

HANS HAUGE

OM DET POSTMODERNE ELEMENT I LITTERATUREN

"Vi befinder os ved afslutningen af det, der kaldes den moderne tidsalder. Ligesom antikken efterfulgtes af adskillige århundreder med orientalsk overmagt, som den vestlige verden på provinsiel vis kaldte den mørke tidsalder, således bliver den moderne tidsalder nu efterfulgt af en postmoderne periode. Måske kunne vi kalde den: den fjerde fase".

C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, 1959

"Vi lever idag i det der - af ingen anden end Arnold Toynbee - er blevet kategoriseret som den postmoderne periode".

Harry Levin, *"What was Modernism?"*, 1960

"Idag, hvor vi befinder os i postmodernitetens erkendelsesrum..."

Else Marie Bukdahl, *"Billedkunst og erkendelse"*, 1985

1. Det modernes og det postmodernes semantik

I Manfred Franks *Was ist Neostukturalismus?* gøres der rede for, at ordet 'moderne' ikke betyder det samme på tysk som på fransk. På fransk betyder det ikke kun det avantgardistiske og aktuelle, men bruges om hele den nye tid (Neuzeit) som historisk

tidsrum. (1) Tilsvarende gør Bradbury og McFarlane opmærksom på - i samleværket **Modernism** - at "på samme måde som 'modern' i dagens England kan betyde noget helt forskelligt fra, hvad det betød for Matthew Arnold, således kan det også ses at variere betydeligt fra land til land". (2) De henviser bl.a. til den engelske digter A. Alvarez' diktum om, at modernisme er synonymt med internationalisme, idet ordet 'modern' er genkendeligt på alle sprog (hvilket nu ikke er ganske sandt, det gælder f.eks. ikke på polsk). Det forhindrer dog ikke, som også Bradbury og McFarlane konkluderer, at ordet 'modern' semantisk set er ustabil. Der er derfor ingen grund til at tro, at ikke også samme ustabilitet knytter sig til ordet 'postmoderne'. Betyder dét det samme på dansk, tysk og engelsk? Og betyder et ords alder ikke også noget?

Supplementet til **Oxford English Dictionary** (3) daterer den første brug af ordet til 1949, hvor det blev brugt i forbindelse med arkitektur. Det er ikke overraskende, arkitekturen er den mest synlige diskurs. Ordafledninger af roden 'moderne' har først og fremmest været knyttet til bygninger. Ordet 'modernization' optræder på engelsk første gang i forbindelse med husombygning. Selvom modernisering måske nok er en økonomisk terminus (jvf. Berman), så forbinder dagligsproget det med huse. Ordbogen siger, at næste brug af ordet 'postmodern' sker i 1957 og refererer til historikeren Arnold Toynbee, men eftersom den amerikanske litteraturhistoriker Harry Levin allerede brugte ordet i 1950 (4) (og havde hentet ordet fra samme Toynbee), så må det have været brugt før, nemlig i 1947 (se. M. Köhler, "Postmodernismus" i **Amerika-Studien** (Årgang 22, nr. 1, 1977)).

Selvom Toynbee bruger ordet betyder det ikke at brugen knytter sig til cykliske historieopfattelser (som der nu er en tendens til); O. Spengler afviser således i **Untergang des Abendlandes**, at tiden efter renæssancen (**Neuzeit**) skulle være en 'moderne' tidsalder. Som det fremgår af et af mine mottoer, så dukker ordet op i sociologien hos C. Wright Mills i hans **The Sociological Imagination** i 1959. Herefter viser forstavelsen 'post' sig at blive ganske produktiv: jeg kan nævne ord som 'postcontemporary' (Klinkowitz), 'post-culture' (George Steiner), 'post(e)pedagogy'. Jeg har set afledninger som 'postfeminism' og 'Postmarxism'. Man kunne nævne den nye postmoderne politiske videnskabs manifest: Herbert G. Reid og Ernest Yanarellas "Toward a Post-Modern Theory of American Political Science" (i **Cultural Hermeneutics**, nr. 2, 1974). Debatten mellem modernister og postmodernister (den debat, som begyndte i 1960) var i begyndelsen af 70'erne godt i gang, så det var næppe nogen nyhed, da så Jencks bekendtgjorde, at modernismen døde d. 15. juli 1972 (han gjorde det bekendt i 1977)). Med Jencks kom debatten så til Danmark - i 1977.

Debatten mellem modernister og postmodernister minder en del om den debat, der blev ført i 70'erne herhjemme, mellem realister og modernister. Det er dog en anden kamp eller "battle", der oftere diskuteres i denne sammenhæng, og det er den berømte *Querelle des anciens et des modernes*, der førtes i 17. tallets Fran-

krig og England. Især har Habermas i *Der philosophische Diskurs der Moderne* fremhævet (støttende sig på historisten Jauss) denne debats afgørende betydning. Når jeg knytter et par kommentarer til netop denne querelle, så er det, fordi vi enten må sige, at den slags querelle'er har man altid haft, og dermed bliver 'moderne' til et beskrivende eller evaluerende begreb eller, hvis vi tillægger denne ene Querelle afgørende betydning, så tvinges vi til at bruge moderne og postmoderne som periodebetegnelser.

