

Moderna in modernizem

Jola Škulj

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana
jola.skulj@zrc-sazu.si

Razprava posega v problematiko razmejevanja pojavov moderne – zlasti berlinske in dunajske, ki sta ključni tudi za druge srednjeevropske in jugovzhodnoevropske literature – od pojavov modernizma. Navezujoč se na svojo predhodno objavo (1995), ki je razrešila delimitacijo pojmov modernosti in modernizma, avtorica opozarja, da so izenačevanja moderne z modernizmom neustrezna, ker se v prenovitvenih težnjah moderne ne realizira preboj v baudelairovsko estetsko modernost, ampak je ohranjen progresistični tip modernosti.

Ključne besede: literarna zgodovina / terminologija / moderna / modernizem / modernost / estetka modernost (Baudelaire) / progresistična ali meščanska modernost (Calinescu)

Za razliko od pojma modernosti (prim. Škulj, »Modernizem in modernost«) je pojem moderna mnogo mlajšega izvora, pa tudi datacija prve rabe je preciznejša. Verjetno je prav zato tudi pomen pojma lahko preglednejši, čeprav sami oznaki, ki implicira historično vsebino, to še ne zagotavlja, da bi bila vedno ustrezno rabljena. Poimenovanje se nanaša predvsem na nemški govorni prostor, na berlinsko in dunajsko moderno, uporablja pa se še za druge srednjeevropske, pa tudi jugovzhodnoevropske kulture zaradi njihovih tesnih vezi z obema vzpostavljavajočima se kulturnima metropolama v desetletjih prelamljanja 19. stoletja v 20. stoletje. Rabo te literarnozgodovinske oznake pozna tudi slovenski prostor. Bernik, ki je opravil prvi kritičen pretres tega pojma v slovenski literarni vedi, je postavil trditev, da se je ta »s stabilizacijo oznak za slogovne smeri [...] preselil v območje periodizacije ter se utrdil kot povezovalni oziroma širši časovni pojem« (19). Literarnovedno potrebo po pojmu moderne in njeno ne vedno reflektirano ter tako neusklajeno rabo najdemo tudi pri Ocvirku (razume jo kot slovstveno smer oziroma strujo), Pirjevcu (pojmuje jo kot gibanje), Paternuju, Pogačniku, Zadravcu, Kosu, najbolj detajlirano pa se je hibridne pojavnosti moderne lotila Vanesa Matajc (2004) in jo pojasnjevala kot del daljšega idejno strukturnega toka simbolizacije s specifično dekadenco in simbolistično mutacijo nekdanjega romantičnega absolutnega subjekta.

Uveljavitev izraza moderne nekateri viri povezujejo z Georgom Brandesom (Bradbury in McFarlane 37), drugi z Eugenom Wolffom

(Bernik 13, tudi Martini 409) ali Wolffom in Hermannom Bahrom (Wilpert 492, Anton 12), marsikje pa je omenjeno samo ime slednjega (Dolinar 148). Martini (409) posebej opozarja, da substantivirane oblike *die Moderne* ni skoval Bahr, ampak Wolff v predavanju z naslovom »*Die 'Moderne'. Zur Revolution und Reform der Literatur*«, ki ga je imel jeseni 1886 v literarnem društvu *Durch*, s katerim so povezana še imena Arno Holz, Johannes Schlaf, Gerhart Hauptmann, Leo Berg, Wilhelm Bölsche, Adalbert von Hanstein, Heinrich in Julius Hart. Wolff je brez svojega podpisa novi program tega društva v desetih tezah predstavil tudi v krajšem zapisu prve številke *Allgemeine Deutsche Universitätszeitung* (1887, 10), v njem pa skušal nanovo interpretirati moderno (v pomenu *die Gegenwartsdichtung*), ki v sebi nakazuje »razvojni preobrat« in odpira »svojevrstno pomembno obdobje« (prva teza). V peti tezi je eksplicitno formuliral stališče o modernem kot »prestopanju meja« ali transgresivnem, v šesti pa o »najvišjem umetniškem idealu, [ki] ni več antika, ampak moderna«. (*Thesen* 1–2) Takšna koncepcija modernosti v sintagmah berlinska moderna ali dunajska moderna pa – četudi jo Wolff opredeljuje kot nekaj prelomnega – še nikakor ne more biti identična z modernostjo, zajeto v pojmu modernizem, čeprav tudi tega nekatere razlage opredeljujejo kot adverzativno kulturo (Fraser, Trilling) ali kulturo negacije (Poggioli). Wolffov pogled na moderno je sicer res izpostavljal neizogiben odpor do tradicije, vendar gre za potezo, ki je inherentna vsakršni opredelitvi modernih tudi v zgodnejših fazah pojma modernosti in njene »prelomnosti« ne gre enačiti z adverzativnimi težnjami in udejanjenji modernizma ter njegovega razumevanja modernosti (prim. Škulj *Modernizem in modernost*). Berlinska in dunajska moderna sicer pomenita bistveno prenovo literature za ta dva kulturna prostora, saj je oba dotlej nedvomno zaznamovala skromnejša razvitost (Pirjevec 31), »kulturna sterilnost« (Mc Farlane 107) ali kar »socialno, ekonomsko, politično«, pa tudi kulturno »zaostajanje« (Le Ridder 11), kar pomeni, da se je »prestopanje meja«, kot ga razglša manifestativni zapis o pojavu moderne, dogajalo z drugačnega temelja kot v kasnejših tokovih samega modernizma, pa tudi preorientacija k sedanjosti nosi v sebi drugačne implikacije, kot jih prepoznavamo in razlagamo v modernizmu. V berlinski in dunajski moderni je prihajalo do istočasnega vpliva naturalizma, dekadence in simbolizma, vendar, ko so se sledi prvih dveh tokov tu šele nakazovale, so bile omenjene tendence v Franciji, kjer so se ti literarni tokovi prvotno oblikovali, že v zatonu. Vsekakor pa temeljni zaris teh poromantičnih vplivov in smeri ne more vzpostaviti daljnosežne prelomnosti samega modernizma. Moderna je vase vpisovala – in to v svojih konceptualnih razreševanjih tega idejno strukturnega toka literature Matajčeva ustrezno prepoznava – »krizo metafizike«, pri tem pa ta »kriza«, o kateri je 1990 spregovoril tudi Le Ridder,

še ne predstavlja tistega prelomnega interveniranja v pojmovanje subjekta in resnice, ki ga sproži in udejanja modernizem na ozadju diagnosticiranja krize identitetnega principa.

