

## VRSTE, ZVRSTI IN TIPI POSTMODERNISTIČNE LITERATURE

Razprava se posveča problematiki, ki je v raziskovanju postmodernizma ostajala doslej ob strani: katere literarne vrste so v središču postmodernistične literature – ne le svetovne, ampak tudi slovenske; katerim zvrstem in oblikam – lirskim, pripovednim ali dramskim – je postmodernizem najizraziteje vtisnil svoj posebni pečat; in katere tipe literarnega ustvarjanja – ideološke, duhovno-estetske, nacionalne – je mogoče odkriti znotraj postmodernizma s pomočjo veljavnih, v literarni zgodovini preskušanih modelov.

The paper deals with a problem that has remained until now a peripheral one in research on postmodernism: which poetic categories are at the center of postmodernist literature, not just world literature, but also Slovene; which genres and forms – lyrical, narrative or dramatic – have been most expressly affected by postmodernism; and what types of literary creativity – ideological, spiritual/aesthetic, national – are possible to discover within postmodernism with the aid of the prevailing, proven models in literary scholarship.

Notranja sestava postmodernizma se najnazorneje pokaže ob vprašanju, katere literarne vrste, zvrsti in oblike so mu najuporabnejše, kako preoblikuje tradicionalne zvrsti in oblike, kakšne spremembe in novosti vnaša vanje. Ta problematika je v literarni vedi komaj načeta, posamezne analize še čakajo na obsežnejše sinteze ali pa niso bile še niti zastavljene. Toda najmanj obdelana se zdi tipološka sestava postmodernizma: kakšnim tipom literature pripadajo posamezna postmodernistična besedila in kako različni tipološki modeli vplivajo na razčlenjenost postmodernizma. V to območje spadajo konkretna vprašanja o tem, ali ga je mogoče razdeliti na več tipov po politično-ideološkem ključu; podobnega pomena je vprašanje o nacionalnih različicah postmodernizma v literaturah Evrope in obeh Amerik.

## I

Kot za vse druge literarne smeri je tudi za postmodernizem značilno posebno razmerje med temeljnimi literarnimi vrstami, zvrstmi in oblikami. Ta razmerja se od ene literarne smeri do druge spreminjajo in so zlasti za nekatere med njimi specifična. Za romantično je bilo značilno, da je sicer intenzivno razvijala pripovedne in dramske zvrsti, vendar se je po obsegu in dosežkih najustrezneje razmahnila v poeziji, zlasti lirski pa tudi lirsko-epski. Nasprotno sta realizem in naturalizem težišče svojih literarnih načel prenesla predvsem v pripovedno prozo, dramatika je po obsegu in pomenu bila tej prozi včasih enakovredna, v

mnogih evropskih literaturah pa vendarle na drugem mestu, medtem ko o lirski poeziji, ki bi bila po svoji sestavi in položaju izrazito realistična ali naturalistična, skoraj ni mogoče govoriti. Za dekadenco, novo romantiko in simbolizem je še veliko bolj kot za romantiko opazno, da jim je ustrezala predvsem poezija, manj dramatika, medtem ko je pripovedništvo ostajalo ob strani; kadar so se poskušali razširiti tudi v pripovedno prozo, so se morali nasloniti na realistično-naturalistične vzorce, kar je opazno zlasti pri Cankarju. Eksistencialistična literaruta 20. stoletja je bila podobna realizmu in naturalizmu v tem, da je oblikovala obsežno pripovedništvo in deloma tudi dramatiko, medtem ko ostaja razpravljanje o eksistencialistični liriki problematično ali celo nemogoče. Spet zelo specifično se je izoblikovala podoba literarnih vrst in zvrsti v modernizmu; tu je ob prevladujočem proznem pripovedništvu in čisti liriki pripadel razmeroma manjši delež dramatiki, oziroma se je njen pomen za modernizem uveljavil pozno.

Presoja teh razmerij je v primeru postmodernizma otežena z dejstvom, da se je literarna veda doslej posvečala večidel ali celo izključno obravnavi postmodernističnega pripovedništva, medtem ko je liriko in dramatiko puščala ob strani ali pa ju je jemala v poštev samo izjemoma. Zato je mogoče sklepati, da je območje postmodernistične lirike in dramatike sicer v literarni vedi še neobdelano, da pa je samo na sebi vendarle pomembno in torej hvaležen predmet prihodnjih raziskav. Vendar je mogoče tudi nasprotno stališče, da lirika in dramatika v postmodernizmu nista dovolj značilni ali razviti, tako da je manjši interes literarnih raziskav za teh dvoje literarnih vrst naraven. Nazadnje je pa mogoče tudi mnenje, da sta lirski in dramski vrsti v postmodernizmu sicer manj značilni in tudi po obsegu manj opazni, da pa vendarle obstajata kot pomemben del postmodernistične literature; pri tem so njuni tipični znaki manj jasni, tako da predstavljajo za znanstveno raziskavo poseben problem. Značilno je, da v obeh zbornikih *Approaching Postmodernism* (1986) in *Exploring Postmodernism* (1987), zasnovanih v okvirih mednarodne primerjalnoknjževne vede, ni nobenega prispevka, ki bi bil namenjen raziskovanju postmodernizma v liriki in pesništvu nasploh.<sup>1</sup>

V zadnjem desetletju so sicer začela nastajati specialna raziskovalna dela pesniškega postmodernizma in temu ustrezne književne objave. Sodba o teh je še prezgodnja, vendar je mogoča vsaj začasna ugotovitev, da marsikatera med njimi po svojih načelnih izhodiščih, pa tudi po izboru obravnavanih avtorjev in del zbuja dvom o svoji utemeljenosti ali upravičenosti. J. M. Conte je v knjigi *Unending Design – the Forms of Postmodern Poetry* (1991) poskušal pojem postmo-

<sup>1</sup> *Approaching Postmodernism*, ur. Douwe Fokkema in Hans Bertens (Amsterdam, Philadelphia, 1986). *Exploring Postmodernism*, ur. Matei Calinescu in Douwe Fokkema (Amsterdam, Philadelphia, 1987).

dernizma prenesti na besedila ameriške poezije zadnjih desetletij.<sup>2</sup> Ob tem gradivu je razlikoval dvojje tipov postmodernistične lirike: serialnega in proceduralnega (serial, procedural). Pod prvim je razumel odprto formo pesnjenja, ki da nadomešča organske tvorbe nekdanje romantike, njihovo notranjo enovitost in imanentno ustvarjalnost; nasprotno je forma proceduralne lirike zaprta, vendar drugačna od tradicionalnih pesniških struktur, ki so vnaprej določeno vsebino oblikovale po načelih umetnostnih tvorb – proceduralna lirika postmodernizma je postala generativna v tem smislu, da vanjo pesnik zajame še nedefinirano vsebino. Pri tem avtor raziskave posebej opozarja na sonet kot primer zaprte forme, ki da je preveč tradicionalna, da bi lahko zares ustrezala sodobni, postmodernistični poeziji. Za primer pesnikov, ki ustvarjajo znotraj »serialnih« form, navaja Roberta Duncana, Paula Blackburna, Roberta Creeleyja, Jacka Spicerja in druge, za nosilce »proceduralnih« form Johna Ashberyja, Louisa Zukofskega in ponovno Creeleyja. Kljub temu se zdi, da bi avtorjeve opredelitve tipične postmodernistične lirike lahko služile tudi za označitev modernistične poezije, to pa zato, ker so zgolj formalne in ker pojmom odprte oziroma zaprte oblike ne dajejo ustrezne vsebinske, motivno-tematske in duhovnozgodovinske podlage.

