

ŽANRSKA IDENTITETA IN MEDBESEDILNOST

Marko Juvan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Antiesencializem je v genologiji privedel do teze, da so zvrsti in žanri zgolj sistemi razlik brez določljive formalne ali vsebinske substance, ki bi se jo dalo pokazati v besedilih. Danes lahko s pomočjo koncepcije medbesedilnosti žanrsko identiteto pojasnimo drugače: žanri živijo od družbenih praks, ki okvirjajo medbesedilne in metabesedilne navezave ter sklicevanja na prototipska besedila, besedilne nize.

Genre identity and intertextuality. In genology anti-essentialism has led to the thesis that genres are merely systems of differences indefinable in terms of the form or content which can be displayed in texts. The concept of intertextuality can now help explain genre identity differently: genres live off social practices, which frame intertextual and meta-textual links and references to prototypical text, textual series.

I

Alastair Fowler je v *Kinds of literature* zapisal nekaj pomenljivih ugotovitev, ki dajo misliti: 1. da literatura ni enoten razred pojavov, temveč nehomogen skupek (Fowler 1982, 3); 2. da je literatura že sama širša zvrst, ki je v različnih sociokulturnih okoljih in obdobjih zajemala dokaj različne žanre,¹ jih postavljala v vedno drugačne sisteme in hierarhije (nav. d., 3–19); 3. in da je žanr pojem z zabrisanimi mejami, saj so njegovi člani, tj. besedila, med seboj le v 'družinskih podobnostih' (Ludwig Wittgenstein) in nimajo nujno niti ene same poteze, ki bi bila skupna prav vsem (nav. d., 41). Čeprav Fowler v svoji obsežni knjigi genološko sintezo gradi bolj opisno in 'empirično', z eruditskim kopičenjem neštetihih zgledov, sicer pretežno anglističnih, kakor pa da bi rigorozno razvijal zapletene teoretske argumente, se je prek tez, ki sem jih ravnokar navedel, zelo dobro ujel s tokom razmišljanja, ki je od 70. let 20. stoletja do danes precej preoblikoval genološko problematiko. Po menjavi teoretske paradigme humanistike iz moderne v postmoderno, obratom, ki ga nava-

dno povezujemo z nastopom poststrukturalizma, dekonstrukcije in recepcijske estetike, je namreč eno izmed izhodišč, ki se je uveljavilo v – če naj si izposodim Kuhnov termin – 'normalni' humanistični in družboslovni znanosti našega časa, postal antiesencializem. Antiesencializem je prepričanje, ki kritično nasprotuje kategorialnemu mišljenju esencializma (o slednjem gl. Margolis 1996); esencializem se je kot metafizični tok v poetiki od Aristotela naprej kazal prav v teorijah žanrov (Schaeffer 1989a, 12–24, 32–38).

Kot razlaga Jean-Marie Schaeffer v študiji »Literary genres and textual genericity« (Schaeffer 1989b), so žanri v genoloških teorijah od razsvetljenstva prek historizma do precejšnjega dela strukturalizma imeli položaj bistva, notranje forme ali globinske strukture, iz katere zrastejo besedila, tako da so literarna dela s svojim pomenom in oblikovanostjo posledica, organski razvoj svojega zvrstnega ali nadvrstnega jedra. V takšen miselni okvir sodi tudi Goethejeva teorija treh 'naravnih oblik' poezije in večji del romantičnih nazorov o literarnih nadvrstah. Ti so v genološko razpravljanje vpeljali več kot stoletno prevlado filozofskih, metafizičnih kategorij, s katerimi so teoretiki določali 'bistva' posamezne vrste ali žanra (na primer pojmi subjekt, objekt, čas, prostor). Esencialistično razmišljanje o vrstah in žanrih je sovpadalo z esencialističnim razumevanjem literature: literarni diskurz, ki se odlikuje po svojih estetskih, domišljjskih in drugih notranjih značilnostih, temelji na treh ali štirih literarnih nadvrstah – liriki, epiki in dramatici – in samo dela, ki sodijo v katero izmed omenjenih 'naravnih form' poezije, so lahko tudi literarna. V tovrstnih teorijah se je po Schaefferju koncepcija literarnega žanra reificirala, ontološko osamosvojila in dobila metafizično identiteto; tako so literarni strokovnjaki razmerje posameznega besedila do žanra in literature kot metafizičnih entitet razlagali kot hierarhično vsebovanje: besedilo naj bi 'pripadalo' žanru oziroma vrsti, ta eni od treh 'naravnih oblik' (nadvrst), nadvrsta pa je bila zajeta v literaturi.

Namesto esencialistične teze, da imajo samosvoji pojavi (na primer posamezna besedila) določljivo, apriorno bistvo, ki jim zagotavlja vsebinsko identiteto, notranjo polnost in jasno pripadnost neki obči kategoriji (denimo zvrsti), antiesencializem zagovarja stališče, da so ti pojavi po svoji identiteti nedoločljivi, brez stalne vsebine, poleg tega pa kot posamezni primeri niso vezani na to, da zastopajo in ponazarjajo eno samo občo kategorijo. Odvisni so namreč po eni strani od zvez z drugimi pojavi, od sestava razlik z njimi, po drugi strani pa od vpetosti v družbeno-kulturne, kognitivne ali ideološke perspektive opazovalcev pojavov in od vlog, ki jih pojavi izpolnjujejo glede na kontingenčne potrebe ljudi, skupnosti. S tega vidika niti literatura niti žanr nista več pojma, za katera bi si danes raziskovalci še upali izreči kaj takšnega, kot nekdanj Goethe, ko je s prepričano ognjevitostjo genija trdil, da ima poezija samo tri od narave dane zvrstne oblike (»es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie«; Hempfer 1973, 67). Kdor hoče pred znanstveno skupnostjo pokazati, da je resno vzel nauke novih teoretskih smeri od 60. let 20. stoletja do danes, med njimi tudi Jaussove recepcijske estetike, ne bo hotel niti namigniti, da misli, da imata literatura oziroma žanr globlje in trajno bi-

stvo, takšno, ki bi ne bilo odvisno od spremenljivih družbenih, kulturnih, institucionalnih okoliščin, bralskih horizontov pričakovanj oziroma semiotičnih praks, v katere sta vpeta (o vprašanju literarnosti glej Juvan 2000a). Namesto bistva, 'notranje forme', 'arhetipa', *Grundhaltung*, 'globinske strukture', razpoznavnega pogleda na svet ipd. (Hempfer 1973, 56–110), ki naj bi se uresničevali v vseh besedilih, uvrščenih v neko zvrst ali žanr, naj bi žanru – podobno kot literaturi – zagotavljala identiteto zgolj njegova uporabna vrednost ali, z drugimi besedami, funkcija v mreži kulturnih praks (prim. tudi Głowiński 1989, 83).

