

primerjalna književnost

ljubljana 1988 · številka 2

Vera Troha:
**O KOSOVELU
IN ITALIJANSKEM FUTURIZMU**

Metka Zupančič:
**FRANCOSKI NOVI ROMAN
IN SOČASNE TEORETIČNE SMERI**

Darko Dolinar:
**SODOBNA LITERARNA VEDA
IN HERMENEVTIKA**

Jelica Šumlc-Riha
Jelka Kernev-Štrajn:
O DEKONSTRUKCIJI

Evald Koren:
**PRIMERJALNA KNJIZEVNOST
NA SLOVENSKEM**

KRITIKA



Svet revije: Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Miran Hladnik, Marjana Kobe (predsednica), Evald Koren, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Jola Škulj, Rapa Šuklje, 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

Letna naročnina 3000 din, za študente in dijake 1500 din

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako »za revijo«

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 12. julija 1988

VSEBINA

Razprave

Vera Troha: O Kosovelu in italijanskem futurizmu	1
Metka Zupančič: Francoski novi roman in sočasne teoretične smeri	15
Darko Dolinar: Sodobna literarna veda in hermenevtika	33
Jelica Šumić-Riha, Jelka Kernev-Štrajn: O dekonstrukciji	43

Pregledi

Evald Koren: Primerjalna književnost na Slovenskem. Ob Kosovi Primerjalni zgodovini slovenske literature	51
---	----

Kritika

Marjana Kobe: Pogledi na mladinsko književnost (Majda Stanovnik)	55
Postmoderna – nova epoha ili zabluda (Igor Zabel)	57
Linda Hutcheon: Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox (Alenka Koron) ...	60

Vera Troha

O KOSEVELU IN ITALIJANSKEM FUTURIZMU

316310

*Novejša slovenska literarna zgodovina je nekajkrat obravnavala razmerje med Kosovelom in italijanskim futurizmom, pogledi nanj pa nika-
kor niso enotni. Članek poskuša ob analizi najznačilnejšega futurističnega
pesniškega izuma, tj. svobodnih besed, ob Marinettiju in Sofficiju po-
kazati, da Kosovel sicer ta pesniški postopek pozna, vendar ga pri ustvar-
janju konsov ne uporablja. Njegova temeljna impresionistična pesniška
struktura je tako odločilen in nezamenljiv del njegovega pesnjenja, da je
našla mesto tudi v pesmih, ki jih je literarna zgodovina uvrščala v kon-
struktivizem ali v kak drug avantgardistični tok. Drugačna je le tematika
te poezije, ki ni več intimistična, zato ji tudi prejšnji, zvečine na naravo
vezani besednjak več ne ustreza, ampak so elementi montaže vzeti iz sve-
ta, ki je sicer zunaj človeka, a odločilno posega v njegovo življenje, to pa
so mesto, politika, narod.*

Pogled v imensko kazalo Kosovelovih Zbranih del ne ponuja prav nobene spodbude radovednežu, ki se je namenil ugotoviti, ali je Kosovel poznal italijansko literaturo, nemara razmišljal o njej, jo v svojih spisih upošteval, zavzel do nje kakršnosizebodi stališče, in iz ugotovljenega sklepati, ali je vznemirila njegovega ustvarjalnega duha, se mu poskusila vsiliti bodisi kot formalna bodisi kot tematska zasnova; italijanskih futuristov, ki nas tu predvsem zanimajo, Kosovel nikjer poimensko ne omenja, pa tudi kadar govori o futurizmu, je to le bežen zapis, največkrat v sklopu naštevanja avantgardnih gibanj. Enkrat samkrat navaja neimenovanega futurističnega esteta, ki da je dejal, da je treba polagoma priti do tega, da bomo doživljali vse življenje kot neposredno lepoto.¹ Iz tega površnega pogleda bi seveda kaj hitro lahko skleпали, da Kosovela ni zanimal ne futurizem ne njegovi ustvarjalci. Vendar pa je nekaj sledov – beležniških zapisov, nedodelanih literarnih poskusov, pa seveda reminiscenc v sami poeziji – ki dokazujejo, da se je Kosovel s futurizmom ukvarjal, in ki opravičujejo teh nekaj opomb o njegovem razmerju do italijanskega futurizma.

Kar nekaj je razprav, ki so se tega problema že lotevale in ga vsaka po svoje razreševale; omenili bomo le tiste, ki so za naš vidik najpomembnejše. Čeprav je Ocvirk zapisal, da »je futurizem v Italiji in drugod v začetku dvajsetih let še vedno vznemirjal mlade in se polagoma stapljal z različnimi drugimi smermi«,² ga ni upošteval kot možno spodbudo za Kosovelovo avantgardistično poezijo. Po Ocvirkovem prepričanju lahko govorimo o futurizmu pri Kosovelu le v nekaj pesmih, ki so nastale 1921-22 »pod vplivom našega zapoznelega futurizma in drugih modernizmov«, o kasnejšem ustvarjanju pa govori kot »o konstruktivizmu, ki si ga je priredil po svoje«,³ čeprav tudi pove, da so v njem »nekatero stilne posebnosti, ki segajo mimo konstruktivizma drugam«.⁴ Seveda marsikatera oznaka, ki jo Ocvirk navaja kot značilnost Kosovelovega konstruktivizma, velja tudi za futurizem. To so na primer: grdo kot sestavni del poezije, obrnjenost v svet predmetov in snovi, v dejanskost vidnega in zaznavnega z drugimi čutili, odpravljanje pesniškega subjekta iz poezije in pisanje objektivnih konstrukcij (objektivnost se po Ocvirkovem mnenju sicer Kosovelu ni posrečila, pa tudi pri mnogokaterem futuristu je bila zgolj ilustracija subjektivne introspekcije); nadalje akavzalno nizanje simultanih dogajanj, analoško razvrščanje podob brez primerjalnih veznikov. Vse to je kot svoj imperativ postavila že futuristična poetika in uveljavila futuristična pesniška praksa, nato pa je postalo zavezujoče in splošno načelo

avantgardnega ustvarjanja nasploh, ne le futurističnega ali konstruktivističnega.

Po Kosovem⁵ mnenju je italijanski futurizem vplival na Kosovela posredno prek Trsta, Gorice, Zagreba in sicer pretežno v tolikšni meri, kolikor ga je v svojo poetiko vpletel predvsem zenitizem; *Zenit* naj bi bil Kosovelu ponudil tudi vzorec, po katerem je prevzel formo svojih konsov, in le bojazen, da bi ga obdolžili epigonstva, naj bi mu bila preprečila, da jih ni objavil.

Tudi Zadravec⁶ se v svoji celostni interpretaciji Kosovela ni mogel izogniti futurizmu in Kosovelovemu razmerju do njega. V tej zvezi navedimo nekaj citatov iz njegove monografije. »Kakor konsi zanikujejo futuristično načelo, da je treba ustvariti 'mehaničnega človeka z rezervnimi deli', tako hote ali ne hote uresničujejo prav futuristično jezikovno in protisintaktično zamisel. [...] Osvobodjena beseda, poudarjeni samostalniki in mestoma infinitivi so mu omogočili kratek, telegramski stil.«⁷ Pri futurizmu ga ni motilo, da ni poznal meje med lepim in grdima pri izražanju, pač pa, da se je odmaknil od človeških problemov in se navduševal le nad lepoto tehnike.⁸ In še: »V ekspresionistični oblikovni in estetski drži pa se ne obnaša kot futurist, ne služi kinetični lepoti stroja, ampak se kar naprej zamišlja v usodo in etično nalogo posameznika in družbe, ki morata s sebe sprati socialno krivdo.«⁹

Najbližje futurizmu postavlja Kosovela Kralj,¹⁰ ki obravnava njegovo pesniško produkcijo kot sinkretičen spoj simbolističnih, ekspresionističnih, dadaističnih, nadrealističnih, predvsem pa močnih futurističnih prvin, in opaža v njej postopek 'parole in libertà', za katerega naj bi bil dobil pobude v goriško-tržaških avantgardnih revijah in v zbirkah futurističnih 'svobodnih besed'.

Vrečkova monografija¹¹ Kosovela ne postavlja v širši evropski okvir, obravnava ga le z vidika povezave z zenitizmom, saj je avtor prepričan, »da je *Zenit* v času od poletja 1924 pa do pozne pomladi 1925 edina avantgardistična revija, ki jo je imel Kosovel v rokah, ali pa vsaj edina revija, ki jo je v tem času resno študiral«,¹² zato se mu seveda problem italijanskega futurizma ob Kosovelu sploh ne postavlja. V svoji najnovejši študiji,¹³ polemično usmerjeni zoper Kraljeva stališča, pa omenja tudi futurizem, vendar kot gibanje, ki je bilo Kosovelu v svojih temeljih nesprejemljivo, in zavrača možnost, da bi bile futuristične 'svobodne besede' kakorkoli ustvarjalno prisotne v pesnikovih konsih.

