

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

## Postmodernismen

Ordet betyr “etter modernismen”. Primært en kunstretning og filosofi, men kan omfatte yringer i alle kunstarter og vitenskaper som er forsøk på å forklare trekk ved samfunnet og menneskelivet etter ca. 1980. Verden forstås og framstilles som et endeløst skiftende nettverk av meningsmønstre. I det postmoderne samfunnet består den eneste kulturelle stabiliteten i vekslingen mellom prinsipielt ustabile trender (Gebhardt, Hitzler og Pfadenhauer 2000 s. 111), og med “interferensenes spill, kombinasjoner og overganger som livets fullbyrdelse” (Welsch 1997 s. 202). Den postmoderne virkeligheten glir mellom forskjellige meningssystemer og realitetskonstellasjoner (Welsch 1997 s. 317). Kommunikasjon og arbeid glir over hverandre i et samfunn med stadig høyere tempo (Moser 1995 s. 67).

“But in what sense exactly is it *post* ... – the result of modernism? – the aftermath of modernism? – the afterbirth of modernism? – the development of modernism? – the denial of modernism? – the rejection of modernism? Postmodern has been used in a mix-and-match of some or all of these meanings. Postmodernism is a confusion of meanings stemming from two riddles ... – it resists and obscures the sense of modernism – it implies a complete knowledge of the modern which has been surpassed by a new age.” (Appignanesi og Garratt 2005 s. 4) Forstavelen “post” kan oppfattes som et etterpåklokskapens fortrinn overfor naiv framskrittstro og andre kjennetegn ved moderniteten. Postmodernismen kan også oppfattes som en institusjonalisering av trekk ved modernismen, uten modernismens kritiske brodd (Meschonnic 1988 s. 226-227). Det har vært foreslått at det postmoderne menneske skal “overvinne det modernes kriser” (Müller 1995 s. 79).

“En estetisk retning. Kjennetegnene varierer fra kunstart til kunstart, men stikkord som eksperimentering, sjangeroverskridelser, selvbevissthet, antipsykologisk innstilling og motstand mot tradisjonelle kategorier som høyt og lavt, går igjen. En filosofisk retning på tvers av fagfelt som filosofi, litteraturvitenskap, psykologi og sosiologi. Opptatt av språk som konstruksjon og i opposisjon til alle former for totalisering. Brukes også langt løsere, som betegnelse på tidsepoken som fulgte etter moderniteten.” (*Morgenbladet* 20.–26. mai 2016 s. 9) “Med postmodernisme forstås vanligvis skepsis til totaliserende kunnskapssystemer og en tro på at all kunnskap er situert og lokal.” (Thomas Hylland Eriksen i *Morgenbladet* 9.–15. juli 2010 s. 19) Moderniteten innebar et mer komplekst og fragmentert samfunn, egenskaper som postmodernistene ser som styrker (Bessières 2011 s. 17). “Den

klassiske fortellingen organiserer livshistorien og gjør den målrettet og kausal, og den postmoderne litteraturen har vært forsøk på å gripe den fragmenterte og brutte erfaringen av å være menneske etter Auschwitz.” (Bernhard Ellefsen i *Morgenbladet* 19. desember 2008–1. januar 2009 s. 46)

“[D]et kan være vanskelig å finne særdrag ved postmodernismen som ikke allerede finnes i den tidlige modernismen. I mine øyne er postmodernismen en del av modernismen. Modernistiske uttrykksformer fortsetter inn i postmodernismen i en endret og utdypet form som er estetisk reflektert på nytt. [...] Mens modernismen var orientert mot kunstobjektet, finner postmodernismen mening i prosesser, happenings og performanser. Det skjer en avmaterialisering av kunsten. Duchamps “readymades” gjorde at forestillingen om kunst ble knyttet til analytiske forslag om hva kunst kunne være. Ideen eller begrepet ble viktigere enn objektet. [...] Postmodernismen sies ofte å være en ravn som frekt forsyner seg fra kunsthistorien i sin søken etter stilblanding og sitater. [...] Mange har påpekt en forskjell i hvordan de bruker fortiden. Modernismen hadde et ødipalt i forhold til den – den var noe som skulle beseires og overskrides. Fortiden og modernismen befinner seg i kamp. Postmodernismen har til sammenligning hatt et mer utvunget og lekent forhold til fortiden. [...] en lineær historieforståelse som postmodernismen tenderer mot å oppfatte som irrelevant. Det er også blitt sagt at om modernismen oppsto med behovet for å skape noe nytt etter det sjokket første verdenskrig hadde vært, oppsto postmodernismen i forbindelse med desillusjonismen etter andre verdenskrig og den påfølgende kalde krigen. Den engelske forfatteren J.G. Ballard, ofte karakterisert som postmoderne, tidfestet modernismens “heroiske periode” fra 1920 til 1939. “Modernismen var et stort og utopisk prosjekt, og kanskje det siste utopiske prosjektet vi noen gang vil få se, nå da vi vet at alle utopier har sin mørke side,” skrev Ballard.” (Per Thomas Andersen i *Morgenbladet* 27. februar–5. mars 2009 s. 36-37)

“American and European movement that argues for an expansion of the meaning of text, the celebration of fragmentation, and the progressive removal of barriers to social participation in power and art: John Fowles, *The Magus* (1965); John Barth, *Giles Goat-Boy* (1966); Thomas Pynchon, *Gravity’s Rainbow* (1973); Vladimir Sorokin, *Queue* (1985); Don DeLillo, *White Noise* (1985); Salman Rushdie, *The Satanic Verses* (1989); Julian Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989); Angela Carter, *The Passion of New Eve* (1977).” (Eberhart 2006 s. 225)

De politiske utopiene har forsvunnet (Heinze m.fl. 2012 s. 51). Postmodernismen kan kalles “en modernism utan sorg, utan illusjonen om en möjlig “försoning av språkspelen”, utan “längtan efter det hela och det enhetliga, efter försoning mellan begreppet och det sinnliga, efter den transparenta och kommunicerbara erfarenheten” ” (Albrecht Wellmer sitert fra Bech 1995 s. 11).

“Postmodernism was a high-energy revolt, an attack, a strategy for destruction. It was a set of critical and rhetorical practices that sought to destabilise the modernist

touchstones of identity, historical progress and epistemic certainty. Above all, it was a way of thinking and making that sought to strip privilege from any one ethos and to deny the consensus of taste. Like all the big ideas, it was an artistic tendency that grew to take on social and political significance. As Ihab Hassan, the Egyptian-American philosopher, has said, there moved through this (our) period “a vast will to un-making, affecting the body politic, the body cognitive, the erotic body, the individual psyche, the entire realm of discourse in the west.” [...] styles clash, mix, mingle. [...] the high style and the low style coexist for purposes of creating moments of surprise or unsettlement, or obscenity, or insight, in an effort to engage.” (Edward Docx i <http://www.prospectmagazine.co.uk/features/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism>; lesedato 19.10.14) Ihab Hassan hevdet i 1988 at “Jeget oppløser seg i en overflate av stilistiske gester, det står imot, og trekker seg unna enhver tolkning.” (sisert fra Müller 1995 s. 98)

Postmodernisme “is not just a philosophical movement: it is found ... in architecture, the graphic arts, dance, music, literature, [etc., and] as a general cultural phenomenon it has such features as the challenging of convention, the mixing of styles, tolerance of ambiguity, emphasis on diversity, acceptance (indeed celebration) of innovation and change, and stress on the constructedness of reality. Philosophical postmodernism, in turn, does not represent a single point of view.” (Clive Beck i <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0099133306000632>; lesedato 06.11.15) Postmodernismen oppstår i velferds-, konsum- og mediasamfunnet, i en periode der de store ideologiene mister mye av sin kraft og naturødeleggelsene blir globalt truende. Etterkrigstiden ble stadig sterkere dominert av “den hellige trefoldigheten” overflod, konsensus og borgerliggjøring (Clarke, Cohen m.fl. 1981 s. 62).

“In this world, not only self but also consciousness is discovered to be adrift, increasingly unable to anchor itself to any universal ground of justice, truth or reason, and is thus itself ‘decentred’ (to use a term much favoured by post-structuralists): no longer agent, origin, author, but a function through which impersonal forces pass and intersect – Dover beach, perhaps, displaced by an international airport lounge.” (Waugh 1992 s. 8)

“Postmodernist claims to a break with the type of high modernism represented by Greenberg [den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg] rest on three major assumptions or crises. First, there is the belief that, due to the crisis of representation, artists can no longer reveal the real world but can only play with simulacra or stereotypes. Second, due to the crisis in originality, the artist is limited to pastiche or the recapitulation of earlier patterns of representation. Third, postmodernism lacks the logical use of language that pervaded Enlightenment culture with its emphasis on rationality.” (Beaty 2007 s. 75-76)

Kjennetegn ved postmodernismen er blant annet:

“- Self-consciousness and reflexivity; being aware of themselves [kunstverkene] as texts

- Fragmented or multiple views of life experience

- Skepticism about the autonomy of the human subject or individual

[...]

- Promoting the breakdown between “high” and “low” culture

- Critiquing “grand narratives” or “metanarratives”: systems that explain and order how the world works, such as capitalism, religion, or democracy

- Constructing “virtual” and alternative realities which compete with and supersede actual reality – for example, media images, copies of artworks which become widely available, or “tribute” rock groups

- The use of irony, parody, and pastiche to create texts, moving away from any ideal of “originality,” which is now seen as impossible”

(Knowles 2002 s. 51-52).

En av de første til å definere den postmoderne estetikken var den amerikanske forfatteren John Barth i artikkelen “The Literatur of Exhaustion” i 1967 (Bessières 2011 s. 292-293). I dette og senere tekster hevdet Barth at modernismen fremmet en elitistisk uleselighet, mens postmodernistene vil være populære og leselige. Postmoderne forfattere vil ikke skrive det perfekte verk, men utforske mangfold og åpne muligheter.

Ismen kjennetegnes av “tvil og kategoriknusing” (Ida L. Tvedt i *Klassekampens* bokmagasin 27. juni 2015 s. 14). Parodi blir et mer generelt fenomen enn tidligere, men den kritiske brodden i parodiene forsvinner, slik at forskjellen mellom parodien og det som parodieres blir vagere (Moser 2013). Et verk kan “gjenvinne” (“recycle”) et tidlige verk eller en sjanger (Bessières 2011 s. 350).

“Catalogues of postmodernist features are typically organized in terms of oppositions with features of modernist poetics. Thus, for instance, David Lodge lists five strategies (contradiction, discontinuity, randomness, excess, short circuit) by which postmodernist writing seeks to avoid having to choose either of the poles of metaphoric (modernist) or metonymic (antimodernist) writing. Ihab Hassan gives us seven modernist rubrics (urbanism, technologism, dehumanization, primitivism, eroticism, antinormianism, experimentalism), indicating how postmodernist aesthetics modifies or extends each of them. Peter Wollen, writing of cinema, and without actually using either of the terms “modernist” and “postmodernist,” proposes six oppositions (narrative transitivity vs. intransitivity, identification vs. foregrounding, single vs. multiple diegesis, closure vs. aperture, pleasure vs. unpleasure, fiction vs. reality) which capture the difference between Godard’s counter-cinema (paradigmatically postmodernist [...]) and the poetics of “classic” Hollywood movies. And Douwe Fokkema outlines a number of compositional and semantic conventions of the period code of postmodernism (such as inclusiveness, deliberate indiscriminateness, non-selection or quasi-

nonselction, logical impossibility), contrasting these generally with the conventions of the modernist code.” (McHale 1987 s. 7)

Med utgangspunkt i romaner som Italo Calvino's *Usynlige byer* (1973, på norsk 1982) definerer McHale en sone som et heterotopisk rom der ulike verdener er kombinert slik at de eksisterer samtidig i et “umulig” univers. En sone er et rom som vi delvis gjenkjenner fra vår egen verden og delvis er helt fremmed for oss. McHale omtaler fire måter en sone kan være oppbygd på:

- “Juxtaposition”: sammenstilling av geografiske områder som ikke henger sammen med hverandre i den “reelle” geografiske virkeligheten
- “Interpolation”: det diktes inn et rom innenfor et geografisk område som “reelt” er sammenhengende
- “Superimposition”: en verden klistres oppå en annen, som en slags fotografisk dobbelteksponering – deres “spente og paradoksale sameksistens skaper eit tredje rom som ikkje er identisk med nok av dei andre to [...] Eit døme er William Blakes dikt *Jerusalem*, der Blake “legg oppå kvarandre” eller kombinerer Englands geografi med Israels 12 gammaltestamentlege stammer, for å skapa eit visjonært rom som handlinga kan utspela seg i” (Bech 1995 s. 68)
- “Misattribution”: et geografisk område blir tillagt egenskaper som det “reelt” ikke har

Hermetegn rundt ord signaliserer at begrepet ikke har noe reelt samsvar i verden. Den “ideelle” tekst finnes ikke osv. Slik bruk av hermetegn henger sammen med den grunnleggende forestillingen om oppløsning av enhet og sentralitet (Rötzer 1997 s. 16). “[A]rt manages no more (but also no less) than to generate and register on its surface its own limited and local affirmation.” (Wilde 1987 s. 142)

“Modernism is grounded on the representativeness of signs, whereas postmodernism denies such a representativeness of signs (Foucault, 1970). Especially in Foucault’s view, a shift from modernism to postmodernism occurs in a very clear fashion. This it to say that the collapse of the order of representation on which modernism was founded signalled the onset of postmodernism. Although the degrees of contention vary among different postmodernists, they share more or less the same denominator, which is a position of antirepresentation. This position indicates the inappropriateness of the impossibility of representing reality by way of language (Rosenau, 1992). [...] Rosenau (1992) put postmodernism’s stance as follows, “Representation is politically, socially, culturally, linguistically, and epistemologically arbitrary” (p. 94).” (Kim 1996 s. 86-87)

Postmodernismen er preget av “aesthetic self-referentiality, for even a pure idea of the Symbol embodying a reality beyond itself is ever poised on the edge of recognition that its own linguistic materiality will, unavoidably and subversively, interpose itself.” (Waugh 1992 s. 11) “Like postmodern theory, postmodern art tends to mediate a sense of multiplicity, fragmentation, instability of meaning, dissensus, the breakdown of grand theories as either narratives of emancipation or

speculation.” (Waugh 1992 s. 49) Postmodernister “celebrates fragmentation, deconstruction, dispersal, discontinuity, rupture, asubjectivity, ephemerality, superficiality, depthlessness, flatness, meaninglessness, hyperreality” hevder en forsker på rave-kultur (Georgiana Gore sitert fra Hitzler og Pfadenhauer 2001 s. 175). De er opptatt av det usammenhengende, desentrerte, fragmenterte (Heinze m.fl. 2012 s. 51).

“Norman Denzin suggests that post-modernism is defined as: “A nostalgic, conservative longing for the past, coupled with an erasure of the boundaries between the past and the present; an intense preoccupation with the real and its representations; a pornography of the visible; the commodification of sexuality and desire; a consumer culture which objectifies a set of masculine cultural ideals; intense emotional experiences shaped by anxiety, alienation, resentment, and a detachment from others.” ” (Wells 1998 s. 183) “Madan Sarup (along with Jürgen Habermas) claims that postmodernist thinkers are essentially neo-conservatives because “they offer us no theoretical reason to move in one social direction rather than another.” ” (John Buschman og Richard A. Brosio i <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0099133306000632>; lesedato 06.11.15)

Innen postmodernismen tviles det på om moralsk universalisme er et gyldig prinsipp (Hager 1992 s. 174). “Vi kanner till den samtida filosofins svårighet att definera människans natur i termer av förnuft, språklighet eller moralsk överhöghet.” (Olsson 2011 s. 211)

Det ultimate sted for mening blir kroppen (Gebhardt, Hitzler og Pfadenhauer 2000 s. 328). Menneskene vil oppleve og ha sunnhet, vitalitet, erotikk, moro, skjønnhet, ungdommelighet og “kroppskapital” (s. 332). “Aldri før ble kroppen, utenom yrkesarbeidet, så perfektionert, modellert og manipulert til å yte.” (s. 335) Det har blitt hevdet at vi i postmoderniteten vil oppleve nytelse av egen subjektivitet og ha en nytelsesstyrt selvrealisering (Gebhardt, Hitzler og Pfadenhauer 2000 s. 330 og 339), vi vil foreta en “selvinitiert estetisering” av egen eksistens og en slags personlig “impression management” overfor andre (s. 336). Det postmoderne menneskes identitet er grunnleggende fokusert på fritid, utseende, bilder og konsum (Kuhlmann 1994 s. 229). Dette har blitt oppfattet som at samfunnet utsetter forbrukerne for “konsumterror” (Fritz 1995 s. 149). Menneskene driver dessuten ustanselig med “interkontinentale og multikulturelle utvekslinger”, og det er kroppen som er det sikreste holdepunktet i informasjonsflommen (Kuhlmann 1994 s. 251). Kulturelle identiteter er aldri homogene. Kulturen bør være “organized as a network rather than a hierarchy” (Gaggi 1997 s. 115).

Den amerikanske framtidsforskeren Faith Popcorn (egentlig heter hun Faith Plotkin) mener mennesket er i ferd med å utvikle en oppdelt identitet som gir det flere liv å leve, flere valg, flere yrker å fylle og gode muligheter til å leve raskere og mer intensivt (Blask 1995 s. 139).

Medieforskeren Sherry Turkles “concern is ‘the intense relationships people have with computers and how these relationships are changing the way we think and feel’ (1995:22). Her research leads her to conclude that the citizens of cyberculture have a radically new, postmodern sense of self, the multiple windows that can be opened simultaneously and toggled back and forth on their computer screens providing the perfect metaphor for their non-unitary psyches: ‘The life practice of windows is that of a decentered self that exists in many worlds and plays many roles at the same time’ (1995:14).” (Sefton-Green 1998 s. 110)

Den polske sosiologen Zygmunt Bauman har hevdet at “[s]irkulasjonen av informasjon, mennesker og verdier går så fort at lite får mulighet til å feste seg lenger. Vi lever i en *flytende* modernitet. I en rekke bøker har Bauman undersøkt et utall temaer fra dette perspektivet – fra kjærlighet og terrorisme, til overvåkning og kunst. Om vi skal ta tak i det viktigste i disse bøkene, det Bauman stadig vender tilbake til, er det kanskje med de sviktende følelsesmessige og sosiale tilknytningsformene vi bør begynne. I *Liquid Love* forklarer den polske sosiologen hvordan vi lider under de mange valgmuligheten våre på kjærlighetsmarkedet. Å knytte seg til noen blir i den flytende moderniteten ikke ulikt shopping: vi velger de egenskapene som passer oss i øyeblikket for vi går videre til neste partner når preferansene skifter eller partneren viser seg å ikke levere varene vi ønsker oss. Også arbeidsmarkedet preges av den samme logikken – vi hopper fra jobb til jobb, vi veksler mellom et utall arbeidsoppgaver gjennom dagen. Ja, vi er ikke engang knyttet til en fysisk arbeidsplass lenger, men bærer med oss kontoret i lomma eller veska i form av datamaskiner eller smart-telefoner.” (vedlegg til *Morgenbladet* 7.–13. november 2014 s. 19)

“Den flytende moderniteten stikker aldri dypt, den er ikke forankret, men definert av lange serier av inn- og utkoblinger. Resultatet blir en mennesketype som ikke har rom for varige emosjonelle relasjoner eller arbeidsforhold – men også et menneske som ikke klarer å konsentrere seg om en enkelt oppgave over tid – et menneske hvis normaltilstand er distraksjonen og jakten på neste tilkobling. Siden vi i mindre grad har faste rammer for våre liv, eller verdier som er hevet over en kontinuerlig forhandling, er det også grunnlag for å påstå, om vi tenker med Bauman, at kunsten i stadig større grad er preget av frykt. Det faktum at ingenting er stabilt og at det vi har, de relasjonene vi er i og verdiene vi setter pris på, er truet, eller i hvert fall oppleves som truet, medfører en engstelig mennesketype som demper angsten ved å koble seg til en ny opplevelse eller gå til innkjøp av en ny vare. Den flytende modernitetens logikk baserer seg på at relasjoner og ting hele tiden kan erstattes av noe “nytt og bedre.” (vedlegg til *Morgenbladet* 7.–13. november 2014 s. 19) Slike samfunnstrekk leder til “postmoderne nihilisme” (Waldow 2011 s. 7).

“Everything, from novel writing and philosophizing to the experience of labouring or making a home, has to face the challenge of accelerating turnover time and the rapid write off of traditional and historically acquired values. The temporary

contract ... then becomes the hallmark of postmodern living.” (David Harvey i <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0099133306000632>; lesedato 06.11.15)

1990-tallets versjon av postmodernisme kan ha blitt influert av Internett og Verdensveven som medier. Som intet annet medium fremmer Internett og Verdensveven pluralisme av standpunkter, meninger, kunnskapsperspektiver og kreative uttrykksformer, og fungerer dermed som et postmoderne medium langt på vei utenfor totalitære regimers kontroll og nasjonalstaters agenda (Bollmann og Heibach 1998 s. 466).

