delovanja, prej redke izjeme kot (sicer obljubljeno) pravilo. To torej pomeni, da je raba termina sploh možna oz. dopustna le z upoštevanjem različnih pridržkov, ki jih poraja.

Poleg že omenjenih urednikov, ki so napisali uvod, so besedila v knjigi napisali: David B. Allison, Jonathan Arac, Alwin Baum, Homer Obed Brown, Joseph A. Buttigieg, Stephen Crites, Jonathan Culler, Eugenio Donato, Edgar A. Dryden, Neville Dyson-Hudson, Stanley Fish, Joseph F. Graham, Michael Hays, W. Wolfgang Holdheim, David Couzens Hoy, Murray Krieger, Marie-Rose Logan, Daniel O'Hara, Mark Poster, Joseph Riddel, Edward W. Said, George Stade, Dennis Tedlock in Evan Watkins. Skupaj gre torej, če ne štejem uvoda in diskusije med Donatom in Saidom, kar za štiriindvajset besedil. Ob njihovi uvrstitvi je potrebno poudariti še neko posebnost, ki je sicer pri nas nismo vajeni kljub že skoraj ritualnemu sklicevanju na pomen in vlogo dialoga

na naših simpozijih, ali pa je, kakor je navadno razvidno iz objavljenih gradiv, zožena le na diskusijsko izmenjavo mnenj. Ta posebnost je v radikalizirani dialoški, če jo lahko tako imenujem, in funkcionira tako, da so besedila dosledno razvrščena v pare, pri čemer se drugo besedilo običajno manj znanega, še neprospravljene avtorja vedno nanaša na prvo, podpisano malone brez izjeme z imenom že slovečega pisca več del ter v tem smislu že priznane avtoritete na svojem ožjem strokovnem področju; nanaša se nanj včasih kot nadaljevanje in razvijanje zastavljenih izhodišč, največkrat pa kot obsežen kritični odziv na izražene trditve. Naslednji tekst odpira z novo temo in odgovorom, ki mu sledi, že nov dialoški par, in tako dalje. Vprašanje, ali je omenjena posebnost še en znak poudarjeno ikonoklastičnega dekonstruktivističnega obrata ali pa morda običajna oblika dela na ameriških simpozijih, puščam odprto.

Navzkrižen pretres obravnavanih tem je priložnost za dodatno osvetlitev teze o pluralizmu novih teoretskih teženj. Said se v svojih *Refleksijah o novejši ameriški »levi« literarni teoriji* zavzema za idejo kulturnega materializma (po Raymond Williamsu). Kritiko kulturne hegemonije razširi tudi na tisto smer ameriškega poststrukturalizma, ki intenzivno goji na videz ideološko nevtralnno, rafinirano tekstno interpretacijo (Hillis Miller, Paul de Man), a s tem zahaja v mistificirajoče prepričanje o zgolj tekstualnosti literature. Pri kritiki te smeri se Said opre zlasti na Gramscija. Isto smer kritizira tudi Culler, vendar dokazuje njeno, kot zatrjuje, nesmiselno aprioristično prakticanje anti-logocentrizma s povsem drugačnih izhodišč, tj. z navezovanjem na Derridaja ter na strukturalizem. Toda Baum, ki mu sledi, v odgovoru izpostavi nekatere pomankljivosti Cullerjevega branja Derridaja in nerefleksiranost vloge subjekta v strukturalističnem pojmovanju teksta. Watkins pa skuša v odgovoru Saidu de-

centrirati totalizirajočega govorca z opozorilom na bralca kot (najprej) tihega poslušalca ter še radikalizirati koncept teorije kot politične prakse. Podobno kot Culler, vendar s širše filozofske perspektive, opozarja na poststrukturalistični dolg do formalizma tudi Krieger. Umesti ga v lok razvoja kantovske in novokantovske formalne estetike, a se potem po zgledu te tradicije zavzame za nekakšen obnovljeni kantovski avtonomizem umetnosti in literature, čemur se v odgovoru kritično posmehne Stadel ter se ponorčuje še iz njegovega nasilnega sintetiziranja raznorodnih sestavin in eklekticizma. Donato kritizira koncept reprezentacije in na primerih iz Flauberta, Wilda, Barthesa in drugih dekonstruira evropocentričen zahodnoevropskega metafizičnega zgodovinskega mišljenja v odnosu do drugih, neevropskih kultur in tradicij, konkretno do japonske. Svojevrstno posebnost predstavlja S. Fish s tekstom z zabavnim naslovom *Kaj je stilistika in zakaj govori o njej take grozne stvari - 2. del*. Popolnoma indiferentno do kurantne postretorike oblikuje Fish ob analizi različnih poskusov določitve razmerja med objektivno deskripcijo in interpretacijo teksta v novejših delih s področja stilistike (Fowler, Freeman, Keyser, Epstein) dokazuje za nemožnost koherentne stilistične obdelave tega razmerja. Sklene jih z nekoliko revidirano tezo iz teksta z enakim naslovom (ta je naknadno označen kot prvi del, sicer pa je nastal kot prispevek na znamenitem simpoziju iz leta 1972 v organizaciji English Institute, ki je bil še ves v znamenju ekspanzije strukturalizma v Ameriki, in je objavljen v *Approaches to Poetics*, ed. by S. Chatman, New York - London, 1973): Ne gre le za arbitrarnost razmerja med njima, kot je tedaj trdil, temveč so formalni modeli vedno že produkti interpretiranja in torej aposteriorni glede na v tekst investirani pomen. Toda J. Graham je v odgovoru nezadovoljen s skromnim napredkom te teze od starega spoznanja, da gra-

matika in lingvistika ne zadoščata za razumevanje literature, in – resda dokaj splošno – kritizira Fishova sicer bleščeče »parazitiranje« na drugih teorijah, češ da mimo dokazovanja nekonsistentnosti teh teorij ne ponuja nič novega. Reprezentativen primer kritične navezave na Derridaja v tem zborniku je Allison. Tudi on je nezadovoljen z de Manovo destruktivno imanentno dekonstrukcijo Nietzschejevih del, ki da že vnaprej izvotli tekst in ga izprazni vsakega pomena, ter se namesto tega obrne k Derridajeve mu projektu afirmativne dekonstrukcije in k njegovemu branju Nietzscheja skozi Heideggerja. Tako oborožen se požene v lov za »žensko« v Nietzschejevem stilu (»žensko« je tu treba razumeti kot Derridajev polemični zasuk znamenite Lacanove izpostavitve Buffonove maksime »Le style c'est l'homme« na začetku *Écrits*), sledi njenemu premikanju in razsejanju skozi različne tekste vseh omenjenih avtorjev in končno natančno razčleni ter dekonstruira tudi Derridajevo dekonstrukcijo psihoanalitičnega falologocentrizma, resnice pri Heideggerju in stila pri Nietzscheju. Tudi Tedlock lovi Derridaja z njegovim lastnim orožjem in skuša pokazati skriti logocentrizem Derridajeve kritike fonocentrizma, privilegiranje pisanja v odnosu do ustnega govora in govorjenja. Brownov prispevek jemlje v pretres R. P. Warrena in druge predstavnike New Criticisma, Riddel pa skuša na primerih pomembnih ameriških modernističnih avtorjev decentrirati projekt nekakšne avtohtone ameriške poetike. Tudi Holdheim govori o ameriški literarni vedi, razčlenjuje vpliv in razdelavo Worringerjeve teorije v spacializacijski teoriji Josepha Franka, opozori na njeno neupravičeno privilegiranje prostora na škodo časa in razširi okvir svojega razpravljanja še na splošna hermenevtična vprašanja in probleme razumevanja literarnih del. Buttigieg v odgovoru Holdheimu očita zavzemanje za celostno razumevanje literarnega dela, češ da