V nadaljevanju bomo poskušali na gornje trditve navezati nekaj svojih pogledov na ta vprašanja, najprej pa bi kazalo opozoriti na tiste Kosovelove zapise, ki kažejo naravnost na italijansko futuristično prakso.

Začnimo z enigmatičnim številskim zapisom $1 + 1 + 1 = 1$,¹⁴ katerega so vsaj trije avtorji¹⁵ namenili kar nekaj besed in v njem našli pomena, ki nimajo z njim nobene zveze. Dejstvo namreč je, da sodi ta zapis v italijansko kulturno dogajanje: tako je v zbirki revolucionarnih pesmi, ki je izšla pri torinski podružnici Proletkulta, označeno avtorstvo (trije avtorji je ena zbirka).¹⁶ Ker je Kosovel prebiral tržaški tednik *Delo*, glasilo Komunistične stranke Italije, gotovo ni spregledal članka, ki je v septembru 1922¹⁷ poročal, da je bil v Italiji ustanovljen Proletkult in da je v njegovem osrednjem narodnem odboru Julijsko Benečijo zastopal Ivan Regent. Časopis o zbirki sicer ne govori, tudi leta 1925 ne, ko jo omenja Kosovel. Vemo pa, da je imel Kosovel nemalo prijateljev, ki so bili bodisi člani ali simpatizerji stranke, in bi bil

utegnil kaj zvedeti o zbirki od njih. Zbirka je nastala kot dokaz simpatij, ki so jih gojili proletarci do futurističnega gibanja, ter simpatij torinskega časopisa *Ordine nuovo* do torinskih futuristov in priča o raznolikosti idejnih tokov v futurizmu in o tem, da so bili v njem ves čas prisotni tudi zametki, ki so nakazovali možnost drugačne politične usmeritve.¹⁸ Levičarji so namreč futuristom priznavali revolucionarnost na formalnem nivoju, ki pa je zaradi svoje izrazite ideološko-elitistične narave niso mogli dopolniti s primerno vsebino; naloga komunistov naj bi bila, da ocenijo vrednost teh form in jih napolnijo s pravo vsebino in ustreznim predmetom, to pa so problemi človeka in konkretne težnje proletariata. Vendar je bilo zbližanje med gibanjema bežno, zgodilo se je na njenem obrobju in ni pustilo trajnejših posledic. Politična stališča glavnega toka futurizma niso bila združljiva z italijansko levico, ki je ostro obsodila ta poskus zbližanja, saj je bil njen nedosežni vzor ruski model boljševiškega avantgardizma.¹⁹

Ob Kosovelovem zapisu sicer stoji vprašaj, kar nemara pomeni, da same zbirke ni poznal, da pa je vedel, od kod prihaja, s kakšno tematiko se ukvarja in kakšne namene ima, saj ne more biti golo naključje, da stoji ta številski zapis ob sintagmi o rdečem atomu, ki je hkrati tudi naslov ciklusa socialno revolucionarne poezije. Tematika te poezije je nemara vedno enaka, besede, s katerimi je upodobljena, izvirajo bolj ali manj iz istega pomenskega sklopa, zato bi lahko pojme, ki jih je Zadravec nanizal kot najpogostejše v Kosovelovi tovrstni poeziji (buržuj, tvorničar, kapital, luksuz, preobilje, brat, hlapec, moč, upor, revolucija, itd.),²⁰ brez ostanka prenesli na italijansko zbirko. Vendar najdemo v njej še vrsto bolj specifičnih, izrazitih: svet je treba razrušiti v temeljih, vzpostaviti boga enakosti, z dinamitom pognati v zrak rdeče kozmopolise, z mitraljezi pokositi zadnje branilce propadle civilizacije, uporabiti rdeče orodje maščevanja; potem so tu dvojice uničenje – anarhija, svoboda – revolucija, revolucija – uničenje, plamen – kri, in s čustvom nabiti glagoli: sovraži, maščuj, upri se, uniči, ubij, stri vezi. Po svoji izrazni moči sicer neusklajena italijanska zbirka je udarnejša, v svojih pozivih na vstajo, upor, revolucijo neposrednejša od Kosovelovih pesmi, skratka, bolj je naravnana na neposredno akcijo, saj je tudi nastala z namenom, da motivira za takojšnje dejanje. Njen verz je svoboden, kratek (očitali so mu, da je zgolj razbita proza), sintaksa porušena, ritem zaletavajoč, podrejen pozivom k maščevanju in rušenju. Nimamo namena postavljati paralel in iz enake tematike sklepati o čemerkoli;²¹ dokazov, da je Kosovel zbirko poznal, ni in nemara bi se mu utegnila zazdeti celo vse preveč tendenčna, preveč angažirana; in če ni neumestno v letu 1923 iskati argumente, ki naj bi veljali še leta 1925, potem navedimo Kosovelovo misel: »Proletarska umetnost ne eksistira kot *politična* umetnost, eksistira kot nov vrecel umetnosti pač.«²²

Ob tem smo želeli predvsem opozoriti, da kaže Kosovelove beležniške zapise jemati kot to, kar so, namreč notice o stvareh, ki jih je prebiral, o njih slišal, morda nameraval o njih kdaj podrobneje razmisliti. Same na sebi, ne da bi bile razčlenjene in domišljene v nekem širšem kontekstu, pa nimajo in ne morejo imeti pomena Kosovelovega izdelanega stališča ali celo pesniškega creda, na katerega bi se mogli sklicevati. Pozornejši bralec bo v teh dnevniških beležkah našel vrsto izpisov iz tedanjega Kosovelovega branja, predvsem iz *Zenita*. Čeprav njihova prisotnost gotovo pomeni zavesten izbor, pa še ne izražajo nekih dokončnih pesnikovih stališč.

Predvsem pri interpretaciji Kosovelovega manifesta *Mehanikom* se rade kot refren ponavljajo besede o italijanskem futurizmu, ki da »slepo obožuje kinetično lepoto velemestnih predmetov«. ²³ To je huda simplifikacija, ki prča o tem, da se poznavanje futurizma zvečinoma začne in konča pri Marinettiju, pa še pri njem se omejuje na najbolj razvpite dele manifestov; razmerje italijanskih futuristov do tehnično-mehaničnega sveta še zdaleč ni tako zelo preprosto in enosmiselno. ²⁴ Luciano De Maria ²⁵ pravi, da tisti, ki futurizem enačijo z malikovanjem stroja in poudarjajo le tiste spremembe, ki so jih povzročila sredstva množične komunikacije, ne morejo doumeti njegovega pravega pomena; tudi njegovi zunanji aspekti se namreč dajo navezati na globljo duhovno osnovo, in sicer na tradicijo romantične poezije in kulture, ki je razvidna v vsem Marinettijevem delu, če se mu le približaš brez predsodkov. Seveda ne mislimo trditi, da pri tem ne gre za eno od najbolj razglašanih tem futuristične pesniške produkcije, ki je obenem tudi najbolj značilna in največkrat poudarjena, zaradi česar ostaja zamegljena še kakšna druga plast futurizma. Celo manifest *L'arte meccanica* ²⁶ in Paladinijevo dopolnilo *Estetica meccanica* ²⁷ ki sta Kosovelu časovno najbližja in kjer so strnjene vse dotlejšnje misli na to temo, nista ena sama glorifikacija stroja. Stroj je sicer priznan kot simbol, izvir in usmernik nove umetniške senzibilnosti, ²⁸ ob njem in iz njega pa se dandanašnji odvija vsa človeška drama; torej mehanična umetnost seveda, vendar na temelju in v odvisnosti od človekove senzibilnosti, torej tudi kot upodabljalca človeških dram.

Že pri vrsti pesnikov iz prvega obdobja futurizma naletimo ob neopredeljenem, ambivalentnem in seveda navdušenem tudi na izrazito odklonilen, tesnoben, katastrofo človeka sluteč odnos do civilizacije in tehnizacije. To predvsem velja za pesnike, ki so bodisi izšli iz italijanskega crepuscolarizma (Govoni, Palazzeschi, Cavacchioli) bodisi so pristopili k futurizmu, ker so mislili, da zares ponuja možnost za sodelovanje, pa se je prav kmalu pokazalo, da hoče biti šola s strogimi pravili (Papini, Soffici). ²⁹ Ti pesniki so bili seveda že formirani ustvarjalci z lastnimi poetikami, zato niso slepo posnemali Marinettijevih napotkov in so zvečinoma ostali pri futurizmu le toliko časa, dokler se ta, predvsem ob postopku 'parole in libertà', ni postavil kot zavezujoča doktrina. Ta skupina pesnikov je torej karseda skeptično gledala na prodirajočo civilizacijo in tehnizacijo. Seveda bi spet lahko mimogrede zašli v poenostavljanje, če ne bi povedali, da se tudi pri njih najdejo verzi, ki tehniko glorificirajo, vendar je naš namen poudariti, da ne gre za neko nespremenljivo, enosmerno razmerje.