Pri začetkih (post)strukturalističnega nasprotovanja esencializmu je še kazalo, da bi utegnil ravno pojem 'žanr' razrešiti zadrege pri določanju meje med literaturo in neliterarnimi govoricami. Tzvetan Todorov je bil v knjigi *Les genres du discours* pripravljen priznati, da so si besedila, ki jih v Evropi okoli dvesto let uvrščamo pod pojem literatura – ta pojem je, kot pripominja tudi Todorov, ne samo historično določen, ampak povrh še omejen na t. i. zahodno kulturo –, podobna le po družbenih vlogah oziroma vrsti intersubjektivnih razmerij, ne pa po svoji bistveni strukturi. Strukturne sorodnosti besedil in izjav se mu je zdelo smiselno iskati le na ravni »žanrov diskurza«. Ti žanri pa s svojimi konvencijami produkcije in recepcije besedil po njegovem prečkajo meje literature. Zato se je zavzel, naj literarna veda – namesto da bi se trudila ugotoviti in vzdrževati homogen pojem 'literatura' – raje obravnava pluralnost diskurzivnih pravil, navzočih v žanrih tostran in onstran estetskega (Todorov 1978, 13–26). Todorovu so torej žanri v primerjavi z literaturo vendarle pomenili nekaj bolj gotovega, 'realnega', nekaj, kar kot konvencija oziroma kodifikacija diskurza določa 'notranjo' strukturo jezikovnih izjav in povezuje ureditev jezikovnega gradiva z družbeno-zgodovinsko ideologijo, kontekstom. Toda nekaj podobnega kot literaturi se je pozneje zgodilo še pojmu žanr. Thomas O. Beebe v knjigi *The ideology of genre* vseskozi pripominja, da so žanri oziroma zvrsti prav tako zgolj načini, kako besedila uporabljamo. Žanri obstajajo – prosto po Saussuru in Derridaju – le kot sistemi razlik brez lastne, pozitivne vsebine, strukture (Beebe 1994, 257). Beebe se, podobno kot mnogi teoretiki literarnosti, odloča za pragmatško opredelitev žanra kot nekakšne »ekonomske diskurza« oziroma institucije (nav. d., 277). Tezo o žanru kot instituciji, ki se je v genologiji že od Wellekove in Warrenove *Theory of literature* izkazala za eno izmed najbolj tvornih teoretskih analogij (Fishelov 1993, 86–99), je Beebe (1994, 277) sprejel od Fredrica Jamesona. Tudi Jameson razume žanr kot institucijo, ki sklepa družbeno pogodbo med piscem in občinstvom, vloga te pogodbe pa je, da določa ustrezno *rabo* nekega kulturnega proizvoda, tj. teksta: »Genres are essentially literary institutions, or social contracts between a writer and a specific public, whose function is to specify the proper use of a particular cultural artifact« (Jameson 1981, 106–107).

Logika, ki je nasprotovala esencializmu oziroma – če uporabim tedaj priljubljeno Derridajevo izrazoslovje – »metafiziki prezence«, je družno s kritično tezo, da je književnost zgolj ustanova oziroma meščanska ideološka fikcija, v drugi polovici 60. let 20. stoletja botrovala rojstvu zamisli intertekstualnosti (Juvan 2000b, 52, 92–104, 117–138). Ko je Julia Kri-

steva v Parizu med letoma 1966 in 1969 z 'revizionističnim' prilagajanjem Bahtinove dialoščnosti prenavljala 'formalistični' francoski strukturalizem, ga napolnjevala s prostornino zgodovinskosti, družbenosti in političnosti ter problematiko pišočega/beročega subjekta, in ko je v ta namen uvajala skovanko »intertekstualnost«, se je skoraj v isti sapi zavzemala za »drugačno logiko« (»une autre logique«), takšno, ki bi namesto s substancami in *esencami* računala z *relacijami* med entitetami (Kristeva 1969, 150–153, 172–173). Ideja intertekstualnosti je torej nastala iz postmoderne in poststrukturalistične misli, iz logike antiesencializma, ki je skušala spodkopati vse vrste bistvenostnih predstav v humanističnih vedah – od 'človeka' prek 'avtorja', 'literature' in 'pomena' do 'literarnega dela'.

Najprej je intertekstualnost skupaj s sorodnimi predstavami, kakršni sta pisanje ali označevalna praksa, vplivala na razstavitev enovitega pojma 'literatura'. V osvetljava 'teorije' – ta je s svojo meddisciplinarno mešanico lingvistike, semiotike, psihoanalize, 'sofistične' filozofije in poetskega ludizma zamenjala tradicionalno literarno teorijo in poetiko – se je 'literatura' spremenila v funkcionalistično razumljeno pluralnost 'literatur' (Leitch 1992, 59–60) oziroma v anarhično množstvo sociolektov (heteroglosijo), ki ga poleg rutinskih tipov govornih dejanj uravnavajo le raznorodni žanri diskurza. Pri teh pa je meja med estetsko-umetniškim in ostalim sporočanjem nedoločena in se družbeno vzpostavlja le prek institucionaliziranih praks, na primer šolstva, kritike, literarne zgodovine in založništva. Pozneje pa se je tudi 'žanr', na videz nekaj bolj substancionalnega od literature, še sam izkazal za mrežo med- in nadbесedilnih razmerij, za omrežje, v katerega je vpleteno ustvarjanje, branje in obravnavanje besedil. Pokazalo se je, da je odnos semantično-sintaktičnih struktur posameznega besedila do ostalih besedil iz žanra medbesedilen in da so vsi žanri oziroma zvrsti po svojem nastanku, obstoju, razvoju in delovanju medbesedilni.² Ko so se v teorijah medbesedilnosti od sredine 70. let naprej toni teoretskega in političnega radikalizma umikali trezni, a tudi omlednejši govorici akademskih literarnih študij, so se v literarni vedi postopno izoblikovali nastavki za takšno razlago žanrov, ki se zaveda zablod esencializma, a kljub temu ne prepušča vse teže odgovarjanja tolmačenjem, ki rešitev problema žanrske identitete predstavljajo izključno na področje teorij družbenega delovanja, funkcionalizma in pragmatike, kakor da bi besedila sama s svojimi pomensko-skladenjskimi potezami ne mogla imeti prav nobenega opravljanja pri obstoju žanrov.

Toda ni bila samo medbesedilnost tisti razlagalni okvir, ki je na novo opredelil genološke probleme, temveč je po drugi strani tudi genološki premislek privedel do spoznanj, ki so koherentno razložila ključne pojave medbesedilnosti. Obstajajo namreč zvrsti, katerih identiteta je odvisna prav od takšne medbesedilnosti, ki je očitno poudarjena in jo bralec z veliko gotovostjo sprejema kot izraz pisateljve sporočevalne strategije. Takšno eksplicitno, zaznamovano medbesedilnost imenujemo citatnost (Juvan 2000b, 57–59), zvrsti in žanre, ki jih določa, pa medbesedilne oziroma citatne zvrsti; to so na primer parodija, travestija, burleska, pastiš, kontrafaktura, *cento*, kolaž, parafraza, variacija, imitacija, nadaljevanje, povzetek, interpretacija itn. (nav. d., 31–46, 265–270). Citatni žanri ob-

stajajo in delujejo podobno kot 'normalni' žanri, čeprav bi jih lahko obravnavali tudi kot njihove modulacije, podobno kakor nekateri genologi počnejo s 'satiro' ali termini za razne ponovljive perspektive, na primer 'tragično', 'elegično', 'bukolično' (po tem vzorcu torej *parodični* roman, *parodični* sonet ipd.). Kot parodijo besedilo vsekakor identificiramo ne glede na to, ali je zvrstno sicer sonet, povest ali dramska groteska. Razlogov za to je več: 1. ker se besedila, katerih identiteto označuje izraz parodija, na sorodne načine medbesedilno navezujejo na svoje predloge (s karikiranjem njihovih značilnosti ali/in z uvajanjem vsebinsko-izraznih neskladij) – imajo torej sorodno medbesedilno sintakso in semantiko; 2. ker pri tem opravljajo podobne komunikacijske vloge (od razvedrilnih, komično zabavnih do idejno in stilno kritičnih) – sorodna so po svoji pragmatiki; 3. in ker so se zato med avtorji, bralci, poetologi, kritiki in drugimi uspele povezati v kognitivni razred sorodnih pojavov – to se kaže v tem, da se je oblikovalo specifično žanrsko poimenovanje (termin 'parodija' je sploh eden najstarejših terminov literarne vede) in da se je o parodiranju od Aristotela do konca 20. stoletja razvil tudi metadiskurz, tj. teoretsko razpravljanje o tem, katera besedila so za žanr parodije prototipska, kako so parodijska besedila strukturirana, čemu se parodije piše ipd. (O tem podrobno razpravljam na drugih mestih, prim. Juvan 1997, Juvan 2000b, 37–45).

