

Jens F. Jensen

## »Om post-modernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen...«

»Om post-modernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen...«

Umberto Eco, 1985

Om postmodernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen... ja. Det er et ret fiffigt motto, Eco dér lader sig citere for.

Bemærkningen parafraserer nemlig i pop-form en af de prominente postmodernistiske - mere præcist: poststrukturalistiske - pointer. Som en slags fortættet trailer for indsigter fra den endeløse textualitet i en *Jacques Derrida's* skrifttænkning frem til *simulacrets* logik: - kopien af kopien hvis original, oprindelse, 'første instans', referent for-taber sig i labyrinter af uendelige, helt udvendige henvisningsrelationer. Hos Eco er denne erkendelse blot nyttigt hævet til metaplanet - vendt mod begrebet om 'postmodernismen' selv. Desuden: at næsten alt allerede er sagt om postmodernismen - i betydningen alt muligt forskelligt - kan man forvisse sig om ved at tage et check på definitionerne af 'postmodernisme' og 'det postmoderne'<sup>1</sup> blandt de for kanonisk erklærede skrifter i de postmoderne profeters egne biblioteker. Anderledes formuleret - ordet til Eco: »Uheldigvis er 'post-modernisme' en betegnelse, der kan bruges til hvad som helst« (1985:62). Og: at næsten alt *allerede* er sagt om postmodernismen - i betydningen sagt tidligere - skal man blot foretage distræte ransagninger i kunst-, kritik- og teoriehistoriens arkiver for at fremdrage bogstavelige og tilsyneladende fældende indicier for. Dette: 'allerede sagt' er måske også en af de konklusioner, vi kan ankomme til i denne sammenhæng - om end det vil ske på et mere beskedent generalisationsniveau og med en anderledes historisk kontant pointe og konkret adresse. Endelig: der gives en helt plat form for læsning af mottoet, som vi indledningsvis med fordel vil kunne opholde os et øjeblik ved. Nemlig: *Postmodernismen er en gammel nyhed!*

Altså: Nu er det vanskeligt ikke at erklære sig enig i udtalelser der hævder, at der hviler en art postmoderne forbandelse over projektet: at fremdrage de signifikante træk i postmodernismen og stadfæste

deres oprindelse, udgangspunkt, begyndelse. *Fredric Jameson* indrømmer fx., at samtlige de konstituerende træk han opregner som postmodernistiske »kan påvises, fuldt udviklede, i denne eller hin forudgående modernisme« (1984:56). *Umberto Eco* anfører - ud fra en helt anden definition af postmodernismen, bør det måske noteres - at der er en tendens til at lade betegnelsen få betydning bagud. Først blev den brugt til at indfange visse tendenser i kunst og litteratur inden for den sidste snes år. Så blev den ligeså langsomt strakt baglæns ned til århundredets begyndelse. Og bevægelsen fortsætter - skriver han -: »så om kort tid er betegnelsen post-modernisme formentlig nået til Homer« (1985:63). Også *Morten Kyndrup* var i sit indlæg om postmodernistisk litteratur ved »Klogefestivalen i Århus«<sup>2</sup> i november sidste år inde på, at der er noget »meget dræbende« over »spørgsmålet om hvem og hvor og hvornår«. Specielt over »holdningen: 'allerede sagt'. Altså ... det dér med postmoderne og postmodernisme, det er der ikke noget nyt i. Det er allerede sagt forlængst«. Fordi man kan spore postmodernistiske træk i litteraturen hvor og hvornår man vil - blot man er tilstrækkelig ihærdig. Han afviste derfor denne type af overvejelser som ufrugtbare, forvrængende - ja, karakteriserede dem direkte som uheldige, idet de blokerer for »diskussionen af hvad det (dvs. postmodernismen, jfj) egentlig betyder«. Hvilket han så selvfølgelig i stedet anbefalede, at man fokuserede på.

Imidlertid. Overfor begreber og fænomener der - som *Kyndrup* også er opmærksom på - kun definerer sig negativt i forhold til 'modernismen' eller 'det moderne', men pure afviser at afgive positive bestemmelser. Som samtidig suger al omkringliggende betydning til sig. Imploderer. Udtømmer sig selv. Og heri stædigt insisterer på at give den som 'sort hul' i betydningsuniverset. Ja, der er dén diskussion - taget isoleret - i hvert fald *rigtig forbandet*. Megen af den labyrintiske forvirring og vildfarne snak der aktuelt færdes under 'post'-overskrifterne hidrører netop fra et forsøg på en sådan løsreven diskussion - er det mit indtryk.

Omvendt. Hvis man vælger at forstå begreberne: 'postmoderne', 'postmodernisme', 'postmodernitet', som udtryk for en forandret epoke-forståelse, som periodiseringskoncepter, hvad den overvejende del af overvejelserne omkring de såkaldt postmoderne fænomener trods alt gør<sup>3</sup> - direkte eller indirekte. Hvis begreberne mao. i sig har indskrevet hypotesen om et markant historisk brud. Så er det ikke ganske uden betydning om dette brud fixeres til og dermed forsøges forstået i termer af sen-70'er- og 80'er-historien - hvad den danske reception af begreberne i altovervejende grad har lagt op til<sup>4</sup> - eller om det lokaliseres til fx. 50'erne og 60'erne,<sup>5</sup> 30erne<sup>6</sup> - ja, eller sågar

1870erne.<sup>7</sup> Plus - for den sags skyld - ud fra hvilken national, regional, kulturel kontekst brudfladen synes at få sin tilsynekomst og forsøges fortolket.

Skarpere: hvis man ønsker at begribe postmoderniteten som et historisk fænomen - og hvorfor i alverden skulle man ikke ville det, når den nu er et historisk fænomen?! - så er det altafgørende ud fra hvilken historisk og kulturel sammenhæng, den søges tematiseret. Afsættet vil uundgåeligt også afsætte rammerne for synsvinkler, accenter, definitioner, interpretationer. Dér var den anden hovedårsag til, at fonden af forståelser af de postmoderne fænomener i den aktuelle debat udgør et så frodigt, broget tankemix. En så babelsk mangleplapren.

Så forbandelse eller ej. Erklæret ørkesløshed, frugtesløshed, vanskelighed til trods. Så kommer man næppe uden om at diskutere, hvor det mest hensigtsmæssigt lader sig gøre at indsætte en sådan epokal cæsur, for at begreberne kan fungere meningsfuldt i forhold til det, de er møntet på at begribe. Derfor: siddende ovenstående kyn-drupske anbefaling overhørig skal der her netop gribes fat i et: »hvem? og hvor? og hvornår?«.

Med andre ord: Vi vil forsøge at krydse op mod tidsåndens strømninger og rekonstruere, hvornår og i hvilken sammenhæng denne 'postmodernitet' får sin historiske tilsynekomst. Ikke nogen helt let opgave. For de postmoderne fænomenkomplekser er i en meget bogstavelig forstand underlagt den selvsamme simulacrets logik, historiske amnesi, den karakter af *fun-house environment*, af *fun-house mirror room*, som de selv bærer som centrale momenter. Den stigende udbredelse synes omvendt proportionalt at udviske den egne tilblivelses-sammenhæng og historie. *Andreas Huyssen* taler her sigende om, at »med postmodernismens eksplosions-agtige ekspansions-logik, irreversibel som den er, blev det postmodernes labyrintiske forvirring mere og mere uigennemtrængelig« (1984:12). For mens »den seneste tids medie-flip omkring postmodernismen ... har trukket fænomenet ind i rampelyset«, så har al postyret samtidig haft tilbøjelighed til at »tilsløre dets lange og komplekse historie«.<sup>8</sup> Dét turde være en tredje hovedårsag til den aktuelle på én gang tivoliagtige tumult og labyrintagtige *lost*-hed der behersker feltet omkring det postmoderne.

Så. Indladende os på dette 'meget dræbende' projekt: at vove os ind i labyrinten af uendelige henvisningsrelationer. Og dér risikere enten at fare vild og udmatte os i jagten på en ikke-eksisterende begyndelse, oprindelse. Eller alternativt: uforberedt pludselig at stå konfronteret med selve uhyret. Dér må vi behørigt sikre os. Ved på listig vis at udstyre os med en Ariadne-tråd. Og her kommer der

pludselig hjælp fra en uventet kant. Fra selve begrebet. Termen. Konceptet. For som Eco's motto - »Om post-modernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen...« - underforstår: Begrebet har også selv sin historie. Og den historie er en hel del længere og mere udfoldet end, hvad der almindeligvis er synliggjort. Hvad vi altså ikke vil befatte os med her er, hvad begreberne - som Kyndrup siger - 'egentlig betyder', fx. ved at foreslå endelige afgrænsninger eller definitive definitioner. Tværtimod: vi vil holde os strikt til de postmoderne/postmodernistiske 'selvforståelser' i deres forskelligartede historiske formuleringer. For at se hvilke betydninger de har fået indskrevet, og hvilke betydningsskred de har været underlagt. Yderligere: vi vil udelukkende spore disse 'selvforståelser' i den kritiske diskurs - hvor de iøvrigt også synes at optræde tidligst og i det mindste får deres mest konsistente artikulation. For endelig: at se om begreberne dog ikke i en sådan afsøgende, kortlæggende bevægelse vil give lidt betydning fra sig.

Lidt koncepthistorie, altså. En serie selv-forståelser. Eller: *Ein begriffsgeschichtlicher Überblick*, som Michael Köhler kalder det (1977).<sup>8</sup> Men til det formål må Ecos motto inkvisitorisk have vredet ordstillingen om: Nåååhh? Er næsten alt om post-modernismen allerede sagt fra begyndelsen...?

»Biblioteket er en labyrint, et sindbillede på verdens labyrint. Man kan godt komme ind, men man ved ikke om man kommer ud igen.«

Umberto Eco: *Rosens Navn*, 1984

## Entrance.....

»... he alone knew the maze's secret... The climax of the story must be its protagonist's discovery of a way to get through the funhouse. But he has found none, may have ceased to search.«

John Barth: *Lost in the funhouse*, 1968

Selve termen 'post-moderne' er ikke særlig moderne og derfor måske slet ikke særlig postmoderne - viser det sig.<sup>9</sup> I dens nugældende udformning kan den nemlig mere eller mindre direkte spores tilbage til den engelske universalhistoriker og historie-profet *Arnold Toynbee's* hovedværk *A Study of History*, hvis første kortfattede og foreløbige udgave forelå i 1947, og hvis forskellige bind blev publiceret fra 1954 og frem.<sup>10</sup> I denne encyklopædiske, historiske oprulning blev 'Post-Modern' benyttet til at betegne den fjerde og endnu vedvarende af den vestlige kulturhistories hovedetaper, hvor de tre foregående havde været: 'Dark Ages', 'Middle Ages' og 'Modern'. Som man ser

udmøntes epitetet 'Post-Modern' her som en naturlig neologisme - simpelthen ved at Toynbee tilføjer præfixet 'post-' til betegnelsen for den umiddelbart foregående epoke. I denne periodisering udgås der primært fra politiske indicier: overgangen fra nationalstatslig tænkning til global interaktion, imperialismens begyndelse etc., hvorved epokens startpunkt bliver sat til 1875. Hermed bliver 'the Post-Modern Age' også centralt karakteriseret af opkomsten af 'an industrial urban working class' og fremvæksten af 'a mass society' med dets modsvarende 'mass education' og 'mass culture'. Hos Toynbee fragter - i delvis forlængelse heraf - 'Post-Modern' derfor også overvejende negative konnotationer. Og det bliver et nærmest quasiapokalyptisk koncept i sammenhæng med periodens sociale ustabilitet, verdenskrige, revolutioner og oplevede kulturelle dekadence og forfald samt i den tætte identifikation med de i epoken fremherskende tendenser i retning af anarki, irrationalitet, relativisme, opløsning og sammenbrud. - Hvad der i Toynbees ultrakonservative verdenssyn naturligvis altsammen må fremtræde som grundlæggende fremmede og destruktive elementer på baggrund af den vestlige civilisations traditioner.<sup>11</sup>

Koncepthistoriens næstfølgende fixpunkt er den amerikanske lyriker og essayist *Charles Olson*, i hvis forfatterskab termen hyppigt optræder op gennem 50'erne. Eksempelvis i den ultrakorte artikel »The Act of Writing in the Context of Post-Modern Man«<sup>12</sup> fra 1952. Selv om det er usikkert, om Olson har hentet begrebet hos Toynbee, og selv om han snarere anvender det suggestivt end under henvisning til en præcis definition, så bliver det dog klart, at termens periodiseringsmæssige implikationer er sammenfaldende med Toynbees, når Olson fx. skriver: »Det er endnu ikke målt, hvor meget videns natur har ændret sig siden 1875. Omkring det tidspunkt overførte mennesket kendte teknikker fra universet til mennesket selv, og forandringerne har gjort mennesket ... non-Sokratisk (eller non-Aristotelisk)«. <sup>13</sup> I modsætning til Toynbee og hans politiske kriterier interesserer Olson sig imidlertid primært for - som det hedder et sted - »betingelserne for postmoderne viden og erkendelse« (Olson, b:7), - vilkår som synes at markere et afbræk i forhold til den vestlige traditions kendte former. De afgørende momenter i epokeforvandlingen spores med andre ord her i de åndshistoriske forandringer.

Både for Toynbee og Olson gælder det således, at deres periodisering og konception af 'det postmoderne' *indoptager* modernismen og i det hele dækker det, vi normalt i snæver forstand opfatter som 'det moderne'. Mens de derimod ikke indfanger de tendenser der netop reagerer mod og bryder af i forhold til det modernes og modernis-

mens paradigmer. - Af gode grunde naturligvis, da de begge skriver på et tidspunkt, hvor disse brud endnu ikke var sat på dagsordenen. I denne afsøgende bevægelse udgør disse forfattere derfor kun en forudsætningsgivende detour, selv om deres lanceringer og læsninger af konceptet transporterer betydninger frem i rækken af det 'postmoderne/postmodernismens' senere selvforståelser - som vi vil få at se.<sup>14</sup>

«...the »post-modern« novelist ... have begun to envisage that we may be on the threshold of enormous changes in human history ... changes, merely glanced by the idea of the »mass society«.»

Irving Howe, 1959

Den afgørende litteratur- og kulturhistoriske entré tager konceptet 'post-modern' først med *Irving Howes* artikel *Mass Society and Post-Modern Fiction*<sup>15</sup> fra 1959. Her undergår begrebets periodiseringsindhold samtidig dén markante forskydning som skal vise sig at få blivende konsekvens.

Howe tager afsæt i iagttagelsen af en række karakteristiske forskelle mellem den amerikanske roman fra tiden frem til 2. verdenskrig - hvad han kalder 'the modern novel' - og sen-40'ernes og 50'ernes ditto. Og han foreslår derfor - tilsyneladende ud fra en rent heuristisk begrundelse - en afsnøring af efterkrigs-romanen som 'post-modern'. For ...

«...hvis man ønsker at reflektere over nogle ... af de romaner der er skrevet i Amerika i løbet af de sidste 15 år, så er der en afgjort fordel i at betragte dem som »post-moderne«, signifikant forskellige fra den skrivemåde vi normalt kalder moderne. At gøre dette hjælper én til at registrere de seneste romaners særlige kvaliteter: hvad der gør dem nye« (422)

De *moderne* romanforfatteres mest åbenlyse centralkendetegn udpeges af Howe som en »særlig urolig og vedholdende søgen efter værdier« (422) samt en modsatrettet forpligtethed på problematiseringen af alle traditionelle moral-kodex'er. Der var imidlertid samtidig et mindre påagtet og indlysende grundtræk ved disse forfattere - er det nu Howes pointe: at de bag traditionen for stadige oprud fra de traditionelle værdier alligevel baserede sig på en underforstået *konsensus*. En konsensus som angik forstillingerne om selve det vestlige samfunds karakter og som tog form af en fælles overbevisning om, at »menneskets sociale relationer i den kapitalistiske verden var fastslåede, fortlørlige, erkendbare« (423) - skriver Howe: »Hvis spørgsmålet, 'Hvordan skal vi leve?' uophørligt satte romanforfatterne i oprør, så var der en påfaldende samstemmighed i deres svar på spørgsmålet:

'Hvordan lever vi?'« (422-3). Og denne konsensus skulle angiveligt hidrøre fra den enorme akkumulation af sociale teorier om kapitalismen, byen, det moderne industrielle samfund etc., der op gennem de sidste hundrede år havde penetreret bevidsthedstilstanden i samtlige klasser og lag. Og som herigennem - næsten 'bag om ryggen' på forfatterne - havde etableret sig som en art den moderne fiktions 'tradition', man nødvendigvis måtte skrive sig ind i. Det er netop til spændingsfeltet mellem disse to grundtræk - hævder Howe nu - at den moderne romans livgivende ressource kan fixeres: til antagelsen af en signifikant og erkendbar relation mellem den samfundsmæssige 'setting' på den ene side - og på den anden: hvad denne situation måtte gestalte af tematiseringer og problematiseringer af værdi- og moral-koder. Hvorfor det også var altafgørende, at den sociale verdens natur og implikationer kunne omspindes af en konsensus.

Men - registrerer Howe - det er netop denne konsensus der i efterkrigstiden synes at stå foran sin opløsning:

»Jeg vil gerne ... foreslå, at bestemte forudsætninger angående det moderne samfund, som længe har forsynet romanforfattere med symbolske ressourcer og dramatiske hjælpemidler, ikke længere er helt så gyldige som de var for få tiår siden..., at de moderne teorier om samfundet - teorier som for forfatterne sædvanligvis har været til stede som udtalte forudsætninger - er brudt delvis sammen« (425-6)

De 'post-moderne' forfattere står derfor overfor det nye og dobbelte problem, at »de én gang velkendte sociale kategorier og positionsbestemmelser nu er blevet ligeså usikre og flygtige som de moralske imperativer« (426). At - med andre ord - det ikke længere uden videre kunne forudsættes, »at en åndelig eller moralsk problematik kunne finde en præcis gestaltning i en social konflikt« (428). Howe sporer dette skred i situationen tilbage til en serie af endnu uerkendte forandringer i de foregående to dekaders amerikanske virkelighedsbillede - som også sætter sig igennem som ændringer i erfaringen. Og han foreslår, at man teoretisk forsøger at indfange dette kvalitativt nye og endnu ubeskrevne i den sociale term »mass society« (426). Som han definerer:

»Med massesamfundet mener vi et relativt velkonsolideret, halvt velfærds- og halvt kaserne-samfund i hvilket befolkningen i tiltagende grad bliver passive, ligeglade og opsplittede; i hvilket traditionelle loyaliteter, bånd og forbindelser slappes eller

opløses helt; i hvilket sammenhængende offentligheder baseret på bestemte interesser og anskuelser gradvist falder fra hinanden; og i hvilket mennesket bliver en forbruger, selv masseproduceret som de produkter, adspredelser og værdier det absorberer« (426)

Og på dette grundlag opstiller han nu en regulær diagnosticering af 'mass society'-syndromet ved at opregne 10 delvist amorfe symptomer. Alle træk, der mindre end at være faktisk eksisterende historiske realiteter - pointerer han - skal ses som overeksponeringer af tendenser i den samtidige sociale erfaring, - »a social cartoon« (428) kaldes det et sted. Men samtidig træk der på karakteristisk vis foregriber senere bestemmelser af den 'nye' sociale situation. En slags det 'post-moderne' samfunds første foreløbige *check-list*. Ud over opløsningen af de traditionelle autoritetscentre: familien, sociale og religiøse grupper, samt den tiltagende sociale passivitet, atomisering, afhængighed og magtesløshed drejer det sig om:

»1) Sociale klasser vedbliver med at eksistere, og samfundet kan ikke forstås uden reference til dem; alligevel er de synlige klassetegn mindre iøjnefaldende end i tidligere tiår, og det gensidige forhold mellem klasse-position og personlig situation ... bliver uhåndgribeligt og problematisk - hvilket dog ikke er det samme som at sige, at et sådant forhold ikke længere eksisterer

...

3) Traditionelle ceremonier som tidligere har markeret krise- og overgangs-momenter i det menneskelige liv ... bliver nu enten negligeret eller forsimplet til blot og bar anledning til offentlig stillen til skue ...

5) Som måske aldrig før bliver meningsdannelsen produceret systematisk og 'videnskabeligt'.

6) Meningsdannelsen har en tilbøjelighed til at forløbe ensrettet, oppefra og ned, i tilmålte mængder: den bliver en handelsvare.

7) Uoverensstemmelser, stridigheder, polemik fornemmes som smagløst; uenigheder bliver »udglattet« eller »udjævnet«; refleksioner omkring samfundets beskaffenhed bliver erstattet af observationer af dets mekanik.

8) 'Den gode sags' (eller 'den dårliges') æra når sit udløb; stærke overbevisninger forekommer anakronistiske; ...

9) Umiddelbar og førstehånds erfaring synes at unddrage sig menneskelige væsner, selv om graden af travlhed fortsætter med



at stige og antallet af begivenheder mangedobles med forvirrende hast ...« (427)

Howe etablerer en direkte kausalforbindelse mellem denne nye sociale realitet og den nye fiktion, idet han hævder: at det er *fordi* de nye forfattere er berøvet et *environment*, hvorom man kan etablere almene økonomiske antagelser og fælles sociale forestillinger - og dermed også er berøvet litterære konventioner til at gestalte værdi-tematiseringer med - at disse forfattere undgår at skrive om den amerikanske efterkrigstids-erfaring *per se*. Og istedet henter deres emner og 'settings' andre steder fra: »Udlandet, fortiden eller de få enklaver af elementært følelsesliv« (432), og skriver i stilistiske former der ligger den realistiske portrættering fjernt: »fabel, picareske, profeti og nostalgi« (430). Endskønt de alligevel - men nu blot indirekte, påviser han - på alle niveauer er formet og farvet af og skriver sig op imod samtidserfaringerne. Og Howe gør ligefrem dette fravær af faste sociale kategorier samt den indirekte *approach* til de konstituerende træk for 'post-modern fiction'.

Selvom denne Howes definition af den postmoderne fiktion kan synes noget snæver og udelukkende negativt bestemt. Selvom hans redegørelse for forfatternes tilbagegreb til fortiden og det fjerne, exotiske kan synes utilstrækkelig. Og selvom hans begribelse af den nye samfundsmæssige formation udelukkende sker via den polemisk og kritisk mente sociale kategori: 'mass society'. Så tilbyder hans tandem-koncept af 'mass society' og 'post-modern fiction' dog et første velbegrundet og -defineret periodiseringskoncept, der samtidig forsøger at forstå ændringerne i kultur- og bevidsthedsproduktionen: 'det postmoderne' - ikke så meget som en isoleret reaktion på 'modernismen', men snarere - som en konsekvens af fremvæksten af en kvalitativ ny social formation: det samfundsmæssigt 'postmoderne', masse-samfundet. Heri repræsenterer han en mere adækvat social forståelse end hovedparten af de efterfølgende kritikere. Ligesom han i princippet samtidig kommer til at levere de første primitive byggeklodser til en teori om den postmoderne kultur- og bevidsthedsproduktion som en 'massesamfundets kultur- og bevidstheds sociologi'.