For Habermas betegner *querelle*'en en **Ablösungsprozess**. Han er naturligvis helt på det rene med, at der i europæisk historie har været adskillige kampe mellem de moderne og de antikke. Både Ernst Robert Curtius og Erik Vögelin anser kampen for at være en tilbagevendende og permanent del af både litteraturhistorien og politologien. Hvad, der er mere interessant, er, at Habermas fremhæver, at adjektivet 'modern' først ganske sent (dvs. i midten af det 19. århundrede) blev substantiveret, og det forklarer, hvorfor udtryk som moderne og modernitet indtil idag har beholdt en æstetisk kernebetydning. Men er det nu ganske korrekt? Kaster vi et blik på det engelske sprog så er en 'modernist' ganske vist en tilhænger af den moderne litteratur (i det 18. århundrede), men i det tyvende århundrede er en 'Modernist' et medlem af den katolske kirkes oprørsfløj mod ortodoksien. Dette er, hvad man får at vide, hvis man slår op under ordet i et engelsksproget leksikon. Ordet 'modern' brugtes allerede i 1585 som periodebegreb til at adskille nutid fra fortid. Som et kuriosum kan det anføres, at hos Shakespeare betyder 'modern', når ordet bruges om personer, middelmådig eller almindelig. Hvad angår selve substantiveringen, så bruges den første gang i 1657 (af teologen Hakewill), og havde da intet med æstetik at gøre. Endelig skal man være yderst forsigtig med at lade en substantivering afspejle noget; grammatik er ganske arbitrær og ikke mimetisk, som Habermas synes at antage. Ordet 'modern' har ingen kernebetydning; det er dét jeg har villet sige, for ordbogsoplag viser kun den brug, der har været gjort af ordet igennem tiderne. Hos Matthew Arnold (og hans Vico-inspirerede fader, historikeren og rektoren for Rugby Thomas Arnold) er ordet beskrivende. Matthew Arnold taler om både en græsk og en romersk modernisme.

Og Arnold mente iøvrigt, at "moderne" poesi skulle være bevist klassicistisk eller "gammeldags". Modernisten Eliot erklærede sig som traditionalist og klassicist, ærkemodernisten Ezra Pound lavede sin egen antologi af moderne forfattere, der gik tilbage til Kongfutse. Ny Kritikken fandt moderne digtere i førmoderne perioder, og f.eks. den engelske kritiker G.S. Fraser kaldte Catul for moderne, men ikke Virgil; Villon var moderne, men ikke Ronsard og så videre.

2. Modernismen: et afsluttet projekt

Det har været meget diskuteret om et postmodernistisk gennembrud har fundet sted indenfor amerikansk litteratur, og i den forbin-

delse har man funderet over, om vi befinder os i en fjerde fase (Mills) eller i et postmodernistisk erkendelsesrum (Bukdahl). Bemærk her allerede en nuance: er der tale om en tid eller et rum? Spørgsmålet er: referer ordet 'postmodern' til noget? Selve spørgsmålet er behæftet med problemer, al den stund postmodernismen benægter referencen - siges det i al fald.

Spørgsmålet er, om det moderne projekt er tilendebragt eller endnu ikke fuldendt. Siger man, at vi er gået ind i en ny tid - en fjerde epoke - så bliver tonen apokalyptisk. Siger man, at det moderne projekt er uafsluttet, kommer man til at operere med et fald: på et tidspunkt afsporedes det moderne, nu skal det på plads igen. Men lad os vende tilbage til en art begyndelse og holde os indenfor litteraturens mere begrænsede rum. I 1960 udkom Harry Levins "What was Modernism?". (7) Det interessante er naturligvis, at modernismen oplevedes som fortidig, afsluttet og overstået. Når den oplevelse var opstået, så skyldtes det, at en ny litteraturform var kommet til, som det ganske enkelt ikke gav mening at karakterisere som "modernistisk". Og det var tilfældet for Levin. Der var også et andet begreb på spil for ham, nemlig fornuftsbegrebet. Fornuft (*reason*), form og modernisme var uløseligt sammenknyttede. Sociologen C. Wright Mills talte på samme tid om forestillingen om en fornuftsløs fornuft (*rationality without reason*). Det korte af det lange er, at Levin identificerer postmodernisme med irrationalisme, eller med hvad han kaldte en "anti-intellektuel understrøm", der, når den kommer til overfladen, kan kaldes "post-modern". Videre siger han, at "dumhed (*stupidity*) har bestemt aldrig været modernisternes styrke (*forte*); den dyd har de efterladt til deres post-moderne angribere". Årsagerne til det anti-intellektuelle, postmoderne angreb på modernismen var, mener Levin, for det første følelsen af at være kommet for sent ind på historiens scene. Han nævner beat-forfatteren Jack Kerouac - "born too late in a world too old". Han præciserer denne følelse af forsinkethed sådan: "følelsen af forsinkethed har sædvanligvis den virkning at den stimulerer erindringen, endvidere den stilistiske virkning at den fremkalder ekkoer, genklange og spilloen med *pastichen*".

