

YU ISSN 0351-1189

primerjalna književnost

Ljubljana 1988 · številka 1

Janko Kos:
UVOD V METODOLOGIJO
LITERARNE VEDE

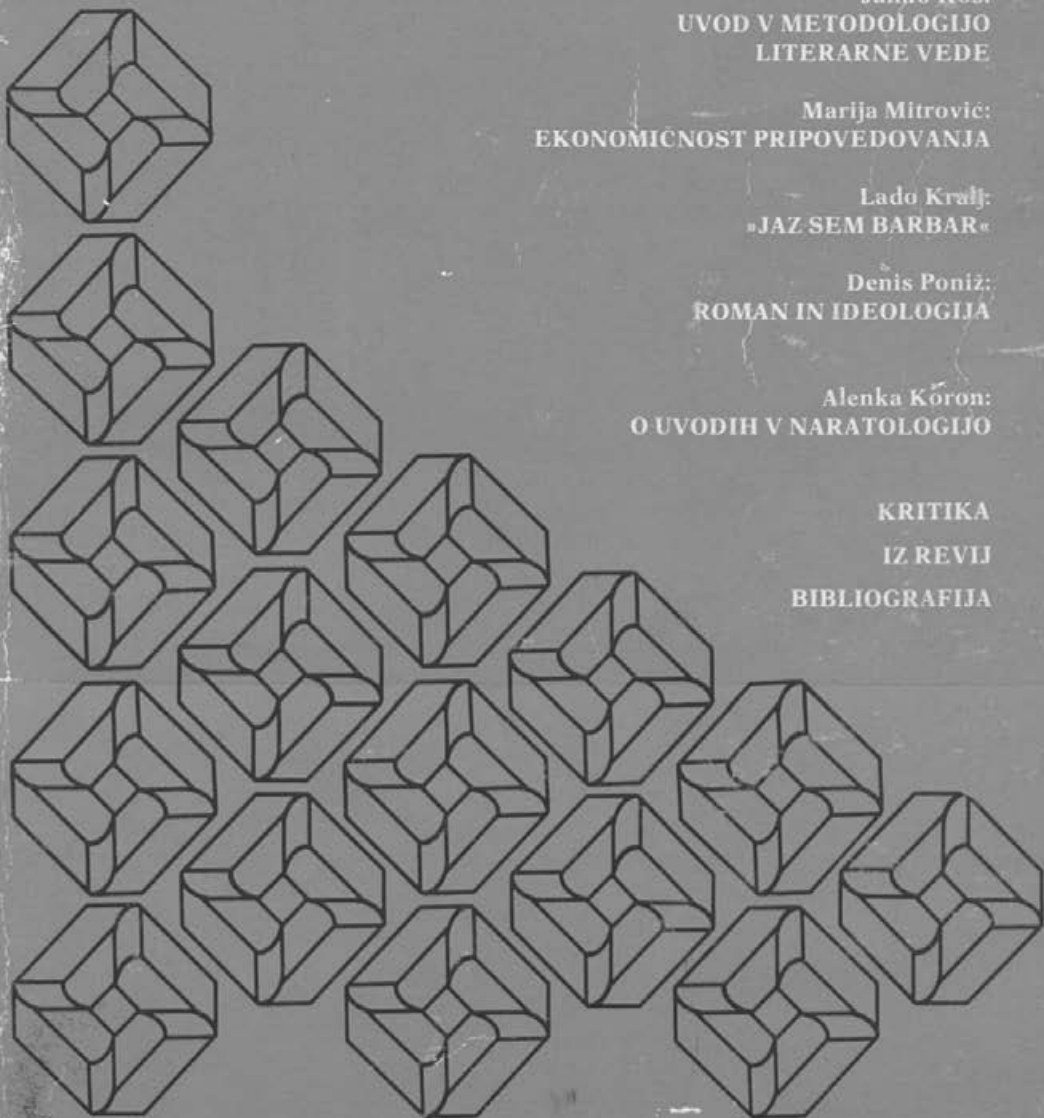
Marija Mitrovič:
EKONOMICNOST PRIPOVEDOVANJA

Lado Kralj:
»JAZ SEM BARBAR«

Denis Poniž:
ROMAN IN IDEOLOGIJA

Alenka Koton:
O UVODIH V NARATOLOGIJO

KRITIKA
IZ REVIJ
BIBLIOGRAFIJA



Svet revije: Drago Bajt, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), Mirko Jurak, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Mateja Kos, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Šuklje, Janez Vrečko, Mirko Zupančič

Uredniški odbor: Aleš Berger, Niko Grafenauer, Evald Koren, Janko Kos, Lado Kralj, Majda Stanovnik

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dravska tiskarna Maribor

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti Slovenije, Kulturne skupnosti Slovenije in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

Po mnenju sekretariata za informiranje pri izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421-1/72 z dne 5. 6. 1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka

Oddano v tisk 24. februarja 1988

VSEBINA

Razprave

Janko Kos: Uvod v metodologijo literarne vede	1
Marija Mitrovič: Ekonomičnost pripovedovanja. Slovenska in srbska kratka proza v drugi polovici 19. stoletja	19
Lado Kralj: »Jaz sem barbar«. Barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi	29

Pregledi

Denis Poniž: Roman in ideologija	43
Alenka Koron: O uvodih v naratologijo	51

Kritika

Sovretov zbornik – zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 11 (Majda Stanovnik)	64
---	----

Iz revij

Postmodernizam – tematska številka Republike (Vid Snobj)	67
Poetics today V/1984, VI/1985 (Jola Škulj)	76

Bibliografija

Bibliografsko kazalo Primerjalne književnosti I–X, 1978–1987 (Franca Buttolo)	44/45
---	-------

Uvod v metodologijo literarne vede je tu zasnovan kot pregled stanja, problemov in nalog takšne metodologije. Izhaja iz teze, da jo je mogoče razvijati samo iz trdnih izhodišč splošne znanstvene teorije in metodologije, to pa terja jasno opredelitev pojma metoda, pregledno razločevanje različnih tipov metod (formalnologične, znanstvene, filozofske) in določitve njihovih medsebojnih razmerij. Na tej podlagi sistematizira metode, ki ustrezajo predmetnemu področju literarne vede, pri čemer prihaja do sklepa, da je potrebno to področje zarisati čim širše, v njegovi obravnavi pa uveljavljati načelo sodobnega metodološkega pluralizma. Razprava se v zadnjem delu ukvarja s problemi posameznih metod oziroma z njihovimi možnimi povezavami, ne da bi se spuščala v obširnejšo obravnavo, ki presega obseg uvodnega vprašanja.

316310

1. Sistematično razpravljanje o metodah literarne vede, ki naj bi veljalo za literarnoznanstveno metodologijo v pravem pomenu besede, je mogoče šele v okviru temeljnega premisleka takšnih metodologij, pa tudi samega pojma metoda. Znano je, da splošna znanstvena metodologija, ki obravnava metode, veljavne za mišljenje nasploh in zato temeljne za vsakršno filozofsko ali znanstveno spoznavanje, spada po tradicionalni razdelitvi v območje logike, po novejšem pojmovanju pa v teorijo znanosti ali epistemologijo. Toda v vsakem primeru se ukvarja samo z najsposobnejšimi, predvsem formalnologičnimi metodami, za katere se uporabljajo utečeni, z razvojem logike vsakokrat nekoliko drugačni in spremenljivi termini (analitična, sintetična, induktivna, deduktivna, aksiomatična, reduktivna metoda). I. M. Bocheński šteje med takšne metode poleg aksiomatičnih in reduktivnih, kamor se vključujeta induktivna in deduktivna, še fenomenološko in semiotično (jezikovnoanalitično), kar seveda opozarja na vrsto odprtih vprašanj v splošni teoriji in metodologiji znanosti. Ta je podlaga za posebne metodologije posameznih ved, ki naj obravnavajo specialne metode svojega področja, seveda tako, da je vanje vgrajena splošna metodološka problematika. Med te specialne nauke o metodah spada tudi metodologija literarne vede.

Na tej ravni se odpre vprašanje, ki ni brez pomena za položaj literarnoznanstvenih metod oziroma za njihovo razmerje do drugih specialnih metod in splošne znanstvene metodologije. Ali obstajajo v posameznih znanostih zares čisto posebne, za vsako od njih značilne metode, na primer takšne, ki ustrezajo samo literarni vedi in so zaradi svoje specifičnosti neprimerne za uporabo v drugih, tudi sorodnih vedah? Odgovor je seveda odvisen od pomena, ki ga podlagamo pojmu metoda, vendar pa že primeri posameznih znanstvenih strok dovolj zgovorno opozarjajo na dejstvo, da so vse metode – tudi najbolj specialne – s tega stališča pravzaprav splošne. Tako se na primer v psihologiji pod psihološkimi metodami razumejo: eksperimentalne, statistične, testne, klinične, se pravi takšne, ki jih lahko izsledimo tudi v drugih sorodnih ali manj sorodnih vedah. Podobno se da sklepati za specialne metode v sociologiji, lingvistiki, zgodovini itd. Na splošno je mogoče zagovarjati tezo: vse metode – ne samo splošne, ampak tudi specialne – so skupne več znanostim ali vsaj skupinam ved. S tega stališča je mogoče predvideti, da tudi v literarni vedi najbrž ni mogoče najti metode, ki bi bila zgolj literarnoznanstvena, saj jo je v natanko takšni ali vsaj podobni funkciji izslediti v drugih umetnostnih vedah ali pa v zgodovinskih, lingvističnih, psiholoških, socioloških strokah; poleg tega je v marsikateri metodi, ki jo literarna veda uporablja za svoje raziskave, mogoče



20 / 9196 / 89

tako kot v drugih znanostih prepoznati posebno pretvorbo kake splošne formalnogične metode, ki jo utemeljujeta logika in splošna znanstvena teorija. Prav zato so opisana razmerja med glavnimi vprašanji za obravnavo literarnoznanstvene metodologije.

Za njeno natančnejše oblikovanje je seveda nujno pobljže določiti in na znotraj razčleniti pojem same metode. Ta je po svojem pomenu zelo raztegljiv, odvisen od vsakokratne uporabe, ki niha od širših do ožjih pomenov tako, da njegova pomenska vsebina močno variira hkrati z obsegom. Na splošno velja, da je v specialni metodologiji kake vede potrebno upoštevati vse možne pomene, ki se lahko pojavljajo v območju njenega metodološkega instrumentarija, da pa je seveda nujno z vso pozornostjo paziti, kaj se pod metodo vsakokrat razume, s tem pa že tudi na posebnosti, ki neki metodi določajo mesto v enotno zasnovani sistematiki metod, značilnih za posamezno vedo. Vse to velja tudi za metodologijo literarne vede. Na dejstvo, da se tudi v nji pojem metode pojavlja z zelo različnimi pomeni in na več različnih ravneh, opozarja že raznovrstnost oznak, s katerimi poskušajo te metode zajeti in opisati avtorji del, ki jih lahko imamo za specialne literarnoznanstvene metodologije. Razlika med njimi je že v tem, da le redke upoštevajo splošne formalnogične metode, kolikor se pojavljajo kot podlaga specialnim postopkom literarne vede; in če jih, jih obravnavajo sleherna drugače ali nedosledno. Predvsem pa je problem ta, da postavljajo v središče metodologije ne le različne metode, ampak že kar vsakokrat drug tip metod, na kar kažejo različne nomenklature. Ene na primer razpravljajo samo o pozitivistični, eksistencialni ali sociološki metodi, druge samo o imanentnih in transcendentnih, tretje brez potrebne razvidnosti govorijo o enem in drugem; nekatere upoštevajo samo t. i. empirične, druge spet izključno matematično-numerične metode, ne da bi s tem postala razvidna celotna metodologija literarne vede. Obravnave se med sabo razlikujejo predvsem zato, ker si vsaka jemlje za izhodišče pojem metode z nekoliko drugačnim pomenom in jo tudi drugače imenuje. Razlika v terminologiji je seveda povezana z razlikami v obsegu, ki se pripisuje pojmu metoda: induktivna metoda nima enakega obsega kot pozitivistična, filološka je spet po obsegu drugačna od duhovnozgodovinske, sociološka ni enaka historičnomaterialistični itd. S tem se potrjuje, da je že v izhodišču literarnoznanstvene metodologije osrednji problem ta, v kakšnem razmerju so te metode med sabo, kakšna je njihova različnost po obsegu in pomenu in kako se ta razmerja oblikujejo v posebnem območju literarne vede.

2. Doslej izoblikovane metodologije literarne vede so ne le maloštevilne, ampak iz opisanih razlogov tudi med sabo zelo različne. Na splošno je mogoče ugotoviti, da ne vsebujejo natančne klasifikacije in razdelitve metod po skupinah, tipih ali ravneh; večidel tudi ne prinašajo podrobnega opisa metod, s katerimi se ukvarjajo. Vse to je posledica dejstva, da večina teh metodologij ne postavlja v sredo svoje pozornosti metod v pravem pomenu besede, ampak pretežno opisuje posamezna področja literarne vede, tj. razpravlja o predmetu, s katerim se ukvarjajo posamezne raziskave, ali pa prikazuje posamezne smeri literarne vede, na primer t. i. pozitivistično, marksistično, strukturalistično; s tem se ti opisi spreminjajo v zgodovino njihovega razvoja in zaporedja. Prav zato se izogibajo vprašanjem posameznih metod znotraj raziskovalnih področij in smeri. Tako na splošno razpravljajo o različnih usmeritvah pozitivizma ali marksizma v literarnih raziska-

vah, ne spregovorijo pa natančneje o pozitivistični ali marksistični metodi. Je teh več ali zmeraj le ena sama? Je pozitivistična metoda isto kot empirična, marksistična enaka sociološki? In če ni, v čem je razlog za različnost? Gre torej za vprašanje, katere splošne ali specialne metode se uporabljajo v različnih področjih in smereh literarne vede, prav tega vprašanja se pa te metodologije ne lotevajo v zares sistematični obliki.

V slovenskem znanstvenem prostoru so poleg več delnih razprav nastale vsaj tri zaokrožene metodologije literarne vede oziroma poskusi zanjo. J. Kelemina je v svoji knjigi *Literarna veda* združil – po lastni formulaciji – poetiko in metodologijo, tj. dobršen del literarne teorije in nauk o metodah literarne vede. V tem okviru je že tudi spregovoril o posameznih metodah raziskovanja, bodisi da jih je naštel ali skiciral njihovo uporabo. V tem smislu govori o empirično-induktivni metodi, analizi, sintezi, biografiji, psihološki analizi, psihografski metodi, genetični, alegorični, formalnoanalitični, filološki, tekstnokritični, zgodovinsko-biografski, psihološko-tipološki, zgodovinski, sociološki ali socialno-literarni, duhovnozgodovinski in še kateri, kar pomeni, da je repertoar obravnavanih metod dovolj širok in raznovrsten, vendar brez potrebne urejenosti in preglednosti, čemur je razlog pač ta, da jih Kelemina večidel obravnava v obliki opisa posameznih predmetnih področij in smeri literarne vede. Ta opis je seveda močno odvisen od zgledov, ki mu jih je nudila nemška literarna veda okoli prve svetovne vojne in po nji. Precej poznejšega datuma je *Literarnozgodovinska metodologija*, ki jo je objavil F. Zadravec v zborniku *Lirika, epika, dramatika*. Iz naslovov poglavij tega kratkega pregleda (tekstna, biografsko-psihološka, sociološka, filozofska, stilna kritika) je razvidno, da se pojem metode tu pokriva s predmetnimi področji in smermi literarnega raziskovanja. Da so pod tem mišljene tudi metode, se pokaže iz dejstva, da avtor posebej govori o interpretacijski metodi, na primer o induktivno-sintetični ali pa celostni; v uvodu omenja kot poseben primer najnovejšo strukturalistično metodo. Spet drugače je ravnal A. Ocvirk, ko je metodologijo literarne vede obravnaval pod naslovom *Literarna teorija*; primerjava naslova z vsebino pokaže, da je podobno kot že Kelemina združil poetiko in metodologijo oziroma – po Ocvirkovih terminih – specialno in občo literarno teorijo, v katero spada po njegovi razdelitvi tudi metodologija. Ta v tem pregledu celo prevladuje. Ocvirkovi pogledi na metodologijo literarne vede so izdelani kot opis posameznih predmetnih področij, ki sestavljajo literarno vedo – to so po njegovem mnenju avtor, doba in delo – in raziskovalnih smeri na teh področjih. V tem okviru se ukvarja predvsem z biografskimi, psihološkimi in psihoanalitičnimi, pa tudi sociološkimi tipi raziskav, kar pomeni, da razpravlja o metodah za obravnavanje avtorja, dobe in dela; ob tem obširneje tudi o različnih oblikah t. i. interpretacije literarnih umetnin. V vsem tem se njegov pregled sklada s Keleminovim in Zadravčevim; tudi zdaj gre manj za metodologijo v pravem pomenu besede kot bolj za oris predmetnih področij in smeri literarne vede.

Nekaj podobnega je mogoče trditi tudi za obstoječe literarnoznanstvene metodologije v drugih jezikih. Še bolj kot iz slovenskih modelov je iz teh videti, da se vsaka ukvarja z nekoliko drugače razumljenimi, poimenovanimi in razvrščenimi metodami. Pogosto so problem že termini zanje, za tem se pa praviloma skriva globlje vprašanje, kako pravzaprav pojmujejo metodo in po kakšnem ključu razčlenjujejo literarnoznanstveno metodologijo. V novejši izdaji hrvaškega kompendija

Uvod u književnost, ki so ji avtorji v podnaslov postavili tudi pojem »metodologija«, manjka posebno poglavje o tej tvarini, zato pa so tu poglavja, posvečena literarni vedi, literarni zgodovini in interpretaciji; vendar jim gre pretežno za zgodovinski, načelen ali kritičen oris posameznih predmetnih področij in raziskovalnih smeri, ne pa za metode kot take. Podobno je s knjigo *Metodologija proučavanja književnosti* Petra Milosavljevića, kjer je večji del prostora posvečen predmetnemu zarisu literarnega raziskovanja in njegovim usmeritvam, predvsem pa pregledu njihovega zgodovinskega razvoja. O metodah je govor predvsem na eni sami strani. Tu avtor razlikuje med »osnovnimi« metodami, kot so analiza, sinteza, indukcija, dedukcija, abstrakcija, generalizacija, in »posebnimi«, med katerimi so za literarno vedo naštete biografska, psihološka, psihoanalitična, fenomenološka, eksistencialistična, formalna, metoda »close reading« in strukturalistična. Razmerje med temi metodami avtor razloži s tezo, da nastanejo posebne metode šele z uporabo temeljnih metod na kakem konkretnem področju oziroma iz posebnega aspekta, ki ga terja takšna uporaba; zato se te metode imenujejo po takšnih aspektih. S tem je raziskavi začrtal važno izhodišče, vendar iz njega ni razvil sistematike, klasifikacije in natančnega opisa literarnoznanstvenih metod.

Poteze, ki jih je opaziti v slovenskih, hrvaških in srbskih nastavkih za metodologijo literarne vede, so značilne tudi za razmeroma maloštevilna obsežnejša in reprezentativna dela, ki so na tem področju nastala v drugih evropskih in svetovnih jezikih. Začetki načelnega razpravljanja o metodah literarne in drugih umetnostnih ved segajo sicer še v 19. st., k Tainu, Schererju in drugim, zlasti pa v prve sistematične zarise filoloških metod in načel. Vendar so seveda celovitejši pregledi literarnoznanstvene metodologije lahko nastali šele ob formiranju moderne literarne vede v 20. st., zato so razmeroma pozni. Takšno je obravnavanje literarnoznanstvenih metod v knjigi *Theory of Literature* R. Welleka in A. Warrena. Tu se sicer ne govori izrecno o metodologiji; vendar se avtorja z njo ukvarjata v obliki obširnega opisa dveh različnih »pristopov« k raziskovanju literature: »zunanjega« in »notranjega« (extrinsic, intrinsic approach). Njuna obravnava je neenakomerna; ob »zunanjem pristopu« razpravljata o biografski, psihološki, sociološki, idejni (duhovnozgodovinski) in primerjalnoumetnostni metodi, popisujeta pa predvsem predmetno področje in smeri, v katerih so se uveljavile; ob »notranjem pristopu« se ukvarjata samo z opisom predmetnih segmentov, h katerim je naravnani (evfonija, ritem, metrum, stil, podoba, metafora, simbol, mit, narativna funkcija, literarne zvrsti itd.), ne da bi natančneje obravnavala metode za njihovo raziskavo. Spet čisto drugače se je M. Maren-Grisebach v priložniku *Methoden der Literaturwissenschaft* omejila zgolj na same metode, vendar le na enega od možnih tipov v zelo širokem, filozofskem pomenu pojma; zato razpravlja o pozitivistični, duhovnozgodovinski, fenomenološki, eksistencialni, morfološki in sociološki metodi; drugi izdaji dela je dodano poglavje o statističnih metodah, ki da niso metode v pravem pomenu besede. Novejši avtorji literarnoznanstvenih metodologij sicer večidel sledijo zgledu Welleka in Warrena, kar pomeni, da zasnaujajo svojo sistematiko metod na opisni predmetno-smerni ravni. Tako razgrinja L. Pollmann v knjigi *Literaturwissenschaft und Methode* predvsem zgodovinsko panoramo razvoja metod, pri čemer se mu ta pregled spreminja v oris posameznih literarnozgodovinskih oziroma teoretskih smeri. Na tej podlagi razdeli možne metode po ključu, ki v nekoliko spremene-

njeni in razširjeni obliki obnavlja Wellekov in Warrenov zgled: metode s temeljno orientacijo k nadindividualnim aspektom literature (snovi, motivi, teme, jezik, zgradba, strukturalizem); metode s temeljno orientacijo k literarnemu delu (imanentna in transcendentna interpretacija); metode s temeljno orientacijo k aspektom, ki delo transcendirajo (nouvelle critique, eksistencialno-fenomenološka metoda, literarna sociologija). Že iz razdelitve, ki je sicer nepregledna in po nepotrebnem zapletena, je videti, da razpravlja avtor o literarnoznanstvenih metodah posredno, tj. prek opisa posameznih predmetnih področij in smeri literarnega raziskovanja, dosti manj pa o spoznavni, epistemološki, logični ali hevristični problematiki metod kot takih. Prav to je značilno tudi za najboljše delo te vrste, za knjigo *Methodologie der Literaturwissenschaft* J. Strelke, ki je sicer v precejšnji meri polemika zoper strukturalistične, informacijskoteoretične, semiotične, lingvistične in druge smeri sodobne literarne vede. Strelka razdeljuje literarnoznanstvene metode po Wellekovem in Warrenovem modelu, vendar v obratnem zaporedju: na »delu imanentne« (werkimmanente) in »delu transcendentne« (werktranszendente), s čimer upošteva tudi Pollmanovo terminologijo. V zvezi s prvo skupino razpravlja skoraj samo o predmetih, s katerimi se te metode ukvarjajo, oziroma o različnih smereh takšnega raziskovanja; v poglavjih o »delu transcendentnih« metodah sicer našteva posamezne metode, kot so umetnostnozgodovinska, biografška, psihološka ali idejno-kritična, vendar tudi tu prevladuje zgodovinsko-problemski oris raziskovanja literature v zvezi s psihologijo, filozofijo, etnologijo, antropologijo, zgodovino, sociologijo, ne da bi bila razvita problematika samih metod, njihovih različnih ravni in funkcij.

Iz kritičnega pregleda obstoječih metodologij literarne vede je mogoče potegniti tezo: problem metode je v teh metodologijah resda najtesneje povezan s predmetnim področjem, za katero se kaka metoda uporablja in po njem pogosto imenuje, kot tudi s filozofskim ali znanstvenim izhodiščem, iz katerega ta ali ona smer literarnega raziskovanja izhaja in je po njem poimenovana, vendar so ta razmerja v teh metodologijah ostala pretežno nereflektirana, nejasna ali pa sploh neopažena. Natančnejša pojasnitev teh razmerij je torej pogoj, da bo problematika literarnoznanstvenih metod – njihovih različnih oblik, skupin, tipov oziroma ravni – zares razvidna.

3. V metodoloških pregledih in sistematikah literarne vede od Welleka in Warrena do Strelke se pojavlja pojem metode v najrazličnejših zvezah, kar pomeni, da v njih nima zmeraj istega pomena. To velja seveda za vse podobne metodologije in ne samo za literarno vedo. Beseda metoda v zvezi »induktivna metoda« vsekakor ne more imeti istega pomena in obsega kot v zvezi »lingvistična metoda«, ta pa se spet loči od pomenskih zvez »duhovnozgodovinska«, »eksistencialna«, »strukturalna« ali »interpretacijska« metoda; pa tudi te se po smislu med sabo ločijo, ker so postavljene na različne stopnje, ravni in podložene z zmeraj drugačno funkcijo. V vseh teh primerih je pojem metode sicer en sam, njegov pomen in obseg pa različna; gre torej za metode različnih stopenj, ravni in funkcij, različnih po obsegu in pomenu, ki jih mora metodologija literarne vede šele natančno razmejiti, pa tudi povezati v smiselna razmerja.

Izhodišče za natančnejšo sistematizacijo literarnoznanstvenih metod mora biti po načelih splošne teorije znanosti širši kontekst, v kate-

rega se umešča uporaba metod v znanstvenem raziskovanju. V tem kontekstu je poleg same metode potrebno razločevati vsaj še tri določila: 1) subjekt, ki metodo uporablja, 2) predmetno področje, ki mu je ta uporaba prirejena, 3) cilj, h kateremu je naravnana. Zaradi boljšega razločevanja metodoloških ravni in tipov se zdi namesto o subjektu primerneje govoriti o aspektu oziroma perspektivi, ki vnaprej usmerja metodo k njenemu predmetu in cilju, s tem pa določa tudi njeno uporabo; s tem se celotni kontekst zvêde na trojico perspektiva-predmet-cilj. Iz razmerja med metodo in ostalimi momenti metodološkega konteksta izhaja sama od sebe vrsta vprašanj, ki za metodologijo literarne vede niso brez pomena. Med njimi se zdi spoznavoslovno in epistemološko daljnosežno zlasti vprašanje o razmerju med metodo in njenim predmetnim področjem oziroma predmeti, h katerim je naravnana. Je predmet popolnoma neodvisen od metode, tako da ji je zgolj nekaj zunanjega? Ali pa je od nje zelo odvisen, kot da ga šele metoda ustvarja in je torej v svoji dejanski podobi njen izdelek? Med obema skrajnima stališčema, nakazanima s takšnimi vprašanji, se zdi seveda najustreznejša vmesna rešitev – da metoda zmeraj svoj predmet tudi oblikuje, tako da ji ta nikakor ni dan sam na sebi kot nekaj, kar metoda že najde pred sabo in zatem pasivno zaobjame. Vendar pa predmet spet ni samovoljna kreacija metodološke prakse – vsaka metoda se srečuje s predmetom, ki je sam na sebi šele gradivo v amorfnem stanju; prav zato ga mora izoblikovati v tisto podobo, ki jo nato lahko obvlada, spoznava in razlaga.

Vse to so seveda vprašanja, ki spadajo bolj v splošno metodologijo znanosti kot v njene specialne discipline. Pač pa je za metodologijo literarne vede posebej pomemben drug sklep, ki ga omogoča razčlenitev konteksta, znotraj katerega se metode postavljajo kot problem: različnost metod, ki jih vsaka od obstoječih literarnoznanstvenih metodologij našteva in obravnava drugače, je očitno v zvezi z ustrojem tega konteksta, to pa tako, da se vsaka metoda oziroma skupina metod imensko nanaša drugače na enega od elementov metodološkega konteksta – nekatere na perspektivo, ki določa uporabo metode, ali celo na njen cilj, druge spet predvsem na predmet, ki si ga jemlje metoda v raziskavo; tretja možnost je ta, da se ime metode ne nanaša na nič zunaj sebe in je torej izključno avtoreferencialno. Od tod se dá razumeti različnost poimenovanj, ki so se uveljavila v metodologiji literarne vede za to ali ono metodo, njihove skupine in tipe. Na primer: duhovnozgodovinska ali pa eksistencialistična metoda ne merita toliko na predmet, kolikor bolj na perspektivo, iz katere se k predmetu odpre posebna metodološka usmeritev; podobno še druge metode, ki pripadajo izrecnemu filozofskemu izhodišču in so zato z njim določene. Nasprotno se sociološka, psihološka in lingvistična metoda imenujejo pretežno po predmetu, ki ga obravnavajo in so mu vnaprej prirejene; toda to velja še za vse druge metode posameznih znanosti od zgodovine do matematike. Spet drugačen je status induktivne, deduktivne ali aksiomatične metode – v njihovem poimenovanju nista natančneje določena niti perspektiva niti predmet, kar pomeni, da so formalnologične metode postavljene na raven metod kot takih in se imensko nanašajo zgolj nase. Samo v tem primeru je torej pojem metoda uporabljen v pravem, dobesednem pomenu, v vseh drugih pa le s prenesenim.

Če po teh vidikih sistematiziramo vse možne metode, ki jih je najti v območju literarne vede in jih navajajo posamezne literarnoznan-

stvene metodologije, ne da bi jih dovolj jasno razločevale, klasificirale in razvrščale po skupnih potezah, se izkaže, da imamo v metodologiji literarne vede opraviti vsaj s tremi različnimi tipi metod. To so:

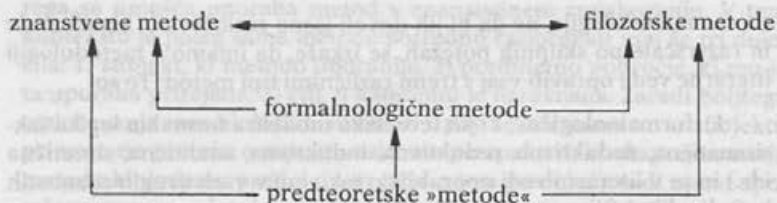
1) formalnogične, ki jih teoretsko modelira formalna logika (aksiomatična, deduktivna, reduktivna, induktivna, analitična, sintetična idr.) in se v literarni vedi uporabljajo tako kot v vseh drugih znanostih in tudi v filozofiji;

2) znanstvene, ki pripadajo posameznim znanostim in se imenujejo praviloma po predmetnem območju vsake teh ved, čeprav so seveda zgrajene predvsem na podlagi formalnogičnih metod (psihološka, psihoanalitična, matematična, historična, lingvistična idr.);

3) filozofske, ki jih postavljajo za izhodišče v obravnavo svoje problematike posamezne filozofske smeri, teorije ali doktrine, to pa tako, da jim določajo temeljno perspektivo, nato pa jih na gradivu realizirajo s pomočjo drugih, formalnogičnih in tudi posameznih znanstvenih metod (pozitivistična, duhovnozgodovinska, historičnomaterialistična, fenomenološka, eksistencialistična, strukturalistična itn.).

Iz razmerja med temi različnimi metodnimi tipi in skupinami je razvidno, da gre pravzaprav za različne ravni in funkcije znotraj enotnega metodološkega konteksta; po njih se metode poimenujejo, pri čemer se te ravni med sabo stikajo, prehajajo druga v drugo in deloma celo prekrivajo, kar pa je naravno, saj je različnost med njimi samo relativna, tj. odvisna od vsakokratne referenčne zveze. Na splošno so povezave med njimi lahko treh vrst: nekatere teh metod se med sabo dopolnjujejo, druge se deloma ali v celoti izključujejo, večidel pa se vključujejo druga v drugo in v tem smislu nadgrajujejo. Vse filozofske ali znanstvene metode, ki se uporabljajo v literarni vedi, tako ali drugače participirajo na uporabi formalnogičnih metod in so iz njih zgrajene. Obenem se pa tudi znanstvene in filozofske metode med sabo povezujejo, toda po posebnih pravilih in medsebojnih afinitetah; tako na primer pozitivistična z biografsko, genetično, filološko, psihološko ali sociološko, historičnomaterialistična s sociološko ali psihoanalitično, duhovnozgodovinska s formalnoanalitično in strukturalno, podobno fenomenološka in še vse druge. Podobne povezave so seveda možne tudi med samimi filozofskimi metodami, saj je očitno, da fenomenološka metoda lahko prehaja v eksistencialno, historičnomaterialistična v strukturalistično, duhovnozgodovinska v historičnomaterialistično, pa tudi narobe itd. Tako nastajajo širši metodološki sestavi, od katerih so nekateri seveda težji, drugi skoraj nemogoči, zmeraj pa v skladu z možnostjo povezovanja različnih filozofskih perspektiv, smeri in tokov.

Opisani načini povezovanja so glavni razlog za t.i. metodološki pluralizem, o katerem je znotraj literarne vede zmeraj več sledov, tako da postaja eden od pglavitnih problemov tudi za njeno metodologijo. Za zdaj se pa dajo možnosti povezovanja različnih tipov metod v literarni vedi ponazoriti s splošno shemo, ki naj začrta možne zveze med njimi, pri čemer je poleg omenjenih skupin potrebno upoštevati še t.i. predteoretske »metode«, o katerih prevladuje v splošni metodologiji mnenje, da seveda še ne predstavljajo metod v pravem pomenu, ampak kvečjemu nastavke zanje; v tej funkciji so nedvomno izhodišče za oblikovanje formalnogičnih, znanstvenih in filozofskih metod, seveda tako, da se šele na teh ravneh izoblikujejo v teoretsko izdelane mišljenjske oblike. Opisana razmerja so predstavljena v shemi:



4. Iz sistematike, ki razdeljuje metode po različnih ravneh, stopnjah in skupinah, je mogoče sklepati, da nobena teh metod ni omejena na eno samo vedo ali skupino ved. To velja seveda tudi v obrnjenem smislu – nobena veda ne premore metod, ki bi bile uporabne samo v njenem predmetnem območju, ampak so ji praviloma skupne še s kako drugo vedo ali z več vedami. Takšna metodološka heterogenost in heteronomnost je značilna za literarno vedo, tudi v tej se prepletajo metode, ki so vsaka zase možne še v drugih znanostih, o čemer govori preprosto dejstvo, da je na primer biografska metoda doma še v politični, likovnoumetnostni ali glasbeni zgodovini, strukturalna v skoraj vseh družboslovnih in humanističnih vedah, formalnoanalitična v vseh umetnostnih vedah in še drugje, psihoanalitična ne samo v psihoanalizi, ampak tudi v zgodovini, sociologiji, antropologiji, likovnoumetnostni zgodovini itd., historičnomaterialistična v politični ekonomiji, splošni zgodovini, vseh posebnih, tudi umetnostnih zgodovinah in v sociologiji; podobno še fenomenološka s strukturalno, formalnoanalitično, interpretacijsko in hermenevitično – že imena teh metod kažejo na zapletenost njihovih medsebojnih razmerij, najtesneje povezanih s problemom njihove pripadnosti znanstveni, filozofski ali formalnologični ravni.

Uporaba vsake od navedenih metod je v literarni vedi seveda omejena in določena s predmetom, na katerega naj bi se aplicirale. Zato spada vprašanje o predmetu ali predmetnih področjih literarne vede med glavna vprašanja njene metodologije; od opredelitve tega predmeta zavisi uporaba in razlaga metod, ki jih je mogoče vključevati v literarnoznanstveno območje. V tej smeri je potrebno upoštevati dejstvo, da je v novejših smereh literarne vede, zlasti od ruskega formalizma naprej, prišlo do izrazite, tudi načelno podprte zožitve predmetnega območja, s katerim naj bi se ukvarjala literarna veda, in sicer na samo literarno delo, pri čemer ni vselej jasno, ali naj bi šlo za posamezna literarna dela ali za več del v medsebojni povezavi. Tako J. Strelka že na začetku svoje knjige brez podrobne argumentacije postavlja trditev, da je predmet literarne vede jezikovna umetnina; podobno še drugi metodologi, čeprav ne vsi.

S širšega stališča, ki se ne more zadovoljiti s takó apriornim pojmovanjem, je jasno, da je treba literarno umetnino postaviti za predmet literarne vede v kontekstu avtorja in bralstva. S tem se izkaže, da je ta predmet trojen in tričlenski:

avtor (produkcija) ————— delo ————— bralec (repcija)

Vendar je tudi to formulo potrebno razumeti čim širše, brez kakršnihkoli zadržkov, ki bi literarno vedo utesnjevali na »čisti« predmet literaturo. Seveda mnogi metodologi in raziskovalci dopuščajo možnost, naj bo tudi avtor predmet literarnoznanstvenega raziskova-

nja, vendar samo toliko, kolikor je nujno potreben za razumevanje in tolmačenje literarnih del; to je bilo med drugim tudi stališče A. Ocvirka. Čeprav dopušča ta metodološki okvir večjo gibljivost, se zdi še zmeraj preveč purističen. Vsakdanja izkušnja kaže, da je za sprejemni-ke literature avtor vsaj toliko zanimiv kot njegova dela, in to ne samo v zvezi z njimi, ampak tudi sam na sebi. Ker praktično ni nobene druge vede, ki bi se specialno ukvarjala z njegovo biografijo, psihologijo ali sociologijo, je seveda naravno, da je avtor legitimen predmet ravno literarne vede; in to ne samo v zvezi z literarnimi besedili, ki so ostala po njem. Sicer se je pa literarna veda ne glede na načelne razloge od nekdaj ukvarjala zlasti z avtorjevo osebo, s čimer je ustrezala od zdanj živji potrebi in zanimanju za literarne tvorce; prav to je imelo seveda posledice za razvoj njene metodologije.

Opredeletiv predmetnega območja v literarni vedi se mora torej razširiti tako, da spada vanj najprej avtor sam z vsem, kar sestavlja njegovo osebnost, življenje in usodo, in to ne le kot morebitna pomoč pri razlagi literature. To pomeni, da ima literarna znanost v tej smeri precejšnje naloge, saj z ničimer ni mogoče omejevati njenega interesa za avtorja, na primer z argumentom, da so iz njegove biografije ali psihologije važna samo bistvena dejstva, pomembna za razlaganje del, nebitvena naj odpadejo. Pomanjkljivost takšne teze je v tem, da vnaprej ni mogoče odločiti, katera dejstva so v tem smislu pomembna ali nepomembna; moderne interpretacijske metode – na primer psihoanalitična – se s pridom lahko oprejo ravno na dejstva, ki so na videz čisto postranska, a jih ta metoda dvigne do najbolj relevantnih tolmačenj.

Drugi predmetni segment za literarno vedo je seveda literarno delo, pri čemer tega pojma ni mogoče omejevati na posamezna literarna besedila. Vanj so zajete tudi večje skupine literarnih del enega samega avtorja ali več avtorjev skupaj, kar pomeni, da so predmet takšnega raziskovanja ne samo posamezna besedila, ločena od drugih, ampak tudi razmerja med različnimi deli istega avtorja ali različnih avtorjev, kar terja seveda uporabo primerjalne metode, obenem pa kliče po rabi še cele vrste drugih metod, primernih za takšne raziskave.

Končno je tu kot pomemben predmet literarne vede, ki ga je v nasprotju s tradicionalno literarno zgodovino postavila v ospredje zlasti moderna recepcijska estetika ali zgodovina, še bralstvo kot nosilec recepcije literarnih del; sem spada raziskava različnih načinov, razvojnih faz in sprememb branja, razumevanja in tolmačenja literarnih del. Ob tako razčlenjeni, tričleni predmetnosti literarne vede je potrebno v njeno predmetno območje šteti še medsebojna razmerja med avtorjem in literarnim delom ter delom in recepcijo. To pa še ni vse, kajti na prvi pogled je jasno, da spadajo vanj še neštetilna, zelo raznovrstna razmerja avtorja, dela in recepcije do zunajliterarnih realitet (doba, družba, zgodovina, kultura, filozofija, druge umetnosti itd.), ki jih obkrožajo, določajo, sooblikujejo ali nadgrajujejo.

To pomeni, da je predmet literarne vede ne samo zelo obsežen, ampak predvsem večplasten in sam v sebi razčlenjen, kar ima pomembne posledice za metodologijo literarne vede. Heterogenost tega predmeta je dana že v njegovi temeljni ontološki različnosti: različni predmetni segmenti (avtor, delo, branje) ne obstajajo na isti ravni, ampak ima vsak nekoliko drugačen eksistenčni modus, saj je očitno, da obstaja avtor tako kot druge zgolj historične realitete; delo ima poseben ontološki status, ki ni zgolj historičen; spet drugačen je obstoj bralske re-

cepcije. Vse to se po svoje uveljavlja v uporabi različnih metod, ustreznih večstranosti predmeta literarne vede, ki ga ponazarja shema:



Iz dejstva, da je predmet literarne vede tako zelo heterogen, sledi, da je za njegovo raziskovanje, razumevanje in spoznavanje potrebno uporabiti ne eno samo metodo, ampak v skladu z vsakokratnim predmetnim izsekom ali njihovim medsebojnim povezovanjem celo vrsto metod. V tem smislu moramo metodologijo literarne vede v okviru njenih današnjih razvojnih možnosti razumeti predvsem kot nاپotilo, utemeljitev in zahtevo po metodološkem pluralizmu. Tega pojma seveda ne gre razumeti v smislu poljubnega eklekticizma ali nereflektiranega sinkretizma, ampak kot smiselno uporabo, funkcionalno povezovanje in integrativno nadgrajevanje različnih formalnologičnih, znanstvenih in filozofskih metod, v skladu s predmetnim območjem, ki si ga literarni zgodovinar ali teoretik jemlje v raziskavo. Samo po sebi se razume, da pridejo v poštev za takšno povezavo vse vrste metod, da pa niso uporabne na isti način in za isto področje; poleg tega se dajo povezovati samo tam, kjer to terja njihova notranja afiniteta oziroma uskladjenost.

