

# Zygmunt Bauman

---

## Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5/6 (29/30), 171-179

---

1994

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

# Glosy

## Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy

Słowo „awangarda” (‘straż przednia’ w tłumaczeniu dosłownym) przywołuje na myśl oddział czołowy, który wyprzedza resztę wojska — choć pozostawia je w tyle po to tylko, by utorować mu drogę, trasę przebytą przez batalion, któremu kazano przedrzeć się na tereny jeszcze (chwilowo) nie zdobyte, powtórzą za czas pewien pułki, dywizje i korpusy. Na odległość przestrzenną nakłada się dystans czasowy — co robi dziś forpoczta, zrobią wcześniej czy później wszyscy pozostali. Oddział czyni „czołowym” założenie, że „za nim pójdą inni”; uznajemy go za awangardę, bo wiemy gdzie przód a gdzie tył i gdzie przebiega linia frontu, od jakiej poczynają się oba kierunki — ale też i dlatego, że uważamy tę linię za z natury swej ruchomą, i spodziewamy się, że pozostanie ona w ruchu, podążając w kierunku wyznaczonym przez kroki tych, co „na przedzie”. Pojęcie „awangardy” czerpie zatem sens z założenia o uporządkowaniu zarówno przestrzeni, jak i czasu i o z a s a d n i c z e j k o o r d y n a c j i wobec porządków. W świecie, w jakim można mówić sensownie o „awangardzie”, „przód” jak i „tył” mają zarazem przestrzenny, jak i czasowy wymiar.

Z tej to przyczyny nie ma sensu mówić o „awangardzie” w świecie ponowoczesnym. Pełno w tym świecie ruchu, ale ruchu bezładnego, w jakim jedna zmiana miejsca nie różni się od drugiej — a w każdym razie wyrokować o różnicach między nimi nie sposób, jako że nie można już wpisywać wymiaru czasowego w odległości przestrzenne, a i

sama przestrzeń i czas nie są już układami uporządkowanymi, zróżnicowanymi wewnętrznie. Nie wiadomo tu, gdzie przód a gdzie tył, a więc i nie wiadomo co „postępowe”, a co „wsteczne”. Nie ma przecież nowatorstwa gdy brak kanonu, nie ma herezji gdy brak ortodoksji! Już w 1967 roku Leonard B. Meyer sygnalizował, że sztuka współczesna znalazła się w stanic „zmiennie-stałym”, stanic „ruchomego zastój” (stasis); żaden jej fragment nie trwa w bezruchu, ale nie ma w tym rozgardiaszu systemu czy logiki, ruchy cząstek nie dodają się do siebie, a całość nie rusza się z miejsca — efekt znany uczniom pod nazwą „ruchu Browna”. Rzec można, że zabrakło dziś linii frontu, wedle której można byłoby określić co jest ruchem naprzód, a co cofaniem się; zamiast armii regularnej, bitwy toczą oddziały partyzanckie; zamiast ofensywy o z góry zadanych celach strategicznych, toczą się nie kończące się potyczki miejscowe pozbawione planu ogólnego; nikt tu nikomu drogi nie toruje i nikt nie oczekuje, że za nim pójdą inni... By posłużyć się przenośnią Jurija Łotmana (ostrzejszą od „kłaczy” Guattariego i Deleuze’a) — zamiast energii zagęszczonej w rwący nurt górskiego potoku, jaki żłobi w skale koryto, którym odtąd spływać będą posłusznie rzeczne wody — mamy tu energię rozproszoną, energię pola minowego, na jakim to tu, to ówdzie rozlegają się wybuchy, których miejsca czy czasu przewidzieć się nie da.

