

Razprava je mišljena kot prispevek, ki teoretsko in filozofsko osvetljuje strukturiranost (tj. konstrukcijske principe) moderne proze. Pojem paradigmatizacije opredeljuje specifično jezikovno logiko te proze in zato je najprej zastavljeno metodološko vprašanje, ali je v jezikovnih določilih mogoče razbrati pripadajočo formo zgodovinske zavesti. Sledi sistematična zastavitev vprašanja o modernem romanu, ki sam sebe razglaša za nekaj povsem drugega, kot je tradicionalni roman. Takšnega vprašanja ne moremo zastaviti mimo romantičnih stališč o romanu, ko je bil ta dokončno priznan kot umetnost. Če pa je status tradicionalnega romana kot umetnosti problematičen, pomeni, da je nujno analitično spregovoriti o izhodiščni formi romana v helenizmu, tj. o pseudès historii, in o pripadajoči izvorni jezikovni dominantni te proze. Analiza razkrije, da romanu, ki sam sebe izhodiščno razume kot historio, ne pripadajo docela poteze pesniške (tj. umetniške) funkcije jezika. Iz takšnih ugotovitev je mogoče sklepati, da je roman skozi svojo dolgo zgodovino vseskozi šele na poti v umetnost. V zadnjem razdelku opredeljujemo razliko med jezikovnimi principi (in pripadajočo diegetsko naravo) tradicionalnega in modernega pripovedništva.

Jola Škulj

PARADIGMATIZACIJA PROZNIH STRUKTUR

Vprašanje
o romanu
in o jeziku

Za moderno pripovedno prozo predpostavljamo, da ima svoja specifična določila, ki jih je mogoče opredeliti kot paradigmatiska. Ob tem stojimo na stališču, da je takšno njeno naravo mogoče razumeti in razlagati tudi historično. Hevristično trdimo, da je vprašanje paradigmatizacije¹ mogoče povezati s problematiko ontološkega pluralizma, perspektivizma oziroma aspektizma.

I. Beseda o metodi

Pojem paradigmatizacije opozarja, da analitična perspektiva izvira iz lingvistike, ali točneje, iz semiologije, vendar ne toliko spričo argumenta, da gre za področje verbalne umetnosti, pač pa zaradi neke druge odločilnejše, danes vse bolj razvidne predpostavke o univerzalnosti jezika, ki obvladuje tudi mehhanizme vsakokratnega zgodovinskega mišljenja in zavesti, s tem pa tudi človekove historične pozicije. Jezik je konstitutiven aspekt človeške eksistence (E. Sapir), zato literarni diskurz kot model jezika razkriva ravno to zgodovino, vsakokratno resnico zgodovinskega časa. Da je zavest lingvistično (skozi jezik socio-historično) determinirana in da je zavest (kakor jezik) kontinuiran proces postajanja, notranji dialog zavednega in nezavednega, je sredi dvajsetih let trdil že Bahtin.² Takšne predpostavke so pogojevale sam obrat v literarni vedi, ki ga je ne glede na dane rezultate odpiral ruski formalizem v obeh fazah, pri čemer ne smemo prezreti, da je bil ta obrat del širšega procesa okrog preloma stoletja v filozofiji, umetnosti in znanosti (s Saussurom, Freudom itd.). Ta trditev o univerzalnosti jezika ni nič poljubnega in je bila v tem stoletju v najrazličnejših območjih večkrat formulirana.³ Da ostanemo v naši stroki, omenimo samo Todorova: ob tem, ko govori o univerzalnosti metod, ki izhajajo iz lingvistike, poudarja, da je pravzaprav univerzalen predmet, ki je vsem skupen, in to je ravno jezik.⁴ Gre za stališče, po katerem je vsakršno spoznanje možno samo prek označevalnega akta, torej da spoznavni predmet obstaja za nas samo prek jezika. Formulacija Todorova o jeziku kot univerzalnem predmetu je možna, ker je smisel vedno poimenovani smisel (R. Barthes⁵). Poimenovanje smisla pa implicira prisotnost subjekta tega izrekanja, kar že pomeni, da nosi na sebi prikrito historično zaznamovanost. Vendar ta historičnost za semiologijo ni dana zgolj zaradi vključenosti subjekta, pač pa čisto preprosto že zaradi določene historične danosti jezika, saj sleherno poimenovanje, izrekanje ali govor (parole) predpostavlja prisotnost jezika (langue). Jezik – in ta je vedno historični sistem – omogoča govor, kakor tudi obratno, govor (pa-

role) kot historična individualnost konstituira jezik (langue) na višji stopnji.

Odločilni moment omenjenega preobrata je predpostavka o nezavednem značaju jezika, ki jo najdemo že pri Saussuru.⁶ Gre za dejstvo, da inkodiranje in dekodiranje potekata po samodejnem aktiviranju principov selekcije in kombinacije. Na idejo o nezavednem značaju jezika opozarja tudi Barthes, ko utemeljuje možnosti semioloških raziskav, in se pri tem posebej sklicuje na Lévi-Straussa – na pojma nezavedna aktivnost duha oziroma nezavedna struktura – in na njegovo kritiko Jungovih arhetipov, izrečeno iz predpostavke, da niso nezavedne vsebine, ampak da so takšne forme, tj. simbolna funkcija (*Éléments de sémiologie*, 1964, str. 97). V tej zvezi Barthes tudi omenja, da je to blizu Lacanovim postulatam o »želji, ki je sama artikularna kot sistem označevanja«. Prav v teh spoznanjih je treba videti tudi temeljni preobrat v preučevanju vsega človeškega ustvarjanja. V Barthesovi izjavi je ta metodološki preobrat – seveda je v tej smeri potrebno razumeti že izrečno Saussurovo opozarjanje na izvenjezikovno rabo njegovih semioloških pojmov – izpostavljen tako: »Kolektivna domišljija (naj) se opiše na nov način, tj. ne na osnovi njenih tem, kot se je to dogajalo doslej, temveč na osnovi njenih form in funkcij, da rečemo še bolj grobo, bolj na osnovi njenih označevalcev kot na osnovi njenih označencev.« (*Éléments de sémiologie*, 1964, str. 97; podč. JŠ). Ta Barthesova formulacija pa ima že leta 1934 svoj precedens pri Jakobsonu, ki je v polemičnem zagovoru formalizma v spisu *Kaj je poezija* zapisal, da je »vprašanje o pesniški temi danes brezpredmetno« (prim. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd 1978, str. 106); enak smisel ima tudi kasnejša Lévi-Straussova izjava, da »pomeni slovar mnogo manj kot struktura« (prim. *Strukturalna antropologija*, Zagreb 1977, str. 211). Jakobson je tedaj že poznal stališča, da je jezik samo eden od možnih znakovnih sistemov, in ob tem poudarjal, da so sistemi historično določeni. Po njegovem literaturo dominantno opredeljuje pesniška funkcija, ki »nujno spreminja ostale elemente in določa naravo celote« (prav tam, str. 117), ta pa je časovno dvojno pogojena. *Raison d'être* umetnosti je dialektika umetniških tokov, hkrati pa je »umetnost sestavni del socialne zgradbe, komponenta, korelativna z ostalimi komponentami, spreminja joča se komponenta, ker se neprestano dialektično menja tako področje umetnosti kot tudi njen odnos do ostalih področij socialne strukture« (str. 117). Obrat, ki ga je torej nakazoval že ruski formalizem, radikaliziral in osmislil pa seveda šele praški strukturalizem, je vnašal nova stališča o umetnosti kot specifičnem jeziku. Prvotni rezultati, od katerih pa so se distancirali že Jakobson, Tinjanov in Bahtin, so bili videti v marsičem morda res še bolj formalistični, in takšni so nujno bili, dokler je šlo zgolj za pristajanje na empirična, neopozitivistična izhodišča. Vendar če upoštevamo, da je pojem forme mogoče razumeti kot jezik v Saussurovem smislu, tj. kot sistem čistih vrednosti, torej če gre ne le za formo kot tako, temveč tudi za njeno funkcijo (smisel) – in eno od funkcij forme predpostavlja tudi zgodovinska pogojenost –, potem lahko trdimo, da je strukturalni opis sposoben kompleksno ugledati bistvo danega umetniškega dela in njegov zgodovinski značaj. Funkcija nezavedne forme je korelativna z določili zgodovine (prim. Bahtinove teze o groteski). Jezik umetnosti kot sekundarni jezikovni model vsebuje tudi duhovnozgodovinske implikacije. Da so sekundarni jezikovni sistemi ali logotehnike (langages fabriqués) vedno člani širše funkcije, tj. kolektivne domišljije svoje dobe, je poudarjal tudi Barthes. »Logotehnike so vedno samo izrazi neke splošnejše funkcije, kolektivne domišljije svoje dobe. Posamezno novost transcendirajo sociološka določila in ta sociološka določila se nazadnje izkažejo, da so antropološke narave.« (*Éléments de sémiologie*, 1964, str. 104).

