

Razprava posega v problem razmejitve med pojmom modernost in periodizacijsko oznako modernizem. Ključna je trditev, da pojem modernost prekriva precej širši segment časa in da skozi zgodovino njegovega obstajanja prihaja v posameznih fazah do določenih sprememb njegove temeljne pomenske vsebine. S posebno pozornostjo so sumarično pregledane nekatere interpretacije modernosti (Calinescu, Vattimo, de Man), predvsem pa razprava opozarja na tisti specifični premik v pomenu oznake modernosti, ki se je dogodil v drugi polovici 19. stoletja, zlasti pri Baudelairu in Nietzscheju. Ta modifikacija v pojmu modernosti je odločilna za kasnejše pojave modernizma in napoveduje ustrezno razumevanje njegove umetniške strukture. Premik v pojmu modernosti ob izteku postromantike že implicira zavedanje zgodovine kot vedno znova reinterpreteranega dejstva in posledično tudi pojem detotalizirane resnice, to pa predstavlja tisti okvir, ki opredeljuje tudi navzven razhajajoče se pojave in gibanja modernizma.

Modernizem je zbirno ime za vrsto izrazito inovacijskih gibanj 20. stoletja, ki jih literarni in drugim umetnostnim vedam zaradi divergentne narave njihovih poetoloških teženj dolgo ni uspelo povzeti pod skupno periodizacijsko oznako. Kot nedvoumna in historično pregledna oznaka se je lahko ustalil šele po letu 1975, ko so bili deležni ustrezne pozornosti tudi že pojavi postmodernizma in je kritični refleksiji uspelo prav v soočenju s temi novimi umetniškimi težnjami opredeliti kompleksno bistvo modernistične strukture. Pojem modernizem predpostavlja specifično koncepcijo resnice, izpričano v umetniških pojavih od izteka postromantike do prvih nakazanih postmodernističnih teženj.

Medtem ko je modernizem periodizacijska oznaka, s katero zajemamo fazo v razvoju umetnosti 20. stoletja, pa ima pojem modernosti povsem drugo vsebino in se z modernizmom historično ne prekriva. Modernost je predvsem širša oznaka, nanaša se na zavest modernega, torej tudi na zgodnejše segmente evropske zgodovine; po nekaterih rabah (Nietzsche, de Man, Bahtin) sega celo v čas najzgodnejših zasnov evropskega mišljenja, utemeljenega v metafiziki racionalnosti, po drugih pa v konec srednjega veka. Pravzaprav gre z njo, kot ustrezno opozarja Calinescu, razumeti dvoje pomenov. Prvi se nanaša na koncepcijo modernosti, kakršno je utrdila novoveška evropska misel s kultom razuma in kultom akcije, zlasti pa jo je promoviralo razsvetljenstvo v pomenu znanstvene in tehnološke progresivnosti (z elementi ekonomske in socialne mobilnosti, kar je omogočal vznik kapitalizma). Drugi se nanaša na Baudelairov pojem estetske modernosti, ki je z elementi uporništva, anarhije, apokaliptičnosti in aristokratske samoizključitve v svoji lestvici vrednot radikalno protimeščanska. Sama razpoka v pomenu modernosti datira v čas razkroja romantike in sovпада na sociološki ravni s pojavi umetniške boeme, na umetniški pa s pojavi poudarjenega esteticizma, tj. nakazovanja tokov larpurlartizma, dekadence in simbolizma. Modernost v obeh

pomenih, v buržoaznem ali filistejskem¹ in v kulturnem ali anarhičnem, ima za modernizem zgolj posredno vrednost, ne pa tudi zane-marljive. Med buržoaznim in estetskim pomenom modernosti obstaja nerazrešljiv antagonizem, vendar pa v svojem bistvu "stimulirajoč vrsto vzajemnih vplivov v njuni maniji za medsebojno destrukcijo" (Calinescu 1977, str. 41).

Vattimo v nasprotju s Calinescujem ne razlikuje med omenjenima dvema pomenoma in razume modernost kot epoho, "v kateri pre-prosto biti moderen postane odločilna vrednost na sebi" (Vattimo 1992, str. 1). Po njegovem gre za "odnos, ki se ni prebil v ospredje pred koncem 15. st. (pred 'uradnim' začetkom moderne dobe), ko se umetnik začne razumevati kot ustvarjalni genij in se javlja naraščajoče intenziven **kult novega in izvirnega**, kakršen dotlej ni obstajal (v preteklih dobah je dejansko imelo največji pomen posnemanje modelov)" (str. 1-2). Kult novega in originalnega je po Vattimu v tesni zvezi s "konceptijo zgodovine kot progresivne realizacije" (str. 2), ki je v svojem bistvu nujno "unilinearna". Vattimo sklepa, da se "skladno s to hipotezo modernost dovrši, ko iz številnih razlogov zgodovine ni več mogoče gledati kot unilinearne" (prav tam). Konec ideje modernosti po njegovem sovpada s krizo ideje zgodovine v pomenu ideje progresizma (prim. Vattimo 1992, str. 3). Ta Vattimova raba se prekriva s Toynbeejevo datacijo moderne dobe (15.-19. st.), medtem ko se misel o dovršitvi modernosti ujema z Lyotardovo optiko, ki konec modernosti razume kot konec "velikih zgodb". Takšna stališča se ustrezno ujemajo tudi s pojmom postzgodovine (fr. post-histoire), kot ga uporablja Arnold Gehlen, in se nanaša na stanje, v katerem se "razvoj sprevrže v rutino" (Vattimo 1991, str. 7).