Digitale data er flyktige og de digitale mediens innhold er ustabil, men dette foranderlige oppfattes som positivt. Subjektet oppfattes som desentrert og “dødt”, dvs. at jeget som autonom, borgerlig monade er oppløst (Huysen og Scherpe 1986 s. 59). Den klassiske subjektfilosofiens oppfatning av subjektet som en autonom, selvrefleksiv og universell instans, blir forkastet (Suber, Schäfer og Prinz 2011 s. 41). Postmodernistene oppfatter identitet som en konstruksjon, ikke som en ontologisk stabil enhet (Münker og Roesler 1997 s. 159). Fornuften har mistet legitimitet som den styrende dimensjonen i mennesket og kulturen (Lipovetsky og Charles 2004 s. 15). Den høyeksplosive moderniteten imploderer og mister energi (Hillebrand 1999 s. 141).

Postmodernismen har et udogmatisk forhold til tradisjoner (Welsch 1997 s. 103). Postmoderne forfattere har “extended and diversified the subject matter as well as the language of literature. With the shattering of many cultural taboos (sex, race), new historical realities (the atomic bomb, genocide, scientific marvels, AIDS), and the breakdown of the distinction between “high” and “popular” culture, an unprecedented spirit of freedom and diversity prevails in the arts. [...] As previously defined boundaries between genres, fact and fiction, the banal and the sublime grow ever more blurred, distinctions often dissolve between free verse and formal verse, journalism and fiction, writing and oral art in a constant post-modern process of cross-fertilization and hybridization.” (Ro 1997 s. 245) En postmoderne roman rommer ofte et kaleidoskopisk mangfold av litterære stiler (Delaperrière 1999 s. 171). Postmodernistene kan ta i bruk fortidens stilretninger og estetikker på måter som leder til en oppheving av disse stilenes mening (Bessières 2011 s. 67). Postmodernismen legitimerer fri tilgang til fortidens former og omtolking av dem (Benoît Tadié gjengitt fra Bessières 2011 s. 372). Tyskeren Gunter E. Grimm har hevdet at dominante historiske periodestiler har blitt erstattet av en “polystilisme”, der stilene ikke lenger kommer etter hverandre i tid, men opptrer samtidig (i Grimm og Schärf 2008 s. 166).

Det har blitt tolket som et postmoderne fenomen at TV-serier som *Miami Vice* (1984-1990; skapt av Anthony Yerkovich m.fl.) bruker en estetikk som ligner på både reklamefilm og musikkvideo (Keazor, Liptay og Marschall 2011 s. 291-292). Noen hevder at populærkultur og kulturindustri blir stadig mer dominerende og

fortrenger de genuine, nasjonale, etniske uttrykk, og at USA sprer sin kultur og liberalistisk-kapitalistiske ideologi ved en imperialistisk “Coca-colonisering”. Å hente fram fortidens former gir et alternativ til det som er gjengs i nåtiden. Fortiden forstyrrer på en produktiv måte det selvidentiske, stabile og homogene.

Den indisk-britiske forfatteren Salman Rushdie sa om en av sine egne romaner, og om sin litteratur: “*The Satanic Verses* celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs. It rejoices in mongrelization and fears of absolutism of the pure. *Mélange*, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is *how newness enters the world*.” (sitert fra Lull 2001 s. 61)

“Vi lever i identitetens tidsalder, advarer Salman Rushdie, som mener at forestillinger om renhet fører til etnisk rensing og religiøs fanatisme. [...] saken er at ideer om renhet er blitt svært viktige i vår tid, og det fører alltid til enorme problemer. Ideer om renhet fører til etnisk rensing og religiøs fanatisme. Det er også derfor jeg alltid har tatt til orde for en urenhetens teori, og tatt til orde for skitt og for at man skal unngå overdreven rengjøring. Det er mer som livet er, og det er også mindre farlig. [...] Store deler av mitt forfatterskap, fortsetter Rushdie etter en kort tenkepause, har faktisk vært et forsøk på å feire det som har skjedd som følge av at verdens kulturer har blandet seg med hverandre. Byen er et sted hvor dette særlig skjer, og som en som har tilbrakt livet sitt i tre store byer – Mumbai, London og New York – vil jeg, hvis jeg skal beskrive meg selv i en setning, faktisk si at jeg er en forfatter av storbyen. [...] Opp gjennom det 20. århundret begynte den hvite middelklassens idé om hva vi er, og hva verden er, å smuldre opp. Nå lever vi i en tid med mange og motstridende ideer om virkeligheten som er uforenelige med hverandre. Det er ikke bare urent, men det har konsekvenser for romanen, påpeker Rushdie. - Vi kan ikke bare skrive, som om det ikke har skjedd. Det er en av grunnene til at jeg har en nagende motvilje til å bruke klassiske realistiske teknikker. På meg virker det som om de baserer seg på antagelser om samfunnet som ikke lenger er sanne. [...] Rushdies idé om *hybriditet* – kulturblending [...] En av de tingene som *Sataniske vers* virkelig handlet om, var spørsmålsteget. Tvilen som den eneste seriøse posisjonen. Jeg tror det er farlig å være sikker – uansett hva man er sikker på, og igjen mener jeg at romanen er et sted hvor det blir satt spørsmålsteget ved tingene. [...] Hvis mennesket er mer enn bare én ting, blir det mulig å tenke at selv om vi kanskje er politisk uenige, kan vi støtte det samme fotballaget. Selv om vi ber til forskjellige guder, kan vi begge være glade i matlaging.” (intervju i *Morgenbladet* 20.–26. juli 2018 s. 44 og 46)

“Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture. I like elements which are hybrid rather than “pure,” compromising rather than “clean,” distorted rather than “straightforward,” ambiguous rather than “articulated,” perverse as well as impersonal, boring as well as “interesting,” conventional rather than “designed,” accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as

well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality.” (Robert Venturi i *Complexity and Contradiction in Architecture*; her sitert fra Wilde 1987 s. 133).

Det som etter den franske filosofen Michel Foucaults forskning har blitt kalt “postmoderne arkeologi” går til historien for å finne fram til den lange rekken av sannheter som mennesker gjennom historien har trodd på (Bessières 2011 s. 475).

““Discourse” provides a privileged entry into the poststructuralist mode of analysis precisely because it is the organized and regulated, as well as the regulating and constituting, functions of language that it studies: its aim is to describe the surface linkages between power, knowledge, institutions, intellectuals, the control of populations, and the modern state as these intersect in the functions of systems of thought. There is a broad political purpose to this project that develops out of a radical skepticism about “truth” and the correspondence of fact and concept. It is worth pointing out, however, that this skepticism is not nostalgic; that is, it does not regret the passing idealistic philosophies or empirical scientific certainties. On the contrary, it celebrates, if you will, the increasing impossibility of defending “truth” in any metaphysical way and welcomes the political possibilities for self-determination inherent in a recognition that “truth” is made by humans as the result of very specific material practices.” (Paul A. Bové i Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 54-55)

“In effect, for poststructuralism, all “truths” are relative to the frame of reference which contains them; more radically, “truths” are a function of these frames; and even more radically, these discourses “constitute” the truths they claim to discover and transmit. In its thinking about discourse, then, poststructuralism offers us a kind of nominalism: all that exists are discrete historical events, and the propositions or concepts which claim to tell the truth about them have no reality beyond that acquired by being consistent within the logic of the system that makes them possible. This would seem to be a radical perspectivism, except as poststructuralism develops this idea, it has no psychologistic element; no given perspective depends upon the viewpoint of any actually existing person or even group of persons. [...] Discourses produce knowledge about humans and their society. But since the “truths” of these discourses are relative to the disciplinary structures, the logical framework in which they are institutionalized, they can have no claim upon us except that derived from the authority and legitimacy, the power, granted to or acquired by the institutionalized discourses in question.” (Paul A. Bové i Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 56)

De “store fortellingene” er døde, ifølge blant andre den franske filosofen Jean-François Lyotard – f.eks. fortellingen om menneskets frigjøring fra renessansen av, via opplysningstiden og liberalismen til den vestlige velferdsstaten og konsumsamfunnet. Det dreier seg om de store fortellingene om nasjonen, staten

(rettsstaten), frigjøringen, opplysningen og framskrittet. Til Lyotards store fortellinger kan regnes troen på Gud, politiske ideologier og filosofiske systemer. “De små tegnene, detaljene og de små forskjeller har avløst de store tegnene“ (Ulf Poschardt sitert fra Gebhardt, Hitzler og Pfadenhauer 2000 s. 330). Platonsk enhetstenking oppløses (Hillebrand 1999 s. 139). Postmoderne filosofer er relativister og skeptikere, og de er spesielt skeptiske til de store metafysiske systemene og fortellingene innen filosofien. I stedet fokuseres det på retorikk, det litterære og tekstlige (Bessières 2011 s. 214). Grensene mellom litteraturkritikk, filosofi, romankunst, etnologi, sosiologi m.m. skulle “overvinnes” (Joch og Wolf 2005 s. 299). Skiller oppheves, f.eks. mellom “høy” og “lav” kunst og litteratur, mellom ulike sjangrer, og mellom realitet og fiksjon (Schroer 2007 s. 275). Det samme gjaldt skillene mellom skapende kunstnere og kommentatorer, forfattere og teoretikere, diktere og tenkere.

De store fortellingene er “mega-systemer” som uniformerer Sannheten (Lipovetsky 1983 s. 164), ofte i form av “totalitäre härskares kvasiteologiska ambitioner” (Olsson 2011 s. 8). Men de politiske ideologiene har mistet sitt overbevisningspotensial, den frelserrollen de har hatt på store deler av 1900-tallet. Globale ideologier har mistet sin troverdighet og legitimitet. Ideen om universalitet smuldrer opp, men ifølge Lyotard frigjør dette et menings-mangfold (gjengitt etter Frank 1984 s. 113). Lyotards “små fortellinger” er lokale og uten dominans eller en siste sannhet (Klepper, Mayer og Schneck 1996 s. 281). Men det “may not matter whether they [dvs. de store fortellingene] are ‘true’ as long as they function in terms of ‘truth-effect’.” (Waugh 1992 s. 164) Antakelig trenger vi mennesker å beholde mange av dem for at tilværelsen skal gi mening, vi trenger dem som utopier. Samtidig har den individuelle og kulturelle variasjonsrikdommen egenverdi. Ifølge Bruno Hillebrand finnes det et imperativ innen postmodernismen, som retter seg til enkeltmennesket: “Intensiver dine øyeblikk, helheten er ikke lenger til å redde.” (1999 s. 9) Mange referanserammer utenfor kroppen og den nærmeste sosiale sfære begynner å bli tomme hylster.

Store fortellinger handler om store prosjekter. Det er legitimerende metafortellinger. Lyotards idé om store fortellinger omfatter antikke myter og andre fortellinger som brukes til å legitimere et virkelighetssyn (Bessières 2011 s. 16). Moderne “myter” brukes ikke bare til å forklare hvordan noe ble grunnlagt, men forteller snarere om hva framtiden vil innebære. *Mythos* og *logos* forenes. Eksempler er opplysningstidens fortelling om fornuften som frigjør menneskene, fortellingen om den marxistiske klassekampen som leder til et klasseløst samfunn, og fortellingen om eksistensialismens humanistiske frigjøring. Fortiden (med undertrykkelse) skal forklares, og framtiden (med frihet) skal projiseres. Som steiner i tannhjulene for disse store fortellingene befinner det seg “små fortellinger” (Bessières 2011 s. 16). Postmodernistene er mistenksomme overfor de store fortellingene, og framhever de små. “Lokale mikrofortellinger” står mot “storartede systemer” (Bessières 2011 s. 629).

“Unauthorized narratives represent, for Lyotard, the possibility (and necessity) of alternative social configurations.” (Carroll 1987 s. 160)

Lyotard understreket “the right of the other to be other, of the alien to differ from the norm. The invincibility of this force is used by him to challenge all systems and theories that would try to contain, repress, or even theorize the force of the other – that is, assign it a specific place within a metanarrative. [...] The totalitarian state is, for him, one in which all narrative functions are fixed and assigned in advance and where all deviations from the master-narrative are immediately repressed” (Carroll 1987 s. 159).

Fokuset forflytter seg fra de store systemene til de små, lokale, ofte individuelle perspektivene. Den sovjetrussiske romfareren Jurij Gagarin representerte på 1960-tallet mange store fortellinger: om kommunismen som et vellykket politisk system som overtrumfer USA og kapitalismen, om menneskets ekspansjon fra jordkloden til verdensrommet, om menneskehetens teknologiske triumfer. Han ble det første menneske i verdensrommet, og en stor folkehelt i Sovjet. Denne “store” fortellingen skygger for den “lille” fortellingen om hans liv: oppofrelse, familiens situasjon da han satte livet på spill som romfarer, depresjoner, alkoholmisbruk og en flystyrt som kanskje var et selvmord. Tilsvarende er spriket stort mellom Charles Lindbergh som representant for teknologisk framskritt og heroisme, og den store tragedien i hans privatliv da hans sønn ble kidnappet og drept.

“Hovedtesen var at de store fortellingene hadde forfalt, slik kunne en nå se de andre, marginaliserte fortellingene som hadde løpt parallelt med de universal-historiske gjennom det moderne.” (Arild Linneberg i *Morgenbladet* 16.–22. juli 2010 s. 19)

“[T]he postmodernist attack on all grand theory (or *grands recits*) serves to confine people to the status quo that represents much less than genuine democracy. Madan Sarup notes that they regard “the postmodern condition as one in which the *grands recits* of modernity – [for example] the emancipation of the worker [and] the classless society – have all lost credibility.” Because of the alleged “authoritarianism” of theories such as Marx’s and Freud’s, postmodernists rhetorically link them to the “logical” worst “ends” of the Enlightenment: totalitarianism and genocide. Notorious for their opposition to modernity and the Enlightenment (broadly speaking, the advancement of reason, democracy, justice, and human rights that began with the revolutions in the late 18th century) as *grands recits*, postmodernist thinkers misrepresent what they criticize. For instance, the Enlightenment originally produced a notion of individuals and rights and freedom that is too easily and too quickly dismissed.” (John Buschman og Richard A. Brosio i <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0099133306000632>; lesedato 06.11.15)

“The imposition of a master-narrative perpetuates injustice because it constitutes a denial of the imagination, a denial of the right to respond, to invent, to deviate from the norm – in other words, the right to little narratives that are rooted in difference rather than in the identity established by the grand narrative. In a certain sense, the totalitarian state is a radical extension and perverse application of the governing principles of all metanarratives: the assignment of all narrators, listeners, and actors to a fixed place and function; the universalization of a particular plot; the unification and totalization of a basically diversified and heterogeneous field. The master-narrative does not respect the differences and heterogeneity established by the individual pragmatics of little narratives and, thus, is unjust *in its very form*.” (Carroll 1987 s. 159-160) Lyotard har “a notion of justice rooted in heterogeneity” (Carroll 1987 s. 163).

Lyotard oppfatter diskursene som likeberettigete og uforenlige, med en uovervinnelig heterogenitet dem imellom (Blask 1995 s. 128). Det finnes en “språkspillenes heterogenitet” (Blask 1995 s. 118).

“*[D]ifférends* are embodied in incommensurable figures between which there is no logical solution” (Lyotard 1988 s. 61). “The aesthetic and the political are, thus, areas explicitly constituted and dominated by unresolved *différends* – where the absence of a general rule produces a continual questioning of, and experimentation with, rules and forms, with no ultimate resolution possible. [...] Any generic rule, no matter how it is conceived, is insufficient for regulating their conflictual diversity; when one is nonetheless applied, it inflicts an “injustice” on all the elements of the field that cannot be fairly judged in terms of that rule.” (Carroll 1987 s. 168) “*[D]ifférends* also provoke feelings of injustice and stimulate a sensitivity to what, in a given situation, has not been phrased.” (Carroll 1987 s. 183)

Biografier “holder sig ikke tilbake fra at optræde som forklaringsmodel og er ligefrem blevet en dominerende måde at tænke på i Vesten efter Murens og De Store Fortællingers fald. Her i den ekstreme individualiserings tidsalder forklares fænomener ofte gennem biografiske konstruktioner” (Birgitte Possing i *Bokvennen* nr. 3 i 2008 s. 40).

Postmoderne skepsis undergraver troen på objektive standarder for rasjonalitet – i stedet er menneskets fornuft historisk forankret og kontekstavhengig (Hohenberger 2012 s. 56).

“Den historiske gruppetilhørigheten er alvorlig svekket. Selve behovet for et større fellesskap er neppe redusert, men vi ser tydelig at det i mindre grad retter seg mot store sosiale, kulturelle, faglige eller politiske fellesskap som kirken, fagbevegelsen eller partiene. I stedet søker vi til enkeltpersoner og mindre miljøer som har egenskaper eller verdier vi kan identifisere oss med. [...] Det nære har kommet

nærmere og blitt varmere. Det lenger borte er blitt fjernere og kaldere.” (John O. Egeland i *Dagbladet* 15. februar 2014 s. 3)

“Globaliseringsprosessen er den mektigste av alle krefter i verden i dag. Den utgjør én enkelt verdenshistorisk prosess, og den foregår i én endelig verden hvis fysiske ressurser er dens begrensning. Er det ikke så paradoksalt å påstå at det eneste intellektuelt forsvarlige perspektiv i vår tid er en besinnelse på de små fortellinger? Er det ikke derfor også paradoksalt å hevde at det slett ikke finnes én verden men snarere et uendelig antall perspektiver og uendelig mange måter å lese teksten på? [...] Det sier seg selv at en refleksjonsform som ikke innreflekterer utviklingen av det globale marked, den kraftigste historiske prosess i verden i dag, vil mangle historisk dybde” (Pål Andersen i *Morgenbladet* 9. juli 1999 s. 5).

“[D]en enkeltes livsbetingelser i Vesten [har] endret seg dramatisk: Fra å ha befunnet seg innenfor det industrielt modernes langtidsstrukturer, der rolleforventninger ble fasttømret gjennom familie, skole og yrke, er enkeltindividet i det postmoderne samfunn i mye større grad et sosialt atom uten langvarige forbindelser til andre eller til fellesskapet. På slutten av 1970-tallet kunne Lyotard ennå snakke om fragmentering og uinnskrenket individuell frihet som en kilde til frigjøring. I dag er det mer aktuelt å spørre om hvor gruppene og fellesskapene ble av. Lyotard hadde liten evne til å forutse hvordan hans estetisk stiliserte hyperindividualisme kunne støtte opp under den forvandlingen fra borger til konsument” (<http://www.lmd.no/2004/11/den-postmoderne-tilstand-25-ar-etter/>; lesedato 04.03.16). Individualiseringen i vestlige samfunn har ført til at dyder som disiplin, lydighet og yttelse i økende grad har blitt byttet ut med verdier som selvbestemmelse og livskvalitet (Kähler 2001 s. 31).

“Vi mangler en overbevisende fortelling om denne verdenen, som gjerne kalles det globale informasjonssamfunnet. Det går ganske enkelt for fort – det har vært anslått at vi opplever 17 ganger så mye i løpet av livet som våre tippoldeforeldre, men uten et forbedret apparat for å fordøye og forstå opplevelsene. Vi har tydelige, pedagogiske historier om overgangen fra jeger- og sankersamfunnet til jordbrukssamfunnet og om den industrielle revolusjon. Så sent som på 1970-tallet fantes en robust og troverdig fortelling, iallfall i vår del av verden, om hvordan vi var blitt dem vi var. Den historien handlet om opplysning og oppfinnelser, utvikling, fremskritt og velferd. Så skjedde det i løpet av få år ting som gjorde både nåtid og fremtid mer usikker. [...] Temperaturen i verden stiger, og årsaken er akselerert endring, særlig med hensyn til energiforbruk. Kanskje dette er forklaringen på at global oppvarming i løpet av kort tid er blitt en sentral fortelling om vår tid: Den passer inn i de andre hovedfortellingene vi har. Ved å rette søkelyset mot varme som utilsiktet bivirkning av moderniteten, passer fortellingene om global oppvarming som hånd i hanske med de andre fortellingene om vår tid. De fungerer som en naturvitenskapelig variant av historiene om etniske, religiøse og kulturelle friksjoner, den urbane befolkningsekspløsjonen og en teknologi-

utvikling som er ute av kontroll.” (Thomas Hylland Eriksen i *Morgenbladet* 6.–12. september 2013 s. 20-21)

Ifølge Alan Kirby lever vi i “a postmodern world where a multiplicity of ideologies, world-views and voices can be heard. Their every step hounded by market economics, academics cannot preach multiplicity when their lives are dominated by what amounts in practice to consumer fanaticism. The world has narrowed intellectually, not broadened, in the last ten years. Where Lyotard saw the eclipse of Grand Narratives, pseudo-modernism sees the ideology of globalised market economics raised to the level of the sole and over-powering regulator of all social activity – monopolistic, all-engulfing, all-explaining, all-structuring, as every academic must disagreeably recognise. Pseudo-modernism is of course consumerist and conformist, a matter of moving around the world as it is given or sold.” ([https://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond); lesedato 03.10.14)

“Lyotards prinsipp om å la det enkelte og særskilte bli beskyttet [...] “Respekter forskjellene!” “La det bli ført en krig mot enhver totalitet og enhver syntese!” “La mangfoldet og det singulæres egenart få leve!” Dette ble det etiske og politiske budskapet mange hentet fra Lyotard. I USA ble dette forvandlet til identitetspolitikk og multikulturalisme: Ideen om at enhver gruppe, enhver orientering, har sin egen irreducible identitet som fortjener å beskyttes. I det mer skeptiske Europa ble det ofte oppfattet som en form for relativisme – en påstand om at *anything goes* – som ifølge de tyske opplysningsfilosofene Jürgen Habermas og Manfred Frank så altfor lett kunne slå om i nykonservativ kynisme.” (<http://www.lmd.no/2004/11/den-postmoderne-tilstand-25-ar-etter/>; lesedato 04.03.16)

“[W]hereas postmodernism favoured the ironic, the knowing and the playful, with their allusions to knowledge, history and ambivalence, pseudo-modernism’s typical intellectual states are ignorance, fanaticism and anxiety: Bush, Blair, Bin Laden, Le Pen and their like on one side, and the more numerous but less powerful masses on the other. Pseudo-modernism belongs to a world pervaded by the encounter between a religiously fanatical segment of the United States, a largely secular but definitionally hyper-religious Israel, and a fanatical sub-section of Muslims scattered across the planet [...] For varying reasons, these are people incapable of the “disbelief of Grand Narratives” which Lyotard argued typified postmodernists.” (Alan Kirby i [https://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond); lesedato 03.10.14)

“Postmodernism is both a symptom and a powerful cultural image of the swing away from the conceptualization of global culture less in terms of alleged homogenizing processes [...] and more in terms of the diversity, variety and richness of popular and local discourses, codes and practices which resist and play-back systemicity and order” (Mike Featherstone sitert fra Winter 2010 s. 282). Postmoderne verk kan ikke uten videre bedømmes etter kjente kriterier. De

sprenger rammene som de kjente reglene har etablert (Lyotard 1986 s. 33). Det produseres “overfull meningsfullhet” og nye former for galskap (Augé 1994 s. 174). “Excess is therefore seen as a quality of the text which ‘provides freedom’ by requiring ‘a fresh and slightly defamiliarized perspective’. Excess prevents illusionism and foregrounds the formal features of the text.” (Mark Jancovich i Mathijs og Mendik 2008 s. 153)

“Pluralitet er nøkkelbegrepet i postmodernismen. Alle de kjente postmodernistiske kategoriene – slutt på meta-fortellingene, utspredning av subjektet, desentralisering av mening, det ikke-samtidiges samtidighet, umuligheten av å lage en syntese av de mangfoldige livsformene og rasjonalitetsmønstrene – blir forståelig i lys av pluralitetsbegrepet.” (Welsch 1997 s. xvii) Det finnes ikke noe overordnet system, noe alt avklarende lys. Det finnes bare lys i enkeltsoner, og lystypene er forskjellig fra sone til sone. Dessuten er mye lys fulgt av mange skygger (Welsch 1997 s. 310). “Disparate, incommensurable worlds literally rub shoulders” (McHale 1987 s. 18).

