

Konec modernizma



Janko
Kos

I

Ko je ameriški komparativist Harry Levin leta 1960 objavil svoje znano predavanje o modernizmu, mu ni dal za naslov – kot bi bilo pričakovati – *Kaj je modernizem?*, ampak preprosto in določno: *Kaj je bil modernizem?* (What was modernism?). Naslov ni bil popolnoma nedolžen pa tudi ne naključen, saj je pomenil toliko, kot da je modernizem že nekaj preteklega, kar je bilo za začetek šestdesetih let vsekakor nekoliko presenetljivo; zlasti v deželah, kjer se je pravzaprav šele začel pošteno uveljavljati, na primer na Slovenskem, pa tudi v drugih literaturah srednje, vzhodne ali jugovzhodne Evrope. V besedilu Levin sicer z naslovom naznačene teze ni natančno izrekel, vendar je posredno obsežena v tem, kako je opisoval usodo modernizma v literarni pa tudi v drugih umetnostih. Modernizem naj bi bil na vrhuncu že v času Joycea, Faulknerja, Hemingwaya, Woolfove, Picassa, Stravinskega, Eliota, Kafke, Thomasa Manna, Prousta in Gida; to je seveda pomenilo, da je ta vrhunec že mimo in z njim morda že kar modernizem. Ko je svoje predavanje ponovno objavil leta 1966 v knjigi *Refrakcije* (Refractions), ga je pospremil s kratkim uvodom, v njem pa še določneje poudaril, da je obdobje modernističnega razmaha minilo, češ da živimo zdaj v »postmoderni« dobi in da pisatelji, ki ustvarjajo v tem času – Beckett, Miller, Albee in vsi drugi – nikakor ne dosegaajo klasikov modernizma; da so kvečjemu njihovi epigoni.

S tem v zvezi je zanimivo videti, katere pesnike in pisatelje je Levin v letih 1960–1966 štel med moderniste in kaj vse naj bi bil obsegel modernizem v književnosti, pa še v slikarstvu in glasbi; toda to so stvari, o katerih so bila in so še zmeraj mnenja različna, saj je v letu 1988 še zmeraj sporno, kdo vse je modernist, kako daleč nazaj sega razvoj modernizma v posameznih književnostih ali v svetovni literaturi kot celoti, in ne nazadnje – kaj je pravzaprav bistvo modernizma, od česar so odvisni odgovori na vsa druga vprašanja. Zato je bolj od vsega drugega za zdaj pomembno, da je Levin že leta 1960 začutil v razvoju literarnega modernizma nekakšno prelomno točko, na kateri naj bi bil modernizem začel drseti v zaton – ko torej nastopi čas, da se spregovori beseda o njegovem koncu. Prav to namreč nakazuje oblika preteklega časa, uporabljena v naslovu Levinovega predavanja.

Beseda o koncu seveda v tej zvezi ne more pomeniti nekakšnega hitrega, nenadnega in dokončnega sklepa vsega tistega, kar naj bi pomenil modernizem v umetnosti nasploh, predvsem pa v literaturi. Kot se dá reči za vse druge literarne smeri, o katerih vemo, da so že nekaj preteklega, tako tudi za modernizem velja, da se ne more končati kar naenkrat in za vselej; tak konec je zmeraj počasen, pa tudi nikoli ne čisto dokončen. Potem ko je bila neka literarna smer že razglašena za mrtvo in slovesno pokopana, se je pogosto dogajalo, da je ostajala pri življenju; bodisi tako, da se je umaknila v ozadje, kjer je životarila v senci novih, vodilnejših

tokov, včasih pa tudi tako, da je čez čas znova oživela, se preobrazila in celo ponovno stopila v ospredje. Vse to velja seveda tudi za modernizem, čeprav ni mogoče napovedati, kakšna bo njegova prihodnja usoda – na primer v času, ko naj bi vodilno mesto sredi literarnega razvoja pripadlo postmodernizmu, ali celo po njem. Vendar tudi takšni pridržki ne morejo postaviti na laž občutka, ki ga je izrekel Levin – pa ne samo on – že pred več kot četrto stoletja. Po tem letu je cela vrsta literarnih kritikov, zgodovinarjev in teoretikov posredno ali neposredno sodelovala v porajanju zmeraj splošnejšega prepričanja, da se obdobje modernizma končuje in da je modernizem že napol mrtev, kolikor že ne tik pred koncem. To se je seveda dogajalo v letih, ko se je oblikovala misel o novem umetnostnem obdobju, ki naj bi bilo v znamenju postmodernizma. Pravzaprav je bil prav ta pojem tisto, ob čemer se je konec modernizma lahko določneje začrtal, kar pa je popolnoma naravno, saj se nam vsaka stvar pokaže zaokrožena v času in prostoru šele tedaj, ko se pred našimi očmi pojavi tisto, kar ji bo sledilo in ob čemer se lahko ta stvar šele pokaže kot nekaj bistveno dokončnega. Zato ni naključje, da se ime kakšne literarne smeri utrdi šele potem, ko je njenega razcveta že konec in jo lahko vidimo pred sabo kot preteklost – kot stvar, ki ji lahko izmerimo razsežnosti v času, sredi katerega je trajala, ob tem ji pa že tudi določimo bistvene značilnosti.

Prav to se je dogajalo z modernizmom. Misel o koncu modernizma se je po svetu resda začela oblikovati že okoli leta 1960, vendar je moralo preteči še nekaj let, da se je pojem modernizma lahko zaokrožil v razvidno celoto, za katero je bilo mogoče reči ne samo, kdaj je začela nastajati, ampak tudi predvideti ali celo že kar označiti njeno približevanje koncu. Kaj takega se je zgodilo šele sredi sedemdesetih let, ko je modernizem postal stvar, o kateri je lahko literarna veda začela govoriti kot o nečem določnem, zgodovinskem in preteklem; kar se dá zajeti v natančnejše pojmovne opredelitve, analize, morda že tudi sinteze. Skratka, misel o koncu modernizma se je lahko rodila šele z vznikom prave znanstvene misli o tem, kaj je pravzaprav modernizem v različnih umetnostih in zlasti v literaturi; vznik takšne misli pa je bil znamenje, da je modernizma zares konec, seveda v tistem pomenu, ki je v takih primerih običajen.

Res se šele okoli leta 1975 v delih literarnih zgodovinarjev, zlasti komparativistov, pa tudi drugih, pojavi določneje ne samo poskus za periodizacijo modernizma od njegovega začetka do morebitnega konca, ampak se šele zdaj zares trdno uveljavi ime in pod njegovim okriljem sistematičen premislek o tem, kaj je pravzaprav bistveno za modernizem kot umetnostno-literarno smer. Prav to je zgovoren dokaz, da se je modernizem kot predmet, ki ga je mogoče raziskovati znanstveno, filozofsko in zlasti historično, konstituiral šele v trenutku svojega »konca«, tj. v času, ko so ga umetnostne vede lahko zaznale kot nekaj preteklega. S tem ni v nasprotju dejstvo, da se je beseda modernizem v evropskem kulturnem prostoru pojavljala že dolgo pred tem. Izraz »moderno« se je seveda rodil že v zgodnjem srednjem veku, iz njega porojeno izpeljanka na -izem pa so začeli uporabljati vsaj že na začetku 18. stoletja, tako na primer Jonathan Swift, ki je z njo v slabšalnem smislu meril na nepotrebne, pretirane, spakljive neologizme nekaterih novejših angleških piscev. Kot večina takšnih izrazov je bil torej tudi modernizem na začetku izrazito negativen, šele s poznejšimi pomenskimi prevoji se je spremenil v nevtralno oznako, ki označuje nekaj zgodovinsko stvarnega, ne da bi bila stvar preproste vrednostne presoje. Ne

glede na to so izraz skozi 18. in 19. stoletje zlasti v angleškem jezikovnem območju uporabljali zelo negotovo, z različnimi pomeni, največkrat kot sinonim za t.i. »modernost«, ta pa je bila spet po svoji vsebini čisto relativna, primerna za vse tisto, kar se je zdelo »moderno« v nekem času in kraju. Pač pa je okoli leta 1900 začel dobivati modernizem kar nenadoma dosti izrazitejše, časovno značilne in vsebinsko zanimive pomene, ki pa nikakor še niso bili vsi povezani z literarno-umetnostnim življenjem. V tem času so z njim znotraj rimskokatoliške Cerkve označevali težnje po teološki prenovi, ki so se z dogmatičnega stališča kmalu zazdele nevarne in jih je moral papež Pij X. leta 1907 obsoditi s posebno encikliko, kar seveda pomeni, da je bila beseda o modernizmu tudi v tem primeru še zmeraj negativna kot že nekoč pri Swiftu. Toda že pred tem se je prvič v svoji zgodovini prelevila v izrazito pozitivno označbo, in to že kar za literarno smer, ki so jo njeni privrženci poimenovali prav s tem imenom in bili nanj celo ponosni. Dejstvo, da se je kaj takega zgodilo v špansko-ameriškem kulturnem krogu, ločeno od preostale Amerike in Evrope, kaže seveda na to, da še ni šlo za modernizem v tistem pomenu, s katerim ga je sprejela za svojega, kot splošno priznan pojem, literarna veda po letu 1960 in ob katerem govorimo v postmoderini dobi o »koncu« modernizma. Ko so se špansko-ameriški avtorji po letu 1890 začeli označevati s tem imenom, jim je modernizem pomenil približno isto kot v srednji Evropi in tudi na Slovenskem skoraj sočasni izraz »moderna« – v obeh primerih je šlo za posebno povezavo neoromantike, dekadence in simbolizma, ki se je zdelo v svojem okolju izazito »moderna«. Toda prav zato je bil špansko-ameriški pojem modernizma na začetku 20. stoletja še zmeraj samo lokalen, ne pa ime za literarno smer univerzalnega pomena, ki s svojo dominantnostjo postavlja obdobje ne samo v tej ali oni nacionalni književnosti, ampak s svojim časovnim obsegom prekrije celotno svetovno literaturo.

Tak pomen se je začel utrjevati šele po letu 1920, predvsem v Angliji, in s tem v času, ki je dejansko postal čas »klasičnega« modernizma, saj so prav v teh letih izhajala poglavitna dela Joycea, Eliota, Prousta, Gida, Kafke ali Woolfove, ki jih današnja literarna veda, naj je še tako različnih mnenj o bistvu in trajanju modernizma, priznava za njegovo »klasiko«. Prav na takšna dela se je začela lepiti zdaj že stara beseda o modernizmu, pa še to zelo počasi, obotavlja se, negotovo. Podatki o angleški rabi v 20. letih opozarjajo, da je bila razmeroma redka. Toda to je v najlepšem skladu z dejstvom, da nobeden od pesnikov ali pripovednikov, ki dandanes veljajo za »klasike« modernizma, ni sam sebe imenoval s tem imenom; to pa spet ni nič novega, saj se tudi vodilni evropski romantiki, mnogi realisti, naturalisti ali simbolisti niso označevali z imeni, ki jih je zanje uporabila poznejša literarna kritika, zgodovina in teorija. Toda možnosti, da bi se pojem modernizma razširil in utrdil, je bilo še manj v tridesetih letih, ko je ne samo v Sovjetski zvezi in Nemčiji, ampak tudi v zahodni Evropi in Ameriki val modernizma vsaj na videz uplahljal in so v ospredje znova stopili različni tokovi postrealizma – od socialističnega do najbolj desnega – pa ne samo ti, ampak ob njih in nasproti njim kot zares nova dominantna smer – zlasti v romanu in dramatikah – eksistencializem. Na novo naravnani pojem modernizma se je zato sicer sporadično pojavljal ves čas pred drugo svetovno vojno in v prvem desetletju po njej, toda šele okoli leta 1960 se je zaokrožil v literarnozgodovinski pojem s splošno veljavnim pomenom, o čemer priča po svoje tudi Levinovo predavanje o tem, kaj je »bil« modernizem. Moralo

je preteči samo še nekaj let, da je z njegovo pomočjo začela nastajati v literarni vedi – v angleški, v drugih evropskih in kot sinteza v primerjalni – obširnejša zgodovinsko-teoretična podoba o tem, kaj je pravzaprav tako pojmovani modernizem in kaj se torej z njim končuje v literarnem razvoju 20. stoletja.

Zdi se torej, da se je pojem modernizma šele sredi 70. let iz prve uporabe pri Levinu in drugih preselil v obširnejše literarnozgodovinske obravnave, ki so ga poskušale zajeti z vseh strani – določiti njegove bistvene značilnosti pa tudi dobo trajanja, odkriti prve zametke, ko se je šele začel pojavljati, in najti potrditev za tezo, da je njegov razvoj že sklenjen. S tem je literarna veda okoli leta 1975 že bolj ali manj dokončno tematizirala idejo o koncu modernizma, ki je s tem postala znanstveno legitimna. Literarnozgodovinski premislek o tem, kaj je bistvo modernizma, in pa raziskava njegovega trajanja v prostoru in času sta bila med sabo seveda najtesneje povezana, saj je bil odgovor o začetku in koncu modernistične literature odvisen predvsem od tega, katere so njene bistvene značilnosti; šele od tod se je pokazalo, katere pojave v literarnem razvoju je mogoče prepoznati kot modernistične in katere ne. Neodločnost ob teh vprašanih bremeni tudi najnovejše raziskave modernizma, in to tako zelo, da ni odločilna samo za današnje sodbe o koncu modernizma, ampak tudi za presojo njegovega razmerja do postmodernizma in končno tudi za razumevanje tega.

V poglavitnih delih, ki so izšla okoli leta 1975 na temo modernizma, se je pokazalo, da vsako od njih njegov pomen in obseg postavlja nekoliko drugače, to pa vpliva tudi na odločitve, kako je z začetki in koncem modernizma. Pri Levinu leta 1960 s tem vsaj na videz še ni bilo večjih težav, ker je razpravjal o modernizmu improvizirano obrisno, ne da bi ga bil poskušal ujeti v mrežo teoretske ali historične sistematike. Te težave so se pojavile s prvimi celovitimi zarisi modernizma. Ko sta leta 1976 Malcolm Bradbury in James McFarlane izdala zbornik *Modernizem* (Modernism), sta že v naslovu označila dobo njegovega trajanja: od 1890 do 1930. Začudenje zbuja zgodnja letnica obojega, pri tem zlasti leto 1930 ni popolnoma jasno, saj morda avtorjem zbornika pomeni zgolj končno leto »starejšega« ali »klasičnega« modernizma, kar bi kazalo, da je modernizem trajal sicer še po tem letu, čeprav morda v drugačni podobi, kot nekakšen naknaden podaljšek, epigonska faza ali celo kot »novejše« obdobje njegovega razvoja. Seveda je zelo mogoče, da so avtorji – podobno kot že Levin – mislili, da je bilo vse, kar se zdi v literaturi po drugi svetovni vojni modernistično, v primerjavi s prvotnim modernizmom šibkejše, epigonsko in »postmodernistično« v tistem pomenu, ki daje tej besedi prizvok postumnega ponavljanja odmrle literarne smeri, ne pa, da bi dajal tej skovanki pomen novega literarnega obdobja. Če bi ta domneva držala, potem bi morala za konec modernizma v literaturi Evrope in Amerike obveljati kar letnica 1930; to pa bi bilo komajda verjetno, saj je na prvi pogled videti, da so Eliot, Joyce, Faulkner, Picasso, Stravinski in mnogi drugi ustvarjali še po tem letu; da se že v tridesetih letih formirajo pisatelji, kot so Beckett, Sarrautova, Gombrowicz, Dylan Thomas, ki postanejo po drugi svetovni vojni v različnih nacionalnih okoljih središče novih modernističnih tokov; da med temi in starejšimi modernističnimi generacijami ni presledka ali preloma kljub obdobju tridesetih let, ko je literatura preživljala postrealistični obrat; in da je končno modernizem v številnih literaturah – med drugim tudi v slovenski – šele po drugi svetovni vojni doživel razmah v pravo literarno smer in

obdobje. Zato letnica 1930 za konec modernizma pač ne pride v poštev. Toda prav tako nesprejemljiva je letnica 1890, ki sta jo Bradbury in McFarlane predložila za začetek modernistične literature. Morda bi se z njo lahko zadovoljili kvečjemu kot z opozorilom, da segajo prva znamenja, zametki in predhodniki modernizma prek leta 1900 nazaj na konec 19. stoletja. Toda v tem primeru bi smeli mejo potisniti še bolj nazaj, saj bi med takšne predhodnike lahko uvrstili že Lautréamonta, Rimbauda, Mallarméja, Strindberga, Jamesa, celo Ibsena in Dostojevskega pa še marsikoga – vendar ne kot prave moderniste, saj bi bila takšna predstava o njih ne le pretirana, ampak zgodovinsko napačna; pač pa bi jih lahko imeli za nosilce nekaterih teženj, ki so se šele v modernizmu strnile v celoto, ki postavlja posebno duhovnoumetnostno strukturo, iz katere se konstituira nova literarna smer, struja in celo obdobje. Toda kaj takega se ni zgodilo že leta 1890, ampak po letu 1900, najverjetneje šele proti drugemu desetletju našega stoletja, ko se je modernizem odločilno izoblikoval ne le v literaturi, ampak tudi v arhitekturi, slikarstvu, kiparstvu, glasbi in gledališču. Sicer je pa iz Bradbury-McFarlanovega zbornika očitno, da sta do prezgodnjega začetka prišla iz preširoko zastavljenega pojma o tem, kakšno naj bi bilo bistvo modernizma. Da se je začel že z letom 1890, sta sklepala iz napačne postavke, da spada v modernizem že vse tisto, kar je proti koncu 19. stoletja predstavljalo reakcijo zoper pozitivizem, realizem in naturalizem tega stoletja; k temu sta dodala še mnenje, da moramo uvrstiti v modernizem pravzaprav že tudi vse, kar je v fin de siècle bilo kakorkoli »avantgardno« in torej priprava na literarno-umetnostne avantgarde 20. stoletja. Po tej logiki se modernizem 20. stoletja začne seveda že s t. i. moderno; v začetek modernizma sta zato lahko vštela že kar del naturalizma, nato še ves simbolizem, dekadenco in impresionizem, ki jim sledijo po 1910 avantgardne smeri od futurizma, imagizma in vorticizma do ekspresionizma, dade in nadrealizma. Zato ni nenavadno, da se med liriki modernizma v tem zborniku razvrstijo ne samo Rimbaud, Eliot in Yeats, ampak že kar Baudelaire, Valéry in vsi nemški ekspresionisti; modernizem v romanu predstavljajo ne samo Proust, Joyce, Kafka in Woolfova, ampak tudi James, Conrad, Huysmans, Malraux in Belj; in ko se govori o modernistični dramatik, so tu ne samo Pirandello, Beckett ali Majakovski, ampak še Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Čehov, Wedekind, Brecht in še kdo. Po vsem tem je očitno, da je modernizem pojmovan dosti preširoko, v njegov okvir so po krivem postavljeni številni tokovi dekadence, simbolizma, pa tudi ekspresionizma, saj ne spadajo vanj in jih je treba od pravega modernizma razmejiti; zato je začetek modernizma postavljen precej prezgodaj, predvsem pa ostane nejasen njegov konec, saj je leto 1930 vse prej kot zanesljivo končno leto modernistične literature.

