

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 14.09.26

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

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) Forstavelsen “post” kan oppfattes som et etterpåklokskaps 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).

“Modernity happened in the past, so that the postmodern goes beyond it. But the fact that the postmodern is also the new makes it part of the modern since ‘modern’ refers to the presentness of a state of affairs.” (Bignell 2000 s. 7)

“[M]ellem modernisme og postmodernisme findes en grå zone. På det æstetiske område kan hvert eneste af de træk, som bruges til at definere postmodernismen, genfindes inden for modernismen.” (Thyssen 1987 s. 27) “[S]ome theorists argue that what we call postmodernism is really only a different stage in the development of modernism.” (Berger 2003 s. 27) Men postmodernistene har en bejaende innstilling til mye av det som vekket modernistenes angst.

“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 impart a stronger sense of the unrepresentable.” (Lyotard sitert fra Bignell 2000 s. 45)

“[T]he argument claiming to discern a new postmodern epoch in western society is a highly debatable one. The changes offered in evidence might also be plausibly interpreted as further unforeseen developments of modernity itself with all its many paradoxes and possibilities.” (Perez Zagorin i <https://www.jstor.org/stable/pdf/2505313.pdf>; lesedato 25.01.23)

“[I]t could be argued that postmodern theories of culture are in part distinguished by an implicit claim to generalisability across disciplines and cultural forms, at the same time as such a totalising ambition is problematised by postmodern theories. [...] For postmodern theory, by virtue of the prefix ‘post’, suggests a totalising history in which the postmodern is both a stage in a teleological progression, but also a final subsumption of history into a null state that has absorbed past, present and future into itself.” (Bignell 2000 s. 5 og 8)

Det er ifølge David Harvey “much more continuity than difference between the broad history of modernism and the movement called postmodernism. It seems more sensible to me to see the latter as a particular kind of crisis within the former, one that emphasizes the fragmentary, the ephemeral, and the chaotic side of Baudelaire’s formulation (that side which Marx so admirably dissects as integral to the capitalist mode of production) while expressing a deep scepticism as to any particular prescriptions as to how the eternal and immutable should be conceived of, represented, or expressed.” (1992 s. 116)

“Critics variously date the beginnings of Postmodernism from the 1950s, 1960s, or 1970s. Some maintain that Postmodernism is a more radical Modernism and others that it negates Modernism, and still others hold that Postmodernism is an altogether different style which flourishes along with Modernism.” (Perkins 1987 s. 332)

“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) Fragmentering er et karakteristisk kjennetegn ved postmodernismen: Retningen kjennetegnes ifølge en tysk forsker av “det fragmentariske, epigonalt mangfold, historiske reminisenser” (Heinrich Meier i Meier 1990 s. 10). “In Postmodernism’s celebration of fragmentation, there is thus an underlying belief in *differance*, a belief that unity, meaning, coherence is continually postponed.” (Nasrullah Mambrol i <https://literariness.org/2016/03/31/postmodernism/>; lesedato 30.11.22)

Postmodernismen “tends to retain the relativism while abandoning the belief in the unified underlying reality. ... For the modernist, therefore, human beings are doomed to exist in a state of social – and even existential – fragmentation, while yearning (unlike the postmodernist) to escape from this situation.” (Jeremy Hawthorn sitert fra Berger 2003 s. 44) “Man må orientere sig efter fragmenter og ruiner og lokale forhold.” (Thyssen 1987 s. 104). Dette leder til “postmodernism’s love of fragments, internal contradiction, and incompleteness” (Damrosch 2003 s. 204).

“We live in an age that has rightly given up on Unified Theory, an age when we realize that history (like “individuality,” “subjectivity,” “gender,” and “culture”) is composed of a multitude of fragments, rather than of smooth epistemological wholes. Some fragments will be [...] bound temporarily together to form a loosely integrated net – or, better, an unassimilated hybrid, a monstrous body.” (Jeffrey J. Cohen i <https://americanhorrorstoriesthesis.files.wordpress.com/2017/08/jeffrey-jerome-cohen-monster-culture-seven-theses.pdf>; lesedato 08.03.24)

“[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)

“Industrisamfundets bortdøen er den sociale baggrund for postmodernismen. Ideologisk betyder det et farvel til troen på, at man kan konstruere fremskridt.” (Thyssen 1987 s. 77)

“Det postmoderne er oprøret mod autoriteter, ideologier og ideen om det moderne fremskridt. Det er splittelse frem for helhed, det uafsluttede frem for det afsluttede og det relative frem for det absolutte. [...] Det postmoderne undsiger sig eksistensen af det autentiske, oprigtige og rene, og dyrker i stedet kopien, ironien og hybriden. [...] Postmoderniteten er kendetegnet ved, at vi har bevæget os videre fra de forskellige ideologier og ismer, som det moderne samfund, især i 1800-tallet og i starten af 1900-tallet, var karakteriseret af: industrialismen, nationalismen, kommunismen, kolonialismen osv. Disse holdepunkter er det postmoderne individ blevet skeptisk over for. [...] I den postmoderne verden vokser individet ikke længere nødvendigvis op og overtager et verdenssyn fra sine forældre, sin sociale klasse eller staten, men bestemmer selv, hvordan han eller hun vil udtrykke sig selv. Vores udtryk er lig med identitet. Sagt på en anden måde er det postmoderne individ sin egen forfatter og kan skrive sit eget liv og sin egen identitet på tværs af social klasse, etnicitet, landegrænser, historien, traditionen, familien osv. Derfor bliver postmoderniteten også kaldt for individualismens tidsalder, fordi det postmoderne individ selv konstruerer sin verden.” (Maria Høher-Larsen i <https://faktalink.dk/titelliste/postmodernitet>; lesedato 21.04.21)

“Postmodernismen opgiver den autenticitetsutopi, som modernismen hæger om [dvs. verner om].” (Thyssen 1987 s. 31)

“[A]n explosion of digital instruments for musical and artistic composition and performance has enfranchised the public imagination in genuinely new ways. We can, then, chart one area of the electronic invasion: a democratic movement from big to small, impersonal to personal, citadel to coat pocket.” (Lanham 1993 s. 200)

“Postmodernism, in its denial of an objective truth or reality, forcefully advocates the theory of constructivism – the anti-essentialist argument that everything is ideologically constructed. Postmodernism finds the media to be a great deal responsible for “constructing” our identities and everyday realities. Indeed, Postmodernism developed as a response to the contemporary boom in electronics and communications technologies and its revolutionizing of our old world order.

Constructivism invariably leads to relativism. Our identities are constructed and transformed every moment in relation to our social environment. Therefore there is scope for multiple and diverse identities, multiple truths, moral codes and views of reality. The understanding that an objective truth does not exist has invariably led the accent of Postmodernism to fall on subjectivity. Subjectivity itself is of course plural and provisional. A stress on subjectivity will naturally lead to a renewed interest in the local and specific experiences, rather than the universal and abstract; that is on mini-narratives rather than grand narratives.” (Nasrullah Mambrol i <https://literariness.org/2016/03/31/postmodernism/>; lesedato 30.11.22)

“En af de få filosoffer, der taler eksplicit om og for det postmoderne, er den italienske filosof og politiker Gianni Vattimo [...] Det postmoderne opgiver ikke den politiske pluralisme og frihed, der hører de borgerlige demokratier til, men det afsværger forestillingen om, at det er knyttet til en bestemt form for rationel diskurs og en bestemt udvikling mod emancipation og et transparent samfund. Snarere drejer det sig om at tænke de vestlige idealer om universalitet som afsluttede og som en problematisk arv, den vestlige filosofi må påtage sig og tage ved lære af. [...] Det postmoderne må, snarere end at være et modstykke til det moderne, være en kritisk refleksion over problematiske sider af det moderne og netop en del af et reflekteret moderne.” (Carsten Friberg i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5089>; lesedato 25.05.21)

“Hvor moderniteten er karakteriseret af enhed, er postmoderniteten karakteriseret af fragmentering og modsætninger. Hvis man forestiller sig det moderne som en stræben efter at ville bygge et Babelstårn – det vil sige tanken om, at der eksisterer en universel sandhed og ét sprog, som forener menneskeheden – så er det postmoderne derimod forestillingen om, at dette Babelstårn er styrtet til jorden. Forestillingen om det moderne er blot en bristet illusion. Babelstårnet er med Lyotards definition af det postmoderne en stor fortælling, som pludselig har mistet sin tiltrækning og legitimitet [...] Man kan også forklare forholdet mellem modernitet og postmodernitet som to forskellige måder at rejse på: Hvis man tænker den moderne tilværelse som en rejse mod et fast mål – jo længere op i Babelstårnet man kommer, jo tættere på den universelle sandhed om verden kommer man – er den postmoderne tilværelse ifølge Zygmunt Bauman en endeløs rejse og flakken omkring uden et fast mål. Virkeligheden er foranderlig, diffus og kompleks uden objektive standarder for, hvad det gode liv er, og derfor er det op til det enkelte individ at stole på sin dømmekraft og vælge sin egen vej” (Maria Høher-Larsen i <https://faktalink.dk/titelliste/postmodernitet>; lesedato 21.04.21).

“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.” (sitert fra Müller 1995 s. 98)

“[P]ostmodernism veers toward open, playful, optative, disjunctive, displaced, or indeterminate forms, a discourse of fragments, an ideology of fracture, a will to unmaking, an invocation of silence – veers toward all these and yet implies their very opposition, their antithetical realities.” (Ihab Hassan sitert fra Carlson 1999 s. 124) “The postmodern penchant for jumbling together all manner of references to past styles is one of its more pervasive characteristics. Reality, it seems, is being shaped to mimic media images.” (Harvey 1992 s. 85)

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 mediesamfunnet, 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).