Sztuka przełomu stulecia przeżywała swe nowatorstwo jako działanie awangardowe dzięki perspektywie *modernizmu*, owego ruchu intelektualnego wyrosłego ze zniecierpliwienia ospałością i ślimaczym tempem, w jakim nowoczesność realizowała własne obietnice i spełniała nadzieje, jakie sama rozbudziła. Moderniści traktowali te obietnice i nadzieje na serio; przyjmowali bez zastrzeżeń — bodajże z większym niż inni zapałem — wartości, jakie cywilizacja nowoczesna wyniosła na piedestał i jakim poprzysięgła służyć; wierzyli też niezachwianie w „wektorowość” czasu, widząc upływ czasu jako ruch ukierunkowany, jako „ruch ze strzałką” — w to więc, że to, co późniejsze, jest także (winno być, musi być) lepsze, a to, co wcześniejsze, gorsze (zacołane, wsteczne, ułomne). Wypowiedzieli wojnę rzeczywistości zastanej nie w imię innych wartości i innej wizji świata, ale w imię przyspieszenia tempa; wypisali na sztandarze *hic Rhodos, hic salta* — obiecałeś, to dotrzyмай słowa. Ale mogli też wypowiedzieć wojnę rzeczywistości o tyle tylko, o ile przyjmowali jej założenia, a więc wierzyli w postępowość dziejów i w to, że pojawienie się bytów nowych czyni dawne,

zastane byty przeżytkami i pozbawia je prawa do istnienia. Szło modernistom o to, by przypiąć historii ostrogi, by dosypać paliwa lokomotywom dziejów.

Stefan Morawski sporządził wyczerpujący inwentarz cech, jakie łączyły wszelkie, skądinąd tak różne, odłamy awangardy artystycznej: wszystkim przyświecał duch pionierski, wszystkie patrzyły z dystansem, niechętnie i krytycznie na sztukę zastaną i na rolę jej przyznaną w całokształcie społecznego życia, wszystkie pogardały przeszłością i drwiły z jej kanonów, wszystkie gorliwie „teoretyzowały” na temat własnych poczynań, doszukując się w nich głębszego, dziejowego sensu, wszystkie — na wzór ruchów rewolucyjnych — skłonne były działać zespołowo, zakładać bractwa i partie; wszystkie wreszcie sięgały wzrokiem daleko poza sprawy, jakimi się zajmowały, nie tylko uważając się za awangardę sztuki, ale traktując sztukę samą jako najbardziej do przodu wysuniętą placówkę społecznego postępu, zwiastuna przyszłości, wstępny szkic tego, co stanie się jutro powszechne — a czasami jako taran druzgocący przeszkody piętrzące się na drodze historii.

Wynika z powyższego opisu, że byli moderniści *plus modernes que la modernité elle même*; że działali z autorytetu cywilizacji nowoczesnej, z jej poduszczenia i z jej przyzwolenia. Jak ona, tyle że bardziej jeszcze niż ona, żyli na froncie; jak ona, tyle że bardziej jeszcze niż ona uważali, że jedynym pożytkiem z tradycji jest to, że wiadomo co należy łamać — że granice istnieją po to, by za nie wykraczać. Czerpali zresztą natchnienie (i prawo do ferowania wyroków wiążących) z nauki i techniki — najbardziej niesfornych i krnąbrnych oddziałów szturmowych nowoczesnego antytradycjonalizmu; impresjoniści z antynewtonowskiej optyki, kubiści z antykartezjańskiej teorii względności, surrealiści z psychoanalizy, futuryści z silników spalinowych i konwejerów. Bez cywilizacji nowoczesnej byli moderniści nie do pomyślenia. Chcieli jej służyć; nie i c h było winą, że musieli swe usługi narzucać. Winą obarczali tych, co wbrew logice postępu lgnęli do kanonów już przecież przewyżczonych, ludzi o przestarzałych gustach (czyli, w ich rozumieniu, pozbawionych gustu), nie nadążających i nie chcących nadążać, za awangardą; zwali ich, pogardliwie i obelżywie, kołtunami, filistrami, mieszczaństwem, pospółstwem. Odmawiali im prawa do sądów artystycznych, z definicji przecież reprezentujących przeszłość, która straciła już prawo do istnienia, nie mówiąc już o prawie do autorytetu.