Selv om denne Howes definition af den postmoderne fiktion kan synes noget snæver og udelukkende negativt bestemt. Selv om hans redegørelse for forfatternes tilbagegreb til fortiden og det fjerne, exotiske kan synes utilstrækkelig. Og selv om hans begribelse af den nye samfundsmæssige formation udelukkende sker via den polemisk og kritisk mente sociale kategori: 'mass society'. Så tilbyder hans tandem-koncept af 'mass society' og 'post-modern fiction' dog et første

velbegrunnet og -defineret periodiseringskoncept, der samtidig forsøger at forstå ændringerne i kultur- og bevidsthedsproduktionen: 'det postmoderne' – ikke så meget som en isoleret reaktion på 'modernismen', men snarere – som en konsekvens af fremvæksten af en kvalitativ ny social formation: det samfundsmæssigt 'postmoderne', masse-samfundet. Heri repræsenterer han en mere adækvat social forståelse end hovedparten af de efterfølgende kritikere. Ligesom han i princippet samtidig kommer til at levere de første primitive byggeklodser til en teori om den postmoderne kultur- og bevidsthedsproduktion som en 'massesamfundets kultur- og bevidsthedssociologi'.

Speciel er Howe også derved, at han ikke benytter epithetet 'post-modern' som en emfatisk, normativ eller kvalitativ kategori, men udelukkende deskriptivt. Hvorfor han både kan forholde sig kritisk til denne litteratur og samtidig øjne nye åbninger: »Nye vanskeligheder, hvilket også vil sige: nye muligheder« (426). Denne dobbeltbundne attitude undergår dog en drastisk drejning op gennem 60'erne – som det bl.a. tegnes i reflex i 70'er-essayene: »The Culture of Modernism« og »The New York Intellectuals« – i retning af en mere éntydig, positiv opskrivning af modernismen med baggrund i dennes modkulturelle, oppositionelle karakter; og en modsvarende negativ vurdering af postmodernismen, – primært på grundlag af dennes foragt for rationaliteten og jagt på succes og offentligt bifald.<sup>16</sup>

"Well, we Post-Modern like to eat our cake and keep it, to take a chance on a sure thing ... to take credit for originality without risking unpopularity."

Harry Levin, 1960

Disse sidstnævnte indlejrede vurderinger og synssæt bliver dog allerede frembåret af den kronologisk næstfølgende optræden af konceptet 'post-moderne' på den litteratur-kritiske scene: og den foreligger i en artikel af *Harry Levin* fra det umiddelbart efterfølgende år: 1960.<sup>17</sup> Opsatsen – der bærer den sigende titel: *What was Modernism?* – gør i ét greb modernismen til genstand for en retrospektiv betragtning – idet den som overskriftens præteritum-form antyder anskues som en foreløbig afsluttet bevægelse; samtidig med at den aktuelle – og altså hvad han kalder 'post'-moderne kunst og kultur – portrætteres i relief af denne altdominerende traditionsbaggrund. Og selv om Levin her i selve sin lancering af begrebet: 'Post-Modern' explicit refererer til Toynbee (612), så omgår han dog samtidig – uden i øvrigt at argumentere for det – dennes oprindelige periodisering og definition. For i stedet – som Howe – utvetydigt at fixere 2. Verdenskrig som det afgørende tidehvert. Hvorved efterkrigstiden bliver 'Post-Modern',

mens 'Modern' primært reserveres for mellemkrigstiden.

For Levin tegnes 'modernismen' centralt af – hvad han selv kalder – »den Metamorfiske drivkraft« (622). Indkredset som: »viljen til forandring ... den systematiske deformation, den omformende åndskraft, som bestandig må omsætte sit materiale og distancere sig fra det i en blændende rækkefølge af nyere og nyere stilarter« (610). En opfattelse af den kunstneriske trang til experiment: to perform the unperformed, der synes at hente næring i Baudelaires begreb om 'det nye'. I det mindste i dén forstand at bestræbelsen siges at hidrøre fra: »denne paradoksale tilstand af at føle sig utidssvarende og up-to-date samtidig, og af at indarbejde eksperimentelle omskabelser i traditionelle sammenhænge« (622). Det er præcis fraværet af denne forvandrende fremdrift, denne forpligtethed på innovation, Levin ser som konstitutivt træk ved samtidens 'post-moderne': »Manglende deres (dvs. de modernes, jfj.) meningers mod, udnytter og udbreder meget i vores kunst og litteratur simpelt hen, i stor målestok, og på et populært plan, resultaterne af de modernes eksperimentalisme« (613).

Hvad det bredere kulturelle plan angår, noterer Levin sig samtidig, at den tidligere så chokerende og tillukkede modernistiske kunst nu i stigende grad bliver gjort til genstand for almen udbredelse, anerkendelse og accept. Noget han ligeledes læser som særligt indicium på, »at vi amerikanere roligt har rundet en slags kulturelt hjørne« (609). Og som han samtidig associerer med en række signifikante teknologiske og samfundsmæssige ombrydninger i samtiden. Fx. siges de nye teknologiske massemedier og reproduktionsudstyr at have forlenet vores epoke med en uhyre – i visse aspekter fordelagtig – udvidelse af disponibiliteten i relation til kunst-repertoiret og kulturfeltet. Men, tilføjer han: »vores omfattende kultur-spredning er indrettet efter vores økonomis standardiseringer, og er særlig modtagelig for inflations-tendenser. Vores udøvenes uafhængighed ... bliver kompromitteret ... af de omstændigheder som gør kunst til en forretning« (615). Og helt tilsvarende siges 'masseuddannelsen' på de højere niveauer at have »indført en høj grad af udtynding. 'The highbrows' og 'the lowbrows' har giftet sig indbyrdes, og deres børn er ... alle 'middlebrows'« (628). Som æstetikken i forrådsen af det genuint 'nye' er blevet udtyndet og slap, således er også kulturen alment – i og med masseproduktionen og tilgængeligheden har taget det unikkes og specielles plads – blevet forfladiget og devalueret. Synes det at være Levins pointe. For ham er den postmoderne kultursituation derfor éntydigt mærket af negative tendenser: nivellering, moderation, midtersøgning, udvanding, kommercialisering.

Denne masseudbredelse og denne udjævning af forskelle tillægges endvidere den konsekvens, at kunstens tidligere så afgørende oppositionelle, kontroversielle, subversive position og funktion elimineres. For i stedet at afløses af »en *détente*, en afspænding og et samarbejde til gensidig gavn mellem den tidligere umedgørlige kunstner og det ikke længere fjendtlige borgerskab« (628). Dette sidste aspekt angår i Levins noget snævre forståelse af primært tilgængeligheden. Modernisterne stillede åndelige krav til læseren og efterstræbte – hvad *Matthew Arnold* kaldte – 'intellectual deliverance', hvorfor...

»... popularitet pr. definition var udelukket fra forfatterens sigte ... Auraen af dunkelhed og uforståelighed ... udstråler fra deres vægring ved at gøre reklame for sig selv eller at tale ned til deres publikum i håb om at udvide det ... Deres højeste kvalitet, som gennemtrænger deres værk ind til det allerinderste, er dets ukompromitterede intellektualitet« (267-8).

Omvendt gælder det for den 'postmoderne' litteratur, at den »roser sig af sin åbenhjertighed« (627). Til gengæld mangler den så – er det Levins kritiske *clou* – ét aspekt: »som det næsten er tabu at omtale, og det er hjerne« (627). Skarpere: »Dumhed har definitivt ikke været Modernisternes force; de har overladt den dyd til deres Post-Moderne angribere, som nu kan skrive i forsvar for uvidenheden« (627). Og i forskriftet til et genoptryk af artiklen i essaysamlingen »Refractions« fra 1966 – hvor Levin i øvrigt på nær enkelte mindre modifikationer fastholder sine tidligere positioner – går han så langt som til direkte at identificere 'de moderne' med »Humanismens og Oplysningstidens børn« (1966:271) repræsenterende intellektet og rationaliteten; – og modstillet: »ufornuftens kræfter« og »dén anti-intellektuelle understrøm, jeg ville foretrække at kalde post-moderne, når den kommer op til overfladen« (1966:271).

Der er således flere betydningslag på spil i Levins prægning af konceptet: 'Post-Modern'. Dels benytter han det direkte som en socialhistorisk epokal kategori (som Toynbee) og til at etablere en forbindelse mellem en ny social formation og visse kulturelle og bevidsthedsmæssige skred (som Howe) – selv om dette sidste kun sker i uforpligtende kategorier som fx. 'Zeitgeist'. Og dels overlejres disse – strikt periodiseringsmæssige og deskriptive – betydningslag i sidste instans af en række klart kvalitative, normative og emfatiske implikationer, der primært synes at pege i retning af bestemte æstetiske holdninger og kunstneriske reaktionssæt.

Uklarheden kan kun forstås på baggrund af Levins egen kritiske

position. På den ene side ønsker han nemlig at bruge det suggestive begrebspar moderne/postmoderne til et polemisk angreb på og en affærdigelse af efterkrigstidens litteratur og kultur til fordel for en kanonisering af mellemkrigstidens højmodernisme - der i den nostalgiske tilbageblik fremstår som »en af de mest bemærkelsesværdige konstellationer af genialitet i Vestens historie« (1960:620). Og på den anden side vil han - bl.a. via sin reduktive forståelse af kunsthistoriens udviklingslogik: den mekaniske pendling mellem 'revolution' og 'reaktion', mellem 'innovation' og 'konsolidering' - lade muligheden stå åben for den ønskede tilbagevenden til modernismens æstetiske attituder og etiske værdier. For i virkeligheden mener han, at »vi kan vælge hvorvidt vi ønsker at være moderne eller ej, og den nuværende tendens synes at være mod den negative valgmulighed og væk fra det kontroversielle engagements farer« (612). Det kulturpolitiske engagement, der her er nedsænket i den terminologiske modstilling mellem moderne og postmoderne, er således af ren restaurativ karakter: En reetablering af højmodernismens etos i en epoke, hvor kunsten og kulturen - under dobbelt angreb fra massesamfundets forfladigelser og de postmodernes populistiske, regressive og irrationelle angreb - er i hastigt forfald.<sup>18</sup>

»We are living, have been living for two decades - and have become acutely conscious of the fact since 1955 - through the death throes of Modernism and the birth pangs of Post-Modernism. The kind of literature which had arrogated to itself the name Modern (with the presumption that it represented the ultimate advance in sensibility and form, that beyond its newness was not possible) ... is *dead*, i.e. belongs to history not actuality.«

Leslie A. Fiedler, 1970

Denne elevation af højmodernismen og modsatrettede fordømmelse af postmodernismen reverseres imidlertid radikalt op gennem 60'erne. Måske mest markant i den metamorfose termerne undergår i Leslie A. Fiedlers 'genfødte'<sup>19</sup> litteratur- og kulturkritik i tiåret.

I sit nok mest berømte essay: *The New Mutants* fra 1965<sup>20</sup> fremdrager Fiedler en *futuristic Revolt* som central tidstendens - dels inden for litteraturen i form af 'Science Fiction' og »post-Modernist Literature« (c:382); og dels hos den unge generation: 'the new mutants' i form af nye attituder og ændrede reaktionsmønstre. Og han hæfter sig her især ved, at denne 'futuristiske litteratur' i sin stadig mere dominerende rolle, i sit profetiske indhold og i sin foregribelse af fremtiden reflekterer: »en voksende fornemmelse af fortidens og selv nutidens irrelevans for 1965« (c:381). Ligesom 'de nye mutanter' ganske tilsvarende præsenterer sig som »ikke-deltagere i fortiden ... dropouts fra historien« (c:383) og - via desavoueringen af forestillingen om forti-

den og traditionen som en kontinuerlig, lineært fremadskridende proces forpligtende i forhold til nu'et - fremstår som levende symboler på deres »forkastelse af forestillingen om kulturel kontinuitet og fremskridt« (c:383).

Og i tilknytning hertil fremanalyserer Fiedler nu et imponerende katalog af fællestræk for den 'futuristiske revolte', hvori omgange med 'post'-præfixet næsten synes at antage quasi-magisk karakter. 'The postmodernists' siges nemlig også at være: »post-Humanist«, »post-male«, »post-heroic«, »post-Freudian«, »post-Puritans«, »post-sexual«. Ja, sågar: »post-Protestants«, »post-white« og »post-Jewish« (c:387-98). Hvor alle disse 'post'-kendetegn i konteksten omgås i intenst bifaldende vendinger. Kernebegrebet bag bestemmelserne - selv om Fiedler bemærkelsesværdigt ikke selv benytter det i denne sammenhæng - er termen: 'post-rational'. En afvisning af »fornufts-dyrkelsen« (c:383) til fordel for *madness*, hallucination og »Den skizofrene ... som ideal« (c:398), - som det fremgår, når Fiedler gennem hele artiklen benytter betegnelser som 'the new irrationalists', 'the new barbarians' etc. som ligeværdige synonyme for 'the futurists', 'the postmodernists' og 'the new mutants'. Og som det fremgår, når han i en anden artikel i kontrast til den moderne æras selv-bevidste ånd af »analyse, rationalitet, anti-Romantisk dialektik ... akademisme« karakteriserer den nye epoke der just har meldt sin ankomst som: »apokalyptisk, antirationel, vulgær romantisk og sentimental; en tidsalder viet til muntert had til fornuften og profetisk uansvarlighed; ... mistroisk over for selv-beskyttende ironi og for stor selvbevidsthed« (d:462-3). Men der er mere på spil i Fiedlers 'post'-epiteter end opgøret med modernismens dogmer. I videre perspektiv er det et opbrud fra konsekvenserne af den 'moderne' tradition nedhændet fra »the Renaissance« (c:399), eller endog selve arven fra den hellenistiske kultur (b:459), - hele den vestlige kulturelle institutions og civilisations forestillingskomplex omkring: humanisme, rationalitet, fremskridt, etc.

I en æstetisk sammenhæng betyder det nødvendigvis en venden sig mod den rationelt konstituerede diskurs. Æstetikken bliver til 'anti-æstetik'. Anti-digte. Anti-romaner. Anti-sprog. Som politikken bliver til (Lewis Feuer:) »porno-politics« (c:387). Og Fiedler sporer her - korrekt - en forbindelseslinie tilbage til den historiske avantgarde. Og specielt til *dada*. For: »Først med Dada blev idéen om en antirationel anti-litteratur født« (c:384). Men ligesom *dada* ikke kunne afholde deres »vanhelligelse fra selv at blive hellig« (d:456), således kan 'post-modernisterne' heller ikke forhindre »antisprog i via gentaget brug og konfronteret med accept at blive slet og ret sprog« (c:388).

Præcis denne avantgarde-problematik havde Fiedler gennemspillet i et lille men berømt essay fra det foregående år: 1964 - uden dog at benytte termer med affinitet til 'post-modern'. Avantgarde-konceptet defineres her på basis af den *baudelaïreske* maxime: *épater le bourgeois*. Ajour-ført: »mock the middle classes« (b:456). For i modsætning til 'lowbrow'-kunstens rekruttering og identifikation - argumenteres der - så vil avantgarde og 'highbrow' *bug the good burghers*, 'fornærme', 'gøre de agtværdige rasende'. »Det er, når alt kommer til alt«, opsummerer Fiedler: »forargelse på mange fronter som adskiller *avantgarden* fra andre måder at skrive på« (b:456). Men netop opkomsten af et oplyst 'middlebrow' publikum indvarsler avantgardens endelige udmattelse. For snarere end at lade sig forarge og krænke synes dette publikum forberedt på og accepterende over for alle typer af eksperimenter. Ligegyldigt hvilke uhyrligheder, *obscenities*, og bizarre indfald kunstneren finder på for at chokere:

»kan han ikke afholde de nye 'middlebrows' fra at elske ham. Stadig behager han snarere end forarger, sælger godt snarere end at blive ignoreret, vender hjem for at finde ikke strisserne, men fotograferne fra Life ventende på sig, og en studenterdelegation der vil indbyde ham til at forelæse for deres hold på City College« (b:458).

Samtidig synes de 'avantgardistiske' positioner - specielt hvad angår nedbrydningen af ældre tabueringer - i stort omfang at være diffunderet i hverdagslivet og overtaget af menigmand som uproblematisk moralkodex. Ligesom de tidligere avantgardistiske ideer og formelle eksperimenter for samtiden fremstår som mere banale end de traditioner, de oprindeligt havde til hensigt at udspille. Hvorfor Fiedler da også selv kan benytte avantgarde-konceptet i forskellige paradoxale konstruktioner som *yesterday's avantgardism*, »The European gravediggers of the *avant-garde*« (b:454); og et andet sted: »traditionel ... konventionel avantgarde« (d:468), »fangen af døende avantgardeforestillinger« (d:467) etc. Avantgarde-strategien står således ikke længere til disposition for kunstneren, er det Fiedlers pointe: »vi har gennemlevet *avantgarde*-litteraturens død gennem de sidste par årtier« (b:454), konstaterer han nøgternt i anslaget til essayet, der netop bærer den karakteristiske - og overordentligt tidstypiske titel - »The Death of *Avant-Garde* Literature«. <sup>21</sup>

Årsagerne fixerer Fiedler antydningvist på det kunst-externe niveau: En ændret samfundsformation med et tiltagende assimilationspotential over for afvigelser. En voksende tolerance-tærskel der stadig

mere intenst insisterer på: »at alt er relativt og at forstå alt er at tilgive alt« (b:456). Og hvor derfor - på det kulturelle plan - *anything goes*. Avantgardens obskøniteter indoptages som trivielt pensum i skolerne, og »masse-kunstarterne fuldender den degradering masseuddannelsen begynder« (b:457), idet de tidligere så forargende geberder indtages under vareæstetikens betingelser og nu kigger ned på konsumenterne fra supermarkedernes hylder. Fiedler noterer sig især den øgede hastighed, hvormed avantgardens »gennembrud til nye grænser for forargelse er blevet fulgt op af imitatorer og forsimplelere« (b:459); den stadig hurtigere »omdannelse af *avantgarde*-kunst til underholdning for alle« (b:460). En avantgardens næsten øjeblikkelige omslag - ikke bare i det normale, men - i *kitsch*. Og han peger specielt på massekommunikations-samfundet og den hurtige udveksling af informationer som forklaringsramme for den oplevede udtømmelse af avantgardens muligheder:

»I vores tid med hurtig kommunikation har de første opdagere knapt nok afmærket et territorium før turisterne er kommet, derefter de politiske lykkeriddere, og som de sidste forstædernes middlebrows - ivrige efter at opsætte husholdninger på første parket med udsigt over de første landingspladser.../ Ved hjælp af massemedierne bliver anti-mode til mode iblandt os med en hastighed der forvirrer kritikere og forfattere i samme grad; og ingen vil finde så mange trofaste venner og støtter som manden der stempler sig selv som en udstødt eller fjende af samfundet« (b:459, 455).

I en sådan situation er den mest følgerigtige æstetiske reaktion naturligvis en opgivelse af avantgarde-strategien – chokket, krænkelsen, den transcenderende eksperimenteren, modernismens extremer - til fordel for et omslag i radikalt andre modeller. Og Fiedler foreslår her, at fx. romanen nu må indoptage erkendelsen af absurditeten i og umuligheden af den seriøse, prætentiose 'Art Novel' - og i stedet blive 'Anti-Art' eller 'Post-Art'. På linie med andre kommunikationsmedier, der gennemlever en funktionel forældelse, må den lære at blive: »mindre alvorlig, mere fjantet, en form for *entertainment*« (d:466) - som det hedder i en anden sammenhæng. Og heri netop foretrække former der synes at placere sig:

»på længst mulig afstand af kunst og *avant-garde*, den største distance fra indforståethed, analyse og prætentioner; og derfor immun over for lyricisme på den ene side og retskaffen social-



kommentar på den anden. Det er ikke kompromittering via varemarkedet de (dvs. de nye forfattere, jfj.) er bange for; tværtimod, de vælger de genrer der er tættest knyttet til massemediernes udbytning: navnlig, Western, Science Fiction og Pornografi« (d:469).

At det præcis er disse tre genrer der udgør den 'Nye Romans' kongenialitet hænger sammen med, at netop *de* er sublitteraturens mest fortabte og uforsonelige, pop art'ens *not-quite-respectable forms*, der notorisk befinder sig tættere på *entertainment* end *literature*. Hvorfor det også er denne uhellige treenighed der mest repræsentativt præcederer over »lukningen af kløften mellem elite- og massekultur« (d:468). Hvilket præcis - for Fiedler - er den nye æstetiks fremmeste funktion: Et nødvendigt forsøg på at krydse grænsen »mellem Kunstens verden og ikke-Kunstens« (d:480), at lukke kløften »mellem høj- og lavkultur, skønlitteratur og pop-kunst« (d:468) - som det hedder i essayet med den ligeså velvalgte som tidstypiske titel: »Cross the Border - Close the Gap«. <sup>22</sup>

I dette retrospektive essay fra 1970 - der iøvrigt, som det citeres i nærværende afsnits motto, utvetydigt og med emfase periodiserer det epokale skift til 1955 - synes 'postmodernismen' netop centralt at være konstitueret omkring en sådan grænseoverskridende praksis mellem fin- og massekultur samt det deri implicerede *attack* på modernismens elitisme, kulturinstitutionen og 'the Culture Religion'. En post-avantgardistisk og -modernistisk strategi der også - argumenterer Fiedler for - betyder nedbrydningen af de traditionelle publikumssegmenteringer i fx. generationer, aldre, køn, klasser. Ligesom den bevirker udligningen af skellet mellem kritiker - forstået som »leader of taste« - og publikum - forstået som »follower« (d:478), mellem professionel og amatør, etc. Og ligesom den betyder at ældre spændingspoler: utopien/realiteten, det sandsynlige/fantastikken etc. ikke længere oppebærer den tidligere validitet.