Berlinsko in dunajsko moderno sta Bradbury in McFarlane v zborniku, odločilnem za uveljavitev modernizma kot zbirnega obdobjnega pojma, povzela kot »germanski modernizem«, čeprav ga datirata med 1880 in 1900, kar je za možnost realiziranega literarnoestetskega in duhovnozgodovinskega premika v obdobje modernizma vsaj za dve desetletji prezgodaj, predvsem če upoštevamo razvojni kontekst nemškega govornega prostora. Izhajajoč iz predpostavke, da je razmah modernizma in odnos do njega v različnih kulturnih okoljih – čeprav je že zaznavno internacionalen pojav – zaradi specifičnih vzvodov in podlag v posameznih jezikovnih in slovstvenih tradicijah različen, se jima je ob modernizmu, kot ga je razumeti v osi New York-London-Pariz, zdelo smiselno upoštevati še koncept literarne modernosti, ki je zaznamoval kulturno os Kopenhagen-Berlin-Dunaj-Praga. Za soočenje z bistvenimi določili modernizma je bila v tadanji fazi prečiščevanja in konstituiranja zbirnega periodizacijskega pojma takšna pritegnitev berlinske in dunajske moderne gotovo dobrodošla poteza, vendar pa avtorja v dokaj eklektičnem in deskriptivnem pristopu nista zmogla preciznejše analitične razdelave ter bolj premišljene historične opredelitve obeh pojavov in primerne razpoznavanja razlik. Te razlike med germansko moderno in modernizmom bi lahko rezultirale le iz ustrežnejšega historičnega razbiranja in pozornejši kritično analitične presoje in razmejevanja med zgodnejšimi, v temelju še postromantičnimi umetniškimi dejanji ter tokovi v nemškem jezikovnem prostoru in med tistimi literarnimi uresničitvami in gibanji, ki so se kasneje pojavili drugod in jih je mogoče zares zaobjeti v modernizem. Moderna v Berlinu in na Dunaju je v idejnoestetskem in duhovnozgodovinskem smislu vsekakor zgodnejša od pojavov, ki jih izpričuje literatura, ki velja za modernistično, prav zato ne preseneča, da je Wolff, ko je z drugo programsko točko modernih razglašal odprtost za neposredno stvarnost, hkrati izpostavljal še »idejno in socialnokritično angažiranost v umetnosti« (prim. tudi Bernik 13), kar pa moderno v luči koncepcij modernizma dela problematično. To je še modernost v progresističnem smislu besede, ne pa pomen estetske modernosti, kot je pojem preinterpretiran pri Baudelairu in impliciran v koncepciji resnice, kakršno najdemo pri Nietzscheju že v spisih, objavljenih od 1880 naprej (prim. Škulj, *Modernizem in modernost*). Prav zato, ker gre tukaj še za razumevanje progresističnega pomena modernosti, se moderna še ni mogla sprijazniti in se zares odreči gotovosti resnice in jo prepoznati kot nekaj začasnega, provizoričnega, zgolj hipotetičnega (Howe 33, Fokkema 14). Angažiranost moderne ostaja tako oprijemljivejša od tiste v modernizmu.

Angažiranost modernistične literature je povsem drugačna, specifična, nikoli direktna, nikakor zares idejna ali socialno kritična, kot v omenjeni drugi točki Wolfovega programa. Modernistični angažma je precej bolj prikrit, udejanjen predvsem skozi njegovo umetniško formo (tudi pri Brechtu in avantgardistih) in se nanaša na eksistenco kot tako. Modernizem s svojo indiferentno držo, skozi svojo izrazito brezinteresno naravnost ali poudarjeno reflektivnost poetoloških gest opozarja zgolj na problematičnost in bolečo nedoumnost eksistence, na breztemeljnost oziroma odsotnost smisla, s tem pa izraža svojo indirektno angažiranost (Škulj, *Modernizem in njegove poteze*). Delno je prvotno Bradburyjevo in McFarlaneovo stališče korigirano z ugotovitvijo, da se modernost v osi New York-London-Pariz kaže v povsem drugačnem kronološkem profilu kot iz zornega kota Berlina, Dunaja, Kopenhagna, Prage ali Peterburga, z drugimi izvori in vplivnimi predhodniki. Tako je bolj mimogrede, nikakor pa v eksplicitni obliki njuno soočenje nemškega in angloameriškega pojmovanja modernosti vendarle bolj sprejemljivo približano sklepu, da gre za »dvoje različnih stvari, ki se dogodita v dveh različnih časih« (45). Vendar vprašanj glede same podlage teh razlik nista ne zastavila ne razdelala. Kaj dosti bolj jasno razmerje berlinske in dunajske moderne do literature modernizma s tem ni bilo razrešeno niti v poglavjih Jamesa McFarlanea »Berlin and the Rise of Modernism 1886–1896« in Franza Kune »Vienna and Prague 1890–1928«, čeprav je vsaj slednji opozarjal na nujno previdnost ob rabi pojma modernost v zvezi z Dunajem, še posebej glede položaja literature in dvoumnosti njene modernosti. Po interpretaciji mnogih virov (Wilpert 492, Root 318–320) se literatura moderne nanaša na tisto, kar sodi pod pojem naturalizma (nem. Naturalismus), kar seveda tudi ni povsem ustrezno, saj to velja le za en zamejen segment moderne. Sprejemljivejša je Pirjevčeva teza (32) o istočasnem prodiranju francoskih naturalističnih idej ter tendenc dekadence in celo simbolizma v Nemčiji in Avstriji, te findesièclovske poetike pa niso identične z modernizmom, saj njihovo spodnašanje gotovosti resnice še ni dobilo svoje radikalne oblike. O naravi teh findesièclovskih poetik je v svojem predlogu revidiranja pojmovnika moderne kompleksno spregovorila Matajčeva. Sam Wolff je v spisu »Die jüngste deutsche Literaturströmungen und das Prinzip der Moderne« (1888), ki je komplementaren s programskimi stališči iz predavanja v letu 1886, izpostavljal atributa modernosti in realističnosti, vendar v pomenu tistega semantičnega obsega, ki priča, da nemška moderna v tem času še ni prišla pod vpliv, ki ga je s kopenhagenskim predavanjem sprožil Brandes in tako zaznamoval literaturo devetdesetih z interesom za Nietzscheja ter Strindberga, za »aristokratski radikalizem« prvega in za iracionalno in nedoumljivo pri drugem. Samo pogojno je mogoče sprejeti tudi nekatere elemente Bernikovih stališč o moderni, da

je pojem, ki je s svojo prvotno vsebinsko neprofiliranostjo prekrival »naturalizem, dekadenco, impresionizem in simbolizem, celo novo romantiko«, v daljšem procesu doživel »pomensko prekvalifikacijo« in stabilizacijo ter se »preselil v območje periodizacije« (19). Če v prid takšne njegove teze govorijo dejstva, kot jih izpričuje proces utrjevanja pojma v slovenskih literarnozgodovinskih rabah, pa ostaja razmerje pojma berlinske in dunajske moderne do drugih »širših časovnih pojmov« ali periodizacijskih oznak, ki povzemajo vase dogajanje literature v drugi polovici 19. stoletja na eni, ter do modernizma na drugi strani, nerazvidno in nerazjasnjeno. Calinescu (1977), ki je problem modernizma kot periodizacijskega pojma pravzaprav dorekel, svojega soočenja z vprašanjem berlinske in dunajske moderne niti ni analitično zastavil, prav tako pa ni omenjal imen iz tega časovnega izseka literature nemškega prostora.

