

# MODERNIZEM IN NJEGOVE POTEZE V LIRSKI, NARATIVNI IN DRAMSKI FORMI

Jola Škulj

*Ker oblikovanje poetoloških določil modernizma na ozadju "krize zavesti" pogojuje tudi razpravljanje o specifičnih, s tradicijo prelanljajočih potezah lirskih, narativnih in dramskih form, je – izhajajoč iz Husserla – mogoče odpreti vprašanje o modernistični avtorefleksivnosti ne zgolj v formalni perspektivi, ampak kot temeljno modernistično osredotočenost na eksistenco. Tako lahko doslednejše premislimo celoten raznorodni spekter inovativnih umetniških strategij, ki historično izvirajo iz tega novega antropološkega položaja. Hkrati tako razberemo mnogokrat spregledano razsežnost pretežno prikrita angažiranosti v modernistični literaturi, česar raziskave, ki so se ob modernizmu osredotočale na aspekte njegove formalne ravni, niso mogle videti, in izpostavimo tudi specifično modernistično "odgovornost forme". V takšni osvetljavi postane samo razmerje med tokovi zgodnje in pozne faze modernizma bolj pregledno in smiselno.*

## **Kriza zavesti in logika modernističnega obrata**

Specifičnosti pojavov v modernistični liriki, romanu in dramatiki so se vzpostavljale na ozadju problema "krize zavesti" in to sintagmo je prav razumeti v striktni Husserlovi razlagi\*. Od časa velike pariške svetovne razstave (1900) navzoči problem je v tridesetih letih, ko je bil modernizem že bolj ali manj dovršen pojav, Husserl tematiziral kot vprašanje "krize evropske eksistence" v dveh predavanjih, ki sta v osnutku imeli naslov *Das europäische Menschentum in der Krisis der europäischen Kultur*. Izvor "krize zavesti" opredeljuje ta razlaga v "navidezni spodletelosti racionalizma", toda "temelja odpovedi racionalne kulture" ne vidi "v bistvu racionalizma samega, marveč edinole v njegovi povnanjenosti, v njegovi zapredenosti v 'naturalizem' in 'objektivizem'" (Husserl

\* Razprava je odlomek iz daljše monografske študije o modernizmu, ki jo avtorica pripravlja za Literarni leksikon.

1989: 39). Zgodovino evropskega duha kot zapredenost v 'naturalizem' in 'objektivizem' je treba po Husserlu razumeti kot "naivno obrnjenost [duha] navzven" (1989: 36-37), zaradi česar je prišlo, kot ugotavlja, do daljnosežne posledice "manka prave racionalnosti", kar je potem predstavljalo – in to je za pojave modernizma ključno, saj se s tem ukvarjajo na ravni tematike in na ravni forme – tudi "izvir tiste nejasnosti človeka o lastni eksistenci in njegovih neskončnih nalogah, ki je postala nezno-sna" (1989:36). V modernizmu udejanjeni obrat z daljnosežnimi spremembami umetniških jezikov in s prenavljajočimi se poetikami posameznih gibanj in tokov je v bistvu predstavljal prva znamenja odgovornosti ustvarjalnega duha, ki se s sebi lastnim temeljnim določilom, tj. zmožnostjo samospraševanja "iz naivne obrnjenosti navzven vrne k samemu sebi in ostane pri sebi samem, zgolj pri sebi samem" (1989: 37). Le v tej smeri je primerno razumeti stališča, da se je umetnost modernizma izmaknila iz tradicije mimetične estetike. Modernistična literatura se je pretežno ukvarjala sama s seboj in individualne poetike so bile osredotočene na problem, kako obstaja umetnost. Ali kot je ugotavljal Rée: "Modernizem ni tako zelo poseben stil, kot je posebna vrsta historičnega samozavedanja o stilu" (1991: 974).

Po Husserlu naj bi bila za razrešitev "krize evropske eksistence" na voljo "samo dva izhoda: propad Evrope v odtujitvi lastnemu racionalnemu življenjskemu smislu, padec v sovražnost do duha in v barbarstvo ali pa preroditev duha Evrope iz duha filozofije s heroizmom duha, ki bo dokončno premagal naturalizem" (1989:39). Negotovost, s katero sta se njegovi razlagi v tridesetih letih nakazovali še obe možni poti izhoda iz krize, je bila nedvomno pogojena tudi v ogrožajočem pohodu predvojne politične resničnosti, zato Husserl ni pozabil izreči svarila, da je "največja nevarnost za Evropo utrujenost" (1989: 39). Ob tem ne smemo pozabiti, da je dilema, ali gre za "barbarstvo ali pa preroditev duha", nenavadno dolgo spremljala tudi kritične odzive na modernistično umetnost. A do časa, ko je Husserlova izjava nastala, je bila vsaj v najboljših delih umetnosti modernizma omenjena "preroditev duha Evrope [...] s heroizmom duha, ki bo dokončno premagal naturalizem," že udejanjena. Ravno tega "heroizma" ali kritičnega razpiranja "lastnega racionalnega življenjskega smisla" pa številne razlage v umetnosti modernizma očitno niso znale videti, tudi ne Sheppard, čeprav sam obe Husserlovi predavanji omenja v poglavju, ko govori o tem obdobju kot "odgovoru", ampak so v njem razbrale zgolj "subverzijo osnovnih predpostavk in konceptualnih modelov, na katerih se je utemljevala epoha liberalnega humanizma" (Sheppard 1993: 13). Če znamo v modernističnih poetikah in v njihovi pogosto spregledani eksistencialni angažiranosti videti to, kar Husserl poimenuje "heroizem duha, ki bo premagal naturalizem", in pri tem ključno strategijo modernistične estetike, tj. avtorefleksivnost (v pomenu avtoteličnosti ali tega, kar je Riccomini 1980 poimenoval s principom povratne reference modernizma), ustrezno razpoznamo kot "feniksa nove duhovne ponotranjenosti in poduhovljenosti" (Husserl 1989: 39), kot umetnost, ki je ob zaznavanju "krize zavesti" na prelomu stoletja, z ad-

verzativnimi dejanji ustvarjalnega duha izpeljala svoj umetniški spopad z "osrednjim bistvenim jedrom" fenomena "Evropa", ki se je dotlej dogajal kot "historična teleologija neskončnih ciljev uma" (Husserl 1989: 39), potem utegnemo druge težnje in poteze modernistične lirike, romana ter dramatike tudi ustrežneje razlagati in vrednostno opredeljevati njihovo zgodovinsko upravičenost. Tako se laže približamo ključnemu dejstvu modernizma, kompleksnosti njegovih poetik, težko razpoznavnemu skupnemu jedru za njihovo divergentnostjo, navzkrižnim vprašanjem modernistične fragmentarnosti,<sup>1</sup> nedovršenosti, na specifičen način razumljene celostnosti kot inkonkluzivnosti, pa tudi zajetnemu spektru protislovnih poetoloških koncepcij v posameznih gibanjih, npr. nereprezentacijskim težnjam, abstrakciji na eni strani in "objektivizmu", "lirskemu fenomenalizmu" (Sartrov pojem) na drugi strani, kar vse je v modernistični liriki, romanu ali dramatici tesno povezano s tem, kar Husserl razume s sintagmo "preroditev duha Evrope iz duha filozofije". Prav na specifičen način razumljena celostnost kot inkonkluzivnost (prim. Škulj 1996) je v modernistični pesmi, romanu in drami tisti "heroizem duha" oziroma odzivanje "lastnega racionalnega življenjskega smisla" evropskega človeka na spodleteli racionalizem, ki jo je umetnost z začetka stoletja zmogla zaznati in izraziti na poetološki ravni kot eksistencialno odgovornost.

V tej zvezi pa je prek Husserla mogoče opozoriti še na eno važno razsežnost modernizma. Za dogajanje modernistične umetnosti niso bile brez pomena implikacije v njegovih izjavah, ko je, zavedajoč se "totalnega prevrata v spoznavni nalogi", sam napovedoval možnost "transcendentalne fenomenologije" (Husserl 1989: 38) kot "konsekventne analitike duha" ali z drugo formulacijo "dejanskega radikalnega samorazumetja duha v obliki univerzalno odgovorne znanosti" (Husserl 1989: 37), ob tem pa s posebnim poudarkom omenjal vzpostavljanje "popolnoma novega modusa znanstvenosti [...], v kateri imajo svoje mesto vsa vprašanja, ki si jih moremo zamisliti, vprašanja biti, vprašanja norm, vprašanja tako imenovane eksistence" (Husserl 1989: 37-38). Lirske, narativne in dramske forme s preloma stoletja so si prav takšna vprašanja o smislu svoje pojavnosti med drugimi oblikami človekovega delovanja očitno že zastavile z vso sebi lastno občutljivostjo in odgovornostjo. V modernistični umetnosti izpostavljena vprašanja o lastni pojavnosti, tj. o umetniškem jeziku, so namreč zgolj znamenje novega samospraševanja človekovega duha, in v takšnem poudarjenem vdoru avtoteličnih potez v poetike modernizma – torej v tistem, zaradi česar so mnogi navezovali začetke obdobja kar nazaj na Baudelaira, pa pri tem spregledali, da je ta svoje poglede oblikoval ob Poeu in ob njegovem pojmovanju retrospektivnega principa – je pravzaprav treba videti ravno to samospraševanje in usmerjenost k eksistenci kot taki. To je tisto vprašanje, ki ga je mogoče izpostaviti kot modernistično odgovornost forme. Ko je Husserl opozarjal na "manko prave racionalnosti [kot] izvir tiste nejasnosti človeka o lastni eksistenci in njegovih neskončnih nalogah, ki je postala neznosna" (prim. 1989: 36), je s tem opozoril, da pomeni obrat, ki se dogodi v 20.

stoletju, – in kot vidimo tudi že v modernistični umetnosti – pravzaprav nanovo odkrito vprašanje o eksistenci, pa tudi nanovo zastavljeno vprašanje o tem, kako razumeti razpoložljivost sveta in sebe, kako je s pojmi "objektivnost" in "subjektivnost" glede na dejstvo, da "do določnosti pridemo šele po konkretni vpletenosti" (1989: 29). S tem pa so na voljo že možni odgovori glede modernističnega multiperspektivizma, temeljnega "razpada koherentne ideje jaza" (Rée 1991: 975), in glede modernističnega razkritja inkonkluzivnosti resnice, kar so posamezne pesniške, pisateljske in dramske poetike odprle včasih bolj zadržano, nekatere bolj hrupno, vsekakor pa z neovrgljivo vztrajnostjo, bodisi s svojo formo bodisi kot tematiko. Modernistične poetike, ki so se utemeljevale v specifičnem samozavedanju temporalnosti oziroma zgodovinskosti,<sup>2</sup> tj. v baudelairovsko razumljeni modernosti kot osredinjenosti na sedanost, so v svojem doslednem samospraševanju, tudi skozi raziskovanje svojega specifičnega "jezika" kot možnosti obstajanja lastne umetniškosti, zmoгле tematizirati vprašanje paradoksalnosti človekovega prebivanja in resnice, torej odpreti tisto kompleksno problematiko, kakršna je skozi zgodovino zaposlovala zgolj "vsakokratno historično dejansko filozofijo, [le te pa so lahko] pomeni[le] le bolj ali manj uspeli poskus udejanjenja vodilne ideje neskončnosti in navsezadnje vseh resnic" (Husserl 1989: 29). O tem faktorju temporalnosti, ki so ga ob prelomu stoletja začele upoštevati tudi t.i. pozitivne znanosti, je Husserl lahko zapisal naslednjo misel, da je "duh po lastnem bistvu zmožen samospoznavanja in kot znanstveni duh znanstvenega samospoznavanja, in to iterativno" (1989: 36). Ključna izpeljava, kot jo v tem kontekstu ugotovlja Husserl, je ta, da "jaz tedaj tudi ni več neka izolirana stvar poleg drugih takšnih stvari, v nekem vnaprej danem svetu, sploh pa se bivanje osebnih jazov drug ob drugem in zunaj drugih umakne notranje povezanemu bivanju z drugim in za drugega" (1989: 37). Ta pripomba posredno samo opozarja na specifično modernistično zavest o tranzitornosti in na poteze modernistične korolarnosti ali rekurzivnosti,<sup>3</sup> ki jih je mogoče razlagati tudi s tem, kar predpostavlja logika dialoškiosti. Hkrati pa tako dobivajo dosti preglednejšo utemeljenost tudi v osvetlitvi Husserlovih razlag "evropske krize, zakoreninjene v zablodelem racionalizmu" (1989: 28), vsaj nekatere od petih modernističnih potez, kot jih izpostavi Everdell (1997): avto-refleksivnost in rekurzivnost, radikalna subjektivnost, multiperspektivizem, statistika (v smislu zakonitosti velikih števil oziroma kot problem verjetnosti) in stohastika ter diskontinuiteta. Utemeljenost vsekakor dobiva tudi ključna prvina vdora t.i. momenta "prave racionalnosti" v modernistične poetike, zaradi česar jih je kritika razpoznavala tudi kot "intelektualno" ali cerebralno umetnost in kot svojevrsten elitizem.