Od formalnologičnih metod so v literarni vedi na vseh predmetnih področjih, čeprav v različnem obsegu in funkciji, veljavne vse: pojmovna definicija, »divizija«, generalizacija; analiza in sinteza; induktivna in deduktivna, oziroma po modernejši razdelitvi: aksiomatične metode vključno z deduktivno in reduktivne metode z induktivno; sem spadajo še metode, ki jih formalna logika vgrajuje v mrežo temeljnih, tako na primer eksperimentalna in statistična.

Od znanstvenih metod, imenovanih večidel po tisti vedi, kjer se najpogosteje uporabljajo v zvezi s posebnim predmetnim področjem, so za literarno vedo posebnega pomena historična, tekstnokritična, filološka, lingvistična, semiotična, psihološka, psihoanalitična, sociološka, interpretacijska, hermenevtična, primerjalna, formalnoanalitična, strukturalna, matematična, informacijskoteoretična itd. Seveda je mogoče te metode razčleniti še na delne metode po predmetnih izsekih, ki jih vsaka zajema. Tako je na primer historična metoda največkrat skupno ime za metode, kot so biografska, genetična, evolucijska, periodizacijska in še mnoge druge, ki jih zgodovinske vede uporabljajo za oblikovanje, razčlenitev in razlago svojega gradiva. Spet poseben primer so metode, ki se pojavljajo v več znanostih in ne v eni sami, tako da jih ni mogoče imenovati po nji; sem spadajo prav gotovo interpretacijska, strukturalna, primerjalna in formalnoanalitična, nazadnje celo hermenevtična. Pri tej in prav tako pri strukturalni metodi se odpira dodaten problem, kako jih razločevati od podobnih metod, ki se konstituirajo na filozofski ravni, tako strukturalistična in filozofskohermenevtična metoda, pri čemer gre za temeljni problem razmejevanja znanstvenih in filozofskih ved, s tem pa tudi različnih metodoloških ravni.

Od filozofskih metod so na razvoj literarne vede doslej najodločilneje vplivale pozitivistična, historičnomateriālistična, neopozitivistična, jezikovnoanalitična, duhovnozgodovinska, fenomenološka, struk-

turalistična, poststrukturalistična, bitnozgodovinska, filozofskohermenevtična, eksistencialistična in dialektična. Večina od njih je za sodobno literarno vedo še zmeraj bistvenega pomena.

5. Razmerja med metodami in njihova uporaba v literarni vedi so zapletena ne le v sami raziskovalni praksi, ampak odpirajo vrsto vprašanj na teoretični ravni.

Morda je najmanj problematična vloga formalnologičnih metod, saj je njihova problematika dovolj utrjena v logiki in splošni znanstveni metodologiji. Kljub temu je mogoče govoriti o specifični problematiki teh metod v nekaterih območjih literarne vede. O pomenu analize in sinteze, indukcije in dedukcije, morda celo aksiomatike zlasti za literarno teorijo ni mogoče dvomiti, kot tudi ne o tem, da se v literarni vedi nasploh te metode ne razdvajajo, ampak se – podobno kot v mnogih drugih znanostih – med sabo neprestano povezujejo, prehajajo druga druga, tako da jih pogosto niti ni mogoče natančno razločevati. Nekoliko drugačen je njihov položaj v izrazitih zgodovinskih sektorjih literarnih raziskav, kot so zlasti vse obravnave avtorja, njegove biografije in psihologije, nato precejšen del raziskav samih literarnih del in končno pretežni del recepcijske zgodovine. Kot za vse raziskave historičnih objektov, ki so zmeraj individualni, enkratni, tudi za te velja ugotovitev logikov in metodologov, da takšne raziskave po svoji metodi niso deduktivne, pa tudi ne induktivne v pravem pomenu besede; po Bochénkem se jih dá razumeti kot poseben primer reduktivne, vendar ne induktivne metode; pa tudi Bocheński priznava, da formalnologični problem historične metodologije še ni do kraja rešljiv; to seveda ne pomeni, da se mu formalna logika odpoveduje, ampak da ga z nadaljnjim razmahom svojih postopkov nedvomno namerava pojasniti.

V območje historične metode spadajoče delne metode – genetična, biografska, periodizacijska itd. – imajo vsaka svojo posebno metodološko problematiko, kar je povezano predvsem z dejstvom, da so različno uporabne v posameznih predmetnih območjih. Genetična metoda je ustrezna vsem – ne samo obravnavi avtorja, ampak tudi samega literarnega dela in končno recepcije. Nekoliko drugačen je položaj biografske metode, ki jo je glede na aplikacijo bodisi v raziskavi avtorja bodisi literarnega dela mogoče razumeti na dvoje bistveno različnih načinov. V obdelavi avtorjevega življenja pomeni biografska metoda način, kako se gradivo o njem organizira v smiselno potekajoč, zaokrožen in kronološko urejen, pa tudi po svojih sestavinah uravnotežen kontinuum. Drugače je z biografsko metodo v razlagi literarnega dela, njegovega nastanka, pomena in sestave; tu gre za znano dejstvo, naj bi se vse to raziskovalo tudi iz dejstev avtorjevega življenja. Ta način odpira vrsto metodoloških vprašanj, ki dajejo možnosti za najbolj skrajne, negativne ali pritrtilne sodbe o tako uporabljeni biografski metodi, zlasti če se njen potek primerja z zahtevami fenomenološke in eksistencialistične, pa tudi duhovnozgodovinske ali historičnomaterialistične metode. Ne glede na znane rezultate takšnih debat je mogoče v današnjem položaju literarne vede sklepati vsaj to, da biografske metode iz njenih raziskav ni mogoče popolnoma izključiti, saj je dopustna tam, kjer jo obstoječe gradivo samo na sebi terja. Manj običajna, vendar ne nemogoča je uporaba biografske metode v recepcijski zgodovini, pri čemer seveda ni misliti na dejstva avtorjevega, ampak bralčevega, tj. recipientovega življenjepisa.

Položaju biografske metode je v literarni vedi podoben ta, ki ga v nji lahko zavzamejo psihološka, psihoanalitična in sociološka metoda. Vse se dajo aplicirati ne samo na razlago literarnega dela, ampak tudi avtorja in bralca. Avtorja je mogoče obravnavati kot osebnost iz psihološke ali psihoanalitične podlage, ki naj jo s temi metodami v njem odkrijemo; sociološka metoda odpira poglede v njegovo postavljenost do socialnih dejstev, razmerij, ustanov in struktur. Podobna je problematika teh metod na predmetnem področju bralstva ali recepcije, saj je očitno, da je potrebno tudi to raziskovati glede na ustrezne psihološke, psihoanalitične in sociološke pogoje, skrite v recipientovem življenjskem, osebnostnem ali nasploh historičnem horizontu; tudi tu lahko uporaba omenjenih metod vodi literarno vedo zelo globoko v območje psiholoških, psihoanalitičnih in socioloških realitet, kar pa je opravičljivo, če kaj takega dopušča gradivo in če so te metode uporabljene na pravičen, literarni vedi ustrezen način. Več problemov sproža uporaba psihološke, psihoanalitične in sociološke metode v raziskavah literarnega dela, saj so zoper takšno aplikacijo znani ugovori, zlasti s stališča filozofskih metod, kot so fenomenološka, eksistencialistična, bitnozgodovinska in strukturalistična. Seveda je vprašljiva tam, kjer bi v razlagi samega dela poskušale psihološka in druge sorodne metode opravljati vlogo, ki jo precej bolje lahko opravijo metode, kot sta na primer formalnoanalitična ali strukturalna, tj. »imanentne« metode, ki so zares usposobljene za analizo samega literarnega besedila brez ozira na historični in psihološki kontekst. Kadar pa literarna veda preučuje ne le izolirano delo, ampak njegova razmerja do drugih del in s tem večje skupine, zvrsti in vrste besedil, potem je uporaba metod na predmetni ravni psihologije, psihoanalize in sociologije ne samo mogoča, ampak skoraj neogibna. Toda potekati mora v skladu s pogoji, postopki in verifikacijskimi merili za takšno metodološko prakso. Pomembna je povrh vsega še njihova uskladitev s posebnimi zahtevami interpretacijske metode.

Ta se sicer pojavlja v zvezi z večino historičnih, pa tudi drugih znanstvenih in filozofskih metod, ki pridejo v poštev za literarne raziskave, zato so njeni metodološki problemi najbolj raznovrstni in zapleteni, kar se še stopnjuje z dejstvom, da jih ni mogoče reševati na eni sami ravni. Tako se na primer biografska metoda povezuje z interpretacijsko ne le v razumevanju in tolmačenju literarnih del, ampak tudi v razlagi avtorja kot samostojne realitete. Takšna razlaga ni mogoča brez pravilnega tolmačenja dokumentov, sporočil, listin o pisateljevem življenju in osebnosti, kar seveda pomeni, da mora njihovo tolmačenje, če naj vodi v znanstveno biografijo, ne pa v svobodno romansirano biografiko, temeljiti na strogih interpretacijskih načelih razumevanja in tolmačenja. Za to skrbita posebej hermenevtična in filozofsko-hermenevtična metoda. Pa tudi ne glede na njune zahteve je stroga interpretacijska metodologija neogibna ne samo za tolmačenje smisla posameznih mest ali celote literarnih besedil, ampak prav tako za tolmačenje smisla in pomena posameznih pričevanj o avtorju, njegovih življenjskih dejanjih, odločitvah ali doživljajih. Prav to seveda kaže, da je interpretacij več vrst in njihova metoda različna glede na vsakokratni predmet in namen – filološka za pravilno razumevanje pisanih dokumentov o avtorju, psihološka, psihoanalitična in sociološka pa, kadar je treba razumeti smisel njegovih dejanj, tj. tisto, kar ustvarja njegovo »osebnost«.

Seveda je pojem interpretacije sam na sebi v splošni metodologiji

in tudi v posebnih metodologijah povezan z nujnostjo razločevanja med interpretacijo v pravem pomenu besede in analizo, včasih tudi deskripcijo, ki sta sicer lahko del interpretacije, nista pa z njo istovetni. Pogosto se interpretacija imenuje nekaj, kar je predvsem opis empiričnih danosti v literarnem delu, kot so zvočnost, rime, metrum, stilne značilnosti, notranja ali zunanja zgradba besedila itd. Dejansko smemo o interpretaciji govoriti predvsem tedaj, ko gre zares za tolmačenje pomena besed, smisla stavkov, stavčnih enot ali smisla celotnega besedila – vendar v zadnjem primeru samo tam, kjer lahko celoti zares pripišemo smisel, ki je dokazljiv in se dá verificirati; v tem primeru bi morali interpretacijo razumeti kot razlago pogloblitve »ideje« ali teme literarnega dela. Toda za takšno interpretacijo je potrebna cela vrsta postopkov, zlasti analiza in sinteza, pri čemer ni istovetna z nobenim od njih, ampak se pač izvaja z njihovo pomočjo. Zato je ni mogoče enačiti s posameznimi formalnologičnimi metodami, ki so tako ali drugače sestavina sleherne interpretacije.

O interpretacijski metodi kot eni sami metodi je sicer mogoče govoriti samo na splošno. Na konkretnem primeru posameznih znanosti, ki imajo opravka z razumevanjem in tolmačenjem izjav oziroma njihovega smisla, se izkaže, da je takšnih metod nešteto, ker je interpretiranje neogibno povezano še s kakšno drugo metodo – ne samo s formalnologičnimi, ampak tudi z znanstvenimi ali filozofskimi. Tako se na primer tolmačenje zastarelih pomenov ali pa nejasnih jezikovnih sklopov nujno opira na filološko metodo. Kadar gre za smisel, ki ga je morda mogoče razumeti iz socialnih položajev, je spremna metoda sociološka, kot se v analognih primerih interpretiranje podaljšuje k historični, biografski, genetični, psihološki, psihoanalitični metodi. Vendar bi posebne tipe interpretacije lahko videli v povezovanju še z drugimi metodami – tako s semiotično, ki je neogibna povsod, kjer smisla ni mogoče razumeti brez upoštevanja sintaktike, semantike ali pragmatike znakovnih sistemov. Od filozofskih metod jih je cela vrsta namenjena ne samo historičnemu ali teoretičnemu sistematiziranju literarnih del, razmerij med njimi in njihovemu periodiziranju v zgodovinski potek, ampak tudi razumevanju in tolmačenju njihovega celostnega smisla. Eksistencialistična metoda v smeri zgodnjega Heideggerjevega ali poznejšega Sartrovega eksistencializma je namenjena predvsem interpretaciji tekstov v luči temeljnih eksistencialij, toda primerna je tudi za tolmačenje dejstev avtorjeve biografije, psihologije in psihoanalize; Sartrova dela opozarjajo na njeno uporabnost v območju umetnostne oziroma literarne teorije. Pozni Heidegger je izoblikoval bitnozgodovinsko metodo, ki jo je v slovenski literarni vedi za interpretiranje literarnih del razvil D. Pirjevec, kar je dokaz, da moramo ob vseh drugih govoriti tudi o bitnozgodovinski interpretacijski metodi. Toda takšno vlogo imata v območju interpretiranja vsaj še duhovnozgodovinska in historičnomaterialistična metoda, ki sicer nista namenjeni celostnemu tolmačenju posameznih literarnih del, ampak konstruiranju širših, literarnosmernih in obdobjnih zgodovinskih celot in s tem raziskavi globalnih razmerij med literarnimi pojavi. S tem se potrjuje, da imajo poseben pomen za interpretiranje tudi tiste filozofske metode, ki so poseben primer filozofskozgodovinske metodologije, to pa opozarja na vsestransko prepletenost teh metod, ki se tudi v območju interpretacije izkazuje predvsem kot metodološki pluralizem.

Podobno kot v drugih vedah sta v literarni poseben metodološki problem strukturalna in formalnoanalitična metoda. Strukturalno je

mogoče uporabljati na različnih ravneh povsod, kjer imamo opraviti z raziskovanjem t.i. struktur. To se seveda lahko dogaja v raziskavi avtorjeve biografije, osebnosti in psihologije; samega literarnega dela in njegovega konteksta z drugimi literarnimi dejstvi; in končno recepcije. Ker gre na teh ravneh za zelo različne tipe struktur, je razumljivo, da se strukturalna analiza v skladu z vsakokratnim strukturalnim modelom povezuje z zmeraj drugačnimi metodami – od semiotične, lingvistične in psihoanalitične do fenomenološke, duhovnozgodovinske in historičnomaterialistične. Na splošno je tudi v literarni vedi neupravičeno enačiti strukturalno metodo s strukturalistično. Ta se konstituira v pravem pomenu besede šele takrat, ko strukturalna metoda, ki je mogoča v najrazličnejših znanostih in za raziskavo najrazličnejših predmetnih struktur, preraste v metodološki sklop, ki ni več samo znanstvena, empirična in eksaktna raziskava struktur, saj je že v izhodišču določen s posebno filozofsko perspektivo na predmet, tj. s strukturalizmom ali poststrukturalizmom, ki zvajata celotno realnost na obstoj zgolj formalnih struktur brez substance, subjekta in tudi brez zgodovine v smislu subjektive akcije, doživljajev in samouresničitve.

Fenomenološko metodo nekateri teoretiki splošne znanstvene metodologije povzdigujejo na raven splošno veljavne, formalnologičnim metodam enakovredne metode. Ta ocena je najbrž pretirana, saj gre v primeru fenomenološke metode za posebno filozofsko perspektivo, ki vnaprej po svoje tolmači resničnost, njene podlage in ontološki status. Poleg tega je najbrž zmotno fenomenološko metodo v literarni vedi iskati zlasti v območju t.i. »imanentne« interpretacije, kot da gre pri vsakem reduciranju raziskav na samo literarno delo že tudi za udejanjanje bistvenih fenomenoloških postulatov. Zato je uporabo te metode v literarni vedi nujno natančneje določiti in tudi omejiti. Spričo svoje naravnosti k »zrenju bistva« (Wesensschau) je primerna za literarnoteoretične raziskave, zlasti v območju ontologije in fenomenologije literarnega dela. Zelo težko je uporabljiva v literarni zgodovini, ki terjaja opustitev fenomenološkega gledišča in prehod v območje historične empirije. Vseeno se zdi uporabna za določanje literarnosmerenih pojmov, ki naj služijo periodiziranju literarnega razvoja, kolikor takšne smeri razumemo in opisujemo kot strukturalna »bistva« v smislu idealnih tipov M. Webra. Vendar jo mora v tem primeru podpirati duhovnozgodovinska metoda, brez katere je takšne strukturne modele nemogoče konstruirati.

Podobno velja za eksistencialistično metodo. Uporabna je tako v interpretaciji avtorjevega življenja in osebnosti kot v tolmačenju likov, tém in situacij znotraj literarnega dela, ne omogoča pa prave literarnozgodovinske obravnave, zlasti ne na ravni obdobj, smeri in zvrsti. To se pokaže ob dejstvu, da je bila za literarno zgodovino bolj od zgodnje Heideggerjeve eksistencialistične »fundamentalne ontologije« plodna njegova poznejša bitnozgodovinska perspektiva, ki se bliža duhovnozgodovinski metodi ali je morda celo ena njenih možnih variant, to pa zato, ker omogoča razlago literarnih del v historičnem zaporedju, kot vrsto obdobj v zgodovini evropske metafizike.

Duhovnozgodovinska metoda je v zgodovini literarne vede sicer pretežno izraz za razmeroma kratko, pa tudi ne preveč pomembno obdobje v razvoju nemške literarne vede okoli prve svetovne vojne in po nji. Vendar se dá termin uporabiti tudi dosti širše in s pomembnejšo vsebino: kot skupni imenovalec za zaporedje sicer zelo različnih filozofskozgodovinskih metod – od Herderja, bratov Schleglov in Hegla

do Diltheya in mladega Lukácsa, ki so literaturo oziroma umetnost sploh razlagali kot del epohalnega procesa, v katerem se po posebnih zakonih razvija »duh«, tj. temeljna struktura kulture, civilizacije, duhovne proizvodnje in različnih ideologij v okvirih nekega konkretnega družbenozgodovinskega sveta, seveda ne kot epifenomen, ampak kot njegova notranja strukturna utemeljenost. Takšna metoda je zelo raznovrstna glede na to, da lahko pod »duhom« razumemo duhovno strukturo epohe, naroda, razreda, Evrope, določenega tipa civilizacije ali človeštva nasploh. Poleg tega spadajo vanjo tudi ahistorične tipologije, ki zgodovinsko zaporedje v razvoju »duha« dopolnjujejo s podolžnimi preseki skoz simultanost njegovih polarnih, divergentnih in antinomičnih form. Zdi se, da je duhovnozgodovinska metoda še zmeraj najprimernejša zlasti za globalno razlaganje literarnih obdobj, smeri, tokov, ki jih pač ni mogoče pojasniti samo z empiričnimi in formalnimi metodami.

Formalnoanalitična metoda sicer sama na sebi ni nasprotna duhovnozgodovinski, lahko jo celo dopolnjuje, vendar se pogosto predstavlja kot tista metodološka usmeritev, ki mimo vseh »vsebinskih«, ideoloških in zato neznanstvenih vidikov zagotavlja literarnim raziskavam čisto znanstvenost. To seveda ne izključuje, da je tako ali drugače vendarle povezana s filozofskimi izhodišči. Metoda formalne analize, kot so jo v različnih oblikah razvijali ruski formalisti, češki strukturalisti, anglosaška »nova kritika« (new criticism), francoska strukturalistična »nova kritika« (nouvelle critique) ali pa nemška »imanentna interpretacija«, je povezana s tokovi fenomenologije, strukturalizma in tudi neopozitivizma; od tod njena usmeritev v »čisto« literarno vedo. S tem v zvezi je treba upoštevati, da formalnoanalitična metoda ni doma samo v literarni znanosti, ampak da se pojavlja v vseh znanostih, ki imajo opraviti z analizo »čistih« form, zlasti v umetnostni zgodovini in muzikologiji.

Marksistična metoda je po svojem bistvu historičnomaterialistična, in kot taka seveda ni istovetna s sociološko – ta je pač skupinsko ime za vse metode, ki se pojavljajo v sociologiji kot empirični znanosti in od tod prehajajo tudi v literarno vedo. Historičnomaterialistična metoda je sicer združljiva z empirično sociološko metodo in mora biti praviloma z njo tudi preverljiva. Prav tako se pa lahko povezuje s psihoanalitično, duhovnozgodovinsko, semiotično, lingvistično ali strukturalistično, resda zmeraj pod posebnimi pogoji in z upoštevanjem specifičnih postulatov, ki so ji lastni. Toda to velja v takšni ali drugačni obliki za vsako metodo, ki je uporabna v literarnih raziskavah, s tem pa postaja nujen člen njihovega metodološkega pluralizma. Prav utemeljitvi takšnega pluralizma so v precejšnji meri posvečeni naporu metodologije literarne vede.

Seveda se znotraj vsake od opisanih metod odpira vrsta vprašanj, ki jih uvod v metodologijo literarne vede ne more izčrpati; pač pa vsaj pripravlja podlago njihovi obširnejši obravnavi.

BIBLIOGRAFIJA

- France Bernik: *O interpretaciji besedne umetnosti*. Sodobnost, 1966.
Joseph M. Bocheński: *Die zeitgenössischen Denkmethode*. Bern, 1954, 1973^o.
Raymond Boudon: *Les méthodes en sociologie*. Paris, 1973.
Contemporary hermeneutics. Hermeneutics as method, philosophy and critique. Ur. Josef Bleicher. London-Boston-Henley, 1980.

- Rosalind Coward-John Ellis: *Language and materialism*. London-Boston-Henley, 1977.
- Armand Cuvillier: *Précis de philosophie*. Paris, 1961.
- Darko Dolinar: *Pozitivizem v literarni vedi*. Ljubljana, 1978. (Literarni leksikon, 5.)
- Darko Dolinar: *Hermenevtika in interpretacija*. Primerjalna književnost, 1985, št. 1.
- Johann Gustav Droysen: *Historik*. München, 1971.
- Terry Eagleton: *Literary theory*. Oxford, 1983.
- Enzyklopädie, Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Wien-Zürich, 1984.
- Filozofija nauke*. Beograd, b. l.
- Norbert Fügen: *Wege der Literatursoziologie*. Neuwied-Berlin, 1968.
- Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1960.
- Horst Albert Glaser: *Zum Methodenpluralismus in der Literaturgeschichtsschreibung*. Actes du Xe congrès de AILC. Vol. I. New York-London, 1985.
- Heide Göttner: *Logik der Interpretation*. München, 1973.
- Bogo Grafenauer: *Struktura in tehnika zgodovinske vede*. Ljubljana, 1960.
- Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. I-II*. Ur. Heinz Ludwig Arnold in Volker Sinemus. München, 1974².
- Jürgen Habermas: *Zur Logik der Sozialwissenschaften*. Frankfurt am Main, 1970.
- Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Band 4*. München, 1974.
- Elmar Hohenstein: *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*. Frankfurt am Main, 1975.
- Uwe Japp: *Hermeneutik*. München, 1977.
- Jakob Kelemina: *Literarna veda*. Ljubljana, 1927.
- Zoran Konstantinović: *Fenomenološki pristup književnom delu*. Beograd, 1969.
- Janko Kos: *Pozitivizem v literarni vedi*. Slavistična revija, 1974, št. 3.
- Literaturwissenschaft und empirische Methoden*. Ur. Helmut Kreuzer in Reinhold Viehoff. Göttingen, 1981. (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 12.)
- Manon Maren-Grisebach: *Methoden der Literaturwissenschaft*. München, 1970, 1972².
- Methoden der Literaturwissenschaft. I-IV*. Düsseldorf, 1971-1972.
- Methoden der Textanalyse*. Ur. Wolfgang Klein. Heidelberg, 1977.
- Methodendiskussion. Arbeitsbuch für Literaturwissenschaft. I-II*. Frankfurt am Main, 1972.
- Methodenfragen der deutschen Literaturwissenschaft*. Ur. Reinhold Grimm in Jost Hermand. Darmstadt, 1973. (Wege der Forschung, 290.)
- Methodische Praxis der Literaturwissenschaft*. Ur. Dieter Kimpel in Beate Pinkerneil. Kronberg, 1975.
- Petar Milosavljević: *Metodologija proučavanja književnosti*. Novi Sad, 1985.
- Rastko Močnik: *Mesčevo zlato. Prešeren v označevalcu*. Ljubljana, 1981.
- Kurt Mueller-Vollmer: *Zur Problematik des Interpretationsbegriffs in der Literaturwissenschaft*. V: Erkennen und Deuten, Berlin, 1983.
- Anton Ocvirk: *Pesniška umetnina in literarna teorija*. Primerjalna književnost, 1978, št. 1.
- Anton Ocvirk: *Literarna teorija*. Ljubljana, 1978. (Literarni leksikon, 1.)
- Michael Oppitz: *Notwendige Beziehungen. Abriss der strukturalen Anthropologie*. Frankfurt am Main, 1975.
- Gerhard Pasternack: *Interpretation*. München, 1979.
- Boris Paternu: *Problemi sodobne literarne zgodovine*. Jezik in slovstvo, 1957/58.
- Jean Piaget: *Le structuralisme*. Paris, 1972.
- Josef Pieper: *Was heisst Interpretation?* Opladen, 1979.
- Dušan Pirjevec: *Strukturalna poetika*. Ljubljana, 1981. (Literarni leksikon, 12.)
- Leo Pollmann: *Literaturwissenschaft und Methode*. Frankfurt am Main, 1971.
- Denis Poniž: *Slovenski jezik, literatura, računalniki*. Maribor, 1974. (Znamenja, 45-46.)
- Denis Poniž: *Numerične estetike in slovenska literarna znanost*. Maribor, 1982. (Znamenja, 67.)
- Denis Poniž: *Znaki in poetike*. Maribor, 1983.
- Ruski formalisti*. Ur. Aleksander Skaza. Ljubljana, 1984.
- Dimitrij Rupil: *Literarna sociologija*. Ljubljana, 1982. (Literarni leksikon, 18.)

Studija obravnava predvsem razlike med slovensko »značajevko«, obrnjeno k osebni problematiki, in srbsko vaško povestjo (seoska pripovetka), ki upodablja socialno, krajevno in zgodovinsko pogojeni tip človeka. Srbske povesti so opazno daljše, junaki postavljeni v prostor, ki je široko zasnovan, pisatelj jim pogosto prepusti besedo, tako da v pripovedovanje vnašajo počasni epski ritem in kolokvialno ter socialno diferenciran jezik. Na koncu študije so omenjene še druge razlike med slovensko in srbsko kratko prozo, ki zadevajo način afirmacije lastnega naroda, upiranje starejšim modelom pripovedovanja ali njihovo povzemanje, delitev na elitno in neelitno literaturo ter odnos do artificialnosti.

Primerjanje književnosti, ki nista imeli medsebojnih stikov ali sta jih imeli zelo malo, nas spravlja v nevarnost, da eno presojamo na podlagi druge ali pa da zaidemo v navajanje nepomembnih in naključnih podobnosti in razlik. Se slabše je, če vnaprej pristanemo na brisanje razlik med pojavi, ki so poimenovani z isto oznako. Zavedajoč se teh in še drugih pasti, smo se vendarle odločili za primerjanje neke literarne oblike – povesti – v srbski in slovenski literaturi druge polovice 19. stoletja. Takrat je bila kratka proza ne le kvantitativno, temveč tudi kvalitativno dominantna oblika: v srbski književnosti je dosegla vrh z vaško povestjo (seoska pripovetka), v slovenski pa s t. i. značajevko.

Srbska in slovenska literatura v zelo dolgem časovnem odseku 19. stoletja omahujeta med romantiko in realizmom. S tem med zaznamuje Janko Kos celo drugo polovico 19. stoletja. V srbski literaturi je bil odpor do starega, sentimentalno-romantičnega in patetično-heroičnega načina pripovedovanja zaznaven že v Sterijeve *Romanu bez romana*¹ (napisanem 1832, objavljenem 1838); tudi Vuk Karadžić je eno najostrejših kritik namenil Milovanu Vidakoviću, takrat zelo plodnemu in popularnemu pisatelju, ki je gojil t. i. »čuvstvitelni stil«. Laza Lazarević, ki se sam še ni otrešel sentimentalistične tradicije, je šele leta 1881 napisal svojevrstno parodijo na wertherjansko tradicijo in sentimentalni roman (*Verter*). Ravno široka razpredenost in globoka zakorenjenost sentimentalistične pripovedne manire, pogosta uporaba heroično-patetične tematike (Dj. Jakšić, Zmaj), veliko število močnih lirikov (Zmaj, Jakšić, L. Kostić itd.), kakor tudi sami zgodovinski dogodki (zlasti osvobodilne vojne proti Turkom, ki so se druga za drugo vrstile tja do odločilnega spopada, končanega z berlinskim mirom 1878), vse to je v srbski književnosti oviralo realistični model pripovedovanja.

Romantični model se je v srbski književnosti tako počasi preoblikoval v realističnega, da jo je slovenska navidezno prehitela, čeprav je bila po svoji naravi predvsem lirski (zrelost je do takrat pokazala edinele na področju lirike). Že na začetku opazamo nekakšen absurd: v slovenski literaturi, ki ima zelo šibko prozno tradicijo, začnemo govoriti o svojevrstnem približevanju realizmu že z letom 1858 (Levstikov program in povest, Jenkove novele, Erjavčeve slike iz narave); srbska rabi to oznako šele za pisatelje po letu 1875, kljub temu, da so pripovedno prozo uveljavili že Dositej, Prota Matija, Ljuba Nenadović, Sterija, Vuk, Bogoboj Atanacković, Vidaković itd. Kot prvega srbskega realista obravnava literarna zgodovina šele Jašo Ignjatovića, ki se je pisateljsko uveljavil šele v šestdesetih letih, in še tega kot »realista pred realizmom«.

Ne bomo razpravljali o primernosti takšne periodizacije; to je posebno vprašanje. Zaenkrat se v obeh literaturah držimo omenjenih let-

Marija Mitrović
EKONO-
MIČNOST
PRIPOVEDO-
VANJA

Slovenska
in srbska
kratka
proza
v drugi
polovici
19. stoletja

nic kot mejnikov, ki označujeta prehod k realizmu. Naj izvzamem samo še Dragišo Živkovića, zgodovinarja, ki govori o zgodnjem »nepopolnem« in »surovem realizmu« kot »bidermajerju« in ga veže na prozo in komedijo Jovana Sterije Popovića, pozneje pa na prozo Jovana Grčića Milenka, Jakova Ignjatovića, Zmaja in delno tudi Jakšića. S to oznako, ki jo prevzema iz predmarčne mladonemške literature, poimenuje predvsem parodično-humoristične in satirične elemente v prozi tistih vojvodinskih ustvarjalcev, ki so se spontano trgali iz romantičnih shem, čeprav so njihov opus prežemale trivialnost, izumetničenost in didaktika. Živkovićeve oznake se v »beograjskem krogu« literarnih zgodovinarjev ni prijela, vendar jo tukaj omenjam, ker se mi zdi, da del slovenskih ustvarjalcev od Jenka, Jurčića, Mencingerja, Erjavca, prek Stritarja v določenem obdobju pa vse do Tavčarja kaže celo vrsto lastnosti, ki jih Živković šteje v »bidermajer«: ironično-satiričen in parodičen način stilizacije resničnosti; umetelno konstrukcijo, sploh poudarjeno umetelnost in izumetničeno čustvenost.

Začenjamo torej z letnico 1858 v slovenski in 1875 v srbski literaturi. Toda slovenska prozna produkcija ima le časovno »prednost«: kvantitativno je srbska tovrstna ustvarjalnost zelo razširjena, in kot poudarja npr. Simo Matavulj, je »srpska pripovetka ... brojnija od ostalih; po količini nadmašujemo uveliko ne samo ostale Jugoslovane, nego i Rumune i Grke« (leta 1905, v nastopnem govoru ob izvolitvi v Učeno društvo).² Večje število del seveda še ne pomeni tudi višjega nivoja pripovedovanja. Sicer pa že Matavulj ob isti priložnosti poudarja, da se je srbska kratka proza povsem navezala na rusko in se ravno zaradi tega preveč posveča zunanjim, predvsem socialnim problemom, premalo pa se ukvarja z »doživetji lepega« in s tematizacijo »čustvenosti« (osečajnosti). V primerjavi s srbsko se je slovenska kratka proza veliko več ukvarjala z osebno in tudi emocionalno problematiko; kar pa spet ne pomeni, da se je ravno ta – torej slovenska – bolj približala tistemu idealu opisovanja notranjega podoživljanja lepote in čustvenosti, ki ga Matavulj pogreša še v začetku našega stoletja. In vendar je nedvomna in zelo bistvena razlika med srbsko in slovensko pripovedno prozo v omenjenem času ravno ta, da srbska povest (pripovetka), vključno celo z Matavuljem, oblikuje bolj socialni, krajevni in zgodovinski tip človeka, manj pa njegovo notranjost in individualnost. Tudi ko Matavulj izdeluje sijajne portrete, kakršni so Povareta, Pilipenda, Bodulica (v povestih z istimi naslovi), ustvarja podobo določenega tipa ljudi, najsi bo to Otočan, Primorec, Črnogorec, Beograjčan. In četudi popisuje junaka, ki je drugačen (»čudaški«), kot npr. Bodulica, se Matavulj bolj potrudi, da pred bralca postavi samo srenjo in njen sprejem »čudaka«, njene reakcije na nastop izjemne, čisto drugačne osebnosti v ustaljenem okolju. Potemtakem je tudi razumljivo, da je osnovni, dominantni žanr v srbski književnosti 70. in 80. let vaška povest (seoska pripovetka), in sicer v tisti obliki, ki je najbolj omogočila orientacijo k družbeno-socialnim problemom.

Ustrezno prevladujoč položaj v slovenski literaturi, in sicer res od letnice 1858 naprej, ima značajevka: od Jenka mimo Erjavca, Mencingerja in Jurčića do Tavčarja.³

Srbska proza je v drugi polovici 19. stoletja vidno in v celoti zaznamovana s t.i. »narodnjaško tradicijo«: najprej Vuk, potem pa Svetozar Marković sta kot vir zdravih in sploh pozitivnih moralnih vrednot postavila »navadno ljudstvo« (prost narod). Vuk kar pogosto kritizira »višjo klaso«, »gospodo«, prebivalce mest (»varošane«), in pravi, da »za

narod slabo mare«. Še bolj radikalen je v kritiki višjih družbenih slojev Svetozar Marković, ki se je po besedah Milorada Najdanovića⁴ »svim silama i argumentima borio protivu birokratije i njenog povlašćenog položaja u društvu, protivu civilizacije koja se karakteriše sjajnošću vlasnika, bogatstvom i nacifranošću njihove okoline, a u isto vreme poniznošću i krajnjom sirotinjom naroda«, kao i protivu buržoaskog razvitka u Srbiji uopšte.« Srbska vaška povest je kot obsedena s sovraštvom do vseh socialnih struktur, ki niso kmečke, kmeta pa povzdiguje kot socialno sicer revnega, a bogato obdarovanega s tradicijo, ohranjanjem običajev, šeg in navad. Takoj ko si materialno opomore, ko se povzpne nad sovaščane, postane tudi kmet »sumljiv«, ima že lastnosti in navade trgovca, filistra, kramarja, oderuha itn. Z moralnega vidika ni več sprejemljiv, niti če je obrtnik, še manj pa, če je pisun, učitelj ali pop.

Slovenska proza pa od Levstika in njegovega programa dalje povzdiguje in podpira imovitega kmeta, kakor tudi novo, šolano meščansko generacijo (kamor sodi npr. Jurčičev Lovro Kvas). Četudi se pisatelj v opoziciji vas – mesto zavzema za vaško stran (kot npr. Tavčar ali pozni Stritar), pa kmet, predvsem preprosti in neimoviti, vendarle ni povzdignjen v absolutno vrednoto.

Pravkar omenjena razlika med srbsko in slovensko prozo, ki pa ima kar daljnosežne posledice, med drugim tudi za stil in jezik teh povesti, je torej utemeljena v družbeni organizaciji: srbska vas je bila dežansko patriarhalna skupnost, slovenska vas pa skupnost posameznikov. Poleg tega so Marković in njegovi somišljeniki videli v patriarhalni skupnosti tudi kodočnost vasi in zarodek socialistične organiziranosti družbe; slovenski literarni ideologi in ustvarjalci pa so postavljali za vzor maloštevilno družino in meščansko družbo.

Že iz doslej povedanega slutimo razliko med vaško povestjo v obeh književnostih. V slovenski vaški ali bolje rečeno domačijski povesti se cela zgodba plete okrog ljubezni dveh, ki ne pripadata istemu družbenemu sloju. Družbena neenakost je ovira in mladi jo skušajo ovreči, prezreti ali se boriti proti njej (*Sosedov sin*, *Svetinova Metka*, »*Otroški dohtar*«). V srbski vaški povesti je ljubezen čisto na robu dogajanja, v središču pa so družbena nasprotovanja, odnosi med bogatimi in obubožanimi, med oderuhi in njihovimi žrtvami. Kmet je od vseh strani ogrožen, čeprav ga odlikujejo vse socialne, moralne in nacionalne vrednote. Srbska vaška povest bodisi idealizira vas in kmeta (Lazarević, Veselinović) bodisi pokaže omenjena nasprotja kot zelo drastična in za kmeta vedno tragična (Glišić). V obeh primerih – če poveljcu je preteklost ali če povsem črno prikazuje sedanost – ta povest odstopa od mimetičnega načela in kaže resničnost zelo enostransko. Če iz istega zornega kota merimo še slovensko vaško povest, ki je nedvomno idealizirana in razčustvovana, se nam prikaže manj črno-bela: bogati niso vedno surovi in nepošteni (spomnimo se Smrekarja iz *Sosedovega sina* ali pa Kersnikovega Moleka). V primerjavi z Lazarevičevima povestma *Na bunaru* ali *Školska ikona* je celo Stritarjeva *Svetinova Metka* realistična. Pri Glišiću, v povestih *Glava šecera*, *Roga*, *Zloslutni broj* itn., je spopad med obubožanim, a moralno pozitivnim kmetom ter oderuško-goljufivo srenjo ne le radikalen, temveč tudi enostranski in zgrajen na povsem neprikritih tezah (tendencah), ki nimajo kaj dosti skupnega z empiričnim, objektivnim opisovanjem sveta. Realizem omenjenih in cele vrste drugih srbskih vaških povesti je samo naravna posledica načina pripovedovanja.

Način pripovedovanja pa je pogojen z zavezanostjo srbske povesti patriarhalni skupnosti. Če jo hoče prikazati in celo še povzdigovati, se ji mora približati v govoru (z zelo zdiferenciranim kolokvialnim jezikom) in v načinu pripovedovanja: besede ne more imeti vedno isti lik, avktorialno (avtoritarno) pripovedovanje se prepleta z dialogi in scenami, v katerih sodeluje več oseb – udeležencev opisanega dogajanja. Živahne scene z več nastopajočimi udeleženci se prepletajo z opisi in pisateljevimi komentarji. Dialog začne delovati kot »samostojno oblikovani prostor pripovedovanja in samostojno intonirana celota«. ⁵ Povest se opazno daljša, zato ker so junaki postavljeni v prostor, ki je široko zasnovan. Postopek je izrazito epski: pripovednik ima vpogled ne le v pripovedovani čas, ampak tudi v prostor: dogajanje je vedno vpleteno v širši svet in s tem svetom obdano. – V primerjavi s srbsko je slovenska proza tega obdobja naravnana bolj k notranjemu portretiranju dogodkov in oseb, zaradi česar daje vtis večje enotnosti; samostojnosti fragmentov skoraj ni opaziti, vendar večkrat res ostane samo vtis skice, ne dovolj široke pripovedi. Nasprotno pa srbska povest, predvsem če jo presojamo v primerjavi s slovensko, deluje nekako preveč razvlečeno, teče počasi, v largo ritmu.

Kot ilustracijo prevladujočega načina pripovedovanja v slovenski kratki prozi, predvsem v značajevki, naj navedem zadnji del Jenkove povesti *Tilka* (1858). Tu pride v zgodbi do ključnega preobrata in se poruši vse tisto, za kar se je Tilka do takrat pripravljala. Čeprav se Jenko zelo dobro zaveda pomena tega prizora, nas ne prepusti opažanju dogajanja kot takega, temveč nam o njem poroča, nam ga prikaže in vanj uspešno vgradi humorno-posmehljiv odnos do glavnega junaka. Pisatelj nas obvešča o njegovih kretnjah in doživljanjih, od celotnega dogajanja in od besed udeležencev je slišati samo en stavek: »En tuk neumen – široke hlače«, ki se potem še enkrat ponovi kot odmev v ušesih tistega, na katerega se nanaša: »Neumen – široke hlače«. Jenko ne potrebuje dosti besed, prizor ilustrira skrajno ekonomično, samo z eno repliko, pri kateri vztraja, jo ponovi kot bistveno. Za te ponavljajoče se besede pravi, da »brenčijo Tilki po ušesih in ga pode kot zdraženi sršeni«. Jenko se zanese na komentar; ne potrebuje oživljanja s pomočjo scenskih efektov, dialoga ali notranjega monologa.

Ne le v sklepnem prizoru, ampak v vsej povesti prevladuje predvsem poročanje. Tudi sicer v značajevki avtor poimenuje, priobčuje, prikazuje tisto, kar se je zgodilo. Četudi povest pripoveduje fiktivni pripovedovalec (v okvirnih povestih, kakršnih je kar precej, že od *Martina Krpana* dalje), ne moremo razločiti njegovega individualnega načina mišljenja in upovedovanja, ker pravzaprav samo zamenjuje pisateljev »drugi glas« in ga pisatelj uporablja le kot introdukcijo, ki nima niti globljega namena niti večje upravičenosti.