Ko je Peter Faulkner leta 1977 objavil svojo knjižico *Modernizem* (Modernism), je v nji obravnaval samo angleško modernistično literaturo. Za njena predhodnika je priznal Jamesa in Yeatsa, za glavne nosilce Eliota, Pounda, Joycea in Woolfovo, pogojno in s pridržki pa še Lawrencea. Vendar je vsaj mimogrede nakazal, kateri evropski avtorji naj bi predstavljali modernizem na enakovredni mednarodni ravni – Rilke, Blok, Majakovski, Pasternak, Machado, Apollinaire, Ungaretti, Alberti, Thomas Mann, Proust, Kafka in Svevo. Ta seznam opozarja, da je pri Faulknerju temeljni pogled na modernizem sicer bolj strog in bolj izčiščen, da pa v njem vendarle še zmeraj figurirajo imena, ki bi jih bilo primerneje v celoti

ali deloma prišteti k simbolizmu, novi romantiki, verjetno celo k postrealizmu in seveda zlasti k postsimbolizmu, ki mu gre v literaturi 20. stoletja povsod po svetu ne tako majhen delež; se pravi k smerem in tokovom, za katere vemo, da so vzporedno z modernizmom potekali vztrajno skoz celo prvo polovico 20. stoletja in mu bili v posameznih fazah literarnega razvoja tudi močna konkurenca. V tridesetih letih so ga – kot poudarjajo skoraj vsi raziskovalci tega časa – celo potisnili v ozadje. Temu primerno postavlja Faulkner časovni razpon modernizma med leta 1910–1930. Letnica začetka je v primerjavi z Bradbury-McFarlanovim datiranjem nedvomno precej ustrežnejša, saj so šele od leta 1910 naprej začela izhajati poglobljena dela zgodnjega modernizma – Apollinairova, Traklova, Majakovskega, Proustova, Joyceova, Kafkova in druga. Da je tudi Faulkner izbral za sklep modernizma kar leto 1930, je seveda povezano s tem, da je po tem letu umetnostni modernizem ne le v Nemčiji in Sovjetski zvezi, ampak tudi v zahodni Evropi in Ameriki poniknil ali za nekaj časa sploh izginil, kot da ga je zares konec. Vendar Faulkner z letnico 1930 ni preveč gotov, saj priznava, da so se modernistični tokovi z novo silo vrnili po drugi svetovni vojni, to pa postavlja vprašanje o koncu modernizma pred nadaljnje preverjanje. »Nove oblike eksperimentiranja so se razvile posebno po letu 1950, v delih Becketta, Burroughsa, Borgesa, Butora, Robbe-Grilleta, v oblikah konkretne poezije in elektronske glasbe, v mešanju medijev in z naraščajočo uporabo skrajno zapletene tehnologije v glasbi in likovni umetnosti.« Toda prav v zvezi s tem podaljšanjem modernizma v povojno dobo zadeva Faulkner ob vprašanju, ki vznemirjajo pa tudi razdvajajo sodobne literarne zgodovinarje, kritike in teoretike. Je ponoven razmah modernističnih tokov po drugi svetovni vojni res podaljšek prvotnega modernizma – morda v obliki nekakšnega neomodernizma, kot je to fazo poimenoval Frank Kermode – ali pa gre že za novo, drugačno literarno gibanje – na primer za postmodernizem, h kateremu nekateri ameriški interpreti od omenjenih avtorjev prištevajo vsaj Borgesa in Burroughsa, drugi pa tudi Becketta in Robbe-Grilleta, ne da bi seveda o vsem tem vladalo splošno soglasje? Ena ali druga razlaga ponuja nekoliko drugačno sodbo o koncu modernizma v literaturi, posredno pa tudi v drugih umetnostih. Če so povojni modernistični pojavi v resnici že prvi val postmodernizma, potem se je modernizem končal že pred letom 1950, morda kar tik pred vojno, na primer v letu 1941, ko umreta Joyce in Woolfova; to seveda pomeni, da zaključevanje modernizma z letom 1930 ni popolnoma napačno, saj bi se dalo trditi, da je po tem letu modernizem počasi usihal, prehajal v epigonstvo in ponavljanje, dokler ga ni po letu 1950 zamenjal ali spodrnil postmodernizem. Če pa je stvar drugačna in se modernizem po drugi svetovni vojni nanovo poraja v obliki neomodernizma, se doba njegovega razmaha podaljša vsaj do leta 1960, če ne že kar do 1970, ko po soglasnem mnenju mnogih vendarle odločilno nastopi obdobje postmodernistične literature. Razlika med enim in drugim stališčem je seveda posledica tega, kako ta ali oni zgodovinar razume bistvo modernizma in postmodernizma, predvsem pa razliko in razmerje med obema. S tem se še enkrat pokaže, kako zelo je vprašanje o trajanju modernizma odvisno od vprašanja o bistvenih potezah modernistične umetnosti – pa ne le literarne, ampak tudi arhitekturne, slikarske ali glasbene, saj teh potez ni mogoče zares veljavno razbrati le iz ene same umetnosti, ampak jih je treba potrditi še na primeru drugih. To pa pomeni, da se bo razpravljanje o koncu modernizma tudi v pričujočem spisu moralo

usmerjati predvsem k problemu, kaj je bistvo modernizma; in seveda že tudi k vprašanju, katere so bistvene značilnosti postmodernizma, saj so tudi te lahko odločilne za določitev pojma modernizem, njegove pomenske vsebine in obsega. Za okvirno sodbo o tem, ali se torej modernizem končuje že pred letom 1950 ali šele po letu 1960, morda celo po 1970, pa takšna širša razmišljanja pravzaprav niso usodna. V enem ali drugem primeru mora navsezadnje obveljati, da smemo konec modernizma v literarni umetnosti, če ne celo v vseh umetnostih, postavljati med leta 1950 in 1970, bodisi na začetek ali na konec tega obdobja, pri tem pa ne more biti napačno ne eno ne drugo, saj gre verjetneje za postopen proces, ne pa za enkratni dogodek, torej za potek, ki se je najbrž začel že kmalu po drugi svetovni vojni, a je po letu 1970 polagoma pripeljal do položaja, v katerem modernizem sicer še zmeraj živi, vendar ne več kot dominantna literarno-umetnostna smer, ki bi dajala pospešek celotnemu literarnemu razvoju, ampak je to mesto že odstopila postmodernizmu, morda pa še kakšnim drugim tokovom, ki za zdaj še niso dobili primerne imena; pa še to se dogaja od dežele do dežele različno, tako da mora sodba o koncu modernizma upoštevati vsakokratne razmere, ki določajo ritem literarnega razvoja v tem ali onem nacionalnem okolju.

Peter Faulkner je v svoji razpravi o modernizmu sicer jasno zarisal dilemo, ali naj literarni razvoj po drugi svetovni vojni razumemo kot nemoteno nadaljevanje starejšega modernizma v njegove novejšje oblike ali pa naj v njem vidimo začetek novega literarnega gibanja; vendar se v tej dilemi ni mogel odločiti ne za eno ne za drugo možnost. Razlog te neodločenosti je verjetno ta, da v svoji razpravi – podobno kot tudi že Bradbury in McFarlane v svojem zborniku – ni podrobneje, sistematično in v celoti razvil vprašanja o bistvu modernizma, ampak se je zadovoljil z empiričnim orisom posameznih avtorjev in del, ki da spadajo v modernizem, ker pač o takšni uvrstitvi vsi bolj ali manj soglašamo.

To temeljno vprašanje je v bolj zgoščeni obliki obdelal šele nizozemski komparativist Douwe Fokkema v predavanju, ki ga je imel leta 1976 na kongresu mednarodne zveze za primerjalno književnost v Budimpešti; izšlo je leta 1980 pod naslovom *Kod modernizma* (The Code of Modernism). S tega stališča je njegov prispevek gotovo pomemben za razvitje celotne problematike modernizma kot smeri in obdobja, posredno torej tudi za določitev njegovega trajanja. Toda kar zadeva konkretno datiranje, se je na začetku svoje razlage zadovoljil s skopo ugotovitvijo, da je obdobje modernizma trajalo med letoma 1915 in 1935; to seveda pomeni, da se je za začetek odločil približno tako kot Faulkner, za konec pa podobno kot že Bradbury in McFarlane oziroma po obeh tudi Faulkner. Nejasno ostane, zakaj je obe letnici premaknil za pet let naprej in kakšen globlji pomen naj bi to imelo za literarnorazvojno periodizacijo. Vendar se zdi ta stran njegove določitve manj pomembna, saj položaja kaj bistveno ne spremeni. Pomembnejše je videti, da se je tudi Fokkema izognil vprašanju, kaj je z modernizmom v literaturi po drugi svetovni vojni in zlasti v letih 1950–1970. Je modernizma v tem času že zdavnaj konec in je tisto, kar je pomembnega nastalo v teh letih – Beckett, Ionesco, Borges, Robbe-Grillet, Genet in drugo – že postmodernizem? S tem ostaja odprto vprašanje, ki ga je zastavil že Faulkner in ki je še zmeraj odločilno za razpravo o koncu modernizma. Žal je Fokkema to sicer samo na sebi razvidno vprašanje po nepotrebnem zapletel s svojim posebnim razmejevanjem modernizma od

drugih, prejšnjih ali sočasnih literarnih tokov. Na začetku svojega predavanja je namreč brez podrobnejše razlage postavil tezo, da je modernizem treba razločevati od simbolizma, futurizma, ekspresionizma, nadrealizma, socialističnega in dokumentarnega realizma in seveda nazadnje tudi od postmodernizma. Če je gotovo, da simbolizma ni mogoče vključevati v modernizem, pa ostane nerazumljivo, kako naj bi razločevali med modernizmom z ene strani in pa futurizmom, nadrealizmom oziroma ekspresionizmom z druge, saj sta futurizem in nadrealizem pojma za avantgardni gibanji, ekspresionizem pa časovnozbirni pojem za heterogeno prepletanje različnih literarnih smeri. Zato jih seveda ni mogoče v celoti enačiti z modernizmom, pa tudi ne postavljati v nasprotje z njim; ker sta futurizem in nadrealizem avantgardni gibanji, so bistvene zanju predvsem socialno-organizacijske forme, skoz katere sta se pojavljala, o teh formah pa seveda ni mogoče trditi, da so ali niso modernistične, saj sploh ne gre za karakteristike same literature oziroma njenih smeri; pač pa je seveda zelo verjetno, da imajo literarna dela, ki so nastajala v okvirih futurističnega ali pa nadrealističnega gibanja, v celoti ali vsaj deloma modernistične poteze, to pa je zadosten razlog, da jih je treba šteti k modernizmu; podobno se dá za ekspresionizem sklepati, da v celoti nikakor ne spada k modernizmu, saj se marsikateri ekspresionist opira še na vsebinsko-formalno dediščino naturalizma, dekadence, simbolizma ali neoromantike; da pa je znotraj ekspresionizma vendarle najti tudi avtorje in dela, ki iz takšne tradicije prestopajo v modernistično smer. Zato se zdi Fokkemova zahteva po razlikovanju med ekspresionizmom in modernizmom že v svoji zastavitvi napačna, saj sploh ne gre za izključujoča se pojma, ki bi se ju dalo razmejiti drugega proti drugemu brez preostanka.

Tudi Fokkemova razlaga modernizma torej opozarja na to, da pomen in obseg tega pojma v literarni vedi še nista do kraja določena; posledica tega je, da sodba o koncu modernizma še zmeraj omahuje med različnimi možnostmi. Toda ne glede na možnost različnih razlag obstaja med njimi vendarle nekaj skupnih točk, o katerih se skoraj vsa mnenja ujemajo – da se razvoj modernistične literature po svojih začetkih v prvih dveh desetletjih 20. stoletja in po svojem zenitu, ki ga je dosegla že med obema vojnama, morda pa ponovno v obliki neomodernizma po letu 1950, po tem letu polagoma bliža uplahu, ki ga lahko razumemo kot konec modernizma. S tega stališča je pravzaprav vseeno, ali začetek takšnega konca nastavimo že okoli leta 1930 ali pa šele po letu 1960 ali celo 1970. S tem se seveda ponavlja proces, ki ga je novejša literarna zgodovina lahko opazovala že ob vseh novejših smereh evropske literature, saj se je v 19. in 20. stoletju govorilo o različnih »koncih« – v letih 1830–1850 o koncu romantike, v letih 1880–1900 o koncu realizma in naturalizma, okrog 1920 o koncu ekspresionizma, prej pa že o koncu dekadence in simbolizma; po 1950 o koncu socialističnega realizma in skoraj sočasnem upadu eksistencialistične književnosti. V takšnem splošnem nastajanju, razmahu, upadanju in preminevanju literarnih smeri, struj in tokov modernizem seveda ne more biti izjema in tako je bilo nujno, da je svetovna literarna veda po letu 1960 tudi modernizem vpisala med literarnoobdobja imena, o katerih je odslej potrebno razmišljati tudi pod vidikom njihovega skorajšnjega konca.

Tako začrtana problematika pojma modernizem, njegove uveljavitve v literarni vedi in možnosti, da se na tej podlagi določa današnji položaj modernistične literature, se seveda nanaša na gradivo, ki ga ponujajo lite-

rarni razvoj in literarnoznanstvene raziskave v svetovnem merilu. Obenaj se dajo postaviti ustrezna dejstva iz ožjega slovenskega sveta, tako tista, ki zadevajo položaj pojma v slovenski literarni vedi, kot tudi ta, ki osvetljujejo modernizem v slovenski literaturi. Oboje se seveda v poglavitnih stvareh ravna po modernizmu v svetovnem kulturnem prostoru, vendar zaradi običajnega odstopanja slovenskega kulturnega razvoja od evropskih modelov nastajajo zanimive razlike, ki pa spet niso tako zelo velike, da bi šlo za čisto poseben slovenski primer. Na splošno je mogoče sklepati, da se je pojem modernizma pojavljal na Slovenskem v enakih oblikah in časih kot drugod; in da tudi pojav modernizma v slovenski literaturi pred drugo svetovno vojno in po nji sledi enakemu časovnemu ritmu, čeprav zelo verjetno z zapoznelostjo in razpršenostjo, ki sta bili značilni tudi za vstop prejšnjih literarnoumetnostnih smeri v slovenski prostor.

Tu so najprej dejstva, kako se je pojem modernizma uveljavljal v slovenski publicistiki, kritiki in nazadnje literarni vedi. V obdobju naše moderne se je izraz pojavil mimogrede kot sinonim zanjo, torej podobno kot v špansko-ameriškem modernizmu tistega časa. Ko je leta 1898 Evgen Lampe ocenjeval pesniški almanah mladih Na razstanku, je sodil o Murnu, da »niha med realizmom in dekadentizmom«, in takšna usmeritev mu je bila zgled »modernizma« – Lampe sam je besedo zapisal v narekovajih. Okoli leta 1907 je tudi na Slovensko prišla beseda modernizem s tistim pomenom, ki je bil uporaben za razsojanje o teoloških sporih sodobne rimskokatoliške Cerkve. Ob tem je pa vse do prve svetovne vojne in še čez obstajal modernizem predvsem kot sinonim za tisto, kar je bilo »moderno« v okvirih evropske in slovenske moderne na prelomu 19. in 20. stoletja, se pravi za neoromantiko, dekadenco in simbolizem.