Po Calinescuju predpostavlja modernost **zavest časa**, tj. historičnosti kot **linearnega in ireverzibilnega** časa, kar pomeni, da ideja modernosti ne obstaja v družbi, ki ne pozna temporalno sekvencialnega pojma zgodovine in ki organizira časovne kategorije v skladu z mitičnim in rekurentnim modelom, kot ga opisuje Mircea Eliade. Ideja modernosti, ugotavlja Calinescu, je v tesni zvezi s sekularnim pogledom na svet² in njen konstitutivni element je čut za neponovljivi čas. Podobne izpeljave, celo z rabo pojma "modernost", vendar v zvezi z romanom, najdemo tudi pri Bahtinu, ko govori o premikih mišljenja v zvezi z zavedanjem zgodovine, le da pomakne nastavke dosti bolj nazaj. V Bahtinovi razlagi so pojavi dialoškega tipa zavesti zvezani z zametki demokratičnosti, ob tem pa je zanimivo spomniti, da tudi *OED 2* ob pojmu modernost omenja tole rabo iz leta 1904: "... modernity simply means democracy." Interpretacija modernosti pri de Manu, ki tudi izpostavlja zavest časa, datacijsko pa je blizu Bahtinovi, se seveda razhaja z omenjenim Calinescujevim gledanjem na vprašanje historičnega, saj v skladu s svojim poststrukturalističnim izhodiščem preinterpretira pogled na zgodovino in na vlogo neposredne zavesti sedanjosti, pri tem pa se navezuje na Baudelairove in Nietzschejeve interpretacije časa kot **večnega vračanja**.

Calinescu ob problemu modernosti opozarja na obrat od estetike permanentnosti k estetiki tranzitornosti in imanence, katere osrednja

vrednost je sprememba in novost (novelty). Podobno rabo modernosti kot inventivnosti omenja tudi de Man, vendar jo označi kot ne zadosti reflektirano. **Vprašanje inovacije** v opredelitvah modernizma nima povsem enake teže kot ob pojmu modernosti. Levin je trdil, da je v modernizmu novum postal konvencija, za Poggiolija je inovacija kliše, po sodbi Howea je sicer inovacija osrednji, za Calinescuja pa samo eden od kriterijev modernizma, medtem ko je že Kermode takšno stališče neizpodbitno zanikal s trditvijo, da za to poetiko inovacija ni zadosten kriterij. Vendar pa je izjave, da angažiranost za eksperiment in novo pripada tradicionalni ideologiji visokega modernizma, mogoče zaslediti celo v osemdesetih letih v razlagah F. Jamesona.³ Stališče o koncepcijah revolucionarne narave modernizma je zagovarjala še frankfurtska šola, moment perpetuiranja revolucije in inovacije v visokem modernizmu pa je omenjen tudi pri Lyotardu, ko izpostavlja postmodernistično nezadovoljstvo z dezintegrirano logiko modernističnega stila.

O idealu modernosti v kontekstu umetnosti je eksplicitno razmišljal že Stendhal v *Histoire de la peinture en Italie* (1817) in z njim seveda razlagal romantiko, vendar pa je važno, da je s tem pojmom predpostavljaval zavest **neposrednega življenja**. "Romantičnost je umetnost prezentiranja [...] aktualnega stanja [...]" (Stendhal 1955, str. 27). Modernost mu torej pomeni čut za neposredni čas, dejansko pa je s tem poudarjen izostren čut za temporalnost, čeprav njegov pojem temporalnosti še ostaja ujet v postromantični okvir. Vsekakor pa takšna koncepcija ideala modernosti kot romantične umetnosti v širšem pomenu besede pravzaprav napoveduje razmah avantgarde, saj je Stendhal v opredelitvah romantičnega uporabil enake elemente vojaške metaforike, ki veljajo za avantgardnost⁴ (prim. Calinescu 1977, str. 39-40). Bistveno je, da je Stendhal s svojim pojmom romantičnega, čeprav precej razločno ujetim v buržoazno koncepcijo modernosti, izpostavljaval pomene sedanost, sprememba in relativnost, še zlasti pa, da je hkrati že nakazal bežnost in začasnost sedanosti, s tem pa anticipiral pojem modernosti, ki ga je ekspliciral Baudelaire. Tudi Calinescu (1977, str. 39) ima Stendhalove izjave o modernosti za prvi osnutek Baudelairovega razumevanja modernosti.

Modernost pri Baudelairu po številnih sodbah doreče novoveški kult novega kot eksaltacije nad sedanostjo. Vendar pa je v njegovo razumevanje sedanosti vnesena bistveno nova komponenta. Za Baudelaira modernost kot osredotočenost na sedanost predpostavlja zavedanje njene nestabilnosti, konstantne pervertiranosti, ključna je zavest o **tranzitornosti, eluzivnosti in efemernosti**, ali z drugo besedo, Baudelairov pojem modernosti izpostavlja tudi zavest o začasnosti ali hipotetičnosti resnice. Kasneje je to razumevanje resnice radikalizirano pri Nietzscheju s formulacijo, da "ne obstajajo dejstva, [ampak] samo interpretacije" (prim. *Volja do moči*, paragraf 481). Spodnašanje gotovosti resnice, kot ga je odprlo Baudelairovo razumevanje modernosti, je bilo utemeljeno v agnostično materialističnih izhodiščih postromantičnega duha, ki ne pozna več enotnosti človekovega psihofizičnega sveta, ampak se istočasno, ko ugotavlja

kompleksnost človekovega jaza, zaveda njegove protislovnosti in spremenljivosti, heteronomnosti in relativnosti njegove subjektivnosti, ki je odvisna tudi od brezosebne, objektivne biološke, socialne in historične stvarnosti, a seveda ne more več imeti veljavnosti prave transcendence. Takšno poromantično interpretiranje jaza nikakor ni identično z modernizmu pripadajočim doživljanjem človeka in razumevanjem vprašanja o resnici, četudi opazno napoveduje detotalizirajoče koncepcije gotovosti, ki pripadajo samorazumevanju človeka v 20. stoletju. Baudelairovski jaz, kot pričajo njegove pesmi, pa tudi drugi zapiski, vendarle še nakazuje potrebo po točki stabilnosti in verjame, da obstaja "tista druga polovica, ki je večna in nespremenljiva" (Baudelaire 1961, str. 1163). **Vprašanje jaza in gotovosti** je pri Baudelairu samo nakazano **destabilizirano** in kasneje z Nietzschejem postavljeno na novo raven. Tako je modernistični, post-nietzschejevski človek vendarle v drugačnem razmerju do svojega jaza in v nekem novem pomenu suveren, a to je že drža, ko je bila odsotnost transcendence in vsakršnega višjega jaza, torej praznina ali to, kar poimenuje formulacija o smrti boga, sprejeta kot vrednota oziroma največje razkošje, bogastvo in moč, torej ko je človek z novo (samo)zavestjo v sebi dojel, da so bogovi, tj. tisto, kar naj bi bilo garant gotovosti, zgolj domislek "samokrižanja (avtokrucifikcije) in avtoprofanacije človeka", kot je izjavljal Nietzsche. Zanj je človek prihajajoče dobe vsekakor avtonomen in supra-moralen človek, suveren do svojega jaza, s stilom v svojem značaju, a brez religije, ker so vse na dnu sistemi krutosti. S koncem metafizike in modernizmom vprašanje o gotovosti (certitudo) ni več ustrezno, vsaj v smislu kartežianstva ne.