gre pri tem za zastareli organicizem, pri čemer se tesneje opre na W. Spanosa, avtorja knjige o Worringerjevem vplivu na New Criticism in hkrati dobrega poznavalca Heideggerja. Prispevek zgodovinarja M. Posterja o Baudrillardu se neposredno ne ukvarja niti z literaturo niti z literarno vedo, a resnično široko zastavljeni tematski okvir pričujoče publikacije mu seveda ne more odreči gostoljubja. Gre pravzaprav za zgoščen prikaz Baudrillardovih del z bežnim poskusom kritike neizdelanosti ključnega koncepta – modusa označevanja – na koncu, zato ni presenetljivo, da skuša Hays v odgovoru razširiti in poglobiti to kritiko z marksističnega vidika, s sklicevanjem (ki precej bolj preseneča) na H. Lefebvra.

Na koncu, čeprav prezgodnjem, da bi bilo mogoče izluščiti ali razčleniti vse teme in upoštevati prav vse avtorje, lahko sklenem z naslednjima bežnima ugotovitvama. Ni dvoma, da je sklicevanje urednikov na epistemološko načelo ponavljanja in na načelo rekurence, tj. na načelo o razvoju znanosti kot o neizogibnem hkratnem vračanju k začetnim, prvotnim vprašanjem konstituiranja te znanosti, kajpada poskus zarisa osnovnih metodoloških prijemov, ne pa posreden odgovor na morebitne pomisleke o epigonstvu poststrukturalističnega razmaha v Ameriki oz. postmodernistične teorije in literarne vede. A o tem, da je bil pravi namen publikacije ovreči ravno takšne pomisleke in se plodno navezati na nove teoretske pobude, seveda prav tako ni mogoče dvomiti. Odprto ostaja le vprašanje o uspehu. Kot že rečeno, predstavlja za večino razpravljalcev temeljno zarezo in torej osrednje mesto vnovičnega vračanja Derridajeve izpostavitve nepremostljive razlike oz. razcepa med smislom in bitjo znotraj logocentrističnega zahodnoevropskega metafizičnega mišljenja, seveda z neizogibno referenco na Heideggerja in ostale filozofe, ki jih le-ta implicira. Toda v tej perspektivi se mnogim od njih vsa tradicija

tega mišljenja vzvratno zarisuje izredno selektivno. Poleg že znanih oporišč je malo pritegovanja novih filozofskih virov. Prevladujejo aplikacije po že utečenih in preizkušenihih zgledih in mnogo več je nizanjanovih in novih primerov, ki jih navrže prenos na ameriški »teren«, kot zares samostojnega odkrivanja še neznanega, tako da bi bilo splošni očitke o eklekticizmu težko docela prepričljivo zavrniti, čeprav so postmodernistični teoretiki z različnimi obrati preišljeno in tudi uspešno rehabilitirali mnoge v okvirih znanstvenega oz. teoretskega mišljenja sicer običajno negativno ovrednotene pojave, kategorije in spoznavnoteoretske operacije (npr. eklekticizem, kontingentnost, asociativnost idr.). Ob enem pa je zbornik opozorilo, da bi bila predstava o nekakšnem tesnem prileganju in pokrivanju dogajanja na ameriški teoretski sceni z valom neokonservativizma, če bi kdorkoli skušal resno vztrajati pri njej, spričo nehomogenosti t. i. derridajevskega dekonstruktivizma, a tudi divergentnih aplikacij drugih teoretskih impulzov, vendarle poenostavljajoča in zato neupravičena.

Alenka Koron

Edward W. Said
THE WORLD, THE TEXT AND THE CRITIC

Cambridge, Mass,
Harvard University Press, 1983

To delo je morda najizrazitejši primer, s katerim je mogoče podrobneje ponazoriti upravičenost trditve, da ameriškega postmodernega teoretiziranja in dekonstruktivizma ne moremo preprosto in brez preostanka izenačiti z neokonservativizmom, ki sicer ni zaobšel tako imenovanih »humanističnih« ved v Ameriki in tudi kritične recepcije derridajevske in foucaultovske linije francoskega poststrukturalizma ne. V polemično zastavljenih esejih se Said namreč

odkrito in v ameriških razmerah najbrž nadvse pogumno razglašaja za marksista, oziroma, kolikor je ta oznaka izgubila svojo izvorno čistost, za marksovsko orientiranega kritika navidezne avtonomnosti in sploh vsakršne izoliranosti in abstrahiranja literature in literarne vede od družbene in zgodovinske dejanskosti. Ali kot pravi sam (str. 5): »Vsak esej v tej knjigi potrjuje povezanost med teksti in eksistencialnimi dejanskostmi človekovega življenja, politiko, družbami in dogodki.« Iz tega pojmovanja izhaja zanj bistvena kritika »tekstualnosti« kot ideološko nevtralnega pojma, ki je po njegovem posledica nereflektiranega širjenja temeljnih Derridajevih in Foucaultovih trditvev v ameriški literarni vedi. Takšna filozofija čiste tekstualnosti, pravi Said, ki na ameriških tleh koincidira z vzponom reaganizma, in je opustila svet zaradi čistih tekstovnih aporij, s svojimi teoretskimi virtuoznostmi le zamegljuje družbeno realnost. S podobnimi mislimi je nastopil že v simpozijem referatu, objavljenem v *The Question of Textuality*, in če dejstvu, da je bil njegov prispevek zagotovo eden najbolj tehtnih, prištejemo še, da je bil za svoje delo nagrajen z nagrado Renéja Welleka, ki jo podeljuje The American Comparative Literature Association, da suvereno obvladuje široko referenčno polje, da je dobro seznanjen z aktualnim ameriškim in evropskim dogajanjem v stroki, da združuje izredno sposobnost sintetiziranja s polemično zaostreno kritiko tradicije in sodobnih nasprotnikov, potem vse naštetu najbrž dovolj zgovorno priča o tem, da je E. W. Said ena vidnejših osebnosti v sodobni ameriški literarni vedi.