“The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impact a stronger sense of the unrepresentable” (Jean-François Lyotard sitert fra Carroll 1987 s. 211).

Eklektisme er en slags kulturell eller metodisk piratvirksomhet der impulser hentes/stjeles fra mange ulike og sprikende kilder. En tekst kan sammenkomponere andre tekster og lage et spill av referanser til andre tekster, dvs. slik at teksten “comes back with a set of quotation marks that hover above it like an ironic halo.” (Collins, Radner og Collins 1993 s. 256) Eklektisme er en type inkludering av mange perspektiver, men kan også være ufrivillig reduserende/innsnevrende. “As Ziaudin Sardar has argued with respect to postmodern culture more generally, it ‘takes the ideological mystification of colonialism and modernity to a new, all-pervasive level of control and oppression of the Other while parading itself as an intellectual alibi for the west’s perpetual quest for meaning through consumption, including the consumption of all Others’ (40).” (Nelson 2013)

“Hos den innflytelsesrike arkitekturskribenten Jencks, for eksempel, ble postmodernisme ensbetydende med estetisk eklektisisme og historisme. Siden høymodernismens krav om planmessig renhet og estetisk autonomi lot seg avvise som totalitært og kjedelig, ble postmodernismens credo knyttet til det urene, til ironien, sitatet og pastisjen, og til ornamentet som ble gjenopplivet i all sin utstuderte disrespekt for historisk tyngde. [...] Man fikk en manieristisk postmodernisme (Michael Graves), en barokk postmodernisme (særlig i Japan), en rokokko-postmodernisme (Charles Moore) og en nyklassisistisk postmodernisme (Christian de Portzamparc). Parallele fenomener gjorde seg gjeldende i litteraturen

og billedkunsten. Ikke sjelden har Lyotard vært tatt til inntekt for en slik historieløs, prangende estetikk. Dette var “den glade postmodernismen” som ville feire overflaten, flyktigheten og tegnenes letthet. Lyotard selv tok imidlertid avstand fra denne retningen. I essayet “Hva er postmodernisme?” som ble trykket sammen med den engelske utgaven av *Den postmoderne tilstand*, skriver han at “eklektisisme er den allmenne samtidskulturens nullpunkt. [...] Det er lett å finne et publikum for eklektiske arbeider. [...] Kunstnere, gallerister, kritikere og publikum vasser sammen i et ‘anything goes’, og epoken kjennetegnes av svekkelse. Men denne ‘anything goes’-realismen er i virkeligheten pengenes: I fravær av estetiske kriterier forblir det mulig og nyttig å beregne verdien til kunstverk ut fra fortjenesten de gir. En slik realisme tar opp i seg i alle tendenser, slik kapitalen tar opp i seg alle ‘behov’, forutsatt at tendensene og behovene er i besittelse av kjøpekraft.” ” (<http://www.lmd.no/2004/11/den-postmoderne-tilstand-25-ar-etter/>; lesedato 04.03.16)

“Den 15. juli, 1972, klokka 15.32 ble Pruitt-Igoe Housing Development i St. Louis revet ned. For den postmoderne arkitekt og moderne kritiker, Charles Jencks, markerer denne dagen slutten på Gropius’, Le Corbusiers og andre moderne arkitekters drømmer om å bygge opp et rent og rasjonelt rom. Det som begynte som et forsøk på å bygge opp en ny internasjonal stil som var funksjonell, universell, masseprodusert og tilgjengelig, endte opp i en ruinhaug i St. Louis. For Jencks representerte Pruitt-Igoe Housing Development, som en gang ble hyllet som fremtidens boliger for lite betalingsdyktige samfunnsgrupper, alt som var galt både med arkitekturen og det moderne samfunn. Pruitt-Igoe, bygd på 1950-tallet som en del av den amerikanske regjeringens plan for å skaffe subsidierte boliger for fattige, viste seg å være en katastrofe både når det gjaldt design og funksjon. I løpet av tyve år viste det seg at slike utviklingsprosjekter var dømt til å mislykkes. For Jencks var denne arkitektoniske katastrofen ikke bare representativ for regjeringens boligpolitikk; det var også snakk om en katastrofe og et sammenbrudd for modernismens drøm om en rasjonell og ahistorisk form.” (Kjetil Steinsholt i *Morgenbladet* 29. oktober–1. november 1993 s. 24)

Modernistiske arkitekter ønsket “å rengjøre det meste. Man ønsket en arkitektur og et samfunn som var frisatt fra rammer som kunne heftes til tradisjoner og trofasthet. For [Paolo] Portoghesi og andre postmoderne arkitekter har vi nå kommet frem til en tid hvor det “forbudtes tid er over.” Fortiden er ikke lenger et tabu: Arkitekter er nå frisatt til å innlemme uttrykksmåter og design fra fortiden. Den postmoderne arkitektur kan derfor brukes til å beskrive “enhver bygning som bryter med det moderne formynderi rettet mot historiske referanser, enten med harde kommentarer eller med folkelig oppriktighet.” ” (Kjetil Steinsholt i *Morgenbladet* 29. oktober–1. november 1993 s. 24)

“Mange postmoderne arkitektoniske arbeider blander den såkalte tilbakevending til fortiden eller klassisismen med en ironisk presentasjon. Det er, ifølge Jencks, snakk om en “klassisisme uten tårer.” Ved å blande sammen fortidens stiltyper med en slags frisk parodi, søker den postmoderne arkitektur å stille spørsmål ved den

historiske utvikling og kontinuitet; ja, selv den sammenhengende meningen i historien ønsker man å problematisere. Brent Brolin har sagt at “i den grad postmodernister erkjenner historien, ser det ut som at mange ønsker å torturere den inntil et nytt originalt bidrag knyttet til den artistiske utvikling har sett dagens lys.” Et slikt ironisk forhold til historisismen ble gitt en polemisk stemme gjennom arbeidene og tegningene til Robert Venturi. Han ønsket mer enn en tilbakevending til fortiden. Arkitektoniske arbeider burde innlemme ironi i sin tilegnelse og bruk av historien: “En arkitekt som vil akseptere sin rolle som en person som kombinerer betydningsfulle historiske klisjeer – gyldige banaliteter – i nye kontekster innenfor et samfunn som styrer sine beste forsøk, sine penger og sin elegante teknologi inn mot andre områder, kan på en ironisk måte uttrykke sin forakt for samfunnets perverterte verdiskalaer.” Derfor blir arkitekturen et middel for å få satt øynene på det moderne samfunnets verdssystemer. Arkitekturen fremstår som en politisk ytring: En ironisk historisistisk arkitektur.” (Kjetil Steinsholt i *Morgenbladet* 29. oktober–1. november 1993 s. 24)

Det skapes “teoretiske pastisjer” og foregår “lekende omgang med modernitetens motiver” (Mike Gane sitert fra Blask 1995 s. 118) Pastisjer befinner seg ofte i et uklart grenseland mellom homage og ironi (Bessières 2011 s. 628).

“[P]ostmodernism takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement” (Linda Hutcheon). “[T]he postmodern is the ironic revisiting of the ‘already said’ in an age of lost innocence” (Umberto Eco).

Postmodernismen er preget av “unmanageable textuality that refuses to play by the old rules [...] hyperconscious eclecticism is a sign of (choose one): a) the end of “Narrative”; b) the end of “the Real,” “History,” etc.; c) the end of art and entertainment for anyone other than overstimulated promiscuous teenagers; d) a sign of all-purpose moral and intellectual decay. All of this has been caused by: a) the all-purpose postmodern malaise that is hell-bent on recycling the detrius of Western Civilization instead of presenting us with the “really Real,” “History,” etc.; b) the overwhelming desire for perpetual stimulation that makes reading “Great Books” or watching “fine films” passé; c) shorter attention spans caused by television, advertising, rock music, and permissive child-raising; d) unbridled greed in people who have read neither (choose one) Aristotle or Marx; e) technology in the hands of people described in d).” (Jim Collins i Collins, Radner og Collins 1993 s. 250)

“And the epistemic confrontation of postmodernism, this idea of de-privileging any one meaning, this idea that all discourses are equally valid, has therefore lead to some real-world gains for humankind. Because once you are in the business of challenging the dominant discourse, you are also in the business of giving hitherto marginalised and subordinate groups their voice. And from here it is possible to see how postmodernism has helped western society understand the politics of difference and so redress the miserable injustices which we have hitherto either ignored or taken for granted as in some way acceptable. [...] we move through a

series of co-ordinates on various maps – class, gender, religious, sexual, ethnic, situational – and that those co-ordinates are actually our only identity. We are entirely constructed. There is nothing else. And this, in an over-simplified nutshell, is the main challenge that postmodernism brought to the great banquet of human ideas because it changed the game from one of self-determination (Kant et al) to other-determination. I am constructed, therefore I am.” (Edward Docx i <http://www.prospectmagazine.co.uk/features/postmodernism-is-dead-via-exhibition-age-of-authenticism>; lesedato 19.10.14)

“Før hadde man en allmenn intellektuell kultur, basert på massemedia, trykte bøker, og nøkkelrollen offentlig kringkasting spilte i å spre ideer. De tingene er ikke dominerende lenger. Så kanskje ideer sprer seg på måter som er formet av mediene som sprer dem. [...] lever vi i *semio*(symbol-)kapitalismen, kommuniserende kapitalisme, under *maskinsk* slaveri, eller er det det at arbeidet vårt er blitt immaterielt?” (mediefilosofen McKenzie Wark i *Morgenbladet* 28. juli–3. august 2017 s. 38)

Den franske filosofen Jean Baudrillard hevder at vi i det postmoderne samfunn får kunnskap primært gjennom mediene, dvs. fra mediale representasjoner (Heinze m.fl. 2012 s. 44). Det er et samfunns medier som avgjør hvordan det sosiale livet i det samfunnet fungerer. Vi har blitt mediekonsumenter som forstår oss selv via film, fjernsyn og andre medier. Ifølge Baudrillard har fenomenet forførelse ikke noen plass i de store begrepssystemene (“les grands systèmes conceptuels”), og heller ikke i psykoanalysen (Baudrillard 1983 s. 142). Det inngår i en tegnøkonomi som unndrar seg systemene. Forførelse er et bredt fenomen. Det utspiller seg mellom kvinne og mann, mellom politikeren og velgermassen, mellom selgeren og kundene, mellom prest og menighet, mellom maleriet og betrakteren, mellom forfatter og leser. Noen er enten forfører eller forført, i en evig duell som er forførelsens imperativ.

Postmoderne litteratur er antiautoritær, lekende, uberegnelig og paradoksal. Fordi verden er uten store svar, overgripende sannheter og fullstendige ideologier, kan forfatterne leke med brokker fra trivillitteratur, myter, reklame osv., men dette gjør de vanligvis med avstand og ironi nettopp fordi det ikke finnes faste holdepunkter i en pluralistisk verden. Bart Beaty skriver om “a fundamentally ironic disposition that is characteristic of postmodernism.” (2007 s. 108) Det estetisk enestående, autentiske, originale og innovative er ikke lenger ledestjerner (Hillebrand 1999 s. 142). Ofte lekes det med illusjonsnivåer. Et verk kan bli en “sitatkarusell” (Neumann-Braun 1999 s. 8). Det brukes en blanding av implikasjon og sitat (på fransk kalt “implied-citation” av Bernard Magné). Dette innebærer å bruke andre forfattere ordrett uten å markere det som sitater (f.eks. med hermetegn) eller nevne hvor ordene/ideene er hentet fra (Bessières 2011 s. 166). Forfatterne “dekonstruerer” kunstverk og leker med bitene uten resignasjon eller opplevelse av noe tragisk (Hillebrand 1999 s. 139). Generelt er litteraturen preget av “cultural relativism and textual instability” (Gray, Sandvoss og Harrington 2007 s. 100), det

som har blitt sammenfattet som postmoderne relativisme (Bessières 2011 s. 638). Post-modernismen leker med apokalypsen (Huysen og Scherpe 1986 s. 275 og 297). Det er bedre å more seg til døde enn å dø for store ideer (Blask 1995 s. 144).

“Bruno Latour’s critique of the “discourse of science” as indeterminate and falsely representative of “fact” was used to justify abandoning the Kyoto Protocol on environmental warming by Right political operatives. Latour is a longtime figure of the postmodern Left, and his resulting worry is heartfelt: “I myself have spent some time in the past trying to show ‘the lack of scientific certainty’ [quoting the Republican strategist quoted in the New York Times editorial] inherent in the construction of facts. I too made it a ‘primary issue’. [...]” ” (<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0099133306000632>; lesedato 06.11.15)

Ifølge Walter Moser kjennetegnes postmodernismen av en type kulturell “gjenvinning” eller gjenbruk av tidligere verk, stiler, sjangrer osv. (Moser 2013). Det brukes “recycled, re-enacted, or reconstructed form” (William Paden sitert fra <http://babel.revues.org/723>; lesedato 10.04.15). Dette har blitt beskrevet som en “sitat-kultur” (Omar Calabrese gjengitt etter Moser 2013). Et lignende syn har Fredric Jameson, som i essayet “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism” (1984) omtaler postmodernismen som “the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture. [...] the cannibalization of all the styles of the past”. Jameson kaller det “blank parody” (tom parody, hvit parodi) når en postmoderne imitator etterligner en stil, men uten forfatterens/avsenderens stemme (Bessières 2011 s. 8).

Det som har blitt kalt “postmoderne parodi” vil undergrave innenfra de kunstneriske konvensjonene som den bruker, for å få mottakerne til å bli bevisst grensene for, men også mulighetene i, all representasjon. Dette kaller Linda Hutcheon “the politics of parody” i *The Politics of Postmodernism* (1989), og presiserer at “postmodern parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history”, og via parodier kan postmodernismen “de-naturalize the entire notion of representation” (her sitert fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 61). Hutcheon skriver også: “Unacknowledged modernist assumptions about closure, distance, artistic autonomy, and the apolitical nature of representation are what postmodernism sets out to uncover and deconstruct [...] what postmodern parody does is to evoke what reception theorists call the horizon of expectation of the spectator, a horizon formed by recognizable conventions of genre, style, or form of representation. This is then destabilized and dismantled step by step” (sitert fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 62). Margaret A. Rose mener at parodier er postmoderne ved å være “complex, intertextual, meta-fictional or ‘double-coded’ ” (sitert fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 62).

Heterogene og usammenlignbare (inkommensurable) tenkemåter og språkspill er i fokus på bekostning av en teleologisk, totalitær og repressiv sannhet. Et kjennetegn

ved den postmoderne kulturen påstås å være “hyperironi” (SPoKK 1997 s. 77). “In postmodernist theory, irony has become a sign of negativity and indeterminacy, not of authorial control and intended meanings.” (Sørbo 2008 s. 35-36) “The attention to surface and the concern with language and, still more, the acceptance of a radically disordered world all provide common points of reference with postmodern irony.” (Wilde 1987 s. 121) “Postmodern philosophy emphasises the elusiveness of meaning and knowledge. This is often expressed in postmodern art as a concern with representation and an *ironic self-awareness*.” (Alan Kirby i [https://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond); lesedato 03.10.14)

“[T]he defining feature of modernism is its ironic vision of disconnection and disjunction, postmodernism, more radical in its perceptions, derives instead from a vision of randomness, multiplicity, and contingency: in short, a world in need of mending is superseded by one beyond repair. [...] Postmodernism, skeptical of such efforts, presents itself as deliberately, consciously antiheroic. Confronted with the world’s randomness and diversity, it enacts (*urbi et orbi*) that attitude of suspensiveness which, as we’ve frequently seen, implies the tolerance of a fundamental uncertainty about the meanings and relations of things in the world and in the universe.” (Wilde 1987 s. 131-132)

“The Kurt Vonnegut who projects himself into the world of his novel [*Jailbird*, 1979] in order to interview – and liberate! – his own character is practicing romantic irony, and thereby aligning himself with the postmodernist revival of romantic irony.” (McHale 1987 s. 72)

Begrepspar som tradisjonelt har blitt oppfattet som tydelige motsetninger (f.eks. tale og skrift, overflate og dybde, virkelighet og fiksjon) viser seg i postmoderne (post-strukturalistiske) analyser å være komplekse relasjoner uten entydige kontraster. Ifølge Baudrillard finnes det ikke noe hinsides mediene (Kuhlmann 1994 s. 138). Postmodernister som Derrida og Lacan vektlegger det uforutsette som skaper nye meningseffekter (“effets de sens”) (Frank 1984 s. 230). Enhver orden er foreløpig, delvis og situasjonsavhengig. Moral og sannhet fragmenteres, slik at hvert individ og hver gruppe har sin delmoral og -sannhet. Baudrillard setter opplevelse og intensitet foran sannhet. Reproduksjon og immaterialitet har erstattet det reelle, virkning har blitt viktigere enn virkelighet (Rötzer 1991 s. 564).

Den tyske forskeren Klaus Laermann brukte de nedsettende betegnelsene “frankolatri”, “derridada” og “lacancan” om en filosofisk språkbruk med det han oppfattet som forvirrende retorikk, hul ordmagi og mangel på forankring i hverdagspråket og vitenskapelig diskurs (Blask 1995 s. 9).

“Postsannhet er blitt et nøkkelbegrep i samtidsdiagnoser. Det handler om at tilliten til vitenskap og empirisk forskning svekkes, at personlige meninger blir viktigere enn søken etter objektive sannheter i det offentlige og halvoffentlige ordskiftet og

at følelseretorikk invaderer både politikk og rettsoppfatning. De offentlige, politiske og rettslige strukturene som er etablert for å regulere ustabile og konflikt-skapende følelser, legges nettopp under følelsenes press. Hva slags begreper om sannhet og rett sitter vi igjen med da, er det mange som spør seg, med god grunn. Men det er også grunn til å spørre om demokrati og rettsstat virkelig er betinget av at vi ekskluderer følelsene? Og er det overhodet mulig å søke og formidle sannhet uten at følelser er involvert, i den offentlige debatten, i politikken eller i retts-salen?” (idéhistorieprofessor Ellen Krefthing i *Morgenbladet* 13.–19. juli 2018 s. 22)

Baudrillard ble kontaktet av Andy og Larry Wachowski, regissør-brødrene bak *Matrix*-filmene (fra 1999) og spurt om han ville samarbeide om å lage *Matrix*-filmer. Baudrillard takket nei med begrunnelsen at hans teorier ikke ble tatt alvorlig nok (Rauscher 2012 s. 48).

“In the age of postmodernism, Eco suggests, no film can be experienced with fresh eyes; all are read against other movies. In such a world, “cult has become the normal way of enjoying movies.” ” (Jenkins 2008 s. 100) Virkeligheten erstattes av mange “forfalskninger”. Forfattere og kunstnere boltrer seg med kopier av kopier av kopier av ... osv. Litteraturen blir et slags speilkabinett. Et hovedangrepsmål for postmodernistene er begrepet representasjon, dvs. ideen om gjenfremkalling av noe tidligere nærværende (Frank 1984 s. 156). Jo mer noe er gjentatt og reproduisert, desto tydeligere framstår det som typisk for sin tid, dvs. med en slags “inautentisk” autentisitet eller gyldighet.