Razmerje med moderno in modernizmom trči ob mnoge čeri prav zaradi kompleksnega odnosa do realizma in realnega v obeh pojavih literature, prav zato pa tudi ne preseneča Bradburyjev in McFarlaneov nerazrešen pogled v zvezi s tem vprašanjem, ko sta sredi sedemdesetih let neutemeljeno pritegnila obe različni realizaciji literature v skupno obravnavanje. Verjetno sta prav zato v povsem ohlapni formulaciji trdila, da sta »realizem in naturalizem sama moderna, vendar ne povsem modernistični gibanji« (43) – in se jima pri tem ni zdelo odveč sklicevati na izjave Zolajevega učenca Paula Alexisa, kateremu so se leta 1891 tendence simbolizma, dekadence in psihologije zdele komične, naturalizem pa je imel za pravo gibanje moderne – čeprav sta istočasno zapisala, da je po njunem šele »zlom naturalistične površine in duha pozitivizma« (44) zares pomenil vzpon modernizma. Ob zadrege z naturalizmom je literarna veda dostikrat trčila (prim. Koren 29–40), vendar pa preciznejša razčlenitev pojmovanja subjekta in njegovega razmerja do objektivne stvarnosti ter s tem podlag literarnih strategij v naturalističnih delih omogoča, da pojav ugledamo kot legitimni segment heterogenih tokov literature v poromantiki in njenega duhovnozgodovinskega zarisa. Bradbury in McFarlane sta sicer razumela berlinsko in dunajsko moderno kot kompleksen pojav, ki se dogodi v dveh fazah, pred in po 1890, pri čemer pa sta nedvoumno uporabila formulacijo zgodnji in pozni »nemški modernizem«. Zareza obeh germanskih »modernizmov« je po tej njuni sodbi razpoznavna kot »zlom pozitivizma, kot fascinacija z iracionalnim in nezavednim« (44). Ustrezna je sicer njuna ugotovitev, da nemška moderna v času med 1880–1900 ni preprosta in nekaj nerazčlenjeno enovitega, o čemer so si mnogi raziskovalci moderne enotni (prim. Becker in Kiesel). Nikakor tudi ni povsem mogoče z gotovostjo zanikati, da tu v zadnjem desetletju stoletja – zaradi postopnega prepletanja nastavkov historično novega in drugačnega dojemanja časa, ničejanstva,

dionizične estetike (prim. Bradbury in McFarlane 44) – ni prišlo do znamenj preobrata, ki se nakazujejo kot ključni faktor interpretacije modernistične modernosti in jih po prevladujočih sodbah s svojimi poetološkimi maticami uveljavijo tokovi in pojavi literature francoskega in angloameriškega prostora. Bradbury in McFarlane predpostavljata, da se morda v berlinski in dunajski moderni premik samo ni povsem dovršil in udejanjil v tistem obsegu in smislu, kot se je kasneje realiziral v angloameriškem pohodu modernizma, je pa, kot trdita – in ta njuna navržena teza ni brez vrednosti – prav samozavedanje in artikulacija vprašanj modernosti v nemški moderni predstavljala relevanten impulz za samo uveljavljanje oznake modernizem v širšem pomenu besede. Sklepati bi bilo mogoče, da je v nemškem prostoru prav zaradi drugačnega kulturnozgodovinskega konteksta in specifične literarne tradicije, ker je poznal precej bolj radikalno romantiko kot druge evropske literature, v fazi moderne prihajalo morda celo do blokiranja iskanj in eksperimentiranja, kakršne je realiziral modernizem drugod, pa tudi, da se je germansko razmerje do modernosti zaradi specifičnih razvojnih okoliščin (preplet kozmopolitskih in poudarjenih nacionalističnih tendenc – Lange 308; porajajoči šovinizem novega Reicha, militaristični in politični triumf po francosko-pruski vojni in združitvi Nemčije, težnja po kulturni neodvisnosti in samozadostnosti Nemčije – McFarlane 112-113) ter zaradi drugačnih jezikovno mišljenjskih podlag vzpostavljalo drugače, kakor je sploh ves proces kulturnega in političnega razvoja tu potekal drugače. Čisto mogoče bi bilo tudi sklepati, da je bil agnostično empiristični duh angloameriškega sveta za razmah estetske modernosti in realizacijo modernizma ustrežnejši od idealistične podlage nemškega jezika oziroma zavesti. Težave z datacijo in divergentnostjo tokov in gibanj evropskega modernizma, česar v enakem obsegu za zgodnejša obdobja v literarni zgodovini ni zaslediti, izvirajo iz dejstva različnih nacionalnih tradicij, kar ugotavljata tako Bradbury in McFarlane (1976) kot Sheppard (1993), očitno pa še iz takšne inherentne narave modernosti v pojmu modernizma, ki jo povzamemo z oznako adverzativni značaj, torej s tistimi njegovimi določili, za katere so nekatere razlage trdile, da jih je mogoče opredeliti le *per negationem*. Prave povezanosti med berlinsko ter dunajsko moderno in modernizmom pa vsekakor ni mogoče videti, lahko bi prepoznali le izolirane neksuse med »različnimi nemškimi premiki in posameznimi realizacijami angloameriškega eksperimenta« (prim. Bradbury in McFarlane 46). Ob tem se je treba zavedati, da tudi sam angloameriški modernizem ni bil monoliten in preprost, saj sta si Pound in Lawrence toliko daleč, da so mnogi slednjega razlagali kot antimodernista (Lodge). Možno je, da nemški pojem moderne, prav zato ker premore »precej višjo stopnjo samoosveščенosti, artikuliranosti, dokumentiranosti kot morda kjerkoli drugje v Evropi« (Bradbury in

McFarlane 37), nekateri neustrezno izenačujejo z modernizmom. Vendar je pred pojavi ekspresionizma problematično govoriti o germanskem modernizmu. Takšnega mnenja je tudi Sheppard, ki z oznako germanskega modernizma prekriva le »tako imenovane ekspresioniste« (prim. »The Problematics« 45, op. 41; »Expressionism and Vorticism«, 149–174). Herf (*Reactionary Modernism*) v nasprotju z Bradburyjevo in McFarlanejevo datacijo nemškega modernizma omenja, da je med 1885 in 1895 generacija nemških modernistov šele rojena.