Naj omenim še en odlomek, tokrat iz povesti *Vetar* (1886) Laze Lazareviča, ⁶ kot ilustracijo za odnos srbskega pripovednika do poročanja kot pripovednega načina. Glavni junak, ki je obenem pripovedovalec omenjene povesti, na nekem mestu pravi: »Ja ću ispričati svoja sećanja o čiča Djordju i sve ono što mi je mati pričala o njemu, o Djordju Radojloviću. Ne brigajte! Ja ću se truditi da budem kratak kako samo može biti kratak čovek koji dolazi kod sarafa [v menjalnico – op. M. M.] da za jednu monetu uzme drugu, koja mu u ovaj čas treba.« Potem Janko zelo na kratko in jedrnato – na manj kot dveh straneh – pove zgodbo o Djordju, v katero vkomponira tudi zgodbo o preteklosti svoje družine. Pripovedovanje-poročanje se tu primerja z menjavo denarja v

menjalnici: obseg pripovedovanega (vrednost denarja) se ne spremeni, le vrsta pripovedovanja (denarna valuta) postane bolj uporabna. Literarna teorija je že večkrat poudarila, da avktorialna povest, ki bralcu ponuja pisatelj oz. pripovedovalčev komentar dogajanja, vsebuje tudi odnos pripovedovalca do pripovednega materiala. Franz Stanzel⁷ pove tudi, da je »avktorialni pripovedovalec skoraj vedno bolj konservativen od junaka romana« in čuti potrebo, da to tudi pokaže. Kot vemo, si slovenski avtorji značajevk (Jenko, Erjavec, Jurčič, Mencinger, Tavčar) za prikaz izbirajo t. i. »originale«, posameznike, ki so drugačni in ki izstopajo iz običajnih življenjskih shem. V pripovedovanju-poročanju izraža potem pisatelj posmeh takšnemu junaku. Ironija, humor, satira, parodija ali celo groteska postanejo v značajevki najpogostejši načini stilizacije resničnosti.

Tudi v srbski literaturi so na prehodu iz romantike v realizem humoristično-satirični elementi pripovedovanja zelo vidni in pomembni. D. Ivanić opozarja, da je v desetletju 1865–1875 očitna kvantitativna dominacija humoristično-satirične povesti.⁸ Dragiša Živković tudi poudarja, da so parodično-humoristični stilni elementi v srbski književnosti bistveno vplivali na premik od shematične tematike, junakov, situacij in stila vidakovičevskega tipa pripovedovanja k »nepopolnemu« ali »surovemu« realizmu, ki ga sam imenuje »bidermajer«.⁹

Treba je opozoriti, da se v srbski literaturi parodično-humoristični elementi najpogosteje pojavljajo v posebnih vrstah pripovedi – šaljivih povestih, anekdotah, humorističnih romanih, komedijah – v katerih komično ali parodično ali satirično (pozneje, pri Domanoviću) prepleta celotno besedilo. V slovenski značajevki pa prevladuje komika kot aluzija, ki je vgrajena v tekst skupaj z drugimi vsebinskimi in stilnimi plastmi; značajevka ne preneha biti značajevka, pa četudi je v njej ne vem koliko humorja (npr. *Jeprški učitelj*).

Ko Mihail Bahtin obravnava različne oblike stilizacije govora,¹⁰ pripiše ironično-parodično in sploh dvosmiselno uporabo besed govoru, v katerem »beseda postane arena borbe dveh glasov«; v tekstih z ironično intonacijo stapljanje dveh glasov ni mogoče.

Če se s to pripombo zdaj vrnemo k Jenku, k njegovi povesti *Tilka*, lahko rečemo, da jo ves čas pripoveduje avktorialni, se pravi vseprisotni in vsevedni pripovedovalec; formulira jo kot poročilo, v katerega vgrajuje svoj lastni ironični komentar. Na koncu povesti se pojavi povsem ločen »prvi glas«, pisatelj kot tak, ki pravi: »Jaz nimam drugega pristaviti kakor besede starega Rimljana...«.

Čisto drugače je pri Glišiću, če kot primer vzamemo njegovo povest *Glava šečera* (1875); avktorialni uvod zelo hitro prepusti prizorišče samim udeležencem dogajanja; poročanje in komentar se umakneta scenskemu prikazu. Povest zato obsega okrog 50 strani (*Tilka* komaj 5). Pisatelj želi naslikati družbo, družbeni spopad, poleg tega tudi stare šege, kmečko vraževnost in preprostost. Zelo intenzivno uporablja možnost pripovedovanja s pomočjo »tretjega glasu«. »Tretji glas« ali »tretja oseba« v povesti je pravzaprav javno mnenje: to je vrsta epizodnih oseb, ki naj oživijo čaršijo, mesto, trg; to so gostje v kavarni, ljudje pri delu ali na cesti. »Tretja oseba« pri Glišiću in v srbski vaški povesti nasploh dosledno uporablja svoj lastni govor in lastni dialekt. Pogovorni stil in jezik postaneta zelo pomembno sredstvo socialne, nacionalne in krajevne diferenciacije. V srbski povesti so liki povezani z različnimi oblikami pogovornega jezika, odvisno od socialnega položaja, kraja in etnosa, ki mu pripadajo (kmetje, uradniki, Vojvodinci, Cincar-

ji, Grki, Makedonci itd.). Ta diferenciacija, ki je dosledno izpeljana v junakovih govornih značilnostih, sodeluje pri izoblikovanju objektivnih in dokončnih človeških likov. Govor oseb ima neposredno objektivni pomen, se diferencira od avtorjevega; tako dobimo dve govorni enoti: enoto avtorjevega in enoto junakovega izrekanja.¹¹

Realističnost pripovedovanja se pri srbskih avtorjih vaške proze ne zadovolji samo z mimetiziranjem govora junakov. Povest navadno poteka tako, kakor pripoveduje ustni pripovedovalec: počasi, z mnogimi digresijami in sprotnimi anekdotami. Osnovna načina za ustvarjanje realističnega videza v srbski vaški povesti sta mimetiziranje vaškega govora in largo ritma v poteku dogodkov.

V doslej najboljše obravnavi srbske vaške povesti, v Najdanovičevi knjigi *Seoska realistička pripovedka u srpskoj književnosti XIX veka*, beremo še tole: »Prvi seoski pripovedači – Glišić, Lazarević i Veselinović – nastoje, prihvatajući Vukove sugestije i sledjući njegov primer, da svoj stil što više približe narodskom izrazu. Oni se pašte da što tačnije uhvate seljačke razgovore i da ih što vernije reprodukuju u dijalogima [...] Još je karakterističnije što oni istu tendenciju zadržavaju i kad sami opisuju neku pojavu ili kad komentarišu postupke svojih ličnosti: oni to čine ravnajući se prema narodnom načinu prikazivanja stvari i pojava, trudeći se da njihova rečenica i čitava deskripcija dobije intonaciju narodnoga kazivanja. Svesno nastojeći da što više smanje distancu koja ih, kao autore, deli od njihovih junaka, oni žele da izbrišu granicu koja postoji između dijaloga i naracije pretvarajući oba pripovedačka elementa u jedinstvenu celinu.«¹² To pomeni, da v srbski vaški povesti že srečujemo postopno stapljanje, zraščanje pripovedovalčevega in avtorjevega govora; Bahtin imenuje takšno stapljanje – večglasje. Lazarevičeva povest *Vetar* je zgrajena ravno na tem tipu večglasnega govora: Janko nam pripoveduje o svojem lastnem doživljanju, razmišljanju in videnju sveta. To je nedvomno individualizirana oseba; njena »dvoglasna« beseda prinaša avtorjevo in junakovo stališče. To, da mu avtor prepušča pripovedovanje, ni več le navadna, maniristična introdukcija.

Lazarević je imel po eni strani, s povestmi, kot sta *Na bunaru* ali *Školska ikona*, vidno vlogo v srbski vaški povesti. Po drugi strani pa je, čeprav z zelo majhnim ustvarjalnim opusom, opazno uvedel nov tip pripovedovanja, ki je najbližji Matavuljevi želji po tematiziranju čustvenosti in notranje lepote. Svojo najboljšo in obenem eno najboljših srbskih povesti druge polovice 19. stoletja, *Vetar*, je napisal že leta 1886, Matavulj pa je izrekel svoj poziv k ustvarjanju moderne psihološke proze šele leta 1905. To se pravi, da je bil Lazarević v tem smislu res bolj izjema, ki se precej loči od prevladujočega načina pripovedovanja. In vendar je postopek, ki ga tu rabi, večstransko določen s srbsko pripovedniško tradicijo; v *Vetru* uvaja novo stopnjo, novo fazo že prej uporabljenega načina pripovedovanja.

Lazarevičev Janko se poglablja vase, nam odkriva svoje slutnje in strahove, svoje spomine in želje. Sama zgodba – o naključnem srečanju z dobrim človekom Djordjem, ki je nenadoma oslepel, o naključni, hipni in neuresničeni ljubezni do njegove (brezimne) hčere – je kar se da romantična in stereotipna. Povest pa dobi nekaj izjemnega ravno zaradi zelo razvitega, zrelega načina pripovedovanja: zna izkoriščati pavze in molk, tako da postanejo ravno tako efektna in zgovorna sredstva kakor besede. Zgovorne so tudi geste in bralec za vsem tem sluti še neko tretjo dimenzijo. Človekovo notranje življenje je zelo

subtilno napovedano in nakazano. Razlogov za tolikšen uspeh povesti je vsekakor več, nedvomno pa del intimnega življenja pride na dan predvsem zato, ker je Lazarevič zmožen pripovedovanje prepustiti tretji osebi, ki ni samo fiktivna, marveč je živa, konkretna, individualizirana oseba, popolnoma samostojna in vendar zmožna prenesti tudi (neizgovorjeno, le sluteno) besedo avtorja samega. Pripoveduje pa še vedno kot tradicionalni pripovedovalec: pred nami je ležerno, popolnoma sproščeno pripovedovanje v largo ritmu.

Podobno vlogo kot v srbski literaturi Lazarevičev *Vetar* ima v slovenski *Kmetska smrt* Janka Kersnika. Po splošnem mnenju kritike je Kersnik najboljši pisatelj slovenske kratke proze v 19. stoletju. B. Paternu pravi: »Kmetske slike so izrazit premik iz tradicionalne vaške ali domačijske povesti romantično realističnega tipa v idejno zahtevnejšo in umetniško bolj zrelo, skratka v moderno obravnavo 'kmetske snovi'«. ¹³ Kot novost, ki zasluži poseben poudarek, navaja Paternu Kersnikovo zmožnost, da »celotno dogajanje prikaže na nekaj straneh«; Kersnik ni šel po jurčičevski poti širokega pripovednega razvijanja snovi, zato ima zgodba pri njem »nenavadno kratek vnanji obseg«.

Kmetska smrt (1890) res šteje med najboljša dela slovenske pripovedne proze 19. stoletja. Pri tem je treba opozoriti na zelo zgovorno dejstvo, da slovenska realistična proza doseže višek v žanru vaške povesti, žanru, ki je vseskozi značilen za srbsko prozo tega obdobja, medtem ko so najboljša slovenska prozna dela dotlej sodila med značajevke. Seveda se je Kersnik navezal na dotedanjo izkušnjo, uporabil načine pripovedovanja, značilne za značajevko (poročanje, jedrnato prikazovanje oseb), a odprl se je tudi tisti socialni plasti življenja, ki je sicer bolj značilna za srbsko vaško povest. Kakor je ustvaril Lazarevič najboljšo svojo in sploh srbsko kratko prozo 19. stoletja z uveljavljanjem postopkov, ki rišejo značaj in notranje življenje glavnega junaka/pripovedovalca, torej je dosegel višek s prehodom od vaške povesti k psihološki značajevki, tako je Kersnik dosegel višek s prepletanjem značilnosti, ki mu jih je ponujala slovenska tradicija, torej značilnosti značajevke, in pa take vaške povesti, kakršna se je razvila v srbski književnosti (torej drugačna od slovenske domačijske povesti, kakršne so *Sosedov sin*, *Svetinova Metka* itn.) Lazarevič še vedno piše daljšo povest (26 strani); pri Kersniku kritika poudarja jedrnatost in »kratek vnanji obseg zgodbe« (6 strani): torej se avtorja tudi po tej plati popolnoma držita dotedanje tradicije v srbski oziroma slovenski pripovedni prozi.

Le prvi odstavek Kersnikove mojstrovine je zgrajen kot panoramski prikaz: poročilo ima tukaj namen poudariti tipičnost situacije (stoletja in stoletja isti način obdelovanja zemlje, življenja na vasi, prehajanja posestva na najstarejšega sina). Kersnik potem menja tehniko, preide k opisovanju: zelo natančno opiše delo, ki ga opravlja kmet, in pri tem uporabi njegovo strokovno terminologijo. Opis priprav na prekrivanje strehe je tako živ in natančen, da ga lahko primerjamo z Glišičevo in Veselinovičevo navado, zadrževati pripovedovanje s pomočjo podrobnega pojasnjevanja določenih šeg in besed (npr. »roga« pri Glišiču). Detajlni opis pri Kersniku doživljamo kot pendant uvodnemu panoramskemu prikazu, ki potegne bralca v enem hipu skozi nekaj stoletij, potem pa mu pogled ustavi in enem samem opravku in nato še, ko Planjavca že »vrže božje«, na opisu položaja padlega telesa: »Pal je z obrazom naprej, telo malo v stran na desno držeč, roke pa pomoliviši predse. Obe roki sta prišli v plamen, v žerjavico, a on ničesar ni čutil, in da bi tudi bil, ni imel več moči, da bi jih potegnil nazaj.«

Kersnik potem preide še k tretjemu tipu pripovedovanja: zgradi namreč prizor sestavljanja oporoke. Vrednost scenskega je odkril že v povesti »Otroški dohtar« (1887), kjer se je odtrgal od sentimentalne in stereotipne povesti/poročila in se približal bolj razvitemu, modernejšemu pripovedovanju ravno s pomočjo nekaj scenskih prikazov; kot posebni prizori ali scene se v tej povesti lahko ločijo: odkrivanje Maničine ljubezni, snubitev in odhod mladih in starega k »dohtarju« ter prizor na sodišču, ki pokaže vso trdoto in nečloveškost »otroškega dohtarja«.

Kmetska smrt še vedno sodi v tradicijo kratkega, ekonomičnega pripovedovanja, a tako, da na majhnem prostoru omogoči osvetljevanje snovi iz več zornih kotov, uporabi več pripovednih perspektiv in se s tem bistveno približa modernemu, zgoščenemu načinu pripovedovanja. Sceno, dialog, deskripcijo – elemente, ki jih tako pogosto srečamo v srbski vaški povesti, Kersnik »kleše«, jih racionalizira v efektne in uspešne pripovedne načine, ki nič več ne upočasnjujejo ritma pripovedovanja, čeprav povest sugerira počasnost, umirjenost, nepremičnost vaškega življenja.

Kot je bilo že povedano, se razlika med socialno usmerjeno srbsko prozo in h karaktizaciji posameznika obrnjeno slovensko prozo lahko pojasni in dojame iz razlike med dejanskimi socialnimi razmerami v obeh okoljih. Med tema literaturama obstajajo tudi razlike, ki so posledice istih programskih zahtev, a realiziranih po različnih potih. Obe književnosti imata npr. izrazito težnjo, da *afirmirata svoj narod*: v obeh ima domače prednost pred tem, kar je prišlo od zunaj, od drugih narodov. In vendar lahko v tem potrjevanju avtohtonosti nacionalne literature z omejevanjem samo na tisto, kar je »njeno«, ugotovimo bistvene razlike. Pri Srbih je bil pogled uprt nazaj, v patriarhalno skupnost kot temelj srbskega etnosa. Nekaj, kar se je nedvomno že iztekalo, je bilo treba ohraniti kot osnovo bodočnosti. Čeprav je to iz današnjega zornega kota bolj podobno utopiji kot stvarni teoriji, je na področju literature in afirmacije lastnega, narodnega, zazrtost v lastno patriarhalno skupnost tudi kot vzorec za prihodnje družbeno življenje takrat dajala dobre rezultate. Veliko težjo nalogo so imeli slovenski pisatelji: zasnovati nacionalno avtohtonost in se obenem zavzemati za moderno koncipiranega posameznika, pozneje (že od Tavčarja naprej) tudi za subjekt; treba je bilo ohraniti tisto pristno, narodno, in obenem spreminiti posameznika v skladu z zahtevami moderne družbe. Ta želja po spreminjanju družbe in njenem izboljšanju je večkrat peljala v izrecno moraliziranje. Vsaj del nervoznega, včasih preneglega pripovedovanja, neka mera negotovosti v povesti je verjetno posledica zavezanosti ohranjanju domačih, nacionalnih lastnosti in obenem spreminjanju družbe v smislu evropskih tokov.

Naj omenim še eno zanimivost, ki deluje kot navidezni paradoks: ravno srbska literatura, ki se je opredelila za družbeni model preteklosti (za patriarhalno skupnost), se je radikalno uprla starejšim modelom pripovedovanja. Že od začetka stoletja, od srbskih vstaj prek Vuka in gibanja, ki ga je vodil Svetozar Marković, je prisoten revolucionarni duh radikalnega obračuna s preteklostjo. Boj je bil napovedan srednjeveški in klasicistični dediščini in vsemu, kar ni bilo ustna tradicija. V literaturi, ki je za družbeni model prihodnosti predlagala lastno preteklost, ni bilo prostora za modele pripovedovanja, značilne za domačo pisano tradicijo. Ta je bila dojeta kot tuja, gosposka, torej ji ni bilo dano ohranjati nacionalno avtentičnost. V sprejemanju samo tistega,

kar je ljudsko, domače, in odklanjanju pisane tradicije se zdi, kot da bi bila na delu tista nomenklatura, ki jo je v našem času vzpostavil Lihačov:¹⁴ v slovanski srednjeveški književnosti iz bizantinskega kroga spoznava Lihačov vzporedna tokova elitne, pisane literature in književnosti za narod – ustne tradicije. V književnosti srbskega naroda, ki je ravnokar šel skoz narodno revolucijo, je bilo v 19. stoletju prostora le za t. i. »narodnjaško formulo«. Kolokvialni stil srbske vaške povesti se je tako utrdil tudi kot reakcija na visoki, heroično-patetični ali sublimirano-lirični stil srbskih romantikov (prosto po Ivaniću, v omenjeni študiji o povesti).

Nasprotno pa je Levstik želel tudi v bodoče pripovedništvo vključiti tiste modele – pa čeprav zelo skromno realizirane – ki so značilni za pripovedovanje v preteklosti. Kot model, ki naj bi se ohranil, je omenjal Ciglerjevo povest o dvojčkih. V novo prozo naj bi bilo treba vlititi tudi tradicijo poučno-zabavne povesti. Književnost, ki si je naložila pomembno nalogo, spreminjati družbo z izboljšanjem posameznika, in je bila po svoji naravi eshatološko zazrta, se ni hotela odreči svoji lastni preteklosti, pa čeprav je bila ta zelo skromna.

Ker se je srbska literatura preočitno naslanjala na ustno tradicijo in se tematsko navezovala na socialne probleme malega človeka, je bila v celoti zelo blizu popularnemu tipu proze, ki ga bolj malo zanimajo sodobni evropski tokovi in vsakršna artificialnost. To se je poznalo predvsem v poeziji: skozi celo stoletje se poje spontano, s patriotičnim, heroično-patetičnim glasom in v deseterski ali osmerski diktaciji. Vojislav Ilić je prvi pesnik, ki v srbsko poezijo vnaša evropske teme, antiko in tudi neko mero artificialnosti.¹⁵

V slovenski literaturi je bila razlika med elitno literaturo in književnostjo za ljudstvo artikulirana že v 18. stoletju, zelo razvidna je postala ta delitev v času romantike (pri Čopu). V realizmu se je, vsaj glede stila, razlika med tema dvema tokovima v literaturi zmanjšala, vaška povest se je npr. zelo približala mohorjanki,¹⁶ in vendar je ravno v tem času (okrog leta 1860) prav zaživelo delo založniške hiše, ki se je izrecno posvetila objavljanju knjig za ljudstvo. Po drugi strani je k elitni literaturi treba prišteti poskuse presajevanja, prenašanja različnih žanrov (npr. utopije, poetičnega romana, romana z idejo, romana-kronike) in načinov pripovedovanja iz evropske zakladnice v slovensko književnost; največ poskusov v tej smeri sta naredila Tavčar in Stritar.

Če se na koncu vprašamo, ali je vaška povest in značajevko mogoče razumeti kot reprezentantki realizma v evropskem pomenu te besede, je odgovor v obeh primerih negativen. Glavni liki v srbski vaški povesti so res determinirani z družbenozgodovinskimi procesi in mehanizmi, toda osnovni ton – optimizem, vera v možnost ustavljanja in celo obračanja zgodovine (Lazarević, Veselinović) – je prav nasproten realističnemu, stvarnemu, objektivnemu pojmovanju sveta. In ravno tako je tudi radikalno in apriorno napadanje in obsojanje vsega gospodarskega, vsega, kar ni kmečko, preveč enostransko in ne ustreza načelu mimetičnega odnosa do resničnosti. Junaki značajevk pa po drugi strani sploh niso družbeno, biološko in geografsko determinirani; so čudaki, »originali«, posebneži, in pisatelj se ne pogloblja v vzroke njihove drugačnosti, temveč jo izrablja predvsem kot predmet posmehovanja, ironičnih obratov in humornih aluzij.

Tisto nekaj, kar vendarle omogoča, da srbsko prozo iz omenjenega obdobja doživljamo kot realistično, je predvsem zelo razvita in razveja-

Lado Krulj
„JAZ SEM
BARBAR“
Barbarstvo
kot motiv
in ideologija
v avant-
gardistični
literaturi

na raba kolokvialnega stila ter z njim povezanih lastnosti: nešabloniziranih, z vsebino motiviranih različnih pripovednih načinov, naravnega, počasnega, iz ustne tradicije prenesenega largo ritma pripovedovanja. V slovenski prozi izvira zgodnja realističnost predvsem iz pisateljeve ironične distance do snovi. Komika se je že od antike sem povezovala z realističnim upodabljanjem. Parodija, satira, ironija in celo farsa bistveno vplivajo na pisateljev odnos do resničnosti in postanejo osnovni prenosni členi v procesu mimetiziranja stvarnosti.

OPOMBE:

¹ O tem povsem neobičajnem »romanu« beremo v Deretičevi *Istoriji srpske književnosti* (Beograd 1983, str. 285–286) med drugim tudi tole: »Ceo taj književni projekt in nije ništa drugo nego pokušaj da se na osnovu srpske romansijerske tradicije, u čijem je središtu Vidaković, napiše domaći *Don Kihot*. U svom antiromanskom stavu Sterija je otišao dalje od svojega velikog učitelja. Kod njega nema skoro ničega od onog što roman čini romanom, nema fabule, radnje, glavni junak je bez individualne fizionomije, drugi likovi samo su apstrakcije, u knjizi je ostalo samo ono što je nastalo kao rezultat razaranja romana: digresije, razgovori s čitateljima o raznim temama i dr., tako da je ovo delo više kritika romana data u romanesknoj formi nego pravi roman.«

² Citirano po: *Srpska književnost u sto knjiga*, knj. br. 37, Matica srpska, Novi Sad 1970, str. 42.

³ O tem argumentirano piše Gregor Kocijan, *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, Ljubljana 1983.

⁴ Milorad Najdanović, *Seoska realistička pripovetka u srpskoj književnosti 19. veka*, Beograd 1968, str. 17.

⁵ Dušan Ivanić, *Srpska pripovijetka između romantike i realizma (1865–1875)*, Beograd 1976, str. 123.

⁶ Citirano po: *Srpska književnost u sto knjiga*, knj. br. 32, Matica srpska, Novi Sad 1970, str. 245–175.

⁷ Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1981. Citirano po prevodu, ki je pod naslovom *Tipične forme romana* izšel v Novem Sadu 1987, str. 40.

⁸ D. Ivanić, n. d. str. 106.

⁹ Dragiša Živković, *Parodično-humoristički stilski elementi kao tvorački princip u srpskoj prozi 19. veka*, v knjigi: D. Ž., *Evropski okviri srpske književnosti I*, Beograd 1970, str. 185–206.

¹⁰ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd 1967, str. 258; 264.

¹¹ M. Bahtin, n. d. str. 253 in dalje.

¹² M. Najdanović, n. d. str. 49–50.

¹³ Boris Paternu, *Kersnikove Kmetske slike*. V: Janko Kersnik, *Kmetske slike*, Ljubljana 1963 (Kondor 61), str. 73.

¹⁴ Dimitrij S. Lihačov, *Poetika stare ruske književnosti*. Preveo Dimitrije Bogdanović, Beograd 1972.

¹⁵ Na beograjskem prevajalskem srečanju oktobra 1987 je prof. M. Sibinović postavil zelo zanimivo tezo: potreba srbskega višjega bralnega sloja (šolanih ljudi) po zahtevnejši literaturi in modernejših temah ter postopkih je bila v drugi polovici 19. stoletja po vsej verjetnosti zadovoljena s prevodno književnostjo. Takrat so objavili precej zelo zahtevnih del v prevodu, od Cervantesa prek Dickensa do Balzaca. Sibinović se navezuje na Lihačova in njegovo poimenovanje višje in nižje literature v srednjem veku; kot višja se mu kaže prevedena literatura, originalna pa ima tisto funkcijo, ki jo je v srednjem veku imela ljudska.

¹⁶ Miran Hladnik, *Mohorjanska pripovedna proza*, Slavistična revija 30, 1982, št. 4, str. 389–412.

Nekateri avantgardistični avtorji se v motiviki literarnih del ali v gramatiki identificirajo z »barbarstvom« (A. Blok, V. Majakovski, I. Goll, Lj. Micić, S. Kosovel, F. Delak, A. Černigoj, T. Seliškar). Gre za odvod in radikalizacijo Marinettijevega destruktivizma. Medtem ko F. T. Marinetti razglašuje, da je treba uničiti tradicionalne kulturne in civilizacijske vrednote (»pasatizem«) in jih nadomestiti z novo mitologijo, ki se vzpostavlja onkraj antropocentrizma, pa je avantgardistično »barbarstvo« uperjeno proti evropskemu kulturocentризmu ali kar proti Evropi. Za cilj si je postavilo fizično uničenje Evrope v korist neevropskih narodov oz. takih, ki menijo, da jim Evropa ne priznava evropskega statusa. V načrtih o »novem svetu« je tem narodom pripisana mesijanska funkcija, ta pa ima za posledico nacionalizem, ki prehaja v šovinizem in rasizem. Zadnje tri kategorije so spet analogne Marinettijevemu zaničevanju internacionalizma, »domoljubni nestrpnosti«, »panitalianizmu« in geslu o »vojni kot edini higieni sveta«. Avantgardistična ideologija barbarstva se včasih skuša legitimirati z argumenti levičarske socialne pravičnosti.

»Barbarstvo« je eno manj znanih, raziskanih in citiranih gesel avantgardistične literature. Pojavlja se, podobno kot druga avantgardistična gesla, obenem v literaturi (kot literarni motiv) in v manifestih (kot ideološka drža literata). Novejša literarna veda pojmuje avantgardizem kot antinomično napetost polarnih nasprotij, tj. afirmativnih gesel na eni strani in negativističnih na drugi (Marino, 1986). Med negativističnimi je treba posebej omeniti agresivnost, destruktivnost, militantnost, totalitarnost, nihilizem in ekstremizem in v zvezi z njimi uporabi proti tradiciji, konvenciji, estetiki, kulturi in civilizaciji. V pričujočem spisu bom skušal pokazati, da je takšnim negativističnim kategorijam treba dodati tudi »barbarstvo«, ki je povsem določno eksplicirano v avantgardistični literaturi, čeprav v njenem manjšem delu, in sega s svojimi odmevi tudi do Slovencev.

Pojem »barbar« izvira iz antične Grčije, etimološko verjetno označuje nerazumljivost (slušni učinek blebetanja) vsakršnega jezika, ki ni grški; »barbar« je pripadnik enega sosednih, negrških ljudstev. S pojmom barbarstva so torej antični Grki izražali svoj etnocentrizem, svoj prezir do vsega, kar ni grško, tj. kar ni kulturno, civilizirano. In največkrat je bil ta prezir utemeljen *via facti*; kar ni bilo grško, je večinoma res bilo primitivno, grobo, agresivno, neproduktivno ali tudi destruktivno. Pojem barbarstva se torej ne pojavlja sam, temveč kot polarno nasprotje nečesa: grštva. Pozneje, zelo kmalu, je barbarstvo postalo polarno nasprotje pojma »Evropa«. Od antične Grčije naprej se je torej ohranila predstava o kulturnem centru na eni strani in o barbarskih robovih na drugi, ki grozijo z destrukcijo.

V motiviki evropske literature se je barbarstvo vse do nastopa avantgardizma redkokdaj pojavljalo samostojno, pač pa kot sestavni del ali sekundarna značilnost treh primarnih motivov: Arkadije, plemenitega divjaka in utrujenosti od Evrope. Pa tudi ti trije motivi so se pogosto prepletali in tako ustvarjali svojevrstne »mutante« (Frenzel, 1976: 27 sl., 535 sl., 793 sl.). V vseh treh motivih se prevladujoče utopično načelo descendance (»na začetku je bila zlata doba«) spopada s

Lado Kralj
»JAZ SEM
BARBAR«*

Barbarstvo
kot motiv
in ideologija
v avant-
gardistični
literaturi

* Za natis prirejeno predavanje v ciklu *Umetnost ob koncu tisočletja* (Cankarjev dom, Ljubljana, 13. januarja 1988).

stvarnejšim načelom ascendece («na začetku je bila primitivna grobost»). V skladu s tem je tudi predstava o barbarstvu v mnogih varian-
tah doživela inverzijo, postala je idealizirana. Motiv plemenitega divjaka se je v srednjem veku osredotočil na nov model, to je na Arabca oziroma Mavra, ki mu je evropska literatura bila kdaj pa kdaj pripravljena spregledati njegovo barbarstvo in ga poveličevati zaradi enakosti v viteški etiki. Posebej pa se je motiv plemenitega divjaka razcvetel ob odkritju Amerike in tu se je zlasti močno prepletel z motivom utrujenosti od Evrope: evropska civilizacija povzroča nelagodje in sili v eskapizem, čezmorski divjak pa je njeno pravo nasprotje. Čeprav utegne biti agresiven in barbarski, celo kanibalski, pa je vendar tudi prvinski in nepokvarjen, pošten, plemenit in pogumen, poln novih moči, je povsem na začetku svojega zgodovinskega razvoja, »tabula rasa«, torej brez deformacij, ki jih povzroča civilizacija. Razsvetljenska, romantična in dekadencijska literatura nudijo celo vrsto takšnih eskapističnih modelov.

V avantgardistični literaturi je tako rekoč vse temeljne predstave ustvaril F. T. Marinetti in tako tudi predstavo o barbarstvu; ta je odvod njegovega destruktivizma ali sovraštva do tradicije, kulture in civilizacije oziroma njegovega boja proti »pasatizmu«. Te ideje si je Marinetti izoblikoval iz raznih virov v atmosferi razpada simbolističnih vrednot; od teh virov so za naše razmišljanje posebej pomembni F. Nietzsche, teorija in praksa evropskega anarhizma in vsaj v prvih letih, kot opozarja R. De Felice, tudi odmev boljševiskih idej (De Felice, 1986: 492). Pač pa je treba opozoriti, da Marinetti ni uveljavljal predstave o barbarstvu kot svojo osrednjo ali najznačilnejšo kategorijo; res se kdaj pa kdaj izrecno identificira z barbarom (Marinetti, 1910: 254; 1914: 95; 1915: 271), večinoma pa sebe in futuriste označuje z drugačnimi, čeprav dostikrat sorodnimi izrazi: uporniki, heroji, avantgardisti, mladi revolucionarji, mladi anarhisti, mladi levi, požigalci, uničevalci, roparske zveri.

Pasatizem (tudi: paseizem) je »stanje duha, ki je pasivno, tradicionalno, profesorsko, pesimistično, pacifistično, nostalgično, dekorativno in estetsko« (Marinetti, 1915). Pasatizem je pravzaprav predstava, ki je analogna tradicionalni Evropi ali, kot bi rekel Marinetti, »stari Evropi« (Marinetti, 1909b: 27). In proti pasatizmu je uperjen njegov destruktivizem, trdnjave pasatizma pa so tradicionalne kulturne institucije: »Razrušili bomo muzeje, knjižnice in akademije vseh vrst« (Marinetti, 1909a: 11). Tukaj bom pustil ob strani nove vrednote, s katerimi Marinetti nadomešča pasatistične (kult hitrosti, tehnike, mladosti, zdrave moške sile, športa, nevarnosti, nasilja, herojstva, vojne, smrti). Prav tako bom obšel izjemno pomembne in daljnosežne poetološke inovacije, ki jih prinaša stališče, da »umetnost ne more biti drugega kot nasilje, okrutnost in nepravilnost« (Marinetti, 1909a: 13). Pač pa bom opozoril na eno manj upoštevanih posledic takšnega avantgardističnega totalitarizma: to je radikalni patriotizem, ki zlahka prehaja v šovinizem in od tam v rasizem. V imenu takšne »domoljubne nestrpnosti« (Marinetti, 1915: 289) so futuristi organizirali množične demonstracije, na katerih so zahtevali, naj italijanska vlada začne vojno z Avstrijo in Nemčijo – takšne demonstracije so imenovali »revolucionarni intervencionizem«. In iz te atmosfere in prakse izhaja militantno futuristično geslo o »panitalianizmu«. »Beseda 'Italija' mora prevladati nad besedo 'svoboda'« (Marinetti, 1915: 339). Svoje najhujše sovražnike so torej italijanski futuristi videli v pacifistih in pacifizmu, odtod

pa, konsekvntno, v internacionalizmu. Popraviti bo treba preveč splošno sodbo nekaterih raziskovalcev, češ da je internacionalizem ena bistvenih in neodtujljivih značilnosti avantgardizma. Vsaj za italijanski futurizem, ki ga po vsej priliki moramo šteti za temeljno in pionirsko gibanje avantgardizma, ta ugotovitev ne velja. Prav obratno: »Zaničuj pacifistične in internacionalistične teorije!« (Marinetti, 1915: 289). »Ljudje se delijo na pasatiste in futuriste. V današnji Italiji so pasatisti sinonim za nevtaliste, pacifiste in evnuhe, futuristi pa so sinonim za agresivne antinevtaliste« (Marinetti, 1915: 332). »Evropa že trideset let boleha za ostudnim intelektualizmom, socialistoidnim, antipatriotičnim in internacionalističnim, ki ločuje telo od duha . . . in razglaša univerzalni mir in ukinitve vojne« (Marinetti, 1915: 330–31). Skratka, italijanski futuristi so se zavzemali za »panitalianizem«, sovražili internacionalizem in slavili vojno, »edino higieno tega sveta«, njen namen pa naj bo, da izbriše »nemško raso« (Marinetti, 1915: 290).

V začetku drugega desetletja se je marsikateri evropski intelektualc, tudi zunaj Italije, navduševal za vojno, v vojni je videl edini izhod iz atmosfere neznosnega mrtvila. Georg Heym: »Moj bog, še zadušil se bom . . . v tem banalnem času . . . Vsaj to upam, da bo vojna . . . Ko bi se le začela vojna, pa čeprav nepravilna. Ta mir je tako gnil in oljnat in zašmiran kot loščilo na starem pohištvu« (Knapp, 1979: 30, 35). Podobne militantne ali eksaltirano domoljubne občutke so gojili Ernst Toller, Ernst Wilhelm Lotz in drugi. Nemški ekspresionisti so se jih kmalu otresli, ko se je vojna zares začela, in že v pesmi Alberta Ehrensteina z značilnim naslovom *Stimmen über Barbaropa* (Glasovi nad Barbaropo) se vojna pojavlja kot sinonim barbarstva, vendar evropocentrično pojmovanega; vojna je barbarstvo, ki degradira Evropo, da ni več vredna svojega imena (Pinthus, 1920: 248). Pri italijanskih futuristih do takšnega preobrata ni prišlo. A navdušenje za vojno najdemo v tem času tudi pri slovenskem literatu. Stanko Majcen je takole pisal s fronte Izidorju Cankarju, ta pa je pismo objavil v »Domu in svetu«: »Ej, koliko sem izkusil in kako strašno lepo je bilo vse to! Vojska je velik ventil, skozi katerega se izlije smrad in gniloba stoletja . . . Ne morem ti dopovedati, kako mene vojna krepi. Daje mi zavest, da se veselo prenavljajo vrednote . . . Kako je vse to tolažilno!« (Majcen, 1915).

Marinettijev destruktivizem, totalitarnost, prezir do tradicionalnih evropskih vrednot, njegov agresivni patriotizem oziroma šovinizem in njegovo občasno sklicevanje na barbarstvo je treba šteti za temelj, ki je nekaterim evropskim literatom med vojnami omogočil, da so predstavo o barbarstvu razvili še mnogo bolj določno; najbolj ekstremno verjetno Aleksander Blok v pesnitvi *Skiti*, ki jo je napisal in objavil leta 1918. Pesnitev se začne z mottom, to je s citatom iz pesmi *Panmongolizem* ruskega filozofa, pesnika in mistika Vladimirja Solovjova s konca prejšnjega stoletja, ki je bil Blokov vzornik: »Panmongolizem! Beseda je surova, / A meni boža uho« (Blok, 1960. V slovenskem prevodu Janeza Menarta je ta motto Solovjova izpadel: gl. Blok, 1978). Blok je pesnitev napisal na predvečer mirovnega sporazuma med Sovjetsko zvezo in Nemčijo v Brest-Litovsku. A domoljubno sovraštvo proti Nemcem je razširil v sovraštvo proti vsej Evropi, celo proti ruskim zaveznikom v tej vojni, Francozom in Italijanom. In da bi sovraštvo bilo bolj prepričljivo, je Ruse kratko malo izenačil z barbari, sebe pa razglasil za pesnika barbarske lire. V imenu vseh Rusov je s ponosnim prezirom sprejel nase in posvojil oznako, ki jo je Evropa po njegovem mnenju tako in tako že od zmeraj uporabljala zanje. »Poskusite se

z nami bojevatil« (Blok, 1978). »Da, mi smo Skiti, mi smo Azijati, / S poševnimi žejnimi očmi!« (Blok, 1960). In nekaj naprej: »In naše lice se vam bo v obraz / Po azijsko zarežalo« (Blok, 1978). Skiti, ki jih Blok uporablja kot sinonim za Ruse, so bili barbarsko pleme, ki je živelo v času od 8. stoletja pred n.št. do 3. stoletja n.št. na severnih obalah Črnega morja. Predstavo o Rusih kot barbarih potem Blok še podrobneje razčleni: Evropa je od zmeraj samo »žgoče žalila« in tudi materialno izkoriščala Skite, to je Ruse, oni pa so od zmeraj strmeli v Evropo z mešanico sovraštva in ljubezni. In zdaj je prišel čas, ko utegne sovraštvo povsem prevladati nad ljubeznijo, če Evropa ne bo v celoti spremenila svojega odnosa. »Smo krivi, če skelet vaš zahrešči / Nam v šapi nežni in jekleni?« (Blok, 1978). A poleg barbarske vitalnosti in zvijačnosti in poleg številčne prevlade – »Vas so milijoni, nas je brez mejá« (Blok, 1978) – imajo Skiti še eno, najhujše orožje. Opravljajo namreč funkcijo ščita. Od zmeraj so stali kot ščit »pred klanjem in pred ropom... / sredi dveh sovražnih ras, [med] Mongoli in Evropo« (Blok, 1978). Pojem »rasa«, na katerega smo naleteli že pri Marinettiju, se na tem mestu ni pojavil naključno, ta naturfilozofski (haeckeljski) ali tudi vulgarnodarvinistični pojem je namreč vseskoz značilna prvina v motiviki ali ideologiji barbarstva v času med vojnama. Skratka, Skiti so ščit Evrope proti Mongolom. Kljub svojemu barbarstvu imajo belo kožo, tako kot njihovi evropski bratje. Še hujši barbari od Skitov pa so Mongoli. Skiti lahko storijo naslednje »verolomno dejanje«: razmaknejo se, da bo nastal koridor, po njem pa bodo prihrumeli v Evropo Mongoli. In takrat bo Evrope zares konec, zavladal bo »panmongolizem«.