“The heart of postmodernism, all theorists agree, is a struggle against History. With a capital *H*. A denial of its narratives, findings, and truth claims. A view of it as the great enemy, the oedipal father, the metanarrative of metanarratives, the last and greatest of the white mythologies used to legitimate Western hegemony, a false and outworn discourse that fosters nationalism, racism, ethnocentrism, colonialism, sexism – and all the other evils of contemporary society.” (Rosenstone 1995 s. 200)

Den amerikanske medieprofessoren Martin Irvine har sammenfattet forskjeller på denne måten:

Modernism/Modernity	Postmodern/Postmodernity

Master Narratives and Metanarratives of history, culture and national identity; myths of cultural and ethnic origin.	Suspicion and rejection of Master Narratives; local narratives, ironic deconstruction of master narratives; counter-myths of origin.
Faith in “Grand Theory” (totalizing explanations in history, science and culture) to represent all knowledge and explain everything.	Rejection of totalizing theories; pursuit of localizing and contingent theories.
Faith in, and myths of, social and cultural unity, hierarchies of social-class and ethnic/national values, seemingly clear bases for unity.	Social and cultural pluralism, disunity, unclear bases for social/national/ethnic unity.
Master narrative of progress through science and technology.	Skepticism of progress, anti-technology reactions, neo-Luddism; new age religions.
Sense of unified, centered self; “individualism,” unified identity.	Sense of fragmentation and decentered self; multiple, conflicting identities.
Idea of “the family” as central unit of social order; model of the middle-class, nuclear family.	Alternative family units, alternatives to middle-class marriage model; multiple identities for couplings and childraising.
Hierarchy, order, centralized control.	Subverted order, loss of centralized control, fragmentation.
Faith and personal investment in big politics (Nation-State, party).	Trust and investment in micropolitics, identity politics, local politics, institutional power struggles.
Faith in “Depth” (meaning, value,	Attention to play of surfaces, images,

content, the signified) over “Surface” (appearances, the superficial, the signifier).	signifiers without concern for “Depth.”
Faith in the “real” beyond media and representations; authenticity of “originals.”	Hyper-reality, image saturation, simulacra seem more powerful than the “real”; images and texts with no prior “original.” “As seen on TV” and “as seen on MTV” are more powerful than unmediated experience.
Dichotomy of high and low culture (official vs. popular culture); imposed consensus that high or official culture is normative and authoritative.	Disruption of the dominance of high culture by popular culture; mixing of popular and high cultures, new valuation of pop culture, hybrid cultural forms cancel “high”/“low” categories.
Mass culture, mass consumption, mass marketing.	Demassified culture; niche products and marketing, smaller group identities.
Art as unique object and finished work authenticated by artist and validated by agreed upon standards.	Art as process, performance, production, intertextuality. Art as recycling of culture authenticated by audience and validated in subcultures sharing identity with the artist.
Knowledge mastery, attempts to embrace a totality.	Navigation, information management, just-in-time knowledge.
The encyclopedia.	The Web.
Determinancy.	Indeterminancy, contingency.

Seriousness of intention and purpose, middle-class earnestness.	Play, irony, challenge to official seriousness, subversion of earnestness.
Sense of clear generic boundaries and wholeness (art, music, and literature).	Hybridity, promiscuous genres, recombinant culture, intertextuality, pastiche.
Design and architecture of New York and Boston.	Design and architecture of LA and Las Vegas.
Clear dichotomy between organic and inorganic, human and machine.	Cyborgian mixing of organic and inorganic, human and machine and electronic.
Phallic ordering of sexual difference, unified sexualities, exclusion/ bracketing of pornography.	Androgyny, queer sexual identities, polymorphous sexuality, mass marketing of pornography.
The book as sufficient bearer of the word.	Hypermedia as transcendence of physical limits of print media.
The library as system for printed knowledge.	The Web or Net as information system.

(Martin Irvine gjengitt fra Berger 2003 s. 102-104)

David Harvey har også stilt opp motsetningspar, bl.a. disse:

Modernism:	Postmodernism:
design	play
art object/finished work	process/performance/happening
semantics	rhetoric
narrative/ <i>grande histoire</i>	anti-narrative/ <i>petite histoire</i>
God the Father	difference-difference/trace
metaphysics	irony
determinacy	indeterminacy
transcendence	immanence

(Harvey 1992 s. 43)

“Generally perceived as positivistic, technocentric, and rationalistic, universal modernism has been identified with the belief in linear progress, absolute truths, the rational planning of ideal social orders, and the standardization of knowledge and production. [...] Postmodernism, by way of contrast, privileges ‘heterogeneity and difference as liberative forces in the redefinition of cultural discourse.’ Fragmentation, indeterminacy, and intense distrust of all universal or ‘totalizing’ discourses (to use the favoured phrase) are the hallmark of postmodernist thought. The rediscovery of pragmatism in philosophy (e. g. Rorty, 1979), the shift of ideas about the philosophy of science wrought by Kuhn (1962) and Feyerabend (1975), Foucault’s emphasis upon discontinuity and difference in history and his privileging of ‘polymorphous correlations in place of simple or complex causality,’ new developments in mathematics emphasizing indeterminacy (catastrophe and chaos theory, fractal geometry), the reemergence of concern in ethics, politics, and anthropology for the validity and dignity of ‘the other,’ all indicate a widespread and profound shift in ‘the structure of feeling.’ What all these examples have in common is a rejection of ‘meta-narratives’ (large-scale theoretical interpretations purportedly of universal application)” (Harvey 1992 s. 9).

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).

“[T]here is often in post-modernist theory a sense of a ‘*fin de millénaire*, when history appears to have reached its end and when all that seems to be possible is some post-historical afterpiece, some carnivalesque postlude’, such that there is nothing left but ‘a new Alexandrianism of quotation, parody and travesty (and, thus, pastiche) ... that plays its serene, intoxicated or despairing games with the leftovers of the cultural heritage and the garbage of the cultural industry’ (Pfister 1991: 208).” (Dyer 2007 s. 131-132)

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

“A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules and they cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or to the work. [...] work and text have the character of an *event*” (Jean-François Lyotard sitert fra Berger 2003 s. 26).

I *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987) opererer Ihab Hassan blant annet med disse karakteristikkene av postmoderne verk: fragmentering, avkanonisering, overflatiskhet, det ikke representerbare, ironi, hybridisering, karnevalisering og konstruktivisme (her gjengitt fra Bujnowska 2011 s. 83). Andre har ment at metafiksjon (selvrefleksivitet), parodi, ustabilitet og urenhet er vesentlige kjennetegn.

Kjennetegn ved den postmoderne litteraturen er heterogenitet, intertekstualitet, ironi, parodi, sjangerblanding, blanding av høykultur og lavkultur, selvrefleksivitet, avrealisering (destruksjon av den mimetiske illusjonen), tematisering av etiske spørsmål og oppløsning av utopiene (Catherine De Wrangel-Lanfranchi i <https://www.degruyter.com/database/rom/entry/rom.bf81544d-ce65-4d46-a8c7-405ad08efc5b/html>; lesedato 14.04.23). Grensene mellom elite- og massekultur viskes ut, slik blant andre Leslie Fiedler fremmet i boka *Cross the Border, Close the Gap* (1972) (Bark, Buck, Franke m.fl. 2006 s. 304). Umberto Ecos filosofiske og referanserike krimroman med handling fra middelalderen, *Rosens navn* (1980), er et eksempel på sammensmelting av “høy” og “lav” litteratur.

“In 1989, Pope John Paul II watched a videotape copy of *The Name of the Rose* (1986), and condemned Umberto Eco, author of the novel on which this film was based, and who had recently published another novel, *Foucault’s Pendulum*, as a ‘nihilist’. [...] the Pope’s reaction to the film signals a perception that it is an index of a crisis of values, and a sense that the film is both about, and part of, a conflict between grand narratives (like Catholicism) and articulations of ‘new times’ which

seem to mark the downfall of the animating concepts of modernity, like progress, emancipation and rationality.” (Bignell 2000 s. 61)

Den sørafrikanske forfatteren “J. M. Coetzee was reproached with playing postmodern games while Soweto was burning.” (Chantal Zabus i <https://journals.openedition.org/ces/10237>; lesedato 21.03.25) Soweto er et byområde sørvest for Johannesburg i Sør-Afrika. Den 16. juni 1976 drepte politiet flere hundre ungdommer og andre som deltok i en demonstrasjon der.

Med utgangspunkt i romaner som Italo Calvinos *Usynlige byer* (1973, på norsk 1982) definerer Brian 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 Jurgen 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)

"[T]he stylistic features and aesthetic attitudes identified as postmodern (e.g., an emphatic self-referentiality, profound relativism and uncertainty, extreme irony, and tendencies toward fragmentation) have in fact been with us throughout the twentieth century." (Sass 1992 s. 418)

Innen postmodernismen tviles det på om moralsk universalisme er et gyldig prinsipp (Hager 1992 s. 174). "Vi känner 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 perfeksjonert, 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).

“Formerly relatively unquestioned constitutive concepts such as the subject, identity, authority and ‘truth’ are increasingly being called into question. Is it at all possible to locate a relatively fixed point from where the hermeneutics of the polymorphous cultural forms, texts and/or artefacts can be confronted and discussed? “[T]imes could not be harder for the making of meaning, the construction of reason”, in the words of Malcolm Bradbury. This is indeed a burden, although the task of having to think through the interpretive consequences of one’s position(s) in relation to what I, and those in completely divergent settings, know – or can know – is certainly a very healthy one.” (Henrik Bødker i Wirtén og Peurell 1997 s. 157)

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 valgmulighetene 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 normalt tilstand 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). Pluralisme er viktigere enn integrasjon (Thyssen 1987 s. 82).

Digitale data er flyktige og de digitale medienes innhold er ustabilt, men dette foranderlige oppfattes som positivt. Subjektet oppfattes som desentrert og “dødt”, dvs. at jeget som autonom, borgerlig monade er oppløst (Huyssen 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)

“The attack, in recent years, against universalist assumptions, fixity and singularity, and pure, neutral, and objective knowledge in favor of the recognition of differences, multiplicity, and complexity, partial and situated knowledge, as well as hybridity and fluidity has contributed, among other things, to the deconstruction of genre purity” (Raffaella Baccolini sitert fra Zemanek 2018 s. 251).

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 omtolkning 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).

