

# LITERARNOZGODOVINSKI POJMOVNIK ZA LITERATURO MODERNE: REVIZIJA IN NEKAJ PREDLOGOV

---

Vanesa Matajc

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Literatura v obdobju moderne estetsko izraža metafizično krizo ali soobstoj različnih dojemaj subjekta. Tradicionalni, progresistični in poenotujoči literarnozgodovinski vidik te raznolikosti ne more ustrezno razložiti. Razprava ga nadomešča s prelomno-mutacijskim vidikom različnih razmerij, ki nastajajo med literaturo moderne in njenim (foucaultovskim) »premičnim temeljem«, to je romantičnim dojetjem subjekta in romantičnim idejno-strukturnim tokom simbolizacije.*

***A literary history glossary for the literature of the Moderne: revision and some suggestions.*** *The literature of the Moderne period aesthetically communicates a metaphysical crisis, or a diversity of co-existing conceptions of the subject. The traditional, progressivist and unifying literary history view cannot properly account for this diversity. The article replaces it with a discontinuous-mutational view of different relationships that occur between the literature of the Moderne and its (Foucaultist) "shifting foundation" – that is, the romantic conception of the subject and the romantic symbolising current of ideas/structures.*

## **Razpad razvojne enovitosti v literarni zgodovini**

Kanonizirano literarno produkcijo v Evropi od začetka novega veka lahko gledamo literarnozgodovinsko razvojno, tj. s tradicionalnim konstruiranjem njene »veliko-žanrske« enovitosti<sup>1</sup> in istosmernosti; ali pa jo gledamo s prelomno-mutacijskega procesualnega vidika. V prvem primeru literaturo sistemsko opredeljuje »osrednji pojem« literarne smeri, ki »je oznaka za literarno razvojno enoto« (Kos 1982: 3), v obeh primerih pa jo nevtralneje zajema pojem obdobje oziroma zaporedna obdobja. Zgodnja obdobja je mogoče vsebinsko vsaj zasilno prekrito z lastnostmi njihovih dominantnih literarnih smeri glede na definicijo smeri po J. Kosu (2001): to določa »duhovnozgodovinska podlaga« s trdnim »literarno-estetskim sistemom«. Vsebinsko prekrivanje obdobja in smeri pa postane problematično najpozneje v obdobju evropskega realizma, ko se nekdanja dominacija ene

smeri v obdobji literarni praksi začenja očitno razprševati v soobstoj enakovrednih, a temeljno raznolikih pojavov. Tradicionalna progresistična literarna zgodovina je to razpršitev v imenu epistemološko splošne progresistične ideje skušala potlačiti (prim. Juvan 2003: 29), vendar literarna praksa od obdobja realizma naprej ne dopušča poenotujočih posplošitev na dominantno literarno smer, saj celotne literature iz »obdobja realizma« ne določa le realistični pogled na svet, marveč tudi druga možnost, to je postromantično-literarna redukcija absolutnega (romantično dojetega) subjekta izjavljanja. Tudi larpurlartistično razumevanje umetnosti, ki intenzivira Kantovo izhodišče za romantično dojetje subjekta, pozneje pa se v več različicah razprši skozi antinaturalistično literaturo fin de siècle, se pojavi že na samem začetku realističnega obdobja (Gautierov predgovor k romanu *Gospodična Maupin*, 1835). Vendar dokončen razpad enovitega pogleda na svet in s tem enovite zgodbe o literaturi najočitneje razkriva literatura iz obdobja moderne; to pomeni, da se zlasti slednja izmika ujetju v tradicionalni literarnozgodovinski sistem z osrednjim občim pojmom literarnozgodovinske smeri, ki dominira v kakem obdobju, in zahteva drugačen vidik klasifikacije. Zaradi skrajno raznolikih lastnosti literature v obdobju moderne pa razkrijejo svojo problematičnost tudi konkretni literarnozgodovinski podpojmi obdobja moderne, zlasti dekadenca, nova romantika in simbolizem; včasih (na primer z deli A. Schnitzlerja)<sup>2</sup> celo naturalizem, saj jih tradicionalna literarna zgodovina uporablja izjemno neusklajeno, moderna literarna zgodovina pa jih prav zato včasih tudi namerno opušča. Opuščanje vseh teh pojmov, torej občih (smer, gibanje, tok) ter konkretnih historičnih oznak literarnih pojavov (nova romantika, naturalizem, dekadenca, simbolizem), se v znanstveni obravnavi literature (iz obdobja moderne) ne zdi produktivno, vendar že sam pojav opuščanja ali neusklajenosti teh pojmov očitno pomeni zahtevo po kritičnem premisleku njihove historične in aktualne vsebine ter morda tudi njihovo sodobnejšo sistemsko opredelitev.

Tovrstni revizionizem se utemeljuje v modernem dvomu o obstoju stabilnih sistemov, vendar še vedno omogoča sistematiziranje periodizacijskih pojmov vsaj v relativni, »odprti« sistem: ta dopušča, da v teku časa »razkrivamo« vedno nova in pomnožujoča se, pa tudi spremenjena in nepričakovana razmerja tako med konkretnimi literarnimi pojavi kakor tudi med samimi pojmi, s katerimi skušamo zarisati sistemsko podobo literature. Revizija, ki sledi, bo potekala sočasno na obči in konkretni historično-periodizacijski pojmovni ravni: ugotavljala bo, v kolikšni meri lahko pojmi obdobje, smer, tok in gibanje omogočajo zgodovinske klasifikacijske sisteme literature, če mu odvzamemo progresistično jedro; ugotavljala pa bo tudi, v kolikšni meri sta periodizacijska pojma dekadenca in simbolizem ustrezno rabljena označevalca literarne prakse v obdobju moderne. Cilj revizije je torej prikazati neusklajeno literarnozgodovinsko periodiziranje literature v obdobju moderne, opozoriti na problematičnost pojma smer za označevanje literarne prakse v moderni ter, nazadnje, predlagati pojmovno alternativo. Revizija v tej razpravi poteka najprej induktivno: od konkretnih primerov historičnih rab posameznih pojmov zasleduje poskuse literarne vede, da bi te historične rabe

teoretsko posplošila v enotno vsebino (nova romantika, dekadenca, simbolizem). Ta revizionistični postopek se nadaljuje v premislek o alternativnih pojmovno-sistemskih možnostih, ki jih revizija utemeljuje deduktivno, tako da se vrača k interpretativni analizi konkretnih literarnih besedil (dekadenčne in simbolistične literature) iz obdobja moderne.

## **Zgodovinske in sodobne rabe pojmov moderna, dekadenca in simbolizem: pregled**

Gradivo, ki terja takšno revizijo, so torej zelo neuskaljene, publicistične in strokovne, historične in sodobne rabe pojma (literarna) moderna ter njegovih podpojmov dekadenca in simbolizem.

Ko se konkretni historični pojem moderna pojavi v obdobju slovenski publicistiki, vidik njegove rabe ustreza lastnostim, s katerimi sodobna literarna veda opredeljuje obči pojem gibanje: to med drugim pomeni (vsaj deklarirano) enotno razumevanje literature, značilno za skupino književnikov in publicistov (prim. Kos 1982: 14). L. 1896 se klub slovenskih študentov na Dunaju (med drugimi Cankar, Govekar, Župančič in Eller) poimenuje moderna (Cankar: ZD XXVI, 26). Klub nastane po zgledu nemške moderne, ki najprej programsko istoveti moderno z naturalizmom (E. Wolff), pozneje pa esejistika H. Bahra opredeljuje moderno s »protinaturalističnimi« lastnostmi. Obe nemško-avstrijski razumevanji moderne do l. 1899 dobita tudi slovenski ustreznik: najprej slovenski klub zavrne postromantično literaturo (prim. Kos 2001: 142), kar vodi v Govekarjev naturalistični angažma. Preobrat tega prvotnega razumevanja moderne nato najeksplicitneje izrazi »bahrovska« rehabilitacija romantičnega (»protinaturalističnega«) razumevanja subjekta v Cankarjevem *Epilogu v Vinjetah* (1899). Na področju lirike to načelno rehabilitacijo romantike uresničujejo Cankarjevi somišljeniki Kette, Murn in Župančič, zato ima do neke mere tudi programsko-skupinsko veljavo. Ob tem pa publicist V. Foerster, sodobnik naštetih avtorjev, v sodobni literaturi odkriva »novo literarno smer«, »dekadenco« (Ljubljanski zvon, 1897, 17), in jo, najbrž pod vplivom H. Bahra, imenuje »notranji naturalizem«. V obdobju slovenske moderne njeno literaturo torej negotovo označujejo trije publicistični pojmi (moderna, dekadenca in naturalizem), ki jih uporablja tudi slovenska literarna veda po l. 1945. Ali je njena raba teh pojmov klasiifikacijsko previdnejša?