II

Čeprav je bila intertekstualnost rojena v znamenju dekonstrukcije, logike antiesencializma in je zato bližnja sorodnica čisti negativnosti Derridajevih koncepcij *différance* in *écriture*, pa kot pojem vendarle že od svojega začetka ni brez 'substance', saj meri na interakcijo med besedili, izjavami, med njihovimi 'dejanskimi' semantičnimi in sintaktičnimi elementi, strukturami. Intertekstualnost je pravzaprav teoretska posebitev za znakovno interakcijo, v katero so vpleteni subjekti diskurza, ki na zgodovinskem in družbenem prizorišču nastopajo v dvojnih vlogah bralcev/piscev oziroma poslušalcev/govorcev; subjekt po besedah Kristeve s pisanjem ali govorjenjem bere (*«écriture-lecture»*) družbo in zgodovino kot veliki tekst (*«texte général»*) ter se s preoblikovanjem obstoječih izjav in kodov vanjo tudi umešča (Kristeva 1969, 113–114, 144, 149). Najprej bom skušal razviti nekaj argumentov v prid teze, da o žanrih odločajo *tudi* invariantni, ponovljivi elementi in strukture samih besedil, nato pa na tej podlagi navesti izhodišča o načinih medbesedilnega oblikovanja, ohranjanja in spreminjanja zvrsti in žanrov.

Kako ločiti ljubezenski roman od kriminalke, sonet od gazele, komedijo od tragedije? Odgovori na to vprašanje se nedvomno ločijo najprej glede na *pragmatično-kontekstualne* dejavnike – glede na to, kdo in v kakšnem položaju je tisti, ki žanrsko ločuje in grupira besedila, kakšni so pri tem njegovi nameni. Jezikovne strukture besedil so nekaj drugega kot žanrska zavest (Głowiński 1989, 89), ki v njih prepozna vrstne vzorce; ta zavest je bodisi 'teoretična', naknadna bodisi 'praktična', sprotna ter od-

visna od zgodovinskih in pragmatičnih okoliščin, v katerih jo posameznik aktivira. Na te razlike so v genologiji doslej že večkrat opozarjali – denimo z razlikovanjem med genološkimi predmeti, poimenovanji in pojmi (Skwarczyńska 1966), med predmetno in opisno ravni vzpostavljanja žanrov (Hempfer 1973, 16, 99–102), med abstraktnimi klasifikacijami »razredov besedil« in empirično-historičnimi opisi 'realnega' bivanja žanrov v družbenem diskurzu (Todorov 1978, 47–49), med zgodovinsko živečimi genološkimi formami (»kinds«) in tistimi, ki so zgolj plod teoretskega opazovanja (»subgenre, mode, constructional type«; Fowler 1982, 55), med teoretsko abstraktnim in literarnokritičnim, v zgodovinsko življenje literature vpetim oblikovanjem žanrskih predstav (Pavličić 1983, 33–37, 57–63, 70–77, 98–122), med »endogenimi« in »eksogenimi« žanrskimi poimenovanji ter med avtorsko in bralno-klasifikacijsko naravo žanrov (Schaeffer 1989a, 77, 147–153).

Ločevanje med žanri, določanje njihovih razpoznavnih značilnosti ter paradigmatičnih in mejnih primerov je torej po eni strani teoretska, od vročice ustvarjanja in branja že odmaknjena dejavnost. Vendar pa teorija nikakor ni nasprotje zgodovinske prakse, kajti tudi teorija je sama vedno že posebna vrsta (žanr), ki živi sredi takšne prakse, in je kot metadiskurz, ki proizvaja žanrske pojme in sisteme, v zapletenih povratnih zvezah s prvotnim literarnim diskurzom, tj. s pisanjem in branjem književnih besedil. Eno izmed takšnih zvez je nakazal že Todorov. Metadiskurz o žanrih – ta se ne vpleta samo v teorijo, zgodovino in kritiko, ampak tudi v sama literarna besedila – je eden od signalov za zgodovinsko obstajanje žanrov in zvrsti: obstoj zvrsti 'tragedija' v Franciji 17. stoletja na primer poleg ponavljajočih se vzorcev v nizu sorodnih besedil izkazuje ravno tedanja zavest o 'tragediji' kot razpoznavni enoti v vrvenju diskurza, ta zavest pa je zgodovinsko dokumentirana – in na voljo genološki poznejši obravnavi – ravno prek žanrov poetološko-teoretskega razpravljanja o 'tragediji' in v oblikovanju metadiskurzivnih pojmov o njej (prim. Todorov 1978, 49). Teoretsko razpravljanje ima pečat sistematizirane, metodično regulirane vednosti o besedilih; ta od Aristotela prek srednjeveške *rota Vergiliana* do žanrskih 'zemljevidov' Fryeja, Scholesa ali Hernadija (Fowler 1982, 235–246) stremi k izdelavi preglednih in zaprtih klasifikacij, oprtih na strukturne invariante, ki se med variantnimi besedili iz različnih dob in okolij kažejo v obsegu, rabi verza/proze, obliki, prevladujočih ubeseditvenih načinih (dialog, pripoved, razlaga, izpoved ipd.), stilni ravni, tematiki, predstavljeni zgodbi, osebah, čustvenovrednostni modalnosti, situacijski pogojenosti, tipih izjavnega subjekta in še čem. Toda poetologi, esteti in literarni teoretiki se trudijo z ločevanjem med zvrstmi in žanri, s konstruiranjem žanrskih pojmov in sistemov praviloma retrospektivno, *ex post*, že po fazah produkcije in distribucije besedil, odmaknjeno od njihove prvotne recepcije in kritiške obdelave. Zato se poetika žanrov večkrat nagiba k ahistoričnemu univerzalizmu, celo pri teoretikih, ki so, kakor na primer Wilhelm von Humboldt, cenili historizem in individualnost umetniškega oblikovanja (prim. Doležel 1990, 16–25, 72–74).

Kot 'zunanj' opazovalci literature so strokovnjaki pri omenjeni dejavnosti razmeroma redki, vendar pa so svojimi metaopisi, posplošitvami ali

predpisi lahko tudi vplivni in jih upoštevajo množice drugih strokovnih bralcev, kakor na primer Aristotela in njegovo razvrstitev treh načinov govora (*lexis*) in nemške romantike ter njihove trojice subjektivnih in objektivnih literarnih žanrov (prim. Genette 1986, 89–129). Takšne meta-besedilne opredelitve in klasifikacije vrst in žanrov so bile v starejših obdobjih – in so deloma še danes – tudi bolj ali manj avtoritativne smer-nice za proizvodnjo in sprejemanje literarnih del. Kljub vsemu se veliko pogosteje, tako rekoč vsak dan ločevanje med žanri dogaja v življenju literarnega sistema, prek praks, ki jih individualni, skupinski in institucio-nalni akterji spletajo neposredno okrog konkretnih besedil. To se dogaja na različne načine: prek bralskih pričakovanj, predstav o žanrih, prek avtorskega ali kritiškega označevanja besedil z žanrskimi poimenovanji, ne nazadnje tudi prek ustvarjanja, zbujanja ali prepoznavanja ne le 'dru-žinskih podobnosti', ampak tudi pomenljivih razlik med besedilom in enakovrednimi vzorci iz drugih besedil. Z vpeljevanjem, nakazovanjem, reproduciranjem ali prepoznavanjem razločkov med žanri se torej največ ukvarjajo pisci in bralci besedil ter tisti, ki jih posredujejo občinstvu ali jih kritiško predstavljajo javnosti. V vseh primerih je razločevanje med zvrstmi in prepoznavanje žanrske identitete konkretnega besedila poveza-no s takšnim ali drugačnim 'praktičnim' interesom, vezanim na kontin-genčne okoliščine in cilje akterja, zato se pač ne pokorava režimu meto-dičnega spoznavanja.