Govoni ³⁰ se zateka k tehniki kot elementu podobe, naravne fenomene prisposodblja svetu tehnike, ko hoče ustvariti močno metaforično napetost, sicer pa moderne civilizacije same na sebi ne poetizira. Ostaja v nekakšni odklonilni distanci do tehnike in izraža principialno nezdružljivost sodobne civilizacije s tradicionalno podobo sveta. Buzzijev ³¹ odnos je ambivalenten, zaveda se, da deluje tehnika na naravo uničujoče in preusmerja življenjski tok, vendar se mu zdi njeno delovanje na paradoksalen način fascinantno, omamno in ubijajoče obenem. Vendar bi tudi pri njem zaman iskali agresivnost povprečne futuristične vere v tehniko, čeprav v prihodnosti od nje utopično pričakuje boljše življenje; sedanost ostaja deziluzivna. Za Cavacchiolija, ³² dediča crepuscolarov, je mesto nasploh prostor kužnih bolezni, v kate-rega prinese olajšanje le smeh vetra z dežele. Njegov lirski angažma ni usmerjen v propagiranje tehnike in stroja, marveč v njuno zavračanje,

slika civilizacije je pesimistična, ne zdi se mu vprašljiva možnost družbene izrabe tehnike, marveč tehnika sama. Tudi za Sofficija, ki nas v tem kontekstu najbolj zanima, je modernost le za pesniško obdelavo primeren material, nova pesniška snov, možnost drugačne metaforike: motivika iz sveta tehnike in podobe industrijske družbe kažejo sodobno civilizacijo kot varianto že znanih življenjskih načel.³³ Če pa so vendarle kdaj vidne poteze navdušenja nad moderno tehniko, je to zato, ker je tehnika rekvizit, ki omogoča beg iz akutnih duševnih stisk, iz monotonega življenja.³⁴ Bistvo Sofficijeve lirike je podrejanje vseh razpoložljivih materialov zunanega sveta subjektu, prav tako je nanj naravnana tudi značilna montaža simultanih dogajanj; ne gre za sopolstavljanje in navzočnost vedno novih zunanjih dejstev, marveč za namerno zatekanje v preteklost, katere dogodki se pri tem postopku strnejo, zgostijo in tako pomagajo subjektu do jasnejšega samospoznanja.³⁵

Govoriti o tej plati futuristične poezije prav ob Kosovelu ne bi imelo nobenega smisla, če ne bi ob njem prihajalo do enostranskih pogledov na futurizem; teh pa ne moremo naprtiti tudi njemu samemu, saj je iz njegovega pisanja razvidno, da je poleg manifestov in Marinettijevega Mafarke³⁶ zagotovo poznal tudi Ardenga Sofficija. To pa seveda pomeni, da je spoznal tudi drugo plat futurizma, tisto, ki je daleč od mehanicističnega objektivizma, in da je videl, da zahteve futuristične poetike po izgonu človeka iz poezije in nadomestitev z materijo niso tako dokončne, ter da je tudi v okvirih futurizma možen subjektivizem. V Sofficijevi poeziji je videl pretehtano uporabo elementov, ki naj bi napravili poezijo eksaktno, videl je, da se da z njihovo drugačno rabo v poeziji doseči prav nasprotno učinke: nasprotno matematični natančnosti. Po našem mnenju Soffici seveda ni vplival na Kosovelovo ustvarjanje; stvari, ki ju družijo, to pa je predvsem drugačna izraba Marinettijevih napotkov za 'parole in liberta', so nemara preprosto samo v naključni, pesniški korespondenci; gre le za to, da je Kosovel poznal tudi manj razglašeno plat futurizma, saj nikjer v njegovem pisanju ne naletimo na nobeno takšno diskvalifikacijo italijanskega futurizma, kakršni sta npr. njegovi omembi »ekspresionističnih kračic« ali »zenitističnega štrudlja«.³⁷

Morebiti Kosovelu ni bilo treba čakati prav na leto 1925, da je kaj več zvedel o Sofficiju, saj sta o njem pisala že Giorgio Carmelich in Emilio Mario Dolfi leta 1924 v futuristični rubriki revije *Italia nova Energie futuriste*. Nekoliko pretirano bi lahko rekli, da je bilo to v *Domu in svetu* kar njegovo leto, saj se njegovo ime pojavlja v več člankih,³⁸ Soffici nastopa kot avtor *Kratkega orisa italijanskega slikarstva*,³⁹ Hrvat Bogdan Radica pa je njegovo delo obširneje prikazal na več straneh.⁴⁰ V članku ne govori le o Sofficijevem slikarskem opusu, marveč tudi o »njegovi najznačilnejši liriki« »besed v svobodi«, namreč zbirki *BIFŠZF + 18 simultaneità e Chimismi lirici* (izšla 1915 in 1919). To je zbirka simultanih pesmi, lirske proze in lepljenk, torej žanrov, s katerimi se je ukvarjal tudi Kosovel. Vendar pa je značilno, da je o Kosovelovem poznavanju Sofficija mogoče sklepati le iz enega dnevnškega zapisa, iz nedodelane pesmi *Monolog*, ki s svojim sivim vzdušjem, poudarjeno časovno relativnostjo in s številskim zapisom ure spominja na pesem *Noia*,⁴¹ in iz enega samega prirejenega Sofficijevega pesniškega citata v Kosovelovi poeziji. V dnevniku 5. julija 1925 piše:⁴² »Čevlji št. 41 /Kons. povest./ Pogovor vseh vrst čevljev; Satira.« V navedku so združene tri reminiscence: 1. Soffici ima v pesmi

*Aeroplano*⁴³ verza: »La mia gamba e lunga e secca, /E calzo n. 41 come Arthur Rimbaud.« Kosovel je motiv variiral v *Kons*: Z⁴⁴ 2. Marinetti je napisal dramsko sintezo *Le basi* (1915), pri kateri vidi publika le noge in stopala igralcev, ki pa morajo biti v svojem gibanju zelo ekspresivne. 3. Micić je objavil Zenit-grotesko *Sud porote*,⁴⁵ ki se godi v čistilnici čevljev. V Kosovelovi zapuščini take povesti in take satire ni.

Citat, ki ga je Kosovel priredil, je iz Sofficijeve pesmi *Correnti*:⁴⁶ »Basta la formula $x = \infty$ per veder tutto chiaro.« V Kosovelovem *Konsu* 5 je poudarjen: » $0 = \infty / \infty = 0$.« Oboje seveda stoji v kontekstu totalne relativnosti, ki jo Kosovel poudarja tako z besednim kot z numeričnim zapisom, s stavkom in formulo, z začetkom abecede in štetja, ki sta tudi v Tzarajevem *Manifeste dada* 1918 znamenji popolne relativnosti: »Pour lancer un manifeste, il faut vouloir A.B.C. foudroyer contre 1.2.3.«⁴⁷ To citatno konstrukcijo dopolni Kosovel še z navedkom iz Poljanskega (IA).⁴⁸

Sicer se utegne komu zdeti paralela med Kosovelom in Sofficijem prisiljena in premalo utemeljena; je pa smiselna toliko, kolikor oba, in Soffici zagotovo hoté, sicer upoštevata napotke Marinettijeve poetike o osvobajanju besede, o simultanosti, o uvajanju nepesniških elementov v poezijo, ki pa v njuni poeziji nimajo take funkcije, kakršno jim je namenil Marinetti. Pri tem bomo pustili vnemar vlogo, ki jo je imel zenitizem⁴⁹ pri formiranju Kosovelovega avantgardističnega pisanja – in strinjamo se, da je to bil temeljni impulz – saj zenitizem, ki je v svojo poetiko tudi sprejel podobne inovacije, pri utemeljevanju njihove potrebe in vloge ni tako sistematičen in izviren kot futurizem. Navsezadnje je bilo o Kosovelovi navezanosti na *Zenit* povedano že zelo veliko, končno pa o njej zgovorno pričajo tako citati oziroma zapiski v beležnicah kot sama pesniška tematika (tudi citati metafor ali verzov iz *Zenitove* poezije), medtem ko zaman iščemo beležke iz tržaško-goriškega časopisja ali iz samih futurističnih besedil. Da pa se je Kosovel izjavljal zoper zenitizem, je pač eno od pravil avantgardističnega obnašanja, že kar obvezna poza. Marinetti se je odrekel Mallarméju in Bergsonu, zamolčal Alomarja in Morassa, Tzara se je ostro distanciral od Marinettija, Lewis napadal Picassa, Micić ni maral nič slišati o Marinettiju: vsakdo je pred sodobniki ljubosumno varoval svojo izvirnost. Dejstvo pa je, da so razlike z našega, že nekoliko oddaljenega vidika neznatne: vse se je dogajalo v majhnih časovnih zamikih in že v prvi polovici 20. let se gibanja ločujejo med seboj le po posameznih detajlih. Zato lahko govori Marjorie Perloff v svoji knjigi *The futurist moment*⁵⁰ o sorodnih težnjah pri Cendrarsu, Marinettiju, ruskih futuristih, vorticistih, pri čemer se opira na Poggiolijevo misel, da ima vsako od različno imenovanih avantgardnih gibanj svoj futuristični trenutek, ko se namreč upre prednikom, zanika tradicijo in se bori za uveljavitev novega; sam futurizem pa je izraz neke širše in globlje, ne le na Italijo omejene senzibilnosti, s to razliko, da jo je italijanski futurizem opredelil in izrazil nekaj pred drugimi.⁵¹ In kolikor sta bodisi zenitizem ali pa Kosovel produkt te spremenjene senzibilnosti, kolikor sta njen del, sta tudi doživela svoj futuristični trenutek.