O tem, kar je Husserl razumel s pojmom Evrope, je kritično govoril že Nietzsche, ko je trdil, da je evropska zgodovina omogočala privid smisla, tako da je evropski človek imel svojo teleologijo, svoj "kam", svoje hopenje. Ko je Sheppard premik v modernizem utemeljeval z Nietzschejevo koncepcijo prevrednotenja vseh vrednot, je opozoril, da pomeni troje aspektov: (1) spremenjeno koncepcijo, kako je konstituirana realnost; (2)

spremenjeno koncepcijo, kaj konstituira človekovo naravo; (3) spremembo pomena razmerja med človekom in realnostjo (prim. 1993: 13-14). Že v prvih pojavih modernistične umetnosti so postale takšne izpeljave historičnih sprememb očitne, kar je bil tudi razlog, da so obdobje razlagali kot prelom s tradicijo, formalni ter vsebinski razvojni premiki v liriki, romanu in dramatiki pa so v nadaljnjih fazah modernizma izhodiščno sliko teh sprememb še izostrili. Še ključneje za modernizem pa je bilo, da je v novem pomenu pojma – in tudi to bi bilo ustrezno razložiti v zvezi z Nietzschejevo koncepcijo prevrednotenja vseh vrednot ali pa razumeti v kontekstu Husserlove izjave o iterativnosti – odkril neskončnost, kar modernistični ustroj, kot je realiziran v posameznih literarnih vrstah in njihovih razpoznavnih "modernih" potezah, s svojo tradicionalni umetnosti povsem nasprotno "odprto formo", manifestativno potrjuje. Ob tem seveda ne smemo pozabiti, da je Nietzschejev pojem prevrednotenja izhajal iz nove osredotočenosti na človeka, torej na eksistenco kot edino vrednoto, ki je ne gre zanikati, kar pomeni, da se ta modernistični pojem neskončnega ne nanaša na nič nestvarnega, idealističnega, ampak zgolj na to, kar je dano neposredno, na dejanskost. Modernistična pozicija je v tem smislu radikalno empiristična. Tako je modernizem vprašanje realnega (in problem resnice) lahko dojel zgolj kot postajanje (nem. *Werden*, angl. *becoming*), kot nekaj inkonkluzivnega, kot brezkončno totaliteto ali v Husserlovi formulaciji kot "celostnost neskončnih horizontov" (1989: 30). To daje tudi odgovor, zakaj je v modernistični reprezentaciji – v vsaki od literarnih vrst na specifičen način – ključen fragment kot brezkončna totaliteta, kar je imelo posledice tudi na kompozicijski ravni lirike, pripovednih form in dramatike, hkrati pa je tudi impliciralo daljnosežno spremembo na komunikacijski ravni umetnosti, tj. dosti dejavnejšo vlogo bralca v recepciji modernističnih del. Tudi človekova narava za moderniste ni več racionalnost, ki bi bila povnanjena, ampak je radikalno subjektivna v svoji naravnosti do predmetnega, nedovršena, v svoji biti fragmentarna, ta spremenjeni koncept jaza in razumevanja realnega, ki sta oba v sebi nekaj nezaključenega, pa zadeva tudi spremembo razmerja med človekom in realnim, v katerem prav zaradi njune kvalitete, inherentne nedovršenosti, nobena entiteta ne more biti drugi nadrejena. S tem, ko je z modernizmom možnost tega za tradicionalno umetnost nespornega hierarhiziranega razmerja ukinjena, pa je sleherna prezentacija realnega v moderni liriki, romanu ali drami nujno razumljena zgolj kot proizvod konstruiranja, kot nekaj nedovršenega, kot vedno znova vzpostavljajoče se razmerje z dejanskostjo, vseskozi v odnosu formiranja in odprtosti za drugost. Pri tem ima status dejanskega vse, kar posameznikova zavest posreduje, ne le vtisi zunanjega sveta, ampak tudi psihične vsebine in lastni imaginirani konstrukti, to raznotero polje dejanskega ali predmetnosti pa konstituira plast reprezentacije, ki je tudi v modernistični literaturi nikakor ne moremo zanikati.

Prav ta mnogoteri dejanskost reprezentiranega v liriki, romanu ali drami, ki je v posameznih gibanjih in avantgardnih pojavih modernizma z različnimi prijemi in osredotočenostjo pod lupo modernistične poeto-



oške avtorefleksivnosti, je s svojo divergentnostjo omogočala raznoterost modernističnih poetik (ne le formalno stilnih prijemov, ampak tudi tematskih poudarkov) ter tako zavajala k mnogim literarnozgodovinsko neustreznim in tudi v kritiki napačno izpeljanim sklepom. Najočitnejše zadrege je tako predstavljala Brechtova dramatika, ki je, čeprav je izvirala iz kolaža in strategij radikalne jukstapozicije, mnogi (prim. Lukács, Szabolcsi) niso znali ali pa bili iz ideoloških predpostavk pripravljene razpoznati kot modernistične, pa ne zgolj zaradi njene "političnosti", ki je zgolj radikalizirana oblika poznomodernistične eksistencialne angažiranosti, ampak tembolj zaradi plasti njenega verzima. Podobno je bilo tudi glede drugih pojavov nove stvarnosti, kljub razpoznavnim modernističnim gestam ironičnosti v njih, ali pa npr. v slikarstvu s figuralnostjo Balthusa. Isti izvor imajo seveda tudi negotova stališča o eksistencializmu v literaturi, ali je ta del modernizma ali ne, pa tudi negotovosti ob poznomodernističnih pojavih italijanskega neorealizma. Lodge je v svoji interpretaciji zadrego s temi pojavi, ki so se zgostili že v dvajsetih in tridesetih letih, torej po prvem valu modernizma, ko nekatere razlage zaznavajo pojave socialnega realizma, razrešil s pojmom antimodernizem, vendar je ta tok striktno razumel kot integralni del modernizma. Tudi prenačljivi sklep, da v liriki 20. stoletja "pride vedno do enakega izida, do razvrednotenja dejanskega sveta", kot ga je v svojih izpeljavah o moderni liriki, opredeljeni s pojmom prazne transcendence, izrekel Friedrich (1972: 227), izhaja od tod, in je vsaj ne dovolj precizno formuliran, ne glede na drugje izpeljano izjavo o modernizmu, da s svojo osredotočenostjo na jezikovnost "odstrani vse predmetno" (1972: 16).

Kaj je tisto, kar je modernistično umetnost usmerjalo bolj v sugeriranje vsebin kot pa v očitno reprezentacijo, torej v vse izrazitejšo abstraktno formo in v zadnji instanci v prezentacijo evidence predmetnega ali zgolj fragmentov, celo v prezentacijo najbolj vsakdanjega, banalno obstoječega kot kvalitete ali lastnosti umetniškega ali poetičnega (prim. *ready-mades* pri Duchampu, konstruktivistične pesmi, postopke kolaža v poeziji dadaistov, Merzbau Kurta Schwittersa, pa tudi prvine brechtovske dramatik ali v slikarstvu ironične portrete Otta Dixea, predstavnika nove stvarnosti), v nekaterih strujah modernizma pa zgolj v bizarno poetično evidentiranje nezavednega, podzavestnega? Ali drugače, kako razložiti, kaj imajo skupnega oziroma kakšen pomen imajo poetološki principi modernističnih poetik: ideja trde podobe, ideja direktne besede, neposredne percepcije (imagizem), ideja ekspresije (ekspresionizem), ideja neposredne sedanosti, dinamizma, hitrosti, mehničnega (futurizem), ideja "zaumnosti", abstrakcije, umetnega, konstrukcije (konstruktivizem), ideja neoplasticizma, ideja umetnosti tehnologije, elementarne forme (De Stijl), ideja funkcionalizma v minimalistični estetiki Bauhauasa, ideja naključnosti sanj, nezavednega, avtomatizma besed (nadrealizem), ideja nemotiviranega dejanja (*acte gratuit*) pri Gidu, ideja nehotenega spomina pri Proustu, ideja epifanije pri Joyceu, ideja vorteksa pri Wyndhamu Lewisu, dinamični koncept resnice ali dinamična koncepcija duha kot "princip notranje nujnosti" (prim. Kandinsky, *Über das Geistige in*

*der Kunst*, 1911: ta njegova stališča so imela ključni pomen v zvezi z modernistično abstrakcijo)? Če modernizem razumemo kot estetiko tranzitornosti<sup>4</sup> in imamo pri tem v mislih vse implikacije, ki jih ta pojem z baudelairovsko preinterpretacijo modernosti predpostavlja, potem je mogoče literarnozgodovinsko s takšno oznako zajeti vse omenjene poetološke koncepcije. Ideja tranzitornosti je očitno temelj za poetike, ki jih opredeljuje "logika pojma" (Eliot) ali – če si sposodimo Apollinairovo formulacijo – katerih umetnost nastaja iz "realnosti pojma". Morda se zdi še bolj zapleteno razložiti, da so poteze, ki se nakazujejo v delu modernističnih gibanj, takšne, da jih je mogoče povzeti s pojmom nereprezentacijskost, kar pomeni, da je izpostavljena komponenta abstraktnosti, a je hkrati tudi za ta segment modernizma mogoče vendarle istočasno izjavljati, da gre za poudarjeni fenomenalizem, torej za izpostavitve realnosti in predmetnosti na nov način, za neposredno prezenco njenih kompleksnih sprepletenosti. Zakaj torej smemo trditi, da pomeni tudi kubizem na slikah Picassa ali Braqua ali Eliotova pesem *Pusta dežela* kot razstavitve predmetnega stanja stvari v svoji bizarni spremešanosti prezentacijo vsaj potencialno dejanskega tako kot Poundov imagistični haiku *Na metrojski postaji* ali Arpove pesmi abstraktnih besednih iger ali nadrealistična pesem? Baudelairovska modernost afirmira kontingenčnost realnega in sedanost v svoji prezentnosti, v čisti trenutni kvaliteti, to pa modernizem lahko zajame skozi spekter najbolj raznoterih poetoloških izhodišč. Prav to past modernizma – ki jo je podobno kot Adorno ali Benjamin z očitne nostalgije pozicije po celostnosti sveta Friedrich (1956) interpretiral s pojmom prazna transcendenca, pa z mnogimi sklepi pri tem zdrsil mimo bistva modernistične modernosti – je mogoče ustrezno dojeti skozi dosledno interpretacijo krize evropske zavesti, ki je trčila ob "izvir nejasnosti človeka o lastni eksistenci" (Husserl 1989: 36). Sheppard (1993), ki se bolj integrativnemu pogledu na modernizem tudi ni zmožal približati, četudi je omenjal to Husserlovo predavanje, je tako bistvo obdobja kot ključ do potez v liriki, romanu in dramatiki zajel v devetih odgovorih: nihilizem, ekstatična iracionalnost, misticizem, esteticizem, levi utopizem ali desna nostalgija, primitivizem, modernolatritija, ironičnost ali ambigviteta ter sprijaznjenost z anarhično pluralnostjo.

## Modernistična odgovornost forme

Kakšne posledice ima torej za liriko, roman in dramske forme modernistični obrat, če pomeni prva znamenja odgovornosti ustvarjalnega duha, ki se s sebi lastnim bistvenim določilom, tj. zmožnostjo samospraševanja "iz naivne obrnjenosti navzven vrne k samemu sebi in ostane pri sebi samem, zgolj pri sebi samem" (Husserl 1989: 37)? Zakaj se torej modernistična avtorefleksivnost manifestira kot abstrakcija in kot umetniška avtonomnost ali avtoteličnost umetniškega jezika? Kaj pomeni v modernizmu ta obrat k dominantni poetičnega oziroma programske izpostavitvi

estetičnega (v izvornem pomenu grške besede *aisthesis*, torej čutnega, evidentnega) kot posledica samospraševanja jezika? Ali drugače, kaj implicira ta, v Husserlovih formulacijah izraženi, zasuk "iz naivne obrnjenosti navzven", ta zmožnost samospraševanja, ta "povrnjenost k samemu sebi, da ostane pri sebi samem, zgolj pri sebi samem"? Zakaj modernistični fragment, zakaj semantične dislokacije prikazanega v poeziji in zakaj pripovedne dislokacije v romanih (prim. V. Woolf) ali v dramatik (prim. Brechtov potujitveni efekt), zakaj ponavljanja istega prizora (prim. serialnost) oziroma zakaj "enciklopedičnost" (prim. Joyceov *Ulikses*)? Zakaj "zaumnost", zakaj dadaistični kolaž, zakaj bizarno nedojemljiva avtomatska pisava nadrealizma kot "raziskava" podzavesti, zakaj "trde", "direktne" podobe imagizma, zakaj modernistično "prezentiranje nepredstavljivega" (Lyotard)? Da bi ustrezno razbrali, kako modernizem s svojo osredotočenostjo na sedanost in na njeno določilo prehodnega in nedovršena (določilo inkonzistentnosti) pravzaprav odpira vprašanja tako imenovane eksistence, vprašanja biti, vprašanja "norm", potem je treba v neposredni besedi imagistov ali v "zaumni" besedi Kručoniha ali v nadrealistični avtomatski pisavi nezavednega ali v tem, kar je futurizem razumel s "svobodnimi besedami", razbrati, kako v njih navzoča – v izvornem, eksistencialnem pomenu razumljena – poetičnost (gr. *poiesis* v pomenu proizvajanja, prehajanja nečesa iz nič v obstojanje) in estetičnost (gr. *aisthesis* v pomenu nečesa evidentnega, razvidnega, čutnega) predstavlja presečišče ali stik z resnico prezentiranega, nenadno odprtost resničnega ali razkrivanje "dejanskega", neubesedljivega, neprikazljivega, nedovršene celovitosti ali, kot to imenuje Lyotard, "prezentirane nepredstavljivosti", ki se v posebni osvetljavi zaikri v tranzitornosti sedanosti. Imagistična ali futuristična podoba ali slikarska abstrakcija ali modernistična serialnost "prezentira nepredstavljivo" in posreduje tisto (tudi jezikovno) komajda oprijemljivo, nedoločljivo, izmakljivo, vendar za doživljaje zavesti dejansko obstoječe. Ali z Eliotovo formulacijo: posreduje "amalgam razhajajoče se skušnje", "formirajočo se novo celoto", ki je zmožna "neposrednega evociranja". Značilno modernistični vpogled v dejansko ali faktično posreduje v jezikovni masi pesmi ali pripovedovanega (prim. Proust, Joyce) ali prikazanega (prim. Pirandello, Brecht) neposredno tranzitorno sedanost, ki tako naši neposredni eksistenci omogoča specifičen, v avtorefleksivnosti podvojen, izmaknjen (dislociran), tropološki pogled, deformiran glede na staro univerzalistično stališče, sicer pa prav dosledno zvest pojavnosti ali stanju stvari, kompleksnosti realnega (prim. Eliotov pojem "objektivnega korelata"). Tradicionalno univerzalistično stališče zamenja v modernizmu glediščna točka iz procesualnosti eksistencialne odprtosti, to pa pomeni nedovršeno, tranzitorno stališče nenehno porajajoče se resnice o dejanskem, resnice v postajanju. Po Lyotardu skuša moderna umetnost dati na vpogled prav to nepredstavljivo (kar je Eliot imenoval "amalgam razhajajoče se skušnje" oziroma "objektivni korelat"), to pa lahko stori le skozi svojo lastno formo, ali rečeno drugače, skozi lastno procesualnost, tj. skozi izvedenski poseg v materialnost literarnega dela ali njegovo "umet-