Pisatelj denimo skuša z odločitvijo za žanrski tip strateško predvideti vrsto bralca, njegove odzive, svoje pisanje postavlja v razmerje z znanimi deli in diskurzi, ga torej pomensko-tematsko, stilno-estetsko ali ideološko-vrednostno umešča. Pri bralcu je razpoznavanje žanrskega značaja besedila skupaj s pregledom nad raznovrstnostjo zvrstne ponudbe dejav-nik, ki vpliva najprej na to, kaj bo sploh vzel v roke in s kakšnimi pred-postavkami se bo branja lotil (na primer pri pustolovskem romanu: kakšne junake in kakšen potek zgodbe lahko predvideva, katere vrste dogodkov se bodo v besedilu najverjetneje pojavile, kako bodo dogodki posredovani in povezani). Med samim branjem žanr nastopa kot 'vmes-nik', ki novosti iz besedila povezuje s področjem 'že branega', z znanimi okviri in shemami, to pa bralcu olajšuje proces akomodiranja novih infor-macij v svoje kognitivne sheme (Bart Keunen 2000 v tej luči interpretira vlogo Bahtinovega pojma kronotop, tj. žanrsko specifične časovno-pro-storske, vrednostne in dogajalne strukturne enote, ki jo je mogoče najti v več različnih besedilih, na primer kronotop poti).³ V primerjavi z bralcem je posebnost kritika ta, da razmerje besedila do žanrov vpleta v izrekanje in utemeljevanje javnih vrednostnih sodb, na primer na podlagi vnaprejš-nje ocenjevalne lestvice žanrov: visokih in nizkih, resnih in lahkih. Po-sredniki besedil – uredniki, izdajatelji, založniki – pa žanrske razločke vpenjajo v strategije kopičenja finančnega in simbolnega kapitala. V ozadju so denimo ocene, kateri žanri so konjunkturni, kateri nagovarjajo posamezno skupino občinstva, kateri zagotavljajo prestiž ipd. Nekoliko drugačne so spet potrebe knjižničarjev. Knjige katalogizirajo in postavl-jajo na police tudi po žanrskih načelih, in to z namenom, da zadovoljijo takšna povpraševanja in iskanja uporabnikov svojih storitev, ki niso

usmerjena na izbrane avtorje in dela, ampak jih bolj zanima določen tip informacije (tematsko področje, pristop, obseg obdelave ipd.).

Ločevanje med žanri je vpeto v tovrstne prakse, potekajoče v različnih kulturnih okoljih in jezikih. Kot piše Fowler, med žanrskimi izrazi v različnih jezikih ni natančnih ekvivalenc, saj so »literarne konvencije zelo tesno povezane z nacionalno kulturo« in v vsaki takšni kulturi pomenljivo izstopajo drugačne poteze, funkcije literature (Fowler 1982, 133). Ločevanje žanrov je poleg tega motivirano z raznovrstnimi interesi pisateljev, bralcev, kritikov, založnikov, urednikov in drugih. Zaradi vsega tega je pač razumljivo, da ne more biti teoretsko enotno in dosledno. Zmešnjava je velika še zato, ker se ločevalni kriteriji spreminjajo zaradi razmerij med vrstami. Žanrska identiteta je odvisna od mreže razlik z drugimi žanri in primeri zanje (Beebe 1994, 28, 257). Ali bo kako besedilo žanrsko prepoznavno po tipu, celo imenu junaka, po dolžini, verznosti ali proznosti, vrsti naslova, tipu pripovedovalca in njegove perspektive ali kakem drugem snopu razločevalnih potez (izključene niso niti knjižne platnice), je namreč odvisno od tega, kateri žanri avtorju in njegovim občinstvom tvorijo referenčni sistem, kontekst, na ozadju katerega se določa posebnost konkretnega besedila. Zato v zgodovini niso redki primeri, da ista žanrska oznaka v spremenjenih genoloških kontekstih dobiva novo pojmovno vsebino (termin »commedia« je v Dantejevem času pomenil pripoved s srečnim razpletom, izraz »drama«, ki je v antiki zajemal vse gledališke tekste, pa je v 18. in 19. stol. postal zvrst, ki se razlikuje od tragedije in komedije; Schaeffer 1989a, 105, 120), kakor tudi ne primeri, da dobiva eno in isto besedilo v očeh akterjev na literarnem polju različne žanrske identitete, ne le diahrono, ampak tudi po več hkrati (Cervantesov *Don Kihot* je bil tako burleska, komični in idejni roman, parodija viteškega romana ipd.; prim. Schaeffer 1989 69; Fielding je svoje bralce povabil, naj *Toma Jonesa* berejo kot »komični ep v prozi«; Fowler 1982, 88). Ne nazadnje na takšno raznorodnost kriterijev, prek katerih si ob posameznih besedilih bralci ali avtorji priključijo ustrezne genološke pojme in poimenovanja in besedilom določijo žanrsko identiteto, vpliva tudi dejstvo, da je sleherno besedilo – posebej še literarno – »kompleksen semiotični predmet« (Schaeffer 1989a, 80 in sl.): ni samo besedilo s svojo semantiko in sintakso, ampak tudi govorno dejanje, ki ima v kontekstu več funkcij in v njem postavlja razna razmerja med subjektom izjave in njegovim naslovnikom. In vsaka od teh razsežnosti literarnega besedila stopa v igro kot podlaga za oblikovanje žanrskih pojmov.

Četudi si ne gre več zatiskati oči pred tem, da besedila funkcionirajo literarno ali žanrsko, samo če so povezana s strategijami, potrebami, dispozicijami itn. akterjev – individualnih ali institucionalnih – in z njihovim delovanjem v posebnem družbenem podsistemu/polju, pa se je treba vendarle vprašati, na podlagi česa so se izoblikovala določena žanrska pričakovanja, kako in zaradi česa lahko besedila dobivajo svojo 'uporabno vrednost' in delujejo kot nenapisane pogodbe med avtorji in bralci. Menim, da se besedilom pripisujejo takšni ali drugačni žanrski predikati *tudi* zaradi njihovih 'objektivnih', preverljivih *lastnosti*, kakršne so dolžina, oblika, leksika. Takšna teza še ne pomeni vračanja v metafiziko zvrstnega esencializma.

Čeprav se s stališč sodobne epistemologije, ki se zaveda konstrukcijske vloge opazovalca, ni mogoče strinjati z več kot trideset let starim stališčem Skwarczyńskiej, da imajo genološki predmeti (nadvrste, zvrsti, žanri) objektivni, od naše zavesti neodvisen obstoj, pa še vedno drži njena ugotovitev, da so ti predmeti v besedilih neločljivi od njihovih jezikovno-komunikacijskih struktur in da so žanri sestavni del funkcijske variantnosti jezikovne komunikacije (Skwarczyńska 1966, 20, 23–24). Mihail Bahtin je v prelomni študiji »Problem govornih žanrov« iz let 1952–53 odkril nekaj podobnega, da namreč jezik ne obstaja kot abstrakten sistem, ampak samo prek rab v družbeno-zgodovinsko umeščeni izjavah, in da se s ponavljanjem jezikovno-tematskih vzorcev, ki se večkrat obnesejo ob enakih ali podobnih situacijskih tlorisih govorne interakcije, sčasoma oblikujejo razmeroma ustaljeni tipi tvorjenja izjav – govorni žanri. Ti žanri, ki nastopajo tako v vsakdanjih konverzacijah in javnih občilih kakor tudi v besedni umetnosti, so zelo številni, bolj ali manj zapleteni in v različni meri uzaveščeni, poimenovani. Uravnavajo tematsko-vsebinske, kompozicijske in slogovno-vrednostne poteze izjave in nastopajo kot nekakšni vmesniki med sistemom jezika, posamezno izjavo in družbeno-historičnimi konteksti jezikovne rabe, tako da sleherna uporaba jezika poteka prek 'kanala' enega ali več takšnih žanrov (Bahtin 1999). Iz tega sledi, da so govorni žanri že vključeni v jezikovno-pragmatično zmožnost izjavljalcev in njihovih naslovnikov. Podobne ugotovitve pogosto srečujemo v sodobni genologiji in teoriji govornih dejanj. Naj med njimi omenim kar pasažo iz razvpitega Derridajevega eseja »The law of genre« – ta sicer kljub domišljavemu naslovu za genologijo nima kdove kakšne vrednosti, saj gre v bistvu za interpretativni *impromptu* o Mauriceu Blanchotu –, v kateri prek besednih iger »citation/ré-cit« odmeva ideja, da je ponovljivost, citatnost strukture v nizu več izjav podlaga za klasifikacijo žanrov in performativov (Derrida 1980, 57–58). Derrida se je v svojem pisanju o žanrih zelo verjetno odzval na Todorova, ki je nastanek žanrov diskurza (literarnih in neliterarnih) razlagal iz institucionalizacije oziroma konvencionalizacije povračajočih se potez diskurza – semantičnih, sintaktičnih in pragmatičnih – v več izjavah. Žanri so po Todorovu kodifikacije ponovljivih besedilnih značilnosti, zato obstajajo kot institucije, ki funkcionirajo kot » modeli pisanja« za avtorje in »obzorja pričakovanj« za bralce. Institucionalizirali (kodificirali) so se tisti žanri diskurza, ki so bili najbližje osrednjim družbenim ideologijam, zato so žanri po svoji institucionalni plati posredniki med jezikovnim gradivom in družbeno-kulturnim kontekstom (Todorov 1978, 49–51).

