

ԱՐԵՎՄՏՅԱԼ ՏԵՍԱԿԱԼ ՄԻՏՔ

ԵԼԵՆԱ ԷԹԱՐՅԱԼ

Բ.գ.թ., ԵրԴԼՀ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՔՆԱՎԵՐԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԻՆՔՆԱԽՈՐՀՐԴԱԾՄԱՆ ԽՆԴԻՐԸ «ՎԻԵՆՆԱԿԱՆ ՄՈՂԵՆՆԻՉՄԻ» ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ*

Բանալի բառեր. - ժամանակակից գրականության ինքնառեֆլեքսիվություն, «Վիեննական մոդեռնիզմ», ինքնավերաբերություն, ինքնավերաբերական հղումներ և նշանակություն, բանաստեղծական խորհրդածություններ:

Մոտ 30 տարի տևողությամբ «Վիեննական մոդեռնիզմի» դարաշրջանն ընդգրկում է 1890-1918 թվականները¹: Հոֆմանսթալը, Արթուր Շնիցլերը և Ռիխարդ Բեր-Հոֆմանն այն ամենաակնառու եռյակն էին, որն ավելի ուշ պիտի համարվեր Ռոբերտ Մուզիլի և Հերմանն Բրոուսի անուններով: Գրական այս շրջանի «մոդեռնիստական» բնույթը պայմանավորված է ոչ միայն թեմաների ու մոտիվների խտությամբ, այլև իրենց ինքնախորհրդածող ու ինքնավերաբերական տարրերի առկայությամբ: Վիկտոր Չմեգացն իր հոդվածներից մեկում [Z'megac'1980:304] նկատում է, որ այդ դարաշրջանին չափազանց բնորոշ է «բանաստեղծական բարձր զգացողություն»:

Ինքնավերաբերության և ինքնախորհրդածման տարբեր ձևերի միջոցով սեփական ստեղծագործությունները վկայակոչելը կարող է դիտվել որպես մոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ գիծ: Ոչ միայն Թեոդոր Վ. Ադորնոն է այն կարծիքին, որ մոդեռնիզմի դարաշրջանի արվեստագետները հարկադրված են «վշտական խորհրդածության» [Adorno 1998 [1973]:507], այլ նաև Նիքլաս Լումանն է խոսում ռեֆլեք-

* Հոդվածն ընդունված է տպագրության 25.10.2019 թ.:

1 Այս դարաշրջանի վերաբերյալ տե՛ս, օրինակ, ակնարկային հետևյալ ուսումնասիրությունները. Dagmar Lorenz (1995), Carl E. Schorske (1997 [1994]) և Jacques Le Rider (1990).

սիայի անհրաժեշտության մասին, մասնավորապես «համակարգի ինքնահայման ու ինքնանկարագրության տեսակի ռեֆլեքսիայի, որոնք պետք է տեղի ունենան հենց համակարգի ներսում ու առաջ մղվեն այնպիսի գործընթացի ներքո, որն իր հերթին պետք է հայվի և նկարագրվի» [Luhmann 1992:7f.]: Հելմուօ Զիգելն էլ պարզապես խոսում է «ինքնասանդարդարձված մոդեռնիզմի» մասին (“reflektierte Moderne”) [հմմտ. Kiesel 2004:Kap.6.]: Ինքնավերաբերությունը և ինքնամեֆլեքսիվությունը, այսպիսով, այն գրականության բաղադրիչներն են, որը թե՛ մոդեռնիստական է¹ և թե՛ գիտակցում է այդ ու ի ցույց դնում:

Սույն հոդվածի նպատակն է՝ պատկերել ինքնավերաբերության և ինքնախորհրդածման ձևերը, ինչպես նաև ինքնավերաբերության ու ինքնամեֆլեքսիայի գործոնները «Վիեննական մոդեռնիզմի» համատեքստում՝ դրանով իսկ քննելով դարասկզբի գրականության առջև ծառայած խնդիրները և հնարավոր լուծումները:

Երբ Հերման Բարը (1863-1934)՝ «Երիտասարդ Վիեննայի» նախածեռնողը, Փարիզից վերադառնալուց հետո որոշում է ստեղծել «Վիեննական մոդեռնիզմը»², ամենից առաջ հենվում է Եվրոպայից եկած գեղարվեստական նորագույն հոսանքների վրա՝ փոխառելով վերջիններս: «Նատուրալիզմի հաղթահարման մասին» (1891) իր էսսեում, որը համարվում է «Վիեննական մոդեռնիզմի» հիմնաքարը, Հ. Բարը, որպես մոդեռնիստական գրականության վառ օրինակների, հիմնականում վկայակոչում է ֆրանսիացի հեղինակներին՝ Պոլ Բուլժեին, Մորիս Բարրեսին, Մորիս Մետերլինսկին: «Վիեննական մոդեռնիզմի» այլ ակնառու ներկայացուցիչներ, ինչպիսիք են Հոֆմանսսթալը (1874-1929), Ռայներ Մարիա Ռիլկեն (1875-1926), Ռոբերտ Մուզիլը (1880-1942) և Հերման Բրոխը (1875-1951) իրենց հոդվածներում ևս անդրադառնում են ժամանակակից և դասական բազմաթիվ հեղինակների ստեղծագործություններին՝ դրանով ուրույն հարթակ ստեղծելով բանաստեղծական խորհրդածությունների համար:

Սույն հոդվածում մենք կանդրադառնանք նաև գրելու գործընթացում առաջացող ինքնավերաբերական հղումներին: Այս դեպքում ուշադրության կենտրոնում են հայտնվում այն ձևերը, որոնք առաջա-

1 Սա Գերհարդ Պլումպեյի ձևակերպման շրջատությունն է այն մասին, որ «մոդեռնիստական գրականությունն այն է, որը գիտի, որ ինքը գրականություն է» [Plumpe 1995:58]:

2 Գրեգոր Շտոյայմի համաձայն՝ «Բարը իրապես կարող է դիտվել որպես հիմնադիր կամ, ավելի հստակ, ավստրիական մոդեռնիզմի գյուտարար» [Streim 2001:71]:

Նուրմ են ոչ թե էքսպլիցիտ արտահայտությունների միջոցով, այլ՝ պատկերման ու բեմականացման եղանակների:

Ինքնավերաբերական հղումն իրենից ներկայացնում է բանաստեղծական «ինքնապատկերման» ընդունված եղանակ. այն տեղի է ունենում ինքն իրեն կամ որևէ տեքստի կամ կերպարի խոսքի պատկերման գործընթացում, որը մատնանշում է գեղարվեստական այս կամ այն գործի արհեստականությունը: Դրանց շարքին են դասվում «Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականության մեջ արհեստական պարտեզների բազմաթիվ ներկայացումները, որոնք պարտեզը ներկայացնում են իբրև արվեստի տիրույթ: Վերջիններն առավելապես բնակեցված են գեղագետներով, արվեստագետներով, արվեստի ոլորտի գանազան աշխատողներով, ինչպես, օրինակ, Հոֆմաննսթալի «Տիցիանի մահը» գործում: Ռեալ կյանքից հեռու գտնվող պարտեզի գոյի ներքո հնարավոր է դառնում խորհրդածել «պոեզիայի և կյանքի մասին» /այս նույն անվանումն է կրում նաև Հոֆմաննսթալի հոդվածներից մեկը/:

Պարտեզային կյանքը, որի վրա, որպես առաջինը, մեր ուշադրությունն է սևեռում Կառլ Ե. Շորսկեն [Carl E. Schorske 1997 [1994]], մոտ 1900թ. գրականության մեջ դառնում է գեղագետի աշխարհից օտարացած, մեկուսացված, «արհեստականացված» գոյի խորհրդանիշը: Նա պարտեզում անմասն է մնում աշխարհի վախերից ու հոգսերից և միաժամանակ կարող է մաքրամաքուր ու զգացմունքային պատկերել իր կյանքը: Սա մի գեղագիտականացված պարտեզ է, որը, ինչպես նշում է Շտեֆան Գեորգեն, «[կարիք չունի] օդի և ջերմության» [George 1984:47], սակայն մնում է արհեստական, արվեստի այգի, արվեստի ապաստան, ինքնավերաբերական, միայն ինքն իրեն արտացոլող:

Եվ այսպես, «Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականությունն օգտագործում է գեղագիտականացված պարտեզային գոյությունը՝ արվեստի մասին խորհրդածելու կամ առնվազն սեփական տեքստի գեղագիտական կարգավիճակը մատնանշելու համար: Ոչ միայն Հոֆմաննսթալի, այլև Ռիխարդ Բել-Հոֆմանի (1866-1945) ու Լեոպոլդ ֆոն Ադրիանի (1875-1951) մոտ է պարտեզային գոյությունը վերածվում դարի սկզբին /1900-ականներ/ արվեստի և արվեստագետի անհուսալի իրավիճակի ցուցանիշի: Վերոնշյալ արհեստական-գեղարվեստական մթնոլորտի ընտրությամբ ի ցույց է դրվում գիտությունը պատկերվածի և պատմվածի արհեստականության մասին, բացի այդ՝ ընթերցողին առաջարկվում է խորհրդածել հայումի հայման մասին:

Ինքնավերաբերականը «հողդ» ինքնապատկերման մեկ այլ ձևե-

րից են կրկնապատկումներն ու արտացոլումները, որոնք իրենցից հետաքրքրություն են ներկայացնում այն ժամանակ, երբ մեկնաբանվում են որպես արվեստի երևույթների կրկնապատկումներ և արտացոլումներ: Այսպես, օրինակ, Բեր-Հոֆմանն իր «Գեորգի մահը» (1900) վեպում կերպարներին տեղադրում է բազմիցս արտացոլվող արվեստի տիրույթում՝ հմտորեն միահյուսելով պատմվածք, ինչպես նաև պատումը մի գեղեցիկ, դեկորատիվ գորգի մեջ: Ռայներ Հանկն այս վեպի նկատառումով խոսում է «դեկորացիայի գեղագիտության» մասին [Hank 1984, S. 224]: Բեր-Հոֆմանի մոտ դեկորացիան ծառայում է և՛ որպես թեմա, և՛ որպես պատումային սկզբունք: Մի կողմից՝ կրկին ստեղծվում է «կյանքի՝ որպես դեկորացիայի» [Նույն տեղում, 227] մասին պատկերացում: Արևելյան հեքիաթի առումով մարդկային կյանքը ներկայացվում է որպես «միահյուսված պարուրակների» հյուսվածք, որի իմաստալիությունը մեծ համատեքստում դիրքավորված լինելու մեջ է: Ինչպես նշվում է վեպում, «իր կյանքն անցնում էր ոլորապտույտ լաբիրինթոսային ճանապարհներին՝ մյուսների կյանքի հետ տարօրինակորեն շղթայված» [Beer-Hofmann 1980:13]: Մյուս կողմից՝ հայեցողի հայացքը ինքն իրենով «դեկորատիվ է» [Hank 1984:227], որն իր «տեսածը վերածում է գորգի դեկորացիայի» [Նույն տեղում, 228]: Ի դեմս պատումի դեկորատիվ հյուսվածքի՝ արտապատկերվում է Նարատիվի արհեստականության գիտակցումը:

Արվեստին ու արվեստի երևույթներին ուղղված հայացք հանդես է գալիս վեպի բազմաթիվ պատկերումներում: Այս առումով որպես սիմպտոմատիկ կարող ենք դիտել կնոջ պատկերազարդումը և ոճավորումը, որը երկում գրեթե հանդես չի գալիս որպես ռեալ, կենդանի էակ, այլ, ավելի շուտ՝ որպես մի պատկերի վերադարձ, մասնավորապես որպես «յուզենդշտիլ» ուղղության ծաղկային պատկերազարդում [հմմտ., Նույն տեղում:35f.]:

Այսպիսով, 20-րդ դարասկզբի արվեստագետի հայացքը ոչ հումանիստական գեղագետի հայացք է, որը բռնված է իր արվեստի աշխարհում¹: Այդ պատճառով իրականության բոլոր Նախագծերը նրա համար վերածվում են միայն ու միայն արվեստի Նախագծերի, և ամեն ինչ պտտվում է արվեստի շուրջ: Արվեստի շրջանակը մշտապես առկա ու անխուսափելի մի շրջանակ է, ուստի դրան հղումը Նույնպես մշտապես ներկա է: Ինքավերաբերական ցուցումը հատկապես տեսանելի

¹ Պետեր Բյուրգերը (1975) խոսում է «ոչ հումանիստության՝ որպես գեղագիտականացման մյուս կողմի մասին:

ու արտահայտված է դառնում այն դեպքում, երբ խաչածնվում են արվեստի և գեղեցիկի խոսույթները, երբ մասնավորապես կնոջ կերպարը վերածվում է արտեֆակտի, արհեստական պատկերի՝ բառիս երկակի իմաստով՝ որպես արհեստականի և մահացածի, քանի որ այն սարքված է: Բեր-Հոֆմանի դեպքում դա հանդես է գալիս, երբ պատմողն իրական կնոջ մասին հիշողությունը ոճավորում է մի պատկերի, որն ստեղծվել է Նախառաֆայելիստ Ջոն Էվերետ Միլլեյի կտավի ազդեցության տակ՝ իր հերթին հղելով Շեքսպիրին [իմմտ. Hank 1984]: Բեր-Հոֆմանը նկարագրում է մի պատկերի կառուցած կնոջ՝ որպես խորտակվածի, ջրի հոսքին մատնվածի՝ դրանով հղում կատարելով Միլլեյի «Օֆելյային»: Այսպիսով, նա ստեղծում է արվեստի ոլորտին հղումների անվերջանալի մի խճանկար:

«Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականության մեջ նկատվում են ինքնավերաբերվող նշանակության արտահայտման տարբեր ձևեր, սակայն ամենահաճախակի օգտագործվողներից են նախերգանքի արծարծումն ու էսսեիզմը: Այս երկու ձևերն իրենցից եղանակներ են ներկայացնում գրական տեքստում գրելու մասին խորհրդածելու համար: Հոֆմաննսթալի վաղ շրջանի դրամաներն անդրադառնում են հին տոնավաճառային խցիկների վկայակոչող տարրին ու այն փոխակերպում ինքնախորհրդածման և ինքնաբեմադրման տաղավարի: Այսպես, օրինակ, վերջինիս «Սպիտակ հովիարը» (1897) երկի նախերգանքը՝ որպես կերպար, կոչ է անում դիտողներին. «Նկատե՛ք, Դուք, բարի՛ պարոնայք և գեղեցի՛կ կանայք./ Այժմ երկ է սկսվում [...]» [Hofmannsthal 1979-80, Bd.1:455]: Ամբողջությամբ բարոկկոյի կատակերգության ավանդույթի ոճով նախերգանքում խոսողը հանդես է գալիս որպես տոնավաճառում բղավող, որը շողջորթում է հանդիսատեսին՝ նրանց ուշադրությունը ստեղծագործության վրա բևեռելու համար: Սակայն շուտով նախերգանքի՝ հանդիսատեսին ուղղված ասպեկտը վերածվում է ինքնախորհրդածող կողմի՝ իր ուշադրությունը կենտրոնացնելով գրականության ժամանակակից՝ ինքնավար կարգավիճակի վրա.

[...]

Եվ ինչպես փետուրե գնդակը՝ մանկական խաղը,
Կրկնօրինակում է թռչունին, այնպես էլ այս երկը
Կրկնօրինակում է կյանքին, սակայն նկատի չունի այն նույնը,
Շատ ավելի միայն անփորձ աչքերի համար
Այն փոխ է առնում իր շողից ինչ-որ բան¹:

¹ Թարգմանությունը մերն Է.- Ե. Է:

Եթե Հոֆմանն սթալի այս գործում նախերգանքը դեռևս դիտվում է որպես երկից անջատ, ապա այս շրջանի այլ նախերգանքներում այն հանդես է գալիս որպես ստեղծագործության կերպար, մասնավորապես որպես իր մեկնաբան: Շատ հաճախ այս գործառույթները պարզապես համընկնում են, ինչպես, օրինակ, «Կինը պատուհանի մեջ» (1897) երկում, ուր հեղինակն ինքն է խոսում: «Ինչպես իր ողբերգության կերպարները», նա ևս «15-րդ դ. ֆլորենտիսյան հագուստ է կրում» (ebd, S. 327): Նա ըստ էության ստեղծագործության հեղինակն է, այն ներկայացնող ու միաժամանակ նրա կերպարներից մեկը: Բացի այդ՝ նա երկի մեկնաբանն է, ինչպես և արվեստինն ընդհանրապես:

Այնպես, ինչպես նախերգանքը դրամայի շրջանակներում թույլ է տալիս ներգրավելու ինքնավերաբերական և ինքնախորհրդացող գծերը, այնպես էլ արձակի ոլորտում էսսեիզմն է դառնում խորհրդածման շարժիչն ու միջոցը¹: Մուզիլի և Բրոխի էսսեիզմին անդրադառնալու պատճառը հեռավորության ստեղծումն է ավանդական «պատմություն» պատմելու (G`schichtl-Erzählen) նկատմամբ, ինչպես նաև գրականության «նոր» առաջադրանքների մասին դատողություն անելը, ինչու չէ, նաև վերջիններիս փորձարկումը: Այստեղից կարելի է հետևեցնել, որ էսսեիզմը միավորում է տարբեր գործառույթներ, այն է՝ ռեֆլեքսիվ-պոետոլոգիական և փորձառական:

Էսսեիստական ինքավերաբերության և ինքնառեֆլեքսիվության վառ օրինակ է Բրոխի «Լուսնոտները» եռագրությունը (1931-32), որի երրորդ մասում ընդգրկված են «արժեքների անկմանը» նվիրված մի շարք էսսեներ, այսինքն՝ դա մի տեսական մոդել է, որը ոչ միայն բացատրում է կապակցված, «ռեալիստական» պատումի անհնարին լինելու փաստը, այլև գործնականորեն ցույց է տալիս այն: Էսսեիստական մասերը, ինչպես խոշոր ներդիրներ, տեքստային ամբողջականությունը բաժանում են արդեն իսկ թույլ կապակցված գործողության մակարդակների: Սակայն դրանք միաժամանակ այն տարրերն են, որոնք ապահովում են ամբողջի միասնությունն ու իմաստը: Բրոխն «արժեքների անկման» իր տեսությամբ փորձում է նորովի ձևակերպել մոդեռնիստական արվեստի կարգավիճակն ու գործառույթները: Նրա կարծիքով՝ արվեստում աշխարհի բացատրությունը և նկարագրությունը փնտրելն այլևս իմաստալից չէ. այն այսուհետ իրենից ներկայացնում է արժեքների առանձին ոլորտ՝ իր սեփական տրամաբանությամբ:

Ամբողջությամբ այլ կերպ է Ռոբերտ Մուզիլը ներկայացնում «Էս-

¹ Այս թեմայի առնչությամբ տե՛ս Dietmar Goltschnigg (1987; 1989).