Obsežna knjiga z naslovom *The World, the Text and the Critic*, ki vsebuje dvanajst esejev, nastalih v obdobju 1969–1981 in v glavnem že objavljenih v strokovni periodiki, a za knjižni natis redigiranih in opremljenih z obsežnim uvodom, sklepom ter kazali, nikakor ni Saidovo edino delo. Poleg treh knjig o

zgodovini in naravi povezav Vzhod-Zahod z naslovi *Orientalism* (1978), *The Question of Palestine* (1979) in *Covering Islam* (1981) je napisal še knjigo o temeljnih teoretskih predpostavkah intelektualne in ustvarjalne dejavnosti v današnjem sekulariziranem času z naslovom *Beginnings: Intention and Method* (1975). Večina zbranih esejev je iz časa neposredno po nastanku tega dela, ki jim po avtorjevih zatrdilih pomeni trdno teoretsko izhodišče.

Said si svojih esejev ne pomišlja umestiti v literarno vedo (literary criticism), ker da združujejo vse njene osnovne prvine: literarno kritiko v smislu časopisnega recenziranja literarnih del, literarno zgodovino kot akademsko, etablirano vedo, literarno interpretacijo in vrednotenje, najpogosteje v rabi za pedagoške namene in torej del ameriškega izobraževalnega procesa ter literarno teorijo v pravem pomenu besede, kakršna se je v Evropi razvila že pred vojno (kot glavna predstavnika omenja Benjamina in zgodnjega Lukácsa), v Ameriki pa se je uveljavila šele v sedemdesetih letih tega stoletja hkrati s sočasnim vplivom strukturalizma, semiotike in dekonstrukcije. Eseje je glede na tematiko mogoče razdeliti na tri skupine. V prvi skupini preiskuje na primerih nekaterih avtorjev (Swift, Hopkins, Conrad, Fanon) odnos tekstov do posvetnosti (worldliness), do vsakodnevnega življenja, ki ga opredeljujejo zgodovinska situacija, dogodek in organizacija oz. struktura moči. Tega odnosa ne more pojasniti redukcijem vzročno posledičnega determinizma ali katera koli druga vseobsegajoča, totalizirajoča teorija, pač pa pri posvetnosti tekstovnega percipiranja in doživljanja odigra važno vlogo to, kar imenuje Said filiacija in afilicija, ter še čutnost, ponavljanje ali zgolj splošna heterogenost detajlov, ki jo nabere sproščena asociativnost. Glavnino knjige tvori naslednja skupina, ki iz opisanega izhodišča o posvetnosti teksta in tekstualnosti pretresa pretežno lite-

rarnoteoretska in metodološka vprašanja sodobne literarne vede. V zadnji skupini pa so eseji, ki se ukvarjajo z razkrinkavanjem evropocentrizma, etnocentrizma, monocentrizma, rasizma in sploh vsake oblike nacionalistične ekspanzivnosti ob stiku ali srečanju dveh različno močnih kultur, v tem primeru zahodnoevropske in orientalske oz. islamske.

Zanimivo je, da skuša Said, ki sicer dokaj pomanjkljivo reflektira problem vloge in mesta subjekta (kritika) v posvetnem razmerju teksta, tekstualnosti in sveta, v eseju *Svet, tekst in kritik* (*The World, the Text and the Critic*) reševati ta problem skozi razmišljanje o eseju samem. Pravzaprav, če smo natančni, se problemu skozi to razmišljanje ravno izogne in namesto tega preide k splošnemu utemeljevanju ustreznosti artikuliranja sodobnih literarnoteoretskih spoznanj v esejistični obliki, pri čemer se opira predvsem na Lukácsa (str. 51–53).

Od predlaganih metodoloških »iznajdb«¹ Saidove konstitucije polja sekularne literarne vede – to je njegova značilna oznaka za namorda bolj domače zvenečo materialistično orientirano literarno in kulturno vedo – sta središčnega pomena zlasti pojma filiacija (filiation) in afilicija (affiliation). Izrazoma pravzaprav ni mogoče natančno precizirati pomena zaradi neprestanega premeščanja in 'prelivanja' njihovih semantičnih horizontov', saj se pisec s skrajno izostreno občutljivostjo za vsako obliko dominacije, še posebej pa seveda za jezikovno dominacijo in prisvajanje v zahodnoevropskem pojmovnem mišljenju, ogiblje definiranju in artikuliranju konceptov/pojmov. To pomeni, da je vsak poskus približanja, tudi naš, neizogibno le nepopolna rekonstrukcija. S filiacijo (sinovstvom), ki implicira podrejanje instituciji, družini, državi, obstoječemu sistemu vrednot, v literaturi in kulturi pa podrejanje (očetovski) avtoriteti prevladujočega okusa in stila, v njej pa je implicirano še zaporedno

sledenje ter naravno nadaljevanje in uvrščanje v obstoječo tradicijo in zgodovino, je pretrgal že modernizem. Pravzaprav je nemožnost naravne filiacije pokazal in uzakonil že Freud. Namesto tega se je modernizem oprijel afilijacije (posinovljenja, posvojitve, adoptiranja), ki označuje prosto horizontalno druženje, navezovanje ali morda družbovanje izven vseh bioloških konotacij in je značilno za kulturo in družbo. Z vidika zgodovinskega procesa sta filiacija in afilijacija instanci ponavljanja, vendar je važnejše afilijacijsko ponavljanje. V eseju *O ponavljanju (On Repetition)* pokaže Said ob Maršovem *Osemnajstem brumairu* in ob njegovem znamenitem ironičnem dopolnilu Heglovega izreka o velikih svetovnozgodovinskih osebah, ki da se pojavljajo dvakrat, prvič kot tragedija in drugič kot farsa, afilijacijsko ponavljanje kot potencialno orožje kritične zavesti, ki lahko preraste v strukturalno analitično tehniko z močnimi ironičnimi poudarki tudi v drugih humanističnih vedah (v psihoanalizi, filologiji itd.) (str. 139). Afilijacija so vse lovke in tipalke, sistem referenc, prek katerih tekst vzpostavlja zvezo z vsem, kar je zunaj njega, npr. historični trenutek, biografija avtorja, geneza literarnega dela, pravi v eseju *Prehojene in neprehojene poti v sodobni literarni vedi (Roads Taken and Not Taken in Contemporary Criticism)*, str. 157). V eseju, ki je vključen že v zbornik *The Question of Textuality*, pa piše (str. 175): »Poustvariti afilijacijsko mrežo pomeni torej napraviti vidno, vrniti se k materialnosti, k nitim, ki držijo od teksta k družbi, avtorju in kulturi.« Afilijacija, pravi Said skupaj z Gramscijem, se nanaša tudi na difuzne filozofske smeri in kulturološke discipline, katerih spoznanja in zmote, čeprav so postala že del zgodovine, mora sodobna kritična misel reflektirati, če naj ima pravo težo. Afilijacija je torej vrsta kulturnega združenja, o katerem govori Gramsci, hkrati pa omogoča obdržati njegov ključni koncept hegemonije, ki vodi kulturno in intelektual-

no aktivnost (prim. str. 174, 170).