Temeljito in mnogostransko je o vlogi besedilnih 'dejstev' kot podlag za oblikovanje žanrov in žanrske zavesti razpravljal Klaus W. Hempfer v *Gattungstheorie* (1973). V sklepu svoje knjige postavi zvrstne modele, norme pisanja in branja besedil v okvir jezikovno-komunikacijske kompetence oziroma performance in se po zgledu Piagetove epistemologije zavzame za konstruktivistično sintezo: žanrski pojmi se oblikujejo prek interakcije med dejavnostjo spoznavajočega subjekta in predmetom spoznavanja, tako da se pojmovna konstrukcija usklajuje z 'objektivnimi'

lastnostmi besedil; Hempfer tudi trdi, da je mogoče obstoj žanrskih invariant eksperimentalno dokazati (Hempfer 1973, 221–223). O tem nas prepričuje empirična študija Johana F. Hoorna »How is genre created?«. Hoorn sicer ne zanika veljave pogledov, da sta tako pomen besedila kakor tudi njegov žanrski značaj konstrukta, ki ju izdelajo bralci iz svojega predhodnega znanja o avtorju, pod vtisom knjižničarskih razvrstitev in podobnih kontekstualnih dejavnikov. Dokaže pa, da imajo pri tem vsaj tolikšno težo tudi 'inherentne' značilnosti samega besedila: besedila žanrsko lahko kategoriziramo na podlagi distribucij besednih frekvenc (Hoorn 2000). Bralci so zmožni prepoznati žanrski vzorec že ob razmeroma kratkih segmentih besedila, in sicer zaradi statistično pomenljivega pojavljanja določenih besednih družin, saj vsaka množica besed zbuja sklope asociacij, besednih zvez. Besedila, ki imajo po mnenju svojih bralcev zadostno število podobnih besed, se potem uvrščajo v isto množico, takšno, ki se razlikuje od drugih skupin besedil, v katerih pogosteje izstopajo drugačne besede – v pikaresknih romanih se bo beseda 'pastir' pojavila manj pogosto kot v pastoralnih romanih (nav. d.). Hoornovi metodi, ki kombinira statistiko s teorijo množic, sicer ni treba v vsem slediti, vendar pa prinaša tehtne argumente zoper zavračanje preverljivih sestavin besedila kot veljavnih dejavnikov pri zasnavljanju žanrov.

In ravno v to, kako se žanri oblikujejo v procesih pisanja, recepcije in naknadne obdelave besedil (s teoretsko metarefleksijo vred), nam ideja intertekstualnosti odpira relevantne uvide. Oblikovala je neesencialističen in nehierarhičen pogled ne le na genezo, obstoj in razvoj genoloških oblik, temveč tudi na razmerje slehernega besedila do žanra. Zvrsti in žanri s tega stališča niso notranje forme, ki bi se konkretizirale v vseh posameznih primerkih, uvrščenih v isti genološki razred, temveč rezultante medbesedilnih in metabesedilnih postopkov v procesih pisanja in branja.

Kot je nakazala že Stefania Skwarczyńska (1966), je žanr izrazito razplasten pojav, ki je sicer pripet na literarna dela (»genološki predmeti«), a jih tudi presega, saj ima opravka s spoznavnimi in intencionalnimi razmerji do njih – to je z žanrsko zavestjo in njenimi pojavnimi oblikami (»genološka poimenovanja«, »genološki pojmi«). Obstoj žanrov je, kot lahko sklepamo po Skwarczyński, že v samem temelju interaktiven. Žanri obstajajo v stalni interakciji treh ravnin, to so: (a) žanrska poimenovanja, s katerimi so pisatelji, bralci, poetologi, kritiki in literarni znanstveniki označevali 'celotna' besedila (roman, povest), včasih tudi njihove posamezne formalne oziroma vsebinske razsežnosti (*komični ep*, *satirična epistola*), končno pa literarna dela raznih avtorjev, dob in okolij razvrščali v razrede; (b) žanrski pojmi in predstave, nastali z metajezikovnim opisovanjem samih literarnih del in s posploševanjem norm, pravil in estetskih idealov; (c) genološki predmeti – ekvivalence, podobnosti med semantično-strukturinimi potezami literarnih del, ki jih 'čutijo' pisatelji, bralci, kritiki in drugi. Če nekoliko razvijem izhodišče poljske genologinje, se v konceptiji žanra srečujejo 'faktični' elementi govora/pisanja z dejavnostmi zavesti, ki te besedilne 'fakte' – tudi glede na pragmatični kontekst in interese subjekta zavesti – spoznavno diferencira, razčlenjuje, jih ureja v modele in končno v miselne predstave, prek katerih omenjene 'fakte'

primerja s 'fakti', priklicanimi iz spomina na druga, že znana besedila. Literarna dela v tej luči dobivajo žanrski značaj na medbesedilen in meta-besedilen način, prek percepcije in procesiranja, ki sproža interakcijo med različnimi besedili: med lastnostmi dela, ki je v branju, in priklicanim spominom na nize besedilnih vzorcev s področja 'že branega' ali predstavami, ki so jih o žanru oblikovala razna metabesedila v šoli, kritiki, teoriji ter razvrstitve v knjižnicah in knjižnih zbirkah.

Intertekstualno razlago žanra je omogočila poststrukturalistična razstavitev opozicije 'kod – tekst'. Pojem kod je bil v strukturalizmu naslednik esencializma, bil je večinoma reificiran, predstavljen kot širša, temeljna, izvorna entiteta, ki obstaja sama po sebi, neodvisno od besedil in pred njimi: sistem znakov s svojim slovarjem in slovnico naj bi eksistirala bodisi v prirojeni ali privzgojeni miselnosti posameznika bodisi v kolektivni zavesti, in iz njega naj bi izjavljalec pri tvorbi besedila izbral elemente in strukture. Besedilo je torej glede na kod veljalo za nekaj drugotnega in izpeljanega. Takšna logika je delovala tudi v razlagi razmerja med besedilom in žanrom, saj je bil ta pojmovan kot jezikovni podkod. Roland Barthes je bil pri svojem prehodu iz strukturalizma v poststrukturalizem nemara prvi, ki je hierarhijo strukturalistične dvojice 'kod – tekst' obrnil. Pokazal je, da kod ni abstrakten, enovit in aprioren sestav znakov, ki bi prek svojih uresničitev določal posamezna besedila, ampak da je že sam tekstualen oziroma intertekstualen, zlit z označevalno prakso. Kod ontološko 'parazitira' na 'realnih' izjavah, razgrinja se v spletnju medbesedilnih relacij, ki nastajajo v historičnem procesu pisanja in branja, in to prek miselnih dejanj subjektov, ki proizvajajo in obdelujejo pomene. Kod je *déjà lu*, tisto, kar je bilo že prebrano in se vpleta v pisanje ali branje novega teksta (Barthes 1981, 155, 157); tvorijo ga »asociacijska polja, supratekstualna organizacija zapisovanja« (nav. d., 155) ali »perspektiv[e] citatov, fatamorgan[e] struktur«, »fragmenti nečesa, kar je bilo vedno že brano, videno, storjeno, izkušeno«; kod je »sled tega že«, ki s svojimi elementi vstopa v tkanje teksta (Barthes 1970, 20–21).