niškost", v sam akt konstruiranja, tako da nas zaplete v svoj lastni logos. S svojimi specifičnimi poetološkimi invencijami avtorefleksivnosti so lirske, narativne in dramske forme modernizma bralca ali gledalca umeščale v svojo lastno procesualnost in ga soočale s točko nenehno porajajoče se resnice. Samo v tej smeri je ustrezno za modernizem in njegov pojem modernosti upoštevati pomen izhodiščnega baudelairovskega pogleda, da je smisel poezije v njej sami (prim. "la poésie se suffit à elle-même", Baudelaire 1861, cit. M. Hamburger 1972: 5), ali kot pravi v spisu o Gautieru, da poezija ne poseduje resnice predmetnega, ampak samo sebe (prim. "Elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même", *L'Art romantique*, Pariz 1923: 97; tudi v: M. Hamburger 1972: 4).

V posameznih literarnih vrstah je tako poleg zanje specifičnih modernističnih pojavov mogoče prepoznati nekatere tendence, ki so ključne v vsej modernistični umetnosti. Takšna sta nedvomno že zgostitev izraza ali kompleksnost prezentiranega, kakršna je navzoča tudi v tistih delih, ki se zdijo na pogled docela preprosta, manj "elitistična", prav nič hermetična ali pa se predstavljajo celo skozi poetiko poenostavljenega izraza (prim. dadaizem, konstruktivizem). V navezi z nekaterimi tokovi so tako ob modernizmu izpostavljali celo oznako "primitivizma" (Howe 1967: 32-33, tudi Sheppard 1993), podobno kot so prvi val modernističnih slikarjev – zaradi koncepcij ploskovitosti – derogativno imenovali fauviste, kar kaže, kako težko je bilo razbrati pravi smisel teh formalnih prijemov. Vendar se tudi takšna zgolj navidez manj "cerebralna" dela niso zares izmaknila modernistični kompleksnosti, ki je temeljno dejstvo modernistične osredotočenosti na dejanskost, dojemanja tranzitornosti resnice, njene inkonkluzivnosti, konstantne spremenljivosti, fluidnosti. Negotovosti okrog imagističnih in ekspresionističnih izhodišč ali pa glede razmerja med ekspresionizmom in novo stvarnostjo, pa zadrege glede nekaterih avantgardnih gibanj so izhajale prav tako iz spregledovanja smisla modernistične kompleksnosti, ki jo tako pri imagizmu kot ekspresionizmu ali novi stvarnosti ali futurizmi določa ravno poteza modernistične avtorefleksivnosti. Ta je po Kermodu možna (1) kot dekreacija oziroma tehnična introverzija ali (2) kot ironično samozavedanje forme.

## Ustroj modernizma in literarne vrste. Lirika

Ustroj modernizma se v vsaki od literarnih vrst uresničuje v skladu s specifično naravo njenih jezikovnih prvin. Tako modernizem v liriki ne more imeti vseh tistih manifestativnih gest, ki udejanjajo inkonkluzivno logiko modernistične strukture v pripovednih formah, saj nekaterih prvin v njej preprosto ne more biti. Pa tudi v pripovedništvu ne gre dosledno iskati potez, ključnih za modernistično poezijo, kljub temu, da za modernistično prozo lahko ugotavljamo npr. vdor lirskih gest v naracijo, nenazadnje tudi v principu členjenja (prim. teze Ralpa Freedmana 1963 o lirizaciji proze pri Gidu, V. Woolfovi in Hesseju ali Frankove teze o

spacializaciji proze iz leta 1945; podobne izpeljave ima tudi Sharon Spencer (1971). Bahtin pozna na pogled nasprotno stališče o romanizaciji vseh zvrsti (kar je treba razbrati kot stopnjevano navzočnost dialoške strukture), ki se godi v procesu zgodovinskega razvoja literature, kar v modernizmu pripelje do še bolj izražene strukturne dialogičnosti (prim. pojave ironije, grotesknosti, mitskih aluzij in pod.). Obstaja pa tudi povsem nasprotna trditev, ki Bahtinovo na videz spodnaša. Po Rééejevi opredelitvi je namreč "modernost [...] možno videti kot izmik temporalnosti in osebi – skratka narativnosti" (cit. Wood 1991: 76), kar bi lahko pomenilo, da modernizem preprosto ni uveljavljen v narativnih formah, ali pa, da jih spremeni do takšne mere, da nimajo več temeljnih narativnih značilnosti. To pa je pogojno tudi mogoče podpreti, čeprav je res, da sta seveda tako Bahtinova kot Rééejeva trditev upravičeni, če ju ustrezno razumemo, saj obe predvsem opozarjata na spremenjeno naravo narativne forme v modernizmu. Modernistični roman je logiko modernistične inkonkluzivne resnice udejanjal na ravni kompozicije, skozi principe narativnega členjenja, pa tudi specifičnega modernističnega koncipiranja romanesknega "junaka", ki ni več junak (neheroičnost antijunaka), romanesknega "dogajanja", ki ni več dogajanje v tistem smislu, da bi ga bilo mogoče povzeti v zgodbo (brezzgodbnost), tematike, ki je vse bolj povsakdanjena (familiarizacija), in podobnega. Če upoštevamo, da so v modernizmu meje med umetniškimi vrstami vse bolj zabrisane (prim. pesmi v prozi in svobodni verz, lirizacija proze, epsko gledališče, poetična drama), kar je nekatere navajalo k sklepu, da so to obdobje videli kar kot kontinuiteto z romantiko (ker so nekatere romantične teorije zagovarjale mešanje literarnih vrst), pa moramo vendarle priznati, da določene modernistične geste izstopajo le v posameznih literarnih oblikah, ali pa smo se vsaj privadili, da pojave v posameznih vrstah specifično imenujemo in zato prepoznamo bodisi le v liriki, romanu ali dramati. Tako postopke potujitve, kot jih je dorekel Brecht, prepoznamo predvsem v dramski obliki, pa tudi pripoved toka zavesti (angl. *stream of consciousness*) ali notranji monolog je zgolj pojav modernističnih narativnih form, podobno kot so konstitucijska določila modernističnega "junaka" ali pa pojav brezsmiselnega, nemotiviranega dejanja (fr. *acte gratuit*) lahko vezana le na roman (prim. Gidove *Vatikanske ječe*) ali dramsko besedilo.<sup>5</sup>

Estetika modernistične tranzitornosti se je v lirskih, narativnih in dramskih formah manifestirala kot svobodni ali neprediktibilni niz, ali z drugo besedo, logična ekspozicija misli je bila zamenjana s kolažem fragmentarnih podob ali pripovednih segmentov ter zapletenih aluzij, kar je očitno imelo tesno vez z drugimi koncepcijami t.i. modernega pluralizma. Ta mišljenjska podlaga koncepcij pluralizma (kot nedovršene, tranzitorne, vedno znova porajajoče se resnice v postajanju) in manifestativna jezikovna introvertiranost sta ključni dejstvi modernizma, oboje pa je omogočalo poetiko impersonalnosti in formo abstrakcije, seveda pa tudi poteze avtotematskosti in tega, kar pozna Gidov pojem *mise en abyme*. Eliot, ki je problem impersonalnosti podob posebej izpo-

stavil (prim. *Tradition and the Individual Talent*, 1920), ga je opredelil hkrati z vprašanjem modernistične kompleksnosti, modernistične ekonomije izraza, s tem pa najavljajočega se minimalizma, ki je specifičen za pojave form "antiugetnosti", antipoezije, antiromana, antidrame. Umetniško delo ali pesem je po njegovem akumulacija asociacij kot stvarjanje novih celot, "objektivni korelat" (prim. Eliot, *Hamlet and His Problem*, 1919) kot niz predmetov, situacij, verig dogodkov, ki naj bi bili formula za evociranje danega vzdušja, neposredne "emocije" (Eliotov pojem) ali odziva. Vendar pa ta "koncentracija zelo velikega števila skušenj" (Eliot 1920, cit. Scully 1969: 67) po njegovem ni "ekspresija osebnega, pač pa pobeg pred osebnim" in tako brezosebna umetniška emocija (Eliot 1920, cit. Scully 1969: 68). Jezikovni kolaž, princip montaže ali jukstapozicije, avtomatska pisava, groteska in ironija kot "komedija jezika" (Hamburger uporabi to sintagmo v zvezi z Rilkejevo poezijo) ali "prezentiranje nepredstavljivega" (Lyotard), nadrealistični princip *cadavres exquis* ali principi konstruktivistov so poteze plurisignacije ali mnogoznačnega v znakovnem razmerju (pojem Philipa Wheelwrighta, *The Burning Fountain*, 1954) ali ambigvite (pojem Williama Empsona 1930) kot specifične posledice modernistične avtoteličnosti ali avtorefleksivnosti, modernistične dialoščnosti, podvojenega pogleda, dislokacije, vse to pa stopnjuje modernistično brezosebno<sup>6</sup> v liriki, romanu, dramatici. Čeprav so se stališča modernističnih pesnikov glede vprašanja brezosebnega v izjavah razlikovala in je Benn v predavanju *Probleme der Lyrik* (1952) v pozni polemiki z Eliotom trdil, da "poezija ne pozna druge teme kot pesnika samega" (cit. Hamburger 1972: 145) in da po njegovem "takšne stvari kot realnost sploh ni", ampak je le "človekova zavest, ki brez prestanka oblikuje, dejavno konstruira, trpi in odtiskuje svoje mentalne vtise na svet iz svoje ustvarjalne zaloge" (1972: 146), pa njegova izjava, razen tega, da je z njo Benn želel izpostaviti svojo poudarjeno pozicijo antiintelektualizma in glorifikacijo instinkta (kar so pred njim že v času historičnih avantgard proklamativno zagovarjali nekateri futuristi, dadaisti in nadrealisti), navedene ideje modernistične impersonalnosti v resnici ne spodnaša, pa tudi izhodiščnega baudelairovskega pogleda, da je smisel poezije v njej sami, ne zanika. Benn je hotel s svojo izjavo predvsem poudariti, da se sam stališčem o umetnosti kot ekspresiji ne odreka. Sugerirana vsebina poetičnega v modernizmu posreduje tisto, kar beseda lahko komunicira na svojih robovih, bodisi v kompleksni konkatenaciji ali stiku (na osi sintagme), bodisi z asociacijami ali množenjem besednih povezav v virtualnem nizu (na osi paradigme), ter tako prezentira tisto, kar Lyotard imenuje "nepredstavljenost". Ko je Hough ob liriki modernizma zapisal, da je "izraz tranzitornega občutja ali trenutnega prebliska" (Hough 1976: 320), je tudi opozarjal, da se pomen le nakazuje, postaja negotov, film sugestij ali vtisov, ki jih ni mogoče analizirati. Ker je modernizem vezan na Baudelairovo novo interpretacijo modernosti, zaradi česar je lahko že leta 1859 tudi zapisal, da poezija nima v posesti resnice predmetnega, ampak le same sebe (cit. Hamburger 1972: 4), je seveda povsem logično, da je modernistična umetnost v prezentiranju

"nepredstavljivega" na poseben način razpirala danosti svojega obstajanja, to je jezika, njegovih možnosti in nemožnosti. Posredno pa je ta osredotočenost modernistične umetnosti na jezik odprla vprašanje o virtualni eksistenci pomenov.