Moderna pripovedna proza (roman) kot logotehnika ima tako svoja specifična sistemska (strukturna) določila, ki so del širših zgodovinskih

določil, in zato se pojem paradigmatizacije, ki označuje naravo konstrukcijskih principov moderne proze, nujno nanaša na transformacijo romana na strukturni ravni in hkrati odpira vprašanje o novih ontoloških in antropoloških koncepcijah.

II. Zastavitev vprašanja o paradigmatizaciji modernega romana

Vprašanje o modernem romanu in o paradigmatizaciji njegove strukture zastavljamo tako znotraj Bahtinovih predpostavk o romanu kot nekanonizirani formi (kar pomeni, da nam modifikacija v smislu paradigmatizacije še vedno pomeni romaneskno zvrst) kot tudi znotraj takšnih ugotovitev, kakršne pozna Ortega y Gasset, ko trdi, da je roman zvrst v razpadu, oziroma da je določen model romana izčrpan, še zlasti kot množična produkcija, ter predvideva možnost nastajanja novih romanesknih modelov ali novih tipov imaginarne psihologije mimo empirične psihologije. Da se je z modernim pripovedništvom dogodil pomemben preobrat, izpričujejo tako bralska skušnja z najpomembnejšimi romani 20. stoletja kot tudi številne teoretične izjave. Že Lukács je v *Teoriji romana* (1916) poudarjal, da so vse možnosti romana izčrpane, Sartre je v predgovoru romana N. Sarraute *Portrait d'un inconnu* (1948) zapisal ideje o antiromanu, pisci novega romana so deklarirali, da pomeni njihova praksa samorazdejanje romana, in podobne izjave o pripovedni prozi kot literaturi izčrpanih možnosti (John Barth, *The Literature of Exhaustion*, The Atlantic, CCXX, 1967) oziroma o smrti romana (Ronald Sukenick, *The Death of the Novel*, 1969) zasledimo pri ameriških postmodernistih. Takšne izjave o usodi romana so še bolj zanimive, če upoštevamo, da je roman razmeroma kasna zvrst in da je bil šele z romantiko dokončno priznan kot umetniška zvrst, kot področje poezije v najširšem pomenu besede. Res je, da sledimo izjavam o romanu kot formi umetniške proze že od renesanse naprej (prim. Huetovo teorijo), vendar je status romana kot umetnosti do romantike nekako problematičen. Hegel ga ni pritegnil v svoj sistem, čeprav trdi, da se mu »v območju epske poezije odpira neomejen prostor« (prim. *Estetika III*, Beograd 1970, str. 515).

Potemtakem je vprašanje o paradigmatizaciji kot modernizaciji romana potrebno zastavljati v zvezi s tremi odločilnimi točkami v sami zgodovini romana: 1. s *sodobnim romanom* in izjavami njegovih avtorjev, da pomeni ta produkcija *prelamljanje s preteklo tradicijo pripovedne proze*, pri čemer moramo takšne izjave razumeti pogojno, ker je današnja struktura romana seveda nujno dedič celotne zgodovine romana in njegovih določil; 2. s koncepcijami romana v romantiki, tj. s *prvim priznanjem romana kot umetniške zvrsti*; 3. z *vprašanjem o zasnovah romaneskne strukture* in z opredelitvijo temeljnih določil romana. Po nekaterih definicijah velja roman za tipično evropsko zvrst, ki sovпада z novoveško metafiziko subjektivitete (Lukács, tudi Pirjevec) oziroma z vzponom meščanstva ter s pojavom racionalizma (I. Watt) oziroma z izginotjem avtentičnih vrednot (Goldmann), po drugih, nekoliko širših opredelitvah, ki upoštevajo tudi tako imenovani roman pred romanom (to je daljšo pripovedno prozo helenizma in srednjega veka), pa zvrst, ki sega že v čas prvotnih, rudimentarnih zasnov subjektivnosti v posokratični Grčiji, kar je v zvezi z znanimi duhovnimi in socialnimi premiki, manifestiranimi tudi s pojavom demokracije. »Zgodovina romana koeksistira s hegemonijo srednjega razreda, ki ga hkrati izraža in protestira zoper njega.« (Prim. H. Levin, *Refractions*, 1966, str. 248). Stališče o romanu kot tipično evropski zvrsti podpira že sama etimologija termina *roman*⁷, ki ni vezana – za razliko od poimenovanj mnogih drugih zvrsti – na grški oziroma latinski izvor. S tem terminom so bili, kot je znano, prvotno označeni pripovedni teksti v verzih iz 12. stoletja, ki s tem izpričujejo, da so pisani v romanskem je-

ziku, da so izrazita, izvirna tvorba nelatinske evropske kulture, kar je znamenje njene samozavesti in emancipacije; teksti, napisani *en roman*, so nastajali v izobraženem, elitnem okolju srednjeveških dvorov. Produkcija helenističnega romana pred romanom nima te oznake niti drugega skupnega imena, temveč je *pseudès historia* in je bila še docela v bližini retoričnega spisa, kar kaže, da so bile odsotne tiste poteze, ki bi jo vzpostavljale kot pesništvu enakovredno zvrst.