S tega stališča je seveda karseda težko določiti, kaj pri Kosovelu, če sploh kaj, izhaja naravnost iz futurizma in kaj iz zenitizma ali iz konstruktivizma. Zato vzemimo za izhodišče to, kar je skupno vsem avantgardnim gibanjem, to pa je osvobajanje besede, kakor je že pri posameznih gibanjih različno. Marinettijevih manifestov, ki se ukvarjajo s 'tehniko pisanja' in so med njimi za poezijo relevantni štirje,⁵² ne

smemo obravnavati ločeno; v dveh letih, ki ločujeta prvi in četrti manifest, so se namreč Marinettijeve pozicije ob marsikaterem postulatu omilile, saj je preveč agresivno uveljavljanje svobodnih besed po eni strani odgnalo od gibanja marsikatero vredno pero in po drugi zaradi svoje preproste teorije in nazorne prakse rekrutiralo nepreštevno množico epigonskih paroliberistov. Je pa še drugi razlog, zaradi katerega je Marinetti popuščal: svoje manifeste si je namreč zamišljal kot provokacije in so seveda zato formulirani skrajno izključujoče; in ker mu ni šlo samo za resna stališča, ampak tudi za gesto, ki pa je bila razumljena dobesedno, je moral svoje predloge za poetološke spremembe razbremeniti potez dokončnosti in jih ponuditi kot možnost. Tudi pri estetiki stroja mu ni šlo samo ali predvsem za apologijo, ampak za iskanje modela, ki bi zagotavljal jasnost, ne-človeško natančnost in od tod uporabo vsega, »kar služi za dosego čudovitih sintez in kar s svojo abstraktno preprostostjo brezimnih zobatih koles prispeva k prikazu geometričnega in mehaničnega sijaja«. ⁵³

In kako si je Marinetti zamislil svoje parole in libertá? ⁵⁴ Rešiti besedo, sprostiti jezik iz spon pravilne vsakdanje rabe, osvoboditi ga logike, sintakse, estetizma, v dinamizaciji pokazati njegovo moč: predvsem pa uničiti stavek. Med besedami ni več sintaktične povezave, odstranjena interpunkcija nič več ne ovira svobodnega žarčenja med njimi, zato lahko sledijo nepretrgani dinamiki misli; stavčno logiko zamenja nevezana domišljija. Kolikor bolj so vezi med podobami ohlapne, toliko večja je njihova izrazna moč. Nevezano domišljijo, ki ustvarja analogične mreže podob, pogojuje neka zaporednost, v katero se vpleta tudi ustvarjalnost; v procesu ustvarjanja deluje intuicija (ki je v *Tehničnem manifestu* edini ustvarjalni princip) skupaj s 'fenomeni creativi' in s 'fenomeni dell'intelligenza logica'. Ker pa se svet dogaja hkrati, je simultan, je treba takega prikazati, postati mora dojemljiv hkrati in ves naenkrat. Zato je treba besedi z vsemi razpoložljivimi izraznimi sredstvi pomagati do večje in neposrednejše ekspresivnosti, k čemur pripomorejo že omenjeno osvobajanje, opuščanje opisovanja, zgoščevanje na bistveno, na samostalni, infinitivni glagol, pa povezovanje z glasbenimi in matematičnimi znamenji (ki nakazujejo količino in so v njih zaobjeta vsa pojasnila, zato ne potrebujejo dopolnil). ⁵⁵ K večji ekspresivnosti pomagata še tipografija, ki poudarja tisto, kar je v besedilu središče in okoli česar se v različnih črkovnih tipih niza vse drugo, in seveda onomatopoija. Zgoščevanje, dinamiziranje, simultanost, ekspresivizacija, koeksistenca različnih izraznih sredstev v enem besedilu, to so temeljne zahteve, ki jih novi poeziji postavlja spremenjena senziбилnost, z njimi pa je dosežena sintetična in sinestetična percepcija.

Kakšna je kompozicija, o kateri pravi Marjorie Perloff, ⁵⁶ da pomeni v literaturo preneseni kolažni princip, ko je oropana vsakršnih sintagmatskih razmerij, pa tudi možnosti, da bi izrazila posebno občutje individualnosti? Zgled zanjo je ponudil Marinetti s svojim besedilom *Zang tumb tuuum* (1914), ⁵⁷ ki je v natisnjeni podobi problematično z več vidikov, kot celota še malo ne preprosto in hipno dojemljivo, temveč nasprotno, je zelo hermetično in nepregledno. Nima niti ločil niti verzne oblike niti določnih glagolskih oblik, pridevnike nadomeščajo sestavljeni samostalniki, veznike matematični znaki, nase opozarjajo krepko poudarjene črke. Sosledje samostalnikov in samostalniških stavkov je bolj podobno časopisnim ali filmskim naslovom kot pesniškemu produktu: vidni učinek je karseda živahen. A Marinetti žrtvovanih sintaktičnih razmerij ni zamenjal s trdno strukturo disparatnih

elementov, ampak so njegove analogije, ki naj bi izražale globoko lju-bezen in združevanje med oddaljenimi, navidezno drugačnimi in nas-protnimi si stvarmi, zgolj nepovezano poljubno naštevanje brez razvid-nega urejevalnega sistema. Napaka je seveda že v teoriji: nevezana do-mišljija izključuje povezavo med elementi svobodnih besed. Zato je Marinetti poslušal očitke, da je njegovo nepregledno, nejasno, pre-obloženo pisanje »tehnizirani barok«. ⁵⁸ Resda je osvobodil besedo, njegova teorija daje brez števila možnosti za koncizen in dinamičen iz-raz, vendar se mu je praksa izrodila v neobvladljiv tok vsakršnega be-sedja in izrazja.

Preden preidemo k Sofficiju, ki je za nas tudi v tem pogledu naj-bolj zanimiv futurist, se ozrimo po nekaterih drugih pesnikih in po nji-hovem odnosu do svobodnih besed. ⁵⁹ Palazzeschi jemlje v svoje lingvi-stične kolaže običajne in vsakdanje elemente iz realnega sveta (naslo-ve, plakate, napise na trgovinah), s čimer se približuje misli o preplete-nosti med umetnostjo in življenjem, in z uvajanjem zunanjih elemen-tov v poezijo priča, tako kot drugi, ki jim je ta postopek blizu, da je in hoče biti del tega banalnega sveta in njegovega dogajanja, da ne dela več razlike med ubesedenimi temami. Vendar pa podobno kot Govoni, Folgore ali Soffici pravih, marinettijevskih svobodnih besed ne pozna. V zvezi s tem je zanimivo, da so se postopka polastili predvsem slikarji, ki so v t. i. 'tavole parolibere' vizualizirali svobodne besede z dodaja-njem likovnih elementov. Za Govonijevo futuristično liriko je značilna kontrapozicija med lirskim in grotesknim; ne pozna asintakse, samo njeno redukcijo, ustvarja pa 'tavole parolibere', ki so pri njem pretež-no figurativne: ob risbi je razlaga. Čeprav Folgore nima pravih svobod-nih besed, saj jezika ni problematiziral, pa je odstranil glagol, upora-blja tehniko analogij in vnašanja realnosti.