Sheppard (1976) je v zvezi z liriko modernizma govoril o "občutku jezikovne krize", Hough, ko je obravnaval nadrealiste, pa je poudarjal, da je tudi njihova avtomatska pisava in nezavedna organizacija dejanje volje, ne zgolj ohlapne nezavednosti jaza (prim. Hough 1976: 320), s čimer je opozoril, da je cerebralna razsežnost ali princip jezikovne refleksivnosti nepreklicno dejstvo modernistične umetnosti. Podobno je Eliot za poezijo modernizma kot "obdobja iskanja ustreznega modernega kolokvialnega idioma", torej nečesa, kar ni tako odmaknjeno običajnemu vsakdanjemu jeziku, trdil, da je njena pisava "zavestna in namerna" (cit. v: Scully 1969: 68), pesnika pa opredelil, da se "zaveda velike težavnosti in odgovornosti" (prim. *Tradition and the Individual Talent*, 1920; cit. Scully 1969: 62). V ozadju takšnih koncepcij modernistične osredotočenosti na jezik, modernistične specifične jezikovne avtorefleksivnosti, je tista gesta osredinjenosti na eksistenco ali nanovo odkritega vprašanja biti, ki jo je Husserl povezal s krizo zavesti. Zato je prav, da modernistično poezijo kot umetnost vpogleda (Apollinaire), kot "govorico nerazumljivega" (Benn), pesniško "dvojezičnost med dvojno priostrenimi rečmi" (Saint-John Perse) ali Montalejevo misel o pesniški nerazumljivosti ali Eliotovo stališče o pesniški intenziteti, ki nastane "s tem, da se znebimo smisla," ali Audenovo izjavo o pesmi kot "novem stilu arhitekture" ali Valéryjevo misel o pesniku "kirurgu" in poeziji kot "razčiščevanju danega verbalnega stanja" razpoznamo kot specifično eksistencialno odgovornost modernistične umetnosti, in ne vidimo v vsem tem le "disonance" in "abnormalnosti" kot ene od ključnih strukturnih potez modernistične lirike, kar je izpostavljala Friedrich (1956). Mnogoznačnost ali princip hermenevtične inkonkluzivnosti je sicer ključna poteza pesniškega jezika samega, in zdi se, da je modernizem le zgotovil to njegovo temeljno določilo s povsem zavestno gesto svojega novega razumevanja vloge umetnosti v porajanju novega antropološkega in epistemološkega položaja, ki ga je na prehodu v novo stoletje ustvaril pohod znanosti, tehnološkega sunka v industriji in ekonomskega pragmatizma. Modernistična avtorefleksivna forma, gesta izpostavitve avtoteličnosti kot dominantne besedne funkcije na račun drugih razsežnosti besede (prim. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, 1960), zaradi česar so razlagali modernistični prelom kot spopad ontološke estetike s tradicionalno gnoseološko naravnostjo estetike, naj bi se napovedovala že v Novalisovem pojmu *Selbstsprache*, v njegovem gledanju na pesem kot "samo blagozvočno, toda tudi brez slehernega smisla in zveze", v kateri "so razumljive kvečjemu posamezne kitice kot sami odlomki iz najrazličnejših stvari" (cit. Friedrich 1972: 30), in v njegovi ideji pesništva kot presevanja kaosa. Toda, ali je Novalisova ideja o pesniški besedi, s katero naj bi bilo "tako kot z matematičnimi formulami; same zase sestavljajo svet, igrajo se le same s seboj" (cit. Friedrich 1972: 29), res že tudi mo-

dernistična igrivost postnietzschejevskega obdobja z vso inherentno kvaliteto eksistencialne odgovornosti? S Friedrichovim navezovanjem izvora modernistične pesniške besede na Novalisove koncepcije se gotovo ni mogoče strinjati. Romantična naključnost in njej pripadajoča pesniška svobodna konkatenacija besed nima (tako kot tudi ne mešanje lirskega, romanesknega in dramatskega) istega pomena, pa tudi ne identične utemeljenosti v romantičnem pojmovanju jaza, kot jo ima modernistična na ozadju razumevanja jaza v 20. stoletju. Je pa docela ustrezna Friedrichova ugotovitev o moderni liriki, da je "pesniški jezik dobil značaj eksperimenta, iz katerega izhajajo kombinacije, ki jih ni načrtoval smisel, marveč šele same porajajo smisel" (1972: 16), le da ni opazil možnosti protislovja s svojo drugo trditvijo, da je modernistična umetnost "intelektualistična", kar bi mu omogočilo izjave precizirati. Poleg tega je v modernistični liriki ta razsežnost "intelektualističnega" mnogokrat močno prikrita ali navidezno povsem odsotna (prim. dada). Dosti bolj nedvoumne so šele izpeljave o (avto)refleksivnosti kot določili modernistične umetnosti (prim. Riccomini 1980), ki so primernejše za razrešitev vprašanja o modernistični liriki, pa tudi skladnejše z istočasnimi razkritji v eksaktnih vedah, ki so prav v fazi vzpostavljanja modernizma ugledale vprašanje logike v povsem novi luči (prim. stališča aksiomske metode ali paradoksalno Russellovo izjavo v zvezi z matematiko<sup>7</sup>). Friedrich je s pojmom disonantnosti in abnormalnosti opozarjal na "govorico nerazumljivega", "sugestivno učinkovanje", "vsebinsko nerazrešeno", "zapletenost izpovedanega" (1972: 14), na izogibanje "komunikativni udobnosti", na "mnogoglasnost [...] čiste subjektivitete" (1972: 15), na "agresivno dramatičnost modernega pesništva", na "dramatiko oblikovnih sil" (1972: 16), "mnogoznačnost" (1972: 18) in tako problem modernega zajel še vedno preveč na deskriptivni ravni. Ko je povzema "gesla iz nemških, francoskih, španskih, angleških spisov o sodobni liriki" in opozarjal na pojme "dezorientacija, razkroj običajnega, zgubljeni red, inkoherenca, fragmentarizem, zmožnost preobračanja, slog nizanja, depoetizirana poezija, bliski razdejanja, rezke podobe, brutalna nenadnost, dislociranje, astigmatični pogled, odtujevanje..." (1972: 21), je vse to razumel kot "eleganco docela irealne tvorbe" (1972: 22) in pojav povezal s pojmi svobode, fantazije, v podzavest razširjene notranjosti ali igre s prazno transcendenco (prim. 1972: 19). Takšne izpeljave očitno nezadostno zarezujejo v zgodovinski smisel pojavljanja modernizma in s svojim poenostavljanjem ne omogočajo, da bi se bistvu modernizma ustrezno približale. Sicer pa je Friedrich začetke moderne lirike sploh postavil preveč nazaj k Baudelairu, Rimbaudu in Mallarméju ravno zato, ker ni uspel historično razčleniti smisla kategorij, ki jih sam izpostavlja kot določila moderne lirike. Modernizma in njegovih potez v liriki tako tudi ni mogel ustrezno opredeliti in razmejevati glede na distinkcije, ki jih vanje vnese doslednejše zgodovinsko razbiranje. Vendar ob to zadrego ni trčil samo Friedrich, ampak tudi mnogi drugi (Ellmann in Feidelson 1965, Howe 1967, Bradbury in McFarlane 1976, Calinescu 1977, Lodge 1981 in dr.), ki so neustrezno periodizacijsko umeščali mo-



dernizem, kar gre pripisati ne dovolj razčiščenim pogledom na literarnozgodovinsko členitev umetnostnih obdobij po izteku romantike.

Modernistično osvobajanje poezije je izšlo iz zgodnejših primerov sproščanja lirskih konvencij, kar se je udejanjalo kot svobodni verz (Whitman, Laforgue) ali pesem v prozi (prim. Baudelairov *Spleen de Paris*, 1869, Rimbaudove *Les Illuminations*, 1886), kot osvobajanje vsebin, pa tudi kot semantična liberalizacija iz težnje, da bi bila pesniška dikcija bolj kolokvialna (prim. Corbière, Laforgue, poezija Crosovih monologov v kabaretu Chat Noir) in tudi po pomenu pomaknjena v območje vrednostnih atributov, ki so verjetno nedvoumneje odraz neposredne eksistence človeka in aktualnega zgodovinskega dogajanja le-te, torej v območje povsakdanjenosti. Tematika "pritlehnosti moderne urbanosti" (Hough 1976: 314) kot Baudelairova dediščina, zavrnitev velikih mitologij ter vzpostavljanje obrobni mitov, kot je življenje vsakdanjosti (prim. Hough 1976: 318), takšne modernistične težnje samo potrdi. Modernizem gotovo ni Mallarméjeva religija umetnosti, "sekularizirani misticizem" (pojem uporabi Werner Vortriede, cit. tudi Hamburger 1972: 33) oziroma njegov docela subjektivni simbolizem, četudi gre na pogled za isto zgodovinsko linijo opuščanja logike koherence in za že zaznavno zavest nihilizma. Modernizem, katerega izvorni pomen je v modernosti kot vedno znova interpretirani sedanjosti ali dejanskosti, se ideji simbolnosti vsekakor dosledno odpove. Čeprav je detronizacija tradicionalnih lirskih vsebin (po pomembnih nastavkih pri Whitmanu) dosledno izpeljana šele z dekadenco in v Rimbaudovih pesmih ter v njegovi konceptiji "namernega razdejanja vseh čutov", pa modernizem nikakor tudi ni zgolj besedna alkimija (prim. "Alchimie du verbe" iz zbirke *Saison en Enfer*) ali rimbaudovski korak vnovičnega stvarjanja sveta z močjo imaginacije (prim. Hamburger 1972: 10). Modernizem je konfrontacijo s praznino sveta nepreklicno sprejel in se bil pripravljen s to danostjo tudi soočiti, tako da je pri tem povsem nanovo uzrl vprašanje eksistence. Modernistična bolečina praznine ni identična z rimbaudovsko, pač pa je priklicala odgovornost, kar je zmogla prav iz položaja nanovo razkritega pomena eksistence, in modernistična umetnost je zato dobila poteze angažiranosti. Stvarjanja umetnosti ni več razumela kot nekaj izjemnega, ampak kot posel med drugimi opravili, hkrati pa kot angažirano dejanje in odgovornost. Modernizem se je tako potopljen v razpoložljivo danost analitično zazrl v posel lastnega stvarjanja, zaradi česar je tudi poezija na prelomu stoletja ob novem prodoru znanosti začela obstajati na način preiskovanja svojih postopkov. Liberalizacijo verza je modernizem izpeljal iz poezije, ki se je izmaknila tradicionalni konvenciji metričnosti in je utrjevala svobodni verz, a ne zgolj skozi Baudelairov in Rimbaudov inovativni poseg, ampak tem odločilneje skozi patetično ironični ton Laforguove pesmi, ki je poznala metrično iregularnost in spreminjanje sheme od verza do verza ali več različnih verzni form v isti pesmi, poleg tega pa iz ekscentričnih verzov Tristana Corbière (prim. *Les Amours Jaunes*, 1873), ki so – po Poundovi izjavi – oživljali villonovsko tradicijo in premišljeno naivnost z "retoriko fantazijskega slanga", norčavih arti-

stičnih učinkov, s samoiрониčnostjo (prim. Wilson 1931: 81). "Nova fleksibilnost občutij" pri Laforgueu in Corbièru (prim. Wilson 1931: 82) je vplivala na reprezentativno modernistični satirični verz pri Eliotu, in na oba, le da morda nekoliko bolj na Laforguea, ki ni bil po naključju prevajalec Whitmana ter občudovalec Heineja, se je Eliot tudi sam skliceval v razlagi značilno modernistične poetološke metode fragmentiranja. "Zbadljiva ironičnost, veličastna kolokvialnost, groba naivnost" (Wilson 1931: 82), namerna in zavestna ekscentričnost, neposreden jezik, presenetljive podobe, "žargonskost nemške filozofije" in cinizem pri Laforgueu ali pa Corbièrova brezkompromisna, z neko posebno pozitivno energijo vibrirajoča "konfrontacija s praznino" in "zavest o eluzivnosti empiričnega jaza" ter citiranje protoeksistencialista Pascala, ki je že napovedal "eksistencialistično soočanje s praznino" (Hamburger 1972: 52), – to je bilo za razmerje modernistične poezije do post-nietzschejevskih vprašanj o gotovosti, smislu in sprejemanju absurda gotovo precej ustrežnejša opcija kot mallarméjevski odgovor na nihilizem, ki ostaja razvidna simbolistična ostalina vzpostavljanja zasebne "poetične" celovitosti. Vsebinska liberalizacija modernistične lirike z gestami muhavosti, skrajnih nasprotij ter nagnjenosti k ničū v povezavi s tvorbo dvoumno obstoječih svetov pa se je okrog 1870 – po nastavkih pri Poeu in Baudelairu – vzpostavljala tudi že v Lautréamontovi poeziji. Poteze nepredvidljivosti v poeziji modernizma gre po Houghu povezati z dejstvom, da je "čutila kaj malo možnosti, da bi se zanesla na katero koli strukturo prepričanja izven sebe same" (1976: 319), vendar pa je s to ugotovitvijo ponovil pravzaprav bolj tezo o avtotelični kvaliteti modernistične lirike, ne da bi seveda razdelal razmerje med nihilizmom in potezami modernistične avtorefleksivnosti. Takšno avtonomno kraljestvo modernizma, to je, refleksivna osredotočenost na materialnost, ki izhaja iz doktrine, formulirane pri Poeu, (prim. njegovo koncepcijo čiste poezije), bolj kot neposredno iz Baudelaira, ki je idejo korespondenc od njega samo prevzel, prevladuje po Houghovem prepričanju prav v liriki (prim. 1976: 319); to pomeni, da dvojno priostreno besedo modernizma ali to, kar povzame Barthesov izraz tropološka logika, veže predvsem na liriko, ne pa tudi na narativne in dramske forme modernizma, čeprav je v resnici generična poetološka gesta obdobja. Modernistični avtotematski roman in narativni pojav *mise en abyme* to potrjujeta.