Niedojrzałych, niedorozwiniętych, zacofanych moderniści chcieli kształcić, wychowywać, nawracać; tylko jako ci, co uczą i nawracają, mogli przecież trwać na czołowej pozycji. Ich gniew rodził się z zakłopotania nauczycieli bezsilnych wobec tępoty i umysłowego bezwładu uczniów. Ale z natury swej uczniowie (jak długo pozostają uczniami) nie mogą dotrzymać kroku nauczycielom, ani nawracani (jak długo nie w pełni nawróceni) misjonarzom — są więc zawsze do oburzenia powody. Gorzej jeszcze, jeśli lekcja okaże się dla uczniów niespodziewanie łatwa; zatrze się wtedy granica między nauczycielem a uczniem, czołówką a peletonem, awangardą a taborem. Jeśli wychowankowie przyklasną wychowawcom, zamiast się przeciw nim buntować — będzie to znak niechybny, że nauki były nie dość radykalne, że czujność wychowawców karygodnie osłabła, że w krucjacie przeciw filisterstwu poszło się na niedopuszczalne kompromisy; awangardowość awangardy stanie pod znakiem zapytania, a wraz z nią także prawo do duchowego przewodnictwa, dyktowania dobrego smaku, oburzenia przeciw kołtuństwu, zajmowania postawy misjonarskiej.

Jest więc paradoksem awangardy, że sukces przyjmuje za dowód porażki, a klęskę za świadectwo słuszności sprawy. Awangarda cierpi z powodu braku społecznego uznania — ale boli ją bardziej jeszcze popularność i poklask. Tak się więc dzieje, że słuszność swych racji i radykalność dokonanego postępu mierzy ona głębią swego osamotnienia i siłą sprzeciwu tych, których poprzysięgła nawrócić. Im bardziej lżona i opluwana, tym pewniejsza jest awangarda swej sprawy... Ze strachu przed poklaskiem gawiedzi rodzi się gorączkowe poszukiwanie coraz to nowych, coraz to trudniejszych do przyjęcia form artystycznych. To, co miało być tylko środkiem do celu i stanem chwilowym, przekształca się niepostrzeżenie w cel nadrzędny i stan idealny, wynik końcowy jest taki, że wbrew deklaracjom modernistów (jak to ku wielkiemu zgorszeniu swych czytelników zauważył ostatnio John Carey) wydaje się, jak gdyby czołówka inteligencji europejskiej podjęła zdecydowany wysiłek „odłączenia mas od kultury” i jak gdyby „podstawową funkcją sztuki nowoczesnej był podział publiczności na dwie klasy — tych, którzy mogą ją zrozumieć i tych, którzy nie mogą”. O nic innego tu, powiada Carey, nie szło, jak o utrzymanie dystansu i o wyższość inteligencji (jak wcześniej już sugerował Pierre Bourdieu, o nic innego w kulturze artystycznej nie idzie...).

W paradoksie zawierał się zarodek zguby (pisał Benjamin nie bez

kozery, że nowoczesność zrodziła się pod znakiem samobójstwa). A miała ta zguba nadejść z dwu stron naraz. Jakby awangarda nie przyspieszała biegu, nie zdołała umknąć pospólstwu jakim pogardzała i którego oświecenia chciała i zarazem bała się. Rynek szybko zwęszył szanse stratyfikacyjne „niezrozumiałej” sztuki; postarał się więc o to, by ktokolwiek chciał powiadomić opinię publiczną o swym awansie, a miał po temu środki, mógł to uczynić łatwo, ozdabiając swą rezydencję najnowszymi zdobyczami kultury jakie innych, zwykłych i nieokrzyszczonych śmiertelników, wprawiały w osłupienie pomieszane z przerażeniem — dając w ten sposób dowody własnego dobrego smaku („własnej kultury”) i dystansu, dzielącego go od reszty, „kultury” i smaku pozbawionej. Zdaniem Petera Bürgera, śmiertelny cios awangardzie zadał sukces komercyjny — skwapliwa „inkorporacja” sztuki awangardowej przez „rynek artystyczny”. Paradoks awangardy uczynił sztukę nowoczesną symbolem dystynkcji; to w tej właśnie roli znalazła ona masowego nabywcę wśród bogacącego się, a niepewnego swej pozycji społecznej mieszczaństwa. Jako sztuka, mógł wysiłek awangardy nadal, zgodnie z zamierzeniem twórców, szokować; jako narzędzie uwarstwienia i samoutwierdzenia, stał się jednak przedmiotem rosnącego wciąż popytu i bezkrytycznego zachwytu. Poklask jakiego awangarda pragnęła, bojąc się go zarazem jak ognia (ba, bogobojne niemal dla jej sztuki uwielbienie) — nadszedł, i to kuchennymi schodami; nie jako triumf modernistycznej misji, nie jako świadectwo nawrócenia, lecz jako wynik gorączkowych poszukiwań przenośnych, nabywalnych symboli wyższości w świecie jaki wykorzenił tożsamości tradycyjne i uczynił konstrukcją tożsamości zadaniem życiowym wykorzenionych. „Wchłonęli” sztukę awangardową nie tyle ci, co się do niej (pod jej uszlachetniającym wpływem) przekonali, ile ci, którzy chcieli lśnić w jej odbitym blasku.