“The postmodern world is marked by a lack of certainty, a mixing and matching of styles and genres, and a playfulness in relation to cultural products. In pop music, there is sampling, the mixing of original tracks with new rhythms and rap, mash-ups – songs created by blending two or more recorded songs – and many more hybrid forms. In film, David Lynch’s seminal *Blue Velvet* (1986) merged time periods and historical eras seamlessly, with vehicles from the 1950s, 1960s and 1970s driving the same 1980s streets. And, in art, postmodern trends reject the idea of a progressive ‘avant-garde’, instead mixing high and popular forms in playful ‘post-progressive’ ways.” (Giddens og Sutton 2017 s. 781)

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 urenhets 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* – kulturblanding [...] En av de tingene som *Sataniske vers* virkelig handlet om, var spørsmålstegnet. 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 spørsmålstegn 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)

“The novelist Milan Kundera writes in *The Book of Laughter and Forgetting* [1979/1980] of what he calls the “angelic” and “demonic” states of humanity. By “angelic,” he means vacuous, grandiloquent ideals which lack a root in reality. The demonic, by contrast, is a cackle of derisive laughter at the very idea that anything human could conceivably have meaning or value. The angelic is too stuffed with meaning, while the demonic is too devoid of it. The angelic consists of high-sounding clichés like “God bless this wonderful country of ours,” to which the demonic replies “Yeah, whatever.” “If there is too much uncontested meaning on

earth (the reign of the angels),” writes Kundera, “man collapses under the burden; if the world loses all meaning (the reign of the demons), life is every bit as impossible.” ” (Eagleton 2010 s. 74)

Fransk-amerikanske Raymond Federmans bok *The Two-Fold Vibration* (1982) er en romanlignende selvbiografi som har blitt kalt en postmoderne selvbiografi (Hild 2007 s. 286). Federmans strategi i boka har blitt beskrevet slik: “The actual author, caught in a web of self-reflexivity, fabricating his own traps, writing himself into a corner, gambling with self-consciousness, is apparently unable to write autobiographically in such a way as to perform autobiography’s primary function: a reconcillation of one’s self with one’s life. In seeking to overthrow the duplicity of realism he is apparently trapped in endless reflections, producing a series of self-portraits in silverless convex mirrors.” (Timothy D. Adams sitert fra Hild 2007 s. 289). Federman er tydelig artifiisiell, antirealistisk og a-mimetisk (Hild 2007 s. 289). Slike tekster er selvreferensielle, og gjør “ink relations” viktigere enn “blood relations” (Hild 2007 s. 300).

Den amerikanske arkitekten Robert Venturi skrev i et manifest i 1966: “I like complexity and contradiction in architecture [...] I speak of a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience, including that experience which is inherent in art. [...] 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 am for richness of meaning rather than clarity of meaning: for the implicit function as well as the explicit function. I prefer “both-and” to “either-or,” black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once. But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less.” (sitert fra <https://designmanifestos.org/robert-venturi-nonstraightforward-architecture-a-gentle-manifesto/>; lesedato 06.12.24)

“Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture. [...] I include the non sequitur and proclaim the duality.” (Robert Venturi i *Complexity and Contradiction in Architecture*; her sitert fra Wilde 1987 s. 133). Uttrykket “non sequitur” betyr ulogisk eller overraskende.

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). Foucault har på den ene siden “i strukturalistisk anda betonat hur människans tänkande är bestämt av strukturer som hon inte är herre över. Hon ser det som epoken låter henne se; hennes blick är, som han drastiskt uttrycker det, redan “kodad” – “un regard déjà codé”. Å andra sidan har han vinnlagt sig om att bryta ner alla storartade historiska synteser i en mångfald mikrohistorier som aldrig kan infogas i en plan eller härledas ur ett gemensamt ursprung. En serie överlagrade historier med inre lagbundenheter – som kan beskrivas med kodbegreppet – får ersätta ett övergripande system, en enda historia.” (Olsson 1987 s. 68) “Den objektive virkelighed opløser sig i et kaos af delperspektiver med hver deres sandhed.” (Thyssen 1987 s. 115-116)

“ “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.

“The formulations of postmodernity as a condition in which history ceases to move forward in a progressive way, with the consequent impossibility of improvement of social conditions by rational means, are many and varied.” (Bignell 2000 s. 65)

“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. Motsetningene og diversitetene skal ikke lenger gå opp i og temmes i en forenklende syntese eller i et system, i noe som redder helheten, og gjør dissonansene til harmoni eller totalitet (Peter V. Zima i Bohn 1987 s. 237-239). 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.

“Postmodernist art begins with an assault on the modernist boundaries of art; a refusal to see art as purely formal and as distinct from life, hence a willingness to appropriate the ready-made objects of everyday living and to subsume them under the rubric of art. Hence, we can think of Dadaism as the first postmodernist art movement; and there is, of course, a well-documented history of subsequent assaults in contemporary art on the once sacred boundaries between art and life.” (David Novitz i Gaut og Lopes 2005 s. 222)

“Lyotard definerer det moderne som den diskurs, der legitimerer sig ved en stor fortælling om ‘åndens dialektik, meningens hermeneutik, rigdommens vækst, frigørelsen af fornuftssubjektet eller arbejderen’ (*Viden og det postmoderne samfund*, s. 7).” (Thyssen 1987 s. 37-38) De store fortellingene gjelder blant annet fornuftens seier over irrasjonalitet, vitenskapelig framskritt og universell emansipasjon.

“*Afsked med den store fortælling*, som ideologisk er ideen om fremskridt og som organisatorisk er fabriksmodellen. Det er samtidig en afsked med det stramme og veldefinerte *system*, eftersom de fremtidige systemer ‘snarere er åbne og rodede end lukkede og velordnede’ ” (Thyssen 1987 s. 78). De store fortellingene (“meta-

fortellingene”) har blitt koblet til dystre konsekvenser som folkemord, totalitære regimer, atombomber og økologiske katastrofer (Bark, Buck, Franke m.fl. 2006 s. 302).

De store fortellingene er “mega-systemer” som uniformerer Sannheten (Lipovetsky 1983 s. 164), ofte i form av “totalitære härskares kvasiteologiske 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 og totalitet smuldrer opp, men ifølge Lyotard frigjør dette et meningsmangfold (gjengitt fra 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. Det sterke fokuset på individualitet har blitt kalt en “self culture” (Rieffel 2005 s. 489).

“For postmodernismen er den diffuse sameksistens af mange sandheder et neutralt udgangspunkt, ikke et problem som skal løses. De mange små sandheder hverken kan eller skal løbe sammen i én stor sandhed.” (Thyssen 1987 s. 14)

“Postmodernism understands that grand narratives hide, silence and negate contradictions, instabilities and differences inherent in any social system. Postmodernism favours “mini-narratives,” stories that explain small practices and local events, without pretending universality and finality. Postmodernism realizes that history, politics and culture are grand narratives of the power-wielders, which comprise falsehoods and incomplete truths.” (Nasrullah Mambrol i <https://literariness.org/2016/03/31/postmodernism/>; lesedato 30.11.22)

Store fortellinger handler om store prosjekter. Det er legitimerende meta-fortellinger. Lyotards idé om store fortellinger omfatter antikke myter og andre fortellinger som brukes til å legitimere et virkelighetssyn (Bessièrès 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” (Bessièrès 2011 s. 16). Postmodernistene er mistenksomme overfor de store

fortellingene, f.eks. “Scientism [...] as an ideology” og stor fortelling om framskritt (Shinn og Whitley 1985 s. 192), og framhever de små. “Lokale mikrofortellinger” står mot “storartede systemer” (Bessières 2011 s. 629).

“Does it have a revolutionary potential by virtue of its opposition to all forms of meta-narratives (including Marxism, Freudianism, and all forms of Enlightenment reason) and its close attention to ‘other worlds’ and to ‘other voices’ that have for too long been silenced (women, gays, blacks, colonized peoples with their own histories)?” (Harvey 1992 s. 42) “The idea that all groups have a right to speak for themselves, in their own voice, and have that voice accepted as authentic and legitimate is essential to the pluralistic stance of postmodernism. [...] the opening given in postmodernism to understanding difference and otherness, as well as the liberatory potential it offers for a whole host of new social movements (women, gays, blacks, ecologists, regional autonomists, etc.).” (Harvey 1992 s. 48)

“Postmodernism has been particularly important in acknowledging ‘the multiple forms of otherness as they emerge from differences in subjectivity, gender and sexuality, race and class, temporal (configurations of sensibility) and spatial geographic locations and dislocations’ (Huyssens, 1984, 50).” (Harvey 1992 s. 113)

“Skal man tale om en postmoderne helhed, bliver det en helhed af ligeværdige genrer, hvor ingen kan tage monopol på sandhed eller smag. [...] Påstanden om en sammenhæng mellem viden, moral og kunst stemples som én af de ‘store fortællinger’, postmodernismen lægger bag sig.” (Thyssen 1987 s. 33)

“[T]he most startling fact about postmodernism: its total acceptance of the ephemerality, fragmentation, discontinuity, and the chaotic [...] we find writers like Foucault and Lyotard explicitly attacking any notion that there might be a meta-language, meta-narrative, or meta-theory through which things can be connected or represented.” (Harvey 1992 s. 44-45)

“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).

“To the obsolescence of the metanarrative apparatus of legitimation corresponds, most notably, the crisis of metaphysical philosophy and of the university institution which in the past relied on it. The narrative function is losing its functors, its great

hero, its great dangers, its great voyages, its great goal.” (Jean-François Lyotard sitert fra Berger 2003 s. 2) “We no longer have faith, Lyotard argues, in the great all-encompassing, wide-ranging supernarratives – the systems of thought (as expounded in religions, political ideologies, and philosophy) that have grounded us in the past. Instead, in a postmodern world, we have many different narratives vying for our attention, which has led to a crisis of legitimation. Who has the answers? Whose beliefs are valid? What’s right and wrong?” (Berger 2003 s. 3)

“Postmodern thought is characterized by a loss of belief in an objective world and an incredulity toward meta-narratives of legitimation. With a delegitimation of global systems of thought, there is no foundation to secure a universal and objective reality. There is today a growing public acknowledgment that “Reality isn’t what it used to be.” ... In philosophy there is a departure from the belief in one true reality – subjectively copied in our heads by perception or objectively represented by scientific models. ... There exists no pure uninterpreted datum; all facts embody theory.” (Stephen Crook m.fl. sitert fra Berger 2003 s. 48)

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)

“Efterfølgende er fortællingen om afskeden med de store fortællinger generelt kommet til at handle om afskeden med de fortolkninger, der rummer en ramme for en forståelse af verden, som kan give en forklaring på de menneskelige vilkår. Det gælder f.eks. religiøse, metafysiske og historiefilosofiske forklaringer. De er fælles om at besvare spørgsmålet om den sande menneskelighed – om hvad humanitet er. Deres mål er at give en forklaring på livets mening; på hvorledes dets tilsyneladende meningsløshed og lidelse skal gøres meningsfulde. Historie-filosofisk må spørges, hvorfor vi ikke erfarer historien som meningsfuld, når historiens aktør er det fornuftige menneske. Et svar kan da være, at de lidelser, vi erfarer, kun tilsyneladende er meningsløse. De giver i virkeligheden mening set i forhold til historiens samlede forløb. Historien er humanitetens historie, hvor

fornuften kommer til fornuft, dvs. vil gøre de erfaringer, der skal til, for at blive erfaren og fornuftig. Filosofisk er det postmoderne en reaktion på sådanne forklaringsmodeller, der ses som totalitære former, der ophøjer et enkelt kulturelt og historisk perspektiv til at være universelt gældende.” (Carsten Friberg i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5089>; lesedato 25.05.21)

“Det moderne er med sin forestilling om en universel forklaring præget af en alvor: Dersom man ikke indretter sig på denne forklaring af, hvordan alt er til det bedste og livet giver mening, da modarbejder man netop de bedste mål. Det moderne hænger dermed sammen med forestillinger om autoritet, som netop står for fald med bl.a. 1960’ernes ungdomsoprør og 70’ernes frigørende bevægelser. Også de er ofte præget af samme alvor, men deres nedbrydning af autoriteter er samtidig en nedbrydning af deres egen autoritet, og en reaktion på en sådan alvor bliver at holde distance til den – at blive ironisk. Til en postmoderne kultur hører således en række anfægtelser af traditionelle opfattelser som f.eks. et rationelt og autonomt handlingssubjekts forrang (dette kan siges at have været et af den moderne tids store fortællinger), de moderne videnskabers autoritet (den ovennævnte fortælling om videnskaben som redskab for frigørelse) og de kulturelle fællesskabers homogenitet (en tredje fortælling om universalisme som erstatning for de mangfoldige konfliktskabende forskelle). En postmoderne kultur synes præget af relativisme, multikulturalisme, pluralisme og antiautoritære former.” (Carsten Friberg i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5089>; lesedato 25.05.21)

“[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 “språkspillen 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)

“There is a *différend* when a conflict between two parties cannot be judged equitably due to the lack of a rule of judgement which would apply to both parties. A victim of a *différend* is one who has suffered a wrong and lacks the means with which to prove it.” (Genosko 1994 s. 78)

Biografier “holder sig ikke tilbage 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).