Ali pa morda to pomeni, da je bil roman neumetniška zvrst zgolj z lastnostmi retoričnega spisa do romantike, čeprav vemo, da ta produkcija sploh ni bila zanemarljiva? Prav s spremenjenim odnosom romantikov do romana, ko ga načelno proglasijo za osrednjo zvrst (prim. stališča Novalisa in Fr. Schlegla), se odpre vprašanje, kaj je s tem modelom pripovedne proze od tistega trenutka, ko se prvič pojavi, oziroma vsaj, kaj je z njim od 12. stoletja, ko se pojem roman prvič formira, pa do romantike. Ali ambicija srednjeveškega romana ni bila dovolj plodna, da bi se mogel vzpostaviti kot umetnost že prej? Ali pa je mogoče sklepati, da je bila za roman produktivnejša tradicija, ki je izvirala iz antične proze, pri čemer vprašanje predpostavlja, da te, iz helenizma izvirajoče koncepcije romana poetika ni mogla pritegniti v svoje območje? Za stališča, ki priznavajo začetek romana z *Don Kihotom*, se lahko zdi takšno premišljevanje brezpredmetno, vendar je treba reči, da ni tu čisto brez razloga, ker odpira dvojno vprašanje. Prvič, zakaj se je roman do romantike razumel kot zvrst s področja retorike, ne pa umetnosti? Drugič, kako je s principom subjektivnosti v romanu do romantike, če naj ta velja zares kot temeljno določilo romana? Takšna vprašanja nas nujno vračajo k izvorom pripovedne proze (romana) in k analizi ter opredelitvi najzgodnejših modelov. Kakorkoli pa so ta že bistvena za sam razvoj romana, je za problem modernega pripovedništva aktualno predvsem razmerje med romantičnimi teoretskimi postulati o romanu kot poeziji (tj. priznanjem romana kot umetnosti) in današnjimi izjavami o koncu romana oziroma o novih modelih pripovedne proze. Z romantiko postavljeni tezi o romanu kot zvrsti, ki ni domena ene literarne vrste, in zvrsti, ki ni zavezana resnici, uveljavljata imanentne lastnosti in tendence samega romana pred romanom ter napovedujeta pot kasnejšemu modernemu romanu, njegovi lirizaciji (v smislu Heglovih določil) oziroma paradigmatizaciji.

Da se roman kot umetnost načelno potrjuje v romantiki, ni naključje. Tega ne gre povezovati zgolj s kvantitativnim in kvalitativnim razvojem in vzponom proze v osemnajstem stoletju, pač pa tudi z nekim drugim dejstvom, namreč, da so si romantiki ime za svoje gibanje sposodili prav pri izvorih pojma *roman*, v srednjeveški literaturi 12. stoletja, s tem pa nakazali tudi določene afinitete. Podlaga takšnih afinitet je romantična subjektivnost z atributi avtonomnosti in absolutnosti, šele ta subjektivnost pa je lahko končno priznala prozo oziroma roman v njunem izvornem pomenu in intencijah. (Prim. Heglove izjave, da prozna zavest predpostavlja princip subjektivne duhovne svobode, oziroma Bahtinove ugotovitve, da je roman izraz decentralizacije verbalno ideološkega sveta, da je njegova osnovna karakteristika plurilingvizem ter da je kot pojav v času socialno močno diferenciranih skupin v temelju opredeljen s persiflažo, parodičnostjo in destrukcijo tudi svoje lastne forme, kar je sicer mogoče navezovati na izvore romana v ljudski kulturi smeha.) V tem smislu je treba videti tudi romantično afirmacijo romana kot mešane zvrsti, kot mešanice verzov in proze, kot zvrsti, ki integrira oziroma absorbira tudi določila drugih vrst, npr. lirike, z značilno »lirsko utemeljenostjo epizod, zasnovano na čisto subjektivnih razlogih«, z »oddaljitvami, ki pripadajo predvsem liriki«, z »nenadnimi obrati«, »duhovitimi kombinacijami«, »nasilnimi prehodi«, s »povezovanjem najraznovrstnejših elementov in dopuščanjem, da predstave in neposredna opažanja vodijo [tok pripovedi] sem in tja« (prim. Hegel, *Estetika III*, 1970, str. 540). V kar-

tezijanskih koncepcijah zasnovani roman, ki se udejanja pretežno kot pripoved o socialnozgodovinskem svetu, takšnih potez nikakor ni mogel vključiti v svoj model. Da ostaja roman do romantike problematičen, bi potrdil pregled dotedanjih poetik in estetik, sploh pa je koncepcija romana kot umetnosti pravzaprav možna šele v romantiki, ker je tedaj literatura prvič razumljena kot estetski objekt v današnjem pomenu besede.

Ali načelne izjave in samo dogajanje modernega romana odpravljajo roman kot zvrst ali pa morda prelamljajo – seveda na novi, višji ravni – samo s tisto prakso romana, ki se je že romantični refleksiji zdela nezadostna? Vprašanje o razmerju med romantičnimi in današnjimi koncepcijami romana ima gotovo svoje nevarnosti, saj povezuje dvoje precej odmaknjenih pojavov, ki jima pripada različna duhovnozgodovinska podlaga in je zato njen smisel nujno različen. Vendar problem implicira vprašanje historično širših določil romana kot umetnosti, takšnih, ki veljajo že kar za njegove temeljne lastnosti in so poteze njegovega transhistoričnega bistva, njegovih umetniških določil. Vprašanje o paradigmatizaciji kot modifikaciji moderne proze se nanaša prav na problem uveljavljanja proze kot umetniškega oblikovanja, kot prehajanja romana iz retorične v umetniško zvrst, pri čemer koncept umetniške zvrsti razumemo v skladu z Lotmanovo tipologijo jezikov (naravni jezik – poezija – umetniška proza). Umetniška narava modernega romana se v bistvu sklada z ambicijo romana, kot jo je romantika zastavila na načelnem teoretskem nivoju, ne pa docela izpeljala tudi v praksi. In če pri tem pomislimo še na dominantno podobo poromantične proze, na roman v realizmu – kjer je treba izvzeti vsaj Flauberta – in se pridružimo tistim ugotovitvam, ki v njem vidijo nadaljevanje razsvetljenskih, ne pa romantičnih modelov, potem se vsiljuje sklep, da sta šele po flaubertovski roman in modernistični roman 20. stoletja uresničila tiste možnosti pripovedne proze, ki jih je predpostavljala romantična refleksija in so jih dotlej napovedovali le posamezni osamljeni primeri v pripovedništvu prejšnjih obdobj, vendar bolj z izseki, z realizacijo takšnih kvalitet na posameznih nivojih romaneskne strukture, kot pa v celoti.

Predpostavljamo seveda, da je osnovna težnja ne le modernega, ampak sploh romana skozi zgodovino, da bi se uveljavil kot umetnost, da so pa očitno bile nekatere njegove lastne konstituante (tradicionalna diegetska narava z dominantno zgodbnosti), duhovnozgodovinski temelj, ki ga je produciral (metafizika, kar sovpada s koncepcijo človeka kot *animal rationale*), ter estetska zavest (koncepcija imitacijske estetike), ki ga je omogočala in vzdrževala, takšne, da so bile njegove poteze na ravni umetniškega oblikovanja ob poeziji nekako problematične in je bilo tako problematično tudi njegovo mesto znotraj poetike. O problematičnosti dalje pripovedne proze – pa čeprav je ta že vseskozi težila v območje umetnosti – pričajo poetike od pozne antike do romantike, še bolj pa načelni spori okrog poezije in proze v novem veku. Slo je za poskuse zavračanja in privilegiranja ene možnosti zoper drugo, vzporedno pa za opazno težnjo, da bi se prozi priznal status umetnosti, kar je izhajalo iz progresivne estetske potrebe, ki je bila imanentna dogajanju evropske zgodovine, njenemu mišljenju in estetiki, to je potezam individualizma, svobode, naravnosti in koncepciji resnice kot *adaequatio intellectus ad rem*. Toda prav tako razumljeni resnici je bistvo tradicionalne proze s pripadajočo diegetsko naravo ravno ustrezalo. Dolgotrajni sporni status romana kot modela dalje pripovedne proze ni naključen, saj je znano, da je šele romantika zares pretrgala s kanonizacijo estetskega ustvarjanja; ko je postavila za osrednji ustvarjalni princip svobodnost in proglasila subjektivnost za avtonomno in absolutno, je za svoja estetska vodila priznala prav poteze, ki bistveno določajo roman v njegovem izvornem pomenu. S teorijo romantikov zastavljena koncepcija romana (in sprememba, ki naj bi se z njim v praksi dogodila po utrjeni sodbi vsaj s Flaubertom) govori o tem,

da je očitno prišlo do bistvenih premikov v sami estetski misli. Nastanek zamisli o romanu kot poetični, ne pa retorični zvrsti kaže pravzaprav na ukinjanje dominante posnemovalsko spoznavnih komponent dotedanje proze in praksa modernega avtotematskega romana (prim. Beckett, *Molloy*, 1951) oziroma tako imenovane metafizijske (avtodiegetske) proze postmodernizma (prim. J. Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, 1969) samo demonstrativno potrjuje takšno ukinjanje. Te ugotovitve pa nas silijo, da najprej premislimo, kaj so bistvene poteze dotedanjega, tradicionalnega romana, da bi potem lahko na temelju teh določil preverjali, ali novejši prozni produkciji zares pripadajo spremenjene poteze, kakor to tudi sama zatrjuje.