Ustrezna razlaga postmodernizma v lirski poeziji bi bila nujna zlasti za razlago postmodernistične poezije v slovenskem literarnem prostoru, ker se zdi, da v njem postmodernistični liriki pripada razmeroma precejšen delež, verjetno večji kot v drugih literaturah. Vendar je zaradi splošne nerazvidnosti teorije o bistvenih značilnostih postmodernistične lirike njeno določanje in raziskovanje oteženo. Kot najbolj zunanje pomagalo pri evidentiranju, kaj je lirika postmodernizma, lahko služi domneva, da je tudi v poeziji najsplošnejše znamenje postmodernizma, ki prelamlja z modernističnim izročilom, vračanje k tradicionalnim zvrstem in oblikam, v nasprotju z modernizmom, ki je iz svojega ustvarjanja praviloma takšne oblike izločal in pesniška besedila gradil samo še iz mreže svobodnih verzov, kitic in odstavkov, vse do skrajnih oblik pesmi v prozi; ustrezna temu je bila tudi notranja forma pesmi, ki je v svoji motivno-tematski sestavi opuščala vzorce sklenjene, tradicionalne in v tem smislu »klasične« poezije. Z vračanjem k predmodernistični tradiciji so za postmodernistično pesništvo postale znova aktualne lirske zvrsti in oblike, kot so sonet, gazela in elegija, pa tudi razpoloženska, doživljajska in predmetna pesem, nastale od 18. stoletja naprej, nazadnje tudi pesem v prozi. Te oblike lahko dobijo postmodernističen pečat s pogojem, da se ne uporabljajo v svoji prvotni, z antiko, srednjim vekom, renesanso, romantiko ali dekadenco določeni podobi, ampak z očitnim simuliranjem njenih tipičnih značilnosti. V postmodernistično rabo teh vzorcev spada tudi

<sup>2</sup> Joseph M. CONTE: *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry* (Ithaca, London, 1991).

navidezno posnemanje tradicionalnih motivov in tem, ki so jim bili najpogostejša vsebinska podlaga, na primer ljubezenskih, osebnoizpovednih, moralističnih ali socialnopolitičnih, postmodernizem jih povzema z ironijo, včasih v odkrito parodični ali travestijski predelavi, lahko pa samo kot imitiranje nečesa, kar ni več resnično, zlasti ne kot neposredna vsebina pesnikove zavesti, in je torej samo še stvar estetskega učinka, igrivosti ali celo namerne dvoumnosti. S tega stališča bi v novejši slovenski liriki sedemdesetih let in po letu 1980 lahko za postmodernistične veljale že Tauferjeve variacije na ljudska besedila (Pesmarica rabljenih besed, 1975, Ravnanje žeblicev in druge pesmi, 1979), zbirke Milana Jesiha Kobalt (1976), Volfram (1979) in Usta (1985), zlasti pa njegovi soneti, objavljeni v istoimenski zbirki (1989); v podobno vrsto spadajo gazele Iva Svetine v zbirki Joni (1976) pa tudi besedila v knjigi Péta besedila (1987), ki obnavljajo Rimbaudov tip prozne pesmi, vendar kot obnova obrazca, ki je izgubil svoj prvotni modernistični pomen, tako da uprizarja le še čutno estetski videz dekadentnih motivov in tem.

Podobno kot za postmodernistično liriko tudi za dramatiko še niso izdelana vsa merila, po katerih bi bilo mogoče določati, kateri avtorji in besedila so reprezentativni za gledališki postmodernizem. Ko je leta 1984 Herta Schmid v razpravi *Postmodernism in Russian Drama: Vampilov, Amalrik, Aksënov*, natisnjeni v zborniku *Approaching Postmodernism* (1986), poskušala zarisati usmeritev k postmodernizmu v najnovejši ruski dramatiki, je to storila tako, da je vanjo prištelala dela Vasilija Aksjonova, Andreja Amalrika in Aleksandra Vampilova;<sup>3</sup> pri tem je pojem postmodernizma bolj ali manj izenačila s pojmom neoavantgarde, kar je imelo za posledico, da je njegove značilnosti našla v dramskih besedilih, ki so sorodna dramatiki absurda v evropskem pomenu besede in sodijo torej v pozni modernizem, ne pa v specifično območje postmodernizma. Takšna uvrstitev bi bila mogoča samo, če bi sestavine absurdnega gledališča v postmodernizmu izgubile svoj prvotni smisel in bile uporabljene samo še ironično, parodično ali estetsko.

R. Simard je v knjigi *Postmodern Drama – Contemporary Playwrights in America and Britain* (1984) z več sreče poskušal raziskati, kako je potekal v novejši anglosaški dramatiki razvoj iz modernizma v postmodernizem, vendar se zdijo tudi njegove opredelitve v marsičem sporne.<sup>4</sup> Po Simardu je bil Beckett zadnji pomembni dramski modernist, medtem ko naj bi Harold Pinter in Edward Albee že spadala med prve postmoderniste. S tega stališča naj bi bili za postmodernizem v angleški in ameriški dramatiki najbolj reprezentativni Tom Stoppard,

<sup>3</sup>Gl. op. 1.

<sup>4</sup>Rodney SIMARD: *Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain*, Lanham etc., 1984.

Sam Shepard, Peter Shaffer in David Rabe, ki sicer uporabljajo tehnične in formalne novosti absurdne dramatike, vendar opuščajo njeno prvotno filozofijo in postavljajo na oder »podobo modernega sveta«. V sklepu svoje raziskave navaja avtor med mogočimi postmodernističnimi dramatikami še Fernanda Arrabala, Petra Handkeja, Simona Grayja in Davida Mameta. Našteta imena kažejo na neizenančenost avtorjev in besedil, zbranih pod skupno postmodernistično oznako. Avtor je v svoj izbor povezal postmodernistične z modernističnimi in celo postrealističnimi dramskimi pisatelji, saj Pinter v večini del nadaljuje modernizem, medtem ko je Shepard najverjetneje tipičen dramatik ene od številnih ameriških različic dramskega postrealizma. Pač pa Shaffer, Stoppard in Gray nedvomno opozarjajo nase kot na avtorje, ki posnemajo videz tradicionalnega gledališča, temu pa dajejo nov dramski pomen s pomočjo postmodernistične imitacije. Medtem ko je Handkejeve igre komaj mogoče izvzeti iz prevladujočega modernističnega vzorca gledaliških besedil, je za Grayjevo predelavo ibsenovskega modela realistične konverzijske igre primerna oznaka, da te obrazce prenaša v okvir gledališkega dogajanja, v katerem ni več odločilna resničnost dogodkov, likov in njihovih medsebojnih odnosov v smislu nečesa izkustveno verjetnega, kar pomeni, da gre za postmodernistično obnovo realistične dramaturgije 19. stoletja. Podobno je iz angleške dramatike namesto Pinterjevih iger kot primer postmodernističnih besedil potrebno upoštevati »črne« komedije Joeja Ortona, zgrajene iz tipičnih dramaturških obrazcev grško-rimske komediografije. S tem predstavljajo postmodernistično obdelavo tistega komediografskega izročila, ki je bilo na svojem začetku utemeljeno v helenističnem pojmovanju naključij, usode in razumnosti sveta, a ga Orton prilagaja tako, da ta podlaga ne igra več nobene vloge, oziroma se umika skrajnemu spoznavnemu in moralnemu nihilizmu, tako da ostaja smisel celotnih besedil samo še estetska igrivost.