“Postmodern feminist cultural theory breaks with the dominant humanist view [...] in which the subject is still considered to be an autonomous individual with a coherent, stable self constituted by a set of natural and pre-given elements such as biological sex. It theorizes the subject as *produced* through signifying practices which precede her and not as the *originator* of meaning. One acquires specific subject positions – that is, existence in meaning, in social relations – by being constituted in ideologically structured discursive acts. Subjectivity is thus the *effect* of a set of ideologically organized signifying practices through which the individual is situated in the world and in terms of which the world and one’s self are made intelligible.” (Ebert 1988)

Jennifer Wicke og Margaret Ferguson “regard postmodern theory and feminism as sharing concerns to decentre and multiply discourses and identities” (Bignell 2000 s. 23).

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 ytelse 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; 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 identitets-politikk 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)

“Lyotard criticises Habermas for posing the goal of emancipation from the dominance of modern media culture to be achievable by the constitution of an ideal communicative interaction between people, with its goal of consensus. For Lyotard, it is not subjects who communicate, but people positioned within language-games whose rules and aims are perpetually shifting and open to change. For Habermas’ ideal communication to take place, the rules of language-games

would have to have been established in advance, removing the heterogeneity which inhabits all kinds of communicative interaction. Consensus is not the proper goal of communication either for Lyotard, since he regards the goal of communicative interaction as ‘parology’, or the search for the unknown.” (Bignell 2000 s. 41)

“[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; 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). Parallelle 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 verdisystemer. Arkitekturen fremstår som en politisk ytring: En ironisk historisistisk arkitektur.” (Kjetil Steinsholt i *Morgenbladet* 29. oktober–1. november 1993 s. 24)

Den kanadiske arkitekten Frank Gehry “might be the first and only Post-Modernist architect because he crowned his traditional structures with metal hats created by using new and non-traditional industrial products and processes.” (Allon Schoener i <https://www.culturalweekly.com/frank-gehry-first-true-post-modernist-architect/>; lesedato 07.05.21) “Known for his bold architectural features and unusual shapes,

Gehry's designs transcend the ordinary building and are truly monumental works of art. [...] Although Gehry exercises vast creativity among his designs, there are some defining features that make his architecture iconic. His style is considered deconstructivist, a movement in postmodern architecture where elements of the design appear to be fragmented; they are often described as chaotic or disjointed. Gehry will primarily use corrugated metals which give his look an unfinished appearance. This has its fair share of critics; however, his long-standing commitment to this material has created a consistent aesthetic throughout the years. [...] The Dancing House, with its eye-catching silhouette, was given the nickname Fred and Ginger – after dancers Fred Astaire and Ginger Rogers – by Gehry himself. In 1996, its construction was controversial” (Sara Barnes i <https://my.modernmet.com/frank-gehry-building/>; lesedato 07.05.21).

“Inden for arkitektur kan det betragtes som et “efter-moderne”, der fra 1970'erne betegner reaktioner på modernismen. Her er der tale om en række træk, som kendetegner postmoderne arkitektur, f.eks. at bruge citater af forskellige historiske perioder uden hensyn til deres kontekst, og en genkomst af ornament. En første forsigtig karakteristik af det postmoderne er dermed, at det er en afsked med forestillingen om, at fælles rammer for forståelse besidder autoritet (og således f.eks. kan sige, at en græsk søjle og en glasfacade hører til forskellige opfattelser med deres bestemte betydninger, som ikke kan forenes i samme bygning), og med at anerkendte former for viden skal leve op til en videnskabelig rationalitet på bekostning af andre elementer, f.eks. emotionelle. Beslægtede reaktioner kan observeres i andre kulturelle sammenhænge, og forskellige alternative betegnelser til det postmoderne er på spil i 1960'erne og 70'erne, f.eks. transavantgarde, posthistorie og postindustrielt samfund. Af andre kulturelle træk, der bliver vigtige, kan f.eks. peges på kitsch og ironi, og at en anerkendelse af en kommerciel kulturs betydning vinder frem, hvilket bliver til en opfordring til arkitekturen om at lære af Las Vegas (Venturi, Brown, Izenour, *Learning from Las Vegas* (1972)).” (Carsten Friberg i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5089>; lesedato 25.05.21)

“[T]he American architect Steven Holl, the Swiss architects Jean Herzog & Pierre deMeuron and the French architect Jean Nouvel. What these architects all have in common is their conscious denial of having a style of their own. They instead emphasize that a building has to be created in dialogue with all specific parameters pertaining to the project, and that pushing for a certain style would be the same as claiming to hold some universal truth on the aesthetics of architecture. [...] Jean Nouvel says in an interview: “The meaning of architecture has changed several times this century [...]. Accordingly architecture can no longer be based on dogmatic attitudes and recipes. From now on architecture must be based on diagnoses.” In *Anchoring* Steven Holl perhaps more poetically describes his ‘anti-ideology’ as “denying the homogeneity of the accepted by celebrating the extraordinary, parallel to nature’s diversity. If it is a theory, it is a theory that allows for an architecture of mysterious beginnings, with the hope for the original

and unique meaning in each place. Its aim is variation, precision, and a celebration of the as-yet-unknown.” ” (Katja Grillner i Wirtén og Peurell 1997 s. 81-82)

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 hommage 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).

“Umberto Eco’s suggestion of how to cope with declarations of love in an age saturated with testimony in verbal and visual form [...] “I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, ‘I love you madly’, because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland” (Eco 1984: 67-68). Eco suggests that the courting ritual of the male be one of ironic double-coding: “As Barbara Cartland would put it, I love you madly.” In Eco’s view, “he” has avoided “false innocence” and made an authentic point nevertheless.” (Hoesterey 2001 s. 56-57)

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. I postmodernismen ble skillet mellom fiksjon og virkelighet uklart (Hugo Bousset i <https://books.openedition.org/pusl/20346>; lesedato 10.05.24).

Ifølge Baudrillard er fenomenet forførelse ekstremt viktig, selv om det ikke har noen plass i de store begrepssystemene (“les grands systèmes conceptuels”), og heller ikke i psykoanalysen (Baudrillard 1983 s. 142). Det inngår i en tegn-økonomi 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. Vekten er på “forførelse og intensitet i stedet for bevis og saglighet” (Thyssen 1987 s. 102). “*Fortolkning* er en prosess som går fra overflate til dybde, mens *forførelsen* leder fra sannheten, meningen og makten til overflaten.” (Eriksen 1989 s. 271) “Seduction, then, is fatal in the sense that the subject is dominated by the unpredictable object – the object of fascination.” (Lechte 1994 s. 236)

“[I]n the era of mass television there has emerged an attachment to surfaces rather than roots, to collage rather than in-depth work, to superimposed quoted images rather than worked surfaces, to a collapsed sense of time and space rather than solidly achieved cultural artefact. And these are all vital aspects of artistic practice in the post-modern condition.” (Harvey 1992 s. 61)

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 triviallitteratur, 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 “impli-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).

Postmodernister søker “the infinite proliferation of play, power, pleasure, difference and desire as an end in itself. Nietzsche’s aestheticizing of reality is re-echoed, but the violence and brutality needed to achieve it are thrust aside. Instead, tragic joy bifurcates into political pessimism on the one hand, and aesthetic or theoretical *jouissance* on the other.” (Eagleton 2003 s. 227)

“Med postmodernismen deler Nietzsche først og fremst fascinasjonen ved bedraget, illusjonene, det imaginære og forførelsen. Han elsker maskespill og konstruksjoner.” (Eriksen 1989 s. 169)

Den tyske 1800-tallsfilosofen Friedrich Nietzsche “rejected every last form of foundationalist argument [...] declared that all concepts came down to metaphors in the end [...] denounced the philosophic will-to-truth as merely a species of legitimizing myth, a disguise for the ubiquitous will-to-power that has always been the driving force of “enlightened” reason. Foucault is among the present-day heirs to this Nietzschean tradition, as are neopragmatist thinkers such as Richard Rorty and postmodernists like Lyotard who would have us dispense with all the outworn concepts and categories of rational critique. And the argument is backed up, in Lyotard’s case, by the view that historical events have falsified those confident values and beliefs once vested in Kantian, Hegelian, or Marxist forms of metanarrative theory. In short, we are now living in a postmodern epoch where all claims to truth have been finally discredited, where language games circulate without any kind of epistemological warrant, and where “performativity” – or the power of those language games to get themselves accepted on a short-term, provisional basis – becomes the sole criterion for deciding what is rational in any given context of debate.” (Norris 1988b s. 77)