Fiedler er sig fuldt bevidst, at denne kunstneriske strategi og kritiske position har vidtrækkende æstetiske såvel som politiske implikationer: »en populistisk, endog anarkistisk holdning« (e: 404), kaldes det et sted. Dog insisterer han samtidig på, at det er en radikal, subversiv revolterende praksis. Og det hænger sammen med, at han opfatter tankegangen: »en kunst for de 'dannede', ... og en anden subkunst for de 'udannede'« (d:478) som politisk repressiv. Plus at han anser den som »frembragt på analogien af et klasse-struktureret samfund« (e:404) - og hvad mere er: som »det sidste rudiment ... af en uheldig distinktion kun passende til et klasse-struktureret fælles-

skab« (d:478) midt i et industrielt massesamfund der nu siges at være kommet ud på den anden side af klassedelings epoke. Præcis heri ligger de progressive potentialer i oprøret fra *the Pop Rebels!*: »... fordi den fører ... en krig mod dét anakronistiske levn, er Pop Art, uanset dens åbenbare politik, *subversiv*: en trussel mod alle hierarkier for så vidt som den er fjendtlig over for orden ...« (d:478).

Og lige præcis heri bliver de genuine avantgarde-relikter i Fiedlers kritiske positioner alligevel synlige. Nok erklærer han nemlig avantgarden død under henvisning til chokstrategiens opbrugthed og udmattelsen af forestillingen om at være på forkant med fremtiden. Men disse rent overfladiske avantgarde-træk gravsættes kun for med des større kraft at lade 'den historiske avantgardes' *egentlige* central-projekt genopstå: reintegrationen af kunst og liv, sprængningen af kunstens autonomistatus, det subversive angreb på Kunstinstitutionen og dens kunstige sætten skel inden for kulturområdet - bl.a. ved at benytte fusioneringen af fin- og massekultur som eksplosiver. I dette moment er Fiedlers projekt genuin neo-avantgarde. Og medfragter også markante politiske motiver, som når der fx. tales om: »en klasse-struktureret verden som Pop sprænger i luften, uanset dens erklærede intentioner« (d:470). Alligevel står det nok også samtidig klart, at Fiedlers avantgardestrategi er hvad fx. en *Terry Eagleton*<sup>23</sup> ville henføre under *parodiens* kategori. Den revolutionære, historiske avantgardes kritiske projekt, hvor den æstetiske eksperimenteren var uløselig forbundet med radikale forestillinger om sociale og politiske forandringer mod et anderledes hverdagsliv og et alternativt samfund, vender nemlig her tilbage - som Eagleton ville sige - »i monstrøst karikeret form« (61), som *sick joke*. For i den fiedlerske version er projektet netop blevet berøvet det afgørende politiske indhold af forandrende praxis og fremstår nu som blot og bar ukritisk accept og overtagelse af den foreliggende massekultur og kulturindustri - som *præcis*: dén modstandsløse underkaster sig det rådende kulturelle hegemoni avantgarden var oppe imod.

Hvad der formentlig også er umiddelbart klart: mindre end faktisk at krydse grænsen og lukke kløften hopper Fiedler over hvor gabet er lavest og indtager stillingen på modpartens side. For her blot omvendt at opstille en kanon af massekulturens pop og kitsch rettet strategisk mod højmodernismens kanonisering. Heri bliver hans pop-avantgardistiske postmodernistiske positioner i deres hævde af det egalitære, antielitære, og antihierarkiske ikke den grænsenedbrydning og brobygning de giver sig ud for at være, men tværtimod en simpel omvendt af højmodernismens purisme, elitisme og esoteriske akademisme - i princippet støbt efter samme matrix. Og heri

reverserer han også blot fx. en Levins kritiske position ved modsat at sætte 'postmodernism' som emfatisk positiv term.

Alligevel står hans specielle *approach* som en højsymptomatisk foregribelse af én bestemt udviklingsretning inden for den senere postmodernisme. Ligesom selve den betydningsforskydning konceptet gennemspiller i den fiedlerske diskurs står som paradigmatiske for visse skred i den kulturelle horisont i 60'erne: Fra 'post-modern' som en 'efter-tid' tungt ladet med nostalgiske tilbageblik mod en større, men nu tabt, fortid. Til 'post-modern' som opbrudstemning, ny-begyndelse, fragtende en fremadrettet, fremtidsdrægtig epokefornemmelse mættet af løfterige futuristiske visioner. Et skred i attituder og horisonter Fiedler i en specifik sammenhæng (c:395) selv benævner som »revolutionen i sensibilitet«.

»The new sensibility is defiantly pluralistic ... also extremely history-conscious«

»... we need an erotics of art«

»The ultimate Camp statement: it's good *because* it's awful«

Susan Sontag, 1964-5

Mange af en Leslie Fiedlers formuleringer og positioner finder resonansbund hos *Susan Sontag*. Sontag benytter dog på intet tidspunkt termer af typen 'post-modern' eller 'post-modernism'. Derimod karakteriseres situationen i den samtidige kunst i et essay fra 1965<sup>24</sup> som »den ... post-romantiske æra« (d:297) - et ligedannet koncept, hvori et fornemmet epokalt opgør med den romantiske ånd søges udtrykt. Her primært forstået som afkastelsen af forestillingen om kunstværket som det unikke resultat af en personlig, individuel expression. Til fordel for en bevægelse mod det tilsigtede 'upersonlige', hvor værket (gen-)hævder sin karakter af *objekt* - fx. via udnyttelsen af eller alluderingen til populær- og massekulturens produkter og reproduktionsteknikker. Men hermed har kunsten samtidig undergået en fundamental transformation, hvad angår status, funktion, selvlegitimering etc.

Hos Sontag noteres den samtidige kunsts ændrede - og nu primære - funktionsstatus da også som »en ny type instrument... til at modificere bevidstheden og organisere nye sensibilitets-måder« (d:296). En art oplevelses- og sanseprogrammering, der skal tjene opøvelsen af sensibiliteten og udvidelsen og skærpelsen af de sansemæssige, følelsesmæssige og psykiske modaliteter. Og i forlængelse af denne revurdering sker der samtidig en radikal udvidelse af mulighederne for at udøve kunst: alle materialer, metoder og midler kommer nemlig i princippet til at stå til rådighed for den æstetiske praksis, blot de

helliger målet: - finslibningen af sensibiliteten. For den 'nye kunst' gælder det derfor karakteristisk: Dels at historien (gen-)åbnes som mulighedsrum, hvorved den æstetiske udfoldelse bliver udpræget historie-bevidst og løber fuld af referencer til og udfordringer af specielt kunstartens og mediets egen form- og stilhistorie. Dels at den hidtil herskende hierarkiske ordning af forholdet mellem høj- og lav-kultur - der væsentligst baserede sig på en værdibærende distinktion mellem det 'unikke' og det 'masseproducerede' - bryder sammen. Samt endelig - og helt centralt for Sontag - at den æstetiske erfarings interessefokus forskydes fra 'indholds-' til 'form'-siden. Den nye æstetik-konception er nemlig mindre optaget af kunst som - hvad der kaldes - »et vehikel for ideer eller moralske anskuelser« (d:300), end den har følerne ude efter: »Fornemmelser, følelser, de abstrakte former og stilarter« (d:300). Idet det er her, at sansningerne siges at suge deres næring, - og følgelig hertil, at man kan lokalisere »den nye sensibilitets locus« (d:299).

Og netop 'the new sensibility' er Sontags central-term for de registrerede ombrydninger i æstetikken, kulturen og oplevelsesstrukturen. En koncept-mæssig udmøntning, der korrelerer med Fiedlers forsikringer om 'the revolution in sensibility' og signalementer af 'a futuristic revolt' og som på mange planer kan parallelliseres med de omtalte forestillinger i den samtidige kulturdebat, der her måske forsigtigt kunne sammenbringes under fællesetiketten: den 'post-moderne' erfaring. Sontags beskrivelse af disse skred er dog langt solide-re funderet end fx. Fiedlers, og hun frembringer også en klar forståelse af, at modelleringen af sensibiliteten må ses som historisk betinget og materielt formidlet:

»Denne nye sensibilitet har sin rod, som den må have, i vores erfaring, erfaringer som er nye i menneskehedens historie - i ekstrem social og fysisk mobilitet; i den menneskelige scenes sammentrængthed (både mennesker og materielle varer mangedobler sig med en svimlende hast); i tilgængeligheden af nye sensuelle oplevelser såsom fart (fysisk fart, som i fly-rejser; billed-hastighed, som i biografen); og i det pan-kulturelle perspektiv på kunstarterne som er muliggjort gennem masseproduktionen af kunst-genstande« (d:296).

Det er i princippet også denne 'nye sensibilitet', Sontag forfølger i en række andre essays - specielt i dens moment af modulation i relationen: form-indhold. Mest udfoldet vel i *On Style* hvor hun argumenterer for opgivelsen af den i den kritiske diskurs vidt udbredte antitese

af form og indhold. Væsentligst ud fra en overbevisning om at den æstetiske erfaring snarere er en sansemæssig oplevelse end en meddelelse. Hvorfor kunsten også i en central betydning er »indholdsløs« (c:31). »Kunsten er ikke bare om noget, den er noget. Et kunstværk er en ting i verden, ikke kun en text om eller fortolkning af verden« (c:21). Mens omvendt: »I sidste instans er kunst »stil« (c:30). Nemlig i det omfang at al kunst er funderet på en vis upersonlig distance, en stilisering; og i det omfang at den æstetiske erfaring altid primært er oplevelsen af den menneskelige bevidstheds karakter, form, 'stil'.

I titelessayet fra samlingen *Against Interpretation* - en omdiskuteret opsats fra '64 - henfører overskriften til Sontags næsten idiosynkratiske forhold til den altdominerende praxis inden for kunst-kritikken: *interpretationen* - et sted kaldet: »the modern way of understanding something« (a:9). Og opfattet som den institutionaliserede forståelsesform: 'opløsningen' og 'oversættelsen' af værkets indholdselementer til 'noget andet'. En fremgangsmåde Sontag anfægter, netop fordi den hviler på de uholdbare forudsætninger: at kunstværket har et indhold, at det pr. definition siger noget, samt at kunsten er sit indhold, dvs. restløst kan reduceres til mening. Og en skævprioritering af indholdet over formen som - argumenterer hun videre - »forgifter vores sensibiliteter« (a:7), »voldtager kunsten« (a:10) og gør vores verden »udtømt, forarmet« (a:7). For at genskærpe de sløvede sensuelle evner opfordrer hun derfor i stedet til, at man i kunstkritikken og -oplevelsen ofrer mere opmærksomhed på den æstetiske erfaringens potentiale: formen. Samt at man i den kunstneriske praksis bevidst saboterer den fortolkende tilgang.<sup>25</sup> Kun derigennem kan man berede grunden for en ny »erotics of art« (a:14) - en umiddelbar, uoversættelig, ren sansemæssig erfaring af værket.<sup>26</sup>

I realiteten er det også denne nye sensibilitet - blot i en særlig tidstypisk (post-?) »moderne«, sofistikeret og »esoterisk« (b:275) udgave - Sontag forsøger at indfange under konceptet 'Camp' i det lige så lapidariske som indflydelsesrige essay *Notes on Camp* fra samme år, 1964. En 'Camp'-sensibilitet, der netop står som den konsistente og ultimative æstetiske erfaring af verden. Og som i emfatisk form insisterer på, at »Stilen er alt« (b:288). Hvorfor »Camp's focusering ... udelukker indhold« (b:281). Og *Camp* følgerigtigt: »inkarnerer en sejr for 'stil' over 'indhold', 'æstetik' over 'moralitet« (b:287).<sup>27</sup> En *Camp*-æsteticisme der tilbyder et helt nyt og anderledes sæt af standarder - funderet på en særlig forkærlighed for det 'unaturlige' og derfor applauderende: Det artificielle, extravagante, rene *décor*. Det intenderet seriøse og prætentiose, men fejlslagne. Det fornemmede *too*

*much*, outrerede og *off*. Det manerede, vulgære og teatraliske. Kort: *Stylisation*. En ny »canon of Camp« (b:277) som en slags »good taste of bad taste« (b:291), der for ikke-*campconnoisseurs* er vanskelig skelnelig fra ren *Kitsch* og dårlig smag. *Camp* - forstået på denne måde som en art den massekulturelle tidsalders plumpe pendant til dandyismen, *the new style dandy* - orienterer sig derfor heller ikke efter absolutte og fiktive modsætninger mellem »det unikke objekt og det masseproducerede objekt. *Camp*-smag overskrider kvalmen ved kopien« (b:289). Hvorfor *Camp* netop ofte finder udtalt behag i massekultur, populærkunst og *POP*.

Også for den mere bredt og alment opfattede 'nye sensibilitet' står det som et fremtrædende træk, at »adskillelsen mellem 'høj'- og 'lav'-kultur synes mindre og mindre meningsfuld« (d:302), fremgår det af førstnævnte 65-essay. Og ligesom denne grænsenedbrydning for Fiedler havde en underminerende effekt på en række andre hidtil herskende hierarkiske struktureringer, således forbindes den nye sensibilitet, kunstens nye funktion og den radikale udvidelse af materialemuligheder også hos Sontag – selv om argumentationen vandrer vidt forskellige veje – til en omfattende egaliserings: en udfordring af en lang række af den etablerede kulturelle institutions grænsedragninger. Sontags positioner er dog i relief af Fiedlers afskrælet det stærkt populistiske præg – fraregnet måske den lidt parodiske *Camp*-version, som Fiedler godt kunne være helhjertet medunderskriver af, og som Sontag da også symptomatisk formulerer sig ambivalent omkring. For Sontag repræsenterer den nyopdukkede interesse for fx. popkulturen nemlig mindre en art ny omvendt aristokratisme, en elitistisk anti-elitisme eller en frasigelse af kulturen, end den reflekterer: »en ny, mere åben måde at se på verden og på ting i verden« (d:303). Som ikke betyder et blankt afkald på kvalitative kriterier – for »der er nye standarder ... for skønhed og stil og smag« (d:304). Blot nu optrædende i pluralistiske, anti-hierarkiske konstruktioner: »Fra den nye sensibilitets privilegerede udkigspunkt, er skønheden ved en maskine eller af løsningen på et matematisk problem, af et maleri af Jasper Johns, af en film af Jean-Luc Godard, og af the Beatles' personligheder og musik i samme grad tilgængelig« (d:304), – skriver Sontag som afslutningsmaxime for sit essay og sin samling. 'Den nye sensibilitet' aftegner således omridset af et nyt kulturgrundlag: en på relativismens og pluralismens præmisser konstitueret enhedskultur. Eller som 65-essayet netop programmatisk er betitlet: *One Culture and the New Sensibility*

Vist fra denne vinkel frembærer også en Sontag – og måske på mere genuin vis – den klassiske avantgardes etos. Også her er der tale

om et frontalangreb mod en kanoniseret højmodernisme såvel som mod selve Kunstinstitutionens knæsatte grundkonceptioner. I profileret form mod kritiker-institutionens størknede, monopoliserende fortolkningspraksis til fordel for en ikke-akademisk, ikke-institutionaliseret, åben kunst-perception. I 'Camp'-æstetikken centralt mod »højkulturens pantheon: sandhed, skønhed og alvor« (b:286) via etableringen af en mod-kanon der relativiserer og dermed underminerer finkulturens socialt sanktionerede dogmer. Her formuleret helt explicit: »Camp-erfaringen er baseret på den store opdagelse, at højkulturens sensibilitet ikke har monopol på raffinement. Camp forfægter, at god smag ikke simpelthen bare er god smag ... Opdagelsen af den dårlige smags gode smag kan være meget befriende« (b:291). Og endelig og vel mest direkte i den sidstnævnte opsats, hvor der argumenteres *mod* en kløft i den samtidige kultur mellem (*C.P. Snows*) 'the two cultures' – den videnskabelige og den litterære-kunstneriske. En konflikt der – i Sontags sammenmix af årsag og følge – siges at hidrøre fra den litterære kultur, dvs. den etablerede kunstinstitution og dennes utidssvarende insisteren på kritisk distance, indholdsorientering og primær-funktion af »kultur-kritik« (d:298). Og hvor der argumenteres for en ny sensibilitet og kultur der er »potentielt enhedsskabende« (d:299), ikke opretter nogen skillelinier mellem fx. den kunstneriske og den teknisk-videnskabelige praxis,<sup>28</sup> og ikke primært konciperer kunst som »kritik af livet«, men omvendt som »udvidelsen af livet – dette forstået som repræsentationen af (nye) livs-måder« (d:300). En sensibilitet der derfor også nødvendigvis dissolverer alle artificielle opsplittings af liv og kunst: »Faktisk kan der ikke være nogen adskillelse mellem ... kunst og det sociale livs former« (d:299), skriver Sontag.

Samtidig kan Sontags 'new sensibility' og hele kulturforståelse på mange niveauer siges at anticipere senere postmodernistiske positioner.

»Our culture – cosmopolitan world culture – is, and will continue to be, diverse and pluralistic.«

»All styles would come to coexist in an encompassing present.«

»... the abrupt juxtaposition of markedly unlike styles – perhaps from different epochs and traditions – within a single work may not be uncommon.«

Leonard B. Meyer, 1967

Anskuet med udkigspunkt i den aktuelle kultursituation må musikteoretikeren *Leonard B. Meyers* ambitiøst anlagte værk fra 1967: *Music, The Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* imidlertid nærmest fremstå med profetisk patos. Bogen forudser nem-

lig i sine på samtidsanalyser baserede fremskrivninger<sup>29</sup> på forholdsvis exakt vis en serie af de fundamentale epokale opbrud i kunst, kultur og ideologi, vi idag omgås under rubrikken: 'postmodernitet'.

Meyer undersøger i *første omgang* det enkelte kunstværk og indkredser her det dominerende fællestræk i de sidste århundredes vestlige kunst via termer som: »purposeful direction« (71) og »goal-oriented« (72). En kunst domineret af retningsbestemthed og fremdrift kan derfor kan begrebsliggøre som »teleological« (72). Men det er akkurat disse underliggende æstetiske aksiomer, de mest markante tendenser i samtidens experimentelle avantgarde synes at gøre op med. Hvorfor Meyer modsat definerer den nye retningsløse, decentrerede, ufocuserede og statiske æstetik som »anti-teleological art« (72).<sup>30</sup> Hvilke kulturkonceptioner der hermed står for at blive forladt af de nye kunstnere, og hvilken kulturepokal lukning der heri skimtes, gives der en antydning af, når Meyer konkluderer:

»Dets (dvs. menneskets, jfj) mål og hensigter; dets egocentriske forestilling om fortid, nutid og fremtid; dets tillid til sin evne til at forudsige og gennem forudsigelse at beherske sin skæbne – alt dette bliver draget i tvivl, betragtet som irrelevant eller anset for trivielt. For disse kunstnere, forfattere og komponister ... er *Renæssancen forbi*« (83).

I *anden omgang* udvider Meyer synsvinklen til et total-perspektiv på den vestlige kulturtilstand, og han genfinder her et helt parallelt strukturelt ombrud inden for de generelle kulturparadigmer. Især hæfter han sig ved de foregående to dekaders hastige, forvirrende forandringer inden for kunstarterne, hvor nye strømninger mindre end gensidigt at afløse hinanden synes at hobe sig op til et broget mangfoldigt spektrum af simultant tilstedeværende stilarter. En pluralitet og perplexitet, der kan forekomme endnu mere udtalt på det brede kulturelle plan med dets markante heterogenitet af eksempelvis: »'elite'-kunst og hverdags-kommercialismens populær-kunst« (88). På denne referencebaggrund udstikker Meyer så sin hovedhypotese – her i en helt central formulering:

»Jeg ville gerne antyde ... at den kommende epoke (hvis vi i virkeligheden ikke allerede er i den) vil blive en periode af stilistisk tilstand, en periode karakteriseret ikke af den lineære, kumulative udvikling af en enkel fundamental stil, men af sameksistensen af en mangfoldighed af helt forskellige stilarter i en fluktuerende og dynamisk *steady-state*« (98).



En art ny 'forandringens bevægelse', hvor den kulturelle aktivitet – i modsætning til tidligere – ikke gestaltes som en kontinuert, akkumulativ og evolutionær proces og derfor heller ikke konvergerer i en dominerende, monolitisk æstetisk stil. Men hvor ændringerne tværtimod antager form af »en succession af bølgeagtig fluktuationer« (173). En kultursituation – med andre ord – af på én gang stilstand og forceret flux: »Som molekyler farende vilkårligt omkring i en Brownsk bevægelse, således kan en kultur summende med aktivitet og forandring ikke desto mindre være statisk« (102).<sup>31</sup>

Meyer forbinder disse modulationer til et fundamentalt skift i samtidens kultur- og tankeparadigmer. En opbrudsbevægelse i »vores fælles kulturelle overbevisninger« (71), der bl.a. hvad angår de epistemologiske modeller omkring kulturel forandring og historisk proces er af så dybtgående karakter, at selve forståelsen af forandringens natur forandres. Og hvad der først og fremmest står for fald er *fremskridtsideen*: teleologien, troen på love for nødvendig, deterministisk evolution, et uundgåeligt og naturligt social-historisk og æstetisk fremskridt indbagt i den historiske dynamik. Hele dette forestillingskomplex med dets forudsatte rationalitetsdyrkelse, udviklingsoptimisme etc. der blev undfanget i det 18. århundrede og næret af videnskabens og teknologiens succes gjort til vestlige trosartikler i de følgende århundreder – og som sådan udgør denne civilisations måske mest centrale paradigmatiske grundlag – synes pludselig at fremstå med kompromitterende krakeleringer i den førhen aldrig anfægtede troværdighed:

»Sammensmeltningen af en tvivlsom videnskabelighed og en naiv optimisme med uberettiget tiltro til historisk nødvendighed og en ubetænksom teleologi har vist sig at være slemt forfejlet./ En sådan principiel optimisme overbeviser ikke længere. Forandringen mister sin fortryllelse. Fremtiden blinker ikke længere forførende. Vi er villige til at blive, hvor vi er; stilstand er mulig ... Tiden's retningspil er ikke længere værdi-ladet« (146,148).

En reevaluering Meyer iøvrigt et sted ser indvarslet – som »symptomer på ændringer i attitude« – allerede af »1920'ernes antirationelle reaktion – Dadaisme, futurisme og surrealisme« i form af denne historiske avantgardes opgør med borgerskabets forhastede »pride in progress« (140).

Meyer opregner et helt katalog af – meget forskelligartede – forklaringsmodeller for indtræffelsen af en sådan kulturel *fluctuating stasis*

eller *dynamic steady-state*. Herunder bl.a. den moderne videns hastige ophobning af mængder af data om fortiden, andre kulturer etc., der i princippet eliminerer »muligheden af at opdage det kulturelt nye« (136). Samt modsvarende: den radikale forøgelse af disponibiliteten i tilknytning til revolutionen i de nye kommunikationsmedier, reproduktionsteknikker etc., der i realiteten betyder, at »Fortiden, hvad enten nylig eller fjern, er blevet ligeså tilgængelig som nutiden« (149).<sup>32</sup> Hvorfor: »Både den kulturelle nutid og den kulturelle fortid er ... tidløs og statisk« (136). Hvad der imidlertid ikke kan gås nærmere ind på på dette sted.