A. Ocvirk izenači klasiifikacijsko vrednost pojmov moderna, dekadenca, simbolizem in impresionizem: veljajo mu za različne tokove ali smeri, včasih te pojme celo združuje, na primer v »impresionistični simbolizem« (Ocvirk 1955: 193–214, 1967: 371–406, 1970: 249–315). D. Pirjevec osrednji opus slovenske moderne, tj. Cankarjev opus (v nasprotju s Kosovo oznako: novoromantičnost) označi za simbolističen, v moderni pa razlikuje dekadenco in simbolizem, ki ju nedosledno označuje za smeri, idejna tokova, literarnoidejni gibanji ali šoli (Pirjevec 1955: 238–264, 1964: 7–38). F. Berniku (1992: 17–20) je moderna krovni pojem za njen »slogovni pluralizem«. J. Kos razume literaturo obdobja (slovenske) moderne kot

»sočasnost in zaporedje več literarnih smeri«, ki pa se pojavljajo v ožjih razsežnostih tokov (realizem, naturalizem, nova romantika, postromantika, dekadenca in simbolizem). Eden od kriterijev, s katerimi Kos razlikuje pojem smeri od pojma tok, je zmožnost, da se bistvena identiteta neke skupine literarnih besedil izraža v vseh treh literarnih nadzvrsteh.<sup>3</sup> Ker slovenska moderna ne uresniči simbolizma in dekadence na ta način, se pojavljata v ožjem obsegu »literarnosmernega toka« (Kos 2001: 206, 210). Kosovo klasificiranje pojavov je torej premišljeno razlikovalno, vendar hkrati implicitno problematizira uporabnost (strožje določenega) pojma smeri in (fleksibilnejšega) pojma tok za opredelitev literature iz obdobja moderne. B. Paternu (1983: 41) moderno istoveti s simbolizmom, ki mu velja za širši »idejno-stilni pojem« ali »pojem obdobja« po zgledu R. Welleka.<sup>4</sup> B. A. Novak znotraj francoskega obdobjnega pojma fin de siècle utemeljuje različno vsebino pojmov simbolizem, dekadenca, postromantika in nova romantika; ob tem razlikuje širše razumevanje oznake »simbolistično gibanje« (druga polovica 19. in začetek 20. st.) od ožjega (tj. od simbolistične pariške šole), nato pa razlikuje še avtorske prevzeme posameznih simbolističnih postopkov in celovitejšo poetiko mednarodnega »simbolističnega gibanja« (Novak 1997: 55, 37–38, 35, 36, 42). V nasprotju z Novakovo precizno rabo periodizacijskih pojmov je eden najizrazitejših slovenskih primerov terminološke neenotnosti za obdobje moderne F. Zdravec, ki štiri osrednje avtorje »obdobja moderne« imenuje »moderniste« in »impresioniste«, »simbolizem, impresionizem in druge slogovne smeri« pa včasih razume tudi kot »duhovne in slogovne smeri«. Pridruži jim še naturalizem s sinonimom »objektivni realizem« (Zdravec 1999: 14–23).

V rabi slovenskih oznak za literarno vsebino moderne se torej pojavlja očitna neenotnost pri občih in konkretnih periodizacijskih pojmi. Nič enotnejše ni stanje v nemški literarni zgodovini in predhodni publicistiki. E. Wolff, soutemeljitelj naturalističnega literarnega društva *Durch*, l. 1887 v programskem članku *Die Moderne, zur Revolution und Reform der Literatur*, moderno istoveti z naturalistično estetiko (prim. Borchmeyer 1987: 265). H. Bahr od Wolffa prevzame krovni pojem moderna, vendar z njim zajame tudi antinaturalistično literaturo »dekadence, simbolizma, nove romantike in impresionizma« in naposled ohrani samo to, antinaturalistično pojmovno vsebino (*Zur Überwindung des Naturalismus*, 1891) s sinonimi *nervöse Romantik*, »mistika živcev«, *neue Romantik* ali *Idealismus* (Bahr 1968: 87, 44). Nemška literarna zgodovina Bahrov pojmovnik najprej ohrani, nato pa problematizira. Za krovni označevalec literature iz obdobja moderne do okoli l. 1930 velja pojem nova romantika. L. 1936 A. Kimmich (*Kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff Neuromantik*) že predlaga vsebinsko natančnejše opredeljevanje literature iz obdobja moderne z več pojmi (dekadenca, simbolizem, Jugendstil, impresionizem). V novejši nemški literarni vedi pa *Epochenbegriff* ostaja moderna (Trommler 1987: VIII), ki je po Lehnertu (1996: 10, 11) skupnost različnih stilnih gibanj (*Stilbewegungen*) in tokov (*Strömungen*). Sodobne nemške literarne zgodovine se očitno izogibajo konkretnim klasifikacijam literarnih pojavov moderne: rabo pojmov

nova romantika, dekadenca in simbolizem večinoma nadomeščajo z deskriptivno in empirično-analitično metodo iskanja »značilnih« motivov, tem, form, slogov in idej (eksplicitno Lehnert 1996). Wiese (1965: 8, 11–26) in Lehnert (1996: 11, 13) implicitno argumentirata vzrok za to opuščanje periodizacijsko-sistemskih pojmov: obdobje moderne in njegovo literaturo opredeljuje sočasni razpad tradicionalnih, poenotujočih evropskih metafizičnih sistemov v sinhroni pluralizem izključujočih se idej<sup>5</sup> po principu Nietzschejevega protisistemskega, »modernega« mišljenja (kakor ga označuje filozof sam). Nietzschejev vpliv je prepoznati tudi v leksiki (*Überwindung*) Bahrovih esejev o moderni.

Nietzschejevo mišljenje torej pojmovno ustrezno zajema disparatno mišljenje moderne in vsaj z enim svojih ključnih pojmov sega tudi v publicistiko francoske moderne (fin de siècle). Ta ključni pojem, dekadenca, najprej poimenuje »opozicijsko gibanje zoper [...] naturalizem in njegove estetske in politične (demokratske) tendence« (Borchmeyer, Žmegač 1987: 72), ki v nasprotju z »estetsko moderno« držo predstavljajo »meščansko«, optimistično modernost.<sup>6</sup> Gibanje Les decadents ustanovi svoj časnik *Le decadent* (1886–1889), za vodjo gibanja velja A. Bajou s programskim člankom *L'école decadente* (1887). Vendar ob tem literarno-sociološkem pojavu pojem dekadenca v tedanji francoski publicistiki hkrati označuje tudi – širšo – mišljenjsko atmosfero dobe zloma novoveške metafizike. O »dekadenčnem fatalizmu« govori Baudelaire (*L'art philosophique*, 1846; OC, 1099). Podobno P. Bourget razume dekadenco v smislu »patološkega fenomena« oziroma *maladie du siècle* (*Essais de psychologie contemporaine*, l. 1872). Pod neposrednim vplivom Bourgetove razprave (Borchmeyer 1987: 70) naj bi dekadenco začel kot oznako zloma novoveške metafizike, duha razkroja, »bolezni« in »propada« (*Ecce homo*, 212) uporabljati tudi F. Nietzsche<sup>7</sup> (med drugim: *Primer Wagner*, 109). Upravičenost tega pojmovnega prevzema utemeljuje R. Jouanny (1984: 78): »Občutje dekadence ni bilo samo literarna tema, povod za moralne različice. Fin-de-sièclovska senzibilnost je ne glede na katerokoli literarno ali filozofsko šolo izvirala iz prepričanja, da je človek temeljno nesposoben ubežati svojemu končnemu jazu. [...] Baudelairova metafizika ni bila edina, ki je sprevidela [človekovo] omejenost z neskončnim tekom dni, ki se ne vračajo. [...] Morda zgodovino simboliističnega gibanja [...] bolj od vsega drugega karakterizira ta simptom impotence.«

Jouanny torej istoveti »dekadenčno« impotenco s »simbolizmom«. S pojmom dekadenca označuje »občutje« oziroma *Zeitgeist*, s pojmom simbolizem pa mednarodno umetnostno gibanje. Simbolizem pa se v istem obdobju in v istem prostoru pojavi tudi kot pojem s precej ožjo vsebino: poimenuje literarno-sociološko gibanje, ki nastopi kot opozicija dekadencnemu, Bajoujevemu (prav tako literarno-sociološkemu) gibanju. Njegov kratki historiat se začne, ko P. Borde označi pesnika Mallarméja in Moréasa za dekadenta. Moréas protestira z argumentom, da dekadencna umetnost za razliko od njegove poezije ne teži k »večnemu simbolu«. Zato svojo in Mallarméjevo umetnost postavi v *le mouvement symboliste*, 18. 9. 1886 v *Figaro littéraire* razglasi *Simbolistični manifest* in 7. 10. 1886

ustanovi (z G. Kahnom) revijo *Le Symboliste*. Moréasova utemeljitev simbolističnega gibanja je problematična, saj nagnjenost k »večnemu simbolu« izražata na primer tudi Baudelairova esejistika in lirika, vendar z vidika dekadencnega dojetja subjekta (čeprav avtor ni član pariškega dekadencnega gibanja). Iz programskih razglasov različnih gibanj ali iz načelnih avtorskih samooznakov torej razlike v dojetju subjekta in s tem temeljna estetska raznolikost literature (v obdobju moderne) res niso razvidne, in če literarnozgodovinska klasifikacija ne poskuša poiskati splošnejših idejno-strukturnih identitet literature iz obdobja moderne, lahko res samo obupano sklene, da »zelo kratek interval [1880–1885] ločuje [to], kar navadno imenujemo dekadencna smer [*period*], od te, ki je postala simbolistična [...]«. Ena smer je vzniknila iz druge; njuna pesniška vsebina [*content*] je pogosto ista« (Forestier 1984: 101). Takšna klasifikacijska resignacija pa najbrž ne pripomore k prepoznavanju in razumevanju literarne raznolikosti, ki je raziskovalni predmet literarne vede. Ali je literarno raznolikost obdobja moderne vendarle mogoče vsebinsko sistematizirati?

