

NOVEJSI POGLEDI NA SREDNJEEVROPSKE KNJIŽEVNOSTI OKROG 1900

Avtor kritično analizira mednarodno znanstveno posvetovanje v Budimpešti l. 1983 na temo: O evropski književnosti na prelomu stoletja s posebnim ozirom na hrvaško in madžarsko književnost. Osredinja se na bistveno vprašanje posvetovanja, kako literarna veda danes slogovno opredeljuje srednjeevropske književnosti okrog l. 1900.

The article critically analyzes the international symposium which took place in Budapest in 1983 and whose topic was European literature at the turn of the 20th century with a special consideration of the Croatian and Hungarian literature. It concentrates on the main question of the symposium: how contemporary literary science defines, in terms of artistic styles, the Middle-European literatures around 1900.

Pred časom je bilo v Budimpešti mednarodno znanstveno posvetovanje na temo Über die europäische Literatur der Jahrhundertwende mit besonderer Berücksichtigung der kroatischen und der ungarischen Literatur. Referati vidnih slavistov, hungarologov, germanistov in komparativistov s tega posvetovanja so lani izšli v posebnem zborniku Neohelicon,¹ ki ga izdaja madžarska Akademija znanosti, in s tem postali dostopni vsem preučevalcem književnosti. Nas Slovence zanimajo novejši pogledi na srednjeevropske literature ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja posebej zato, ker gre za narode in njihove književnosti, s katerimi smo več stoletij živeli v skupni državi. Ne glede na močno podobne zunanje, tj. družbenozgodovinske in socialne pogoje, ki so eden pomembnih dejavnikov pri oblikovanju duhovnega življenja narodov, pa utegne biti budimpeštansko posvetovanje za nas poučno tudi z vidika same literarne vede in njene današnje metodološke naravnosti.

Seveda se najprej zastavlja vprašanje, katere književnosti imenujemo srednjeevropske oziroma kako je te književnosti opredelilo znanstveno posvetovanje? Da ne bi prišlo do nesporazumov je na to vprašanje odgovoril že prvi referent posvetovanja István Sötér, ki je v sestavku *Fin de siècle in den Donauländern* pojem Srednja Evropa poistovetil z nekdanjo Avstro-Ogrsko v mejah, v katerih je ta mnogonarodna država obstajala okrog leta 1900 pa do konca prve svetovne vojne, ko je razpadla. Glede na tako pojmovanje srednjeevropskega prostora in glede na strokovno usmerjenost referentov je mednarodno posvetovanje obravnavalo predvsem hrvaško in madžarsko književnost, deloma avstrijsko, sklicevalo se je tudi na poljsko in češko književnost, medtem ko je slovensko literaturo v razpravljanje vključil en referent, pa še ta bolj mimogrede in brez prave potrebe. Sötér in nekateri madžarski referenti so prav tako zagovarjali stališče, da je Srednja Evropa kulturološki pojem, ne politični, skratka pojem, ki označuje kulturne težnje v donavskih deželah pred letom 1918, celo skupen način življenja, pa še znotraj teh tendenc so po

¹ Neohelicon XI, 1, 1984. Acta comparationis litterarum universarum. Litterae Danubianae. Akadémiai Kiadó Budapest — John Benjamins B. V. Amsterdam. Dirigé par Miklós Szabolcsi & Györgi M. Vajda.