A uciekać przed pułapką można było tylko do czasu. Prędzej czy później, trzeba było uderzyć głową w mur; zbiór granic do przekraczania i barier do druzgotania nie był nieskończony. Kresem awangardowej epoki, jak stwierdził Umberto Eco, było puste czy zwęglone płótno, wytarty gumką Rauschenberga rysunek de Koeniga, pusta galeria na wernisażu Yvesa Kleina, dziura wykopana pod Kassel przez Waltera de Maria, cisza na taśmie Cage’a, nie zapisana kartka

papieru. Kresem sztuki jako rewolucji permanentnej było samouni-  
cestwienie. Nadszedł moment, kiedy nie było już dokąd uciekać.

Koniec nadszedł więc z zewnątrz i od wewnątrz naraz. Świat nie  
pozwał awangardzie się oddalić; ale i też nie było już czego unices-  
twiać, by z gruzów budować pustelnię. Powiedzieć można, że okazała  
się awangarda nowoczesną w zamyśle, ale pono-  
woczesną w skutkach (niezamierzonych, ale i nieuniknio-  
nych).

W dzisiejszym ponowoczesnym świecie mówienie o awangardzie jest  
nieporozumieniem — choć ten czy ów artysta może przyjąć postawę  
zapamiętaną z czasów burzy i naporu; będzie to jednak teraz poza  
raczej niż postawa — ogołocona z dawnego sensu, pusta, nie  
zwiastująca i do niczego nie zobowiązująca, objaw nostalgii raczej niż  
buńczuczności, a z pewnością nie hartu ducha. Pojęcie „awangardy  
ponowoczesnej” stanowi *contradictio in adiecto*.

Różnorodność stylów i gatunków sztuki nie jest dziś projekcją czasu  
na przestrzeń współprzebywania; nie dzielą się style na postępowe  
i zacofane, nowe i przestarzałe; nowe pomysły, jeśli już się pojawiają,  
to nie po to, by zastąpić style dawniej praktykowane, ale aby  
wegetować obok nich, wygospodarować dla siebie miejsce na zatłoc-  
zonej, ciasnej scenie sztuki. Gdy synchronia wypiera diachronię, gdy  
sukcesja ustępuje miejsca współobecności, a wieczna terażniejszość  
zajmuje miejsce historii — konkurencja zastępuje krucjatę; nie ma  
już mowy o misji, o orędownictwie, o prawdzie jedynej i kładącej kres  
niby-prawdom. Wszystkie style, i stare i nowe, muszą dochodzić swe-  
go prawa bytu tymi samymi środkami, podlegając prawom, jakie rzą-  
dzą dziś ogółem tworców kulturowych obliczonych, wedle celnego  
określenia George’a Steinera, na „maksymalny wstrząs i momentalny  
zanik” (na przeładowanym rynku, zadaniem najtrudniejszym jest  
zwrócenie uwagi klienta; ale też i trzeba na straganach zwalniać miej-  
sce dla nowych towarów zabiegających o zainteresowanie). A gdzie  
rządzi konkurencja, nie ma miejsca na bractwa, sodalicje, czy zdys-  
cyplinowane i strzegące swej czystości szkoły, powoływane do życia  
w czasach świętej wojny — a więc nie ma miejsca i na zbiorowo for-  
mułowane i zbiorowo strzeżone kanony i zasady. Każde dzieło startu-  
je od punktu zerowego i nie myśli o potomstwie, niepomnie przepisem  
Baudelaire’a, że nowatorstwo sztuki nowoczesnej winno być klasyką  
*in spe*.