Modernizem kot estetiko tranzitornosti, kot specifično razmerje odprtosti do modernega, kot obrnjenost k neposredni faktičnosti, k sedanjosti kot vrednoti nanovo odkrite eksistence, k vrednosti neposredno dosegljivega tukaj in zdaj, ki zasede mesto nekdanje teleološke naravnosti izven sebe, k idealu ter tako spodnese vsakršno projekcijo in zazrtost k metafizično neuresničljivemu, je Hough opredelil zgolj kot obdobje, v katerem literatura "nastaja v izostreni zavesti napetosti med moderno senzibilnostjo in starimi načini občutij" (1976: 315). Iz zavesti neizčrpnega, nikoli docela zaobjetega, nedokončanega tukaj in zdaj, v neposrednost eksistence usmerjeni sistem vrednot, ki ga vzpostavlja projekt modernističnih poetik, omogoča, da je neposredni sedanjosti pre-

puščeno vedno znova interpretirati ali dekonstruirati ne le dejanskost pred seboj, ampak tudi danost preteklosti, kar pripelje do pojavov značilno modernističnega mešanja časov, do proustovskega nehotenega spomina ter drugih postopkov razgrajevanja, do multiakcentuiranega prezentiranja, do spreminjanja pripovedne perspektive ali pa do re-interpretacije citatov iz pretekle umetnosti in mitov (npr. v Eliotovi *Pusti deželi* vsaj petintridesetih različnih avtorjev, tudi Shakespeara in Danteja). Vse to je v tesni zvezi s specifično modernistično zavestjo temporalnosti oziroma njeno tranzitornostjo, ali drugače, z modernistično osredinjenostjo na sedanost, ki je s svojo inkonkluzivnostjo in fluidnostjo nujno nepregledna. Prav to dejstvo pa je utemeljevalo specifično modernistično razmerje odprtosti, kar je tudi inherentna vsebina pojma modernega. Tudi kompozicijska določila modernizma so tako implicirala poteze nedovršenosti. Takšna sta ravno najbolj razpoznavna pojava v literaturi modernistične abstrakcije in impersonalnosti – fragment v poeziji in neprediktibilni niz pripovedovanja oziroma poteka dogajanja v modernem romanu ali dramati. Tudi razsrediščena identiteta protagonistov, ki v skrajnih primerih like spreminja v antijunake ali shematične osebe (tipe), izhaja iz tega dejstva. Problem razsrediščene identitete pojasnjuje tudi pojav nemotiviranega dejanja. Podobno lahko za fragmentarno metodo, za učene ali skrivnostne aluzije, za ironični učinek s citati, imitacijami, oživljanjem kolokvialnega tona ali pa za mešanice jezikov ter spremešnost časov rečemo, da so poteze, ki izhajajo iz tako razumljenih določil modernistične zavesti in pripadajoče koncepcije modernosti. Osredinjenost na sedanost je v modernistične poetike vnašala spremenjene poteze, zaradi česar "daljše enote niso razvidne na površini ali pa niso navzoče v nobeni razpoložljivi analitični strukturi" in "razpoznavne le retrospektivno" (Hough 1976: 320). Retrospektivni princip je tisto, kar se je Apollinairu v zvezi z novo umetnostjo razkrivalo kot "realnost vpogleda", medtem ko je dotedanjo umetnost po njegovem prepričanju zaposlovala "realnost pogleda" (prim. Apollinaire 1912, tudi v: Harrison in Wood 1997: 182). Prav to pa je – s Husserlovo formulacijo – tista povrnitev duha iz naivne obrnjenosti navzven k samemu sebi, ki je v tesni zvezi s samo angažiranostjo modernistične umetnosti, kar je seveda največkrat zakrito, in zaradi katere se je v formo modernističnih del nepreklicno vpisovala tudi nova razsežnost aktivne vpletenosti bralca, čeprav mu je bila identifikacija, kakršno je poznal v tradicionalni literaturi, docela onemogočena. Modernistična forma je tako v novi luči fokusirala komunikacijsko raven pragmatike v umetniškem tekstu. To je bilo povsem logično spričo očitne modernistične zavrnitve diskurzivne logike (prim. Shattuck 1961: 39), kar je predpostavljalo relacijsko logiko pomenov v modernističnih tekstih.<sup>8</sup> Pojma kriza in zavest se v nekaterih ključnih opredelitvah modernistične lirike sicer pojavita, a ne v navezavi s Husserlom in njegovo sintagmo, ki opozarja na zvezo z nanovo odkritim pomenom eksistence. Izraz kriza najdemo pri Houghu v pripombi o modernističnih jezikovno kompozicijskih določilih, ko je trdil, da iztek modernistične pesmi predpostavlja pojem krize, ki pomeni akt integrira-

nja navrženega in razpuščenega materiala (prim. 1976: 321), ali v Shepardovi izjavi, da je modernizem poudarjeno izpostavil "čut jezikovne krize" (1976: 311). Če ta izraz kriza (gr. *krisis*) razumemo v izvornem pomenu, ne le s pomenom glagolov odločiti kaj, razmejiti, presoditi (gr. *krinein*), s čimer je v tesni zvezi, ampak s tem, kar implicirajo točka obrata, rob, ostrina ali konica, prečiščevanje, kjer se lahko izvrši odločitev, razmejitve, presoja v eno ali drugo smer, potem postane razvidnejši smisel dvojno priostrene modernistične besede, njene temeljne ambigvitete in ironije, ki sta po Everdellu "epistemološka principa modernizma" (1997: 99), v razvidnejši osvetljavi pa je tudi dejstvo modernistične opustitve gotovosti, tudi takšne, kot se je še oklenila mallarméjevska ali rimbaudovska poezija, ki je lepoto (gr. *aisthesis*) razumevala kot preseganje nič, ne pa kot odprto bolečino. Pojasnjeno pa je tudi večkrat izpostavljeno določilo "nedoločnosti", ki ga prepoznavajo nekatere interpretacije modernizma (prim. Moretti 1987, Mukařovský 1935), ali pa pojem diskontinuitete, ki ga omenjajo kot eno ključnih značilnosti modernizma (prim. Everdell 1997, Sears in Lord 1972). Preglednejša postane seveda še kakšna modernistična poteza nedovršenosti ali neprediktibilnosti, v ozadju katere je ideja modernističnega sestopa v prazen prostor in v negotovost. Ko je pojem nedoločnost v zvezi z modernistično poezijo uporabil Eliot,<sup>9</sup> ga morda res ni zavestno v pomenu, kot sta ga sočasno utrdili znanost in filozofija (pojem je bil med 1900 in 1931 aktualen v matematiki od Davida Hilberta do Kurta Gödela, skozi fiziko pa se je utrdil Heisenbergov pojem indeterminacije ter princip komplementarnosti N. Bohra), je pa z njim opozoril na ključna določila modernističnega literarnega ustroja in to imenoval "logika domišljije in logika pojma" (Eliot 1930, cit. Pinto 1963: 184). Podobno formulacijo, da je modernizem "umetnost pojma", je že davno pred njim rabil Apollinaire, ko je opozarjal, da v novi umetnosti kubistov ne gre za imitacijske težnje ("realnost pogleda"), ampak za konceptualne ("realnost vpogleda"), hkrati pa to "reprezentiranje konceptualizirane realnosti ali ustvarjalne realnosti" (prim. Apollinaire 1912, cit. v: Harrison in Wood 1997: 182) izrecno razumel kot raziskovanje faktičnega.<sup>10</sup> Nejasnost ali negotovost ali nedoločnost pesniškega izraza, ob katero trči prvo branje modernističnih pesmi, izvira po Eliotu iz dejstva, da se ta poezija izmakne razvidnim "vezavam v besednem nizu" ("links in chain"), "razlagalnim in povezujočim sredstvom" ("explanatory and connecting matter"), ni pa to posledica "nekoherentnosti ali ljubezni do kriptograma" ("incoherence or [...] the love of cryptogram"). Po njegovem izhaja ta vtis iz specifične pesniške metode, ki narekuje takšno krajšavo, da "sosledja podob sovpadajo in se zgostijo v en sam intenziven vtis". (prim. Eliot 1930, cit. Pinto 1963: 184). Eliot je z razlago, zakaj se poetika modernizma izmakne običajnemu prediktibilnemu nizu sintagmatskosti (prim. njegovo formulacijo "the suppression of 'links in chain'" z Réeejevo o "izmiku narativnosti" ali Shattuckovo o opustitvi logike diskurzivnosti), opozoril na konstrukcijske principe paradigmatskega členjenja v modernistični literaturi (prim. Škulj 1981 in 1982) oziroma na

principe modernistične nedovršenosti, na določila hipotetičnosti oziroma virtualnosti, ki so lastna logiki domišljije in logiki pojma. Prav ta določila modernistične umetnosti, ki z Apollinairovo besedo ni bila "umetnost posnemanja, ampak umetnost pojma" (Apollinaire 1912, cit. v: Harrison in Wood 1997: 182), pa so vanjo vnesla paradoksalno preciznost.

Modernistična preciznost jezikovnega minimalizma, logika imaginacije, ki je hkrati logika pojmov, konstrukcija "piktoralne predstavnosti", o kateri je govoril Frank (1945) v tezah o modernistični specializaciji, s katero "narativna ali logična sekvenca izginja",<sup>11</sup> kolokvialnost, dvoumnost ironije, "moda klovnovstva", corbierovska dediščina pesniške fantazije (kot originalnosti za vsako ceno) spremešane z verizmom, dodelan proces fikcijskega stvarjanja, ki neprestano prekinja in zanikuje ubesedeni niz, kot je to poznala že protomodernistična poezija "monologov" kot oblika brezsmiselnih verzov, ki pa so vedno implicirali obračanje na poslušalca (prim. Charles Cros, *Autrefois*), medsebojno prekrivanje podob in koncentriranje v sprepleten, intenziven vtis – vse to so poteze modernistične odprtosti, neprediktibilnega niza ali načel nedovršenosti. V modernistični poeziji (pa tudi prozi in dramatici) na ravni formalnih prvin potrjuje to nedovršenost tudi raba kompleksnih učinkov foničnosti ali pojav ritmične sekvence pesmi, ki bi ji bilo težko razbrati vzorec. Iz istega razloga pride v liriki do prehajanja svobodnega verza v pesem v prozi. Iz enakih razlogov je v procesu modernistične poetološke liberalizacije prišlo do opuščanja razvidnosti verzne vrstice, da se je ta poezija odpovedala interpunkciji (prim. Apollinaire, futuristi) in drugim znakom razmejivne stavka, tudi razvidnosti dvočlenih sintagem. Nominalni stil je povsem logičen pojav takšnih modernističnih določil, ki vpeljujejo estetično konceptualnega ali abstrakcije. Zaradi kompleksnosti, ki je inherentna lastnost temeljnega vzorca asociacijske logike te poezije (prim. projekt futuristične "svobodne besede") in ki izhaja iz določil modernistične nedovršenosti in neprediktibilnosti (po Eliotu logike domišljije in logike pojma), je tudi razumljivo, zakaj je v moderni liriki možen razpon od eterične lirske fraze (npr. imagistični haiku) do daljših form pesnitev in proznih pesmi.

Kvaliteta konceptualne preciznosti je vzpostavljala spremenjen komunikacijski modus modernistične pesniške besede, vendar so se tudi pesnikom, ko so razlagali svoje avtorske poetike, kompleksni razlogi teh sprememb kazali v tako različnih osvetljavah, da beležimo vrsto različnih poimenovanj. Mnogi so se oklepali pojma čista poezija (angl. *pure poetry*, fr. *poésie pure*), ki ga je uporabil že Poe in kot simbolistično doktrino absolutne poezije dodelal Mallarmé. Vendar je ta "jeziku tujo", "novo", "absolutno besedo" poezije in njeno "virtualnost" (prim. v: Marić in Vuković 1975: 58), ki ima moč "evocirati predmete" (1975: 61), razumel kot nekaj "magijskega" (1975: 58), kot nekaj skrivnostnega, "sugerirane" vsebine pa so mu kot "sanje" pomenile ekvivalent "duševnega stanja" (1975: 61), kar pomeni, da je bila mallarméjevska "kontemplacija predmeta" (1975: 60) docela postromantična, kot je bila tudi novoroman-



tična ideja lepote kot preseganja nič. Modernistično razmerje do dejanskosti je povsem nemallarméjevsko, zato tudi ne preseneča, da je Neruda (*Sobre una poesía sin pureza*, 1935) v času poznega modernizma nasproti temu pojmu uveljavljal pojem nečista poezija (angl. *impure poetry*), s čimer je sam izpostavljal napetost med nejasnostjo in jasnostjo (prim. tudi predavanje *Obscurity and Clarity in Poetry*, 1953). Zgodnejši projekt imagistov je poznal izraza direktna beseda (angl. *direct word*) in trda podoba (angl. *hard image*), ob drugem valu modernizma naletimo na oznako *nova direktnost*,<sup>12</sup> koncepcijo neposredne, preproste, striktno, asketske, tudi grobe, jedke pesniške besede modernizma pa povzema tudi oznaka *nova strogost* (angl. *new austerity*),<sup>13</sup> da bi z njo zajela težnjo po še bolj neposredni, vendar še manj metaforični modernistični poeziji in njeni vpetosti v dejanskost vsakdanjosti. To kvaliteto asketskosti, strogosti in preprostosti je z istim izrazom omenjal že Apollinaire (1912), ko je deloma še z mallarméjevsko terminologijo definiral kubizem kot čisto slikarstvo,<sup>14</sup> osredotočeno ne na reprezentacijo narave, ampak na kompozicijo, a posebej izpostavil, da nima namena ugajati, kar predstavlja modernistično platformo, ki je nakazovala razvidne težnje antimetaforičnosti. Očitno je pozni modernizem laže dorekel bistvo svojih umetniških prizadevanj, saj so se nekatere prvotne tendence v njem bolj zgostile. Bistvo modernističnih gest pesniške ustvarjalnosti povzame tako tudi izraz antipoezija pri Enzensbergerju. Ta je opozarjal, da Nerudov pojem "nečista poezija", ki je nastal kot očitna protiutež Poeovi in Mallarméjevi doktrini "čiste poezije", ustreza njegovi rabi izraza antipoezija,<sup>15</sup> za katerega je bil prepričan, da nima enakega pomena kot antipesmi dadaistov in nadrealistov, hkrati pa navajal, da izraz razume povsem v skladju z rabo, ki jo pozna čilski pesnik Nicanor Parra<sup>16</sup> in mu pomeni (1) kultiviranje in prediranje v običajno, (2) ton namerno vsakdanjega ter (3) uvajanje osebe (personae), ki ima funkcijo razpoznavnega socialnega reda, pri čemer so pesmi po tendenci antimetaforične. Drugačna logika strnjene jezika v poetikah zgodnje modernistične generacije je očitno zavajala k sklepom o opuščanju stika z realnostjo in objektivnostjo,<sup>17</sup> tako da je v poznejši fazi prišlo do prepoznavnejših poudarkov angažiranosti poezije. Vendar se tudi zgodnji modernizem kljub postopkom, ki so kazali na znamenja razhajanja s koncepcijami imitacijske umetnosti, ni odrekel poskusom ustvariti iluzijo "realizma in naturalizma", le možnost samoidentifikacije bralca je bila onemogočena na račun bolj reflektivnega branja te poezije.