Tradicionalni roman je – seveda zgolj s stališča modernih koncepcij umetnosti – problematičen in to problematičnost njegovega umetniškega statusa je mogoče povezovati z dejstvom, da roman v svojem izhodiščnem obdobju ni nastal izključno na temelju poezije (grške epike, dramatike in lirike), ampak izrazito v korelaciji z neumetniško prozo (s potopisi, zgodovinopisjem), kar pomeni, da je v samem izhodišču zajel vase nekatere poteze, ki so zastirale njegove umetniške možnosti. Ta izhodiščni roman je poznal sicer številne retorične figure, kar bi govorilo o njegovi formalni oblikovanosti, vendar je to poznala tudi proza političnih govorov. V najzgodnejši prozi zasledimo celo princip ritmičnosti, formalne in miselne paralelizme, ritmično zgradbo period, parisosis ali izokolon, ritmične zaključke stavka, tako imenovano clausulo, cursus, vendar so bili to očitno modeli retorike in v rabi tudi v pragmatičnih spisih. Sicer je tudi že antični roman poznal mešanje verzov in proze (prim. Norden, *Die antike Kunstprosa* I, 1923, str. 434), kar je značilnost menipejske satire, na katero navezuje Bahtin svojo tezo o izvoru romana, vendar dominantna poteza teh tekstov le ni takšna, da bi jih imeli za umetnost.

III. Vprašanje o romanu, ki se zasnje kot *pseudès historia*, in njegova estetska problematičnost

Znano je, da so začetki antičnega romana pravzaprav sočasni s pojavom vsega proznega spisa in da segajo v obdobje helenizma (skupaj s karakterologijo, zgodovinopisjem, filozofskimi in znanstvenimi spisi), kar povezujemo s socialnimi in duhovnimi premiki v stari Grčiji (razkroj mita, sekularizacija religije, nastanek individualizma), kakršni so odpirali prostor rudimentarnemu porajanju subjektivizma. Omenjena situacija predpostavlja preobrat – in nanj je ob vprašanju romana veskozi opozarjal Pirjevec –, ko se človek začne razumeti kot *animal rationale*. Drugače povedano pomeni to zasnutek novega pojmovanja resnice⁸ in z njim tega, kar označujemo s pojmom evropsko mišljenje, kakršno se postopoma manifestira v ekspanziji tehnike in znanosti. Da se je roman kot zvrst formiral v neposredni bližini zgodovinopisja, izpričujejo elementi, ki so npr. pri Heliodorju precej podobni onim pri Herodotu ali Tukididu. Pri povedne prvine ali zgodbnost (t. i. diegetična narava) s fantastičnimi, čudežnimi dogodki in eksotičnimi deželami, domišljijaskost ter vplivanje na čustveno razpoloženje in vzgajanje bralcev (prim. Gantar, *Helenizem*, 1979, str. 35) so poteze tako Tukididove zgodovine kot antičnega romana. Na to zvezo opozarja tudi prvotna oznaka *pseudès historia*, ki je bila največkrat v rabi za tekste, ki jih danes uvrščamo v antični roman. Vedeti moramo, da je prvotna razmejitev med zgodovinsko in romaneskno pripovedjo sporna in da so med drugim – v nasprotju z epskimi pesniki – oboje avtorje imenovali logografe. Poleg tega antična historiografija – čeprav je bila v zvezi s prebujenjem refleksije, pod vplivom zametkov znanosti in elementov racionalizma – ni nastajala iz analitičnih vzgibov, ampak naj bi tako kot dela iz območja *poiesis* vzbujala *eleos* in *fobos*. Res

se je sicer zgodovinopisje pojavljalo iz kritičnega odnosa do tradicionalne poezije in mitologije, vendar je tudi v njem fantazija igrala svojo vlogo. *Historikos* je bil do neke mere tudi *poietes*.⁹ Podobnost zgodovinopisja in antičnega romana, »romantične kompozicije v retorični prozi« (po oznaki v *Oxford Classical Dictionary*, 1964, geslo Greek Novel, velja antični roman sploh za pol zgodovinsko pol mitično pripoved), je precejšnja, saj oba govorita o zgodovinskih in polzgodovinskih, legendarnih osebah. Antični roman je s tem anticipiral tendenco kasnejšega romanopisja, da uokvirira romaneskno pripoved na zgodovinskem ozadju ali – s Heglovimi besedami – v okvir »sodobnega nacionalnega in socialnega življenja« (*Estetika III*, Beograd 1970, str. 515). O povezanosti romana in historiografije govorijo tudi antične formulacije, ki nastajajo celo zatem, ko je Aristotel skušal teoretsko razmejiti področji umetnosti (*poiesis*) in zgodovine (prim. Kvintilijan, Polibij, Aristid).

Izkaže se, da je prav koncepcija prvotnega romana kot *historie* imela daljnosežne posledice za zgodovino te zvrsti in da je globlje opredelila njeno diegetično naravo. Za oboje, za *historio* in za *pseudes historio*, je značilen pripovedni element (*diegesis*), kot ga je poznal ep, ki ni bil več osrednja zvrst. V romanu kot *historii* se je vzdrževal v motiviki potopisnosti, kot jo je poznala že *Odiseja*, in v erotični motiviki – ta poudarjeno izraža idejo individualizma – ki je izhajala iz istega vira, pa tudi iz lirike, nove komedije in še bolj iz orientalskih zgodb (pravljic), le da se je v helenizmu ta motivika križala s potezami patosa in helenističnega koncepta usode. Kakšen je pomen tega pripovednega ali diegetičnega elementa in kaj pomeni ta za roman kot *historio*, je mogoče odgovoriti ob etimologiji grškega pojma.

