

Andreas Kilb:

**Den allegoriske fantasien**  
**Til det postmodernes estetikk**  
(norsk samandrag)<sup>1</sup>

**1. Det postmoderne som epoke-floskel**

Termen 'det postmoderne' er kommen fram frå provokasjonens skuggetilvære gjennom den ettertrykkelege motstand den utløyste hjå moderniseringsprosjektets saksforvaltarar. Men framleis har den snarare ein auratisk enn ein diskursiv kvalitet. Polemik har fordunkla den. Den er eit fantom både hjå apologetar og kritikarar. Habermas kallar den "eit affektivt straumdrag som har kalla fram teoriar om post-opplýsning, postmodernisme, post-historie, osv: kort sagt ein ny konservatisme".<sup>1</sup> Men her gjer Habermas anstøyt mot sin eigen teori-kanon, idet han besvergende festar ordet nykonservatisme til omgrep frå dei forskjelligaste verdiområde innanfor ein samfunnstotalitet som fell frå kvarandre i sjølvstendige delområde. Han er ikkje ute etter termen 'det postmoderne' sitt saksinnhald, men dei interessene som innestår for den. Han reduserer termen til eit instrument for konservativ motopplýsning. Polemisk seier Habermas at termens intensjon er å svekkje det eksplosive innhaldet i det kulturelt moderne ved å kalle det for passé.

Det er ikkje denne typen moralisme som er oppe til debatt. Termen 'det estetisk postmoderne' må ikkje avsnervast pragmatisk eller forkastast polemisk, men tvert om utviklast i perspektivet av den etter-avantgardistiske kunsten. Den hentar si suggestive kraft ikkje frå dei interesser den måtte innestå for, men frå det framleis utydelege, men like fullt verknadsfulle medvitet om ei epokal forandring på den estetiske resepsjonens og produksjonens område. Habermas vil at vi skal lære av opphevingsprogrammas feilgrep i staden for å la det moderne og moderniseringsprosjektet gå tapt. Habermas sitt forsvar for moderniseringsprosjektet grip i lause lufta fordi det implisitt bryt med sjølvforståinga til den gjenstanden han arbeider med. Den verdisettande førestillinga om eit "prosjekt" er vesensframand for den verdinegative impulsen i det estetisk moderne. Habermas er på etterskot: det estetisk moderne er ikkje noko statisk potensial som igjen kan takast i bruk; det har inntruffe og er forbi.

Termen postmoderne beskriv berre på abstrakt vis det epokalt nye som den påstår alt er gitt. Som ubestemt innestår den for noko som sjølv framleis er ubestemt. Er det postmoderne meir "moderne" enn det moderne sjølv? Forblir det - som noko paradoksalt "antimoderne" - verande i famntaket til den negatoriske dynamikken som det sjølv påstår å negere? Eller beteiknar termen eit vakum, den entropiske tomleiken åt ein eklektisisme som er frigjort frå alle tradisjonar, også den emansipatoriske? Spørsmålet etter det postmodernes estetikk blir endå meir uunngåeleg di meir kunstnarleg verksemd omformar historiske og musealiserte former og verkemiddel, og di meir uhemma auken er i musealiseringa av det som berre tilhøyrrer gårdsdagen, di meir tvingande konsummotane dikterer kva som er

---

<sup>1</sup> Samandraget er gjort på basis av den tyskspråklege originalen "Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne", i Christa und Peter Bürger (Hsg.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 648), Frankfurt/M, 1987, ss. 84-113.

kunst og kva ikkje. Kunst som mistar si eigenmeining blir maske for ein annan "diskurs": den kulturindustrielle. Men den estetiske refleksjonen som derimot tilhøyrer det klassisk moderne sitt paradigme, blir akademisme. Det estetisk moderne er blitt til "prosjekt", som om det kunne veljast. Ei gjenoppføring av det moderne fornektar det moderne sitt eige prinsipp om at "det nyes autoritet er det historisk uavvendelege" (Adorno).<sup>2</sup> Dialektikken i det moderne, den striden mellom eit "geheimen Bezug zum Klassischen" og den "abstrakte Entgegensetzung zur Tradition" som Habermas beskriv (446), er virtuelt bringa til stillstand alt med dei radikale avantgardane i 1920-åra, reelt først med etterliknarane i neoavantgarden i etterkrigstida. Her først såg ein at provokasjonen ikkje var traderbar, framhaldet var epigonalt. - Det postmoderne er ikkje det moderne sin reaksjonære pendant, men dets konsekvens: formenes eksplosjon, spelet med dei svekka konvensjonane, revisjonen av myter og topoi, negasjonen av negasjonen.

Prøvesteinen på postmoderne estetikk blir spørsmålet etter det autentiske. Postmoderne kunstverk må i sin struktur ikkje avbilde fortidige mønster, men sjølve reflektere nivået for epigonal framandgjerung, der notidsmedvitete andynes alle fortidige konvensjonar og gehalt befinn seg. Det postmoderne er som kunst *ex negatione* ikkje i stand til genuin formskaping; det epigonale er dets vesensprinsipp. Dets autentisitet er berre paradoks, kjem fram i forvrengingens opprivne bilete. Albrecht Wellmer har tala om "dobbeltydigheten på det 'postmoderne området'"<sup>3</sup> det er snakk om omgrepets eigen ambivalens, som hevdar ein epokeovergang, utan substansielt å bestemme dens resultat. Å instrumentalisere omgrepet er ikkje overtydande, slik Jauss (og for det moderne: de Man) har gjort, eller å gjere det til agens for ein "dialektikk" mellom det moderne og det postmoderne, slik Lyotard har gjort ("Eit verk er moderne berre dersom det først var postmoderne. Slik sett betyr postmodernisme ikkje slutten på modernismen, men tilstanden ved dens byrjing, og denne tilstanden er konstant").<sup>4</sup> Begge desse omgrepa blir til utfylling av eit strukturmønster som tømmer omgrepa tilsvarande.