## Modernizem v pripovednih formah

V narativnih formah modernizma se je udeležil ves spekter potez, ki jih pozna modernistična poezija in so vezane na ključno strategijo avto-refleksivnosti, je pa literarna veda v zvezi z romanom tega obdobja utrdila tudi nekaj pojmov, ki jih v razlagah modernistične lirike ne zasledimo, ker lirski literarna vrsta nekaterih prijemov ne bi mogla

izpeljati. Zaradi spremenjene narativne logike reprezentativnih romanov 20. stoletja, vsega tistega, kar povzema tudi oznaka antiroman – odsotnost razvidne zgodbe, rušenje narativne logike, razpršenost epizod, variiranje časovnega sosledja, multiplicirana perspektiva, pripovedne digresije, ponavljanje pripovednih situacij, minimalen razvoj značaja, brezvzročnost njegovega dejanja (fr. *acte gratuit*<sup>18</sup>), detajlirana površinska analiza predmetnega ali zgolj njegova evidenca, transponiranje konca ali začetka, eksperimentiranje z narativnim planom jezika, interpunkcija, sintakso – zaradi vsega tega so se pojavljale oznake ciklična pripoved, mitska forma, spacialna forma, dialoški roman, enciklopedična pripoved, introspektivni roman, lirski naracija, stereoptična pripoved (Shattuck) in podobno, ki naj bi pojasnjevale drugačnost modernega romana. Lodge (1966) je s tezo, da je v izhodišču modernistične narativnosti jezik, ki predmet pripovedi spreminja v umetnost (prim. 1966: 29), izpostavil določila jezikovne korolarnosti, tj. avtoteličnosti v tem romanu, a z opozarjanjem na paralele pri Flaubertu, Maupassantu, Turgenjevu, Jamesu, Conradu, Fordu in Joyceu ter s stališčem o izvoru jezika modernistične proze v pesniški revoluciji romantike in simbolizma začetke datiral verjetno prezgodaj. Lodge je zagovarjal stališče, da so postopki v modernističnem romanu (npr. Joyceov *Ulikses*) pogojeni v soočenju s poezijo (1966: 29), zato je tudi trdil, da so ambigvitnost ali plurilingvizem v naraciji, figurativnost, podobe, simboli, ironija, izraba fonološke ravni jezika, epifanija rezultanta temeljnih teženj poezije, ki naj bi jih vpliv simbolistične estetike stopnjeval. Lodge je tako izpostavil osrednji problem avtorefleksivnosti, principa reiteracije ali, kot pravi, "verbalne rekurence"<sup>19</sup> v modernističnem romanu (prim. 1966: 80). Prav v tem soočenju s principi poezije je ponavljajoče se verbalne geste v naraciji V. Woolf razumel tudi Daiches (1960). Bergonzi (1970) je roman modernizma opredelil kot implicitno "literarno kritično dejanje" (1970: 20) in s tem atributom pravzaprav podčrtal njegova temeljna določila reflektivnosti. Poteze simultanosti v modernem romanu je Robbe-Grillet (1963) razlagal kot isti prijem, ki ga je uveljavil kubizem v slikarstvu,<sup>20</sup> in opozarjal na izgubo celovitega pogleda, pomnoženo perspektivo na neki predmet, multiplicirano naracijo, kar učinkuje tako kot masa zvočnih vtisov. V enakem smislu je mogoče razumeti tudi poteze *fold-in-technique* v romanih W. Burroughsa ali časovne dislokacije pri Conradu (*Nostramo*) ali Fordu (*The Good Soldier*), ki so jih zajemali s pojmom tehnika spremenjenega časa (angl. *time-shift technique*). Izmik antropomorfnosti osredinjenosti, "geste zoper ireverzibilnost normalne kronologije", kot je to formuliral Robbe-Grillet (1963) ob Joyceovem *Finneganovem bdenju* z razbitim prvim stavkom pripovedi, katerega začetek najdemo na zadnji strani romana, so zgolj poteze spodmaknjene temelja gotovosti in modernistične nedovršenosti, tiste ključne modernizem določujoče osredotočenosti na neposredno sedanost, ki je utemljevala modernistično estetiko tranzitornosti. Korolarnost pripovedi, metanarativni moment ali roman o romanu ali *mise en abyme* (npr. H. James, *The Figure in the Carpet*, Gidovi *Ponarejevalci denarja*) so v

narativnih formah modernizma poteze avtorefleksivnosti kot ključne strategije modernistične estetike, tistega, kar je implicirano v Husserlovi razlagi "križe zavesti" kot znamenje "nove duhovne ponotranjenosti in poduhovljenosti" (1989: 39). Beseda *abyme*, ki izhaja iz lat. *abyssus*, gr. *ábyssos*, kar pomeni brezstalnost ali neskončnost, se nanaša na soočanje s praznino, to pa je razkrivalo novo vrednost eksistence kot take in tudi v moderni roman vnašalo primesi sicer dostikrat zakrite angažiranosti.

Pomembna invencija modernističnih narativnih form je gotovo notranji monolog, ki se nanaša na neposredno predstavljanje misli, vtisov, spominskih predstav ali drugih asociacij v zavesti protagonistov modernističnega romana, torej na tisto direktno vsebino posameznikovega jaza oziroma njegove zavesti, ki implicira odsotnost vsakršne distance in ki brez tradicionalnega posredništva pripovedovalca ustvarja s svojo mrežo navzkrižij neposrednih odzivanj v pripovedi podobo brezosebnega stila, o katerem je govoril Eliot. Notranji monolog v narativnih formah je podobno kot "narek misli" v poetiki nadrealistov prijem, ki ga je izumila modernistična literatura, da bi z njim izrazila koncepcijo inkonkluzivne resnice, resnice, razumljene v smislu fluidnosti. Prvo rabo notranjega monologa naj bi v romanu uveljavil Édouard Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*, 1888), izraz pa očitno ni brez povezave s protomodernistično poezijo monologov, čeprav gre za dvojje povsem različnih pojavov.

Drug ključni pojem modernističnih narativnih form je pripoved toka zavesti ali *stream of consciousness* (prim. D. Richardson, Joyce, V. Woolf, Faulkner, Hemingway), ki implicira tok dogajanja v nepovezanih, nezavednih, navzkrižnih predstavnih reminiscencah oseb, ki so del pripovedi, in v neprediktibilnem razvijanju nakazuje modernistično "zgodbnost". To seveda ni več tradicionalna zgodbnost, ampak takšna, ki jo je mogoče označiti z vsemi atributi modernistične inkonkluzivnosti. Tok zavesti kot navzkrižje mentalnih procesov je običajno posredovan v nekoherentni, diskontinuirani formi jezika in ta vtis neorganiziranosti, zmedenosti, neartikuliranosti običajno spremlja tudi odsotnost interpunkcije. Izraz *stream of consciousness* pripada Williamu Jamesu, ki je še z marsikatero izjavo tematiziral problematiko, ki jo je modernizem udejanil s svojo strukturiranostjo.<sup>21</sup> Tok zavesti za literarno vedo pomeni "literarno metodo reprezentiranja spremešanih mentalnih procesov osebe v pripovedi" (Baldick 1991: 212) in izraz je pogosto sinonimen z notranjim monologom, čeprav ju je možno tudi razmejiti. Prva razmejitev – v psihološkem pomenu – ločuje tok zavesti kot vsebinski moment, notranji monolog pa kot tehniko, ki ga prezentira. Tako Proustov roman *Iskanje izgubljenega časa* (1913-27) posreduje tok zavesti, povezavo čutnih vtisov in spomina, vendar pa notranjega monologa sploh ne uporablja. V drugem – literarnem – pomenu je tok zavesti poseben stil notranjega monologa: medtem ko notranji monolog vedno prezentira misli nekega lika pripovedi "neposredno", brez navidezne pripovedovalčevega posega s povzemanjem ali selekcijo, pa teh neposredno predstavljenih misli ne spremeša z vtisi in neposrednimi zaznavami, niti ni nujno, da pri tem pride neizogibno do razlamljanja gramatičnosti, sin-

takse in logike; vendar pa tudi tehnika toka zavesti počne eno ali obe ti dve stvari. Kot važno sredstvo modernistične fikcije se je ta tehnika najprej pojavila pri Dorothy Richardson (*Pilgrimage*, 1915-35), Joyceu (*Ulikses*, 1922), V. Woolf (*Gospa Dalloway*, 1925), Faulknerju (*Krik in bes*, 1928). Spomniti velja, da se oboje, tok zavesti in notranji monolog, pojavlja tako v bolj hermetičnih kot tudi bolj verističnih modernističnih romanih, torej tudi tistih, ki so jim priznali navezavo z naturalističnim romanom, kar samo opozarja, kako je potrebna previdnost, ko imamo opraviti z drugim valom modernizma, tistim, ki ga je Lodge zajel s pojmom antimodernizem, vendar ga seveda dosledno razumel kot inherentni del modernističnega obdobja.<sup>22</sup> Pojav notranjega monologa in postopki toka zavesti so tipična prvina modernistične estetike tranzitornosti, narativni prijemi modernistične usmerjenosti k dejanskosti neposredne sedanjosti, in tako ju je v nekaterih tekstih mogoče razumeti kot poskus ustvariti "iluzijo realizma ali naturalizma".

## Modernizem v dramskih formah

Poetika osredotočenosti na dejanskost neposredne sedanjosti in zavesti o tranzitornosti je tudi formam modernistične dramatike določala izrabo ključnih prijemov, pojasnenih z razdelavo razmerja med nihilizmom in potezami modernistične avtorefleksivnosti. Fragmentarnost, kolaž, aluzije, določilo nedovršenosti, celostnost kot inkonkluzivnost, na novo postavljeno vprašanje o subjektivnem in objektivnem, ukinjena hierarhija razmerij, multiperspektivizem (tudi v tonu satiričnosti, ironije, grotesknosti), nedoločnost, kompleksnost izraza, geste abstraktnosti, nova funkcija gledalca, povesakdanjenost, inherentna kvaliteta angažiranosti in druge modernistične prvine so izzvale transformacijo dramskih konvencij in gledališke uprizorljivosti, invencije, sprva ne najbolj številne, pa je odrska nadgradnja (prim. možnosti modernistične izrabe simultanelega odra) postopoma bolj specifično dorekla. Prelomnost teh form s tradicionalno dramatiko je bila opazna, a kot najbolj neposredna komunikacija med verbalnimi oblikami umetnosti mnogokrat ostro zavrjnena in tako hkrati razvojno blokirana. Ker je gledališče pomenilo najbolj utrjeno meščansko konzumacijo umetnosti, je bila modernistična dramska inovacija s svojo kompleksnostjo in refleksivnim momentom na odru mnogokrat preveč šokantna in tako zavrjnena kot nekaj neresnega, da se je do doslednejše invencije svojih specifičnih oblikovnih prvin prebijala sorazmerno dolgo. Usoda igre *Kralj Ubu* (1896)<sup>23</sup> je bila v tesni zvezi z razbiranjem modernizma, ki je bil tu šele v nastavkih. Jarryjeva "ubujska" forma z grobo naivnostjo, kolokvialnostjo, ironičnostjo, kot shakespearevska parodija s simultanim množtvom protislovnosti, ki so zgolj realizacija temeljne modernistične matrice inkonkluzivnosti resnice, je nastala iz zavestne pozicije o eluzivnosti jaza in konfrontiranja s praznino ter bila zastavljena – če uporabimo Apollinairove izjave o novi umetnosti – kot raziskava faktičnega skozi "prezentiranje konceptuali-