Baudelairovski koncept modernosti skladno s postromantično zavestjo o protislovnosti resnice **destabilizira** tudi **pojem lepote**. Lepo za Baudelaira ni nič enkratnega in absolutnega in zanj je grdo povsem legitimna entiteta lepega. Na njej je nekaj satanističnega in prav ta inherentna kvaliteta "neizrabljene, grozeče moči", "maščevalne brezčutnosti", "nesreče" (prim. *Rakete X, Rakete XI*) je tisto, po čemer je Baudelaire opredeljeval svojo pripadnost moderni estetiki. V pojmu lepote se že nakazuje pomen eksistencialnega. Lepota je neskončno variabilna in kot taka je zanj skrivnost, nekaj, "**kar dopušča domneve**", kar "zmedeno zbujaja misel na naslado in žalost" (*Rakete X*), je "groza", "bolečina, [ki] navda duha z umirjeno radostjo" (*Théophile Gautier*). Polemičen koncept lepega in nakazovanje Baudelairovega pojmovanja modernosti je delno najti že pri Gautieru. Tega sicer še ni v uvodu v *Gospodično Maupin* (1835), ko je v skladu s Kantovim razumevanjem umetnosti poudarjal, da lepo ne služi ničemu in da je vse, kar je uporabno, grdo, s čimer je spodnašal buržoazni pomen modernosti. Tu se Gautier še ni spopadel z vprašanjem, ali je modernost zares nekaj neizpodbitno grdega in nesprejemljivega, kot so se, zvesto tradiciji spopadov med starimi in modernimi, spraševali dotlej, ali pa je v pomenu kasnejše Baudelairove fraze o "heroizmu modernega življenja" lahko tudi kaj estetskega. Drugačno razmerje do vprašanja modernosti je mogoče prepoznati šele v

Gautierovem članku *Plastique et civilisation* (1848), ko je zapisal, da je nedvomno treba sprejemati "civilizacijo, kakršna je", ker bi bilo nasprotno stališče tudi samo plod filistejske morale. Ta odnos do modernosti oziroma do "civilizacije, kakršna je", že nakazuje **veljavnost neposrednega trenutka**, idejo "telquelovstva", pristajanje na "je" v Nietzschejevem smislu, predvsem pa izpostavlja novo kvaliteto v osredotočenosti na sedanjost, njeno dejanskost. Estetska promocija modernosti pri Baudelairu je vsekakor, kot je ugotavljal že Calinescu, izvirala iz preseganja romantičnega eskapizma in iz nasprotovanja akademizmu, prav poteza adverzativnosti in vsakršnega nasprotovanja pa je zaznamovala vsa kasnejša avantgardistična gibanja in sam modernizem. Baudelairov estetski koncept modernosti je hkrati, ko je uveljavljal novo razumevanje funkcioniranja umetnosti v skladu s formulo "épater le bourgeois", anticipiral tudi držo Nietzschejeve filozofije in antropologije, posredno pa nekatere ključne modernistične poteze, kot so npr. popolna svojevoljnost umetnosti (angl. total gratuitousness of art) ali svojevoljno, nemotivirano dejanje (fr. acte gratuit) modernega junaka, pa tudi temo breztemeljnosti človekovega bivanja.

Pojem modernosti (angl. modernity, modernness, fr. modernité, nem. Modernität) je pravzaprav neologizem; izraz modernity zasledimo v angleščini že 1627, modernness 1731, v francoščini šele sredi prejšnjega stoletja, nemški izraz pa je prevzet iz francoščine. Pejorativne rabe, tj. takšne, ki ne implicira buržoaznega pomena modernosti, se oznaka povsem znebi šele 1859 z Baudelairom v zapisu o slikah Constantina Guysa (objavljenem 1863), medtem ko je imela semantika izraza 1833 v Chateaubriandovem dnevniku s poti od Pariza do Prage še povsem negativno vsebino. Baudelaire je ob Guysovih slikah s pojmom modernosti odprl predvsem vprašanje o **nedovršenosti resnice in njeni istočasni celovitosti**; ali drugače, **detotalizacija resnice ali koncepcija resnice kot razlike**, ki jo je napovedovala že romantična ironija in je odločilna za kasnejšo modernistično poetiko, dobiva tu novo tematizacijo. Baudelaire v zvezi z modernostjo namreč izpostavlja attribute tranzitornosti, bežnosti, naključnosti neposrednega trenutka, "misteriozne lepote" njegovega fluidnega elementa in njegovih zgoščenih metamorfoz. Baudelairova zavest o časnosti tako premore novo kvaliteto: ne le da se zaveda privilegija okoliščine, da se "čas odtiskuje na naše občutke" (Baudelaire 1968, str. 554) in je izvor originalnosti, prav čas s svojo paradoksalno neponovljivostjo je hkrati prepoznan tudi kot tisto, kar destabilizira dotedanji pojem resnice in jo za vedno iztrga iz človekovega dosega. Ali drugače: pri Baudelairu se nakazujejo prve formulacije o **ne-identitetni koncepciji resnice**, kar bi bilo mogoče razlagati tudi skozi njegovo znano izjavo o "jazu, nenasitljivem z nezazom".⁵ Dosledno razumljena Baudelairova opredelitev "modernosti kot tranzitornosti, bežnosti, naključnosti"⁶ pomeni, da resnica ne more biti razumljena kot identitetna struktura oziroma da kartezijski kriterij skladnosti kot mera resnice postane nekako irelevanten. Metafizična logika samoistovetnosti je v tej poetiki očitno omajana.