Pogoj za postmodernistično dramatiko je ta, da dramske zvrsti in oblike tradicionalnega gledališča uporablja tako, da v njihovi uporabi opušča resnico dramskega dogajanja, značilno za gledališče pred modernizmom, pa tudi neposredno resničnost, ki v modernistični dramatici ponazarja psihične akte zavesti; mednje spada tudi občutje absurdnosti sveta, ki ga je na oder postavljalo gledališče absurda. Takšna uporaba tradicionalnih sestavin je opazna tudi v tistih besedilih slovenske dramatike po letu 1970, ki bi jih smeli imeti za postmodernistična. V okvir zgodnjega dramskega postmodernizma na Slovenskem se uvrščajo zlasti igre Milana Jesiha od Grenkih sadežev pravice (1974) naprej, ki pripadajo različnim zvrstem in modelom. Grenki sadeži pravice in druge Jesihove igre tega tipa spadajo na videz v gledališče absurda, vendar je njihova modernistična uvrstitev vprašljiva. Razumeti jih je mogoče kot postmodernistično priredbo snovi, učinkov in dramaturških prijemov absurdne dramatike, ker za njimi ni čutiti pravega občutja absurda, to pa zato, ker se ne nanašajo na neposredno doživeto

resničnost, ampak na obrazce vedenjskih standardov in jezikovnih klišejev. Gre za tip dramatike, ki bi zaslužila ime postmodernistično gledališče absurda, v katerem absurd ni več resničen v smislu neposrednega doživljanja sveta, ampak je samo še estetska kategorija, gradivo za uprizarjanje komičnih učinkov. Druge Jesihove igre (Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista, Brucka ali obdobje prilagajanja) so bližje dramaturgiji realističnih konverzacijskih iger, s tem pa podobne dramskim zvrstem, kot jih ustvarja postmodernistična dramatika drugih, zlasti anglosaških literatur. Precej drugačen vidik se odpira ob Šeherezadi Iva Svetine, ker se jo dá razumeti kot obnovev izročila poetično pravljичne dramaturgije, izoblikovane najprej v romantiki, nato pa razširjene zlasti v dramatični dekadenci in simbolizmu, pri Wildu, Maeterlincku, D'Annunziu, Yeatsu in drugih. Po motivih in tematskih sestavinah bi spadala v neodekadenco, vendar je snov iz Tisoč in ene noči obravnavana na način, ki lahko velja za postmodernističnega; v dramskem dogajanju ni sledu o kaki določni metafizični resnici, pa tudi ne neposrednega prikazovanja psihičnih vsebin, kot jih je postavljala na oder modernistična dramatika. Pač pa je v slikovitih podobah, ki so estetsko učinkovite, čutiti ozračje tesnobe in ogroženosti, ki sta značilni občutki mnogih postmodernističnih del.

Ob poeziji in dramatični se v postmodernizmu kot daleč najmočnejša literarna vrsta uveljavlja pripovedna proza. O tem priča ne le številnost besedil in avtorjev, ampak tudi pogostost, obširnost in sistematičnost razlag, ki jih literarna veda posveča prav temu področju. O tem, da je pripovedništvo poglavitna literarna vrsta postmodernizma, ni mogoče dvomiti, po tej značilnosti se izrazito razlikuje od modernizma, v katerem je bilo pripovedni prozi pesništvo enakovredno. Prevlada postmodernistične proze spominja na položaj v realizmu in naturalizmu. Znotraj tega pripovedništva je mogoče ugotavljati močan delež romana, ob njem pa tudi razmah krajše in srednjedolge proze, novele, kratke zgodbe in celo črtice. Na tej zvrstni ravni sicer ni opaznejših razlik z modernistično prozo, vendar se zdi, da v postmodernizmu roman nima takšne prevladujoče veljave, kot jo je imel v modernizmu. Posebna zvrstna značilnost postmodernistične proze, na katero opozarjajo številni raziskovalci, je ta, da se v nji z izrazito literarno pripovedjo lahko mešajo polliterarne ali neliterarne zvrsti, kot so esej, avtobiografija, zgodovinske, znanstvena razprava in podobno.

Romanopisje postmodernizma sestavlja nepregledna različnost tipov romaneskne proze, kot jih je ustvarila tradicija, iz katere jih postmodernizem zajema ali pa jih na tej podlagi svobodno kombinira. Zato je mogoče govoriti o postmodernističnih zgodovinskih, ljubezenskih, detektivskih, pustolovskih, okulturnih, grozljivih romanah oziroma o povezavah med njimi, ki jih je nemogoče zvesti na en sam žanrski vzorec. Značilen je zlasti nov tip zgodovinskega romana, ki mu je literarna veda doslej posvetila največ specialnih raziskav, vendar se zdi

za romane postmodernizma značilnejša eklektična spojitev več tipov romana v novo žanrsko celoto. Mogoča je tudi kombinacija čistega romana in pa eseja, literarne zgodovine, biografike, bibliografije in drugih znanstvenih zvrsti, kar je postalo podlaga romanu Juliana Barnesa Flaubertova papiga. Drugačno razdelitev postmodernističnega romanopisja je mogoče utemeljiti na deležu, ki pripade v njem metafikijskim postopkom. V prvo skupino bi spadala dela, v katerih takšne metafikcije skorajda ni in so zato blizu zelo tradicionalnemu tipu romana. Mednje je mogoče uvrstiti Süskindova Parfum in Goloba, pa tudi Robbe-Grilletovega Djinna in celo Ecovo Ime rože. V skupino romanov, ki metafikijske prijeme uporabljajo zelo zmerno, je mogoče šteti Fowlesova dela, kot sta zlasti Ženska francoskega poročnika in Mušica, medtem ko bi tretjo skupino sestavljala besedila, ki so zelo opazno povezana z metafikcijo in zato zaslužijo ime metafikijskega romana (Vladimirja Nabokova Bledi ogenj, Calvinov Če neke zimske noči popotnik, Ruplov Levji delež, Blatnikove Plamenice in solze itd.). Vendar tudi takšna klasifikacija ne more zajeti vseh možnosti v ustvarjanju novih romanesknih oblik, kar je ena od bistvenih posebnosti postmodernističnega romana. Dopolniti jo je potrebno z opozorilom, da je postmodernizem med drugim oživil celo takšno zapleteno romaneskno obliko, kot je ciklični roman. Po Dandinovih Zgodbah desetih princev in Jana Potočkega Rokopisu iz Zaragoze je Calvinov roman Če neke zimske noči popotnik popolnoma nov vzorec ciklične romaneskne pripovedi.