Vanlige kjennetegn ved det postmoderne litteratur er “den lekende omgangen med fortellerkonvensjoner [...], samtidiggjøring av forskjellige bevissthetsnivåer, forestillingsrom, handlingstråder, villigheten til å veksle perspektiver, å sette sammen realiteter som kaleidoskoplignende puslespill, å se en sak på én måte, men like konsekvent å se og gjennomtenke den på en helt annen måte” (Thomsen 1989 s. 72-73). Lyotard har sammenlignet ideer og tanker med skyer – de beveger seg, har sjelden klare omriss, én sky kan kaste en skygge over en annen, og de varierer ustanselig avhengig av hvilken synsvinkel de ses fra (Lyotard 1988 s. 5). Det er ikke lenger meningsfullt å skille mellom sitat (de andres) og original (det egne, nye, kreative) slik det var i modernismen. “Postmoderne tenkning lever av avsikringen av tegnuttrykket” (Huyssen og Scherpe 1986 s. 272), dvs. Saussures “signifikant”. Tegninnholdet tenderer til å vike for spillet mellom ulike tegnuttrykk (Lipovetsky 1983 s. 78). En tekst oppfattes som “en galakse av tegnuttrykk” snarere enn “en struktur av tegninnhold” (Barthes 1970b s. 12). Oppfatningen av hva retorikk er, har en tendens til å ekspandere, slik at f.eks. både vitenskap og religion oppfattes som retorikk. Virkeligheten oppløser seg i tegn, men holdes sammen i pragmatiske enheter på grunn av språket. Postmodernistene aksepterer midlertidighet, usikkerhet og ustabilitet (Lipovetsky 1983 s. 164).

Den franske litteraturforskeren Roland Barthes satte opp en rekke teser i essayet “Fra verk til tekst” (1971). Ifølge Barthes er den gode tekst kjennetegnet ved at 1)

den oppleves som den aktiviteten som utgjør tekstproduksjonen, 2) teksten overskrider alle sjangrer og konvensjonelle hierarkier, 3) teksten praktiserer en uendelig utsettelse av sin mening gjennom en underfundig lek med tekstuttrykket eller -overflaten, 4) teksten kan leses som en endeløs vev eller flerstemt samklang av intertekstuelle sitater, referanser og ekko, 5) forfatterens egne spor i teksten er snarere lekende og unnvikende enn privilegerte og autoritære, 6) teksten er avhengig av en svært aktiv lesers markante leseakt for å kunne aktualiseres, og 7) teksten er lystskapende og utopisk. Slike tekster “is bound to utopia and to pleasure”, skrev Robert Stam i en avhandling om metafiksjon og selvreflekterende verk (1992 s. 20). Lesningens utopi ikke er et land med solide byggverk, men tekster i evig drift på det åpne hav, som flåter å drive oppdagelser fra.

Den tyske mediefilosofen Florian Rötzer har kalt det postmoderne menneske for en “ludisk handlings- og identitetstype” (siteret fra Hitzler og Pfadenhauer 2001 s. 286), dvs. som har en lekende innstilling til tilværelsen og egen eksistens. I samme retning peker de tyske boktitlene *Sein und Design* (av Bernd Guggenberger, 1998) og *Die Welt als Wille und Design* (av Robert Kurz, 1999) (*Væren og design* og *Verden som vilje og design*).

Innen dekonstruksjon avskaffes forestillingen om det autonome Verk. En liten detalj kan forskyve oppfatningen av teksten, skape ambivalens, tvetydighet, ustabilitet, tvil og utveisløshet i forståelsen av helheten. Det finnes ikke noe fullstendig, motsetningsfritt, konsistent system, og grunnen er ifølge den franske filosofen Jean-François Lyotard at alle systemer må forankres i det inkonsistente hverdagspråket (Reese-Schäfer 1989 s. 36). Lyotard bruker “striden” (“le différend”) om en situasjon der den samme hendelsen blir sett og bedømt fra to synsvinkler som er uforenlige (Augé 1994 s. 35). Sentrum og sentralperspektivet forsvinner. Lyotard hevder at det finnes en ureduserbar pluralitet av språkspill som krysser over i hverandre (Hillebrand 1999 s. 139). Han er opptatt av diskursers uforenlighet, og det umulige i oppnå konsensus og forsoning, for hvert tilsynelatende metanivå er bare enda en diskurs blant mange andre (Blask 1995 s. 140). Den franske filosofen Michel Foucault kalte et “concept of radically incommensurable worlds of discourse, a heterotopia” (Waugh 1992 s. 57).

“Lyotard drew on Wittgenstein’s idea of the “language game,” which had pointed out that different groups of people use the same language in different ways, which in turn can lead to their looking at the world in quite separate ways. So, for instance, the priest might use a word, say “truth,” in a very different way to the scientist, who in turn would understand the term in quite a different way to the policeman, the journalist, the philosopher, or the artist. In this way, the notion of a single, overarching view of the world – a dominant narrative (or to use the jargon, meta-narrative) – vanishes. There is no single narrative, no privileged standpoint, no system or theory that overlays all others. Hence, Lyotard argued, all narratives exist together, side by side, with none dominating. This confluence of narratives is the essence of postmodernism.” (Edward Docx i <http://www.prospectmagazine.co>).

uk/features/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism; lesedato 19.10.14)

Fra 1990-tallet har det vært en “intensively palimpsestic, ironic, and self-reflexive film culture” (Peter Brooker i Cartmell og Whelehan 2007 s. 110). “What postmodern films share in common is an irreverence for authority and convention – a rebellious spirit, dystopic views of the future, cynical attitudes toward the family and romance, images of alienated sexuality, narrative structures deprecating the role of old-fashioned heroes, and perhaps above all, the sense of a world filled with chaos [...] disjointed narratives, rapid or chaotic camera movement, speedy flow of images, explosive special effects, themes revolving around social chaos, death of the hero, dystopic scenarios, and so forth” (Carl Boggs og Tom Pollard i boka *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, 2003, her sitert fra Heinze m.fl. 2012 s. 50-51 og 53).

Ifølge Manfred Pfister er postmodernismens kunstneriske spillerom “a new Alexandrianism of quotation, parody and travesty [...] that plays its serene, intoxicated or despairing games with the left-overs of the cultural heritage and the garbage of the cultural industry” (sitert fra Dyer 2007 s. 132). Den postmodernistiske litteraturen er litterært og teoretisk overdeterminert: “An academic system that produces more literary theory, and even more *Hamlet* interpretations, than anyone can digest, encourages a type of literary production that is equally self-reflective and self-conscious, a literature, so to speak, that grows out of graduate seminars and provides them again with new material for analysis and research.” (Pfister sitert fra Dyer 2007 s. 136)

I postmoderne tekster er forholdet mellom fiksjon og virkelighet mer komplekst og dynamisk enn i modernistiske tekster, ved at det reflekteres over dette forholdet i selve tekstene (Neuhaus og Holzner 2007 s. 689). Spørsmål som stilles indirekte eller direkte er f.eks.: Hva er egentlig fiksjon? Er det mulig å skille virkelighet fra fiksjon? Er ikke virkeligheten alltid allerede en konstruksjon? Hvilken rolle spiller fiksjonen i den “reelle” verden?

Mye postmoderne skjønnlitteratur bruker metafiksjon som litterær praksis. Tekstene henviser til seg selv som språkkonstruksjoner og til det konstruerte ved det som i tekstene gjelder som “virkeligheten”. Både tekst og virkelighet er oppbygde systemer av tegn, artefakter preget av den menneskelige bevissthet. I romaner av den amerikanske forfatteren Thomas Pynchon kan vi oppleve “oppløsningen av virkeligheten i en uendelig rekke av projiserte, fortolkete og fortalte virkeligheter som forbinder realitet og tekst, og der funnet og oppfunnet, hverdagslig og fantastisk berører hverandre” (Heinz Ickstadt i Scherpe 1988 s. 215). I Pynchons bøker “[c]ountless plots and conspiracies criss-cross, involving a large number of characters who come and go, appear and disappear – all in a random chaos of events which keeps characters and readers alike in a state of bafflement. The novel [*Gravity’s Rainbow*, 1973] is clearly designed to upset the

reader's expectations about the nature and stability of "reality," language, history, and the human self. It is post-modern fabulation at its most inventive, presenting a "paranoid" picture of the world as wasteful, conspirational, and utterly impenetrable." (Ro 1997 s. 274)

I romansjangeren foregår det en "replacement of "well-made-characters who carry with them a fixed identity, a stable set of social and psychological attributes – a name, a situation, a profession, a condition, etc." [...] by what Raymond Federman, speaking for one group of postmodern writers, calls "word-beings," fictional creatures who "will be as changeable, as unstable, as illusory, as nameless, as unnamable, as fraudulent, as unpredictable as the discourse that makes them." " (Wilde 1987 s. 106)

"The classical subject is radically questioned as well in works by Samuel Beckett, John Fowles, John Barth, Thomas Pynchon, Don DeLillo, and Ishmael Reed, who, in *Mumbo Jumbo* (1972), mixes literary and nonliterary voices, voices from sources as diverse as jazz vernacular, the mass media, and avant-garde literature, in order to create a hip heterogeneous subcultural (as opposed to individualistic) assault on the unified, logocentric subject of Western man. Similarly, a work like Kathy Acker's *Empire of the Senseless* (1988) mixes discourse levels, literary and nonliterary, intellectual and vernacular, lofty and obscene, and her protagonist, a black, female cyborg, is a "subject" that crosses boundaries that usually define the "subject." " (Gaggi 1997 s. 65)

"Jeg kan sette pris på at såkalt postmoderne skjønnlitteratur kan gi seg utslag i fem sider lange litteraturlister til slutt i bøkene. Innsikten i at kruttet allerede er oppfunnet – ja, utallige ganger! – kunne selvsagt like gjerne foranledige at man ga blaffen i å prøve å angi hva man bygger på når man skriver. Men man kan også, slik Rushdie formodentlig gjør, tenke seg skjønnlitteraturen som en slags *forskning*, en egenartet teknikk for å fortolke faglige og historiske kilder. [...] Det jeg derimot ikke helt fikser med det postmoderne bokvesenet, er dets tendens til å inkludere en rekke detaljerte beskrivelser som tidvis fremtrer som rene oppramsinger." (Espen Grønlie i *Morgenbladet* 16.–22. mai 2008 s. 33)

Skillet mellom virkelighet og avbildning lar seg ikke lenger opprettholde (Huysen og Scherpe 1986 s. 313). Virkeligheten forsvinner bak "massemediale iscenesettelser" (Hager 1992 s. 187-188). Forholdet mellom simulasjon og virkelighet begynner å snus helt om (Rötzer 1998 s. 228). Jo mer problematisk en tekst er i seg selv, i sin tekstualitet, jo mer dekonstruerer den samme teksten enhver enkel lese måte (Meyer 1999 s. 320-321). Teksten blir en semiotisk struktur på bekostning av den vanlige, mimetiske referansialiteten (Meyer 1999 s. 323). Men strukturer er ikke faste og homogene, de er "lokale, temporært ustabile, hybride, uskarpe, heterogene, desentrerte" (Suber, Schäfer og Prinz 2011 s. 73).

Bilder kan fungere som speilinger av virkelighet, og der tilskuerne stoler på at bildene representerer det reelle. Dette kan ifølge Baudrillard oppfattes som simulasjonens første fase. Bilder kan i en annen fase skjule virkeligheten og tilsløre det reelle. I en tredje fase maskerer bildene fraværet av en dypereliggende virkelighet, og det er ikke lenger mulig å skille mellom simulering og virkelighet. I en fjerde fase henviser ikke bildene lenger til noen realitet, og opphever fullstendig skillet mellom sant og falskt (Mai og Winter 2006 s. 282). Baudrillard kaller det implosjon når “postmodern images look in on themselves and similar texts, at the expense of engaging with an outside world which is itself, according to Baudrillard, illusory.” (Taylor og Willis 1999 s. 82)

“According to Baudrillard, during the first step of civilization, when speech and then writing were created, signs were invented *to point to reality*. During the second step of civilization, which took place over the past century, advertising, propaganda, and commodification set in, and the sign begins *to hide reality*. The third step includes our step into the hyper-real, for now we are in an age when signs begin *to hide the absence of reality*. Signs now help us pretend that they mean something. Technology and industry, in Baudrillard’s view, succeeded over the past century in satisfying basic human needs, and thus the profit-making apparatus that controlled technology-driven industry needed to fulfill desires instead of needs. The new media of radio and television made it possible to keep the desire level of entire populations high enough to keep a consumer society going. The way this occurs has to do with sign systems such as tobacco commercials that link the brand name of a cigarette to a beautiful photograph of a sylvan scene. The brand name of a cigarette is woven into a fabric of manufactured signifiers that can be changed at any time. The realm of the hyper-real. Virtual communities will fit very neatly into this cosmology, if it turns out that they offer the semblance of community but lack some fundamental requirement for true community.” (Rheingold 1994 s. 298-299)

Baudrillard bruker begrepene “hyperreality” og “simulacra”. Han hevder at verken det reelle eller det sosiale lar seg representere (Winter 2010 s. 54). “For Jean Baudrillard the proliferation of images in mass, technological society has resulted in a situation in which the whole problem of reference, as traditionally framed, is no longer meaningful. It is no longer a question of whether a particular representation – be it a newscast or a commercial or a theme park like Disneyland – is true or even partly true or false, because those representations have become so ubiquitous that they create their own “hyperreality”. It is, in fact, more accurate to think of them not even as representations but as simulacra – pure similitudes that refer to nothing more than what they create themselves. [...] Under such circumstances, where signs are simultaneously opaque – they are mere surfaces referring to no reality beyond themselves – and vertiginously transparent – they replicate themselves endlessly and those replications never terminate in a final ground of established truth – the possibility for effective action socially and politically is all but eliminated. For where exactly is the reality that one is supposed to act upon?” (Gaggi 1997 s. 58-59).

Ifølge Baudrillard har vi i de elektroniske massemedienes tidsalder mistet tilgangen til en konkret erfarbar virkelighet. Det har skjedd et referansetap. Referanse er det som knytter språkets ord og begreper til virkeligheten. For å illustrere at det har blitt umulig å skille mellom TV og virkelighet har Baudrillard flere ganger brukt den amerikanske spillefilmen *Capricorn One* (1978; regissert av Peter Hyams) som eksempel. Her skildres det hvordan romfartsorganisasjonen NASA av tekniske grunner blir tvunget til å skrinlegge en planlagt bemannet ekspedisjon til Mars. I stedet simulerer NASA hendelsene i et fjernsynsstudio. Det romskipet som faktisk sendes ut i verdensrommet, brenner opp i atmosfæren, og "regissørene" føler seg da tvunget til å drepe astronautene i TV-studioet. Det er ikke lenger plass til den egentlige realiteten. Hendelsene må rette seg etter medievirkeligheten, og erstatte det reelle med noe som er enda mer reelt: hyperrealiteten (Blask 1995 s. 31-32).

"Baudrillard comes off as the Walt Disney of contemporary metaphysics, anthropomorphizing objects in imaginary (ideological) projection in the same way in which Disney anthropomorphized animals and things, thereby turning animals and the object world into simulacra of small-town America." (Douglas Kellner sitert fra Blask 1995 s. 53)

"Fiktion er en forudsætning for forståelse, og derfor er spørsmålet ikke, om man bruker fiktion i fremstillingen af fakta. Spørsmålet er, *hvordan* man bruger fiktionen i virkelighedens tjeneste på en nuanceret måde. I essayet *Mots de passe* fra 2000 reflekterer sociolog Jean Baudrillard over, hvordan vi kan nærme os virkeligheden på en nuanceret måde. Han ønsker en kamp mod hypervirkeligheden, som er en tendens i det moderne samfund, hvor massemediene kontinuerligt producerer nye fortællinger og fiktioner over virkelighedens begivenheder. Slagsiden ved denne produktion er ifølge Baudrillard, at den begraver virkeligheden i fortællinger om den. [...] Det er dog muligt, pointerer Baudrillard, at slippe væk fra hypervirkeligheden, hvis vi er i stand til at redefinere tænkningen. Redefineringen handler om at skabe en slags forførende 'begivenhedstænkning', som går ud på at betone det tvetydige, paradoksale og usikkerheden som princip." (Claus Kloster Elbæk i <http://atlasmag.dk/kultur/film-og-tv/hør-holocaust>; lesedato 21.08.18)

Baudrillard "implies that stars, as dimensions of fashion, are *simulacra* – empty signs that circulate free of values and without connection to any stable reality (Baudrillard 1988: 6)." (Lull 2001 s. 195)

Baudrillards skiller mellom referensielle simuleringer og referanseløse simulakraer. Han tar simulakra-terminen fra Platon, om den identiske kopien som det aldri har eksistert noen original til. "Plato's conception of the "simulacrum," the identical copy for which no original has ever existed [...] the culture of the simulacrum comes to life in a society where exchange value has been generalized to the point at which the very memory of use value is effaced." (Fredric Jameson sitert fra Gaggi

1997 s. 62) Et simulakrum er en type “avrealisering”. En kopi etterligner noe virkelig, mens et simulakrum etterligner et annet simulakrum. I sin epilog kaller Gaggi syrlig Baudrillard for ekstrem og gjengir Christopher Norris’ påstand om at “Postmodern thinkers like Baudrillard play into the hands of right-wing revisionist historians” (1997 s. 145), dvs. fornektene av historiske fakta om jødeutryddelsen under 2. verdenskrig.

“I det postmoderne mediokratiet dreier det seg [...] om tegnenes virtuelle krig” (SPoKK 1997 s. 386). Oppfatninger og forventninger vi har til f.eks. naturen, er ofte mer preget av medieopplevelser enn av virkelige opplevelser. Virkeligheten kommer til oss som representasjoner i medier, ikke direkte fra verden. “Naturen” tar slutt når omverdenen utsettes som en “total programmering” (Norbert Bolz i Hammel 1996 s. 18).

Baudrillard “argued that the sign and what it refers to had collapsed into one another in such a way that it had become impossible to distinguish between the real and the sign. According to Baudrillard, simulacra are signs that can no longer be exchanged with ‘real’ elements, but only with other signs within the system. For Baudrillard reality under the conditions of postmodernism has become *hyper-reality*, disappearing into a network of simulation. This has been conceptualised as a shift from the practice of ‘imitation’ (or ‘mimesis’, the attempt at an accurate imitation or representation of some real thing that lies outside of the image or picture) to that of ‘simulation’ (where a ‘reality’ is experienced that does not correspond to any actually existing thing). A simulation can be experienced as if it were real, even when no corresponding thing exists outside of the simulation itself.” (Lister, Dovey m.fl. 2009 s. 428)

“In more powerfully textualizing situations – Wall Street, for example – the landscape approaches Baudrillard’s (1983) “pure simulacrum,” a simulation that “bears no relation to any reality whatever” (p. 11). In this situation we begin to see the electronic spaces of finance, where symbols become so utterly divorced from the world that they cease to have meaning except as markers of pure exchange value.” (Johnson-Eilola 1997 s. 119)

“I Jorge Luis Borges’ fabel *Om nøyaktighet i vitenskapen* var det en gang et keiserdømme der kartproduksjon ble en så sentral gjøremål at de til slutt klarte å produsere et kart over riket i 1:1-størrelse. Etter hvert begynner folk å leve også i kartet. Fortellingen ble brukt som analogi av filosofen Jean Baudrillard da han skulle forklare sin tese om virkelighetsoppfatningen i våre medie- og konsumsammfunn. Tanken er noe sånt som at vi former vår virkelighetsforståelse etter dramaturgien i media, og at imitasjonen av livet etter hvert blir opplevd som mer ekte enn livet selv – den blir hyperreell. Livet leves som et *simulakrum*, et evig forsøk på å kopiere kopien.” (*Morgenbladet* 11.–17. februar 2011 s. 36) Et simulakrum er et selvreferensielt system som ikke er underlagt noe innhold (Bolz, Kittler og Tholen 1994 s. 284). Det er en (mer eller mindre varig) representasjon av

virkeligheten, men som oppfattes som virkelighet. Vi befinner oss i en uendelig kjede av virkelighetsversjoner og -tolkninger, som peker mot nye tolkninger.