Literarnozgodovinska oznaka *die Moderne* vsekakor ne zaobseže istega pomena kot modernizem, prekriva findesièclovsko literaturo v nemškem kulturnem krogu, nastajajočo v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja in še nekaj let do pojava nemškega ekspresionizma, šele ta pa pozna prvine, ki jih dejansko imamo za modernistične. Vendar je bila v nemškem govornem območju beseda moderen v času ekspresionizma že iztrošena in so zato njegovi predstavniki sebe razumeli kot nasprotje moderne. Včasih nemški izraz moderen zasledimo tudi v sintagmah moderni roman (Migner, Schramke) ali moderna poezija in tedaj pomeni le oznako, da gre za netradicionalno poetiko ali netradicionalne forme narativnosti, nikakor pa nima povsem jasno definirane periodizacijske vsebine modernističnega, čeprav se nanaša na reprezentativna imena T. Manna, Brocha ali Musila. Obliki *Modernismus* in iz francoščine povzeta oblika *le modernisme* se izjemoma nekajkrat pojavita v zgodnejšem nemškem zborniku o problematiki modernosti v redakciji Hansa Steffena *Aspekte der Modernität* (prim. Anton 12, 26), vendar pa se pojem ni prijel, čeprav gre za pogosto citirano delo. Z oznakami za pojave berlinske in dunajske moderne ter izrazitim gibanjem ekspresionizma so bile v nemškem jezikovnem prostoru očitno na razpolago določene poimenovalne možnosti, tako da tu literarna zgodovina ni videla ustrezne potrebe še po zbirnem periodizacijskem pojmu modernizma za inovativne umetniške premene v literaturi z začetka stoletja. Auerbach, ki v *Mimesis* izčrpno poseže v razlago zapletenega, nikakor ne enoumnega pojma realnosti, navzočega v reprezentativnem modernističnem romanu Virginie Woolf *K svetilniku* (1927), izraza *Modernismus* ne uporabi, pač pa govori o temeljih modernega realizma (437). Tudi najbolj vplivni avtorji razprav o modernosti v prej omenjenem zborniku – Arnold Gehlen, Hans-Georg Gadamer, Theodor W. Adorno, Hans Robert Jauss – oblike *Modernismus* niso uporabili. Na »občutno nesoglasje, kaj je modernizem« (Barth 20), je bilo mogoče pri nemški strokovni javnosti naleteji celo konec sedemdesetih let, ko so že potekale debate o postmodernizmu, o neustaljenosti pojma *Modernismus* v osemdesetih letih pa priča tudi raba izraza pri Jaussu (»Der literararische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno«) kot sinonima za novoveško. Oznako nemški

modernizem zasledimo predvsem v angleško govorečem prostoru natisnjenih razpravljanih (Herf 1985, Schulte-Sasse 1987, Huyssen in Bathrick 1989, Sheppard 1993).

Pojavi modernizma torej nikakor niso identični s pojavi literarne moderne nemško govorečih področij, ki so po ustroju bliže umetnosti postromantičnega obdobja. Terminološke izenačitve pojmov moderna in modernizem so tako neustrezne, problematično pa je tudi glede na razvojno podobo dogajanja svetovne literature govoriti o moderni kot obdobjem pojmu, saj v sebi ne v konceptualizaciji subjekta ne v jezikovni oblikovanosti poetoloških matric ne implicira specifičnega duhovnozgodovinskega zarisa, ki ga ne bi našli tudi v nekaterih drugače poimenovanih pojavih in tokovih poromantične literature. Takšno neustrezno prekrivanje najdemo v bolgarskih literarnozgodovinskih razpravljanih (Stantcheva 2006), pa tudi v slovarju *Literatura Polska I–II* (1984) v redakciji Rafaela Lakowskega, Juliana Krzyżanowskega in Czesława Hernasa, kjer je modernizem datiran med letnici 1880–1910, kar bi pomenilo, da je sam iztek pojava na Poljskem datiran pred izidi najvidnejših modernističnih tekstov evropskega modernizma. Takšen pogled je seveda enako vprašljiv kot enačiti španski *modernismo* z literaturo modernizma. Ustreznejše je razmejevanje vprašanja moderne in modernizma v češki rabi. *Slovník literární teorie* (1977) v redakciji Štěpána Vlašína pozna obe gesli, česká moderna (63) in modernismus (233–34), pri čemer mu slednja oznaka prekriva »nekatero nerealistične smeri v umetnosti, zlasti v literaturi 20. stoletja (ekspresionizem, futurizem, dadaizem, imažinizem, konstruktivizem, nadrealizem, unanizem, dramatika absurda, novi roman)« (233). Ta raba tudi ustrezno razlikuje, da je modernizem kot ime za omenjene »nerealistične« tendence nekaj drugega kot *modernismo* v latinskoameriški literaturi.

Literatura moderne (nem. *die Moderne*), ki po nekaterih sodbah predstavlja pomemben generator naše sedanje senzibilnosti (Steiner), se je dogajala na precej bolj tradicionalistični podlagi, predvsem pa v prostoru, ki je premogel drugačno zgodovino umetniških realizacij, in je bil glede na stopnjo urbanizacije in socialne diferenciacije tudi specifičen, kar vse je zaviralo razvoj v tip estetske modernosti, ki opredeljuje modernizem. Nemški prostor je sicer že v osemdesetih letih v delu Nietzscheja premogel avtentičen premik, ki je za opredeljevanje modernizma ključnega pomena, vendar pa njegovo delo v tistem desetletju tamkajšnjega kulturnega dogajanja še ni zaznamovalo. Krog zgodnejše berlinske moderne ga je komajda poznal, tako da so ga kasneje Nemcem morali odkrivati Skandinavci (Georg Brandes, Ola Hansson). Zanimivo je, da je Nietzsche pojem »aristokratski radikalizem« povzel prav od Brandesa in v njem videl edino ustrezno oznako za opredelitev lastnih zrelih idej v osemdesetih letih. Vendar daljnosežni

Nietzschejevi pogledi izven Berlina in Münchna sploh niso bili dosegljivi, na njegove ideje pa je evropski kulturni prostor opozoril v svojem drugem odmevnem kopenhagenskem predavanju prav Brandes leta 1888. Brandes je istega leta v svojem pismu Nietzscheju tega nemškega filozofa tudi nagovarjal, naj prebira Kierkegaardove filozofske spise.

Za vzpostavitev berlinske moderne je bil odločilen že odmev tudi za razvoj drugih evropskih literatur pomembnega zgodnejšega esejja Georga Brandesa, *Det moderne Gjennembruds Moend (Ljudje modernega preboja, 1883)* in v nemško govorečih deželah mu gre zasluga, da je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja atribut moderen postal prepoznavni slogan. Brandes, ki so ga predvsem zanimala filozofsko-estetska vprašanja in je bil tudi avtor monografij o nekaterih največjih imenih (Shakespeare, Goethe, Voltaire, Cezar, Michelangelo), je v tem prvem predavanju omenjal, da so zanj moderni Ibsen, Bjørnson, Jacobsen, Flaubert, Renan, Stuart Mill, medtem ko so bili v tistem času za Nemce ob Ibsenu moderni predvsem še Tolstoj, Daudet, Bret Harte, Whitman. Desetletje kasneje, po 1890, pa pri Nemcih na seznamu modernih najdemo povsem druga imena, Strindberga in Nietzscheja, Büchnerja, Kierkegarda, Bourgeta, Hamsuna, Maeterlincka, kar kaže, da je prišlo do opazne zarezne in transformacije v konceptiji modernega, ta pa je navzoča tudi v drugem Brandesovem kopenhagenskem predavanju, ko je izpostavil predvsem Strindberga. Brandes je imel s svojim vztrajnim opozarjanjem na Nietzscheja tudi nezanemarljiv neposreden vpliv na Strindbergov in Hamsunov literarni razvoj. Zanimivo je, da Brandesove oznake modernega v tistem času ne zasledimo tudi v Angliji, kjer je še ohranjal takšno programsko konotacijo izraz nov (prim. *new spirit, new hedonism, new humour* itd.), izraz *modern* pa je bil do konca 19. stoletja zgolj atribut brez programske teže in so ga poznali bolj v pomenu s progresistično vsebino, kot ga je v svojih kritičnih esejih rabil še Matthew Arnold.