Barthesovo razmišljanje o medbesedilnosti žanrskega koda je razvil Ulrich Suerbaum v študiji »Intertextualität und Gattung« (1985). Na primeru Poeja in Doylea je pokazal, da se žanrska identiteta detektivskega romana oblikuje zgolj prek besedil, in sicer s kumulativnim procesom, ki ga poganjata dve obliki generične medbesedilnosti: linearna in perspektivna. »Linearna medbesedilnost« je navezovanje besedila na niz podobnih, predhodnih literarnih del, ki se kaže s citatno-aluzivnim povzemanjem oziroma z omembami in preoblikovanji njihovih paradigmatičnih elementov ali struktur. Fowler uvršča žanrske aluzije med pomembne signale žanra (1982, 106–107). Medtem ko je denimo Henry Fielding k svojim romanom moral pisati obsežne esejistične predgovore, posvečene iskanju prostora za svoja nekonvencionalna dela v obstoječih klasifikacijah stilov in žanrov, pa si je Jane Austen v dobi, ko se je roman med bralci in kritiki že uspešno uveljavil in se ga je dalo zlahka prepoznati, lahko privoščila, da je žanrsko identiteto svojih besedil izostrila le s posameznimi žanrskimi aluzijami na predhodno linijo, med drugim na gotske romane (nav. d., 91). Tudi Walter Scott se je v romanu *Waverley* podob-

no skliceval na žanrsko tradicijo 'romance' (nav. d., 228), prvi slovenski roman, Jurčičev *Deseti brat* pa se v eksordialnem delu izrecno navezuje na Scottov žanrski model. Suerbaumov termin »perspektivna medbesedilnost« pa meri na drugačno ozadje, pred katerega stopa novo literarno delo: gre za navezovanje tega na besedila iz neliterarnih, sosednjih govornih žanrov, na primer na dnevnike, pisma, publicistiko in podobno (Suerbaum 1985).

Neposredna raba žanrskih poimenovanj v naslovih in podnaslovih besedil, knjig (na primer pri Francetu Prešernu naslov zbirke *Poezije* in naslovi besedil in ciklov, kot so *Sonetje nesreče*, *Zabavljivi napisi*, *Gazele*, *Sonetni venec*, *Romanca od Strmega grada*) ter genološko usmerjeni predgovori in spremne besede, skratka vse tisto, kar Gérard Genette (1982, 8–12) spravlja pod oznako »paratekstualnost«, so kratka, enobesedna, ali daljša metabesedila oziroma metadiskurzivne izjave, s katerimi pišeči subjekt naslovnikom odkrito zaznamuje, da svoje literarno besedilo medbesedilno navezuje na izbrano zvrstno-žanrsko črto, da iz nje izhaja, jo razvija, predeluje in da je estetsko in semantično informacijo besedila treba razbirati s priklicevanjem vzorcev iz te linije. Zato se strategije pri besedilnih žanrskih poimenovanj ne držijo vedno konverzijske maksime 'bodi resničen', ampak v nekaterih primerih ustvarjajo očitno razdaljo med obujenimi zvrstnimi asociacijami in dejansko podobo besedila (na primer nekateri modernistični teksti Vena Tauferja v njegovi zbirki *Sonetje* nimajo s kanonično zgradbo soneta nič skupnega). Postopki, s katerimi literarno delo bralcu iz spomina izlušči obrise literarnega izročila, mu predlaga žanrski prototip ali niz, ki mu hoče biti sorodno ali pa se od njega razlikovati (Balzacova *Comédie humaine*), so tudi bolj posredni, na primer uvodni epigrafi, razne žanrske aluzije – sorodno zveneči naslovi, raba enake zunanje oblike (sonet, gazela, haiku), istoimenski junaki in kraji (Josip Stritar locira dogajanje svojega pisemskega romana *Zorin* v Rousseaujev Montmorency) – in raztreseni citati, stilne imitacije ali motivne preobrazbe predhodnih umetnin.

Skratka, s takšnimi postopki hoče avtor pokazati, od kod je literarno delo izšlo oziroma na kakšnem ozadju dobiva svoj pomen. In prav z medbesedilnimi navezavami, tj. s prenosi, posnetki in opisi struktur in/ali elementov predlog, z vzpostavljanjem podobnosti ali odmikov se z vsakim novim besedilom snuje in preoblikuje 'kod' določenega žanra, kopiči se njegov semantični, sintaktični in pragmatični inventar, premikajo se meje žanra, določa se to, kaj je v njem predvidljivo in mogoče, kaj pa je že transgresija, ki sega onkraj dopustnega. Dober primer za linearno medbesedilnost je aluzivna podobnost med naslovi, saj je prav ta med najvažnejšimi signali žanrske identitete. Poznejša dela so tako pogosto posnemala tip naslova iz modelnega besedila ali besedilnega niza (Fowler 1982, 92–95): angleške renesančne tragedije so po vzoru antičnih v naslov postavljale ime protagonista (*Othello*, *Kralj Lear*), v nasprotju s poudarjanjem izjemnega posameznika pa so komedije od antike naprej dajale v naslove bodisi kolektiv (*Aharnjani*), značajske tip (*Napihnjeni vojščak*) ali kak pregovor oziroma idiom (*Mera za mero*, *Veliko hrupa za nič*). Perspektivna medbesedilnost, o kateri piše Suerbaum, s podobnimi

postopki žanrsko identiteto besedila vzpostavlja še prek razmerij z neli-terarnimi diskurzi, tako da literarno govorico približa denimo bolj intimnim, zasebnim sporočilom (dnevniki, pisma) ali pa javnim (publicistika).

Koncepcija medbesedilnosti se še najbolj obnese v takšni teoriji zvrsti/žanra, ki wittgensteinsko načelo družinskih podobnosti med besedili istega genološkega razreda osvetljuje genetično, s pomočjo pojma prototip. Sem bi lahko uvrstili že omenjeno Schaefferjevo študijo »Literary genres and textual genericity« (Schaeffer 1989b) in knjigo Fishelova *Metaphors of genre* (1993). Fishelov svojo delovno definicijo žanra zasnuje prav na kombinaciji prototipskih, reprezentativnih besedil in prožne množice konstitutivnih pravil, ki je iz teh besedil izpeljana; prototipska dela so tista, ki omenjena pravila ponazarjajo (Fishelov 1993, 8, 12). V nadaljnjem življenju žanra – pisanju in branju v poznejših obdobjih ali drugih jezikovno-kulturnih okoljih – prototipi niso nujno normativno zavezujoči vzori, ki jih je treba posnemati, ampak nastopajo v vlogi generične reference (prim. Schaeffer 1989b), na katero se nova besedila navezujejo z raznovrstnimi medbesedilnimi signali in razmerji, od pritrjujočih do izrazito polemičnih. Prav na tej točki medbesedilnost popravlja kavzalno-genetično logiko, udomačeno v zgodovini žanrov: subjekt poznejšega besedila namreč ni zgolj odvisen od predhodnih vzorov, prototipov, ni samo pod njihovim vplivom, temveč z generičnimi referencami tudi pred očmi občinstva sam tvori, konstruira predhodno linijo žanra, izbira svoje prototipe in neredko tudi manipulativno gradi podobo svojega razmerja do njih.

Fishelov pojma prototip ne rezervira samo za eno samo paradigmatično delo, ki naj bi utemeljilo zvrst ali žanr. Sklicujoč se na kognitivne študije Eleanor Rosch in Carolyn B. Mervis iz 70. let, trdi, da vlogo prototipa, s katerim bralci prepoznajajo žanrsko identiteto besedila, izpolnjuje niz besedil – t. i. trdo jedro tipičnih članov žanra, ki so po svojih konstitutivnih lastnostih v družinskih podobnostih in se kar najizraziteje razlikujejo od pripadnikov drugih žanrskih kategorij (Fishelov 1993, 61–63). Družinske podobnosti med teksti nastajajo genetično, zaradi vztrajnih medbesedilnih navezav na prototipska besedila ali nize. To poteka po analogiji z biološkim potomstvom. Potomci izvirajo iz skupnih prednikov, v enem jim sledijo, v drugem pa nasprotujejo, zato izkazujejo skupne poteze. Linija žanrskega potomstva se prek medbesedilnih navezav (od imitacij do polemičnih nasprotovanj pri antižanrih in parodijah), s podporo žanrskega metadiskurza v parateksth, poetiki, kritiki in literarni zgodovini ter ob vplivih raznih institucij (od založb prek knjižnic do šol) navadno strukturira okrog avtorjev in besedil, ki so *retrospektivno*, na podlagi kanonizacije, postavljeni v vlogo 'utemeljitelja', 'očeta' ali 'starševskih figur', ki predstavljata nasprotujoče si možnosti pisanja v okvirih žanra (na primer Homer in Vergil kot 'očeta' epa, Petrarca in Shakespeare kot 'utemeljitelja' soneta) (nav. d., 65–67). Podobno kot Fishelov razmišlja tudi Fowler: temelj podobnosti v literaturi leži v tradiciji, v nizu vplivov, imitacij, variacij in prenovitev podedovanih kodov, ki povezujejo dela nekega žanra (Fowler 1982, 42, 114).