Ta Blokova pesnitev je enako navdušila dva pesnika zelo različne proveniencije, slave in umetniške moči, Iwana Golla in Ljubomirja Micića, in ju za več kot eno leto (1921–22) združila v skupnem projektu: postala sta sourednika zagrebške, pozneje beograjske mednarodne revije »Zenit« (Schuhmann, 1982) – čeprav je Goll to svoje sourednikovanje vseskoz opravljal iz Pariza, kjer je takrat živel. Pesnitev sta objavila v tretji številki »Zenita«. Goll se je v Pinthusovi antologiji *Menschheitsdämmerung* sam označil takole: »Iwan Goll nima domovine; po usodi je Jud, po naključju je bil rojen v Franciji, žigosan papir pa ga označuje za Nemca« (Pinthus, 1920: 341). Ko se je Goll leta 1921 navdušil za Blokove Skite in začel sodelovati z Micićem, je imel za sabo že lep sloves ekspresionističnega pesnika socialno angažirane usmeritve. Dve leti pred tem pa je bila v Münchnu in Berlinu zadušena nemška novembrska revolucija, umorjena sta bila Rosa Luxemburg in Karl Liebknecht. To je obenem pomenilo tudi nenaden in nepopravljiv konec nemškega ekspresionističnega gibanja, saj je bila s porazom novembrske revolucije poražena tudi utopična ekspresionistična doktrina in ideologija o novem človeku in novem etosu; pokazalo se je, da je brez stvarnega temelja, podrla se je kot hišica iz kart. Nekateri ekspresionisti so reagirali z umikom in molkom, mnogi z eksilom, drugi so se preusmerili v komercialno literaturo, Goll pa je reagiral s silovitim razočaranjem in sovražnim ogorčenjem, kar je razvidno iz njegovih takratnih manifestov, od katerih je tri objavil v »Zenitu«. Posledice so se takoj pokazale tako na poetološki kot tudi na ideološki ravni. Na poetološki ravni je Goll prevzel, kot je sam priznal, Marinettijev futuristični postopek »parole in libertá« in ga prignal do perfekcije v pesnitvi *Paris brennt* (Pariz gori), objavljeni v Biblioteki Zenit. Na ideološki ravni pa je ostro in sarkastično zavrgel ekspresionistični sentiment, patos in utopizem, razglasil smrt ekspresionizma v manifestu *Der Ex-*

pressionismus stirbt in iskal model, ki bi mu omogočil golo in čisto, stvarno in neobremenjeno sovraštvo do Evrope in evropske metafizike. Pri tem se je po vsem videzu opiral tudi na Nietzschejeve predstave o nihilističnem bistvu evropske kulture. Takole je sporočil Evropi in »Evropejcem kratkega čela«: »Ne pričakujte od nas, da bomo spet prišli k vam s frazami o ljubezni ... Mi vas sovražimo, sovražimo, sovražimo!« (Goll, 1921a). Mi – to so zenitisti, nosilci barbarske ideologije. Novi model, model barbarstva, je Goll našel v Blokovi *Skith* in nekoliko pozneje v pesnitvi *Vojna in svet* Vladimirja Majakovskega. Z Bloka in Majakovskega pa je razširil model barbarstva na vso rusko revolucionarno liriko. V njej je našel naturfilozofske kategorije, kot so »praktični«, »pračlovek«, »pranarava«, »prapoezija«. Ruskim revolucionarnim lirikom je vzklikal: »O vi srečni barbari, ki imate v sebi praktični!« Ali pa: »Barbarsko, mongolsko-azijatsko topota neko neznano pleme proti posladkani civilizaciji Zahoda« (Goll, 1921–22a). Ruska revolucionarna lirika ima v sebi »krasno moč«, meni Goll in jo ljubkovalno imenuje tudi »razbojniška revolucionarna lirika«. Nova, barbarska ali tudi »komunistična« umetnost ima nalogo, da zaustavi vso tvorbo tako imenovane evropske civilizacije in jo požene nazaj (Goll, 1921c), k naravi, kjer bo onkraj dobrega in zla, kot Goll povzema Nietzscheja (Goll, 1921b). Komunistični oziroma barbarstvo pomeni Gollu »umetniško obliko«, pri tem ga prav nič noče zanimati, kakšen je »politični komunizem«, bodisi današnji bodisi jutrišnji (Goll, 1921–22b).

Odtod je vključil v svojo vizijo tudi druge barbare. »Z Evropo je konec in še največji pogum bo pokazala, če bo rekla: ‚Konec. Naša Kultura je ropotija. Pridite, barbari, Skiti, črnici, Indijanci, in teptajte!« (Goll, 1921c). »Pračlovek s temno krvjo mnogih stoletij in s skrivnostnimi očmi stopa iz ekvatorskih džungel in iz step na obeh polih ... Novč dežele kličejo izza Urala, izza Balkana, izza vseh oceanov, kličejo svojo voljo po življenju in moči« (Goll, 1921b). In »barbar izza Balkana« je točka, v kateri se Gollova doktrina o barbarstvu stika z Micićevo mnogo bolj določno o »balkanskem barbarogeniju«.

Pesnitev *Vojna in svet* Vladimirja Majakovskega sta Goll in Micić odkrila nekaj pozneje od Blokove in jo objavila v deseti številki »Zenita«, pravzaprav samo njen drugi spev, ki je najbolj ustrezal predstavam o barbarstvu. *Vojna in svet* je starejše delo od *Skitov*, objavljeno je bilo sredi vojne, leta 1916. A metaforično izenačevanje Rusov z Azijati se pojavi že v tej pesnitvi, čeprav je predstava manj razčlenjena kot pozneje pri Bloku. »Rusija! / Se je mar ohladil roparski znoj Azije? / V tvoji krvi hrumijo želje kot horde!«, vzklika Majakovski in nadaljuje s pozivom k nesentimentalnemu, »nepomehkuženemu« nasilju, ki je verjetno uperjeno tudi proti »meščanskim« humanističnim vrednotam: »Izvlcite na plan Tolstoje, ki so se skrili pod evangelij! / Za tanko nogo! / S čeljustjo po kamnu!« Že Majakovski, prav tako kot pozneje Blok, noče ločevati med ruskimi zavezniki in nasprotniki v tej vojni, in njegove katastrofične napovedi veljajo prav tako Nemcem in Avstrijcem kot tudi Italijanom, Angležem in Francozom: »Ste se mar pomehkužili? / Prepozno je jadikovati! / Prej bi se bili kesali!« Franciji vzklika: »Francija! / Preženi ljubezenski šepet z bulvarjev! / Nalovi si mladencičev za novi ples! / Slišiš, nežna moja? / Lepo je / požigati in posiljevati ob glasbi mitraljeza!« Nemčiji napoveduje, po Marinettijevem vzoru, destrukcijo njenih institucij tradicionalne kulture, tj. muzejev, knjižnic in akademij: »Nemčija! / Ideje / muzeji / knjige / vdrite se v zevajoča žrela ... / Burši, / teptajte po Kantu! / Nož med zobe! / Sa-

bljo na plan!» Nasploh je v tej pesnitvi mogoče ugotoviti, da Majakovski pojmuje vojno – kljub njenim grozotam, ki se jih zaveda – kot estetsko kategorijo, ki ga srhljivo fascinira ali tudi šarmira. Obenem je vojna neizogibna in tudi zaželena, podobno kot pri Marinettiju, Heymu ali Majcnu, saj lahko samo vojna razbije občutek neznosnega mrtvila oz. »okuženosti«, kot temu pravi Majakovski: »Postalo je neznosno jasno: / Če se ljudje ne zberejo v četah . . . / bo okužena zemlja / sama umrla, / crknili bodo Parizi, / Berlini, / Dunaji!« Začetek vojne torej spremljajo občutja, ki so podobna olajšanju: »Kaj je to? / Zaslišalo se je! / Ne bojte se! . . . / T-s-s-s-s-s. / Grmenje. / Bobni, glasba? / Da! / ZACELO SE JE« (Majakovski, 1955: 217–219).

Čeprav sta se tako Goll kot Micić zavzemala za barbarstvo, pa razlike med njima skoraj ne bi mogle biti večje. Medtem ko je Goll delal obračun z ekspresionističnimi kategorijami in jih metal čez krov, je Micić prav z njimi začel svojo pot. In medtem ko je Goll potreboval predstavo o barbarski literaturi zato, da bi z njeno pomočjo dal slovo ekspresionističnemu patosu in sentimentu, se dokopal do streznjenja in pozicij »literature nove stvarnosti«, pa je Micić – s faznim zaostankom enega desetletja – na vso moč uveljavljal prav patetične, utopične in mesijanske, tako rekoč temeljne ekspresionistične kategorije iz začetnih let nemškega ekspresionizma: »novi človek«, »novi duh«, »novi etos«. In medtem ko je Goll v lirski subjekt v svojem barbarstvu distanciran in se na nietzschejanski način nahaja onstran dobrega in zla in deloma tudi po Marinettijevem vzoru polemizira z antropocentričnim (tu se kažejo analogije z mladim Brechtom oziroma z barbarsko in imoralistično naslovno vlogo Brechtove mladostne drame *Baal*), pa ima Micićev »balkanski barbarogenij« izrazito mesijansko funkcijo, ki se z leti samo še veča. Ko torej Goll in Micić govorita o zenitizmu, ne govorita o isti stvari. »Zenitizem je abstraktni metakozmični ekspresionizem,« zagotavlja Micić v svojem prvem manifestu (Micić, 1921a). In obenem je Micić v obilni meri uveljavljal prav tisto ekspresionistično patetiko, ki jo je Goll kar najbolj sarkastično zavračal: »Svirajte trube, orgulje, timpani, bubnjevi, fanfare, pevajte srca, pevajte, pevajte himnu zenitizma« (Micić, 1921a). Sčasoma je Micić na to osnovo sinkretično nanašal Gollovo in tudi Marinettijevo metaforiko, a mesijanska ekspresionistična orientacija je ostala nespremenjena, samo čedalje bolj agresivna je bila. Micićev balkanski barbarogenij je geografsko zelo natančno lociran v Srbiji in Rusiji. »Na Sarplanini – na Uralu – stoji goli čovek barbarogenij . . . Zatvori vrata Zapadna – Severna – Centralna Evropo – dolaze barbari! Zatvori zatvori ali mi čemo ipak ući. Mi smo deca požara i vatre – mi smo nova duša čoveka! . . . Čovek je brat! Čovek je brat!« Tako je Micić prvič definiral balkanskega barbarogenija (Micić, 1921b). Potem je vse bolj prevladovala mesijanska agresivnost in militantnost. Poleg drugega je Micić potreboval balkanskega barbarogenija tudi zato, da bi se s to kategorijo jasno in razvidno ločeval od Marinettija – čeprav bi mu obenem hotel biti podoben. Micićeva največja želja je namreč bila, da bi postal vodja jugoslovanskih avantgardistov, to vlogo pa so mu literati v Jugoslaviji vztrajno odrekli.

Micić se je pri oblikovanju balkanskega barbarogenija opiral predvsem na predstavo o primitivnosti in zaostalosti Balkana, ki jo je spremenil v vrlino. »Rodio se duh jedne rase koja je dosad bez umetnosti i kulture . . . Naša je prednost što nemamo kulturne tradicije« (Micić, 1921c). »A mi jesmo primitivan narod. Tu primitivnost treba

sačuvati i formirati je u smeru čistog stvaralačkog balkanizma. Balkanizam znači: čistoća primitivnosti, neposredna čovečnost, heroizam duha i srca« (Micić, 1922c). »Balkan je mlado muško, Evropa je stara kurva i ocvala ljubavnica Balkanova« (Micić, 1926a). Ampak Micićeve predstave o primitivizmu so lahko tudi mnogo bolj atavistične: »Memento Evropa, smrt je naša narodna igra. Ooooj. Ooooj. Naši momci još uvek za zubima nose svirale i nož. A u očima krv« (Micić, 1922a). V zvezi s fizičnim nasiljem se Micić sklicuje tudi na Rusijo in Raskolnikova, češ da je prav on njen vodja v tem času. »Raskolnikov je prvi zmečkal starko, to krvoločno uš. Da, starka, grešna mati mrčesa, on, on ti je zdobil spodnjo čeljust in vratno kost. In razleteli so se tvoji vodeni možgani, možgani človeške pijavke« (Micić, 1922a). Polagoma je Micićeva ideologija balkanskega barbarogenija postajala v svojem agresivnem mesijanstvu zelo konkretna, usmerjena po eni strani proti evropskim vplivom v Jugoslaviji, po drugi strani proti Evropi sami: »Uništiti celu zapadnoevropsku poeziju u Jugoslaviji« (Micić, 1922b). »Naša je istorijska, kulturna pa i politička misija, da balkanizujemo Evropu svim raspoloživim sredstvima« (Micić, 1924a). »To je balkanizacija Evrope!« (Micić, 1924b).

Obenem je Micić začel poudarjati, na naturfilozofski način, rasne značilnosti balkanstva, in v največji meri jih je našel pri srbskih hajdukih in komitih. Pri tem mu je pomagal Marijan Mikac, ki je poleg Micićevega brata Branka Ve Poljanskega ostal Micićev edini sodelavec, saj so ga kmalu zapustili ne samo Iwan Goll, temveč tudi srbski ekspresionisti, s katerimi je spočetka sodeloval, med njimi zelo znamenite osebnosti, kot Miloš Crnjanski, Stanislav Vinaver, Rastko Petrović. »Srbin se ne stidi balkanizma« (Mikac, 1924). Vse to je Micića in preostala dva zenitista gnalo v odprt šovinizem do hrvaške kulture, ki je s tihim ali glasnim odporom ali posmehom spremljala teze o balkanizaciji. »Ima tako jedna sekta ljudi, rimokatoličke veroispovedi koja sačinjava jedno hijerarhijsko plemo pod imenom Hrvati. Oni geografski nastavljaju zapadnu granicu Balkana i zabunom svrstaše ih drugi i medju Slave ne. Zabluda!... Ja kao Srbin... odmetnuo sam se u buntovnike-zenitiste, stojeći čvrsto... na zapadnoj granici divnog zenitističkog Balkana... Ubedjeni smo da su Srbi kulturno nadmašniji i sadržajniji za pedeset zagrebačkih katedrala od Hrvata... Elementarnu snagu Balkana čuva još i danas srpski barbarogenije... Mi suprotstavljamo srpski konstruktivni balkanizam destruktivnom hrvatskom evropeizmu... Srpski prilog čovečanskoj kulturi biće neosporno označen žigom rasne balkanske kulture i nove balkanske civilizacije. A hrvatska kultura? Urrraaa / Obesićemo vašu perverznu kulturu / Za ženske šešire u javnim kućama / Baš kad budete u položaju puzavaca / I smeja ti se: ha ha ha« (Micić, 1923).

Micić je tudi obnovil dve Blokovi predstavi iz *Skitov*: 1) predstavo o evropskem etnocentrizmu, zaradi katerega Evropa po tihem dogovoru avtomatično šteje Ruse (oziroma Srbe) za Barbare; 2) predstavo o Rusih (oziroma Srbih) kot zlorabljenem evropskem obrambnem ščitju proti azijskemu Vzhodu. Prva predstava, očitek etnocentrizma, v Micićevi dikciji: »Svi ste vi Evropejci jednaki prema nama... Vi svi smatrate nas varvarima, koji vašoj evropskoj kulturi nismo dorasli. A ja sam ubedjen, da ćemo baš mi varvari, Srbi i Rusi u prvom redu, da ćemo mi izvršiti revoluciju u oblasti... kulture za novo čovečanstvo... I Zapad će doskora morati pasti pod naš varvarski uticaj« (Micić, 1926c). Druga predstava, tista o barbarih kot evropskem ščitju,

spet v Micićevi dikciji: »Za sva naša poniženja i stradanja ja optužujem Evropu i mrzim je – tu naduvenu žabu krastaču, tu odvratnu kurvu Evropu ... Jer ta obožavana Evropa živela je od mraka u koji nas je stolecima gurala, kao telesnu stražu balkanskog roblja za odbranu od istoka, koga je moralno i materijalno opljačkala« (Micić, 1926b).

Tik preden je »Zenit« nehal izhajati, je Micić v svoj besednjak sprejel nekaj marksističnih gesel in v manifestu, ki ga je podpisal s psevdonimom »Dr. M. Rasinov«, preprosto izenačil zenitistične ideje o balkanskem barbarogeniju z marksizmom. »Iz nedovoljnog poznavanja [zenitizma] potcenjuje se njegova revolucionarno-proleterska vrednost ... Zenitizam je sin marksizma ... Parole zenitizma poklapaju se sa parolama marksizma.« Recimo: geslo »dol z zaslužnjanjem človeka po človeku« je identično z geslom »Dol z Evropo!« Geslo »pozdrav proletarcem vsega sveta« pa je identično z geslom »Živeli barbari!« Takole nadaljuje psevdonimni Micić svojo argumentacijo: »Micićev Varvarogenije ... to je borac-proleter koji će jedino omogućiti dolazak novoga čoveka ... U tome je ta balkanizacija Evrope – jer izraz balkanizacija Evrope znači varvarizacija Evrope ... Taj izraz obojen je verom u naročitu obdarenost azijske i svoje balkanske rase, koje su svoju vitalnu snagu najmanje oslabile evropskom civilizacijom ... Iz snažnog zenitističkog grla prolama se na sve strane Marksova lozinka: »Proleter i svih zemalja ujedinite se!« (Micić, 1926č). Po takšnem direktnem priznanju je policija prepovedala izhajanje »Zenita« – domnevati smemo, da si je Micić v svoji vsesplošni izolaciji to tudi želel – in Micić je odpotoval v Pariz, kjer se je skušal uveljaviti v evropski kulturi, najprej s françoško pisano prozo o življenju na Montparnassu.

Od Ljubomirja Micića vodi pot do Srečka Kosovela. Kosovel je zelo dobro poznal »Zenit«, o tem pričajo številni fragmenti, gesla, metafore, pa tudi zgledi poetoloških postopkov. V odnosu do »Zenita« je nihali med privrženostjo in zavračanjem, ki ga je znal izraziti tudi zelo ostro. Privrženost je veljala v prvi vrsti poetološkim najdbam v »Zenitu«, to velja predvsem za Iwana Golla, pa tudi za celo plejado drugih evropskih avantgardistov, ki so se – nekoliko v kontradikciji z anti-evropsko orientacijo – pojavljali na straneh »Zenita«; Micić je v imenu svojega drugega poglavitnega gesla, avantgardističnega internacionalizma, povzemal te prispevke iz tujih avantgardističnih revij. Kosovelovo zavračanje »Zenita« pa velja predvsem zenitistični ideologiji, to domnevo lahko podpremo z njegovim zapisom: »Revolucija je etičen problem, ki zahteva znanosti, ne pa takega igračkanja, kot hočejo gospodje zenitisti!« (Kosovel, 1946–77, III: 658).

Pa vendar: tudi Kosovel ni bil povsem imun pred idejo barbarstva, čeprav se je ta ideja pojavljala pri njem nesistematično, ne kot izdelan ideološki program, in jo je večkrat zamenjaval ali legitimiral z levičarsko idejo o revoluciji kot socialni pravičnosti. Poleg tega barbarske ideje pri Kosovelu največkrat ne nastopajo v javnih dejanjih, to je v objavah, temveč predvsem v dnevniških zapisih. Kljub temu pa pri njem ne moremo spregledati prvin barbarskega resentimenta ali vsaj destruktivizma oziroma nihilizma v odnosu do Evrope. Do Kosovela so te ideje prišle po eni strani iz »Zenita«, po drugi strani direktno od Marinettija, ki ga je po vsem videzu dobro poznal, od Nietzscheja in od njegovega poznejšega naturfilozofskega privrženca Oswalda Spenglerja.

To Kosovelovo nagnjenje že na prvi pogled odkriva njegova obsedenost s predstavo o »smrti Evrope«, ki se v njegovem opusu nenavad-

no pogosto ponavlja. Vrstijo se tudi negativne oznake Evrope, izrečene z veliko emocionalnostjo: »Evropa je norišnica civilizacije in hiperintelektualizma« (III: 31), »Europa latrine« (III: 771), »Evropa je blaznica«, »progresivna paraliza Evrope«. Kot manihejsko nasprotje takšni Evropi se v pesmi z naslovom *Sivo* pojavi Balkan. Tu si sledijo verzi »Dinamizem / Aktivnost / Balkan«, pri besedi Balkan je dodana oznaka: »Temelji bodočnosti« (II: 43). Na drugem mestu bomo našli sintagmo »barbarsko primitiven umetnik-genij« (III: 608), gre skratka za Micičevega balkanskega barbarogenija. Kosovelove predstave o neizogibnosti barbarstva so včasih dovolj nasilne. Npr. v pesmi *Dobro pleme*: »Dobro pleme / to slovensko pleme / res ne punta se / slovensko pleme / dobro pleme to slovensko pleme ... / Ah premalo / je barbarstva v nas / in krvi, ki vzeli bi si vseh« (III: 640). Pojem »pleme« kaže na analogijo s pojmom »rasa«, ki je tako značilen za diskurz o barbarstvu.

Včasih Kosovel ne enači barbarstva z Balkanom, temveč s širšim pojmom, s slovanstvom. Npr.: »Kakor je bil Herderjev klic slutnja vstajenja Slovanov, tako je Spenglerjev klic slutnja njihovega prihajanja. A sedaj ne prihajajo Slovani v imenu kake nacionalne ideje panslavizma, marveč v imenu človeštva ... Odrešili ga bodo s svojo veliko voljo po življenju, s svojo sočno barbarsko veselo življenja žejnostjo« (III: 42). – Drugi Kosovelov vir je bil F. T. Marinetti oziroma njegov destruktivizem. Vendar se Kosovel kljub povzemanju Marinettijeve simbolike ni mogel rešiti svojega ekspresionističnega antropocentrizma, ki je v direktnem nasprotju z Marinettijevo doktrino o »mehaničnem človeku z nadomestnimi deli«. Zgovoren primer futurističnega destruktivizma najdemo v Kosovelovi pesmi *Destrukcije*: »O laž, laž, evropska laž! / Samo destrukcija lahko te ubije! / Samo destrukcija. / In katedrale in parlamenti: / laž, laž, evropska laž. / In Društvo narodov laž, / laž, evropska laž. / Rušiti, rušiti! / Vse te muzeje faraonov, / vse te prestole umetnosti. / Laž, laž, laž. / O Sofija, o katedrala. / O mrtveci, ki boste rešili / Evropo. O mrtveci / beli, ki stražite Evropo. / O laž, laž, laž. / Rušiti, rušiti, rušiti! / Milijoni umirajo, / a Evropa laže. / Rušiti, Rušiti. Rušiti« (II: 93).

Tretji Kosovelov vir so Nietzschejeve ideje o nihilističnem bistvu evropske kulture, ki da izhaja iz krščanske deformacije evropske metafizike, in Spenglerjeve ideje o propadu evropske kulture in civilizacije. Včasih sicer razume Kosovel nihilizem nekoliko po svoje, kot goli destruktivizem, npr. v naslednjem dnevniškem zapisu: »Sanje o nihilizmu; vse ubiti, vse razdreti, umreti, slast, razdejati, razdejati« (III: 617). A drugi zapisi pričajo, da je Nietzscheja poznal, Spenglerja pa direktno citira v predavanju *Umetnost in proletarec*. Spenglerjeva naturfilozofska teza je, na kratko povedana, naslednja: vsaka kultura ima svoj razvojni cikel, ki poteka povsem izolirano, neodvisno od drugih kultur; obdobju rojstva in rasti sledi stagnacija in potem razkroj. Kultura, ki je v zvezi s substancio svetega, polagoma degenerira v civilizacijo, in potem civilizacija ostari in umre. Evropa je že izgubila status kulture in se nahaja v stanju civilizacije, umrla bo okrog leta 2200.

Kosovel je vse te svoje barbarske ali destruktivistične ideje štel za nihilizem, ki ga nujno mora preseči, preiti mora preko »mostu nihilizma«, na drugi strani je področje konstruktivnega dela. Obenem pa je skušal, vsaj v javnih nastopih, te ideje legitimirati z levičarsko socialno pravičnostjo: »Ako govorimo o propadu Evrope, mislimo na propad razpadajočega kapitalizma, ki sicer še skuša z vsemi sredstvi kraljevati po Evropi, ki pa bo kakor vsaka krivica moral v teku let propasti«

(*Umetnost in proletalec*, III: 21). Če pa se vprašamo, kakšna je tista Kosovelova pokrajina onstran mostu nihilizma, si moramo odgovoriti, da dokaj dogmatska in totalitarna. Citirajmo to Kosovelovo misel, ki se večkrat ponavlja, v celoti: »Dobo destrukcije mora preživeti vsak v sebi, a vzporedno z evropskim razvojem mora začeti i pri nas doba konstruktivnosti, doba dela, energije, discipline in volje« (III: 658–659). Delo, energija, disciplina, volja: to so sicer značajske lastnosti, ki jih je treba samo pozdraviti in podpreti. Pa vendar jih je treba razumeti tudi v kontekstu »duha časa« v dvajsetih letih. Skratka, to so tudi ideološki postulati, ki se v kulturni politiki pojavijo v populističnih dvajsetih letih in sicer tako na desnici kot na levi, tako pri Marinettiju kot pri Aleksandru A. Bogdanovu (proletkult). Utilitarna, disciplinirana, organizirana in strogo funkcionalna kulturna dejavnost je pojmovni dvojček in neposredna posledica kulturnega destrukcionizma in v sebi nosi isti naboj agresivnosti in totalitarnosti.

Odmeve Micičevih idej o balkanskem barbarogeniju najdemo tudi pri Ferdu Delaku, Avgustu Černigoju in Tonetu Seliškarju, a v mnogo manjši meri kot pri Kosovelu. Ker je bila Delakova revija »Tank« nekakšno nadaljevanje ali celo skromnejša replika Micičevega »Zenita«, nas barbarske ideje v njej ne smejo presenetiti. Delak: »'Tank' je pojem zdrave sile. Kraj, kjer izhaja, pa priča, da se balkanska narava vedno bolj razvija in zaveda svoje funkcije... Ljubljana mora postati 'garage' svetovne lepote. To je parola balkanske narave« (Delak, 1927a: 5). V teh izjavah se očitno mešajo ideje obeh Delakovih vzornikov, Miciča in Marinettija. »Biti hočemo barbaro-geni,« izjavlja Delak v naslednjem manifestu (Delak, 1927b: 69), v skupnem manifestu Delaka in Černigoja pa se je pred tem pojavila zelo podobna misel: »Biti hočemo barbaro-geni. To je parola balkanske narave, živeti hočemo sorodno s celokupnim svetom v dinamični obliki aktivizma« (Delak, 1926–27: 21). Veliko vprašanje je, ali sta se Delak in Černigoj do kraja zavedala vseh implikacij Micičevih barbarskih idej ali pa sta barbarska gesla prevzela brez večjega premisleka – vsekakor se pri njiju po letu 1927 ne pojavijo več. Zelo poznen, čeprav povsem osamljen in fragmentaren odmev pa najdemo pri Tonetu Seliškarju: »Ej, da mi je dano biti barbar! / Vse bolj tonem v željo / z enim samim krikom / potepati vse te pesmi« (Seliškar, 1934).

Totalitarnost avantgardistične ideologije je kategorija, ki vzpostavlja nedvoumne analogije med umetnostjo in politiko v času med vojnama. In prav s to analogijo si velja razlagati, zakaj se barbarske predstave ali ideje pojavijo tudi v politiki. Izjava »Jaz sem barbar,« naslov pričujočega spisa, je namreč Leninova. Pravzaprav: »Jaz pa si drznem izjaviti, da sem barbar.« Izustil jo je leta 1920 v razgovoru s Klaro Zetkin in ta jo je objavila v delu *Vospominanija o Lenine* (Spomini na Lenina), ki je prvič izšlo v Moskvi leta 1924, v letu Leninove smrti, in potem v številnih knjižnih ponatisih. Tudi Leninovo barbarstvo je usmerjeno proti evropski kulturi, vendar proti nemu samemu njenemu segmentu, proti evropskemu umetniškemu avantgardizmu. Oglejmo si ta citat v nekoliko bolj obširni obliki: »Ne smemo držati križem rok in pustiti kaosu, naj se razvija, kamor hoče. Mi moramo popolnoma načrtno voditi ta proces in oblikovati njegove rezultate... Zakaj bi se morali klanjati novemu kakor bogu, ki se mu je treba pokoriti samo zato, ker je novo? Nesmisel, en sam nesmisel! V tem je veliko licemerstva in kajpada nezavednega spoštovanja umetniške mode, ki gospoduje na Zahodu. Smo dobri revolucionarji, toda čutimo, bogvedi zakaj,

dolžnost dokazovati, da tudi mi stojimo na višini sodobne kulture. Jaz pa si drznem izjaviti, da sem ‚barbar‘. Nimam sposobnosti, da bi mogel proizvode ekspresionizma, futurizma, kubizma in drugih ‚izmov‘ smatrati za izraz višjega genija. Ne razumem jih. Nobene radosti ne čutim spričo njih» (Zetkin, 1959: 12).

Ko je Lenin to izrekel, se je pisalo leto 1920, in to je bil čas zrelosti ne samo zahodnoevropskega, temveč tudi ruskega avantgardizma. Pa vendar je Lenin spodbujal k barbarskim sankcijam – k destrukciji importa »umetniške mode, ki gospoduje na zahodu«. Skratka, barbarski odnos do ruskega avantgardizma se po vsem videzu ni začel šele s Stalinom, ne šele leta 1932 s harkovskimi dogovori, ampak je dal zanj signal že Lenin leta 1920. Pozneje v letu 1932 se je, kot vemo, obenem začelo požiganje ekspresionističnih knjig v Nemčiji (»entartete Kunst« – izrojena umetnost) in zelo neblagohotno odpravljanje avantgardizma v Sovjetski zvezi (»formalistična umetnost«, »dekadentna umetnost«; dekadentna ne v literarnozgodovinskem, temveč v psihiatričnem smislu; to rabo so v poznih tridesetih letih na Slovenskem vpeljali Ivo Brnčič, Bogomil Fatur in Matej Bor).

Morda bo kdo rekel, da je ta Leninova izjava o barbarskem odnosu do avantgardizma naključna in nebistvena v celotnem sklopu njegovega dela. Jaz tega ne bi rekel. Prav ta odlomek je bil namreč objavljen tudi v zborniku o Leninovem odnosu do kulture, ki je pod naslovom *Lenin o kulturi i isskustve* (Lenin o kulturi in umetnosti) izšel leta 1938 v Moskvi. In obe knjigi, Leninova in Klare Zetkin, sta bili prevedeni tudi v slovenščino, leta 1950 in 1959. Še več: Boris Zihlerl se je na Slovenskem še leta 1954 bojeval proti avantgardizmu, predvsem se mu je zdel obsodbe vreden ekspresionizem. In kot najmočnejši in tako rekoč neizpodbitni argument v tej zadevi je Zihlerl v članku z značilnim naslovom *Prispevek k razčiščenju nekaterih pojmov* navedel Leninov citat »Jaz pa si drznem izjaviti, da sem barbar« (Zihlerl, 1954). Kako je mogoče, da se je barbarstvo v Leninovih rokah obrnilo prav proti avantgardizmu, kjer se je pojem pravzaprav spočel? Odgovor nam utegnejo dati teze B. Groysa o dialektičnem odnosu ali pretoku med avantgardizmom in totalitarnimi političnimi sistemi ali tudi med avantgardizmom in socialističnim realizmom. Groys pravzaprav izhaja iz kritike W. Benjamina in P. Bürgerja. Ker je avantgardizem ukinil avtonomijo umetnosti, meni Groys, je obenem dokončno ukinil mejo med umetnostjo in politiko. Mogoče se umetnost ni nikoli dotlej tako zelo spolitizirala – to pa obenem pomeni, da so vanjo vdrli politični frakcijski boji in da je bila izročena vladajoči politiki na milost in nemilost, sčasoma se je začela celo zatekati k njej po pomoč v boju proti drugim frakcijam. Avantgardizem je želel estetizirati vsakdanje življenje in v ta namen manipulirati z množicami; a politika je sčasoma opazila, da lahko obvlada to vlogo estetskega demiurga tudi sama. V tem trenutku je avantgardizem postal nezaželen partner ali tekmeč in politika ga je odstranila z agresivnostjo, ki je dotlej postala že sankcionirana. Ker sta si bila politika in avantgardizem podobna ali enaka v naboju totalitarnosti, je bilo treba najti argument za čistko na edinem področju, kjer je še bila razlika. In to je bila forma, nekonvencionalna forma (Groys, 1987a; Groys, 1987b).

BIBLIOGRAFIJA

- ANZ, Thomas in STARK, Michael
 1982 (ur.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart: Metzler.
- BLOK, Aleksander
 1960 *Sobranie sočinenij v vosmi tomah*, III, Moskva, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury.
 1978 *Blok*, ur. T. Pavček, *Skite* prevedel J. Menart, Ljubljana: Mladinska knjiga (Lirika, 39).
- DE FELICE, Renzo
 1986 *Ideology*, v Hultnu, 1986: 488–92.
- DELAČ, Ferdo
 1926–27 *Avstg Černigov*, »Mladina«, 3, št. 1.
 1927a *Mladina, podaj se v borbo*, »Tank«, 1, št. 1.
 1927b *Mi*, »Tank«, 1, št. 2.
- FRENZEL, Elisabeth
 1976 *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Kröner (Kröners Taschenausgabe, 301).
- GOLL, Iwan
 1921a *Zenitistisches Manifest*, »Zenit«, 1, št. 5.
 1921b *Der Expressionismus stirbt*, »Zenit«, 1, št. 8.
 1921c *Reč kao počelo. Pokušaj nove poetike*, »Zenit«, 1, št. 9. Manifest je obenem izšel tudi v izvorniku, *Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik*, »Die neue Rundschau«, 32, št. 10. Srbski prevod, brčkone ga je oskrbela Micićeva soproga, ki se je običajno podpisovala z umetniškim imenom Nina-Naj, je sumljiv že od naslova naprej, zato pri citiranju uporabljam ponatis izvornika v Anzu in Starku, 1982: 613–17.
 1921–22a *Russische Revolutionslyrik*, v Gollu, 1982: 349.
 1921–22b *Kommunistische Kunst*, v Gollu, 1982: 350–51.
 1982 *Gefangen im Kreise. Dichtungen, Essays und Briefe*, Leipzig: Reclam.
- GROYS, Boris
 1987a *Die totalitäre Kunst der 30er Jahre. Antiavantgardistisch in der Form und avantgardistisch im Inhalt*, v Hartnu, 1987, 27–35.
 1987b *Kunstwerk Stalin. Zur Ästhetik des Sozialistischen Realismus*, »Frankfurter Allgemeine Zeitung«, št. 68 (21. marca).
- HARTEN, Jürgen
 1987 (ur.): »Die Axt hat geblüht.« *Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle.
- HULTEN, Pontus
 1986 (ur.): *Futurismo & Futurismi*, Milano: Bompiani.
- KNAPP, Gerhart P.
 1979 *Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung.* Bestandsaufnahme. Kritik, München: Beck.
- KOSOVEL, Srečko
 1946–77 *Zbrano delo*, ur. A. Ocvirk; I, 1946; I², 1964; II, 1974; III, 1977, Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- MAJAKOVSKI, Vladimir
 1955 *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomah*, I, Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury.

MAJCEN, Stanko

1915 *Književnik v vojski, »Dom in svet«, 28: 36.*

MARINETTI, Filippo Tommaso

1909a *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, v Marinettiju, 1983: 7–14.

1909b *Prefazione futurista a »Revolverate« di Gian Pietro Lucini*, v Marinettiju, 1983: 27–33.

1910 *Mafarka il futurista. Prefazione*, v Marinettiju, 1983: 253–5.

1914 *Abbasso il tangò e Parsifal!*, v Marinettiju, 1983: 95–7.

1915 *Guerra sola igiene del mondo*, v Marinettiju, 1983: 233–341.

1983 *Teoria e invenzione futurista*, ur. L. De Maria, Milano: Mondadori.

MARINO, Adrian

1986 *Tendances esthétiques*, v Weisgerberju, 1986, II: 633–791.

MICIC, Ljubomir

1921a *Čovek i Umetnost, »Zenit«, 1, št. 1.*

1921b *Manifest zenitizma*, v: Ljubomir Micić, Iwan Goll in Boško Tokin, *Manifest zenitizma*, Zagreb: Biblioteka Zenit.

1921c *Duh zenitizma, »Zenit«, 1, št. 7.*

1922a *Zenit-manifest, »Zenit«, 2, št. 11.*

1922b *Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole, »Zenit«, 2, št. 13.*

1922c *Protiv sentimentalne politike – za balkansku civilizaciju, »Zenit«, 2, posebna izdaja, brez št.*

1923 *Papiga i monopol »hrvatska kultura«, »Zenit«, 3, št. 24.*

1924a *Nova umetnost, »Zenit«, 4, št. 34.*

1924b *Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima, »Zenit«, 4, št. 38.*

1926a *Moja poezija i javni moral. Prvostepenom sudu za varoš Beograd, »Zenit«, 6, št. 39.*

1926b *Za slobodu misli, za slobodu stvaranja. Odbrana optuženog Ljubomira Micića izrečena pred Prvostepenim sudom u Beogradu 16. aprila 1926. godine, »Zenit«, 6, št. 41.*

1926c *Moj susret sa Anri Barbisom, »Zenit«, 6, št. 41.*

1926č *Zenitizam kroz prizmu marksizma, podpisano s psevdonomimom Dr. M. Rasinov, »Zenit«, 6, št. 43.*

MIKAC, Marijan

1924 *360: 180 = 0, »Zenit«, 4, št. 24.*

PINTHUS, Kurt

1920 (ur.): *Menschheitsdämmerung*, dopolnjen ponatis, Hamburg: Rowohlt, 1983.

SCHUHMANN, Klaus

1982 *Begegnung im »Zenit«. Iwan Goll und Ljubomir Micić im Spiegel einer »vergesenen« Zeitschrift, »Acta neophilologica«, 15.*

SELIŠKAR, Tone

1934 *Obraz v jutrnji svetlobi, »Ljubljanski zvon«, 54, št. 6.*

WEISGERBER, Jean

1986 (ur.): *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle, I–II*, Budapest: Akadémiai Kiadó (Histoire comparée des littératures de langues Européennes, 4–5).

ZETKIN, Klara

1959 *Pogovori z Leninom*, Ljubljana: Cankarjeva založba.

ZIHERL, Boris

1954 *Prispevek k razčiščevanju nekaterih pojmov, »Ljudska pravica – Borba«, 19, št. 104.*

Članek v uvodu razgrinja nekaj značilnih problemov sodobnega romana, še posebej tistega, ki nastaja v prostoru t.i. srednje Evrope: nekatere temeljne romaneskne »poetike« (Lukács, Bahtin, Goldmann) bolj rešujejo formalne aspekte kot vsebinska vprašanja; sodobne parcialne študije pa jih v marsičem dopolnjujejo. Osrednji del članka obravnava knjigo Petra V. Zime *Roman und Ideologie*. Ta se loteva vprašanj socialne zgodovine sodobnega sveta, v katerem nastajajo romani, kakršni so Kafkovi, Brochovi, Musilovi, Svevovi, kasneje tudi francoski »novi« roman in druge oblike modernega evropskega romana. Članek kritično pretresa Zimove ugotovitve o nekaterih značilnih kategorijah in elementih sodobnega romana, kakršne so ambivalenca junaka, njegovo zginevanje, ideološki postulati njegovega ravnanja, vloga pripovedovalca in njegova »smrt«, destrukcija socialnih vrednot ali navidezna ravnodušnost ob njihovem pojavljanju itd. Nazadnje povezuje Zimovo delo z drugimi vidiki problematike sodobnega romana, dotikajočimi se tudi sodobnih slovenskih del.

Ko Janko Kos v razpravi *Roman* (Literarni leksikon, 20, 1983) podaja tri značilne in nepogrešljive formalne opredelitve romaneskne zvrsti (besedilo, napisano in nevezani besedi; obseg; epskost, ki jo sestavljata epski pripovedovalec in realnost romana, izražena z določenim strnjenim in logičnim prostorsko-časovnim dogajanjem), s temi formalnimi opredelitvami sega daleč mimo samo formalnega razmišljanja o romanu; odpira pravzaprav celovito in danes znova v ospredje postavljeno zanimanje literarne znanosti in sorodnih ved za roman.

Vemo, da moderni roman nastaja v nepretrganem času, ki sega nekako v sredino osemnajstega stoletja; devetnajsto stoletje je, kot npr. ugotavljata dva velika raziskovalca in teoretika romana, Mihail Bahtin in Georg Lukács, doba silovitega razvoja romana in njegove »formalne fiksacije« (Lukács); hkrati je devetnajsto stoletje, posebej v svoji drugi polovici, tudi prizorišče vedno večje notranje svobode besedil, ki jih združujemo pod vrstno oznako romana. Dvajseto stoletje pa odpre vrsto novih vprašanj o romanu, sam roman razpre, vsebinsko in formalno, v največji možni meri, postavi nekaj značilnih parcialnih ali celovitih teorij o romanu (opozarjam na IV. poglavje Kosove razprave *Roman, Tipologije in klasifikacije*).

Slovenski roman, je v zadnjem času predmet nekaj zanimivih in upoštevanih vrednih teoretičnih del (ob Pirjevčevih opombah v zvezi s posameznimi vidiki evropskega romana bi rad omenil še študijo Janka Kosa Cankar in problem slovenskega romana k Cankarjevemu romanu *Hiša Marije Pomočnice*, 1976, istega avtorja *Uvod v zgodovino romana, Sodobnost 8-9*, 1987, Matjaža Kmecla *Od pridige do kriminalke*, 1975, in *Rojstvo slovenskega romana*, 1981, Tarasa Kermaunerja *Družbeno razvezo*, 1982, in Franceta Pibernika *Čas romana*, 1983). Čeprav je namen, usmeritev in končni smoter teh del različen, pa vsa postavljajo podobna vprašanja, povezana predvsem z usodo modernega evropskega in slovenskega romana.