Baudelairova modernost promovira skušnjavo sedanosti kot zanesljive negotovosti. Razsvetljenskemu univerzalizmu nasproti postavlja **afirmacijo kontingenčnosti realnega**, "zamrznitev prehodnega in efemernega v podobo" (de Man 1970, str. 397). Za Calinescuja je Baudelairova misel o modernosti zgodovinski prelom z dotedanjo idejo modernosti, predvsem pa odpravlja dotlej poznano dihotomijo moderni/stari. S tem preobratom dobi pojem modernosti povsem specifično vsebino in razmejitve med buržoazno in estetsko koncepcijo postane nepovratna. Kompleksnost tega novega pojma modernosti in njena paradoksalnost je v tem, da **resnica ni nič dovršenega**, nič več je ne opredeljuje celovitost (saj v ozadju ni logike istovetnosti) in tudi pojma celote ni več mogoče zajeti v dotedanjem smislu. V ideji modernosti pri Baudelairu gre za spoznanje, da je celota dejansko nekaj nedovršenega, da jo opredeljuje inkonkluzivna logika.

Umetnost predstavlja za Baudelaira privilegirano možnost, da je čutna prezenca zajeta ravno v njeni tranzitornosti. Slikarski gesti ali podobi v poeziji je podeljena možnost, da zamrzne trenutek v gibanju in da posreduje skušnjo neposrednosti. Baudelairov estetski pomen modernosti potemtakem izpostavlja enkratnost, neponovljivost, "značaj neposredne lepote" (le caractère de la beauté présente). Njegov pojem modernosti pa izpostavlja še en pomen, ker postane z njegovo poezijo **inspiracija vprašanje metode** in volje. Baudelaire namreč govori o discipliniranosti pesniškega mišljenja in podčrtuje zavestni in hoteni element v procesu umetniške kreacije, zato je z njegovo poetiko estetske modernosti hkrati odklonjena tudi "utrjena in bogata tradicija organske koncepcije umetnosti" ter "romantična ideja naravnega genija" (Calinescu 1977, str. 57). V zapisu o salonu 1846 pravi, da "ni naključja v umetnosti, kakor ga ni pri mehaniki" (Baudelaire 1961, str. 890) in da gre kakor pri stroju za pregleden sistem, viden le izkušenemu očesu izvedenca. Z Baudelairovo poezijo je logiki istovetnosti seveda odtegnjeno zaupanje, vendar četudi je pesniški svet proizveden izključno iz trenutka, iz naključnosti neposrednega časa, tega pa opredeljuje faktičnost v vsem spektru razhajanj, je v poezijo, ki to naključnost reprezentira, vendarle položena ustvarjalna zavest s svojo specifično, pesniško metodičnostjo. Prav po tem Baudelairove modernosti ni mogoče primerjati z ničimer iz preteklosti. Tudi Lyotard v svoji opredelitvi moderne umetnosti poudarja, da ta "posveča svojo 'majhno tehnično izvedenost' (son 'petit technique'), kot je imel navado reči Diderot, [...] prezentiranju dejstva, da obstaja nepredstavljivo" (Lyotard 1984, str. 78). V literaturi baudelairovske razumljene modernosti ni navzoča logika odzivanja na svet, ampak konstrukcijska logika ustvarjanja, produkcija novih svetov, proizvodnja v pomenu grškega izvornega pomena poiesis. Za Calinescuja Baudelairov pogled na umetnost že nakazuje kasnejši mit mehanično scientističnega v umetnosti, o katerem ob problemu avantgard govori Poggioli (Calinescu 1977, str. 57).

V pojem estetske modernosti je zajeta paradoksalnost neponovljivega časa, časa kot nedovršenosti, in ta modernost je zgolj **sedanjost** v njeni neposredni kvaliteti, v njeni trenutnosti, ki je

kontingenčna. V gesti umetniškega ujeta tranzitorna, bežna in nalključna kvaliteta realnega je tisto, kar se Baudelairu zdi tako težko izraziti in kar opredeljuje z atributi bizarnega, nenavadnega, nezavednega, naivnega, nehotenega, neuničljivega in neskončno raznolikega, potemtakem z atributi, ki po njegovem določajo pojma individualnega in lepega.⁷ V Calinescujevi izpeljavi sledi tale poskus definiranja: "Modernost je tedaj opredeljena kot paradoksalna možnost presejanja historičnega toka skozi zavest o zgodovinskosti v njeni najbolj konkretni neposrednosti, v njeni zdajšnjosti" (Calinescu 1977, str. 49-50). Baudelairova modernost kot **zavedanje neposredne sedanjosti** in sploh temporalnosti je tako implicitno promovirala **zavest drugačnosti ali razlike**, adverzativna gesta, ki iz takšne zavesti izhaja, pa usmerja proizvodnjo ali stvarjanje umetnosti, torej sam akt poetičnosti, k neukinljivi inovaciji, k "absolutno novemu" (Rimbaud), po Calinescujevem branju Baudelaira k "transhistoričnemu kraljestvu vrednosti" (Calinescu 1977, str. 50), s čimer umetniška ustvarjalnost, pripadajoča tako razumljeni modernosti, po njegovih besedah postaja "avantura in drama" (prav tam). Omenjeno dramatično razsežnost modernosti ali z drugo Calinescujevo formulacijo "notranjo konfliktnost moderne estetske zavesti" (prav tam), kakor tudi Baudelairovo frazo o "heroizmu modernega življenja", pa je mogoče povzeti tudi s tistimi pojmi, ki se nanašajo na premike, ki jih izpričuje zavest o drugosti in resnici kot razliki, kar pomeni, da je oznake konfliktnosti in drame mogoče interpretirati tudi z Bahtinovim pojmom dialoškosti, s katerim lahko opredeljujemo v modernizmu uveljavljeno poetiko.⁸ Vendar je v nasprotju s Calinescujevo interpretacijo treba izpostaviti, da Baudelairova modernost odpira, prvič, razumevanje **neprogresističnega pojma inovacije**, in drugič, da Baudelairova modernost kot reprezentacija neposredne sedanjosti odpira **literaturo faktičnosti**, ta faktičnost pa dobiva vse bolj **abstrakten** pomen, kar je v zvezi z moderno umetnostjo ugotavljal tudi že Worringer (1908).⁹