Ta raba se je začela spreminjati šele po letu 1920, in sicer v smeri, ki je ta leta postajala opazna ne le v Angliji, ampak že tudi v srednjeevropskih deželah, kjer se je modernizem iz relativno in ahistorično razumljenega sinonima za vse, kar je bilo v svojem času lahko »moderno«, začel spreminjati v enkratno označbo posebne literatne smeri, ki ni samo »moderna« v utečenem smislu, ampak po svojem bistvu stopnjuje takšno modernost v prav poseben »izem«. Res je bil tudi na Slovenskem sredi dvajsetih let modernizem v tem pomenu še zmeraj redko imenovan; kot v drugih literaturah tudi v slovenski tega časa nobeden od pesnikov in pisateljev, ki bi jih iz današnje perspektive lahko imeli za moderniste, ni sam sebe razglašal za modernista v tem novem pomenu – niti Anton Podbevšek niti Srečko Kosovel; in tudi slovenska literarna veda v tistih letih skorajda ni uporabljala pojma tako. Novi pomen se je oglašal bolj v prevodih tujih literarnih misli in še tu se je mešal s tradicionalnimi pomeni. Ko so leta 1926 v Ljubljanskem zvonu prevedli Valéryjev esej Kriza duha, je bil v njem modernizem še zmeraj sinonim za »moderno dobo« in za »modernost« kot določen način življenja; in ko je v isti reviji leta 1928 Stanko Leben pisal o francoskem pisatelju Paulu Morandu, je v zvezi z njim govoril o »bolnem in prehodnem povojnem modernizmu«, kar še zmeraj ni bil precizen izraz za novo literarno smer po dekadenci in simbolizmu. Pač pa je bil v prevedenem članku Vladimira Velmarja Jankovića S knjižnega trga (Pismo iz Beograda) omenjen »perversni barbarizem prenesenih modernizmov«, kar je merilo najbrž na zenitiste in podobne avantgardne skupine, ki so bile dejansko v zvezi s porajanjem modernistične literature 20. stoletja. Kljub

temu zbuja pozornost, da je bil izraz rabljen v množini, kar še ne kaže na enoten pojem ene same literarne smeri ali obdobja.

V tridesetih letih je bilo podobno kot drugje po Evropi tudi na Slovenskem vse manj priložnosti, da bi se ti obrisi zarisali določneje v pojem z globalnim historičnim pomenom in obsegom. Ko je na primer Anton Ocvirk leta 1933 ocenjeval zbirko Franceta Vodnika Borivec z Bogom, jo je imel za religiozni ekspresionizem, ob tem pa omenjal tudi »sodobni modernizem« in mislil pod tem na Podbevška, Jarca in Seliškarja; to seveda pomeni, da mu je bil modernizem na splošno sinonim za različne tokove ekspresionističnega obdobja, tudi za takšne, ki bi jih dandanašnji nikakor ne prišteli v modernizem. Podobno je uporabljal Ocvirk pojem leta 1938 v svojem Pregledu slovenske literature od leta 1918 do 1938, objavljenem v Ljubljanskem zvonu, kjer je ob Bogomiru Magajni, Maksu Šnuderlu in drugih piscih dvajsetih let mimogrede spregovoril o »slovenskem povojnem modernizmu«, »modernistični stilni maniri«, »povojni modernistični navdušenosti«, »v subjektivni kaos zamaknjem modernizmu« ali ob Leskovcu o »modernistični stilni nabreklosti«, kar pomeni, da mu je bil izraz zelo splošna označba za ozračje ekspresionističnega obdobja, morda kar za njegov »subjektivistični individualizem«. Omenjeni pisatelji opozarjajo na to, da so v tako pojmovan modernizem všteti tudi pojavi, ki so bili v slovenskem ekspresionizmu zelo daleč od modernizma kot nove dominantne smeri evropskega literarnega razvoja.

Podobno kot v Evropi in Ameriki se je tudi v slovensko publicistiko izraz vrnil šele sredi petdesetih let, zdaj že s pomenom, bližjim tistemu, kar je zatem literarna veda prepoznala kot sledove ene same literarne smeri, ki se iz zornega kota druge polovice 20. stoletja zmeraj bolj prikazuje kot razvojna dominantna literature v prvi polovici stoletja. Najprej se je začel pojem modernizma v tej funkciji uveljavljati v literarnih diskusijah, ki so v petdesetih letih sledile detronizaciji socialističnega realizma, in ko se je začelo dozdevati, da njegova veljavna naslednica ne bo kaka druga oblika realizma – na primer socialna ali kritična – ampak morda prav tisti tokovi, ki so veljali za »modernistične« in so se zdaj v antitezi z realizmom zmeraj bolj zgoščali v en sam pojem modernizma. Ti pomenski premiki so se pojavili zlasti leta 1954 na izrednem beograjskem plenumu Zveze književnikov Jugoslavije, v referatih, ki jih je v slovenskem prevodu deloma ponatisnila ljubljanska Naša sodobnost. Tu je na primer Marin Franičević govoril o modernizmu kot nekakšnem nasprotju realizma in navajal zanj imena Steinbecka, Hemingwaya, Faulknerja in Sartra; Janez Menart je opozarjal, da se v poezijo infiltrirajo »razne modernistične struje«, pod tem pa razumel – podobno kot Ocvirk pred vojno – izrazit subjektivizem. Podobno so izraz uporabljali še drugi slovenski pesniki tega časa, na primer Ivan Minatti leta 1956, ko je odklanjal »pesniške abstraktnije« in njihovo usmeritev označeval z dvojno označbo modernizem in surrealizem, pri tem pa je besedo modernizem postavljaj tudi v narekovaj.

Takšni narekovaji so bili seveda znamenje, da pojem še zmeraj ni veljal kot popolnoma ustrezna označba za nekaj stvarno veljavnega. Ta težava je sprva ovirala tudi slovensko literarno zgodovino, da bi ga sprejela kot globalen pojem za literarno smer, ki obvladuje dovršen del svetovne literature po letu 1910 in dobiva ustrezno težo tudi v razlagi novejšega slovenskega literarnega razvoja. Ko je Boris Paternu leta 1959 poročal v Jeziku in slovstvu o predavanju Aleksandra Flakerja o problemu modernizma v ruski

književnosti med 1890–1930, je izraz postavil v narekovaje, leto dni pozneje pa na straneh iste revije navedel tudi razlog za to, opozarjaje na »ambivalentne pojave tako imenovanega ‚modernizma‘, če že izberemo ta precej nepravični naziv«. Zadrega z modernizmom je razumljiva spričo dejstva, da se termin tudi v svetovni literarni vedi sredi šestdesetih let še zmeraj ni izoblikoval v trdnejši podobi s popolnoma določenim pomenom in obsegom. Zato je več kot razumljivo, da se modernizem kot znanstven termin vse do leta 1980 ne uveljavlja v zgodovinah slovenske književnosti, ki so izhajale ta čas in poskušale v natančnejšo periodizacijo zajeti tudi novejša obdobja. Leta 1972 so izšle tri knjige obsežne Zgodovine slovenskega slovstva izpod peresa Franca Zadravca in Jožeta Pogačnika – v šesti in sedmi knjigi je prvi obširno razlagal tudi obdobje slovenskega ekspresionizma, vendar brez pomoči pojma modernizem, ker mu je za raziskavo modernističnih del zadostovala lestvica utečenih pojmov za ekspresionizem, futurizem, nadrealizem in podobno; Jože Pogačnik je v osmi knjigi zarisal celovito podobo slovenskega literarnega razvoja v letih po 1950, vendar v njem prav tako ni iskal enotne smeri modernizma, ampak razčlenil gradivo pod vidikom pojmov eksistencializem in strukturalizem, od katerih seveda nobeden ne ustreza sistemu, kar naj bi bilo bistveno za modernizem. Podobno je bilo s prvo izdajo Kosovega Pregleda slovenskega slovstva iz leta 1974, kjer se je razpravljalo o povojni slovenski literaturi, med drugim tudi o njenih najmodernejših tokovih, vendar še ne s pomočjo poenotenega pojma o modernizmu, ampak prek delnih pojmov, kot so književnost absurda, literarna avantgarda in podobno. Šele v dopolnjeni izdaji tega dela (1987) je njihovo vlogo prevzel modernizem kot eden od poglavitnih pojmov za literarno periodizacijo.

Vse to se seveda sklada z dejstvom, da je prišel v svetovni literarni vedi pojem modernizma do svoje sistematične podobe šele okoli leta 1975; in tako se je o njem kot o pravi literarni smeri z globalnim obsegom, ki sega s svojimi začetki tja do prvega desetletja 20. stoletja, tudi v slovenski literarni znanosti začelo govoriti šele po letu 1980, se pravi z nekajletno zamudo, ki pa vendar ni tako velika, da ne bi proti letu 1990 zmogli na višji sistematični ravni razmišljati o problemu modernizma, njegovem bistvu in trajanju, s tem pa tudi o njegovem koncu.

Seveda je za zamudo v slovenskih razpravah o modernizmu po svoje kriv tudi poseben položaj modernizma znotraj slovenske literature. Ta je bil po letu 1910 gotovo manj izrazit, sklenjen in profiliran kot v nekaterih drugih književnostih. Kje se začenja in neha starejši slovenski modernizem? Sta Podbevšek in »konstruktivistični«¹ Kosovel že prava modernista? Kateri od piscev sicer tako zelo heterogenega slovenskega ekspresionizma se že zares bliža modernizmu in kateri ostaja še v neoromantiki, dekadenci, simbolizmu? Še večje so zadrege ob sodobni literaturi po drugi svetovni vojni, za katero se zdi, da je šele proti letu 1960 uvedla na Slovensko bolj sklenjene tokove modernistične poezije, pripovedništva in dramatike. Težava je v tem, kje in kako prepoznati slovenski literarni modernizem, kajti zdi se, da podobno kot skoraj vse druge literarne smeri tudi modernizem doživlja na Slovenskem posebno usodo, za katero sta značilni oslabelost in razpršenost njegovih določil, včasih tudi sinkretizem z drugimi smermi in tokovi. Sta pesniška modernista že Dane Zajc in Gregor Strniša ali pa so to šele Venko Taufer, Franci Zagoričnik, Tomaž Šalamun? Koliko modernizma je že v Jožetu Udoviču in Edvardu Kocbeku, Cirilu Zlobcu in

Kajetanu Koviču? Se je v dramatiki uveljavil že z Dominikom Smoletom in Petrom Božičem ali šele z Dušanom Jovanovičem in Milanom Jesihom? Je pristen pripovednik modernizma Rudi Šeligo ali pa že Lojze Kovačič? Pa še ob tem ostaja odprto, ali so Kovačičeva dela modernistična šele od Dečka in smrti naprej in so njegovi Prišleki še zmeraj modernističen tekst ali pa so že onstran takšne proze.

Ta, na prvi pogled preprosta vprašanja o začetku in koncu modernizma se v slovenski literaturi zastavljajo morda nekoliko drugače kot v mejah svetovne literature. Vendar je tudi ob slovenskih primerih videti, da je odgovor na vprašanje o začetku in koncu modernizma navsezadnje odvisen predvsem od tega, kako razumemo bistvene poteze modernistične literature in po kakšnih znamenjih prepoznavamo njena dela. Vprašanje o koncu modernizma je torej predvsem vprašanje o bistvu te literature.

(Se nadaljuje.)

Iz »Goličave«



Tone
Pavček

Soneti za besedo

VIII

DOKONČNOST IN VEČNOST

Črta. Komaj zaznavna siva pika.
Nekje tamkaj na samem kraju.
Nevidna nekoč v lahkomiselnem maju,
zdaj se je skoro dotikam.

Za njo brezmejnost, kamor dokončno
se vrne zvok, v prvobitno tišino,



Janko
Kos

Konec modernizma

II

Nejasnosti z vprašanjem o bistvu modernizma se ponavadi začnejo, brž ko se lotimo natančnejšega razmišljanja o tem, do česa naj se takšno bistvo določa. Po logiki same stvari bi se morale bistvene poteze kake literarne smeri prikazati s tem, da bi jo poskušali razumeti iz razmerij do »sosednih«
smeri, tj. do tistih, ki so hodile pred njo, ji bile kakorkoli vzporedne ali pa so ji sledile kot nova literarnorazvojna faza, morda celo kot nasprotje in negacija. V primeru modernizma, postavljenega s svojim razvojem približno med leta 1910 in 1960, je možnosti za takšno določanje precej, so pa vse prej kot preproste. Na svojem začetku se je oblikoval na ozadju literarnih smeri, struj in tokov, ki so prihajali v 20. stoletje še s konca prejšnjega: realizem in naturalizem, nova romantika, dekadenca in simbolizem. Te smeri so ga po letu 1910 bolj ali manj vztrajno spremljale, mu nasprotovale in pogosto tudi uspešno – zlasti v tridesetih letih in takoj po drugi svetovni vojni – konkurirale, čeprav seveda že v času primerni, modificirani podobi, kar velja tako za realizem in naturalizem, ki sta se v 20. stoletju razpustila v različne veje postrealizma in postnaturalizma, kot za simbolizem, iz katerega je kmalu po začetku novega stoletja začel izraščati postsimbolizem, ki se je nato prenesel vse do srede stoletja. Po vsem tem bi se dalo domnevati, da je bistvo modernizma potrebno doumeti predvsem iz primerjave z deli, posebnostmi in podlagami realizma in simbolizma, da bi se izkazalo, v kakšnem razmerju je pravzaprav do obeh. Jima je nasproten ali ju nadaljuje? Je v enakem razmerju do obeh ali pa je na primer simbolizmu dosti bližji kot realizmu-naturalizmu, tako da iz simbolizma že kar izhaja kot njegovo stopnjevanje in višji razmah? Toda preden je mogoče odgovoriti na ta odločilna vprašanja, je tu seveda še možnost, da bi se bistvo modernizma določalo predvsem do postmodernizma, saj je očitno, da se v koncu modernizma sooča predvsem teh dvoje struj, bodisi da sta si v nepremostljivem nasprotju bodisi da postmodernizem nadaljuje modernistične zamisli, vendar z globljim premikom, zasukom ali celo v končno negacijo njihovih izhodišč. Možnost takšnega določanja je na dlani, vendar jo omejuje pomislek o tem, da je postmodernizem sam vendarle šele smer v nastajanju, ki ji še ni do kraja videti obsega, razvoja in tudi ne pomena. Zato je pojem o njem lahko vse prej kot jasen in trden. Prav to pa je glavna omejitev za primerjanje modernizma s postmodernizmom, da bi se že kar od tod izkazalo bistvo modernizma. Resnica je najbrž ravno nasprotna – da bi bila takšna primerjava mogoča, bi morali že vedeti za prave značilnosti postmodernizma, to pa bi bilo mogoče šele na podlagi trdnega pojma o bistvu modernizma, saj je postmodernizem šele s tem bistvom kolikor toliko določljiv. Čeprav torej ni vnaprej mogoče tajiti potrebe po primerjanju obeh smeri med sabo, da bi se s tem pojasnila njuna posebna problematika, je pa vendarle bolj na dosegu primerjava modernizma s tem, kar se nam zdaj kaže že kot prese-

ženo bistvo realizma in simbolizma s konca prejšnjega in z začetka tega stoletja, da bi se iz takšne primerjave v trdnejših obrisih zarisala podoba tistega, kar se s koncem modernizma v zadnjih dveh desetletjih končuje ne samo v svetovni literaturi nasploh, ampak morda že tudi v slovenski.

Izhodišče v tako zastavljeno problematiko naj bo misel, da je verjetno modernizem po svojem bistvu nasproten predvsem realizmu oziroma naturalizmu, dosti manj pa simbolizmu, kolikor mu sploh ni tako zelo blizu, da lahko vidimo v modernizmu nadaljevanje simbolističnega gibanja in je torej bistvo prvega zraslo iz bistvenih prvin le-tega. Zdi se, da so na takšnem stališču stali avtorji zbornika *Modernism 1890–1930* z urednikoma Bradburyjem in McFarlanom, ko so med nosilce modernizma dosledno uvrščali nekatere od osrednjih simbolistov okoli 1900 in po tem letu. Stališče, na katero so se postavili, je bilo torej v tem, da je modernizem 20. stoletja predvsem nasproten realistično-naturalistični tradiciji in zato povezan z vsemi tokovi fin de siècle, s katerimi se je izvršil obrat od takšne tradicije v iracionalno, emocionalno, individualno ali celo fantazijsko doživljanje sveta; kar naj bi modernizem nato prignal do zadnjih skrajnosti in bil prav s tem genetično najtesneje naslonjen ob simbolizem. Da to mnenje ni tako zelo osamljeno, kaže pogosto ponavljajoča se sodba, da je modernistična poetika vsebovana že v Mallarméjevih pesniških teorijah in še zlasti v njegovi pesniški praksi, pri tem pa se ne misli samo na predmodernistične tekste, kakršen je njegov *Un coup de dés* – če je seveda zares predmodernističen – ampak tudi na zgodnejše dekadence pesmi in poznejše simbolistične sonete.

Od opisanega mnenja se razlikuje tisto, ki modernizma po bistvenih straneh sicer ne povezuje neposredno s simbolizmom, pač pa vidi v njem vendarle in samó nasprotje realizmu in naturalizmu 19. stoletja. Sem spada verjetno stališče, s katerega je presojal razvoj in posebnosti »modernega«, tj. modernističnega romana Anton Ocvirk v članku *William Faulkner in njegov roman Svetloba v avgustu* (1952); v tem članku, ki je pomemben kot eno prvih znanstveno-strokovno zasnovanih razpravljanj na Slovenskem o nekaterih tipičnih značilnostih modernistične literature, se ne omenja kaka tesnejša zveza modernizma s simbolizmom, pač pa so poudarjene vse tiste posebnosti v obravnavi časa, prostora, človeških likov in njihovega psihičnega sveta, ki »moderni« roman spravlja v nasprotje z realistično-naturalističnim, kot da je med obojima bistven prelom.