Så lenge det postmoderne berre blir beskrive negativt med referanse til dets andre: det traderte moderne, forblir omgrepet ubrukeleg. Mål for ein postmoderne estetikk må det vere å beskrive det kunstnarlege medvitets stilling etter slutten på avantgarden. - Kulturindustri er det moderne sin arv og samstundes dets mytiske bilete. Biletet viser den frigjorde individualiteten som fragment, som illusjonskonstruert til eit maskineri som er gjort abstrakt forskjellig frå alle tradisjonar fordi ingen av dei lenger forpliktar det. For skuld løgna om at det estetiske endeleg og utan skilnad kan tilhøyre alle, ofrar det sin gehalt. Kunst er negert som autonom, og er oppheva i samfunnstopitaliteten på kostnad av seg sjølv. Postmoderne estetikk er freistnaden på, endå ein gong, å hevde delsystemets eigenmeining mot den totalitære logikken i den verksemda der faktisk alt "går". Men det er ein føresetnad at ein "*condition postmoderne*" berre gjeld kunsten; heilskapens plan kan diverre ikkje lenger utviklast i den avspalta delen. Også dette høyrer til røynslene i det postmoderne.

## 2. Draum, visjon, ekstase: Ein teori om kulturindustrien

Kva rolle spelar termen det postmoderne på amerikansk område? Det spesielle i

USA er tendensen til danning og framskriving av ein kanon, med differensskriterium som i mange tilfelle er meir enn tvilsame, ja beint fram tilfeldige. Når postmoderne teori ikkje utgår frå eit eksplisitt omgrep om det moderne, befinn den seg i ein sirkulær grunngevingssamanheng. Det motsetnadsfulle i enkeltobservasjonane, skinn-evidensane av strukturell og motivisk art som ligg til grunn for utleiinga, gjer omgrepet her nesten uavgrensa operabelt, og sprengjer det. Ein postmoderne estetikk som ikkje blir grunnlagt ut frå motsetnaden til det estetisk moderne, kan i siste instans berre hevde omgrepet relevans. Det er vanskeleg å få denne "postmodernisme"-varianten sine kritikarar til å innsjå at alle kategoriane av dette amerikanske omgrepet tilhøyrer den moderne kunsten sjølv.

Leslie Fiedler<sup>6</sup> sin ansats er likevel bemerkelsesverdig ved dens klare skille mellom intensjonane til "post-modernismen" og dei i den rørsle "which arrogated to itself the name Modern" (151). For Fiedler er den estetisistiske og avantgardistiske kunsten i det 20. hundreåret moderne. Fiedler tek fordomsfullt avstand frå det estetisk moderne sin mentalitet; dermed trer hans eigen konstruksjon av postmodernismen desto klarare fram. For Fiedler er det moderne ei merkeleg blanding av ikkje-organisk kunstverk, spesialistdømmet til kunstnarar og kritikarar, og eit auka skille mellom elite- og massekultur. I den postmoderne kunsten er dette skillet overvunne, meiner han. "In fact, Post-Modernism implies the closing of the gap between critic and audience, too, if by critic one understand 'leader of taste' and by audience 'follower'. But most importantly of all, it implies the 'closing of the gap between artist and audience" (162). Ei samanveving, mytisering og innsnevring av motsetnader, med andre ord. Kløfta mellom kunst og kulturindustri skal ikkje lukkast, men setjast til side gjennom nivellering. Grenseoverskriding blir ein formel: "Cross the Border between the Marvellous and the Probable, the Real and the Mythical (...)" (*ibid.*). Slik kunst blir eindimensjonal (det skaptas rasjonalitet fordampar i "visjonen"), det er òg nødvendigvis dens resepsjon: ekstasen åt dens "lonely reader", som blir riven med i den historielause augneblinken av draumeaktig oppblinkande stimuli. Resepsjonen tar, som produksjonen, form av eit offer: av subjektiviteten som spalta. Det postmoderne blir det blinde midtpunktet i ein medvitslaus augneblink.

Men det som skjer, er at eit slikt postmoderne kunstverk ikkje frigjer mottakaren til individualitet, men fengslar han i programmert ekstase, i syntetisk draum. "The Dream, the Vision, *ekstasis*: these have again become the avowed goals of literature (...) merely 'to instruct and delight' is not enough" (163). Jürgen Peper<sup>7</sup> har sett den skjulte behaviourismen i environment-teoriane til dei amerikanske postmodernisme-kritikarane; Fiedler ikkje berre innestår for den, men feirar den som det elektroniske maskineriet sitt herredømme, som gir "*unitary sensibility*" til den som er forløyst frå "berre" opplysning. Men først besverginga av den totale draume-manufaktur gir Fiedlers konstruksjon av postmoderne pop-kultur dens hånlege aktualitet. Den syntetiske massetilskippinga åt popen er hån mot det estetisk moderne sine intensjonar: dens ekstase stadfester den totale samfunnsleggjeringa, og gjentar den som digitalisering av sensibiliteten. Klassar og generasjonar blir kortslutta i det postmoderne kunst-maskineriet; frigjering frå samfunnets grep blir lova mottakaren, som underordning med sine likemenn under det totalitære draume-apparatet. Inn slepper berre stimuli som tener "visjonen".