Opgivelsen af fremskridtsideen, teleologien og forestillingen om den progressive tidsfølge der mest exemplarisk udtrykkes af den samtidige experimentelle avantgarde giver nu anledning til et avantgardismens paradox-problem. Eller bedre – en avantgardens tendentielle selvophævelse:

»En tidløs verden, eller én i hvilken distinktionerne mellem fortid, nutid og fremtid bliver tilsløret, er statisk. Ganske tilsvarende er det en verden uden mål, uden fremskridt. Hvor aktivt den end fluktuerer, så bevæger den sig ikke mod noget. Og dette er måske det ultimative paradoks: at avantgardens filosofi udelukker muligheden af, at der kan være en avant-garde ... Selve konceptet om avant-garden forudsætter målrettet bevægelse – erobringen af et eller andet nyt territorium. Det baserer sig på de teleologiske overbevisninger ... Hvis Renæssancen er forbi, så er avantgarden ophørt« (169).

Heller ikke Meyer taler på noget tidspunkt i termer som 'postmoderne' og 'postmodernisme' – endsige 'modernisme'. Derimod bruger han et sted begrebet »post-Renaissance« (138)<sup>33</sup> om ovennævnte tendenser i kulturen der ses som konsonante med en forestående *stasis*. Og som det fremgår, har også dette koncept en indre forbindelse til konceptet om 'det post-moderne'. Hvilket alene afsløres i, at Meyers renæssance-begreb stort set er identisk med, hvad der normalt i aller bredeste forstand forstås ved 'det moderne'. Der er derfor heller ikke overraskende, at Meyers værk indtager en prominent plads i *Theodore Ziolkowskis* samleanmeldelse og opsamlingsartikel fra 1969: *Toward a Post-Modern Aesthetic?*, hvor bogen – ikke ufortjent – positivt rubriceres som: »Det mest omfattende forsøg på systematisk at komme ind på livet af de nye former« (113).<sup>34</sup>

Meyer kan da også med afsæt i sin analyse profetisk forudse en hel serie af karakteristiske kendetegn for den kommende epokes kunst og

kultur som på forholdsvis præcis vis foregriber, hvad der idag går for at være 'postmodernitetens' kardinaltræk. Og som her kun – alt for kort – kan markeres: Det anførte avantgarde-paradox – går Meyers kerneargumentation – giver nemlig anledning til endnu en epokal paradoxalitet: »afslutningen af Renæssancen – af tro på teleologi, individualisme, expression og så videre – har gjort en tilbagevendende til stilarter og materialer oprindeligt fostret af disse overbevisninger mulig« (191). Afsmides nemlig de tidligere rådende tanker om succesive fremskridt og krav om at kunstneren skal udtrykke sin *tid* – med alt hvad dette medtransporterer af imperativer om en i tiden og kulturen indskrevet kohærent, entydig og tvingende stiludvikling, som kunstneren med nødvendighed må formulere sig på højde med og allerhelst føre videre frem. Så betyder det også, at – med Meyers paradoxformulering – »forfølgelsen af det nye er ... umoderne« (218). Ligesom det omvendt medfører, at alt hvad der hidtil har udelukket »den frie og åbne brug af fortidens midler og materialer ikke længere dominerer. Nutiden kan nu inkorporere fortiden« (190).<sup>35</sup> Stilarter står ikke længere som specifikke epokers kongeniale og unikke udtryk. Kunstneriske revivals er tænkelige. Både fortidens og samtidens alle former, metoder, teknikker præsenterer sig som fuldt disponible og lige relevante. Og kunstneren skal ikke længere originalt nyskabe, men »behøver kun at vælge sin påvirknings-kilde« (136).<sup>36</sup>

Opbrugtheden af registeret af muligheder betyder endvidere, at »Nye ideer og metoder vil involvere kombinationer, blandinger og omdannelser af eksisterende midler snarere end udvikling af nogle radikalt nye« (209). Og dette sammen med opgivelsen af forestillingen om kunsten som personlig expression, hvor et formodet konsistent, monolitisk subjekts indre forudsattes at give sig udtryk i et organisk, enhedsskabende værk bevirker, at »eklekticisme igen bliver mulig« (190). Stilarter fra forskellige fremmede kulturer, kulturniveauer (høj og lav) og epoker kan pludselig co-existere simultant. Ikke alene inden for samfundets almene kulturtilstand. Men også inden for den enkelte kunstners *œuvre*, der nu bliver 'stilistisk mangesproget'. Ja, endog helt ned på værk-niveauet, hvor de dominerende former vil blive »parafrase, lån, stil-simulation og modellering« (209), og hvor det vil gælde, at: »den usammenhængende sidestilling af udpræget forskelligartede stilarter – måske fra forskellige epoker og traditioner – inden for et enkelt værk formentlig ikke bliver usædvanligt« (172). Profeterer Meyer. Og ikke uden held må man vel med eftertidens postmoderne bagklogskab sige.

Selvom Meyer i sin radikale ahistorisme offensivt frasiger sig alle

historisk og socialt funderede forståelsesmodeller, fordi »det er en misforståelse at insistere på ... at relatere stil-perioder til den politiske og sociale historie« (92-3). Hvorfor hans forklaringsforsøg da også i de fleste tilfælde bliver afkortede og atomiserede. Og selvom hans intenst insisterede videnskabsteoretiske ståsted i 'analytic formalism' med dennes særlige hævde af kunstens autonomi og immanente stiludvikling samt hans begrebsapparat der hovedsagelig er lånt fra informations-teorien og forsøgt appliceret umiddelbart på det æstetiske område er problematisk og klart kritisabelt. Så står han dog alligevel som en skarp symptomal iagttagelse af samtidstendenser i kulturen, der via analyse og fremskrivninger på en sensitiv måde formår at pejle 'det modernes' slutning og indvarsle dét – som han knappest har noget ord for endnu, men – som er *post* det moderne. Særlig synes hans læsning af avantgardismens sammenstød med grænserne for sin egen historiske mulighedsbetingelse og dermed avantgardens reformulering eller potentielle selvophævelse at være central. Et radikalt kursskifte (eller måske ligefrem kurs-opgivelse) uden hvilket udviklingslinierne fra 50'ernes over 60'ernes til 70-80'ernes experimentelle kunst vanskeligt lader sig forstå.

Meyer går kun enkelte steder ind i en explicit dialog med *Theodor Adornos* æstetiske teori.<sup>37</sup> Og her i form af en på alle måder sporadisk og overfladisk kritik der tilsyneladende også kun baserer sig på andenhånds læsning. Alligevel kan hele hans kultur-profetiske projekt læses som en implicit problematisering af og korrektiv til en Adornos modernisme-teori. Hypotesen om en kulturel og kunstnerisk *fluctuating stasis* er nemlig først og fremmest en anfægtelse af den normative og dogmatiske kodificering af ideologien om en historisk teleologi der fandt sted inden for højmodernismen og vel især modernismekritikken – og som nok fik sit mest konsistente og manifesterede udtryk i den adornoske teori med dens begreber om 'en historisk nødvendig stil', 'en kanon af forbud', 'det historisk mest avancerede materialniveau' etc. Hvilket fremstår mest tydeligt, når Meyer går i clinch med komponisten *Boulez*' lignedannede koncepter om »vor tids imperativer«, visse stilarter som historisk nødvendige, hvis fordringer ubetinget må efterfølges hvis kunsten ikke skal blive »OVERFLØDIG« (171). Læst i dette sidelys tegner Meyers projekt sig som et opgør – selv om det sker i profetiens uforpligtende gevander – med én bestemt institutionalisering af forestillingen om den moderne tradition.<sup>38</sup>

»What we re-quire is silence; but what silence requires is that I go on talking ...  
 ... I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it«

John Cage, 1959

Både Fiedler og Sontag havde insisteret på nødvendigheden af en radikal ny kritik i forbindelse med det registrerede ombrud i kunsten. Fiedler i form af »a New New Criticism, a Post-Modernist criticism« (d:462) eller en »Death-of-Art Criticism« (d:465), der erstattede modernisme-kritikkens seriøsitet, elitisme og 'videnskabelige' tone med en attitude som var »komisk, pietetsløs, vulgær« (d:464) og en iscenesættelse som selv var æstetisk og poetisk i form såvel som i indhold – for: »kritik er litteratur eller den er nul og nix« (d:464).<sup>39</sup> – Eller som *Calinescu* (1977:131) mere simpelt og direkte bemærker det: Fiedler »gør sig til talsmand for den ret pudsige idé, at kritikken burde gå pop«. Og Sontag i form af sit frontalangreb på den stivnede litterære kritiker-institutions sanktionerede interpretative praksis (*de facto*: hermeneutikken, strukturalismen, nykritikken), idet hun – som sagt – holdt denne traditions højtsatte objektivitet, saglighed og distance op imod en ny 'kunstens erotik'.

En mindre kendt men mindst ligeså ekstrem markering af en sådan ny post-moderne kritik hidrører fra den amerikanske litteraturprofessor og -kritiker *Ihab Hassan* og hans lancering af konceptet: *paracriticism*. Hassans opsnapping og bogstavelige anvendelse af termen: 'post-modern' finder – så vidt jeg da har kunnet opspore – dog først sted så sent som i 1969, hvor han i artiklen »Frontiers of Criticism«<sup>40</sup> for første gang taler om »postmodern literature« (20). Her henvisende til en litteratur der bevæger sig i grænselandet til tavsheden, – en art »new sounds of silence« (17) repræsenterende de forskellige opfindsomme måder, hvorpå avantgarden fornægter sproget, fornægter formen, fornægter kunsten. Og en kunst som anti-kunst der i Hassans karakteristiske opremsningsstil siges at kunne antage i alle fald følgende metaforiske former: »A. Kunsten annullerer sig selv ... B. Kunsten misbilliger sig selv ... C. Kunsten bliver et selv-refleksivt spil ... D. Kunsten bruger opløste former, endog vilkårlige ... E. Kunsten afviser fortolkning« (21).

Den 'post-moderne litteratur' er derfor centralt karakteriseret ved fraværet af de organiske former, enheden, éntydigheden og dermed også ved affiniteten til den historiske avantgarde: »princippet er som i Dada måske munter diskontinuitet« (24). Og det er præcis denne kvalitet ved litteraturen som 'diskontinuert, decentreret, aleatorisk', den nye parakritik må kvalificere sig i forhold til:

»Kritikken skulle lære om munter diskontinuitet ... Den skulle

tilbyde læseren tomme rum, tavsheder, i hvilke han kan møde sig selv i litteraturens nærvær. Dette er parakritik: et forsøg på at genoprette den mangfoldige kunst. Ikke teksten og dens bogstaver, men metaforer deraf. Ikke en påtvunget form, men det prøvende mellem én form og en anden« (25).

En ny bred og åben, ikke-interpretende, men videredigtende kritik, der udfolder sig i en collageform og som »inddrager nye lyde af stilhed« – forstået som »metaforer for en ny litteratur-opfattelse« (17).

Uden konkret at anvende disse termer havde Hassan dog allerede i en artikel fra 1963 med samme emne og af samme titel – »Frontiers of Criticism«<sup>41</sup> – noteret sig »the new mood« i samtidens amerikanske litteraturkritik; – en ny 'mood' der et sted karakteriseres som »rastløs, eklektisk, spekulativ; nogle gange ... endog apokalyptisk« (4). Hassan opfattede her denne kritik som befindende sig hinsides formalistisk teori, 'new criticism' og hermeneutik og som specielt revolterende imod troen på objektivitet og intellektuel analytisk distance (Hassans konkrete afsætspunkter var i dette tilfælde bl.a.: *Wellek and Warren, Northrop Frye*). For i stedet at indsætte engagementet, overbevisningen, fordømmen, det bekendende og personlige – i lige høj grad indrettet mod selve livet som mod litteraturen.

Og i en anden artikel fra samme år, 1963: *The Dismemberment of Orpheus. Reflections on Modern Culture, Language and Literature*<sup>42</sup> havde Hassan registreret de samme bevægelser for litteraturens vedkommende. Han hæfter sig her især ved, at de litterære værker reagerer mod den moderne vestlige kultur ved at udvise en stigende grad af opløsning, sprængning og forvrængning, – en reaktion han centralt læser som »angrebet på formen og tilbagerækningen fra sproget« (476) eller som en bevægelse »af form mod anti-form« (470). Denne karakteristiske strategi i moderne kultur leder – som Hassan opsummerer –:

»... litteraturen fra en radikal forvrængning af formen til en parodi på selv-fornægtelse, og fra det sidste til en verbal ækvivalent til tavshed. Moderne litteratur protesterer mod kultur-tanken; sprogets ultimative protest er tavshed; tavshedens litteratur tager ordløsheden under overvejelse for sin fremtid« (463).

Hassan benytter her – som essaytitlen afspejler – myten om Orpheus, den første blandt sangere, som parabel for kunstnerens situation i den moderne tid. For ligesom Orpheus måtte betale for sine forbrydelse

mod Dionysos med sønderlemmelse og død, således også den aktuelle kunst: »Dionysos' kraft, som vores civilisation skånselsløst har undertrykt, truer med at komme i et så meget des voldsommere udbrud. I denne proces ... kan sproget forvandle sig til ... en frygtelig tavshed; formen kan blive lemlæstet ligeså ubarmhertigt som Orpheus' ynkværdige krop blev det« (464).

Disse »tavsheds-manerer« fortolkes af Hassan også som »formale opløsninger af relationen mellem sprog og realitet« (474), hvorfor han netop har valgt *Antonin Artaud's* ord – »Hvis forvirring er tidens tegn, så ser jeg som den egentlige årsag til denne forvirring et brud mellem ting og ord, mellem ting og begreberne og tegnene som er deres repræsentation« (463) – som motto for artiklen. Ligeledes læser han disse *trend'er* i moderne litteratur som et modsvar til den moderne civilisations inkohærens, åbenhed og absurditet, og ser mistilliden til sproget som reflekterende »en mere gennemgribende mistillid til fornuften, historien og social organisation« (464). Hvor litteraturen netop siges at have »indoptaget tilbagetrækningen fra ordet for at forny det kulturelle liv der nærer den« (476).

Der er således allerede mange 'postmodernistiske' spor i Hassans skrivelser i tidlig-60'erne. Hans afgørende entré som central 'postmodernistisk kritiker' foregår dog først på den anden side tærsklen til 70'erne – med bøger som *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (1971) og samlingen af essays væsentligst hentet fra tidlig-70'erne: *Paracriticism. Seven Speculations of the Times* (1975)<sup>43</sup> – hvorfor hans vigtigste arbejder falder uden for den 60'er-ramme, jeg af praktiske grunde har måttet holde mig inden for her. Heller ikke i disse sidstnævnte skrifter opererer Hassan dog med en klar definitiv distinktion mellem modernisme og postmodernisme, hvorfor hans begreber forbliver højst uklare og upræcise. Et forhold der bl.a. har sin baggrund i, at han – som *Hoffmann* m.fl. observerer – »ser postmodernismen ikke som en reaktion mod modernismen, men som en logisk udvidelse af den, der i mange aspekter går til ekstremer« (33).

Som det fremgår af ovenstående Hassan-citat har han i sit koncept om 'stilheds-' eller 'tavsheds-litteraturen' trukket kraftige veksler på bl.a. *George Steiner* – og specielt dennes artikel fra 1961: *The Retreat from the Word*.<sup>44</sup> Steiner argumenterer her for, at det 'ordets primat' – dvs. forestillingen om at realiteten altid kan ordnes og rummes inden for sprogets beherskelsesområde og rationelle diskurs – der havde sit udspring i og synes at gennemtrænge hele den hellenistiske kulturarv, i løbet af de sidste århundreder har været i forfald. Et centralt sted forklarende opsamlet som:

»indtil det 17. århundrede omfattede sprogets sfære næsten den totale erfaring og realitet; idag indbefatter den et mindre domæne. Sproget artikulerer ikke længere, eller er ikke relevant for, alle de vigtigste handlings-, tanke- og sensibilitets-måder. Omfattende områder af betydning og praksis tilhører nu sådanne non-verbale sprog som matematikken, logistikken og kemiske formler eller elektroniske relationer. Andre områder tilhører den non-objektive kunsts og *musique concrète*'s sub-sprog og anti-sprog. Ordets verden er skrumpet ind« (203).

Steiner forbinder dog også mere konkret og aktuelt denne indsvinden i sprogets betydning, denne udmattelse af de verbale ressourcer til opkomsten og udbredelsen af massemedierne, masseuddannelsen og de almene demokratiseringstendenser. Og han undersøger afslutningsvis den effekt denne tilbagetrækning fra ordet har på den faktiske litterære praxis, idet han i dominerende grad fortolker udviklingen som et forfald, der har dømt megen af den samtidige litteratur til »middelmådighed« (211).

Steiner har i en senere artikel: *Silence and the Poet* fra 1966<sup>45</sup> forfulgt denne tematik omkring tavsheden som svar på den poetiske problematik, idet han her betragter valget af 'silence', som en reaktion der er af »historisk ny dato« (66), og idet han ser det som et af de mest originale karakteristika ved »the modern spirit« (68). I denne sammenhæng – som afspejlende Steiners centrale synspunkt – forklares det kunstneriske reaktionssæt dog primært som en effekt af dette århundredes stigende inhumanitet, erodering af de europæiske borgerlige værdier samt frembringelse af et teknologisk massesamfund: »Har vores civilisation, i kraft af den inhumanitet den har udført og ladet gå upåtalet hen ..., fortabt sin fordring på den uundværlige luksus som vi kalder litteratur?« (72-3) – lyder Steiners retoriske kardinalspørgsmål

En helt anden indkredsning af 'Stilheds-æstetikken' – her zeninspireret og angrebet ud fra en musikalsk tilgangsvinkel – finder man på samme tidspunkt hos *John Cage*, bl.a. i lektions- og skriftsamlingen der netop bærer titlen »Silence« (1969). Den mest oplysende og omfattende redegørelse for »The Aesthetics of Silence« gives dog nok i Sontag-essayet af samme navn fra 1967.<sup>46</sup> Her præsenteres et tilnærmelsesvist *full-scale view* over stilhedsæstetikens forskellige former, historiske forudsætninger og udviklingsperspektiver. På dette sted skal imidlertid kun to aspekter fremhæves, som endnu ikke har været berørt.

Det første angår stilheden eller tavsheden som reaktion på en art



kunstens historiske *overload*. Skriver Sontag:

» ... kunsten går til bunds i den svækkende flodbølge af hvad der engang syntes at være den europæiske tankes hæderkronede storværk: verdslig historisk bevidsthed. I lidt mere end to århundreder har bevidstheden om historien omdannet sig fra en frigørelse, en åbning af døre, velsignet oplysning, til en næsten uudholdelig byrde af selv-bevidsthed. Det er næppe muligt for kunstneren at skrive et ord (eller lave et billede eller skabe en gestus) som ikke minder ham om noget allerede udført« (14).

Og – fortsætter hun længere nede –:

»Moderne kunst ... overfører fuldt ud fremmedgørelsen produceret af historisk bevidsthed. Hvad end kunstneren gør så er det (almindeligvis ikke bevidst) på linie med noget andet allerede gjort, hvilket skaber en tvang i retning af ubønhørligt at måtte checke sin egen situation, sin egen holdning mod forgængernes og de samtidiges. For at opveje denne skændige trælbinding til historien ophøjer kunstneren sig selv via drømmen om en helt ahistorisk, og derfor ikke-fremmedgjort, kunst« (15).

Hvad 'stilheds-æstetikken' således realiserer, er kravet om en i kulturel forstand 'ren tavle', en total befrielse af kunsten fra historiens rum, en løsrivelse af kunstneren fra trældommen under denne verden.

Og det andet angår 'stilhedsæstetikken's' overlevelsesmuligheder, hvor Sontag konkluderende peger på *ironien* som den eneste mulige fremtidige modvægt til opvejelse af den dominerende alvorlige brug af kunsten som en slags bevidsthedens prøvelse: »det kunne hævdes, at stilhed sandsynligvis kun kan forblive en levedygtig idé for moderne kunst og bevidsthed, hvis den bliver anvendt med en betydelig, nærmest systematisk ironi« (33). Og hun afslutter formodende:

»I den post-politiske, elektronisk forbundne verdensby i hvilken samtlige seriøse moderne kunstnere for tidligt har løst borgerskab, synes visse organiske forbindelser mellem kultur og »tænkning« (og kunst er afgjort nu, hovedsagelig, en form for tænkning) at være blevet ødelagt ... Men hvis ironi har større positive ressourcer ... så er der stadig et spørgsmål tilbage, som angår hvor langt ironiens ressourcer kan udstrækkes. Det synes usandsynligt, at mulighederne for kontinuerligt at underminere

ens antagelser kan fortsætte med at udfolde sig på ubestemt tid ind i fremtiden...« (34).

En art svar på Sontags formodende problematisering giver *Richard Poirier* i artiklen *The Politics of Self-Parody*<sup>47</sup> fra det umiddelbart efterfølgende år, 1968. Poirier noterer sig her et omslag i parodiens funktion i den litterære kritik: »Indtil nu har parodi næsten udelukkende været rettet mod noget andet – af én forfatter mod en anden eller mod en særlig periodes litterære moder. Endog selv-parodi har traditionelt været rettet mod noget andet« (339). Men på den baggrund tegner der sig nu en først nyligt opdukkes form:

»en selv-parodiens litteratur der gør grin med sig selv *samtidig med at den skrider fremad*: den forelægger ikke belønningerne så meget som grænserne for sine egne fremgangsmåder, den former sig selv rundt om sin egen opløsning, den sætter ikke spørgsmålstegn ved en bestemt litterær struktur så meget som ved selve foretagendet, selve aktiviteten med at skabe litterær form overhovedet, med at forsyne en idé med en stil ... Mens parodi traditionelt har været ivrig efter at antyde, at livet eller historien eller realiteten har gjort visse litterære stilarter umoderne, så er selv-parodiens litteratur ganske usikker på anvendeligheden af sådanne normer og gør grin med anstrengelserne for endog at bekræfte dem via skrive-handlingen« (339).