Som noget andet nævner Levin erfaringen af, at alle kunstneriske muligheder er opbrugte (*exhausted*) eftersom de fleste kunstneriske kombinationer alle har været prøvet. Det mest overraskende ved Levins essay er dog, at de forfattere, han mener er de postmoderne, er forfattere som Allen Ginsburg, Jean Genet (som Derrida i Glas interesserer sig for), Sartre, Beckett og Henry Miller. Levin er klart en modernismens forsvarer, skønt han ser, den er afsluttet. Hans essay indeholder sikkert skjult polemik mod et essay fra 1949, der udkom i *Partisan Review*: William Barretts "The End of Modern Literature: Existentialism and Crisis". De forfattere, som Levin kalder postmoderne, er jo dem vi kom til at kalde absurdiste eller eksistentialister. Også Barret mente i 1949, at den moderne litteratur var et afsluttet kapitel, og det samme havde den engelske forfatter Cyril Connolly allere-

de ment i 1938 (i *Enemies of Promise*). (8) Når Barrett så tilbage på før-krigs tidens litteratur, så forekom den ham underlig fjern og fortidig. Proust, Joyce, Mann "og de andre levede alle i en traditionsfylde, som de ikke søgte at miste noget af, så at deres værker i deres rigdom allerede bærer uordenens og opløsningens sæd". Barretts hovedtema er Sartre, og ifølge Barrett var Sartres program, hvad man kunne kalde en afkanonisering af litteraturen. Litteraturen må vende tilbage til et "lavere og mindre ambitiøst niveau" og Barrett fortsætter uddybende: "den bevidste sigten mod det sekundære er en del af Sartres program for litteraturen". (9)

Perry Anderson, og det langt senere, siger i en anmeldelse af Bermans berømte *All That Is Solid Melts into Air*, at det netop først var efter 2. Verdenskrig, at modernismens vitalitet blev brudt i og med at de sidste bånd til et traditionelt og prækapitalistisk ancien regime var sønderrevne. Han nævner videre, at de mest vitale modernistiske værker kommer idag fra den tredje verden (Marquez, Rushdie), men han advarer mod at tro, at disse værker kan blive en kilde til den vesteuropæiske modernismes fornyelse.

Disse værker er ikke "tidsløse udtryk for en evigtudvidende moderniseringsproces, men de dukker op i ganske begrænsede konstellationer i samfund, der stadigvæk er ved bestemte historiske korsveje". (10) Jeg har nævnt disse tre (Levin, Barrett og Anderson) for at antyde, at modernisme bruges (brugtes) efter krigen som et periodebegreb og at, hvad der er vigtigere, så snart det bruges sådan, så opfattes modernismen som et afsluttet projekt. Det er ikke nok, som Perry Andersen siger, at pege på tredieverdens modernismer som bevis for, at modernismen er vital endnu. Interessen for den tredje verdens modernisme er håbet om, at verden endnu må være ung, og det stimulerer drømmen om en uafsluttet avantgardisme. Hvis modernismen er afsluttet, så melder spørgsmålet sig, om også den samfundsformation, som modernismen er den kulturelle vision af, ikke også er ved at være afsluttet. Det fører til, at man spørger om vi befinder os i et postmoderne samfund, eller, som Daniel Bell sagde, i et postindustrielt (Bells postindustrielle samfund er ikke en beskrivelse, men en hypotese eller idealtipe), hvor så postmodernismen skulle være den tilsvarende overbygning eller kulturelle vision.

3. Det postmodernistiske gennembruds mænd

Jeg har nævnt indflydelsen fra den tredje verden på den vestlige litteratur. Især i USA har den nyere latinamerikanske litteratur spillet en stor rolle (Marquez, Llosa, Carpentier, Borges, Paz osv.). Så stor har indflydelsen været, at man næsten kan datere postmodernismens fødsel til det år, hvor Borges blev oversat til engelsk: 1962. Det skrift, der med rette betegnes som det postmodernistiske manifest, hedder "The Literature of Exhaustion" og er

skrevet af romanforfatteren John Barth og det handler om Borges. Den postmodernistiske (Barth bruger ikke ordet) modelfortælling er Borges' "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Denne beskrives af John Barth således:

"I Borges' tilfælde er fortællingen "Tlön" etc. et virkeligt sted af forestilt virkelighed i vores verden analogt med den tlönske artefakt som kaldes hrönir, og som tænker sig selv til eksistens. Kort sagt er den et paradigme på eller en metafor for sig selv; ikke kun fortællingens form, men selve fortællingens eksistens (the fact of the story) er symbolsk; mediet er budskabet!"

Barth beskriver kort, hvad senere er kaldt **metafiction**, self-bevidst fiktion, **surfiction** eller lignende, dvs. en skriveform, der basalt set handler om sin egen tilblivelse, er bevidst om og udstiller sin egen fikcionalitet. Hovedintressen i den art litteratur er ikke længere æstetisk, men epistemologisk. En lang række af forfatteres tekster kan beskrives som metafiktionelle: mest kendt herhjemme er nok John Fowles, men af andre kan nævnes Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Richard Brautigan, B.S. Johnson osv.