Faktisk er ingen andre stader kløfta mellom kunstnar og publikum, mellom "*leader of taste*" og dei som følgjer han, større enn i pop-kulturens styrte scenarier.

Pop-stjerna står overfor den styrte massen; pop-stjerna er òg makteslaus, fordi han ligg under for sitt eige framandgjorde imago. Dette, og førehandsproduserte plater og vekte forventningar dømmar han til endelaust å reprodusere det samme. Publikum forlangar noggrann attgjeving på scenen. Makt over begge har apparatet som formidlar mellom dei.

Slike masse-mønstringar er hermetiske. Samfunnsreferansane er avskaffa. Den tidlege pop-kulturens spontanitet blir øydelagt av makta i medias musikkvideoar. Gestikk og lyd kvalitet blir kravd både på vegen frå film til plate, frå plate til konsert, og frå denne igjen til filmen. Det oppstår ein medial sirkel, som slår alt ikkje berre med likskap, men rigorøst med identisk likskap. Kulturindustri var ein gong eit middel som motsats til den forvalta verda; no er den blitt denne verdas karikatur. Den humanistiske kulturen gjekk opp i den scientistiske teknologien. Det gjeld òg for dei intensjonane Fiedler meiner å sjå i den samtidige anglosaksiske litteraturen. Postmoderne litteratur overtar samfunnsrasjonaliteten som ein teknologisk rasjonalitet når den står fram som westerns, science fiction og krimi. I desse genrane mistar språket meining andsynes klisjéane, ei meining som skil seg frå det blotte informasjonsbyttet. Dermed blir tydingar og interpretasjonar umogleggjorde.

Fiedlers konsept om postmoderne kunst er identisk med det historisk eldre omgrepet kulturindustri. Det tvilsamme eller relativerbare ved kulturindustrien rettferdiggjør Fiedler på ny gjennom besverginga av den styrte "visjonen" og den teknisk produserte, "uskuldige" mytologien i *comic-strips* og populær-genrar. Den nostalgiske regresjonen til ein fylogenetisk barndom, stammens ikkje-åtskilte kollektivitet, gjer arrangementa opne for alle slags ytre formål. Rasjonaliteten her er ikkje substansiell; difor blir den *a priori* eit bytte for samfunnets rasjonalitet. Denne rasjonaliteten tingleggjer alt ved den punktuelle opplevinga av "ekstase" på konsert eller film. Jfr. idolkopieringa, og reklamens taktikk som tileignar seg endåtil subkulturelle fenomen utan vanskar (att blir *break*-dansens og graffiti-maleriets ytre gestus, tømte for innhald straks det forlet sitt eige sosiale sluminteriør). Kulturindustriens makt tiltvingar seg forråd og rituale også frå det som yter motstand.

Når Fiedler vil fjerne kløfta mellom kunst og samfunn ved å framstille det eigensindige i estetikken som overvunne og innlemma i dei produserte "ekstasars" rasjonalitet, blir kunsten som delområde ikkje fortropp for det postmoderne, men desto meir rigid knytt til det samfunnsmessig moderne. Postmoderne estetikkk ville vere eit paradoks, dersom den tenkte seg sin gjenstand som eit ferment i rasjonaliteten ått samfunnsmakta. Postmodernisme som kulturindustri ville ikkje beteikne ein ny kunstepoke, men slutten på alle epokar, som regresjon til den samanhengen som i fortida knytte kunst til dei mektige. Apparatet ville vere mektig; kunsten prov berre på at det fungerte.

### 3. Slutten på det moderne i avantgarden

Estetisk refleksjon etter Adorno er nøydd til å tenkje til endes Adornos negativistiske konstruksjon i samsvar med dens eigen impuls. Den "*Bahn der Negation*" som det estetisk moderne bevegar seg på, kan ikkje lenger førast inn i rolegare farvatn gjennom teoretiske bremseforsøk. Ein kan ikkje revidere eller demokratisere estetikken paradigme. Resepsjonsestetikkens "*gemässigte Moderne*" er

kontradiktorisk, fordi den bremsar opp den estetiske rasjonaliteten (ÄT, 59). - Ein postmoderne estetikk må i det minste skjematisk det virtuelle slutt punktet for det kunstnarleg moderne. Det er i dette perspektivet at Peter Bürgers teori om avantgarden og post-avantgarden framleis er aktuell (jfr. *Theorie der Avantgarde*<sup>8</sup>).

Bürgers prosjekt er å etablere epokevilkåra for samtidskunsten ut frå avantgardens programmatisk krav om å bryte med alle kunstnarlege tradisjonar. Ein "Zäsur in der Geschichte der Kunst"; ei "Zerstörung der Möglichkeit, ästhetische Normen als gültige zu setzen" (122). Dermed er hjå Bürger ein epoketerskel overstigen: Post-avantgarden forkastar den innovatoriske dynamikken i det moderne, og er kjenneteikna av eit "Nebeneinander von 'realistischer' und 'avantgardistischer' Kunst" (*ibid.*), av samtidigheten av det radikalt forskjellige. I post-avantgarden er den moderne estetikens kategoriar sette ut av kraft: det nye, mimesis, den bestemte negasjonen av kunstnormer som gjorde estetiske verdidommar grunnjevne. Bürgers syn er på veg mot ein postmodernismens estetikk, jamvel om han ikkje brukar omgrepet.