njihovem obstajali razločki ali odtenki razločkov, ki so značilni za kulture, zlasti za književnosti posameznih narodov. Te razlike naj bi izhajale iz okoliščine, da so bile kulture neavstrijskih narodov do srede 19. stoletja v podrejenem položaju do Dunaja, ki je bil vse dotlej usmerjevalec duhovnega življenja in posrednik zahodnoevropskega kulturnega razvoja v avstrijski monarhiji. Od srede 19. stoletja naprej pa so po mnenju madžarskega referenta donavske kulture postale Dunaju enakovreden partner. Oblikovati so začele svojo identiteto, kar se kaže na vseh področjih kulturnega snovanja, celo v arhitekturi in glasbi, kjer je bil avstrijski vpliv najmočnejši. Edina umetnost, če jo tako imenujemo, ki naj bi z madžarskega zornega kota ostala v celoti navezana na Dunaj do razpada monarhije in še dlje, naj bi bila umetna obrt secesijskega sloga. Za madžarsko pojmovanje srednjeevropske kulture je značilno tudi izključevanje te kulture iz splošno evropske oziroma zahodne kulture, saj so referati poudarjali bistveno drugačno kulturno usmeritev v Nemčiji, Franciji in Angliji na začetku našega stoletja. Nasprotno pa je ostal pojem Srednja Evropa nezamejen, neopredeljen, odprt proti vzhodu. Na posvetovanju se je pojavil celo termin Vzhodnosrednja Evropa² in vtis imamo, brez asociacije na esej Milana Kundere o tragediji Srednje Evrope, da pri tem ne gre samo za geografsko oznako. Termin Ostmitteleuropa povezuje namreč kulturnozgodovinsko oznako z implikacijo o današnji politični pripadnosti Madžarske in sosednih držav taboru tako imenovanega realnega socializma.

Če je prvi referent poskušal tematizirati pojem srednjeevropskih književnosti, je referat Viktorja Žmegača *Die Jahrhundertwende (um 1900) als literarhistorischer Begriff* napovedal metodološko usmerjenost razpravljanja o literarni umetnosti tega časa. Glede na to, da je v književnosti ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja prevladoval slogovni pluralizem, ni čudno, če se je udeležencem znanstvenega posvetovanja kot najbolj ustrezna metoda za raziskavo te umetnosti ponudila slogovna interpretacija. Iz Žmegačevega pojmovanja slogovnega pluralizma v tem času pa je razvidno, da temelji predvsem na nemškem in avstrijskem gradivu, kar seveda ni ostalo brez vpliva na zaključke, ki jih je referent napravil. Ugotovitev, da se v nemško-avstrijskem prostoru na prelomu 19. stoletja pojavljajo različne smeri od naturalizma do simbolizma hkrati, ne v časovnem zaporedju, je že dolgo znana in priznana. Trditev pa, da so tudi v Franciji nastopili novi literarni tokovi istočasno, je npr. drugačna od dognanj naše komparativistike. Naša primerjalna veda tudi drugače kot Žmegač ocenjuje pomen francoskega simbolizma in drugih novih slogov za evropsko kulturo. Dušan Pirjevec izrecno poudarja v skladu s splošno veljavnimi spoznanji evropske primerjalne vede, da sta se dekadenca, čeprav ni literarni slog, temveč posebna drža do življenja, in simbolizem rodila v Franciji in da sta odtod prodirala v druge književnosti³. Žmegač ostaja nasprotno pri mnenju, da je bila francoska književnost v tem času samo »posebno značilna«, besonders bezeichnend,⁴ in ji ne priznava spodbujevalne vloge, kaj šele prvenstva v evropskem kontekstu tega obdobja. Prav tako v Franciji, v matični domovini modernih umetniških smeri ob koncu

² Csaba Gy. Kiss, Bemerkungen zum Problem des sogenannten Generationenromans in Ostmitteleuropa (prav tam, 161—170).

³ Dušan Pirjevec, Ivan Cankar in evropska literatura. Cankarjeva založba v Ljubljani 1964, 13—14, 31—32 itd.

⁴ Neohelicon XI, 1, 1984, 23.