Modernost je bila za Baudelaira 1846 v zapisu ob slikarski razstavi, ko je tudi uporabil frazo o "heroizmu modernega življenja", še pojem, ki se je prekrival z romantiko. Tu je modernost razlagal z atributi "ponotranjenosti, poduhovljenosti, barvitosti, s težnjo po neskončnosti", pri čemer ima ta zadnji atribut več nians, ki ga vežejo nazaj na romantiko, saj nima na sebi še nič takšnega, kar bi lahko merilo na postmetafizični pojem neskončnega v pomenu nedokončanega ali nedovršenosti.¹⁰ Pri kasnejšem Baudelairu (*Le peintre de la vie moderne*, 1863) pa je detotalizacija resnice dejstvo in je utemeljena v radikalizaciji empirizma in agnosticizma, nakazana pa vseeno že 1846 v izjavi, da je lepota način iskanja sreče, kot "obljuba sreče" (*la promesse du bonheur*, Baudelaire 1968, str. 550), in da ima toliko oblik, kot je načinov sreče. Lepota minljivega, tranzitornega, fluidne, uhajajoče sedanjosti je za Baudelaira mnogotera, prav to **razumevanje mnogoterosti** pa je postavljeno v temelj kasnejšega modernizma in njegovega pojmovanja resnice. Kvaliteto mnogoterosti predpostavlja lepota, ki implicira razsežnost eksistencialnega. S koncepcijo poezije *urbane* modernosti se je Baudelaire v *Rožah zla* in v pesmih v

prozi zavestno postavljaj nasproti Rousseaujevi naravi, s svojim pojmom modernosti pa ni spodnašal civilizacije, ampak le barbarski okus progresističnega mišljenja, ki ne premore aristokratske podlage. Obrat, ki je impliciran v pojmu estetske modernosti, je v tesni zvezi s postbaudelairovsko poetiko urbanosti in njeno konstrukcijsko logiko.

Pojem modernosti pomeni v Baudelairovi preinterpretaciji predvsem osredotočenost na neposrednost trenutka, na življenje, ta pozicija pa je zelo blizu Nietzschejevim izpeljavam, zlasti tistim v drugem spisu *Času neprimernih premišljanj*. Temeljno kvaliteto sedanjosti, tj. njeno neposrednost, namreč oba razumeta enako in v njej prepoznava prav posebno vrednost. Pojem modernosti pomeni že Baudelairu predvsem orientacijo k življenju, k dejanskosti v imenu življenjskega interesa, tj. sklopa vrednot, ki ni vezan na kaj odmaknjene, ampak na posameznikovo neposredno navzočnost v svetu in samopotrjevanje. Podobno je Nietzscheju pojem življenja predstavljal med vrednotami izjemo, ki je ne gre prevrednotiti, kajti, kot je zapisal v *Somraku malikov*, "vrednosti življenja [niti] ni mogoče razvrednotiti" (Nietzsche 1989, str. 17). V imenu tostranosti življenja je bil Nietzsche pripravljen izrekati svoj odklonilni odnos do zgodovine in zagovarjati stališče, da je smiselna namerna slepota in brezobzirna pozaba vsega predhodnega, tj. preteklosti kot časa dovršenosti, ker se je samo tako možno izmotati iz zanikanja življenja. Ob takšni Nietzschejevi usmerjenosti k sedanjosti pa trčimo ob paradoks njegovega razmerja do modernosti.

Protislovje v Nietzschejevem razumevanju modernosti obstaja seveda samo toliko časa, dokler si nismo na jasnem, kaj pod tem pojmom razume. Znano je namreč, da je neprizanesljivo zavračal modernost, na drugi strani pa je prav njegova filozofija najbližja podlagam, ki lahko razjasnjujejo modernistično poetiko in samorazumevanje subjekta v literarnih tokovih 20. stoletja. S kritiko modernosti se je Nietzsche po lastnih besedah¹¹ ukvarjal zlasti v spisu *Onstran drugega in zlega* (1886), ko je spodnašal pojme "historični smisel", "objektivnost", ob tem pa plediral za "ostro videnje najbližjega, čas, vse okoli nas" (*Ecce homo*, v: Nietzsche 1989, str. 246). Upoštevati moramo, da se Nietzschejev pojem modernega datacijsko ne ujema z Baudelairovim pojmom, četudi so temeljna stališča Nietzschejeve filozofije kongruentna s preinterpretirano vsebino modernosti pri Baudelairu. Nietzsche z njim prekriva čas metafizičnega mišljenja evropskega človeka in prav zaradi takšne datacije govori lahko o "nezdрави modernosti" (*Antikrist*, v: Nietzsche 1989, str. 277) in so zanj, kot je zapisal Urbančič, moderne ideje "depresija evropskega duha" (*Kritični obrat modernosti*, v: Nietzsche 1988, str. 357), "gibanje proti življenju" (str. 362).

Skupen pa je Nietzscheju in Baudelairu ravno oster čut za sedanjost, kot je ustrezno opozarjal že de Man (1970, str. 396), in razumevanje te sedanjosti kot nekonsistentne totalnosti ali odprte celovitosti, to pa so določila, ki so s pojmom modernosti v Baudelairovi preinterpretaciji napovedovala tudi pozicijo modernizma. Sedanost kot možnost "vrnitve k sebi", kot "ozdravitev" (*Človeško, prečloveško*, v:

Nietzsche 1989, str. 222), je za Nietzscheja predstavljala **osvoboditev jaza**, njegove "instinktivne zanesljivosti" (str. 215), s tem pa je bila na ozadju konteksta, ko je obče razpoznano kot bolezen, privid ali laž (Nietzschejevi pojmi) oziroma kot "paradoksalna, v sebi nemožna entiteta" (Riha 1993, str. 64), jazu dodeljena veljavnost v povsem specifičnem pomenu in obsegu.