I perspektivet av dagens kunsterfaring er avantgarden vendepunktet i det moderne: kunsten trer inn i stadiet for sin eigen sjølvkritikk; den forkastar ikkje lenger einskildnormer, men seg sjølv som åtskild institusjon frå samfunnet. Avantgarden vil "Kunst in Lebenspraxis zurück(...)führen" (29). Avantgarden likviderer også den historiske rekkja av stilar. Kunstmiddela og dei historisk preformerte stoffa møter avantgardisten som noko ytre; det estetiske prinsippet blir fri forføyning over dei verkemiddel tekniske og tematiske forråda frå tidlegare epokar. Subjektets forhold til mytane, metaforane, til topoi, og dei tingleggjorde segmenta av historia, er eit framangjeringsforhold (*Entfremdung*): *Verfremdung* er dets objektive uttrykk i verka. Avantgardens negative moment er rett nok paradoksalt: kunst som insceneset sin eigen negasjon. Konstitutiv for avantgarden er innrettinga på samfunnsmessig praksis, der den manglar plass. Montasje, *ready-made* eller manifestasjon trakkar sund det organiske verkets norm, men hevdar likevel eigendynamikken til dei dissosierte elementa som ein tendens til det vilkårlege.

Men Bürgers forsøk på å sjå montasjen som eit meningsfullt heile, som motsetnadsfullt forhold mellom heterogene deler, og å forstå den avantgardistiske tilskipinga hermeneutisk, kolliderer sjølv med Bürgers teoretiske ramme, fordi han føreset eit verkomgrep som avantgarden nettopp negerer. - Bürger kan ikkje gjere greie for kva ein avantgardens hermeneutikk skulle formidle, bortsett frå fråskillinga av mening. Åtaket på kunst treng ikkje noko innhaldsmessig konkretisering. Historieløysa er dét sjokkets punkt, som ikkje kan tøyast ut, og som bryt med både den estetiske og den hermeneutiske immanensen. Avantgardens radikale brot med historia let også det kunstnarlege materialets eigenrørsle stivne. Kunsten blir "*das leere Zeichen*" som avantgardisten ifølgje Bürger, med intensjonen om å setje mening, føyer inn i montasjen. - Men som tomme, bevarer historisk sedimenterte motiv og verkemiddel signumet av deira opphav. Difor måtte avantgarde-rørslene mislukkast: fordi noko historisk sette seg igjennom uformidla i protestformene. Avantgardistisk kunst er moderne, den mest radikale utpreginga av den verdinegative, normmøyleggjande impulsen; den er postmoderne som framandgjort spel med tradisjon. Kunstens forsøk på å nå frå det estetiske sin ghetto inn i historias rike, slår tilbake på den sjølv. I staden for ei revolusjonering av livet vart det ei revolusjonering av kunsten.

Bürger blir dogmatisk når han klagar neoavantgarden for "inautentisitet", utan meining. For neoavantgarden er ikkje *a priori* epigonal; det blir den først når dens protestformer er uttømde. Bürgers innsikt er rett når vi les den epokehistorisk, men ikkje når den refererer til eit historisk punkt. Innsikta hans markerer grensa for det estetisk moderne i det avantgardistiske fenomenet.

I postavantgarden består framleis framandgjeringsforholdet mellom kunstnar og material. Framandgjerung heng over avantgardens etterkommarar som eit historisk *a priori*. Det gjer dens kunstnarlege produkt ugjennomsiktige for materialistisk tyding. Bürger spør om avantgardens tradisjonsbrot ikkje gjer all tale om verkemiddelas historiske stand andsynes notida gjenstandslaus. På dette punktet kjem Bürgers argumentasjon i vesentleg motstrid med det referansesystemet han sjølv orienterer seg etter: Adornos estetiske teori. Idet han vil "historisere" Adorno, og skuldar Adorno for å ha henta sitt form-omgrep frå estetisismen, tek han avstand frå Adornos estetikk nettopp gjennom det driftigaste motivet den har: material-omgrepet. For i postmodernismen står alt til forføyning og kan gjentakast, det gjeld alle former, såvel det organiske verket åt estetisismen som montasjeprinsippet åt avantgarden.

I materialet fell kunst og samfunn saman, som formidla moment til noko objektivt: historia. Material er hjå Adorno det som kunstnaren må ta avgjerder om: frå ord, fargar, klangar, til forbindelsar av alle slags, og til alle slags verkemiddel.<sup>9</sup> Også det subjektivt skapte blir her til tradisjonens objekt (akkurat som med samfunnsrealiteten). Men material-omgrepets gyldighet når langt ut over det estetisk moderne, for det benevner det historiske momentet til kunst i det heile tatt. Det er her snakk om den objektiviteten av tradisjonsdanning og dens negasjon som finst like mykje i den attiske tragedien som i den manieristiske reaksjonen på renessansen. I kunstverket er materialet motstanden mot dets blanke identitet; dets prosess er den mellom material og intensjon.<sup>10</sup> Når subjektet uhemma rår over det som er ytre, slår intensjonen over i ideologi. Kunst er autentisk, når den ikkje så mykje beherskar materialet, som når den omvendt lar seg beherske av materialet. At stoffa ikkje restlaust går opp i intensjonen i moderne verk, er dybdemomentet ved dei. Eit verk si "utsegn" er inherent i dets konstruksjon, den er ikkje ytre, slik vara sin etikett er det.