III

Generičnost je torej vezana na besedila, na interakcijo, ki se prek medbesedilnosti odvija med akterji na literarnem polju. Prototipski besedilni vzorci – takšno vlogo so dobili, ker so se kanonizirali ali se priljubili med bralci – v literarnem življenju spodbujajo imitacijsko-variacijske in preblikovalne navezave; najprej se ponavlja isti avtor in njegov krog, nato pa ga 'ponavljajo' tisti, ki se soočajo z njegovim vplivom. Medbesedilne navezave na prototipska besedila so večkrat tudi očitne in so občinstvu tako rekoč ponujene na pladnju. Zaznamovane so na primer s citati, z epigrafi, intertitularnostjo, aluzijami ali omembami 'očeta' žanra. Prešeren je denimo v svojih neopetrarkističnih sonetih Petrarcovo sonetopisje ne le emuliral, ga romantično rekonstruiral, temveč je v njih italijanskega mojstra tudi duhovito omenjal. Žanrska poimenovanja v naslovih in podnaslovih, na primer *Sonetje nesreče* (Prešeren), *Sonetje* (Veno Taufer), *Šepavi soneti* (Dekleva) ali *Sonetni drugi* (Milan Jesih), nastopajo ne samo kot znaki avtorjeve vezave na izbrani žanrski vzorec, ampak tudi kot sredstva za zbujanje žanrske zavesti bralcev. Udeleženci literarne komunikacije namreč množice besedil vseskozi kognitivno organizirajo v razrede, ker med njimi odkrivajo sorodnosti v strukturi, pomenih ali kulturnih funkcijah. Toda z vsakim novim besedilom in njegovo obdelavo v žanrskem metadiskurzu se meje takšnega kognitivnega razreda bolj ali manj na novo določajo, in to ravno prek upoštevanja medbesedilnih referenc na prototipska besedila. Žanrsko zavest reflektivno poglobljajo in utrjujejo teoretski pojmi. Poleg medbesedilnega imitiranja-transformiranja so pogosto tudi ti – kot metajezikovne kategorije, ki so imele v poetiki normativno veljavo – vplivali na oblikovanje žanrskega niza in na njegovo kontinuiteto, zlasti pri kanoniziranih žanrih predrazsvetljenske literature, kakršni so bili ep, tragedija ali oda (prim. razliko med »sintetično« in »analitično« generičnostjo pri Schaefferju 1989b).

Z medbesedilnostjo se je razdrla monistična hierarhija vsebovanj, po kateri je vsako besedilo pripadlo nekemu žanru, ta zvrsti in 'naravni formi', ta pa končno literaturi kot metavrsti. Literarno delo nasprotno izziva različne generične reference, jih med sabo staplja, križa (prim. Fowler /1982, 156–157, 183 in sl./ o postopkih združevanja, mešanja in hibridiziranja danih žanrov). V besedilu se različni žanrski kodi ne le srečujejo, temveč tudi sproti konstruirajo in dekonstruirajo. Medbesedilno navezovanje na žanrsko prototipska besedila in formalno-tematske konvencije, razpršene v variantne nize podobnih besedil, je tisti dejavnik, ki literarne zvrsti in žanre najbolj odločilno oblikuje, jih vzdržuje v zavesti piscev, bralcev, kritikov in drugih udeležencev literarne komunikacije, seveda pa jih tudi zgodovinsko spreminja. Prekroji njihovo strukturo, jezik, tematiko in funkcije, jih vpenja v razmerja z drugačnimi literarnimi ali neumetniškimi žanri in jih tako premika v žanrskem sistemu družbenega diskurza (prim. Angenot 1983).

Naj na koncu povzamem in poantiram svoje razpravljanje. Antiesencializem kot epistemološka poteza poststrukturalizma in historizma je v genologiji – na sledi Wittgensteinove ideje o družinskih podobnostih –

privedel do prepričanja, da so zvrsti in žanri zgolj sistemi razlik brez določljive formalne ali vsebinske substance, ki bi se jo dalo pokazati v besedilih, združenih v genološki razred. Po takšni logiki je žanrska identiteta nujno historično nestabilna, odvisna zgolj od 'zunajbesedilnih', pragmatično-kontekstualnih dejavnikov, v končni posledici od tega, kako se institucionalizirajo ali razkrojijo rutine v proizvodnji in potrošnji kulturnih proizvodov. Čeprav je koncepcija intertekstualnosti izvorno prav tako nastala iz nasprotovanja 'metafiziki prezence', pa danes genologiji omogoča drugačno razlago žanrske identitete: tako nastanek, obstoj, delovanje in spreminjanje literarnih vrst kakor tudi razmerje besedilo – žanr lahko s pomočjo medbesedilnosti pojasnimo na način, ki ne zanemara semantičnih, sintaktičnih in pragmatičnih lastnosti besedil. Prav omenjene lastnosti so tisto izhodišče, ki v sami literarni produkciji in njeni sproti ali naknadni refleksiji (žanrski zavesti) izoblikuje žanre. Žanri živijo od družbenih praks, ki okvirjajo medbesedilne in metabesedilne navezave ter sklicevanja na prototipska besedila, besedilne nize. To da besedilo ali niz besedil postane prototip žanra, je izid medbesedilne in metabesedilne interakcije: na eni strani je delovanje (vplivanje) semantičnih, sintaktičnih in pragmatičnih potez prototipskih besedil na domače in tuje literarno potomstvo, na drugi strani pa metabesedilni opisi ter medbesedilne izpeljave in sklici (reference), ki 'trdo jedro' ali prototip žanra vzpostavljajo za nazaj. Posamezno besedilo je zaradi žanrske in performativne komponente komunikacijske kompetence od generičnih vzorcev (ti niso abstraktni kodi, ampak medbesedilni *déjà lu*) po eni strani odvisno, saj je jezikovno gradivo z njimi nujno urejeno, po drugi strani pa se besedilo z različnimi postopki medbesedilnega sklicevanja tudi samo dejavno vključuje v pluralnost žanrskega konteksta – tako avtor besedilu oblikuje pomen in zgradbo, na ta način vpliva na bralna pričakovanja in postopke.

OPOMBE

¹ V tem spisu se ne bom posebej spuščal v problematiko teoretskih hierarhij med genološkimi termini, ki po analogiji z biološkimi in logičnimi klasifikacijami temeljijo na predstavi o sestopanju od širših, abstraktnejših, filozofsko-teoretskih oziroma temeljnih in globinskih k ožjim, zgodovinsko konkretnim in empiričnim oziroma izpeljanim in površinskim pojmom. Na Slovenskem sta dolga leta tekmovali dve izrazijsko nasprotno urejeni lestvici: slovenistika je po Matjažu Kmeclu od leta 1973/74 vztrajala pri nizu vrst – vrsta (s poznejšim dodatkom žanr – podžanr), na primer v lestvici epika – roman – zgodovinski roman – romantični zgodovinski roman, primerjalna književnost z Jankom Kosom pa pri inverziji prvih dveh členov (vrsta – zvrst), pri čemer je prvi člen meril na isto kanonično triado, torej na 'abstraktnejše' liriko, epiko in dramatiko. Razlike med obema izročiloma, ki sta konkurirala tudi v šolstvu (od osnovnega do visokega), sicer niso bile le nominalistične, temveč vsaj deloma tudi konceptualne: Kmecl (1996, 230–231) je po Staigerjevem vzoru v liriki, epiki in dramatiki kot zvrsteh videl predvsem »zbirne pojme« in zagovarjal poleg omenjene trojice še zvrsti, ki