William D. Paden skiller mellom to motstridende ideer om simulacrum: “The first emphasizes the absence of the original, the fact that the copy of a copy is distanced from the grounding or authority of the ultimate model, while, the second emphasizes instead the presence of the creative impulse, the potential for metamorphosis.” (siteret fra <http://babel.revues.org/723>; lesedato 10.04.15)

“[W]hat becomes of the divinity when it reveals itself in icons, when it is multiplied in simulacra? Does it remain the supreme authority, simply incarnated in images as a visible theology? Or is it volatilized into simulacra which alone deploy the pomp and power of fascination – the visible machinery of icons being substituted for the pure and intelligible Idea of God? This is precisely what was feared by the Iconoclasts, whose millennial quarrel is still with us today. Their rage to destroy images arose precisely because they sensed this omnipotence of simulacra, this facility they have of effacing God from the consciousness of men, and the overwhelming, destructive truth which they suggest: that ultimately there never has been any God, that only the simulacrum exists, indeed that God himself has only ever been his own simulacrum. Had they been able to believe that Images only masked the Platonic Idea of God, there would have been no reason to destroy them. One can live with the idea of a distorted truth. But their metaphysical despair came from the idea that in fact they were not images . . . but actually perfect simulacra forever radiant with their own fascination.” (Baudrillard siteret fra <https://analepsis.files.wordpress.com/2011/08/hawkes-ideology.pdf>; lesedato 16.09.15)

Vera Dikas bok *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia* (2003) forklarer hvordan “pastiche, the trademark of postmodern art practice, involves imitation and a saturation of images divested of their narrative identities. For Fredric Jameson, the nostalgia film is the epitome of this cultural practice, presenting past images with defaced contexts that create a nonnegotiable barrier between history and contemporary viewers. In a persuasive new study, Vera Dika confronts Jameson’s formulation of the nostalgia film, and argues that many contemporary films have staged “sites of resistance” which rupture the “ahistorical surfaces” of pastiche [...] Dika relies on cinema’s own innate historical parameters: the visual traces of Hollywood genres and stars that have recurred in films since the 1970s. Dika’s decision to contain the historical referents within cinema’s own fragmented past images is a brilliant way of grasping the essence of postmodern historical practice. As she writes, “The image returns not as a representation of the natural real, but as simulacra, as a copy of copies whose original has been lost” (3). Her methodology balances postmodernism’s nostalgia for remote, classic images and its disjunctive relationship to history with the photographic/film images’ own meditations on “temporality and textuality.” ” (<https://static1.squarespace.com/>; lesedato 23.09.16)

Medier og realitet “siterer hverandre gjensidig så mye at grensene mellom fiksjon og realitet forsvinner” (SPoKK 1997 s. 218). 33) Det reelle er “out”, det er bare framtreder og overflate som fungerer (Baudrillard 1983 s. 194). Vi opplever “the perhaps irretrievable loss of “reality” behind a hyperreal surface of manufactured images.” (Gaggi 1997 s. 79) Forførelse og illusjoner tilhører det ukjente og har ingen dyp, metafysisk hensikt (Baudrillard 1983 s. 200).

Forførelse er “trylleformelen” i Baudrillards teoretiske spill og står i motsetning til alle former for sikkerhet og kausalitet (Blask 1995 s. 57). Det er ingen substansiell sannhet i forførelser, men et “overflatisk” spill uten mening (Blask 1995 s. 59). Kjærlighet har derimot en betingelsesløs harmoni som mål og er dermed en utopi (Blask 1995 s. 61). Motsatte begrepspar (som godt/ondt, ekte/uekte) ser Baudrillard i lys av sin oppfatning av forførelse. Det onde står ikke i kontrast til det gode, men forfører det gode. Det kvinnelige er ikke motstykket til det mannlige, men det som forfører det mannlige. “Forførelse erstatter dialektikk.” (Blask 1995 s. 62)

Sammenstøtet mellom et representasjons-system og et simulasjons-system skaper et sjokk (Baudrillard 1987 s. 213). Sannhetsfokuset svekkes til fordel konstallasjoner av ideer som simulerer og forfører (Rötzer 1991 s. 89). Baudrillard har et tankeeksperiment om at en katastrofal jordskjelvulykke kan forutsies. Hva hadde i så fall vært viktigst: Å evakuere befolkningen eller å sikre spektakulære bilder som kan sendes i internasjonale medier? “I enhver journalists underbevissthet finnes ideen om at man mister, ved slike anledninger, de vakreste bildene av katastrofen.” (Baudrillard 1987 s. 275) Professorene Scott M. Lash og John Urry hevdet i boka *Economies of Signs and Space* (1994) at produksjonen innen kultur- og mediesektorene på mange måter går forut for og setter standarder for produksjon innen andre sektorer. Baudrillard hevder at verken kunst eller filosofi lenger opererer med sannhet eller betydning, bare med omdanning av energi (Hillebrand 1999 s. 142).

Teorier om entropi – at energi bevares, men forsvinner ut i mindre verdifulle former – blir overført til informasjonsvitenskapen. Informasjon mister sin betydning, i retning kaos. Vi lever i “a world whose disarray exceeds and defies resolution” (Wilde 1987 s. 133). Amerikanerne Thomas Pynchon og Donald Barthelme innlemmet slike ideer i sin skjønnlitteratur (Klepper, Mayer og Schneck 1996 s. 274). Kaosteori har kommet i fokus, fordi det er umulig å forutsi noe om et kaotisk “system”. En tysk forsker hevder at det postmoderne er kjennetegnet av “det flytende, brudd, kombinasjon, det polymorfe, ubestemmelighet” (Gabriele Geiger i Ecarius og Löw 1997 s. 81-82). “Whereas global theorizing is associated with the textual closure and unity often associated with modernism, local theories are analogous to recognizing intertextuality and abandoning a forced textual unity. This aspect of chaos theory is postmodern.” (Hayles 1991 s. 233) “I regard chaos theory as postmodern because [...] it abandons the requirement of a deterministic global theory of nonlinear dynamics in favor of a catalog of local theories.” (Hayles 1991 s. 241)

Den tsjekkiske litteraturforskeren Lubomír Doležel “continues this investigation in the context of postmodernist rewrites of classic literary works (Doležel 1998). A postmodernist rewrite of a classic work, he explains, “confronts the canonical fictional world with contemporary aesthetic and ideological postulates” by “constructing a new, alternative fictional world” (ibid., 206). “All postmodernist rewrites, redesign, relocate, reevaluate the classic protoworld” in a way that is “motivated by political factors, in the wide, postmodernistic sense of ‘politics’” (ibid., original emphasis). While it is possible that an author could confront their own fictional world, the phenomenon Doležel observes is rewrites initiated by distinct authors.

He [Doležel] suggests three types of postmodernist rewrites:

- a. Transposition preserves the design and the main story of the protoworld but locates them in a different temporal or spatial setting, or both. The protoworld and the successor world are *parallel*, but the rewrite tests the topicality of the canonical world by placing it in a new, usually contemporary, historical, political, and cultural context.
- b. Expansion extends the scope of the protoworld, by filling its gaps, constructing a prehistory or post history, and so on. The protoworld and the successor world are *complementary*. The protoworld is put into a new co-text, and the established structure is thus shifted.
- c. Displacement constructs an essentially different version of the protoworld, redesigning its structure and reinventing its story. These most radical postmodernist rewrites create *polemical* antiworlds, which undermine or negate the legitimacy of the canonical protoworld.” (Dena 2009 s. 117)

Noen fortellinger ville avspeile “twentieth-century perception of life as composed of parallel possibilities. Multiform narrative attempts to give a simultaneous form to these possibilities, to allow us to hold in our minds at the same time multiple contradictory alternatives. Whether multiform narrative is a reflection of post-Einsteinian physics or of a secular society haunted by the chanciness of life or of a new sophistication in narrative thinking, its alternate versions of reality are now part of the way we think, part of the way we experience the world.” (Murray 2000 s. 37-38)

Flere ideologiske tendenser henger sammen i det som litt parodisk har blitt kalt “1990-talets post-vesen, postmodernisme, poststrukturalisme og postkolonialisme” (Jon Langdal i *Klassekampens* bokmagasin 4. mai 2013 s. 8).

Den albanske forfatteren Ismail Kadare “blir til tider karakterisert som en postmoderne forfatter. Kanskje det skyldes hans frilynte omgang med klassiske myter og sagn, hans hang til pastisjer og gjenskriving av homerismer og hans ofte absurde karikaturer av katastrofalt mislykkede moderniseringsprosjekter.” (*Dagbladet* 6. mars 2013 s. 56)

“The apogee of postmodernism pop, though, is of course Madonna. She is Marilyn Monroe at one moment, Marlene Dietrich the next; she is sadomasochist, virgin, material girl, wearer of the cross; she is the iconoclast feverishly invoking iconography, the eternal shape-shifter obsessed with her body, the image maker; she is brilliant; she endures; and yet she is a terrible actor, a clumsy and effortful dancer and an unexceptional singer. The over-styling, the celebrity-from-scratch, the referencing, the collation of images, the intensely self-conscious mediation with the audience, the whole stopping-making-sense-while-saying-something-about-sense-itself – that’s postmodernism.” (Edward Docx i <http://www.prospectmagazine.co.uk/features/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism>; lesedato 19.10.14)

“The blurring of the hip, of-the-moment subjects postmodernists study (transgressive Britney Spears and/or Madonna studies and identifying in New Age fads a meaningful form of cultural resistance are recent examples) with a “cool” image [...] An ironic skepticism about the claims and motivations in television commercials is played out *in* the commercials” (John Buschman og Richard A. Brosio i <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0099133306000632>; lesedato 06.11.15).

“Den postmodernistiske filmen bryter med de forventningene mange har når de setter seg i en kinosal. Handlingsforløpet og kontinuiteten er annerledes enn det som tidligere har vært, og filmen setter menneskets logikk på prøve ved å blande virkelighet og overnaturlige fenomener. Som i postmodernistisk litteratur hender det ofte at fortelleren henvender seg direkte til publikum, og som i postmodernistisk litteratur er temaene også her ofte vold, sex, mord og råskap – selv om det kan være noe helt annet også. For å finne eksempler på postmodernistisk film må man se utenfor Norges grenser, til for eksempel Federico Fellinis *Satyricon* (1969) og *Amarcord* (1973), og Quentin Tarantinos *Pulp fiction* (1994) regnes også som en postmodernistisk film selv om den er laget senere enn mye annet av det postmodernistiske. [...] Utover 70- og 80-årene ble musikkvideoen et nytt medium, og et medium som postmodernister flittig tok i bruk. Gjennom musikkvideoen kunne man utfolde seg fritt når det gjaldt uttrykk, effekter, farger, former og lignende – i kombinasjon med en musikk som både i form og tekstlig innhold også representerte det postmodernistiske. Et eksempel på det er Madonna, som over en lengre periode endret uttrykk og image gjennom forskjellige sanger og plater. Slik benyttet hun seg av den frie, høyteknologiske, uoversiktlige og identitetsløse verdenen for å uttrykke det hun hadde på hjertet.” (<http://postmodernisme.trykker.com/film/>; lesedato 31.10.14)

Den amerikanske regissøren Quentin Tarantinos filmer, f.eks. *Pulp Fiction* (1994), har blitt oppfattet som postmoderne fordi de framstiller forskjellen mellom godt og ondt som relativt meningsløs (Heinze m.fl. 2012 s. 53).

Hilde Østbys roman *Leksikon om lengsel* (2013) “har postmoderne trekk, for eksempel mange sprikende historier i stedet for én samlende, helhetlig historie, og for eksempel lek med det flytende forholdet mellom fiksjon og virkelighet og mellom fortelleren i boken og forfatteren *bak* boken. Hvis vi kan snakke om et budskap, tror jeg vi finner det i bokens postmoderne motto, signert Italo Calvino: “Hvem er vi, hva annet er vi enn en uendelighet av kombinasjoner av erfaringer, opplysninger, lesninger og forestillinger? Hvert liv er en encyklopedi, et bibliotek, en inventarliste over gjenstander, en markeds plass for stiler, hvor alt stadig kan blandes og ordnes på nytt på alle tenkelige vis.” ” (*Morgenbladet* 28. juni–4. juli 2013 s. 41) “Postmodernist fictions [...] often strive to displace and rupture these automatic associations, parodying the encyclopedia and substituting for “encyclopedic” knowledge their own ad hoc, arbitrary, unsanctioned associations.” (McHale 1987 s. 48)

“Raymond Federman was generally associated with those American writers who in the 1960s and 70s began writing what is now called “metafiction,” but there was always something about Federman’s work that seemed different, its self-reflexivity even more radical and enacted in a more aggressive way. [...] The reader encountering *Double or Nothing* for the first time surely becomes most immediately aware of its inherent playfulness. Riffing through the book, one finds pages arranged in multiple shapes and irregular spacings, its words cascading here and there, printed in various fonts and shadings. Some pages don’t so much contain writing as words arranged into images and pictographs. It is apparent right from the start that this is a work that challenges our assumption that when we pick up a novel we will be reading “prose” that unfolds through the usual, orderly blocks of print that define the reading experience in its most fundamental form. Both *Double or Nothing* and *Take It or Leave It*, which is also typographically adventurous, can be read as prose narratives of a sort – albeit narratives preoccupied with their own narration – but they at a minimum require the reader to consider his/her expectations of reading and to forsake dependence on the usual and the ordinary. [...] Each of these novels takes as its secondary subject – the primary subject being writing itself – episodes in the life of a French immigrant to America whose biography in most ways mirrors Raymond Federman’s. In *Double or Nothing*, this character’s story is being told, or being attempted, by a second character, the “rather stubborn and determined middle-aged man” who is also a seeming facsimile of Raymond Federman in his later incarnation as writer. The difficulty of “getting it right” in recounting the experiences of the “shy young man” becomes the novel’s central conflict, memory and fiction unavoidably merging as the middle-aged author struggles to get the story told. The story of the story is not just self-reflexive sport (although it is that) but also the most honest opportunity to get at something close to “truth.” ” (Daniel Green i <http://noggs.typepad.com/tre/raymond-federman.html>; lesedato 25.04.17)

“*Double or Nothing* is the epitome of that modern/postmodern text that, in Jerzy Kutnik’s words, “not so much says something *about* reality but, by its occurrence

and presence, does something *as* a reality in its own right.” [...] the question ‘*What does fiction say (mean)?*’ was replaced by the question ‘*How is fiction constituted?*’ [...] *Take It or Leave It* provides readers with a “good read” that is “good” both because it makes for a pleasurable reading experience and because in the process it stimulates the reader to reflect on the conventions of reading – conventions that might otherwise exclude novels like these as simply curiosities. At the same time that *Take It or Leave It* attempts to undermine the authority of conventional approaches to the writing and reading of fiction, it also evokes one of the first great novels in the tradition, Laurence Sterne’s *Tristram Shandy*. Both are narratives about the impossibility of producing a narrative that doesn’t leave out everything that’s important. Both illustrate this dilemma by hilariously interrupting the narrative in progress through seemingly endless diversions and digressions. Sterne’s novel at the very beginning of the modern history of fiction questioned the adequacy of “telling a story” as the justification of the form, and *Take It Or Leave It* renews that effort as provocatively as any work of fiction since.” (Daniel Green i <http://noggs.typepad.com/tre/raymond-federman.html>; lesedato 25.04.17)

Den amerikanske fotokunstneren Cindy Sherman kan oppfattes som postmodernist. “Helt fra gjennombruddet med *United Film Stills*, en serie på over åtti bilder som kom til i årene 1977 til 1980, har det synlige ved identiteten, dens overflate, vært Shermans tema. Filmstill-bildene ligner hverandre, de forestiller alle en enkelt kvinne i et rom eller på en plass hvor det ikke finnes noen andre, avbildet midt i en handling, som posituren og enkelte rekvisitter liksom gir ledetråder til, men er likevel distinkt forskjellige: kvinnen har mørkt hår, lyst hår, langt hår, kort hår, hun er kledd i kjole, skjørt, bukse, truse, bluse, t-skjorte, skjorte, kåpe, genser, nattkjole, badedrakt, [...] er Shermans typer av annen grad, siden de ikke først og fremst relaterer seg til typer i virkeligheten, men typer slik de framstilles på film. Sagt på en annen måte: alt i Sanders bilder lar seg tilbakeføre til virkeligheten, mens alt i Shermans bilder lar seg tilbakeføre til bilder av virkeligheten. Filmen spiller virkeligheten, Shermans bilder spiller spillet av virkeligheten, og er dermed en tredjegrads representasjon av den. [...] *United Film Stills* er som et bad i den nye etterkrigsbildevirkeligheten, hvor jeg-et ikke kjemper for å holde seg oppe, men gir etter og drukner i tilfanget av anonyme personlighetsprototyper. I *United Film Still*-serien eksisterer ikke den ene, bare den andre, båndet til virkeligheten er kuttet, kvinnene er navnløse – hvis de minner om noe, er det kvinner med fiktive navn, fra filmer vi bare har vage erindringer om – stedene er navnløse, og bildene selv har bare et nummer. Alt er gjenkjennelig, men umulig å tidfeste, umulig å stedfeste, umulig å identifisere.” (Karl Ove Knausgård i *Klassekampens* bokmagasin 9. august 2013 s. 18-19)

“I 1977 identifiserte kritikeren Douglas Crimp i tidsskriftet *October* en gruppe kunstnere som “*Pictures-generasjonen*”: [Cindy] Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine og andre som approprierte (det vil si tyvlånte) bilder fra massemedias visuelle flodbølge og lanserte en kritisk postmodernisme. Kunsten deres utløste et ras av nye spørsmål. Den plukket fra hverandre fotomediets sannhetsgehalt og

sådde tvil om det må finnes en original (eller virkelighet) forut for enhver kopi (eller representasjon) – noe “Stills” benekter [Shermans *Untitled Film Stills*, 1977-80]. Er ikke kopien like “egentlig”? I “Stills” opptrer Sherman med mange identiteter, alle like falske eller ekte. Vårt selv er nemlig fragmentarisk og konstruert – forut for ethvert (selv)bilde ligger andre bilder.” (*Dagbladet* 10. april 2012 s. 56)

“Perhaps the most positive and compelling example of postmodernism – postmodernism at its best if you will – is to be found in the world of dance; specifically, the truly amazing 1981 work, *Drastic Classicism*, choreographed by the great dancer Karole Armitage. The show begins when four electric guitarists and a drummer come on stage, and begin to crank out a voiceless punky cacophony which has no exact rhythm or melody. Oh Christ, we think. But then on come the dancers and suddenly the performance explodes – detonates – on the senses. Whatever dance was doing before, we realise, it won’t be doing it in quite the same way ever again. There is so much raw energy on stage: classical ballet combines with street dance, punk with folk, hip-hop with moments of ballroom, and then back again to ballet. There are leaps, grimaces, erotic posturing, *ballons*, *brisés*, *bourrées*. Sometimes the dancers dance alone, sometimes together. We begin to see classical ballet in the light of punk and punk in the light of hip-hop and hip-hop in the light of folk...” (Edward Docx i <http://www.prospectmagazine.co.uk/features/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism>; lesedato 19.10.14)

Den italienske regissøren Michelangelo Antonionis film *Blow-Up* (1966) er et tidlig eksempel på postmodernisme. Fotografen Thomas sitt atelier framtrer som et speilkabinett av kunstighet, overflate og flyktighet – og fungerer som et uttrykk for kaoset og forvirringen i verden ‘utenfor’. Virkelighet kan ikke lenger skilles fra simulering, og menneskene er som mannekenger i mediasamfunnet. Filmen er både mediekritisk og selvreferensiell (Zima 1995 s. 304).

“If there’s one word that confuses, upsets, angers, beleaguers, exhausts and contaminates us all, then it is postmodernism. And yet, properly understood, postmodernism is playful, intelligent, funny and fascinating. From Grace Jones to Lady Gaga, from Andy Warhol to Gilbert and George, from Paul Auster to David Foster Wallace, its influence has been everywhere and continues. It has been the dominant idea of our age. [...] Thus, if modernists like Picasso and Cézanne focused on design, hierarchy, mastery, the one-off, then postmodernists, such as Andy Warhol and Willem de Kooning, were concerned with collage, chance, anarchy, repetition. If modernists such as Virginia Woolf relished depth and metaphysics, then postmodernists such as Martin Amis favoured surface and irony. As for composers, modernists like Béla Bartók were hieratic and formalist, and postmodernists, like John Adams, were playful and interested in deconstructing. In other words, modernism preferred connoisseurship, tended to be European and dealt in universals. Postmodernism preferred commodity and America, and embraced as many circumstances as the world contained.” (Edward Docx i <http://>

[www.prospectmagazine.co.uk/features/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism](http://www.prospectmagazine.co.uk/features/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism); lesedato 19.10.14)

Øyvind Holen, forfatter av boka *Donald-landet: Hvordan en and i matrosdress formet det moderne Norge* (2012), sa i et avis-intervju: “Jeg begynner med Walt Disneys film *Fantasia* fra 1940, der Mikke Mus håndhilser på dirigenten Stokowski. Dette er Disneys forsøk på å spleise tegnefilmen, som i likhet med jazzen og rocken er blant de første amerikanske kulturformene og definitivt lavkultur, med den høykulturelle kunstmusikken fra Europa. *Fantasia* kom først til norske kinoer i 1947, men fikk faktisk 16-årsgrense. I 1949 nådde postmodernismen de brede lag i Norge, gjennom Carl Barks, i en historie der Donald lærer nevøene å spille Paganini og Händel i Ducks trio. Da begynner nedbrytningen av høyt og lavt, og den er definitivt fullført i dag. Det er ingen som snakker om finkultur og lavkultur lenger” (*Morgenbladet* 9.–15. november 2012 s. 20).