Ker je pojem gibanje v literarni zgodovini utemeljen predvsem literarnosociološko in torej ne temelji na notranjih posebnostih literarnih besedil, seveda lahko razlikujemo dekadencno in simbolistično gibanje, saj se v polliterarnih tekstih tako poimenujeta že sami. Če ju razumemo kot literarni smeri (po Kosu torej: vsako s svojim specifičnim »literarnoestetskim sistemom«), pa je treba razlikovalne kriterije poiskati v literarnih besedilih, ob katerih je sočasna načelna programatika lahko le interpretativno pomagalo in ne zanesljiv argument za utemeljitev njihove estetske različnosti. Vendar se prav ob literaturi moderne postavi vprašanje, ali obči pojem literarna smer s svojo progresistično implikacijo sploh še lahko zajame izjemno disparatnost literature, kakršna se pojavi v obdobju moderne.

## **Problem pojma literarna smer in progresistične literarne zgodovine**

Obči pojem literarna smer poskuša sistematično povzeti skupne identitete literarnih del v posameznih obdobjih zahodne umetnosti. Kosovo razumevanje literarne smeri (Kos 2001: 211) nakazuje, da novo »literarno-estetsko zavest« (ali včasih: »sistem«) določa »bistveno nov duhovnozgodovinski temelj«. (V definiciji modernizma oboje deloma tudi identificira; prim. Kos 2001: 346). Po A. Balakian (1973: 195) pomeni pojem *période* (na primer »romantizem«, »preraphaelizem«, »ekspresionizem«) »literarno ali umetnostno homogenost«, ki jo določa »kolektivna zavest« »določenih estetskih ali ideoloških vrednot«. Vsako od teh smeri opredeljuje »posebna govornica« (*un language particulier*), ki presega nacionalne posebnosti posameznih literatur. Presega jih seveda tudi pojem obdobje (*l'époque*), ki pa ga določa zaporednost: »obdobja si sledijo, smeri soobstajajo vzporedno, na primer smeri naturalizma in simbolizma«.

Balakianova med »estetske« in »ideološke vrednote«, na podlagi katerih združuje besedila v literarno smer, postavi veznik »ali« (*ou*). A že s

tem, ko so vrednote, so estetske vrednote nujno »ideološke«: ne ahistorične, temveč vzpostavljene iz konkretnega zgodovinskega kronotopa. Idearij se v literaturi lahko izrazi le estetsko: vsakršna estetska mikro- in makrostrukturacija umetniškega izjavljanja, *un language particulier*, je sočasno tudi vsebinska specifičnost umetnine.<sup>8</sup>

Takšna interpretacija/periodizacija literarnih besedil ostaja seveda v hermenevitičnem krogu: historičnost strukture dokazujemo s historično opredeljeno vsebino besedila in nasprotno, kar še vedno dopušča zgolj relativni izbor interpretacije za utemeljitev periodizacijskih kriterijev (ta hermenevitični krog je mogoče »presepati« le z zavestjo o neskončnosti hermenevitičnega diskurza). Ena od relativnih možnosti periodiziranja, ki jo skuša utemeljiti pričujoča razprava, izhaja torej s stališča, da sta vsebina in struktura literarnega besedila zgodovinsko sopogojeni. Vendar raznih historičnih pojavov estetskega izjavljanja v literaturi moderne najbrž ni več mogoče zapirati v trdne »literarno-estetske sisteme«, ki opredeljujejo pojem literarne smeri: če namreč literarno smer določa »sistem«, ki se zmore uresničiti v vseh treh literarnih nadzvrsteh, moramo sklepati, da pojem smer v literaturi po l. 1850 preprosto izgublja svoj »sistemski« temelj. Ta dvom odpira na primer vprašanje, ali se sama »duhovnozgodovinska podlaga« določene smeri sploh lahko realizira v vsaki od literarnih nadzvrsti. Ali se realistični-naturalistični pogled na svet lahko estetsko izrazi v nadzvrsti lirike? Kako naj lirika, ki jo (po romantični estetiki) definira doživljajski trenutek ustvarjalčevega ireverzibilnega časa, prepričljivo izraža realistično-naturalistično metafiziko, v kateri je posameznik posplošen v človeško enoto, ki se po transhistoričnih zakonih kompleksno podreja presežnim silnicam narave (dednosti) in vsakokratne zgodovinske družbe? Estetsko prepričljiv izraz tako posplošujoče razumljenega posameznika je epska ali epizirano-dramsko distancirana, z množtvom podrobnosti prikazujoča »argumentacija« realistično-naturalistične metafizike. Če se ta izraža na način lirskega doživljanja, slednji s svojo doživljajsko ireverzibilnostjo in subjektivno veljavnostjo že spodnaša čezindividualni in transhistorični pogled na človeka, se pravi »duhovnozgodovinsko podlago« realistično-naturalistične literarne »smeri«: literarno ubeseduje postromantični pogled na svet, ki z zakoni narave in družbe reducira absolutnost romantično dojetega subjekta. Navedeni primer odpira dve možnosti: ali se moramo odreči ahistorično-občemu pojmu nadzvrsti (lirike) ali pa sklepati, da realizem-naturalizem sploh ni literarna smer. A ker so idejno-strukturne literarne značilnosti realistično-naturalistično dojetega subjekta dokaj trdno določene in prepoznavne, postane s svojimi kriteriji problematičen sam pojem smer. Ga je mogoče nadomestiti s fleksibilnejšim pojmom, ki obenem ne implicira progresizma?

Individualno literarno delo je sicer unikatna koherentnost motivov, tem, idej, oblike in sloga, vendar do neke mere izraža tudi čezindividualne historične estetske vrednote. Zavest o historični specifičnosti estetske istovetnosti se znotraj nove, duhovnozgodovinske vede začenja v obdobju romantike, ki »dojame zgodovino kot objektivni proces, v katerem zmeraj že smo, in historičnost kot način te pripadnosti« (Vattimo 1997: 11). (Pred)romantična filozofija in esejistika pri svojem dojemanju subjekta

kažeta očitno različnost z njuno zgodovinsko predhodnico, tj. s kartezijskim subjektom in njegovimi razsvetljenskimi preobrazbami. To različnost razkrivata Kantova *Kritika razsodne moči* (1781, 1787) z utemeljitvijo estetskega doživljaja<sup>9</sup> in Fichtejev spis *O pojmu vedoslovja* (1794) z utemeljitvijo jazovega samodoživljaja.<sup>10</sup> Hegel utemeljuje različnost faz v »razvoju« duha z zgodovinsko spremenljivimi razmerji med subjektom in objektivno stvarnostjo (*Um v zgodovini* (1822, 1830), 122–123). Od romantike naprej je torej mogoče literarno preteklost skozi duhovnozgodovinsko lečo novoveške zahodne filozofije opazovati tudi kot historično spremenljivo izražanje historično spremenljivih dojemanj subjekta. Tak literarnozgodovinski pogled se zdi smiseln kljub modernim epistemološkim domislicam o »smrti subjekta« in »smrti zgodovine«: od Nietzschejeve relativizacije subjekta namreč zavest o historični spremenljivosti novoveškega pojma subjekt že sama implicira tudi možnost »mrtvega« subjekta«, a tudi slednji ostaja vsaj subjekt izjave, s tem ko izraža svojo historično pozicijo, tj. »smrt subjekta«.

Kakor historično spremenljivo dojetje subjekta tudi pojem literarna smer temelji v romantični zgodovinski zavesti ali, širše, v novoveškem zgodovinskem progresizmu. Določa ga (v razsvetljenstvu sekularizirani) judovsko-krščanski linearni koncept časa, ki se steka v svoj eshatološki konec. Skladno s tem progresizmom tudi pojem literarna smer implicira usmerjeno-predvidljivo napredovanje (proti idealu ali organicističnemu izginotju). Morda je z vidika moderne epistemologije, ki je progresizem in s tem tudi pojem literarna smer postavila pod krepko tiskani vprašaj, smotrnejše ohraniti »duhovnozgodovinski temelj« literarne smeri z modelom (historičnih) dojemanj subjekta, »literarno-estetski sistem« literarne smeri pa nadomestiti s fleksibilnejšim pojmom idejno-strukturnih tokov, ki se v moderni literaturi medsebojno spajajo v nepredvidljivo raznolike, torej v sistemsko »odprte« izrazne možnosti različnih historičnih tipov subjekta. Vozlišča raznih estetsko-idejnih tokov s historičnimi tipi subjekta lahko predstavljajo foucaultovske dinamične, relativne temelje v literarnem procesu.