Pga. at postmodernismen med sine mange material ved sida av kvarandre står på tvers av Adornos material-estetikk, seier Bürger at det no ikkje lenger er mogleg å begrunne ein estetisk verdidom på at kunstnaren står i ein bestemt materialtradisjon. Men Bürger har alt implisitt forkasta material-omgrepet, idet han tek frå det dets viktigaste bestemming: kor framskride det er. Når det blir gløymt, er det mogleg å oversjå den modernistiske estetikkens grense. Material-omgrepet er framleis gyldig.

#### 4. Motsetnader i den postavantgardistiske estetikken

Bürgers utsegner om postavantgarden dekkjer i grunndraga den kvardagslege erfaringa av dagens kunst. Det er faktisk slik at i staden for ein historisk dynamikk av gestaltingsmiddel som avløyser kvarandre, så har vi fått eit statisk ved-sida-av-kvarandre av dei forskjelligaste verkemiddel: "anything goes"? Slik blir ei grunngeving for estetiske dommar til det eigentlege postmoderne dilemma. Sjølv i

negeringa av forpliktande normer fungerte alltid det estetisk moderne sine utveljingsprinsipp normsettjande. Men når stoff og verkemiddel som dei motsette polane i material-omgrepet skilst åt eller glir frå kvarandre, blir altså den kunstnarlege forma valgbar som gjenstand for ein avgjersleprosess som ikkje lenger er bunden til material tvang, og då blir òg dei normative kategoriane i den modernistiske estetikken avlegs. - Men no er det slik at ein teori om postavantgardismen, og vidare om det postmoderne, ikkje kan vise frå seg kravet om å vere i stand til å grense det autentiske av frå dårleg epigonal kunst. Tvert om: di meir grumset gjenstandsområdet blir, di meir påkravd er ei kategoriell ramme som set målestokkane for estetisk kritikk. Postavantgardismen må i det minste gi svar på spørsmålet om sin kunstnarlege gehalt.

Bürger foreslår å gå ut frå verkgehalten, og vil i staden for ein normativ synsmåte ha funksjonsanalyse. Den vil som granskingsgjenstand ha den samfunnsmessige verknaden (funksjonen) til eit verk ut frå samspelet mellom i verket innlagde stimuli og eit sosiologisk avgrensa publikum innanfor ei institusjonell ramme (institusjonen kunst). - Men her må ein kunne innvende at dette ville utelukke estetisk erfaring frå teorien om det estetiske fenomenet. For stimulus-responsmodellen reduserer verkas gehalt til dei partiklane som "fungerer", dvs. blir oppfatta av eit maksimalt antall resipientar i ein bestemt rammesituasjon. Dette seier ingen ting om det estetiske produktet "*an sich*", dets eigenlovmessighet. Vi får i staden avstemmingsresultat. Gallupen blir potensielt den estetiske teoriens instrument.

Bürger gjer det ikkje klart korleis ein kan slutte seg til enkeltverkets konkrete gehalt ut frå ei abstrakt bestemming av institusjonen i ein gitt tidsalder - ein framgangsmåte han framhevar annanstads for å unngå den nyss nemnde faren. Ei veksling mellom kanonisert form, og dei estetisk og politisk nye formene som kunstnaren har valt, er Bürger heller ikkje heldig med, fordi nettopp kategorien kanonisk og dens negasjon blir, som Bürger sjølv har vist, avlegs etter slutten på avantgarde-rørsla. For når inga form lenger kan framstå med kravet på normativ forplikting, då får ho heller ikkje lenger det minste samfunnsmessige protestpotensial. Det merkelege med Bürger er at han støtt implisitt grip til Adornos material-omgrep, som han sjølv systematisk har forkasta, når det gjeld å redde det politiske aspektet i samband med ein kunstnars val av estetiske verkemiddel. Dessutan blir verkets politiske gehalt til rein påstand når Bürger hentar protestkarakteren frå kunstnarens *paralipomena* til verket. Bürger vil hegne om det vi har gløymt etter positivismen: kjelder som essayistikk, brevveksling og memoarar. - Men vi kan ikkje godta at slikt blir til kronvitne for interpretasjonen. For i så fall ville den estetiske erfaringa berre bli til stadfesting av eit syntetisk *a priori* frå kjeldematerialet. Bürger har jo sjølv vist til det fatale ved slike deduksjonar i si vurdering av Brechts estetikk.<sup>11</sup>

Ein estetisk teori som utelet material-omgrepet, blir i røynda berre til dets parodi: materialet blir formålsrasjonelt, målt etter funksjonalitet. Slik har også Bürgers estetikk måtta utvikle gehalten i Brechts verk frå kunstnarens eigenkommentarar. For institusjonen kunst sine allmenne bestemmingar blir relevante berre i den grad dei er reflektert av den produserande som står i dei. Bürgers konsepsjon blir lik den hermeneutiske sirkelens immanens: det som er syntetisert frå brev, memoarar og essays, blir så lese ut av verket.

Bürger imøtegår Adornos teorem om kunsten som ubevisst historieskriving. Det som blir borte hjå Bürger, er det som overskrid horisonten av utsegn og

intensjon: det ubevisstes moment, som er bringa på omgrep i *mimesis*. Hå Bürger blir dette noko ytre for verkas materielle eksistens. Slik blir kunsten historisert, til ein figur av subjektivitet, berre: innsnevra til meining. Dette ser ein på slående vis i Bürgers kritikk av sannings-omgrepet. For Adorno skjuler kunstens mimetiske karakter dens utopiske gehalt; men Bürger ser i sanningsgehalten berre ein regulativ idé, eit fluktpunkt som mottakarane i ei samtid kan orientere seg etter: det blir ein ikkje-avsluttbar diskusjonsprosess. - Men her må vi kunne hevde at det som dermed blir sagt, er at sanninga i eit verk kan bringast på omgrep; men òg at dette omgrepet aldri endegyldig kan formidlast gjennom diskusjon. Fluktpunktet er eit idealistisk konstrukt. I diskusjonsprosessen blir sanningsgehalten til ein abstrakt storleik. Når den som ein kasteball i den endelause diskusjonen så radikalt fell inn under historisiteten, akkurat slik den bevisst intensjonale preginga åt verka har vore det, blir denne gehalten også ubestembar som idealt referansepunkt. Den er like allmenn som bytteverdien til estetiske produkt i det heile tatt.