Razcvet moderne kot postromantičen ali ožje neoromantičen pojav je bil po letu 1880 tudi posledica dejstva, da je v Nemčiji v tistem času obstajal oživiljen interes za romantiko, in tako se je tu preboj novega razmerja z neposredno sedanjostjo dogajal brez navezav na tematizacijo modernosti, kot jo poznamo v baudelairovski preinterpretaciji. Takšnega »aristokratsko radikaliziranega« odnosa do pojmovanja neposredne sedanjosti in do razumevanja resnice ter njene vprašljive stabilnosti v berlinski in dunajski moderni ni ali je le kot komaj zaznaven pojav, ujet še v drži tokov simbolistične ali dekadentne poetike. Nietzschejevo delo, ki je prav s svojim novim razumevanjem resnice odločilno za sam modernizem, v nemškem jezikovnem prostoru še celo desetletje ni imelo pravega odmeva, čeprav so nekateri njegovi najpomembnejše spisi izšli ravno v tem času. Večji vpliv je sprožila pesniška antologija *Moderne Dichter-Charaktere* (1885), ki jo je

izdala nova generacija nemških ikonoklastičnih pesnikov, njen uvod »Unser Credo« Hermanna Conradija pa je predstavljal programski manifest, kaj razumeti pod moderno literaturo, omenjal pa je vendarle Baudelairovo ime z verzom, ki govori o neizbežni nujnosti poezije za človeka. Antologija, ki velja za prvo manifestacijo naturalizma – tudi Pirjevec (32) jo označi kot »naturalistični pesniški zbornik«, je imela ključen pomen za prenovo nemške lirike, pesem *Das Jahrhundert verlorene Kinder* Wilhelma Arenta pa je vnašala opazne prvine dekadence (Pirjevec 32). Verza Arna Holza, »naj bo pesnik moderen, moderen od nog do glave« (38), sta postala obvezni pesniški *credo*, izidu pa so sledile številne izjave in razpravljanja, kaj je moderno. Zaris te modernosti pa ostaja neoromantičen, pomaknjen v tokove dekadence ali simbolizma. Holz 1885 ni pozabil tudi spomniti na pomen, ki gre zgodnejšemu nemškemu gibanju *Sturm und Drang*, 1886 pa je svojo izdajo *Das Buch der Zeit* podnaslovil *Lieder eines Modernen*. Ko je 1886 Wolff v berlinskem literarnem krožku *Durch*, katerega ime je bilo izbrano kot očiten odmev na Brandesov esej, sprožil rabo oznake *die Moderne* in ga čez dve leti razčlenil še v članku *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne* (1888), je temu sledil val razpravljanj in del, ki so imeli pojem že v naslovu: *Resnica o modernem romanu*, *Pomen literature za moderni svet*, *Charles Darwin in moderna estetika* in podobno (Bradbury in McFarlane 38). Druženja v krožku so sprožila živahno desetletje berlinske moderne, desetletje manifestativnih spisov in drugih z literaturo povezanih gest modernosti, revijalnega življenja, vznika kulturnih grupacij, ki so posegle tudi v živahna preoblikovanja gledališke dejavnosti (npr. *Freie Bühne* 1889, kasneje 1893 še *Neue Freie Bühne*). Pojem moderne je sicer impliciral zavest prihajajoče dobe in je bil znamenje razcveta nemške urbanizacije in njenega ustvarjalnega odmeva v kulturi. Vendar pa ta pomen modernosti še implicira vsebino progresizma, bolj kot pa Baudelairovo preinterpretacijo estetske modernosti. Same Baudelairove pesmi so nekateri avtorji v srednjeevropskem prostoru poznali, vendar je tudi v njih poetološki ustroj še izrazito postromantičen, njegovo daljnosežno preinterpretacijo ideje modernosti pa najdemo v njegovih esejih, ki tu niso imeli ustreznega odmeva, tako da njegova ključna ideja tranzitivnega, bežnega, trenutnega ni bila znana. Prelomni pomen v konceptiji modernega je v nemškem in posredno srednjeevropskem kulturnem prostoru zaznati šele po Brandesovem kopenhagenskem predavanju (1888) in njegovem odkritju Nietzscheja. V letu 1890–91 je potem kar nekaj nemških časopisov povzelo pojem modernega v naslov (*Für modernes Leben*, *Moderne Blätter*, *Die Moderne*), seveda pa tudi knjig (Leo Berg *Das sexuelle Problem in der modernen Literatur*, 1891; *Der Übermensch in der modernen Literatur*, 1897). Po letu 1890 v Berlinu zasledimo tudi druga pomembnejša imena skandinavskih in poljske umetnosti (Przybyszewski), vendar je faza

nakazujočega se premika v pojmovanju modernosti sorazmerno kratka in že 1896 trčimo ob komentarje, da za avtentično literarno skušnjo ni treba več v Berlin, iztekanje pa nakazuje tudi naslov napovedanega obsežnega cikla dram A. Holza *Berlin: die Ende einer Zeit in Dramen*, katerega edino delo *Die Sozialaristokraten* je izšlo istega leta. Bibliografije tega časa pričajo o pogostni rabi oznake, ki je tudi izčrpala interes za idejo modernega, tako da je ob izidu knjige Lublinskega *Die Bilanz der Moderne* (1904) očitno moderna kot umetniški pojav že preživela, še bolj določno pa je v njegovem delu *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition* (1909) napovedan njen konec. Izraz moderen tedaj v nemškem prostoru pomeni le še nekaj »zastarelega in buržoaznega«, generacija nemških avtorjev v času prve svetovne vojne pa se z njim očitno ni mogla več identificirati, tako da se je ekspresionizem povsem razumljivo opredelil za »nemodernost«. V angleškem jezikovnem prostoru izraz ni bil toliko iztrošen, pomen progresistične modernosti, kot ga najdemo v kritičnih spisih Methewa Arnolda, je tako laže izpodrinila baudelairovska reinterpretirana koncepcija modernosti, oznaka modernega pa se je s pravo silo šele uveljavila.