V stari grščini pomeni *historia*: (1) povpraševanje, poizvedovanje, preiskovanje; (2) vest, znanje, znanost; (3) (s)poročilo, pripovedovanje, povest, opis, zgodovinsko razlago, zgodovino. Glagolska oblika *historerein*, *historo* (l. os. sing.) ima pomene: (1 a) poizvedujem po, vprašujem, izprašujem, preiskujem; (1 b) spoznam, izvem, vem; (2) pripovedujem, (s)poročam, omenjam; (3) želim koga spoznati, obiščem koga (prim. Dokler, *Grško-slovenski slovar*, 1915). Pripovedni element bi bilo mogoče označiti tudi z grškima besedama *epos* in *mythos*, vendar je za pripoved, kot je pripadala antičnemu romanu, obveljal prav pojem *historia*, kar očitno kaže na posebne razloge, na specifiko, ki naj bi bila s tem izražena in ki je pojma *epos* in *mythos* nista poznala. Semantično polje besede *mythos* prekriva slovenske izraze: (1) beseda, govor, izrek, pripoved, zgodba, poročilo, razmišljanje, misel, sklep, naklep, svet, zapoved, ukaz; (2) izmišljena povest, govorica, vest, basen, pravljica, bajka; (3) dogodek, zgodovina, predmet govora, stvar. Grški izraz za *epos*, ki je v zvezi z indoevropskim korenem *weqw – od tod izhaja tudi latinsko *vox*, *vocere* – pa ima pomene: (1a) beseda, izraz; (b) govor, pripoved, vest, novica; (c) vrstica, verz, stih, dialog; (d) reklo, fraza; (e) svet, zapoved, želja; (f) izrek, prerokba; (2) vsebina, govor, stvar. Vse tri grške besede, *epos*, *mythos* in *historia*, ustrezajo – kot je razvidno – pojmu za pripoved, (s)poročilo, vest; poleg tega izraza *mythos* in *historia* zaobsežeta pojem zgodovine. Očitno pa je, da pomenska razsežnost, kot jo pozna grška beseda *historia*, predpostavlja, da je takšno pripoved nujno treba razumeti drugače kot *epos* ali *mythos*. Namreč, primarni pomen pojmov *mythos* in *epos* je beseda, govor, in če bi ta dva pojma novozasnovani prozi ustrezala, potem bi bil roman že od vsega začetka v območju tega, kar se kaže ob modernem romanu; roman namreč danes zares nastaja kot umetnost in to v smislu takšnih njenih opredelitev, ki jo razlagajo kot raziskavo jezika in ji s tem podeljujejo poseben eksistencialni smisel med drugimi institucijami človekove eksistence (prim. opombo 15). Grški roman pa je bil *pseudes historia* in *historia* je na prvem mestu povpraševanje, poizvedovanje, preiskovanje. Pripoved kot *historia* torej ni zgolj beseda, govor, kakor bi se raz-

umela, če naj bi veljala zgolj za umetnost, temveč je kot povpraševanje, poizvedovanje, preiskovanje v temelju zvezana z radovednostjo, s spoznavanjem. To spoznavanje v historii pa ni katerokoli spoznavanje, ne more se nanašati na kaj izmišljenega ali bajko (kot *mythos*) ali na zapoved, željo, prerokbo (kot *epos*), ampak je takšno, ki se nanaša na resničnost, je spoznavanje resnice. Pri tem pa je seveda odločilno vprašanje, kaj ta pojem resnice, na katerega se nanaša antični roman kot *pseudes historia*, tudi pomeni.

Da je najvišji cilj historie ravno *aletheia* (resničnost, resnica), je poudarjal že Polibij (v 2. stoletju pr. n. š., prim. Norden, *Die antike Kunstprosa I*, 1923, str. 82), vendar je njegovo razumevanje pripadalo že spremenjenemu pojmu resnice, ki se je pojavil v Grčiji nekeje okrog Sokratovega časa in je v filozofiji izpričan s Platonovo metafiziko. Prvotni grški pojem resnice (*aletheia*) je npr. še pri Parmenidu (5. stoletje pr. n. š.) pomenil začudenje nad tem, da neka stvar je, da obstaja, in da ni nič. V kontekstu modificiranih družbenih in vzporednih zgodovinskih premikov mišljenja in človekove zavesti o samem sebi pa postane resnica kot začudenje nekaj nezadostnega. Resnica, *aletheia*, kot razkritje vsega je nekako ni več razvidna. Človekova potreba po spoznavanju se očitno odpre in je možna samo v tistem času, ko resnica (tj. *aletheia* kot razkritje vsega je) ravno ni več razvidna, to je, ko svet in človek nista več nekaj docela enotnega, ko je človek že izstopil iz prvotne harmonije, enosti s svetom, pa tega svojega izstopa nikakor še ne more dokončno sprejeti. Zgodovina metafizike in njej pripadajoča koncepcija resnice kot identitete bistva in biti, skladnosti ideje in stvari, ustrežata prav takšnemu spremenjenemu antropološkemu položaju. V ta čas pa je datiran tudi nastanek antičnega romana.

Za zgodovinopisje in za roman kot historio je zvezanost s spoznavanjem resničnosti bistvenega pomena in prav izhodiščna zavezanost romana spoznavanju in tej spremenjeni koncepciji resnice – od tod izvira g n o s e o l o š k a poteza romana – je odločilno oblikovala kasnejšo tradicijo. Temeljno določilo jezika, ki je pripadalo tako razumljenemu grškemu romanu, ni bilo identično z jezikom grške epike in mita. Funkcija *pseudes historie* je bila potemtakem predvsem spoznavna, referencialna, sporazumevalna, in takšno določilo jezika je prevladovalo nad vsemi drugimi funkcijami. Roman kot *historia* je razumljen kot spoznavanje (prim. tudi Bahtinove izjave v spisu *Ep in roman*, 1941, da je roman vodilna zvrst v času, ko epistemologija postane vodilna disciplina) in spoznavanje je lahko le kot posnemanje resničnosti (dejanskosti), iz česar izvira i m i t a c i j s k a poteza romana. Pojav romana – in to je ena najpomembnejših tez Pirjevčeve teorije romana¹⁰ – sovpada s samim zasnutkom mimetične estetike. Očitno gre od samega začetka romana kot *historie* (kot spoznavanja resničnosti) za koncepcijo romana kot *mimesis* (kot posnemanja), in to pomeni, da je v sam njegov temelj položen tisti specifični pojem resnice, kakršen je možen znotraj metafizičnega razumevanja sveta, ko je resnica razumljena kot identiteta biti in bistva, kot skladnost stvari in ideje, torej ko je resnica nujno pojmovana kot nekaj enovitega; to enovitost ji zagotavlja transcendentna izpostavitve nekega bistva, ideje, racionalitete. Zvezanost tradicionalnega romana s takšnim pojmom resnice se kaže na vseh nivojih njegovega jezika. Ta zvezanost z resnico je prisotna v ideji romana, ki elemente (člene pripovedi) razporeja v enovit diegetičen svet. Na ravni tradicionalnega romana se tako ta pojem resnice kot skladnosti odraža v razvidnosti pripovedne komponente (tradicionalna diegetska narava), ki se oblikuje v enoto zgodbe. Zgodbnost je znamenje, poteza takšne enovitosti. Zgodbnost in tradicionalni roman, tj. koncepcija romana kot *mimesis*, sta pravzaprav eno in isto. Prav gnoseološko razsežnost tradicionalnega romana in koncepcijo romana kot *mimesis*, kot posnetka že obstoječe realitete (kot *imitatio vi-*

tae ali *imago veritatis*¹¹), kakršna je vzdrževala roman dobrih dva tisoč let, pa nova prozna produkcija 20. stoletja razglaša za mrtvo.