zirane ali ustvarjalne realnosti" (prim. "The Cubist Painters"). Apollinaireova "nadrealistična drama" *Les Mamelles de Tirésias* (1917, nastanek 1903) je kot "divja ekstravaganca" (Esslin 1976: 550) prišla na oder dve desetletji po Jarryju, avtor pa je oznako v podnaslovu pojasnjeval, da z nadrealnim ne razume nič simboličnega, ampak zgolj povsem novo, nikoli doslej rabljeno "tendenco umetnosti", da bi ustvarila umetniško ali literarno tradicijo.<sup>24</sup> Pomen nadrealističnega v omenjenem smislu imajo tudi naddrame (nem. *Überdramen*) Ivana Golla, nadaljevalca Jarryja in Apollinairea, ki ga z razdiranjem odrske iluzije, ironiziranjem utopičnosti ekspresionističnega aktivizma, alogičnim jezikom, montažo, grotesknim dogajanjem in s simultanističnim prijemom zajetja treh plasti ega (*Methusalem*, 1922) nekateri vidijo kot predhodnika drame absurda (Esslin 1976). Vzpostavljanje modernistične forme v dramatikii je bil proces z mnogimi problematičnimi poskusi in tudi neupravičenimi neuspehi od Jarryja, Apollinairea, Döblina (*Lydia und Mädchen*, 1906),<sup>25</sup> Kokoschke (*Sphinx und Strohmann*, 1907, *Mörder, Höffnung der Frauen*, 1909),<sup>26</sup> Kandinskega (*Der gelbe Klang*, 1912),<sup>27</sup> prek futurističnih sintez, ekspresionističnih enodejank,<sup>28</sup> kubofuturističnih monodram Majakovskega<sup>29</sup> ali Evreinova, kabaretno varietejskih tipov predstav in dadaističnih skečev, Vitracovih nadrealističnih eksperimentov kot "šokantnih šal" ter mnogih drugih oblikovnih eksperimentov. Dramatika se je sorazmerno dolgo trudila za svojo bolj izdelano modernistično podobo in jo realizirala z Luigijem Pirandellom (tema relativnosti resnice, tragikomične absurdnosti, negotove meje med norostjo in nenorostjo, nesporazuma besed), Antoninom Artaudom<sup>30</sup> (konceptcija neverbalnega gledališča, gledališča krutosti) in Bertoltom Brechtom (invencija epskega gledališča in koncept potujitvenega efekta). Vse te zrelejšje manifestacije modernizma v dramatikii odražajo konceptijo dialoške resnice in njene temeljne modernistične lastnosti – inkonkluzivnosti.

Modernizem v dramatikii je s satiro in grotesko, kabaretom in skeči, "happeningom", antidramo, gledališčem absurda,<sup>31</sup> epskim gledališčem (Brecht), totalnim gledališčem,<sup>32</sup> pretežno s formo enodejanke,<sup>33</sup> izpeljal lastno ignoriranje tradicije, rušenje dramaturških konvencij, ukinjanje gledališkega iluzionizma, omejeno, fragmentirano dramsko dogajanje, ukinjanje njegove sklenjenosti, burleskno ali "ploskovito" predstavljanje. Uvedel je značaje, ki nimajo razvoja,<sup>34</sup> protagoniste, na katerih ni nič heroičnega, shematizirane človeške pojave, ki bi jih lahko zamenjala maska ali figura lutke, depersonalizacijo, dejanja, ki niso nič izjemnega, in se osredotočil na svet povsakanjene dejanskosti, tudi banalnih situacij, nepomembnih obrobni opravil, paraliziranosti, na življenje izgubljenih priložnosti, na dialoge, ki niso konsekventni in so bolj mimogovori; pa vendarle je v tej brezizhodnosti, obrobnosti, grotesknosti, absurdnosti, strašljivi ali lahkotni tragikomičnosti zmožel fokusirati nedoločljivo poetičnost, točko gole eksistence. Korak v eksistencialistično dramo absurdnih nesporazumov, nelagodja, antitragične lucidnosti (bodisi Camusove abstraktne usodnosti ali Sartrove alienacije), z razcepjenimi bitji, ki so mešanica novega in starega, z značaji, ki niso vnaprej



dani (prim. Vasič 1984: 63), je bil logično razvojno preoblikovanje mnogih zgodnejših prvin. Eksistencializem je bil izpeljava temeljne modernistične osredotočenosti na eksistenco in je s tematizacijo odgovornosti<sup>35</sup> izpostavljal ključno prvino modernističnih poetik, dramatika tega kasnega toka modernizma pa je kot idejna drama, ideološka drama, filozofska drama, tezna drama (prim. Vasič 1984: 61) dovršila manj uspele nastavke forme, ki so jo poznale ekspresionistične miselne igre (nem. *Denkspiele*, prim. Georg Kaiser), pa tudi dramatike preobrazbe ali odrešitve ali protagonista ali drame oznanjevanja (*das Verkündigungsdrama*).

Ključni konceptiji Brechtove dramatike, potujitveni efekt (*Verfremdungseffekt*) in epsko gledališče, sta dosledno modernistični invenciji, saj obe implicirata problematiko kontingenčnosti realnega tako kot tudi njegov pojem realizma.<sup>36</sup> Epsko gledališče<sup>37</sup> ohlapno nizanih epizod ukinja gledališko iluzijo (torej gledalčevo identifikacijo, kar je tipično modernistična poteza), distancira gledalca od dogajanja s sredstvi prekinjanja (npr. sedanjika v dialogu dramskega dogajanja s komentiranjem ali elementom pripovedovanja v imperfektu), "uvaja historične osebe in situacije v današnje dogajanje" (cit. v: *Literatura* 1984: 187), kar pomeni modernistično mešanje časov in menjavo perspektive, vklepa dejanja v predigro in epilog v različnih dramskih časih, ti pa imajo zvezo s sedanjostjo, uvaja prekinjanje dialoga s songi, nagovori občinstva, ironičnim komentiranjem, z vizualnimi mednaslovi, filmskimi projekcijami, s čimer dobiva takšno prezentiranje dogajanja poteze shematiziranosti, stiliziranega, in izpostavlja, da je prikazovana resničnost zgolj nekaj ustvarjenega, ali – z Eliotovo formulacijo – da je umetnost pojma. To je tudi tisto, zaradi česar Brecht v zvezi s takšnim gledališčem govori o tehniki hipnotične sugestivnosti.<sup>38</sup> Brechtu pomeni "potujiti neko dogajanje ali karakter [...] čisto preprosto vzeti dogajanju ali karakterju to, kar je v njem samoumevno, in zbuditi ob njem začudenje in radovednost" (*Kleines Organon für das Theater*, cit. v: *Literatura* 1984: 187). Načelo potujitve ima funkcijo defamiliarizacije, v omenjenem citatu celo zgolj v takem pomenu kot pri Šklovskem (rus. *ostranenie*), a Brecht je ta pojem, ki zaznamuje kompozicijske prvine drame in koncepcije ugledališčenja, pojasnjeval še na mnogih mestih, da postane razvidno, da je ključno vezan, tako kot njegov zapleteni pojem realizma (in podobno kot koncepcija dialoga pri Bahtinu), predvsem na filozofijo konkretnega, ki omogoča vpogled v resnico kot razliko ali neidentitetno strukturo, kot nekaj nefinaliziranega. Potujitveni efekt poudari gledališčno točko iz procesualnosti eksistencialne odprtosti, nedovršeno tranzitorno stališče nenehno porajajoče se resnice, dejanskega v postajanju, hkrati pa razpira procesualnost samega dramskega besedila, daje vpogled v akt konstruiranja. V tem smislu gre potujitveni efekt razumeti kot modernistično razmerje odprtosti, afirmacijo kontingenčnosti realnega, dejstvenosti kot interpretiranega. Brechtov potujitveni efekt je domišljen kot dosledna poteza modernistične avtorefleksivnosti in eksistencialne angažiranosti, v gledalcu pa naj bi izzval hladno, vendar kritično rezoniranje, kar je bil tudi smisel drugih modernističnih poetik impersonalnosti in njihove temeljne narave avtorefleksivnosti.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. Husserlova opozorila o tem, da je "duhovna bit fragmentarna" (1989: 33).

<sup>2</sup> Za Réeja (1991:974) je modernizem "dosledni historicizem" (angl. *streamlined historicism*).

<sup>3</sup> Jakobson je ponekod namesto pojma avtoreferencialnost uporabljal tudi formulacije o principu reiteracije.

<sup>4</sup> Glej Škulj 1995.

<sup>5</sup> Prim. ekspresionistično dramo Paula Kornfelda *Die Verführung* (1913), v kateri Bitterlich "stori umor brez razloga" (cit. Kralj 1986:39).

<sup>6</sup> Za brezosebno poezijo se je zavzemal že Lautréamont. (Prim. "sprejmimo ponovno neuničljivo nit brezosebne poezije", Lautréamont 1870, cit. v: Marič in Vuković 1975:49.)

<sup>7</sup> "... in mathematics we do not know what we are talking about, nor care whether what we say is true..." (prim. Bullock in Stallybrass 1982:48).

<sup>8</sup> Na pomen relacijskosti je opozarjal že Apollinaire, ko je zatrjeval, da je tudi novo slikarstvo reprezentacija dejanskega, "neposredno opazovane in skozi refleksijo ponovno vzpostavljene" narave (cit. v: Harrison in Wood 1997:179). Na drugem mestu pa je še določneje zapisal, da so ti novi umetniki, "ne da bi se zavedali, v nekem smislu matematiki", ki pa "narave še niso zapustili, ampak jo le preiskujejo." (Cit. v: Harrison in Wood 1997:180).

<sup>9</sup> "Any obscurity on first reading is due to the suppression of 'links in chain', of explanatory and connecting matter, and not to incoherence or to the love of cryptogram. The justification of such abbreviations of method is that the sequence of images coincides and concentrates into one intense impression. [...] Such a selection of images has nothing chaotic about it. There is a logic of imagination as well as logic of concepts..." (Eliot 1930, cit. Pinto 1963:184).

<sup>10</sup> Prim. Apollinairovo izjavo, da kubistični slikarji "še niso zapustili narave, ampak jo le preiskujejo." (Cit. v: Harrison in Wood 1997:180).

<sup>11</sup> Prim. Réejevo formulacijo o "izmiku narativnosti" in Shattuckovo o "opuščanju diskurzivne logike".

<sup>12</sup> M. Hamburger uporabi izraz v zvezi s poezijo Salvatora Quasimoda in Eugenia Montaleja (prim. 1972:242).

<sup>13</sup> M. Hamburger označuje s tem izrazom predvsem pesmi, katerih izvor je pri Brechtu, pa tudi poezijo Eliota (npr. *Štiri kvartete*) ter pesniško produkcijo Benna in Montaleja po 1945.

<sup>14</sup> Čisto slikarstvo je za Apollinaira nova plastična umetnost, ki je še v povojih in še ni tako abstraktna, kot verjetno bo, novi slikarji pa so zanj v nekem nezavednem smislu matematiki, ki zdaj narave docela še niso zapustili, a v to smer potrpežljivo raziskujejo. (Cit. v: Harrison in Wood 1997:180)

<sup>15</sup> Enzensberger ne vidi vezi z antipesmimi dadaistov in nadrealistov, kar samo potrjuje, kako so tudi modernisti težko razpoznavali smisel lastnih izhodišč, ki jim je iz modernistične platforme omogočal tako raznoteri spekter poetoloških poudarkov. Pri tem je zanimivo, da je Enzensberger za svoj izbor pesmi v angleškem prevodu programsko izbral naslov, ki povzame paradoks antipoezije, *Pesmi za ljudi, ki ne berejo pesmi* (1968), in ponovil gesto dadaistov ali nadrealistov.

<sup>16</sup> Prim. *Poemas antipoemas*, 1954; nastanek 1938-53.

<sup>17</sup> Sartre tega stika ni spregledal in upravičeno uporabi izraz lirski fenomenalizem.

<sup>18</sup> Prim lik Lafkadija v Gidovem romanu *Vatikanske ječe*.

<sup>19</sup> Prim. pojem *force of recurrence*, ki ga je uporabil Hopkins (1865) za definiranje temeljnega pesniškega principa in pomeni isto kot Jakobsonov pojem princip reiteracije ali Poeov pojem retrospektivni princip.

<sup>20</sup> Robbe-Grillet je s tem samo z drugačno formulacijo zajel Shattuckovo tezo o stereoptični naravi modernistične umetnosti.

<sup>21</sup> Prim. Jamesovo koncepcijo resnice kot sla ali odposlanca (angl. *gobet-ween*), ki je vedno na poti.

<sup>22</sup> Literarna veda loči v zvezi z narativnimi formami tudi svobodni notranji stil (fr. *le style indirect libre*), ki ga pozna že Flaubert, v angleškem romanu pa Jane Austen, kjer se spremeša s subtilno ironijo; pojavlja se torej v romanih, ki so nakazovali pot modernemu romanu. Svobodni notranji stil pomeni način predstavljanja misli ali izjav narativne osebe, kakor da jo predstavlja sam s svojega gledišča v navezi gramatičnih in drugih potez protagonistovega direktnega govora s potezami pripovedovalčevega indirektnega poročanja. Svobodni notranji stil kot specifična forma omogoča tretjeosebni pripovedovalcu izrabit gledišče osebe, na katero se izjava nanaša, včasih tudi z ironičnim niansiranjem. Direktni govor v izjavi *Premišljevala je*, "jutri ostanem tukaj", ima v indirektnem diskurzu obliko *Premišljevala je, da bi naslednji dan ostala tam*, v svobodnem notranjem stilu pa je izjava oblikovana takole: *Jutri bo ostala tukaj*. (Prim. Baldick 1991:87-8)

<sup>23</sup> Da je bila ta "naivno otročja stilizacija" ambiciozen projekt, priča tako sodelovanje slikarjev Vuillarda, Bonnard, Sérusiera, Toulouse-Lautreca, kot Jarryjeva kasnejša burleskna proza (1902, 1911), ki jo je suvereno podnaslavljal "roman moderne", v njej pa domislil tudi nekaj razpoznavnih modernističnih idej, korolarnost ter koncept patafizike kot "znanosti domišljjskih rešitev, ki potezam simbolno podeljuje lastnosti predmetov, opisanih s svojo virtualnostjo" (prim. Jarry 1911:119).