“The neatest, and for that reason one of the most persuasive ways of thinking about the opposition between modernism and postmodernism, is to think in terms of modernism as a time when there was a gap between high culture and low culture, and postmodernism as a time when that gap was closed. [...] Everything in our culture now possesses some value, and resistance is cultural conservatism. Because the distinction between high and low fails, value is diffused throughout the cultural world, and nothing is untouched by the diffusion. [...] The postmodernist outlook suggests we look at the cultural landscape differently from the modernists. They may have thought in terms of the palace of high art and the entertainment of the masses, but from the later twentieth-century perspective, mass culture is of enormous interest and undoubtedly “valuable.”” (Brian Russell Graham i [http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/pdf/vol7/6a\\_BrianRussellGraham\\_Frye.pdf](http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/pdf/vol7/6a_BrianRussellGraham_Frye.pdf); lesedato 11.06.18)

“I disse Harry Potter-tider kan det virke absurd å hevde at alle ikke lenger ser de samme filmene eller leser de samme bøkene. På den annen side det er langt fra alle som kommer til å se Harry Potter på kino, selv om mediene gir inntrykk av nettopp det. Flesteparten av oss har tenkt å lese både andre bøker og se andre filmer. Eller, som redaktøren Chris Anderson for det velrenommerte amerikanske magasinet *Wired* formulerer det: “en størrelse passer så langt fra alle”. Ifølge hans bok “*The Long Tail*” (“Den lange halen”) som utkom i fjor, beveger vi oss ikke lenger i retning av en homogen massekultur, men mot en individuell og fragmentert nisjekultur, hvor alle i høyere grad både ønsker og har muligheten til å ta individuelle valg. Dette fenomenet beskrives som “den lange halen” – hvor halen er den lange rekken av nisjeprodukter, mens selve “hodet” er de få storselgerne. Ifølge Anderson kan vi i mange tilfeller snakke om en “98 prosent-regel” i den nye økonomien på Internett, der bare to prosent av totalsalget er storselgere. Nisjemarkedet er overlegent størst.” (<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1927566.ece>; lesedato 15.05.13)

“Apocryphal history, creative anachronism, historical fantasy – these are the typical strategies of the postmodernist revisionist historical novel. The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself. The two meanings of revisionism converge especially in the postmodernist strategy of apocryphal or alternative history. Apocryphal history contradicts the official version in one of two ways: either it supplements the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed; or it displaces official history altogether. In the first of these cases, apocryphal history operates in the “dark areas” of history, apparently in conformity to the norms of “classic” historical fiction but in fact parodying them. In the second case, apocryphal history spectacularly violates the “dark areas” constraint. In both cases, the effect is to juxtapose the officially-accepted version of what happened and the way things were, with another, often radically dissimilar version of the world. The tension between these two versions induces a form of ontological flicker between the two worlds: one moment, the official version seems to be eclipsed by the apocryphal version; the next moment, it is the apocryphal version that seems mirage-like, the official version appearing solid, irrefutable.” (McHale 1987 s. 90)

En av “the thrusts of postmodernist revisionist history is to call into question the reliability of official history. The postmodernists fictionalize history, but by doing so they imply that history itself may be a form of fiction. [...] In postmodernist revisionist historical fiction, history and fiction exchange places, history becoming fictional and fiction becoming “true” history – and the real world seems to get lost in the shuffle. But of course this is precisely the question postmodernist fiction is designed to raise: real, compared to what?” (McHale 1987 s. 96)

Litteraturforskeren Brian McHale har stilt opp disse motsetningene mellom modernistenes epistemologiske spørsmål og postmodernistenes ontologiske spørsmål:

Epistemologiske spørsmål	Ontologiske spørsmål
Hva kan vi vite om verden?	Hvilken verden er dette?
Hvor er grensene for hva mennesket kan vite?	Hva slags ulike verdener finnes?
Hvordan kan vi vite noe, og være sikre på at det er sant?	Hva skjer når forskjellige verdener må eksistere side om side, og når grenser mellom verdener krysses?
Hvordan tolker jeg den verdenen som jeg tilhører?	Hva skal jeg gjøre og hvilket av mine “selv” skal gjøre det?
Hvordan kan kunnskaper overføres til andre, og kan de overføres på pålitelige måter?	Hva er forskjellen mellom en teksts verden og den verdenen som teksten tilhører?

Hvordan forandrer kunnskapen seg når den blir overført?	
---	--

“[A]n exemplary postmodernist text [is] governed by the ontological dominant and designed to dramatize ontological issues” (McHale 1987 s. 15), ofte med “play of competing ontologies” (Ronald Sukenick sitert fra Wilde 1987 s. 139). “[C]ritics have characterized postmodernism in terms of its ontological instability or indeterminacy, the *loss* of a world that could be accepted, “willy-nilly,” as a given of experience.” (McHale 1987 s. 26) Litteraturen blir “a playground for ontological improvisation” (McHale 1987 s. 54).

Postmoderne verk “refuses the epistemological quest for ultimates and absolutes.” (Wilde 1987 s. 188)

“[T]he dominant of postmodernist fiction is ontological. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls “post-cognitive”: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on. [...] postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemological issues.” (McHale 1987 s. 10 og xii)

“Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions – the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible. [...] This in a nutshell is the function of the dominant: it specifies the *order* in which different aspects are to be attended to, so that, although it would be perfectly possible to interrogate a postmodernist text about its epistemological implications, it is more *urgent* to interrogate it about its ontological implications. In postmodernist texts, in other words, epistemology is *backgrounded*, as the price for foregrounding ontology.” (McHale 1987 s. 11)

“Another symptom of ontological stress is anarchism, the refusal either to accept or to reject any of a plurality of available ontological orders. This, I would maintain, is precisely the postmodernist condition: an anarchic landscape of worlds in the plural. [...] Socially-constructed reality is, like [Thomas] Pavel’s ontological landscape, complex, a jigsaw puzzle of “subuniverses of meaning”: the jostling

world-views of different social classes, castes, religious sects, occupations, etc.” (McHale 1987 s. 37)

“A “hypothetical daily sequence” would, they [Stanley Cohen og Laurie Taylor i boka i *Escape Attempts*, 1976] suggest, have to involve a great deal of “shuffling” among worlds: the world of a celebrity’s love-life, as reported by the morning newspaper; the world of daydream reminiscences, triggered by an old song heard on the car radio while driving to work; the game-world of a conversation about sports with colleagues over lunch; the projected “new landscape” of a conversation about holiday plans with one’s spouse over dinner; the fictional “leisure ontology” of a James Bond adventure movie after dinner; and so on. “All around us – on advertisement hoardings, bookshelves, record covers, television screens – these miniature escape fantasies present themselves. This, it seems, is how we are destined to live, as split personalities in which the private life is disturbed by the promise of escape routes to another reality.” [...] what postmodernist fiction imitates, the object of its mimesis, is the pluralistic and anarchistic ontological landscape of advanced industrial cultures – and not only in the United States. [...] one of the features of this ontological landscape is its permeation by secondary realities, especially mass-media fictions, and one of the most typical experiences of members of this culture is that of the transition from one of these fictional worlds to the paramount reality of everyday life, or from paramount reality to fiction. [...] if our culture’s ontological landscape is unprecedented in human history – at least in the *degree* of its pluralism – it also incorporates one feature common to all cultures, all ontological landscapes, namely the ultimate ontological boundary between life and death.” (McHale 1987 s. 38)

“[P]ostmodernist fiction also reflects the disruption of that landscape by twentieth-century war. War in our century has forced us to rethink the received categories of space, conceptual as well as geographical space; it has taught us to think in terms of the zone. The lexicon of war is one of the sources of the term “zone,” and certainly the postmodernists have borrowed many of the characteristics of their zone from the zones of military discourse – the war zone, the occupied zone, the demilitarized zone. [...] The disparate worlds that constitute the zone occupy different, incompatible spaces; as Foucault says, it is impossible to find any common locus beneath them all. Nevertheless, there is a sense in which the worlds of the zone do, in most cases, occupy the same kind of space. That is, they all belong to the projected space of the fictional universe, the space concretized by readers in the process of reading the text. In this sense, the zone is not heterotopian after all, but *homotopian*. One could, however, break up this homotopia by constructing a zone that embraced or straddled different kinds of space, one which annexed to the space of the fictional universe the spaces of other ontological strata. (McHale 1987 s. 55-56)

“[W]hat kind of space is capable of accommodating so many incommensurable and mutually exclusive worlds. What kind of space? A heterotopia. The concept comes

from Michel Foucault: “There is a worse kind of disorder than that of the incongruous, the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the *heteroclite*;... in such a state, things are “laid,” “placed,” “arranged” in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a *common locus* beneath them all. . . . *Heterotopias* are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they destroy “syntax” in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite to one another) to “hold together.” ” (McHale 1987 s. 44)

“The dimension of speakers, voices, and positions is especially foregrounded in modernist poetics, but, while of course still present and functional in postmodernist poetics, relatively backgrounded there. In place of modernist forms of perspectivism, postmodernist fiction substitutes a kind of ontological perspectivism, the “iridescence” or “opalescence” of which Ingarden has written. This “flickering” effect intervenes between the text-continuum (the language and style of the text) and the reader’s reconstruction of its world.” (McHale 1987 s. 39)

“Science fiction, like postmodernist fiction, is governed by the ontological dominant. Indeed, it is perhaps *the* ontological genre *par excellence*. We can think of science fiction as postmodernism’s noncanonized or “low art” double, its sister-genre in the same sense that the popular detective thriller is modernist fiction’s sister-genre. Darko Suvin has defined the science-fiction genre as “literature of cognitive estrangement.” By “estrangement” he means very nearly the Russian formalists’ *ostranenie*, but a specifically ontological *ostranenie*, confronting the empirical givens of our world with something *not* given, something from outside or beyond it, “a strange newness, a *novum*.” ” (McHale 1987 s. 59)

“[P]ostmodernist fiction has close affinities with the genre of the fantastic, much as it has affinities with the science-fiction genre, and it draws upon the fantastic for motifs and topoi much as it draws upon science fiction. It is able to draw upon the fantastic in this way because the fantastic genre, like science fiction and like postmodernist fiction itself, is governed by the ontological dominant.” (McHale 1987 s. 74)

“Much postmodernist fiction continues to cast a “shadow,” to use Roland Barthes’s expression: it continues to have “a bit of ideology, a bit of representation, a bit of subject.” Indeed, it is precisely by preserving a bit of representation that postmodernist fiction can mount its challenge to representation. [...] in the context of postmodernism the fantastic has been co-opted as one of a number of strategies of an ontological poetics that pluralizes the “real” and thus problematizes representation. The postmodernist fantastic can be seen as a sort of jiu-jitsu that

uses representation itself to overthrow representation. [...] postmodernist fiction co-opts the fantastic genre in much the same way that it has co-opted science fiction, developing the fantastic genre's inherent potential for ontological dialogue into a vehicle for a postmodernist ontological poetics. But this is not the only route by which postmodernism arrives at its own form of the fantastic. It also reaches the fantastic by literalizing a characteristic modernist metaphor. This is the metaphorical use of "world" in the sense of way of life, life-experience, or *Weltanschauung* – a familiar metaphorical extension of the literal ontological sense of "world" to embrace an epistemological, psychological, or sociological meaning. [...] "Isolated orbits," "excentration": Cortazar's planetary imagery here develops in a particularly concrete way the metaphor of the "worlds" of individual experiences and outlooks." (McHale 1987 s. 75 og 79)

Noen tekster "leaves us hesitating between alternative, competing sequences [...] instead of stabilizing the flickering world of this text, only further aggravates its ontological instability. [...] [tekstene] often draw on the repertoires of peripheral or sub-literary genres – thrillers, gothic horror, pornography, cinematic or televised melodrama and farce, and so on. The aim of such sensationalism is to lure the reader into making an emotional investment in the sequence under erasure, typically by arousing his or her anxieties, fascination with the taboo, or prurient interests. Having become "involved" in the representation, the reader thus resents it when the representation is de-represented, erased. The reader's impulse to cling to the erased sequence heightens the tension between (desired) presence and (resented) absence, thus slowing the slow-motion flicker even further." (McHale 1987 s. 102)

Bjarne Riiser Gundersen ga i 2016 ut boka *Da postmodernismen kom til Norge: En beretning om den store intellektuelle vekkelsen som har hjem søkt vårt land*. "En baldakin i Wenche Myhres hagestue. Lørdagssirkuset med Rita Westvik. Kjartan Fløgstads roman *Det 7. klima*. En advarsel om kulturelt selvmord. Alle disse fenomenene kan samles under paraplyen "postmodernisme", et begrep som på 1980- og 1990-tallet appellerte sterkt til mange i Norge, før fascinasjonen brått tok slutt. *Da postmodernismen kom til Norge* følger sporene av et ord og reaksjonene det utløste: jubel, nysgjerrighet, forvirring, sinne. Gjennom intervjuer, reportasjer og samtidige kilder fortelles historien om postmodernismen på norsk, fra arkitektur og litteratur til filosofi og statsvitenskap. I tillegg reflekterer forfatteren over hvordan strømmingen påvirket hans egen generasjon: de som ble voksne på 1990-tallet. Boka er et mentalitetshistorisk portrett, en akademisk farse, en mulig intellektuell tragedie og et forsøk på å forstå hvilken arv postmodernismen etterlot oss. På mange måter kom fenomenet sent til Norge. Men kanskje var det egentlig forut for sin tid?" (<http://shop.flammeforlag.no/products/da-postmodernismen-kom-til-norge>; lesedato 02.09.16)

"I dag er postmodernismen som epokebetegnelse borte fra den samtidsdiagnostiske debatten. Årsaken er dels postmodernistenes hang til overdrivelser ved å erklære alt

mulig “dødt” som opplagt fortsatt er blant oss – som store fortellinger, individer, virkeligheten, arbeid og fornuft. Og dels er det de beskrev som postmoderne – kompleksitet, livsstilsmangfold og friheten til å konstruere identiteter – trekk ved moderne samfunn, og således ingen grunn til å proklamere en ny epoke. Konklusjonen synes derfor klar. Postmodernismen er akademisk død. Eller bedre: Slik skolemedisinen absorberer den delen av alternativmedisinen som viser seg å virke, har academia inkorporert det som var verdt å ta med seg fra postmodernismen, som skjerpet bevissthet om språkets betydning for kunnskap, makt, identitet og sosialt liv. Som alternativ til moderne vitenskap og epokebegrep er derimot postmodernismen død.” (Gunnar C. Aakvaag i *Morgenbladet* 3.–9. juni 2016 s. 24)

## **Baudrillard**

Baudrillards teori kan tolkes som parodisk destruksjon av teori (Blask 1995 s. 121). Det er teori som skal fungere som utprøving, eksperiment, trans-teori eller en slags “teorifiksjoner” (Blask 1995 s. 122-123). I likhet med Nietzsche prøver Baudrillard ut intellektuelt skeptisistiske og nihilistiske teser, avvekslende med en avslørende og nærmest profetisk språkstil (Blask 1995 s. 114).

Tempoet som Baudrillard kaster fram teser i, fører til en svimmelhetsfølelse og tillater ikke noen eksakt forståelse (Blask 1995 s. 124). Hans diskurs skal fungere forførende, den skal utfordre, overraske og provosere fram hos leseren en opplevelse av det ubestemte. Teorien er spekulasjon, med “performative selvmotsigelser” (Blask 1995 s. 125).

Den tyske Baudrillard-eksperten Falko Blask understreker den franske filosofens avvisning av både kommunikasjon, subjekt, dialektikk, mening og sannhet (1995 s. 102). Det onde fungerer som en motkraft til både logikk, kausalitet og mening generelt (Blask 1995 s. 103). Baudrillard forkaster de moralske verdimålestokkene, “for verden er bare slik som den er” (Blask 1995 s. 87).

Baudrillard fremmer en rekke “patafysiske teser”, altså imaginære løsningsforsøk (Blask 1995 s. 119). Patafysikk er en slags parodisk filosofi som blant annet er opptatt av unntak og motsetninger.

“Baudrillard adds a critique of the political economy of the sign; to the mode of production he adds the mode of signification. He analyzed consumerism from an “orthodox” New Left position: advanced capitalism shifts the social crisis of capitalism from production to consumption. The economic problem today is not how to produce an automobile but how to sell it. The analysis of consumption requires a shift from economic categories of values and utilities to linguistic categories of signs and signifiers. Baudrillard synthesized the Barthes of *Mythologies* with a Lacanian Freud: commodities generate desire by merging fantasies with banalities, the erotic and the economic. The merger is accomplished semiotically, by transforming the structure of language.” (Poster 1990 s. 57)

Innen postmodernismen skjer det en implosjon (der noe forplanter seg innover i et avgrenset rom) av begreper som fornuft, sannhet, frigjøring, åndens teleologi og andre retningsgivende kategorier (Blask 1995 s. 118). Baudrillard hevder at det finner sted en “generell avrealisering” eller en slags implosjon av tid- og romforhold (Barloewen 1998 s. 34). Det finnes ingen umiddelbar tilgang til virkeligheten. Det er en uklar grense mellom det reelle og det imaginære – en slags uskarp gråsoner som han kaller hyper-reell. Baudrillard hevdet at i den postmoderne tilstand kjempes det om tegn; tegnene er den egentlige kamparena (Baudrillard 1987 s. 169). Han oppfatter verden som underlagt en bildeøkonomi, der den ytre virkelighet forsvinner for oss. Baudrillard vil innføre en “fraktal hermeneutikk” som viser bruddlinjer (Blask 1995 s. 9).

“Jean Baudrillard writes in *Simulations* that an effective simulation will not merely deceive one into believing in a false entity, but in fact signifies the destruction of an original reality that it has replaced. He writes: “to simulate is not simply to feign...feigning or dissimulation leaves the reality intact...whereas simulation threatens the difference between ‘true’ and ‘false,’ between ‘real’ and ‘imaginary’ ” (Baudrillard, 5). [...] If for Baudrillard the simulation is the process through which reality is usurped, then simulacrum is the term for the condition produced, namely a system where empty signs refer to themselves and where meaning and value are absent.” (Devin Sandoz i <http://humstatic.uchicago.edu/faculty/wjtm/glossary2004/simulationsimulacrum.htm>; lesedato 03.10.16)

“Hyperreality is for Baudrillard simply one of a number of related cases of excessive or simulated forms. Today’s regime is based on the compulsory sharing of meaning and of the real. This occurs instead of the sharing of secrets in a band, or of simulacra in sovereignty. It is because the importance of simulation is denied that things seem over-present and obscene. All spheres tend to converge on the model of fashion, the commutation of signs. Baudrillard sees fashion as the absorption of past signs the same way machines absorb past labour. Consumption of fashion actually draws on the endless revival of past cultural forms as empty signs. Fashion simulates the innocence of becoming and the cyclical process of exchange. There is fashion wherever forms are reproduced from models, and not through their own determinations. The light play of fashion replaces the heavy meanings of production. Although this is part of the system’s internal change, it is also subversive of the system. The free play of fashion renders all signs relative, rendering power arbitrary. Baudrillard thinks the left has become moralistic in its attacks on fashion as insubstantial. Instead, we should deconstruct the form of fashion and of the code. Fashion is more beautiful than the beautiful, as the model is truer than the true. As a result, they are fascinating. They give rise to a particular *ecstatic* experience arising from their excess. This experience comes from the collapse of the categorical distinctions, and bears a remnant of return to symbolic exchange. The experience, which is almost vertigo, ‘today tends to become our only passion’. Or rather, it replaces passion, being counterposed to passionate

investments in the scene. It is the experience that arises when a body ‘spins until all sense is lost, and then shines forth in its pure and empty form’. It almost disappears, but remains fascinating.” (Andrew Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 01.11.14)

“The visible fades into these kinds of ecstatic forms, becoming the ‘*obscene*’ – what is more visible than the visible. War becomes ecstatic in the nuclear form. With no proportionality between means to annihilate and goals of war, waging war becomes pointless. The social becomes ecstatic in the masses, the political (or violence) becomes ecstatic in terrorism. Objects become obscene as ‘light’ commodities in circulation. Money becomes obscene in gambling (and capital speculation?). Things take up too much room. They have too much meaning to be meaningful, as if they mean everything and therefore nothing. This is distinct from classical obscenity, which is an irruption of the repressed. Today’s obscenities are surfaces with no secret beneath them. They are abjectly visible, but mean nothing at all. For something to be meaningful, it needs a scene. All cultural forms and media are being absorbed into advertising. By this, Baudrillard means the ‘zero degree’ of meaning, the triumph of form over substance, a ‘simplified operational mode’, a seductive and pseudo-consensual presentation. Things are presented in such a way that the surface effaces and covers up any possible depth. [...] Advertising destroys intensities and accelerates inertia. And it is itself threatened. [...] Baudrillard emphasised that advertising actually promotes the entire social system, far more than the specific product it is meant to sell. It exists more as a way of signifying a way of life than an economic practice. Hence, across a range of fields, the basic form is replaced by an ecstatic or excessive form – the real by the hyperreal, aesthetics by fashion, the scene by the obscene.” (Andrew Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 01.11.14)

“Ecstasy is a ‘cool’ or ‘cold’ passion. It relies on the non-existence, or affective non-investment, of what is consumed. A ‘hot’ passion, for instance, consists of really believing money has value, or really believing in the law, even if one breaks it. A ‘cool’ passion instead depends on the secret of the nonexistence of what is contemplated. The ecstatic also becomes a *metastasis* – it cross-contaminates between social fields.” (Andrew Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 01.11.14)

“[S]ystems of power depend on a master-signifier, which is ultimately arbitrary and contingent. (There is no longer a master-signifier of the entire system, but agencies such as states and companies still have leaders for example). When it is obvious that it is arbitrary and contingent, power is unpinned from its apparent obviousness. It comes to seem purely arbitrary, and this interferes with its functioning. When power occupies the empty place of power, it comes to seem obscene, impure and ridiculous, and eventually collapses. Baudrillard refers to this instability as *implosion*. This means that he sees the system collapsing from within. The system is no longer expanding – hence the turn to deterrence instead of war. It is in

‘involution’ – collapsing in upon itself. For Baudrillard, the system has reached its culmination. It is accelerating towards its limit, which today is expressed as implosion (rather than explosion or revolution). The growing density of simulations is destroying it. Implosion is swallowing all the energy of the real. Implosion is similar to the idea of ‘internal contradictions’ in Marxism. It refers to a tendency to collapse arising from the system’s own dynamics.” (Andrew Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 25.11.14)