H.-B. Schlichtings syn er viktig her.<sup>12</sup> Utan estetisk refleksjon over sin sanningsgehalt er kunst faktisk "berre å forstå konsepsjonelt, ikkje lenger ut frå verkets individuasjonsform og dets spesifikke materialtvangar" (213). Bürgers teori er innretta på å "legitimere ein samfunnsmessig perspektivisme som ikkje lenger kan refererast til nokon som helst allmenne styrande interesser" (*ibid.*). - Det Bürger dermed gjer, er berre å gjenta synet sitt på situasjonen etter avantgarden: den uavgrensa forføyning over materialet tilsvarar uavgrensa tydingsmuligheter. Imot dette synet må det kunne hevdast at når postavantgarden trekkjer modernismens konsekvens, då kan den også framstillast ut frå beskrivelses- og verdikategoriene i modernismens estetikk, jamvel når den negerer desse. Skal kriteriet om kunstens autentisitet ikkje forfalle til diskutabel tilfeldighet, gjeld det først og fremst å forstå det estetiske medvitets nivå etter den historiske avantgarden som komplement til ein konkret bestembar material-stand.

Oppløysing av verket og gehalten, versus restaurasjon av begge; dette er dei to polane i ein dialektikk, som postavantgardens omgrep ikkje kan formidle mellom. Det disparate i postavantgarden er samtidig historisk: det hermetisk-negative prinsippet viser attende til avantgarden og estetisismen; prinsippet for forteljingas positivitet (restaurasjon, LS) viser attende til fortidige epokar som realisme og naturalisme. Begge desse mønster har ingen intensjonalitet innskripen i seg *a priori*. Den er påført som brennemerke utanfrå. Det postavantgardistiske formparadigmet heng i lufta mellom ytterpunktta 'det semantiske' og fråviket frå det. Det er snakk om to straumdrag som danner omgrepet postavantgarde sin spalta røyndom: på eine sida avantgarden, på den andre historismen - fråkvarandre-rivne halvdelar av den samme vanmakt. Sidan den postavantgardistiske estetikken berre bestemmer sin gjenstand negativt over den historiske avantgarden, klarar denne estetikken strengt tatt aldri å avklare kva den talar om.

## 5. Allegorien og det postmoderne

Postavantgarde er namnet åt ein abstraksjon. Dets mangel på gehalt syner kva ein postmoderne estetikk må gjere: beskrive ei form. Dei formale konstruksjonar som Bürger nemner antydningssvis, forblir dårleg, "måteleg", tautologisk modernisme. Ein



må i staden spørje etter medvitsinnstillinga i det postmoderne. Imot det vilkårlege i førestillingar om intensjonal "setting", må vi halde på materialets a priori. For materialstanden i den situasjonen vi frå no skal kalle postmoderne, kan bestemmast konkret ut over den "frie forføyning". Det ein gong fullt ut skapte står ikkje til forføyning som råstoff, men som sitat, reminisens. Ein kan ikkje overgå avantgardens *Verfremdung*; der avantgarden spotta og etterapte profanerande, kan ikkje nyare kunst oppvise nokon slags naivitet andsynes det forgangne. Kulturindustri er beint fram ein epigon av det moderne; i den råder intensjon: som påklistra. Vi skal ikkje oppgi teoretisk prinsippet om subjektiv inntaking av det som er forma. Postavantgarde betyr nettopp dette: resemantisering, som om det historisk særeigne var rekonstruerbart etter ønske. Postmodernisme betyr derimot gestaltinga av det materialet modernismen har etterlate; dens omgrep blir emfatisk som *allegori* (som modernismens omgrep i avantgarden). Det estetiske subjektets forhold til det utvikla materialet som er i stillstand, til den ubevegelege figuren av historie, er *allegorisk*. Dette er punktet som avantgarden som idé, men samtidskunsten vår heilt reelt har nådd etter forfallet av material og fullendinga av genretranscendente teknikkar. Slik markerer den konkrete poesien i dens dobbeltkarakter av tekst og bilde, som gjorde den dikotomien gjennomsiiktig, eit sluttpunkt for den formale utviklinga av begge. Postmodernismen er nådd der dens intensjonale gehalt, og dermed modernismens, i det heile tatt er oppbrukt. Postmodernisme er mimesis på materialets forsteining til sitat.