nastanejo na podlagi drugih, sodobnejših kriterijev (glede na medij, bralca, avtorstvo); Kos pa nasprotno vse do svoje najnovejše *Literarne teorije* vztraja pri tezi, da v romantiki kanonizirana trojica ni nekaj zunanjega, začasnega in zamenljivega, da torej lirika, epika in dramatika »niso zunanje rubrike, ampak globinski pojmi«, ki določajo temelje notranje zgradbe besedila. V omenjeni knjigi Kos tudi preseka gordijski voz, zmešnjavo okrog opozicije zvrst – vrsta oziroma vrsta – zvrst; predlaga, da sta besedi zvrst in vrst sinonima, ki označujeta pojave, kakršni so roman, povest, tragedija ali elegija; liriko, epiko in dramatiko, ki jih je prej označeval kot vrste, pa krsti preprosto za nadzvrsti oziroma nadvrste (Kos 2001, 88–91, 153–154). V tem spisu bom izrazijsko sicer sledil Kosovi pragmatični rešitvi, torej v izenačevanju pomena besed zvrst in vrsta ter rabi besede nadvrsta, čeprav sem zadržan do esencializma, ki mu njegova literarna teorija s pojmovanjem nadvrst nedvomno pripada. Izrazje dopolnjujem s pojmom 'žanr', ki se je tudi na Slovenskem že dobro prijel, zlasti v raziskavah Mirana Hladnika, in sicer v pomenu, ki ga zagovarja tudi Pavličič (1983, 101–127): žanr kot interpretacija oziroma konkretizacija literarne zvrsti v določeni tematiki/snovi, obliki, obdobju ali literarni smeri, stilu (na primer kmečka povest, detektivski roman, petrarkistični sonet, simbolistična črtica). Kot bo razvidno v nadaljevanju, zagovarjam tezo, da so prava realnost diskurza žanri, da so ravno ti modusi, ki dejansko regulirajo komunikacijo; manj to velja za zvrsti/vrste, te namreč funkcionirajo v izmenjavah med literarno prakso in njenim teoretsko-zgodovinskim opazovanjem; nadzvrsti/nadvrste, če z njimi po nemškem zgledu mislimo na liriko, epiko in dramatiko, so pretežno stvar teorije, ne pa pisanja, distribuiranja in branja literarnih besedil (drugače je, če so nadzvrsti pojmovane anglosaksonsko, v smislu trojice poezija, proza in drama – ta triada deluje tudi v zavesti in dejanjih pisateljev, urednikov, v preferencah bralcev: nekateri ljubijo poezijo, drugi ne odprejo knjige, če ni v prozi, tretji spet najraje zahajajo v gledališče ipd.).

² Zakaj v intertekstualnost štejem tudi metatekstualna razmerja, bom pojasnil v nadaljevanju.

³ Že E. D. Hirsch je v svoji *Validity in interpretation* (1965), trdil, da je vsakršno razumevanje ubesedenega pomena nujno vezano na žanre (nav. po Beebe 1994, 13).

LITERATURA

- ANGENOT, Marc (1983): »Intertextualité, interdiscursivité, discours social.« *Texte 2*. 101–112.
- BAHTIN, Mihail (1999): »Problem govornih žanrov.« Prev. H. Biffio. Bahtin, *Estetika in humanistične vede*. Ur. A. Skaza. Ljubljana: Studia humanitatis. 229–282.
- BARTHES, Roland (1970): *S/Z*. Pariz.
- (1981): »Textual analysis of Poe's Valdemar.« *Untying the text*. Ur. R. Young. London – New York: RKP. 133–161.
- DERRIDA, Jacques (1980): »The law of genre.« Prev. A. Ronell. *Critical inquiry* VII. 55–81.
- DOLEŽEL, Lubomír (1990): *Occidental poetics: Tradition and progress*. Lincoln – London: University of Nebraska press.
- FISHELOV, David (1993): *Metaphors of genre: the role of analogies in genre theory*. University park, Pennsylvania: The Pennsylvania univ. press.
- FOWLER, Alastair (1982): *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon press.

- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Pariz.
- (1986): »Introduction à l'architexte.« *Théorie des genres*. Ur. G. Genette in T. Todorov. Pariz: Seuil. 89–159.
- GŁOWIŃSKI, Michał (1986): »O intertekstualności.« *Pamiętnik literacki* 77/4. 75–100.
- (1989): »Les genres littéraires.« *Théorie littéraire: Problèmes et perspectives*. Ur. Marc Angenot, Jean Bessière et alii. Pariz: PUF. 81–94.
- HEMPFER, Klaus W. (1973): *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink.
- HOORN, Johan F. (2000): »How is genre created? Five combinatory hypotheses.« *CLCWeb* 2/2. 9 str. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/hoorn1-00.html>
- JAMESON, Fredric (1981): *The political unconscious: Narrative as a symbolic act*. Ithaca: Cornell univ. press.
- JUVAN, Marko (1997): *Domači Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*. Ljubljana.
- (2000a): »On literariness: from post-structuralism to systems theory.« *CLCWeb* 2/2. 13 str. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/juvan2-00.html>
- (2000b): *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 45.)
- KEUNEN, Bart (2000): »Bakhtin, genre formation, and cognitive turn: Chronotopes as memory schemata.« *CLCWeb* 2/2. 16 str. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/keunen00.html>
- KMECL, Matjaž (1996): *Mala literarna teorija*. 4., popravljena in dopolnjena izdaja. Ljubljana: Založba M & N.
- KOS, Janko (2001): *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Sémiotikè: Recherches pour une sémalyse*. Pariz.
- LEITCH, Vincent B. (1992): *Cultural criticism, literary theory, poststructuralism*. New York: Columbia univ. press.
- MARGOLIS, Joseph (1996): »Essentialism.« *A dictionary of cultural and critical theory*. Ur. Micahel Payne. Oxford: Blackwell. 176–178.
- PAVLIČIĆ, Pavao (1983): *Književna genologija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989a): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Pariz: Seuil.
- (1989b): »Literary genres and textual genericity.« *The future of literary theory*. Ur. R. Cohen. New York – London. 167–187.
- SKWARCZYŃSKA, Stefania (1966): »Un problème fondamental méconnu de la génologie.« *Zagadnienia rodzajów literackich* 8/15. 17–33.
- SUERBAUM, Ulrich (1985): »Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen.« *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Ur. U. Broich in M. Pfister. Tübingen: Niemeyer. 58–77.
- TODOROV, Tzvetan (1978): *Les genres du discours*. Pariz: Seuil.

■ GENRE IDENTITY AND INTERTEXTUALITY

In genology anti-essentialism, as an epistemological trait of post-structuralism and historicism, has led – following Wittgenstein's idea of family resemblances – to the conviction that genres are merely systems which are indefinable in terms of form or content which can be displayed in texts combined in some genological category. According to such logic, genre identity is necessarily historically unstable, depending merely on 'extra-textual', pragmatic or contextual factors, in a final consequence of how routines in the production and consumption of cultural products are being institutionalised or decomposed. Although the concept of intertextuality originally also derived from the opposition to 'the metaphysics of presence', it now enables genology a different explanation of genre identity: the origin, existence, operation and changing of genres, as well as the relation between the text and genre with the help of intertextuality can be explained in a way which does not neglect the semantic, syntactic or pragmatic properties of the texts. These properties are the very starting point that in literary production itself and its immediate or subsequent reflection (genre perception) forms genres. Genres live off social practices which frame intertextual and meta-textual links and references to prototypical texts, textual series. A text or a series of texts becoming a prototype of a genre is a result of intertextual and meta-textual interaction: on the one hand, there is the effect (influence) of semantic, syntactic and pragmatic traits of prototypical texts on domestic and foreign literary descendents and, on the other hand, intertextual descriptions and intertextual derivations and references in post-texts, which re-establish the 'hard core' or prototype of genre. Because of the genre and performative component of communicative competence, a particular text is, on the one hand, dependent on generic patterns (these are not abstract codes, but intertextual 'déjà lu's'), since the linguistic material is necessarily regulated by them; on the other hand, a text itself with different processes of intertextual reference actively takes part in the plurality of genre context; so the author creates a meaning and structure for a text, and in this way influences the reader's expectations and procedures.

Maj 2002