“De største postmodernistiske entusiaster hevder at kaos og uorden er et fullverdig alternativ til enhver tvangsmessig orden. Sannheten, sier de, kan ikke gi regler for

meningsproduksjon, for “sannheten” er selv alltid et produkt av en etablert diskurs, en virkning av et bestemt språkspill. Maktforholdet mellom spillene skyldes deres retoriske eller forføreriske egenskaper snarere enn forholdet til en eller annen “sannhet” over eller utenfor spillene! På denne måten blir filosofien redusert til fiksjonsteorier, til en utforskning av illusjonsmønstre. Politikk, moral, vitenskap og religion blir estetiske disipliner. [...] har postmodernismen oppgitt letingen etter en slik primær referanse og vil beskrive språkets, tekstens, kunstens regler som uavhengige av “verden” eller “virkeligheten”. Derfor er det estetikken som gir nøkkelen til fortolkningen av alle fenomenområder innenfor den postmoderne horisonten. [...] Paul Feyerabend, Jean-François Lyotard og en liten gruppe postmodernister går til frontalangrep på ideologien bak den teknologiske rasjonaliteten. De følger Nietzsche ved å gjøre vitenskapen til en virksomhet med kunstarnes kjennetegn. Kunstene behøver ikke lenger å snylte på vitenskapens erobringer – slik modernistene gjorde det –, for også de vitenskapelige teorier er kreative utspill i et svømmende mangfold hvor de aldri kan få noen form for endelig bekreftelse. Poenget med vitenskapelig kunnskapsproduksjon er snarere å skape overbalanse, uvitenhet, forskyvninger og katastrofer i forhold til de etablerte kunnskapssystemer. Denne fronten av postmodernismen angriper altså direkte modernismens myte, troen på den vitenskapelige rasjonalitetens mønstergyldige karakter, og reklamerer i stedet for det umiddelbare.” (Eriksen 1989 s. 310-311)

Filosofer som Marx “is no longer credible in light of a growing ‘incredulity towards’ legitimating ‘metanarratives’. Such metanarratives (for example: every society exists for the good of its members; the whole unites the parts; the relation between the parts is just, or unjust, depending on the situation) provide a teleology legitimating both the social bond and the role of science and knowledge in relation to it. A metanarrative, then, provides a ‘credible’ purpose for action, science, or society at large. At a more technical level, a science is modern if it tries to legitimate its own rules through reference to a metanarrative – that is, a narrative outside its own sphere of competence. Two influential metanarratives are the idea that knowledge is produced for its own sake (this was typical of German idealism), and the idea that knowledge was produced for a people-subject in quest of emancipation.” (Lechte 1994 s. 246)

“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.science-direct.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 fra 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).

“Den historiske bevissthet er utvannet, og når samfunnet ikke lenger har en felles kulturell fortelling om hvem vi er, forvandles fortiden til en slags garderobe av stiler og ideer som alltid forblir estetiske fragmenter.” (Fredric Jameson gjengitt fra *Morgenbladet* 21.–27. februar 2025 s. 50)

“If postmodernism, in [Susan] Sontag’s words, is ‘defiantly pluralistic’, rejecting the distinction between objects of legitimised value and contingent objects of pleasure, the discourse which takes unto itself the power to evaluate and analyse media culture is itself faced with a problem of legitimation. Simon Frith and Howard Horne asked: “Who now determines significance? Who has the right to interpret? For pessimists and rationalists like [Fredric] Jameson the answer is multinational capital – records, clothes, films, TV shows, etc. are simply the results of decisions about markets and marketing. For pessimists and irrationalists, like [Jean] Baudrillard, the answer is nobody at all – the signs that surround us are arbitrary. For optimists like Larry Grossberg, the answer is consumers themselves, stylists and subculturalists, who take the goods on offer and make their own marks with them.” ” (Bignell 2000 s. 11)

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 Dousteyssier-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 Dousteyssier-Khoze 2000 s. 62). Margaret A. Rose mener at parodier er postmoderne ved å være “complex, intertextual, meta-fictional or ‘double-coded’ ” (sitert fra Dousteyssier-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.” (Sørbø 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; 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 hverdagsspråket 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 følelsesretorikk 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 Krefting i *Morgenbladet* 13.–19. juli 2018 s. 22)

“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” autenticitet 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 kaleidoskopplignende 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 en god 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 unnnvikende 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 flamske forfatteren Paul Claes var også filolog og oversetter. Hans “many talents as a translator, poet, novelist and scholar all come together in his *De Bloomiade* (The bloomiad) [1996]. In an intricate *mise-en-abyme*, Claes introduces the widow of a fictitious Professor W. Horn from Cornell University, who prepares her late husband’s work for publication. Horn had written the introduction and notes to a highly peculiar literary discovery: a Shakespearean/Pushkinian sonnet cycle, supposedly written by James Joyce himself, written in a rare copy of the first French translation of *U* [Joyces roman *Ulysses*]. The sonnets retell the *U* ‘story’ and use the very same themes and styles. In a final postmodern gesture, William Hughes, the late professor’s assistant, claims in a postscript that the cycle was not written by Joyce, but by one of his most accomplished literary heirs, Vladimir Nabokov. According to the notes on the title page of this *Bloomiad* (the first edition allegedly published by Ithaca University Press), this complex story was made available to Dutch readers by the humble translator Paul Claes, who of course was the real inventor of this meta-pastiche. By doing so, Claes reinforces his own mannerist-postmodern poetics which claim that all texts echo one another and that every text is a palimpsest.” (Lernout og Mierlo 2004a s. 160)

Den tyske mediefilosofen Florian Rötzer har kalt det postmoderne menneske for en “ludisk handlings- og identitetstype” (sitert 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 hverdagsspråket (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

uforenlighed, og det umulige i opnå konsensus og forsoning, for hvert tilsyneladende 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).

“In *The Differend*, Lyotard argues that narrative organises differends (conflicts which cannot be resolved because of the lack of judgmental rules applicable to them), setting them in a place from which they make sense and providing an end.” (Bignell 2000 s. 44)

“Intet kan forsones sprogspillene, som er ‘pulveriserede’ og ikke finder sammen i et metasprog. Derfor lader han [Lyotard] den postmoderne videnskab forske i ustabiliteter og brud, som trodser enhver mulighed for perfekt kontrol. [...] Lyotards mål er at åbne for det nye, det ustabile og det kortvarige.” (Thyssen 1987 s. 52 og 54)

“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)

“If we really wanted to find a film that in a postmodern way blurred fiction and fact, we might turn instead to Haskell Wexler’s *Medium Cool* (1969), a movie in which an integral shot “contains” both documentary narrative and fictional narrative. Since the fiction story existed alongside the real events in the Chicago park, the fiction may have even affected the reality.” (Staiger 2000 s. 228)

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).

“One of the films which might seem an obvious example to cite in a work on the postmodern and cinema would be *Blade Runner* (1992), a film which Mark Bould calls ‘quintessentially postmodern’, and as Marcus Doel and David Clarke comment, the film has been deployed as evidence for a postmodern condition in range of ways. It may be of interest because it displays the blurring of boundaries between science fiction and film noir, thus suspending its spectator between the interpretive frames of at least two film genres, and demonstrating a hesitation in the encoding and decoding of the film which could be called a postmodern uncertainty and reflexivity. In its *mise-en-scène*, which is dominated by an urban cityscape of the twenty-first century, the representation of the fractal geography of the future Los Angeles might stand for the centreless and fragmented space of the postmodern. Similarly, the film’s confusion of temporality, drawing on buildings, dress codes and film styles from different historical periods, might emblemise the postmodern aesthetic of recycling, parody and pastiche, doing away with notions of historical progress. The dominance of global corporate culture in the film, and its merging with state government, might be read as a prefiguration of the achieved dominance of global capitalism over nationhood and liberal democracy. Related to this interpretation, the presence of a Fourth World underclass population in the interstices of the film’s postmodern technoculture might be used as evidence for the uneven and unequal development of global capitalism’s apparent utopia. Since the film concerns the lack of authentic subjective identity and the indeterminacy of human and cyborg beings, it can be read as a meditation on the effects of technoculture on the human body, and on the short-circuiting of memory and identity by simulations.” (Bignell 2000 s. 63-64)

Spillefilmen *JFK* (1991; regissert av Oliver Stone) handler om undersøkelsene som fulgte etter drapet på president John F. Kennedy i 1963. “To put a label on it, *JFK* may be seen as a work of modernist or even postmodernist history. It presents events from competing perspectives, mixes film stocks (black and white, colour, and video), idioms, genres, and period styles (documentary, Soviet montage, Hollywood naturalism, domestic melodrama) to represent the variety of contexts in which the event occurs. It tells multiple stories and creates many interpretations of the assassination, including some which contradict each other. These competing possibilities for what happened, all asserted with the same degree of possibility, tend to emphasize the artificial and provisional reconstruction of any historical reality.” (Rosenstone 2006 s. 128-129)

“In a 2004 interview, [Pawel] Pawlikowski commented that he was drawn to filming in England because it is a ‘spiritual vacuum’, devoid of religious and family structures, with ‘no collective belief system to measure the individual against’ (in Thompson 2004: 38). He goes on to pose the question: ‘What do you make films about now that people are so passionless and there are no big

narratives?’ (ibid.). In 2007, the director Stephen Frears made a similar point when he told an interviewer that ‘we don’t have big subjects now to make films about’ (in Brooks 2007).” (Leggott 2008 s. 45)

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 post-modernistiske 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)

Den amerikanske forfatteren Kathy Acker har blitt oppfattet som postmodernist. “Our cultural demands for originality and creativity, she decided, derive from capitalist and phallic values (“Few Notes” 10). Or, as she makes her point (elliptically and ungrammatically), “The writer took a certain amount of language, verbal material, forced that language to stop radiating in multiple, even unnumerable directions, to radiate in only one direction so there could be his meaning”; “Want to play. ... If had to force language to be uni-directional, I’d be helping my own prison to be constructed” (“Humility” 116). [...] A single novel, *Empire of the Senseless*, features scenes based on texts by William Gibson, Jean Genet, Sigmund Freud, the Marquis de Sade, Mark Twain, probably Juan Goytisolo, and possibly others I do not recognize. In addition, we find echoes of the Haitian revolution, voodoo, pirates, biker gangs, and adolescent love in Paris. Other novels include dream maps, Japanese stories and Japanese-style pictures, tantric pictures, Egyptian *Ba*-souls, creation myths, play scenes, Latin verse, pornography, Persian grammar-book phrases, and echoes of authors from Chaucer to cyberpunk. They seem random and chaotic, drawn from many areas of interest, and in their way they seem an orthodox postmodern manifestation of fragmentation.” (Kathryn Hume i <https://www.jstor.org/stable/pdf/1208993.pdf>; lesedato 08.06.26)

“If there is anything that characterizes literary and cinematic postmodernism, it is that it has made genre into a heterogeneous category. Genre mixing and genre diversity are here to stay. The pure, homogeneous genre belongs to the past; in this respect, postmodernism is connected to Romanticism’s related experimentation with and undermining of classical genre.” (Erik Svendsen i Auken, Lauridsen og Rasmussen 2015 s. 239) “The conflation of genres appears to be one of the undisputed characteristics of aesthetic postmodernism.” (Hoesterey 2001 s. xii)