19. stoletja po splošnih ocenah ne vlada sinhronija literarnih slogov, kot trdi Žmegač. Novi tokovi so se tukaj v zadnjih desetletjih preteklega stoletja pojavili v kratkih, vendar opaznih intervalih, rojevali so se v znamenju diahronije,⁵ medtem ko so se zunaj francoskih meja širili skupaj, kot istočasne, čeprav raznorodne umetniške težnje. Upravičena pa je Žmegačeva zahteva po celovitem poimenovanju srednjeevropskih književnosti v obdobju slogovnega pluralizma, saj konvencionalni, že v prejšnjem stoletju iznajdeni termin »moderna« ne ustreza več stanju stvari. Od referentov ga je dosledno uporabljal le A. Flaker. In če še danes za »moderno« ne najdemo nadomestila, če se nam ne posreči izumiti novega zbirnega pojma za književnost pred devetdesetimi, sto leti in več, se nam vsiljuje zaključek, da ima sodobna znanstvena misel razvit, morda kar pretiran smisel za diferenciacijo umetniških pojavov, nemočna pa ostaja pri odkrivanju stičnih točk med literarnimi slogi, pri povzemanju njihovih skupnih elementov in podobnosti, na katerih šele lahko temelji sintetična literarnozgodovinska oznaka.

Razpravljanje o slogovnem pluralizmu znotraj »moderne« ni moglo obiti simbolizma kot najbolj vidnega literarnega sloga tega časa. Vendar je v tej zvezi značilno, da se je vprašanje simbolizma postavljalo za madžarsko, ne pa tudi za hrvaško književnost ob koncu stoletja. In oba referenta o madžarskem simbolizmu, morda je tudi to omembe vredno, sta se strinjala v svojih končnih spoznanjih, čeprav sta izhajala iz različnih izhodišč in različnih pogledov na to literarno smer. Tako je Ernő Kulcsár Szabó v predavanju *Umwertung und Sinnbildlichkeit. Veränderungen in der Paradigmatik der ungarischen Lyrik zu Beginn des Jahrhunderts* izvajal madžarski simbolizem na estetskoumetniški ravni iz francoskih zgledov, iz Baudelaira in Rimbauda, idejno miselno pa naj bi nanj vplivali Nietzschejevi filozofski nazori. Nasprotno je Mihály Szegedy-Maszák v referatu *Symbolism and Poetry in the Austro-Hungarian Monarchy* reduciral zunanje pobude pri nastanku madžarske simbolistične književnosti na najmanjšo mero, neposreden vpliv na madžarsko literaturo pa je skoraj zanikal. French Symbolism in the strict sense of the word had very little direct influence.⁶ Evropski kontekst je upošteval zgolj toliko, kolikor je po njegovem hudo subjektivno sprejemanje tujih simbolističnih del približalo domače ustvarjalce k lastni nacionalni tradiciji in k njenemu prevrednotenju, iz katerega naj bi besedna umetnost ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja predvsem dobivala pobude. Logično je po vsem tem, če je Maszák tudi anticipacijo francoskega simbolizma odkril v nemški romantiki. Podobnosti v sklepnih zaključkih dveh različno zastavljenih obravnav madžarskega simbolizma pa se kažejo v naslednjem: Szabó je ugotovil za E. Adyja in njegove sodobnike, predvsem za M. Babitsa, deloma za A. Totha in D. Kosztolányija, da simbolizem pri njih redko obvladuje celo strukturo umetniškega dela, da sploh redko presega raven sintakse. Lirski subjekt je v delih teh ustvarjalcev še daleč od čistega esteticizma in ne more zatajiti prizadevanja po organski enotnosti, po totaliteti pesniškega sveta, niti ne more zanikati značaja doživljajske izpovedne umetnosti. Sklepna misel M. S. Maszáka, sorodna tezi prvega referenta o simbolizmu, pa naglašja spoznanje, da je bil simbolizem na Madžarskem samo krajša faza v zgodnjem razvoju njegovih

⁵ Pirjevec, Ivan Cankar in evropska literatura 1964, 168.