Udover det metafiktionelle gør Barth opmærksom på et andet udbredt tema blandt postmodernistiske forfattere: romanens død. Dette dødsfald er naturligvis en gammel travet, der empirisk set modbevises af, at romaner stadigvæk skrives, læses og købes. Der er dog det reelle i Barths pointe, at romanen ikke længere er ny. På engelsk hedder en roman "a novel", og det betyder noget nyt og er ikke en genre-betegnelse; faktisk er romanens fødsel (the rise of the novel) et opgør med alle genrer. Romanen er anti-generisk. I Bernard Bergonzis anti-postmodernistiske forsvar for den ikke-modernistiske engelske roman (et angreb på amerikansk postmodernisme), begynder han sin bog, *The Simtuation of the Novel*, med at kalde det første kapitel "the novel no longer novel" (11): altså romanen som ikke længere ny, eller: det nye er ikke længere nyt. Og det nye/romanen er gammel og udsluit på grund af især James Joyces *Ulysses*, den endelige roman, den roman der skulle overflødiggøre alle andre. Hvordan skrive noget nyt (en roman) efter Joyce, det var det spørgsmål, der kunne drive en Samuel Beckett til tavshed. *Ulysses* har altså fungeret som udtømningen af muligheder, sådan som Harry Levin gjorde opmærksom på.

Når man diskuterer det postmodernistiske gennembrud, så fremstår to holdninger. På den ene side findes en gruppe kritikere, der alle er enige om, at postmodernismen ikke er andet end en neo-modernisme; undertiden anses den for at være en afsporing af den ægte modernisme. Denne holdning kan sidestilles med Manfred Franks *récupération* of poststrukturalismen, idet han kalder den neo-strukturalisme. På den anden side finder vi en gruppe, som mener, at der er tale om en ny eller i al fald anderledes *écriture*, der deles af et så stort antal forfattere, at man nødsages til at antage postmodernismens objektive eksistens.

I 1965 udkom den engelsk kritiker Frank Kermods essay "The Modern". Dele af dette essay er et opgør med den amerikansk postmodernisme repræsenteret af Leslie Fiedler. Kermodé anskuer

postmodernismen som en videreudvikling af den klassiske modernisme. I 1971 kom den ægyptisk-amerikanske litteraturteoretiker Ihab Hassans parakritiske bibliografi med titlen "POSTmodernISM", og i 1977 (12) udsendte den engelske kritiker og romanforfatter (til postmoderne romaner) David Lodge sin bog *The Modes of Modern Writing*, hvis sidste kapitel er et forsøg på lingvistisk-retorisk at bestemme den postmodernistiske stil. Nu gik debatten på om man formelt kunne skelne en modernistisk fra en postmodernistisk tekst. Problemet, om der findes visse fællestræk ved den postmodernistiske tekst, blev yderligere kompliceret af, at der blev sat spørgsmålstegn ved, om der var noget, der hed modernismen. Mig bekendt var den amerikanske digter Randall Jarell den første, der kaldte modernismen for en videreudvikling af romantikken, for i al fald de anglo-amerikanske modernister forstod sig selv som antiromantiske. Ikke desto mindre førte fornyede studier af romantikken til, at de fleste kritikere (Frye, Abrams, Bloom, Hartmann) understregede den ubrudte linie fra romantik til idag: ny litteratur er postromantisk eller endog "Post-Miltonic".

3. Hvad er forskellen?

Hvis vi nu antager, at der findes en postmodernistisk *écriture*, hvordan skelner vi den så fra en modernistisk? Et slikt projekt er formalistisk og dermed i strid med sit objekt, der er, eller forstår sig, som værende *jenseits* formalismen. Spørgsmålet er: hvordan kan vi genkende en postmodernistisk tekst, når vi ser én? Her kommer et pardoks. Vi kan kun genkende en postmodernistisk tekst, hvis vi forbliver indenfor modernismen, for modernisme og formalisme er dybt solidarisk størrelser. Formalismens mulighed er muligheden for, at form er synlig og genkendelig og i sidste instans identisk. For at kunne identificere en postmodernistisk diskurs skal man have en metadiskurs, en lingvistisk. David Lodges *The Modes of Modern Writing* er et forsøg på ved hjælp af Roman Jakobsons berømte skelnen mellem metafor og metonymi at konstruere en poetik, der er i stand til at identificere formellem træk ved en tekst. En postmodernistisk tekst er en særlig udfordring for David Lodge, fordi Jakobsons syn på litteraturhistorie nødvendigvis må være cyklisk. Enten skriver en forfatter metaforisk (dvs. modernistisk, symbolistisk, romantisk) eller også metonymt (realistisk); andre sproglige muligheder gives ikke. Men hvis eller når postmodernismen er *jenseits* formalismen hvad så? Lodge anser bl.a. Fowles, Pynchon, Barthelme, Vonnegut og andre for at være postmodernister (der er altså en vis konsensus blandt både modstandere og fortalere om, hvem der tales om). Lodge angiver så visse gentagne træk ved disse tekster. F.eks. fraværet af en "mening" bagved teksten; en bevidst ophævelse af den klassiske logiks principper - så som kontradiktionsprincippet; den såkaldte *permutation* (egl. ombytning), hvorved