“[W]orks like A.S. Byatt’s *Possession* and John Fowles’s *The French Lieutenant’s Woman* combine feminist issues, postmodern ambiguities and the literary form of romance [...] The postmodern romance is a hybrid, a text which joins the familiar structures of the romance with the questioning attitudes of postmodernism. Even

though these attitudes are in many ways indebted to feminism, postmodern romances are not feminist works, and the appropriation of the romance form is a strategy that works in two directions: it certainly criticises the ideology of popular romance by yoking it together with feminist thoughts, but it also criticises feminist ideas by tying them to a form commonly used to express patriarchal positions. As opposed to feminist literature, postmodern romances do not finally arrive at a unified vision of the world where everything is explained in terms of sexual power politics. Instead, it appears that postmodern romances are able to do two things at the same time: they both affirm and criticise important feminist ideas, because the textual ambiguities of postmodernism allow them to include contradictory views without necessarily valuing one above the other. [...] assertion of difference and its refusal to build new hierarchies or totalising systems [...] the questions raised in the work will not be answered by it, since the incorporation of differences rules out any passing of value judgements and prevents the introduction of master codes.” (Heidi Hansson i Wirtén og Peurell 1997 s. 27-28)

Den kroatiske forfatteren Dubravka Ugrešić sin korte roman *In the Jaws of Life* (på engelsk 1992) “is literally “kitchen literature” since it begins and ends in that traditional female space. It is an ironic deconstruction of the stereotypes of masculinity and femininity in traditional Yugoslav culture. The title character’s unrelieved sexual frustration is a result of her futile attempt to conform to the myths of feminine passivity. She is a good natured but lonely typist from Zagreb, trapped within fiction, especially the clichés of women’s magazines, Lonely Hearts advice columns, fairy tales, and traditional folk wisdom. (All of these sources are woven into the texture of Ugresic’s book). Stefica’s attempts to find a man invariably end in calamitous mishaps: for all the male characters she meets are equally trapped in the ridiculous limitations of their roles as virile seducers. In terms of form as well as content, Ugresic works to subvert the phallic order of conventional narrative. There is no hierarchical distinction between the different sorts of discourses that make up the book: authorial self-reflection, inane newspaper clippings, and popular sayings. Ugresic realizes the impossibility of escaping clichés, and so she embraces them instead. The novel’s subtitle is “Patchwork story”: instead of a table of contents, we are given a set of pattern instructions for knitting a garment: tacking, hemming, fastening, interfacing, the author’s zigzag stitch, and so on. In place of a conventional conclusion, the novel trails off into a series of supplements to be used as the reader desires, so that the story can be expanded indefinitely. A whole range of endings, from happy to tragic, is made available. The author even at one point asks her mother, the next door neighbor, and assorted female friends for advice on what to do next.” (Tatjana Pavlovic i <https://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2015/09/Demystifying-Nationalism.pdf>; lesedato 19.10.21)

Den danske forfatteren Jeppe Brixvolds roman *Forbrydelse og fremgang* (2007) “er en slags roadstory i tid og rum. Central er jeg-fortælleren, som i første del muligvis begår et mord på en kvinde i Paris, senere optræder som skovarbejder i de spanske

Pyrenæer, oppløses og bliver til Alexander den Store, senere igen til den mytiske barde Orfeus i Thrakien, hvorefter han tilsyneladende (men er det stadig samme person?) forvandler sig til en kvindelig havbiolog i fremtiden [...] Den danske forfatter Kirsten Thorup, som motiverede tildelingen af Jytte Borberg-prisen for bogen i 2008, så i bogens handlingsdele “forskellige forbrydelser, som alle overlejrer hinanden, uden at nogen af dem fører til nogen afklaring, endsige til straf. I stedet kaster de os igen og igen videre ind i en konstant usikker fremtid.” Dette civilisationskritiske blik på bogen er dog kun én mulig læsning. Man kan også læse bogen for dens aparte humor eller blot følge dens fortællelemæssige nærvær som en nervøs fabulering igennem en postmoderne kulturel tilstand, der kan forekomme både morsom, fremmed og skræmmende.” (<https://www.gyldendal.dk/produkter/forbrydelse-og-fremgang-9788702054798>; lesedato 07.04.22)

“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 (Huyssen 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). “[T]he beautiful and the ugly in fashion, the left and the right in politics, the true and the false in the media, the useful and the useless at the level of objects, nature and culture – all these become interchangeable in the era of reproduction and simulation.” (Lechte 1994 s. 236)

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)

Baudrillards distinksjon mellom representasjon og simulasjon “offers a series of categories (Baudrillard calls them “phases”) in which an image does one of four things: (1) reflects a basic reality, (2) masks and perverts a basic reality, (3) masks the *absence* of a basic reality, and finally (4) bears no relation to any reality whatever (and is thus pure *simulacrum*).” (Bousé 2000 s. 13)

“En implosion er det modsatte af en eksplosion, der er en stærk udadrettet kraft, mens implosionen er et indadgående kollaps. Med magtens implosion mente Baudrillard, at når der ikke er nogen, der interesser sig for magthaverne, så forsvinder deres magt også, den imploderer (Baudrillard 1988).” (Rasmussen 2016 s. 204)

“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)

“Vi forbruker opplevelsene, absorberer lidelser, TV-bilder som magnetiserende myter – skjermen inntar hodet og lukker deg inne i et sluttet kretsløp. Til slutt sitter vi i en hypervirkelighet, hvor den fysiske verden trer i bakgrunnen. Mennesket slutter å erfare med kroppen. Mennesket er maskinenes tegnbehandlere. I vår egen, reklamens og TV’ens verden konstrueres nye bilder og objekter som bare eksisterer som fenomener i media og ikke i virkeligheten. I disse tegnenes rike erstattes tingens bruksverdi med informasjonens bytteverdi og rent medialt begjær. [...] Baudrillard har lært oss at en inflasjon av informasjon fører til deflasjon av mening – jo mer informasjon, jo mindre mening. Meningstapet brer seg, ørkenen vokser.” (Truls Lie *Morgenbladet* 14. april 2000 s. 9)

“Simulasjonens periode er på denne måten overalt åpen for ombytting av termer som før var kontraster eller i dialektisk motsetning til hverandre. [...] Ombytting av vakkert og stygt i moten, av venstre og høyre i politikken, av sant og usant i alle mediebudskaper, av nyttig og unyttig på objektenes nivå, av natur og kultur på alle meningsbærende nivåer. Alle de store humanistiske kriteriene for verdi, sivilisasjonens vurderinger om moral, estetikk, praksis, oppløser seg i vårt system av bilder og tegn. Alt blir ubestembart, det er den typiske effekten av kodens dominans som overalt hviler på prinsippet om nøytralisering og likegyldighet.” (Baudrillard sitert fra Mersch 2018 s. 168-169)

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).

“Baudrillard argues that, in a media-saturated age a new reality – hyperreality – is created, composed of the intermingling of people’s behaviour and media representations. The world of hyperreality is constructed of simulacra – images which only get their meaning from other images and hence have no grounding in an ‘external reality’. A long-running series of advertisements for the insurance comparison website Comparethemarket.com, for example, barely refers to insurance at all. Instead it alludes to previous adverts in the series, building characters and storylines concerning an anthropomorphized family of meerkats. Similarly, no political leader today can hope to win an election if they do not appear constantly on television. And the TV version of the leader is the one most viewers know – a hyperreal person who is ‘more real than the real’.” (Giddens og Sutton 2017 s. 782) “[W]hat Jean Baudrillard calls *the perfect crime*: the mass-media murder of reality, without a trace.” (Seltzer 2007 s. 23)

“For Jean Baudrillard, media technologies do not merely reflect reality, they also generate a “reality” to mask the absence or reproduction of the empirically real. Baudrillard termed this reality as a “*hyperreality*” that stands above the world, a superior reproduction of the world to soothe our inherent dissatisfaction with the

empirical world we inhabit. We live in a 24/7 mediated and hyperreal world of memes and myths, images and icons, signs and symbols, clones and copies, fakes and facades, reproductions and replications, celebs and influencers, anti-science and pseudoscience, creationism and conspiracy, and talking heads and internet tough guys. Billions upon billions of screens, all networked together on a planetary scale, as the screens overtake and replace the underlying reality. Another way to think about it is that the maps (media) have overtaken the territories (empirical reality) they claim to represent. In effect, the map is the territory.” (Barry Vacker i <https://medium.com/socrates-cafe/anti-vaxxers-conspiracy-theorists-and-jean-baudrillards-perfect-crime-1cbb8b69849b>; lesedato 21.06.22)

“Hyperreality is a postmodern sense of the real that accounts for our loss of certainty in being able to distinguish clearly and hierarchically between reality and its representation and in being able to distinguish clearly and hierarchically between the modes of its representation.” (John Fiske sitert fra Fishman og Cavender 1998 s. 112-113) “The expanding penetration of media into all aspects of social life and the mutation of media products into new and hybrid forms are profoundly implicated in the tendency toward hyperreality.” (Fishman og Cavender 1998 s. 113)

“Baudrillard regarded the impact of modern mass media as being quite different from, and much more profound than, that of any previous media technology. The coming of the mass media, particularly electronic media such as television, has transformed the very nature of our lives. TV does not just ‘represent’ the world to us; it increasingly defines the world in which we live. [...] Baudrillard (1983) argues that the border between reality and its representations has collapsed and we can no longer separate representations from reality. But why not? After all, there are still wars and there are still reporters sending back images and reports on them. Baudrillard argues that media representations are, in fact, *part of* the hyperreal world and cannot be seen as separate from it. As the vast majority of people only ever ‘know’ about foreign wars, celebrities, politicians, and much more via media representations of them, their reality is shaped, determined even, by media representations. *Hyperreality* is a world in which the ultimate guarantor of authenticity and reality is precisely that we have seen it on TV or other media, which makes it ‘more real than the real’. This may be part of an explanation for the growth of celebrity culture, where the only acceptable sign of significance is to appear on TV or in newspapers or magazines.” (Giddens og Sutton 2017 s. 781)

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

steden 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)

“The French school, represented by Jean Baudrillard and Jean-François Lyotard, might be termed neo-Nietzschean in its assault on totalizing theories of history and language systems. [...] At the heart of Baudrillard’s analysis of culture is the notion of the simulacra – signifying practices empty of meaning, and end-product of Western representationalism – which he associates with an apocalyptic crisis of language.” (Christopher Sharret i <https://journals.uvic.ca>; lesedato 20.10.23)

“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 måte. Han ønsker en kamp mod hypervirkeligheten, som er en tendens i det moderne samfund, hvor massemedierne kontinuerligt produserer nye fortellinger og fiktioner over virkelighedens begivenheder. Slagsiden ved denne produktion er ifølge Baudrillard, at den begraver virkeligheten i fortellinger om den. [...] Det er dog muligt, pointerer Baudrillard, at slippe væk fra hypervirkeligheten, 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-termen 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.