Distinktionen mellem de to kritik- og parodiformer kan således ud-møntes som: på den ene side en ældre udgave der stadig tror på *a priori* normer for liv, realitet og historie, hvori kritikken og parodien derfor kan tage afsæt. Og på den anden: en nyere position som hælder til den anskuelse, at alle udtrykte former for liv, realitet, historie har en grundlæggende fiktiv karakter: »For så vidt som de er tilgængelige for diskussion, eksisterer livet, realiteten og historien kun som diskurs ... og ingen form for diskurs ... kan være hvad de udtrykker; ingen form for diskurs kan være liv, realitet eller historie« (341). Da vi således lever i en verden af fiktioner, kan forfatterens materiale heller ikke gøre fordring på nogen originalitet, ejendommelighed eller umiddelbar afledthed af 'naturen' eller 'livet'. Alt er altid allerede givet, repræsenteret, i tilstande og former, der bl.a. er påført af kunsten selv. Og da der ikke gives en udenfor liggende ikke-fiktiv realitet, bliver der kun selv-parodien tilbage som mulig holdning til materialet, kunstneraktiviteten etc. Hvad Sontag således havde betvivlet muligheden af, bekræfter Poirier i sin lancering af konceptet om 'the

## Literature of Self-parody'.

Samme Poirier havde året forinden, 1967, i en anden sammenhæng – nemlig i artiklen »T.S. Eliot and the Literature of Waste«,<sup>48</sup> hvor han under indtryk af presset fra den reduktive akademiske tradition opfordrede til en genlæsning og revurdering af T.S. Eliot – lanceret det beslægtede koncept: »Literature of Waste« (19). Forstået som »en litteratur i hvilken en forfatter udstiller ikke så meget en ydre 'ødemark' som forfaldet af hans egen substans« (21). Idet 'substans' her specielt henviser til »de realiteter som er blevet gjort disponible for ham via hans samtids litteratur og udtryksformer og via de billeder der stadig har vitalitet i fortidens litteratur. Stilistisk kan en forfatter udtrykke sin indstilling til denne substans enten via imitation, hvis den passer ham godt, eller via parodi, hvis den ikke gør det« (21). Denne type af litteratur bliver derfor også kendetegnet ved at fremstå som »et miskmask af stemmer« (20), hvoraf ingen kan tilskrives forfatteren, idet denne ikke oppebærer nogen stil som i unik forstand er hans egen, men istedet udtrykker sig i imiterede stilarter gennem former der allerede er tildelt sproget af andre. Ligeledes siges denne litteratur (hos Poirier primært exemplificeret ved Eliot og Joyce) at være notorisk fuld af hentydninger til litteraturens klassikere. Hvor hentydningerne med overlæg er udformet som »et plyndringstogt i den litterære og historiske fortid; han (dvs. forfatteren, jfj.) snapper billeder fra deres oprindelige omgivers kontrol« (24). For i en 'de-kreativ' bevægelse bevidst og aktivt at ødelægge de allerede etablerede strukturer og indplacere elementerne i en ny kontekst.

Som det ses ligger der i en række af disse parafraserede og – indrømmet – meget forskelligartede koncepter og trend'er: *paracriticism, the Retreat from the Word, the Aesthetics of Silence, the Literature of Silence, the Literature of Self-parody, the Literature of Waste* etc. i mere eller mindre explicit forstand forudsætningsgivende bevægelser og momenter for, samt direkte foregribelser af, hvad der senere er blevet identificeret som en postmodernistisk æstetik og litteratur.

»Then the *ending* would tell what Ambrose does while he's lost, how he finally finds his way out, and what everybody makes of the experience ... a long time has gone by already without anything happening; it makes a person wonder. We haven't even reached Ocean City yet: we will never get out of the funhouse...«

John Barth: *Lost in the funhouse*, 1968

John Barth forfølger delvis parallelle tankegange i *The Literature of Exhaustion* – et kort, men særdeles indflydelsesrigt essay fra 1967. Det er således ikke tilfældigt, at det er til *specielt* denne artikel, Umberto Eco henviser i umiddelbar tilknytning til det ovenfor citerede 'post-

moderne' motto: »Om post-modernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen ...«. <sup>49</sup> Barth benytter dog heller ikke selv termer med affinitet til 'post-modern', men han lancerer – som essay-titlen angiver – en mindst lige så suggestiv og sigende etikette for de selvsamme fænomener i samtidig digtning: »the literature of exhaustion«. Via hvilken han ønsker at antyde: »opbrugtheden af bestemte former eller udtømmelsen af visse muligheder« (29).

Barth oppebærer den grundanskuelse, at »kunst og dens former og teknikker eksisterer i historien og afgjort ændrer sig« (30), og at denne historiske proces og disse forandringer er af forpligtende karakter. Hvor en Adornos æstetiske teori derfor kunne tale om 'historisk tendens og konsekvens i det kunstneriske materiale', om 'imperativer om en bestemt videreføring' og 'en kanon af forbud' – '*der fortgeschrittenste Materialstandard der Kunst*'. Der kan Barth tilsvarende tale om kvalitetskriterier for kunsten i formler som »teknisk up to date«, »teknisk samtidig« etc. (30). Omvendt: at være teknisk og formmæssigt 'out of date' defineres næsten pr. automatik som en genuin defekt. Og Barth anfører her det illustrative eksempel, at Beethovens 6. Symfoni fuldbyrdet i sen60'erne formentlig blot ville fremstå som en pinlighed.

Denne historiske forpligtethed indebærer, at den samtidige kunst konciperet i »en tidsalder af ultimativiteter og endelige løsninger« (30) – for at kunne gøre krav på at være 'moderne' – nødvendigvis både tematisk og teknisk må medreflektere og indtænke dette 'ultimative'. En udviklingslogik, der finder sin foreløbige extreme grænse og sin egen udtømmning i – hvad der ovenfor i forbindelse med andre skribenter er blevet kaldt – 'stilhedens æstetik': litteraturens hvide sider, musikkens 'Silence' (Cage: 4' 33"), teatrets tomme, stumme scene – eller slet og ret opgivelsen og fraværet af kunstnerisk skaben. Men i og med at kunsten støder mod denne 'stilheds-mur': den totale opbrugthed og udmattelse af mulighederne, bryder den samtidig tendentielt om i et kvalitativt nyt niveau. For på den anden side barrieren åbner feltet sig påny. Det bliver pludseligt muligt at gentænke, gen-opdage og gen-optage de opbrugte og forladte former, kunstgreb og teknikker – nu nødvendigvis blot med en indbygget bevidsthed om, at forgængerne allerede har været der. Men hermed ændres den kunstneriske skaber-attitude og kunstens mulighedsbetragtelse også fundamentalt:

Den hidtidige altdominerende kunstneriske bestræbelse: skabelsen af det originale kunstneriske værk må nu erkendes som noget nær umulig – ja, måske tilmed unødvendig. Og erstattes af en indsigt i, at al litteratur er oversættelser og annoteringer af præeksisterende for-

læg: »åbenlyst at forsøge sig med at tilføje til summen af 'original' litteratur med bare så meget som en almindelig novelle, for ikke at tale om en roman, ville være for indbildsk, for naivt; litteraturen er for længst færdiggjort« (33). Hvor det adækvate billede på denne 'de udtømte muligheds litteratur' bliver det infinitte bibliotek indeholdende alle mulige alfabetiske kombinationer og dermed alle tænkelige bøger – hvorfor selvfølgelig: alt allerede er sagt fra begyndelsen. Først hinsides denne brydningsgrænse må resten nødvendigvis blive 'efter-skrifter' – 'post-scripts' – til litteraturens allerede eksisterende altomfattende korpus.

Samtidig antager den kunstneriske aktivitet form af imitation – som hos Barth selv: »romaner som imiterer Romanens form, af en forfatter som imiterer Forfatterens rolle« (33). For i selvsamme bevægelse at forskyde kunsten fra at være en henvisning til, repræsentation eller imitation af realiteten til at blive en ditto af kunsten – som i sig selv jo blot har status af repræsentation. Der opstår heri en art meta-kunst: Det litterære værk som reproduktion af litterære værker; og den litterære skaben som en henvisningsakt med principiel karakter af: *regressus ad infinitum* – hvilket netop står som emblematiske for 'the exhaustion'.

Endelig modificeres også den artistiske attitude, idet de eneste tilbageblevne nogenlunde troværdige og holdbare holdninger forekommer at være ironien eller den bevidste brug af de overleverede former og genrer på en totalt desorienterende måde: karikatur, burleske, travesti. – »Jeg ansøgte tidligere, at hvis Beethoven's 6. var blevet komponeret idag, så ville det være en pinlighed; men selvfølgelig ville det ikke være det, nødvendigvis, hvis det var gjort med ironisk hensigt af en komponist fuldt ud bevidst om, hvor vi har været, og hvor vi er« (31). I videste perspektiv betyder det, at »åndelig og litterær historie ... så godt som har udtømt mulighederne for nyhed« (34). Og at situationen i selve denne udmattelse af 'det nyes' mulighedsbetingelse er blevet 'Baroque'. – Nemlig i dén præcise betydning der fastlægges af Barth's idealbillede for 'den nye litteratur' – den argentinske forfatter *Jorge Luis Borges* – for hvem 'Baroque' er: »den stil der med fuldt overlæg udtømmer (eller forsøger at udtømme) sine muligheder og grænser til sin egen karikatur« (34). *Labyrinten* synes her – for Borges som for Barth – at placere sig som det særligt privilegerede billede på og paradigme for 'den nye situation'. For: »En labyrint er, når alt kommer til alt, en lokalitet i hvilken, ideelt set, alle muligheder for valg (i dette tilfælde: af retninger) er givet konkret form og ... må udtømmes før man når til hjertet. Hvor, husk det, Minotauros venter med de to endelige muligheder: nederlag og

død, eller sejr og frihed« (34).

For nu alligevel at havne hos *Homer*, så kommer *Menelaos* derfor for Barth til at repræsentere den adækvate mytologiske model for den nye barokke kunstsituation. *Menelaos* der – som man vil erindre det berettes i »*Odysseen*« – er faret vild og fanget i verdens labyrint. Men som via list og maskering af sin egen identitet på stranden ved *Faros* fanger havguden *Proteus* og fastholder ham i et »urokkeligt greb«, mens guden forsøger »sig med alle slags forvandlinger«. Indtil denne til sidst har udtømt samtlige af sine skræmmende virkelighedsforklædninger og udmattet sig i mulighederne for metamorfoser og derfor må optræde, spørge og tale »i sin naturlige skikkelse«. I hvilket øjeblik *Menelaos* kan slippe guden løs og aftvinge ham svar om »kurs, vejlængde og ... hjemfart« (*Homer*, 1985: 51-53). *Menelaos* er heri genuin 'baroque' og demonstrerer – for Barth: – »en positiv kunstnerisk moral i de udtømte muligheds litteratur« (34).

Alligevel er det en helt anden græsk sagnskikkelse, der kommer til at fremstå som Barths virkelig *hero*. Idet han nemlig ikke mener, at man konfronteret med de barokke vilkår nødvendigvis behøver at holde prøve på samtlige af situationens muligheder – blot man har erkendt deres eksistens og de betingelser de afsætter. Og idet han stadig anser det for muligt at foretage 'geniale' greb i materialet – nemlig netop ved på paradoxal vis at vende og udnytte det barokke vilkår og de fornemmede ultimativiteter mod sig selv – og dermed også at transcendere traditionen og situationen og skabe »ny og original litteratur« (33). Så bliver hans positive mytologiske for-billede for den nye litteratur netop *Theseus* fra den kretiske labyrint: den theseuske helt der – som non-baroque – ikke udmatter sig selv i samtlige muligheder, men ved hjælp af *Ariadnes* tråd baner sig en genvej blandt vildvejene i *Knossos* og dræber uhyret *Minotauros*. Eller alternativt: artisten der konfronteret med den barokke realitet, barokke historie, barokke kunsttilstand med fuld bevidsthed om situationens labyrintiske karakter via sin specielle 'be-gavelse' går »lige gennem labyrinten til fuldbyrdelsen af sit værk« (34).

Barth formulerer sig således særdeles ambivalent omkring det nye i situationen. På den ene side er han gennemtrængt af modernismens og avantgardismens tankefigurer, fx. når han taler om »traditionen for at gøre oprør mod Traditionen« (29) og ser »det virkelige tekniske problem« som »hvordan man skal efterfølge« (30) de kunstneriske forgængere. På den anden side synes selve ophøret af avantgardens mulighed og modernismens fremadskridende æstetiske rationalitet at kunne skimtes bag 'the literature of exhaustion'. På tilsvarende måde både af- og bekræfter han i én og samme bevægelse mulig-

hedsbetingelsen af: 'det nye', 'originalitet', 'det unikke', 'geniale' etc. At det heller ikke er kunsten som udskilt livspraksis og institution som sådan han er ude efter bliver klart, når han lancerer emfatiske modstillinger som: 'artist' vs. 'civilian' (30), taler om kunstnerens »very special gifts« (34) og unikke begavelse, og præsenterer næsten traditionalistiske kriterier for kunstnerisk kvalitet – idet han explicit fx. foretrækker: »den type af kunst som kun få mennesker faktisk kan lave: den slags som kræver ekspertise og kunstnerisk dygtighed såvel som lysende æstetiske ideer og/eller inspiration« (30). Disse tågede tvetydigheder synes dog at opklares noget, når Barth i et essay fra 1980: »The Literature of Replenishment« korrejer sine tidligere positioner ved bl.a. at anføre, at hvad '67-essayet i virkeligheden handlede om »var den effektive 'udtømmelse' ikke af sproget eller af litteraturen men af højmodernismens æstetik«. <sup>50</sup>

Barth synes således i slut-60'erne at balancere på en knivskarp æg mellem traditionelle modernistiske konceptioner og 'post'-ditto. Alligevel ses han i mange momenter at foregribe rene postmodernistiske positioner – fx. en Eco's. Og hvad Barth siger har allerede en Borges sagt. Og hvad Borges allerede en Browne. <sup>51</sup> Hvad der forekommer mindre mærkeligt nu da vi har erkendt: om postmodernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen ...

»He dreams of a funhouse vaster by far than any yet constructed... He envisions a truly astonishing funhouse, incredibly complex yet utterly controlled from a great central switchboard like the console of a pipe organ. Nobody had enough imagination«.

John Barth, *Lost in the funhouse*, 1968

## EXIT

»Labyrinten er i virkeligheden et abstrakt eksempel på formodningsteorien. Der findes tre slags labyrinter. Den ene er Theseus' klassisk-græske ... Opløser man den klassiske labyrint, står man tilbage med en tråd i hånden, Ariadnes tråd. Den klassiske labyrint er selve Ariadnes tråd«.

Umberto Eco, *Efterskrift* 1985

Fix & Finito. Det var udgangen på en labyrintisk vandring tværs gennem sen-50'ernes og 60'ernes *litcrit scene in the U.S.* Hvor læsningen har ladet sig lede af den postmoderne, postmodernistiske tematik – anvendt som vejvisende Ariadne-tråd. Faktisk oprindeligt overhændet af Eco selv i hans henvisninger til bl.a. *John Barth* og *Leslie Fiedler* i direkte forlængelse af lanceringen af maximet: »Om postmodernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen ...«. Det er således alt andet end tilfældigt, at vi både slap ind i og slap ud af text-labyrinten

i sprækken mellem to citat-fragmenter fra henholdsvis Eco og Barth. Alligevel vil vi nok komme til at bruge det ecoske motto på en måde der ville have ligget ham selv fjernt, og i en argumentation han måske helst havde set sig fri for. På den anden side: er det ikke netop hvad Eco forbinder med det postmodernistiske?: »ingen negation af det allerede sagte ... men en ironisk omvurdering af det« (1985:65).

OK. Man kunne have fulgt andre passager og gennemgange.<sup>52</sup> Men slutbilledet var formentlig blevet det samme. Og det billede ruten kartografisk skulle have aftegnet er: 'det postmoderne' og 'postmodernismen' – som termer og koncepter – får deres historiske tilsynkomst allerede i sen-50'ernes og 60'ernes USA. Primært i konteksten af den litterære og kulturelle debat. Og – er det mit postulat, som det ville kræve en længere analyse end der her er plads til for at verificere, men som jeg i det mindste har forsøgt at sandsynliggøre – den væsentlige del af de konstitutive træk og centrale temaer, der senere er blevet forbundet med 'postmoderniteten' som snævert æstetisk eller som bredt kulturelt fænomenkomplex, er – som det reflekteres i den kritiske diskurs – allerede her tilstede i mere eller mindre fuldt udfoldede former.<sup>53</sup> Og så: videre...

Det var imidlertid først på tærsklen til tidlig-70'erne, at termen for alvor entrede kritikken af den bildende kunst.<sup>54</sup> Og det var først fra midt-70'erne, at konceptet kom i almindelig cirkulation i vokabularet i de tilgrænsende discipliner: tidligst arkitektur; senere dans, teater, film, musik – i cirkavis anførte rækkefølge. Også først på dette tidspunkt var det, at begrebet om 'det postmoderne' for alvor begyndte at poppe op i den sociologiske debat – her først og fremmest under ophedning af Daniel Bells hypotese om *The Coming of the Post-industrial Society* (1973).<sup>55</sup> Endelig: det var først i sen-70'erne, at forestillingerne om det postmoderne i større udstrækning emigrerede til Europa. Og her allerede berøvet den oprindelige nexus: hele det skred i horisonten der forbandt sig til 60'ernes kultur.<sup>56</sup>

Som lidt mere end et kuriosum skal det dog bemærkes, at konceptet om 'postmodernismen' herhjemme allerede spillede sine betydninger ud på den kulturelle og kunstneriske scene så tidligt som i 1967. Det sker i tidsskriftet *ta'*, hvor det i lederen til 3. nummer hedder, at hensigten med bladet er »den helt enkle: gennem en række numre at tegne omridset af en så rigt facetteret »post-modernistisk« æstetik som muligt« (1967, nr. 3:3). At det netop sker i *ta'* er alt andet end tilfældigt: for netop dette tidsskrift udgør den tidligste foregribelse af de postmodernistiske positioner på dansk grund, ligesom det også – såvel implicit som explicit – ligger i umiddelbar forlængelse af og formulerer sig i overensstemmelse med den ameri-



kanske postmodernisme, – tydeligst vel som den udmøntes hos en *Sontag* (og med kunstneriske referencepunkter som *John Cage*, *Allan Kaprow*, *Robert Smithson* etc.). Og at det er *Erik Thygesen*, der signerer lederen og dermed bliver konceptets danske importør, er vel heller ikke nogen tilfældighed: for netop Thygesen er den af de daværende danske kritikere, der er mest velorienteret inden for den samtidige amerikanske kulturdebat. Termen vinder på dette tidspunkt dog aldrig for alvor fodfæste i en dansk kultur-kontext: *ta'* taber den dynamiske pust i løbet af bare et par årgange, gruppen bag tidsskriftet geråder i større og større æstetiske uoverensstemmelser, og kunstnere og kritikere foretrækker etiketter som »modernismens 3. fase«, »systemdigtingen« etc. for 'det nye' – og accentuerer dermed kontinuiteten snarere end bruddet.<sup>57</sup>

Og først på det allerseneste har 'efter-modernitetens'-koncepterne vundet virkelig vid udbredelse. Herhjemme som ude i Europa og i USA. Men nu nærmest som en grov samlekategori. Der i det ene ekstrem forsøges benyttet til at indfange de specifikke træk i den døgnaktuelle kunst og til at indhegne alt hvad der transporterer en fornemmelse af nybrud og kulturel forandring i samtiden. Og i det andet ekstrem anvendes som flexibel matrix appliceret på samtlige de fænomener inden for bevidstheds- og kulturhistorien, der – groft siden 2. Verdenskrig – repræsenterer ændringer i attitude og sensibilitet pegende i retning af, at den vestlige kultur bevæger sig mod 'den moderne æras' exitskilt – eller endog måske allerede er ankommet til et sted, der er 'post det moderne'. Men på dette tidspunkt er alle konceptets tidligere specifikke betydninger allerede forlængst gået tabt i sprækkerne mellem intertextualitetens endeløse transformationer.<sup>58</sup> Og så: tilbage...

Nu imidlertid. Er vi indehavere af et 60'er-kartogram. Over koncepternes selvforståelser, tilblivelseskontekster og forskellige forgreninger. Hvilket måske alt sammen bringer os lige vidt. I det mindste i forhold til vores opstart-spørgsmål: »om hvem? og hvor? og hvornår?«. Og vores pilotproblem: indsættelsen af en epokal cæsur. For på en vis måde har vi i alle fald gået i ring i gennemgangene og er på ny tilbage ved udgangspositionen. Og vi har på ingen måde passeret hjertet i labyrinten. Endsige set uhyret i øjnene. Og da slet ikke taget de afgørende livtag med det... For tilstedeværelsen af disse koncepter og konstitutive træk og temaer er måske nok nødvendige, men dog så langt fra tilstrækkelige betingelser for, at man kan tale om 'postmodernisme' og 'det postmoderne' i tilknytning til 60'ernes kritiske, kunstneriske og kulturelle scene i USA. Som Jameson allerede blev citeret for i indledningen kan disse momenter nemlig formentlig alle

påvises i denne eller hin forudgående periode eller 'modern'-isme – som enkeltræk. Uden man vel af den grund vil begynde at strø om sig med præfix'er.

Skal der meningsfuldt kunne opereres med termer, der i selve deres relationelle konstitution har så radikale implikationer, som begreberne om post-moderniteten faktisk har, så må der derudover være andre nødvendige – og anderledes radikale – betingelser på spil. Jameson foreslår her selv, at for hvad der rækker ud over de konstitutive træk, så er »postmodernismen uadskillelig fra, og utænkelig uden hypotesen om, en eller anden fundamental forandring i kultur-sfæren i senkapitalismens verden, som inkluderer en betydningsfuld modifikation af dens sociale funktion« (1984:86). Anderledes formuleret: der må dels være tale om en fundamental transformation af det kulturelles sociale position, funktion og betydning, dvs. om en ombrydning af forholdet mellem den kulturelle sfære og de øvrige samfundsmæssige niveauer; og dels om en grundlæggende modifikation i denne kulturelle og kunstneriske sfære selv.

Den største og vigtigste del af argumentationen står derfor stadig tilbage. Og dog. Noget har vi opnået. Vi er i stand til foreløbigt at orientere os. Aner hvor det er mest rimeligt at tage afsæt i analysen af det postmoderne og postmodernismen. Er blevet udstyret med visse tråde, retnings-anvisninger, orienterings-kort og almene *hints*. Så vi kan finde veje i forvirringen. Etablere begrundede formodninger og og teorier ind over det postmoderne textlandskabs labyrintiske forvirring. – Reflekteret: hvad var det Eco sidst lod sig citere for?: »Labyrinten er i virkeligheden et abstrakt eksempel på formodningsteorien...«?!? Og disse vores formodningsteorier bliver faktisk bekræftet af et sæt af de mest prominente af de indtil nu ret få og rent foreløbige *surveys* som er foretaget over feltet,<sup>59</sup> der alle – af forskellige veje og ud fra forskellige orienteringsmærker – tilbagesporer det epokale brud (postmoderne; postmodernistiske, postindustrielle) til *the late 50s or the early 60s*.