Zgodbnost kaže na poudarjenost semantične komponente in prav to je primikalo jezik tradicionalnega romana bolj v območje referencialne, sporazumevalne funkcije in s tem bolj v bližino stvarnega spisa kot pa v območje poezije. (Prim. zgoraj citirano Bahtinovo misel o povezanosti romana in epistemologije.) Takšni sklepi se predvsem ponujajo, če upoštevamo Lotmanovo razlikovanje med neumetniško in umetniško komunikacijo, med tako imenovanimi metateksti in umetniškimi teksti. V *Strukturi umetniškega teksta* (prim. shr. izd., 1976, str. 190) navaja predpostavko o navidezni razliki med (a) neumetniško komunikacijo, ki je konstituirana dominantno po principih semantike, in (b) umetniško komunikacijo, ki je konstituirana dominantno po formalnih principih. Pri tem poudarja, da je v prvem primeru, ko gre za naravni jezik, struktura jezika (percepcija koda) povsem avtomatizirana, ker je vsa govornikova pozornost usmerjena na sporočilo, medtem ko je v drugem primeru, v umetniških sistemih sedanjega tipa, v aktu komunikacije informativna sama struktura umetniškega jezika in se tako ne more nahajati v stanju avtomatizma. Usmerjenost na sporočilo v prvem primeru je v zvezi s tem, da gre za sporočanje o nečem predhodno danem, za kar ne veljajo izključno realne stvari (predmeti zaznav), ampak so to lahko tudi predmeti čustev, misli, stremeljenj. Omenjeno razlikovanje je Lotman ohranil in podrobneje opredelil tudi v kasnejšem spisu *Prihodnost strukturalne poetike* (prim. Poetics, 1979, str. 501–507), kjer govori o problemu teksta in razlikuje pasivne in aktivne tipe tekstov, to je, postavlja funkcijsko razlikovanje med metateksti in umetniškimi teksti. Prvi so enoplastni in monovalentni, tako da polno korespondirajo obojnemu, govornikovemu in prejemnikovemu kodu, ker jim gre za prenos neke določene informacije, umetniški teksti pa so polivalentni, so »generatorji novih sporočil«, tako da je dekodiranje do neke mere nepopolno, ker semiotični komunikacijski sistem ne predpostavlja vnaprej danega koda, identičnega prejemniku in govorniku.

Kako je potem s tradicionalnim romanom in njegovo umetniškostjo, če se je ta razumel kot »ogledalo življenja«, se nanašal na realiteto in je poznal dominantno semantiko (zgodbnost)? Ali ni tradicionalni roman s svojo usmerjenostjo na sporočeno bližji strukturi naravnega jezika, ki se avtomatizira, ne pa strukturi umetniškega jezika, in tako sploh ni umetnost? Ali je tu odgovor, zakaj je bil tako dolgo skozi zgodovino njegov status problematičen?

Za razliko od zgodovinopisja (historia) so izhodiščni romaneskni modeli v antiki res veljali za *pseudes historia* (gr. *pseudes*, lažen) in so sodili med *ta plasmatika* (gr. *plassein*, oblikovati, tvoriti) oziroma *plasma* (upodobitev), tako da so po prvotni razmejitvi, izpričani v poznoantičnih poetikah, antični roman razumeli kot *facta res, quae tamen fieri potuit* (izmišljena stvar, ki pa bi lahko bila),¹² medtem ko je historia sodila po istem viru v rubriko *gesta res* (izvršena, dovršena ali resnična stvar). To pomeni, da je romanu v poznoantičnih poetikah pripadal prav takšen status, kakršen je bil v Aristotelovi *Poetiki* dodeljen celotni sferi poezije kot mimesis, o čemer priča tudi semantika pojmov *ta plasmatika*, *plasma*, *plassein*, ki je nekako blizu grškemu pojmu *poiesis* (gr. *poieo*, proizvajam). Vendar se zdi, da je že v oznaki *ta plasmatika* (gr. *plassein*, upodobiti, dati podobo) nekako poudarjena zvezanost z realiteto, z nečim predhodno danim, z že prej obstoječo resničnostjo, česar izraz *poiesis* (proizvajanje, stvarjanje, umotvor) ne pozna. Hkrati je v oznaki *pseudes historia* tudi glavna, nadredna komponenta ravno beseda *historia*, katere etimologija je nakazala izvorno koncepcijo romana in od tod izhajajočo njegovo problematičnost. Prvotni roman je torej *plasma* ali oblikovanje, hkrati pa se nanaša na neko že prej obstoječo realnost.

Znano je, da je Aristotel v *Poetiki* razmejil območji neumetniške in umetniške resnice ter opredelil bistvo zgodovinopisja kot tisto, ki govori o *posameznem*, o tem, kar se je v resnici zgodilo (s terminologijo poznoantične retorike *gesta res*), in poezije, ki govori o *občem*, o tem, kar bi se po zakonih nujnosti in verjetnosti lahko zgodilo (*ficta res*), vendar problematičnost samega romana zaradi tega ni docela pojasnjena. Antični romani so veljali za *argumentum* (lat. *arguere*, dokazati) in pod *argumentum* je sodila tudi nova komedija (prim. Her. I, 8, 13), ki je bila v zvezi z aktualnostjo, dejanskostjo, resničnostjo. Komedija, katere snov je merila na politično ali meščansko življenje, je bila tako razvidno vezana na otipljivo socialnozgodovinsko eksistenco kot kasneje po svojih opredelitvah evropski roman. (O takšnem zgodovinskem temelju romana je govorila že najstarejša, Huetova teorija romana.) To pa pomeni, da se tradicionalni roman, že izhodiščno razumljen kot *argumentum*, vendarle ni nanašal – v enaki meri kot določeno področje pesništva – zgolj na obče (in bil *ficta res*), ampak nekako tudi na otipljivo socialnozgodovinsko eksistenco (in bil *gesta res*), torej kakor pravo zgodovinopisje tudi na posamezno, kar govori že v Aristotelovi optiki o dvoumnosti romana in njegovega umetniškega statusa. Dejstvo, da je prvotni antični roman nastajal bolj v korelaciji z neumetniško prozo (zgodovino, potopisi) kot pa s poezijo (epom ali liriko), je nesporno in deloma pojasnjuje, zakaj v tako zasnovanem romanu še ne gre za status umetnosti, za umetniško prozo, zlasti ne takšno, kot jo predpostavlja Lotmanova tipologija jezikov (neumetniška proza – poezija – umetniška proza). Toda ne smemo prezreti, da takšna izhodiščna tendenca romana (tj. korelacija z zgodovino, geografijo, itd.) ni nujno ključna, ampak da je pogojena v specifičnosti tedaj formirane zavesti človeka kot *animal rationale* in pripadajoče ji estetike gnoseološko imitacijskega tipa. Ta izhodiščna določila so zaznamovala kasnejše dogajanje romana: tako imenovani tradicionalni evropski roman – in to je bila ključna teza ravno Pirjevčeve teorije romana – pripada dogajanju tiste zavesti skozi evropsko zgodovino, ki jo sproži v stari Grčiji prvič koncipirano samorazumevanje človeka kot *animal rationale*, pripada metafiziki v njenih različnih zgodovinskih transformacijah; vendar pa se izkaže, – in to je eden glavnih poudarkov pričujočega prispevka – da strukturne zakonitosti tako razumljenega romana v bistvu niso identične s strukturo in smislom umetniškega jezika.