Novela in kratka zgodba – v pomenu, ki se razločuje od novele in je torej ožji od anglosaškega pojma short story – zasedata v postmodernističnem pripovedništvu zelo pomembno mesto, pri mnogih pripovednikih celo pomembnejše od romana, kar se zdi nasprotno modernizmu. Že na začetku postmodernističnega pripovedništva ju je Borges obnovil s tipičnimi novimi potezami, včasih sicer kot posnetek njune »klasične« forme, pa tudi z izdelavo novih oblik, utemeljenih v mešanju literarnih in neliterarnih zvrsti, zlasti z esejem, znanstveno razpravo in celo bibliografiko, za kar je reprezentativen zgled postala zgodba Pierre Menard, avtor Kihota. Drugačni tipi postmodernistične novele in kratke zgodbe so nastali v okvirih ameriške metafikcije, oprti večidel na ironično ali parodično uporabo modernističnih zapisov toka zavesti, za kar je značilen zgled postala Cooverjeva Varuška, pa tudi zgodbe Donalda Barthelmeja.

Z motivno-tematskega stališča je v postmodernistični srednjedolgi in krajši prozi mogoče odkrivati ne le vrst novele ali kratke zgodbe, v tistem pomenu, v katerem ju je razumelo 19. stoletje, ampak tudi novo rabo starejših tradicionalnih zvrsti, kot so pripovedke, pravljice, parabole, legende in bajke, na kar kažejo številni primeri od Borgesa do Calvina. Z notranjeformalnega stališča je tudi v tej prozi prav tako kot pri romanu mogoče razločevati med zgodbami brez metafikijskih postopkov, kar velja za številne Borgesove pripovedi, in takšnimi, ki so

izrazito metafikcijske, na primer večina zgodb Branka Gradišnika v knjigi *Mistifikcije*. Poseben vidik postmodernistične krajše proze se odpre ob dejstvu, da je vrsto kratkih zgodb po tradicionalnih načelih, prevzetih iz orientalske, srednjeveške in renesančne pripovedi, mogoče povezovati v večje zgodbene cikle, kar je postalo značilno zlasti za Calvinove pripovedne zbirke (*Grad prekrizanih usod*, *Krčma prekrizanih usod*).

Manj razširjena, vendar za postmodernistično pripovedništvo ne manj pomembna je črtica, nagibajoča se pogosto k pesmi v prozi. V primerjavi z modernizmom je delež takšne proze v postmodernizmu večji ali vsaj značilnejši. Raznovrstnost njenih oblik je zelo velika, prav tako zapletenost njene notranje forme. Najznačilnejše primere je najti že pri Borgesu, največkrat v obliki kratkih parabol, ki so na meji prozne pesmi, na primer v zbirki *Stvaritelj*. V ameriški metafikciji je pri Barthu, Cooverju, Pynchonu ali Barthelmeju nastala vrsta kratkih proznih oblik, ki so po sestavinah podobne modernistični kratki prozi, po obdelavi pa postmodernistične. Med najizrazitejše primere spadajo opisi mest v Calvinovi knjigi *Nevidna mesta*, ki so na meji s poetično prozo oziroma s pemijo v prozi. Knjiga je hkrati primer ciklične povezave kratkih besedil v večjo celoto po vzorcih podobnih orientalskih ali srednjeveško-renesančnih del, postmodernistična je v tem, da v okvirno pripoved vstavlja nov tip kratke proze.

V slovenskem pripovedništvu po letu 1980 se je ob daljši novelistiki postmodernističnega tipa (Branko Gradišnik, Drago Jančar) z mlajšo generacijo uveljavila tudi kratka prozna pripoved, deloma blizu tradicionalni kratki zgodbi, deloma novim tipom črtice, pogosto kot variacija na podobne vzorce pri Borgesu, pa tudi na modernistične predloge. Takšno prozo je ob Andreju Blatniku (*Šopki za Adama venijo*, *Biografije brezimnih*), Andreju Moroviču in drugih razvil Igor Bratož v knjigi *Pozlata pozabe*. S tem se nove oblike kratke proze tudi v slovenski literaturi uvrščajo med značilne zvrstne posebnosti postmodernizma. Po njih ga je mogoče razločevati od modernističnega pripovedništva, ki kratke proze večidel ni gojilo, kolikor pa jo je (začetni Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Beckett) nosi na sebi značilne poteze toka zavesti, sicer obdelanega v poetičnem jeziku in ritmu, kljub temu pa neposredno doživljajskega. Te poteze nadomesti v postmodernistični prozi umetelna konstrukcija.

## II

Tipološki pogledi omogočajo, da pesniška, pripovedna in dramska besedila postmodernizma razvrstimo po vidikih, ki so ahistorični ali celo ciklični, in sicer tako, da odkrijejo v njem različne, sočasno obstoječe ali celo nasprotujoče si plasti, podobno kot v drugih literarnih smereh. S tem se ob enotnosti postmodernizma, ki ga ločuje od drugih smeri, pokaže tudi njegova notranja različnost, ki ga z njimi povezuje ali vsaj opozarja na medsebojne podobnosti.



Takšnih tipoloških možnosti je več. Doslej najbolj uporabljen in po svoji metodi najpreprostejši je ideološki vidik. Uporabila ga je zlasti marksistična, neomarksistična ali v najširšem smislu levičarska literarna publicistika, in sicer tako, da ga je utemeljevala s filozofskimi, sociološkimi ali vsaj moralističnimi načeli. Med prvimi je za razlago postmodernizma takšno ideološko izhodišče uporabil J. Habermas v predavanju *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (1980).<sup>5</sup> Tu je razpravljal predvsem o razmerju med moderno in postmoderno kot dveh družbenozgodovinsko nasprotujočih »projektih«; v tem okviru je razmišljal tudi o modernizmu in postmodernizmu kot umetnostnih pojavih. Modernizem je razumel kot »progresivno« umetnostno smer, postmodernizmu pa očital retrogradnost, neokonservativnost ali celo reakcionarnost. To antitezo je deloma izpeljal iz predhodne Adornove razlage modernizma, ki da je progresiven kot negacija kapitalistične kulture, kot slaba vest poznokapitalistične družbe, kot umetnost, ki ta sistem in njegovo ideologijo spodkopava, razkraja ali subvertira. Šibka točka takšnih razlag je med drugim tudi ta, da so nekateri neomarksisti ideološko označitev modernizma in postmodernizma formulirali ravno narobe: modernisti naj bi bili največkrat nazadnjaški ali celo fašistoidni (Ezra Pound, Thomas S. Eliot, David H. Lawrence, celo James Joyce). Podobno kot Habermasova tipološka opredelitev postmodernizma je tudi ta nedokazljiva; tako modernizem kot postmodernizem sta po svoji ideološki sestavi tako zelo heterogena, zapletena, pogosto tudi zunaj običajnih ideoloških kontroverz, da ju ni mogoče zajeti v dvoje enotnih ali nasprotujočih si ideoloških oznak.