Po vsem tem se zdi za določitev pravega bistva modernistične literature kot uvod v osrednjo problematiko potrebno raziskati, kakšno je pravzaprav njegovo razmerje do vodilnih literarnih smeri poznega 19. stoletja in do njihovih nadaljevanj po letu 1900. Kar zadeva razmerje do simbolizma, je na to vprašanje našel pravi odgovor že Douwe Fokkema, ko je leta 1976 v svojem predavanju o »modernističnem kodu«, govornem na kongresu mednarodne zveze za primerjalno književnost v Budimpešti, ugotovil, da je treba ločiti modernizem od drugih sočasnih ali predhodnih literarnih smeri, med drugim tudi od simbolizma. Ko je svoje pojmovanje modernizma zgostil v deset točk, je na prvo mesto postavil tisto posebnost, ki ga najočitneje loči zlasti od simbolističnih avtorjev. Raziskava pripovedovalca, ki stoji za pripovedjo v romanih Marcela Prousta in Virginie Woolfove ali pa Faulknerjevega dela *Krik in bes*, mu je pokazala, da ta pripovedovalec svojemu pogledu na stvari, svoji perspektivi ali gledišču (point of view) ne pripisuje zares trdne, objektivne ali absolutne veljave, kot da mu gre za

pravo resnico, ampak ga ima za nekaj provizoričnega ali hipotetičnega; in kot takšnega ga sprejema tudi bralec. Prav o tej stvari so simbolisti mislili čisto drugače, saj so poskušali z besedami doseči absolutno. Fokkemo bi lahko dopolnili z opozorilom, da se je to dogajalo seveda posredno s pomočjo simbolov; vendar se je mogoče povsem strinjati z njegovo tezo, da simbolizem pripisuje »neutajljiv pomen« določenim besedam, glasbi besed in podobnemu, navsezadnje – kot Maeterlinck – celo tišini; in da se prek takšnega pomena namesto bolj ali manj hipotetične pojavnosti, kot jo lahko vsakdo empirično in relativno zazna v svoji zavesti, prikazuje tisto, kar je resnično in s tem resnica v pravem pomenu besede. Ali kot je temu zelo jasno dejal André Gide leta 1891 v svojem *Traktatu o Narcisu*: »Vsak pojav je simbol neke resnice.« Če naj iz tega, pri Fokkemi citiranega stavka izpeljemo še vse druge sklepe, je treba reči, da je takšna temeljna iztočnica simbolizma za modernistično literaturo nesprejemljiva, kajti v nji je sicer marsikaj resnično, tako da se iz njenih podob neprestano sestavlja tisto, kar zasluži ime »resničnost«, toda ta je organizirana tako, da iz nje nikakor ni razvidna absolutna resnica o tej resničnosti; pravzaprav je vprašanje, ali se iz njene pojavnosti sploh lahko odpira kakršnakoli »resnica« v količkah otipljivem pomenu te besede. Od tod je mogoče sklepati, da obstaja med simbolizmom in modernizmom poleg morebitnih zvez vendarle razlika v bistvenih stvareh, kar pomeni, da ne gre zgolj za zunanje, morda samo formalno-stilne razmike, ampak že kar za drugačno temeljno izhodišče. S tem se potrjuje, da nikakor ne morejo imeti prav tisti, ki brez pridržkov navezujejo modernizem na simbolistične ideje s konca 19. stoletja ali ga iz njih celo izvajajo, kot da je modernizem samo podaljšek, stopnjevanje in radikalna uresničitev takšnih idej. Prav narobe, za določitev bistva modernizma je med drugim nujno sprevideti tudi opozicijo, ki ga ločuje od simbolizma, s tem pa literaturo 20. stoletja postavlja pred nov začetek in ne samo v nadaljevanje 19. stoletja.

Še bolj kot razmerje do simbolizma je za bistvo modernizma usodno, v kakšno medsebojno razmerje se njegova literatura postavlja do realistične in naturalistične proze ali dramatike, ki sta bili sredi 19. stoletja in skoraj vse do 1900 vendarle vodilni sili takratnega evropskega pripovedništva in gledališča. Splošno razširjeno mnenje o tej stvari se glasi, da sta modernistični roman in drama vsaj od Prousta, Joycea, Kafke, Pirandella naprej razdrla podobo, ki jo je o resničnosti ustvarjal realizem-naturalizem 19. stoletja, tako na vsebinsko-duhovni kot na formalno-stilni ravni; zlasti na oblikovni ravni naj bi bilo očitno, kako je modernizem v romanu ali dramati ki bistveno spremenil predstavljanje resničnosti, saj je opustil sklenjene oblike strogo povezanega dogajanja, likov, psihologije in idej, nadomestil pa jih z akavzalnim, asociativnim, časovno in prostorsko nepovezanim prikazovanjem. Ta sodba je seveda v glavnih potezah veljavna. Vendar pa je dejansko razmerje med modernizmom 20. stoletja in realističnimi tokovi prejšnjega precej bolj zapleteno, kot se zdi na prvi pogled; vsekakor bolj zamotano od razmerja, ki ga postavlja v opozicijo do simbolizma.

Težava je najbrž v tem, da so med bistvenimi značilnostmi modernizma takšne, ki jih lahko razumemo kot nasprotje realizmu, pa tudi drugačne, ki se ne razločujejo od realističnih, ampak so zrasle iz njih ali vsaj iz enake podlage. Če se s prve strani modernizem kaže kot opozicija realizmu-naturalizmu, se z druge vsiljuje vtis, da se prav v njem nadaljuje dediščina, ki mu prihaja iz realistične literature. Toda problem je v tem, da je njegova

nasprotnost tej literaturi precej vidnejša, kar seveda pomeni, da jo je opaziti že na formalno-stilni ravni, medtem ko je pozitivna zveza z realizmom-naturalizmom nekako skrita, pomaknjena v ozadje, zato pa morda globlja in celo odločilnejša. Da bi bila stvar še bolj zapletena, je treba pomisliti na to, da bi razmerje med modernizmom in realizmom ne moglo vsebovati kar dvoje nasprotnih si plasti – negativno in pozitivno – ko ne bi oboje vendarle potekalo iz istega izvira, se pravi iz nečesa, kar je realizmu in modernizmu literarnorazvojno, verjetno pa tudi duhovnozgodovinsko skupno; kar ju torej v toku časa združuje in šele na tej skupni podlagi postavlja tudi v nasprotje.

Za razumevanje bistva modernizma je seveda pomembno obojno razmerje, ki ga povezuje z realizmom-naturalizmom, vendar je negativna zveza, ki ga postavlja z njim v nasprotje, precej laže ugotovljiva kot pa pozitivna navezava na njegove skrivne podlage. Kot je ugotavljal že Ocvirk za novosti »moderne« romana, se na stilno-formalni ravni, ki seveda ni le zunanja, ampak posega v notranjo formo literarnih umetnin, njihov prelomni značaj z realističnim ustrojem romanov 19. stoletja kaže v zelo očitnih potezih, ki jih je mogoče ustgotoviti na prvi pogled. Da bi jih zagledali, ni treba kaj več kot primerjati dvoje besedil, ki pripadata različnim kontekstoma realizma in modernizma, a oblikujeta skoraj isto snov, motiv in lik. Različnost, ki se ob tem razkrije, je predvsem formalno-stilna, vendar v svojih globljih podlagah tudi duhovnozgodovinska. Ko na primer Marcel Proust na začetku svojega romana *Svet guermantskih* (1920) začenja s pripovedjo o tem, kako se je ob pariških selitvah junakove družine obnašala njihova stara služkinja Françoise, oblikuje s tem takrat že tradicionalni služkinjski motiv, ki sega v sredo stoletja k poznemu realizmu in naturalizmu, k bratoma Goncourt, Flaubertu in Zolaju. Najznamenitejši primer takšnega realističnega predstavljanja služkinj je seveda Flaubertova zgodba o Feliciti iz pripovedi *Preprosto srce*, vendar je ravno ob nji takoj opazna razlika s Proustovim načinom. Flaubert začenja zgodbo o Feliciti z natančno navedbo podatkov o nji, njenem delu in značaju, njeni gospodarici in družini, v kateri je služila, nato pa sistematično, povezano in sklenjeno začenja razvijati dogajanje, ki je na koncu pripeljalo do sklenitve usode ne le osrednje junakinje, ampak vseh, ki so bili za njeno življenje pomembni. To pomeni, da se resničnost v Flaubertovem besedilu postavlja ne le nazorno vključena v determinante prostora in časa, fizioloških, bioloških, socialnih, psiholoških, historičnih okvirov, v katere so junaki s svojo subjektivnostjo ujeti, ampak se celota njihovega življenja in bitja organizira v enovit sestav, v katerem ima vsaka stvar svoje natančno mesto, tako da je njeno bistvo do kraja jasno, njen pomen pa dokončno določen. Poleg tega ne ostane v nji nič nejasnega, nedoločene ali morda temu bistvu in pomenu čisto nasprotnega. Skratka, resničnost sveta je tu postavljena tako, da je v nji navzoča tudi že vsa resnica o nji. Kaj takega se ne dá reči o Proustovem pripovedovanju o Françoisi na začetku *Sveta guermantskih*. Ne samo da o nji govori v prvi osebi, ampak se že od vsega začetka prav nič ne trudi, da bi obnovil dogajanje po njegovem smiselnem, časovno in prostorsko določenem poteku, ampak dogodke v zvezi s Françoiso obnavlja, kot mu prihajajo na »misel«; stvarnost dogodkov nastaja pred nami po drobcih, fragmentarno in naključno, to pa očitno zato, ker sama na sebi ni pomembna, ampak predvsem po tistem, kar jo pripenja na doživljaje samega pripovedovalca in seveda tudi Françoise, o kateri pripoveduje – pomembne so mu

toorej le psihične vsebine njune zavesti. Tako nastajajoča resničnost je seveda še zmeraj resničnost, polna nazornih podrobnosti, pojavov, povezav med njimi, prebliskov globljih ozadij za njimi, misli in besed, vendar se nikjer ne sklene v enoten sestav, znotraj katerega bi vse to dobilo dokončen, en sam in za zmeraj veljaven smisel. Resničnost tu ni ujeta v mrežo »resnice«, da bi bila iz nje do kraja razložljiva. Resničnost še zmeraj jè, toda resnice o nji ni več. To se med drugim kaže že s tem, da Françoise iz pripovedi kmalu in skoraj neopazno izgine; morda se bo kdaj drugič, na drugih mestih v romanu spet pojavila, vendar zmeraj samo kot del spremenljive in nestalne, v neprestano gibanje zavesti drseče resničnosti, katere resnica bo ostala za zmeraj neulovljiva; primerna za takšne ali drugačne razlage, vendar brez veljavne potrditve. Morda bi kdo sodil, kot da je v takšnem stanju stvari vendarle še zmeraj navzoča nekakšna resnica, samo da je v primerjavi z resnico realistično-naturalističnih romanov manj gotova; pravzaprav dvoumna ali celo dvomljiva. Vendar bi bilo za Proustovo pripoved in seveda še toliko bolj za literaturo drugih, pogosto radikalnejših modernistov kaj takega neustrezno reči, kajti njihovo predstavljanje resničnosti – naj bo ta kakršnakoli – ostaja navsezadnje zunaj vseh trdnejših koordinatnih mrež, znotraj katerih se posamezni deli resničnosti lahko povežejo v enoten sistem, ki se mu lahko reče resnica. Ta v modernizmu preprosto ni več mogoča.

Sicer je pa ta bistvena razlika opazna tudi na delih, ki so si na prvi pogled ne samo po snovi, ampak tudi po njeni obdelavi podobna, tako da le s težavo opazimo, da pripadajo različnim območjem realistične in modernistične literature. Primer takšnih besedil sta začetka dveh slovenskih romanov preteklega in najnovejšega časa, Kraigherjevega *Kontrolorja Škrobarja* in Kovačičevih *Prišlekov*. Oba romana sta napisana v prvi osebi. Pripovedovalca, ki sta hkrati junaka romanov, na začetku vsak po svoje pripovedujeta, kako sta v čisto določenem trenutku svojega življenja potovala z vlakom v mesto oziroma deželo, kjer je njuna usoda dobila drugačen, nov in verjetno usoden smisel. Kraigherjev junak se vozi na novo službeno mesto v Slovenskih goricah; Kovačičev junak, še otrok, se pred drugo svetovno vojno s starši odpravlja z vlakom iz Basla v očetovo domovino. Na prvi pogled med tema začetkoma skoraj ni razlike, saj se oba ukvarjata s popisom nečesa, kar je stvarno vsakdanje, konkretno otipljivo, polno verističnih podrobnosti, ki jih zlahka razumemo, saj so docela v skladu z našimi lastnimi izkušnjami. Ta enakost se zdi tako velika, da bi pravzaprav morali imeti tudi Kovačičevo besedilo za poseben primer realizma-naturalizma, morda za neonaturalizem v literarnozgodovinski rabi tega izraza, in s tem za nadaljevanje naturalizma, ki ga je na Slovenskem preskušal v romanu zlasti Alojz Kraigher. Ta vtis je toliko močnejši, ker na začetku Kovačičevih *Prišlekov*, pa tudi pozneje, ni opaziti na videz neurejenega toka Proustove pripovedi, ki samovoljno blodi med spominskimi asociacijami, jim sledi, jih fragmentarno obnavlja, potem pa se nenadoma obrne v drugo smer ali jih nadomesti z novimi. Česa takega pri Kovačiču ni, njegova pripoved se začenja sicer »in medias res« nekako sunkovito, iztrgano iz celote, toda zatem se v glavnem oklepa ene same spominske črte, ne posega naprej ali nazaj, pač pa disciplinirano, po kronologiji samih dogodkov, čeprav s presledki in z opuščanjem vmesnih členov polagoma drsi skoz svoje spominske predstave o tem, kar je bilo in kot je bilo.

Natančnejše opazovanje seveda v Kraigherjevem in Kovačičevem

začetku polagoma odkrije posebnosti, ki kažejo na to, da imamo opravka z različnostjo dveh pisateljskih svetov, verjetno realizma-naturalizma in modernizma, kajti tisto, kar ju loči, ni bolj ali manj sklenjena oblika kronološke pripovedi, ampak notranja struktura njunih vsebin. Pri Kraigherju se junakovo poročilo o potovanju v Maribor in nato v Slovenske gorice sproti povezuje v večje pomenske sklope, vsaka podrobnost je že vnaprej postavljena znotraj sklenjenega pomenskega horizonta, v katerem je že navzoča celotna junakova usoda, njen smisel, moralna in ideologija; pravzaprav njen celotni življenjski, historični in socialno-nacionalni pomen. Zato začenja Škrobar pripoved o svojem potovanju takole: »Vozil sem se na svoje novo mesto. Mučna negotovost me je nadlegovala vso noč: kakšni kraji so to, kakšni ljudje so tam? Komaj se malo spominjam iz šole slovenskega imena Štajerskih Goric, a še nikdar nisem slišal imenovati Svete Jedrte. In komu se je kdaj sanjalo, da me komandira usoda ravno tu gor na mejo, ki jo izpodkopava in izjedava sovražnik...«

Iz tega kratkega odstavka zve bralec že vse glavne podatke o junaku, njegovi izobrazbi, namenu potovanja, razlogih posebnega čustvenega stanja; pa ne le o njem, ampak že kar o najširši socialni in nacionalni situaciji, v katero je postavljen, celo o usodi slovenstva na severni meji pred prvo svetovno vojno. In v tem smislu se pripoved nadaljuje, kajti podrobno poročilo o vožnji z vlakom, postanku v Mariboru in prvih vtisih o mestu se ves čas vmešča v širši krog spoznanj, ki s svojimi predpostavkami sestavljajo resnico o resničnosti, za katero gre. Ta resnica je nedvomno najtesneje povezana z duhovnozgodovinskim horizontom realizma in naturalizma 19. stoletja.