սեիզմի ուտոպիան» իր «Մարդն առանց հատկությունների» [1930 ff.] վեպի 62-րդ գլխում: Այս հայտնի և հաճախ մեջբերվող գլխում Էսսեիզմին վերագրվում է առնվազն երեք գործառույթ, մասնավորապես՝ որպես ռեֆլեքսիայի առարկայի, միջոցի ու ռացիոնալ ռեֆլեքսիայի ուտոպիական այլընտրանքի:

Ժամանակակից արվեստի ինքնառեֆլեքսիվությունն այստեղ հասնում է իր գագաթնակետին: Արվեստի ինքնագիտակցումը, որն այս վեպի թեմաներից է, այստեղ դրվում է հարցականի տակ. այն ոչ միայն «միամիտ» պատումի վերջն է նշույթավորում, այլև պատումինն ընդհանրապես: Պատումի փոխարեն հանդես է գալիս խորհրդածույնը վերջինիս անհնարիսության մասին: «Այս վեպի պատմությունը հանգեցնում է նրան, որ պատմությունը, որն այստեղ պետք է պատմվեր, չի պատմվում» - այսպես է հնչում Մուզիլի՝ իր իսկ վեպի սեփական մեկնաբանությունը [Musil 1981 [1978], Bd. 5:1937]:

«Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականության ինքնավերաբերական և ինքնառեֆլեքսիվ գծերն անբաժանելիորեն կապված են լեզվի ստեղծման ճգնաժամի հետ, որում հայտնվել էր դարասկզբի գրականությունը: Նոր գիտակարգերի զարգացումն ու մրցակցությունը /օրինակ՝ հոգեբանության/ և տեխնիկական ձեռքբերումները /«նոր» լրատվամիջոցները/ սպառնում են գոյաբանական առումով վտանգել գրական ստեղծագործության ազդեցության շրջանակն ու իմաստայինությունը: Աշխարհի բացատրության և արդարացման «հին» նմուշներն այլևս չեն գործում, բայց և այնպես բացակայում են ստեղծագործելու նոր հարացույցներն ու սոցիալական ուղենիշները: Այս իրադրության մեջ զարմանալի չէ, որ «գրականություն» հասկացությունը ինքն իրենով հօդս է ցնդում: Հեղինակները տարակուսում են, թե ինչ է իրենից ներկայացնում գրականությունը, արդյոք գոյություն ունի՞ «պոեզիան». նրանք սկսում են երկմտել իրենց գրական արտադրանքի և ընդհանրապես իրենց գոյի շուրջ [հմմտ. Bolterauer 1998]: Ռոբերտ Մուզիլ իր «Այս ժամանակվա պոետը» (1934) խորագրով զեկույցում նկատում է հետևյալը. «Եվ քանի որ ես պոետի և այսօրվա մասին պետք է խոսեմ, ինձ հեշտ է տրվում սկիզբը. ես հանգիստ կարող եմ երկուսի մասին պնդել, որ մենք չգիտենք, թե ով ենք մենք» [Musil 1981, [1978], Bd. 8:1243]: «Պոետները և իրենց ժամանակը» (1906) ճառին իր մտորումներում Հոֆմաննսթալն արձագանքում է հետևյալ կերպ. «Ես գգում եմ միջոցների և նույնպես մտադրության պակասը՝ ինչ-որ կերպ արվեստի փիլիսոփայությամբ զբաղվելու համար» [Hofmannsthal 1979-80,

Bd.8:54]: Այստեղից կարելի է հետևեցնել, որ և՛ արվեստը, և՛ գրականությունը կորցրել են իրենց հասկանալիությունը: Գրականության ու նրա մտացածին լինելու մասին միամիտ և անառարկելի պատկերացման փոխարեն հանդես է գալիս գրական-գեղագիտական անտարակուսելի փաստերի ու նորմերի քննադատորեն հարցականի տակ դնելը: «Այս խմբի ակնառու ներկայացուցիչների՝ Հեֆմանսթալի, Շնիցլերի, Անդրիանի, Բեր-Հոֆմանի ու Բարի ստեղծագործությանը բնորոշ է ռեֆլեքսիա վերջինիս նախադրյալների, պայմանների և նկրտումների մասին», - գրում է Ռիքմանը [Rieckmann 1985, S. 182]: Այս համատեքստում, այսպիսով, «գրականություն» հասկացությունն ընկալվում է ոչ թե որպես կայուն այն պատճառով, որ միշտ գոյություն է ունեցել, այլ՝ որպես ստեղծված և դրանով իսկ մշտապես նորովի նախագծվող ու ձևակերպվող: Ասել է թե՛ գրականությունը ոչ թե *առկա է*, այլ այն կառուցվում է: Ուստի այս ժամանակաշրջանի գրականության էությունը չիմանալու խոստովանությունը բացահայտում է, թե ինչ է գրականությունը, և որն է նրա բուն էությունը: Այս խոստովանությունը միաժամանակ ենթադրում է այն, որ գրականության էության հետ կապված հարցը չի կարող հենց այնպես ետ մղվել. քանի դեռ նա վերացված լինելու փորձերի ու անհանգստության պատճառ է, *փաստացի* շարունակում է որպես հուզող մի բան գոյություն ունենալ: Հետևաբար, ինչպես Հոֆմանսթալը, այնպես էլ Մուզիլն իրենց շարադրանքներում հրաժարվում են գրականության ձևակերպումը բնորոշելուց:

Գրականության ինքն իրեն հարցականի տակ դնելը, որը տեղի է ունենում թե՛ մտացածին և թե՛ նրան ուղեկցող ոչ մտացածին տեքստերում, առնչվում է ինչպես սպեցիֆիկ գրական հարցադրումների (այսպես, օրինակ, ժանրերին, ոճերին), այնպես էլ գրական-գեղագիտական ընդհանուր խնդիրների հետ:

«Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականության մեջ, ինչպես արդեն նշել էինք, ինքնավերաբերական ու ինքնառեֆլեքսիվ տարրերի առկայությունը պայմանավորված է ավանդական և ժամանակակալից գրականության հետ կապված դժգոհությամբ: Մանավանդ Մուզիլը շատ հաճախ է գանգատվում այս առումով՝ նշելով հետևյալը. «Ես հաճախ եմ հիշում, թե որչափ անբավարար մտավոր էր ինձ համար ամբողջ գոյություն ունեցող գրականությունը:» [Musil 1983, Bd.1:230] «Հին», մասնավորապես ռեալիստական պատմողական ձևերի և եղանակների¹ հետ կապված անբավարարվածությունը դրդում է նոր մեթոդներ