Izpod peresa drugih marksistov in neomarksistov so nastale nekoliko drugačne, dopolnjene ali celo radikalnejše tipološke razlage. A. Callinicos je postmoderniste razglasil za nadaljevalce modernistov, oboji so mu bili samo negativen spremni pojav v razvoju kapitalističnih družb 20. stoletja.<sup>6</sup> F. Jameson je poskušal kulturo postmodernizma razumeti bolj razčlenjeno, iz njenih notranjih protislovnosti, zaradi česar da je ta kultura v družbenoideološkem pogledu ambivalentna – po eni strani utrjuje kapitalistični sistem in ga podpira v njegovem ekspanzivnem, planetarnem razmahu, z druge pa spodnaša njegovo duhovno trdnost, saj razkraja tradicionalno ideologijo, podlage njenih spoznavnih načel, morale in estetike, s tem pa spodkopava tudi »centre moči«, ki se opirajo na vladajoče ideološke sisteme.<sup>7</sup>

Prepričanje o ambivalentnosti postmodernizma, ki ga je poskušal med prvimi

<sup>5</sup> Jürgen HABERMAS: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. V: *Kleine politische Schriften I–IV* (Frankfurt na Majni, 1981).

<sup>6</sup> Alex CALLINICOS: *Against Postmodernism – a Marxist Critique* (Cambridge, 1989).

<sup>7</sup> Fredric JAMESON: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (London, 1991).

utemeljiti Jameson, je pri drugih levih razlagalcih postmodernizma prerasla v tezo o dveh možnih postmodernizmih, progresivnem in konservativnem, levem in desnem, pri čemer je ločnica med obema načrtana po znanih socialnopolitičnih načelih. Vendar se tudi ta teza pri različnih avtorjih prikazuje v različni obliki. Hal Foster je v knjigi *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983) zagovarjal stališče, da obstajata pravzaprav dva postmodernizma – prvi slavi družbenopolitični status quo, drugi se mu upira.<sup>8</sup> Nazor o dveh nasprotnih tipih postmodernizma je značilen še za druge avtorje, med drugimi za S. Lasha v knjigi *Sociology of Postmodernism* (1990) ali za P. Brookerja v zborniku *Modernism/Postmodernism* (1992).<sup>9</sup> Nasprotno je L. Hutcheon izdelala enovitejši pogled na ideološko funkcijo postmodernizma, to pot v pozitivnejši presoji njegovih družbenopolitičnih učinkov. V knjigi *A Poetics of Postmodernism* (1988) je prišla do sklepa, da postmodernizem ni niti tako revolucionaren, kot mislijo njegovi levi privrženci, niti tako neokonservativen, kot trdijo njegovi ideološki nasprotniki.<sup>10</sup> V svoji knjigi *The Canadian Postmodern*, objavljeni istega leta, je z ozirom na značilnosti postmodernističnih romanov v Kanadi poudarjala, da je postmodernizem sredstvo subverzije.<sup>11</sup> Pač pa se je v razpravi *Discourse, Power and Ideology*, objavljeni v zborniku *Postmodernism and Contemporary Fiction* (1991) vrnila k prepričanju, da je lahko postmodernizem v literaturi usmerjen radikalno in levo, lahko pa tudi konservativno in tradicionalno.<sup>12</sup>

Za večino teh ideoloških opredelitev postmodernizma je mogoče trditi, da so v precejšnji meri nestvarne in za tipološko razlago njegovih literarnih besedil neuporabne. Teze o subverzivnosti postmodernizma v celoti ali vsaj v tistem delu, ki naj bi predstavljal njegovo levo različico, so tvegane, ker jih ni mogoče empirično preveriti niti zanesljivo opisati; na splošno je ta subverzivni učinek neverjeten ali dvomljiv. Kar zadeva delitev postmodernizma na levo in desno različico, je za označitev te literature nezadostna. Borges je bil socialnopolitično usmerjen pretežno v desno in konservativno, večina drugih pisateljev Latinske Amerike, ZDA in tudi Evrope pa prihaja z levice ali ji ostaja blizu; med njimi so izraziti filokomunisti (García Márquez, Puig) ali vsaj levo apolitični (Fowles, Barth, Kiš,

<sup>8</sup> *The Anti-aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, ur. Hal Foster (Port Townsend, 1983).

<sup>9</sup> Scott LASH: *Sociology of Postmodernism* (London, 1990). – *Modernism/Postmodernism*, ur. Peter Brooker (London, New York, 1992).

<sup>10</sup> Linda HUTCHEON: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (London, New York, 1988).

<sup>11</sup> Linda HUTCHEON: *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction* (Toronto, New York, Oxford, 1988).

<sup>12</sup> *Postmodernism and Contemporary Fiction*, ur. Edmund J. Smyth (London, 1991).

Handke); spet drugi kot Vargas Llosa so se preusmerili z leve na desno. Iz teh usmeritev ni mogoče izvesti nobene tipologije, ki bi posegala globlje v sestavo njihove literature in s tem v bistveno problematiko postmodernizma.

V nasprotju z ideološko tipologijo postmodernizma so ga nekateri raziskovalci poskušali razložiti s pomočjo tipov, utemeljenih v duhovnih in umetnostnih značilnostih njegovega razvoja. H. Bertens je v članku *Postmodern Culture(s)*, objavljenem v zborniku *Postmodernism and Contemporary Fiction* (1991), izdelal pojme za troje takšnih tipov:<sup>13</sup> prvi tip postmodernizma naj bi bil avantgardistični postmodernizem, obstajal naj bi v šestdesetih letih, vanj naj bi spadali pop art, John Cage, zgodnji Godard, Burroughs; drugi naj bi bil poststrukturalistični postmodernizem, predstavljali naj bi ga ob mislecih Lacanu, Althusserju, Foucaultu in Derridaju predvsem John Ashbery, pozni Godard, Thomas Pynchon in »novi roman«; tretji tip postmodernizma naj bi bil senzualni ali estetski, značilni zanj so Robert Venturi, pozni pop art, fotorealizem; obstajal naj bi v sedemdesetih letih.

Iz dejstva, da tako opredeljeni tipi postmodernizma predstavljajo pravzaprav troje zaporednih ali sočasnih faz njegovega razvoja, sledi, da ne gre za pravo tipologijo, ampak za periodizacijske kategorije. Poleg tega ostaja v Bertensovem predlogu odprta vrsta vprašanj o ustreznosti imen in pojavov, ki naj bi enakovredno reprezentirali postmodernizem; nekatera od njih so sporna, druga spadajo v splošno zgodovino postmoderne kulture ali celo poststrukturalizma, ne pa v ožje področje postmodernističnih umetnosti.