Postmodernisme er eksplosjonen av materielle ferment. Dens estetiske subjekt står likt overfor alle metaforar, topoi, verkemiddel og betydningar: nemleg uendeleg fjernt. For dette subjektet er dei tingleggjorde, framandgjorde, men det finst ikkje lenger nokon stad utanfor framandgjeringa med dens koordinatar, som den moderne kunsten omskreiv inn i den ytterste vegring. I denne forstand er tingleggjeringa fullt utdifferensiert først i det postmoderne, i den augneblinken då tingleggjeringa har gripe kunstens gehalt utan atterhald. Tingleggjeringa når si atterhaldslause fullbyrding i allegorien: allegori betyr forvandlinga av alt til alt, som jo er vareformas ekvivalent, ettersom alt er like betydningslaust ("*nichtig*"). Allegorikaren hatar spegelbiletet sitt i det framandgjorde språket, som Narcissus *sitt*. Utopi finst ikkje lenger i den allegoriske diksursens immanens. Modernisme, kommen til endes: dens dynamikk gjer det allegoriske medvitet om til romleg figur. Det har "historie no berre som ein gehalt, ikkje lenger som ein prosess som det kunne treffast av. Først innanfor kjenner det historie".<sup>13</sup>

Allegori, slik Benjamin har utlagt den teoretisk, er eit av dei mest problematiske omgrepa i nyare litteraturvitskap. Ein kan ikkje behandle allegorikonseptet sjølv allegorisk (altså isolere enkeltkategoriar); det ville vere å fråta det funksjonen i samanheng, og å konstellere det på ny utan å ta omsyn til dets historiefilosofiske preging: Det ville vere like verknadsmektig som fatalt for Benjamin-resepsjonen som Bürgers freistnad på å likestille allegori og montasje som formlar for det ikkje-organiske verket.<sup>14</sup> Vi må difor insistere på koherensen i Benjamins utkast og på forpliktinga overfor dets historiefilosofiske bestemming.

For Benjamin er "innbindinga" av det allegoriske verkemiddelet i barokkens historiske situasjon evident, ettersom *Trauerspiel*'et betyr "utfoldinga av dei kontemplative muligheter" (61) i epoken. - Men nettopp som historisk bestemt opnar omgrepet utsynet over vår *condition postmoderne*. Virtuelt er *Trauerspiel*'et tilslørt

"modernisme": ei profanering av det teologisk All-Eine til ei mekanisk uendelighet av rasjonalitet. "For i renkens intrigering har den nye scenen guden" (63). - Men som form gjentar det samtidig det lukka kosmos i den ideologi som ber det: den kristelege (cf. 64).

Det skjøre materialet til den allegoriske fantasien spring ut av barokkens epokale situasjon som kryssingspunkt mellom antikk bilete-verd og kristeleg semantikk; herfrå skriv den "*Bilderspekulation*" (197) seg som er konstitutiv for allegoriane.

Renessansen hadde, ved sida av den ufullstendige overleveringa av heidenske motiv i mellomalderen, opna eit uhyre forråd av motiv, som rista den hieratiske symbolikken i den gotiske verda i dens grunnvollar. "For igjen stod antikken kristendommen nær i den gestalt som den endeleg hadde vilja påtrengje seg den nye læra i med samla kraft, og ikkje utan hell: som gnosis" (196). - Denne gnostiske overleveringa ville ha gått tapt overfor kristne abstraksjonars overmakt, som sidan seinantikken reduserte alt heidensk til det blott førhistoriske - "og nettopp allegorien redda den" (199) (= den gnostiske overleveringa). Men dette skjedde rett nok på kostnad av meiningsinnhaldet (*um den Preis des Bedeuteten*). Slik "forblir ved sida av emblema og kleda, orda og namna tilbake" (201): som tomme. "Gestaltanes utdøddhet og omgrepas bortdratthet er (...) føresetnaden for den allegoriske forvandlinga av Pantheon til ei verd av magiske omgreps-kreatur" (*ibid.*). - Men i kontakten med den kristne heilingssoga blir det døde og forgangne gripe av demoni; det avlagra materialet blir i den teologisk bestemte erfaringa til tilhaldsstad for det sataniske. For den kristne heilinga betyr abstraksjonen: forløyising frå det synlege. Allegorien, i forbund med dei "antikke gudane i avdød tinglighet" (202), er motbiletet til slik forløyising: historie som forfall (...). Samstundes er historia føreteikna i material-standen. For forfalne er materiala sjølve i splittinga av teikn og omgrep. Barokk kunst står vanmektig overfor teiknverdene i renessansen og mellomalderen, like mykje som overfor revolusjoneringa av verkemiddelteknikkane i den forutgåande epoken. Barokken tilføyer ikkje dei utvikla paradigma noko nytt: Den antikke Pantheons demoniske vilkårlighet grip i allegorien nødvendigvis også dei "reine" materiala i fenomenverda, hund, kule, stein; ho "lar (...) livet flyte bort frå (denne verda)" (161), nettopp fordi gjenstanden gjennom kontakten med det døde i seg sjølv ikkje er levande meir; teikna har alltid flydd etter historie i stillstand, så snart dei er blitt til kunst-teikn. Historias "*facies hippocratica*" i *Trauerspiel*et, teiknas "tilstivna urlandskap" (145), gjer nominalismen, som overleveringa tømde, til gehalt. I den (*facies hippocratica*) "blir den tidsmessige rørsleframgangen fanga inn og analysert i eit rombilete" (73), det diakronisk utfalda stivnar til synkron struktur. "Historia vandrar inn på skodeplassen" (*ibid.*).