»For a moment in the 1960s it seemed the Phoenix avant-garde had risen from the ashes fancying a flight toward the new frontier of the post-modern. Or was American postmodernism rather a Baudelairean albatros trying in vain to lift off the deck of the culture industry?«

Andreas Huyssen, 1981

Tættest på problemet. Og tættest på en opløsning af kernen i problemkomplekset kommer formentlig *Andreas Huyssen* i det store, vidt omkringkommende essay »Mapping the Postmodern« – hvis projekt netop også er »at spinde en rød tråd igennem det postmodernes

labyrinth« (1984:6). Huyssen ser her – ligesom de ovenfor nævnte teoretikere – 'postmoderniteten' som »en historisk tilstand« (38), »en langsomt opdukkende kulturel omdannelse i de vestlige samfund« (8), der medfører mærkbare forskydninger i sensibilitet, erfaringer, praxis'er og diskurs-formationer. Ligesom han også – hvad selve konceptet angår – konstaterer, at: »I litteratur-kritikken går det helt tilbage til de sene 1950'ere« (11).

Selv om Huyssen må medgive, at 'postmodernismen' som term først vandt almindelig udbredelse i sen-70'erne, samt at den kulturelle og æstetiske udvikling i dette decennium er tilstrækkelig særegen til at berettige en selvstændig beskrivelse. Så insisterer han dog i samme åndedrag på, at 60'erne repræsenterer postmodernismens forudsætningsgivende forhistorie. Og i direkte forlængelse heraf foreslår han indført en række distinktioner mellem forskellige faser og retninger inden for fænomenet: Væsentligst dén mellem 60'ernes såkaldte 'early postmodernism' på den ene side og på den anden: 70'ernes og 80'ernes. Og hvad mere er: han tilbyder en forståelse af to centrale momenter ved førstnævnte: dens specifikke *amerikanske* karakter og dens frembærelse af den historiske avantgardes særlige stigmata.

Via mellemkomsten af Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* og hans begreb om »Institution Kunst« argumenterer Huyssen overbevisende for en vis kontinuitet mellem konstitutive træk ved den tidligere europæiske avantgarde og ved 60'ernes postmodernisme i U.S. For: – som det yderligere er blevet dokumenteret ovenfor – også sexti-årets amerikanske æstetiske revolte bar som centralt motiv angrebet på 'Kunst-Institutionen' læst som legitimerings-diskurs for og billede på hegemoniets sociale institutioner. Også den fragtede avantgardismens ikonoklastiske og anti-æstetiske etos. Og også her var der tale om et underminerende anfald mod kunstens autonomi-ideologi og adskilthed fra hverdagslivet. Til fordel for en re-integration, en 'sprængen kunsten tilbage til livet'. Og ironisk nok – 'ironisk' fordi denne 'tradition' i særlig grad havde set det som sit formål at modstå institutionaliseringen og traditionaliseringens begrænsninger, og fordi den tidligere havde indgået i delvis interferens med avantgardebevægelserne – var 'Institution Art' og 'Kunsttraditionen' par excellence på dette tidspunkt i en amerikansk sammenhæng netop: *modernismen*. Revolten rettede sig derfor mod modernismen – ikke *per se*, men akkurat den version af 'høj-modernismen' der i tiåret forinden var blevet kanoniseret som samfundets officielle 'kunst'. Og som derfor rettelig af 60'er-generationen blev oplevet som berøvet sin karakter af *adversary culture*, som repræsenterende en særlig perverteret form for civiliseret, affirmativ kunst. 60'ernes amerikanske neo-avantgarde

kunne derfor præcis på baggrund af dette specifikke reaktionsgrundlag fremtræde som en: *post-modernisme*.

Denne iagttagelse finder sine helt parallelle formuleringer hos Jameson, når han skriver, at den ældre modernismes sociale position er blevet radikalt ændret, at den kulturelle sfære har undergået en mutation. Mens borgerskabet tidligere nemlig opfattede modernismen som frembærende subversive og anti-sociale attituder, en provokerende og moralsk anstødelig etos – så er sådanne reaktioner på det seneste gjort arkaiske. En modulationsproces der primært ses som »resultatet af en kanonisering og en akademisk institutionalisering af den moderne bevægelse i almindelighed, som kan føres tilbage til de sene 1950'ere« (1984:56). Og som af Jameson tillægges afgørende betydning for opkomsten af postmodernismen: »Dette er i virkeligheden sikkert en af de mest plausible forklaringer på fremkomsten af postmodernismen selv, eftersom 1960'ernes yngre generation nu må møde den tidligere oppositionelle moderne bevægelse som en mængde af døde klassikere...« (54).

Helt tilsvarende omtaler også tyskeren *Michael Köhler* opbruddet i 60'erne i termer af en sådan selektiv reaktion mod dele af modernismen, mens modrevolten netop i en og samme bevægelse demonstrativt knytter an til og henter sin radikalitet og kritiske kraft i andre oppositionelle retninger inden for den moderne tradition. Bl.a. idet han bemærker, at 60'ernes postmodernisme »revolterede mod en kanonisering, der som den eneste repræsentation for modernismen indsætter 'den klassiske'. I stedet for henviser postmodernismen til Dadaismens og surrealismens 'undertrykte' æstetiske praksis som eksempler på en 'alternativ' moderne tradition, hvis præmisser den videre forfølger« (1977:17).<sup>60</sup> Og endelig noteres postmodernismens hemmelige *avantgarde-connections* også af *Hal Foster*, idet han taler om, at en »surrealistisk revolte' er vendt tilbage i postmodernistisk kunst« (1983:x), som en art genoptagelse af den tidligere anarkistiske avantgardes modprojekt til modernismens ideologi om kunstens og kulturens autonomistatus.

At dette specielle og på én gang avantgardistiske og postmodernistiske opbrud finder sted netop her og på præcis dette tidspunkt er alt andet end tilfældigt – er det nu Huysens skarpe pointe. En sådan kunstnerisk revolte ville nemlig ikke tidligere have givet politisk mening i en U.S.-kontext. For ikke før 50'erne havde man i Amerika etableret en egentlig 'Institution Art' i den emfatiske europæiske forstand med kunsten indtagende en prominent position som *support system* for det kulturelle hegemoni, som legitimerings-instans for borgerskabets politiske og sociale dominans. Hvorfor de historiske

avantgardebevægelser frem til 60'erne også kun havde spillet en ganske marginal rolle i det amerikanske kulturlandskab. Revers: den kunstneriske avantgardes etos fremstod derfor heller ikke som slet så udmattet og udtømt i USA i 60'erne som i Europa på samme tid. Forhold Huyssen forsøger at forklare – under udfoldelse af *Ernst Blochs* begreb – som *Ungleichzeitigkeiten* mellem Europa og USA hvad angår kunstens samfundsmæssige position og betydning samt grad af institutionalisering. I en artikel fra 1981: »The Search for Tradition. Avant-garde and Postmodernism in the 1970«, hvor Huyssen oprindeligt lancerede denne pointe, hedder det opsummerende:

»Jeg ville mene, at det ikke alene var fraværet af en indfødt US-avantgarde i den klassiske europæiske betydning, fx. i 1920'erne, som, fyre år senere, gavnede postmodernisternes påberåbelse af nyhed i deres kamp mod modernismens grundfæstede traditioner... Der er mere i det end det. En avantgardistisk revolte mod traditionen på europæisk manér gav i høj grad mening i De Forenede Stater på et tidspunkt, hvor high art var blevet institutionaliseret i 1950'ernes hastigt fremskydende museums-, koncert- og billigbogskultur, da modernismen selv var indtrådt i mainstream'en via kulturindustrien, og senere, under Kennedy-årene, da højkulturen begyndte at påtage sig den politiske repræsentations funktioner...« (1981:31)

Det er udelukkende i et sådant perspektiv, at postmodernismens specielle *amerikanske* og *avantgardistiske* prægning lader sig begribe. Tilsvarende æstetiske reaktioner i den samtidige europæiske kulturelle kontekst ville derimod formentlig i højere grad have fremstået som irrelevante. Argumenterer Huyssen. Fordi man her – fx. i Tyskland og Frankrig – af en lang række specifikke historiske og kulturelle årsager snarere følte sig inklineret til en genopdagelse og videreudvikling af den modernistiske tradition end til et opgør med den. Og fordi den revolutionære avantgardes forehavender her allerede var stigmatiseret som et historisk havareret projekt. Selve termen: 'postmodernisme' kunne derfor også dårligt spire frem som en europæisk tanke – endsige transportere større meningsindhold i den gamle verden – på dette tidspunkt. Ligesom modsvarende: den amerikanske æstetiske revolte for det kontemporære europæiske perspektiv, snarere end at tegne sig som et egentligt og radikalt nybrud, i vid udstrækning blot fremstod som vehikel for endnu en forsinket fremkaldelse – efter den forlængst udspillede forestilling på den historiske avantgardes scene.

Men: ikke alene insisterer Huyssen på en sådan kulturanalyse der

etablerer sit *point of departure* i den konkrete historiske og kulturelle (nationale, regionale) kontekst og tager behørigt hensyn til de blochske *usamtidigheder* – også når det gælder analysen af den 'modernitet' der ellers normalt *par excellence* går for at være internationalistisk og frembærende *én standard*. Hvad der i dette konkrete tilfælde – som sagt – på den ene side får ham til at medgive, at postmodernismens afgørende historiske *breakthrough* først manifesterer sig internationalt i sen-70'erne; og på den anden side til samtidig at pointere, at 60'ernes *amerikanske kultur* udgør »the prehistory of the postmodern« (24) – uden hvis forudsætningsgivende afsæt 70'ernes og 80'ernes postmodernisme ikke lader sig forstå. Men: Yderligere. Og hvad der er nok så afgørende: i samme greb påpeges det, at den énsidige fokusering på 70'erne i forsøget på begribelsen af postmodernismen har en tilbøjelighed til at skabe blinde vinkler med hensyn til dens kritiske, oppositionelle, resistente potentialer. Mens det omvendt gælder: »at det modstandsmæssige og kritiske element i ideen om postmodernismen kun fuldt ud kan begribes, hvis man tager de sene 1950'ere som udgangspunkt for en kortlægning af det postmoderne« (24). Og dét netop på grund af »forskydningen inden for postmodernismens baneretning der ligger et eller andet sted i brud-linierne mellem '60'erne' og '70'erne'« (25).

Mens 60'ernes amerikanske postmodernisme nemlig var en »avantgardistisk postmodernisme«, der forsøgte at »genoplive arven fra den europæiske avantgarde«, og som derfor emblematiske frembar »en etos af kulturelt fremskridt og avantgardisme« (48) og en række af avantgardismens traditionelle kritiske modeller; men som heri også samtidig udmattede og udtømte denne arvs kritiske potentialer. Så synes 70'ernes og 80'ernes postmodernisme i relief heraf på karakteristisk vis alternativt at have forflygtiget eller transformeret disse kritiske momenter. Mere præcist: *enten* simpelt at have afkastet modernismens og avantgardens tidligere gældende krav om negation og overskridelse til fordel for en ny integrativ og affirmativ gestus; *eller* mere komplekst at have transformeret eller redefineret disse krav om kritik og modstand til former der i højere grad synes at modsvare de igangværende modulationer i samtidig kultur – hvilket er det samme som at sige: en omformulering af den resistente praxis i non-modernistiske og non-avantgardistiske termer. Den første form er dén kun de mest naive »erklærede postmodernister« finder på at forsvare. Og en form som bl.a. *Terry Eagleton* har rettet en fundamental kritik mod i artiklen *Kapitalisme, modernisme og postmodernisme* (1985); – idet han dog mistager denne specielle form for selve »postmodernismen«. Den anden er straks vanskeligere at tænke, – endsige definere

og fixere, idet den bryder radikalt med tilvante tankefigurer for æstetik som subversiv.

Først og fremmest: fordi den bl.a. retter sin kritik mod netop dét, der udgjorde fundamentet for modernismens og især avantgardens kritiske potentiale. Mens modernismen og avantgardismen nemlig selv i deres modkulturelle former både praktisk og ideologisk var uløseligt forbundet med den borgerlig-kapitalistiske modernitet og hele 'moderniseringsprojektet': Ved netop at fundere den kritiske mulighed på 'det moderne projekts' teleologiske synssæt, fremskridtstro og futuristisk eufori.<sup>61</sup> – Tankemodeller der først på det allerseneste har mistet deres tidligere så indlysende tiltrækningskraft og nu i stigende grad fremstår som problematiske og forældede. Så retter postmodernismens kritiske dimension sig – bl.a., men ofte – mod netop denne hemmelige og forbryderiske forbindelse mellem avantgarden og modernismen på den ene side og på den anden 'moderniseringsprojektets' centralmyter: forestillingen om den teleologiske udfoldelse af modernitetens historie – forstået som et ensrettet, éndimensionalt forløb mod et fixerbart, men imaginært mål –; samt den dermed ledsagende tro på nødvendigt fremskridt og vækst. Hvor det er selve den fremadbevægende bevægelse, der udgør mulighedsbetingelsen for og udøver kritikken af nuet. Og specielt retter postmodernismens kritiske dimension sig naturligvis mod dén normative og reduktive kodificering af nævnte ideologi der blev begået inden for højmodernismen og den kritiske diskurs; – i sine extreme former udfoldende sig i en aldrig problematiseret tro på en i den moderne kunsts historie indbygget *telos*. Postmodernismen synes således i én og samme bevægelse at slippe symbiosen med og i stedet rette kritikken mod et i tiltagende grad terroristisk og totalitært fremstående 'moderniseringsprojekt'. Heri peger den også kritisk på 'det modernes' og 'modernismens' egen historicitet. På at disse fænomener selv er *historiske projekter* og derfor også nødvendigvis må konfrontere sig med deres egne historiske grænser og umulighedsbetingelser. Eller i en positiv alternativ-formulering – som Foster bringer den – »hvis det moderne projekt skal reddes overhovedet, så må det overskrides« (ix).

Det er specielt denne – mærkværdige, næsten 'utænelige', men overordentlig tidstypiske – 'kritiske kolbøtte' der kan være vanskelig at registrere, hvis man i begribelsen af det postmoderne og postmodernismen ikke tager afsæt i 60'erne. Og det er kun gennem et sådant historisk perspektiv, at 70'ernes og 80'ernes bestræbelser *også* kan blive synliggjorte som konstruktive forskydninger af visse af 60'erkunstens modstandsmomenter; – justeringer der er nødvendiggjort af

igangværende transformationer i den samtidige kultur og socialitet.

Hertil kommer så en anden vanskelighed for tanken om den postmodernistiske æstetik som subversiv. Nemlig: at selve det kulturelles og æstetiskes sfære i gennem de sidste årtier synes at have undergået en modulation. Foster anfører her fx., at den tidligere fremherskende forestilling om æstetikken som en kritisk sprække i en ellers behersket verden nu må afkastes: »vi må betænke at dette æstetiske rum også er formørket – eller rettere, at dets kritiske mulighed nu i det store og hele er illusorisk (og derfor instrumental)« (xv). Hvorfor fx. en Adornos strategi for kunsten som 'negation' synes undermineret. Og Jameson istemmer resonant, at den tidligere »'semi-autonomi' i den kulturelle sfære ... er blevet nedbrudt af senkapitalismens logik« (1984:87) – resulterende i, at samtlige hidtidige kulturpolitiske strategier der på den ene eller den anden måde axiomatisk baserede sig på muligheden af en sådan forskel, en sådan *critical distance* – fra »negativitet, opposition, og subversion til kritik eller refleksion« (87) – nu kan anses som overlevede og ugyldiggjorte. I stedet må der tænkes i fundamentalt andre modeller, hvis forestillinger om en radikal kulturpolitisk praksis ønskes bevaret. Og Foster taler her om »en ny interferens-strategi (forbundet med Gramsci)« (xvi). Mens Jameson foreslår en æstetik baseret på »*cognitive mapping*« (87). Nye alternative modstandsstrategier specielt associeret til 'den postmoderne situation' der ikke kan gås i detaljer med her. Blot skal det noteres, at en sådan 'kritisk kovending' – som forslagene implicerer og reflekterer – heller ikke lader sig forstå uden en eftersporing af forbindelseslinier og brudflader mellem 60'ernes og 70/80'ernes æstetiske problematikker. Her løseligt tegnet i termer som: *avantgardens død*, nedbrydningen af hierarkiet mellem fin- og massekultur, den anti-teleologiske kunst, Et cetera.

Sluttelig. I forlængelse af hvad der ovenfor er fremført om postmodernismens tilblivelsessammenhæng og udviklingslinier må man også med Huyssen afstryge de konventionelle forestillingsmønstre, der ofte hævder sig i omgangen med det postmoderne og postmodernismen. Grove tankemodeller der fx. vil interpretare forholdet mellem modernisme og postmodernisme *enten* i termer af diskontinuitet *eller* i termer af kontinuitet. Spørgsmålet om historisk brud og sammenhæng lader sig imidlertid ikke i dette tilfælde på adækvat vis indfange i spændetrøjen af en sådan falsk enten/eller-dikotomi. Snarere må der tænkes i både/og. Og her er vi måske – i alle fald foreløbigt – *at the crux of the matter*:

60'ernes amerikanske postmodernisme er nemlig – som den her er blevet læst – en art transformationsfelt mellem modernisme og den



historiske avantgarde på den ene side og på den anden: 70'ernes og 80'ernes postmodernisme, der netop forsøger endeligt at afkaste en del af den fra modernismen og avantgarden nedhændede arv af tankeparadigmer og forestillingsmønstre. *Neo-avantgarde* og *early postmodernism* udgør her et sammenflydende flux. Huyssen kan derfor også foreslå den specielle gestus i amerikansk sexti-tals-kunst som – samtidig en »kontinuitet med det modernes internationale tradition« (20) og en bevægelse *sui generis*. Både »den internationale avantgardismes slutspil« og »en Amerikansk avantgarde.../... gennembruddet til nye grænse-områder« (24).<sup>62</sup> Eller mere *chic*: på én og samme gang *De Sidste Moderne – de første postmoderne*.

Måske ikke lige frem nogen nogen uhyrlig opdagelse...

»Hvor er verden dog smuk, og hvor er labyrinter grimme,« sagde jeg lettet. »Hvor smuk ville verden ikke være, hvis der fandtes anvisninger på, hvordan man skal gebærde sig i en labyrint«, svarede min læremester.«

Umberto Eco: *Rosens Navn*

Men endnu. Så er dette transformationsfeltets kulturhistorie ikke blevet skrevet. Ovenstående overvejelser fra en Jameson, en Foster og en Huyssen kunne imidlertid foreløbig foreslå følgende to udfald:

Et. En afsøgning af den kulturelle sfæres position, funktion og betydning ud fra de tidligere rådende teser om dennes sfæres 'relative autonomi' og de her lancerede indikationer på en nyligt fremkommet modulation i samme. Herunder en sondering af forholdet mellem modernisme og postmodernisme der søger at afdække deres indre, indbyrdes relation. Som på én gang kontinuert og diskontinuert. Radikalt brud og radikal videreførelse.

To. En kortlægning af denne kunstneriske og kulturelle sfæres *environment*. Idet det antages, at eksistensen af en historisk unik 'post-moderne situation', et kvalitativt nyt 'post-moderne rum', en 'genuin ny post-moderne erfaring' og 'ny sensibilitet' nødvendigvis må kunne interpreteres i sin historiske, sociale, teknologiske etc. kontekst. At disse fænomener med andre ord står som reflex af en almen 'postmodernitet', i hvilken de selv indgår som væsentlige delmomenter. Det forudsætter i sidste instans en hypotese om en kvalitativ ny social modalitet, en ændring i den sociologiske formation, der er i stand til at forårsage så voldsomme kulturelle og bevidsthedsmæssige skred og forandringer som konceptet om 'det postmoderne' og 'postmodernismen' i realiteten implicerer: Undermineringen og opløsningen af ældre kulturparadigmer og indsættelsen af nye. Dementeringen og opgivelsen af kulturelt traderede tankefigurer og tolkningsmønstre til

fordel for opmodelleringen af andre. Etc. Hvad der alt sammen kunne pege i retning af præcis den »massesamfundets bevidsthedssociologi« som allerede den 'første postmoderne kritiker', Irving Howe, anede og anslog i tandemtermerne: »mass society and post-modern fiction«. En sammenhæng mellem nye sociale træk og historiske udviklingstendenser på den ene side og 'det postmoderne' på den anden, som også andre – vel her især Sontag og Meyer – havde holdbare *hints* til. Hvilket jeg i gennemgangene har bestræbt mig på at betone, selvom disse forbindelser ofte kun er vagt begrebet og bevæger sig i en usikker terminologi. I mere nutidige – men foreløbig stadig lige uforpligtende – kategorier drejer det sig altså om etableringen af en art: 'massemediesamfundets kulturteori'. En 'bevidsthedssociologi for senkapitalismen og den 3. industrielle revolution'. En teori for den 'postmoderne bevidsthed' og 'postmodernistiske æstetik'. For 'informationssamfundets perceptions- og erfaringsformer'. Et cetera.<sup>63</sup> Og det er formentlig først nået frem til dette sted, at vi for alvor vil stå *face to face* med uhyrlighederne.

Men det kan her kun stå som antydninger. Og må kvalificeres senere. Så. Hvad der i *virkeligheden* har været hensigten her. Har ikke været at argumentere for at rykke grænsen mellem det moderne og det postmoderne, mellem modernisme og postmodernisme et eller to dekader i den ene eller den anden retning. Sådant som det tilsyneladende er for bl.a. Köhler (1977), der iøvrigt mener at vide, at 1970 er det altafgørende tidehvert. Ved denne type af brede kulturelle ombyrtningsfaser – som en overgang fra det moderne til det postmoderne forudsætter – giver det i reglen kun i ringe grad mening at operere med et præcist dateret gennembrud, en absolut fixerbar epokal cæsur. Og diskussionerne om hvor indsnittet skal lægges – så langt kan vi på dette fremskredne punkt i argumentationen godt give de i indgangen citerede kyndrupske bemærkninger medhold – bliver ofte tilsvarende absurde. Mere dækkende for realiteterne ville det vel være at sige, at den epokale modulationsfase bredt kan spores til efterkrigstiden med stigende gennemslagskraft og øgede konsekvenser op gennem sen50'erne og 60'ernes USA. Og forplantende sig med nogle års forskydning til Europa, hvor lignende begyndende opbrud herhjemme manifesterer sig i midt60'erne. Historiske transformationsprocesser der er blevet yderligere accentueret i hele den vestlige verden i sen70'erne og 80'erne.