⁶ Neohelicon XI, 1, 1984, 144.

ustvarjalcev, saj je pri nekaterih kmalu prešel v ekspresionizem, pri drugih pa se je vrnil k alegoričnem načinu besednega izražanja. Povedati velja, da opisana dognanja za slovensko književnost ne predstavljajo senzacije. Tudi v našem simbolizmu odkrivamo podobne tendence, kar utemeljuje sklep, da imajo srednjeevropske književnosti tega časa iz že omenjenih razlogov marsikaj skupnega. Slovenska literarna veda je npr. večkrat opredelila specifičen značaj Cankarjevega simbolizma in poudarila, da v njem prevladujejo močne racionalne, neredko kar nesimbolistične izrazne prvine in ga razkrajajo. Za Cankarjevo zgodnjo prozo je ugotovila, da se je ta slog v njej težko prebijal v ospredje. »Povsod tam, kjer se je simbolizem poskušal uresničiti v posameznih delih pripovedi, so prispodobe navadno še močno pregledne, jasne, enopomenske. V teh primerih gre za alegorične prvine Cankarjevega sloga, ki jih je pisatelj redkokdaj, denimo v *Križevem potu*, presegel in razvil v simbolno posrednost in pomensko odprtost.⁷ Pa tudi pozneje, v obsežnejših pripovedih, v Cankarjevih romanih se slogovna dominantna ne sklada s poetiko zahodnoevropskega simbolizma, ki je postavljala težišče na iracionalno, pojmovno neizrazljivo vsebino besede. V slov. literarni zgodovini že nekaj časa velja spoznanje, da je za Cankarja značilna »težnja po racionalizaciji simbolne govorice, približevanje alegoričnemu, ponazoritvenemu besednemu izrazu«, da simboli pri njem »niso samozadostni, sami sebi namen in cilj«, da v njegovih delih »ni mističnih simbolov, larpurlartističnih metasimbolov niti abstraktnih simbolnih podob.«⁸ Prav tako postaja v naši literarni vedi utrjeno spoznanje, kar je Maszák v svojem referatu pojmoval kot novost: »... during the war Ady developed a style showing traits which I would call Expressionistic.«⁹ Pri simbolistu Cankarju namreč že nekaj časa priznavamo, da se v njegovih zadnjih črticah, v *Podobah iz sanj*, pojavljajo prvine oziroma nastavki ekspresionističnega literarnega sloga.

Večja pozornost kot simbolizmu, če ne kar največja pozornost sploh, je bila na budimpeštanskem posvetovanju namenjena secesiji kot posebnemu literarnemu slogu, témi torej, ki se zdi preučevalcem slovenske književnosti, in verjetno ne samo njim, bolj ali manj nelegitimna ali vsaj sporna. Celo večina razpravljalcev na posvetovanju je pojem, prevzet iz likovne umetnosti, vključevala v dokaj ohlapne, tudi protislovne miselne žveze, ne da bi ga poskušala natančneje opredeliti. Tako so vsi, ki so pojem uporabljali — od Hrvatov Flaker, Frangeš, Oraić, Vidan, od Madžarov Bodnár, Maszák, Szabó, Sótér, Vajda — z njim opisovali način besednega izražanja: dekorativen, kolorističen, ornamentalen ali vitičasti besedni izraz, rankenartiger Stil¹⁰. Nekateri so tak način izražanja v lingvostilističnem smislu označevali kot atributivni oziroma adjektivni, drugi so ga že na meji vsebinske estetike dojemali kot igrivega, kot patetičnega. Neenotni so si bili referenti tudi pri pojmovanju izvora in zlasti pri nacionalni značilnosti takega načina izražanja. Ali gre za avstrijsko, madžarsko, hrvaško ali za srednjeevropsko oziroma splošno evropsko secesijo? Odprta je ostala pglavitna dilema: Ali s pojmom secesija ozna-

⁷ France Bernik, Uvod v problematiko Cankarjevega romana. Simpozij o Ivanu Cankarju 1976, Slovenska matica, Ljubljana 1977, 256.

⁸ France Bernik, Roman Ivana Cankarja v luči impresionistične in simbolistične poetike. Slavistična revija 25, kongresna številka, Ljubljana 1977, 157.