Baudelairovska razumljena lepota modernosti kot bizarnost ni nič drugega kot Nietzschejeva afirmacija "tostranske zemske mnogoterosti in samosvojesti" (Urbančič 1988, str. 362). Ta bizarna lepota je "strašna nova kozmična osamljenost, strašna nova svoboda", o kateri spregovori Nietzschejeva filozofija. Nietzschejevo "osvoboditev jaza" napoveduje Baudelairov "jaz", ki se zaveda lastne "nenasiljivosti z ne-jazom", in tako imata baudelairovska razumljena modernost in lepota v ozadju že tisti pojem resnice, ki ne potrebuje gotovosti, kar je kasneje v *Ecce homo* v eksplicitni obliki dorekel Nietzsche: "Ne dvom, gotovost peha v blaznost [...] Vsi se *bojimo* resnice [...]" (Nietzsche 1989, str. 184). To je tisti eluzivni ustroj, o katerem je spregovoril de Man, ko se je lotil inherentnih težav samega pojma modernosti, pred njim pa so vsaj v zvezi z modernizmom nanj opozarjali že Ellmann in Feidelson, Kermode, Bergonzi, s pojmom hipotetičnega značaja resnice pa tudi Fokkema. Pri obeh, Baudelairu in Nietzscheju, gre za novo razmerje jaza in sveta. Razcep med jazom in svetom seveda ni odpravljen, ne predstavlja pa ta razpoka bolečine, saj jaz suvereno sprejema negotovost ne kot bolečo "samotnost", ampak kot obetajočo novo svobodo, v kateri naj bi "našel sebe" (Nietzsche 1989, str. 158). Nietzsche je v spisu *H genealogiji morale* govoril o "rešitvi dejanskosti" (Nietzsche 1988, str. 282) in "samotnost" interpretiral kot človekovo "zatopljenost, zakopanost, poglobljenost v dejanskost" (prav tam). Odpoved občemu v Nietzschejevi filozofiji pomeni afirmacijo resnice kot razlike, in enako je tudi Baudelaire napovedoval razumevanje pesništva kot nečesa, kar hoče biti v razliki z realnim svetom, zunanjo resničnostjo (prim. Lyotard), čeprav hkrati ne smemo spregledati, da umetnost prav sebe po Baudelairovih besedah še razume kot "kraljico resničnega" (Baudelaire 1968, str. 397).¹²

V Baudelairovi interpretaciji je sedanost razumeti v smislu njegove fraze o "jazu, nenasiljivem z ne-jazom", kar pomeni, da je **modernost** oziroma neposredna sedanost vedno znova **nenasiljivo odprta za drugost, za ne-jaz**. Tako je vpeta hkrati v vedno novo dogajanje časa, vendar ne tako, da bi jo določala le ta drugost (kot objektivno dovršeni čas), ampak sta sedanost in ta drugost v nepretrganem, nefinaliziranem oziroma nikoli dovršenem vzajemnem odnosu medsebojnega sovplivanja in podeljevanja novega smisla. Modernost tako ni nasprotje zgodovini, ampak je z njo nekaj korelativnega. Modernost pomeni aktualno sedanost, aktualno prezenco, aktualno eksistenco, tj. zgodovinsko stanje stvari v neposrednem interesu eksistence same. Modernost je potemtakem dinamičen koncept in prav zato historičnost ni nekaj njej nasprotnega, ampak je njen inherentni segment, vendar v pomenu, ko historičnost sicer

pomeni neko faktičnost, ni pa ta faktičnost tudi nekaj objektivno nespremenljivega. Ali če aludiramo na Nietzschejeve besede: faktičnost je vedno interpretirana. Modernost torej implicira **zgodovinskost kot interpretirano in vedno znova reinterpretirano dejstvo**. Ali drugače, modernost in zgodovina sta kakor Baudelairov "jaz, nenasitljiv z ne-jazom". Prav do tega spoznanja je prišla tudi de Manova intervencija v vprašanje modernosti, ki po naši sodbi, kljub temu, da se avtor eksplicitno odreka periodizacijskega pojma modernizem, pomeni za njegovo dokončno konstituiranje pomembno etapo (prim. de Man 1970).¹³ Njena vrednost je bila prav v tem, da je de Man, izhajajoč s pozicije poststrukturalizma, lahko opozoril na inherentno težavo modernosti, ki predpostavlja nemožnost zadržati modernost. Prav to dejstvo namreč zaznamuje modernost s paradoksalnostjo, o kateri je govoril Baudelaire. De Man se je periodizacijskemu pojmu modernizem odrekel očitno zato, ker sam ni upošteval razmejitve med pojmom modernost in modernizem, res pa je, da slednji kot periodizacijska oznaka tedaj, ko je prvič izšel njegov spis, tudi še ni bil docela konstituiran.

Svoj pogled na modernost je de Man strnil v petih definicijah.

(1) "Modernost obstaja v obliki želje izbrisati vse, kar je bilo prej, v upanju, da nazadnje doseže točko, ki bi bila *resnična sedanjost*, točko izvora, ki označuje *nov začetek*. To kombinirano delovanje igre namernega pozabljanja z dejanjem, ki je tudi nov začetek, doseže polno moč ideje modernosti" (str. 388; podčrtala J.Š.). – Opredelitev ima vsekakor važne konsekvence za vprašanje umetniških avantgard znotraj modernizma.

(2) "Modernost zaupa v moč sedanjega trenutka kot izvora, pa odkrije, da je z izločitvijo iz preteklosti hkrati že bila izločena iz sedanjosti" (str. 390).

(3) "Razumljena kot princip življenja postane modernost *princip izvornega* in se brž preobrne v *porajajočo moč, ki je sama historična*" (str. 390).¹⁴ – Takšno spoznanje o "nemožnosti pobega iz zgodovine" je ugotavljal že Nietzsche in moral "obe nezdrumljivosti, zgodovino in modernost (zdaj z rabo termina v polnem pomenu radikalne preнове), povzeti v nerazrešljiv paradoks, v aporijo, ki je blizu opisu določil naše lastne sedanje modernosti" (str. 391). "Samo skoz zgodovino je zgodovina premagana; *modernost* se tako pojavlja *kot horizont historičnega procesa*, ki mora ostati tveganje, igra" (prav tam; podčrtala J.Š.).