Soffici je osrednje pesniško ime futurizma, čeprav je leta 1915 že njegov odpadnik. Njegova poezija ima videz ogromnega kolaža ali montaže, to so prave dolge poemès-promenade. ⁶⁰ O njih bi lahko rekli, da so osvobojeni svobodni verz; svobodnih besed, kakršne je predpisal Marinetti z *Zang tumb tuuum*, Soffici ne piše; piše, lepi in slika pa ta-vole parolibere. Temelj njegove poezije je simultanost, kateri je podre-jen kompozicijski princip. Kopiči stavke in sintagme, tuje fraze in be-sede, citate in literarne predelave, številke in datume, kratice, izjemno pomembna je pri njem uporaba barv, ki so temeljni element njegove analogične tehnike, v besedila vnaša reklamne oglase, ulične napise. Vendar pa vsi ti elementi, čeprav so izšli iz futuristične poetike (Soffici priznava za izvir svojega pesnjenja samo Mallarméja in Apollinaira), po svoji funkciji ne sodijo vanjo. Predvsem je Sofficijeva optika vsesko-zi subjektivna, ni se pustil pregnati iz poezije, zato mu ne gre za slika-nje samega sveta, ampak kaže svoj odnos do njega. Glagol sicer kdaj pa kdaj uporablja v infinitivu, a z njim ne izraža nekega apriornega opti-mizma, absolutne plemenitosti, kot je trdil Marinetti, ampak ga, deni-mo, postavlja v trpek kontekst klovnovstva («Da bi mogel plesati, / peti, / se smejeti: / poslednji bog z masko, na vrvi, / razpeti med začet-kom in koncem, / nad tem črnim breznom človeštva: ki bi zahtevalo še.» *Noia*). Tudi številke niso tu zato, da bi razkrivale geometrično in mehanično lepoto in pričale o svoji natančnosti. Konteksti so kaj raz-lični: od melanholije ob rojstnem dnevu («Pomoči 7 čopičev v svoje srce, staro 36 let, ki si jih dopolnil včeraj, 7. aprila.» *Arcobaleno*), spo-minskih datumov («Kot 1902. si v Parizu na nekem podstrešju, / pokrit s 35 kvadratnimi centimetri neba.» *Arcobaleno*), popolne relativnosti

in nedoločnosti matematične enačbe (»Zadošča formula $x = \infty$ da ti je vse jasno.« *Correnti*) pa do spomina na smrt (»Moja noga je dolga in suha, / in nosim št. 41 kot Arthur Rimbaud. / Bom moral nemara umreti pri 37. med stebri iz ametista?« *Aeroplano*). Raba onomatopojij je karseda skromna, o ekspresivni tipografiji pa ni dokazov v nobenem od novejših izborov in ne pri avtorjih, ki pišejo o Sofficiju. Čeprav Soffici, kot smo videli, skopo izrablja futuristične stilizme (in je v tem nekoliko podoben Kosovelu), pa še temu, kar uporabi, nameni povsem drugačno funkcijo. Sofficijeve pesmi so seveda zelo daleč od Kosovelovih: predvsem so to obsežne poeme, vase obrnjene in prežete z intimo, zunanji svet v njih ni problematiziran, pesnik mu ne pusti do sebe, ni ne socialno in ne politično angažiran, zato z njega ne trga naličij in ga ne poliva s H_2SO_4 (kot Kosovel), da bi se dokopal do resnice o njem. (Simptomatično je, da je postal Soffici najbolj strog apologet reda in nacionalne tradicije.) Zato Sofficijeve poezije razen že omenjenih drobnih sledov s Kosovelom ne moremo povezovati, pa tudi ne Marinettijeve, kakor sta si že različni.

Tudi če je pri Kosovelu veliko stilizmov, ki jih poznamo iz futurizma (in seveda od drugod), tudi če pozna osvobojeno besedo, montažo vidnega, gibljivega sveta, telegrafski in nominalni stil, pa cel arzenal rekvizitov iz tehničnega sveta, naslove časopisov in mestne napise, navidezno alogične povezave, pa številke, formule, okrajšave, je struktura, v katero je vse naštetu vpleteno, drugačna od strukture futuristične pesmi. Med futurističnimi parolami in libertà in Kosovelovimi konsi zaman iščemo globljo vsebinsko ali formalno sorodnost, s tega vidika so daleč vsaksebi. Prisotnost podobnih ali celo enakih stilizmov je sama na sebi premalo za tako imenovanje; ene in druge pesmi so primerljive v detajlih, nikakor pa ne kot celoten produkt. Sploh se lahko vprašamo, ali so Kosovelovi konsi stilno res tako zelo drugačni od njegovega siceršnjega pisanja. Pri tem, ko je toliko težav z iskanjem vzorca, po katerem naj bi bil pesnik ustvarjal svojo konstruktivno poezijo, ko je Černigojevo in Grahorjevo posredovanje konstruktivistične teorije dvomljivo, ko je futurizem prispeval v zanj popolnoma tujo (netipično) Kosovelovo formo, predvsem pa vsebino, le nekaj posameznih stilizmov, ko je zenitizem samo deloma lahko služil za zgled in ko je jasno predvsem to, da Kosovelovi konsi niso realizacija nobene od znanih avantgardnih poetik, bi se bilo bržkone najbolje obrniti k njegovim pesmim samim.

Ob analizi Kosovelove impresionistične poezije Zdravec ugotavlja, da je pesnik »[...] za impresionistične učinke rabil tudi 'osvoboje-no' besedo oziroma besedo, ki je sama zase poved.«⁶¹ In naprej: »Zato da je ustvaril vtis hipnosti, mimobežnosti, puntualnosti, se je večasih izognil tudi najenostavnejši sintaksi in verz uravnaval po sintagmatičnih sklopih [...] stavek atomiziral [...] se prebil do telegramskega stila.«⁶² Torej so poteze, ki naj bi bile sicer značilne za avantgardistično poezijo, pri Kosovelu vidne že v poeziji, ki jo je literarna zgodovina označila za impresionistično. Impresionistična poezija pa ima še druge karakteristike: zaradi subjektivne perspektive, intenzivne občutljivosti in podrejenosti čutnemu zaznavanju je jezik osvobojen pojmovnih elementov in teži h konkretni nazornosti, ki jo lahko prikaže predvsem s samostalniki in z nominalnimi stavki; ker podaja svet v menjavi oblik, slik, čustev, brez ozira na logične zveze, se mora izogibati normativnosti knjižnega jezika. Kompozicija je razpršena, navidezno avtonomni

detajli so podrejeni enoviti podobi oziroma ustvarjanju atmosfere; nagiba se k mimetični natančnosti v detajlu.⁶³

Poglejmo dve Kosovelovi pesmi, ki ju slovenska literarna zgodovina uvršča v impresionistično oziroma konstruktivistično poezijo.

*Slutnja*⁶⁴

Polja.
Podrtija ob cesti.
Tema.
Tišina bolesti.

V dalji
okno svetlo.
Kdo?
Senca na njem.

Nekdo gleda
za menoj,
z menoj
nepokoj
in slutnja
smrti.

*Na postaji*⁶⁵

Vagon. Odrpta vrata.
In ograja.
Na peronu se
človek izprehaja.
Rdeča kapa.
Rdeča zastava
ustavlja vlak.
V kvadratu vrat
človek
Ograja.
Zelena ravnina.
Nekdo odhaja.
Joj človek s srcem,
bolje da nisi!
Še enkrat
se ozrem.
V dalji srebrni
dim.

Ali so razlike med njima res tako velike, da opravičujejo razvrstitev v dva različna literarna tokova?

Strukturni princip je tako pri impresiji kot pri konsu montažen, saj tudi pri impresiji ne moremo govoriti zgolj o nizanju, ki predpostavlja, da nanizano ne teži k enoviti izpovedi, k eni misli; impresije vendarle uravnava enoten dojem, določena čustvenost, oziroma so detajli izbrani tako, da jo ponazarjajo: montirane elemente ali fragmente povezuje logika sporočila. Tudi v osnovi konsa je odnos lirskega subjekta do povedanega, je čustvo, ki pa je z intimistične ravni preneseno na občečloveško in se mu seveda ne reče več žalost, melanholija ipd., ampak je skrajnje intenzivno, včasih do onemelosti prizadeto, drugič sarkastično ali arogantno, in kot tako zahteva tudi silovitejši, avtentičen izraz. Zato se mora seveda spremeniti ambient, podobe iz pokrajine zamenjajo mesto, svet, njegove komunikacije. In ker je Kosovel simultano dogajanje le izjemoma označeval z razgibano tipografijo, z vizualizacijo pesmi,⁶⁶ je videno razvrščal v zaporedje, tako v impresionistični kot tudi v konstruktivistični poeziji.⁶⁷ Pesem kljub temu ostaja izraz pesnikovega subjektivnega doživetja in njegove bolečine.⁶⁸ Kosovel svojega pisanja pravzaprav ni mogel razbremeniti individualnih in subjektivnih čustev in odzivov, kar je tudi blokiralo radikalizacijo njegove poezije. Paternu⁶⁹ ugotavlja, da je Kosovelova »[...] destrukcija nadzirana in zamejena«, kajti še zmeraj gre za jezikovno sporočanje, ki je pomensko razvidno, kompozicija strnjena, osredinjena in tektonska, še vedno je vse podrejeno nekemu redu, neki logiki: enoviti izpovedi. Podobno kot smo videli pri Sofficiju, tudi Kosovel ne verjame v nekaiko scientizacijo poezije, v njeno znanstveno strogost (kar sta v teorijo postavila tako futurizem kot konstruktivizem). To dokazuje vsakokrat, ko uporabi katerega od zadevnih stilizmov, saj ga v kontekstu ironizira

(Avtomobili 4 km, misli 1 km, / stremljenje 100 m. / [...] poet pa javka / po mesečini – joj, imate klistir? – *Napis nad mestom*⁷⁰), kontrastira (Ob 8. uri predavanje o človečanskih idealih. / Listi prinašajo slike / bolgarskih obešencev. *Pesem št. X*⁷¹), skratka nevtalirizira, bodisi z vsebino (kot npr. v *Kons* 5⁷²), s postavitvijo pojmovne ali miselne besede npr. ob številski zapis, ali pa uniči sicer banalni učinek verza tako, da ga preprede z notranjo rimo (V sencih bije, bije. / Senca. Mrzla cev pištole. / 10 ton. / V mojem srcu / polton v molu. / V moje pekoče možgane / rosi jesenski dež. / Sivo nebo joče. / 10 ton žalosti. / Vse je zastonj. *Polton v molu*⁷³).