⁹ Neohelicon XI, 1, 1984, 145.

¹⁰ Prav tam, 16.

čujemo literarni slog ali neko življenjsko razpoloženje, neko občutje časa, Lebensgefühl, ali vse skupaj? Kljub omenjenim nejasnostim je treba priznati, da sta se dva razpravljalca na posvetovanju prizadevala, da bi na nov način tematizirala pojem secesija, ga opredelila kot literarni slog in prilagodila znanstveno praktični uporabi. Ante Stamač je v referatu *Die Frage der Sezession in der Moderne* na primerih iz hrvaške književnosti, posebno na delih A. G. Matoša in I. Vojnovića, utemeljil štiri posebnosti secesije kot stilne formacije na prehodu iz preteklega v sedanje stoletje. Najprej gre po njegovem za motiv odhoda, slovesa, odcepitve, za motiv težnje ubežati drugam, potem za semantično prekvalifikacijo že znane metaforike in podob, dalje za uveljavitev akcentuacijsko-silabičnega verznege sistema in sonetne oblike v pesništvu in naposled za zunanjo ornamentaliko oziroma grafično oblikovanje besedila (številna ločila, vinjete, inicialke, umiki, odstavki). Drugače je poskušal secesijo kot literarni slog utemeljiti László Ónodi v referatu *Die Sezession beim jungen Hofmannsthal und Rilke bzw. Babits und Kosztolányi*, čeprav je imel pomisleke tako glede termina samega, ki ima domovinsko pravico v likovni umetnosti, kakor tudi spričo domneve, da pojem že vnaprej potrjuje vplivnost oziroma premoč avstrijske književnosti, kjer je bila secesija pač najbolj ustvarjalna in izvirna. Po Ódoniju secesija ni toliko opozicija tega sloga proti drugim literarnim slogom ob koncu 19. stoletja, kot je nazor o življenju, podoba sveta. Za to podobo sveta je značilna odcepitev oziroma umik umetnosti iz življenja (v samega sebe, v sanje, spomine, estetska stanja), in to z vsemi stilnoizraznimi posebnostmi, ki so v skladu z opisanim življenjskim nazorom. To je teza, ki jo je Ódoni razvijal, ko se je skliceval na nekatera mladostna dela H. von Hofmannsthala in R. M. Rilkeja ter M. Babitsa in D. Kosztolányija. Kljub vsemu je ostalo zanj in za nas nerešeno vprašanje, nerešeno tudi v hipotetičnem smislu, kako razmejiti secesijo od drugih slogov tega časa, zlasti od impresionizma, za katerega so na mikrostrukturalni ravni značilne močno podobne oblikovalne težnje.

Mozaično podobo literarne umetnosti na stičišču 19. in 20. stoletja so dopolnila razmišljanja o avantgardi in njenem mestu v slogovnem pluralizmu prehodnega časa. Tu je bila v središču spet hrvaška književnost. Aleksandar Flaker je v svojem referatu *Zwischen Moderne und Avantgarde* izhajal iz ugotovitve, da je literatura ob koncu stoletja zapostavila družbenoanalitično in spoznavno vlogo ter dala prednost estetski funkciji besede. V tem času ima svoje začetke avantgarda in v začetni avantgardi je Flaker izpostavil dve tendenci: vdor umetnosti v vsakdanje življenje (npr. uporabna umetnost) in trivializacija umetnosti (feljton, karikatura, plakat, kabaret itd.), tj. dehierarhizacija umetnosti, ki je sicer hierarhizirani sistem vrednot. To drugo težnjo oz. neke prvine te težnje je Flaker odkril pri A. G. Matošu in jih ponazoril s podobnimi primeri iz ruske književnosti. Podobno je Dubravka Oraić zapazanja ob Matošu strnila v sintetično podobo zgodnje avantgarde na Hrvaškem in jo postavila v širši evropski kontekst. V referatu *A. G. Matoš und die Frühavantgarde* je izhajala iz protislovja, ki vlada med Matoševo eksplicitno poetiko esteticizma in njegovimi implicitnimi avantgardnimi tendencami v umetnosti, npr. v poemi *Alptraum* (1907). Te tendence so po njenem zavirale harmoničen razvoj hrvaške secesije, kljub temu da se niso mogle sprostiti. Strinjati se kaže z njeno ugotovitvijo, da sta simbolizem in secesija na Hrvaškem in drugod približala literarno umetnost avantgardi, ker sta v načelu