Zato se zdi primernejša uporaba že znanih ahistoričnih ali cikličnih tipologij, ki se jih dá podobno kot na druge literarne smeri prenesti tudi na postmodernizem. Vendar tudi takšna aplikacija zadeva na zapletena vprašanja in lahko pelje v pojmovne nejasnosti ali celo logična protislovja. Če bi za postmodernizem uporabili znano Lukácssevo delitev vse besedne umetnosti na realistično in nerealistično, bi od tod sledilo, da postmodernizem vsekakor spada v območje nerealistične ali celo protirealistične literature. Težava je v tem, da po Lukácsu ta oznaka pripada tudi modernizmu, kar pomeni, da bi njena uporaba ne mogla natančneje označiti postmodernizma niti ga tipološko specificirati v primerjavi z drugimi smermi.

Večje možnosti punuja tipološko vzporejanje pojmov klasično in manieristično.<sup>14</sup> Po tej tipološki razdelitvi bi spadal postmodernizem v manierističen tip besedne umetnosti, češ da v njem prevladuje presenetljiv, izumetničen, nenavaden način oblikovanja, kot ga je manierizem prinašal v umetnost vseh ob-

<sup>13</sup> N. d.

<sup>14</sup> Avtor te tipologije je bil Ernst Robert Curtius.

dobij od helenizma do Mallarméja. Ta ugotovitev bi sicer veljala za precejšen del postmodernistične literature, vendar ne za vso, saj vanjo ni mogoče zajeti niti vseh Borgesovih besedil, čeprav se ravno Borges močno nagiba vanj, pa tudi ne številnih del drugih pisateljev, od Eca do Süskinda, Fowlesa in Bartha; pač pa se dá o manierizmu govoriti ob besedilih Puiga, Fuentesu ali Calvina.

Pojem manierizma postane prikladnejši za tipologijo postmodernizma, če ga uporabimo v razširjenem, ne le slogovnem, ampak predvsem duhovnem pomenu, kot je storil za Borgesa T. Virk v knjigi *Bela dama v labirintu* (1994).<sup>15</sup> Pri tem se je oprl na G. R. Hockeja, ki je v delu *Die Welt als Labyrinth* (1957) Curtiusov pojem razširil tako, da ga je prenesel predvsem na duhovno-vsebinske značilnosti likovnega manierizma v 16. in 17. stoletju. Z nanosom takšnega pojmovanja manierizma na postmodernizem bi se ta izkazal za obnovo manierizma iz dobe renesanse in baroka, kar bi v nekaterih pogledih dejansko ustrezalo njegovi motivno-tematski problematiki; vendar pri tem ne bi šlo več za ahistorično tipološko določitev, ampak za ponovitev enkratnega zgodovinskega pojava.

Še uporabnejša se zdi tipološka dvojica »estetike istovetnosti« in »estetike nasprotnosti«, ki jo je vpeljal J. Lotman.<sup>16</sup> Po tej tipologiji bi postmodernizem spadal v »estetiko nasprotnosti«, saj bralec ob njegovih delih dejansko ni pripravljen na ponavljanje istega modela, ampak pričakuje nova, nenavadna, pogosto protislovna ali celo bizarna dela. G. Vattimo je v spisu *La fine della modernità* (1985) sicer trdil, da je ravno modernizem iskal »novum« za vsako ceno in da se postmodernizem temu odpoveduje, vendar je ta sodba preveč poenostavljajoča, saj je očitno, da postmodernizem išče nove učinke na bralca s presenetljivo uporabo tradicije, medtem ko je modernizem iz svojega eksperimentalnega zavračanja preteklosti ustvaril tradicijo, ki v svojem nadaljnjem razvoju ni več prinašala presenečenj, pa tudi ne resničnih novosti.<sup>17</sup> V tem smislu se postmodernizem razlikuje tako od realizma kot od modernizma, ki vztrajata pri vnaprej znanem modelu in ga variirata. Poleg nasprotja obeh »estetik« je iz Lotmanove tipologije uporabno še tipološko nasprotje med besedili, v katerih prevladujejo znotrajtekstne zveze, in tistimi, ki jih bralec lahko razume šele na podlagi zunajtekstnih povezav. Resda spadajo po Lotmanu v drugo skupino tudi realistični teksti. Posebnost postmodernizma bi zato lahko videli v dejstvu, da namesto zvez s stvarnostjo, na katerih temelji realizem, daje prednost zvezam z literaturo, se pravi »intertekstualnosti«, tako da se nanaša na druga besedila, jih citira, povzema vase kot »palimpsest« ali »pastiche«. Težava takšne opredelitve je kljub vsemu ta, da vseh postmodernističnih del ni nujno brati z upoštevanjem zunaj-

<sup>15</sup> Tomo VIRK: *Bela dama v labirintu. Idejni svet J. L. Borgesa* (Ljubljana, 1994).

<sup>16</sup> Prim.: Janko KOS: *Literarne tipologije* (Ljubljana, 1989), Literarni leksikon 34.

<sup>17</sup> Gianni VATTIMO: *La fine della modernità* (Milano, 1985).

tekstnih zvez, na način »intertekstualnosti«; takšno branje je priporočljivo za Borgesove zgodbe, vendar ne za vse, za Ecovo Ime rože ali za mnoge Jesihove sonete, nikakor pa ne za Süskindove romane in tudi ne za Svetinovo Šeherezado.