V kompleksnem in heterogenem pojavu berlinske in dunajske moderne, kot ustrezno opozarjajo specialisti za to literaturo, je šlo za razlikovanje pojmovanja modernega do 1890 in po tej letnici, čeprav je v dogajanju razpoznavna prenovitvena kontinuiteta. Zareza je za berlinsko moderno vsaj delno tudi zunanja, saj je leta 1891 Ibsen zapustil Nemčijo in odšel na Norveško, Strindberg pa prav tedaj prišel v Berlin in s šokiranjem in provociranjem v tamkajšnjem krogu umetnikov, ki se je družil v taverni *Zum schwarzen Ferkel*, za krajši čas spodbudil živahno oblikovanje vplivnega kulturnega življenja. Omenjena zarez je vidna tudi iz obeh knjižnih izdaj dunajskega kritika Hermanna Bahra. Prepoznavna vloga skandinavskega vpliva za nemško moderno očitno ni bila zanemarljiva. Že ob Brandesovih opozorilih se je sprva vezal na Ibsena, kot najbolj evropsko figuro te dobe, kasneje pa na Strindberga, in oba sta bila tudi neposredno del dogajanja berlinske moderne ob nekaterih drugih skandinavskih imenih kritikov, slikarjev, skladateljev. Vlogo in pomen Ibsena in Strindberga pa je videti tudi iz Bahrovih kritik, in zarez med zgodnjo in kasno dunajsko moderno je v zvezi prav z interesom za enega in drugega dramatika. Ko je Bahr leta 1890 izdal prvo serijo študij *Zur Kritik der Moderne*, je kot zgled omenjal Ibsena, hkrati pa naloge moderne literature opredelil kot »sintezo naturalizma in romantike« (Bradbury in McFarlane 43). V naslednji izdaji esejev *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), torej le leto dni za prejšnjo knjigo, pa je ta dunajski kritik že ugotavljal »divjo norost dirjajočega razvoja« (43), ki je v pol leta premaknila razvoj literarnega okusa, kot bi ga sicer pričakovali šele konec desetletja, ob tem pa opozarjal le še na Strindberga.

Moderna ima v srednjeevropskem prostoru specifično klimo, pa tudi določene zadržanosti in spodrsaljaje, kot se je izrazil Kuna (122). Za dunajsko moderno je posebej opozarjal, da je oznaka modernosti v zvezi s tem mestom, kot tudi Prago, dvoumen izraz, ker nikakor ne gre za tisto »srečno vojno od Londona do Münchna, od Pariza do Petrograda« (Kuna 120), o kateri so pisali v prvi številki revije secesijskih slikarjev in umetnikov *Ver Sacrum* (1898). Prav ta revija je umetnosti tega prostora, njeni »brezdelni zanikrnosti, nemarnemu bizantinizmu in vsem neokusnostim« (Kuna 122) dala vojno napoved in izpostavila poslanstvo visoke kulture (hohe Kulturmission). Vendar je bil tu bolj kot v literaturi radikalnejši prelom v pojmovanju modernosti viden v arhitekturi in spisih o njej. Otto Wagner je že leta 1895 predelal in razširil nastopno predavanje v knjigo *Moderne Architektur* ter opozarjal, da nove človeške naloge in pogledi kličejo po spremembi oziroma novi zasnovi obstoječih oblik, ker novi materiali neposredno terjajo nove forme. Udejanjanje idealov »nove umetnosti« in njene neposredne vpetosti v vsakdanjost »modernega« življenja sta leta 1903 z ustanovitvijo svoje dunajske delavnice uporabne umetnosti Wiener Werkstätte načrtno zastavila tudi secesijca, arhitekt Josef Hoffmann in slikar Koloman Moser, leta 1908 pa je Adolf Loos z manifestativnim spisom *Ornament und Verbrechen* in še dosledneje s svojimi prvimi arhitekturnimi projekti (ameriški bar, Steinerjeva hiša, Goldman - Salatscheva hiša na Michaelerplatzu, znana danes kot Looshaus) povsem pretrgal tudi s secesijskim cvetličnim stilom. Izraz moderna je v splošni vokabular dunajskega kroga tako prešel okoli 1890, bil ključna beseda okrog 1900 in se je okrog 1910 že umikal ter omogočil pojavljanje drugih izmov, ki jih je narekoval dejaven razcvet s preloma stoletja. Vsekakor je dunajski fin-de-siècle imel več obrazov in bil hibridna forma mnogih prenavljajočih zastaviteljev. V tem času na Dunaju beležimo daljnosežne pomike od tradicionalne umetnosti in obrti do prvega vala dunajske moderne ali secesije in njenega zanikanja. To generacijo moderne v literaturi vežemo na imena Arthur Schnitzler, Felix Dörmann, Peter Altenberg, Richard Beer-Hofmann, Felix Salten, Raoul Auernheimer, Hugo von Hofmannsthal in Karl Kraus, pa seveda na Hermanna Bahra, ki je v desetletju 1894–1904 izdajal tednik *Die Zeit*. Odnos do modernosti se je izražal skozi nove porajajoče nazore in miselnost – kot je bila zaznamovana z delom fizika in filozofa Ernsta Macha, psihoanalitika Sigmunda Freuda ter filozofa Ludwiga Wittgensteina – pa seveda skozi nove artikulacije forme, skozi inherentno patologijo moderne ali zgolj skozi »novo kot modo« (Kuna 122). Po Bahrovi sodbi, zapisani v *Studien zur kritik der Moderne* (1894), je za dunajsko moderno v tem desetletju mogoče izpostaviti štiri možne pomene modernega, ki so bliže občutju »dekadentnosti«: (1) modernost gre razumeti kot Nervenkunst,

(2) zagovarja urbanost in artifičelnost, (3) nagiba se k misterioznemu, mističnemu, (4) v modnem Wagnerjevem pomenu se predaja nezamejenu čustvu. Bahr je sicer sledil tudi opredelitvi jaza pri Ernstu Machu kot imaginarnem, hipotetičnem brez dejanske enotnosti (»ideelle denkökonomische, keine reelle Einheit«) in je poudarjal, da moderni človek ne išče zgolj subjektivistične resnice, ampak predvsem resnico občutkov (čutov ali senzacij). »Samo čuti so resnica, [...] ego je samo konstrukt«. Če tako od Mache povzet pojem jaza že implicira dojemanje resnice, artikulirane v Nietzschejevi misli, in nakazuje modernistično koncepcijo jaza, pa preostale formulacije o modernem, zlasti glede misterioznega, mističnega, pa tudi čutov ohranjajo pomene, ki jih najdemo v poromantičnih tokovih simbolizma in dekadence. Kuna omenja, da je šel dlje Hofmannsthal ter da je Macho povezal s Schopenhauerjem in Nietzschejem. Hofmannsthal je definiral moderno kot »željo pobega iz individualne volje, da bi postal eno z »ritmom vesolja« (Kuna 122). Vendar je takšno prizadevanje in interpretacija enosti s svetom še izrazito znotraj poromantičnih koncepcij. Ne smemo spregledati, da je Bahr, ta »Jupiter in Lederhose«, kot so ga poimenovali, ki je imel na skrbi liberalni tednik *Die Zeit* in bil odličen poročevalec in analitik, sam pisal povsem tradicionalne drame in romane, četudi je bil po svoji vrnitvi z daljšega bivanja v Franciji osrednje gibalno dogajanja dunajske literature ob prelamljanju stoletja. Odkril pa je Hofmannsthala, prvi je tudi opozoril na pomen Nietzscheja, pa na Macha, Freuda ter na tokove naturalizma, impresionizma, ekspresionizma, kar ima nemajhen pomen za ustrezne premike v koncepciji modernosti in za umetniške transformacije v dunajski moderni.