in praksi zanikala realistično mimetičnost. Vprašljiva pa ostaja druga njena trditev ali kar teza, po kateri naj bi bil pravi nasprotnik avantgarde esteticizem. Če namreč esteticizem pomeni v jeziku semiotike prenos težišča od označenega k znaku in če je to, kakor ugotavlja Flaker, domnevno značilno tudi za avantgardo,¹¹ potem se avantgarda in esteticizem v bistvenem pokrivata, torej ju ne moremo razumeti kot gibanje in protigibanje. Tako bi kazalo najprej tematizirati esteticizem, razmejiti ga od secesije, zlasti pa od skrajnih oblik antimimetične umetnosti, in šele potem zarisati mesto avantgarde v literaturi prehodnega časa.

In ne samo v omenjenih referatih, tudi pri drugih udeležencih znanstvenega posvetovanja, ki jim slogovna interpretacija ni bil cilj razpravljanja, najdemo odprta vprašanja, značilna za preučevanje literarne umetnosti ob izteku 19. in na začetku našega stoletja. Kako velike so terminološke zadrege v zvezi z raziskovanjem slogovnega pluralizma in seveda tudi z razlikovanjem slogovnih smeri v tem času, kažejo domala vsi prispevki simpozija. György Bodnár je npr. v svojem sintetičnem, primerjalno zastavljenem referatu *Die geistige Orientierung der ungarischen literarischen Erneuerung am Anfang des Jahrhunderts* še uporabil slogovni kategoriji impresionizma in simbolizma, medtem ko se je Ivo Frangeš kot večina hrvaških referentov distanciral od starejših slogovnih oznak. V predavanju *Die »tote Stadt« in der kroatischen Literatur an der Jahrhundertwende* je analiziral motiv »mrtvega mesta« pri Vj. Novaku, I. Vojnoviću in A. G. Matošu, motiv, ki ima svoj zgled v simbolističnem romanu Georga Rodenbacha *Bruges-la-morte* (1892), dodati pa kaže, da bi mu vzporednice našli tudi pri ruskih simbolistih, pri V. J. Brjusovu, A. A. Bloku, Fj. Sologubu, D. S. Mereškovskem in drugih.¹² Slogovno realizacijo tega motiva v hrvaški književnosti je Frangeš nekajkrat označil s terminom secesija. Nasprotno pa se je Zdenko Škreb v sestavku *Schnitzlers Therese* sploh odpovedal vsakršnim slogovnim opisom v naslovu omenjene »kronike ženskega življenja«. Tudi referat Gáborja Bonyhaia *Anfänge einer nicht-divinatorischen Verstehenstheorie bei Leo Popper und dem jungen György Lukacs* je posegel čez slogovne dileme in se osredotočil na filozofsko hermenevitično problematiko mladega Lukacsa v zvezi z R. M. Rilkejem.