Glede na izjemno kratko ustvarjalno obdobje ne bi Kosovelu prav nič pomagalo nobeno srečanje s tujimi avantgardnimi pesniškimi zgledi, čene bi njegova dotlejšnja poezija bila vsebinsko in formalno strukturirana tako, da je bila pripravljena sprejeti in odbrati impulze sodobnega ustvarjanja, jih uskladiti, si jih podrediti in prilagoditi že dani temeljni strukturi: formalno impresionistični in vsebinsko ekspresionistični. Ni bila pripravljena sprejeti Marinettijeve z agresivno ideologijo podprte paroliberistične pesniške prakse in ne Sofficijevega intimističnega, neopredeljenega posodabljanja svobodnega verza; po drugi strani pa tudi ne zgolj formalnih vaj kakega zenitizma ali pa tistega dela ruskega konstruktivizma, ki ni bil povezan z življenjsko stvarnostjo, oziroma tistega, iz katerega se je rodila prerazumska praksa.⁷⁴ Upoštevati moramo, da Kosovelovo avantgardistično pesnjenje ne nastaja iz neke teorije, zato tudi ne more biti podrejeno ničemu zunaj njegove lastne ustvarjalnosti in izpovednosti; ne pripada nobenemu evropskemu avantgardnemu gibanju v celoti, skoraj vsakemu v detajlih, apliciranih na lastno poetiko. Pesnik je vseskozi zavezan svoji stalni preokupaciji, človeku, posamezniku v določenem družbenopolitičnem dogajanju, ki ga zaznamujejo vsakršne tesnobe: nacionalne, politične, socialne ali intimne. To svojo večno temo upesnjuje v zanj tako značilnem skopem, pretehtanem verzu, zdaj v tradicionalni, drugič v posodobljenih leksiki. Navsezadnje se zastavlja vprašanje, ali je bilo srečanje drugih slovenskih pesnikov tega časa s tokovi evropskega avantgardizma tudi tako produktivno, pa je ostalo skrito, ali pa je bila prav vsebinska in formalna struktura Kosovelove poezije tako drugačna, da se je bila sposobna vključiti v nove tokove: informacije o literarnem dogajanju so bile vsekakor vsem enako dostopne.

OPOMBE:

- 1 S. Kosovel: Zbrano delo, III, Ljubljana, 1977, str. 503.
- 2 A. Ocvirk: Srečko Kosovel in konstruktivizem, v: S. Kosovel: Integrali '26, Ljubljana, 1967, str. 44.
- 3 A. Ocvirk: Opombe, v: S. Kosovel, Zbrano delo, II, Ljubljana, 1974, str. 555.
- 4 Prav tam, str. 557.
- 5 J. Kos: Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda, Slavistična revija 34/1986, št. 3, str. 247–257.
- 6 F. Zadavec: Srečko Kosovel 1904–1926, Koper, Trst, 1987.
- 7 Prav tam, str. 188.
- 8 Prav tam, str. 311.
- 9 Prav tam, str. 445.
- 10 L. Kralj: Kosovelov konstruktivizem – kritika pojma, Primerjalna književnost 9/1986, št. 2, str. 29–44.

¹¹ J. Vrečko: Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zeniti-zem, Maribor, 1986 (Znamenja; 89).

¹² Prav tam, str. 119.

¹³ J. Vrečko: Konstruktivizem, futurizem in branje Kosovelovih konsov, Delo – Književni listi, 26. 5., 2. 6., 9. 6. in 16. 6. 1988.

¹⁴ S. Kosovel: Zbrano delo, III, 1977, str. 753.

¹⁵ A. Ocvirk: Opombe, v: S. Kosovel, Zbrano delo, I, 1964, str. 462; II, str. 581; J. Vrečko, nav. delo, str. 229; I. Antič, Kosovelova sinteza, Sodobnost 35/1987, št. 12, str. 1174.

¹⁶ Na naslovnici zbirke piše: Pro vittime politiche. 1+1+1=1. Dinamite. Poesie proletarie. Rosso + Nero. Edizioni dell'Istituto di Cultura Proletaria. Zbirka je izšla v pozni pomladi leta 1922. Ponatisnila jo je Claudia Salaris v svoji knjigi Storia del futurismo: libri, giornali, manifesti, v Rimu 1985 predvsem zato, ker je veljala za izgubljeno (o čemer piše Umberto Carpi v knjižici Bolscevico immaginista: comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni venti, Neapelj 1981). Zbirka je ob izidu sicer pri stranki (v časopisu Il Comunista) doživela odklonilen odmev in ostro kritiko prav zaradi svojih futurističnih tendenc, za katere avtor ocene pravi, da ne sodijo v komunizem (prim.: Dino Mengozzi, Gramsci e il futurismo: 1920–1922, s. l., s. d., morda Urbino 1981).

¹⁷ Delo 3/1922 (21. 9.), št. 148.

¹⁸ O tem vprašanju širše govori navedeno Carpijevo delo. Za ilustracijo citirajmo odlomek iz članka L'arte e la rivoluzione avtorja Artura ali Alberta Cappa iz časopisa L'Ordine nuovo, 20. 10. 1921: »Noi crediamo – e l'esperienza della Russia ce lo conferma – che l'arte della società comunista, che l'arte proletaria sarà un'arte futurista [...] Vuol dire che mentre essi [t. j. Marinetti in njegova skupina] rappresentano in arte una forza rivoluzionaria, non sono stati capaci di spezzare i legami e i pregiudizi politici della classe da cui sono usciti. Il proletariato toglierà questi legami e artisti operai completeranno la loro opera.« D. Mengozzi, nav. delo, str. 103.

¹⁹ Iz te zbirke je Marinetti odbral nekaj pesmi futurista Fillie in jih vključil v antologijo I nuovi poeti futuristi 1925. V tem času je bil Fillia že daleč od levega političnega krila.

²⁰ Nav. delo, str. 231.

²¹ Nemara bi drobnjakarsko lahko navedli dve mesti iz Kosovelove poezije, ki jima najdemo ustreznici v italijanski. Pesem Človek v pokrajini (Zbrano delo, I, str. 185) z verzi: Strel iz pištole, odsekan pok, / koraki – in zopet mir naokrog. In Fillievo Notte (sintesi) (C. Salaris, nav. delo, str. 273): Un tonfo, un grido, / ritmo di corsa. / Il silenzio ritorna, profondo, immenso, / come prima. / . . . / La notte e muta come una tomba. / Colpi secchi di rivoltella. / Rumor di bastoni sul selciato. In še paralela iz Rdečega atoma III (Zbrano delo, I, str. 172): Nobenih norm, zakonov; samo delo / kazalo bo človeštvu novo pot. In iz italijanske Noi (C. Salaris, nav. delo, str. 268): Perchè la nostra lotta ha due principi: / un ideale e un desiderio: / libertà senza legge, di lavoro e di vita.

²² V pismu sestri Karmeli, Zbrano delo, III, str. 483.

²³ Besede so iz Vrečkovega članka Konstruktivizem, futurizem in branje Kosovelovih konsov (Delo – Književni listi, 26. 5. 1988), vendar podobne najdemo še pri kom drugem.

²⁴ Enako bi lahko tudi pri Kosovelu z iztrganimi citati dokazali njegovo oboževanje modernosti. Konec koncev bi ga mogli osumiti celo, da je blizu Marinettijevemu pogledu na vojno, ki da očiščuje svet, če spodnji citat iztrgamo iz konteksta: »Prepričan sem, da svetovna vojna slovenski literaturi ni prav nič škodila, pač pa skoro koristila, ko je malo razpljuskala mirno tekočo blede reko od leta 1908 do 1914.« (Kritika, gibalno življenje v umetnosti, v: Zbrano delo, III, str. 209).

²⁵ L. De Maria: Introduzione, v: F. T. Marinetti: Teoria e invenzione futurista, Milano, 1983, str. XXXV.

²⁶ E. Prampolini, I. Panaggi, V. Paladini, Noi, 2. serie, 1/1923, št. 2.

²⁷ Prav tam.

²⁸ O čemer govori že Marinettijev manifest Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica iz leta 1914.

²⁹ Palazzeschi, Papini in Soffici so med drugim očitali Marinettiju, da so njegove programske domislice pogosto zelo površne in da njihove dejanske praznine navidezna zunanja novost ne more prikriti. V Marinettijevih programih, ki so na prvi pogled polni sprememb in čudovitih iznajdb, se skrivajo koncepti in predsodki, ki izničujejo in uničujejo pomen gibanja, če so izpeljani dosledno. Prim. članek Futurismo e Marinettismo, v: La cultura italiana del '900 attraverso le riviste, IV, Lacerba, La Voce, Torino, 1961, str. 364.