Pojem idejno-strukturni tok namreč ne implicira progresizma, predvidljive usmeritve ali cilja: opazujemo ga znotraj literarnega dogajanja, ki ga ne označuje pojem razvoj, marveč, skladno z moderno koncepcijo zgodovine, pojem proces. Ta ne razlaga preteklega (literarnega) dogajanja s heglovskega vidika predvidljivega napredovanja, marveč faze tega dogajanja razlaga kot spremembe v drugačno, ne pa tudi vrednostno (razvojno) višjo fazo literarnega procesa. Pobudnik te moderne koncepcije zgodovine, ki prekriva tudi parcialno območje literarne zgodovine, je zlasti Foucaultova *Arheologija vednosti* (1969), po kateri zgodovinopisje v gradivu preteklosti ne išče več bistva ali »temelja, ki vseskozi traja«, marveč raziskuje »transformacije, ki veljajo za temelj in kot prenovitev temeljev« (Foucault 2001: 8): »temelj« se pomnožuje v vrsto (ne povsem predvidljivih) vsakokrat novih »temeljev«. Tak »temelj« torej ne obstaja stabilno na način obnavljanja skozi svoje razvojne »etaže«, marveč se dogaja na način dinamične zamenljivosti: »temelj« romantičnega dojetja subjekta je kartezijski subjekt, razmerje med njima pa je prelom (iz

racionalne v doživljajsko utemeljitev subjekta). Romantični subjekt sam postane nov »temelj« za različna razmerja z novimi dojemaji subjekta: kontrastni prelom predstavlja razmerje med romantičnim in realistično-naturalističnim subjektom, preobrazbo predstavlja razmerje med romantičnim in postromantičnim ter novoromantičnim subjektom, mutacijo pa razmerje med romantičnim ter dekadencijskim in simbolističnim subjektom, ki se estetsko izraža v literarnem procesu. Takšno, glede na svoje cilje odprto dogajanje literature nakazuje J. Kos (2002: 9), vendar ga povzame v »enoten razvojni tok« »duhovnozgodovinske strukture«.

Nadomeščanje pojma smer s historičnim dojemanjem subjekta in s fleksibilnejšim pojmom toka sicer nikakor ne vodi do točke, na kateri bi morali popolnoma zanikati sukcesivnost celotnega literarnega procesa: navsezadnje je že opazovanje pojma subjekt v njegovih zgodovinsko spremenljivih dojemanjih utemeljeno v zgodovinski zavesti. Skozi ta zgodovinski pogled se zdi, da vsako novo dojetje subjekta prepozna epistemološko nezadostnost predhodnega dojetja, tj. svojega (premičnega) »temelja«. Novum poskuša v kontrastno-prelomnem, preobrazujočem ali mutirajočem razmerju do predhodnika presegati njegovo nezadostnost na sebi lasten način – vendar, prvič, v nepredvidljivo odprte »konce« procesa (te upošteva tudi Kos (2002: 12) in, drugič, v razpršitvijo sukcesije v množstvo sinhrono obstoječih »koncev«. Literarna praksa moderne naravnost potrjuje takšen soobstoj nedovršnih »koncev«. Obdobje moderne torej zanika možnost, da bi literarni proces še naprej opazovali s poenotujoče-razvojnega vidika kake dominantne literarne smeri: »enotni duh« kaotičnega vrenja moderne je njen sistemsko-relativistični pluralizem, ki pomeni različne (neenotne) odzive na (premični) temelj romantično dojetega subjekta in zgodovine. Ta relativizem prelamlja novoveški progresizem, ki v nenehnem hlastanju po novem paradoksalno ukine samega sebe – svojo razvojno enovitost – s, hipotetično rečeno, neskončnim razprševanjem. S tem razprševanjem pri dojetju subjekta se v obdobju moderne torej razkriva zlom novoveške metafizike.

Identiteto ali »enotni duh«, ki družijo dojetja subjekta v obdobju moderne, zato ustrezno označuje sintagma »idejni tok« »metafizične krize« (Balakian 1973: 196). Vendar je za konkretno literarnozgodovinsko interpretacijo umetniških besedil pojem »metafizična kriza« v smislu najširšega idejno-strukturnega toka moderne preveč splošno. Uporabnejša je definicija J. Kosa (1982: 7): »O toku lahko govorimo v zvezi z razvojem kake literarne zvrsti, motivike, ideologije, forme in stila.« Dodamo lahko še obdobjno značilne teme: v nemški moderni so to na primer ničejanski vitalizem, ki izraža idejo moči, ter sanje in shizofrenija, ki izražata idejo nedoumljivega nezavednega in paradoksa. A tudi če zvrsti, motive, forme in sloge abstrahiramo v ahistorične možnosti, kar se dogaja zlasti s pojmom slog, so v umetnosti zaznani in prepoznani samo kot historično specifično izražanje nekega historičnega dojetja subjekta ali pluralizma teh dojetanj, torej v zgodovinsko raznoliki izraznosti. Eminenten primer slogovne historične raznolikosti je »slogovni tok« simboliziranja. Zaradi sopogojenosti vsebine in izraza ga lahko točneje označimo z občim pojmom idejno-strukturni tok (simboliziranja).

## **Tok, gibanje in dojetanje subjekta: klasifikacijski modeli v razmerju s pojmom simboliziranje in simbolizem**

V literaturi moderne najdemo simbolne motive tudi v Zolajevih naturalističnih romanih (na primer rudnik v romanu *Germinale*). Simbolnosuggestivne zgoštevke tematike so značilne za lirizirano novoromantično literaturo (opus Ivana Cankarja). Zlasti dekadenco in simbolistično simbolizacijsko prakso spremljajo tudi metaliterarna besedila o simbolu. Množična apologija simbola v moderni izraža epistemološko nezadovoljstvo z dosežki naravoslovnih znanosti in pozitivizma, ki v nasprotju s svojimi cilji ne morejo izreči poslednje resnice o človeku. Historična estetska struktura, ki nejasno sugerira nedoumljivo resnico o človeku, že ob izteku predromantičnega obdobja postane simbol. Ali je ob tej dolgotrajni simbolizacijski literarni praksi in metaliterarni debati o simbolu upravičeno skržiti idejno-strukturni tok, ki se izraža tudi kot simbolizacijsko gibanje in traja od romantike v modernizem, zgolj na »simbolistično gibanje« (Balakian (ur.) 1984) findesičlovske antinaturalistične literature?

Po A. Balakian (1973: 196) je gibanje »specifično zgodovinsko vrenje« (*une floraison*), ki mu konkretno vsebino daje produkcija priznanega vodje ali literarne revije ali šole. V širšem smislu je gibanje enotno skupinsko stališče o literaturi.

Simbolistično gibanje v tem širšem smislu očitno deluje kot idejno-strukturni tok, tj. kot sorodno razumevanje strukture in funkcije simbolizacije v splošnejšem idejno-strukturnem toku »metafizične krize«. V tem smislu simbolizmu ustreza tudi obči pojem gibanje, vendar pri tem obstaja nevarnost, ki se ji ne izogne mednarodno najobsežnejša in najbrž najbolj referenčna raziskava »simbolizma« v zborniku *The Symbolist movement* (Balakian (ur.) 1984). Ta zbornik obravnava literaturo neupravičeno posplošuje in istoveti zgolj na podlagi metaliterarnih izjav o simbolu, ki jih izrekajo različni avtorji, in na podlagi navzočnosti simbola v njihovih literarnih besedilih. Struktura in funkcija simbolizacijske tehnike v literaturi moderne pa je zelo različna. Raznolikost simbolizacije pri »ustreznih avtorjih« (med drugim Nervalu, Lautréamontu, Baudelaireu, Verlainu, Mallarméju, Moréasu, Rilkeju), ki jih zbornik navaja, je očitno posledica treh ali celo štirih različnih dojetanj subjekta, kar povzroča zelo različne simbolizacijske smotre. Kako skuša zbornik ta različna razumevanja subjekta in simbola poenotiti v gibanje?

Wellek (1984: 18) povzema štiri različna razumevanja pojma simbolizem. Najožje razumevanje simbolizma je »skupina ali šola v Parizu osemdesetih in devetdesetih let«. Tak »simbolizem« nesporno je gibanje: ima vodjo (J. Moréasa), revijo in manifest (1886). Pod Mallarméjevim vplivom nastane njegov nemško-avstrijski ustreznik, torej prav tako simbolistično gibanje, ki ima pobudnika (S. George) in revijo (*Blätter für die Kunst*). Širše in že problematično je Wellekovo razumevanje simbolizma v smislu literarne smeri (*trend*), ki v francoski poeziji sega od Nervalu in Lautréamonta do Claudela in Valeryja. Ob prvih dveh avtorjih namreč ni jasno, zakaj naj bi v simbolistično gibanje/smer segala njuna poznoromantičnost oziroma dekadenco. Četrto Wellekovo razumevanje simbo-

lizma meri na simboliziranje nasploh: je umetnostni slog (»vračajoči se tip«; 1984: 18) v zgodovini literature. Dodati je treba, da so historična razumevanja strukture in funkcije simboliziranja seveda različna. Zares problematično se v tem četvernem razumevanju simbolizma zdi tretje Wellekovo (1984: 18) razumevanje pojma: simbolizem tu označuje zahodno literaturo, ki jo opredeljuje ista »regulativna ideja (ali bolje, skupek idej)«. Vendar se v tem razumevanju simbolizma sociološki pojav gibanje razlikuje od idejno-strukturnega toka (simboliziranja) očitno samo po tem, da obsega še intenzivno in tudi skupinsko metaumetnostno debato o ideji simbola – dejstvo pa je, da intenzivne, tudi skupinske metaumetnostne debate spremljajo idejno-strukturni tok simbolizacije že najmanj pol stoletja pred moderno in torej nikakor niso specifika, ki bi opredeljevala »simbolistično«, antinaturalistično literaturo fin de siècle.