V Kovačičevih *Prišlekih* se opis vožnje z vlakom začenja drugače: »Tako smo zapuščali Basel. Gerbergässi... rue Helder... Steinenvorstadt... Nadelberg... rue de Bourg. Veliko ljudi je prišlo k hiši, največ policajev. Nekateri v uniformah, eni v civilu. Med temi so bili taki, podobni trgovcem iz središča mesta, drugi zaradi svojih širokih klobukov iz črnega žameta baletnim rajalcem iz varieteja. Dva v uniformi sta nas pospremila z najnujnejšo prtljago skozi Luisenplatz proti kolodvoru. Ljudje so se ustavljali in gledali. Šli smo čez mostiček nad pritokom, v katerem sem se pred poldrugo uro še igral z rumenimi potočnimi proci pod umetno pečino. Navsezadnje le gremo... Adijo Basel!« Za odstavkom sledi presledek, nato se v istem redu in načinu nadaljujejo podobni opisi vožnje, predmetov in ljudi. Različnost s Kraigherjevimi začetkom torej ni v časovnem zaporedju pripovedovanega. Pač pa je drugačna notranja organizacija pripovedi, ki je zdaj vsa naperjena na posamične predmetne vsebine, ne da bi jih sproti vključevala v širše, razvidnejše, tudi abstraktno moralne ali ideološke sklope. Pripovedovalec govori, kot da zanj vsega tega ni, obstajajo samo drobci resničnosti, kot jih lahko obnavlja skoz spominski filter zavesti. Obstaja samo konkretna resničnost, ki ni drugega kot niz psihičnih vsebin te zavesti, se pravi njenih »doživljajev«. Resničnost je zaporedje doživljajev, ki so v neprestanem toku; in ker se nikjer ne ustavljajo v strnjena stanja ali prehajajo v abstraktne celote, ki bi obstajale neodvisno in zunaj teh doživljajev, je očitno, da tudi v Kovačičevem romanu tako kot pri Proustu, verjetno pa tudi v Joyceu, Kafki, Woolfovi, Robbe-Grilletu, morda celo v Beckettu, obstaja samo resničnost v svoji neposredni konkretnosti, ne pa resnica o nji, ki je zmeraj abstraktna in je zato takšna konkretnost ne prenese več. Pravzaprav jo sproti onemogoča; kolikor se ji na vsak način

poskuša vsiliti, jo izloča iz sebe, tako kot živ organizem zavrže tujke, ki so zašli vanj od zunaj. S tem se med Kraigherjem in Kovačičem odpira enaka različnost, ki jo je bilo mogoče opaziti že v primerjavi Prousta s Flaubertom, različnost, ki je nedvomno temeljno nasprotje med realizmom-naturalizmom in modernizmom.

Iz povedanega je videti, da se ta različnost kaže sicer najprej na formalno-stilni ravni, da pa je po svojem bistvu predvsem duhovnozgodovinska, saj ne gre za nič več in nič manj kot za različno razmerje realizma in modernizma do resničnosti in resnice, kar seveda pomeni, da je eno bistvenih določil modernizma prav posebnost takšnega razmerja. Zdaj tudi ni več mogoče dvomiti, da se poglobitveni premik modernistične literature od realistične tradicije postavlja prav na tej ravni. Toda hkrati je postalo očitno, da je različnost realizma in modernizma bolj ali manj enaka tisti, ki jo je bilo mogoče ugotoviti kot bistveno za nasprotje med modernizmom in simbolizmom, kajti tudi ta se je v primerjavi z modernistično literaturo izkazal za še zmeraj zaprto območje, v katerem je resničnost ujeta v navidez trden sistem absolutne resnice, čeprav posredovane samo še s pomočjo nejasnih simbolov. Realizem in simbolizem očitno pripadata istemu duhovnozgodovinskemu svetu, ki je še zmožen ali voljan zajeti resničnost v enoten sistem resnice. Ta sistem je resda pri obeh drugačen, od tod velika razlika med realističnimi in simbolističnimi literarnimi besedili v obdobju naturalizma, pa tudi še po letu 1900, ko se je realizem 19. stoletja že razpustil v raznotere tokove postrealizma in postnaturalizma.

Iskanje razlik modernizma z realizmom je mimogrede opozorilo na nekaj stičnih točk, ki kljub vsemu obstajajo. Na prvi pogled so seveda zgolj snovne, motivne in stilne. Pri Proustu je mogoče najti motive, ki so jih uvedli v literaturo Flaubert in njegovi sodobniki; Kovačič začenja svojo pripoved o »prišlekih« z motivom, ki ga je uporabil za začetek romana že Kraigher, pred njim pa Cankar v romanu *Novo življenje*. Zveza torej gotovo obstaja v območju snovi, motivov, tem, tudi stila, tehnike in zvrsti. Proust se je nedvomno zgledoval tudi pri Balzacu, njegov ciklus *Iskanje izgubljenega časaima* v sebi marsikaj iz zamisli *Človeške komedije*; Joyce je začel s kratkimi zgodbami v knjigi o ljudeh iz Dublina, njene snovi so del motivnega repertoarja, ki ga je uvajalo naturalistično pripovedništvo, kolikor pa je v tej knjigi že modernizma v stilu in pripovedni tehniki, raste neposredno iz naturalističnega impresionizma; kar kaže, da obstajajo med naturalizmom in modernizmom prave genetične zveze. Po svoje je to razvidno iz ameriškega romana med obema vojnoma, kjer se modernizem – kolikor ga je sploh bilo – praviloma naslanja na izhodišče v realizmu-naturalizmu: Faulknerjev roman *Krik in bes* je po svojem snovnem temelju pravzaprav naturalističen, čeprav prekritem z modernističnim tokom zavesti; še bolj je to opazno v Dos Passosovih romanih, ki se kljub svoji navidez »moderni« pripovedni tehniki neposredno naslanjajo na izročilo realizma-naturalizma. Sicer je pa genetična zveza s tem izročilom vidna tudi pri začetkih povojne modernistične proze na Slovenskem – Kovačič je začel z *Ljubljanskimi razglednicami*, kjer je bila prek Joycea zveza z naturalističnim impresionizmom otipljiva; Seligo je snoval svojo »reistično« prozo sicer po formalno-stilnih zgledih francoskega »novega romana«, snovno pa je izhajal iz vzorcev socialnega realizma ali vsaj iz njihovih podaljškov. Toda vse to ne velja samo za modernistično prozo, zveza obstaja tudi med dramatiko modernizma in tisto iz poznorealističnega in naturalističnega

obdobja, zato ni naključje, da je predhodnik gledališkega modernizma lahko postal ravno Strindberg, njegov prvi veliki avtor pa Pirandello.

Modernizem se po svojem bistvu prikazuje torej v nekoliko drugačnih zvezah s prejšnjimi ali vzporednimi literarnimi smermi, kot smo jih vajeni iz tradicionalnih ali šolskih predstav. Razlika, ki ga loči od realizma-naturalizma, je zares velika, toda tu so tudi povezave z njim, kar postavlja na laž domnevo, da je modernizem zgolj nasprotje realizmu, hkrati pa nadaljevanje simbolizma. V nekaterih stvareh je očitno bližji realizmu in naturalizmu kot pa novi romantiki, dekadenci in zlasti simbolizmu. Vendar takšna povezava z realistično tradicijo 19. stoletja ne more biti samo zunanja, snovna in stilno-formalna. Logična misel terja, da takšni povezanosti najdemo globlje, morda celo temeljne zveze. Zdi se, da bi jih lahko našli na metafizični in antropološki ravni, se pravi v načinu, kako realizem-naturalizem in modernizem postavljata razmerje med človekom in metafizično transcendenco, pa tudi kako se jima kažeta položaj človeka kot subjekta in ustroj njegove subjektivitete. Za modernizem, kot ga lahko sledimo od Prousta do Robbe-Grilleta, od Apollinaira do Celana, od Pirandella do Becketta, sta na tej ravni značilni dokončna zapisanost metafizičnemu nihilizmu in pa desubstancijalizacija subjekta oziroma njegove subjektivitete. V modernističnem svetu ni več nobenega sledu, veljave in možnosti metafizične transcendence, na katero bi se lahko nanašal človekov obstoj kot na svoj izvor, substanco in normo; pa tudi sam v sebi je ta obstoj brez trdne točke, iz nečesa stalno obstojnega se spreminja v tok, katerega istovetnost se ohranja samo v neprestanem gibanju. V simbolizmu ni najti česa podobnega; prav narobe, ravno simbolizem je poskušal vsemu navkljub znova najti stik z metafizično transcendenco, čeprav v še tako mistični, s simboli posredovani in zgolj subjektivno resnični podobi; v tem smislu je tudi subjektu vrnil veljavo trdne, središčne in s tem substancialne točke v univerzumu. S te strani je simbolizem kar v največjem nasprotju z modernizmom 20. stoletja. Pač pa je najti predhodnico modernističnemu dojetju transcendence, subjekta in subjektivitete ravno v svetu, kot ga je literarno ustvarjal realizem-naturalizem 19. stoletja. Že v njem je bila možnost metafizične transcendence do skrajnosti reducirana; pojmi materije, energije ali nespoznavnega, iz katerih se v realistični literaturi še edino kaže človeku transcendenčni temelj, so po svoji vrednostno-moralni, spoznavni in estetski vsebini tako izpraznjeni, da že segajo na rob pravega metafizičnega nihilizma; kar pa zadeva človeka, njegovo subjektivnost in subjektiviteto, je očitno, da so te kategorije ravno v literaturi realizma in naturalizma, kot jo je zasnovalo 19. stoletje v nasprotju z romantično tradicijo od predromantike do nove romantike, doživele bistveno redukcijo, desubstancijalizacijo in relativizacijo. Človeški subjekt je v svetu, kjer ga opredeljujejo neosebne sile fiziološke narave, splošnega psihološkega determinizma, zgodovine in družbeno-socialnih struktur, sicer še stalen, vendar bistveno oslavljen, odvisen in brez lastne substance, ki bi mu dajala resnično avtonomijo. Modernizem je morda prav v tej točki poskušal preseči realistično zamisel, saj je hotel človeku kot subjektu najti novo avtonomnost v nenehnem gibanju njegove subjektivitete, vendar je kaj takega lahko zasnoval šele na redukciji subjektivitete, ki jo je uresničila že literatura realistov in naturalistov.

(Se nadaljuje.)



Janko
Kos

Konec modernizma

III

Iz natančnejše določitve razmerij modernizma do simbolizma z ene strani in do realizma-naturalizma z druge se odpira širši pogled na bistvo modernistične literature in s tem tudi na tisto, kar se končuje v tako imenovanem »koncu« modernizma, postavljenem v zadnja desetletja iztekajočega se 20.

stoletja. Izkazalo se je, da se modernizem ne obrača samo zoper realistično in naturalistično tradicijo, ki je iz 19. stoletja prehajala v 20., ampak da je prav toliko ali še bolj nasproten tokovom nove romantike, dekadence in simbolizma, ki so se v obdobju fin de siècle obrnili stran od realizma in naturalizma, da bi mu postavili nasproti drugačen tip subjektivitete, metafizike in njenega medsebojnega razmerja. Pri tem ni bilo mogoče prezreti dejstva, da je v nekaterih stvareh modernizem nedvomno bližji realizmu-naturalizmu kot pa simbolizmu, in to kar v tistih najpomembnejših, ki zadevajo položaj subjektivitete v razmerju do stvarnosti in metafizične transcendence.

Od tod je potrebno sklepati, da so takšna razmerja odločilna za razumevanje modernizma in za določitev njegovih bistvenih potez. Ker pa stvari, za katere v primerjanju modernizma z realizmom in simbolizmom navsezadnje gre, nikakor niso preproste, otipljive in formalne, je s tem že tudi povedano, da bistva modernizma ni mogoče raziskovati samo na formalno-stilni ravni, ampak da ga je potrebno doumeti v luči duhovnozgodovinskih procesov, ki so uravnavali literarni razvoj zadnjih dvesto let in iz katerih se je po posebni razvojni logiki formirala na začetku 20. stoletja modernistična literatura. To pa seveda pomeni, da bistva modernizma ni mogoče obravnavati samo empirično; njegovih poglavitnih značilnosti se ne dá dogledati drugače kot abstraktno, spekulativno in filozofsko.

S tega stališča se ne zdijo posebno uspešni vsi tisti poskusi, ki so opisovali modernizem samó s pomočjo empiričnih historičnih dejstev ali pa ga potiskali na formalno-stilno raven, kot da ga je mogoče opredeliti z nekaj malega stilnimi potezami, značilnimi za vse moderniste in za modernizem v celoti. V pretežno empirični smeri sta poskušala zarisati modernizem Bradbury in McFarlane v zborniku *Modernism 1919–1930*; pa tudi Peter Faulkner v svoji knjižici o angleški modernistični literaturi ni ravnal kaj bistveno drugače. Tem in podobnim avtorjem je modernizem vrsta empirično ugotovljivih dejstev, za katera nikoli ni mogoče ugotoviti, ali res pripadajo modernizmu in ali so zares zanj bistvena, to pa iz preprostega razloga, ker za vsemi temi dejstvi ni temeljnega ustroja, ki bi jih zares povezoval v enoto, s tem pa tudi razvidno ločeval od drugih literarnih gibanj, smeri in tokov. Plodnejši, vendar prav tako problematičen je bil doslej trud literarnih znanstvenikov, da bi dojeli bistvo modernizma sicer s teoretično izdelanimi pojmi, vendar zgolj na ravni formalno-stilne problematike, kot da se bistvo modernistične literature skriva prav tu in je zato

dostopno orodju čisto literarnoteoretične, pravzaprav že kar lingvistične aparature. Tak poskus je tvegala zlasti David Lodge, ko je leta 1976 v svojem nastopnem predavanju na birminghamski univerzi razlagal razlike med modernizmom, postmodernizmom in antimodernizmom, nato pa bolj na široko to tematiko prevzel v knjigo *Načini modernega pisanja* (The Modes of Modern Writing, 1977). V obojem je izhajal iz domneve, da se dajo bistvene značilnosti teh poglavitnih literarnih smeri 20. stoletja ugotavljati s pojmi, ki sta jih izdelali strukturalna lingvistika in poetika od Ferdinanda de Saussura do Romana Jakobsona. Za izhodišče si je vzel znano Jakobsonovo teorijo o dveh nasprotujočih si polih jezika, metaforičnem in metonimičnem, ki da omogočata čisto različno strukturiranje literarnih besedil: metaforično načelo gradi na podobnosti, metonimično na stičnosti, pri prvem gre za selekcijo in pri drugem za kombinacijo, metaforičnost operira s selekcijo in substitucijo, metonimičnost s kombinacijo in kontekstom; prva se nanaša na os »paradigme«, druga na os »sintagme«, kar pomeni, da gre za nasprotje med paradigmatičnostjo in sintagmatičnostjo. Iz takšne teorije, ki jo je Jakobson dokončno opredelil v razpravi *Lingvistika in poetika* (Linguistics and Poetics) leta 1960 in že na tem mestu predvidel možnost, da v posameznih literarnih delih prevladuje kot dominantna to ali ono načelo, je Lodge izvedel preprost, na videz učinkovit, pa vendar prehter sklep, da lahko nasprotje med modernizmom in antimodernizmom v literaturi 20. stoletja – pri tem je pod antimodernizmom razumel različne tokove postrealizma in postnaturalizma po letu 1900 – razumemo kot nasprotje med metaforičnim in metonimičnim postopkom. To pomeni, da je bistvo modernizma opredeljivo z načelom metaforičnosti, njegove bistvene poteze pa izvedljive iz stilno-formalnih postopkov, nanašajočih se na os jezikovne paradigme. Na prvi pogled se takšna določitev močno dviga nad zgolj empirična ugibanja o tem, kaj bi bilo značilno za modernistično literaturo, saj sloni na razvidnih teoretičnih pojmi; kljub temu pa ni težko spregledati njenih velikih pomanjkljivosti. Najočitnejša je pač ta, da je poistovetenje modernizma z metaforičnim načelom čisto ahistorično, saj sploh ne zadeva enkratnega zgodovinskega bistva te literature, ampak kvečjemu tiste od njenih potez, ki niso nič novega, saj so jih poznale že mnoge pretekle literarno-umetnostne smeri, tako da se skozi njihov zgodovinski razvoj nenehno ponavljajo, menjujejo in v spremenjenih podobah spet vračajo. Zato ni prav nič nenavadnega, da lahko prijem, ki ga je Lodge preskusil na modernizmu 20. stoletja, prenesemo na mnoge druge literarne smeri, struje in obdobja, pa se brž pokaže, da bi jih lahko razglasili za manifestacijo istega metaforičnega načela. Iz tega bi morali razlagati zlasti stilno-formalne poteze simbolizma, čeprav ne vseh, pa vendarle najizrazitejše; prav tako bi jim lahko pripisali dobršen del evropske romantične poezije z začetka 19. stoletja, še bolj nazaj pa skoraj vso poezijo, prozo in dramatiko baroka; pa ne samo tega, metaforičnost v Jakobsonovem smislu bi morali odkriti v mnogih delih renesančne literature in seveda v večjem delu srednjega veka, saj je že za Dantejevo *Božansko komedijo* videti, da je s svojo alegorično-moralistično sestavo izrazilo metaforično-paradigmatična tvorba. S tem pa seveda v nobenem primeru še nismo določili pravega zgodovinskega bistva in smisla teh literarnih pojavov; prav narobe, takšno bistvo se tej razlagi vztrajno izmika, kar je seveda v skladu z dejstvom, da je po svojem temeljnem značaju ahistorična. Zato ni presenetljivo, da tudi o modernizmu ne more povedati nič takega, kar bi bilo zanj res značilno,

nezamenljivo in neponovljivo. Sicer so pa težave, ki jih povzroča ta pogled na modernizem, tudi čisto empirične narave. Ali naj res verjamemo, da so poglavitne značilnosti modernističnih literarnih del pretežno postavljene na paradigmatično os in da ni zanje vsaj toliko pomembna tudi metonimičnost! V Proustovem romanopisju je kompozicija celote in posameznih del seveda polna metaforičnih pomenov, odmikov in zvez, toda njihova povezava je vendarle tudi sintagmatska. Toda vse to se dogaja tudi v modernistični poeziji. Znamenita Apollinairova pesem *Zone* črpa svoje bogastvo podob, predstav in doživljajev seveda iz številnih zvez na paradigmatični osi, toda zlivajo se vendarle v enoten tok v smeri sintagmatske kombinacije. Sicer je pa na splošno verjetno, da se tako imenovani tok zavesti, ki je značilen za mnoge modernistične tekste, že sam po sebi sestavlja iz členov, nizajočih se v smeri sintagmatsko povezanih enot, kar seveda pomeni, da se dá Lodgeovi tezi ugovarjati tudi z empiričnimi argumenti, ne pa samo na strogi teoretični ravni.