Kljub divergentnim izhodiščem sta za Saida Foucaultova in Derridajeva misel osrednji afilijacijski disciplini zaradi njenega revizionističnega posega v obstoječo kulturno hegemonijo. Tako pravi na več mestih, še zlasti pa v eseju *Literarna veda med kulturo in sistemom (Criticism Between Culture and System)*. Saidov projekt sekularne literarne vede jima še posebej v metodološkem oziru dolguje marsikaj ne glede na temeljni očitek o neposvetnem pojmovanju teksta in tekstualnosti. Ko se loteva svoje materialistične kritike poststrukturalizma in kritike vseh oblik »religioznosti« v ameriški literarni vedi in teoriji, npr. svečeništva in posvečenosti »interpretacijske« derridajevske linije, ezoteričnosti New Criticisma, apolitičnosti akademizma itd., premesti »takó dialektiko z diakritiko kot totalizirajoče organične predstave o zgodovini s pretrganimi vsestranskimi grafi afiliranih disciplin v episteme« (*The Question of Textuality*, str. 3).

Z materialistično kritiko poststrukturalizma smo se srečali tudi pri nas, vendar skozi čisto drugo optiko. Predvsem je bil in je še vedno dosti bolj razširjen vpliv materialistične teorije althusserjanske linije (npr. na krog okoli Problemov in zbirke *Analecta*), ki ni zapustil pri Saidu tako rekoč nobenih vidnih sledov. Spričo tega je njegov projekt lahko zanimiv ravno zaradi svoje drugačnosti, čeprav ostaja reševanje problema baza–nadgradnja z afilijacijo precej nedodelano in seveda tudi vprašljivo. Značilno je še, da se je Said že dokaj zgodaj oprl na Gramscija ter obenem nastopil s kritiko heglvske dialektike, kot jo je prevzel zlasti od Foucaulta in Derridaja; tu se namreč ponujajo aktualne paralele z današnjim postmarksizmom, npr. pri Ernestu Laclau in Chantal Mouffe.

Pri Saidu je torej temeljno orožje v boju proti kulturni hegemoniji materialistična kritika, vendar mora seveda upoštevati tudi afilia-

cijo nematerialističnih dosežkov. Biti mora neizprosno opozicionalna, tudi ironična, kot je npr. pri Marxu, oponirati mora vsaki obliki tiranije, dominacije in zlorabe in pokazati skriti hegemonizem tudi tam, kjer se zakriva z navidez nevtralno, apolitično akademskostjo. Morda ni narobe, če si spričo Saidovega zagnanega poudarjanja anti-apolitičnosti retroaktivno dovolimo »politično« ovrednotiti Saidov projekt za kljub vsemu zelo zmerno varianto ameriške levičarsko orientirane literarne vede. Seveda ne zato, ker določa, da »so njeni družbeni cilji nenasilno znanje v interesu človekove svobode« (str. 29), ali ker načelno pravi, da »kritika sodi v tisti potencialni prostor civilne družbe, ki deluje v prid vseh tistih alternativnih dejanj in namer, katerih razvijanje (advancement) je temeljna človeška in intelektualna obveznost« (str. 30). Pomembnejše je namreč to, kar pravi v kratkem zaključku, naslovljenem *Religiozna literarna veda (Religious Criticism)* in zaradi česar so nadaljnje primerjave z Laclauovim postmarksizmom seveda izključene. Tu sicer končno nabode na svojo kritično ost še neokonservativizem bivših militantnih »posvetnežev«, npr. Daniela Bella in Williama Barretta, restavrirano re-

ligioznost Marshalla McLuhana, kripto-mistično modno recepcijo W. Benjamina, a nato jim doda še (str. 292) »tiste aktivne radikalne pozicije, kot so marksizem [ta kot-izem pomeni Saidu dogmatizacijo in je v nasprotju z marksovstvom], feminizem ali psihoanaliza, ki poudarjajo privatno in hermetično pred javnim in družbenim«. Očita jim zlasti novo jezikovno sakraliziranje, ki spregleduje kritiko metafizičnega pojmovanja jezika in ga spremlja tvorjenje novih »religioznih« združb ter ozko privatiziranje diskurza. Javno in družbeno imata očitno najvišjo vlogo v 'interesih človekove svobode', medtem ko je po njegovem vsem novim vernikom skupna vera v pobožanstveno »tržišče«, spregledujejo pa afiliacijo s političnim svetom, ki mu služijo (prim. str. 292). Političnemu svetu pa je mogoče dobro služiti, če se s tem namenom skladajo tudi zastavljeni cilji. In ker so družbeni cilji sekularne literarne vede in kritike znani ter usmerjeni k znanju in razumu, jim pritiče tudi jasen in razločen jezik kot medij spoznanja, pri katerem lahko participira večina, javnost in družba... a s tem se dvignjeni prst pedagoga Saida že ujame v isto zanko »centrizma« (večine), ki jo je nastavljal drugim.

Alenka Koron

BOUNDARY 2

XII/1, XII/2, XII/3-XIII/1;
1983-1984

Revija *boundary 2*, ki jo izdaja oddelek za anglistiko na newyorški državni univerzi v Binghamtonu, se je pojavila na začetku sedemdesetih let, torej v času povečanega zanimanja za fenomen postmodernizma, in sicer je svoje strani namenila izključno raziskovanju vsebine tega, v različnih kontekstih vse bolj uporabljanega pojma. Njen urednik William V. Spanos je ob L. Fiedlerju in I. Hassanu eden redkih teoretikov, ki so razvi-

li svoje osebno videnje in razumevanje postmodernizma. V zgodovinsko-pojmovnem pregledu omenjenega termina, objavljenem v zborniku *Imagini del Post-moderno* (Venezia 1983; shr. prevod v tematski številki zagrebškega časopisa Republika 10-12/1985), ugotavlja Michael Köhler, da je Spanosova ambiciozna teorija zasnovana na filozofiji Martina Heideggerja, še posebej na delu *Sein und Zeit*. Köhler navaja tudi ilustrativen odlomek iz Spanosovega pisma, ki pravi, da »kjer on [Heidegger] razvija zgodovinski/časovni pojem biti, ki se postavlja nasproti (odtujenemu) pojmu oziroma – kot sam interpre-