der menes det modsatte af at udelade noget. Ethvert valg forudsætter et fravalg, hvad enten valget er sprogligt eller eksistentielt, men mange postmodernistiske tekster forsøger at medtage så mange alternativer som muligt, de undlader at udelade. Lodge giver mange eksempler (bl.a. fra Borges), men mest kendt herhjemme er nok John Fowles' *Den franske løjnants kvinde*, hvor vi får valget mellem flere slutninger. Endnu et træk er, hvad Lodge kalder **diskontinuitet**: vi forventer af tekster, at de hængersammen både grammatisk og logisk, men den postmodernistiske tekst bryder med det princip og gør det derved umuligt at "naturalisere" teksten. Lodge opregner flere karakteristiske træk, men bogen slutter med følgende:

Hvis det virkelig er lykkedes for postmodernismen at fordrive tanken om en orden (hvad enten den udtrykkes metaforisk eller metonymt) fra moderne litteratur, så ville den i sandhed afskaffe sig selv ved at ødelægge de normer, i forhold til hvilke vi opfatter afvigelserne. En forgrund (**foreground**) uden en baggrund for noget andet. Postmodernismen kan ikke forlade sig på den modernistiske eller den antimodernistiske litteraturs historiske erindring som en baggrund, fordi den i alt væsentlig er en regelbrydende kunst, og hvis ikke nogle stadig prøver at holde reglerne er der ingen pointe i at bryde dem og ingen interesse for at se dem brudt. (13)

Dette afsluttende citat rejser en del interessante problemer. Modernismen kan beskrives som normbrydende - Per Aage Brandt har sagt det så smukt: "benbruddet blotter benet". Hvordan kan man bryde med bruddet? Det er spørgsmålet. Det kan man ikke. Modernismen var afhængig af en tradition, og den levede i et univers, hvor der var forskel mellem højkultur og massekultur. Men når det moderne selv bliver tradition ("the tradition of the new", "the modern tradition"), hvordan kan man så bryde med traditionen, uden at bryde med det moderne?

Hvis den modernistiske tekst blottede benet (sproget, grammatikken), hvad kan man så blotte udover den, der blotter? At blotte den, der blotter benet, er metafiktion og får som resultat John Barths romaner, hvori vi ofte møder beklagelsen: endnu en roman om én, der er ved at skrive en roman; eksemplarisk i den Borges-inspirede *Lost in the Funhouse*. Hvad angår forholdet mellem højkultur og massekultur, så kunne den modernistisk tekst citere massekulturen. Vi finder det hos f.eks. T.S. Eliot; men den postmodernistiske tekst kan ikke citere massekulturen, den må **indkorporere** den. Dette minder lidt om det ændrede indhold i drømme. De drømme, som Freud tydede, var litterære; de "citerede" verdenslitteraturen fra Sokrats til Freud, ganske som Joyce, Eliot og Pound kunne citere. Det gør postmoderne drømme ikke, omend disse drømmes fænomenologi endnu mangler.

4. Postmodernisme som blanding

Vi nærmer os nu et andet tema: blanding, eller på engelsk "blurring". Dette fænomen er nok det, som har tiltrukket sig størst opmærksomhed i den seneste tid. Det er forbundet med noget jeg, inspireret af Johannes Sløk, vil kalde **substansens død**. Det går ganske kort ud på, at forskellen mellem forskellige diskurser er ophævet eller udvisket (**blurred**). Med forskellige diskurser skal forstås filosofi, historie, litteratur, socialvidenskab osv. Det er præcist på dette punkt, at Habermas har slået ned.

Fra Aristoteles og frem til i al fald Roman Jakobson har det været enhver poetiks opgave at skelne mellem det litterære (det poetiske) og det ikke litterære, altså at opsoge *differentia specifica*. I ganske mange århundreder var det som bekendt mimesisbegrebet, der udgjorde poesiens essens. I vort århundrede blev forskellen en **sproglig** forskel. Poetikken havde, som andre diskurser, foretaget **the linguistic turn**. Sproget var samtidig poetikkens sidste middel til at differentiere med, og dette sidste middel er én, på en eller anden lingvistik, bygget formalisme.

Med en postmodernistisk tekst kan næppe identificeres som sådan. Som allerede antydte brød det formalistisk-lingvistiske projekt sammen for Lodge i mødet med de postmodernistiske tekster. Det samme gælder utvivlsomt for et postmodernistisk billede. Men lad mig tage et eksempel fra den postmodernistiske hverdag. I slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne udgav Carlos Castaneda en række "tekster", angiveligt etnologiske afhandlinger om hans møde med en indianer ved navn Don Juan. Det lykkedes Castaneda, dels at blive en kultfigur i Californien, og dels at indlevere teksterne til bedømmelse og til erhvervelsen af akademiske grader (både MA og Phd). Men de er, viser det sig, rene fiktioner. Ingen lingvistik kan afsløre, at de ikke skulle være videnskabelige afhandlinger. Idag er de "romaner" og indgår på lige fod med andre romaner i amerikansk litteratur. Hvad gjorde, at de blev læst som videnskabelige afhandlinger? Det var **rammen**. De blev fremlagt som sådan i den rette institution af den rette person. Som talehandlinger var de "happy", som Austin ville sige, men strukturelt-substantielt var der intet etnografisk eller litterært ved dem.