(4) "Modernost in zgodovina sta v odnosu čudne protislovnosti, ki presega antitetičnost in opozicijo." [...] "Modernost in zgodovina se zdita obsojeni, da sta zvezani druga z drugo v samouničujoči zvezi, ki grozi, da obe preživita" (str. 391).

(5) "Modernost, ki je v temelju odmik od literature in zavrnitev zgodovine, deluje tudi kot princip, ki literaturi podeljuje trajanje in historično eksistenco" (str. 401). Razjasnjevanju načina, kako inherentni konflikt določa strukturo literarnega jezika, se je de Man tu eksplicitno odpovedal, čeprav je razvidno, da sam v končni izpeljavi razume pojem modernosti kot transhistoričen pojem – kot literarnost.

Estetski pomen modernosti, kot ga je promoviral Baudelaire in je v kontekstu de Manove poststrukturalistične interpretacije nedvomno preglednejši pojem, je za razvoj literature pomenil pomik v sofistificirano, ekspertno proizvodnjo umetnosti (v tipološkem smislu je to elitna umetnost) ali – če si izposodimo Baudelairov atribut – v *urbano* umetnost. Prav to razsežnost umetniškega pa izpostavljajo tudi Lyotardove razlage.

Lyotard je ob tezi, da “moderna umetnost posveča svojo ‘majhno tehnično izvedenost’ [...] prezentiranju dejstva, da obstaja nepredstavljivo” (Lyotard 1984, str. 78), opozarjal, da si je nepredstavljivo mogoče domisliti, ni pa ga mogoče napraviti vidnega, ga reprezentirati. Po njegovem prepričanju skuša moderna umetnost prav to nepredstavljivo dati na vpogled, to pa lahko stori zgolj skozi svojo lastno formo, skozi izvedenski poseg v materialnost literarnega dela ali njegovo “umetniškost”. Lyotard ob tem opozarja, da je že Kant kot možni indic nepredstavljivega imenoval “brezobličnost, odsotnost oblike” (Lyotard 1984, str. 78). Ravno zato je bila abstrakcija že za Kanta tisto doživljanje imaginacije, ki išče, da bi predstavila neskončno. “Abstrakcija sama je kot prezentacija neskončnega, njegova ‘negativna prezentacija’” (str. 78). Lyotard pravi, da je v tem ‘negativnem predstavljanju’ (npr. Malevičevega belega kvadrata) mogoče prepoznati aksiom avantgardne umetnosti. Ta aksiom zanj pomeni, da so avantgarde ponižale in diskvalificirale realnost skozi preiskovanje slikovnih tehnik (str. 79), hkrati pa so ob tem, ko so si postavljale za cilj predstavitev nepredstavljivega, neprenehno odplakovale zvižaje prezentiranja. Lyotard razjasnjuje svoje stališče do modernizma, ko na vprašanje, kaj je postmoderno, nedvoumno odgovarja, da je del modernega, pri čemer moderno razume v smislu Petronijevih besed *modo, modo*, ki se nanašajo na to, da je treba *dvomiti o vsem včerajšnjem*. “Postmodernizem, ki ga tako razumemo, ni modernizem v svojem koncu, ampak v razvoju, v porajajočem stanju, to stanje pa je konstantno.” (Lyotard 1984, str. 79). Ob takšnem Lyotardovem stališču se odpre problematičnost njegove rabe modernizma, saj ga s takšnim razumevanjem spremeni v nehistoričen pojem. Dejstvo pa je, da tudi Lyotard ne razmejuje strogo vsebine pojmov modernizem in modernost, tako da lahko opredeljuje postmodernizem kot “modernizem v razvoju” (prav tam). Raba v de Manovem smislu razumljene modernosti je tu neupravičeno izenačena s periodizacijskim pojmom modernizem, zato je tudi sledil sklep, da modernizem in postmodernizem nista dvoje obdobj, ampak je slednji le “modernizem v porajajočem stanju”; pri tem ko razume takšno porajajoče stanje celo kot “konstantno”, pa to pomeni, da je tudi postmodernizmu odtegnil vsebino historične oznake za umetnost.

Iz nerazrešenosti razmerja med pojmom modernizem in modernost so izhajale številne težave. Mnogi nesporazumi z interpretiranjem modernizma so nastajali ne le zato, ker je bil globji premislek te poetike in njenih historičnih podlag nezadosten. Habermas je na primer v debate o postmodernizmu sporno posegel ravno zaradi nerazčiščenosti razmejitve med vsebinama modernosti ter modernizma

in ne le zaradi določenih ideoloških predsodkov. Tudi do datacijskih razhajanj pri tem, kako uokviriti modernizem, je prihajalo zato, ker je ideja modernosti ostajala brez konsistentnega analitičnega pretresa, predvsem pa, ker niso bile upoštevane razlike v odnosu do vprašanja modernosti, ki se je skozi zgodovino spreminjal. Zadrega ob datiranju začetkov modernizma nemalokrat celo kmalu po letu 1850 (Köhler, Lodge, Barthes idr.) ali pa po 1880 (Bradbury in McFarlane) in tako vključevanje tokov simbolizma in dekadence ali pa berlinske in dunajske moderne pod periodizacijski pojem modernizma ob ustrezni razmejitvi pojmov modernizem in modernost same od sebe odpadejo. Šele ustrezna evidenca, kako je z vprašanjem modernosti in njenimi reinterpreteracijami skozi različne faze zgodovine, očitno lahko zagotavlja transparentnost pojma in hkrati razvidnost razmerja med modernostjo in modernizmom, s tem pa omogoči tematizacijo periodizacijske vsebine modernizma.

OPOMBE

¹ Calinescu nekajkrat izpostavi oznako filistejstva, ko govori o buržoaznem pomenu modernosti. Prim. Calinescu 1977, str. 41-44.

² Prim. Calinescu 1977, str. 59. Tudi Vattimo obsežnejše opozarja na tesno zvezo s sekularizmom.

³ Prim. Lyotard 1984, str. XVI.

⁴ Prim. Calinescu 1977, str. 39-40.