IZ REVIJ

tiram Heideggerja – tipičnemu za prostor 'ontološke tradicije' Zahoda [. . .], poskuša postmoderna slika od-kriti časovnost (zgodovinskost), ki jo je izključila in pozabila prostorna (krožna) domišljija modernizma, ki ga predstavljajo Hulme, Joyce, Woolfova, Eliot idr., in še posebej ameriški New Criticism.« Svoj pristop je Spanos prvič razložil že v prvi številki *boundary 2*, širše pa obdelal v razpravi z naslovom *Heidegger, Kierkegaard, and the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Disclosure*, objavljeni v zimski številki revije leta 1976, ki je bila v celoti posvečena v ZDA takrat še relativno nepoznanemu nemškemu filozofu. Programsko usmeritev revije tako v praktično preučevanje kot v teoretsko osvetlitev problematike postmodernizma izpričuje tudi impresum, v katerem je deklarativno navedeno, da je *boundary 2* mednarodna revija za postmoderno literaturo in kulturo; vsekakor pa se zdi ob tem potrebno poudariti, da uredniki in avtorji prispevkov ne nastopajo kot homogena skupina ali nekakšna »kritiška šola«. Tako najdemo v številkah revije široko paleto najrazličnejših, včasih celo izključujočih se perspektiv oziroma metodoloških pristopov, ki pa jih vendarle združuje zavest avtorjev o bistvenem razcepu med (humanističnim) spominom in (postmodernističnim) vzratnim spominom – Spanos si sposoja ta izraz pri Foucaultu. V dvojni številki, posvečeni humanističnemu diskurzu (XII/3–XIII/1), razlaga to različnost s tem, da je pristop *boundary 2* v radikalnem smislu interdisciplinaren, za razliko od humanističnega, ki v teoriji sicer dopušča prekrivanje posameznih disciplinarnih področij, a se v praksi nagiba k »predalčkanju« in hierarhizaciji. V tem smislu je treba poslanstvo revije videti kot izrazito destruktivno oziroma – kot predlaga Spanos – destruktivno/projektivno, kot krožni proces, ki ima za svoj »konec« zanikanje konca. Pri tem pa se hoče revija – kot poudarja njen

urednik – izogniti temu, da bi potencial dekonstrukcije zvedla na ahistorično raven in tako preobrazila kritika v indiferentnega estetskega opazovalca, kot to počne t. i. »New Critical formalism«, ki je z zanikanjem različnih načinov praxisa zašel v glavni tok arhivističnega diskurza. Spanos pripominja, da ni naključje, da se je takšen pristop, asimiliran na straneh uglednih revij, kot so *PMLA*, *ELH* in *Contemporary Literature*, že institucionaliziral in da že predstavlja »šolo« teorije. Nasprotno pa *boundary 2* z reprezentanti vzratnega spomina, kot so Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Gramsci, Adorno, Benjamin, Foucault, Williams, Said in delno Derrida, zavrača za humaniste karakteristično olimpijsko pasivnost v času okrepljenega rasnega, ekonomskega in političnega barbarizma. Revija ni bila zamišljena kot teoretični pripomoček kulturnega spomina ali »spekulativni instrument« (I. A. Richards), pač pa da bi v funkciji vzratnega spomina opozarjala na tisto, kar zahodni intelektualci vse preveč zlahka pozabljajo – namreč, da je praxis raziskovanje, »inquiry«. Torej se naj ne bi zavzemala za »napredno«, ampak za kritično teorijo in bila prostor za soočanje različnih institucionalnih retorik – filozofske, literarne, kulturne, seksualne, socialne, pravne, politične itd.

Boundary 2 izhaja trikrat na leto, posamezna številka obsega povprečno 250 strani. Od treh zvezkov, ki smo jih naključno izbrali za kratko informativno predstavitev, sta dva tematska, prvi (XII/3–XIII/1, pomlad–jesen 1984) je podnaslovljen *On Humanism and the University*, drugi (XII/2, zima 1984) prinaša prispevke, ki jih določuje skupni naslov *On Feminine Writing: a boundary 2 Symposium*. Prva, tj. jesenska številka dvanajstega letnika (1983) prinaša na prvem mestu prevod korespondence med Umbertoom Ecom in Stefanom Rossom, pravzaprav pisemski intervju, v katerem avtor del *Opera aperta* (1962),

A Theory of Semiotics (1976), *Lector in fabula* (1979) in ne nazadnje romana *Il nome della rosa* (1980) najprej razlaga svoje razumevanje pojma »postmoderno«, nato pa spregovori o strukturi in recepciji svojega romana. Eco se sprašuje, ali ni postmodernizem morebiti le sodoben termin za manierizem kot metahistorično kategorijo, nato pa razvije tezo, da sta za postmodernistični odgovor modernizmu značilni ironija (ironična revizija) in metalingvistična igra, vendar opozarja na nevarnost, da je namreč ironični diskurz lahko dojet kot zaresen (npr. citati kot »prava« naračija). Na osnovi dejstva, da je Eco precej časa posvetil razmisleku o opusu Jamesa Joycea (angleški prevod dela *Le poetiche di Joyce* je z naslovom *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce* v ZDA izšel leta 1982), formulira Rosso eno od vprašanj z ugotovitvijo, da nekateri ameriški »postmoderni« kritiki označujejo irskega pisatelja kot najpomembnejšega predstavnika modernizma, ob povezovanju literature »odprte forme« s hermenevtiko heideggerjanskega tipa in napadom na »zahodnjaško metafiziko« ali – kot zapiše Derrida – na »logocentrizem zahodnjaške kulture« pa ugotavlja, da prelom s tradicijo te metafizike uspeva šele naslednikom Borgesa, Nabokova in Becketta – piscem, kot so John Bart, Robert Coover, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Stanley Elkin, Joseph Heller, Ishmael Reed in drugi – Joyce pa (v želji, biti »oče« teksta, absolutni gospodar forme) ostaja v območju »zaprte forme.« Eco odgovarja, da je Joyce pisec, katerega delo se upira kakršnikoli klasifikaciji, in da ga sam ne bi definiral kot tipičnega predstavnika modernizma. Korespondenci Eco-Rosso sledi prispevek R. Radhakrishnana *The Post Modern Event and the End of Logocentrism*, v katerem avtor zavrača neustrezne prezentacije postmodernističnega epistemološkega preloma s tradicijo in poskuša natančneje artikulirati za postmodernizem značilno ontološko,

metafizično in reprezentativno dekonstrukcijo časovnosti. Radhakrishnan ugotavlja, da se postmoderni dogodki dogajajo v prostoru, ki ga ne zamejujejo koordinate tradicionalnega časa in zgodovine; dekonstrukcijo časovnosti opaža tako na mikro- kot na makro-ravni: na prvi je razbit antropocentrični čas (preteklo-sedanje-prihodnje), na drugi kanonična metoda periodizacije. Avtor zaključuje svoje razpravljanje z analizo postmodernega branja tradicije in zapiše, da je teorija, ki zatrjuje, da obstajajo nadčasovne literarne umetnine, le pazljivo ohranjan mit: postmoderno branje naj bi v vsakem takem delu odkrivalo konstitutivno nezadostnost. Termin »discourse« odpravlja idejo prioritete in nedotakljivosti ter obenem pomeni napad na identiteto Identitete literature, napad na logocentrično Besedo in njeno gospostvo. V isti številki najdemo še tekst Dennisa A. Fosterja *All Here is Sin: The Obligation in the Unnamable* (v bistvu naratološko študijo Beckettovega romana *Neimnjljivi*, a oslanjajočo se na metode Jacquesa Lacana), nato Roberta Miklitscha analizo Barthesove knjige *The Pleasure of the Text*, razpravo Claytona Koelba *Nietzsche, Malerba, and the Aesthetics of Superficiality*, sledita pa še študiji Jamesa F. Knappa *Discontinuous Form in Modern Poetry* in Lynde D. McNeil *Rimbaud: The Dialectical Play of Presence and Absence*. Številka prinaša tudi poezijo dvanajstih sodobnih pesnikov, med njimi cikel devetih pesmi Vena Tauferja z naslovom *Non-Metaphysical Sequence*, na straneh, ki bežno predstavljajo v številki sodelujoče avtorje, pa je navedena bibliografija slovenskega pesnika do l. 1980 in kratek popis njegove publikne poti.