³⁰ C. Govoni: Notte, v: I poeti del futurismo, Milano, 1983, str. 172–174. Na primer: lepljivi dežniki netopirjev so majhna mrtvaška letala, kresnice padala; ali [kot] bi vodenični proletariat žab oblegal mesto, [tako] grmijo tisoči njegovih neutrudnih bobnov.

³¹ P. Buzzi, nav. antologija, str. 113–128.

³² E. Cavacchioli, nav. antologija, str. 129–146.

³³ Tu mislimo na pesmi iz zbirke BIF SZF + 18 simultaneità e Chimismi lirici, med njimi je izrazita pesem Noia, v: Opere IV, Firenze, 1961, str. 725–727.

³⁴ A. Soffici: Aeroplano, prav tam, str. 739–742.

³⁵ A. Soffici: Arcobaleno, prav tam, str. 717–720.

O vprašanju odnosa do civilizacije govori, na temelju vsebinske interpretacije futuristične poezije, Helmut Meter v knjigi Apollinaire und der Futurismus, Saarbrücken, 1977, str. 17–143.

³⁶ A. Ocvirk: Opombe, v: S. Kosovel: Zbrano delo, III, str. 1172.

³⁷ S. Kosovel: Zbrano delo, III, str. 523; str. 687, 688.

³⁸ A. Hermet: Bilanca italijanskega duševnega življenja, DS 38/1925, št. 5, str. 177–181; C. Carrà: O futurizmu, DS 38/1925, št. 5, str. 181–182; B. (ednafiak) R. (ado): Poeti d'oggi, DS 38/1925, št. 6, str. 223.

³⁹ DS 38/1925, št. 3, str. 115–117.

⁴⁰ Ardengo Soffici, DS 38/1925, št. 4, str. 147–150.

⁴¹ S. Kosovel: Zbrano delo, III, str. 928–929; A. Soffici: Opere, IV, str. 725–727. (In moja ura kaže 8 ur in 50 minut. / Za 80 minut se je premaknil kazalec naprej. – Dalle 8,45 alle 10,10 / ho visto il mondo insanguinato [...])

⁴² S. Kosovel: Zbrano delo, III, str. 699.

⁴³ A. Soffici: Opere, IV, str. 739–742.

⁴⁴ S. Kosovel: Zbrano delo, III, str. 715.

⁴⁵ Zenit 1925, št. 21.

⁴⁶ A. Soffici: Opere, IV, str. 734–736.

⁴⁷ Almanach Dada, Paris, 1980, str. 270.

⁴⁸ Zenit 1921, št. 3, str. 8.

⁴⁹ O zenitizmu in futurizmu le tole: v 3. številki Zenita (1921) sta med knjigami, poslanimi redakciji, omenjeni dve Marinettijevi, Manifesti futuristi in Les mots en liberté futuristes (1919, s štirimi poetološkimi manifesti). V zenitističnih manifestih, ki se vrstijo od številke 5 naprej, je sorodnih potez vedno več (vključno z Micičevimi 'besedami v prostoru').

⁵⁰ Chicago in London, 1986.

⁵¹ R. Poggioli: Teoria dell'arte d'avanguardia, Bologna, 1962, str. 84.

⁵² Manifesto tecnico della letteratura futurista 1912; Risposte alle obiezioni 1912; Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà 1913; Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica 1914. Objavljeni so v izboru iz Marinettija, ki ga je pod naslovom Teoria e invenzione futurista izdal L. De Maria v Milanu, 1983.²

⁵³ Nav. delo str. 106. To je seveda nekaj diametralno nasprotnega, kot sta Kosovelova verzja: Ali si čul trenje koles? / Pesem bodi trenje bolesti. (Zbrano delo, II, str. 9.)

⁵⁴ O tem govorita L. Pignotti in S. Stefanelli v knjigi La scrittura verbo-visiva, Torino, 1980, ter M. Kohrt v članku 'Parole in libertà' und 'liberation du langage', zur Rolle der Sprache in Futurismus und Surrealismus, v: Perspektive, Tübingen, 1980, str. 145–159.

⁵⁵ F. T. Marinetti: Teoria e invenzione futurista, str. 58.

⁵⁶ Nav. delo, str. 58.

⁵⁷ Nav. delo, str. 641–779.

⁵⁸ L. De Maria pravi v uvodu k Marinettiju na str. LXX takole: »Se, da una

parte, con l'accento posto sul valore dell'ispirazione e sull'ebrietà lirica, Marinetti rende palese l'ascendenza romantica, dall'altra con l'insistere sulla preminenza dell'immagine e dell'analogia – considerata quest'ultima come l'amore profondo che collega le cose distanti – egli si pone in un ambito decisamente barocco, confermato dal valore annesso alla 'forza di stupefazione' dell'opera d'arte.»

⁵⁹ Prim. knjižico Anne M. E. Giammarco *Le forme poetiche nei futuristi tra preparazione e avanguardia*, Rim, 1977.

⁶⁰ Prav tam, str. 38.

⁶¹ F. Zadavec: Srečko Kosovel 1904–1926, str. 39.

⁶² Prav tam, str. 40.

⁶³ V. Žmegač: *Impresionizam*, v: *Rečnik književnih termina*, Beograd, 1985, str. 265.

⁶⁴ S. Kosovel: *Zbrano delo*, I, str. 150.

⁶⁵ S. Kosovel: *Zbrano delo*, II, str. 64.

⁶⁶ M. Sušteršič je v članku *Likovnost Integralov Srečka Kosovela*, objavljenem v *Slavistični reviji* 36/1988, št. 1, str. 61–78, ugotovila, da je vizualizacija knjige *Integrali '26* v veliki meri avtorsko delo opremljalca Brumna in ne pesnikov avtentični zapis (predvsem velja to za tipografijo).

⁶⁷ V eseju o Igu Grudnu pravi Kosovel tole: »Na bazi impresionizma se je fantastično urejenostjo rodil: kubizem, futurizem, dadaizem in konstruktivizem.« Prim. *Zbrano delo*, III, str. 178. V opombah k drugi knjigi Kosovelovega Zbranega dela pravi Ocvirk na str. 638: »[...] vse prepojene s čustvom. To niti ni čudno, če se zavedamo, da se Kosovel zlepa ni mogel otresti impresionistične miselnosti, tudi takrat ne, ko se je oklenil konstruktivizma.« O podobnosti temeljne pesemske strukture pa ne govori.

⁶⁸ Kaj se vznemirjate, *Zbrano delo*, II, str. 46.

⁶⁹ B. Paternu: *Kosovelova faza slovenskega pesniškega modernizma*, *Slavistična revija* 33/1985, št. 2, str. 247–257.

⁷⁰ S. Kosovel: *Zbrano delo*, II, str. 70.

⁷¹ Prav tam, str. 32.

⁷² Prav tam, str. 23.

⁷³ Prav tam, str. 165.

⁷⁴ D. Bajt: *Ruski literarni avantgardizem*, Ljubljana, 1985, str. 72. (*Literarni leksikon*, 27).

Premiki od fenomenologije k strukturalizmu in semiotiki, značilni za splošno kulturno dogajanje v povojni Franciji, so s svojo fluidnostjo in pogosto tudi kontradiktornostjo zaznamovali glavne tokove v literaturi in v literarni teoriji. Med novim romanom in novo kritiko ter avtorji, ki so izšli iz nje ali so se pri njej zgledovali (med njimi so tudi nekateri nefrancoski teoretiki novega romana), je tako prihajalo do kontaminacij v stališčih, občasno je bilo tudi precej vzporednega dogajanja, hkratnega zavračanja nekaterih dolejš uveljavljenih pogledov na umetnost in na znanost o umetnosti, posebej o literaturi. Ob tem so delno presežena stališča in posamezni zapozneli odzivi na to ali ono usmeritev vnesli dodatno noto v zapleteno sodobno dogajanje.

Poskus postavitve novega romana, enega izmed najizrazitejših literarnih pojavov v povojni Franciji, v širši sklop premikov, smernic in prizadevanj predvsem znotraj teoretične misli nikakor ne more biti početje, ki bi lahko dokončno in izčrpno prikazalo splošno kulturno in še posebej literarno dogajanje zadnjih tridesetih ali že kar štiridesetih let v Franciji. Številne raziskave, usmerjene k opredeljevanju temeljnih značilnosti tega časa in prostora, prihajajo do različnih sklepov o vzrokih pojavov in o razvojnih stopnjah posameznih smeri. Zato še vedno ostajajo odprta ali pa se s spreminjanjem zornih kotov raziskav vedno znova odpirajo vprašanja mejnikov med posameznimi tokovi, enako pa tudi vprašanja pripadnosti tej ali oni usmeritvi, odvisnosti od vodilnih tez, zavezanosti posameznikov misli tega ali onega avtorja. Prav v primeru novega romana se pokaže, da širše uveljavljene smernice niso same po sebi zavezujoče za to ali ono skupino, ki je po navadi svojska kombinacija in modifikacija prevladujočih tokov.