Lad os tage et andet eksempel: Yves Klein. Når jeg tager ham, er det, fordi Else Marie Bukdahl har fremhævet ham "som" postmodernistisk maler. Det var han - måske af gode grunde - ikke i Herbert Reads *A Concise History of Modern Painting*. Her beskrives Klein sådan:

"Klein udvidede ideen (den ide at alt kan bruges som kunst, HH) ved at lægge vægt på den handling det er at lave et kunstværk, så at arbejdet i sig selv bliver et spor af den energi, der er lagt ind i det".

Dette lyder stort set, som når John Barth beskrev Borges. Hvis vi vender tilbage til Else Marie Bukdahls beskrivelse af Klein, så siger hun, at hans blå billeder blev skabt i modernismens mest

frugtbare periode - her viser den sig at være 50'erne - men, og så kommer det, "idag hvor vi befinder os i et postmodernitetens erkendelsesrum, opleves de som både nærværende og aktuelle". Årsagen siges så at være den, at de ikke rummer entydige forestillinger. (15)

Hertil er der flere kommentarer at knytte. For det første er det det andet erkendelsesrum, det jeg kalder rammen, der har gjort Kleins lærreder aktuelle, for det andet er det ikke rigtigt at sige, at den nye opfattelse af billederne skyldes formelle træk ved dem. Det er ikke fraværet af entydige forestillinger i billedet, men det er rammen, der er ændret og dermed billedet.

To eksempler har jeg givet på, at når den ydre ramme ændres, så ændres også det "indre". Det er jo da ikke, fordi Castanedas tekster var mangetydige, at der derved var åbnet mulighed for, at de i én situation var akademiske afhandlinger og i en anden blev romaner. Situationen ændredes og dermed teksterne.

Lad mig vende tilbage til spørgsmålet om, hvordan man kan kende en postmodernistisk tekst (billede, musikstykke). Jeg vender mig til lyrikken. Jonathan Holden giver i bogen *The Rhetoric of the Contemporary Lyric* et glimrende svar:

Den måde hvorpå et stykke litteratur er indrammet - som prosa, som digt, som "funden" kunst (*found art*) eller som prosadigt - har afgørende indflydelse på vore forventninger og bestemmer den strategi vi anvender, når vi læser det uden hensyntagen til sprogets iboende (*inherent*) egenskaber. (15)

Jeg ville nok stryge ordet "inherent", for sproget har ikke på forhånd iboende egenskaber, ganske som Yves Kleins billeder ikke har iboende potentialer, der blot venter på den postmodernistiske beskuer for at blive aktualiserede. Vi synes nu at have en foreløbig løsning på det problem, der ofte fremkommer, når man forsøger at identificere postmodernistiske tekster. For ikke så snart har man gjort forsøget, før man begynder at "finde" samme træk ved, hvad der før i tiden utvetydigt gjalt for at være modernistiske, romantiske eller endog klassiske tekster.

Fra et formalistisk-historisk synspunkt kan det lyde vanvittigt at tale om en postmodernistisk Shakespeare, men det har Christopher Norris netop gjort. Årsagen til at man kan "finde" postmodernistiske træk i tidligere tekster, er, at rammen hvori man læser dem, er ændret. I stedet for substans: rammer, traditioner. Vi kan nu igen tage fat på det såkaldte genreblandingsfænomen - denne "Einebnung...zwischen Philosophie und Literatur" som Habermas behandler. Er der ingen forskel på filosofi og litteratur, på historiografi og "egentlig" historie? Har de enkelte diskurser ingen iboende træk, der utvetydigt gør dem til det ene eller det andet? Postmodernistiske romaner er også metaromaner; de indeholder selv litteraturteoretiske afhandlinger, ligesom Kleins billeder selv handler om at male. Digte bliver selv poetikker. Hvordan vil man klassificere Derridas *Glas*? Filosofen Richard Rorty

har klare og mest provokerende (han har i al fald provokeret Habermas) sagt, at filosofi er en litterær genre - "a kind of writing". Historikeren Hayden har i **Metahistory** vist, at historien er en litterær genre. Endelig har filosofen og romanforfatteren William H. Gass argumenteret for at der er ingen forskel på at skabe en "ren fornuft" og så en romanfigur, (16) det er samme aktivitet. Det er denne blanding af genrer og diskurser, der, fordi den har været intimt knyttet til det postmoderne projekt, har forårsaget, at postmodernismen opfattes som forvirrende og opløsende. Det er imidlertid ikke så meget forskellen mellem forskellige diskurser, der er ophævet, men det er forskellene, rammerne, marginerne, kanterne, der er blevet studeret, tematiseret og problematiseret.