⁵ "C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive." (Baudelaire 1968, str. 552).

⁶ "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent..." (Baudelaire 1968, str. 553).

⁷ Prim. Svetovna razstava 1855, v: Baudelaire 1977, str. 92.

⁸ Prim. J. Škulj, *Paul de Man in pojem modernizma. Konceptija odprtosti, ki je hkrati celovitost*, Primerjalna književnost 14, 1991, št. 2, str. 41-49.

⁹ Prim. J. Škulj, *Spacialna forma in dialoškost. Vprašanje konceptualizacije modernističnega romana*. Primerjalna književnost 12, 1989, št. 1, str. 61-74.

¹⁰ Prim. Baudelaire 1961, str. 879.

¹¹ Prim. *Ecce homo*, v: Nietzsche 1989, str. 245.

¹² "L' imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini." (Baudelaire 1968, str. 397).

¹³ Prim. op. 8.

¹⁴ "Considered as a principle of life, modernity becomes a principle of origination and turns at once into a generative power that is itself historical." (De Man 1970, str. 390).

BIBLIOGRAFIJA

BAHTIN 1981: Michael Holquist (ur.), *The Dialogic Imagination. Four Essays*. By M. M. Bakhtin, Austin 1981.

- BAHTIN 1983: Mihail Mihajlovič Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana 1983.
- BAUDELAIRE 1961: Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1961.
- BAUDELAIRE 1968: Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1968.
- BAUDELAIRE 1977: Charles Baudelaire, *Rože zla*, Ljubljana 1977.
- BERGONZI 1968: Bernard Bergonzi (ur.), *Innovations: Essays on Art and Ideas*, London 1968.
- BERGONZI 1986: Bernard Bergonzi, *The Myth of Modernism and 20th Century Literature*, Brighton 1986.
- BRADBURY in MCFARLANE 1976: Malcolm Bradbury, James McFarlane (ur.), *Modernism, 1890-1930*, London 1976.
- BARTHES 1953: Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953.
- CALINESCU 1977: Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avantgarde, Decadence, Kitsch*, Bloomington 1977.
- De MAN 1970: Paul de Man, *Literary History and Literary Modernity*, v: *Daedalus*, Spring 1970, str. 384-404.
- De MAN 1971: Paul de Man, *Blindness and Insight*, New York 1971.
- ELLMANN in FEIDELSON 1965: Richard Ellmann, Charles Feidelson, Jr. (ur.), *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, New York, London 1965.
- FOKKEMA 1980: Douwe W. Fokkema, *The Code of Modernism*, v: *Proceedings of the VIIIth Congress of the ICLA*, Budimpešta 1980, str. 679-685.
- FOKKEMA 1984: Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia 1984.
- FOKKEMA 1987: Douwe W. Fokkema, Elrud Ibsch, *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature 1910-40*, London 1987.
- GODZICH 1994: Wlad Gozdich, In *Quest of Modernity*, v: *The Culture of Literacy*, Cambridge, Mass., 1994, str. 247-256.
- HABERMAS 1981: Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, v: *Kleine politische Schriften*, Frankfurt 1981.
- HABERMAS 1985: Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt 1985.
- HOWE 1967: Irving Howe, *Literary Modernism*, Greenwich, Conn. 1967.
- JAMESON 1984: Fredric Jameson, *Foreword*, v: Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester 1984.
- JAUSS 1965: Hans Robert Jauss, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität*, v: Hans Steffen (ur.), *Aspekte der Modernität*, Göttingen 1965, str. 150-197.
- JAUSS 1987: Hans Robert Jauss, *Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno*, v: Reinhart Herzog & Reinhart Kosellek (ur.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, str. 243-268.
- KERMODE 1968: Frank Kermode, *Continuities*, London 1968.
- KERMODE 1971: Frank Kermode, *Modern Essays*, London 1971.
- KÖHLER 1977: Michael Köhler, 'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick, *Amerikastudien* (22:1), 1977, str. 3-18.
- LEVIN 1960: Harry Levin, *What Was Modernism?*, v: *Refractions: Essays in Comparative Literature*, New York, London 1966.
- LODGE 1979: David Lodge, *Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period*, *New Literary History* (10:3), 1979, str. 547-556.
- LODGE 1981: David Lodge, *Modernism, Antimodernism, and Postmodernism*, v: *Working with Structuralism*, London 1981, str. 3-16.
- LYOTARD 1984: Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester 1984.

- NIETZSCHE 1988: Friedrich Nietzsche. Onstran dobrega in zlega. H genealogiji morale, Ljubljana 1988.
- NIETZSCHE 1989: Friedrich Nietzsche, Somrak malikov. Primer Wagner. Ecce homo. Antikrist, Ljubljana 1989.
- OED 2: The Oxford English Dictionary, Second Edition on Compact Disc, Oxford 1992.
- POGGIOLI 1962: Renato Poggioli, Teoria dell'Arte d'Avanguardia, Bologna 1962.
- RIHA 1993: Rado Riha, Dekonstrucija in končnost subjekta, Primerjalna književnost (16:1) 1993, str. 61-67.
- RUSS 1994: Jacqueline Russ, La marche des idées contemporaines. Un panorama de la modernité, Paris 1994.
- SCHULTE-SASSE 1987: Jochen Schulte-Sasse, Modernity and Modernism, Post-modernity, and Post-modernism: Framing the Issue, Cultural Critique, 1987, št. 5, str. 5-22.
- STEFFEN 1965: Hans Steffen (ur.), Aspekte der Modernität, Göttingen 1965.
- STENDHAL 1817: (Henri Beyle) Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, 1817, v: Stendhal, Oeuvres complètes, vol. XVI, Paris 1955.
- TOYNBEE 1934: Arnold Toynbee, A Study of History, Oxford 1934.
- VATTIMO 1991: Gianni Vattimo, The End of Modernity, Oxford 1991.
- VATTIMO 1992: Gianni Vattimo, The Transparent Society, Baltimore 1992.
- URBANČIČ 1988: Ivan Urbančič, Kritični obrat modernosti, v: Nietzsche, Onstran dobrega in zlega, Ljubljana 1988, str. 347-401.
- WORRINGER 1908: Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, 1908.