¹Բարը այս առումով խոստովանում է հետևյալը. «Այս բոլոր տարիների

րի փորձարարության: Ուստի Բարը շատ ազդեցիկ շեշտում է. «Այլևս անհնար է, որ մենք իրենց արվեստը [ռեալիստներինը, Ե. Է.] կրկնենք» [1968:43]: Հենց այս նորը՝ մոդեռնիստականը, ստեղծելու ցանկությունից են բխում բազմաթիվ ձևական ու ոճական այն փորձերը, որոնցից են Էսսեիզմը վեպում, ներքին մենախոսությունը, քնարերգական դրաման, կայաններով դրաման (Stationendrama), ֆենտազին (Fantasy), խորհրդանշանային քնարերգությունը, զուգազգացականության նախագծերը (synästhetische Entwürfe) և այլն: Կարևոր է նաև նշել, որ ոչ միայն «հնի»՝ «նորով»՝ «մոդեռնիստականով» փոխարինումն է տեղի ունենում, օրինակ, ռեալիստական պատմողական եղանակի փոխարինումը ներքին մենախոսությամբ, այլև մեծ մասամբ, այսպես կոչված, նորի մասին ռեֆլեքսիաներ են ներհոսում «նոր» պատկերման մեջ: Ուրիշ խոսքով՝ ոչ թե նորը միտումնավոր փոխարինում է հինին, այլ մշտական հարցականի տակ է դրվում այն, թե որքանով գործող է նորը:

Այստեղ մեծ դեր է խաղում նաև առերեսումը նոր լրատվամիջոցների հետ՝ սկզբում ֆիլմի, ֆոնոգրաֆի, հեռախոսի, այնուհետև հետևում են ռադիոն և հեռուստացույցը: Այսպես, «Մոտեցումներ նոր գեղագիտությանը. դիտողություններ ֆիլմի դրամատուրգիայի մասին» (1925) խորագրով իր էսսեում Մուզիլն անդրադառնում է հունգարացի պոետ, լրագրող և ֆիլմի տեսաբան Բելա Բալաշի «Տեսանելի մարդը» խորագրով սցենարին՝ զարգացնելով իր սեփական՝ ժամանակակից ստեղծագործելու տեսությունը: Անդրադառնալով ֆիլմի գեղագիտությանը՝ Մուզիլն իրեն ֆիլմի գրավչության հետ կապված հարց է ուղղում, ընդ որում, նրան հուզում է այն հարցը, թե ինչպես է դա կարելի փոխադրել գրականության ոլորտ: Ֆիլմի արհեստականությունն ու բացահայտ ոչ իրական լինելը մատնացույց է անում այն երևույթին, որը Մուզիլն անվանում է «այլ իրավիճակ». «Այլ աշխարհի առկայություն», ուր «ո՛չ չափ կա, ո՛չ էլ ճշգրտություն, ո՛չ նպատակ կա, ո՛չ էլ պատճառ», ուր «բարին ու չարը [...] պարզապես դուրս են մնում», ուր իրենց փոխարեն «մեր Էության և այլ մարդկանց ու բաների խորհրդավոր ուռճացված [...] միահոսքն է տեղի ունենում» [Musil 1981 [1978], Bd. 8:1144]: Գրականության, ինչպես նաև ֆիլմի առաջադրանքը, ըստ Մուզիլի, պետք է դառնա հենց այդ «այլ իրավիճակի» գիտակցումը և դրա իմացուպ-

ընթացքում են երկու անգամ փորձել են կարդալ [Գուստավ Ֆրայթագի, Ե. Է.] «Soll und Haben»-ը և երբևէ, երբևէ չեմ հասել առաջին հատորի վերջին, ես ավելի մեծ հաճույքով կնախընտրեմ խաղալ իմ խուլ տատիկ Բեզիժի հետ:» [Bahr 1968, S. 42f.]

յան արծարծումը, ինչպես նաև նրա ձևակերպումն ու քննումը՝ ռացիոնալ մտածողության պարզության ներքո: Որպես ժամանակակից արվեստին համարժեք ու ժամանակին համահունչ մոդել՝ նա տեսնում է «բանախոհական գրելը» (“intelligentes Schreiben”), սակայն ոչ «ինչպես գրել» հարցադրման եղանակով: Ռացիոնալությունը նաև գրելիս է Մուզիլի համար մնում ամենաբարձրագույն չափանիշը:

Այս առումով մեծ տեղ է հատկացվում էսսեին, քանի որ վերջինս, և՛ գեղարվեստական գործ ուղեկցողի դերում, և՛ «Մարդն առանց հատկությունների» վեպում ինտեգրված լինելու դերում հանդես գալով, տեղ ու ձև է ապահովում ռեֆլեքսիաների համար, բացի դա նա նաև «մոդեռնիստական» գրելաձևի էքսպերիմենտի փորձարկում է¹: Էսսեն և էսսեիզմը ոչ միայն ինքնառեֆլեքսիայի միջոցներ են, այլ նաև գործիքներ՝ պատումի սահմանները ընդարձակելու համար: Էսսեիստական պատումը ստեղծագործելու նոր ձև է՝ գրական ֆիկցիոնալությունը և «մոդեռնիստական» ռեֆլեքսիայի ճյուղերը միավորելու համար: Ինչպես արդեն նշել էինք, դա ակնհայտ է դառնում, երբ տեղի է ունենում խորհրդածում կերպարների, գործողության ընթացքի և ստեղծագործելու պայմանների մասին: Կապակցված, իրականությունն ընդօրինակող պատումն ավարտվում է այն ժամանակ, երբ պատմողը «մեջ է մտնում» իր սեփական ռեֆլեքսիաներով: Այսպես, Մուզիլի մոտ ամբողջ գլուխներ են կառուցվում որպես էսսեններ, ինչն իր հերթին դժգոհություն է առաջացնում ռեֆլեքսիվ-էսսեիստականի գերազանց չափով ներկայացված լինելու հետ կապված, Մուզիլի խոսքերով՝ «վեպի՝ էսսեիստականով գերծանրաբեռնվածության հետ կապված, որը հոսում է և կայուն չի մնում» [Musil 5, Bd. 1, S. 816]: «Ինչից, հարկ է նկատել, ոչինչ չի բխում» ներածական գլուխը գերազանցում է բոլոր սպասումները. վայրերը և կերպարները միայն ներմուծվում են՝ կրկին չեղարկված լինելու համար. «Ենթադրենք, որ նրանք կոչվում էին Առնհայմ և Էրմելինդա Թուցցի, ինչը, սակայն, իրականությանը չի համապատասխանում, քանի որ տիկին Թուցցին օգոստոսին իր ամուսնու ընկերակցությամբ գտնվում էր Բադ Աուսգեում, իսկ դոկտոր Առնհայմը դեռևս Կոստանդնուպոլսում էր, ապա ուրեմն հանելուկ է մնում, թե ովքեր էին այդ մարդիկ:» [Musil 1981, Bd 1:10]

¹Թեև Մուզիլն իրեն պետք է դասեր մոդեռնիզմի հոսանքին, նա, այնուհանդերձ, վերապահումներ ուներ այդ հասկացության հետ կապված: Նա հետևյալ կերպ է արտահայտվում այս երևույթի մասին. «Ես մոդեռնիստներին դեմ էի, երբ երիտասարդ էի, և այդ պատճառով կարող եմ նաև այս տարիքում էլ մոդեռնիստներին դեմ լինել» [1983, B1 S. 493]:

Մուզիկն այստեղ հանդես է գալիս նարատիվ հնարավորությունների և անհնարին բաների խտությամբ. խաղում է ավանդական սպասումներով, սակայն ընկրկում դրանց առջև՝ հրաժարվելով իրականացնել վերջինները: Հետևեցնելով կարելի է պնդել, որ նա փորձարկումներ է իրականացնում ավանդական նարատիվոգիայի սահմաններով՝ առերեսելով դրանք ժամանակակից, մտավոր գրականության մասին¹ իր սեփական պատկերացումներով:

Ժանրի ու արվեստի ձևերի սահմանների ընդարձակումը կապված է, ինչպես արդեն նշել էինք, գրական-գեղագիտական ինքնահարցականների հետ: Քննարկումներ այն հարցերի շուրջ, թե ինչի համար է քնարերգությունը և թե ինչ ձևով պետք է ներկայանա վեպը, դառնում են արվեստի ու գրականության նշանակության ու հնարավորությունների մասին ընդարձակ ռեֆլեքսիաների մի մաս: «Հին» գեղագիտական ծրագրերն այլևս չեն գործում, իսկ նորերը դեռ ստեղծված չեն: Այս իրավիճակը ախտանշանային ձևով արտապատկերվում է Բարի՝ «Մոդեռնիստականը» ծրագրային գործում (1891), որն իրեն ներկայացնում է որպես «նորի», «մոդեռնիստականի» պաշտպան, սակայն եզրափակվում է միայն այդ հուզական կոչով: Այս նույն անորոշությունը ներթափանցում է նաև մյուսների՝ Հոֆմանսթալի, Մուզիլի, Բրոխի և Ռիլկեի նոր գեղագիտության վերաբերյալ դատողությունները: Իրենք մի շարք աշխատություններ են նվիրում այս հարցի արծարծմանը: Այսպես, Հոֆմանսթալը, սկսած իր «Պոեզիան ու կյանքը» (1896) մինչև իր «Գրականությունը որպես ազգի հոգևոր տիրույթ» (1926) աշխատությունը, ջանում է իր ստեղծագործական գործընթացի համար բնորոշել գեղագիտական համարժեք չափանիշներ և սոցիալական գործառույթներ: Նաև Մուզիլը, սկսած իր «Անպարկեշտը և հիվանդագինը արվեստում» (1911) էսսեից ընդհուպ իր «Գրողը և գրականությունը» (1931), ձեռնամուխ է լինում այն հարցի պատասխանին, թե ինչու և ինչի համար է գրականությունը դեռևս լավ, և թե ինչպիսին նա պետք է լինի՝ որպես մոդեռնիստական: Ընդ որում, պատասխանները, որոնք «Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականության ներկայացուցիչները փորձում են տալ գրականության «ինչպիսին» և «ինչու» լինելու հարցերին, ավելի քան տարբեր են, հաճախ նաև անհամատեղելի. նրանք ընդարձակվում են տեսլական գրականությունից /Օսկար Կոկոչկա/ սկսած

¹ Նշենք, որ, ի տարբերություն Մուզիլի և Բրոխի, Հոֆմանսթալը ու Բեր-Հոֆմանը փորձեր են ձեռնարկում՝ ընդգրկելով տիկնիկային թատրոնի և պարի տարրերը, անցնել գրականության սահմանները և բացվել արվեստի այլ ճյուղերի հանդես:

մինչև ճանաչողական գրականություն /Մուզիյ/. Նրանք մի կողմից պահանջում են գեղագիտական փախուստ աշխարհից /օրինակ՝ երիտասարդ Ֆելիքս Դյոմմանը, մասամբ նաև Հոֆմաննսթալը/ և մյուս կողմից՝ գանգվածային աշխարհիկություն /օրինակ՝ Կառլ Կրաուզը/:

Լուծումը, որը տալիս են երիտասարդ Հոֆմաննսթալն ու Ռիլկեն, այն իմաստով է հատկապես մեղմ, որ նրանք փորձում են արվեստի և գրականության սոցիալական գործառույթը փաստել վերջիններիս՝ գործառույթներից զրկված լինելու բացատրությամբ: Գեղարվեստական տարբեր հոսանքներում զբաղեցնելով միջին դիրքորոշում՝ երկուսն էլ հաստատում են գրականության «Էություն» սաստիկ կարոտախտը, ընդ որում, այս երևույթի մարմնացումն իրենք տեսնում են քնարերգության մեջ: Նրանք միաժամանակ անկեղծորեն խոստովանում են, որ ոչինչ չեն կարող ասել պոեզիայի այս «Էության» մասին, քանի որ ոչինչ հնարավոր չէ ասել այն բանի մասին, ինչն անորոշ է: Ըստ իրենց՝ պոեզիան ինքնին անասելի է. այն չի կարող ամփոփված լինել հասկացություններով, քանի որ լեզուն ի գործ է բացատրել այն: Հասկանալի է միայն ժամանակակից քնարերգության իրավասության ոլորտը. դա ժամանակակից մարդու հոգեբանությունն է, որը և պետք է արծարծի մոդեռնիստական լիրիկան: «Հոգին» է այն կախարդական բառը, որը պետք է լինի բանաստեղծների ճիգերի կենտրոնում: «Դեպի ներս շրջվելու» հասկացությունն այն է, որը Բարը ևս բերել է Փարիզից:

«Հոգու» գաղափարը նախևառաջ ծառայում է այն նպատակին, որ օգնում է անվանելու և հանրագումարի բերելու «Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականության այն բոլոր Նոր բովանդակություններն ու թեմաները, որոնք ի հայտ էին եկել՝ պայմանավորված իմպրեսիոնիստական-սիմվոլիստական «դեպի ներս շրջադարձով»: «Ոգու» գաղափարը Հոֆմաննսթալի և Ռիլկեի գեղագիտական հասկացությունում այն «հոգևորի» մարմնացումն է, որը հանդես է գալիս ճշմարիտ պոեզիայում, և հենց դրանում է հաստատվում քնարերգականի «Էությունը»: Վերջինիս Էությունն ամեն բանի միջև արտահայտված զգացմունքայնությամբ հոգևոր կապ բացահայտելու ու արտահայտելու մեջ է: Պոեզիայի արվեստի Էությունը, ըստ Հոֆմաննսթալի, հոգևորն է, այն ճախրող, անվերջանալի բազմիմաստ, Աստծո և արարչագործության միջև վարանող բառերն են [1979-80, Bd. 8:18f.]: Այս երևույթին նման ձևակերպում է տալիս նաև Ռիլկեն. «Արվեստն ինձ համար յուրաքանչյուրի՝ նեղ և մութ բաների միջով բոլորի հետ փոխըմբռնում գտնելու ձգտումն է, ամենափոքրից սկսած մինչև ամենամեծը, նման մշտական