Derimod hvad der har været hensigten: at pege på at forståelsen af dette postmoderne og denne postmodernisme. Også i disse fænomeners forandring og udvikling, indre brud og modsigelser, kritiske muligheder og resistente potentialer. Må tage udgangspunkt i fæno-

menernes konkrete historiske og kulturelle tilblivelsessammenhæng. Og mere detaljeret: i deres sociale, politiske, teknologiske, kulturelle, nationale, regionale etc. kontekst. Også selv om det må ske på trods af den understrøm af historisk amnesi der ligger i den aktuelle *Zeitgeist*. På trods af hele den *fun-house mirror room*-effekt de postmoderne fænomener synes at omgive sig med og lade sig selv forsvinde op i. Og på trods af den *media hype*, hele den *big-bang logic of expansion*, der – som Huyssen allerede blev citeret for i opstarten – på det seneste er blevet postmodernismen til del. Og som synes at have gjort den til en endnu mere uigennemtrængelig labyrinth ved i sit kølvand hele tiden at op-hvirvle og udviske postmodernismens egen forhistorie og egne forudsætninger. For det er *netop* først og kun via en sådan genindsættelse i den egne historie, at fænomenerne atter vil give betydning fra sig. Og det vil her primært sige at rette opmærksomheden mod sen-50'erne og 60'erne. Og mere specielt mod en U.S.-kontekst. Ikke kun – som Huyssen skriver – fordi: »Når alt kommer til alt, så fik termen sin emfatiske konnotation i De Forenede Stater, ikke i Europa« (1984:18).

Og slet ikke fordi det er hertil, at fænomenernes *genesis* kan lokaliseres. – Vi tør vel næppe mere overhovedet benytte et sådant ord af frygt for de tilbagekoblinger af »...allerede sagt fra begyndelsen...« der vil vække rungende genklange ned gennem de ecoske intertextualiteter. Men fordi det er her de afgørende modulationer, transformationer og ombrydninger mest signifikant lader sig iagttage og beskrive. Og fordi det er i termerne af denne kontekst, at det epokale ombrud bedst lader sig tematisere og forstå.

Og kun gennem en sådan historisk tilgang undgår man at miste orienteringen og havne i de mange-fløjede faldgruber. I det ene ekstrem: at måtte gøre postmodernismen til en stil blandt andre, til en kunstnerisk teknik, hvis eksistens i realiteten kan spores tilbage til Homer eller urmennesket. Som det fx. principielt ligger i præcis en Eco's position, der ikke tror »at post-modernismen er en tidsbestemt strømning, men derimod en åndsretning, eller bedre en *Kunstwollen*, en måde at arbejde på«. Hvorfor: »hver epoke har sin egen Post-modernisme« (1985:63). Eller i det andet ekstrem: at postmodernismen mødes med »pour-la-première-fois«-beredskabet – hver gang. Med hvad det alternativt kan føre med sig af på den ene side: unuanceret begejstring, 'den nyomvendtes dilettantiske engagement', som *Bø-Rygg* kalder det et sted. Og på den anden side: katastrofestemning og apokalyptiske profetier. Eller i et lidt mindre tids-extrem: Den éntydige og restløse identifikation af 'postmodernismen' med dens seneste opblussen, dvs. med sen-70'er- og 80'er-historien, hvorved

man let fristes til unuanceret at tolke den i lyset af den såkaldte »Tendenzwende« og dermed som en integreret del af tidens anti-moderne, neo-konservative strømninger – som det fx. ligger som tendens, hos Jürgen Habermas.<sup>64</sup> Receptioner af 'postmodernismen' og 'det postmoderne' der hver på deres specielle facon forflygtiger fænomenernes konkrete historiske indhold og betydning.

*Appendix:* Hvis det postmoderne og postmodernismen – og ikke mindst forståelsen af dem som fænomener – skal blive andet end, hvad *Ib Sørensen* (1985) et sted uvenligt og vrængende har kaldt »en kikkert med skyklapper«. Eller måske bedre: en ny følsomhed i plastlaminathandsker. En labyrint-kørsel uden bakspejl. Frembringende en omverdensoplevelse gennemtrængt af samme usigelige forbløffelse over verdens uendelige, trivielle overraskelser og variationer som hos den der berøvet sin erindring er smidt på en karrusel. Ja, så må det postmoderne og postmodernismen forstås og forstå sig selv – ikke som altings begyndelse eller som tilstede fra begyndelsen, men – i sin konkrete historiske formidling og i sine konkrete historiske muligheder.

Men det er der måske allsammen ikke så meget nyt i. På den anden side: Heller ikke dét kan længere overraske os. For som vi nu bør vide:

»Om post-modernismen er næsten alt allerede sagt fra begyndelsen...«

## Noter

1. Jeg vil i det følgende differentiere mellem begreberne 'det postmoderne', 'post-modernisme', 'post-modernitet' på en sådan måde at: 'Det postmoderne' forstås som et bestemt historisk vilkår, en særegen tilstand i socialiteten og kulturen. Mere præcist: som en række specifikke momenter og bevægelser der repræsenterer et kompleks af fundamentale og dominerende strukturelle ejendommeligheder ved den kulturelle og bevidsthedsmæssige sfære under den material-historiske skandering, der andre steder er blevet kaldt 'sen-kapitalismen' (*Ernst Mandel*). 'Post-modernismen' henviser derimod til bestemte, men forskellige, artikulerede og offensivt fremførte æstetiske (men også filosofiske, teoretiske, kritiske etc.) attituder og praxis'er der selvforstår sig som stående i et bevidst og særlig motiveret forhold til denne nye kulturelle situation. 'Post-moderniteten' henviser da endelig på én gang til denne særlige tilstand i socialiteten og kulturen og til analyser af de selvsamme vilkår. Som det fremgår kommer begreberne på denne måde til at fungere parallelt med koncept-trioen: 'det moderne', 'modernisme', 'modernitet'. Og som det forhåbentligt også fremgår, udgør begreberne således ikke i sig selv et gedigent periodiseringskoncept, men er gjort afhængige

- af periodiserings-overvejelser som baserer sig på det material-historiske niveau. Jeg er naturligvis vidende om, at de nedenfor behandlede og citerede skribenter ikke alle umiddelbart og frivilligt lader sig indrullere under en sådan begrebsmæssig differentiering og præcisering.
2. Jfr. den indledende note til Carsten Thaus artikel i dette nummer af *Kultur & Klasse*.
  3. Netop Eco udgør her en noteværdig og fremtrædende undtagelse. Se udgangen på herværende opsats.
  4. Jfr. her den hjemlige 'erklærede postmodernist' par excellence, *Carsten Juhl*, der mener at vide, at 'det postmoderne opbrud' kan dateres til 1977 – og lokaliseres til Italien og Frankrig (se fx. Juhl »80'ernes kulturopbrud: – det postmoderne«, *Information*, 15.11.1985, samt interview med Juhl i *Politiken* d. 24.11.85).
  5. Foster (1983); Jameson (1984); Lyotard (1983); Bell (1973); Bø-Rygg (1984). Jfr. nedenfor – især note 59.
  6. Hassan (1975:44), der på dette specielle sted prøvende foreslår 1938 som brydningsgrænse mellem modernisme og postmodernisme.
  7. Fx. Arnold Toynbee i *A Study of History* og Charles Olson – se umiddelbart nedenfor.
  8. Jeg vil heri ikke postulere en generel identitet eller absolut parallelitet mellem fænomenernes og begrebernes historiske tilsynekomst. Nedenstående concepthistorie vil faktisk netop demonstrere det diametralt modsatte.
  9. Nyttige fremstillinger af 'det postmodernes' og 'postmodernismens' begrebshistorie finder man i Matei Calinescu's *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (1977:120-148), – en fremstilling der findes i en lidt kortere og tidligere version i tidsskriftet »Clio« (vol. 4, nr. 3, juni 1975), her under titlen: *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Postmodernism: The Culture of Crisis* (1317-40); Andreas Huyssen: *Mapping the Postmodern* (1984) og *The Search for Tradition. Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s* (1981); Michael Köhler: 'Postmodernismus': *Ein begriffsgeschichtlicher Überblick* og Gerhard Hoffmann/Alfred Hourning/Rüdiger Kunows: *Modern', 'Post-modern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature*, – begge de sidstnævnte er optrykt i *Amerikastudien* (årg. 22, nr. 1, 1977). I denne udgivelse – der er et temanummer om 'Postmodernismus' – findes desuden en lang række andre oplysende essays samt en særdeles veludrustet guide til brug for omgangen med den 'postmodernistiske' litteratur og kritik i form af en omfattende bibliografi (40-46). Se også de to temanumre, *New German Critique* har udsendt om Postmodernismen (nr. 22, Winter 1981; nr. 33, Fall 1984) Jeg har her især følt mig inspireret af Calinescu (1977), Huyssen (1984) og Köhler.
  10. Det er Köhlers vurdering, at der ikke gives nogen direkte eller umiddelbar forbindelse mellem det engelske 'postmodern' og 'postmodernism' og den spanske ækvivalent 'postmodernismo' der var udbredt i det hispano-amerikanske sprogområde så tidligt som i 1930'erne. Her som fagbegreb først udmøntet af Frederico de Oniz til at dække perioden 1905-1914 i spansk litteratur. Senere undergående et periodiseringsmæssigt betydningskred således at det snarere kom til at betegne perioden fra 1930 og frem – og dermed i stigende grad ligedannet i anvendelse og mening med den først noget senere optrædende anglo-amerikanske pendant. Jfr. Köhler (10). Se også Calinescu (1977:77, 188-9).
  11. Ovenstående baserer sig udelukkende på Köhlers (10-11) og Calinescu's (1977:133-36) fremstillinger, da jeg for Toynbees vedkommende – i modsætning til de i det efterfølgende behandlede skribenter – ikke selv har læst primærkilderne.
  12. Første gang optrykt i *Black Mountain College Bulletin* (Vol. 10, nr. 4, nov. 1952), senere genoptrykt i *The Journal of the Charles Olson Archives* (1974) – på hvilken sidste jeg støtter mig.
  13. Her citeret efter Köhler (11).
  14. Disse skribenters betydning som forudsætningsgivende for den senere udmøntning og forståelse af konceptet om 'postmodernismen' afspejles også i den 'genopdagelse' og 'genophøjelse' af Charles Olson som finder sted blandt senere 'postmodernistiske' generationer. Et træk der nok mest illustrativt kommer til udtryk i det dobbeltnummer, det amerikanske

- tidsskrift om postmoderne litteratur, »Boundary 2«, udsendte i 1974 udelukkende omhandlerende Olson: *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews* (Vol. II, nr. 1&2, Fall 73/Winter 74).
15. Først optrykt i *Partisan Review* (nr. 26, 1959:420-436) senere genoptrykt i Howes essaysamling: *Decline of the New* (1970:190-207). Jeg støtter mig til original-udgaven. Postmodernismens amerikanske begyndelse ligger således ikke, som Eco mener at vide (1985:65), hos John Barth i 1967 (jfr. senere), men hos Howe næsten et tiår tidligere. Selv i forhold til hvad en Eco turde antage, er næsten alt om postmodernismen altså allerede sagt fra en endnu tidligere begyndelse...
  16. I den sidstnævnte artikel hedder det bl.a. om postmodernismen:
 

»The new sensibility is impatient with ideas. It is impatient with literary structures of complexity and coherence, only, yesterday the catchwords of our criticism. It wants instead works of literature – though literature may be the wrong word – that will be as absolute as the sun, as unarguable as orgasm, and as delicious as a lollipop ... It breathes contentment for rationality, impatience with mind... It is bored with the past: for the past is a fink.../...the new sensibility is a success from the very start. The middle-class public, eager for thrills and humiliations, welcomes it: so do the mass-media...; and naturally there appear intellectuals with handy theories« (1970: 255, 258).

Jfr. også 1969-efterskriftet til genoptrykket af '59-artiklen, hvor Howe begrundet sin egen holdningsændring ud fra et pludseligt skift i litterær stil: »yet during the last few years it (dvs. hvad han oprindeligt havde kaldt 'post-modern fiction', jf.) has been replaced by a style radically different« (1970:207). Et omslag han ser som effekt af »one of those startling shifts in cultural temper« (207), der på én gang står som uforklarligt og forudsigeligt. Howe antyder således, at der er to kvalitativt forskelligartede 'postmodernismer' på spil i 60'ernes USA, – en betragtning der dog ikke kan udbygges her.
  17. Første gang trykt i *The Massachusetts Review* 1960:609-630). Senere genoptrykt i Levins essaysamling *Refractions: Essays in Comparative Literature* fra 1966. Henværende fremstilling støtter sig primært til den første udgave.
  18. Som det forhåbentligt vil fremgå umiddelbart, er det derfor ukorrekt at sætte lighedstegn mellem Howes og Levins positioner på tærsklen af 60'erne, sådan som fx. Köhler praktiserer det (jfr. p. 11-12, 17). En direkte parallel mellem de to kritikere giver kun mening, hvis man udelukkende tager udgangspunkt i Howes senere essays og holdninger og læser hen over den opsats, hvor 'det postmoderne' oprindeligt blev lanceret. Denne Köhlers fejllæsning af Howe synes iøvrigt at blive fragtet videre hos bl.a. Huyssen (1984) og Bø-Rygg (1985).
  19. Udtrykket er hentet hos Fiedler selv, der i en introduktion til sine seneste essays skriver:
 

»Like many in my generation, I have been *thrice* born – first into radical dissent, then into radical disillusion and the fear of innocence, finally into whatever it is that lies beyond both commitment and disaffection« (1971, Vol. II e: 405). Det markante skred Fiedlers kritiske positioner undergår op gennem 60'erne kan bl.a. aflæses af forskellen mellem på den ene side de her behandlede essays der alle er skrevet fra 1964-1970, og på den anden side en artikel som »Introduction: No! in Thunder« fra 1960, der – selv om mange af de senere ideer her allerede ligger i embryoform – med emfase og udråbstegn taler for en negativ, oppositionel og totalt afvisende litteratur (1971. Vol. I a: 221-240).
  20. Første gang trykt i *Partisan Review* (Fall, 1965), senere optrykt i *The Collected essays of Leslie Fiedler* (1971, Vol. II). Gennemgangen af Fiedler støtter sig til denne sidstnævnte omfattende samling.
  21. Første gang trykt i *New York Herald Tribune Magazine* (17. maj. 1964).
  22. Første gang trykt i *Playboy*, (dec., 1969). Ud over i de 'samlede essays' også genoptrykt i *American Literature Since 1900* (red: Marcus Cunliffe (1975)) – her under titlen *Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism*.

23. Se Eagleton (1985: 60-62). Eagletons artikel findes i dansk oversættelse i *Kultur & Klasse*, nr. 52.
24. Samtlige af de i dette afsnit omtalte Sontag-artikler er hentet fra essay-samlingen *Against Interpretation* fra 1967.
25. Fx. via parodi, abstraktion, det blot dekorative, 'ikke-kunst', form-eksperimenter, det 'indholdsløse' og rent overfladiske, det vulgært-banale og umiddelbare, direkte – eller som ideal: det transparente: »Transparence means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are« (a:13).
26. Jfr. også her essayet *The Aesthetic of Silence* fra antologien *Styles of Radical Will* (1969:29-32).
27. Denne absolutte modstilling af æstetik og moral modificeres dog i Sontags senere essays som fx. *On Style*, hvor hun bl.a. skriver: »the problem of art versus morality is a pseudo-problem« (c:23) og »the divorce between the aesthetic and the ethical is meaningless« (c:28).
28. Sontag argumenterer også andre steder for en nedbrydning af distinktionen mellem fx. den æstetiske og etiske erfaring (c:23-25) som det bl.a. kan ses i ovennævnte note.
29. Jeg finder her Meyers exercitser i informationsteoriens begrebsrepertoire i bogens første trediedel der omhandler den kulturelt erfarne lytters percipering af traditionel tonal musik; og hans argumentationer for 'analytic formalism' og diskussioner af den stærkt komplekse experimentelle musiks teori og praxis i bogens sidste trediedel mindre relevant og brugbar end de midterste afsnit der baserer sig på registreringer og konsekvensslutninger af den aktuelle kultur-situation og -udvikling (dvs. følgende essays: 5: *The End of the Renaissance?*, 6: *History, Stasis, and Change*, 7: *Varieties of Style Change*, 8: *The Probability of Stasis* og måske især 9: *The Aesthetics of Stability*). Det skal her også bemærkes, at Meyers faglige udgangspunkt og primære interesse-felt – som bogens titel antyder – er kunstmusikken. Alligevel er hans iagttagelser og overvejelser af en så almen karakter, ligesom analyserne også indeholder righoldige udblik på andre kunstarter og brede kulturformationer, at fremstillingen uden videre kan inddrages i denne sammenhæng.
30. Den tidligere mål-orientering i den vestlige æstetiske tradition siges her at hidrøre fra de strukturelle, syntaktiske, hierarkiske, kinetiske, kausale etc. moduser der altid har været nedlagt i denne kunst. Traderede modeller som den nye kunst søger at afkaste via 'change procedures', konceptualisering etc. for dermed samtidig at gøre sig fri af de indgroede forestillinger og forventninger af metafysisk og teleologisk art, som disse modeller mistænkes at medbragte. Skriver Meyer: »... the music of the avant-garde directs us toward no points of culmination, establishes no goals toward which to move. It arouses no expectations ... It is simply there« (72). Dette fremanalyserede kursskifte vurderes af Meyer som andet og mere end blot endnu et led i den successive redefinering af værdier og synssæt *inden for* den lange vestlige tradition. Nemlig som: »a radical break with our common cultural convictions« (71), der med aftvingelsen af teleologien (og med dén delvis også kausaliteten, forestillingen om progressionen af begivenheder, den irreversible tid ordnet i sekventielle serier etc.) også gør op med selve de konstituerende forestillingskomplexer i den moderne tanke og æstetik – ja, sætter hele den vestlige kulturs fundament under spørgsmål. Et ombrud, der på dette sted bl.a. forsøges forklaret som »at least in part a reaction to the mess that goals, purpose, and strivings have got us into« (75).
31. Tilsvarende ses 'Zeitgeist'en – et koncept der for tidligere epokers vedkommende har fungeret som vehikel for forestillingen om en nødvendig og organisk kulturel kohærens og en vis fælles éntydig stiludvikling – nu i det omfang det overhovedet giver mening at tale om én 'tidsånd' at være karakteriseret af »a tendency toward diversity, a tolerance for pluralism, and a taste for incongruity« (189).
32. Meyer formulerer sig her parallelt med bl.a. Levin (1960:614-5), Fiedler (d:473-4) og Sontag (1967:21).
33. Jfr. også essayet *The End of the Renaissance?* 1967:68-88).

34. Ziolkowskis afsluttende svar på sit titel-spørgsmål er dog et tøvende: 'Nej' – skal det retfærdigvis noteres. Som det fx. fremgår, når han konkluderende skriver:  
 »... these formal innovations, brought about in the name of liberation from ideology, are already being put back in the service of man... It is ... in the nature of things for aesthetic revolutionaries to demand a radical break with the past, to insist on a post-modern aesthetics. But ... the avant-garde will continue to be relativized historically by even more advanced positions. Conventional aesthetics expands to embrace the post-modern. The »new sensibility« turns out to be another manifestation of the genus humanum« (119).
35. I disse overvejelser over sammenbruddet i forestillingen om kunsten som udtrykkende *tiden*, som gennemløbende en nødvendig og konsistent stiludvikling, undermineringen af begrebet om 'Zeitgeisten' (jfr. note 31) formulerer Meyer sig helt parallelt med, hvad italieneren Mario Perniola først langt senere er inde på i en artikel som *Den fuldendte tid* (1983). Dansk oversættelse i Slagmark nr. 2, 1984. Så om postmodernismen...
36. Samtidig sker der med desavoueringen af expressionen en forrykning af interessen fra udtrykket, meningen til de rent formmæssige sider, en »emphasis upon structure as against expressive content« (211). Og her, som når han taler om, at den 'nye æstetik' fordrer en 'ny sensibilitet' samt mange andre steder, ligger Meyer endog meget tæt op ad Susan Sontags attituder og forståelsesmodeller, ligesom der også flere steder er direkte henvisninger (p. 213, 217, 225, 229, 230, jvf. også noterne p. 212 og 236).
37. Jfr. p. 263-5.
38. Det er dette projekt: at forstå postmodernismen primært som et sådant sammenbrud for forestillingen om historiske imperativer, en kontinuerlig udvikling og en international standard – som denne forestilling får sit mest manifesterede og konsistente udtryk i den adornske teori – Arnfinn Bø-Rygg gennemspiller så fremragende i sin afhandling: *Modernisme, Antimodernisme, Postmodernisme* fra 1984 – og her med behørig indsigt i og passende respekt for Adornos teoribygning. At Bø-Rygg er bekendt med sin amerikanske anticipator – der udkastede en (dog højst løslagt og uforpligtende) skitse til projektet fra begyndelsen – fremgår bl.a. af Bø-Rygg (1983:238, note 135).
39. Fiedler tilbyder samme sted følgende prøvende indkredsning af en sådan 'post-modernistisk' kritik:  
 »... a renewed criticism certainly will no longer be formalist or intrinsic; it will be contextual rather than textual, not primarily concerned with structure or diction or syntax, all of which assume that the work of art »really« exists on the page rather than in a reader's passionate apprehension and response. Not words-on-the-page but words-in-the-world or rather words-in-the-head, which is to say, at the private juncture of a thousand contexts, social, psychological, historical, biographical, geographical, in the consciousness of the lonely reader (delivered for an instant, but an instant only, from all of those contexts by the *ekstasis* of reading): this will be the proper concern of the critics to come« (d:463).
40. Første gang trykt i *Virginia Quarterly*, 46, no. 1 (Winter, 1970). Senere genoptrykt i Hassans: *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times* (1975). Følgende baserer sig på sidstnævnte.
41. Første gang trykt i *Comparative Literature Studies*, I, no. 4. (Fall, 1964). Senere optrykt i Hassans »Paracriticism«, – hvorpå dette støtter sig.
42. Her tænkes ikke på Hassans bog fra 1971 med titlen: *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, men på en artikel med samme hovedtitel bragt i *American Scholar*, XXIII, Summer 1963.
43. Se her bl.a. *Postmodernism: A Paracritical Bibliography* (1971); og *The New Gnosticism: Speculations on an Aspect of the Postmodern Mind* (1973).
44. Trykt i *Kenyon Review*, XXIII (Forår, 1961). Senere optrykt i Steiners essay-samling fra 1967: *Language and Silence*. Jeg henholder mig til førstnævnte.
45. I Steiners essay-antologi: *Language and Silence* (1967).
46. Fra Sontags essaysamling: *Styles of Radical Will* (1969).