Pojęcia takie, jak kołtuństwo, filisterstwo, wulgarność mogły służyć za jądro dramatów Bałuckiego czy Zapolskiej, ale dźwięczą obco na tle ponowoczesnej kakofonii podaży i popytu. Jakże tu przeprowadzić cezurę, jeśli nie wiąże się już (jak wiązała się dawniej, w czasach modernizmu) nowość z rewolucją, nowatorstwo z postępem, a odrzucenie nowatorstwa z zacofaniem i ciemnotą? Wizja postępu pozwalała na obiektywne zdawałoby się sądy o tym, co jest sztuką a co nie, co jest sztuką dobrą a co złą — i otaczała aurą sądów apodyktycznych opinie tych, co w jej imieniu przemawiali. Gdy jej zabrakło — wypada, jak podejrzewają np. Howard Becker czy Marcia Eaton, obejść się etykietkami prestiżowych galerii i sal koncertowych i porównawczą analizą cen osiągniętych poprzez dzieła przez nie sprzedawane (co zresztą sprowadza się do tego samego). Moc stratyfikacyjną, jaka niegdyś doprowadziła do triumfu/klęski awangardy, posiada dziś nie tyle dzieło sztuki, co miejsce w jakim się je nabyło i cena jaką się za nie zapłaciło. Pod tym jednak względem nie różnią się dzieła sztuki od innych symboli pozycyjnych pozyskiwanych za pośrednictwem rynku. Na czym więc w świecie ponowoczesnym, poawangardowym, polegać może swoistość sztuki?

Era awangardy (ogólniej biorąc, modernizmu artystycznego) pozostała po sobie pojęcie sztuki jako oddziały szturmowej historii. Awangarda przeżywała swą twórczość jako działalność rewolucyjną (znane są sympatie jakie większość artystów awangardowych żywiła dla politycznych ruchów rewolucyjnych, z lewa czy z prawa, w których dopatrywała się pobratymstwa duchowego i wspólnoty celów; sympatie zresztą z reguły nie odwzajemniane przez polityków podejrzliwych wobec tych co przedkładają zasady i kanony nad partyjne posłuszeństwo, a nadto chronicznie zaafierowanych zdobywaniem masowego poparcia, więc skłonnych z natury do zagrań populistycznych — przeto do schlebienia tym gustom, jakim awangarda poprzysięgła zagładę). Sztuka miała narzucić rzeczywistości kształty, na jakie rzeczywistość sama, nie wspomagana, zdobyć się nie mogła.

Sztuka dzisiejsza, dla odmiany, mało się rzeczywistością przejmuje; mówiąc ściślej, sama jest rzeczywistością, i ta rzeczywistość, rzeczywistość kultury, jej wystarcza. I pod tym względem sztuka dzieli los sztuki ponowoczesnej, która wedle określenia Baudrillarda jest kulturą symulacji, a nie reprezentacji. Sztuka jest jedną z wielu alternatywnych rzeczywistości, z których każda posiada włas-



ny zestaw milcząco przyjętych założeń i własne procedury i mechanizmy ich „uprawdziwiania” oraz samoodtworzenia się. Pytania o to, która z rzeczywistości jest „bardziej rzeczywista”, która pierwotna a która wtórna, która dla której służyć ma za punkt odniesienia i sprawdzian poprawności, tracą sens; a jeśli nawet zadaje się je z nawyku, to nie wiadomo przecież, jak zabrać się do szukania odpowiedzi (symulacja, powiada Baudrillard, nie jest udawaniem; w przypadku symulacji choroby — dolegliwości psychosomatycznych — nie sposób odpowiedzieć na pytanie, czy pacjent cierpi „naprawdę”).