երկխոսություններում կյանքի վերջին հանդարտ աղբյուրներին ավելի մոտենալն է: Բաների գաղտնիքները ձուլվում են նրա ներսում սեփական ամենախորը զգացմունքների հետ և բարձր դառնում նրա համար, կարծես դրանք իր սեփականները լինեն» [Rilke, 1965:365]:

Պոեզիայի Էությունը, այսպիսով, կազմում են հոգու տիրույթը, հոգևորն ու դրա հետ միասին նաև հանդարտությունն ու չերևացողը: Ուստի գրականության ու արվեստի ուշադրության կենտրոնում այլևս ներկայացուցչականը և բարոյախրատականը չեն, այլ՝ այն ամենը, ինչը հնարավոր չէ անվանել խոսքերով, այն, ինչ ամօրյայում վտանգված է փյուզմանը: Պատահական չէ, որ Հոֆմաննսթալը բանաստեղծի ինտիմորը բնութագրելիս իր «Պոետը և այս ժամանակը» հոդվածում վկայակոչում է սուրբ Ալեքսիսին, որը, տասնամյակներ շարունակ հասարակությունից զրկված, որպես մուրացկան գոյատևում է իր հայրական տան սանդղավանդակի տակ: Ըստ Հոֆմաննսթալի՝ բանաստեղծը նման է մուրացկանի, որն ամեն բան ընկալում է, լսում է, տեսնում է, հոտ է քաշում այն ամենից, ինչ կատարվում է տան մեջ, սակայն ինքն այդ ամենին մասնակցություն չունի: Այլ խոսքերով՝ բանաստեղծը «հանդիսատես է, թաքնված ընկեր, բոլոր բաների լռակյաց եղբայրը» [Hofmannsthal 1979-80, Bd. 8: 67]: Նա ոչինչ չի բացառում իր աշխարհի ընկալումից, ամեն ինչ կարող է կարևոր դառնալ իր համար՝ և՛ լավը, և՛ վատը, և՛ հինը, և՛ նորը, և՛ արդիականը, և՛ անցածը: Որպես իր ժամանակի զգայուն սեյսմոգրաֆ՝ նա ձայն է բարձրացնում անասանելիի ու անարտահայտելիի համար: Անօգտակար լինելով սոցիալական առումով՝ գրականությունը դրա շնորհիվ գոյատևման իրավունք է ստանում:

Եզրափակելով կարելի է մեջբերել Ադորնոյի հետևյալ նախադասությունը, որը ձևակերպված է վերջինիս «Գեղագիտական տեսության» մեջ. «Ինքնըստինքյան հասկանալի էր դարձել այն, որ ոչինչ, ինչ վերաբերում էր արվեստին, այլևս ինքնըստինքյան հասկանալի չէր. ո՛չ իր մեջ, ո՛չ էլ ամբողջի հանդեպ իր հարաբերության մեջ, անգամ ո՛չ էլ իր գոյատևման իրավունքի մեջ» [Adorno 1998 [1973]:9]: Այս արտահայտությունն ամենից լավ է բնութագրում «Վիեննական մոդեռնիզմի» արվեստի և գրականության իրավիճակը: Այս ոչ դրական եզրահանգման լույսի ներքո արվեստն ու գրականությունը հանդես են գալիս որպես ապահովությունից, ինքնությունից, ինքնըստինքյան հասկանալի լինելու ինքնությունից, իրենց Էությունից, սոցիալական դիրքորոշումից, գործաբանական գործառույթից, ինչպես նաև գեղագիտական մեթոդաբանությունից զրկվածներ: Միակ գործող բանն այս իրավիճակում ինքն իրեն հարցա-

կանի տակ ղնելն է: Ուստի, ըստ Ադորնոյի, արվեստի գործեր ստեղծելիս արվեստագետները պետք է իրենց մշտապես ենթարկեն ինքնավերաբերության ու ինքնառեֆլեքսիայի գործընթացի, ինչն իր հերթին պետք է արտացոլվի իրենց գործերում՝ լինի դա ներկա ինտեգրված պոետիկա, թե էքսպլիցիտ արտահայտված ինքնառեֆլեքսիա:

Վերոնշյալից կարելի է հետևեցնել, որ «Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականության ինքնառեֆլեքսիան դրսևորվում է որպես գեղագիտական և գոյաբանական ճգնաժամի հարացույց: Այս բեկումնային դարաշրջանում ավանդական պատումի և պատկերման հետ կապված քննարկումները խառնվում են ճգնաժամային երևույթներին քաղաքական, տնտեսական, մանկավարժական, սեռաբանական և կանանց իրավունքների դաշտերում: Այս ճգնաժամը դարասկզբի հասարակության մեջ հակակշիռ չի գտնում. այն է՛լ ավելի է սրվում այլ ոլորտներում ու խոսույթներում հանդես եկող ճգնաժամերի և բեկումների համապատկերի վրա: Հետևաբար կարելի է ասել, որ «Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականությունը կարող է համարվել գրական-գեղարվեստական մոդեռնիզմի ճգնաժամային երևույթների սրացում, որի սկիզբը, սակայն, արդեն իսկ դրվել է ուշ՝ 18-րդ դարի վերջում [Vietta 1992]: Այն դրսևորվում է ռեֆլեքսիվ ժանրերի չափազանց մեծ հագեցվածությամբ /օրագրեր, կարճ մեկնաբանություններ, գրառումներ, էսսեներ, զեկույցներ, հոդվածներ, նախաբաններ, աֆորիզմներ, խոհեր/, ինչպես մաև վարպետորեն տիրապետվող խորհրդածման ռազմավարություններով և մեթոդներով, նեղ իմաստով՝ «գրական» տեքստերում /որպես նախերգանք, ներդրված էսսե, էսսեիստական պատում, խոհերի քնարերգություն, արհեստական կերպար/:

Ի մի բերելով վերոնշվածը՝ կարելի է ասել, որ «Վիեննական մոդեռնիզմի» գրականությունը՝ որպես մոդեռնիստական, մշտապես զննում է ինքն իրեն և ընթերցողից պահանջում մասնակցություն այդ գործընթացին:

Ելնա Հ. Էթարյան - Ուսումնառությունն ու մասնագիտական կրթությունը մասամբ իրականացրել է Գերմանիայի մի շարք համալսարաններում: Հանդիսանում է DAAD-ի, KAAD-ի, Alexander von Humboldt հիմնադրամների կրթաթոշակակիր, ինչպես նաև «Գերմանախոս երկրների կրթաթոշակակիրների հայկական միավորում» հասարակական կազմակերպության փոխնախագահ, KAAD-ի կոլեգիայի, ինչպես նաև IVG-ի (Գերմանագիտության միջազգային միավորման)

անդամ: Հետազոտության ոլորտները. Ժամանակակից գերմանական գրականություն, գրականության տեսություն, գրականության դասավանդման մեթոդիկա: Հայրենական և միջազգային ավելի քան 50 գիտական հոդվածների հեղինակ է:

ЕЛЕНА ЭТАРЯН - ПРОБЛЕМА САМОРЕФЕРЕНЦИИ И САМОРЕФЛЕКСИИ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ «ВЕНСКОГО МОДЕРНИЗМА»

- В данной статье рассматривается тема саморефлексии современной литературы на примере «Венского модернизма». Присущие данному литературному направлению самореферентные и саморефлексивные черты неразрывно связаны с кризисом легитимности литературы, в которой находилась последняя на пороге нового, XX столетия. На смену наивным и бесспорным представлениям о вымышленном характере литературы приходит критический взгляд на литературно-эстетические нормы и представления. Иными словами, наличие самореферентных и саморефлексивных составляющих в литературе «Венского модернизма» (литературы модерна в общем) связано с недовольством традиционной и современной литературами. В статье мы останавливаемся на произведениях Г. фон Гофмансталя, Г. Бара, А. Шницлера, Р. Беер-Гофмана, Р.М. Рильке и Р. Музиля - как ярких представителей данного направления.

Целью статьи является представление форм и функций самореферентности и саморефлексивности в произведениях данных поэтов и писателей, что представляет возможность изучения проблем, стоящих перед литературой в начале столетия, и возможных способов их решений.

YELENA ETARYAN - THE PROBLEM OF SELF-REFERENCE AND SELF-REFLECTION IN THE CONTEXT OF THE LITERATURE OF «VIENNA MODERNISM»

- This article discusses the theme of self-reference and self-reflection of modern literature on the example of «Viennese Modernism». The self-referential and self-reflexive features inherent in this literary trend are inseparably linked with the crisis of the legitimacy of literature, in which the latter was on the threshold of the new, XX. century. The naive and indisputable ideas about the fictional character of literature are replaced by a critical look at literary-aesthetic norms and ideas. In other words, the presence of self-referential and self-reflexive components in the literature of «Viennese Modernism» (modern literature in general) is associated with discontent with traditional and modern literature. In the article we refer to the works of G. von

Hofmannsthal, G. Bar, A. Schnitzler, R. Beer-Hoffmann, R.M. Rilke and R. Musil - as bright representatives of this direction.

The purpose of the article is to present the forms and functions of self-reference and self-reflexivity in the works of these poets and writers, which offer a possibility of studying the problems facing literature at the beginning of the century and possible ways to solve them.

REFERENCES

- Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form*. In ders.: «Noten zur Literatur». Berlin/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1958, S. 9-49.
- -: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. v. Gretel Adorno / Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 [1973].
- Bahr, Hermann: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*. Hrsg. v. Gotthart Wundberg. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1968.
- Beer-Hofmann, Richard: *Der Tod Georgs*. Mit einem Nachwort von Hartmut Scheible. Stuttgart: Reclam 1980.
- Bolteraurer, Alice: *Die Literatur, gibt es sie überhaupt? Die literaturtheoretischen Reflexionen der Wiener Moderne*. In: «Newsletter Moderne. Zeitschrift des Spezialforschungsbereich Moderne - Wien und Zentraleuropa um 1900 1.1» (1998), S. 14-16.
- Broch, Hermann: *Denkerische und dichterische Erkenntnis*. In ders.: «Kommentierte Werkausgabe». Bd. 9.2. Hrsg. v. Paul Michael Lützerer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 43-49.
- -: «Kommentierte Werkausgabe». Bd.1: Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Hrsg. v. Paul Michael Lützerer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.
- Bürger, Peter: *Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre*. In ders. (Hrsg.) «Vom Ästhetizismus zum Nouveauroman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft». Frankfurt a.M.: Athenäum Fischer 1975, S. 23-48.
- George, Stefan: *Werke: Ausgabe in zwei Bänden*. Stuttgart: Klett-Gotta 1984.
- Goltschnigg, Dietmar: *Essay*. In: Dieter Borchmeyer / Viktor Zmegac (Hrsg.): «Moderne Literatur in Grundbegriffen». Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, S. 110-114.
- -: *Zur Poetik des Essays und des Essayismus bei Robert Musil und Hermann Broch*. In: Dieter Borchmeyer: «Poetik und Geschichte. Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag». Tübingen: Niemeyer 1989, S. 412-424.
- Hank, Rainer: *Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung*

ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispieldes Frühwerks Richard Beer-Hofmanns. Frankfurt a.M. u.a.: Lang1984.

- Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden.* Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M.: Fischer 1979-80.

- Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne.* Stuttgart / Weimar: Metzler 1995.

- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der Literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert.* München: Beck 2004.

- Le Rider, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität.* Übers. v. Robert Fleck. Wien: ÖBV1990.

- Luhmann, Niklas: *Beobachtungen der Moderne.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.

- Musil, Robert: *Gesammelte Werke in neuen Bänden.* Hrsg. v. Adolf Frise´. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt 1981 [1978].

- :- Musil *Tagebücher.* 2. Bde. Hrsg.v.Adolf Frise´. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt 1983.

- Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

- Rieckmann, Jens: *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik in Fin de Sie`cle.* Königstein / Ts.: Athenäum 1985.

- Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke.* Hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilkem besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M.: Insel 1965.

- Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Sie`cle.* Übers. v. Host Günther. München/ Zürich: Piper 1997 [1994].

- Streim, Gregor: *Identitätsdesignund Krisenbewusstsein.* Hermann Bahrs Konstruktion einer österreichischen Moderne. In: Antje Senarclens de Grancy / Heidemarie Uhl (Hrsg.): «Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1990». Wien: Passagen 2001, S. 71-85.

- Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Datstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard.* Stuttgart/Weimar: Metzler 1992.

- Wolf: Werner: *Metafiktion.* In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Ansätze-Positionen-Grundbegriffe.* Stuttgart/ Weimar: Metzler 1998.

- Z'megač´, Viktor: *Ästhetizistische Positionen: Zeitgenossen und Gegner des Naturalismus. Der Stilpluralismus der Jahrhundertwende.* In: ders. (Hrsg.): «Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.» Bd. II/2. Königstein/Ts.: Athenäum 1980.