### **Romantični »temelj« simbolizacijskega toka**

Idejno-strukturni tok simbolizacije zoper racionalistično (razsvetljensko), alegorično predstavljanje stabilne objektivne resnice sprožijo filozofi in esejisti nemške predromantike: med drugimi Mendelssohn, Hagedorn, Schulze (Sørensen 1972: 263, 264). Vzrok je torej podobno nezaupanje v racionalizem, kot ga po l. 1850 izraža antinaturalistična literatura iz obdobja moderne. Weimarski klasik Goethe v *Maximen und Reflexionen* (1823–1829) že ubesedi romantično razumevanje funkcije simbolizacije: »Simbolika spreminja pojav v idejo, idejo v podobo tako, da ideja v podobi učinkuje neskončno in ostane nedosegljiva in, četudi izgovarjana v vseh jezikih, ostaja neizgovorljiva« (*Werke*, Bd. 12, 470, fr. 749). Romantično dojeti subjekt lahko paradoksalno izraža svojo idealno subjektivnost samo v konkretni omejenosti simbola, ki naj kot pobudnik estetskega doživljaja sugerira neskončno »totaliteto« absolutne subjektivnosti. To hkratnost omejenega in neskončnega v romantično razumljenem simbolu eksplicira A. W. Schlegel: »Kajti vsaka stvar predvsem [...] razodeva svoje notranje prek svojega zunanjega, svoje bistvo preko pojava (je torej simbol same sebe), s čimer je [...] naposled zrcalo univerzuma« (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*; 1801–1804. Sørensen 1972: 169). F. J. Schelling povzema razumevanje romantičnega simbola tudi filozofsko sistematično: »Predstavitev absolutnega v posebnem z absolutno indiferenco splošnega in posebnega je mogoča le simbolno« (*Philosophie der Kunst*; 1802; Sørensen 1972: 176). Celo Wagnerjev *leitmotiv* uresničuje romantično funkcijo simbola: melodično izraža različice iste osebe ali dogajanja, tako da posamezni motiv, ki zgošča in enoti temo operne uprizoritve, v svojih variacijah sugerira istost različnega. Z glasbenim simbolom je Wagner vplival na Baudelaira, Mallarméja, Wyczewo in Revue wagnérienne, torej na osrednje avtorje francoske debate o umetniški funkciji simbola (prim. Carlson 1993 II: 163–164).

Navedena razumevanja simbola izhajajo iz estetskega doživljaja, ki utemeljuje romantično dojeti subjekt. Romantična subjektivnost je predvsem emocijsko-domišljajska: določa jo imanenca idealne, neskončne

potencialnosti doživljajev, ki so vedno hkrati tudi idealni samodoživljaji subjektivnosti. Izolirani doživljajski trenutki, ki takšno subjektivnost estetsko konkretizirajo, so njeni simboli: so njeni »naravni«, nujni (in ne alegorični, arbitrarni) znaki na način Fichtejevega »prvega stavka«, v katerem »njegova vsebina določa njegovo formo in obratno [...]. Vsaka druga forma k tej vsebini ukinja ta stavek« (*Izbrani spisi*, 64–65). »Prvi stavek« za temelj postavlja samodoživljaj jaza in s tem vzpostavlja romantično dojemanje subjekta kot absolutnega. Kreativni absolutni subjekt je torej hkrati imetnik, medij in uresničevalec totalitete (subjektivnosti). Simbolična, nujna, njemu edina ustrezna izrazna forma, s katero estetsko konkretizira svoj posamezni doživljajski trenutek, je diferentno sugeriranje vedno istega (identitete subjektivnosti). Ker je bistvo romantično dojete subjektivnosti emocijsko-domišljijsko, se lahko neskončna potencialnost njenih doživljajskih trenutkov izraža le iracionalno, sugestivno in nejasno: simbolično.

## Razumevanje simbolizacije v moderni

Absolutna vrednost, ki jo romantični pogled na človeka pripisuje subjektu, pomeni absolutno preseganje, idealizacijo vsega čutno zaznavnega, ki na način reakcije motivira emocijsko-domišljijsko doživljanje, tj. bistvo romantičnega subjekta. To čutno-zaznavno razsežnost doživljajskega (absolutnega) subjekta, v polni meri uzavesti šele mutacija romantičnega »temelja«, tj. dekadenco dojemanje subjekta, v katerem se absolutna idealnost (brezčasna lepota) romantične subjektivitete deziluzijsko sooči s čutno (in posledično doživljajsko) minljivostjo, smrtjo in grdoto razkroja. Dezidealizacija se presega z nizanjem čutno-čustvenih, doživljajskih ekscesov, vendar je to le začasno ali relativno ohranjanje absolutnosti subjekta: edina presežna resnica, ki jo še dopušča metafizično-krizni čas moderne, ne more več imeti veljave stabilnega bistva, marveč postane dinamični paradoks.

Spremenjen pogled na človeka spreminja tudi formo njegovega izražanja. Mutacija idealizma v metafizično krizo nujno vodi tudi v mutacijo romantične simbolične strukturacije,<sup>11</sup> vendar v postromantični in novoromantični literaturi do nje še ne pride: ker sta njuni dojemajski subjekta v razmerju do romantičnega »temelja« samo preobrazbi, temu ustrezno še ohranjata romantično pomensko enovitost simbolične podobe in jo preobražata le na način intenziviranja, na primer v zvrsti pesmi-podobe (E. Mörike) ali z onomatopoetsko iteracijo (O. Župančič). Mutacijo romantičnega simbola pa že izraža dekadencna literatura. Njen simbolizacijski postopek je predvsem variranje tipičnih motivov, ki sugerirajo temi erotike in smrti (časa).

Vendar že ta tipičnost motivno-tematske strukture dokazuje, da absolutnosti dekadencnega subjekta nasprotuje resnica minljivosti: subjektivna in objektivna resnica se postavljata v paradoks. Dekadencna predstava o paradoksalno dvojni, absolutni in končni in zato le še relativno-absolutno dojeti subjektivnosti, se zato spet zateka k strukturi analogije

med dvema stvarnostma, tj. k strukturi alegorije. Alegorija kot pojasnjevalna podoba se na historično specifičen način vrača k postopku simbolizacije tudi zaradi svoje racionalistične strukture, ki ustreza izražanju objektivne resnice minljivosti. Še očitnejšo mutacijo simbolizacijske tehnike, ki je posledica mutacije romantičnega dojemanja subjekta, pa izražajo tista literatura in tisti metaumetniški spisi, ki jih opredeljuje (v ožjem smislu) simbolistično dojeti subjekt: ta namreč tako radikalno ukinja razmerje med subjektivno umetniško kreacijo in referenco čutno-empirične stvarnosti, da tudi njegov simbolični izraz izgublja mimetično razsežnost. Ta izguba razlikuje simbolistično simbolizacijo od dekadence, izrazito mimetične simbolizacije in odpira novo, hermetično različico simbolne strukturacije. Vendar obe možnosti mutacije, dekadence in simbolistična možnost simbolizacije, izhajata iz istega estetskega principa: bistvo, ki naj ga sugerira simbolna struktura, se torej (za razliko od romantične estetike) več ne daje »samo na sebi«, skozi predpostavljeno »naravno« estetsko oblikovanost vsakršne subjektivne emocije in domišljajske predstave. Skrito resnico ali idejo mora subjekt izraziti (uresničiti) z racionalizacijo doživljaja, tj. z racionalno premošljeno simbolno konstrukcijo. Doživljaj, ki je še vedno tudi emocijsko-domišljajski, ohranja (romantično) dojetje subjekta kot absolutnega. Racionaliziranje čutne pobude tega doživljaja pa pomeni, da subjekt uzavešča tudi minljivost istega doživljaja: je relativno podrejen transcenciji smrti, ki jo relativno presega z njeno estetizacijo, s postopkom simbolizacije: »Umetnost, izražanje simbolov, naj bo *une drame ideal*,« izjavlja kritik T. de Wyczewa (navaja Wellek 1984: 20). Najbolj precizno opiše racionalni simbolistični postopek simbolizacije S. Mallarmé: »Popolna uporaba tega misterija, ki ustvarja simbol, je: malo po malo evocirati neki objekt, da bi razkrili stanje duše, ali, nasprotno, izbrati neki objekt in iz njega razkriti stanje duše z nizom dešifracij.« (*Réponses à des enquêtes*, OC, 864). Evokacije, ki so način posrednega označevanja, zabišejo konvencionalni referent znaka, tj. njegovo zvezo z objektivno, čutno-empirično stvarnostjo in tako absolutno subjektivirajo znakovno referenco v čisto idejo ali »stanje duše«: »Rečem cvet!, in onstran pozabe, kamor moj glas odriva nikakršen obris, se glasbeno dviga nekaj, kar je drugačno od znane venčne čaše, sama mila ideja, v vseh šopkih odsotna« (*Crise de vers*, OC, 368. Prev. B. A. Novak). V simbolični jezikovni konstrukciji ostane torej samo še skrita identiteta dekonkretiziranega objekta in subjekta, ki to identiteto priključuje z zavestno subjektivno kreacijo, tako da Ideja, identiteta, umetnina naposled transcendirata tudi sam subjekt kot kreatorja. Zato se ta razume kot zgolj priključevalec ideala, »centralne čistosti« ali Lepote, ki je Nič. Identiteta pa pomeni tudi odsotnost komparacij. Mallarméjev simbolizem jih praktično ne pozna: dualne »komparacijske strukture« se semantično-sintaktično identificirajo (ukinejo) v enovitost simbola (prim. Hoffmann 1987: 168–169).