Sztuka ponowoczesna zdobyła niezależność wobec nieartystycznej rzeczywistości, o jakiej się jej poprzednikom nie śniło. Ale za swobodę bez precedensu wypadło zapłacić, wyrzekając się rojeń o torowaniu drogi światu. Nie idzie tu o to, że sztuka dzisiejsza straciła „użyteczność społeczną”, faktyczną czy domniemaną. Schönberg zradycyzował Gautierowe hasło „sztuka dla sztuki”, powiadając, że nic co użyteczne nie może być sztuką — ale nawet ten postulat radykalny nie chwyta sytuacji sztuki w świecie ponowoczesnym, w jakim samo już pojęcie „użyteczności społecznej” traci sens, jako że na terenie na którym operuje sztuka nie jest bynajmniej jasne, a co więcej nie wydaje się jasne, co miałyby przynieść życiu społecznemu pożytek, a co szkodę. Mówiąc ściślej, ten typ wolności wobec rzeczywistości społecznej, jaki stał się udziałem sztuki nie jest spełnieniem Gautierowego postulatu. Niezależność nie oznacza autonomii, a hasło „sztuka dla sztuki” domaga się autonomii właśnie, prawa do samorządu, a nie zerwania więzi z innymi aspektami życia. Dla modernistów, sztuka miała być przewodnikiem życia, czasem i jego dyktatorem — a nie służebnicą, i to dla spełnienia tej roli potrzebowała władzy — samookreślenia i ferowania własnych praw i zasad. Miał więc slogan Gautiera sens tylko w odniesieniu do sztuki awangardowej.

Niezależność to nie to samo co autonomia oraz uwolnienie od trosk i obowiązków wobec rzeczywistości pozaartystycznej; nie musi równać się samozarządzaniu. Jak powiada Baudrillard, wielkość sztuki mierzy się dziś rozgłosem (tym dzieło większe, im liczniejsza widownia). Doniosłość zdarzenia artystycznego wyznacza nie siła głosu czy potęga obrazu, lecz moc środków reprodukcji i wydajność kopiarek — zaś ani głośnikami ani kopiarkami artyści nie zarządzają. Warhol wcielił tę nową sytuację w sztukę, którą uprawiał — obmyślając techniki, jakie likwidują do reszty pojęcie oryginału i produkują z miejsca

kopie tylko: liczy się wszak to, ile kopii sprzedano, a nie to, co się kopiuje.

Nie rozpoznałaby w tej sytuacji awangarda spełnienia swego programu — choć socjolog dopatrzeć się w niej może następstw (niezamierzonych) awangardowej praktyki.

Zygmunt Bauman

### Glosa o pojęciu „literatury współczesnej”

Najdawniejszy tytuł z wyrażeniem „literatura najnowsza” jaki nasuwa się pamięci, to *Briefe die neueste Literatur betreffend* wydawane przez Lessinga, Nikolaiego i Mendelssohna w 1759 roku. Określenia: „współczesny”, „współczesność” i do nich zbliżone pojawiają się dopiero w XIX w, *Etudes critiques sur la littérature contemporaine* E. Scherera w r. 1863, *Les Contemporains* J. Lemaître’a w r. 1885.

Liczba tak lub podobnie nazywanych książek wzrosła od schyłku XIX w. Wymienimy przykładowo: A. Skobiczewski, *Istorija nowiejszej russkoj litieratury* — 1892; A. Bartels, *Die deutsche Dichtung der Gegerwart* — 1897; A. Socrgel, *Dichter der Zeit* — 1911; R. Lalou, *Histoire de La Littérature française contemporaine* — 1922.

Określenie „współczesny” ma swych konkurentów. W Niemczech jest to przede wszystkim „moderna” (*Antologia Moderne Dichtercharaktere* — 1884, E. Wolff, *Die Moderne* — 1886); jak świadczy słownik Wilperta — do dziś przymiotniki te traktowane bywają synonimicznie. W tym znaczeniu pojawiają się także w pracach francuskich (R. M. Albérès, *Historie du roman moderne*) i anglojęzycznych (R. Williams, *Modern Tragedy* — 1966).

W Niemczech jednak z biegiem czasu „die Moderne” zaczęło oznaczać także zamknięty już okres literatury przełomu XIX w. (np. analogia G. Wunberga *Die Literarische Moderne* (1971)). W książce Hugo Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik* przymiotnik *moderne* odnosi się zarówno do poezji Baudelaire’a jak i do zjawisk najnowszych. W ostatnich latach badacze niemieccy używają terminu *die literarische Moderne* dla określenia długotrwałego nurtu literatury