Et simulakra henviser tilsynelatende til noe i verden, men dekker over at dette ute i verden ikke finnes og simulerer det i stedet (Hild 2007 s. 56). "[S]imulacra 'kill' and subsequently replace their original objects." (Genosko 1994 s. 157)

"The French philosopher Baudrillard has conceptualized the Postmodern surface culture as a simulacrum. A simulacrum is a virtual or fake reality simulated or induced by the media or other ideological apparatuses. A simulacrum is not merely an imitation or duplication – it is the substitution of the original by a simulated, fake image. [...] Baudrillard is not merely suggesting that the postmodern world is artificial; he is also implying that we have lost the capacity to discriminate between the real and the artificial." (Nasrullah Mambrol i <https://literariness.org/2016/03/31/postmodernism/>; lesedato 30.11.22) "In Baudrillard's terms, every time there is signification, there is lying, for the reason that what is real is an effect of the sign, and thus, every referent is an alibi: signification simulates reference to a real state because no real state corresponds to the sign." (Genosko 1994 s. 40)

"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).

"To the extent that the needs and aspirations of the postmodern subject are artificially created to serve the interests of the market economy, one can say that the subject has ceased to have any meaningful independent existence. Baudrillard does not hesitate to declare that 'The individual is an ideological structure ... The individual is nothing but the subject thought in economic terms' " (Hawkes 2003 s. 164).

"Because social reality is constituted by the 'chess pieces' of the signs and symbols that are mobilised through the media, nothing is objectively determined and everything can be simulated" (Mark McLennan i <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/simulacra-and-simulated-policing-baudrillard-and-criminology/>; lesedato 07.04.22).

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 konsumsamfunn. 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.

Simulakrum har blitt kalt “the copy of a copy” (Roberts 1994 s. 163). William D. Paden skiller mellom to motstridende ideer om simulakrum: “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.” (sitert 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 sitert fra <https://analepsis.files.wordpress.com/2011/08/hawkes-ideology.pdf>; lesedato 16.09.15)

“Baudrillard (1995a) argues that Gulf War did not take place. But he does not mean that *nothing* happened; he means that war did not occur in the conventional sense. Instead, the Gulf War was waged by a ‘speculative unfolding’, which occurred ‘in an abstract, electronic and informational space’ (Baudrillard, 1995a: 56). For example, in a moment of postmodern absurdity, the news channel CNN switched ‘live’ to a group of reporters in the Gulf to ask what was happening, only for the reporters to answer that they were watching CNN to find out for themselves (Ibid.: 2). The rest of the war would unfold according to a model of a war film ‘pre-programmed by the Americans’ (Lane, 2000: 43). The symbolic appearance of a war however, masked the absurdities of the fear of an enemy that was technological inferior and ended up withdrawing before the endgame (Ibid.: 96). As a result of the simulations of this type, individuals have no access to objective reality. All that exists is infinite relativism and an indeterminate imaginary universe: ‘the era of simulation is henceforth opened everywhere through commutability of terms once contradictory or dialectically opposed . . . in every message from the media’ (Baudrillard, 1983c: 19-21). In this era it becomes increasingly difficult to distinguish true from false or real from representation, because, ‘in the society of simulations it is impossible . . . to perceive what is determining or constituting various events and processes’ (Kellner, 1989: 64).” (Mark McLennan i <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/simulacra-and-simulated-policing-baudrillard-and-criminology/>; lesedato 07.04.22)

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 framtreddene 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).

William Wees skriver i *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (1993): "[In appropriation the] object or event in history has been superseded by – or in Baudrillard's terms, preceded by – simulacra, by representations of other representations produced and preserved by the mass media" (sitert fra <https://journals.openedition.org/map/2730>; lesedato 05.01.21).

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)

"Det er det som er det fascinerende ved ritene, magien og besvergelsene – at de utsletter all mening ved å frigjøre tegnene fra deres verdiløse referanser og dermed gjøre dem disponible for den rene forførelse, som ikke er vilkårlig og fri, men tilfeldig og uunngåelig." (Eriksen 1989 s. 272)

"Forførelsen er en rituell pakt, som alltid forutsetter to parter som stadig utfordrer hverandre. Forførelsen har ikke noe mål, ingen endelig hensikt ut over seg selv, og alle dens trekk og tegn er reversible. "Likevel er alt forførelse og ikke noe annet enn forførelse", sier Baudrillard. [...] Nå er det vel heller ikke forfatterens mening å lage noe annet enn en forførende diskurs om forførelsen. Å avsløre forførelsens sannhet ville være vanskelig, fordi sannheten om forførelsen er at den ikke har noen sannhet, at den er noe annet enn all sannhet. Den beste strategi er faktisk den Baudrillard velger: å studere den ikke-metaforiske forførelsens mikroskopiske hemmeligheter for å antyde hvilke trekk, hvilke strategier og koder metaforen betegner når den brukes om sosiale transaksjoner utenfor erotikkens felt i strengere forstand." (Eriksen 1989 s. 273) "Spillet er sin egen mening, forklaring og sannhet. Det følger forførelsens figurer og mønstre." (Eriksen 1989 s. 275)

“Mennesker vil gerne forføres. At en anden påtager sig rollen som for-fører er en befrielse og forenkling, som de fleste er svage overfor. De får sig selv tilbage i det stærke lys, som forførelsen kaster. Når de føler sig elskede, vækkes de til live og bliver værd at elske. Kun hvis forførelsen mislykkes eller forføreren trækker sig tilbage, føler de sig brugt. Mennesker vil gerne leve i en overskuelig verden, og de vil gerne have deres krogede begær rettet ud, så enkle mål fylder dem med energi og retning. De vil antændes af andres ild. Forførelsen skaber rammer, som det er fristende at bøje sig efter. [...] Forførelse afhænger ikke af indhold, men af form. Alt kan forføre, dersom det er i stand til at fremkalde en særlig *betydning* – en intensitet som lokker uden at tvinge og som derfor appellerer til frihed. Forførelsen skaber en orden, som opretholder sig selv og bliver et bevis på sin egen succes. Don Juan, som forførte alle slags kvinder, blev selv forført af stengæstens uigennemtrængelige ro. De to typer forførelse kan ikke udskiftes. Stengæsten ville ikke gøre sig i et muntret lag, hvor Don Juan scorede én af sine 1001 elskerinder. [...] Det afgørende ved forførelsen er ikke dens forhold til sandheden, mens dens kraft til at skabe sin egen sandhed. Forførelsen skaber en virkelig fiktion, et simulakrum, som aflokke virkeligheden nye dimensioner og lokker skjulte energier frem. I dette lys må man forstå politikeres og showfolks letfærdige omgang med sandheden. De ved, at mennesker ikke søger sandhed, men forenkling og illusion. Den legende omgang med sandheden er et incitament, uden bund i virkeligheden og derfor åben for improvisationer. Spillet navn er ikke saglighed, men leg. Når mennesker ikke kan undvære den lette rus, som politikken og showet tilbyder, så kan de forføres, og det betyder ingenting at de kan gennemskue forførelsen og afsløre dens illusioner. [...] Forførelse finder sted på utallige måder. Mennesker lever i usammenhængende og ubestemte punkter, på en gang blaserte og sultne efter identitet og betydning. De er tilskuere, statister, aktører og iscenesættere af mange dramaer, som ikke behøver at harmonere eller blot vide besked om hinanden. Der er ikke én, men mange forførelser, og de er bevægelige som en myggesværme. At forførelserne er små gør dem nemmere at acceptere; de betyder hver for sig ikke noget særligt.” (Thyssen 1987 s. 125-126)

Sammenstøtet mellom et representasjons-system og et simulasjons-system skaper et sjokk (Baudrillard 1987 s. 213). Sannhetsfokuset svekkes til fordel for 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).

“Baudrillard does not argue for a critical practice because for him pragmatic activity must be founded on notions of the real, the social or the community, which have been absorbed and nullified by capitalism and its law of value, and replaced by complicit simulations produced in the media. For Baudrillard, the implosion or absorption of meaning, the re-absorption of the dialectic of communication in a circularity of the model, and the implosion of the social in the masses, is not itself catastrophic.” (Bignell 2000 s. 28-29)

Baudrillards universalisering av simulakret gjelder tydeligvis ikke for hans egne refleksjoner (Peter Bürger i <https://www.merkur-zeitschrift.de/peter-buerger-der-alltag-die-allegorie-und-die-avantgarde/>; lesedato 06.08.26). Han er derfor selvrefererende inkonsistent: Påstandene gjelder for alt unntatt hans egen teori.

“Baudrillard is aware of these problems of discursive subject-positioning, and has referred to his writing practice as one of ‘objective irony’. [...] Baudrillard claims to play the system against itself, by writing as if there were meaning, as if there were theoretical discourse, though the analysis of the system proclaims this to be impossible: ‘What I try to do, if you like, is to get out of the objectivity/subjectivity dialectic, in order to reach a point where I can make of the system an object, a pure object, one with no meaning whatsoever’. Baudrillard claims to shift between the positions of analyst or one who judges, and representer of the system or one who describes, and a third position where both subject and object of the discourse are volatilised. Resistance as object is only resistance if the system has taken over the world, and if it has there is no possible subject-position for Baudrillard as critic and strategist to write his text. If the system has not achieved dominance, resistance as object is complicit with the system’s repression and oppression, against which subjectivity is the strategy he recommends. If the poles of sender and receiver of messages have collapsed into each other because communication is abandoned in favour of fascination with the code, then Baudrillard’s own writing cannot function as critique.” (Bignell 2000 s. 33)

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).