Nasprotna možnost je ohranjati »univerzalni simbolizem« skozi »komparacije, metafore in epiteta«, na način »univerzalne analogije« (Baudelaire, *Critique littéraire: Theophile Gautier*. OC, 689). Dekadence besedila za razliko od simbolističnih dejansko izražajo dvojnost: na stilni ravni v komparacijski strukturi, na kompozicijski ravni v alegorični strukturi (med

drugim Baudelairove pesmi *Une Charogne*, *Harmonie du Soir* ali Wildova *Saloma*). Tako ohranjeni metafizični dualizem poudarjeno kontrastira in hkrati sintetizira čutno-empirično objektivno stvarnost ter emocijsko-domišljijško subjektivno stvarnost.<sup>12</sup> Lepota sinteze »čutov in duha« je lepota grdosti (razkroja). Tako je vsako posamezno, ki je čutno-zaznavno in čutno-zaznavajoče, v svojem bistvu simbolična »analogija« (*comme*) večne lepote minljivosti. To paradoksalno univerzalno analogijo pesnik doživlja in racionalno strukturira: oblikovana vsebina posameznega doživljanja fascinantne minljivosti je simbolična prezentacija splošnega.

In zakaj se dekadenci in simbolistična literatura kljub idejno-strukturno različnih tehnikah simbolizacije pogosto poskuša poenotiti v isti periodizacijski pojem simbolizem? »Dekadenci in simbolizem [se] že od Baudelaira naprej dogajata predvsem kot neprestano nihanje istega literarno-estetskega sveta in ene same temeljne duhovnozgodovinske strukture v razponu njenih različnih permutacij« (Kos 1982: 15). Nihanje med poloma ali možnostma pa dejansko pomeni različni mutaciji pre-mičnega »temelj«, ki je v tem primeru romantični, absolutni subjekt.

## Dekadenčno dojemanje subjekta

Emocijo-domišljijo dekadenci subjektivitete eksplicitno vzpostavlja čutni vtis, v katerem je uzaveščena končnost. Dekadenčni subjekt kot mutacija romantičnega subjekta torej temelji na subjektiviteti, ki pa nima stabilne substancialnosti, temveč nastaja skozi (vedno bolj) niansirane doživljajske trenutke: v ekscenem doživljanju subjekt »izstopi« iz minevanja časa in ga s tem emocijsko-domišljijško nadvlada (po Baudelairu je »domišljija v svaštvu z neskončnim;« *Salon de 1859*; OC, 1038). Vendar ta doživljanje avtotranscendentne subjektivnosti razveljavlja čutna zaznava razkroja in racionalna zavest o začasnosti tega ekscenega, absolutizacijskega trenutka. »Idealno bežečnost« čutno-čustvenega doživljanja najprepričljiveje, najbolj drastično izraža estetika grdega, ki tako načrtno spaja idealno lepoto z grdostjo čutnega razkroja, da ideal in minevanje sploh nista več ločljiva. Eminenten primer te identifikacije je Baudelairova pesem *Mrhovina* (*Une Charogne*; OC, 29). Vendar konkretno različnost dekadenci in simbolističnega dojemanja subjekta razkriva tudi Baudelairov sonet *Sorodnosti* (*Correspondances*; OC, 11), četudi konvencionalno velja za utemeljitev simbolistične (!) poetike.

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
-Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*<sup>13</sup>

Sonet *Sorodnosti* v zadnjem verzju poudarja obojestransko prepajanje duha in čutov. Čutne zaznave so nematerialni vonji. Niso postavljeni v

empirično, temveč v domišljijško sinestezijo: so »kakor« (comme) zvok (oboe) in »kakor« barva (zelena). Obstajajo dvojno: so dejanska čutna in hkrati domišljijška, duhovna zaznava. Tako domišljijško preneseni iz objektivne, čutno-empirične, minljive stvarnosti sugerirajo neko idealno »neskončno(st)« (*les choses infinies*), niso pa nekaj čisto istega z njo. So »kakor«. Razmerje različnosti torej ni izraženo s sintaktično identifikacijo, ampak, ustrezno različnosti, s komparacijo: ta izraža razmerje podobnosti, ne pa istosti. Domišljijška sinestezija sicer res subjektivira čutno-zaznavno, »dišečo« empirično stvarnost, vendar vonji kot del te sinestezije ostajajo čutna zaznava in s tem potrjujejo tudi obstoj čutno-empirične, objektivne stvarnosti. To ontološko enakovrednost subjektivne in objektivne stvarnosti, to ambivalenco še okrepi zadnji verz s semantično dvoumno besedo *les transports*: ta dobesedno pomeni stvarne, objektivne »prenosnike« med empiričnim naravnim in duhovnim neskončnim svetom. Metaforični pomen besede pa je subjektivni doživljaj: afekt, vznemirjenje ali zanos, (v Udovičevem prevodu) »žar« – hkrati delujočih »čutov in duha«. Posrednik je torej hkrati objektivni in subjektivno-doživljajski: je čutno-čustveni eksces paradoksalnega subjekta.

To torej pomeni, da sonet *Sorodnosti* v svoji dvoumnosti eksplicitno ohranja čutno-empirično in duhovno, idealno resničnost v njenem sinhronem soobstoju, obe sopostavljeni resničnosti pa sintetizira v minljivo (čutno-duhovno) doživljajsko enost, ne da bi ju s tem izničil. Dekadenčni subjektivni doživljaj torej za razliko od svojega romantičnega »temelja« nima veljave absolutne idealnosti, ker vanjo eksplicitno vdira končna, čutno-empirična stvarnost. Ta, narava, ne obstaja le kot razpoložljivi objekt doživljajske subjektivizacije, temveč je neodvisna in enakovredno »opazuje« človeka kot svoj objekt (*les forêts de symboles / Qui l' [l'homme] observent*).

Čutna stvarnost določa človeka za končnost (smrt, izničenje), ki ga transcendirata. Hkrati pa človek doživljajsko-refleksivno zaznava ter emocijsko-domišljijško presnavlja te čutno-empirične vtise v kreacijo lepote, s čimer minljivost čutnega doživljaja kot subjekt vendarle transcendirata. S tem je relativno, paradoksalno absolutni subjekt: Baudelairov *homo duplex* (*La double vie*; OC, 658), ki kreira lepoto minljivosti po principu estetike grdega. Opojni blišč in spačeno grozo sugerirajo platna Gustava Moureauja ali Franza von Stucka, del Baudelairove lirike, Wildova *Saloma* in *Slika Doriana Graya*. Skoznje ne seva mallarméjevsko brezčasna *centrale pureté*, ampak lepota seva skozi glagolsko, prislovno (*quand*) in motivno konkretizirani tek časa, skozi vampirsko strast in truplo. Tok estetike grdega, ki oživi znotraj širšega idejno-strukturnega toka simbolizacije kot njegov specifični historični izraz, je temeljna razlika med dekadenci in simbolističnim dojetjem subjekta, saj je eksplikacija čutnosti za simbolistično spiritualizacijo, kreacijo brezčasa, nesprejemljiva. Dekadenčna idealnost je minljiva in njena umetnost »idealna in bežeča« (*Des methodes de composition*; OC, 481) ali hkrati »transcendentna in naravna« (OC, 1020). Z estetiko grdega, lepoto razkroja, poudarja čutno-empirično, torej končno razsežnost idealne subjektivnosti.

## Simbolistično dojetanje subjekta

Simbolistično dojetanje subjekta pa, nasprotno, subjektivnost in njeno čutno-empirično razsežnost relativira tako, da jo načrtno izničuje v umetniški kreaciji, ki spaja/priklicuje subjektivnost in čutno-objektivno v skrivno identiteto, metafizično transcendenco Nič. Nič, ki ga kreacija prikliče z izbrisom jezikovne reference (Mallarmé) ali z abstrahiranim izbrisom scenske mimetičnosti in preobrazbo igralca v dezindividualizirano marioneto na vrvi smrti (na primer Maeterlinckova drama *Slepci*), se očisti vse razpadajoče empiričnosti in s tem razkrije kot čista spiritualna lepota odsotnosti. Ker jo umetnik priklicuje/uresniči v kreaciji, je njen gospodar: absolutni subjekt. Ker ga izvršena umetnina ali Lepota/Nič preseže in izbrši, njegovo absolutnost relativira.