<sup>24</sup> Apollinaire je hkrati tudi izpostavil svoje osebno prizadevanje po prenovi gledališča, ki "se mora povrniti k naravi sami, vendar brez posnemanja na način fotografije" (cit. Esslin, v: Bradbury in McFarlane 1976:550).

<sup>25</sup> Enodejanka, v kateri dobijo tudi rekviziti pomen oseb (Stol, Omara, Kandelaber), razdira konvencije z iracionalnim dialogom.

<sup>26</sup> Prvine ironije in groteske: alogičen dialog, uvedba pantomime, opere in oratorija, zbor komentira odrsko dogajanje.

<sup>27</sup> Dramsko eksperimentiranje z idejo abstrakcije ob eseju *Über das Geistige in der Kunst*, 1912 (sinestezija zvoka, gibanja, barve in ritma).

<sup>28</sup> Francozi so poznali *quart d'heure*, katerih zgled je bil žanr *Proverbes dramatiques*, na katerega je opozarjal že Strindberg (1889).

<sup>29</sup> Šklovski je njegove drame "brez tretje dimenzije" označil kot "naslikan poster".

<sup>30</sup> Prim. manifestne tekste v *Le Théâtre et son double*, 1938.

<sup>31</sup> Pojem Martina Esslina (1961) za neodvisno tradicijo gledališč od dadaizma in nadrealizma do rutine vaudevilla in cirkusa, ki je zanikala "racionalno, analitično dogajanje" in gre nazaj do Jarryja 1896 in Cocteauja ter Ivana Golla po 1920.

<sup>32</sup> Pojem totalnega gledališča je poznal že nemški prostor (nem. *Totaltheater*): gre za termin iz druge polovice dvajsetih let in je vezan na gledališka prizadevanja Walterja Gropiusa in Erwina Piscatorja. Pojem *totalna umetnost* v pomenu razlamljanja meja med umetnostjo in življenjem ima korenine v konstruktivizmu, dadaizmu, nadrealizmu, in ga je rabil tudi Kurt Schwitters za svoje *Merzbau*.

<sup>33</sup> Glej opombo 28.

<sup>34</sup> Takšno osebo je pravzaprav razumeti v enakem smislu kot modernistični fragment.

<sup>35</sup> Prim. vprašanje avtentičnosti bivanja, pri Sartru temo svobode, pri Beauvoirovi upoštevanje svobode drugega, pri Camusu absurd.

<sup>36</sup> Svoje koncepcije realizma Brecht ne enači z Balzacovo ali Tolstojevo, ampak jo razume v zvezi z atributi kompleksnosti, konkretnega, lahko tudi abstraktnega, kot tisto, kar "drži korak s hitrim razvojem realnosti". Realizem zanj ni vprašanje forme, ampak je ključna angažiranost z realnostjo, z "živostjo" življenja, kot poudarja sam. "Ali je delo realistično ali ne, ne moremo določiti zgolj s preverjanjem, ali je ali ni tako kot obstoječa dela, ki jim pravimo realistična." (Brecht 1938. V: Harrison in Wood 1997:493).

<sup>37</sup> Pojem je nastal pod vplivom Erwina Piscatorja.

<sup>38</sup> Prim. Brecht 1977:150.

## LITERATURA

- APOLLINAIRE, Guillaume: "On the Subject in Modern Painting". V: Harrison in Wood 1997: 179-181.
- APOLLINAIRE, Guillaume: "The Cubist Painters". V: Harrison in Wood 1997: 182-183.
- APOLLINAIRE, Guillaume: "The New Painting: Art Notes". V: Harrison in Wood 1997: 181-182.
- APOLLINAIRE, Guillaume: *Méditations esthétiques*. Pariz 1912.
- BALDICK, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford 1991 (1990<sup>1</sup>).
- BAUDELAIRE, Charles: *L'Art romantique*. Pariz 1923.
- BERGSON, Bernard: *The Situation of the Novel*. London 1970.
- BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James, ur.: *Modernism, 1890-1930*. London 1987 (1976<sup>1</sup>).
- BRECHT, Bertolt: "Kleines Organon für das Theater". V: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Baden-Baden 1977: 128-173 (1957<sup>1</sup>).
- BRECHT, Bertolt: "Popularity and Realism". V: Harrison in Wood 1997: 489-93.
- BULLOCK, Alan, STALLYBRASS, Oliver, ur.: *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. London 1982 (1977<sup>1</sup>).
- BURBANK, John, STEINER, Peter, ur.: *Structure, Sign, and Function*. New Haven in London 1978.
- CALINESCU, Matei: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington 1977.
- COLE, Toby, ur.: *Playwrights on Playwriting*, New York 1965 (1960<sup>1</sup>).
- DAICHES, David: *The Novel and the modern World*. Cambridge 1960.
- ELIOT, T. S.: "Preface to a Translation of Anabase by Saint-John Perse". 1930. V: Pinto 1963.
- ELLMANN, Richard, FEIDELSON, Charles, Jr, ur.: *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York, London 1965.
- EMPSON, William: *Seven Types of Ambiguity*. Harmondsworth 1977 (1930<sup>1</sup>).
- ESSLIN, Martin: "Modernist Drama: Wedekind to Brecht". V: Bradbury in McFarlane 1987 (1976<sup>1</sup>): 527-560.
- EVERDELL, William R.: *The First Moderns*. Chicago, London 1997.
- FRANK, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature". V: *Sewanee Review* (53) 1945: 221-240, 433-456, 643-653.

- FREEDMAN, Ralph: *The Lyrical Novel*. Princeton, New Jersey 1963.
- FRIEDRICH, Hugo: *Struktura moderne lirike*. Ljubljana 1972 (orig. izd. 1956<sup>1</sup>). Prevedel Darko Dolinar.
- GARTON, Janet, ur.: *Facets of European Modernism*. Norwich 1985.
- GARVIN, Harry R.: *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. London 1980.
- GILES, Steve, ur.: *Theorizing Modernism*. London, New York 1993.
- HAMBURGER, Michael: *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*. Harmondsworth 1972 (1969<sup>1</sup>).
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, ur.: *Art in Theory 1900-1990*. Oxford UK, Cambridge USA 1997 (1992<sup>1</sup>).
- HOUGH, Graham: "The Modernist Lyric." V: Bradbury in McFarlane 1976: 312-322
- HOWE, Irving, ur.: *Literary Modernism*. Greenwich, Conn., 1967.
- HUSSERL, Edmund: *Kriza evropskega človeštva in filozofija*. Maribor 1989. Prevedel Tine Hribar.
- JARRY, Alfred: *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*. Pariz 1911, 1979.
- JARRY, Alfred: *Le Surmâle*. Pariz 1902, 1979.
- KRALJ, Lado: *Ekspressionizem*. Literarni leksikon 30. Ljubljana 1986.
- LITERATURA. Leksikon CZ. Ljubljana 1984.
- LODGE, David: *Language of Fiction*. London 1966.
- LODGE, David: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London 1977.
- LODGE, David: "Modernism, Antimodernism and Postmodernism". V: *Working with Structuralism*. London 1981.
- MARIĆ, Sreten, VUKOVIĆ, Djordjije, ur.: *Poezija*. Beograd 1975.
- MORETTI, Franco: "The Spell of Indecision". V: *New Left Review*, 1987, 164: 27-33.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: "Dialectic Contradictions in Modern Art" (1935<sup>1</sup>). V: Burbank in Steiner 1978: 129-51.
- PINTO, Vivian de Sola: *Crisis in English Poetry 1880-1940*. London 1963 (1951<sup>1</sup>, rev. 1958).
- RÉE, Jonathan: "Narrative and Philosophical Experience". V: Wood 1991<sup>a</sup>: 74-83.
- RÉE, Jonathan: "The Vanity of Historicism". *New Literary History*, 1991<sup>b</sup>, 22: 961-983.
- RICCOMINI, Donald R.: "Defamiliarization, Reflexive Reference, and Modernism". V: Garvin 1980: 107-13.
- SCULLY, James, ur.: *Modern Poets on Modern Poetry*. London and Glasgow 1969 (1965<sup>1</sup>).
- SEARS, Sallie, LORD, Georginna W., ur.: *The Discontinuous Universe. Selected Writings in Contemporary Consciousness*. New York in London 1972.
- SHATTUCK, Roger: *Proust's Binoculars*, New York 1963.
- SHATTUCK, Roger: *The Banquet Years*, New York 1955, 1961<sup>2</sup>.
- SHEPPARD, Richard: "Expressionism and Vorticism: An Analytical Comparison". V: Garton 1985: 149-174.
- SHEPPARD, Richard: "The Problematics of European Modernism". V: Giles 1993.
- SPENCER, Sharon: *Space, Time, and Structure in the Modern Novel*, Chicago 1971.
- STRINDBERG, August: "On Modern Drama and Modern Theatre". V: Cole 1965 (1960<sup>1</sup>): 15-22.
- ŠKULJ, J.: "Paradigmatizacija proznih struktur. Diskusija pojmov". V: *Primerjalna književnost* (4), 1981, 2: 1-14.



- ŠKULJ, J.: "Paradigmatizacija proznih struktur. Vprašanje o romanu in o jeziku". V: *Primerjalna književnost* (5), 1982, 1: 35-47.
- ŠKULJ, J.: "Paradigmatizacija proznih struktur. Narativni model in vprašanje zavesti". V: *Primerjalna književnost* (5), 1982, 2: 31-44.
- ŠKULJ, J.: "Modernizem in modernost". V: *Primerjalna književnost* (18), 1995, 2: 17-30.
- ŠKULJ, J.: "Dialogizem kot nefinalizirani koncept resnice. Literatura 20. stoletja in njena logika inkonkluzivnosti". V: *Primerjalna književnost* (19), 1996, 2: 37-48. "Dialogism as a non-finalised concept of truth: the twentieth century literature and its logic of inconclusiveness". V: *Bakhtin and Humanities*. Ljubljana 1997: 139-150.
- VASIČ, Marjeta: *Eksistencializem in literatura*. Literarni leksikon 24. Ljubljana 1984.
- WILSON, Edmund: *Axel's Castle. A study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. London, Glasgow 1967 (1931<sup>1</sup>).
- WOOD, David, ur.: *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London, New York 1991.

## ■ MODERNIST FEATURES IN LYRICAL, NARRATIVE AND DRAMATIC FORM

The crisis of consciousness as the background of establishing modernist literary phenomena enables the approach to the features of the lyrical, narrative and dramatic genres and their basic logic of inconclusiveness through Husserlian comments on the issue. Following his views on the problem going back to the turn of the century, the discussion of the complex and contradictory reality in modernist forms and of their fundamental strategy of selfreflexivity can consider not only the formal level of the subject of investigation but also assign a meaning to it from a very different angle. Self-reflexiveness of form can be identified as a serious response of modernist literature to the essential historical encounter with existence so far being a thwarted question of the Western mind. The view actually points out the proposition about the implicitly engaged nature of the modernist art forms. In Husserlian viewpoint modernist forms can be recognized as a "heroic" re-engagement with "genuine rationality" – hence their cerebral dimension – and in addition his explanations make it evident why the topic of existence and its authenticity is the key theme of the period. Modernism as self-consciousness of style, as a movement of movements concentrating on the possibilities of art and through its complexity of poetics selfquestioning their creative potentialities, is a period bringing into focus the very being and its ever-elusive quality. The significance of modernist art dwells on its "responsibility of form". Re-examining existence in itself modernist forms can open up their own creative process, grasp their form in its unconcluded status and communicate their logic of inconclusiveness. Confronting the consciousness of never-ending contradictions of reality and truth about it, modernism with its Baudelairean sense of *immediacy of life*, of its fleeting instant, of *the present in its presentness*, in its purely instantaneous quality, i.e. quality of contingency, demonstrates through the features of fortuitousness and fragmentariness in

Imagist, Futurist, Expressionist, Constructivist, Dadaist or Surrealist forms its unique ability to grasp the openness and uncertainty in the process of producing. Laying open to view its only available immediacy, art of modernism unfolds its own truth of becoming. The fragmentary method of collage and abstraction in poetry or interior monologue, stream of consciousness and the acte gratuit of the "hero" in the modern narrative or the A - effect (in German *Verfremdungseffekt*) in Brechtian epic theater conceptualize one of key dimensions modernist innovative literature opened as its central topic, i.e., groundlessness of ground or "the incertitude of the void" (Joyce). Exhibiting through its intervention into form the very moment of forming, modernist art is in essence conceptual. Modernist forms disclose the action of conceiving. Hence the modernist distinctive constructive qualities, its stress on the predicament of inferential, its quality of suggestive meaning and of an open-ended interpretation.