Som residuum av historie motstår teikna og emblemet den restlause besettinga av mening. Det "allegoriske skyt mot intensjonen på dens veg og slår den på hovudet" (*ibid.*). For "allegorien er begge deler, konvensjon og uttrykk" (153), på samme måte som dens form grip opp i seg kreftvevet til det formlause som paradoks. Paradokst er også allegoriens forhold til organisiteten. For som brotstykke viser den ikkje berre til heilskapen, men innbefattar den samtidig i seg. "*Der falsche Schein der Totalität geht aus*" (154). Allegori er korkje organisk eller ikkje-organisk. Dens bilete er snarare kreftvevens, betennelsens, som i endelaus forgreining dannar stadig nye teiknstrenger. Organisk er den ved å vere den tomme midten av ei

mening, dit intensjonen, i svimlende fall, ein gong vil nå, gjennom betydningane, og jamvel aldri når. Difor skyt det allegoriske uavlateleg på for å forgreine endå meir det framandgjorde subjektet si forvilling. Dets uendelighet er romleg figur, "djupsinnets botnlause avgrunn" (206). Dei trinna som fører ned i den, beskriv den fråkvarandre-rivne dialektikken av form og innhald, teikn og mening, verkemiddel-teknisk sediment og gehalt. Uforsonleg, berre tilsynelatande bunde av det intensjonale sin forfalskande syntese, ligg det reint materielle og det absolutt åndelege overfor kvarandre (206). Slik er allegoriens sinnbilete eit krystall av negativ dialektikk: materialets forfall, som alltid også er eit forfall av intensjon, blir av desse sinnbileta halde fast i tilstivninga.

Melankoli er den allegoriske gestaltingas medvitsinnstilling, slik revolten er avantgarden si; "i den totale forblendinga si manar melankolien fram forløyisinga, som 'oppstandelsens allegori'" (208).

Benjamins intuisjon om det barokke *Trauerspiel* innvarsjar postmodernismens erfaringar. Som forfalle material stig i barokken antikkens og mellomalderens biletverd inn i eit samtidighetens rom, slik kunstmiddela gjer etter slutten på avantgarden. Ikkje berre stoffa, men òg formparadigma trer no inn i konstallasjonane sitt uavgrensa spel. Slik er det postmoderne *techné* ikkje noko kunstnarleg verkemiddel i det gjennomutvikla materialets forstand, men eit meta-verkemiddel, som dei forskjelligaste former kan inngå i, slik dei har avleira seg historisk. I motsetnad til montasjen er dette *techné* likevel hermetisk, "verk" utan rest; kunstens heimløyse ber dette *techné* innover som korrespondansane sitt forfall. I dette besverger den totalitet: som ein av forblending.<sup>15</sup>

Allegorisk medvit innestår for den røynsle ein kan gjere i ein epoke der den stadig moglege apokalypsen har tatt transcendensens plass. Situasjonen i dagens kunst er allegorisk, jamvel om den etter sin virtuelle ende nok ein gong skulle svinge seg opp til den formas objektivitet som berre materiala sin eigendynamikk hadde skjult historisk. Allegori er mimesis på det dilemmaet, som på den apokalyptiske vendinga moderne historie har tatt. At den sjølv kunne vere den siste, er den postmoderne kunstens angst og vilkår.<sup>16</sup>

(Til norsk ved Lars Sætre)

## NOTAR

1. J. Habermas, "Die Moderne - ein unvollendetes Projekt", i J.H., *Kleine politische Schriften I-IV*, Frankfurt/M, 1981, ss. 444-464, her: s. 444.
2. Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (stw 2), Frankfurt/M, 1970, s. 38. Heretter avkorta som ÄT.
3. A. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (stw 532), s. 56.
4. Jfr. H.R. Jauss, "Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität", i *Literaturgeschichte als Provokation* (es 418), Frankfurt/M, 1979, ss. 11-66; Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity", i *Blindness and Insight*, Oxford Univ. Press, 1970, ss. 142-165; J.-F. Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", i *Tumult* nr. 4, 1982, s. 140 (optrykt i *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, oppr. 1979, Manchester, 1986. Oms. merkn.).
5. Til omgrepets historie, jfr. Michael Köhler, "'Postmodernismus'. Ein begriffsgeschichtlicher Überblick", i M. Pütz/P. Freese (Hsg.), *Postmodernism in American Literature*, Darmstadt, 1984, ss. 1-12.
6. L. Fiedler, "Cross the Border - Close that Gap: Post-Modernism", i Pütz/Freese, *op.cit.*, ss. 151-166.
7. J. Peper, "Postmodernismus: 'Unitary sensibility'. Von der geschichtlichen Ordnung zum synchron-environmentalen System", i Pütz/Freese, *op.cit.*, 167-182, her: s. 175.
8. Frankfurt/M, 1974 (es 727).
9. ÄT, s. 222.
10. ÄT, s. 227.
11. *Theorie der Avantgarde*, *op.cit.*, s. 123.
12. H.-B. Schlichting, "Historische Avantgarde und Gegenwartsliteratur. Zu Peter Bürgers Theorie der nachavantgardistischen Moderne", i *'Theorie der Avantgarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und Bürgerlicher Gesellschaft*, hsg. W.M.Lüdke, Frankfurt/M, 1976 (es 825), ss. 209-251.
13. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (stw 225), Frankfurt/M, 1982, s. 29.

14. Jfr. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, *op.cit.*, s. 93 ff. Jfr. for øvrig A. Hillach sin kritikk i "Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen", i *Antworten*, *op.cit.*, ss. 104-142.
15. "Der Riss im Gefüge, durch den Wirklichkeit eindringen könnte, klafft nicht mehr im einzelnen Fragment, sondern geht als Verlust des Sinnzusammenhangs durch das Ganze." (Kilb, *op.cit.*, ss. 110 f.)
16. Sjø og G.Kurz, "Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie", i W.Haug (Hsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposion Wolfenbüttel 1978, Stuttgart, 1979, ss. 12-24.