“Implosion arises from the destruction of meaning and the reality-effect due to the precession of simulacra. The problem for the system is that signs need a separate reality in order to refer to something, and hence to function as signs. In the current regime of simulation, social realities are generated from signs and models which precede them. The model produces the “real”, the medium, and the message all at once. Reality separate from the regime is either destroyed, denied, or incorporated. As a result, the signs stop referring to anything. At the same time, therefore, a total system of meaning is created, and its meaningfulness is destroyed. All signs or referentials are combined in a vicious circle or Moebius strip. Truth, equivalences, rational distinctions break down. Without a clear outside or referent, the reality-effect breaks down. Without a focus of intensity, meaning breaks down. Meaning can no longer be pinned-down in particular places. It circulates at increased speed, without any referent or guarantee. For instance, economic growth is increasingly unstable. Economic bubbles form and burst, commodities (such as Internet companies or real-estate) are immensely valued and then collapse, emerging “tigers” from Korea to Ireland to Mexico suffer sharp collapses. Baudrillard sees the same thing happening with everything from fashion to art to politics. The problem is structural. Once the system reaches saturation, it starts to fall in on itself, like a black hole. Saturation leads to inertia. For Baudrillard, global cities have already become black holes, eating up past social phenomena and meanings. They are entirely functional zones, arranged around sites such as hypermarkets (massive supermarkets), shopping centres and transport networks. [...] Usefulness is itself an ideology, which relies on the simulation of shortage or the creation of artificial scarcity. It is actually a moral convention, not a fact of nature.” (Andrew Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 01.11.14)

“Today, supermarkets are also insurance companies, banks, pharmacists, government information dispensers, home-delivery services; today’s universities are also corporate research subcontractors, vocational trainers, immigration monitors, producers of brand-name merchandise, profiteers on debts, affiliates of regional development councils, housing providers, monitors of student dissent... This kind of hyper-functionalism renders them almost functionless – they can no longer be defined by a particular core function. They become a means without end. An operationalism without specific functions. All the different functions become simultaneous, without past, future or distinction. All mental, temporal, spatial and signalled coordinates become interchangeable in the simulated world.” (Andrew

Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 01.11.14)

“Hence, institutions cease to be related to specific functions, and cease to be believable as guarantors of meaning. This has social effects. Power has ceased to believe in the university. Degrees no longer have the value they once did. Like work, they persist on the basis of a dead referential, as a simulation. [...] For Baudrillard, the system is haunted by a constant sense of crisis. And this crisis is not simply a limit. It is ever-present. The system constantly presents its own crisis as spectacle. It juxtaposes its ideal (the advert) to its crisis (news, disaster movies, crime dramas, action films). But it is distributed in ‘homeopathic doses’ – in tiny amounts absorbed in other things. Hence, it doesn’t explode. It is constantly dripped to us instead. The world becomes non-representational through lack of signs. After meaning, we are left with manipulation, touch, circulation, ventilation. It becomes a world of panic. Explosions are foreseen and foreclosed. But implosion, the death of the cybernetic combinatory world, is a constant threat. [...] Power is disempowered by the slippage of significations and the lack of referentiality. It is turned into an empty simulation of power. It is at risk of collapse from being dissolved in the play of signs. At one point Baudrillard argues that power no longer produces anything but the signs of its resemblance, the appearance of power.” (Andrew Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 01.11.14)

“Production and meaning are replaced by simulation and fascination. The content – information, culture, commodities – is now simply the support for the operation of the code, the medium. The function of the code is simply to reproduce the masses. Information devours its own contents by turning the real into the hyperreal. [...] The media has a special place in the implosion of meaning. In particular, it creates a pressure of excessive information. According to an online saying, “getting information from the Internet is like taking a drink from a fire hydrant”. For Baudrillard, this leads to the destructuring of the social. Social life undergoes entropy. It implodes. Baudrillard also portrays the media as performing certain functions. It juxtaposes disaster and disorder, shown in the news and in most TV shows (from action films and crime dramas to documentaries and police-camera reality-shows), to the system’s ideal of order, shown in the adverts in between. This order is portrayed as natural wellbeing, but is really a new regime of constraint in consumption.” (Andrew Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 25.11.14)

“Through the media, we never reach the real event, but only its informational stand-in, which is open to endless interpretation. It is above all the form of the media, not the specific content, which has an ideological effect. The media’s specific informational content is subordinate to the function of producing consensus by deterring thought. Knowledge of the event as an aspect of life is prevented, creating an atmosphere of stupidity. Consensus functions by the

exclusion of more radical others, and the mobilisation of resources to destroy them. It is achieved by powerlessness. The personal response, and responsiveness, is not possible in mass media. Disasters past and present are neutralised in a simple emotional response. Events like Live Aid involve viewers enjoying the spectacle of their own compassion. News programmes treat all spectacles as interchangeable, reducing everything to spectacle. As a result, the media mainly talks about itself. The real function of the media is to transmit the general outlook of reducing everything to signs.” (Andrew Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 24.11.14)

“We become fascinated by the real as a lost object. Melancholy (depression) becomes the dominant tone of social life. It is a brutal disaffection arising from generalised simulation and the loss of intensity and meaning. The system seems too strong to be checked. People become fascinated at what is happening to signs and to reality. The lines between categories become vague and categories begin to disappear, or become poorly defined or all-encompassing. The lack of differentiation – the collapse of the segmenting categories – brings us back to a terrifying, undivided nature. [...] It’s not so much that reality doesn’t exist, as that it is inaccessible from within a regime of simulation. [...] Panic tends to arise because of the functioning of value separately from its referential contents. We are living through a collapse of meaning.” (Andrew Robinson i <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-9/>; lesedato 01.11.14)

“Baudrillard is the most extreme instance of an unconscionable postmodern relativization of truth, a belief that reference is absolutely lost behind various practices of language and representation.” (Christopher Norris gjengitt fra Gaggi 1997 s. 145) Tegnenes dominans kaller Baudrillard “semiokrati” (Blask 1995 s. 23).

## Norsk postmodernisme

I et intervju uttalte Jan Kjærstad: “Jeg er ikke redd for å være inkonsekvent, det er et av menneskets store privilegier. Jeg tror mange forbrytelser er blitt gjort fordi mennesker har forsøkt å være krampekonsekvente. Men jeg ser ingen motsigelse i å skrive kritisk om mediesamfunnet, og samtidig hevde at jeg har skrevet en hyllest til fjernsynet. I *Forføreren* ville jeg skrive om en faustiansk person. Jonas Wergeland har en suksess i det norske samfunnet som er nesten umulig å beskrive. Det nærmeste man kommer er myter som Faust, der et menneske inngår en eller annen pakt og oppnår en nesten urimelig suksess. Fjernsynet var et opplagt område å plassere hovedpersonen; det står for meg som det stedet i samfunnet hvor man kan få denne faustianske følelsen av å være verdens hersker. Mye mer enn i politikken.” (Jan Kjærstad i Hagen 1996 s. 159-160)

“Det jeg mener er vel at jeg ønsker meg mer heresi. Vranglære! Det er så fordømt mange riktige og forsiktige norske bøker. Jeg har mye heller sans for kollisjoner.

Jeg har alltid likt bøker som har i seg sprang mellom ulike innhold, sjangre og fremstillingsformer, sprang som går lenger enn mellom forskjellige temaer. Et av mine store forbilder er det nevnte indiske eposet *Mahabharata*, som er det største eposet vi kjenner til. Der har man plassert sammen all mulig slags litteratur: Filosofi og vitenskap, religiøse fortellinger, dialoger, myter, skrøner og vanlige gode fortellinger, eventyr og krigsskildringer, beskrivelser av mat og av kjærlighet. Jeg liker disse eggende sparkene til min egen innbilningskraft, spranget fra et filosofisk avsnitt til en skildring av mat. I denne kløften mellom filosofien og skildringen av et måltid, skapes det en gnist i meg som leser. Derfor har jeg selv hatt lyst til å legge inn elementer som synes å ligge langt fra hverandre i én bok, ikke for å ha med mest mulig, men for i beste fall å sette i gang slike kjemiske reaksjoner i leseren.” (Jan Kjørstad i Hagen 1996 s. 165)

Kjørstad vil bruke “skrivemåter som er på høyde med det uoversiktlige samfunnet vi lever i” (intervju i *Dagbladet* 25. oktober 2007 s. 5). Og han mener at diktningens form/struktur har potensial til å bryte ned og forandre våre hverdagslige forestillinger og suggerere fram en ny måte å tenke på. I *Menneskets matrise* skriver han at “narratologi og livssyn er uatskillelige” (1989 s. 211). I *Menneskets matrise* hevder han også at “ikke Sannhet, men Refleksjon er romanens mål” (1989 s. 223). Han mener dessuten om vår tid at “helheten og totaliteten er erstattet av en demontering til fragmenter, de store metaforer er blitt til metonymier [...] Modernismens formmodell er puslespillet. Det knuste bildet av virkeligheten kan alltid settes sammen igjen. [...] Postmodernismens formmodell er modulklossene. Det gis ingen løsning som er riktigere enn andre ... [...] Man kan lage en pluralitet av verdener. Man er magiker, anarkist, gal. Man beveger seg mellom forskjellige virkeligheter, i ontologien” (Kjørstad 1989 s. 213-214). Kjørstad har i sin tekster lagt inn falske sitater av blant andre Marx og Freud (Hagen 1996 s. 143). Ved å krysse informasjon og imaginasjon på virkelighetsproblematiserende måter vil han undergrave realisme som fortellerstrategi uten å svekke fortellingens sannhetseffekt.

Kjørstads *Det store eventyret* (1987) er en eksperimentell metaroman med fotografen Peter Beauvoir som hovedperson. Han elsker den mystiske kvinnen Shoshana, som er én av mange eksperter på eventyrsamlingen *Hazar*. Kjørstad bruker i teksten ukonvensjonelle, alternative konstruksjonsprinsipper, med motstridende elementer som forenes på spenningsfylte måter. Hans romanpersoner framstilles gjennom det han i *Menneskets matrise* kaller “ornamentale spinn av informasjoner” (1989 s. 221). Den fluktuerende tekstualiteten krever en aktivt tolkende og sporsøkende leseprosess. Forventninger innfris ikke, konvensjoner snus på hodet, verden konstrueres etter nye prinsipper. Romanens handling foregår på et alternativt verdenskart, der Norge ligger på den sørlige halvkule, og Afrika ligger i nord. Forfatteren undergraver det selvfølgeligelige når det gjelder geografi, landskaper, klima og kulturelle røtter. Når Peter besøker Tanzania i sør, blir landet beskrevet klimatisk likt det Europa vi kjenner fra vår egen verden.

Tittelen *Det store eventyret* sikter både til Beauvoirs oppdagelse av skrift og litteratur (han er fortelleren og den som skriver alt ned), til hans kjærlighet til kvinnen Shoshana, og til *Hazar*. *Hazar* er en stor eventyrsamling på 12 bind (navnet er inspirert av at opprinnelsen til *Tusen og én natt* er den persiske eventyrsamlingen *Hazar Afsana*). Romanen rommer lange utdrag fra *Hazar*, eventyr som er diktet av Kjærstad, men som tydelig etterligner eventyr i *Tusen og én natt*. Det er altså plassert eventyrpastisjer inn i den romanen som utgjør Beauvoirs fortelling. Beauvoir oppdager at han må forstå hva *Hazar* handler om for å kunne forstå Kvinnen: “Forsto han ikke *Hazar*, ville han aldri forstå Shoshana.” (1987 s. 103) I kjernen av *Hazar*-filologien befinner det seg sju nøkkelord (“søyleord”) fra et opprinnelig eventyr, og deres plass i helheten kalles Enigma. Fem hazarforskere forteller i løpet av handlingen både om sine ulike eventyrtolkninger og hva de vet om Shoshana. Forskerne prøver å rekonstruere ett opprinnelig eventyr på grunnlag av de sju ordene, og fortelleren prøver å få leserne til å bli smittet av hazarforskernes ærgjerrighet etter å avlure den gåtefulle dens “egentlige” mening. Men ingen kan avkode *Hazar* fullstendig, og heller ikke *Det store eventyret*.

Romanuniverset består av en rekke blandinger, hybrider og overraskende geografiske og kulturelle sammenføyninger. En del stedsnavn fra vårt kjente Norge er bevart og blandet med eksotiske navn fra andre verdensdeler. Et eksempel er nesten paradiske kombinasjoner som “Platos Reklamebyrå og leketøybutikken til Brødrene Gadaffi” (s. 282). Beauvoir reflekterer slik over sitt hjemland: “I det samme begynte muezzinen å kalle til bønn fra høytaleren i minaretene i hovedmoskeen ved Stortorget. [...] Noe av det han likte best ved Norge, var alle rasene, språkene, kulturene, blandingen. Forståelig nok, siden han selv var kreol. Fra Karl Johans gate så du minaretene til hovedmoskeen nesten vegg i vegg med atheistenes grottelignende gudshus, samtidig som du øynet en flik av både kinesernes største pagode ute på Vippetangen og det viktigste og mest utsmykkede hindutemplet bak Slottet.” (1987 s. 93) I romanens Norge er engelsk det offisielle språket, men et mindretall snakker kreolsk, som er de hvite slavenes språk. Peter er skamfull over sin lyse hudfarge, og han vet ikke om det er moren eller farens slekt som stammer fra hvite slaver, importert fra Afrika på 1700-tallet (1987 s. 91). Leseren får vite at det i 1789 og 1814 var store slaveopprør i Norge. En av slavelederne var Marcus Mosiah, som kanskje kan oppfattes som en forvansking av Marcus Thrane. Det er fortsatt oljeindustrien som redder landet (s. 90), og landets avdøde nasjonaldikter ergret seg over at det ikke var lov å tenke stort (s. 71-72).

I romanens verden er det skarpe skiller i økonomisk situasjon, men med omvendt fortegn. For de rikeste i Afrika er Norge et yndet feriemål, og noen av de velstående hvite gjennomfører plastisk kirurgi for å få bredere neser og dermed ligne mer på europeerne. Det er fortsatt undertrykker og undertrykt, herre og trell. Fortelleren i *Det store eventyret* antyder flere steder en innviklet stormaktspolitikk (f.eks. s. 122, 356 og 451). Det nordlige og hvite Afrikas fattigdom skyldes primært at Europa gjennom århundrer har utnyttet naturressursene og hentet slaver derfra.

Norges sukkerplantasjer er grunnlagt og basert på hvite slaver. Slaveriet har riktignok blitt opphevet, men det er de hvite som fortsatt jobber på plantasjene, og derfor kaller folk sukkeret for “de hvites svette” (s. 91). De fargete har gjennom århundrer utbyttet de hvite, og konfliktene råder fremdeles i handlingens nåtid på slutten av det 20. århundre (s. 326) eller i framtiden (kanskje etter en altomskakende katastrofe som skapte en ny kontinentaldrift).

Også tidsperioder blandes i *Det store eventyret*. Statsledere som kjempet mot hverandre i virkeligheten, blir gjennom årtusener fordreid til å bli eventyrskikkelser som elsker hverandre. Det er noen hint i romanen om at *Hazar*-eventyrene stammer fra Jan Kjærstads og leserens egen tidsalder. Sammen med en arkeolog får Beauvoir studere en stein i Afrika med innskriften “STON ONARD NCER URCHILL” (s. 465). Disse bokstavene er restene av et fullstendig navn, nemlig Winston Leonard Spencer Churchill. Dessuten er Urchi en av de sentrale personene i *Hazar*, sammen med eventyrfiguren Ado. Navnet “Ado” har blitt oppfattet som en forvansket kortform av Adolf Hitler og “urchi” tilsvarende for Churchill (Bech 1995 s. 76 og Ilstad 2000 s. 81). Alle romanens såkalte “søyleord” (“morbær”, “omaga”, “hersker”, “gull”, “kapa”, “kobra” og “urchi”) kan tolkes som kodeord som har tilknytning til D-dagen i 1945. Blant annet var “mulberry” betegnelsen på en kunstig brygge, akkurat slik *Hazar*-forskeren Ventriss foreslår i sin eventyrfortolkning (Bech 1995 s. 75). Når koblingen mellom alle søyleordene kalles Enigma, har det også en historisk referanse til det tyske kodesystemet under 2. verdenskrig som skulle sørge for at militære hemmeligheter forble ukjente for fienden. Å knekke denne koden var et avgjørende grunnlag for å gjøre D-dagsinvasjonen gjennomførbar.

I teksten møter vi noen av personene i *Hazar*, særlig Ado og Urchi. I et eventyr er Ado og Urchi skuespillere som i et teaterstykke spiller at deres ekte kjærlighet er ekte. Kjernen i *Hazar*-forskningen er Enigma, en betegnelse for en gåte som knytter seg til sju ord funnet på en palimpsest (s. 190). Enigma er det tapte nøkkeleventyret. Hvis Enigma-eventyret er på plass, skal det bli lettere å tolke hele eventyrsamlingen på tolv bind. Men ingen filologer har klart å skjønne de tekstlige sammenhengene ordene er fragmenter fra. I romanen møter leseren fem ulike forskere som gjengir for Beauvoir sin forståelse av hva det opprinnelige eventyret med de sju søyleordene må ha betydd. Alle fem forteller sin versjon av eventyret. I tillegg har Shoshana og Beauvoir sine versjoner, utformet henholdsvis som dataspill og pastisj på en vitenskapelig teori (Beauvoir er ingen forsker). Til sammen sju utforminger av sammenhengen. Beauvoir “merket hvordan søyleordene begynte å lyne sine assosiasjoner til resten av ordboka, forgrene seg, gripe inn i hverandre, underliggende betydninger viklet seg sammen, dannet mulige historier, små neonskilt beveget seg mot et kontrapunkt, la seg oppå hverandre, ved siden av hverandre, blinket i takt, et veldig altomfattende bilde” (s. 451). Men Beauvoirs *Hazar*-tolkning er en bricolage (en type improvisert kombinasjon) av andres tolkninger, nesten plagiat, et sett av kopier. *Hazar*-hermeneutikerne kan aldri bli enige. De vil alltid legge ulike perspektiver til grunn av sine tolkninger. I

Ewa Sapirs tolkning er Ado en narr, en forvirret og svak mann, en galning med mange identiteter (s. 102). I en annen tolkning er han en stor skuespiller, en byggherre osv. uten den ustabiliteten som Sapir ser i sin feministiske tolkning.

Det er mulig at *Hazars* innhold avslører rester av en gammel sivilisasjon som eksisterte før en kjernefysisk apokalypse. Eventyrene representerer en dunkel, mytisk fortid, med spor av realhistorie, f.eks. Ku Klux Klan (s. 150). Shoshanas dataspill Kobra minner om Vietnamkrigen (Bech 1995 s. 78). *Hazar* kan altså være omdiktning til myter og eventyr av hendelser før en 3. verdenskrig. Hazar kalles et "lappeteppe" (s. 92), og det avspeiler et lappeteppe av tidsperioder eller tids-sykluser (s. 452). Romanen opererer med en kompleks blanding av fortid og framtid. Det kan virke som om handlingen hovedsakelig foregår i en framtidig tidsalder (eller yuga), og dermed fungerer som en fiktiv framtidvisjon (Bech 1995 s. 73). I forbindelse med yuga-konseptet kommer ideen om at ingenting blir glemt, bare lagret en eller annen plass i menneskehetens genetiske hukommelse (s. 401). Historien gjennomgår sykluser der en verden avløser (eller avslører) en annen etter at denne har gått til grunne (Ilstad 2000 s. 74).

Peter oppsøker fem hazarforskere i sitt hjemland og fem utlendinger for å grave i Shoshanas fortid og identitet. De fem forskerne i Norge er:

Mike Ventris – en kortvokst kineser som arbeider i et krematorium; hans spesialinteresse i tillegg til *Hazar* er matlaging

Willy Humboldt – en fyrvokter, som med memoreringsteknikker kan gjenfortelle store deler av eventyrsamlingen

Ewa Sapir – en kunstner som arbeider med neonrør og er opptatt av drømmer

Grace Grotefend – en ambulansesjåfør og designer

Frank Champollion – en inder som driver med bygningsriving og som samler på gåter samt klokker og gamle gjenstander

Disse har møtt Shoshana på ulike måter, noe som uttrykker hennes mangfold. Sapir så Shoshana for første gang på et maleri ("Kvinne Som Tabula Rasa") (s. 101), altså et møte gjennom synssansen. Humboldt hørte hennes stemme fra et annet rom før han så henne (s. 184) (hørsel). Grotefend møtte henne gjennom et krydret brød hun hadde lagd (s. 281) (smak). Champollion luktet parfymen hennes etter at hun hadde forlatt et rom og før han fikk sjansen til å treffe henne (s. 303) (lukt). Ventris traff henne på bussen og kjente først hennes hud mot sin (det taktile).