Roman Jakobson je sicer (izhajajoč iz predpostavk fenomenologije, znotraj katere je s stališča doslednega fenomenalizma sleherno vprašanje o splošnem, občem nekako ukinjeno) omenjeno opredeljevanje poezije oziroma besedne umetnosti kot *ficta res* in s tem njeno razmejevanje od *gesta res* proglasil za neustrezno in s tem odprl neformulirano polemiko z Aristotelovimi stališči. Ob primeru Machove poezije in dnevnika namreč pravi: »Kdor bi trdil, da je drugi motiv verodostojna fotografija resničnosti, prvi pa pesniška fikcija, bi poenostavil pojem realnosti kot osnovnošolski učbenik.« (Jakobson, *Kaj je poezija*, 1934; cit. po shr. prevodu v knjigi *Ogledi iz poetike*, Beograd 1978, str. 111). V zvezi s spoznanji fenomenologije – tako sam označuje svoj izvor pobud, dejansko pa gre za Saussurova stališča – ki je »sistematično razkrila jezikovne fikcije in pokazala na razliko med znakom in označenim predmetom, med pomenom besed in vsebino, na katero je pomen usmerjen« (prav tam, str. 116), se Jakobsonu delitev na psihično realnost in pesniško fikcijo izkaže kot brezpredmetna. Pri tem misli na tole: pesništvo (umetnost) je poseben sistem znakov, in kar izreka, je enako resnično (ali neresnično), kot je npr. izrekanje zgodovinskih dejstev. Oboje je dejstvo označevalnega akta in jezikovni znak kot enota S'S⁰ je v prvem in drugem primeru arbitrar, konvencionalen, nemotiviran.¹³ Jakobson je tako načelno zavrnil navno razmejitev psihične realnosti in pesniške fikcije ter poudaril, da npr. razmerje med liriko in dnevnikom nikakor ni razmerje med *Dichtung* in

Wahrheit.»Oba aspekta sta enako resnična, gre samo (...) za različne semantične plane istega predmeta, istega doživljaja.« (Prav tam, str. 109). Fikcija in realnost, *Dichtung* in *Wahrheit*, sta zanj dialektična pojma. Z Jakobsonovega stališča se sicer Aristotelovo razlikovanje zgodovine in poezije (umetnosti) pokaže za neuporabno in takšno pozicijo podpira že leta 1892 formulirana teza Gottloba Fregeja, da literarni stavki niso niti resnični niti lažni ali neresnični (prim. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*). Vendar ne gre prezreti, da je Aristotelova formulacija bistva umetnosti – tako kot tudi Jakobsonova – nastala iz posebnega razumevanja umetnosti, kakršno je pripadalo njegovemu času. V perspektivi Aristotelovih stališč pa ostaja izhodiščni model antičnega romana kot *argumentum* in iz njega izvirajoči roman dolgo časa problematičen kot umetnost. Novoveški spori okrog poezije in proze to izrečno potrjujejo. Toda ali je v času metafizike, ki omogoča predvsem gnoseološko razsežnost lepega, drugačna umetnost sploh možna? Takšno sklepanje je po svoje preostro, nakazuje pa smer odgovora, da je v času metafizike racionalitete lepota lahko samo po meri resnice, kar pa je samo s stališča kasnejših, današnjih koncepcij umetnosti problematičen model umetnosti.

IV. Jezikovna določila tradicionalnega in modernega romana

Izhodiščnemu modelu daljše pripovedne proze (romanu z značilno potezo zgodbnosti, tj. s tradicionalno diegetsko naravo), ki je – kot je sploh značilno za evropsko literaturo od helenizma do predromantike – na poseben način zavezana resnici in v kateri prevladuje gnoseološko imitacijska komponenta,¹⁴ ustreza takšna zakonitost jezika, ki jo je mogoče ponazoriti kot $S^t S^e \rightarrow R$, kar ustreza jeziku tipa metatekstov. Bistvu umetniškega teksta (tudi kasnejšemu, v območje umetnosti primaknjememu modelu pripovedne proze od *metafiction*, t. i. avtodiegetske proze postmodernistov, novega romana, Borgesa, Becketta, Faulknerja, Kafke, pa nazaj prek tekstov, kot so Rilkejev, Joyceov, Proustov roman, pa Novalisov, Hoffmannov in še kateri romantični roman, do Sternovega romana in nedvomno do njegovega vzora, Rabelaisa) ustreza zakonitost jezika, kot jo je teoretično prvi formuliral Jakobson (*Linguistics and Poetics*, 1960) in jo ponazorimo kot $S^t \leftrightarrow S^e$. Znak referira sam sebe. Znak (S) je tu identični z referentom (R). Z Jakobsonovim pojmom rečemo, da ima znak v umetnosti korolarni značaj.¹⁵ Na neteoretičnem nivoju moramo formulacijo o takšni naravi znaka v umetnosti videti v Flaubertovi izjavi »Madame Bovary, c'est moi«. Enak pomen ima tudi sklepna anekdota o impotentnem biku v Sternovem *Tristramu Shandyju*. Ta smisel podpirajo tudi Flaubertova teoretična stališča, da sta roman in njegova tema le pretveza za ustvarjanje »harmonije besed« in »zgradbe«, da je njegov ideal romana »knjiga o ničemer, knjiga brez zveze z zunanjim, ki bi sama sebe vzdrževala z notranjo močjo svojega stila, kakor tudi zemlja lebdi in je nič ne podpira« (pismo L. Coletovi, 16. 1. 1852).

Tradicionalni in moderni roman sta si po diegetični naravi in pripadajočem jeziku različna. Tradicionalni roman pozna dominantno referencialne funkcije jezika, medtem ko moderni roman uveljavlja dominantno poetične funkcije jezika. Za izhodiščni model antične pripovedne proze in za pretežni del iz nje izvirajočega t. i. tradicionalnega romana je jezik tipa $S^t S^e \rightarrow R$ edino možen, saj gre za literaturo, ki pripada obdobju metafizike,¹⁶ znotraj katere je znanost privilegirana in ji je umetnost gnoseološko imitacijskega tipa prilagojena. Posamezni sočasni romaneskni teksti, ki izstopajo iz tega modela, nujno izstopajo tudi iz metafizičnih koncepcij resnice ter se tako primikajo v bližino današnjega pojmovanja umetnosti. Ni presenetljivo, da se takšni posamezni pripovedni teksti javljajo npr. že v renesansi (na prehodu iz srednjeveške v novoveško meta-

fiziko, npr. pri Rabelaisu, zlasti s *Tretjo knjigo*), kasneje znotraj agnostično fenomenološke orientacije pri Sternu, pa ponovno v romantiki, ko je npr. s konceptom metafizike jaza (Fichte) že omogočeno razveljavljanje enotnega koncepta resnice, ali pa z razpadom novoveške metafizike in z ekspanzijo takšnega romana po Flaubertu. Vendar moramo vedeti, da so takšni modeli umetnosti v zgodnejših fazah zgodovine romana bolj izjema kakor pravilo. Poteze, ki jih bomo kasneje označili kot bistvo paradigmatizacije, se tu javljajo izjemoma ali rudimentarno, na posameznih nivojih, in anticipirajo model današnje literature, tj. strukturo modernizma. Paradigmatskost kot poteza modernega romana seveda nikakor ni in ne more biti prisotna izključno v romanu 20. stoletja, v tistem, ki sam sebe razume kot prelom s tradicijo, kajti nova pripovedna proza je lahko le zakoniti plod širše prakse evropskega romana, celotnega razvoja evropske literature, pa tudi (in predvsem) tistih modelov romana, ki v svojem času niso predstavljali dominantne podobe umetnosti (npr. groteska, gotski roman), zato pa tudi vrednostno še niso bili izčrpani umetnostni modeli. Zdi se tudi, da je bila v času, ko je prevladovalo gnoseološko imitacijsko načelo umetnosti, pripovedna proza in z njo roman tradicionalnega tipa nekako naravna možnost literature, ustrežnejša kot lirika, ki je – po teoriji S. R. Levina – načeloma sploh paradigmatična. Tako je mogoče sklepati, da se proza, ki je v različnih smislih bližja določilom lirike, razmahne šele v obdobju, ko je izginila naravna podlaga tega gnoseološko imitacijskega načela umetnosti, tj. posebno metafizično pojmovanje resnice in metafiziki pripadajoč tip subjektivnosti.