A v času moderne je bil Dunaj še močno tradicionalnosti zapisano mesto in to ga je v kulturnem smislu ohranjalo kot provincialni prostor z vsemi dolgoročnimi posledicami za estetske preinterpretacije razvoja umetnosti. Za razmah moderne tako tudi ni zanemarljivo socialno ozadje »militantnega delavstva« v dunajskih zunanjih okrožjih, ustvarjalni duhovi pisateljev in dramatikov pa so svojo občutljivost izrazili skozi geste satiričnosti. Dunajsko findsièclovstvo je sicer zgodovini zapustilo nekaj pomembnih imen, ki so zaznamovala premik umetnosti v modernizem – v glasbi Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg – vendar je Dunaj zmožgal nanje reagirati le kot na nekaj spotakljivega, Gustav Mahler kot dirigent dunajske filharmonije pa je moral mesto celo zapustiti, medtem ko so slikarje secesije, Gustava Klimta, Kolomana Moserja, ter nekoliko mlajšo generacijo slikarjev, Oskarja Kokoschko, Eгона Schieleja, zavračajoče sprejemali kot moteče *enfants terribles*. Literatura dunajske moderne se je precej manj iskateljsko izpostavljala v formalnem smislu in sploh ni bila poetološko avantgardna, bila pa je vznemirljivo vsebinsko izzivalna

s samosvojnimi parodičnimi in satiričnimi prijemi. Arthur Schnitzler, ki je znal reči, da sta življenje in smrt edina prava tema umetnosti, ter so ga morda prav zato mnogi na tedanjem Dunaju proglasili za kontroverznega pisca, se je z dramo *Reigen* ter pripovednim modelom v delu *Leutnant Gustl*, pa tudi v kasnejši noveli *Fraulein Else* (1924) odprl predvsem vplivu naturalizma, a nekateri v obeh razbirajo tudi prijeme toka zavesti. Sicer pa vélikega leposlovnega opusa tedanje dunajsko okolje ne ustvari, nikakršnega Thomasa Manna, Musil in Rilke pa tudi nikoli nista prebivala tu. Musil sicer začne leta 1902–3 pisati svoj prvi roman *Zablode gojenca Törlessa* in ga izda leta 1906, ko je moderna že mimo, prav tako Rilkejev roman *Zapiski Maltesa Lauridsa Briggeja* izide šele leta 1910, Hermann Broch pa je bil tudi mlajši. Freud, Rilke in Kafka so z nedvoumnim prezirom gledali na konvencionalnost, konformizem in hipokrizijo Dunaja (Kuna), le časopisje je očitno nemirno doumelo svojo dolžnost in je z gorečim angažmajem skušalo preseči omenjeno stanje.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. »Über einige Schwierigkeiten des Komponierens heute.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 129–149.
- [anonym] »Thesen zur literarischen Moderne aus der *Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung* [1887].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 1–2.
- Anton, Herbert. »Modernität als Aporie und Ereignis.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 7–30.
- Arent, Wilhelm, ur. *Moderne Dichter-Charaktere*. Leipzig, 1885.
- . »Das Jahrhunderts verlorene Kinder.« *Moderne Dichter-Charaktere*. Ur. Wilhelm Arent. Leipzig, 1885.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke AG. Verlag, 1946.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Prikazana resničnost v zabadni literaturi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura: 1998. (Labirinti).
- Bahr, Hermann. »Die Moderne [1890].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 52–55.
- . *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden, 1891.
- . *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1894.
- . *Zur Kritik der Moderne*. Zürich, 1890.
- Barth, John. »Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction.« *Atlantic Monthly* 245 (1980): 65–71.
- . »Postmodernism Revisited.« *The Review of Contemporary Fiction* 8.3 (1988): 16–24.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
- . *Rože žla*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Berg, Leo. *Das sexuelle Problem in der modernen Literatur*. Berlin, 1891.

- . *Der Übermensch in der modernen Literatur*. Leipzig, 1897.
- . »Die Romantik der Moderne [1891].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 77–82.
- Becker, Sabina in Helmuth Kiesel. *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 2007.
- Bernik, France. »Pojem 'moderna' v slovenski literarni vedi.« *Primerjalna književnost* 14.1 (1992): 13–20. Tudi v *Obzorja slovenske književnosti*. Ljubljana: Slovenska matica, 1999. 112–122.
- Bradbury, Malcolm in James McFarlane. »The Name and Nature of Modernism.« *Modernism 1890-1930*. Ur. Malcolm Bradbury in James McFarlane. Harmondsworth: Penguin Books, 1976. 19–55.
- , ur. *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- Brandes, Georg. *Det moderne Gjennembruds Mænd*. Copenhagen, 1883. (Ljudje modernega preboja)
- Calinescu, Matei. *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington in London: Indiana University Press, 1977.
- Conradi, Hermann. »Das Milieu [1891].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 45–51.
- . »Unser Credo.« *Moderne Dichter-Charaktere*. Ur. Wilhelm Arent. Leipzig, 1885. Vir je dostopen tudi kot e-besedilo: http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1885_conradi.html.
- Dolar, Ksenija, ur. *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984. (Leksikoni Cankarjeve založbe).
- Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Fraser, George Sutherland. *The Modern Writer and his World*. London: Penguin Books, 1953, 1964².
- Gadamer, Hans-Georg. »Der Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 77–100.
- Garton, Janet, ur. *Facets of European Modernism*. Norwich: University of East Anglia, 1985.
- Gehlen, Arnold. »Genese der Modernität – Soziologie.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 31–46.
- Giles, Steve, ur. *Theorizing Modernism*. London in New York: Routledge, 1993.
- Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- Holz, Arno. *Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*. Zürich: Verlags-Magazin: J. Schabelitz, 1886.
- Huyssen, Andreas in David Bathrick, ur. *Modernity and the Text: Revisions of German Modernism*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Jauss, Hans Robert. »Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno.« *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. Ur. Reinhart Herzog in Reinhart Kosellek. München: Wilhelm Fink, 1987. 243–268.
- . »Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 150–197.
- Kanzog, Klaus, Werner Kohlschmidt in Wolfgang Mohr, ur. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* II. Berlin: Walter de Gruyter, 1960.
- Koren, Evald. »Vprašanja ob periodizaciji slovenskega in evropskega naturalizma.« *Primerjalna književnost* 2.1 (1979): 29–40.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