Zajetna dvojna številka (XII/3–XIII/1, pomlad–jesen 1984) prinaša prvi del prispevkov s simpozija o humanizmu. William Spanos omenja v uvodniku, da je bil celotni kritični projekt s tem, ko je omogočil soočenje najrazličnejših teoretičnih perspektiv, zamiš-

ljen tudi kot izziv, naslovljen z besedami Paula Bovéja – na »culturally comfortable critics«, ki so intervencije postmoderno orientiranih teoretikov ignorirali kot irelevantne ali pa odklanjali kot barbarske. Prispevki v zborniku so razporejeni v tri večje problemske sklope, čeprav ostra razmejitev ni bila mogoča in se seveda prekrivajo drug z drugim. V prvi del, ki nosi naslov *Vprašanje izvorov*, uvaja revizionarna interpretacija humanizma Sylvie Winter. Avtorica zasleduje pot »studia humanitatis« od skrajno prebojnih začetkov v renesansi do obnovitve kot oslABLJENE nove ortodokshosti v dejetnajstem in dvajsetem stoletju ter opozori na nujnost ponovne vzpostavitve njihovega heretičnega bistva kot retorike za postmoderno historično stanje. Temu prispevku sledi skupina esejev, ki obravnavajo humanistično ortodoksnost, kot se manifestira v tekstih ameriških, angleških in »kontinentalnih« humanistov ali domnevnih humanistov: Joseph Riddel razpravlja o Emersonu, Adamsu in Pierceu, Joseph Kronick o Diltheyu, John Mowitt o Millu in Nietzscheju, Jonathan Arac o Arnoldu in J. Hillis Miller o Freudu. Razprave v drugem razdelku *Vprašanje ideologije* se osredotočajo na zakriti kulturni in sociokulturni vidik humanizma in tematizirajo različne (v humanističnem diskurzu privilegirane) epistemološke kategorije. Sem sodijo prispevki Williama Spanosa *Boundary 2 and the Polity of Interest*, Timothyja Murraya *Consenting with Hassan, Graff (and Now Booth)*, Philipa Goldsteina in Donald Peasea. Prav tako najdemo v tem sklopu razprave, ki pretehtavajo logocentrični vrednostni sistem humanizma iz perspektiv, ki jih je hierarhična logika zgodovinsko nasilno izključila: s pozicije temnopoltih razpravlja Abdul R. JanMohamed, feministični pogled uveljavljata v svojih prispevkih Catharine Stimpson in Maureen Turim, delno tudi Chandra Talpade Mohanty, ki si skozi optiko »tretjega sveta« ogleduje problem

izobraževanja in kolonialnih diskurzov. Tretji sklop *Vprašanje intelektualca* sestavlja skupina esejev, ki raziskujejo vlogo intelektualca na univerzi in v družbi. Evan Watkins, Daniel O'Hara in Kathryn V. Lindberg razmišljajo o ideji humanističnega intelektualca kot kulturnega heroja; Charles Altieri in Fred Dallmayr se ob priznavanju neuspeha modernega humanista kot intelektualca nista pripravljena odreči humanističnemu idealu suverenega jaza; ta sklop in številko pa zaključuje razprava Gerald Graffa, ki svari pred nepremišljeno podreditvijo postmoderni anti-humanistični drži.

Zimsko številko leta 1984 (XII/2; *On Feminine Writing*) sta uredila Verena Andermatt Conley in William Spanos. Sourednica uvodoma predstavlja Hélène Cixous, ki se že več kot dvajset let ukvarja z vprašanji ženskosti, na pariški univerzi, kjer je profesorica angleščine, pa vodi Centre de recherches en études féminines. Conleyeva ugotavlja, da je za opus Hélène Cixous značilno vztrajno poudarjanje razlike, ne pa opozicije med moškim in ženskim. Vprašanja o načinu pisanja ne moremo ločiti od vprašanja o piscu: za orfejski mit, na katerem je zasnovano veliko pisanja, se lahko reče, da v literaturi funkcionira analogno ojdipskemu mitu v psihoanalizi. Sam na sebi prozoren, je bil zmeraj bran z moškega vidika (»Orfej poje, Evridika je odsotna, mrtva.«). Cixousova opozarja na simbolične posledice takega enostranskega branja, značilnega za »moško« kulturo, sama pa se posveča ponovnemu branju literarnih del, branju, ki ga bistveno določuje »žensko gledišče« (point of view). Predstavitvi sledita teksta Hélène Cixous *August 12, 1980* (objavljeno je originalno francosko besedilo in angleški prevod) in *Reading Clarice Lispector's »Sunday before going to sleep.«* Nato je tu razdelek z naslovom *Voices*, v katerem Verena Andermatt Conley priobčuje zapis pogovorov s H. Cixous in pisateljico Lucette Finas, svoje pismo Jac-

quesu Derridaju in njegov obširni odgovor. Prvi del številke zaključuje Elaine Marks s kritično oceno zbornika *Women and Language in Literature and Society* (1980) in knjige Lillian Faderman *Surpassing the Love of Men* (1981). V drugem delu revije, ki ga je pod naslovom *Women, Writing, and Politics* uredil William Spanos, najdemo šest razprav: najprej Davida F. Krella *Genitality/Excrementality/From Hegel To Crazy Jane*; nato Betty R. McGraw *Splitting Subject/Splitting Seduction*, v kateri avtorica najprej analizira Derridajev pojem »feminine« (označevalec, ki očitno ne označuje v biološkem smislu, pač pa je metafora za strukturno razliko) in se nato – izhajajoč iz novejših premišljanj R. Barthesa – posveti osvetlitvi ženskega konflikta, kot ga je zastavila Julia Kristeva (gre za razliko med žensko kot stalno spreminjajočim se »subjektom-v-procesu« in žensko kot »seksualno identiteto«). Sledita študiji Judith Witt in Patricie McKee; prva govori o poeziji Emily Dickinson, druga bere delo Samuela Richardsona *Clarissa* in v luči teorij v razponu od Freuda do Lacana analizira obnašanje protagonistov romana. »Žensko« številko zaključujeta dve obširni oceni: Carol Kay piše o treh knjigah, ki po njenem mnenju nudijo bralcem prehod med kozmopolitskim diskurzom postmoderne literarne kritike in – kot se zdi po številu doktoratov iz angleške književnosti – najmanj priljubljenim obdobjem angleške literarne zgodovine, osemnajstim stoletjem (T. Eagleton, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality, and Class Struggle in Samuel Richardson*; T. Castle, *Clarissa's Ciphers: Meaning and Disruption in Richardson's »Clarissa«*; J. Sitter, *Literary Loneliness in Mid-Eighteenth-Century England*; vsa tri dela izšla l. 1982); nazadnje pa Carol Mastrangelo Bové predstavlja angleški prevod desetih spisov Julie Kristeve – izšel je l. 1980 z naslovom *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*.