5. Hvad er så postmodernisme?

Et sådant spørgsmål kan slet ikke stilles, for det forudsætter en substans, en identificerbar formation, en stil eller lignende. Postmodernisme er ikke fraværet af stil, som Poul Erik Tøjner i **Kritik** nr. 72 så rigtigt har fremhævet, det er fraværet af en bestemt stil og dermed af en bestemt stil. Vi kan altså ikke spørge, hvad postmodernismen egentlig er. Jeg er derfor enig med Tøjner i, at, i stedet for en apokalyptisk postmodernisme, må vi se den mere deskriptivt som et vilkår. Også Else Marie Bukdahl fremhæver, at postmodernismen ikke er en ny og anderledes periode eller en ny fase i et historiefilosofisk forløb. Det er en anderledes måde at stille spørgsmål på til sproget, litteraturen, historien, traditionen, men samtidig en måde, der kan se det moderne, modernismen og moderniteten som historiske størrelser. Og det er vanskeligt. Det er først og fremmest Peter L. Berger, der har fremhævet vanskeligheden at historisere og relativere selve det moderne. Vi må, havde jeg nær sagt, tænke på modernitetens præmisser; vi må benytte dens sprog, dens begreber og diskurser. Vi kan ikke, i stedet for at tænke filosofisk, opfinde en ny metadiskurs uden nogen forbindelse til filosofien, selvom vi godt ved, at filosofien er metafysisk. At tænke i filosofien er at være fanget i dens begrænsede erkendelsesrum, derfor er det muligt at være postfilosof som Rorty. Vi taler stadig filosofiens sprog, men vi spiller samtidig et vist dobbeltspil. Ligeledes er postmodernismen i litteraturen ikke modernismens død eller ophør. Det er en art dobbeltlitteratur, som ikke har ophævet modernismen, men fordoblet den, den taler dens sprog eller mimer det. Det er også derfor, at det er en umulighed at vælge at skabe et modbillede til moderniteten, sådan som bl.a. Erik A. Nielsen angiveligt har forsøgt. Der er jo nemlig ikke noget mere arkemodernistisk end at skabe et modbillede.

Hvad er så en postmodernistisk tekst eller en postmodernistisk forfatter? Er Per Højholt modernist eller postmodernist? Er Grundtvig? Hvordan kan forfattere, så at sige, overgå fra at være mo-

dernister til at være postmodernister? Hvorfor kan f.eks. Joseph Riddell erklære, at Eliots *Four Quartets* er modernistiske medens bog V. af William Carlos Williams' *Paterson* er postmodernistisk? (17) Jeg har flere gange understreget ordets semantiske ustabilitet og "beviset" kunne f.eks. være, at dem, som Harry Levin kaldte postmoderne, er dem, vi nu kalder enten eksistentialistiske eller beat forfattere. Disse forfattere (Sartre, Ginsburg) vil vi nok ikke idag kalde postmodernistiske. Men der er ingen tvivl nu, her, om, at Pynchon, Barthelme, Barth er postmodernister. Herom er selv de enige, der ellers benægter det postmodernistiske gennembrud. Alle er (næsten) også enige om, at digterne A.R. Ammons og John Ashbery er postmodernister – men hvorfor? Jeg har været inde på rammens betydning. Sagen er, at enhver forfatter kan være, eller kan gøres, til postmodernist; der er intet substantielt, formelt, iboende, der forhindrer en sådan bestemmelse. Jørgen Elbæk "påviste" engang, at Grundtvig var "modernist", men den påvisning, der naturligvis pegede på træk i og ved teksten, afhang af, at et givet fortolkningsfællesskab gik med til, at visse tekstuelle fakts afgjorde, at Grundtvig blev modernist. Der var intet i Grundtvigs egen tekst, der kunne forhindre det, og det, der muliggjorde læsningen, var de ændrede rammer. Det forudsatte en institution, der var villig til at læse ham som modernist.

Idag er der i USA ved at etablere sig en postmodernistisk læsning af Kierkegaard. (18) Denne læsning vil møde modstand af dem, der læser Kierkegaard "eksistentielt"; igen er det ikke Kierkegaards tekst, der forhindrer en sådan læsning. Postmodernisme "er" et fællesskab af fortolkere, og hvilke danske forfattere der ender med at blive postmodernister vil fremtiden vise.

NOTER:

1) M. Frank, *Was ist Neostukturalismus?* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983) s. 30. Se også Peter Bürger i Friedburg og Habermas (red.) *Adorno-Konferenz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), hvor det hedder, "Der Terminus Postmoderne har daruber hinaus den Nachteil, dass er das Neue nur Abstrakt benent". s. 177.

2) Malcolm Bradbury og John McFarlane (red.), *Modernism: 1890-1930* (Harmondsworth: Penguin, 1976), s. 31.

3)

post-mo-dern, a. Also post-Modern. [Post-B. 1 b.] Subsequent to, or later than, what is 'modern'; *spec.* in the arts, esp. *Archit.*, applied to a movement in reaction against that designated 'modern' (cf. *MODERN a. 2 h). Hence post-mo-dernism, post-mo-dernist a. and sb.