Roman namreč doživlja po drugi svetovni vojni svojo renesanso. Pojmi kot eksistencialistični roman, južnoameriški roman, novi (francoski) in novi novi (francoski) roman, roman in srednja Evropa, postajajo del naše zavesti. Loteva se jih, na različne načine, tudi literarna znanost, čeprav marsikateri aspekt sodobnega romana v enaki meri zaposluje filozofe, sociologe (pa ne samo tiste, ki se posvečajo sociologiji literature), ob tem pa tudi same pisatelje-romanopisce, o čemer govori že omenjena Pibernikova knjiga intervjujev s sodobnimi sloven-

skimi pisatelji ali pred nedavnim izdana knjiga Milana Kundera *Die Kunst des Romans*, 1987.

Tudi literarnoteoretična dela o romanu kot celovitem umetnostnem in literarnem pojavu ali o njegovih posameznih prvinah se pojavljajo v taki množini, da jim je težko slediti in jih veljavno zaznamovati v že znanem diskurzivnem polju celovite problematike, ki se imenuje moderni ali sodobni roman. Omeniti je treba npr., da je vrsto del sprožil danes že klasični poskus Gérarda Genetta *Discours du récit* 1972 (njegove analize pripovednih struktur so njegovi nadaljevalci aplicirali predvsem na *nouveau roman* in *nueva novela*, odkrivajoč predvsem zanimive vzporednice časovnih struktur), obe razpravi Franza K. Stanzla (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955, in *Typische Formen des Romans*, 1964), ki sta vplivali tudi na jugoslovanske avtorje (Flaker, *O tipologiji romana*, Umjetnost riječi, 12, 1968), ali pa literarnoteoretični odmevi na poskuse samih avtorjev sodobnih romanov, ki so bolj ali manj celovito predstavili svoje romaneskne poetike.

Izkazalo se je, da je velik del sodobnega evropskega romana povezan z geografskim prostorom, ki v zadnjem času dobiva tudi novo kulturnopolitično konotacijo: srednja Evropa. Imena, kot so Kafka, Broch, Svevo, Musil, Cankar, Krleža, so značilni znaki tega razvoja; toda čeprav so naštetih avtorji vsak zase obdelani kar se da celovito in vsestransko (omenim naj samo množico novih del, ki so se pojavila ob stoletnici rojstva Franza Kafke, ali serijo *Musil-Studien*, ki jo skupaj izdajata založba Fink iz Münchna in Robert-Musil-Archiv iz Celovca; tudi razprav in študij o romanu Ivana Cankarja ali Miroslava Krleže ni tako malo). Podobne ugotovitve seveda veljajo tudi za druge »srednjeevropske« romanopisce, tudi tiste, ki imajo morda zgolj nacionalni pomen. In vendar se zdi, da doslej še nismo dobili študije ali monografije, ki bi skušala strniti posamezne vidike in ugotovitve, ki bi skušala odgovoriti vsaj na nekaj temeljnih vprašanj, ki se dotikajo formalnih in vsebinskih ravni sodobnega evropskega in »srednjeevropskega« romana. Z drugimi besedami: lahko seveda trdimo, da med naštetimi avtorji in sodobnimi »srednjeevropskimi« romanopisci (Kundera, Hrabal, Zupan, Handke, Lipuš) ni nobene genetične povezave, tako kot ni povezave med omenjenimi modernimi avtorji in njihovimi sodobniki, avtorji angleških, francoskih ali italijanskih »poststrukturalističnih« oz. »postmodernističnih« romanov. Vprašamo se lahko tudi, kaj je tisti nevrvalgični voz, ki ločuje omenjene sodobne »srednjeevropske« romanopisce od kakšnega Umberta Eca ali Jürgena Beckerja.

Vsa naštetih vprašanja se zdijo navidezno neodgovorljiva ali vsaj težko odgovorljiva na ravni diskurzov, ki iščejo samo »znotrajtekstualne«, vsebinske in formalne prvine in parametre obravnavanih romanov, zanemarjajo pa socialni in kulturni (oz. civilizacijski) kontekst, v katerem živijo avtorji teh romanov in v katerem tudi nastajajo sami romani in njihovi junaki. Čeprav se zdi, da je sociopolitični in zgodovinski svet Franza Kafke in Ivana Cankarja v marsičem identičen ali da je na podoben način identičen tudi svet Roberta Musila in Itala Sveva, pa je seveda ta identičnost varljiva, ker skriva v sebi nevarnost, da postane pojem srednje Evrope skozi tako razumljene romaneskne opuse naštetih avtorjev tudi izhodišče za poenotenje njihovih povsem različnih romaneskni poetik. Zato lahko govorimo o dveh pristopih. Prvi, »različnostni«, mora vendarle upoštevati nekatere skupne lastnosti prostora in časa, v katerem nastajajo posamezni romani ali opusi ro-

manov. Drugi princip, »zduževalni«, pa mora, ko opisuje posamezne romane nekega avtorja, pristati na redukcije in najrazličnejše poenostavitve posameznih poetik, še posebej takrat, ko skuša primerjati posamezne, navidezno podobne ali sorodne romaneskne poetike (to se je zgodilo tudi s Cankarjevimi romani, kot sta, vsak s svojega izhodišča, pokazala Janko Kos v analizi *Hiše Marije Pomočnice* in France Bernik v *Tipologiji Cankarjeve proze*, 1983). Vprašanje lahko postavimo še na en način: se z romani Kafke, Musila, Brocha, Sartra, Camusa, Gombrowicza, Kundera res zastruje »vsa eksistenčna modrost evropskega novega veka, ki odhaja«, kot je dejal sam Kundera v nekem intervjuju. Če je to res, če je roman v svojih različnostih vendarle »enotnost.napovedi« civilizacijskega sloga konca ali preobrata, potem je tudi sam roman na točki, ko se z njim (in v njem) dogajajo silovite spremembe, na zunaj morda ne tako razpoznavne, pa vendar odločilne za nadaljnjo uso do evropskega romana oz. romana kot literarne zvrsti. Ni v Kunderovi domislici vsaj sled prepričanja, da je tudi roman pred veliko preizkušnjo, ki je morda ne bo prestal *kot roman*, marveč kot nekaj novega, zdaj še neznanega? Roman 19. stoletja je nesporno pripadal velikim literaturam: angleški, francoski, ruski, nemški..., roman 20. stoletja se je hkrati »izselil« iz Evrope (južnoameriški, afriški, avstralski roman), v Evropi sami pa je našel zatočišče v manjših literaturah ali mnogojezičnih in mnogonarodnih kulturnih prostorih Prage, Dunaja, Trsta, Budimpešte, Münchna, Zagreba... spet v prostoru, ki ga imenujemo srednja Evropa. In ni kar nekaj severnoameriških romanopiscev (Miłosz, Singer) začelo svojo pot prav tako nekje na obodnici srednje Evrope? Za te avtorje je namreč značilno, da niso »pozabili« na svoje korenine, svoj slog pisanja, ki ga sama ameriška kritika imenuje »evropski«; vse to pa odpira spet novo področje medsebojnih vplivov sodobnega evropskega in ameriškega romana, še posebej v času po drugi svetovni vojni.

Zdi se, da se obstoječa literatura o romanu vse preveč osredotoča na vprašanja njegove formalne mnogoobraznosti in z njo povezanih »znotrajtekstualnih« vprašanj. »Okolje« tega romana z vsemi sociološkimi opredelitvami posameznih romanesknih vzgibov – od družbe, ki ji junak pripada ali jo skuša »zapustiti«, do medsebojnega razmerja med posameznimi (vladajočimi) ideologijami in pisateljskimi odgovori nanje – ostaja v senci. Morda je temu kriva tudi zloglasna »teorija odraza«, ki je literaturo reducirala zgolj na odsev družbenoekonomskih »formacij« in ki je videla v strogi, enosmiselni ideologizaciji literature »ključ« za njen napredek. Sodobna sociologija literature si močno prizadeva, da bi bila ta podoba enoumnega razmerja med »družbeno« in »umetniško« resnico presežena, pravzaprav nadomeščena s celovitimi raziskavami zgodovinskih obdobj, ki so seveda več od »formacij«, kakor jih je pojmovala in zahtevala »teorija odraza«.

Med taka teoretična dela o romanu moramo uvrstiti tudi knjigo celovškega profesorja primerjalne književnosti Petra V. Zime *Roman und Ideologie* s podnaslovom *Zur Sozialgeschichte des modernen Romans* (zal. W. Fink, München 1986). Delo se loteva, kot poroča že njegov naslov, vprašanj, povezanih z navidezno raznorodnimi in nezdružljivimi segmenti človekovega »supra« intimnega angažmaja. Kajti vprašanje o »romanu« vis-à-vis ideologije je nujno tudi vprašanje o celoti umetniškega angažmaja v luči ideološkega razumevanja, interpretiranja in, ne nazadnje, tudi vplivanja ideologije na to ali ono umetnost. Vemo, da so, posebej v času modernizma, od srede preteklega

stoletja dalje, umetnostne smeri, šole, gibanja in skupine vedno tudi »ideološko izostrene skupine«, ki so – če vzamemo za primer avantgardna gibanja – ob subverziji nasproti vladajočim ali uveljavljenim ideologijam tudi zagovarjale, »manifestirale« lastne ideologije ali vsaj ideologeme. Zimova knjiga, sestavljena iz enajst zaključenih študij, razdeljenih v tri poglavja (*Ambivalenca in kritika*, *Indiferenca in ideologija* ter *Novi roman ali konec romana?*), z uvodnim teoretičnim nastavkom *Roman in ideologija* odpira vrsto novih vprašanj ali postavlja stara vprašanja na nov način. Pred nami je delo, ki v problematiko sodobnega romana prinaša nekaj značilnih novosti in novih spoznanj, o katerih je vredno spregovoriti nekaj podrobnejših besed. To še toliko bolj, ker se v marsikateri točki eksplicite ali implicite dotika tudi vprašanj, povezanih z našo (romaneskno) literaturo v kulturni in civilizacijski interakciji, še posebej v prostoru, ki ga imenujemo srednja Evropa. To velja še posebej za tretjo študijo prvega poglavja (*Ambivalenca in ironija pri Italijani Svevu. Za vzporedni razvoj romana in psihoanalize*), o katerem bomo v nadaljevanju spregovorili nekaj podrobnejših besed. Že sama organizacija knjige – samostojna poglavja, največkrat z mnogimi kazalkami na prejšnja Zimova dela s področja romana in sociologije literature – govori v prid domnevi, da o vprašanju sodobnega romana ni moč govoriti strnjeno, tako, da se ne bi ves čas zavedali razlik med posameznimi romanesknimi poetikami, ne samo časovno in prostorsko, marveč tudi »strukturalno«. To pa pomeni, da nastajajo v istem času in na skoraj identičnem geografskem prostoru dela z različnimi strukturnimi principi, čeprav se na prvi, površni pogled dozdeva, ne samo navadnim bralcem, marveč tudi literarnim teoretikom, da so si ta dela sorodna. Zimova namera – »postaviti vprašanje o socialni zgodovini modernega romana«, se nam torej nujno kaže v dveh dopolnjujočih se ravninah. Prva ravnina je ravnina same »socialne zgodovine«, druga ravnina je ravnina avtorjev in njihovih del, ki ne prenese več »teorije literarnih objektov«, kakršno poznata Goldmann ali J. Kristeva, marveč misli celoto besedil v njihovi medsebojno učinkujoči izmenjavi in zamenjavi; obe ravnini se, gledano »dinamično«, dopolnjujeta, vsako delo pa v taki osvetlitvi odkrivamo kot prostor za »tekstno sociologijo«, kot sam Zima poimenuje svojo osnovno analitično-primerjalno metodo.

Samo vprašanje teoretičnega razmerja med romanom in ideologijo ima, posebej v svetu menjalne vrednosti (tak svet pa je podlaga tudi modernega evropskega romana od preloma stoletij dalje), več sklopov podvprašanj. Roman je, kot zvrst, postal težko določljiv: prav principi menjalne vrednosti, ki dajejo romanu, za razliko od krajših zgodb, novel ali lirike, poseben pomen, so sámo zvrstnost romana dodobra zamglili. Tudi funkcije ideologije so se, glede na pojavne oblike romana (in potencialni prostor svojega »izrekanja«, »učinkovanja«) v zadnjih desetletjih preteklega in prvih desetletjih tega stoletja bistveno pomnožile. To tudi pomeni, da je Bahtinova »karnevalizacija« romana (pravzaprav: »karnevalske« funkcije romana glede na recipiente), v kateri postaja sveto profano, tragično pa komično, dobila vrsto novih spodbud in novih različic. Zaradi tega bi pravzaprav težko govorili samo o učinkovanju ene ideologije, marveč moramo upoštevati prepletanje različnih, saj se tudi pomenske ravnine romana prepletajo do te mere, da ni več moč ugotoviti stopnje njihove »karnevalizacije«. Zima vidi v pojavu modernega, ambivalentnega in indiferentnega romana tudi dvojno zamenjavo krščansko-humanističnih vrednot s prak-

tičnimi ideološkimi postulati; rezultat tega procesa pa je, nedvomno, predvsem izrazito nova in do tedaj neznana vloga subjekta, ki se pritisku ideološkega umika v tri značilne »položaje«: ambigviteta, ambivalenca in indiferentnost. Hkrati pa roman tudi kaže, kako ideologija manipulira s pojmi »osebnosti, subjektivnosti, junaštva, resnice, svobode ipd.«, zato seveda avtorji romanov dvajsetega stoletja teh pojmov ne morejo več uporabljati v trdilni, marveč samo v vprašalni obliki. Še več, v nekaterih romanih (npr. v Kafkovem *Procesu*) se dogaja tako rekoč zlitje nasprotujočih si in do tedaj sovražnih vrednot; krivda in nekrivda, resnica in laž sta v tem romanu tako prepleteni, da se je smešno spraševati o dobri ali slabi naravi glavnega junaka, Josefa K. Ne nazadnje tudi Cankarjev Martin Kačur, ambivalentno razpet med aktivizem in konformizem, postavlja podobna vprašanja in nanje tudi podobno odgovarja. To pa pomeni, da je prelom stoletij tudi čas, v katerem ideologije zavladajo in se skozi roman izrečejo na poseben, zgoraj opisan način, ki pa se kasneje zaostri do te mere, da se moremo ob »novem« francoskem romanu vprašati, v kakšni meri je struktura teh romanov sploh še struktura romana. Značilna je tudi ambivalenca in indiferenca romana kot zvrsti in kot umetniške oblike nasproti sodobnim ideologijam: zdi se, da je v enaki meri od njih odvisen, posebej kot blago v svetu tržne vrednosti in usmerjene recepcije (tudi sodobni slovenski roman odpira vrsto vprašanj, ki so le posredno »romaneskna«), hkrati pa je do ideologij tudi indiferenten, o čemer pričajo predvsem moderne različice romana po drugi svetovni vojni.

V začetku prvega poglavja, ko Zima kronološko, upošteva tipične primere, analizira razvoj sodobnega romana glede na socialno zgodovino, ugotavlja kot temeljno prvino »krize« romana prav krizo subjekta tega romana. Pri tem Zima opozarja predvsem na Lukácsovo *Teorijo romana* oz. na tista njena določila, ki govorijo o tem, da je lahko imel roman enovitega junaka toliko časa, dokler je bil to čas »notranje homogenega sveta«, zato seveda junak epopeje »ni bil nikoli individuum« (Lukács, *Teorija romana*). V svetu, v katerem postanejo tudi »humane« vrednote samo še predmet menjalne vrednosti na trgu, pa tak junak ni več mogoč: odprta je prosta pot za desubjektivizacijo romanesknega subjekta. Zima podrobneje analizira besedila, ki po njegovem mnenju najbolj ustrezno odslikavajo to stanje: ciklus Proustovih romanov *Iskanje izgubljenega časa*, Musilovega *Moža brez posebnosti*, Kafkovo »trilogijo osamljenosti« *Amerika*, *Proces*, *Grad* in Hessejevega *Stepnega volka*. Morda najopaznejši znak »krize subjekta« je izginjanje trdne strukture prvoosebne pripovedovalca; »Ichprinzip« se spreminja – kot je značilno za Hessejeve ali Musilove romane – v svoje nasprotje. Zima dodaja, da se tudi na socialni ravni Ichprinzip spreminja v nekaj, kar dobiva podobo »popačenega« subjekta: Kafkova »preobrazba v tujca«, Proustova »podvojitev osebnosti«, Musilovo »vezanje duše na visoke finance«, Hessejeva »predstavitev volčjega človeka«. Hkrati skušajo ti romani, še posebej Musilov *Mož brez posebnosti* in Svevov *Zeno Cosini* (kot se glasi slovenski prevod romana *La coscienza di Zeno*), pokazati na krizo identitete med Jazom in Drugimi, kar Svevo premošča s svojim v obliki psihoanalitične izpovedi zastavljenim romanom, v katerem se nenehno postavljajo vprašanja: Kdo sem? Kdo sem bil? Kdo so (bili) drugi? Jasna razmerja, npr. neopisljiva erotika, pomešana s sovraštvom, ki jo izkazuje Zeno Guidu v *Zenu Cosiniju*, ali vprašanje razmerja Kafkovega junaka do tistih, ki se izrekajo o njegovi krivdi, se kmalu izkažejo za silno zapletena, nejasna, ne dopuščajo jas-

nih in enkratnih odgovorov; opisanim ambivalentnim razmerjem se pridružijo v omenjenih romanih še esejizem in dekonstruiranje najbolj vsakdanjih, jasno razpoznavnih elementov, na katerih je počival tradicionalni realistični roman. Zima ugotavlja, da se akcija kot »zamenjava« za realni svet vedno bolj seli v jezik, ki tudi sam, kot v primeru Sveva, postaja ambivalenten in ironizirajoč. V prvem razdelku četrtega poglavja z naslovom *Trst ali neugodje v kulturi* odkriva v prostoru, tako pomembnem tudi za Slovence in slovensko literaturo, posebno obliko »karnevalizacije« kulture, ki vodi do izrazite anomalije z vsemi posledicami, od »krize srednje Evrope« do poudarjene visoke stopnje suicidnosti. V tem prostoru, v katerem Zima ne analizira samo Svevovega romana, marveč še celo vrsto kulturnih in socialnih opazk v spisih najrazličnejših avtorjev, začenši s Stendhalovimi konzulskimi zapiski iz leta 1831, nastaja posebna oblika romana, katerega temeljna razsežnost je vzporednica s psihoanalitično »izpovedjo«, v kateri se briše meja med resničnim in verjetnim. In prav ta dvojnost in nedoločljivost je tudi vzrok za krizo prej suverena (ali navidežno suverena) pripovedovalca: pripovedovalec je lahko psihoanalitik in psihoanalitik pripovedovalec. Druga smer, vzporedna tisti, ki vodi od Sveva in Musila do eksistencializma, se začne v romanih Hermanna Brocha (*Mesečniki* in *Nedolžneži*) in prav tako vodi v smer eksistencialistične indiference, čeprav z nekaterimi bistvenimi novostmi, kakršne za razliko od francoskega (Sartrovega) eksistencialističnega romana prinaša zgodnji roman Alberta Moravie *Neprižadeti*. Če je torej ambivalenca in (samo)kritika začetna stopnja v razmerju romana do socialnega sveta in sveta pripadajočih ideologij (to ambivalenco bi verjetno morali raziskati tudi v Cankarjevih romanih, npr. v *Hiši Marije Pomočnice*, v *Martinu Kačurju*), je naslednja stopnja stopnja indiference, ki ne vodi samo v indiferenco do jezika (Sartrov *Gnus* je značilen »roman izgube jezika«), marveč v indiferenco kot ideologijo in človeško (junakovo) držo v Camusovem romanu *Tujec*. Ker imamo skoraj vsa našeta dela prevedena v slovenščino in v marsikaterem primeru opremljena tudi z relevantnimi uvodnimi besedami ali celo študijami (to velja še posebej za romane, ki so izhajali v zbirki *Sto romanov*), bi bilo zanimivo analizirati te izjave s splošno razvojno strategijo Zimovega opisa razmerja med sodobnim romanom in socialno zgodovino oz. pripadajočimi ideološkimi modeli. Zdi se, da nekatere kategorije, od ambivalentnosti (kakor je nanjo opozoril Anton Ocvirk v študiji k *Mladeniču* F. M. Dostojevskega) do absurda, s katerim se srečajo analitiki francoskega eksistencialističnega romana, tudi za slovenske raziskovalce romana niso novost. Kriza jezika je v teh romanih zaznamovana na različne načine in vsak od njih tvori samostojno smer, ki jo reprezentira določen sociolekt. Kar je bilo prej (pri Kafki) zgolj fikcija oz. sociolekt, ki se je izražal tudi skozi fikcijo, je zdaj sociolekt laži, ali vsaj tako ideološko usmerjen sociolekt, da ena stran z njim diskreditira drugo (npr. v Camusovem *Tujcu* razmerje »zločinca« do »žrtve«). Zato Zima Camusov roman, ki je pred leti tudi pri nas močno odmeval, analizira z izjemno pozornostjo prav v ravnini izjav posameznih junakov, ki »zastopajo« to ali ono ideologijo. V takem romanu, ugotavlja Zima, ni več »junakov«, ki bi lahko dosegli vsaj senco tragičnega, je samo še želja, ki jo blokirajo druge želje, ali, kot ugotavlja tudi L. Goldman v *Pour une sociologie du roman* (1964), »... za romane, kakršne začne Kafka, je značilno, da njihovi junaki lahko samo še izražajo želje, v resnici pa je njihov aktivizem blokirano«. Konec tega tipa romana – predvsem Sartro-

vega in Camusovega – pa predstavlja Robbe-Grilletova kritika »antropocentrizma«, kakor se izteče tudi v njegovem razumevanju »novega romana«.

S tem smo se približali tretjemu delu Zimove knjige, ki nosi naslov *Novi roman ali konec romana?* Ta misel – o »koncu« romana – ni Zimova konstrukcija, marveč izhodišče, ki ga avtor analize socialnega sveta najde prav pri prvih predstavnikih »novega« romana, npr. Ricardouju ali Butorju. Tudi na vprašanje, ki ga postavlja literarna sociologija, koliko je novi roman še produkt sočasne realitete in kaj pomeni zanj dejstvo, da so v modernem svetu in moderni družbi tradicionalni načini pripovedovanja (s tem pa tudi prepričevanja »nekoga«) odpovedali ali so vsaj bistveno suspendirani na račun novih »govorov«, kakršne prinaša postindustrijska družba, ni lahko odgovoriti enoumno. Misel avtorja razprave *Politische Mythen im Roman* (1976) J. Leenhardta, da so, s stališča junaka novega romana, enako smešni junaki tradicionalnega romana kot modernega romana Kafke ali Musila, Joycea ali Sartra, ker govorijo in delujejo na način »fiktivne realnosti«, ne pa »realne fikcije«, velja tudi za t.i. postmodernistični roman (npr. za Ecovo *Ime rože*). Zima skuša odkriti sočasno učinkovanje družbe na roman in romana na družbo, kakor se zaznamuje v novem romanu na nekaj vzporednih načinov. Vsi pa, kot ugotavlja Zima, še posebej ob analizi Butorjevega romana *Stopnje* (Degrés), rezultirajo v »smrti pripovedovalca«. Blokirani junak in mrtvi (indiferentni) pripovedovalec sta dva pomenljiva znaka, s katerima sodobni roman reagira na krizo vrednot v družbi in hkrati krizo vrednot v svetu menjalne vrednosti. Pojavlja se nova različica sveta, ki se je dopolnil v realističnem romanu devetnajstega stoletja, v katerem je, posebej v njegovi »končni« fazi, naturalizmu, zazijal prepad med »nečloveško« naravo in »človeškim« bistvom; prepada ni bilo več moč zapolniti z literarnostjo, marveč samo še s pozitivno znanostjo. Tudi jezik novega romana se je znašel pred novimi, zapletenimi vprašanji: če je nekoč roman tvoril svoj jezik tako, da je »beseda v romanu nastajala v nenehnem sodelovanju z besedo življenja« (Bahtin, *Beseda v romanu*), zdaj to ni več mogoče. Kriza vrednot je porušila sistem vrednot tudi v jeziku, kriza družbe se zarisuje tudi na obzorju anomičnega ali indiferentnega jezika, v katerem se zdi, ugotavlja v svoji analizi Zima, da ni več nikakršnega usmerjenega čustvenega naboja. To je tista navidezna brezčutnost, ki jo lahko zaznamo tudi v Seligovem kratkem romanu *Triptih Agate Schwartzkobler*, ko Sartrova misel iz *Les Mots* »besede niso sredstvo za sporočanje nečesa predstavljevega, so same sebi snov« izgublja svoj pomen. Problematika »novega romana« – zdaj razširjena na vso novo prozo sedemdesetih in osemdesetih let – se Zimi izostrí skozi končno analizo »romanov« nemškega pisatelja Jürgena Beckerja. Leta 1937 rojeni pisatelj v svojih delih, še posebej v *Robovih* (*Ränder*, 1968) in *Okolicah* (*Umgebungen*, 1970), predstavlja hkrati dediščino »novega« francoskega romana in njeno kritiko: je njena »novost« v tem, da se sistematično izogiba fiktivnega in prelamlja s tradicionalnimi ideologemi in subjektivnimi prijemi. Dejstvo je, da je družbena kriza, ki se je ob koncu šestdesetih let zaostрила po vsem svetu, njen produkt pa je tudi »disidentska« proza, kakršno piše Milan Kundera, povzročila razpad tradicionalnih socialnih vrednot, kakor jih je zaznamoval, tudi per negationem, evropski roman od začetka stoletja dalje. Da je v začetek modernega romana, če ga opazujemo s stališča socialne zgodovine, položen vsaj dvom, če ne že destrukcija socialnih vrednot, se lahko prepričamo tudi ob Cankarjevih

romanah, ki so vsekakor zelo šibko raziskani glede na sočasne evropske romaneskne poskuse. Subjektiviteta, ki vendarle še obvladuje Kafkove ali Musilove romane, a je prisotna tudi v eksistencialističnem romanu (njene fragmente lahko opazimo celo pri morda najbolj radikalnem pisatelju generacije, Samuelu Beckettu), se v prozi po »novem« francoskem romanu začne izgubljati ali nadomeščati s semantično povsem indiferentnimi podlagami, zaradi katerih skoraj ne moremo več govoriti o subjektiviteti subjekta, marveč le še o spominu nanjo, ko se ohranja v semantični in sintaktični ambivalenci slehernega zapisanega stavka te proze. Tako je proza, kakršna je Beckerjeva in ki jo samo še pogojno lahko imenujemo »roman«, vzporednica tisti postmodernistični prozi, ki temelji na (navideznih, fiktivnih) dokumentih, ki jih pisatelj »prevaja« in »komentira« v sedanosti, s tem pa jim daje nov pomen in novo vrednost, seveda največkrat tudi ambivalentno, kot to lahko vidimo npr. v zadnjih besedilih Dimitrija Rupla. Zato, ker »izstopa« iz konteksta ubesedenih vrednosti, kakor jih producira sočasna družba, se mora proza Jürgena Beckerja do vseh tradicionalnih vrednot, ne glede na to, v katerem segmentu družbe nastajajo ali kateri od slojev jih sprejema kot »vrednosti« (v smislu »dragočnosti«), vesti kot do nečesa trivialnega in do konca relativnega. Zato ta proza seveda ne skriva svojega »profanega« značaja, ga celo izpostavlja in poudarja neliterarnost ali vsaj »paraliterarnost« pripovednega diskurza.

Študija Petra V. Zime *Roman in ideologija* noče biti še en poskus makropoetike evropskega romana v dvajsetem stoletju. Vendar pa se stične točke med posameznimi poglavji, še bolj pa kronološka zasnova, približujejo analitičnemu postopku, ki gradi svoja spoznanja prav na dopolnjevanju in zamenjavi temeljnih strukturnih prvin, kakor jih zaznamuje interakcija med literaturo in družbo oz. med romanom in ideologijami. Ker se del tega procesa dogaja (ali se je, bolje rečeno, že zgodil) na ozemlju, ki je tudi prostor uresničevanja naše kulturne usede, bi kazalo Zimovo študijo razširiti tudi na vedenje o slovenskem romanu v prostoru t.i.m. srednje Evrope, o učinkovanju tega prostora na romaneskni opus Sveva, Musila, ne nazadnje tudi na razmerje »zahodne« do »srednje« Evrope, ki sta se razvijali različno, glede na različne ideološke modele. Zimova študija pa odpira tudi vprašanja, ki so bila pred leti v slovenskem prostoru že odprta, na vprašanja razmerja med narodom in ideologijo (Urbančič, Pirjevec) ali na razmerje med znanostjo in ideologijo (Kos, *Znanost in ideologija*, 1970). V vsakem pogledu torej Zimova študija, ki ni samo nov teoretični prispevek k razumevanju sodobnega evropskega romana, marveč tudi napolnilo za podrobno analizo nekaterih njegovih (vitalnih) segmentov, odpira tudi za slovenski znanstveni in kulturni oz. literarni prostor relevantna vprašanja. Čeprav se morda zdi, da je makroprojekt, ki bi zajel analizo slovenskih romanesknih besedil od Cankarja do naših dni in bi jih skušal razumeti v razmerju do (srednje)evropskega romana in njegovih poetik, v sedanjih časih neizvedljiv, pa prav Zimovo delo dokazuje, da je raziskovanje v tej smeri smiselno in produktivno. In zdi se, da ni pretirana misel, ki prav zdaj od slovenske humanistike zahteva ob interdisciplinarnem tudi internacionalno znanstveno sodelovanje: zanimanje za (srednje) evropski roman, tako teoretično kot praktično, je že preseglo nacionalne okvire. Tudi Zimova študija *Roman in ideologija* je dokaz take usmeritve.

Naratologija se v svojem razvoju od prvoine konstitucije pri Todorovu, ki jo opredeljuje kot »znanost o pripovedi«, do današnjih časov spopada z rekurentnimi problemi konstituiranja vsake znanosti in njenega predmeta. Prvi del spisa predlaga okvirno razčlenitev korpusa del z naratološko problematiko na prednaratološko in naratološko fazo ter na obdobje naratološke ekspanzije, nato pa obravnava nekatera najpomembnejša, a še vedno sporna vprašanja o statusu naratologije (kot morbitivne discipline poetike), o njenem poimenovanju, obsegu, vsebini, o njenih nalogah in predmetu. Drugi del spisa se ukvarja z dvema uvodoma v naratologijo (Shlomith Rimmon-Kenanove in Geralda Princea) in kritično pretresa njuni predstavitvi osnovnih naratoloških pojmov.

Leta 1969 je Tzvetan Todorov v svoji *Grammaire du Décameron* zapisal, da »to delo pripada znanosti, ki še ne obstaja, imenujmo jo naratologija, znanost o pripovedi«. Ko je skušal področju ahistoričnega analiziranja pripovednih tekstov, ki ni niti stilistika niti tematologija, zagotoviti svojevrstno avtonomijo tudi z na novo izumljenim imenom, ki že samo na sebi razodeva za tisti čas značilne aspiracije po znanstvenosti, seveda ni mogel vedeti, da bo nova disciplina doživela tolikšen razmah. V obdobju največjega razcveta, nekako od srede šestdesetih do začetka sedemdesetih let, se je v ozračju strukturalistične evforije v Franciji najprej razvijala predvsem iz spodbud, ki jih je nudila Levi-Straussova strukturalna analiza mita, v prevodih dostopna Proppova *Morfologija pravljice* in dela ruskih formalistov ter seveda lingvistika. Vendar se je že v drugi polovici sedemdesetih let zanimanje zanj razbohotilo po vsej Evropi in drugod po svetu. Ob tem se je razširilo tudi referenčno polje naratologije. Množila so se dela, ki so skušala okvire, načrtane z delovanjem francoskih teoretikov v prvem obdobju, zlasti Rolanda Barthesa, Clauda Bremonda, Gérarda Genetta, Juliene Algirdasa Greimasa in Tzvetana Todorova, tu in tam izpopolniti ali kombinirati z dosežki domače ali tuje tradicije, ki se je marsikje ukvarjala z istimi vprašanji pod drugimi imeni, npr. teorija pripovedi, narativistika itd. Nastali so poskusi različnih sintez, mnogo manj pa je bilo uspešnega apliciranja novih dognanj na konkretne literarne tekste. Naratološke teme so se vse pogosteje pojavljale kot predmet simpozijskega dela in zaokrožile so marsikatero tematsko številko strokovne periodike; navzven torej sami znaki intenzivnega razvoja. Kljub temu pa bi to fazo lahko ocenili za obdobje le navidezne ali vsaj pretežno kvantitativne ekspanzije. V njej je bilo zaznati le malo temeljnih premikov v teoretski artikulaciji snovi in komaj kaj svežih konceptualizacij naratološkega polja. V veliki večini novih del je šlo le za delne izboljšave, kritične revizije ožjih problemskih sklopov ali eklektične in sinkretične spoje ter za poskuse sistematiziranja odmevnejših ali bolj uspelih rešitev.

Ob tej ekspanziji so se nakopili pomisleki o ustreznosti samega termina in nesporazumi o njegovih pomenskih razsežnostih. Sprožil se je plaz dvomov o metodološki relevantnosti naratoloških prizadevanj, vrsta ugovorov zaradi neizbežnega redukcionalizma, okornega funkcionalizma, instrumentalizma in podobno. Kritične pripombe so se stopnjevale vse do radikalnih problematizacij, ki ne postavljajo pod vprašaj le posameznih aspektov naratologije, temveč njen smisel sploh. Izkazalo se je, da velikopotezna terminološka inovacija Todorova ni mogla kar na mah odpraviti niti težav z neenotno terminologijo niti dru-

gih težav, izvirajočih iz temeljnih problemov konstituiranja vsake znanosti in njenega predmeta.

Spoznanje, da teme, ki jih skuša artikulirati naratologija, niso nič novega in da so predmet teoretskih diskusij že najmanj od začetka tega stoletja, povzroča med številnimi nespornimi pravzaprav še najmanj težav. Poleg tega naratoloških tem niso obravnavali samo v Franciji. Na nemškem govornem področju so avtorji, kot npr. Käthe Friedemann, Wolfgang Kayser, Franz K. Stanzel, Käthe Hamburger in mnogi drugi, posebej živahno premlevali vprašanje pripovedovalca, speto s problematiko literarnih vrst in zvrsti. Na anglosaškem področju so se npr. Percy Lubbock, Edward M. Forster, Edwin Muir, Norman Friedman, Wayne Booth in drugi ukvarjali predvsem s problemom »vednosti«¹ pripovedovalca in z vprašanjem *gledišča* (*point of view*). Te teme so navadno razvijali še v okviru nekega drugega teoretskega sklopa, največkrat diskusije o teoriji romana, in le redkokdaj posplošeno na vse pripovedi oz. pripovedništvo, tako kot npr. Eberhard Lämmert v *Bauformen des Erzählens* (1955) ali Robert Scholes in Robert Kellog v *Nature of Narrative* (1966). Poleg tega so v svojih teorijah gravitirali pretežno le k izdelovanju različnih klasifikacij, tipologij itd. Pri Rusih, npr. v okviru tartujske šole, pri Juriju Lotmanu, pri Borisu Uspenskem in drugih se sočasno z vzponom naratologije v Franciji intenzivno in relativno avtohtono, neodvisno od francoskega naratološkega vpliva razvijajo semiotične raziskave literature, ki strukturna vprašanja pripovednih del zajemajo v sklop razpravljanj o kompoziciji literarnih del. Nekateri avtorji iz omenjenih krogov, včasih pa celo koristni namigi iz različnih nacionalnih tradicij so vplivali na razvoj naratoloških zasnutkov na posameznih nacionalno-jezikovnih področjih, ki pred tem niso imela niti lastne tovrstne produkcije niti kake močne zaslombe v domači, formalno orientirani estetiki, npr. na slovenske posege v naratološko problematiko pri Matjažu Kmeclu, Janku Kosu in Marjanu Dolganu. Za potrebe konceptualizacije nove znanosti bi – mimo pomislekov o mehničnem poenostavljanju – lahko predlagali širšo optiko: vse te nastavke, ki so v metodoloških podstavah, v samorazumevanju in v teoretskih ambicijah svojih dosežkov dokaj heterogeni, bi za silo lahko povezali z ugotovitvijo, da gre za uvodno, prednaratološko fazo policentričnega razvoja.

Toda s tem se še ne izmotamo iz terminoloških težav. Te so toliko trdovratnejše tudi zato, ker razen Todorova pravzaprav nobeden od naštetih francoskih avtorjev iz obdobja največjega razcveta »discipline«² ni privzel termina naratologija. Namesto tega so uporabljali izraze gramatika pripovedi, strukturalna analiza, narativna gramatika, logika in semiotika oz. semiologija pripovedi. Dejansko torej termin naratologija niti ob svojem nastanku ni zajel vseh divergentnih usmeritev znotraj polja in jih povezal v skupnem cilju: raziskovanju pripovedi in pripovednega teksta. Toda poleg tega, da naratologijo spremlja razcepljenost že vse od njenega nastanka, se najhujša razhajanja pravzaprav vedno znova generirajo iz nerazčiščenega osnovnega vprašanja o predmetu naratologije, torej o tem, kaj je pravzaprav pripoved in kaj pripovedni tekst, in po drugi strani iz vprašanja, ali ni predmet naratologije sploh pripovednost oz. pripovedno kot tako (prim. Gérard-Denis Farcy, *De l'obstination narratologique, Poétique* 1986, št. 68, str. 493).

Raziskovalcu le malo pomaga, če se skuša opreti na prvotni pomen pripovedi. Po antični dihotomični delitvi na *diegesis* in *mimesis* – *pripovedovanje* in *prikazovanje*, na katero se je opiralo tradicionalno

razlikovanje med pripovedništvom in dramatiko, je pripoved res mogoče pomensko vezati z govornim, verbalnim izražanjem, bodisi ustnem ali pisnim. Tudi latinski izraz *narratio* se je v okviru retorike omejeval na verbalno izražanje. Toda novih medijskih oblik, kot so film, foto-roman, video, strip, radiofonija in druge, ni mogoče kar preprosto uvrstiti ali k prikazovanju ali k pripovedovanju, saj gre kvečjemu za mešane, nikakor pa ne za nepripovedne oblike. Barthesova pomenska razširitev pripovedi v razpravi *L'Introduction à l'analyse structurale du récit* (Communications 1966, št. 8) je bila zato povsem upravičena. Pripoved je že na začetku spisa koncipiral v odvisnosti od medija sporočanja, ki je lahko ustno ali pisno artikuliran govor, fiksna ali gibljiva slika, gib ali urejena mešanica vseh teh; pripoved je prisotna v mitu, legendi, basni, povesti, noveli, epopeji, zgodbi, tragediji, drami, komediji, pantomimi, na poslikanih platnih, na vitražu, v filmu, v stripih, a tudi v različnih dogodkih, v konverzaciji, skratka, v neskončni raznolikosti oblik, ki jo je mogoče zaslutiti za njegovim naštevanjem. Barthesova razširitev odkriva, da so razlogi za ekspanzivnost naratologije seveda globlji, kakor namiguje površinska opazka o naratologiji kot intelektualni modni muhi šestdesetih in sedemdesetih let, in da jih delno lahko poiščemo ravno v interakciji eksplozivnega množenja novih oblik in novemu scientizmu inherentne odsotnosti oz. odprave vseh vrednostnih kriterijev in normativizma. Sele s takšno pomensko razširitvijo lahko naratologija postane kompetentna za analizo pripovedi, prelivajočo se prek vseh oblik, in uporabna za dramske ali filmske raziskave, za teorije o stripu ali za obravnavo ustnih pripovedi in časopisnih ali znanstvenih člankov itd. Vseeno pa iz Barthesove koncepcije pripovedi in njegovega pogleda na strukturalno analizo pripovedi ni izšla monolitna, vse obsegajoča in vse izenačujoča znanost, temveč so se bolj razvila posamezna področja, posebej npr. analiza filmske naracije in spet posebej stripovske pripovedi ter celo dramske pripovedi, npr. pri Thomasu Pavelu.

Spričo prave hipertrofije prenosov naratoloških posegov izven območja pripovedi v ožjem smislu, torej pripovedi kot ustnega ali pisnega pripovedovanja nečesa, neke zgodbe, so se seveda pojavili tudi nasprotni glasovi. Gérard Genette se je v *Nouveau discours du récit* (1983) – ki je nekakšno kritično branje njegovega lastnega, izjemno odmevnega dela izpred desetih let (*Discours du récit, v Figures III*, Paris, Seuil, 1972), hkrati pa še kritični komentar številnih komentarjev, ki jih je to delo zbudilo – izrecno opredelil za striktno omejitve polja. Pogosto pa so avtorji nereflektirano, brez posebnih utemeljitev enostavno usmerili pozornost mimo vseh drugih pripovedi, tudi ustnih, k pisani literaturi oz. k pripovedništvu samemu. Tako so dajali prednost bolj zaprti naratologiji kot disciplini poetike, posvečeni samo literarnim pripovednim tekstom, pri čemer so se navezali na takšno pojmovanje poetike, kakršno je izpostavil že Tzvetan Todorov: poetika obsega »vso notranjo teorijo literature« (prim. O. Ducrot & T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, str. 106).