Igor Bratož

THE REVIEW OF CONTEMPORARY FICTION

Ameriška revija, ki že z naslovom kaže svojo usmerjenost k vprašanju sodobne proze, izhaja v Elmwood Parku v Illinoisu, in sicer trikrat letno. V Ljubljani sta na voljo ves peti in delno šesti letnik (1985 in 1986), skupaj pet zvezkov, ki so posvečeni posameznim avtorjem, nekaterim najvidnejšim prozaistom sodobnega časa. Vendar le ena številka (pomlad 1986) prinaša odlomke iz njihove proze. V vseh drugih zvezkih so zbrani eseji, študije ali razmišljanja na osrednjo temo – opus tega ali onega vnaprej razpisanega avtorja. Kakor je razvidno iz razpoložljivega gradiva, pa tudi iz seznama v prejšnjih letnikih obravnavane tematike, je revija po eni strani usmerjena predvsem v anglosaksonski svet, čeprav zbira prispevke tudi o pisateljih latinske Amerike, o avtorjih francoskega novega romana, pa še nekaterih osrednjih imenih evropske proze. Pri zbiranju (in morda manj selekcioniranju) prispevkov je vodilo najbrž samo pisateljevo ime, saj ni zaslediti enotnosti v kritičnem pristopu in ni zaznati skupnih teoretičnih izhodišč ocenjevalcev, kot tudi ni razvidno, da bi uredništvo (John O'Brien s sodelavci) tako ali drugače izrazilo posredovalno pri avtorjih prispevkov in jim sugeriralo naravnost, ki bi reviji zagotavljala vsaj delno koherentnost v podobi posamezne številke. To seveda ne pomeni, da revija ni zanimiva ali da ne prinaša vrste dragocenih prispevkov – še posebej za tiste, ki se na tej ali oni ravni ukvarjajo z obravnavanimi pisatelji. Vendar se prispevki med seboj močno razlikujejo že v eni številki, še bolj pa od zvezka do zvezka. Drug ob drugem so nanizani teksti, pisani na povsem različnih ravneh: od tistih, ki imajo očitne znanstvene ambicije, pa naj gre za naratološko, tudi bolj izrazito strukturalistično, drugič spet semiotično usmeritev, do onih, ki pomenijo nekakšen dialog, prijeten pomenek z osrednjo pisateljsko figuro. Tu je razpon v

naravnosti tekstov spet velik: od humornih, domačnost izdajajočih zapisov do nekakšnih metatekstov, proze o prozi, impresij, ki jih porajajo obravnavana dela. Ob tem velja reči, da enotnost posamezni številki po svoje vendarle zagotavlja pisatelj, čigar dela so obravnavana: videti je, kakor da prav on narekuje metodo ali metode branja in pisanja drugih o sebi. Torej tudi uredništvo po svoje pristaja na možnost, da se profil posamezne številke oblikuje šele z impulzi, ki jih izbrani avtor daje razlagalcem. Številka ima vsekakor enovitejši pečat, kadar obravnava enega samega avtorja, do razlik pa prihaja, ko se v eni številki srečata dva, med seboj komaj kaj povezana pisatelja.

Monotematsko sta oblikovana zvezka, namenjena Claudu Simonu (pomlad 1985) in Italu Calvinu (poletje 1986). Pri Calvinu dobi bralec vtis, kakor da je pisatelj močno zasidran v ameriškem knjižnem svetu in ga ni treba posebej označiti; prav pri njem gredo prispevki vse do nekakšne metafikcije, kjer je Calvinu morda le še izgovor za zapis, čeprav najdemo tudi članke z izrazito naratološko naravnostjo. Predstavitev Clauda Simona je veliko bolj temeljita, za kar ima morda zasluge tudi pišec nekaterih prispevkov in urejevalec gradiva v tej številki Anthony Cheal Pugh. Izmed pregledanih zvezkov je tu raven prispevkov v precejšnji meri izenačena in tudi precej izrazito univerzitetna, ali če hočemo, znanstvena. To nedvomno dokazuje, v katere kroge je prodrl francoski novi roman, ki da ima največ bralcev na ameriških univerzah, zagotovo pa mnogo manj v širši ameriški javnosti. Revija si v primeru Clauda Simona očitno prizadeva delno zadostiti tudi tistim, ki se šele seznanjajo z osnovami pisateljeve poetike, o kateri sam govori v intervjuju in v svojih spisih, tokrat posredovanih v angleščini. Hkrati pa bralec ob teh njih, pretežno semiotično zastavljenih prispevkih ugotavlja, kako so

usmerjeni ameriški raziskovalci pisateljevega opusa.

Podobno je mogoče govoriti tudi za številko, ki je delno namenjena Michelu Butorju in kjer je zaslediti željo po sistematičnem prikazu pisatelja ob upoštevanju različnih plati njegove ustvarjalnosti, ki se je raziskovalci spet lotevajo manj poljudno, čeprav vedno znova prilagojeno tipu obravnavanega gradiva. Morda je mogoče iz prvega dela te številke (jesen 1985), namenjene Charlesu Bukowskemu, torej ameriškemu pisatelju, ki ga avtorji prispevkov večkrat označijo kot postmodernista, sklepati o razlogih, ki so urednike navedli na združevanje obeh opusov, čeprav to iz prispevkov ni zares razvidno. Vemo, da se predvsem v ameriškem kritičnem kontekstu za novi roman pojavlja mnenje, da je to postmodernistična proza: številka naj bi bila torej prikaz dejavnosti dveh ustvarjalcev, ki sta vsak po svoje šla skozi modernistično fazo ali z njo že zgodaj opravila, zdaj pa modernistična spoznanja vključujeta v svojo nadaljnjo literarno dejavnost, ki je vsaj za Butorja manj in manj vezana samo na roman.

Oznako, da gre za postmodernističnega pisatelja, pri čemer tudi tukaj pojem ni ekspliciran, najdemo v zvezi z B. S. Johnsonom, ki mu je namenjena številka skupaj z Jean Rhys (poletje 1985). Združitev teh dveh pisateljev morda utemeljuje dejstvo, da je Jean Rhys v dvajsetih letih s svojo tedaj zelo inovativno prozo dala spodbude za spremembe v angleškem literarnem prostoru, ki jih je med drugim udejanil tudi B. S. Johnson, čeprav v reviji ni prispevkov, ki bi poskušali razviti te povezave. Rhysova je predstavljena pretežno s članki o »ženskih« vprašanjih, ki jih odpira njena proza, prav pri B. S. Johnsonu pa so prispevki kot nekakšen hudomušen, igriv dialog s pisateljem.