Konkreten primer te simbolistične paradoksalne desubjektivacije je na primer Mallarméjev sonet (*Plusieurs sonnets, III; OC, 68*)

*Victorieusement fui le suicide beau  
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!  
O rire si là-bas une pourpre s'apprête  
A ne tendre royal que mon absent tombeau.*<sup>14</sup>

Dezindividualizacija, »lepi samomor« pomeni »beg« od vsega, kar referira zunajjezikovno (emocijsko in čutno) resničnost: to so »peneča kri«, »burja«/hrup in »zlato«. Individualno čustvo strasti nadomešča razosebljena metafora (peneča kri), ki doživljaj objektivira. Po drugi strani pa metafora strasti še vedno izhaja iz emocijsko-domišljajske kreativnosti. Ta sinhronija subjektivne stvarnosti in čutno-empirične objektivnosti (krvi, hrupa, zlata) v nadsubjektivno jezikovno lepoto pa izniči avtonomni obstoj ene in druge stvarnosti. Lirska realnost je torej bežeči, izginevajoči *suicide beau*: je transcendenca spiritualnega lepega, brezčutnega in brezčustvenega Nič ali pesmi, ki je paradoksalno hkrati »grobnica« in »odsotni grob« subjektivitete. Doživljajski subjekt zmora absolutnost subjektivitete ohraniti samo še relativno: tako, da svojo individualno čutno-čustveno empiričnost prostovoljno, cerebralno-načrtno estetsko izničuje in s tem uresniči svoje idealno, duhovno bistvo: lepoto ničnosti. Njegova jezikovna referenca je torej praznina,<sup>15</sup> ki jo nejasno sugerirajo označevalci izbrisa (bežanje, samomor, grobnica, grob),<sup>16</sup> ali Maeterlinckova nevidna »tretja oseba«, ki »predstavlja« nedoumljivo transcendenco (večinnoma smrt).<sup>17</sup> Lirski ali dramski subjekt, ki jo ustvarja/priklicuje, izginja v strukturaciji umetnine.

## Sklep

Dekadenčna in simbolistična simbolizacija sta torej specifični možnosti idejno-strukturnega toka simbolizacije, ki izraža dve različni dojetanji subjekta. Obe dojetanji subjekta sta mutaciji romantičnega absolutnega subjekta, dve možnosti strukture in funkcije njune simbolizacije pa sta temu ustrezno mutaciji dolgotrajnega idejno-strukturnega toka simboli-

zacije, ki ga začenja pozna predromantika in se nato razpršuje v nove idejno-strukturne možnosti. Debata o simbolu in simbolizacijska praksa v literaturi moderne torej nista tako usodna novost, da bi z imenom skoraj stoletnega literarnega toka smeli brez pomislekov imenovati za »simboli-  
 stično gibanje« samo del tega toka, poleg tega pa antinaturalistična literaturata fin de siècle ali moderne ta tok navsezadnje »zaključiti« le na način odprtega konca: nova razpršitvena možnost simbolizacijske tehnike je namreč modernistična literatura, ki izraža razkrojenost subjekta. Umetniško koherenco njegove izjave omogočajo prav motivno-simbolični, ponavljajoči se objekti fluidnega toka zavesti.

Seveda je s pojmom, ki imenuje ta dolgotrajni literarni tok simbolizacije, prav tako problematično imenovati eno samo dožemanje subjekta v obdobju moderne, vendar se zdi argument za to odločitev prepričljivejši: v tistem dožemanju subjekta, ki za metafizično transcendenco postavlja spiritualizirani »lepi nič«, mutirani simbolizacijski tok s skrajnim simboličnim hermetizmom skorajda ukine samega sebe, kajti samonamensko lepo igro besed (simbolov) vodi le še izbrisovanje (Mallarméjev *abolir*) čutne razsežnosti simbola v molk. To pomeni, da je tudi subjekt izjavljanja, ki ga je od romantičnega »temelja« naprej skozi nedovršne razpršitve (odprte konce) v modifikacije in mutacije utemeljevalo simbolično izjavljanje, na robu molka in samoukinitve prešel v fazo novega dinamičnega »temelja« za modernistični razkroj in razprševanje v nove transformacijske možnosti. Opisano dožemanje subjekta s svojo literarno produkcijo kot novi začasni »temelj« torej prepričljiveje dopušča, da ga imenujemo s pojmom simbolizem. Čeprav se pojmovna zmeda, ki vlada zgodovino-pisju literature od romantike do moderne, s tem do neke mere še ohranja, utegne biti s premišljeno uporabo posameznih pojmov samo za natančno določene literarne pojave tega časa vendarle manjša. Preciznejša pojmovna sistematika namreč ne zabriše, marveč poudarja raznolikost literarnih pojavov v obdobju moderne in šele skozi to raznolikost, skozi sinhroni pluralizem dožemanj in izražanj subjekta v obdobju moderne, to obdobje res upravičuje svoje ime:<sup>18</sup> razkriva svojo epistemološko negotovost oziroma (nihilistično) modernost.

Tradicionalna literarnozgodovinska »zgodba« o literaturi se na ta način razceplja v pravzaprav modernistično mnoštvo odprto-zgodbenih rokavov, od katerih noben ni glavni/stranski: namesto progresističnih in dominantnih »smeri« v literarni preteklosti razbiramo torej tokove,<sup>19</sup> ki se v mnogih nepredvidljivih kombinacijah nedovršno prepletajo v idejno-strukturne »vozle«, ti pa izražajo raznolika dožemanja subjekta. »Prelomni premiki v občutenju življenja, miselnosti in stilu [torej] predstavljajo vozliščne točke literarne zgodovine« (Grdina 2004: 31).

## OPOMBE

<sup>1</sup> Tradicionalno literarno-zgodovinsko konstrukcijo literature v razvojno kontinuiteto analizira M. Juvan (2003: zl. 20–21).

<sup>2</sup> V Schnitzlerjevemu opusu subjektivna resničnost v formi notranjega monologa maksimalizira naturalistično, objektivistično mimesis (prim. Magris in Reininger 1987: 240).

<sup>3</sup> Ta kriterij za pojem smeri Kos uporabi zlasti za razlikovanje literarne smeri modernizma in sočasnega toka eksistencializma (razprava »Eksistencializmi in eksistencialisti na Slovenskem«, *Sodobnost*, 1983).

<sup>4</sup> René Wellek: *The Term and Concept of Symbolism in Literary History*, 1970.

<sup>5</sup> Pojem moderne označuje obdobje, ki ga zaznamuje razpad velikih zahodnih metafizičnih sistemov. Zgoščeno ga predstavlja Nietzschejevo mišljenje, ki z vidika »kritičnega zgodovinarstva« razkriva tudi paradoks same ideje modernosti. Ta se pojavi na začetku novega veka, vendar šele obdobje moderne razkrije, da bistvo modernosti, tj. ideal novega vselej implicira tudi predhodno, »staro«. S tem se bistvo modernosti, novo, relativizira. Relativizacijo stabilnega bistva s tehniko fluidnega toka zavesti izraža zlasti (literarna) »smer« modernizem. V literarno-zgodovinski periodizaciji pojmi moderna, modernost in modernizem torej pomenijo tri povezane, a različne pojave: pomenijo obdobje, idejo oz. specifično dojetje manje subjekta kot fluidne subjektivitete.

<sup>6</sup> Izraza »ideja meščanske modernosti« in »ideja estetske modernosti« uporablja Calinescu (1987: 41–42).

<sup>7</sup> Značilnost obdobja: »obilje disparatnih vtisov večje, tempo pritoka prestissimo, vtisi se brišejo ...« (*Volja do moči*, 50, fr. 71). Fragmentacija je ena ključnih lastnosti dekadence tudi v Bourgetovem članku (1881) o Baudelairu (Calinescu 1987: 170).

<sup>8</sup> Izhodišče tega vidika je Heglovo razumevanje umetnosti kot čutnega svetinja Ideje (*Estetika* I, 72). Historizacijo »Ideje« začena Lukáčseva *Teorija romana*, stopnjuje pa na primer P. Szondi, ki eksplicitno historizira tipološko razumljene ideje form, zvrsti in nadzvrsti: Heglovo »poistovetenje oblike in vsebine izniči tudi v njunem prejšnjem odnosu vsebovano nasprotje med nadčasnostjo in zgodovino ter ima tako za posledico [...] pozgodovinjene [...] poetike zvrstik« (Szondi 2000: 26).

<sup>9</sup> »Sodba okusa [...] ni v ničemer spoznavna sodba, pač pa je le estetska sodba« (*Kritika razsodne moči*, 123).

<sup>10</sup> »Kogar je volja, ta naj kar raziskuje, kaj bi vedel, če njegov jaz ne bi bil jaz« (*Izbrani spisi*, 75–76).

<sup>11</sup> Moderno literaturo (»liriko«) opredeljuje »atmosfera z mnogimi prameni smisla« oz. mnogopomenski »simbol ontoloških razmerij« ali »absolutna metafora«, ki izraža fragmentirani pogled na svet ter akavzalno prelivanje in spajanje tenzičnih drobcev. Prim. Friedrich 1972: 117, 127, 83.

<sup>12</sup> Domišljija (*l'imagination*) po Baudelairu ohranja relativno absolutnost kreativnega subjekta: »Ves vidni univerzum ni nič drugega kakor skladišče podob in znakov, ki jih domišljija razmešča in jim podeljuje relativno [!] vrednost« (*Salon de 1859*; OC, 1044).