Kolikor je preusmeritev od preohlapne in preveč nedoločno zasnovane naratologije nedvomno upravičena, toliko bolj nedoumljivo je, da je teoretsko pravzaprav ni mogoče utemeljiti. Da bi bilo to zares izvedljivo, bi bilo namreč potrebno natančno vedeti, kaj je pripoved. Takoj ko pa skušamo pripoved definirati in jo substancialno določiti, se nam izmakne in pomensko zaniha daleč izven pričakovanega fik-

snega obsega. Pripoved je namreč vedno pripoved o nečem, nanaša se na neke dogodke in dejanja. Pripoved ni le pripovedovanje nečesa (s poudarkom na pripovedovanju), je tudi rezultat pripovedovanja. Za to, kar je rezultat ali predmet pripovedovanja, pa obstajajo že od antike različna imena: *mythos* ali zaporedje oz. zgradba dogodkov (prim. Gantarjev prevod Aristotelove *Poetike*), *pripoved*, *zgodba*, *fabula*, *intriga*. Velik del teoretske produkcije od Proppa dalje se je zato vedno skrbno posvečal preučevanju zgodbe, strukturi dejanj in dogodkov. Docela brez upoštevanja referencialnosti pripovedi, brez nanašanja na pripovedno vsebino oz. na zgodbo pravzaprav doslej ni bila mogoča nobena naratološka ali prednaratološka rešitev, če je še tako glasno prisegala na primat sižeya oz. diskurza v pripovedi, češ da je edini neposredno dan, medtem ko je fabula oz. zgodba šele naknadna rekonstrukcija. In prav tu nemara tiči jedro velikanskih zaprek, ki naratologijo ovirajo, da ne more dokončno konstituirati svojega predmeta kot predmeta znanstvenega preučevanja in se konstituirati kot znanost. Pri vsakršni rekonstrukciji vsebine se namreč neizbežno vzpostavlja problem razumevanja pripovedi, kar nas opozarja, da stoji naratološka problematika v presečišču s hermenevtičnimi vprašanji. O tem je ob primeru ruskih formalistov pisal že Peter Bürger v članku *Formalismus – nomologische Wissenschaft oder hermeneutisches Verfahren?* v *Erzählforschung* (ur. W. Haubrich, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1976, Li-Li, Beiheft 4), bolj obsežno in v zvezi s celotno naratološko problematiko pa npr. Paul Ricoeur v *Temps et récit I-III* (Paris, Seuil, 1983–85), zlasti v drugem delu z naslovom *La configuration du temps dans le récit de fiction* (1984). Če pa je za pripovedni tekst bolj bistvena vsebina, zgodba, kot način njenega podajanja oz. specifična oblika sporočanja nekih vsebin, se s tem ponovno zabrisujejo razlike med medijsko različnimi oblikami pripovedovanja zgodb. Kajti če je mogoče govoriti o filmski in dramski zgodbi, nenadoma ni več razloga, da filma, drame, stripa itd. ne bi priznali za pripovedne forme. Toda tako bi se hkrati ponovno znašli na točki, od katere smo izšli, in oženje naratološkega polja bi bilo v nasprotju z načeli znanstvenega spoznavanja in ugotavljanja občin zakonitosti, z deduktivno metodo itd.

Zanimivo je, da smo v sicer relativno kratki zgodovini naratoloških razmišljanj in veliko daljši zgodovini literature dejansko priča precej svobodnemu razumevanju razmejitve na *diegesis* in *mimesis*, na pripovedovanje in prikazovanje. To se npr. odraža v nenehnem mešanju, kroženju in menjavanju izrazja med obema poloma: pojmi, kot so scena, epizoda, prizor in drugi, so se pri analiziranju uporabljali ne le za dramska, ampak tudi za pripovedna dela, še zlasti za romane. Ker se je roman kot zvrst šele razmeroma pozno vrednostno emancipiral, je razumljivo, da si je slabše razvita teorija romana pač izposojala izrazje iz teorije drame; spomniti se velja samo značilnega Jamesovega nasveta romanopisecem: »Dramatizirajte! Dramatizirajte!« In nasprotno, izraz zgodba oz. historija, francosko *histoire*, je v srednjem veku in še kasneje lahko označeval gledališko predstavo oz. delo (pantomimo, misterij, moraliteto, komedijo ali tragedijo, dramo itd).

Načelno bi lahko poskušali trdneje fundirati naratologijo, če bi pripoved osvobodili referencialnosti, »pripovedovanja zgodb«, »mimetičnosti«, reprezentiranja, če bi jo odtrgali od zgodbe kot diskurzivne temporalne organizacije dogodkov in bi se namesto tega omejili izključno na pripovedovanje kot tako, torej samo na diskurz. S tem bi se njen pomen res povsem razvezal tradicionalnih spon, vendar pa bi pri-

poved hkrati izgubila svojo specifiko. Postala bi ekvivalent vsakemu drugemu diskurzu in vsak drug diskurz, tudi znanstven, religiozen ali filozofski, bi pravzaprav lahko bil pripoveden, če je referencialnost postavljena v oklepaj. V okviru diskusije o postmodernizmu in poststrukturalizmu so nekateri avtorji dejansko izhajali iz te predpostavke. Seveda pa je močno vprašljivo, ali je v tej konstelaciji sploh mogoče resno vztrajati pri tem, da naj bi bila »pristojna instanca« za razpravljanje o pripovedi ravno naratologija. Podoben dvom zbujejo npr. prizadevanja Bremonda in delno tudi Greimasa, ki skušata neoprijemljivo reprezentacijsko iluzijo opreti na občo sfero človekovih izkušenj iz dejanj in na filozofijo in logiko človeškega delovanja, na področji torej, ki po vsem sodeč presegata kompetence naratologije. Poleg tega se s takim utemeljevanjem spet ni mogoče izogniti diskurzivni posredovanosti, pogoju, da morajo biti vsa dejanja in delovanja na takšen ali drugačen način vendarle najprej upovedana (v pripovedi, zgodbi). Ponovno se torej najdemo v pat položaju.

Že v prvi fazi razvoja zasejana seme krožnega perpetuiranja nerazrešljivega izhodišnega problema, konstituiranja predmeta naratologije, je med ekspanzijo seveda obilno obrodilo. Čeprav se je vedno znova pokazalo, da naratologije ni mogoče precizno definirati, je termin kljub vsej svoji kontroverznosti šele v tej poznejši fazi prešel v splošno rabo. Pomeni, da je pač možno operirati z njim, čeprav se ne da natančno postajnsiti, kajti še vedno ne bi mogli trditi, da se je dokončno utrdil, ustalil ali univerzaliziral. Michel Mathieu-Colas je v članku *Frontières de la narratologie* (Poétique 1986, št. 65), na katerega smo se v dose-danji eksplikaciji problema delno opirali, sicer napravil korak k univerzalizaciji z navidez elegantno uvedbo širšega in ožjega pomena naratologije, kar najbrž ni najbolj izvirna, pa tudi ne povsem nesporna rešitev. A druge težave so ostale in še vedno ostajajo za tiste, ki se še ne poslavljajo od naratologije, tako kot eden od »prvoborcev«, Gérard Genette v *Nouveau discours du récit*. Mednje sodita tudi Shlomith Rimmon-Kenan s knjigo *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London, New York, Methuen, 1983) in Gerald Prince z delom *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin, Mouton, 1982), avtorja del, ki bi ju lahko brez posebnih pomislekov umestili v ekspanzionistično fazo naratologije. Deli resda ne prinašata bistveno novih, revolucionarnih odkritij in bi se mirno lahko strinjali z Genettom, ki ju je, skupaj s knjigo Seymourja Chatmana *Story and Discourse* (1978), mimogrede označil za poskuse didaktičnih sintez *a posteriori* (prim. G. Genette, n.d., str. 12, op. 1). Vendar pa nam pri spoznavanju problematike ravno zaradi tega lahko specifično, a dovolj reprezentativno nakažeta »stanje stvari« v disciplini in nas kljub prej razgrnjenim terminološkim in drugim pridržkom uvedeta v naratologijo.

Izraelska avtorica Shlomith Rimmon-Kenan, ki s serijo člankov že od srede sedemdesetih let kritično spremlja dogajanja v naratologiji, napisala pa je tudi knjigo o ambigviteti pri Henryju Jamesu (*The Concept of Ambiguity*, 1977), se s tem delom uvršča v postgenettovsko teorijo. Avtorica sodi med tiste, ki opozarjajo na neustreznost dekonstrukcionističnega izenačevanja neliterarnih in literarnih tekstov in se zavzemajo za razločevanje literarnih pripovedi od drugih oblik pripovedi. Njen prvi poseg v tem smislu je, da zoži predmet knjige na pripovedno fikcijo in na vprašanje, kaj je *differentia specifica* pripovedne fikcije (k tej šteje roman, novelo in pripovedno pesem), takoj nato pa svojo obravnavo umesti v območje poetike, ki jo po Hrushov-

skem razume kot sistematsko preučevanje literature kot literature, kot preučevanje literature po njenem bistvu in formah. Svojo raziskavo je oprla na vrsto avtorjev, predstavnikov izraelske oz. tel-avivske šole, zbranih okrog revije *Poetics Today*; ti so poleg Hrushovskega še Moshe Ron, Brian McHale, Menakhem Perry, Joseph Ewen, Itamar Even-Zohar in Meir Sternberg. Poleg njih je upoštevala še nekatere druge avtorje, zlasti Nizozemko Mieke Balovo in njeno kritiko Genettovega koncepta fokalizacije, pretehtala je nekatere Chatmanove korekcije pri tematiziranju značajev in dogodkov v pripovedih, tradicijo *new criticism*, od ruskih formalistov, ki so v izraelski šoli sploh doživeli izjemen odziv tudi mimo francoskega posredništva, pa predvsem Tomaševskega. Očitno je avtorica še najmanj črpala iz nemških virov (podobno velja tudi za Princea), samo v zadnjem poglavju, kjer je govor o vlogi bralca in branja, je konsultirala tudi dela recepcijske estetike.

V uvodu najprej z vrsto definicij utemeljuje elemente osnovne definicije, ki se glasi: »S ‚pripovedno fikcijo‘ mislim pripovedovanje zaporedja fikcijskih dogodkov« (str. 2). Klasifikacijo temeljnih aspektov prevzame v celoti od Genetta; ohrani torej njegovo trodelitev na *histoire*, *récit* in *narration*, v njenem prevodu *story*, *text* in *narration*. Tu trčimo na problem prevajanja osnovnih terminov. Če skušamo pri analizi naratoloških del ohraniti v prevodu vse terminološke nianse, nas v trenutku zagrne babilonska zmešnjava: omejeno število terminov nebrzdano zamenjuje in spreminja svoje pomene, saj isti termin že pri dveh avtorjih lahko dobi povsem nasprotno vsebino. Dodatni problemi, tako kot v navedenem primeru, nastajajo pri prevzemanju tujejezičnih terminov z ustreznimi referencami v drugo jezikovno območje, npr. iz angleščine v francoščino ali obratno. Če pa se skušamo izogniti zmedi in za isto stvar poiskati ustrezen, a stalen slovenski termin ne glede na vsakokratni terminološki zasuk, nasilno vnašamo enotnost tja, kjer je ni. Neugodna posledica pri tem je, da se zabrisujejo sledi vsakršnega terminološkega kroženja in skozenj zajete metodološke in širše teoretske implikacije, ki odpirajo pogled v »skrivnosti« individualne artikulacije snovi. Med možnostma, prevesti obe trojici enako, z *zgodbo*, *pripovedjo* in *pripovedovanjem*, ali pa označiti razliko v angleškem prevodu ter ohraniti *zgodbo*, *tekst* in *pripovedovanje*, se tu odločamo za drugo. Sledi nadaljnji krog definicij. Zgodba označuje pripovedovane dogodke, abstrahirane od njihove razporeditve v tekstu in rekonstruirane v kronološkem zaporedju skupaj z udeleženci v dogodkih; tekst je govorjeni ali pisani diskurz, ki prevzame pripovedovanje dogodkov, je to, kar beremo; pripovedovanje pa je sam akt ali proces produkcije (str. 3). Toda med njimi obstaja že na začetku hierarhija: tekst je edini neposredno dan, druga dva aspekta pa je mogoče videti kot metonimiji teksta (str. 4).

Prvi poglavji sta namenjeni zgodbi in v njenem okviru dogodkom oz. dejanjem in značajem. Poglavji stojita in padeta s hipotezo o avtonomiji zgodbe in s tem o avtonomiji dogodkov in značajev, ki da jih je mogoče kot posebne entitete razločevati od teksta. Tako je vzpostavljen mimetičen status realnosti v fikciji, toda to se ne ujema s koncepcijo zgodbe kot metonimije teksta, ki je za avtorico sprejemljivejša. Kljub temu se Rimmon-Kenanova trudi ohranjati avtonomijo zgodbe vsaj kot delovno hipotezo, zato jo mora podkrepiti s predpostavko o narativni kompetenci, ki se navezuje na analogno kompetenco nativnega govornika pri Chomskem. Narativna kompetenca je zanjo z ek-

stenzivnim branjem in pripovedovanjem pridobljena kompetenca bralca, da prepozna zgodbe (prim. str. 8).

Pri obravnavi dogodkovne strukture zgodbe se avtorica lahko naslani na dosežke narativne gramatike, preprosto in jasno eksplicira pojma globinske in površinske strukture in nekoliko eklektično predstavi nekaj deskriptivnih modelov površinskih pripovednih struktur, toda pri značajih se tako rekoč nima na kaj opreti. Strukturalizem je značaje enostavno odpravil, pri mimetični teoriji je z ontološkega vidika nesprejemljivo, da so značaji izenačeni z ljudmi, pri semiotični pa so povsem stolpljeni s tekstualnostjo. Spet mora biti spoj obeh teoretskih pozicij, za katerega se zavzema, zaradi rekurentnih težav z razmerjem med zgodbo in tekstem podprt od zunaj: značaji so konstruktivni, »delno oblikovani po bralčevi konceptiji ljudi, in so v tem podobni osebam« (str. 33). Nerazčiščena ostaja pri tem še zveza s pripovedovanjem kot komunikacijo, ki poteka od pripovedovalca k *pripovedovanju* (ali pripovedovanemu bralcu, kot je nemara bolj običajno v slovenski rabi), saj značaji v določenih okoliščinah očitno interferirajo s tema dvema, tako da ni prav razvidno, če ne gre morebiti za podvajanje oziroma za sovpadanje dveh kategorij, ki sta morda neupravičeno razdeljeni med dva različna temeljna aspekta pripovedi. Trditvi, da je značaj efekt različnih generalizacij, sicer ni kaj očitati. Toda avtoričina izpeljava, da je značaj odvisen od kohezije različnih potez okrog lastnega imena, kohezijo pa naj bi ustvarjali ponavljanje, podobnost, kontrastnost in implikacije (v logičnem smislu), je le preveč preprosta, da bi zadoščala za odpravo teoretskih pomanjkljivosti pri odpiranju tega vprašanja. Tudi obstoječe klasifikacije značajev, povzete po Forsterju in Ewenu, bolj skromno polnijo številne vrzeli.

V naslednjih treh poglavjih, ki se nanašajo na tekst in obravnavajo čas, karakterizacijo in fokalizacijo, se avtorica – nasprotno kot v prejšnjih dveh, kjer je morala nenehno dokazovati razločljivost kategorij – povsem preusmeri k analizi relacij teksta z zgodbo in s pripovedovanjem. V poglavju o času se z izjemo manjših popravkov skoraj v celoti drži Genettove razprave *Discours du récit* iz leta 1972, ohrani tudi njegovo razdelitev na red, trajanje in frekvenco, pač pa za ilustracijo navaja izvirne zglede iz del, ki so citirana skoraj v vsakem naratološkem pisanju. Poglavje o karakterizaciji kot distribuciji različnih indikatorjev značajev vzdolž tekstnega kontinuuma (str. 59) je precej splošno. Avtorica razlikuje direktno definicijo in indirektno prezentacijo in diskretno izpriča svoj dolg narativni gramatiki in semiotiki, ko direktno definicijo določi z lingvističnimi kriteriji. Indirektna prezentacija je mnogotera in bolj nedoločljiva, zato le navede nekaj primerov njenega manifestiranja, grupiranih na dejanja, govor, vnanost in okolje. Možna je še analogična podkrepitev karakterizacije, in večkrat gre za interakcijo med različnimi oblikami.

Dober zgled tega, kako daleč seže avtoričino sintetiziranje, je poglavje o *fokalizaciji*. Opazimo lahko, da ne zavrže prav nobene od dotedaj razvitih kategorij ali taksonomij, zbranih iz različnih naratoloških del, če so le količkaj uporabne in prilagodljive njeni shemi, in da se ne trudi opuščati tistih, ki se prekrivajo ali podvajajo in so zato znotraj sistema (in za sistem ji ravno gre) redundantne. Izraz fokalizacija je seveda Genettov, pomeni pa posredovanost zgodbe v tekstu, torej neka-ko isto kot perspektiva, zorni kot ali gledišče (point of view), le da so bili vsi ti prej teoretsko pomanjkljivo opredeljeni, ker so avtorji mešali dva kriterija in zamenjevali vprašanje »kdo vidi?« z vprašanjem »kdo

govori?«. Zato jih je bolje nadomestiti s fokalizacijo, pri njej pa upoštevati ne le vid, temveč tudi druge načine percipiranja. Po zgledu Balove dodaja, da ima fokalizacija svoj subjekt in objekt, fokalizatorja in fokalizirano, tega, ki gleda, in to, kar je gledano, torej reprezentirani objekt, pri čemer je nemara problematično, da se v nečem, kar je relacijsko določeno, naenkrat razraščajo nove substance. Vsaka od tako pomnoženih kategorij je lahko notranja ali zunanja, fiksna, variabilna ali mnogotera, ni pa nujno, da se med seboj prilegajo po sistemu polutk. Z navezavo na Uspenskega razgrne še različne fokalizacijske ravnine, percepcijsko, psihološko in ideološko, in tako na gosto dopolni prvotno genettovsko shemo celo z Lubbockovimi in Boothovimi pojmi, kot da bi skušala z novo serijo premen in transformacij kompenzirati statičnost klasifikacijske metode, oz. vnesti vanjo nekaj dinamike. Ker se ves čas trudi teoretsko reflektirati svoja stališča, na koncu poglavja celo sama podvomi, ali ni fokalizacija pravzaprav subsumirana v pripovedovanju in zgodbi (str. 85), vendar vztraja pri svoji sintezi in ne izpelje ustreznih konsekvenc.

Da ostaja pripovedovanje ločeno od fokalizacije, je delno tudi posledica napačnega zaporedja temeljnih aspektov pripovedne fikcije (zgodba, tekst, pripovedovanje), ki ga je Genette sam naknadno korigiral (prim. *Nouveau discours du récit*, str. 11). V njem je namreč neustrezno zabrisan primat pripovedovanja, kajti tako zgodba kot tekst sta rezultat neke predhodne aktivnosti, komunikacijskega procesa med udeleženci pripovedne komunikacijske situacije. Naslednje poglavje s podnaslovom *Stopnje in glasovi* je posvečeno prav tem udeležencem in bi ga bilo treba v tem smislu temeljito preurediti, to pa bi seveda nujno problematiziralo temeljno zasnovano knjige. Tako pa so v njem soglasno z Genettovo terminologijo evidentirane in klasificirane oblike zrcaljenja in vlaganja zgodb in razmerja med posameznimi elementi; avtorica na kriterije, ki so navzkrižno zamenljivi in podvrženi gradaciji, nasloni zanimivo tipologijo pripovedovalcev, v kateri ni več »čistih« tipov, ampak mešani. Za paralelno kategorijo pripovedovanca (*narrataire* oz. *narratee*) – to je tisti, ki mu pripovedovalec pripoveduje – veljajo isti kriteriji.

Vsa doslej omenjena protislovja se zgostijo in še potencirajo v zadnjem poglavju o pripovedovanju, ki se ukvarja z reprezentacijo govora. Čeprav avtorica prek Genetta načelno prevzema nemimetično pojmovanje jezika (jezik ustvarja pomene, ne da bi posnemal v smislu *mimesis*) in čeprav so dela pripovedne fikcije pač jezikovna, je zanjo izhodišče drugje, v tihi predpostavki, da pripovedni teksti nekako vseeno ustvarjajo vsaj iluzijo *mimesis* (prim. str. 108). Popolnoma nepojasnjeno ostaja, v čem se na ontološki ravni iluzija *mimesis* razlikuje od *mimesis* kot take, vsekakor pa je avtorici ta predpostavka nujno potrebna. Samo tako sploh more razločevati govorne dogodke, nanašajoče se na reprezentacijo govornega akta in izjavljanja, od drugih dogodkov, od dejanj in akcije in uvajati za prezentacijo govora različne stopnje mimetične iluzije. Lestvico sedmih stopenj s primeri vred v celoti povzema po Brianu McHalu (prim. str. 109, 110). Tudi ob razgrnitvi problemov, zvezanih z najbolj sporno stopnjo te lestvice, s *prostim odvisnim govorom* (*free indirect discourse*) oz. *polpremi govorom* – termin uvaja Toporišič v *Slovenski slovnici* – se pridruži stališču Briana McHala, da je prosti odvisni govor ali polpremi govor z lingvističnimi določili opisljiv, ne pa predvsem translingvističen pojav. Avtoričina razprava o statusu tega pojava v poetiki pa opozarja, da bo polpremi

govor kljub prelomni rešitvi Vološinova/Bahtina v *Marksizmu in filozofiji jezika* zagotovo še nekaj časa vozlišče kontroverznih disputov o ključnih ontoloških vprašanjih literature in jezika.

Zadnje poglavje, ki govori o tekstu in branju teksta, je bolj navrženo, dodano morda pod vplivom aktualne odmevnosti recepcijske teorije oz. reader-response kritike (prim. str. 116). Ni namreč prav jasno, zakaj vprašanje impliciranega oz. enkodiranega bralca ni integrirano že drugod v knjigi, saj, kot sama priznava (str. 119), na njem temelji najmanj polovica vseh razvitih kategorij – razen če seveda avtorici spet ne gre preprosto za razgrnitev doslej še neobdelanih zanimivih rešitev (npr. Barthesovih, Cullerjevih, Sternbergovih in Perryjevih) iz korpusa spisov s tega področja.

Medtem ko Shlomith Rimmon-Kenan v sklepu knjige ponovno potrdi zvestobo svojemu izhodišču s pozicij poetike (glej naslov!), ki predvideva zožitev pripovedi na območje literature – kljub temu, da se ji dejansko ne posreči določiti, kaj je *differentia specifica* pripovedne fikcije, in odgovoriti na vprašanje, kaj dela pripovedno fikcijo za fikcijo, in jo zato ločuje od nefiksijskih in nepripovednih tekstov – izhaja Gerald Prince iz najširšega razumevanja pripovedi. Pripoved se po njegovem, podobno kot po Barthesovem mnenju, začena z zgodovino človeštva in je širša od literature, kajti zanj je lahko pripoved tudi reprezentacija realnih in ne le fiktivnih dogodkov v časovni sekvenci, če zadosti naslednjim pogojem (*Narratology*, str. 4): »Pripoved je reprezentacija vsaj dveh realnih ali fiktivnih dogodkov ali situacij v časovni sekvenci, pri čemer nobeden od njiju ne predpostavlja drugega ali izhaja iz njega.« Naratologija pa je tista, ki »pripovedno rečeno – preučuje to, kar imajo vse pripovedi skupnega, in to, kar jim dovoljuje biti pripovedno različne«. Ukvarja se torej s »potezami, ki pripoved razločujejo od drugih sistemov pomenjanja, in z modalitetami teh potez«, pri čemer je njena osnovna naloga usmerjena k »eksplicitni deskripciji pripovedi in razumevanju njihovega funkcioniranja« neodvisno od načina oz. medija sporočanja (prim. str. 4–5). Naratologija torej preučuje oblike in funkcioniranje pripovedi.

Princeova knjiga je sinteza njegovega dosedanjega delovanja, skoraj v celoti posvečenega problemom pripovedi in pripovednosti in različnim vidikom njenega preučevanja. Začel je z gramatiko pripovedi po vzoru transformacijske gramatike (*A Grammar of Stories*, The Hague, Mouton, 1973) in s pregledom manifestacij pripovedovanja v pripovednem besedilu (*Introduction à l'étude du narrataire*, Poétique 1973, št. 14), inspiriranem z avtorjevim francističnim študijem in predvsem z Genettovim vplivom. V znani ameriški zbornik recepcijsko orientirane kritike je prispeval študijo o bralcu kot ključni prvini teksta (*Notes on the text as reader*, v: S. Suleiman & I. Crosman (ur.), *The Reader in the Text*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980). Omenjeno gradivo skupaj s še dvema drugima študijama s tega področja je predelano in zbrano v pričujoči knjigi, s katero je nemara že nakazana prihodnja usmeritev v pragmatiko pripovedi, kakršno razvija v članku *Narrative pragmatics, message and point* (*Poetics* 12, 1983, št. 6).

Knjiga je razdeljena na pet poglavij. Prvi dve ponovno uvajata klasično opozicijo *narrating/narrated*, konstruirano po vzoru mnogih prejšnjih, npr. *fabula/siže*, *story/plot*, *histoire/discours*, *story/discourse*; aktivni pol te opozicije tvori *pripovedovanje* (*narrating*), ki se členi na sam *akt pripovedovanja* (*narration*), na vir pripovedne aktivnosti, tj. pripovedovalca, in na njenega naslovnika, tj. pripovedovanca. Pasivni pol,

pripovedovano (narrated), ki zajema dogodke in situacije, pa se členi na značaje, čas delovanja junakov in na prostor odvijanja njihovih akcij. V primerjavi z Rimmon-Kenanovo lahko torej pri Princeu opazimo odmik od genettske trodelitve in strnitev na dva »temeljna aspekta« pripovedi. Pripovedovanje kot akt pripovedovanja (narration) je priključeno k širšemu območju pripovedovanja (narrating), poleg tega je s premostitvijo pripovedovalca na prvo mesto opravljena ustrezna rošada instrumentarija, ki jo zaman čakamo pri Rimmon-Kenanovi. Spet pa smo seveda soočeni s terminološkimi težavami, toda tokrat podvajanje slovenskega termina na mestu dveh angleških ne opozarja samo na zadrege s prevajanjem, temveč neposredno na neutemeljeno koek-sistiranje dveh »pripovedovanj«: zaradi sistema sta pač potrebni obe, vendar mora prvo od njiju (narrating) prav zato ostati vsebinsko nedoločeno in prazno.

Kot posledica kontaminacije je že v prvem poglavju razgrnjen malone celoten arzenal »tehničnih« naratoloških konceptov. Tu so obdelani različni tipi in vloge pripovedovalcev in pripovedovancev, v razdelku o pripovedovanju (narration) pa tudi teme, ki jih je Rimmon-Kenanova obdelala v poglavjih o tekstu in zadevajo časovne in prostorske relacije med aktom pripovedovanja in pripovedovanim, le da Prince pri tem ni toliko odvisen od Genettovega kot od Boothovega vpliva. V razdelku o prezentaciji pripovedovanega si prizadeva vzpostaviti razliko med implicitno, eksplicitno in presuponirano informacijo pripovedovalca v odnosu do pripovedovanega. Med modusi diskurza so nanizana sredstva pripovednega prenosa govornih aktov pripovedovanih značajev, nato pa so pri redu na kratko obdelane še kronološke distorzije med pripovedovanjem in pripovedovanim. Sledijo trije glavni tipi gledišča – Prince ohranja angleški point of view in ne prevzema Genettovega neologizma fokalizacija – ter tipi hitrosti, ki so – sicer nekoliko predelani – v glavnem povzeti po Todorovu in Genettu.

Skoraj odveč je pripominjati, da so tudi tukaj vse kategorije razvite na temelju predpostavke, da pripoved nekaj reprezentira. Ali kot pravi avtor »... zato ker pripovedovanje (narrating) lahko razlikujem od pripovedovanega, in ker lahko slednje (re)konstruiram s pomočjo prvega, lahko začnem govoriti o reprezentiranem svetu« (str. 60). Cirkularnosti se tudi tokrat ni mogel izogniti, saj je vgrajena v sistem – bolj jasno tega skoraj ne bi mogel povedati. Referencialni komponenti je posvečeno drugo poglavje knjige. V njem so razčlenjeni tipi dogodkov, prostorske, časovne in vzročne zveze med njimi, funkcionalne relacije med dogodki, značaji in kombinacije dogodkovnih sekvenc. Princeova posebnost od izhodiščne definicije naprej je izpeljava pripovedi iz elementarne stopnje, iz najmanjše možne enote, ki jo je še mogoče imenovati pripoved. Pri tem ne izhaja iz konkretnosti, iz obstoječih pripovedi, ampak skuša zajeti tudi vse možne pripovedi (po Bremond), ker naj bi to, podobno kot si je za svoje izsledke zamislil že Propp v *Morfologiji pravljice*, omogočilo procesiranje pripovedi. In ker je njegov cilj karseda splošen, si tudi primere za ponazarjanje svojih ugotovitev pogosto kar sam izmišlja. Posledica tega je seveda nagibanje v abstraktnost. Različne izpeljave so na elementarnem nivoju propozicij in stavkov na prvi pogled preprosto doumljive, bolj vprašljivi oz. težko predstavljeni so prenosi njegovih trditev na obsežnejše tekstne enote, npr. na zgodbo. Hitro se pokaže, da je Princeov zastavek dejansko boljše podprt navzdol, tj. da se bolje prilega hipotetični minimalni pripovedi, kot navzgor, torej naključno izbranim, dejansko

obstoječim pripovedim, in da pravzaprav ni daleč od strukturalizma, ki predpostavlja homologijo med lingvistiko (pri nekaterih avtorjih tudi logiko) ter naratologijo v najširšem smislu, in za katerega so posamezne gramatične kategorije, vključno s stavkom, ekvivalenti naratološkim »realijam«. Saj je končno tudi pri njem dogodek kot osrednji element pripovedi čvrsto zlepljen s propozicijo, tako da se »vsaka propozicija nanaša na en sam in samo en dogodek ali situacijo« (str. 62).

Ko so elementarne stvari postavljene, se prične Prince v poglavju o narativni gramatiki ukvarjati z njihovim povezovanjem. Po njegovem mnenju sicer vsakdo implicitno in do neke mere pozna v obeh prejšnjih poglavjih opisane poteze pripovedi, saj pač vsakdo intuitivno nekaj ve o tem, kaj je pripoved. Ali to pomeni, da avtor, za razliko od Rimmon-Kenanove, ki govori o narativni kompetenci, pridobljeni z ekstenzivnim branjem, morda meri na vrojeno kompetenco? Naj bo kakorkoli, gramatika mora biti eksplicitna in sistemska, in naloga narativne gramatike je zato s serijo trditev ali formul eksplicitno izraziti pravila, ki opredeljujejo naravo pripovedi in s katerimi je mogoče pokazati, kako je pripoved lahko proizvedena (str. 80). Dosedanji dosežki narativne gramatike imajo pomanjkljivosti: so npr. premalo splošni in premalo eksplicitni, ker ne poskrbijo za jasen proceduralni prehod od osnovnih gramatičnih enot k simboličnim sistemom, v katerih so te enote realizirane. Poleg tega so pogosto podvrženi najrazličnejšim vrednostnim kriterijem. Sam skuša te pomanjkljivosti odpraviti. Njegova gramatika sestoji: 1) iz strukturalne komponente, ki »vsebuje sklenjen niz pravil za ponovni zapis in niz generaliziranih transformacij, ki ustrezajo vsem pripovednim, a samo pripovednim strukturam«; 2) iz logične komponente, ki »ustreza propozicijski vsebini vsake pripovedi«; 3) iz pripovedujoče komponente, ki je sklenjen niz singularnih transformacij [te namreč operirajo, za razliko od generaliziranih transformacij, na enem samem nizu], ki ustrezajo pripovedovanju«; in 4) iz izrazne komponente, ki »zmore prevajati inštrukcije drugih komponent v znakovni sistem, kakršen je pisana angleščina« (str. 101). Vendar je v predlaganem modelu izčrpno formulirana samo strukturalna komponenta, ostale pa le obrisno, tako da se mora tudi Prince v končni fazi zateči k standardni rešitvi, to je k obljubam, da bo gramatika polno zaživela šele z dodelavanjem in izpopolnjevanjem v neki nedoločni prihodnosti.

Niti v najboljšem primeru pa narativna gramatika ne more odgovoriti na bolj pragmatična vprašanja, s katerimi se ukvarjata naslednji dve poglavji, ker preprosto niso v njeni domeni. V prvem od njiju Prince kljub široki izhodiščni definiciji, ki je očitno uvedena predvsem zato, da upraviči inkorporiranje narativne gramatike, zoži osrednji predmet svoje obravnave na pisane (literarne) pripovedi. Te pač pridejo v poštev pri analizi akta branja, ki ga opredeli kot »bralčevo zastavljanje relevantnih vprašanj o pomenu teksta in iskanje odgovorov nanje« (str. 105). Ko si prizadeva razločiti dejavnike, ki vplivajo na branje in razumevanje pripovedi, se naveže predvsem na Barthesovo eksplikacijo pripovednih kodov iz knjige *S/Z* (Paris, Seuil, 1970), torej na njegovo vpeljavo proaretskega, kulturološkega, hermenevtičnega, semičnega in simboličnega koda. Toda pri obravnavi metanarativnih pripovedi, ki jih po analogiji z metalingvističnimi, pri katerih je predmet diskurza jezik, splošno označi kot tiste, pri katerih je predmet diskurza pripoved, je njegova glavna referenca vendarle spet Jakobsonov funkcionalistični pogled na govorno komunikacijo. Obenem skuša

s sklicevanjem na avtoriteto lingvistike ponovno utrditi tisto razlikovanje med pripovedjo in metapripovedjo, med jezikom in metajezikom, ki ga je zamajal ravno Barthes z vpeljavo kodov v S/Z, da bi tako poiskal izhod iz aporij strukturalistične analize pripovedi, zaradi česar po mnenju nekaterih avtorjev prav to Barthesovo delo že nakazuje obrat v poststrukturalizem. Nasprotno se Prince torej ponovno zateče k domnevno trdnjšim strukturalističnim temeljem.

Zadnje poglavje v knjigi se ukvarja s *pripovednostjo* (*narrativity*), konkretnije z dejavniki, ki določajo stopnjo pripovednosti in niso samo znotrajtekstualni, ampak so odvisni od konteksta in od sprejemnika, torej bralca. Ti dejavniki vplivajo na bralčevo vrednotenje pripovedi in odločanje o tem, katere pripovedi »pripovedujejo boljšo zgodbo« in so bolj pripovedne od drugih. Bistveni dejavnik so dogodki in način njihove danosti v pripovedi: če so dani kot dejstvo, ne pa le kot možnost ali verjetnost, več prispevajo k pripovednosti. Vendar v pogled v kavzalno-temporalno zaporedje dogodkov brez celostnega vpogleda v pripoved ne zadošča, kajti pripoved ni le vsota posameznih delov, temveč specifična hierarhična celota, ki tudi vpliva na večjo pripovednost (prim. str. 152). V pripovedi namreč obstaja določena napetost med začetkom, sredino in koncem, dogodki oz. serije dogodkov pa z modificiranjem izhodiščne situacije uvajajo in utemeljujejo zaključno situacijo. Tisti dogodki, ki niso smiselno vpeti v ta lok, škodijo pripovednosti in ogrožajo pripovedno koherentnost (prim. str. 154). Pripovednost povečuje še orientiranost pripovedi h koncu, ki je po Princeu pomembnejši dejavnik kot začetek, in izpostavlja vlogo poante.

Avtor se tu nagiba k teleološkemu razumevanju pripovedi, čeprav priznava, da spričo (neeksplicirane!) paradoksalne narave pripovedi obstajajo tudi takšne pripovedi, ki se ne razvijajo od začetka h koncu in pri katerih ob branju ni nikakršnega odgovarjanja na vprašanja, ki jih zastavlja tekst, ker da je začetek konec in so bila vsa vprašanja že predhodno pojasnjena. Ker mu pripovednost v bistvu pomeni sredstva za dobro povedano zgodbo, pa prihaja v protislovje s svojo lastno uvodno definicijo, po kateri se naratologija »ne ukvarja toliko z zgodovino posameznih romanov ali zgodb, z njihovim pomenom ali z njihovo estetsko vrednostjo, temveč bolj s potezami, ki pripoved razločujejo od drugih sistemov pomenjanja, in z modalitetami teh potez« (str. 5). V prid koherentnosti lastnega zastavka, ki predvideva odpravo vrednostnih kriterijev, sicer ponuja povsem sprejemljivo rešitev: pripovednost ni v celoti identična pripovedi, saj pripoved vsebuje še druge, nepripovedne sestavine in vrednosti. Toda nepojasnjeno ostaja, kakšno je potem njeno razmerje do *berljivosti* (*legibility*) in *bralnosti* (*readability*), če kljub vsemu ni zvedljiva nanju. Zaradi pomanjkljive določenosti pripovednosti, ki – mimo »splošno razširjenega soglasja glede komparativne pripovednosti različnih tekstov« (prim. str. 145), (verjetno) vzpostavljivega z bralčevo kompetenco – nima samostojne konceptualne podlage in dopušča le razpravljanje o gradaciji oz. o stopnjah, zaradi te pomanjkljivosti so torej problematične tudi trditve o možnosti obstajanja pripovednosti zunaj pripovedi in o tem, da naj bi celo nepripovedi mestoma dosegale visoko stopnjo pripovednosti (prim. str. 161).

Princeove težave in nedoslednosti se opazno množijo spričo dvoumnega in v bistvu nereflektiranega razmerja med pripovedjo in zgodbo, kot posledica tega pa tudi med pripovednostjo in zgodbo. Če se avtor nagiba k izenačevanju pripovedi in zgodbe, bi bilo namesto

pripovednosti nemara ustrežnejše govoriti o zgodbovnosti ali zgodbnosti; a to je že prosto sklepanje, za katerega v knjigi ni najti dovolj opore. Obenem njegove težave opozarjajo na nezadostno konceptualizacijo dogodka kot ene od osnovnih konstituant pripovedi zgolj v okvirih propozicijske logike in kažejo na kričečo odsotnost globlje filozofske refleksije in avtorefleksije. Čeprav ponuja Prince tudi nekaj uspešnih rešitev, ostajajo njegova naratološka prizadevanja dejansko vse preveč v okvirih, ki jih je v sklepu sam prostodušno označil za mehanično pripovedi (prim. str. 163), ter si tako neizbežno zmanjšujejo pomen, ki bi ga kot uvodni sestop v problematiko mogla imeti. Delo Shlomith Rimmon-Kenanove je zato kljub pomislekom, ki jih sproža, bolje izpolnilo svoj namen.

KRITIKA SOVRETOV ZBORNIK
Zbornik Društva slovenskih
književnih prevajalcev 11
Uredili Kajetan Gantar, Frane
Jerman, Janko Moder

Društvo slovenskih književnih pre-
vajalcev in

Društvo za antične in humanistič-
ne študije Slovenije,
Ljubljana 1986

Zbornik je nekoliko drugačen od prejšnjih svoje vrste: v naslovu ne omenja niti prevoda niti prevajanja, temveč le priimek osebnosti, ki so ji posvečeni objavljeni prispevki ne glede na to, ali se neposredno ukvarjajo s Sovretom in njegovim delom ali ne. Poleg tega med prispevki, ki razpravljajo o Sovretu, niso vsi namenjeni njegovi prevajalski dejavnosti in nimajo vsi običajne referatne oblike. Tako so npr. za biografske orise Sovretove osebnosti poskrbeli štirje avtorji, a pri tem uporabili obliko ode, govora in memoarjev. Klasični filolog in znani prevajalec izbranih mojstrov slovenske literature v latinščino profesor Silvester Kopriva je za uvod postavil časovne, krajevne in vzročne koordinate zbornika in z njim povezanega srečanja jugoslovanskih književnih prevajalcev v oktobru 1985 na Ptuju. S sodelovanjem Društva za antične in humanistične študije Slovenije ga je v počastitev stoletnice Sovretovega rojstva priredilo Društvo slovenskih književnih prevajalcev in ob tej priložnosti je prof. Kopriva spesnil 33 slovesnih, daktilsko ubranih distihov s slovenskim naslovom *Latinski verzi v čast mestu Ptuj in v spomin na Antona Sovreta*. Za boljše razumevanje jim je dodal še obsežen slovenski komentar, ki dopolnjuje Sovretov portret na ptujskem ozadju tudi z opozorili na manj znane vire in literaturo. Tej slavnostni prigodnici v stilu Sovretovih lastnih učnih latinskih verzi-

fikacij sledi prav tako skrbno sestavljeni prozni oris slavljenceve življenjske poti in njegovega pomena za slovensko kulturo. Sovretov ugledni učenec, sodelavec in naslednik prof. dr. Kajetan Gantar ga je prebral na ljubljanski filozofski fakulteti na učiteljev stoti rojstni dan, 4. decembra 1985, kot *Govor ob odkritju Sovretove spominske plakete*. Za objavo v zborniku ga je dopolnil z opombami, med katerimi je tudi kronološka preglednica glavnih dogodkov iz Sovretovega življenja. – Zanimive *Spomine na profesorja Sovreta* je prispeval njegov nekdanji ptujski učenec Fran Brumen, daljši, nalašč nesovretovsko stilizirani spominski sestavek z nevsakdanjim naslovom *Pet osemlekt z Antonom Sovretom* pa je napisal prof. Janko Moder. V teh izrazito avtobiografskih spominih je nakopičena cela vrsta kulturnozgodovinskih podatkov in pojasnil, zlasti dragocen je popis Sovretovega in Modrovega sodelovanja v skupini jezikoslovcev, ki so pripravili *Slovenski pravopis* (1962).