“Baudrillard har skrevet at det som kjennetegner vårt samfunn, er at alt estetiseres. Hele verden, selv det mest marginale, banale og obskøne, estetiseres, kulturaliseres, musealiseres. Kunsten svarer på dette med å spille ut sin egen forsvinning. Den fremtrer som minimalistisk, konseptuell, flyktig, anti-kunst, gjennomsliktig. Overfloden av bilder som finnes i vår kultur, er slik en overflod som skjuler et ingenting. Noe har forsvunnet. Derfor er vi dømt til likegyldighet, til ikke å kunne skjelne, og vi dyrker kitschen, som befinner seg hinsides skjønt og uskjønt. Slik finnes det to retninger for dagens kunst, hevder Baudrillard: Den ene innretter seg som om det fremdeles fantes et verdihierarki. Den andre er som finansmarkedets

rene spekulasjon. Dens funksjon er å utfordre enhver verdinorm. Implisitt hevder således Baudrillard at det skillet mellom kunst og hverdagsliv, mellom institusjonen kunst og livspraksis, som avantgarden ville bryte ned, er blitt historie. Det har ledet til en kunstens forsvinning og estetiseringens og likegyldighetens allestedsnærværelse. Selv om dette er å sette ting på spissen og ignorere de mange parallelle og motstridende tendensene senmoderne kultur er preget av, peker Baudrillard på et vesentlig moment: I dagens situasjon er det kanskje viktigere å se på sammenvevningen av enn atskillelsen mellom for eksempel kunst og finans, og heller se på hvordan kultur virker enn på hvordan den er skapt.” (Bale 2009 s. 142)

Terrorangrepene i USA 11. september 2001 forsårsaket av nesten 3000 amerikanere døde. I noen medier “any attempt to give the event a meaning, a significance – to read it as a sign of something – was condemned as disloyal and immoral. It seemed important to insist that the event had no depth, no referent, that it was an empty, surface phenomenon, that it was emphatically not a sign. We were told that the only terms in which it was permissible to understand the event was as an attack on Good by Evil.” (Hawkes 2003 s. 192)

“When shell-shocked New Yorkers returned home after watching the twin towers burn, they switched on their televisions to find that the event had already been packaged, branded and presented after the manner of a feature film. As Mike Davis puts it in *Dead Cities* (2002): “The hijacked planes were aimed to impact precisely at the vulnerable border between fantasy and reality. ... Thousands of people who turned on their televisions on 9-11 were convinced that the cataclysm was just a broadcast, a hoax. They thought they were watching rushes from the latest Bruce Willis film. ... The ‘Attack on America’, and its sequels, ‘America Fights Back’ and ‘America Freaks Out’, has continued to unspool as a succession of celluloid hallucinations, each of which can be rented from the corner video shop.” ” (Hawkes 2003 s. 179)

“The attack on media, truth, and critical discourse by the Trump administration attempted to erode the distinctions between the real and hyperreal in the postmodern world described by Baudrillard. Those who live in a Trumpian world, circumscribed by Trump’s twitter feed, Fox News, which is the first Kremlesque state political propaganda apparatus, and supported by alt-right and conservative websites and social media, live in a Hyperreal Trumpscape impervious to rational argument, critique, or alternative facts. [...] Trump’s reality-show presidency had been played out for four years on Twitter and social media, TV channels like Fox News, and the Alt-Right internet as a TV reality show, with Trump as host, entertainer, and promotor, whose daily tweets attacked and vilified his enemies and energized his followers, thus dividing the country into pro and anti-Trump forces. While he claimed he was going to put “the best people” in his government, he chose “experts” from Fox News and Alt-right internet sites who praised him and promoted his ideas, while converting Trump to their whacky conspiracy theories, thus imploding reality and surreality, as Baudrillard had predicted. [...] Andrew

Rossi's *After Truth: Disinformation and The Rise of Fake News* (2020), shows how during the Trump era conspiracy theories and fake news dominated the Trumpian rightwing news-sphere, illustrating Baudrillard's theory of the implosion of fact and fantasy in media spectacles." (Douglas Kellner i <https://www.baudrillard-sci-journal.com/ baudrillard-and-trump/>; lesedato 10.06.22)

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 divagations. 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)

“Kunsthistorikeren og kunstkritikeren Craig Owens (1950-1990) skrev i sin tid en berømt artikkel som het “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”. Her hevder han at mange kunstnere griper til appropriasjon, de gjenbruker eksisterende objekter og former. Man finner ikke opp noe nytt, men konfiskerer eller legger seg “oppå” noe som er gammelt. Andres Serrano (f. 1953) senket for eksempel et krusifiks ned i en beholder med urin og fotograferte resultatet. Cindy Sherman (f. 1954) laget en fotoserie hvor hun manipulerte og

iscenesatte seg selv i stillbilder fra gamle Hollywood-filmer. Slike estetiske strategier er bare mulige i en omskiftelig verden hvor tingene ikke lenger har en iboende mening. Uttrykket eller formen er rykket løs fra innholdet. Når vi ikke lenger kan holde noe fast, kan alt bli kunst.” (Siri Meyer i <https://sirimeyer.w.uib.no/2016/02/20/allegori/>; lesedato 01.03.21)

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, nattekjole, 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)

“Sherman (f. 1954) laget en fotoserie hvor hun manipulerte og iscenesatte seg selv i stillbilder fra gamle Hollywood-filmer. Slike estetiske strategier er bare mulige i en omskiftelig verden hvor tingene ikke lenger har en iboende mening. Uttrykket eller formen er rykket løs fra innholdet. Når vi ikke lenger kan holde noe fast, kan alt bli kunst.” (Siri Meyer i <https://sirimeyer.w.uib.no/2016/02/20/allegori/>; lesedato 26.02.21)

Sherman vil vise “the *image* of Woman, an imaginary, fragmentary identity found not only in photos and films but in the social fabric of our thoughts and feelings.” (Williamson 1986 s. 102) “[T]his false search for the ‘real’ her is exactly what the work is about [...] both the critics referred to, and the writer of the commentary, are opposing ‘artificial’ and ‘real’ in a way that has no meaning where femininity is concerned” (Williamson 1986 s. 103 og 112). “*Within* each image, far from deconstructing the elision of image and identity, she very smartly leads the viewer to *construct* it; but by presenting a whole lexicon of feminine identities, all of them played by ‘her’, she undermines your little constructions as fast as you can build

them up. ‘Image’ has a double sense, both as the kind of woman fantasized (is your ‘image’ aggressive, cute, femme fatale, dumb blonde etc), and as the actual representation, the photograph.” (Williamson 1986 s. 92)

“Because the viewer [av Shermans fotografier] is forced into complicity with the way these ‘women’ are constructed: you recognize the styles, the ‘films’, the ‘stars’, and at that moment when you recognize the picture, your reading *is* the picture. In a way, ‘it’ is innocent: *you* are guilty, you supply the femininity simply through social and cultural knowledge. As one reviewer says, ‘she shows us that, in a sense, we’ve bought the goods.’ The stereotypes and assumptions necessary to ‘get’ each picture are found in our own heads.” (Williamson 1986 s. 95)

“[M]eaning is thrown endlessly back and forth between a ‘woman’ and a story. The cutting gives expression to the face, the face gives a story to the cutting.” (Williamson 1986 s. 99)

“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 mediesamfunnet. Filmen er både mediekritisk og selvreferensiell (Zima 1995 s. 304). Mediesamfunnet, med medier som legger betingelser for alle erfaringer, fører ifølge Baudrillard til at tegnuttrykk og tegninnsinnhold bytter plass (Mersch 2018 s. 167).

“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>; 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).

“Marked by a distrust of totalizing mechanisms and self-awareness, postmodern writers often celebrate chance over craft and employ metafiction to undermine the author’s “univocation”. The distinction between high and low culture is also attacked with the employment of pastiche, the combination of multiple cultural elements including subjects and genres not previously deemed fit for literature.” (Nasrullah Mambrol i <https://literariness.org/2016/03/31/postmodernism/>; lesedato 30.11.22)

“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; 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 hjemsøkt vårt land*. “En baldakin i Wenche Myhres hagestue. Lørdagssirkuset med Rita Westvik. Kjartan Fløgstad’s 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)

“[D]en androgyne glam- og partykulturen Jens Pikenes omgir seg med [...] Skikkelsen er hundre prosent postmoderne. En grenseløs og selvopptatt individualist.” (Marit K. Slotnæs i *Morgenbladet* 8.–14. mars 2013 s. 5)

“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). “Baudrillard bygger opp en metafysikk, psykologi og sosiologi med estetikken som grunnlag. Forløperen er Nietzsche, som gjennom ett av eksperimentene i sitt forfatterskap oppstilte skinnet og illusjonene som mer grunnleggende enn kategoriene ‘mening’ og ‘sannhet’. Baudrillard utvikler tanken videre, og skriver en lovprisning av bedraget.” (Eriksen 1989 s. 264)

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’s rhetorical effort is to convince us that today things are condemned to a delirious proliferation and they proceed in this manner with a compulsive virulence.” (Genosko 1994 s. 53) Han 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 rom-

forhold (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 hevder 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).

Baudrillard skrev mye om konsumsamfunnet, og hevdet at folks “behov er produsert – å konsumere er den gamle produksjonslogikken overført på et avansert systematisk individuelt nivå. Forbrukslogikken inntar kropp og begjær, det universelle tegnkonsument overtar. Eksempelvis med popkunst, reklame og seksualitet: Kunstverk og forbruksvarer sammenblandes i popkunsten. Reklamen spiller sitt eget uangripelige spill hinsides sant og falskt. Og seksualiteten endres til investeringsobjekt og helsekapital. Det rituelle konsumet organiserer deg. [...] Ifølge et nyere intervju med Baudrillard (i svenske *Hype*) lyder tenkningen usikkerhetsprinsippet, der noe alltid drar seg unna, noe som alltid motstår våre forsøk på fortolkning. Fremdeles dreier det seg om forførelsen. For melankolikeren Baudrillard stiller seg uforstående til det postmoderne – en “type affektløs bejaelse, en hysterisk tiltro til en tilværelse uten negativitet.” (Truls Lie i *Morgenbladet* 28. april 2000 s. 9)

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 mediasamfunnet, 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 Kjærstad i Hagen 1996 s. 165)

Kjærstad 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” (Kjærstad 1989 s. 213-214). Kjærstad 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.

Kjærstads *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*. Kjærstad 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 selvfølgelig 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 parodiske 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 høyttaleren 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 forvanskning 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 codesystemet 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 blir 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 klokke 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 hverdagsspråk 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 forskningssenteret, 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 erobningsforsøk (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 margnotater. 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 hintet 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 sykkloner, vindsirkler, i Norge (s. 142). Etter at en sykklon 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 Kjærstad 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!relianeren [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 gigantomani 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 støyen 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 forfatterskapen. Romanen inneheld bl.a. dei mest fantastiske tolkingane av barokk kyrkjekunst som nokonsinne er skrivne. Samstundes er samtidssatiren 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) Det satiriske er et gjennomgående trekk i “Fløgstads sosialmodernistiske konfrontasjonsromaner” (Ragnar W. Nord i *Morgenbladet* 2. juli 1999 2022 s. 10).

“Trufast mot dei sentrale konvensjonane i både heltemytar og biografiar, startar saga 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, forteljinga 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 trollspegalar: 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 sjølve 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 tilsvarande 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 utstykkar 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 nittitall 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)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>