Zvezek, namenjen predstavitvi del petnajstih avtorjev iz severne in južne Amerike ter Francije (pomlad 1986), teh odlomkov ne komentira in tudi posebej ne pred-

stavlja pisateljev, zato pa prinaša – po vzorcu drugih števil – precejšnje število knjižnih ocen, ki obravnavajo predvsem ameriške nove izdaje, pa naj gre za teoretične spise ali za prozne dosežke. Pogled v založništvo omogoča tudi seznam del, ki jih uredništvo prejema od številke do številke, čeprav jih posebej ne ocenjuje.

Med pisatelji, ki so – najbrž po podobnem ključu kot v obravnavanih številkah – bili v ospredju zanimanja raziskovalcev v prvih štirih letnikih revije, je samostojno predstavljen le Gilbert Sorrentino; nekatera druga zanimiva imena so Jack Kerouac, Robert Pinget, Julio Cortázar, John Hawkes, William

Burrougs, Camilo José Cela. V prihodnje pa bo mogoče brati prispevke o pisateljih, kot so Carlos Fuentes, Luiza Valenzuela, Chandler Brossard, Claude Ollier, Arno Schmidt in Harry Mathews. Morda bo revija, ki dobiva v zadnjem času vse čvrstejšo zunanjo podobo z boljšim tiskom in ne več le tipkopisnim stavkom, dobila tudi enotnejšo notranjo podobo, čeprav je že zdaj za marsikoga koristen vir podatkov, še posebej pa informacij o raznolikosti kritičkih usmeritev, ki očitno po sodbi urednikov brez težav najdejo prostor v istem zvezku revije.

Metka Zupančič

postmodernistična umetnost kot predmet interdisciplinarnega proučevanja, interdisciplinarna diskusija o pojmovni opredelitvi postmodernizma (iz vidika posameznih znanosti z upoštevanim filozofskih razsežnosti pojave)

POSTMODERNIZEM. Poskusi pojmovne opredelitve

Primerjalna književnost, 9/1986, 2. str. 1-27.

V zapisu interdisciplinarne diskusije je prikazan kratak historični terminski postmodernizem v literarni in v umetnostnih znanostih po svetu ter njegovo prodiranje v kritično-publitsko in znanstveno rabo na Slovenskem. Podani so poskusi pojmovne opredelitve z vidika posameznih znanosti in tudi z upoštevanim širših, filozofskih dimenzij pojave. Ohranjavane so nekatere značilnosti postmodernistične literature, predvsem specifična raba citatov. V diskusijo je prilegnjenih nekaj reprezentativnih primerov iz sodobne slovenske literature in slikarstva.

UDK 886.3.091 Kosovel: 7 + 8 (497.12) +1926+

literarnozgodovinska študija o Kosovelovem konstruktivizmu v zbirki *Integrali*, kritična pojava konstruktivizem, futurizem

KRALJ, L.
61000 Ljubljana, Yu, Bratovševa ploščad 18

KOSOVLOV KONSTRUKTIVIZEM: KRITIKA POJMA

Primerjalna književnost, 9/1986, 2. str. 29-44.

Kosovel je svojo liriko, ki jo je A. Ocvirk izdal z naslovom *Integrali* 26 (Ljubljana, 1967), označeval za konstruktivistično, a doslednje raziskave niso mogle najti prepričljivih dokazov, s katerimi bi podprle takšno uvrstitev. Priljubljena raziskava ugotavlja, da gre v tej liriki za sintetičen spoj: v strukturni podlagi se konvergentno prepletajo simbolične in ekspresionistične prvine, manj so divergentno nanesene dadaistične in nadrealistične, predvsem pa močne futuristične. Za zadnje tri je Kosovel našel spodbudo v Miskocvi reviji »Zeniti« (Zagreb, 1921-23; Beograd, 1924-26), posebni za futuristične v revijah in knjizni publicistiki italijanskih futuristov v Trstu in Gorici. Gre za postopek, ki ga je F. T. Marinetti imenoval »parole in liberta«. Kosovel se je, podobno kot drugi primorski Slovenci, izgledal izrazu »futurizem« zato, ker so futuristične zveze s fašizmom želele njegov nacionalni ponos.

art postmodernistec comme objet des études interdisciplinaires, la discussion interdisciplinaire sur la détermination de la notion de postmodernisme (sous les aspects des sciences particulières et en tenant compte des dimensions philosophiques du phénomène)

POSTMODERNISME. Essais d'une détermination de la notion

Primerjalna književnost, 9/1986, 2. p. 1-27.

Dans le protocole de la discussion interdisciplinaire on trouve un résumé historique du terme de postmodernisme dans les sciences littéraires et dans l'histoire de l'art, dans le monde ainsi que la pénétration de l'emploi du terme dans la critique et dans la publicité slovènes. On cherche à donner une détermination du terme du point de vue des branches différentes de la science de même que d'embrasser aussi les dimensions larges, philosophiques du phénomène. Certaines caractéristiques de la littérature postmoderniste sont traitées, surtout l'usage spécifique des citations. Quelques exemples représentatifs pris dans la littérature et dans les beaux-arts slovènes sont inclus dans la discussion.

CDU 886.3.091 Kosovel: 7 + 8 (497.12) +1926+

étude d'histoire littéraire sur le constructivisme de Kosovel dans son recueil de poésie *Integrali*, la critique du terme constructivisme, le futurisme

KRALJ, L.
61000 Ljubljana, Yu, Bratovševa ploščad 18

LE CONSTRUCTIVISME DE KOSOVEL: CRITIQUE DU TERME

Primerjalna književnost, 9/1986, 2. p. 29-44.

Srečko Kosovel (1904-1926) a désigné son recueil de poésie qu'A. Ocvirk a publié sous le titre de *Integrali* 26 (Ljubljana 1967) comme poésie constructiviste. Jusqu'ici, les recherches qui ont été faites dans ce domaine n'ont tout de même pas trouvé des preuves plausibles pour une telle classification. L'auteur du traité publié dans ce numéro constate qu'il s'agit dans cette poésie d'une fusion sacerdotique des éléments symbolistes et expressionnistes étroitement à la base de la structure tandis que les éléments dada et surréalistes et surtout fort futuristes y sont superposés d'une manière divergente. Les trois derniers éléments, Kosovel les trouva dans la revue »Zeniti« de Miskic (Zagreb, 1921-23; Beograd, 1924-26) et, spécialement les éléments futuristes dans les revues et les livres publiés par les futuristes italiens à Trst/Trieste et à Gorizia/Gorizia. Il s'agit du procédé que F. T. Marinetti appela »parole in liberta«. Kosovel écrivit, comme d'autres Slovènes du littoral d'ailleurs le faisaient, le terme de »futurisme« parce que les livres fascistes des futuristes offensaient son orgueil national.