Za temi literarno sestavljenimi evokacijami Sovretove osebnosti je uvrščen temeljni, čeprav ne najdaljši prispevek v zborniku. Kajetan Gantar, ki je Sovreta v celoti izčrpno predstavil v *Slovenskem biografskem leksikonu* (10, 1967) in že tam omenil kot njegovo načelno vodilo po Wilamowitzu *povzeto* pojmovanje prevoda kot »metempsihoze pesnikove in prevajalčeve duše«, je v razpravi *Sovretov prevajalski ideal* to problematiko podrobneje razvil. Sovre je bil eden naših redkih temeljito izobraženih prevajalcev, ki je čutil tudi potrebo po teoretičnem razgledu in se je na načelno stališče, ki mu je ustrezalo, tudi izrecno skliceval. Našel ga je pri nemškem klasičnem filologu in prevajalcu Ulrichu Wilamowitzu-Moellendorffu (1848–1931), ki

je že l. 1891 v članku *Was ist Übersetzen* utemeljil spoznanje, da je prevajanje brez trdnega filološkega znanja nemogoče, vendar samo to znanje za dober prevod ne zadošča: prevod naj ne lovi črke, ampak duha, pri prevodu ne gre za obnavljanje besed in stavkov, ampak za dojevanje in izražanje misli in čustev. Wilamowitz je svoja spoznanja povzel v metaforično definicijo, da je dobro prevajanje zmerom travestija, pri prevodu gre torej za »novo preobleko« iste substance; abstraktnjša varianta te prispevanja pa se opira na selitev iste duše v različna telesa: »pravi prevod je metempsihoza«. – Za načelno orientacijo je Sovretu to zadostovalo, za drugo se je trudil v vsakem prevodu posebej; o svojih iskanjih in dognanjih je podobno kakor Wilamowitz tudi sam marsikaj povedal v nekaj kritičnih pretresih tujih prevodov, v razpravi o »tehniki« prevoda in v uvodih k svojim prevodom.

Slava Starc-Križman iz Trsta je pregledala, s kakšnimi prijemi je Sovre prevedel *Kralja Ojdipa* in *Iliado*, in ponovno opozorila na vpliv Sovretovega velikega, tudi javno priznanega vzornika Otona Župančiča, ki je več kakor pol stoletja pri nas nasploh veljal za vrhunškega pesniškega prevajalca. Avtorica večinoma ocenjuje Sovretove selitvene postopke duše grških izvornikov v slovensko jezikovno telo kot uspele, zlasti v primeri z okornejšimi rešitvami starejših slovenskih prevajalcev, odklanja pa tiste, pri katerih se je prevod preveč oddaljil od bistvenih značilnosti izvornika, npr. od Homerjevega »jezika formul«, in prešel v priredbo.

Sovre je večinoma prevajal iz grščine in latinščine ali v latinščino, tu in tam tudi kaj iz nemščine in angleščine. V zborniku ta področja niso obdelana sorazmerno, saj sta daleč najpodrobnejše

razčlenjena Sovretova prevoda iz angleške in ameriške literature. Modrovi obsežni, izdatno dokumentirani in s citati ilustrirani razpravi *Sovretov prevajalski skok od Shawa do Poeja* je dodana še dokaj bogata antologija slovenskih prevodov Poejevega *Krokaja*.

Krajša razprava Ive Mikl-Curk *Anton Sovre in arheološko raziskovanje Ptuja* ob Sovretovem priložnostnem, pa vendar pomembnem posegu v arheologijo pretehtano pokaže, kako je v znanosti lahko koristno in za razvoj stroke spodbudno že odpiranje debate in iskanje terminoloških rešitev, čeprav polemika izhaja iz napačnih domnev in čeprav so od ponujenih rešitev le redke sprejemljive.

Referenti so uresničili željo privediteljev ptujskega srečanja, da bi zbranim prevajalcem iz vse Jugoslavije predstavili tudi »Sovretove sopotnike«, namreč »prevajalce in humaniste«, ki so pri drugih jugoslovanskih narodih odigrali podobno vlogo, kakor jo je Anton Sovre v slovenskem kulturnem prostoru. Darinka Nevenič-Grabovac iz Beograda je prispevala pregledno razpravo *Miloš N. Djurić kao prevodilac sa helen-skog jezika*, Željko Puratić iz Sarajeva esej *Ton Smerdel – prevodilac staroklasičnih avtora*, Engjël Sedaj iz Prištine članek *Neke karakteristike u prevodima Odiseje u prozi od Spiro Djai i Antona Sovrea*.

Oddelek o Sovretu zaključuje vedno dobrodošla bibliografija. Bogomir Gerlanc je za objavo v zborniku dopolnil svojo prejšnjo *Bibliografijo Antona Sovreta*, v kateri ni bilo podatkov o nekaterih starejših enotah in seveda tudi ne o številnih postumnih izdajah in ponatisih.

Druga, splošna oziroma teoretično orientirana tema srečanja je bila formulirana v sovretovskem metaforičnem duhu – »Metamor-

foze prevedenih besedil«. Avtorji so to seveda razumeli vsak po svoje, zato so njihovi prispevki na moč raznovrstni. To ne moti, prej deluje spodbudno in poživljajoče. Abdullah Karjagdiu iz Prištine ob treh zgledih skicira razpon »metamorfoze« od posameznih prevedenih besed do celotnega dela – novega izvirnika, ki namesto prevoda nastane ob spodbudi starega. Mensur Raifi, prav tako iz Prištine, načenja problem interpretacije v prevodu in demonstrira, kako različne variante prevoda govorijo o prevajalčevem odnosu do originala – prevod je lahko slabšalna, olepševalna itd. verzija izvirnika. – Seja Babić iz Novega Sada odpira vrsto vprašanj v zvezi z metamorfozami besedil pri prevajanju otroške literature, Aleksandar Spasov iz Skopja na kratko predstavlja Koncskega prepesnitev *Krsta pri Savici* v makedonščino. – Tone Pretnar se pri svoji natančni analizi stanslavovske in mickiewiczzevske kitičice v slovenskih prevodih omejuje na formalno primerjalno analizo verzno-kitične strukture. Albinca Lipovec obravnava tri »časovno oddaljene« slovenske prevode Nerudovih *Malostranskih povesti* bolj kompleksno, a tudi bolj obrisno. Problematičen je le poskus, da bi ob majhnem vzorcu treh konkretnih prevodov in s prepričljivimi utemeljitvami določila tri bistveno različne tipe prevodov. – Karmen Kenda ugotavlja v slovenskem prevodu Gombrovičevega romana *Ferdydurke* samovoljnosti, ki jih pripisuje pre-

vajalkinim apriornim prepričanjem o avtorjevi ideološki orientaciji. – Andrej Capuder ilustrira metamorfozo prevoda ob svojih variantah težkega odlomka iz Dantejevega *Raja* in razmišlja o problemu razumevanja izvirnika oziroma literarnega besedila nasploh. Metka Zupančič je napisala pravo prevajalsko detektivko o priredbi Simonovega romana *Trava* v radijsko igro *Ločitev* in opozorila, kako taka priredba lahko čisto mimo avtorja in prevajalca zaradi nepremišljenega, četudi ne zlonamernega dramaturgovega posega, npr. krajšanja, popolnoma spremeni avtorjev stil in sporočilo. Na koncu je Saša Markus iz Skopja poskrbel še za tri zabavne ilustracije »prevajalskih nesporazumov«.

Zdi se, da stoletje, ki je minilo od Sovretovega rojstva, in četrto stoletje, ki letos mineva od njegove smrti, tega prevajalskega mojstra in zanesenjaškega posrednika antične književnosti slovenskemu bralcu še nista postavila v dokončno minulo preteklost. Sovre je s svojimi prevodi, izražanjem in nastopi pravzaprav vse svoje sorazmerno dolgo in nenavadno aktivno življenje deloval na bralce in poslušalce nekam arhaično, patetično, celo izumetničeno, hkrati pa je iz njegovih besed venomer vela tudi mladostno učinkujoča iznajdljivost, živahnost, bujnost, neugnanost in odločnost. Energijo, ki jo je izžareval, je vsaj v tem postumnem zborniku še čutiti.

Majda Stanovnik

Tematska številka, posvečena raziskavi aktualnega dogajanja v kulturi, je v redakciji Ane Lendvaj in glavnega in odgovornega urednika revije Branka Maleša izšla sočasno s simpozijem o postmodernizmu, ki ga je v Zagrebu organiziralo hrvaško filozofsko društvo. Na razpisano temo – umetniške tendence osemdesetih let – se je odzvalo veliko število domačih in tujih avtorjev z različnimi teoretskimi profili, katerih najvidnejša posledica je pluralizem interesnih področij, optik in prijemov, s kakršnim se srečujemo v tej prvi celovitejši jugoslovanski obravnavi fenomena, imenovanega »postmoderna kultura« ali pa kar »postmoderno stanje« (J.-F. Lyotard). Zastavljeno programsko izhodišče, ki ima specifično tega stanja pred očmi, zato ne napotuje le k prikazom umetnostnega razvoja v zadnjih desetletjih, temveč k pretresu filozofskih, socioloških in političnih implikacij sodobne življenjske atmosfere oziroma k razkrivanju žariščne fakture in orbitalnih poti bivanjskega položaja ob koncu tisočletja. Na metodološki ravni torej razvija interdisciplinarni pristop, ki se ujema tako s količino in raznovrstnostjo problematike kot s postmoderno afiniteto do koordinacije, ne pa subordinacije pogledov in perspektiv, ter do konceptualne odprtosti terminološke aparature, ki nasprotuje hierarhični subsumaciji pojmov. Iz tega seveda izhaja, da se prispevkom kot končni cilj ne zastavlja izdelava enotne metodologije in referencialnega okvira, kakor si tudi z morebitno sintetizatorsko vneto in postavljanjem trdnih definicij ne prizadevajo omajati *status quo* med umetnostno

in širšo postmoderno teorijo in prakso.

Na začetku številke popolnoma legitimno pripade beseda Michaelu Köhlerju, saj se v svojem članku ukvarja z genezo in rabo ključnih terminov »postmoderna« in »postmodernizem« v historiografiji, še zlasti pa v literarni zgodovini in teoriji. V obsežnejšem delu teksta, ki je namenjen dokumentaciji obeh terminov, Köhler prvič zasledi pojem »postmodernizem« v periodizacijskem sistemu španske in latinskoameriške poezije po moderni, ki ga je sestavil Federico de Oniz, medtem ko na rabo pojma »postmoderna« naleti v enciklopedičnem historiografskem delu Arnolda Toynbeeja, kjer je ta pojem označeval epoho po začetku imperializma okrog leta 1875. Tu sta ga opazili ameriška literarna kritika in veda, tako da je starejša generacija literarnih teoretikov (I. Howe, H. Levin) proti koncu petdesetih let začela za postmoderno fikcijo s slabšalnim prizvokom imenovati literaturo po izteku modernistične klasike. Mlajša generacija (I. Hassan, L. Fiedler, S. Sontag) je nato na prelomu šestdesetih let v sedemdeseta temeljito revidirala stališča svojih predhodnikov do nove kulturne in literarne situacije, v kateri je prepoznala zametke »nove senziбилnosti«. Ker pa se Köhlerju zdita obe uveljavljeni hipotezi z strani periodizacije postmodernizma v ameriški literaturi problematični, v kratkem sklepnem delu članka predlaga svoj lastni model. Medtem ko ena datira začetek postmodernizma v čas neposredno po vojni, ki je bil izrazito nenaklonjen modernističnim ekstremizmom, in ima druga inovacije v književnosti šestdesetih let za dokaz postmodernistične občutljivosti, sta po njegovem mnenju za petdeseta leta značilni dominacija tradicionalizma, izvi-

12 REVUE

rajoča iz klasičnega modernizma, in stabilizacija neoavantgardizma z dadaističnimi in nadrealističnimi premisami. Potem ko so se avantgardistične poetike v naslednjih desetih letih izčrpale, naj bi postmoderna začela dobivati svojo slogovno neenotno in težko določljivo fiziognomijo šele po letu 1970, pri čemer naj bi bil privednik »postmoderen« odslej rezerviran zgolj za književnost. Po Köhlerju, ki zgodovinsko-epohalni oziroma globalni kulturološki pojem »postmoderna« aplicira in omejuje edinole na literarno sfero, bi se obdobje od 1945 do 1970 moralo imenovati »pozna moderna«.

Drugi po vrsti je prispevek Maurizio Ferrarisa, katerega osnovna intencija je, preizprašati Lyotardove teze o postmodernem stanju. Ključno delo za razumevanje postmoderne vidi v Lyotardovi knjigi *La condition postmoderne* (Paris 1979), ki med drugim govori o t. i. »velikih zgodbah«, karakterističnih za moderno dobo. Ferraris po Lyotardu povzema sumaričen prikaz treh osnovnih tovrstnih arhetipov, razsvetljenstva, idealizma in marksizma, in sprevidi, da je današnja informacijska družba, v kateri se znanje drobi in kjer so množični mediji nadomestili humanistično vizijo znanja kot možnosti za napredovanje subjekta in emancipacijo človeštva, velikim zgodbam zadalja smrtni udarec. Vendar se zdi, da se Ferraris kljub nedistanciranemu in torej afirmativnemu obnavljanju Lyotardovih analiz, češ da so ideologije in humanistično formativna funkcija znanja v eri informatike izgubile vrednost, bolj nagiba k Habermasovemu stališču, po katerem razglas o zatonu velikih zgodb ne pomeni vstopa v novo dobo, marveč pristanek na *fait accompli*, na dejstvo, da je moderni projekt razsvetljenstva ostal nedokončan.

Na Habermasa, ki nasprotuje neokonservativizmu nemških, francoskih in ameriških teoretikov postmoderne, nemara implicitno navezuje tudi tedaj, ko omenja nekritično širjenje in banalizacije tega termina v Italiji, zaradi katerih je »postmoderna« po njegovih besedah postala teoretsko jamstvo za konec ideologije, neke vrste »ideologija konca ideologij«, ki avtokontradiktorno terja vnovično utemeljitev totalitete.

V *Republiki* je nadalje objavljen esej Ihaba Hassana o kulturi v postmoderni dobi, za katere razumevanje se mu kot najpomembnejša razkriva igra indeterminacije in imanence. Hassan, ki je s svojimi knjigami botroval uveljavitvi postmodernizma v ameriški literarni vedi, se tu odpoveduje temu izrazu, ker naj bi sodobnemu redu spoznavanja bolj ustrezal izraz »indeterminanca«, seštevke indeterminacije in imanence kot dveh posebnosti prevladujočega duhovnega stanja. Jasna definicija kulture, ki jo je Matthew Arnold povezoval z notranjim prizadevanjem za popolnost, skladnost in celovitost prek poznavanja vrhunskih miselnih dosežkov, se mu zaradi meritorne vloge medijev in nepregledne nomenklature informacij za današnji čas ne zdi več ustrezna, kar pa ne vodi v anarhijo po standardnem humanističnem rezoniranju, temveč v indeterminacijo, ki je celotni sferi kulture bistveno notranja. Indeterminacija, kot pravi Hassan, ima svoje oporiščne točke v umetnostih: goji naklonjenost do parataktičnih slogov, katerih pravila ne vsebujejo težnje po hierarhični organizaciji podob in percepcij, ter pri tem daje prednost metonimiji pred metaforo, sintagmatskim modelom pred paradigmskimi, igri pred participacijo. Na drugi strani se imanenca nahaja znotraj skrajnih meja, ki orišujejo širjenje zavesti, saj je posta-

la lastnost vseh transdisciplinarno zasnovanih semiotičnih sistemov v ekspanziji, vključujoč tudi književnost.

V razgibani epistemološki katalog postmoderne, ki na filozofski ravni preklicuje metafiziko antropocentričnega subjekta, se uvršča tudi t. i. »mehka misel« (pensiero debole). Tekst Piera Alda Rovattija, vzet iz istoimenskega zbornika (Milano 1983), prezentira nekatere razsežnosti mehke misli, ki se kot neutemeljujoča zasnavlja na nasprotju s »trdo mislijo« (pensiero forte), vendar ne pomeni nemoči in odstopa od mišljenja sploh, temveč zavračanje redukcionističnih ontoloških utemeljitev, kakršnim se predaja metafizična trda misel. Tipičen položaj trde misli se Rovattiju razodeva v tem, da sta tisti, ki misli, in mišljenje med seboj vzajemno povezana, tako da se ogledujeta drug v drugem in si ustrezata kakor zrcalni podobi. Drugačen je slabo uravnoteženi in tvegani položaj mehke misli, ki je po Rovattijevem mnenju najbolje zajet v Nietzschejevem aforizmu, da se človek kotali od središča k vrednosti x, proti neznanemu, pri čemer izguba središča obenem vsebuje možnost, da bo mislec izgubil samega sebe. Toda zdaj se človek ne umakne vase, kar se je dogajalo v kriznih fazah preteklih kultur, marveč z vztrajanjem v tej krhki eksistencialni situaciji postane deležen svojevrstne moči. Nelinearna in neregularna konstelacija objekta in subjekta spoznavanja načinja moč navadnega spoznavnega akta, ki sloni na apriorni ideji o stvarnosti in nas samih. V obzorju mehke misli recept spoznavanja zamenja »globalno izkustvo«. Avtomatizem vsakdanjosti, v katerega smo prepričani, odslej motrimo z izkustvene razdalje aktivnega gnuša in pasivne ravnodušnosti. O tem po Rovattijevem sklepanju

pripoveduje Handkejev literarni opus, podobno poantirana pa so tudi že nekatera Kafkova, Musilova in Sartrova dela.

Gianni Vattimo, prominentni prevajalec Heideggerja v italijanščino, svojo vizijo mehke misli utemeljuje na prepoznavi dejstva, da sleherno izkustvo pripada adekvatnemu zgodovinsko-kulturnemu, jezikovnemu in kategorijskemu horizontu. Utemeljitev sleherne razprave je zato mimo metafizičnega spoznavnega regresa h *causa prima* lahko le hermenevtične narave. S tega izhodišča se Vattimo spopade z »idejama o totaliteti in o ponovnem prisvajanju«, ki tvorita glavno oprijemališče dialektičnega mišljenja. Že Sartrova *Kritika dialektičnega uma* je po njegovem docela ponevedoma dokazala, da se ideal totalnega, ponovno prisvojenega vedenja po zmagi revolucije učvrsti v strukturo oblasti, ki naj bi jo prav to vedenje v njeni strukturalni zasnovi ukini. Nekoliko drugače je Benjamin v *Tezah o filozofiji zgodovine* idejo napredka povezoval s kulturo vladarjev, ki pišejo svojo lastno zgodovino. Spodbuda za revolucijo naj bi pritekala iz ekskluzivističnega oblastniškega maličenja zgodovine, ne pa rezultirala iz cilja revolucionarjev, da bi potomcem zagotovili boljšo prihodnost. Benjamin je sicer namignil na ekskluzivizem revolucije same, ko je zapisal, da Mesija vselej pride kot odrešenik in hkrati kot zmagovalec nad Antikristom, kljub temu pa Vattimo v materialističnem obratu heglovske dialektike vidi permanentno »disolutivno tendenco«, ker se je metafizičnega ozadja totalitete in ponovnega prisvajanja vedenja loteval le s kritičnimi aluzijami, ne da bi ga v celoti podvrigel radikalni kritiki. S kritiko ideologije kot produkta metafizike je sovpadlo šele Heideggerjevo razumevanje biti v

smislu *Überlieferung* in *Geschick*, postavljeno nasproti metafizični tradiciji, ki ji je bit bila vrhovno bivajoče ali »stalnost v prisotnosti«. Nenehno prenašanje, bledenje in efemernost biti so vzrok za njeno slabljenje (ali za slabljenje njenega pojma), kar odseva v načinu pojmovanja mišljenja in tubiti, ki je njen »subjekt«. Zato je artikulacija tega odsevanja, kakor pravi Vattimo, poglavitna naloga mehke oziroma šibke misli. Pri tem mehka misel sprejema dialektično-metafizično nasledstvo tako, da se oprijema metafizičnega kategorialnega aparata, ker pač transkategorialni pristop k biti ni mogoč. Objektivirajoče kategorije metafizike sprevača, na način heideggerjevske *Verwindung* jih očiščuje tistega, kar jih je konstituiralo kot metafizične. Z njimi ravna pietetno, kakor da so »spomeniki« nekoč žive preteklosti. Treba pa je še pripomniti, da Vattimo namesto metafizičnega vračanja k prapočelu vpeljuje Wittgensteinov koncept jezikovnih iger za kriterij, ki v zgodovinskem pogledu neogibno razlikujočim se pietetnim ravnanjem podeljuje veljavnost. Pravila jezikovnih iger se namreč ne vsiljujejo v imenu svoje preverjene funkcionalnosti, marveč v imenu neomahljivega spoštovanja do spomenikov mišljenja. Resnica je tako plod retorike, tj. hermenevtike, in nastaja v odprtem dialogu med posamezniki, skupinami in obdobji.

Iz omenjenega Wittgensteinovega koncepta posredno izhaja tudi Lyotardov tekst, katerega odlomek parabolčno opisuje »nezvedljivo razliko« (*différend*) med diskurzivnimi žanri: »Tožnik svojo tožbo predloži sodišču, obtoženi pa argumentirano pokaže na nezadostnost obtožbe. Pride do spora... Nezvedljiva razlika med dvema stranema se primeri tedaj, ko ‚poravnava‘ konflikta, ki

ju postavlja vsaksebi, poteka v idiomu ene od obeh strani, medtem ko krivica, ki se godi drugi strani, v tem idiomu nima pomena.« Nezvedljiva razlika torej priča o tem, da ni prevajanja enega diskurzivnega žanra v drugega brez preostanka, zaradi česar se to prevajanje kaže kot nasilno zvajanje nezvedljive razlike v vsakokratni drugačmi jezikovni režim. Ker so v sleherni žanr diskurza lahko uverženi stavki iz različnih jezikovnih režimov, vselej prihaja do konfliktov, ki pa jih ne more rešiti nikakršno »vrhovno razsodišče« ali »vrhovni žanr«. Lyotard meni, da ne obstaja žanr, katerega hegemonija nad drugimi bi bila upravičena, in tako spelje dehierarhizacijo zgodovinskih formacij in družbenih instanc na področje jezika. Filozofska spekulacija, ki je nekoč veljala za nadkodifikacijski sistem drugih diskurzov, se pravi za metajezik z na videz poenotujočo sintakso, je danes vredna svojega imena le, če pristane na odsotnost metajezika in se spusti v iskanje lastnih žanrskih jezikovnih pravil.

V *Republiki* sta nadalje priobčena kratka recenzija Fosterjevega zbornika *Postmodern Culture* (London in Sydney 1983) izpod peresa Ljiljanke Lovrinčević in iz tega zbornika izbrani esej Gregoryja Ulmerja o predmetu literarne postkritike (poročilo o tem zborniku najdemo v Primerjalni književnosti 9/1986, št. 2).

Taras Kermauner v svojem tekstu pregleduje historične pogoje za nastanek postmodernistične simulacije v slovenski literaturi. Protagonisti perspektivaškega gibanja, pravi, so razglasili smrt akcije, v študentskem gibanju je fingirana akcija dobila karakter estetike, medtem ko je znotrajtekstualna kritika ob institucionalizaciji neoavantgarde izgubila svoj predmet ter se prelevila v

nadomestek za odsotno literaturo. Simulacijo po Baudrillardu definira kot postopek, ki realnost zamenjuje z znaki realnega. Poslej jo proizvajajo miniaturizirane celice in matrice računalnikov, iz česar nastaja hiperrealnost. Namesto da bi tekst odslikoval realnost, jo nadomešča s simuliranim modelom, ki je v slovenski literaturi tesno zvezan s potrebo po resakralizaciji in remitizaciji, s poskusom, kako se vrniti na začetek; tako je Pirjevec, na primer, zagovarjal sestop k izvirnemu mišljenju, kar je vplivalo zlasti na misel o umetnosti.

Slavoj Žižek interpretira postmodernizem v skladu z lacanovskim obratom »od označevalca k objektu«, od logike označevalca k logiki realnega, pri čemer obenem problematizira občo zavest o postmodernizmu, kolikor se ujema s predstavo o povratku od modernistične intelektualistične igre z znaki k avtentičnosti. Obstajata dve nasprotni varianti za uprizoritev objekta kot praznine, modernistična in postmodernistična, kar Žižek dokazuje predvsem s filmskimi zgledi. Modernistični postopek razodeva, da je v Središču strukture prazno mesto, pozitivacija ničesar, vendar igra strukture teče naprej, čeprav je objekt odsoten oziroma je prisotno zgolj njegovo prazno mesto. Ker objekta ne pokaže, še vedno omožga razlago dogajanja s perspektive odsotnega Boga ali manka Predmeta. Daleč subverzivnejši je postmodernistični postopek, ki – nasprotno – neposredno pokaže objekt, pozitivacijo odsotnega Predmeta. Grozljivost in odvratnost tega vsakdanjega objekta, ki zapolni Središče strukture, sta učinek njegovega strukturnega mesta. Klasično modernistično delo je potemtakem *Čakajoč na Godota*, v katerem je Godot metafora ničā, o postmodernističnem obratu pa bi bilo po

Žižkovem mnenju mogoče govoriti, če bi se Godot pojavil, recimo, v podobi vsakdanjega idiotskega debeluha, ki bi se po nesrečnem naključju znašel na mestu Predmeta. Modernist je za Žižka tudi Joyce s svojim neskončnim interpretativnim delirijem, v katerem se proces označevanja fetišistično vrti okrog Središča, medtem ko Joyceov protipol uteleša Kafka. Kolikor modernistično branje v *Procesu* in *Gradu* odkriva nedostopnost transcendentne instance, ki naj bi bila znamenje za odsotnega Boga, je napačno, saj sta proces in grad prisotna v obliki obscene birokratske mašinerije. Odsotni transcendentni Bog je tako znotraj Kafkovega pisateljskega univerzuma stopil z varne razdalje v prisotnost, postal še preveč prezenten in dobil grozljive in gnusne poteze. Kar zadeva prikazovanje objekta z zornega kota središčne strukturne praznine, je Kafka torej postmodernistični avtor.

Dimitrij Rupel v tekstu o položaju slovenske postmoderne umetnosti ugotavlja, da se je postmodernizem z modernističnimi elementi začel na pragu osemdesetih let. Če je modernizem sovpadel z družbenim pojavom industrializacije (T. Adorno), je postmodernizem za Rupla po analogiji umetnost postindustrijske družbe, o kateri govori Daniel Bell. Vendar pa se distancira od Bellove definicije postmodernizma kot popularne izvedbe modernizma, ko pravi, da je populistično uresničevanje umetnosti v praksi (dogajanje na ulici, happeningi) vodilo modernizma ali celo avantgarde. Pozornost usmeri zlasti na slovensko »transavantgar-do« in v kocketiranju gibanja *Lai-bach Kunst* s totalitarizmi ne najde subverzivnega naboja, saj po njegovem tu ne gre za apolo-gijo niti za kritiko, marveč dejansko za reprezentacijo totalita-

rizma. Nenavadnost tovrstnega avantgardizma je najpoprej v tem, da sicer uporablja ideološki jezik politične manipulacije, a hkrati gradi na tradiciji in vsebuje številne »konservativne« sestavine.

Na področje postmoderne arhitekture posega intervju Stanislausa von Moosa s pomembnim ameriškim arhitektom in arhitekturnim teoretikom Robertom Venturijem in njegovo sodelavko Denise Scott-Brown, soavtorico bogate sociološko-urbanistične študije o Las Vegasu. Temeljni inspirativni vir za svoje projekte odkriva Venturi v kontekstu ameriške folklore in anonimne komercialne arhitekture, pri čemer daje prednost eklekticistični mešanici različnih in indirektnih stilnih vplivov pred ortodoksnim sledenjem enemu samemu slogu. Vplivno območje Venturijeve arhitekture, kakor je mogoče razbrati iz njegovega pripovedovanja, zaseda nekaj arhitekturnih modernistov, med slikarji pa neo-realisti in popartisti, medtem ko slikarstvo abstraktnih ekspresionistov v njegovi poetiki ni zapustilo izrazitejših sledov. Pri popartistih ga je pritegnila zlasti njihova izvedba resničnosti, ki spreminja kontekst, merilo in proporce realnih pojavov, kakor tudi vključenost banalnih elementov v njihovih delih. Moos zato sklepa, da Venturijevi arhitekturni projekti, ki prek tovrstne popartistične metode povzdigujejo vrednote porabniške družbe, ne da bi zanje poskušali izdelati alternativo, zastopajo popolnoma nasprotno pozicijo tisti v ZDA vse bolj prevladujoči smeri, ki se nagiba k brutalizmu »herojskega habitusa«.

Jere Tarle v oceni knjige *L'Ere du vide* (Pariz 1983) Gillesa Lipovetskega govori o ambicioznem programu francoskega avtorja, da bi postmoderni individuum,

družbo in kulturo osvetlil z zgodovinskega, sociološkega in filozofskega zornega kota. Pri tem ugotavlja, da Lipovetsky kakor številni ameriški eksperti vse troje označuje s sociološko-antropološko kategorijo »narcisizem« in da močneje poudarja zgodovinsko perspektivo pri pretresanju postmoderne kot Lyotard, ki je v francosko teorijo vpeljal ta termin. Po svojem rojaku Tocquevillu povzema tezo o težnjah novoveških demokracij k egalizaciji hierarhij in hipertrofiji ega ter zatrjuje, da se je z demokratskim idealom avtonomnega posameznika začel »proces personalizacije«, ki se je v zadnjih dvajsetih letih zaradi pritiska množičnega porabništva in psihologizacije toliko bolj multipliciral. Individualizem postmodernega Narcisa se po Lipovetskem torej zrcali v njegovem naporu, da bi realiziral svoje najintimnejše posebnosti in različnosti od drugih. Ni asocialen, kolikor s svojim družbenim angažmajem afirmira solidarnost mikroskupine, je pa apatičen, saj se sooča s »praznino«, z odsotnostjo kolektivne vere in strasti. Prek množične apatije, izvirajoče iz individualističnega nezaupanja do kolektivnih obsesij, zamenjuje strategijo rivalstva v postmoderni družbi etos ravnodušnosti.

Podrobnemu Tarlejevemu uvodu sledita dva odlomka iz knjige, v katerih se Lipovetsky ukvarja z umetniškimi postmodernizmom v času izčrpanosti avantgarde in s statusom mode v fenomenologiji postmoderne ravnodušnosti. Postmodernizem se po njegovem odvrta od obsedenosti z inovacijo in revolucijo za vsako ceno in rehabilitira potlačeno v modernizmu (tradicijo, lokalno, ornamentacijo), medtem ko moda v postmoderni ni več estetska, marveč humoristična struktura, kajti miroljubna koeksistenca modnih

novosti in staromodnosti učinkuje le še v skladu s koeficientom smešnosti.

Simulacija družbenega kozmosa in izgubljena avtentičnost narave sta Francesci Alinovi povod za to, da sodobno eksistenco primerja z voyeurizmom, kakršnega slika mit o votlini iz Platonove *Države*, a opozarja na to razliko, da se pogled postmodernega voyeurizma ustavlja ob fasciniranjem videzu in ga pretvarja v novi absolutum. Kompjuterizacija možganov je pred časom omogočila širjenje umskega dosega in izbiro teoretske poti, ki se je popolnoma odvrnila od sveta čutnega izkustva. Zato je čista ideja mimo navezave na kakršnokoli čutno izkustvo triumfirala v konceptualizmu, za katerega sta bila predpogoj slepota pogleda in zastopavljanje čutil. Raznovrstne procedure ekranizacije in tehnološke reanimacije sveta pa so sodobni umetnosti *remakea* posredovale možnost gledanja in hkratnega percipiranja vseh čutil, poudarja Alinovijsva.

O simulaciji dogajanja oziroma o *precreated experience*, ki se dogodi pred dogajanjem samim, piše Germano Celant kot o skupnem imenovalcu novih slikarskih postopkov. Umetnik v centrifugi, ki simulira vizualno potovanje, izgublja stik s svetom, zaradi česar svojega izkustva ne opira na podatke, marveč na svet videzov. Celant sklepa, da zaradi vnaprej preračunanega prilagajanja izpraznjenim podobam in videzom preteklosti iz simuliranega potovanja izginja subjektivnost, saj razmerja med subjektom in objektom ni več, kolikor je slednji postal irealen. Ob popačeni percepciji in strogo določenem poteku simulacije lahko, denimo, neoekspresionisti in neometafizi ki izdelajo zgolj tehnično dovršeno »apologijo preteklosti«.

O anahronistih ali slikarjih me-

morije, ki so ob transavantgardi od prvih razstav sredi sedemdesetih let vse bolj navzoči na italijanskem slikarskem prizorišču, poroča Ješa Denegri in navaja neprizanesljive oznake, katere so jim prilepili vodilni likovni kritiki. Za nosilce konservativne reakcije zoper umetniški modernizem in avantgardizem jih imajo zato, ker anahronističnost njihovih del izvira iz specifične imaginacije in obrtniške spretnosti, s katerima sledijo zgledom in idealom preteklih obdobij, ne da bi si jih prizadevali komentirati z gledišča zdajšnjosti. V tem pogledu gre za umetnost, ki je kot *simulacrum*, črpajoč izključno iz umetnosti, izgubila stik z realiteto življenjskega izkustva in ki »intezivno živi svojo lastno smrt«; tako pravi Giulio Carlo Argan, ko v naslednjem prispevku analizira slikarska načela enega od njenih reprezentativnih predstavnikov, Carla Marie Marianija.

Tomaž Brejc v svojem zapisu poudarja vlogo nemških mitov v neoekspresionizmu, razpetem med bremenom zgodovinskega spomina in imperativom porabniškega ugodja, ki se kaže v barvnih izlivih in evforični slikovitosti slik. V nemški novi podobi, ki je neposredno navezala na slikarstvo ekspresionistične skupine *Die Brücke* in prestregla druge modernistične vplive skoz filter Beuysovih modelacij, opaža Brejc imaginativno svobodo. Ta svoboda nove podobe oživlja korpus nemških mitov, ki jih je množična melanholija poprej, med povojno denacifikacijo, potisnila v pozabo. V ambivalentni zmesi s hkratnimi referencami na Hitlerja, nacificiranega Wagnerja in Nietzscheja, ki namigujejo na ideološko labilnost tega postmodernističnega slikarskega trenda, imajo nemški miti namreč to funkcijo, da katastrofalno zgodovinsko izkušnjo rešujejo pred

profanacijo, kar enako velja za umetnost.

Kot iskanje »nega v mnogoterem« prek analize različnih izomorfih struktur interpretira Marko Uršič Hofstadterjevo knjigo GEB, ki na podlagi izomorfne strukturiranosti povezuje Bachovo glasbo, Escherjevo grafiko in Gödelove matematično-logične teoreme. Vendar Hofstadterjevega tkanja mreže izomorfizmov ne obvladuje totalitarna logika napredovanja k hierarhično najvišji Superstrukturi, temveč rdečo nit v knjigi GEB po Uršiču zaznamuje odisejada neskončnega iskanja istosti v izomorfih odsevih, resonancah in analogijah. Obenem Uršič izpostavlja problem izomorfizma med človeškim mišljenjem in računalniškimi procesi, pri čemer se spusti v polemiko s Hofstadterjevo podmeno, da so načelno mogoči tudi artefakti, ki bodo onstran mehničnega prenašanja in kvantitativnega multipliciranja človeške inteligence začeli misliti, ko se bodo zapletene računalniške operacije izmuznile kontroli pogramerjev. Opirajoč se na Lucasove izpeljave Gödelovega teorema o nepopolnosti formalnih sistemov, Uršič temu oporeka z ugovorom, da človek v svoje misli lahko zajame paradoks, četudi ga ne zmore rešiti, nasprotno pa se stroju, utemeljenemu na formalno neprotislovnem sistemu, kaj takega nikoli ne posreči.

Predmet zanimanja Željka Kipeja je žanrska revolucija monokromizma, slikarske zvrsti, ki se je v teku razvoja močno spremenila. Če so po njegovih besedah prvi monokromisti v enobarvnih površinah evocirali absolutno enotnost, harmonijo, primarno materijo in prostor, je prvotni tip tega internacionalnega in plastičnega jezika v naslednjih generacijah zapadel frazeologiji in slikanju dekorativnih ploskev. Prihodnost monokromizma kljub oži-

vljenemu izročilu regionalnega in nacionalnega razpoznavna v preučevanju razmerij med omenjenim jezikom, njegovo lastno zgodovino in skrivnimi razsežnostmi jezikovnih znakov, ki pokrivajo širšo simbolično celoto.

Med prispevke k obravnavi slikarske problematike v postmoderni spada tudi tekst Achilleja Bonita Olive, osrednjega teoretika italijanske transavantgarde. Oliva razlaga mlado likovno kritiko kot epifenomen transavantgardistične prakse, svojevrstnega ekstrakta zgodovinskih avantgard na eni strani in nizke kulture, okusa in obrtniških veščin na drugi. Umetniki transavantgarde so namreč s sproščenim mešanjem teh prv in mutacijskimi eksperimenti z njimi odločilno vplivali na nomadsko gibanje »postkritike« po področju umetnosti, ki ne upošteva več ideoloških zahtevkov in fetišiziranih norm poprejšnjih kritičnih analiz. Za »transavantgardo« pa Dejan Kršič označuje vse pojave v likovnih umetnostih, ki naj bi po splošnih merilih sodili v sklop postmodernizma, poudarjajoč, da so zgodovinske avantgarde ekscesno reagirale na ekspanzijo medijev, medtem ko sodobna umetniška *praxis* s pridom izkorišča razgled, katerega je odprla medijska vzpostavitev planetarne vasi. Na vprašanje o postmodernističnem slikarstvu nato še zadnjič v *Republiki* odgovarja tekst Marine Gržinič, ki se sprva posveča ekonomski platformi in tržnim implikacijam postmodernizma ter ga po Jamesonu definira za »kulturalno dominantno poznega, multinacionalnega ali porabniškega kapitalizma«. Gržiničeva potem za vizualno produkcijo ljubljanske subkulture scene ugotavlja, da temelji na jukstapoziciji reprezentacijskih načinov (slikarstva in fotografije) in torej subkulturalno dejavnost zavoljo njenega na-

vezovanja na popularno kulturo uvršča v kategorijo postmodernizma, sklicujoč se spet na Jamesona, ki trdi, da je »estetski populizem« eden od bistvenih atributov postmodernizma. O izdelkih skupine IRWIN meni Gržiničeva, da niso simulacija slikarskih postopkov, konzumacija preteklih kodov ali citiranje in prepisovanje zgodovine umetnosti, temveč rezultati konstrukcije in dekonstrukcije.

Rastko Močnik v svojem spisu obravnava topiko postmodernega eksistencialnega položaja in pri tem s sociološkega gledišča opredeljuje »postmodernizem« v pomenu postmoderne kulture prek televizijske metafore, češ da je zanj značilen egalitarističen televizijski pogled na svet. Zanimivo je, da za razloček od Gržiničeve prepozna v »postmodernizmu« horizontalni sinkretizem kulture, ki izključuje vertikalne relacije in tako, čeprav to naposled ni izrečeno, tudi možnost subkulture oziroma alternativne kulture; od tod pa izhaja, da alternativa po horizontalni logiki kulturne teksture izgublja prevratniški zagon in ostaja brez alternative.

V estetsko sfero dramatike in gledališke tehnike posega naslednji tekst iz *Republike*, v katerem Vladimir Stojsavljevič razčlenjuje »retrogardne dogodke« Gledališča sester Scipiona Nasice. V zvezi – na primer – s *Krstom pod Triglavom* izpostavlja vodilni motiv represije, simulacijo militantnosti, spektakularnost, gigantsko slikovno scenografijo, razgaljanje prizoriščnega volumna kakor na kubističnih platnih, reference na gledališče agitpropa ipd.

Izjemno relevantno dopolnilo k problemskemu jedru sodobnih umetnostnih tendenc nato prinaša spis Ivanke Stoianove o najnovejših glasbenih iskanjih. Že serialna glasba petdesetih let, kot pravi Stoianova, je poudarjala

raziskovanje samega zvoka, v anti-glasbi šestdesetih let pa je tovrstni »fetišizem materiala« prišel do izraza z uporabo šumov kot prvovrstnega muzikalnega gradiva. Novost v sodobni glasbi je produkcija kompleksnih zvokov, s čimer ta glasba prek sistematične introspekcije sonogramov in spektrogramov nadaljuje tradicijo poglobljanja v strukturo zvoka, a hkrati opušča modernistična načela komponiranja, kajti kompozicijo glasbenih del odslej sestavljajo elaboracije kompleksnih zvokov, ne več sintagmatski odnosi posameznih zvočnih verig. V kompleksnih zvočnih telesih, katerih fluktuacija izključuje polifono glasbeno oblikovanje, je zbrisana tudi meja med zvokom in šumom, saj so ta telesa posledice fuzije med instrumentalnimi, vokalnimi in elektronskimi zvoki in šumi. Težišče razvoja v takšni sintetični kompoziciji ni na začetku partiture, marveč je vključeno v sleherno izbirno kretljivo kompozicijskega procesa. Zato Stoianova pripominja, da na avantgardistično idejo napredka spominja le tehnološki razcvet postmodernih glasbenih snovanj, pač pa aditivna sinteza na ravni komponiranja v nobenem pogledu ne asociira na obliko avantgardistične recidive.