Lodgeova opredelitev modernizma se po vsem tem kaže kot značilen primer za metode, s katerimi ni mogoče priti do jasnega spoznanja o tem, kaj je bistveno za modernistično literaturo in kaj se torej z njo končuje v drugi polovici 20. stoletja. Glavni razlog nezadostnosti je seveda ahistoričnost te razlage; z ahistoričnimi pojmi je mogoče na modernizmu zajeti samo tisto, kar je na njem zares »brezčasno«, ker obnavlja ali ponavlja sestavine vsega prejšnjega literarnega razvoja, izmakne se jim pa tisto, kar je v modernizmu zgodovinsko; to pa je seveda zanj bistveno, kajti enkratno bistvo kakšne literarne smeri je prav v njeni zgodovinskosti. Vendar se zdí, da je za nezadostnost Lodgeovega pojmovanja precej kriva tudi njegova pretežno formalistična usmeritev. Na modernizmu ga zanimajo samo formalno-stilne poteze, pa še te poskuša določiti zgolj s pomočjo formalnoanalitične metodologije, kakršno so razvijali ruski formalisti, češki strukturalisti in predstavniki pojvne strukturalne poetike. Od tod je videti, da se bistvu modernizma – in seveda kateregakoli drugega literarnega obdobja – zares ne dá približati zgolj z raziskovanjem njegovih formalno-stilnih potez, zlasti če so te negotove, neenotne ali nejasne; takšne pa so v večini primerov. Potrebno jih je torej povezovati na širših, tudi vsebinskih in nazadnje duhovnozgodovinskih temeljih, ki modernizem strukturirajo ne le na površju formalnih tvorb, ampak zares globinsko in celostno.

V tej smeri je poskušal določiti bistvo modernizma Douwe Fokkema v svojem komparativističnem predavanju, govornem leta 1976 v Budimpešti pod naslovom *Kod modernizma*. Ko je združil poglavitne poteze modernistične literature v deset preglednih točk, je v njih sicer upošteval njene formalne značilnosti, vendar jim je podložil tudi vsebinsko-problemske, abstraktno-spekulativne in filozofske vidike, kar kaže, da je čutil potrebo po razširitvi obravnave tudi na to raven. Tako so se mu bistvene razsežnosti modernizma prikazale v tehle problemskih krogih:

V modernizmu se pripovedovalec oziroma lirski subjekt vseskozi zaveda provizoričnosti in hipotetičnosti svojega stališča; v nasprotju s simbolističnim ali realističnim ničemur ne pripisuje zares trdnega in končnega pomena, celo kavzalnim in kronološkim odnosom ne, čeprav jih seveda upošteva. – V skladu z značajem samega modernističnega besedila tudi bralec ne pripisuje njegovemu smislu kake zares splošne, trdne in nepremakljive veljave, kar je seveda čisto drugačno razmerje od tistega, v katero se postavlja bralec simbolističnih del. Zato je za razumevanje modernizma

tako pomembna ironija, ki se pojavlja v njegovih najbolj reprezentativnih tekstih, na primer v Joyceovem *Uliksesu*, Mannovi *Čarobni gori* ali pa Eliotovi *Pusti deželi*. – Modernistični pripovedovalec daje na nov način vrednost in pomen snovem naše vsakdanje zaznave, to pa z izborom, osebnim glediščem, s tokom zavesti; kar pomeni, da ne gre več za vsevednega pripovedovalca, pripovedovani čas je omejen, nad vsem vlada selekcija osebnega pogleda, ta pa seveda zase ne more in noče terjati splošne veljave. – Posebno razmerje se v modernizmu postavlja tudi med fabulo in sižejem – oba pojma uporablja Fokkema v skladu s tradicijo ruskih formalistov: modernisti so opustili tradicionalno pojmovanje časa in se približali časovnemu pojmu, kot ga je filozofsko opredelil Bergson; s tem so postavili osebno izkušnjo časa nad kronološki čas, na tej podlagi pa je lahko prišlo do novega razmerja med fabulo in sižejem, ki se v njihovih delih lahko močno razhajata. – Opisi značajev, ki jih modernisti postavljajo v svoja pripovedna dela, temeljijo samo še v psihologiji, ne pa več v socialni stvarnosti, iz katere so jih izvajali realisti; prav tako seveda tudi ne v splošnih vrednotah in idejah, značilnih za simbolizem; na splošno modernistična psihološka razlaga prestavlja svoj predmet v obliko miselnega procesa, ne pa v termine fizičnega, opazovanju dostopnega zunanjega sveta. – Za modernizem je značilno tudi posebno razmerje do tematskega gradiva, na primer do mitov – modernistom so miti bolj ali manj samo ogrodje za urejanje semantičnega materiala – to vlogo ima mit v Joyceovem *Uliksesu* ali pa v Mannovi *Čarobni gori* – medtem ko je bilo v simbolizmu čisto drugače, saj je mitom pripisoval pravo, notranjo resnico. – Poseben pomen ima za ustroj modernizma obravnava časa, ki je sicer lahko precizen, vendar hkrati zmeraj relativen; prednost ima seveda čas zavesti, vendar modernisti ne spregledujejo pomena kronološkega časa, kot se je dogajalo v simbolizmu, vsekakor pa je pravilo njihovega pojmovanja časa v tem, da zavest pripovedovalca ali junaka zmeraj znatno presega časovno kronologijo. – Podobno je s predstavljanjem prostora, ki ima v modernizmu podrejen položaj, to pa tako, da na primer pri Eliotu in Poundu lirski subjekt lahko poljubno prekorači prostorske omejitve, ki mu jih je vsiljevala tradicija, takšno preseganje časa pa sledi samoumevno iz toka zavesti lirskega subjekta ali neke osebe v modernističnem pripovednem besedilu. – Za razmerje med modernističnim besedilom in zunajliterarno resničnostjo je bistveno to, da se zdi pesniški svet zmeraj različen od zunanje stvarnosti, zato za modernistično literaturo niso mogoči socialni in politični angažmaji; ker je besedna umetnina osvobodena takšnih zvez, nastaja predvsem kot svobodna konstrukcija zavesti, ki se oblikuje iz notranjih, v nji sami postavljaljočih se referenc – na primer z leitmotivskimi ponavljanji, simetrijo ali paralelizmi, za kar je dovolj primerov v *Čarobni gori*, *Umetnikovem mladostnem portretu* ali pa v *Kriku in besu*. – Končno je pa tu še jezik, ki na poseben način določa modernistično literaturo: njegova glavna naloga je opisati svet kot konstrukcijo duha, to pa pomeni predvsem uporabo lingvističnega eksperimentiranja na ravni periode ali večjega tekstnega segmenta; od tod sledi, da je za modernizem bistveno svobodno eksperimentiranje, pri čemer cilj teh eksperimentov ni kakšna edino veljavna resnica, tako da tudi eksperimentiranje v svetu modernizma ne pritiče nobena končna, zares splošna veljavnost.

S tem je Fokkema v svojih deset določil, poskušal zajeti celotno vsebinsko in formalno problematiko modernizma. Napredek v primerjavi z Bradburyjem in McFarlanom, pa tudi s Faulknerjem in Lodgeom je očiten, saj

ne gre več samo za naključno nabrana historična dejstva, pa tudi ne za ahistorične kategorije, ki se jim vse zgodovinsko vztrajno izmika; poleg tega je na prvi pogled videti, da se v središče razpravljanja o tem, kaj je bistvo modernizma, pomikajo zares vsebinska vprašanja, medtem ko formalno-stilna ostajajo tem podrejena ali pa šele prek njih dobivajo pravi pomen. Namesto formalnih določil, ki sama na sebi še ne pomenijo kaj prida, stopajo vprašanja o resnici, resničnosti, zavesti, času in prostoru, jeziku in stvarnosti, tako da ne more biti več dvoma, da se posebnosti modernizma zares odločilno oblikujejo na najvišjih ravneh – gnoseološki, lingvistični, metafizični in ontološki.

Kljub temu je pa tudi Fokkemovi opredelitvi modernizma mogoče očitati vrsto pomanjkljivosti, zaradi katerih se ne zdi zares ustrezna. Poteze, ki naj bi bile za modernizem bistvene, so še zmeraj močno formalne, njihovo vsebinsko bistvo ni zmeraj jasno. Predvsem pa med sabo niso povezane v celoto, v kateri bi dobile svoje pravo mesto in šele v celotnem kontekstu osvetlile posebno bistvo modernističnih literarnih del. Postavljene so druga poleg druge, ne pa da bi izhajale iz skupnega temelja in bile v njem povezane, s čimer bi šele postale zares očitno, za katero odločilno dogajanje pravzaprav v modernizmu gre. Toda kaj takega se lahko zgodi šele z vpogledom v gnoseološke, antropološke, nazadnje že kar metafizične podlage modernistične literature. To pa pomeni, da je potrebno v raziskovanje modernizma uvesti duhovnozgodovinsko perspektivo, ki se ji bo ta literatura prikazala na ozadju obsežnejšega procesa, potekajočega iz realizma, neoromantike, simbolizma in drugih smeri poznega 19. stoletja skoz modernizem in od tod v postmodernistično obdobje, procesa, v katerem je ena njegovih odločilnih faz ravno modernizem.

Da bi se pokazalo, za katero duhovnozgodovinsko fazo v razvoju novejša literature gre, je potrebno odgovoriti predvsem na vprašanje, kaj se je v modernistični literaturi – v primerjavi z realizmom-naturalizmom, neoromantiko in simbolizmom – zgodilo s pojmovanjem resničnosti, resnice, subjekta, subjektivitete, transcendence, pa tudi lepote, forme, ustvarjanja, moči in vsega tistega, kar je s temi temeljnimi metafizično-antropološkimi določili v najtesnejši zvezi. Iztočnica v ta vprašanja je lahko tisto, kar je bilo mogoče ugotoviti o posebnem razmerju modernizma do predhodne, realistične ali pa simbolistične tradicije, ki jo deloma nadaljuje, deloma pa z njo prelamlja in ravno s tem prihaja do svojega novega položaja oziroma ustroja. V nasprotju s simbolizmom, ki se je poskušal dokopati do novih možnosti pesniškega dojemanja metafizične transcendence, in hkrati kot stopnjevanje realističnega razvrednotenja vseh tradicionalnih metafizičnih horizontov, se v modernizmu evropski metafizični nihilizem razmahne do svojega doslednega konca in preraste v absolutni nihilizem. To pomeni, da v delih modernističnih pesnikov, pisateljev in dramatikov metafizična transcendenca ni več navzoča ne v tej ne v drugi obliki – niti kot od človeka popolnoma ločeni »onstran« in še manj kot v njem samem imanentno obstojna transcendentalnost, ki bi se vsaj posredno nanašala na metafizično utemeljeno podstat vsega. Stik z metafizično podlago modernističnemu subjektu preprosto ni več mogoč.

Obenem se pa v modernizmu dopolnjuje in v nekakšnem preskoku dobiva novo obliko še drug proces, ki se je prav tako začel že v realizmu, po svoje pa tudi v simbolistični umetnosti. Realistična in naturalistična literatura sta oslabili človekov »jaz«, mu skrčili subjektno pozicijo in pomanjšali

njegovo subjektiviteto, da je ostala šibka, nemočna, odvisna od višjih sil objektnega, materialno-energetskega sveta. V simbolizmu je sicer pesniški »jaz« postal nosilec izjemnih razmerij do simbolično se prikazujoče transcendence, toda njegova empirična subjektiviteta se je s tem prav tako razkrojila in začela izginjati. Takšno dvojno krizo subjekta je podedoval modernizem, hkrati pa jo poskušal premagati z novo postavitvijo »jaza«, subjektivitete in njegove istovetnosti. To je dosegel z novo strukturo subjekta, ki se zdi najbolj bistvena pridobitev modernistične literature. Medtem ko je bil v realizmu in simbolizmu evropski subjekt zasnovan kot substančna, v sebi sklenjena in nepremakljiva, čeprav še tako šibka zavest, ga je modernizem razklenil v brezsubstančno, zgolj v toku obstajajočo realiteto. Modernistični »jaz« je res dobesedno samo še »tok zavestik«, kot ga je imenoval že leta 1890 William James in kot so ga z različnimi filozofskimi formulami opisovali Nietzsche, Bergson, Freud in Husserl. Modernistična subjektiviteta je fluidna in dinamična, zato ohranja svojo enotnost in istovetnost samo še v neprestanem gibanju; čisto po načelu, ki ga je najjasneje razglasil Nietzsche – namesto trajnega, trdnega bivanja (Sein) naj bo samo še neprestano, nezaustavljivo postajanje (Werden). Prav zato je bila položaju te subjektivitete zelo ustrezna Proustova ugotovitev, da je bistvo »jaza« nedostopno; in takšnega ga je modernistična literatura zares predstavljala. Kljub temu pa v modernizmu »jaz« še zmeraj obstaja, njegova empirična resničnost je neposredno zagotovljena in razvidna, dana je v izkustvu samega sebe. Ta obstojnost je posledica dejstva, da modernistična subjektiviteta sicer ni več substancialna v smislu trdne, nespremenljive in nepremakljive substance, toda svojo istovetnost ohranja ravno v neprestanem gibanju in notranji povezanosti vseh svojih zaporednih enot v en sam »tok« istega.

Od tod sledijo nekatere odločilne poteze modernizma, ki zadevajo njegovo razmerje do resničnosti in resnice, razmerje, ki je očitno drugačno od tega, ki je bilo tipično za realistično, neoromantično ali simbolistično tradicijo, pa tudi od tistega, ki mu bo sledilo v postmodernizmu. V modernistični literaturi, sredi katere stoji dinamični subjekt kot nosilec fluidne zavesti, ne more več obstajati resničnost, oblikovana v podobo sklenjenega, zaprtega, hierarhično urejenega sistema, do katerega se subjekt lahko postavi v razvidno razmerje in v njem poišče vsaki podrobnosti svojega izkustva trden pomen, smisel in vrednost, kar bi se lahko zgodilo ravno s tem, da bi jo umestil na ustrezno mesto v takšnem sistemu. Ker resnica v tradicionalnem pomenu besede ni bila nič drugega kot nanašanje vsega empiričnega na apriori določeno mesto v sistemu, je s tem povedano, da v modernistični literaturi izkustvo ni in ne more biti organizirano pod vidiki resnice, ki bi se zapirala v absolutnost sistema. Z drugimi besedami povedano – resnice v modernizmu pravzaprav ni, tudi ne v tem smislu, da bi resnica sicer obstajala, a bila nejasna, negotova, dvoumna ali celo dvomljiva. Zato ni mogoče nikoli ugotoviti, kakšna naj bi bila resnica Proustove, Joyceove ali Kafkove pripovedne proze, pa tudi ne Eliotove modernistične lirike ali pa Pirandellove, Ionescove, Beckettove dramatike. Za modernizem je položaj resnice nemogoč že zato, ker je resnica zmeraj tudi razmerje izkustva do nečesa transcendentnega; ker kaj takega v modernističnem svetu ne obstaja, mora iz njega resnica kot temeljni odnos izginiti.

Toda če resnica za modernizem v pravem pomenu besede več ne obstaja, pa zato še ni mogoče reči, da v njegovem horizontu ni tistega, kar

se imenuje resničnost. Resničen je za modernistično literaturo še zmeraj tok subjektivega izkustva s svojimi psihičnimi vsebinami in formami, saj ga subjekt neposredno zaznava v sebi; vse, kar mu ta tok prinaša, je potrditiv njegove lastne obstojnosti in istovetnosti, zato ga mora imeti za nekaj resničnega. Vse, kar se mu v njem kaže, je zanj resničnost v pravem pomenu besede. Toda ta resničnost obstaja seveda samo kot neprestano gibanje, postajanje, prehajanje v zavest in izginjanje iz nje. Prav takšna neposredna navzočnost je subjektu potrdilo za njeno in svojo lastno evidentno obstojnost, ne pa da bi bila morda zgolj prividna, umetna ali celo izmišljena. Zato nosi modernistična literatura kljub svoji navidezni anarhičnosti, nejasnosti, amorfnosti na sebi ves čas znamenja nečesa, kar je treba jemati »zares«, kar je prav zato v svoji globini – celo pod plaščem paradoksa, absurda in norčave negacije kot pri dadaistih – resnobno, zahtevno in obvezno. To pa je lahko samo zato, ker še zmeraj stoji na tleh resničnosti kot resničnosti, ne pa videza, izmišljij ali svobodne igre, ki se nima več za resnično.