- Kuna, Franz. »Vienna and Prague 1890–1928.« *Modernism 1890-1930*. Ur. Malcolm Bradbury in James McFarlane. Harmondsworth: Penguin Books, 1976. 120–133.
- Lakowski, Rafael, Julian Krzyżanowski in Czesław Hernas, ur. *Literatura Polska I–II*. Varšava, 1984.
- Lange, Victor. »German Literature.« *Columbia Dictionary of Modern European Literature*. Ur. Horatio Smith. New York in London: Columbia University Press, 1969. 308–318.
- Le Ridder, Jacques. *Modernity and Crises of Identity. Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna*. Prevod Rosemary Morris. Cambridge: Polity Press, 1993. (Jacques Le Ridder. *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.)
- Literatura Polska I–II*. Ur. Rafael Lakowski, Julian Krzyżanowski in Czesław Hernas. Warszawa, 1984.
- Lodge, David. »Modernism, Antimodernism and Postmodernism.« *Working with Structuralism*. London, 1981. 3–16.
- Lubliński, Samuel. *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition* (Dresden: C. Reissner 1909). Ponatis *Der Ausgang der Moderne*. Ur. Johannes J. Braakenburg in Gotthart Wunberg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976. (Deutsche Texte 41).
- — —. *Die Bilanz der Moderne*. Berlin: S. Cronbach, 1904. Ponatis *Die Bilanz der Moderne*. Ur. Gotthart Wunberg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1974. (Deutsche Texte 29).
- Martini, Fritz. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: A. Kröner, 1957.
- — —. »Modern, Die Moderne.« *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* II. Ur. Klaus Kanzog, Werner Kohlschmidt in Wolfgang Mohr. Berlin: Walter de Gruyter, 1960. 391–415.
- Matajc, Vanesa. »Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne: revizija in nekaj predlogov.« *Primerjalna književnost* 27.2 (2004): 61–86.
- McFarlane, James. »Berlin and the Rise of Modernism 1886–1896.« *Modernism 1890-1930*. Ur. Malcolm Bradbury in James McFarlane. Harmondsworth: Penguin Books, 1976. 105–119.
- Migner, Karl. *Theorie des modernen Romans*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1970.
- Ocvirk, Anton. »Slovenska moderna in evropski simbolizem.« *Naša sodobnost* 3.3 (1955): 193–214.
- Paternu, Boris. »Kosmačevu pripovedništvo med arhaiko in modernizmom.« *Slavistična revija* 33.1 (1985): 1–16.
- — —. »Uvodna faza slovenskega pesniškega modernizma. Ob Otonu Župančiču.« *Razprave* XI. Ljubljana: SAZU, Razred za filološke in literarne vede, 1987. 53–59.
- Pirjevec, Dušan. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.
- — —. »O liriki slovenske moderne.« *Naša sodobnost* 3.3 (1955): 238–264.
- Poggioli, Renato. *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1962.
- — —. *Teorija moderne umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.
- Root, Winthrop H. »German Naturalism.« *Columbia Dictionary of Modern European Literature*. Ur. Horatio Smith. New York in London: Columbia University Press, 1969. 318–320.
- Schramke, Jürgen. *Zur Theorie des modernen Romans*. München 1974.
- Schulte-Sasse, Jochen. »Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde.« *Theory of the Avant-Garde*. Peter Bürger. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- — —. »Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue.« *Cultural Critique* 2.5 (1986–87): 5–22.
- Sheppard, Richard. »Expressionism and Vorticism: An Analytical Comparison.« *Facets of European Modernism*. Ur. Janet Garton. Norwich: University of East Anglia, 1985. 149–174.

- — —. »The Problematics of European Modernism.« *Theorising Modernism*. Ur. Steve Giles. London in New York: Routledge, 1993. 1–51.
- Smith, Horatio, ur. *Columbia Dictionary of Modern European Literature*. New York in London: Columbia University Press, 1969.
- Stantchéva, Roumiana L., ur. *Traditionnel, identité, modernité dans les cultures du Sud-Est Européen: la littérature, les arts et la vie intellectuelle au XXe siècle*. Sofia: Édition de l'Institut d'Études Balkaniques; Arras: Artois Presses Universitaires, 2006.
- Steffen, Hans (ur). *Aspekte der Modernität*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- Steiner, George. »From the Vienna Woods.« *New Yorker* (23 July 1973): 73–77.
- Škulj, Jola. »Modernizem in modernost.« *Primerjalna književnost* 18.2 (1995): 17–30.
- — —. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi.« *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 45–74.
- — —. »Paul de Man in pojem modernizem: koncepcija odprtosti, ki je hkrati celovitost.« *Primerjalna književnost* 14.2 (1991): 41–49.
- Trilling, Lionell. »On the Modern Element in Modern Literature.« *Beyond Culture: Essays in Literature and Culture*. New York: The Viking Press, 1968.
- Vlašín, Štěpán, ur. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.
- von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989.
- Wolff, Eugen. »Die jüngste deutsche Literaturströmungen und das Prinzip der Moderne [1988].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 3–42.
- Wundberg, Gotthart, ur. *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.
- Wundberg, Gotthart in Stephan Dietrich, ur. *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. 2., verbesserte und kommentierte Auflage. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1998.

The Modern (Die Moderne) and Modernism

Keywords: literary history / terminology / die Moderne / modernism / modernity / aesthetic modernity (Baudelaire) / bourgeois modernity (Calinescu)

The article considers the issues of *die Moderne* in Berlin and Vienna cultural breakthrough in the last two decades of the 19th century and puts forward the key arguments that *die Moderne* and modernism are different events inscribing in themselves quite dissimilar sense of modernity. Since in a number of critical historical approaches (Bradbury and McFarlane, Le Ridder and largely by literary critics from Middle and South-East Europe) the ideas of the moderns and modernists are still discussed without necessary precision, often also as interchangeable labels, the paper aims to identify the intricate and hybrid aspects of their modernity and the basic differences in their distinct understanding of truth and the real. The paper presents one of the three conceptual delineations (modernity and mod-

ernism, *die Moderne* and modernism, modernism and the avant-gardes) essential to a proper comprehension of the period code of modernism. Referring to the outcomes of her previous research delineating the issues of modernity and modernism and of her former discussions of modernist features in views of Husserl's comments on crisis of consciousness, the author examines the event of *die Moderne* in Berlin and Vienna cultural situation as well as the documents, such as the literary *credo* proposed in Woolf's programmatic lecture and in the published version of his ten theses. Scanning and assessing it, the end result manifests how the scheme of Berlin and Vienna moderns still retains the bourgeois sense of modernity, inscribing in itself the idea of progress as a social and political project, and how thus their breakthrough in literature does not yet realize the move into the Baudelairean aesthetic understanding of modernity.

Junij 2009