I utlandet tar Beauvoir kontakt med fem personer som har kjent Shoshana før hun ble en del av hans liv. De forteller langt på vei motstridende historier om henne. De

fem formidler dessuten sine forskjellige vitenskapelige oppfatninger, og alle har likhetstrekk med historiske personer:

Fysikkforskeren Alvin Cern (ligner Albert Einstein), bor i Roma – en fysiker med forkjærlighet for gåter, har skrevet om “Bohra-Bohra-eksperimentet” (gjengis i romanen)

Psykologen Schlomo Salzburg (ligner Sigmund Freud), bor i Berlin – arbeider på et sanatorium og har publisert kasusbeskrivelsen “Slangemannen” (gjengis i romanen; “Ved at disse kjente og kjære personenes [dvs. Freud etc.] tanker og ideer blir vridd på, parodiert, kan vi kanskje se det vilkårlige i de etablerte sannhetene som vanligvis forbindes med dem” hevder Ilstad 2000 s. 80)

Litteraten Gerty Bloomsbury (ligner Gertrude Stein), bor i Berlin – gir råd til skrivende mennesker

Den politiske opprøreren Ernst Verdun (ligner Che Guevara), bor i Roma – en major med afasi som har skrevet “Et fragment fra Edo-dagboken”

Religionsforskeren Philippe Quamran er fransk, men lever i eksil i London – har skrevet “I punkt alfa, materiens hjerne”; han ligner både Paul de Man (ifølge Puntervold 1993) og Pierre Teilhard de Chardin (ifølge Bech 1995)

Alvin Cerns beskrivelse av det såkalte Bohra-Bohra-eksperimentet er utformet som en leksikonartikkel (s. 374-381). I Cerns artikkel om dette eksperimentet prøver han å forklare “relasjonseffekten”, en personlig variant av relativitetsteorien. Hele teorien kan settes opp på formelen  $2B \vee \neg | 2B = Q$ , som kan oversettes til hverdagspråk som “to be or not to be is the question”. Ifølge Cern kan mennesket i en vandrdåpe se hele havet, både i nåtid, fortid og framtid (s. 377). Relasjonsteorien er også en slags kaosteori som etablerer sammenheng mellom f.eks. en T-baneulykke i Tokyo og kanarifuglers sang på Mallorca. I eksperimentet brukes en saltvannsdåpe til å bevise alle tings sammenheng. Cerns artikkel inneholder referanser som inneholder ytterligere referanser og slik åpnes slusene for “et uendelig teksthav” (Ilstad 2000 s. 46) som kan minne om Internett.

Jane Nordhagen Ilstad observerer det “urene” ved de fem hazardforskerne: “Alle sentra som disse opererer ut fra, er mer eller mindre tverrfaglige, dvs. at de er opptatt av andre vitensområder enn det som primært er deres forskningsfelt: Som eksempel kan jeg nevne kunstsenteret Academia Castellana hvor det studeres både krigsmaling [Dse:160], moderne vitenskap [Dse:161] og akupunktur [Dse:161]. Sentra representerer også en slags tverrfaglighet ved at de har overtatt bygninger som tidligere har tilhørt et annet fagfelt: Det psykologiske forskningscenteret, Sarcenat Senatorium, holder til i et forhenværende kunstmuseum [Dse:133], tilholdsstedet til kunstsenteret Academia Castellana er et umoderne hangarskip [Dse:157], utdanningsinstitusjonen innenfor alle religiøse disipliner, Rosario

Centre, holder til i et tidligere senter for partikkelfysikk [Dse:208], geriljasenteret Accademia Olympias lokaler er en labyrintlignende atheist-katedral fra middelalderen [Dse:328], mens vitenskapssenteret A.I.T. holder til i et forhenværende sykehuskompleks (asyl) [Dse:354, (358)].” (Ilstad 2000 s. 38)

“Peter Beauvoir bruker “sitt” første år på å reise fra Oslo til Berlin, London, Roma og Afrika for å finne den ukjente kvinnens identitet. Året etter han er kommet tilbake, reiser skriveren til de samme stedene og snakker med de samme personene. Ikke for å finne ut om kvinnen, men for å finne ut av Peter Beauvoirs opplevelser. Skriveren Peter Beauvoir foretar dermed en reise nummer to for å sjekke sin egen hukommelse og om informasjonen han allerede har om seg selv er riktig” skriver Cecilie F. Puntervold (1993 s. 16-17). Vi følger Beauvoir gjennom omtrent to års utvikling.

De fleste lesere vil antakelig oppfatte fortellerens tiltale “du” som en tiltale til seg selv som leser, men i løpet av teksten blir pronomenet dobbeltfungerende: “du” er både leseren og Shoshana (som Beauvoir skriver teksten til). På s. 426 går fortelleren over fra å skrive om Beauvoir som “han” til “jeg”. Inntil da har det vært gåtefullt hvem fortelleren er. Fordi Beauvoir mener at han har gjennomgått en personlig transformasjon, vil han ikke bruke “jeg” om den personen han beskriver i mesteparten av teksten. Han vil ikke identifisere seg med den personen han engang var. Hele romanteksten viser seg å være et langt manus, eller et brev, rettet til Shoshana. Teksten er et erobringforsøk (Bech 1995 s. 26). Gjennom jakten på hvem Shoshana er, ledes Peter Beauvoir til ordene og fortellingene. Han kjemper med sine følelser og med teksten. Fra s. 168 til s. 250 får vi se hans arbeids- og marginotater. Gjennom romanen framstår han som en upålitelig forteller som holder tilbake mye vesentlig informasjon. Leseren blir “ført bak lyset” (Puntervold 1993 s. 13). Først mot slutten viser det seg at fortelleren og hovedpersonen er den samme. Et sted i teksten brukes skrift som metafor for kjærtegn (s. 471). “Gjennom denne kvinnen finner han tilbake til ordene, kjærligheten, sitt opphav og sin kulturelle bakgrunn.” (Puntervold 1993 s. 23)

Begynnelsen av hvert kapittel i *Det store eventyret* begynner med bokstaven O, som skrives på en påfallende stor og sirkelrund måte. Denne sirkelen gir mange assosiasjoner: til et hjul som ruller videre, til ringen som trofasthetens symbol, endeløshet/evigheten, en brønn (med livets vann eller tom?), den mytiske Ouroboros-slangen (den er giftig og kan bite seg selv i halen, og symboliserer i dag vanligvis selvrefleksivitet), sirkelbevegelsen som skal fange alt i dråpen i et av kapitlene, en matrise/hulrom (det latinske “matrix” betydde både mor og livmor, senere brukt om en støpeform f.eks. til bokstaver). Sirkelen har tradisjonelt vært knyttet til noe helhetlig og hellig. Romanen hinter om en syklisk tenkemåte, når Shoshana sier: “Hvorfor kunne du ikke forsøkt å elske meg som i en sirkel? Se meg som et punkt du av og til kom innom og så forlot igjen” (s. 327). “Hvem er hun? ... en frossen eksplosjon rundt den mørke sirkelen i midten, like gåtefull som astronomiens svarte hull ...” (s. 42). Biblioteket i den runde Villa Hart der Beauvoir

bor, er sirkelrundt (s. 30) og rommer “sirkler på sirkler av bøker” (s. 182). Fortelleren er klar over det flertydige: “en liten sirkel av lys, bokstaven O, eller tallet null” (s. 433). Romanen forteller om et sirkel-essay (s. 154) og en rose sammenlignes med en sirkel. De fleste personene i verket er såkalte atheister og bærer en symbolsk sirkelformet amulett, og Willy Humboldt oppholder seg i et sirkelrundt fyrtårn. Det herjer fryktelige sykloner, vindsirkler, i Norge (s. 142). Etter at en syklon har skapt kaos, ser Beauvoir i et inspirert glimt noe som har tror er løsningen på Enigma (s. 460).

Vulkankrateret som beskrives på slutten av romanen, er et svart hull. Beauvoir og Shoshana står da på restene av en sirkelrund vulkan, med en gangvei i sirkel langs kanten, og kraterer ligger midt på den vulkanske, runde øya Norge. Norge er en øy omkranset av et korallrev som utgjør en nesten ubrutt sirkel (s. 175). Mot slutten av teksten hevdes det at “ringen er sluttet” (s. 470). Beauvoir sitter da på terrassen utenfor Villa Hart og drikker konjakk, slik han gjorde dagen før han møtte Shoshana (s. 10). Beauvoir skriver: “Jeg sitter og skriver med gullsplitt. Antakelig forsøker jeg gjennom all denne skriften å smi den om til en gullring som kan legge seg rundt din finger” (s. 274). Sirkelen kan også oppfattes som innskrenkende, som en dødelig snare (Ilstad 2000 s. 42); jamfør skorpionen på omslaget av førsteutgaven av romanen. En yuga-periode kan dessuten oppfattes som en “tids-ring» (s. 370 i romanen står det: “Jeg tror sannelig Tiden har gått i ring”). Innen hinduismen er en yuga navnet på en slags sirkel av tid der livet blir ødelagt og begynner på nytt når det har gått mellom 4,1 og 8,2 milliarder år (som er ett døgn for guden Brahma).

Åpne konstruksjoner, metafiksjon og lek med sjangrer er typisk for Kjørstad som postmoderne forfatter, og dessuten bruken av ord som ikke refererer til virkeligheten, men til fiksjonen som ordet inngår i. *Det store eventyret* inneholder en rekke gåtefulle koder, som blir tydeligere etter hvert. Bokstaven/forkortelsen “k.” brukes lenge uten forklaring. På s. 58 (etter omtrent 10 omtaler av k.) blir det tydelig at k. står for kjærlighet. Romanen avsluttes med en *Hamlet*-allusjon: “Resten er k.” Mer uavklart er betydningen av ordet “leonardo”, som brukes 26 ganger. Dette ordet blir aldri forklart noe sted, men på s. 12 framstiller fortelleren sitt prosjekt som “min jakt på Peter Beauvoirs leonardo”. Antakelig er dette substantivet et uttrykk for at Beauvoir vil finne sammenhengende fortellinger som gir Shoshanas liv en meningsfull helhet. Leonardo-begrepet står for en sammenheng som skapes, som ikke allerede finnes. En mulighet til å lage en leonardo er når en globusen i Villa Hart blir ødelagt og ligger på gulvet i biter: “globusen hadde sprukket langs limkantene, rundt meg lå alle verdens land et puslespill, jeg kunne sette sammen på nytt, i et hvilket mønster som helst, få nye punkter til å lyse, andre forbausende forbindelser til å oppstå” (s. 468).

Shoshana sier at “Grunnen til at jeg liker Hazar er vissheten om at jeg aldri kommer til å bli ferdig med den” (s. 121). Hun er mer opptatt av interessante Enigma-versjoner enn av sanne versjoner (s. 247-248). Den høvdingen som Peter møter i

Afrika, er dekket av skrift. Han har hele overkroppen tatovert med motiver fra *Hazar*. Beauvoirs merkelige nabo au!relianderen [sic] Dreyfus er også fascinert av *Hazar*. Dreyfus og hans folk (jf. Alfred Dreyfus og jødernes Kabbalah osv.) har svært kompliserte tolkninger av *Hazar*, tolkninger som Beauvoir tror baserer seg på “et intrikat system av bevisste feiltolkninger” (s. 442). Dreyfus bekrefter denne antakelsen ved å si: “En sterk bok tåler feillesning. En sterk bok *innbyr* til feillesning.” (s. 442) Det samme kan sies om Kjærstads roman. Romanen uttrykker en gigantoman erobringstrang av kunst, vitenskap og levd liv, og ikke minst lek med tekst og virkelighet. Men det kan virke overveldende for leseren. I et intervju sa Kjærstad: “Den vanligste innvendingen er at jeg bruker for mye såkalt leksikalsk viten i bøkene, som en slags demonstrasjon av egen flinkhet.” (i Hagen 1996 s. 151-152)

“Det overrasker meg hver gang noen sier at her var det jammen mange forbausende fakta og informasjonen og intellektuelle saker og ting som gikk opp på en sånn finurlig og artig måte. Nærmest som om romanene mine var et gigantisk forstørret Newtons ur, der tannhjulene griper inn i hverandre og alt går opp. Men ingen av mine bøker går opp. Det er viktige ledd i dem som er borte og som dermed bevirker at dette ytre informasjonsmettede skiktet blir sabotert og på et eller annet punkt i romanen detter sammen. Det er også noe man vet som forfatter: Det må være elementer som er ute av kontroll.” (Kjærstad i Hagen 1996 s. 157) I det samme intervjuet tematiserte Kjærstad det hermeneutiske: “Jeg hadde neppe skrevet *Det store eventyret* uten mitt kjennskap til forskningen rundt Mosebøkene, særlig en fargerik teori som nå allerede er passé, men som man den gang kalte firekildehypotesen. Harold Bloom berører forresten denne i sin kontroversielle *The Book of J*, hvor J står for Jahvisten.” (i Hagen 1996 s. 153)

Kjartan Fløgstads roman *Det 7. klima* (1986) “er dels ein samtids-satire over typiske trekk ved det postindustrielle samfunnet og dei “virtuelle realitetane” som dette samfunnet produserer, dels ein metaromanesk refleksjon over kunstens vilkår. Og alt i alt er den Fløgstads “vanskelegaste” (men også mest eggande) roman. Da den kom ut, gav den støyten til diskusjonar om i kva grad Fløgstad var blitt “postmodernist”. I dag ser vi klarare at romanen nyttar postmoderne grep til å kritisere typiske trekk ved det postmoderne samfunnet. I *Kron og mynt* derimot fører refleksjonane over kunstens vilkår både diktar og lesar tilbake til den barokken som var så viktig for Fløgstad i den første fasen av forfattarskapen. Romanen inneheld bl.a. dei mest fantastiske tolkingane av barokk kyrkjekunst som nokonsinne er skrivne. Samstundes er samtidsatiren enda eit hakk kvassare enn i tidlegare romanar. Denne gongen går den først og fremst ut over den moderne broiler-aktige politikartypen som dominerer i vår “verkelege verden” nå ved hundreårets slutt. Og som i alle andre Fløgstad-romanar vrimlar det av fantastiske figurar og burleske historier.” (professor Atle Kittang i <http://bergenbibliotek.no/>; lesedato 28.02.13)

“Trufast mot dei sentrale konvensjonane i både heltemytar og biografiar, startar soga om Salim Mahmoods liv og verk med heltens fødsel. Men ikkje med heltens biologiske fødsel. Den fortaper seg i ei uklår romleg tid, der vår samtid er tekstens fortid, og i eit fjernt grenseland der geografiske, kulturelle og språklege særdrag glir over i og opphevar kvarandre. Nei, forteljninga startar med heltens “fotogenese”: hans fødsel som bilete og førestilling. Salim kjem til verda som bilete – til ei verd som sjølv berre er bilete og teikn. Ei gjennomsemiotisert verd [...] Og det er slett ikkje få fenomen i dagens nordatlantiske sivilisasjon som får spegle seg i Fløgstads trolspeglar: kommersialisering av idrotten, idiotiseringa av laussalspressa, den totale omforminga av sak til zak og språk til spjåk. Men tvers gjennom alle desse satiriske sprella, som nokre lesarar gler seg ved, andre grin av, går lik ei sjølv-dementerande kraft, det ironiske spelet med sjølv dei satiriske genrane. [...] Det er nemleg liten tvil om at grunnmekanismeane i den verda som er objekt for Fløgstads satire (omforminga av ting til utskiftbare bilete og teikn, av bruksverdiar til byteverdiar, av sak til zak, av meining til kommers, av sanning og røynd til dikt, fiksjon, fiksfakseri), i ein viss forstand også er det estetiske grunnprinsippet i romanens tekst. Den djupe respekten for marxistisk rasjonalitet som ein kan lese ut av Fløgstads arbeid, er her kopla til ei like djup mistru andsynes det Lyotard kallar Dei Store Forteljingane, dvs. dei vitskaplege, filosofiske og mytiske diskursane som siktar mot å gi ei samanhengande og dermed meiningsfull tolking av samfunnet og menneskelivet. Eller for å seie det med ein annan av dei filosofiske inspirasjonane i *Det 7. klima*: mistrua til Dei Store Forteljingane er også ei overtyding om at verda berre er tilgjengeleg som eit nettverk av sideordna “språkspel”. Jamvel Historia står i ferd med å misse sin status som overordna metadiskurs.” (Atle Kittang i <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=40&p=y>; lesedato 20.02.14)

“I *Det 7. klima* er førestillinga om Eg-individet og den tilsvarende litterære forma, blant dei fiksjonane som skrifta driv sitt dobbelspel med. Biografiens kronologiske tid blir broten sund og omforma til tekstleg rom; røyndleg og oppdikta glir over i kvarandre og skifter forteikn; Salims eige verk, omstendeleg bibliografert, er samstundes utstykkka som kapittel i boka “om” Salim; og skrifta som vev alt dette saman, kjem såleis til å telje skrivaren sjølv med blant sine viktigste figurar: “objekt for det objektet han observerer, emne for det emnet han emnar på” (s. 7). På den andre sida blir skrivarens konstruksjonar (Robinson Freitag, Robert McGee, Klaus Rieding, Kelly MacGuffin, gamle Ærum'en), med alle sine finurlege referansar til klassiske og moderne mytar, forteljingsprodusentar i eigen rett. Ja, dei “beste” av forteljingane i boka (om Roman Jakobsens nordiske eksil, og om funnet av Wittgensteins hytte i Sogne-fjella), er målborne av slike forteljande fiksjonar. Eit tekstleg spegelkabinett, der alt vi les og gler oss over, er den uendelege refleksjonen speglane sender kvarandre? Ja, fordi den verda som boka fingerer og kommenterer, i sin heilskap er ei verd der alle trygge forhold mellom ting og teikn, sanning og språk, er endevede.” (Atle Kittang i <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=40&p=y>; lesedato 20.02.14)

“Postmodernist – som det heiter i vår nyaste kulturfilosofiske sjargong – har Kjartan Fløgstad eigentleg alltid vore. Det genremedvitne spelet med barokkens lyrikktradisjon i dei første diktsamlingane, den respektlause mosaikken av genrar og grep, sak og fiksjon i *Den hemmelege jubel*, viljen til å føre det sublime og det trivielle saman att i éin tekst, glidinga mellom pastisj og parodi og det alltid nærværande metaperspektivet, ironisk og nivellerande på same tid, – alt dette er typiske postmoderne trekk ved ein forfattar som hittil har unngått å bruke denne nemninga om seg sjølv. Men i dei mest sentrale bøkene sine har Fløgstad også greidd å unngå den mistrua til historia og politikken som har prega så mykje av den postmoderne kunsten og kulturfilosofien. Dei store romanane har vore opptekne av å innordne sider ved det postmoderne kunstsynet i eit konsekvent historisk-politisk prosjekt: å kartlegge moderniseringa av Norge, og ikkje minst dei motseiingsfulle medvitsformene som er ein vesentleg dimensjon ved denne prosessen. Når *Det 7. klima* utvider dette prosjektet til å gjelde dei “arktiske” delane av vår samtids-sivilisasjon, ser det også ut til å føre med seg at historia og politikken blir sugd opp i eit metaperspektiv som, klårare enn nokonsinne hos Fløgstad, er blitt dominerande. Dei sentrale hovudpersonane er anten forfattarar, lingvistar, “tekstologar” eller informasjonsteknologisk kunnige kultursosiologar. Den tvitydige negative utopien dreier seg om det gjennomrasjonaliserte computer- og teiknsamfunnet (dataturet som går over i eit like gjennomrasjonalisert, men subversivt dadatur).” (Atle Kittang i <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=40&p=y>; lesedato 20.02.14)

Fløgstad er opptatt av overgangen fra industrikultur til “kulturindustri”, av at “de kreftene som påvirker oss som mennesker og som kultur, ikke lenger er fellesskapet rundt produktivt arbeid, men ensomheten i den overveldende informasjons- og underholdningsflommen.” (*Bokvennen* nr. 4 i 2001 s. 46) Fløgstad har mange ganger kritisert hierarkiet mellom høy- og lavkultur, klarest formulert i essaysamlingen *Loven vest for Pecos* (1981). Der forsvarer han verdien av krimbøker, B-filmer og popmusikk.

Forfatteren Carl Frode Tiller tok “grunnfag i litteraturvitenskap på Dragvoll, og der var det nittital og dyrking av postmodernismen og sammenblanding av høyt og lavt. Det satte meg fri. Plutselig trengte jeg ikke være så politisk korrekt lenger. Han snakker om universitetslufta som var så god å puste i. Postmodernismen sådde tvil om etablerte sannheter og gjorde verden åpnere, mer bevegelig, også for Tiller. Men kanskje kan det løses opp for mye også. Kanskje kan den bli hjemløs, eller uten ankerfeste, som blir for god til å flytte perspektivet rundt og se på alt som skjer, som konkurrerende fortellinger snarere enn virkelighet. Som ser på språket som en manipulerbar form snarere enn noe som viser til noe håndfast og viktig. Prosessen med å skrive “Innsirkling”-bøkene ble også et slags oppgjør med Tillers frigjorte student-jeg. Så kom 22. juli 2011. - I utgangspunktet var David legemliggjørelsen av nittitallet for meg, et slags postmoderne monster, sier Tiller. - Han var ute av stand til å håndtere virkeligheten og levde i et fiksjonsunivers han selv fant opp. I diskusjonen etter 22. juli ble jeg plutselig var på at han hadde klare

likheter med Anders Behring Breivik. Breivik bygget seg opp en virkelighet som ikke fantes. Og så gikk han ut i virkeligheten og handlet som om det var sant. Jeg ble klar over farene som lå i det postmoderne perspektivet, i dette at alt er jevnbyrdige fortellinger. Uten 22. juli ville ikke “Innsirkling” fått den slutten den fikk. David måtte tvinges til å konfrontere følelsen av uvirkelighet, skjønte forfatteren hans.” (*Dagbladets Magasinet* 16. august 2014 s. 36)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>