Gérard Raulet v spisu o koncu uma v zgodovini razkriva izid polemike med Habermasom in nasprotniki, med »modernim« in »postmodernim«: Habermas, ki ima za vrhovno instanco vsakršnega sporazuma razsvetljevski princip racionalnosti, je svoje nasprotnike želel privedi pred razsodišče uma, katerega jurisdikcije pa »postmoderni« ne priznavajo več. To je bil po Rauletu vzrok za neuspeh Habermasove polemike, kajti do nesporazuma je prišlo zaradi spremembe v pojmovanju zgodovine, ki rezultira iz ukinitve ideje o umu v zgo-

dovini. Tako predvsem Lyotardova »politika brez spomina« in Jencksova razlaga historicizma v postmoderni arhitekturi zavračata vsako vzpostavljane reda v preteklosti oziroma osmišljanje sedanjosti v njej, kar se ujema s povratkom v ciklično razumevanje zgodovine. Lyotardova teza, da more biti neko delo najprej postmoderno, da bi lahko bilo potem moderno, na primer implicira mehanično vrstenje in ciklično izmenjavanje modernosti in postmodernosti. Vendar se Raulet ne strinja z Lyotardovo atomizacijo sporazuma, ki posredno izhaja iz ideje o ukinitvi uma v zgodovini, in z njegovo zamisljivo o svobodni igri diskurzivnih žanrov, znotraj katerih bi bil sporazum zveden načasne in dvosmiselne dogovore. Ker je kompleksne dvosmiselnosti po Lyotardu treba pustiti »v igri« znotraj vsakokratnega jezikovnega režima in ker velja edinole uživati v igri z njimi, vidi Raulet v tem oznanjanje »vesele znanosti«. Zavzema se za revitalizacijo uma v obliki nekega drugega tipa racionalnosti in neke druge »praktične filozofije«, s čimer pravzaprav pritrjuje Habermasu, ki zagovarja prehod spekulativnih znanosti iz nevtralne pozicije k življenjski praksi.

Zadnji prispevek v *Republiki* je tekst Rade Iveković, ki učinkovito izrisuje postmoderne filozofske koordinate italijanske mehke misli, Lyotardove in Axelosove filozofije ter zadnjih Serresovih in Calvinovih literarnih del. Njen ekspezo o horizontu neutemeljujočega mišljenja pa bi lahko rabil za kratek rezime našega pregleda. »Postmoderni«, če torej parafraziramo ekspertizo Ivekovićeve, terjajo ponovno izpraševanje temeljev in postavk mišljenja in racionalnosti; zavračajo metafiziko subjekta in njegovo legitimiranje z ideologijo, kar njihovo kritič-

nost na družbeni ravni vodi vstran od ponavljanja velikih zgodb; začenjajo dialog med različnimi kulturnimi srenjami in stapljajo meje med teoretskimi disciplinami; odstopajo od ideje o linearnosti zgodovine in o enodimenzionalni vzročnosti, kakor je že Nietzsche v kategorijah vzroka in posledice spoznal zgolj lingvistično fikcijo.

Kolikor tedaj diskurzivna figuracija postmoderne noče odpreti trdno vkopane fronte zoper dogmatske apologete racionalnosti, pač pa razpreti zaprte teleološke sistematizacije pojmov in stvari doselejše episteme, je njen ne tako zelo majhen dosežek končno treba zaslutiti v tem, da z nietzschejansko rehabilitacijo metafore izbrisuje fiktivno razliko med »pojmovnim« in »metaforičnim« mišljenjem.

Vid Snoj

POETICS TODAY

V/1984, VI/1985

Prva številka petega letnika tega mednarodnega časopisa za teorijo in analizo literature in komunikacije (prim. Primerjalna književnost 8/1985 št. 1, 10/1987 št. 2) se začenja z obsežno razpravo B. Hrushovskega, ki se ustavlja ob vprašanju o razširjeni metafori modernističnega tipa. Avtor problematiko odmika območju stilistike oziroma retorike in jo zastavlja znotraj tega, kar razume pod pojmom integracijska semantika. Metonimija je po stališčih avtorja naslednje razprave H. Bredina z Jakobsonovo definicijo (kot podobo po principu kontigvitete) samo še bolj zamegljena in nerazvidna metafora, zato jo skuša sam opredeliti v njeni specifičnosti, predvsem pa v relaciji do dveh drugih temeljnih tropov, sinekdohe in metafore. Znano je, da se interpretacije razmerja teh

treh tropov razhajajo, da vplivna belgijska grupa retorikov razglašala sinekdoho za fundamentalno podobo ter metaforo in metonimijo za njena derivata, medtem ko so npr. Jakobson in drugi razumeli sinekdoho samo kot tip metonimije, po tretji razlagi pa sta tako metonimija kot sinekdoha samo različici metafore. N. Rudick ob poeziji E. Dickinson zastavlja vprašanje intersenzornih podob v pesniškem jeziku ali t.i. sinestezije. D. Freundlieb v *Explaining Interpretation* odreka interpretaciji kot akademski disciplini relevantno, ker ni podlage za presojo, ali je »interpretacija literarnega teksta empirično resnična ali neresnična, ker ni neodvisno obstoječih pogojev resnice, ki bi določali resničnost ali neresničnost interpretativnih sodb« (str. 94), in pledira za razvoj eksplanatornih teorij literarne komunikacije kot kulturne institucije, ki razjasnjujejo postopke in konvencije produciranja smisla, predvsem pa razrešujejo vprašanje, zakaj so določeni teksti znotraj naše kulture privilegirani kot literarni. Nasprotno H. Levin v *The Implication of Explication* polemizira s trendom zavračanja interpretacije in trdi, da to orientacijo pozitivno vzdržuje celo J. Culler s svojimi interpretacijami teorije, čeprav se eksplicitno izreka za »mordinatorij interpretacije« (str. 109). Ob vrednotenju se zaustavlja najprej M. Siefertova in problematizira medijsko reduciranje kritike na zgodovino socialnega okusa, medtem ko M. Brinker polemizira z Ingardnovimi koncepcijami adekvatne estetske naravnosti in trdi, da je takšen pojem dejanski agent klasične estetike in da operira v območju teorije, ki se je od tega že odmaknila. Med ocenami omenimo le kritični odmev J. Cullerja na pregled literarne teorije 20. stoletja v knjigi T. Eagletona *Literary Theory: An Intro-*

duction; R. Cardinal ocenjuje *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* A. Jeffersonove in D. Robeya; na M. Holquistovo izdajo Bahtina (*Dialogic Imagination*) opozarja M. Ehre; M. Spencer pod naslovom *Spatial Form in postmodernizem* zajame tri knjige, izdajo J. R. Smittena in A. Daghistany *Spatial Form in Narrative*, P. D. Tobinove *Time in the Novel* in D. Lodgea *The Modes of Modern Writing*, medtem ko P. Pugliatti pod naslovom *Med filologijo in semiotiko* piše o dveh knjigah C. Segreja (*Semiotica, storia e cultura, Semiotica filologica*), ki sta konec sedemdesetih let zaznamovali več kot samo italijanski prostor.

Tematska številka o konstrukciji resničnosti v prozi (1984, 2) se po problemu navezuje na prejšnje razprave o ironičnem diskurzu (gl. Primerjalna književnost 90V1987 št. 2), čeprav je pri večini razpravljalcev vprašanje manj filozofsko izostreno. B. Hrushovski v polemiki z »redukcionisti« oziroma z esencialističnimi opredelitvami literature (zlasti s koncepcijami o pesniški funkciji jezika) razlaga vprašanje o fikcionalnosti literature kot dvonivojsko strukturiranost referenc, kot konstruiranje notranjega referenčnega polja (internal field of reference), ki se *modelira* na zunanjem referenčnem polju, in kot odnos *reprezentacije*, ki gre od notranjega k zunanjemu referenčnemu polju, pri čemer pa po njegovi sodbi ta model ne velja le za realistično prozo, ampak enako za liriko ali moderni roman ali folkloro ali nadrealistično literaturo. S. Schmidt izhaja iz predpostavke, da ima konstruktivistična kognitivna teorija pomembne posledice tudi za teorijo jezika, pomena in komunikacije ter za teorijo literature, zato daje razpravi o strukturi realnosti v prozi naslov *The Fiction is that Reality Exists in*

postavi teze: a) da je v kognitivni domeni avtopoetskih sistemov *realnost* konstrukt; b) da je v teh sistemih tudi *pomen* konstrukt; c) da je v literarnem sistemu model realnosti izveden v jezikovnih konstrukcijah, ki jih regulirajo konvencije; d) da je to, kar je literarna ali neliterarna fikcija ali realnost, odvisno od dogovornih kriterijev znotraj sistemov družbenih akcij in ne od realnosti kot take ali umetnosti kot take. V. Nemoianu (*Societal Models as Substitute Reality in Literature*) trdi, da je tradicionalni pojem *mimesis* ali docela izginil ali pa izgubil uporabnost kot specifičen epistemološki koncept, da pa je ravno v tej luči razumevanje literature postalo model za razumevanje samega razumevanja. A. Zgorzelski, izhajajoč iz modernejših pogledov na semiotske sisteme, skuša preseči dihotomično razmejitev literature na realistično in fantastično in predlaga – glede na možne predpostavke dekodiranja – sistemski model supragenoloških tipov fikcije: mimetična, paramimetična, antimimetična, fantastična, nemimetična in meta-konvencionalna literatura. Ta sistemski model po Zgorzelskem korenini tudi v historičnem materialu in ima kot sistem tudi historično veljavo. Razprava G. Zorana *Towards a Theory of Space in Narrative*, ki je važen prispevek k naratologiji, zajema zamejen aspekt vprašanja realnosti v literaturi. Avtor poskuša formulirati obči model strukturiranja prostora v narativnem tekstu, pri čemer se zaveda, da pojem prostora sploh ni kaj nedvoumnega, in zato diferencira njegov pomen na topografskem, kronotopičnem in tekstualnem nivoju. Tudi M. Balova v *Rhetoric of Subjectivity* razrešuje vprašanje proze, ko, naslanjajoč se na svoje naratološke koncepcije in na svojo revizijo Aristotelovega pojma *mimesis*, iz-

peljuje tezo, da je treba vsakršno prezentacijo realnosti v prozi videti v njenem subjektivnem aspektu. Avtorica najprej razpreda o pojmu subjektivnosti v obeh njegovih pomenih, v smislu nasprotja objektivnemu in v pomenu glagola *subiicere* (vreči pod), in si v tej zvezi zastavlja vprašanja o strukturi realnosti v prozi, o *mimesis* kot semiotskem konceptu, o relevanci proze (fikcije) za realnost ter o vlogi subjektivnosti in narativnem subjektu. Njena sklepna teza povzema značilna stališča osemdesetih let: »Struktura realnosti v prozi nima fiksirane forme. Oblikuje se skozi vsakokratno branje, na robovih subjektivnega. Kjer so zanesljivosti različnih subjektov problematične, so pomeni nestabilni. Retorika subjektivnosti potemtakem ni usmerjena k stabilnim in ponovljivim naturalizacijam, pač pa k navidezno samorazvidnim, četudi povsem neurejenim ali naključnim, za kar ima vsak bralec lastno zanesljivost« (str. 372). Balova razvija ta svoja stališča ob besedilu o Samsonu in Dalili, naslednja razprava N. F. Rubinove pa se vrača k prvi Pindarjevi olimpijski odi in predlaga model za analizo značajev v stari zborni liriki. Na primeru *Izpovedi sv. Avguština* razpravlja E. Vance o funkcijah in mejah avtobiografskega diskurza, sklepna razprava W. Moserja pa se ukvarja z vprašanjem faktičnosti v romanu in ob primeru R. Musila pretresa problem zveze med modernističnim romanom in njegovim esejizmom; ob tem ugotavlja, da t.i. kriza romana, ki jo uprizarja modernistični tip diskurza, sovpada s sočasnimi kriznim stanjem celotnega sistema diskurzov, in postavlja tezo, da je Musilov roman tematiziral prav to »relacijskost diskurzivnosti in sveta, opisov in faktičnosti« (str. 427). Na nove knjige opozarja le dvoje ocen: Eagletonova *Literary*

Theory je deležna še enega pre-tresa (D. Forgacs); R. Amossy pa ocenjuje delo C. Lafargea *La valeur littéraire*, ki postavlja pod vprašaj tradicionalni pojem literature, pa tudi znanstveno veljavnost poetike in legitimnost moči, ki jo ima področje kritike.

Na vprašanje realnosti v literaturi se navezujeta tudi preostali dve tematski številki tega letnika s problemom literarne reprezentacije, ena ob literaturi poznega srednjega veka in renesanse, druga ob moderni prozi. Pojem reprezentacije, ki je prešel v strokovno rabo ob novejših prevodih Aristotela kot ekvivalent pojmu *mimesis*, sodi med problematične ali slabo konstruirane literarno-teoretske termine in ga zlasti tudi zaradi enosmiselnosti prefiksa številni razpravljalci odklanjajo in nadomeščajo z izvornim grškim pojmom. Ker pa pojem *mimesis* zunaj konteksta grške umetnosti in njene refleksije izgublja ustrezno historično relevantno in pravo pojmovno transparento, se skozi zgodovino misel o umetnosti in še posebej o literaturi spopada z zadregami, omenjene razprave pa prav nanje eksemplarično opozarjajo. Vprašanje literarne reprezentacije je aktualno ob vsaki poetološki praksi, ki pledira za svojo emancipatorno, avtentično historično skušnjo, prav takšna izpostavljena pozicija pa pripada tako moderni literaturi kot poznosrednjeveškimi in renesančnim delom. Gostujoča urednika, S. G. Nichols in N. J. Vickersova, v uvodu poudarjata, da številka o srednjem veku in renesansi (1984, 3) izpričuje komplementarnost sodobne teorije in literature obravnavanega časa, zapisati pa je mogoče, da soočanje s koncepcijami te odmaknjene literature in aktualizacija njenih teoretskih pogledov ni kaj do-cela novega, če se spomnimo samo semiotskih navezav. Med

ducatom razprav velja opozoriti na osrednjo (*Problems of »Representation« in the Sixteenth Century*), v kateri se C. G. Dubois dotakne paradoksnosti reprezentiranja v literaturi z občutkom za filozofski in teoretski aspekt vprašanja, medtem ko preostali spisi pretežno prekrivajo izolirane vidike reprezentacijske problematike in na konkretnih besedilih (zlasti ob Danteju, Shakespeareu, farsii o jezičnem dohtarju in renesančni noveli) podčrtujejo tezo, ki jo je pred desetletji izpostavil E. R. Curtius, da se evropski duh in emancipacija njegove subjektivnosti intenzivno kažeta ne šele v renesansi ali celo šele v novem veku, ampak že v srednjeveških delih.

Temo o reprezentaciji v prozi, zlasti ob moderni literaturi, je obravnaval tudi mednarodni simpozij o naratologiji 1982 v Izraelu; del teh razprav, pretežno franco-skih avtorjev (R. Debray Genette, R. Amossy, N. Schor, R. le Huenen, P. Perron, A. Goldschläger, L. Frappier-Mazur, F. Gaillard) povzema zadnja številka petega letnika (1984, 4), razpravi H. H. Weinberga (*Centers of Consciousness Reconsidered*) in M. Sternberga (*Spatiotemporal Art and the Other H. James*) pa sta bili napisani posebej za to številko. Zlasti ob slednji bi se bilo vredno kaj več pomuditi, pa ne zato, der obsega četrtno celotne številke, temveč ker reaktualizira štiri desetletja staro tezo J. Franka o spacialni kompoziciji kot specifični modernizma, ki pa se je Sternberg loteva seveda kritično in z lastnimi izpeljavami. Ocene, ki so v tematski številki o srednjem veku in renesansi izostale, so tu številne in ponovno osredotočene na naratologijo. D. Knightova recenzira J. Cullerjev duhovni portret Barthesa v *Modern Masters*, P. Carrard piše o teoretskem delu L. Dällenbacha, M. Ba-

lova o D. Carroll *The Subject in Question: The Language of Theory and the Strategies of Fiction* in o K. Silverman *The Subject of Semiotics*, G. Prince o G. Genettovi knjigi *Nouveau discours du recit*, D. Knightova ocenjuje še S. Rimmon-Kenanove *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, D. Polan in D. Rancour-Laferrriere podpisujeta vsak svojo oceno A. Zholkovskega *Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness*, A. H. Halsall piše o S. R. Suleiman *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, D. Polan recenzira še M. Angenota *La Parole pamphlétaire: typologie des discours modernes*, N. Wing opozarja na *Sémiologie des messages sociaux*, katere avtor je A. Helbo, E. Wright pa na aktualni prevod G. Deleuza *Nietzsche and Philosophy*.

Šesti letnik se je z dvojno, leto in pol nastajajočo »feministično« številko (1985, 1–2) v uredništvu harvardske semiotično orientirane romanistke S. R. Suleiman interdisciplinarno usmeril v povsem občo zgodovinsko-antropološko problematiko, ki ji je literatura bolj okvir in izhodišče argumentiranja kot pa cilj raziskave. Ker se feministična razpravljanja običajno obremenjujejo s političnimi implikacijami, je bil izhodiščni koncept urejanja številke (podobno velja tudi za razprave, sočasno objavljene v *Boundary 2*) prav nevtralizacija vsakršnih političnih implikacij ali intenc in zgolj eksemplifikacija feminističnih tem v semiotskem okviru. Ta okvir Suleimanova opravičuje s sklicevanjem na podmeno, da vse vedenje o preteklosti in sedanjosti obstaja za nas kot oblika teksta oziroma kot označevalna praksa, torej vedno kot nekaj posredovanega in odprtega interpretaciji. Semiotika je po tej razlagi ustrezno podjetje, ki omogoči sistematično razpravlja-

nje in analizo feministične tematike; pričujoči spisi naj bi s tem, ko opozarjajo na soodvisnost in večplastnost simboličnih sistemov in njihovo funkcioniranje v zgodovini kulture, širili tudi obstoječe možnosti in cilje semiologije. Gotovost urednice o relevantnosti semiotike pa spodnaša sicer že uvodni spis o ženski kot semiotskem objektu, ki pretresa tezo Léviya-Straussa o ženski in jeziku kot predmetih menjave: avtorica C. Brooke-Rose se v izpeljavi ob primerih jezikovnih dvoumnosti, kot jih navaja U. Eco, vprašuje, ali semiotika vendarle tudi ni reakcionarna disciplina in ali niso semiotiki zgolj nezavedno nostalgični, ko iščejo globinske, izvorne, v bistvu pa falokratične elementarne strukture pomenjanja. Za celoto je značilno, da spisi konvergirajo okrog omejenega števila problemov, zajetih kot temeljnih faktorjev (ženske) eksistence (eros, smrt, materinstvo, razlika m/f, itd.). Pod naslovom *Žensko telo v zahodni kulturi* razpravljajo o feministični problematiki ugledna imena, ki so običajno v naši zavesti povezana samo z ožjo literarno-teoretično sfero: ob že omenjenih še M. Balova, J. Kristeva, N. Vickersova, N. Hustonova, N. Schorova, pa tudi Thomas G. Pavel in Charles Bernheimer. Razdelek o novih knjigah je tudi v tej obsežni dvojni številki izostal, le sedem sumarnih zabeležk opozarja na dela, komplementarna obravnavani tematiki.

Poetika poezije je skupna tema naslednje številke (1985, 3) in zajema vprašanja pesništva od biblije do sodobnosti. Ponatis leta 1939 objavljenega nedokončanega spisa *English Poetry in Greek* Nicholasa Bahtina, v štiridesetih letih profesorja grščine in lingvistike v Birminghamu v Angliji, brata bolj slavnega Mihaila Bahtina, odraža širino in tesno intelektualno zvezanost s t.i. bahtinov-

skim krogom in ga je kot poskus primerjalne študije o pesniški idiomatiki (zlasti ob primerih iz Eliotove *Puste dežele*) mogoče razumeti kot zgodnji prispevek k teoriji prevajanja. M. Pagnini z univerze v Firencah, ki sodi med zgodnejše italijanske strukturaliste in semiologe, razpravlja o pesniku Cummingsu in trdi, da bi bilo treba ob vplivih simbolizma, Poundove poezije in lingvističnega eksperimentiranja G. Steinove upoštevati tudi razmerje njegove poezije do futurizma. J. P. Gee, specialist za teoretsko lingvistiko, ugotavlja v stilni analizi W. C. Williamsa, da je tu sekvencionalnost jezika rabljena kot nediskurzivno sredstvo in da se skozi takšno jezikovno rabo kot v slikarstvu uveljavlja umetnost prikazovanja, ne pa izrekanja ali pripovedovanja, tj. takšna jezikovna raba, ki podčrtuje sebe kot sredstvo. A. L. Johnson ob Eliotovi poeziji ugotavlja tekstno fragmentiranost in paradigmatsko integriteto kot specifično modernističnega izraza. R. Tsur svoj teoretski okvir, v katerem opredeljuje »kombinacijske potenciale metričnih, sintaktičnih in tematskih elementov« (str. 417) in se pri tem posebej zaustavi ob pojmljiv kontrast, ambigviteta in *double-edgedness*, preverjanja na Miltonu, Popu in Tennysonu, pa tudi na romantičnih Blaku, Wordsworthu in Coleridgeu. Obsežni debati iz sedemdesetih let, ki jo je o vprašanju o strukturalni metodi sprožil izid Jakobsonove in Jonesove monografije o verzu pri Shakespeareu, se priključuje spis L. J. Brintonove o ikonični vlogi aspekta v 129. Shakespearovem sonetu. Ob vprašanju predmetne pesmi kot pogoste forme poromantične poezije odpira S. Sandbank problem referencialnosti v poeziji, dialogizira z Jakobsonovo koncepcijo o vlogi pesniške jezikovne funkcije in se tako priključuje

močni fronti, ki spodnaša Jakobsonovo slavo. Zadnja med razpravami o strukturalno geometrijskih vzorcih v biblični poeziji – avtor je J. Bazak – se tudi ne izogne Jakobsonovemu imenu, opozarja pa, da je v psalmih poudarjen tudi vizualni aspekt in da so to dejansko figurativne pesmi. Med razprave sta uvrščena tudi dva kritična pregleda uglednih avtorjev, U. Eca *Semiotics and the Philosophy of Language* (T. E. Lewis) in R. Posnerja *Rational Discourse and Poetic Communication: Methods of Linguistic, Literary, and Philosophical Analysis* (J. Pier). Med ocenami je osrednji tematiki številke komplementarna le R. D. Abrahamsova predstavitev knjige J. Oplanda o aspektih črnske južnoafriške tradicije, preostale recenzije pa opozarjajo na knjige iz obče metodologije literarne vede in iz naratologije. O delu dekonstrukcionista E. W. Saída *The World, the Text and the Critic* piše D. Polan, psihoanalitični orientaciji literarne vede naklonjena E. Wrightova o Y. Gabrieli *Freud and Society* in D. Anzieu *The Group and the Unconscious*, o R. Chambersa *Story and Situation* (naslov zavestno asociira na znano Chatmanovo delo *Story and Discourse*) piše H. Porter Abbott, G. Princea *Narratology*, ki je izšla v ugledni Moutonovi izdaji *Janua linguarum*, ocenjuje J. Pier, o A. I. Pascala *Proust et son narrataire* piše G. van Slyke in o J. P. Riquelmea *Teller and Tale in Joyce's Fiction* A. Roche.

Zadnja številka šestega letnika (1985, 4) ponovno izpostavlja naratološko problematiko (kar kaže, da naratologija kljub številnim ocenam, da je zašla v slepo ulico, ostaja osrednja tema stroke tudi sredi osemdesetih let), poleg tega pa nekatera obča vprašanja teksta (redundanca, koherenca, hierarhičnost, intertekstualnost, inteligibilnost, bralčeva produk-

cija pomenov i. p.). R. H. Brown skozi vprašanje o naraciji, literarni teoriji in jazu v sodobni družbi opredeljuje emancipatorno funkcijo umetnosti med drugimi družbenimi dejavniki; R. Rogers razrešuje problem redundance v ambigvitetnem tekstu; M. Zavarzadeh polemizira s sodobno kritiško prakso in (po njegovi sodbi) hermenevitično mistifikacijo, ki stoji na predpostavki, da je postmoderna proza »onkraj koda vsakršne verjetnosti«, »kot totalna nediskurzivna svoboda« (str. 607), nalogo sodobne naratologije pa vidi v raziskavi načinov tekstne inteligibilnosti in bračeve produkcije pomena. Stališče, da je kategorija časa specifična za jezik in za verbalne umetnosti, problematizira D. Mansell in s svojim spisom opozarja na afektivistični pristop k vprašanju vede o literaturi. D. Fokkema pretresa relevantnost pojma kod v literarni vedi in zagovarja stališče, da ta koncept (s svojimi izpeljankami kot zvrstni kod, sociokod i. p.) omogoča razlago številnih aspektov v literarni evoluciji in hkrati vzpodbuja povezave literarne vede z drugimi disciplinami, kot sta lingvistika ali psihologija. Kratak spis T. Sebeoka pretresa pojem intertekstualnost in sugerira, da bi ga sam uporabil tudi namesto nedoločnega pojma vpliv. Prispevek k žanrskim raziskavam A. Lefevera opozarja na problem sistemskosti skozi zgodovino literature, vendar dodaja, da ga sam razume v luči historičnega relativizma. Konstrukcija tekstne hierar-

hičnosti in njena evalvacijska funkcija, predvsem v narativnem tekstu, je predmet Y. Shenovega spisa. R. Giora spregovori o problemu tekstne koherence, zadnjo razpravo, o modalni strukturi narativnih svetov, pa je prispevala M. L. Ryan. Obsežnejši sta oceni F. Lentricchie *Criticism and Social Change* (D. Gorman sooča to delo s prav tako levo orientirano *Literarno teorijo* T. Eagletona iz istega leta) in dveh angleških prevodov Bahtinovih del (*Problems of Dostoevsky's Poetics* in *Bakhtin School Papers*, slednjega v redakciji A. Shukmanove), ob katerem izpostavlja K. Hirshkop vprašanje družbenega in subjektivnega. Aktualnost takšnih vprašanj kaže na premike, ki jih doživlja literarna veda sredi osemdesetih let, na to stanje pa opozarja tudi izbor del, ki so deležna kritične pozornosti revij. Ocenjevalci so jo v tej številki namenili naslednjim novostim: T. Docherty *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization* (E. van Alphen), B. Sharratt *The Literary Labyrinth: Contemporary Critical Discourses* (T. Eagleton), isto delo skupaj z *Reading Relations: Structures of Literary Production* istega avtorja predstavi D. Forgacs, zbornik D. Tannen *Coherence in Spoken and Written Discourse* (J. H. McDowell), E. R. Rivers *Quixotic Scriptures* (L. Schwartz Lerner), D. Madox *Semiotics of Deceit* (D. Hult) in J. Rose *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Literature* (A. Jefferson).

Jola Škulj

POJASNILO UREDNIŠTVA

V prejšnji številki Primerjalne književnosti (10/1987, št. 2, str. 69–70) je bila objavljena ocena Milene Blažič *Rečnik književnih termina*. Besedilo je bilo v redakcijskem postopku znatno skrajšano, pri čemer so bile izločene ali korigirane stvarne napake. Avtorica zadnje korigirane verzije svojega prispevka ni dobila na vpogled in je zato ni mogla odobriti. Uredništvo objavlja to pojasnilo na njeno zahtevo.

UDK 82.0001.8:886.3.091 Kos J.

metodologija literarne vede, literarnoznanstvena metodologija in izhodišča splošne znanstvene teorije in metodologije, tipi metod (formalno logični, znanstveni, filozofski), sistematika literarnoznanstvenih metod, povezave med literarnoznanstvenimi metodami

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost, Aškercova 12

UVOD V METODOLOGIJO LITERARNE VEDE

Primerjalna književnost, 11/1988, 1, str. 1-17

Uvod v metodologijo literarne vede je tu zasnovan kot pregled stanja, problemov in nalog takšne metodologije. Izhaja iz teze, da jo je mogoče razvijati samo iz trdnih izhodišč splošne znanstvene teorije in metodologije, to pa terjajo jasno opredelitev pojma metoda, pregledno razločevanje različnih tipov metod (formalno logične, znanstvene, filozofske) in določitev njihovih medsebojnih razmerij. Na tej podlagi sistematizira metode, ki ustrezajo predmetnemu področju literarne vede, pri čemer prihaja do sklepa, da je potrebno to področje zarisati čim širše, v njegovi obravnavi pa uveljavljati nabele sodobnega metodološkega pluralizma. Razprava se v zadnjem delu ukvarja s problemskimi posebnimi metod ozaroma z njihovimi možnimi povezavami, ne da bi se spuščala v obširnejšo obravnavo, ki presega obseg uvodnega odpiranja vprašani.

UDK 886.3-3.091:886.1-3.091+1850-1900.

slovenska kratka proza (=značajevka) in srbska vaška povest (seoska pripovetka), značilnosti srbske vaške povesti (daljši tekst, junaki delujejo v širše zasnovanem prostoru in imajo socialno indiferenciran jezik)

MITROVIĆ, M.

11000 Beograd, Yu, Univ. Filološki fakultet, Studentski trg 3

EKONOMIČNOST PRIPOVEDOVANJA. Slovenska in srbska kratka proza v drugi polovici 19. stoletja

Primerjalna književnost, 11/1988, 1, str. 19-28

Studija obravnava predvsem razlike med slovensko »značajevko«, obrnjeno k osebnim problematiki, in srbsko vaško povestjo (seoska pripovetka), ki slika socialno, krajevno in zgodovinsko pogojeni tip človeka. Srbske povesti so opazno daljše, junaki postavljeni v prostor, ki je široko zasnovan, pisatelji jim pogosto omogočijo besedo, tako da v pripovedovanje vnašajo počasni epski ritem in kolokvijalno ter socialno indiferenciran jezik. Na koncu študije so samo še omenjene druge razlike med slovensko in srbsko kratko prozo: afirmacija lastinega naroda, upiranje starejšim modelom pripovedovanja ali njihovo povzemanje, delitev na elitno in neelitno literaturo ter odnos do artificialnosti.

CDU 886.3-31091:886.1-31091:1850-1900.
prose slovène (sde caractère), conte champêtre serbe (seoska pripovetka), traits
principaux du conte champêtre serbe

MITROVIĆ, M.

11000 Beograd, Yu. Univ. Filološki fakultet, Studentski trg 3

L'ECONOMIE DE LA NARRATION. Les textes courts de la prose slovène et serbe dans la deuxième moitié du 19e siècle

Primerjalna književnost, 11/1988, 1, p. 19-28

Cette étude porte surtout des différences entre la prose slovène (sde caractère, tournée vers les problèmes personnels, et entre les contes champêtres serbes (seoska pripovetka) peignant le type de l'homme conditionné par le milieu social, l'ambiance locale et l'histoire. Les contes serbes sont visiblement plus longs, leurs héros sont situés dans un espace longuement conçu. Par leur leur laisse souvent la parole, de manière à introduire dans la narration un rythme épique et lent aussi bien qu'une langue différenciée en ce qui concerne le colloque et l'origine sociale. L'article termine en citant d'autres différences entre les textes courts de la prose slovène et serbe: l'affirmation de son propre peuple, la révolte contre les modèles anciens de la narration ou l'adoption de ceux-ci, la division en littérature d'élite et en littérature populaire ainsi que leur rapport avec l'artificial.

CDU 821.0001.8:886.31091 Kos, J.

methodologie de la science littéraire, methodologie litteraire et les principes de la
theorie et methodologie scientifiques generales, types des methodes (de logique
formelle, scientifique, philosophique), systematique des methodes, relations reci-
proques des methodes

KOS, J.

61000 Ljubljana, Yu. Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književ-
nost, Aškerčeva 12

L'INTRODUCTION A LA METHODOLOGIE DE LA SCIENCE LITTERAIRE

Primerjalna književnost, 11/1988, 1, p. 1-17

L'introduction à la méthodologie de la science littéraire est conçue ici comme un aperçu de l'état, des problèmes et des devoirs de cette méthodologie. Elle part de la thèse que l'on ne peut la développer qu'à partir des points de départ solides de la théorie et de la méthodologie scientifique générale ce qui exige une définition claire de la notion de méthode, une distinction nette des types différents des méthodes (celle de logique formelle, scientifique, philosophique) et la détermination de leurs relations réciproques. C'est sur cette base que sont systématisées les méthodes correspondantes au domaine concret de la science littéraire pour conclure qu'il soit nécessaire de prendre ce domaine le plus largement possible et de le traiter selon le principe de pluralisme méthodologique contemporain. Dans la partie finale, l'article traite des méthodes particulières ou bien d'une possibilité de les lier sans aborder le sujet plus largement ce qui dépasserait le caractère préliminaire de l'introduction à ces questions.

UDK 82.015.19+19* Majakovski, Micić, Kosovel, 008:316.75 Marinetti
barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi (A. Blok, V. Majakovski, I. Goll, Lj. Micić, S. Kosovel), avantgardistična ideologija barbarstva (F. T. Marinetti)

KRALJ, L.
61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost,
Aškerčeva 12

-JAZ SEM BARBAR-. Barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi

Primerjalna književnost, 11/1988, 1. str. 29-41

Nekateri avantgardistični avtorji se v motiviki literarnih del ali v programatiki identificirajo z »barbarstvom« (A. Blok, V. Majakovski, I. Goll, Lj. Micić, S. Kosovel, F. Delak, A. Černigoj, T. Sečlikar). Gre za odvod in radikalizacijo Marinettijevega destruktivizma. Medtem ko F. T. Marinetti razglasa, da je treba uničiti tradicionalne kulturne in civilizacijske vrednote (»pasatizem«) in jih nadomestiti z novo mitologijo, ki se vzpostavlja onkraj antropocentrizma, pa je avantgardistično »barbarstvo« uperjeno proti evropskemu kulturocentризmu ali kar proti Evropi. Za cilj si je postavilo fizično uničenje Evrope v korist neevropskih narodov oz. takih, ki menijo, da jim Evropa ne priznava evropskega statusa. V naknih o »novem svetu« je tem narodom pripisana mesijanska funkcija, ta pa ima za posledico nacionalizem. Ki prehaja v sovinitven in rasizem. Zadnje tri kategorije so spet analogne Marinettijevemu zanikanju internacionalizma, »domoljubni nestrpnosti«, »spanitalianizmus« in geslu o »vojni kot edini higieni sveta«. Avantgardistična ideologija barbarstva se včasih skuša legitimirati z argumenti levčarske socialne pravičnosti.

UDK 82-31.091 Zima, 82-31.091 Lukács, Bahtin, Goldmann 316.75+19*
roman in ideologija (P. V. Zima), sodobni romani (Kafka, Broch, Musil, Svevo, francoski novi romani) in socialna zgodovina sodobnega sveta, vloga pripovedovalca v sodobnem romanu

PONIZ, D.

62000 Maribor, Yu, Univ. Pedagoška fakulteta, Koroška c. 160

ROMAN IN IDEOLOGIJA

Primerjalna književnost, 11/1988, 1. str. 43-50

Članek v uvodu razgrinja nekaj značilnih problemov sodobnega romana, se posebej tistega, ki nastaja v prostoru t. i. srednje Evrope; nekatere temeljne romaneskne »poetike« (Lukács, Bahtin, Goldmann) bolj rešujejo formalne aspekte kot vsebinska vprašanja; sodobne parcialne študije pa jih v marsičem dopolnjujejo. Osrednji del članka obravnava knjigo Petra V. Zime *Romani in ideologija*. Ta se loteva vprašanj socialne zgodovine sodobnega sveta, v katerem nastajajo romani, kakršni so Kafkovi, Brochovi, Musilovi, Svevovi, kasneje tudi francoski »novi« romani in druge oblike modernega evropskega romana. Članek kritično pretrsa Zimovo ugotovitev o nekaterih značilnih kategorijah in elementih sodobnega romana, kakršne so ambivalenca junaka, njegovo zginevanje, ideološki postulat njegovega ravnanja, vloga pripovedovalca in njegova »smrt«, destrukcija socialnih vrednot ali navidezna ravnodušnost ob njihovem pojavljanju itd. Nazadnje povezuje Zimovo delo z drugimi vidiki problematike sodobnega romana, dotikajočimi se tudi sodobnih slovenstkih del.

CDU 83-32.091 Zima :82-31.091 Lukács, Bakhtine, Goldmann :316.75+19, roman et idéologie (P. V. Zima), roman contemporain (Kařka, Broch, Musil, Svevo), le nouveau roman français) et histoire sociale du monde contemporain, le rôle du narrateur dans le roman contemporain

PONIZ, D.

623000 Maribor, Yu, Univ. Pedagoška fakulteta, Koroska c 160

LE ROMAN ET L'IDÉOLOGIE

Primerjalna knjizevnost, 11/1988, 1, p. 43-50

Dans l'introduction, l'article expose quelques problèmes typiques du roman contemporain, spécialement de celui qui naît sur le territoire soi-disant de l'Europe Centrale: certaines «poétiques» du roman fondamentales (Lukács, Bakhtine, Goldmann) résolvent des aspects formels plutôt que les questions du contenu et les études partielles modernes les complètent en plusieurs aspects. La partie centrale de l'article traite du livre de Peter V. Zima, le *Roman et l'idéologie*. Ce livre aborde la question de l'histoire sociale du monde contemporain où se forment les romans comme ceux de Kařka, Broch, Musil, Svevo et, plus tard, le «nouveau» roman français et les autres formes du roman européen moderne. L'article critique les affirmations de Zima sur quelques catégories et éléments caractéristiques du roman contemporain comme l'ambivalence du héros, sa disparition, les postulats idéologiques de ses actions, le rôle du narrateur et sa «mort», la destruction des valeurs sociales ou l'indifférence apparente lorsqu'elles apparaissent etc. En conclusion, l'auteur met l'oeuvre de Zima en relation avec les autres aspects de la problématique du roman contemporain qui touchent aussi les ouvrages contemporains slovénes.

CDU 82.015.19+19* Majačkovski, Micic, Kosovel :088.316.75 Marinetti barbaisme comme motif et idéologie dans la littérature d'avant-garde (A. Blok, V. Majačkovski, I. Goll, L. Micic, S. Kosovel), idéologie de barbaisme d'avant-garde (F. T. Marinetti)

KRALJ, I.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno knjizevnost, Aškerčeva 12

•MOI, JE SUIS BARBARE. Le barbaisme comme motif et idéologie dans la littérature d'avant-garde

Primerjalna knjizevnost, 11/1988, 1, p. 29-41

Certains auteurs d'avant-garde aiment à s'identifier en ce qui concerne les motifs ou les programmes des oeuvres littéraires avec le «barbaisme» (A. Blok, V. Majačkovski, I. Goll, Lj. Micic, S. Kosovel, F. Dejak, A. Černigoj, T. Sežinski). Il s'agit de la dérivation et du radicalisme du destructionnisme de Marinetti tandis que F. M. Marinetti proclame qu'il faut détruire les valeurs traditionnelles de culture et de civilisation («passatisme») et qu'il faut les remplacer par une mythologie nouvelle qui s'inspire outre l'antropocentrisme, le «barbaisme» d'avant-garde est orienté contre le centrisme culturel de l'Europe ou bien contre l'Europe elle-même. Il a choisi comme but la destruction physique de l'Europe au profit des peuples non-européens ou bien des peuples qui croient que l'Europe n'admet pas leur statut européen. Dans les projets du «nouveau monde», une fonction de «mésisme» est attribuée à ces peuples ce qui cause le nationalisme passant au chauvinisme et racisme. Ces trois catégories sont analogues au mépris de l'internationalisme, à la devise de «la guerre comme la seule hygiène du monde» de Marinetti. L'idéologie de barbaisme de l'avant-garde voudrait se justifier par des arguments de la justice sociale de gauche.

narratologie comme «science du récit», la constitution de la narratologie, le statut de la narratologie (discipline potentielle de la poétique), les notions fondamentales de la narratologie

KORON, A.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost, Aškerčeva 12

SUR LES INTRODUCTIONS A LA NARRATOLOGIE

Primerjalna književnost, 11/1988, 1. p. 51-63

Depuis la constitution originale de la narratologie chez Todorov qui l'a définie comme «science du récit», la narratologie pendant son évolution jusqu'à nos jours combat les problèmes courants de la constitution de toute science et de son sujet. La Première partie de cet article propose une division sommaire du corpus d'ouvrages aux problèmes de narratologie en phases pré-narratologique et narratologique et en période d'expansion narratologique pour parler ensuite des questions importantes mais toujours discutables du statut de la narratologie (comme discipline potentielle de la poétique), de son nom, de son contenu, de son étendue, de ses devoirs et de son sujet. La deuxième partie de l'article traite de deux introductions à la narratologie et en présentant deux ouvrages, celui de Shlomith Rimmon-Kenan et celui de Gerald Prince, il donne une analyse critique de leurs présentations des notions narratologiques fondamentales.

naratologija kot »znanost o pripovedi«, konstituiranje naratologije, status naratologije (morebitna disciplina poetike), naratološki osnovni pojmi (Sh. Rimmon-Kenan, G. Prince)

KORON, A.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost, Aškerčeva 12

O UVODIH V NARATOLOGIJO

Primerjalna književnost, 11/1988, 1. str. 51-63

Naratologija se v svojem razvoju od prvotne konstitucije pri Todorovu, ki jo opredeljuje kot »znanost o pripovedi«, pa do današnjih časov spopada z rekurentnimi problemi konstituiranja vsake znanosti in njenega predmeta. Prvi del spisa predlaga okvirno razčlenitev korpusa del z naratološko problematiko na prednaratološko in naratološko fazo ter na obdobje naratološke ekspanzije, nato pa obravnava nekatera najpomembnejša, a še vedno sporna vprašanja o njenem statusu (kot morebitni disciplini poetike), poimenovanju, obsegu, vsebini o njenih nalozah in predmetu. Drugi del spisa se ukvarja z dvema uvodoma v naratologijo in ob delih Shlomith Rimmon-Kenanove in Geralda Princea kritično pretresa njuni predstavljivi naratoloških osnovnih pojmov.