(Nadaljevanje in konec sledi)

OPOMBE

¹ Gl. J. Skulj, *Paradigmatizacija proznih struktur, Diskusija pojmov*, Primerjalna književnost 1981, št. 2, str. 1–14.

² Gl. *Marksizem in filozofija jezika*, 1929; shr. prevod Beograd 1980.

³ Za Saussurov pojem *langue* velja, da je nastal v zvezi z Durkheimovim pojmom *kolektivne zavesti*. Poleg tega je možno tudi Husserlovo predpostavko, da je »zavest vedno zavest o nečem«, ki jo je, kot je znano, Pirvevec dopolnjeval, da je zavest vedno najprej zavest o sami sebi, to je, o svojem zgodovinskem statusu, preformulirati še naprej, da je zavest o sami sebi nujno že takoj premislek o tem, kar jo izreka, to je, o historični modaliteti jezika. Možno se je sklicevati tudi na Peirceovo prepričanje: »The entire universe (...) is perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs.« (Citira N. Tamir-Ghez v recenziji T. A. Sebeoka, *Contributions to the Doctrine of Signs*, PTL, 1978, str. 186.) S pojavom besede, govora je očitno povezana sama zgodovina človeka. Grška koncepcija besede (*logos*) odločilno sproži tudi proces evropskega mišljenja in specifičnega zgodovinskega dogajanja človeka. Prim. Heidegger: »There would, indeed, be no language at all, no Human Existence, since man is essentially a language user.« (Citira J. Passmore, *A Hundred Years of Philosophy*, 1957, str. 485.)

⁴ »L'unité des sciences humaines réside moins dans les méthodes élaborées en linguistique dont on commence à se servir ailleurs que dans cet objet qui leur est commun à toutes et qui est bien le langage.« (T. Todorov, *Poétique de la prose*, 1971, str. 33).

⁵ »Il n'y a de sens que nommé, et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage.« (Barthes, *Eléments de sémiologie*, 1964, str. 80)

⁶ »Il n'y a jamais de préméditation, ni même de méditation, de réflexion sur les formes, en dehors de l'acte, de l'occasion de la parole, sauf une activité inconsciente, non créatrice: l'activité de classement.« (R. Godel, *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale*, 1957, str. 58)

⁷ Pojem *roman* izhaja iz pojma *romanize* (1135), kar je v ljudski latinščini ustrezalo izrazu *romanice* in pomeni *à la façon des romains* (opposé aux moeurs et au

langage des Francs). *Romanz* je oznaka za skupni, ljudski jezik, torej staro francoščino, za razliko od latinščine, ki je veljala za učeni jezik (prim. *Petit Robert*, str. 1572). Toda po svoje je kljub vsemu že v samem terminu roman implicirana dvoumnost o njegovem izrazito evropskem izvoru, saj se je ta kot literarna oznaka prvotno nanašal na pripredne tekste v verzih, ki so obnavljali snovi latinske literature (npr. *Roman d'Alexandre*, 1140).

⁸ Gre za koncepcijo metafizike, znotraj katere je resnica razumljena kot skladnost ideje in stvari, kar ustreza kasnejši formulaciji, da je resnica *adaequatio intellectus ad rem*. Resničnost stvari in enovitost sveta izvirata iz enovitega temelja, ta utemeljenost je prvotno v ideji, v nekem vrhovnem principu, ki skozi zgodovino metafizike dobiva različna imena, strukturno pa ostaja ta temelj bolj ali manj enak.

⁹ Prim. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 1923, str. 91: »Genau genommen schliessen sich historia, die Erforschung des Realen, und poesis, die Schöpfung des Idealen, aus; aber insofern der Historikos mit Hilfe seiner Phantasie die Lücken der Tradition ausfüllt, ist er auch ein Poietes. Da nun im Alterthum bei den meisten Geschichtsschreibern die Phantasie eine grössere Rolle spielte als wir ihr heute einräumen, so erklären sich die nahen Beziehungen beider leicht.«

¹⁰ Pirjevčev je to misel izrekel v številnih objavljenih spisih, podrobno pa se je tega dotaknil v ciklu predavanj z naslovom *Teorija romana*, 1975/76.

¹¹ To je sicer Ciceronova oznaka za Menandrovo novo komedijo (prim. Gantar, *Helenizem*, 1979, str. 32). Prim. tudi Huetove predpostavke o romanu: verjetnost, zgodovinski temelj romana, enovitost in verjetnost, da se bralcu čimbolj vtisne v spomin podoba junakov, enotnost zgodbe, eno glavno dejanje, vsi deli so eno telo. (Navajamo po Ph. van Tieghemu, *Veliki literarni tokovi v Franciji*, 1965, str. 32)

¹² Gre za citat iz t. i. retorike ad Herennium (Her. I, 8, 13); prim. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, I, 1960, str. 166; prim. tudi Pirjevčev uvod v Kafkov roman *Grad*, Ljubljana 1967, str. 20–21.

¹³ Deloma je tudi Jakobson kasneje korigiral ta stališča, ko je v spisu *Linguistics and Poetics*, 1960, spregovoril o specifični motivaciji znaka v poeziji oziroma umetnosti nasploh: korolarni značaj pesniškega znaka predpostavlja, da je znak v poeziji motiviran iz lastnega signantnega razmerja ($S^1 \leftarrow \rightarrow S^c$), medtem ko v drugačnih ubeseditvah referenca predpostavlja izbor znaka.

¹⁴ Primerjaj izjave v estetikah od Platona prek Aristotela (z zadržki seveda, ker Aristotelovo razumevanje mimitične ali gnoseološke imitacijske narave umetnosti dobi z vpeljavo pojma *katharsis* tudi drugačne možnosti interpretiranja) do Hegla in Taina.

¹⁵ Poleg pojmov *avtoreferencialnost* ali *korolarni značaj znaka* se uporabljajo še pojmi *princip povratne intencije* (tudi Jakobson), *princip refleksivne reference* (izraz J. Franka v tezah o spacializaciji romana) ali *avtoteličnost* (Mukafovski). Pesniška funkcija kot *introvertiran odnos do verbalnih znakov kot enote S^1 in S^c* (Jakobson, *Postscriptum*, 1973, prim. tudi *Ogledi iz poetike*, Beograd 1978, str. 372) podeljuje besedni umetnosti posebno funkcijo in smisel med drugimi človekovimi institucijami. Primerjaj formulacijo Mukafovskega: »Pesniški jezik, prepojen z estetsko avtoteličnostjo, je posebej opremljen, da prenovi človekov odnos do govornega akta in da prenovi odnos govora do mnogoplastne realnosti ter da s tem razkriva notranjo zgradbo jezikovnega znaka in kaže na nove načine njegove uporabe.« (Cit. v *Poetics* 8, 1973, str. 85–86). Funkcija in smisel besedne umetnosti je potemtakem razkrivanje semiološke diference in prek tega resnice kot take, ne le resnice besed, temveč resnice samega sveta, s tem pa tiste problematike, ki jo imenuje pojem ontološke diference.

¹⁶ Znana je Pirjevčeva trditev, da je »roman možen le v okviru metafizičnega razumevanja sveta in zgodovine« (prim. uvod v Kafkov *Grad*, 1967, str. 15), kar je treba razumeti v tem smislu, da je onkraj metafizike možna le docela modificirana forma romana. Da paradigmaticizacija proze privede do nove forme romana, je tudi naše stališče. Spomnimo, da je tudi Bahtin poudarjal, da je roman zvrst v času epistemologije.