Poglaviten vtis, ki ga dobimo pri kritičnem vrednotenju budimpeštanskega posvetovanja o srednjeevropskih književnostih okrog leta 1900, je kratko rečeno, čeprav ne poenostavljeno, tale: Od starejših, preizkušenih literarno slogovnih terminov iz časa »moderne«, iz obdobja slogovnega pluralizma, je svojo vrednost in uporabnost ohranil simbolizem, s tem da si literarna veda dosledno prizadeva odkriti samosvoje pojavne oblike tega sloga v nacionalnih književnostih. Vedno manj se pojavlja termin impresionizem, in še to največkrat v atributivni obliki, kot da bi hoteli opozoriti, da gre za posebno tehniko besednega oblikovanja, ne za literarni slog, kar je navsezadnje res,

¹¹ Wenn wir den Begriff »Ästhetizismus« in dieser Bedeutung in die Sprache der Semiotik übersetzen, kommen wir zu dem Schluss, dass es sich um eine primäre Verlagerung des Schwerpunktes vom Bezeichneten auf das Bezeichnende handelt, und das ist, wie wir wissen, eine Voraussetzung, die sich auch die Avantgarde aneignet. (Prav tam, 33.)

¹² Sigrid Nolda. Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Grossstadt in russischen Symbolismus. Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik. Giessen. Band 25, 18 do 24.

saj impresionizem nikoli ni bil slog v pravem pomenu. Nasprotno pa stopa kot novo pojmovani slog na prizorišče v hrvaški in madžarski literarni vedi, secesija, pojem, ki prihaja tako kot impresionizem iz likovne umetnosti in ki se v marsičem pokriva z njim oziroma se širi na njegov račun. Pri secesiji seveda ne gre le za novejši ali pomensko nabojniji termin, ampak je očitna težnja, da se poudari z njim srednjeevropska in splošno evropska pogojenost književnosti v tem času. V senci avstrijske secesije zasledimo pogosto še termin esteticizem, največkrat kot sinonim larpurlartizmu, ki prav tako ne pomeni literarnega sloga v smislu celovitega kompleksa tematike, idejnosti in oblike, temveč služi za oznako teže določljivih literarnih pojavov ali, kot smo videli, za izkonstruirano nasprotje zgodnji avantgardi. Očitno je torej, da se današnje poimenovanje slogovnih smeri v književnosti okrog leta 1900 oklepa samoza-dostnega nominalizma in oklepa se ga toliko bolj, kolikor bolj se izgublja iz zavesti zgodovinski kontekst te literature oziroma empirični stik z njo in njene-nimi pojavnimi oblikami.

ZUSAMMENFASSUNG

Neuere Ansichten über die mitteleuropäischen Literaturen der Jahrhundertwende

Der Verfasser erörtert kritisch die grundlegenden Feststellungen der internationalen wissenschaftlichen Tagung in Budapest und der Referate aus dieser Tagung, die zum Thema Über die europäische Literatur der Jahrhundertwende mit besonderer Berücksichtigung der kroatischen und der ungarischen Literatur veröffentlicht wurden. Trotz der breit abgezeichneten Problematik haben sich die Tagungsteilnehmer bei der Behandlung dieses Zeitabschnittes, in dem der Stilpluralismus vorherrscht, auf drei Hauptfragen konzentriert. Bei der Interpretation des Symbolismus versuchten sie, insbesondere seine spezifischen Formen in mitteleuropäischen Literaturen zu bestimmen. Noch grösseres Interesse als für den Symbolismus zeigten die Tagungsteilnehmer für die Sezession als besonderen literarischen Stil der Jahrhundertwende. Trotz aller ernsthaften Bemühungen für die Thematisierung dieses Begriffs, der aus der bildenden Kunst in die Literaturwissenschaft übernommen wurde, blieb die Frage einer gegenseitigen Abgrenzung von Sezession und Symbolismus und die Frage des eventuellen Überdeckens der beiden Begriffen ungeklärt. Das mosaikhafte Bild der literarischen Kunst der Jahrhundertwende wurde noch durch das Nachdenken über die Avantgarde und ihrer Stellung im Stilpluralismus jener Zeit ergänzt. Hier wäre es angezeigt, das Verhältnis von Sezession und Ästhetizismus neu zu überdenken und anschliessend die Bedeutung der Avantgarde bzw. ihrer Ansätze in der Literatur der sogenannten Moderne zu bestimmen.