V nasprotju s tipologijami, ki poskušajo neko literarno smer poistovetiti zgolj z enim od več tipov besedne umetnosti, jo poskuša tričlena tipologija, ki v literarnem ustvarjanju razpozna troje tipov klasične, veristične in hermetične literature, na znotraj razčleniti tako, da odkriva v nji vzporeden obstoj vseh mogočih tipoloških modelov.<sup>18</sup> Iz te perspektive se odpira nekaj nastavkov za primerjavo med postmodernizmom in modernizmom. Osrednji modernisti se s svojimi zreli deli gibljejo večidel med klasičnim in hermetičnim tipom literature: Proustovi romani, Joyceov Umetnikov mladostni portret in Ulikses, Gospa Dalloway in K svetilniku Virginije Woolf, Kafkovi romani in zgodbe povezujejo metafizične probleme modernizma z orisom empirične resničnosti tudi v njenih najbolj vsakdanjih oblikah, kar bi smeli imeti za značilnost klasičnega pripovedništva, ki se giblje med skrajnostmi zgolj verističnega ali hermetičnega pisateljstva. Nasprotno so številna modernistična besedila – Joycevo Finnegansko bdenje, Valovi Woolfove, Eliotova Pusta dežela, Musilov Mož brez posebnosti, Vergilova smrt Hermanna Brocha, romani Nathalie Sarraute in drugo, bolj ali manj skrajni primer hermetične literature, saj v težko dostopni obdelavi ponazarjajo zapletena stanja zavesti, pogosto brez ozira na njihovo koherentnost in zvezo z empirično resničnostjo. V postmodernizmu je sicer mogoče razločevati podobne tipološke ravni, vendar so drugače postavljene. Razlog je ta, da postmodernizem, ki se opira bolj na predhodno literarno tradicijo kot na avtorjevo življenjsko izkustvo, empirične resničnosti, na katero naj bi se neposredno nanašal, pravzaprav ne pozna, ampak jo sprejema prek »intertekstualnosti«. Zato v njem ne more biti mesta za izrazito veristična besedila, ki bi bila mimetična podoba doživete stvarnosti, kot jo kaže vsakdanje izkustvo. Ker pa je iz svojih besedil izključil tudi vse metafizične podlage, se zdi, kot da je v postmodernizmu vprašljiva tudi možnost prave klasike in hermetizma, saj je pogoj za klasiko ta, da se empirična stvarnost v nji poveže z bistvenimi metafizičnimi, socialnopolitičnimi in moralnimi vprašanji dobe, medtem ko se v hermetičnih delih ta vprašanja kažejo bralcu v težko dostopnih podobah, abstraktno in očiščeno sleherne empirije. Možnost za tipološko razčlenitev postmodernizma na teh ravneh se pokaže šele z upoštevanjem dejstva, da vsakdanje empirično resničnost nadomeščajo v postmodernizmu nizki, trivialni žanri. Veristično različico postmodernizma bi torej smeli videti v besedilih, ki se neposredno opirajo na popularne, množične žanre, kot na primer Ecovo Ime rože, Fowlesovi romani in novele, Ljubezen v času kolere Garcíe Már-

<sup>18</sup> Gl. op. 16.

queza ali Robbe-Grilletov Djinn, pa tudi Blatnikove Plamenice in solze. Za klasična bi lahko veljala tista postmodernistična dela, v katerih se snovi in oblike popularnih žanrov prepletajo z razmeroma zapletenimi idejami postmodernističnega nihilizma, vendar tako, da dobijo kolikor toliko otipljivo podobo; mednje je mogoče prišteti večino Borgesovih zgodb, Calvinov roman *Če neke zimske noči* popotnik, Cooverjeve zgodbe, Nabokova roman *Ada ali strast*, Puigov Poljub ženske pajka, *Sto let samote* Garcíe Márqueza in tudi *Terro nostro* Carlosa Fuentes. Končno je pa v postmodernizmu mogoče odkriti tudi hermetično različico, ki je sofisticirana, od popularne literature čimbolj odmaknjena, zato pa manieristična in esteticistična – primer zanjo so Calvinova *Nevidna mesta*, Ecovo Foucaultovo nihalo, zgodbe Igorja Bratoža, Barthova kratka proza, Bledi ogenj Nabokova in še druga dela.

Posebna oblika tipološke razvrstitve postmodernističnih besedil je tipologija njegovih nacionalnih različic. Ta ni ahistorična, saj odkriva v postmodernizmu posebne poteze, ki so posledica zgodovinskega razvoja posameznih literatur, njihovega specifičnega sestava in tradicij. S tega stališča se zdi naravno, da se postmodernistična smer v angleški literaturi oblikuje drugače kot v ameriški, francoska je različna od nemške ali italijanske, spet drugačen je postmodernizem v latinskoameriških literaturah in ne nazadnje v slovanskih, tudi slovenski. Različna je ne le njihova motivna, tematska in formalna sestava, ampak tudi razvoj, zaporedje faz, razmerje do starejših ali sočasnih literarnih tokov.

Za severnoameriški postmodernizem – v okvirih t. i. ameriške metafikcije, pa tudi zunaj nje – je značilna sorazmerna zgodnost, pa tudi povezanost s poznim modernizmom in avantgardizmom; od tod nagnjenost k inovacijam in eksperimentiranju, odprtost za vplive novega romana, dekonstrukcije, strukturalizma in poststrukturalizma, močna hermetičnost, nenavezanost na ameriško tradicijo, pač pa usmerjenost k trivialnim žanrom, tudi k predelavam modernističnih vzorcev in oblik. Nasprotno je angleški postmodernizem, če poleg Fowlesa ali Barnesa prištejemo vanj še Anthonyja Burgessa, Williama Goldinga, Kingsleyja Amisa, Salmana Rushdieja ali Angelo Carter, bolj konvencionalen in zmeren, močnejše oprt na angleško pripovedno tradicijo iz obdobja predromantike, romantike in viktorijanskega romana; od tod njegova večja verističnost in klasičnost, medtem ko je hermetičnosti v njem manj. Za postmodernistično pripovedništvo v Kanadi, ki ga je L. Hutcheon povezala z imeni Leonarda Cohena, Timothyja Findleyja, Josefa Škvoreckega, Margaret Atwood in drugih, se zdi tipična oprtost na realizem, tudi na zglede magičnega realizma, uporaba neliterarnih zvrsti in nizkih popularnih žanrov. V italijanski literaturi naj bi postmodernistično pripovedništvo po razvrstitvi JoAnn Cannon v knjigi *Postmodern Italian Fiction* (1989) predstavljali predvsem Calvino, Eco, Leonardo Sciascia in Luigi Malerba;<sup>19</sup> v skladu s tem bi za italijansko različico postmodernizma moralo ob-

veljati, da je kot vse prejšnje smeri italijanske literature razmeroma zaprta za zunanje vplive, sledeč utrjeni domači tradiciji, ki sega v srednji vek, renesanso, barok in tudi v zgodovinsko prozo 19. stoletja. Francoski postmodernizem, h kateremu je A. Kibedi Varga prišel zlasti Roberta Pingeta, Georgesa Pereca in Michela Tourniera, se je razvijal v senci novega romana ali celo iz njega izšel; v svoji zreli fazi, ki jo reprezentira Robbe-Grilletov *Djinn*, se je naslonil na obrazce trivialne literature, vendar jih je kombiniral z občutkom za stroge, racionalne in simetrične forme, kar je nedvomno dediščina francoskega klasicizma. Obseg postmodernizma na jezikovnem področju Nemčije, Avstrije in Švice sicer ni gotov, saj po sodbi P. M. Lützelera v zborniku *Spätmoderne und Postmoderne* (1991) celo Botho Strauss in Peter Handke, ki po mnenju mednarodne literarne vede najbolj predstavljata nemški postmodernizem, spadata še v pozno modernost;<sup>20</sup> vendar je vsaj ob Süskindovih delih mogoče ugotavljati, da se nemški literarni postmodernizem ne le vsebinsko, ampak tudi oblikovno ravna po nemških literarnih tradicijah, ki segajo od Heinricha Kleista in E. T. A. Hoffmanna do Kafke. Za postmodernizem v latinskoameriških literaturah je seveda odločilno, da nastaja iz podlag magičnega realizma s številnimi vplivi evropskega in ameriškega modernizma, ki se povezujejo z obujanjem prvotne indijske kulture; temu se zlasti v Borgesovi prozi pridružujejo številne sestavine evropske in ameriške romantike oziroma postromantike 19. stoletja. Rezultat takšnega spajanja je močno postrealističen značaj večjega dela tega postmodernizma, zlasti izpod peresa levo usmerjenih avtorjev; izjema je Borges, ki je prav zato najbolj kozmopolitski in čist primer latinskoameriškega postmodernizma.