1949 J. HUDNUT *Archit. & Spirit of Man* ix. 108 (*heading*) Post-modern house. *Ibid.* 119 He shall be a modern owner, a post-modern owner, if such a thing is conceivable. Free from all sentimentality or fantasy or

caprice. 1956 A. TOYNBEE *Historian's Approach to Relig.* II. xi. 146 Our post-Modern Age of Western history. 1959 C. W. MILLS *Sociol. Imagination* ix. 166 Just as Antiquity was followed by several centuries of Oriental ascendancy ... so now the Modern Age is being succeeded by a post-modern period. Perhaps we may call it: The Fourth Epoch. 1965 L. A. FIEDLER in *Partisan Rev.* XXXII. 308, I am not now interested in analyzing... the diction and imagery which have passed from Science Fiction into post-Modernist literature. 1966 F. KERMODE in *Encounter* Apr. 73/1 Pop-fiction demonstrates 'a growing sense of the irrelevance of the past' and Top [*sic*] writers ('post-Modernists') are catching on. 1966 N. PEVSNER in *Listener* 29 Dec. 955/2 The fact that my enthusiasms can-

not be roused by... Churchill College... does not blind me to the existence today of a new style, successor to my International Modern of the nineteen-thirties, a post-modern style. I would be tempted to call it, but the legitimate style of the nineteen-fifties and nineteen-sixties. 1977 *N.Y. Rev. Bks.* 28 Apr. 30/3 A process that culminates, by a curious but inexorable logic, in the post-modernist demand for the abolition of art and its assimilation to 'reality'. 1979 *Jrnl. R. Soc. Arts* Nov. 743/1 Many Post-Modern architects use motifs... in questionable taste. *Ibid.* 751/1 Post-Modernists have substituted the

body metaphor for the machine metaphor, because so much research has shown that we unconsciously project bodily states into architecture. 1979 *Time* 8 Jan. 53/1 The nearest man Post-Modernism has to a senior partner is, in fact, the leading American architect of his generation: Philip Cortelyou Johnson. 1980 *Times Higher Educ. Suppl.* 7 Mar. 16/1 Postmodernism, structuralism, and neo-dada (formerly known as 'concrete poetry') all represent a reaction against modernism.

- 4) Harry Levin, "The Tradition of Tradition" (1950) i *Contexts of Criticism* (New York: Atheneum, 1963), s. 65.
- 5) J. Klinkowitz, *Literary Disruptions* (Urbana: Univ. of Illinois Press, 1975), George Steiner, In *Bluebeard's Castle* (New Haven: Yale Univ. Press, 1971); Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)Pedagogy* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1985); Endvidere Hal Foster (red.), *Postmodern Culture* (London: Pluto Press, 1985). Geralf Graff, "The Myth of the Postmodernist Breakthrough" i M. Bradbury, *The Novel Today* (London, 1977).
- 6) Ordet brugtes første gang i 1977 se Fl. Skude, "Den, danske debat om postmodernisme" BSA/Arkitekter, nr. 3; se også Louisiana Revy, "Huset som billede" fra 1981. Tak til Øysten Hjort, der gav mig dette nr.
- 7) Harry Levin, "What was Modernism" i *Refractions: Essays on Comparative Literature* (London: O.U.P., 1966), s. 271.
- 8) Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (Harmondsworth: Penguin, 1979). I 1946 offentliggjorde den tjekkiske kunstkritiker J. Chalupský i *Listy* en afhandling med titlen "Den moderne tids afslutning", s. K. Chvatík, *Strukturalismus und Avantgarde* (1970).
- 9) Barretts essay findes i M. Zabel (red.) *Literary Opinion in America* (New York; Harper & Row, 1962, vol. II, s. 755.
- 10) *New Left Review*, nr. 144 (March-April 1984) s. 109.
- 11) John Bahrt, "The Literature of Exhaustion" i R. Kostelanetz (red.) *On Contemporary Literature* (New York: Discuss Books, 1969), s. 669.
- 12) Kermodes essay i *Modern Essays* (London: Fontana, 1970) ss. 11-90. Hassans i *New Literary History*, vol. III, nr. 1 (Autumm 1971). Graffs se note 5.
- 13) David Lodge, *The Modes of Modern Writing* (London: Edward Arnold, 1977), s. 245.
- 14) E.M. Bukdahl, "Billedkunst og erkendelse" i *uddannelse*, nr. 9 (1985) s. 458.
- 15) J. Holden, *The Rhetoric of the Contemporary Lyric* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980). s. 26.
- 16) Se Richard Rortys *Consequences of Pragmatism*; Hayden Whites *Metahistory*; og William H. Grass, *Fiction and the Figures of Life*.
- 17) Joseph Riddell, *The Inverted Bell: Modernism and the Counter-Poetics of William Carlos Williams* (Baton Rouge: Louisiana Univ. Press. 1974). Denne bog, der kombinerede Heidegger og Derrida affødte en voldsom diskussion mellem Riddell og Yale-skolens J. Hillis Miller angående postmodernisme som enten en periode eller en kvalitetsbetegnelse.
- 18) Om Mark C. Taylors dekonstruktive teologi se hans *Deconstructing Theology* (New York: The Crossroad P.S., 1982).