Iz dejstva, da je subjekt modernizma brezsubstančen, resničnost okoli njega brez varne systemske mreže, ki bi jo pokrivala na način resnice, svet nad njim pa brez metafizičnega temelja, sledi še ena pomembna značilnost modernistične literature – v tej literaturi ne more biti več »lepote« v tradicionalnem pomenu besede, ki je v ta pojem poleg pravih estetskih sestavin povzemala tudi znamenja ponotranjene duhovne resničnosti, ki naj bi bila človeku transcendentna ali vsaj v njem samem transcendentalno navzoča; tako da bi se v konkretnih potezah takšne lepote prikazovala določila višje »lepote« metafizičnega sveta. Modernizem ne pozna in ne ustvarja več takšne »lepote«, saj je ne more najti niti v svoji brezsubstančni zavesti niti v metafizični transcendenci, ki se mu je zgubila v praznini metafizičnega nihilizma. Kljub temu jo pa lahko nadomešča z nečim, kar je od nekdanje »lepote« sicer bistveno različno, a ji je po svojem literarno-umetnostnem pomenu skoraj enakovredno. Iz svoje nove, dinamične in fluidne subjektivitete se mu kot njena bistvena kakovost poraja nenavadna sposobnost dinamičnega proizvajanja zmeraj novih form, ki niso več »lepota« v tradicionalnem pomenu besede, ampak so same na sebi predvsem in samó znamenje, da je prenovljena zavest modernizma prav zaradi svoje posebne narave zmožna po konstrukcijskih zakonih, ki jih nahaja v sami sebi, v funkcioniranju svoje zavesti, oblikovati vse tiste psihične vsebine, doživlja in elemente, ki neprestano napolnjujejo njeno gibanje in so njena edina resničnost. S tem se iz kaotičnega in amorfnega sveta, ki ga je okoli modernističnega subjekta razprostrl metafizični nihilizem, kot po čudežu oblikuje urejen, na videz enovit in v tem smislu skorajda totalen svet form, ki so čiste strukture breztemeljne zavesti. Ta svet je sicer brez metafizičnega smisla, kar pomeni, da je v svoji umetniški formi za daljši čas neobstoje, zato ga je zmeraj znova – v neprestanem teku, menjavi in izumljanju formalnih inovacij – potrebno nadomeščati z novim, še nevidnim in izvirno neznanim. Toda tak, kakršen pač je, je potrditiv modernističnega subjekta, njegove istovetnosti v neprestanem postajanju, produciranju in ustvarjanju.

S tem se izkaže, da je za modernizem kot nujna posledica vsega drugega bistvena ravno ustvarjalnost v tistem pomenu, ki je postal mogoč šele z 20. stoletjem, se pravi z ustvarjalnostjo v čistem, absolutnem pomenu te besede, ki pritiče zdaj zgolj človeku in ni več samo delen odsev ustvarjalnosti, kot jo posedujeta Bog in narava. Modernistični subjekt čuti samega

sebe samo v neprestanem gibanju, to pa je mogoče samo v obliki nenehnega proizvajanja in ustvarjanja. Njegovo bistveno poslanstvo bi se po Descartesu moralo glasiti: ustvarjam, torej sem, pri čemer pomeni ustvarjati nič drugega kot iz »nič«, tj. brez vzorca v metafizičnem temelju sveta, proizvajati svet novih form, kar je v literaturi seveda mogoče samo kot konstruiranje iz zavesti in v jeziku. To dvoje se je v modernizmu iz sredstva za posnemanje in oponašanje metafizično utemeljenega sveta spremenilo v golo gradivo, s katerim modernistični umetnik svobodno razpolaga. Umetnik je zdaj absoluten gospodar zavesti in jezika, tako da sta mu zavest s svojimi psihičnimi vsebinami in jezik s svojimi konstrukcijskimi možnostmi dana v popolno posest, izročena njegovi ustvarjalni potrebi v uporabo in izrabo. To pa pomeni, da je šele z modernizmom umetnost postala edino absolutno v svetu, ki je zapadel amorfnosti metafizičnega nihilizma; ali kot bi dejal T.S. Eliot – umetnost je še edini preostali svet smisla, reda in totalnosti, s tem pa edina obramba zoper kaos brezoblične nihilistične resničnosti.

S tem se izkazuje, da je modernizem ne samo tipičen, ampak tudi zadnji mogoči umetnostni izraz tako imenovane »moderne dobe«, pri čemer je pod takšno dobo potrebno razumeti novi vek kot celoto, ki prihaja v 20. stoletju v svoj konec. V tem pomenu je izraz modernizem zares najprimernejše ime za zadnjo fazo novoveške umetnosti – za fazo, v kateri se moderno kaže samo še kot moderno in s tem kot –izem samega sebe, tj. kot končna posledica, rezultat in meja novoveškega duhovnozgodovinskega razvoja. Ta rezultat se v modernizmu uveljavlja tako, da so podlaga njegovih tvorb metafizični nihilizem, brezsubstančnost subjekta, neprestano postajanje takšnega subjekta, njegova neustavljiva aktivnost, inovativnost, proizvajanje, obvladovanje zavesti in jezika, ustvarjanje iz nič in za nič, ustvarjalnost, ki je sama sebi edini izvir in tudi edini namen. V luči metafizičnega nihilizma, ki je tisti horizont, znotraj katerega se je izoblikoval modernizem, se takšna ustvarjalnost izkazuje hkrati kot zadnja oblika metafizične volje do moči – ustvarjanje se je v svetu modernizma spremenilo v ustvarjanje zaradi ustvarjanja, ki je še edina mogoča oblika obvladovanja kaotičnega sveta in s tem zadnja podoba nadempirične, transcendentalne in s tem transcendenco posnemajoče moči, ki je v »modernejši dobi« človeku sploh še dana. Toda to bi pomenilo, da se s koncem modernizma, o katerem začnemo govoriti v drugi polovici 20. stoletja, končuje že tudi doba, ko je bilo človeku še mogoče obvladovati samega sebe, zavest in jezik v obliki neomejenega proizvajanja, ustvarjanja in oblikovanja vsega, kar si je lahko sploh zamislil ali pozelel; in ko takšna sla po ustvarjalnosti zadeva ob meje, ki so notranje meje njenega razmaha, razvoja in možnosti. Ko torej človek tudi v umetnosti nehuje biti gospodar samega sebe, zavesti in jezika.

(Konec prihodnjic)



Janko
Kos

Konec modernizma

IV

Zdaj, ko so vsaj v poglavitnih obrisih zarisani temelji, iz katerih se dviga modernistična literatura, je mogoče odgovoriti že tudi na vprašanje, kaj se končuje z modernizmom v literaturi in kaj torej pomeni beseda o njegovem koncu. Če je modernizem res vse tisto, za kar se kaže v svoji gnoseološki, antropološki in metafizični sestavi, potem njegov konec v drugi polovici 20. stoletja nikakor ni nekaj obrobnega, ampak je umetnostno, kulturno in civilizacijsko daljnosežen dogodek. V tem koncu se končuje vrsta stvari, s katerimi je modernizem odločilno nadomestil stoletno tradicijo, v veri, da bodo postale za daljši čas edino mogoča, pa tudi trdna in plodna podlaga literarno-umetnostnega razvoja. Ukinil je resnico kot sistemsko mrežo, skoz katero dobiva resničnost v literaturi jasen, sklenjen, na vse strani določen in zaprt smisel; toda hkrati je dosegel, da je pojavnost, o kateri je govoril v svojih delih, še zmeraj ostala resničnost v pravem pomenu besede, potrjena in določena že kar z razvidnostjo neposrednega izkustva, ki mu ni več potrebna resnica kot sistem. S koncem modernizma postaja takšna postavitve literature nemogoča – literatura, ki se začinja »onstran« modernistične, bo morala opustiti vsako misel o neposredni resničnosti svojih podob, predstav, motivov ali tem, kar pomeni, da jih bo jemala apriori kot neresnične, izmišljene, umetne ali artificialne. Verjetno se v tej smeri odpira s koncem modernizma še druga posledica: medtem ko je modernizem iz svoje volje do neposredne resničnosti vsega, o čemer naj literatura govori, lahko zavrgel vsako obliko resnice kot zaprtega sistema, se s koncem modernizma tudi položaj resnice v literaturi postavlja na novo. Kjer ni nič resnično v neposredno izkustvenem smislu, so mogoči vsakršni sistemi resnice, ne da bi bil katerikoli od njih zares pravi, preverljiv in edino mogoč, kar pomeni, da se literaturi »onstran« modernizma odpira prosta pot do organiziranja literarnih tvorb s pomočjo te ali one resnice, zmeraj pa tako, da je veljava takšne resnice že vnaprej zgolj navidezna, dvoumna in dvomljiva, se pravi nikoli resnica sama na sebi, ampak zmeraj samo kot njen začasen, negotov nadomestek, pravzaprav že kar ponaredek in simulakrum. Vse to pa je navsezadnje posledica dejstva, da se z modernizmom izteka tip subjektivitete, na kateri je v začetku 20. stoletja poskušal utemeljiti svojo umetniško ustvarjalnost. V koncu modernizma se končuje postavitve človeškega subjekta kot fluidne, neprestano se gibajoče, le v gibanju istovetne in potrjujoče se zavesti, kar pomeni, da je takšna subjektiviteta po svojem bistvu nujno naravnana v nenehno ustvarjanje, prenavljanje in inovativno izumljanje svojih doživljajev, vsebin in form, to pa seveda tako, da se neprestano trga od že znanih, preskušanih in izrabljenih. Edini mogoči model, v katerem bi bil takšni subjektiviteti zagotovljen neomejen obstoj, je seveda *perpetuum mobile*. Ker ta ni mogoč, je bil od vsega začetka modernistični subjektiviteti odmerjen omejen čas trajanja; v nji sami je bilo programirano, kdaj se bo izrabila, iztekla

in s tem končala ali bolje povedano – začela teči »v prazno«. Konec modernizma pomeni torej, da podlaga literature odslej ne bo več mogla biti neprestano se gibajoča, samoustvarjalna in inovativna subjektivnost, ki lahko neprestano prelamlja s tradicijo in jo nadomešča z novostmi, ustvarjenimi tako rekoč »ex nihilo«. S koncem modernizma se začenja literatura, ki ne bo več mogla biti ustvarjalna v absolutnem smislu, kot ga je hotel modernizem; ki ne bo več temeljila na inovacijah, postavljenih v nasprotje s tradicijo; in ki se bo prav zato lahko vračala k tradiciji, vendar ne več iz nekakšne obvezne privrženosti, kakršna je bila mogoča pred modernizmom, ampak neobvezno, poljubno in celo samovoljno.

S tem se seveda iz konca modernizma že zarisujejo težnje, ki vodijo k tistemu, kar se za zdaj imenuje z zelo splošnim, poljubno razumljenim in zato nedoločnim pojmom postmodernizem. V teh težnjah bi verjetno lahko prepoznali nekatere poteze, ki jih različni interpreti pripisujejo postmodernistični literaturi, čeprav je seveda za zdaj zelo negotovo, ali so njihove sodbe zares ustrezne besedilom, ki jih upravičeno ali ne združujejo pod ta pojem. Je postmodernizem res že uresničenje vsega tistega, kar naj bi nadomestilo modernizem – novo razmerje do resnice, resničnosti, subjektivitete, tradicije in ustvarjanja? Ali pa je postmodernizem šele modernizem »po« modernizmu in torej šele na pol poti iz modernistične literature v nekaj, kar bi bilo po svojem bistvu že »onstran« modernizma? Ob takšnih možnostih pa obstaja seveda še tretja – da postmodernizem ni edina mogoča oblika literature, ki se bo razmahnila po koncu modernizma, ampak so prav tako ali še bolj nujne čisto druge, morda preprostejše, zato pa nič manj ustrezne položaju subjekta po upadu modernistične subjektivitete, njene neomejene inovativnosti in brezpogojne ustvarjalnosti.

Na takšna vprašanja za zdaj še ni mogoče odgovoriti. Pač pa se iz vpogleda v bistvo modernizma odpira natančnejša presoja vsega tistega, kar lahko pojasni njegov historični potek, posebnosti razvoja in seveda tudi konec, ki iz tega razvoja sledi. Modernizem je v več kot petdesetih letih svojega trajanja zajel obsežna območja evropske in svetovne literature, posameznih nacionalnih literatur in navsezadnje tudi slovenske, to pa tako, da je vanje vtisnil razločne sledove svojega posebnega subjekta, subjektivitete, specifičnega razmerja do resničnosti in resnice, ustvarjalnosti in inovativnosti. Da je najti posamezne teh poteze že v delu redkih pesnikov, pripovednikov in dramatikov poznega 19. stoletja in na prelomu stoletij, je gotovo, zato se dá govoriti o Lautréamontu, Rimbaudu in poznem Strindbergu kot o predhodnikih modernizma. Toda v celotnem obsegu se njegove značilnosti razmahnejo šele po 1910 v delu generacij, rojenih okoli let 1870, 1880 in 1890. Naj se nekateri razlagalci literarnozgodovinskega razvoja še tako nagibljejo k misli, da bi bilo začetek modernizma mogoče postaviti že okoli 1900 ali celo pred tem, je vendarle po mnogih raziskavah nemogoče spregledati, da se šele v besedilih Prousta, Apollinaira, Joycea, Benna, Majakovskega, Hlebnikova, Pounda, Kafke in mnogih drugih formirajo tiste poteze subjekta, resničnosti in ustvarjalnosti, ki morajo veljati za bistvo modernizma, in da se torej začetek modernistične literature postavlja šele v čas okoli prve svetovne vojne. Z druge strani je prav tako očitno, da se njeno obdobje ne končuje že okoli 1930, kot so hoteli zlasti angloameriški raziskovalci, ampak se z generacijami, rojenimi okoli let 1900, 1910 in celo še 1920, podaljšuje v prva desetletja po drugi svetovni vojni, in s tem v literaturo, ki jo nekateri imenujejo neomodernizem, drugi pa hočejo

videti v nji že izrazit postmodernizem. To velja za številne pojave tako imenovanega gledališča absurda, konkretne poezije in zlasti francoskega »novega romana«. Naj se še tako pogosto omenjajo med domnevnimi postmodernisti imena kot Beckett, Robbe-Grillet ali Butor, bi bilo nespa- metno tajiti, da se v njihovih besedilih, nastalih v letih 1950–1970, ohranjajo v glavnem nespremenjene vse tiste poteze, ki predstavljajo temelj moder- nizma – resničnost, o kateri govorijo, je še zmeraj resničnost subjekta, ki s svojo zavestjo in jezikom drsi skoz neprestano gibajočo se, v nikakršno resnico ulovljivo neposrednost izkustva, ki nastaja sproti iz subjekta, zavesti in jezika, pri čemer subjekt nima nobene možnosti, da bi se pripel na objektivno transcendo in s tem svoj govor o resničnosti ujel v sistem trdne, določne in nesprejemljive resnice. Namesto tega je ta literatura še zmeraj obsojena na neprestano inovativno izumljanje zavesti in jezika, prenavljanje njunih vsebin in form, kajti prav s takšno ustvarjalnostjo se subjekt te literature potrjuje kot sama sebi zadostna, iz sebe utemeljena in obstoječa moč. To pa je seveda pravo metafizično in antropološko bistvo modernizma. Zato bi tudi »novega romana« še ne mogli postavljati onstran modernizma, v domnevno območje postmodernizma, ki naj bi že presegel bistvene karakteristike modernistične literature.

Seveda obstajajo med Beckettom in Joyceom, Butorjem in Proustom, Ionescom in Pirandellom razlike, ki niso zanemarljive, vendar pa to še zmeraj niso razlike med modernizmom in nečim, kar bi ga presegalo, ampak so samo razlike znotraj modernistične literature. Razlagati bi jih morali z njenim notranjim razvojem, kar je seveda povezano z vprašanjem njene periodizacije, razčlenjenosti po zaporednih fazah in razvojnih stop- njah. To vprašanje je pereče celo v okvirih slovenske literature, kjer potek modernizma gotovo ni tako zelo razčlenjen kot na primer v francoski, nemški ali ruski; vendar tudi v nji ni mogoče mimo dejstva, da se moderni- zem Podbevškovih ali Kosovelovih pesmi razlikuje od modernistične poezije, kakršno so v šestdesetih letih začeli pisati Taufer, Zagoričnik, Salamun in drugi, to pa ravno v času, ko je prvič postala znana Kosovelova »konstruktivistična« poezija kot presenetljivo znamenje, da smo imeli že sredi dvajsetih let nekaj takega, čemur se lahko reče pesniški modernizem. Tudi topot so razlike med enim in drugim tolikšne, da ni mogoče mimo njih. Prav to je najbrž nagnilo evropske in druge raziskovalce, da so začeli deliti razvoj literarnega modernizma vsaj na dvojne posebne faz, stopenj ali že kar obdobj. Takšna je bila delitev, ki jo je uveljavil zlasti Frank Ker- mode – celotni modernizem je razdelil na »starega« (paleomodernizem) in »novega« (neomodernizem), pri čemer mu je meja med obema tekla ne preveč natančno malo pred začetkom druge svetovne vojne ali celo tik po nji, vsekakor pa tako, da so Beckett in pisci »novega romana« spadali že v drugo obdobje modernističnega razvoja. Težava delitve je seveda ta, da beseda o »starem« in »novem« modernizmu zbuja pretirane predstave o njuni različnosti, saj spominja na starejše razlikovanje med »staro« in »novo« romantiko, med katerima je bilo vendarle več desetletij časovno- razvojnih premikov in temu ustreznih sprememb. O čem takem znotraj modernizma ne more biti govora. Poleg tega pa takšna terminologija ne ustreza siceršnji rabi za razčlenjevanje literarnih smeri, njihovega poteka in stopenjskega razvoja – temu primerno ne govorimo o »starem« in »novem« realizmu 19. stoletja, pa tudi ne o »starem« in »novem« simbolizmu za to stoletje. Naravi stvari je dosti ustrežnejša raba, ki večino evropskih lite-

rarno-umetnostnih obdobjih po srednjem veku deli običajno na zgodnjo, visoko in pozno fazo – tako se govori že o zgodnji, visoki in pozni renesansi, podobno še o baroku, razsvetljenstvu, romantiki, realizmu-naturalizmu 19. stoletja in celo o simbolizmu. Zato se zdi popolnoma naravno, da se tudi v poteku modernistične literature razločuje med njegovo zgodnjo, visoko in pozno stopnjo. Seveda pa takšne oznake niso mehanično časovne in kronološke, ampak so postavljene tako, da označujejo vsebinsko-formalne značilnosti posamičnih faz. Razumeti jih je mogoče v tem smislu, da v zgodnjem modernizmu prihaja do prvega izoblikovanja bistvenih potez modernistične literature, ne da bi že dosegle svojo pravo, na vse strani razvito, v zaokrožen ustroj dognano mero; v visokem modernizmu se njeni elementi sklenejo v dosledno, zrelo, v razvojnem smislu vrhunsko podobo, kar pomeni, da se bistvo modernistične literature šele zdaj pokaže v globalni, vse plasti zajemajoči osrednosti; in končno se v pozni fazi izvrši dokončna izraba vseh njenih novih možnosti, vključno z najbolj skrajnimi ali stranskimi izpeljavami, kar seveda pelje to literaturo polagoma že tudi k izčrpanosti, k upadu in nazadnje h koncu modernizma.