<sup>13</sup> »So vonji kot otroška polt mladi, / blagi kot oboa, kot vrt zeleni, / drugi bogati, zmagoviti, zli, // s stvari neskončnih dihom prepojeni, / ki v ambri in muškatu trepeta, / pojoč o žaru čutov in duha« (prevedel J. Udovič. *Charles Baudelaire*, 17).

<sup>14</sup> »Je zmagoslavno zbežal lepi samomor / peneči krvi, zlatu, burji, tleči slavi! / O kakšen smeh, če spodaj se škrlat pripravi, / da mi samo odsotni grob razpne kot dvor« (prevedel B. A. Novak. *Stéphane Mallarmé*, 47).

<sup>15</sup> Mallarméjevo skepso do označevalne moči konvencionalnega jezika, ki temelji na referenci čutno-empirične stvarnosti, izraža spis *Avant-dire au Traité du Verbe*, 1886 (OC, 857–858).

<sup>16</sup> B. A. Novak navaja značilne, tj. »negativne kategorije« v Mallarméjevem opusu: »odsotnost, praznina, Nič [...]». Med glagoli igra ključno vlogo *abolir* [...], med pridevniki pa *nul*« (Novak 1997: 82). Opus poudarjeno tematizira tudi »grobnice« velikih umetnikov.

<sup>17</sup> Prim. simbolistično, dematerializacijsko dramsko tehniko Maeterlinckovih »dram prvega obdobja« (Kralj 1999: 13–34).

<sup>18</sup> Komentarje modernosti, ki v najtehtnejših obravnavah eksplicirajo moderni nihilizem (med drugim De Man, Calinescu, Vattimo) povzema in primerja J. Škulj (1995: 17–30).

<sup>19</sup> Možnost, da smer nadomestimo s pojmom tok, nakazuje že Kos: tok ustreza primerom, »ko se neka literarna smer ne more razviti [...], ampak ostaja napol realizirana sestavna plast literarnega dogajanja, v katerem se spajajo različne, slabo naznačene ali le napol razvite literarne smeri« (Kos 1982: 7).

## LITERATURA

- BALAKIAN, Anna, 1973: »Epoque, période, courant: historicité et affinités dans l'histoire comparée des littératures«. *Neohelicon* 1, 1–2, str. 194–200.
- BALAKIAN, Anna (ed.), 1984: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akademiai Kiado.
- BAHR, Hermann, 1968: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer Verlag.
- BAUDELAIRE, Charles, 1968: *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Galimard.
- BERNIK, France, 1992: »Pojem 'moderna' v slovenski literarni vedi«. *Primerjalna književnost* 1, 15, str. 13–20.
- BORCHMEYER, Dieter in ŽMEGAČ, Viktor (hg.), 1987: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt/Main: Athenäum.
- CALINESCU, Matei, 1987: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- CARLSON, Marvin, 1993: *Teorije gledališča. Zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes*. Prev. A. Predan. Ljubljana: MGL.
- DOLINAR, Darko, JUVAN, Marko (ur.), 2003: *Kako pisati literarno zgodovino danes?: razprave*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- FICHTE, Johann Gottlieb, 1984: *Izbrani spisi*. Prev. D. Debenjak. Ljubljana: Slovenska matica.
- FORESTIER, Luis, 1984: »Symbolist Imagery«. V: A. Balakian (ed.) (1984), str. 101–118.
- FOUCAULT, Michel, 2001: *Arheologija vednosti*. Prev. U. Grilc. Ljubljana: Studia humanitatis.
- GLASER, Horst Albert (hg.), 1987: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte VIII. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880–1918*. Hamburg: Rowohlt.
- GOETHE, Johann Wolfgang, 1988: »Maximen und Reflexionen«. V: *Werke* (Bd. 12). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- GRDINA, Igor, 2004: »Vprašanje modernističnega premika«. V: STABEJ, Marko (ur.): *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Filozofska fakulteta, str. 31–36.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1970: *Estetika I*. Prev. N. Popović. Beograd: Kultura.
- , 1999 *Um v zgodovini*. Prev. B. Debenjak. Ljubljana: Analecta.
- HOFFMANN, Paul, 1987: *Symbolismus*. München: W. Fink Verlag.
- JOUANNY, Robert, 1984: »The Background of French Symbolism«. V: A. Balakian (ed.) (1984), str. 67–83.
- JUVAN, Marko (2003): »O usodi 'velikega' žanra«. V: DOLINAR, JUVAN (ur.) (2003), str. 17–50.
- KANT, Immanuel, 1999: *Kritika razsodne moči*. Prev. R. Riha. Ljubljana: ZRC SAZU.
- KOS, Janko, 1982: »K vprašanju literarnih smeri in obdobj«. *Primerjalna književnost* 5, 1, str. 1–21.
- , 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- , 2002: »Uvod in historično-tipološko sistematično literarnega razvoja«. *Primerjalna književnost* 2, 25, str. 1–20.
- KRALJ, Lado, 1999: »Maeterlinckov model moderne drame«. *Primerjalna književnost* 2, 22, str. 13–34.
- LEHNERT, Herbert, 1996: *Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus*. Stuttgart: Reclam.
- MAGRIS, Claudio, REININGER, A., 1987: »Jung Wien«. V: GLASER (hg.) (1987), str. 224–246.
- MALLARMÉ, Stéphane, 1970: *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Galimard.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1989: *Somrak malikov, Primer Wagner, Ecce homo, Antikrist*. Prev. J. Moder. Ljubljana: Slovenska matica.
- , 1991: *Volja do moči*. Prev. J. Moder. Ljubljana: Slovenska matica.
- NOVAK, Boris A., 1997: *Simbolistična lirika*. Ljubljana: DZS.
- OCVIRK, Anton, 1955: »Slovenska moderna in evropski naturalizem«. *Naša sodobnost* 3, str. 193–214.
- , 1967: »Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu«. V: Cankar, Ivan: *ZD VI*. Ljubljana: DZS, str. 371–406.
- , 1970: »Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizmu«. V: Cankar, Ivan: *ZD VII*. Ljubljana: DZS, str. 249–315.
- PIRJEVEC, Dušan, 1955: »O liriki slovenske moderne«. *Naša sodobnost*, 3, str. 238–264.
- , 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- PATERNU, Boris, 1983: »Problem simbolizma v slovenski književnosti«. V: ZADRAVEC, Franc (ur.): *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja 4), str. 39–75.
- SCHLEGEL, Friedrich, 1997: *Spisi o literaturi*. Prev. T. Virk. Ljubljana: LUD Literatura.
- SØRENSEN, Bengt Algot, 1972: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt/Main: Athenäum.
- SZONDI, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame*. Prev. J. K. Kozak. Ljubljana: MGL.
- ŠKULJ, Jola, 1995: »Modernost in modernizem«. *Primerjalna književnost* 2, 18, str. 17–30.
- TROMMLER, Frank, 1987: »Einleitung«, »Theatermoderne«. V: GLASER (hg.) (1987), 7–13, str. 205–223.
- VATTIMO, Gianni, 1997: *Konec modernosti*. Prev. S. Kutoš. Ljubljana: LUD Literatura.
- WELLEK, René, 1984: »What is Symbolism«. V: A. Balakian (ed.) (1984), str. 17–28.
- WIESE, Beno von (hg.), 1965: *Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk*. Berlin: E. Schmidt Verlag.
- ZADRAVEC, Franc, 1999: *Slovenska književnost II*. Ljubljana: DZS.

## ■ A LITERARY HISTORY GLOSSARY FOR THE LITERATURE OF THE MODERNE: REVISION AND SOME SUGGESTIONS

---

Key words: literary history / literary currents / Moderne / decadence / symbolism / subject

Alongside the realist-naturalist conception of the subject, the artistic texts of the literature of the Moderne aesthetically express another four co-existing conceptions of the subject: if we determine the romantic conception of the subject as being absolute, to be the Foucaultist “shifting foundation” of literature in the Moderne period, then its relation to the post-romantic and neo-romantic conceptions of the subject is that of modification (reduction or intensification of the subject’s absoluteness). The romantic subject’s relation to the decadent and symbolist conceptions of the subject is that of mutation; this is also proven by the changed understanding of the structure and function of a symbol in comparison to the romantic theory of the symbol. This change is substantiated also by a *Geistesgeschichte* interpretation of Baudelaire’s decadent and Mallarmé’s symbolist poetry. The notion of symbolist movement, which is supposed to denote the anti-naturalist literature of the Moderne period, blurs this difference between the two conceptions of the subject and the symbolic structures of expression. Even the progressive notion of the literary trend can no longer explain the inner variety of the literature of the Moderne, because its aesthetic means of expression (symbolisation, allegorisation, impressionist style) are no longer part of a closed aesthetic system of an individual trend, but rather intertwine simultaneously into open-system combinations of expressions. In order to preserve its awareness of the inner variety of Moderne literature, literary history interpretation should rather view it as a variety of currents of ideas/structures, which compress in not always predictable knots, into aesthetic expressions of various co-existing conceptions of the subject. With its relativism, this pluralism of conceptions of the subject within a literary period (Moderne) communicates a contemporary metaphysical crisis, which is expressed by the symbolist conception of the subject through such a radical use of symbolizing technique that the conception itself becomes a new “shifting foundation” for the disintegration of the subject in modernist literature.

Oktober 2004