Posebnosti postmodernizma v slovanskih literaturah doslej kljub posameznim poskusom niso bile natančneje raziskane, tako da sam pojem v razvoju ruske, poljske ali češke književnosti še ni našel trdnega mesta. Wladimir Krysinski je v razpravi *Metafictional Structures in Slavic Literatures: towards an Archeology of Metafiction*, objavljeni v zborniku *Postmodern Fiction in Europe and the Americas* (1988), raziskoval položaj metafikcije v teh literaturah, predvsem v delih Milana Kundere, Mihaila Bulgakova in Danila Kiša;<sup>21</sup> vendar je prišel do začasnega sklepa, da ne gre za postmodernizem in da metafikcija tej tradiciji ne ustreza. V južnoslovanskih književnostih je mogoče odkrivati postmodernistične poteze prek Borgesovega vpliva. Ta je opazen tako v hrvaški kot v srbski od šestdesetih

<sup>19</sup> JoAnn CANNON: *Postmodern Italian Fiction: the Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba* (London, Toronto, 1989).

<sup>20</sup> *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, ur. Paul Michael Lützerer (Frankfurt na Majni, 1991).

<sup>21</sup> *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, ur. Theo D'haen in Hans Bertens (Amsterdam, Antwerpen, 1988).

let naprej, vendar se prepleta še z drugimi tokovi. Srbski postmodernizem, ki ga predstavljajo prozna dela Danila Kiša (Grobnica za Borisa Davidoviča, Enciklopedija mrtvih), zlasti pa Milorada Pavića (Hazarski besednjak), je formalno sicer blizu Borgesu, hkrati pa močno politično, socialno in moralistično obarvan, pri Paviću podložen tudi z nacionalno problematiko. Vse to ga zbližuje z eksistencialističnimi ali postrealističnimi tokovi leve orientacije, kar pomeni, da ne gre za pristen postmodernizem, ampak za njegov delen, pretežno formalen prevzem.

Za slovenski postmodernizem je značilna vrsta potez, ki imajo izvir v splošnih značilnostih slovenskega literarnega razvoja in v njegovi polpretekli tradiciji, druge so pa določene z zgodovinskim časom po drugi svetovni vojni. Njegov razvoj je bil razmeroma pozen in ne preveč izrazit; kot že nekatere prejšnjih literarnih smeri, vključno z modernizmom, se ni razvil v zelo dosledni podobi, toda zato je dobil v slovenskem literarnem prostoru nekaj posebnih značilnosti. Med njimi je najbolj opazna ta, da je v njem razmeroma velik delež pripadel liriki, česar pri večini drugih literatur ni opaziti, kar pa je v skladu z veliko težo pesništva v vseh obdobjih slovenskega literarnega razvoja. Tudi obseg postmodernistične dramatike se zdi nad povprečjem v drugih literaturah. Prav zato je pripovedništvo manj reprezentativno, zlasti ker je vloga postmodernističnega romana od konca sedemdesetih do začetka devetdesetih let presenetljivo majhna, delež srednjedolge in kratke proze pa dosti večji (Drago Jančar, Branko Gradišnik, Andrej Blatnik, Igor Bratož in drugi). Pri nekaterih od postmodernističnih pripovednikov, pa tudi dramatikov je opazno nagibanje k eksistencializmu, zmernemu modernizmu ali postrealizmu, kar pa ni nič izjemnega tudi v primerjavi z drugimi postmodernizmi. Razvojna posebnost slovenskega je verjetno ta, da je potekal prek dveh zaporednih generacij, prve proti koncu sedemdesetih let, druge sredi osemdesetih. Prva je prinašala s sabo še izrazite ideološke, socialne, politične in moralne sestavine, kar je razložljivo z njenim položajem v razgibanem socialnopolitičnem dogajanju (Drago Jančar, Dimitrij Rupel, Branko Gradišnik). Nasprotno je literatura drugega vala v razvoju slovenskega postmodernizma ne le bolj kozmopolitska, ampak tudi v ideološkem pogledu nevtralna, s stališča evropskega in ameriškega postmodernizma torej čistejša in doslednejša različica nove literarne smeri.

#### SUMMARY

The present paper comes to the conclusion that postmodernism, just as other literary movements, developed a specific relationship among poetic categories, i.e., lyric, narrative or dramatic. While in modernism narrative prose and lyrical poetry developed evenly, with drama remaining in the background for a long time, it seems that in postmodernism narrative genres were prevailing over dramatic and lyric ones. This notion is supported by the fact that literary scholarship has not found reliable



criteria for determining the way in which postmodernist lyric differs from modernist and for defining the line between postmodernist drama and drama of earlier literary periods, including modernism. The paper attempts to suggest some possible solutions to the problem of how to make these distinctions, which are seemingly necessary for the explanation of postmodernism in Slovene literature. According to the previous studies, Slovene postmodernism thrived particularly in the lyric category.

The specific character of postmodernism is also revealed in the development of literary genres and forms. While a novel was a predominant genre of modernist narrative, postmodernism developed numerous forms of short narrative prose besides a novel. This specific feature prevailed in the development of Slovene postmodernism as well. In lyric styles the specifics of postmodernism are revealed in the revival of the sonnet, gazelle, elegy and other traditional forms, without the traditional spirit, but rather in form of parody, pastiche and palimpsest. Among genres of postmodernist drama, Slovene postmodernist literature (Milan Jesih, Ivo Svetina) includes a special variant of absurd drama and a new form of poetic drama, reviving proven dramaturgical patterns based in spiritual history (Geisteswissenschaft), which was essential to postmodernism.

Postmodernist literature can be internally analyzed with the aid of typological criteria. In the past, mostly ideological models were used to make the distinction between »progressive« and »conservative« postmodernism, but most of these explanations proved to be doubtful. The paper attempts to determine the extent to which the already known typologies can be used for ahistorical analyses of postmodernism. It comes to the conclusion that such an analysis could apply either Lotman's pair of »aesthetics of identity« and »aesthetics of opposition«, or Curtius' distinction of classicism and mannerism as well as a three-part typological system, which classifies postmodernist authors – including Slovene ones – into three basic typological groups: veristic, classical, and hermetic; an important factor of this typology is the postmodernist application of the trivial literature genres.

Finally, the paper shows that one of the major research goals is defining the national characteristics of postmodernist literature. An overview of American, English, French, Italian or Latin American literatures shows that in each of them postmodernism is based in specific literary tradition, which explains its national specifics. This also applies to Slovene postmodernism, which is characterized by the relatively important role that lyric and even drama played in it, and by the proliferation of short narrative prose rather than a novel.