Takšna razdelitev ponuja v primerjavi z delitvijo modernizma na »starega« in »novega« več možnosti za razumevanje osrednjih modernističnih avtorjev, del in zlasti razlik med njimi. Za Prousta je skoraj gotovo, da njegovega osrednjega cikla romanov ni mogoče razumeti drugače, kot da ga v celoti postavimo znotraj zgodnjega modernizma, kar lahko pojasni njegove bližnje zveze z dekadenco, impresionizmom in celo simbolizmom. Podobno velja za Apollinairovo poezijo ali za Pirandellovo dramatiko, pa še za celo vrsto enakovrstnih pojavov v evropski, ameriški in ruski oziroma sovjetski literaturi v letih 1910-1920 in še po tem letu. Nasprotno je v Joycevem literarnem razvoju skoraj nemogoče spregledati njegovo prehajanje skoz več faz – od *Dublinčanov* in *Umetnikovega mladostnega portreta*, ki sodita še v območje zgodnjega modernizma, prek *Uliksesa*, ki predstavlja enega od vrhov visoke modernistične literature, pa do *Finneganovega bednja*, ki napoveduje pozni modernizem. Podobno bi morali znotraj Musilove proze priznati zarezo med *Zablodami gojenca Törlessa* z drugimi zgodnjimi deli vred in pa *Možem brez posebnosti* – in spet bi se razlika pokazala kot razvojna sosledica zgodnjega in visokega modernizma. Celo za Kafko bi kazalo premisliti, ali niso njegova prva prozna besedila okoli leta 1915 še primer zgodnjega modernizma, zadnje kratke zgodbe in parabole, vključno z romanom *Grad* pa že visoka modernistična proza. Podobne razvojne premike bi bilo mogoče opazovati pri avtorjih poznejših generacij, na primer pri Beckettu: tudi zdaj se ponuja domneva, da spada Beckettova predvojna proza z romanom *Murphy* v visoki modernizem, medtem ko njegovih trije romanov, nastalih po drugi svetovni vojni, reprezentativno predstavlja tisto, kar se lahko imenuje literatura poznega modernizma. S takšnega stališča postaja jasnejši tudi položaj francoskega »novega romana«, ki ga nekateri ameriški razlagalci prenašajo že kar v postmodernizem, a je po svojih bistvenih potezah izrazil primer poznega modernističnega romanopisja – način, kako Robbe-Grillet, Butor ali Simon sledijo vzorcem visokega modernizma in se hkrati od njih oddaljujejo, ima na sebi vse posebnosti tistega procesa, v katerem se notranje možnosti modernistične literature polagoma izčrpavajo, preskušajoč vse možne registre znotraj meja, določenih z metafizičnimi in antropološkimi podstavami modernizma 20. stoletja.

Seveda se faze zgodnjega, visokega in poznega modernizma v sleherni nacionalni literaturi ali pa znotraj večjih regionalnih sklopov takšnih literatur zastavljajo nekoliko drugače, pač glede na različnost literarne tradicije in s tem glede na drugačna izhodišča, s katerih so te literature stopale v modernistično obdobje. Zato se potek modernizma v posameznih evropskih književnostih zelo opazno razlikuje; v severnoameriški je nedvomno drugačen kot v literaturah latinskoameriškega področja. Disparatnost modernističnega razvoja prihaja do veljave zlasti tam, kjer nekatere razvojne faze umanjajo. Tako se zdi, da je v ameriški literaturi okoli 1930, pri Dos Passosu, Hemingwayu in Faulknerju, sicer navzoč zgodnji modernizem, naslonjen v marsičem še na tradicijo realizma-naturalizma, da pa bi o visokem modernizmu, ki bi moral slediti tej fazi, komajda lahko govorili, kar seveda pomeni, da se razvoj ameriškega literarnega modernizma po drugi svetovni vojni brez organskega prehoda prevesi v pozni modernizem; morda je prav to razlog, da so ameriški postmodernistični teoretiki videli v njem začetek nečesa bistveno novega, nasprotnega prejšnji modernistični tradiciji, in ga razumeli že kar kot nastop nove, v pravem pomenu besede postmodernistične literarne smeri.

Od tod bi bilo primerno premisliti o možnostih, ki se na tej ravni odpirajo za boljše razumevanje nastanka, razvoja in konca modernizma v slovenski literaturi. Kolikor je bilo modernizma na Slovenskem že po prvi svetovni vojni in sredi dvajsetih let, bi ga morali razumeti kot zgodnji modernizem. Takšen se kaže v Podbevškovi pesmih zbirke *Človek z bombami*, v Kosovelovih »konstruktivističnih« besedilih iz leta 1925, v nekaterih Grumovih pripovedih in v *Dogodku v mestu Gogi*, morda tudi že v Kocbekovi zgodnji poeziji in začetni prozi, napisani po zgledu Rilkejeve. Značilnosti teh del se ujemajo z usmeritvijo zgodnjega modernizma, saj so poteze nanovo postavljene subjektivitete, ki se prikazuje kot neposredna resničnost psihičnih vsebin in njihovih jezikovnih korelatov, v njih že dovolj opazne, vendar še ne docela sklenjene v homogeno celoto; kar je seveda posledica dejstva, da se ta modernizem zadržuje še v neposredni bližini starejših smeri, se pravi neoromantike, dekadence, simbolizma, celo realizma in naturalizma, in je v njem še polno tradicionalnih sestavin. Po letu 1930, ko bi se v slovenski literaturi iz teh začetkov moral oblikovati visoki modernizem, in vse do srede petdesetih let o čem takem ni mogoče govoriti, kajti zgodnji modernizem iz dvajsetih let je bil prešibek, zarez, ki jo je v literarni razvoj prinesel socialni realizem tridesetih let, pa premočna, da bi se kaj takega lahko zgodilo. Šele okoli leta 1960 se s spodbudami starih pa tudi novih tokov modernistične literature – od »modernega« romana okoli prve svetovne vojne pa do gledališča absurda – začenja na hitro formirati slovenska literatura visokega modernizma. V prozi se je naslanjala na Prousta, Joycea, Woolfovo in Faulknerja, v dramatikni na Pirandella, se pravi na avtorje zgodnjega in visokega modernizma. Toda že sredi šestdesetih let se je po vzorcu najnovejših modernističnih tokov – konkretne poezije, absurdne drame, francoskega »novega romana« – brez pravega prehoda začela iztekati v pozni modernizem, kar pomeni, da slovenska literatura verjetno sploh ni imela visokega modernizma v pravem pomenu besede.

Metafizično in antropološko bistvo modernizma je torej v razvoju njegovih različnih faz povsod in zmeraj dovolj razvidno, saj bi brez tega komajda lahko govorili o modernizmu kot eni sami, prepoznavni, z drugimi nezamenljivi literarni smeri, struji in obdobju. Znotraj tako razumljenega

modernizma se pa odpirajo bistvene različnosti, ki jih je mogoče razumeti kot razvojno gibanje od začetne prek zrele do končne stopnje, ko se začne dogajati tisto, čemur lahko rečemo konec modernizma. Vendar velikih razlik med modernističnimi avtorji in deli ni mogoče razložiti samo z zgodovinsko-razvojnimi premiki njihovega časovnega zaporedja, ki na ravni enosmerno potekajočega časa kažejo, kako se je duhovnozgodovinska struktura modernizma šele polagoma prebijala skoz tradicionalne literarne obrazce, se po začetni fazi dograjevanja sklenila v veljaven umetnostni sistem in znotraj tega sistema navsezadnje iskala nove in nove možnosti, ki so ji bile še dosegljive, dokler se krog teh možnosti sam od sebe ni začel zapirati – kar označujejo pojmi zgodnjega, visokega in poznega modernizma. Vseh razlik vendarle ni mogoče zvesti samo na to razvojno zaporedje; prav toliko ali še več je takih, ki so si bile vzporedne in jih je torej potrebno razlagati iz soobstoja različnih tipov modernizma v istem času in celo na istem mestu. Spomniti se je treba samo na dejstvo, da sta sočasno z Majakovskim pesnila Hlebnikov in Kručonih, ob Bennu Stramm, ob Apollinairu že tudi Arp; da sta Hemingwayev roman *Sonce vzhaja in zahaja* ter Faulknerjev *Krik in bes* nastajala skoraj v istih letih; in da sta *Liubosumnost* Robbe-Grilleta in Butorjeva *Modifikacija* izšli sočasno. Razlike, za katere gre, bi zato težko razumeli kot sosledico zgodnjega, visokega in poznega modernizma, čeprav je seveda tudi to zaporedje včasih zapleteno in ga ni mogoče razlagati zgolj linearno. Po vsem tem je skoraj nujno, da takšno različnost modernistov med leti 1910 im 1960 gledamo v luči več različnih tipov modernistične literature ali celo v okviru sistematično zamišljene tipologije, ki seveda ne velja samo za modernizem, ampak je bolj ali manj veljavna za vse mogoče literarne smeri in obdobja, v katerih se je literarna ustvarjalnost po skrivnih zakonih svojega nastajanja zmeraj členila na različne plasti, ravni in tipe. Najpreprostejši način, kako tipološko razčleniti modernizem, je seveda ta, da v njem razločujemo med »zmernim« in »skrajnim«, pri čemer se za tega pogosto uporablja kar izraz ultramodernizem. S tega stališča se dá trditi, da je poezija Majakovskega v primerjavi s Hlebnikovo zmerno modernistična; ali da je Proustovo romanopisje v nasprotju z Joyceovim *Finneganovim bedenjem* primer zelo zmernega zgodnjega modernizma, Joyceovo besedilo pa seveda tekst skrajnega modernizma, premaknjenega povrh tega na začetek pozne razvojne faze. Tudi znotraj posameznih avtorskih opusov se dá opaziti menjava obeh tipov – Kovačičeva trilogija *Prišleki* je prav gotovo primer zmernega modernističnega romanopisja, medtem ko sta njegova prejšnja teksta *Sporočila v spanju* in *Deček in smrt* – seveda v primerjavi s *Prišleki* in torej relativno – pač besedili bolj skrajne modernistične literature. K temu bi bilo dodati, da se skrajni modernizem praviloma pojavlja znotraj tako imenovanih avantgard, se pravi organiziranih literarno-umetniških skupin, ki na podlagi bolj ali manj revolucionarnih programov snujejo preobrat v umetnostni proizvodnji in zlasti socialno-proizvodnih odnosov znotraj tako imenovanega literarnega oziroma kulturnega »obrata«. Takšne avantgarde so same na sebi nagnjene k radikalnejšim oblikam literature, zato so kot nalašč primerne za izdelovanje programov in besedil skrajnega modernizma. Vendar pa v tej smeri ne gre pretiravati. Dejstvo je, da so tudi znotraj avantgardnih gibanj nastajala ob skrajnih tudi zmerne modernistična dela – takšna je večina zgodnjih futurističnih pesmi Majakovskega; ob Bretonovih pesmih, ki so večidel primer skrajne modernistične poezije, je njegov kratki roman *Nadja* vsekakor besedilo zmerne modernistične vrste in

s tem dokaz, da se tudi nadrealistična avantgarda ni gibala samo v mejah ultramodernistične literature.

Ta in druga dejstva govorijo v prid domnevi, da razlikovanje med zmernim in skrajnim modernizmom še ne pove dovolj o njegovih različnih tipih, to pa zato, ker ne upošteva, kako se metaforično in antropološko bistvo modernizma uresničuje v konkretnosti njegovih snovi, vsebin in oblik. V ta namen se zdi primernejša tipološka razčlenitev modernizma vsaj na troje pglavitnih tipov, ki jih lahko imenujemo hermetični, klasični in veristični modernizem. Razlike med njimi se dajo popisati v tem smislu, da se v hermetični modernistični literaturi ustroj fluidne subjektivitete, postavljene v horizont absolutnega metafizičnega nihilizma, razmahne do svojih najbolj radikalnih izpeljav, tako že v Arpovih pesmih, pa v *Finneganovem bedenju*, Ionescovih *Stolih* ali Beckettovi prozni trilogiji; da se v verističnem modernizmu pojavlja opisani metafizično-antropološki temelj zelo diskretno, včasih komaj opazno, saj ga ves čas prekriva in mehča empirična resničnost konkretnega človeškega življenja, ki se s svojo neposredno nazorostjo noče in ne more podrediti določilom modernistične metafizike in iz nje določene subjektivitete, pa čeprav so ta določila še tako epohalna, obvezna in splošno veljavna – primer takšnega verističnega modernizma bi našli v Kovačičevih *Prislekih*; in da obstaja med obema skrajnima tipoma še možnost njune klasične sinteze, ki se vanjo združuje oboje – metafizično antropološka zasnova in konkretno gradivo historično-socialnega sveta, ki ga ta horizont lahko zajame – kar se je zgodilo zlasti v Proustovih romanih, v Kafkovih zgodnjih novelah in romanih, pa tudi v Joyceovem *Uliksešu*, Eliotovi *Pusti deželi*, Poundovih *Cantih*, Ionescovi *Učni uri*, Robbe-Grilletovem *Vidcu* ali v Butorjevi *Modifikaciji*.

S tem se modernizem izkaže precej bolj razčlenjen, kot bi ga lahko sodili po bistvu, ki epohalno določa ustroj njegovih vsebin in oblik. Toda s tem se ponuja tudi dodaten odgovor na vprašanje o njegovem koncu. Kar se po letu 1960 polagoma končuje, je predvsem možnost najradikalnejših oblik modernistične literature, se pravi hermetičnega modernizma. Spričo dejstva, da se polagoma razpušča epohalna veljavnost metafizike in subjektivitete, ki sestavljata bistvo modernizma, je več kot verjetno, da s koncem modernizma mineva tudi možnost, da bi se bistvo modernizma povezovalo z empirijo v zaokrožen sklad, ki mu lahko nadenemo ime klasične sinteze. Konec modernizma pomeni med drugim tudi to, da modernistična klasika ni več mogoča. Pač pa je seveda še zmeraj odprto območje možnosti vsem tistim pesniškim in pisateljskim prizadevanjem, ki bistvo modernizma podrejajo tvarini, ki jim jo prinaša neposredna empirična resničnost zgodovinskega sveta s svojimi neprestanimi novostmi, menjavami in pretvorbami. Takšen modernistični verizem je še zmeraj mogoč, čeprav se seveda dá predvidevati, da bo v njem polagoma slabela modernistična zasnova sveta, subjekta in metafizike, subjektivitete in negativne transcendence, ostajala pa bo predvsem empirična teža vsakdanje človekove resničnosti, morda v svoji čisto dokumentarni, historični in socialni veljavnosti. V tej smeri se kaže konec modernizma nekoliko bolj večsmeren, kot bi kazalo na prvi pogled. Tisto, kar naj bi ga nadomestilo, ni nujno kaka nova oblika epohalne metafizično-antropološke paradigme – na primer v obliki hermetičnega ali klasičnega postmodernizma – ampak ob vsem tem tudi mnogovrstni pluralizem literature, ki hoče biti predvsem empirično neposredna, v tem smislu resnična in veljavna, pri čemer bo zanj manj pomemben metafi-

zično-antropološki horizont, ki se morda skriva za takšno izkustveno literarnostjo – naj bo to izginjavajoči horizont modernističnega subjekta ali pa komaj nakazujoči se obzor subjekta, resnice in transcendence, kot jih postavlja postmodernizem. Zatorej konec modernizma ni nujno istoveten s prevlado postmodernizma, vsaj ne njegovih najbolj radikalnih tokov, ki hočejo obvladati literaturo na ravni hermetično postavljene postmodernistične ideologije, programske literarnosti in estetike. Tako kot modernizem ni mogel celotne resničnosti vsrkati v horizont svoje fluidne subjektivitete in tej ustreznega metafizičnega nihilizma, tako kaj takega ne more biti dano postmodernizmu; to pa tem manj, ker za zdaj še ni mogoče reči ničesar zares gotovega o tem, kako in s čim naj bi postmodernistična literatura preseгла modernistično subjektiviteto, in tudi ne o tem, kaj se dogaja v nji z daljnosežno problematiko metafizičnega nihilizma.

(Konec)