47. Fra *Partisan Review*, nr. 3, sommer 1968.
48. Fra *New Republic*, May 20., 1967.
49. Se Eco (1985:67).
50. Her citeret efter Huyssen (1984:17-18).
51. Sir Tomas Browne, jfr. Barth (1967:32, 34). Barth skriver bl.a.: »It would please Borges, and illustrate Browne's point, to call Browne a precursor of Borges. »Every writer«, Borges says... »creates his own precursor« (34).
52. Fx. via: Geoffrey Hartmann: *The Maze of Modernism ... Beyond Formalism: Literary Essays 1985-70* (1970); Ihab Hassan: *The contemporary American Novel* (1961), *Literature of Silence* (1967); Huger Kenner *Art in a Closed Field* (1964); Frank Kermode: *The Modern* (1966), *The sense of an Ending* (1967), *Continuities* (1968); Nathan Scott: *The 'Conscience' of the New Literature* (1969); Richard Wasson: *Notes on a New Sensibility* (1969); Et cetera; Et cetera.
53. Jeg er selvfølgelig fuldt vidende om, at der er markante forskelle – i visse tilfælde endog direkte modsætningsforhold – mellem de behandlede skribenter indbyrdes. Og jeg er naturligvis også bevidst om, at der er momenter hos de enkelte kritikere, der ikke kan etiketteres som – ja, direkte modsiger indordningen under begreber som – 'postmodernisme' og 'postmoderne'. Blot har disse aspekter og synsvinkler ikke stillet sig i førsteprioritet i nærværende argumentationssammenhæng. Det skulle tilsvarende stå klart, at det amerikanske begreb fra 60'erne om »postmodernism« også indbefatter fænomener som 'tilfældighedskunst', 'the aesthetics of Silence', konkretion, afsubjektivisering etc., – fænomener som man idag ikke umiddelbart ville henregne under konceptet om 'postmodernismen'. Endelig er det vel også værd at tydeliggøre, at selv om der er blevet talt om en speciel 'amerikansk postmodernisme', så trækker mange af de omtalte kritikere i deres argumentationer ofte på eksempler fra ikke-amerikansk, specielt naturligvis europæisk, litteratur og kunst. Ligesom de også i de konkrete referencer ofte peger på kunstnere og strømninger der i mere traditionelle behandlinger ville blive rubriceret som den inkarnerede højmodernisme. Her specielt vel Leonard B. Meyer, der i udstrakt grad henviser til fx. Pierre Boulez, Arnold Schönberg, Karlheinz Stockhausen, Anton Webern, Igor Stravinsky samt inden for de andre kunstarter bl.a. til Picasso, T.S. Eliot, James Joyce og Samuel Beckett. Samt Ihab Hassan der henter eksemplifikationer fra Dadaismen, surrealismen, Eliot, Joyce, Kafka, Mailer, Duchamp ... eller som det et sted typisk for Hassan hedder: »In any case, Postmodernism includes works by writers as different as Barth, artheleme, ecker, eckett, ense, lancho, orges, recht, urroughs, utor ...« (1975:44). Disse kulturelt, geografisk og historisk nogle gange meget brede og heterogene materialemæssige afsæt i argumentationen for 'det postmoderne' og 'postmodernismen' i den kritiske diskurs er imidlertid ikke en alvorlig anfægtelse af tesen om en speciel amerikansk postmodernisme der særlig skriver sig 60'erne til. Afgørende er nemlig hvilken vinkling behandlingen af disse æstetiske manifestationer underlægges, samt hvordan denne nye optik – sammen med iagttagelserne af de samtidige strukturtræk og strømninger – udmønter sig i et koncept om det 'postmoderne' og 'postmodernismen' som på signifikant måde adskiller sig fra hidtil rådende forestillinger. For under alle omstændigheder – nu med en fløve –: Om post-....
54. På dette tidspunkt havde den litterære investering i begreberne iøvrigt allerede udmøntet sig i etableringen af tidsskrifter som: *Boundary 2* (fra 1972), der kalder sig »a journal of postmodern Literature«; og i et interesseskred i andre – bl.a. *TriQuarterly*.
55. Selv om – bør det måske anføres – allerede Amitai Etzioni i sin *The Active Society* fra 1968 – uden større effekt iøvrigt – havde lanceret sit sociologiske koncept om »the post-modern society«. Jfr. her Bells omtale af Etzioni plus en lang række andre 'post'-koncepter (1973:50-54).
56. I den tyske importudgave blev konceptet fx. knyttet snævert sammen med de seneste udviklinger inden for arkitekturen og de nye sociale bevægelers radikale kritik af 'moderniserings-projektet'. Og i den franske blev de markeringer af et afgørende brud med moder-

- nismen og det moderne der havde ligget i den amerikanske opfattelse i vid udstrækning udvisket (jfr. Huyssen (1981), (1984: 19-20, 28-47)).
57. Erik Thygesen har dog, efter at jeg har færdiggjort ovenstående artikel i en telefonsamtale forsikret – isørigt dybt forundret over den oplysning, at han skulle have anvendt termen 'post-modernistisk' så tidligt som i 1967! – at han ikke dengang kendte det amerikanske begreb og derfor ikke kan have brugt det på den måde, dvs. som en henvisning til én af de specifikke amerikanske betydninger. Bl.a. fordi de omtalte amerikanske kritikere ikke var særlig højt satte i ta'-gruppen (en del blev allerede henregnet som tilhørende den foregående generations 'gamle mænd' (Howe, Levin, Fiedler), og endnu flere var ikke læst endstige kendt på dette tidspunkt) kan begrebet ikke – vurderer han – være overtaget direkte og umiddelbart fra disse skribenter. Uden at kunne sige det med sikkerhed mener han snarere, at konceptet er hentet fra amerikanske billedkunstnere som *Robert Smithson* eller *Robert Morris*, hvis essays han på dette tidspunkt oversatte i stor stil; eller fra grupperinger: konkretist-kredse, 'The Something Else Press', 'The Beat-Generation' etc. som man dyrkede mere intenst. Eller at udtrykket er fisket op fra en mere tilfældig sammenhæng – eventuelt via mellemkomsten af tyske eller svenske kunstnere og skribenter, som havde en del større bevågenhed – og anvendt fordi det relativt præcist udtrykte generationens dominerende drivkraft og centrale projekt: Opgøret med 50'ernes og tidlig60'ernes danske modernisme der i al sin eksklusivitet, veletablerethed, kedsommelighed og undergangs-orientering blev opfattet som: fjend~~n~~. Til fordel for en ny æstetik og generation der forstod sig selv som kommende efter modernismen og udtrykkende dens radikale modbillede: genre-sprængning, omvæltning, ikke-elitisme, og en åben, anderledes, glad æstetik. Motiverne i dette på én gang neo-avantgardistiske og 'post-modernistiske' ta'oprør er således – som man kan se – helt parallelle med det amerikanske. Thygesen medgiver da også – på trods af vægringerne ved at lægge en dybere mening i hans daværende brug af konceptet – at der er en vis skjult indre rationalitet i, at han har benyttet begrebet specielt i forbindelse med ta', idet han ser dette tidsskrift og gruppen omkring det som den første hjemlige manifestation af og forløber for, hvad der idag bliver betegnet som 'postmodernisme'.
58. At 'det postmoderne' og 'postmodernismen' idag i visse versioner – bl.a. i store dele af den danske reception – kan fremstå som udspringende direkte og uformidlet af de fancy franske (og italienske) filosofers genius er blot et extra og overexponeret udtryk for en sådan aktiv selvforglemmelse. I denne udgave gøres 'postmodernismen' og 'det postmoderne' på paradoxal måde tilmed til 'det nye' som jo ellers ifølge teorien pr. definition burde være en umulighed (ligesom de ny-omvendte med avantgardistisk patos forkynder avantgardens slut, dogmatisk bekendtgør de egalitære og relativistiske principper, engageret bekender sig til altings lige-gyldighed etc., etc.). Allerede Hugo Friedrich bemærkede om denne historiske selvforglemmelse i sin bog om modernismen fra 1956: *Strukturen i moderne lyrik*: »P.g.r.a. de historiske videnskaber, p.g.r.a. det praktiske forhold, at al litteratur står til rådighed, p.g.r.a. museumsagtige arrangementer og p.g.r.a. de højt udviklede metoder inden for reproduktion og interpretation følte der allerede i 1800-tallet et overtryk m.h.t. det historiske gods, som så er vokset så meget, at også modtrykket er øget: aversionen mod alt, hvad der hører fortiden til, en aversion, som længe har været forberedt i den humanistiske tænkemådes hensmuldren./Men i det grænseudslettende og i sammenblandingen dør historien. Moderne lyrik gør historiens rum lige så hjemløst som det tingslige« (1968: 168-9, 171).
- Det selvsamme tab af forhistorien, som Friedrich påviser overgår modernisterne, gælder på en anden måde, men i potenseret grad for postmodernisterne (og 'post-strukturalisterne'). Simulacrets logik spiller her virkelig et selvironisk puds på sine egne teoretikere og postmodernistiske proselytter. Som modbevægelse til dette tab af fortiden kunne man, som Friedrich anbefaler det, gå tilbage til udspringet. Og fx. her også opgrave spor af den underspillede danske tradition. Noget nærværende skrift indgår som forberedelse til.

59. Se fx. Hal Foster i *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern Culture* (1983:xiii); Fredric Jameson i *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984: 53, 56); Daniel Bell i *The Coming of the Post-industrial Society* (1973:17); Jean-François Lyotard i *Viden og det postmoderne samfund* (1983:11); Arnfinn Bø-Rygg i *Modernisme, Antimodernisme, Postmodernisme* (1984:189-192), (1985); et cetera. En samling af undersøgelser der – bør det noteres – repræsenterer meget forskelligartede synsvinkler, iagttagelser og teorier og også oppebærer en meget uensartet validitet – efter min vurdering.
60. Köhler mener det dog ikke berettiget at anvende konceptet 'postmodernisme' om 60ernes kunst – skal det retfærdigvis bemærkes. Han henlægger derimod éntydigt postmodernismens rette og eneste hjemsted til 70erne. – Men netop ud fra det karakteristiske, men absurde krav om, at postmodernismen må 'konvergere i én stil', før man meningsfuldt kan benytte begrebet – som det fx. fremgår, når han konkluderer:  
 »(ein Neo-Avantgardismus, jf.)...entfaltet und erschöpft sich erst in den sechziger Jahren. In deren zweiter Hälfte lassen sich Ansätze einer neuen Sensibilität erkennen, die mit den ästhetischen Prinzipien beider Modernismen nicht mehr in Einklang zu bringen ist. Dieser zunächst nur 'tastende' Postmodernismus beginnt erst mit den siebziger Jahren Gestalt anzunehmen. Er lässt sich jedoch noch immer nicht eindeutig bestimmen, da die verschiedenen Vorstöße über die von der modernistischen Ästhetik gezogenen Grenzen hinaus erst zögernd zu einem Stil konvergieren. Von Postmoderne schliesslich könnte erst nach 1970 die Rede sein, die Zeit von 1945 bis zu diesem Datum müsste Spätmoderne heissen« (18).
61. Læsere med førstehåndskendskab til den amerikanske – eller for den sags skyld europæiske – modernismes centralværker vil nok knappest kunne genkende denne kunst i ovennævnte beskrivelse. Modernismen har nemlig så godt som altid – konsekvent eller selvmodsigende – forstået og formuleret sig som stående i – venstre- eller højredrejet – opposition til den borgerligt-kapitalistiske samfundsmæssige realitet. Den har gennem hele sin historie været at forstå som en subversiv bevægelse, som en *adversary culture*. Beskrivelsen kan derfor synes uretfærdig og erfaringsstridig. Det er den ikke. Lad mig forklare, – to ting: *For det første* må man som Calinescu forstå modernitetsbegrebet som tvedelt for at få den fulde forståelse af dimensionerne i, hvad der er på spil: På den ene side en »bourgeois idea of modernity«, der kan ses som »a product of scientific and technological progress, of the industrial revolution, of the sweeping economic and social changes brought about by capitalism« (1977:41). Og på den anden side »modernity as an aesthetic concept«, – en »cultural modernity« som »was to bring into being the avant-gardes« og som er kendetegnet ved »radical antibourgeois attitudes« – udtrykt via »rebellion, anarchy ... apocalypticism ... aristocratic self-exile« (42). To modernitets-koncepter der gennem hele deres historie har været konstant konfligerende. – Samtidig med at de har været uløseligt forbundet til hinanden netop via deres gensidige fjendskab såvel som via deres fælles forudsætninger i: fremskridtsdoktrinen og dermed også delvist dyrkelsen af rationaliteten – henholdsvis den tekniske målrationalitet og den æstetiske (tekniske) rationalitet – der implicit frembærer kravet om udvikling, fremdrift. *For det andet* reagerer postmodernismen primært på et (vræng-)billede af modernismen – nemlig det som tydeligst tegner sig ud fra den mest dogmatisk, normative og reduktive modernistiske kritik og teori.
62. Det skal her rimeligvis noteres, at Huyssen i 1981-artiklen kommer frem til den stik modsatte konklusion. Som det fx. kommer til udtryk, når han opsamlende skriver: »Despite its radical and legitimate critique of the gospel of modernism, postmodernism, which in its artistic practices and its theory was a product of the 1960s must be seen as the endgame of the avantgarde and not as the radical breakthrough it often claimed to be« (31). Og ikke nok med det for: »It also represents the fragmentations and the decline of the avantgarde as a genuinely critical and adversary culture« (34). I det hele synes Huyssens attitude overfor postmodernismen her udelukkende negativt funderet, ligesom han blankt afviser

dens eventuelle kritiske potentialer og dens overlevelsesmuligheder i fremtiden. Hvilket primært hænger sammen med, at han i denne artikel ikke ser det postmoderne som 'a historical condition', men snarere som »the postmodernist scene« (30), dvs. som en kunststil blandt mange andre mulige. Samt med at han her i første række interpreterer postmodernismen i perspektivet af 70'ernes store *retrospectives of the classical European avantgarde* og derfor bliver afskåret fra at se den som andet end en nostalgisk, konservativ bevægelse der er »in search of tradition while pretending to innovation« (34). – En slags det kulturelles ækvivalent til 70'ernes politiske *Tendenzwende*.

63. Jeg er fuldt bevidst om, at jeg bevæger mig på grænsen til selvmodsigelse ved aktiveringen af disse uforpligtende og indbyrdes inkongruente termer. Modsigelser som angår hvilket samfundsmæssigt niveau der tiltales i periodiseringsforsøget, forholdet mellem strømning og periode etc., etc. Termerne skal derfor nærmere læses som suggestive i forhold til bestemte endnu ubeskrevne sammenhænge, end som oppebærende axiomatisk eller definatorisk validitet. Jeg vil nemlig stadig fastholde de i note 1) foreslåede distinktioner. Og yderligere skærpe det ved at pointere, at jeg kun mener det meningsfuldt at operere med periodiseringsmæssige skanderinger på det material-historiske, samfundsmæssige niveau. Begrebet om 'det postmoderne' må derfor bestemmes som det særlige kulturelle og bevidsthedsmæssige udtryk der modsvarer en periodisering af mere fundamentale strukturelle træk ved en bestemt epoke – in casu: den senkapitalistiske udvikling. Det er blot disse sammenhænge, der endnu ikke er tilstrækkeligt blotlagte til, at man kan indfange dem i adækvate termer. Endelig må også de forskellige 'postmoderniser' bestemmes og forstås som strømninger inden for denne kulturelle og materialhistoriske periode.
64. Se her Habermas (1981). Jfr. også Huyssens kritik af Habermas' positioner på det postmoderne/postmodernismen (Huyssen, 1984:28-36).

## Litteratur

- Barth, John. 1967. *The Literature of Exhaustion*. in: Atlantic (Monthly) nr. 220, August 1967.
- Barth, John. 1968. *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*. New York: Doubleday & company, Inc.
- Bell, Daniel. 1973. *The Coming of Post-industrial Society. A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Bø-Rygg, Arnfinn. 1983, a. *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*. Stavanger: Arbeidspapirer fra Rogaland Distriktshøgskole.
- Bø-Rygg, Arnfinn. 1983, b. *Musikk i det Postmoderne*. in: Samtiden, nr. 2, 1983.
- Bø-Rygg, Arnfinn. 1985. *Den tapte uskylds kunst. Om den estetiske erfaring i det postmoderne rum*. in: Byggekunst, nr. 1, 1985.
- Cage, John. 1969. *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Calinescu, Matei. 1975. *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Postmodernism: The Culture of Crisis*. in: CLIO. An Interdisciplinary Journal of Literature, History, and the Philosophy of History. Vol. 4, nr. 3 June 1975.
- Calinescu, Matei. 1977. *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Cuncliff, Marcus (ed.). 1975. *American Literature Since 1900*. London: Berrie & Jenkins Ltd.
- Eagleton, Terry. 1985. *Capitalism, Modernism and Postmodernism*. in: New Left Review. London: nr. 152, 1985.
- Eagleton, Terry. 1986. *Kapitalisme, modernisme og postmodernisme*. in: Kultur & Klasse 52, 13. årg., nr. 4, feb. 1986.

- Eco, Umberto. 1984. *Rosens navn*. København: Forum.
- Eco, Umberto. 1985. *Efterskrift til 'Rosens navn'*. København: Forum.
- Fiedler, Leslie A. 1971, a. *Introduction: No! in Thunder* (opr. 1960). in: (Fiedler:) *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Vol. I. New York: Stein and Day.
- Fiedler, Leslie A. 1971, b. *The Death of Avant-Garde Literature* (op. 1964). in: (Fiedler:) *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Vol. II, New York: Stein and Day.
- Fiedler, Leslie A. 1971, c. *The New Mutants* (op. 1965). in: (Fiedler:) *The Collected Essays of Leslie Fiedler*. Vol. II. New York: Stein and Day.
- Fiedler, Leslie A. 1971, d. *Cross the Border – Close the Gap* (op. 1969) in: (Fiedler:) *The Collected Essays of Leslie Fiedler*. Vol. II. New York: Stein and Day.
- Fiedler, Leslie A. 1971, e. *Introduction* (til *Cross the Border – Close the Gap*). in: (Fiedler:) *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Vol. II. New York: Stein and Day.
- Foster, Hal (ed.). 1983. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.
- Friedrich, Hugo. 1968. *Strukturen i moderne lyrik*. København: Arena.
- Habermas, Jürgen. 1981. *Modernity versus Postmodernity*. in: *New German Critique*, nr. 22, Winter 1981.
- Hassan, Ihab. 1963. *The Dismemberment of Orpheus*. in: *American Scholar*, Vol. XXIII, Summer 1963.
- Hassan, Ihab. 1975. *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hoffman, Gerhard, Alfred Hornung & Rüdiger Kunow: 'Modern', 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature. in: *Amerikastudien*, årg. 22, nr. 1, 1977.
- Homer. 1985. *Odyseen*, København: Thanning & Appel.
- Howe, Irving. 1959. *Mass Society and Post-Modern Fiction*. in: *Partisan Review*. nr. 26, 1959.
- Howe, Irving. 1970. *Decline of the New*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Huyssen, Andreas. 1980. *The Hidden Dialectic: The Avant-Garde – Technology – Mass Culture*. in: *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. (ed.) Kathleen Woodward. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Huyssen, Andreas. 1981. *The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s*. in: *New German Critique*, nr. 22, Winter 1981.
- Huyssen, Andreas. 1984. *Mapping the Postmodern*. in: *New German Critique*. nr. 33, Fall 1984.
- Jameson, Fredric. 1984. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. in: *New Left Review*, nr. 146, juli-aug. 1984.
- Jameson, Fredric. 1985. *Postmodernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik*. in: *Kultur & Klasse*, nr. 51, 13. årg., nr. 3, juli 1985.
- Juhl, Carsten. 1985. *80ernes kulturoppbrud: – det postmoderne*. in: *Information*. 15.11.1985.
- Köhler, Michael. 1977. 'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. in: *Amerikastudien*, årg. 22, nr. 1, 1977.
- Levin, Harry. 1960. *What was Modernism?* in: *The Massachusetts Review*. 1960.
- Levin, Harry. 1966. *Refractions: Essays in Comparative Literature*. New York: Oxford University Press.
- Lyotard, Jean-François. 1982. *Viden og det postmoderne samfund*. Århus: Sjakalen.
- Meyer, Leonard B. 1967. *Music, The Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Nielsen, Susanne. 1985. *Marx er død – men der er liv i de postmoderne*. (interview med Carsten Juhl). in: *Politiken*. d. 24.11.1985.
- Olson, Charles. 1974, a. *Notes for the Proposition: Man is Prospective*. in: *Boundary 2*. Vol. II, nr. 1 & 2, Fall 73/Winter 74.
- Olson, Charles. 1974, b. *The Act of Writing in the Context of Post-Modern Man*. in: *Olson: The Journal of the Charles Olson Archives*. nr. 2, Fall 1974.
- Olson, Charles. 1974, c. *Definitions by Undoings*. in: *Boundary 2*. Vol. II, nr. 1 & 2, Fall 73/

Winter 74.

- Perniola, Mario. 1984. *Den fuldendte tid*. in: Slagmark, nr. 2, forår 1984.
- Poirier, Richard. 1967. *T.S. Eliot and the Literature of Waste*. In: New Republic, May 20., 1967.
- Poirier, Richard. 1968. *The Politics of Self-Parody*. in: Partisan Review. Vol. XXXV. nr. 3, sommer 1968.
- Scholes, Roberts (ed.) 1964. *Learners and Discerners. A Newer Criticism. Discussion of Modern Literature*. Charlottesville: The University Press of Virginia.
- Sontag, Susan. 1967, a. *Against Interpretation* (op. 1964). in: (Sontag:) *Against Interpretation & other essays*. London: Eyre & Spottiswoode.
- Sontag, Susan. 1967, b. *Notes on »Camp«* (op. 1964). in: (Sontag:) *Against Interpretation & other essays*. London: Eyre & Spottiswoode.
- Sontag, Susan. 1967, c. *On Style* (op. 1965). in: (Sontag:) *Against Interpretation & other essays*. London: Eyre & Spottiswoode.
- Sontag, Susan. 1967, d. *One Culture and the New Sensibility* (op. 1965). in: (Sontag:) *Against Interpretation & other essays*. London: Eyre & Spottiswoode.
- Sontag, Susan. 1969. *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Steiner, George. 1961. *The Retreat from the Word*. in: Kenyon Review, Vol. XXIII, Spring 1961.
- Steiner, George. 1966. *Silence and the Poet*. in: George Steiner: *Language and Silence. Essays 1958-1966*. London: Faber and Faber.
- Sørensen, Ib. 1985. *Postmodernisme – nogle definitionsforsøg*. in: Information 18.7.1985.
- Ziolkowski, Theodore. 1969. *Toward a Post-Modern Aesthetics?* in: Mosaic, nr. 2/4 1969.

*Tidsskrifter:*

- Boundary 2. 1972-1975. New York: Suny Binghamton.
- ta'. 1967-1968. nr. 1-8. København: Bergs Forlag.
- TriQuarterly. 1972-1975. Evanston: Northwestern University Press.