Za francoski kulturni prostor po drugi svetovni vojni se zdi značilna sočasna prisotnost treh glavnih usmeritev, fenomenologije, strukturalizma in semiološke ali semiotične misli, ki so hkrati, čeprav ne vse tri ves čas enako intenzivno, oblikovale predvsem literarna in splošnejša kulturna dogajanja v tem obdobju. Prevladovanje ene izmed usmeritev ni preprečilo sočasnega delovanja drugih dveh: zagotovo se je prva uveljavila fenomenologija, za njo je v šestdesetih letih prevzel vodilno vlogo strukturalizem, ki je še pred sedemdesetimi leti prepustil prostor semiotiki. Usmeritve, ki so se tedaj odločno postavljale druga proti drugi, si odvzemale primat, so se med seboj ves čas dopolnjevale, bile med seboj tesno povezane in odvisne druga od druge. Natančnejša raziskava bi nedvomno pokazala, kako se je fenomenologija ohranila tudi tam, kjer se je njena prisotnost v začetku zdela povsem nesprejemljiva; razmah strukturalizma po drugi vojni prav tako najbrž ne bi bil mogoč, če ga ne bi pripravil razvoj zahodne misli pred tem obdobjem, kjer je poseben prostor imela prav fenomenologija. Premislek o izviri sodobne semiotike bi prav tako pokazal, koliko od vsega začetka dolguje strukturalizmu v najširšem pomenu, kako odločilno je strukturalna metoda vplivala na razvoj različnih ved ali znanosti, med drugim tudi literarne teorije.

Morda si velja najprej ogledati izrazit primer za to, kako se nekdanja nasprotovanja tako kot večkrat doslej v novejših raziskavah vse bolj kažejo v svoji povezanosti in soodvisnosti. Po mnenju Oliviera Mongina si je recimo francoski strukturalizem za tarčo izbral fenomenologijo, ki se je v francoskem prostoru po drugi svetovni vojni uveljavila s Sartrovim eksistencializmom in Merleau-Pontyjevo preinterpretacijo.

tacijo Husserlove misli, in hotel povsem pretrgati stik z njo. Mongin¹ razlikuje psihoanalitično, lingvistično in marksistično različico strukturalizma;² težko je reči, katera je najodločilneje vplivala na novi roman. Na prelomu v šestdeseta leta morda še trdno zastavljene meje med metodami in usmeritvami se v novejših opredelitvah vse bolj brišejo, o čemer priča tudi pozicija Romana Jakobsona, kot jo je razbrati iz njegove uvodne razprave na prvem mednarodnem kongresu za semiotiko leta 1974 v Milanu. Jakobson, nekdanji član praškega lingvističnega krožka, eden izmed utemeljiteljev, če ne kar iniciator strukturalne poetike, je tu sprejel povsem semiotično usmeritev. Pri ugotavljanju razvojnih stopenj semiotike, ki so pripeljale do njene sodobne oblike, se je odločneje kot na Saussura naslonil na Husserla, ga proglasil za semiotika (predvsem v delu *Zur Logik der Zeichen (Semiotik)*, napisanem leta 1890, a izdanem šele 1970), obenem pa za začetnika strukturalne lingvistike.³ Ko Jakobson sega v preteklost, poskuša med seboj uskladiti različne tipe mišljenja in jim določiti mesto v široko zastavljeni semiotiki, pri tem pa najbrž namenoma pozablja na razvoj, poln nasprotij in trenj, ki je v marsičem značilen tudi za novi roman.

V nasprotju predvsem z zgodnjim francoskim strukturalizmom, ki je odločno nastopil proti preteklosti in se uprl navezovanju na predhodnike, Jakobsonovo videnje Husserla nedvomno priča o novi naravnosti raziskovalcev in mislecev, ki v zadnjem času izrazito vztrajajo pri povezavah in iščejo vzgibe za svoje delovanje v preteklosti. Mongin označuje povojni odpor proti fenomenologiji za značilnost »strukturalistične dobe«, »dobe raznovrstnih antihumanističnih razprav«.⁴ Udeleženci tega procesa z Lévi-Straussom na čelu so zatrjevali, da sta fenomenologija in eksistencializem metodi, ki želita metafiziki poiskati nove alibije.⁵ Tako je torej ena izmed smeri odločno zavrnila drugo, čeprav je s tem ni izrinila iz francoske kulturne zavesti. Novi roman, ki je konec petdesetih let predsem z Robbe-Grilletom in njegovim zavračanjem antropocentrizma prav tako sodeloval pri antihumanističnih težnjah svoje dobe, sam najbolje kaže, kako je ob novih usmeritvah neizogibno ohranjal prav tisto, kar se mu je zdelo že preseženo in proti čemur je deklarativno nastopal: Robbe-Grilletov esej *Nature, humanisme, tragédie*⁶ iz leta 1958 postavlja v ospredje razliko med svetom in zavestjo o njem, s tem pa vlogo pogleda, »objektivnega« in »objektalnega« zapisa, kar je v bistvu potrebam nove literarne usmeritve prilagojeno razumevanje fenomenološke redukcije in vprašanja zavesti v fenomenologiji.⁷ Naj se je novi roman, vključen v nove smeri, torej tudi v strukturalizem, še tako upiral metafiziki in idealizmu, na primer pri Husserlu, kot recimo ugotavlja tudi Mongin,⁸ je bil v svojem prvem obdobju, v drugi polovici petdesetih let, nedvomno še čvrsto zasidran v fenomenologiji ali vsaj v svojem umevanju njenih temeljnih postavk⁹ (čeprav je recimo kar najodločneje nastopal proti Sartru). V prid tej trditvi govori tudi dejstvo, da je vrsta raziskovalcev še dolgo po tem obdobju označevala novi roman za izrazito fenomenološko literaturo. Med študijami o novem romanu je v tej smeri najizčrpnjša *Encyclopédie du nouveau roman* izpod peresa Pierra Astiera,¹⁰ eno izmed dveh francoskih del, ki se v sklopu raziskav sodobne književnosti predvsem v Franciji posvečata izključno novemu romanu. Drugo, *Les Nouveaux Romanciers*,¹¹ so napisali N. Bothorel, F. Dugast in J. Thoraval in je namenjeno študentom na univerzah. V tem manj natančnem delu je morda najbolj izrazita opredelitev, da je novi roman izključno na Robbe-Grilleta naslonjena in fenomenologiji zapisana literarna šola iz petde-

setih let, o pojmu novi novi roman pa da je treba govoriti v zvezi z mladimi sodelavci revije *Tel Quel*. Vendar bi se veljalo podrobneje ustaviti ob Astieru. V svojem poskusu natančne opredelitve predhodnikov novega romana je podal vrsto vsaj na videz nasprotujočih si stališč, ko je v isti sapi spregovoril o zavračanju Sartrove vizije literature in zavezanosti novega romana fenomenologiji.¹² To delo je zanimivo zaradi zelo številnih navedenih stališč sodobnikov o novem romanu, navedb o nasprotjih med sodbami tradicionalistično in modernistično usmerjenih kritikov, o začetnih zadregah v zvezi z opredelitvami skupine. Pri tem tudi Astier v svojem delu ves čas omahuje, ali naj pristane na oznako »šola« ali ne, čeprav se tudi prek navedb drugih avtorjev ves čas vrača k njej. Astierova študija je nedvomno zanimiv pregled ustvarjalnosti piscev novega romana do sredine šestdesetih let, čeprav je avtorjevo vztrajanje pri fenomenološkem izhodišču vprašljivo. Ohranja ga tudi v svojih sklepnih mislih, najbrž iz časa objave, torej iz leta 1968, čeprav se je bil v delu prisiljen soočiti tudi s strukturami obravnavanih romanov, ko je poudarjal prevladovanje tehnike, oblike nad vsebino v novih romanih.¹³ Sklepali bi lahko, da Astier na videz brez težav izpeljuje iz fenomenologije vse značilnosti novega romana, pogojene s strukturalizmom, kar bi, seveda predvsem v primeru novega romana, morda lahko bila osnova za ugotavljanje povezav med fenomenologijo in strukturalizmom.

O utemeljenosti poudarjanja vloge fenomenologije v novem romanu bi se lahko spraševali tudi ob vrsti anglosaksonskih monografij: njihovi avtorji Laurent Le Sage, Vivian Mercier, Léon Roudiez in morda najbolj poudarjeno John Sturrock¹⁴ vidijo v novem romanu koherentno skupino, gibanje, ki v literaturi udejanja temeljne fenomenološke postavke. Predvsem Sturrock brez pomislekov izpelje novi roman iz Husserlove fenomenologije¹⁵ in trdi, da je ta literarni pojav res gibanje. Drugi avtorji sicer vključujejo vanj tudi imena, ki jih v Franciji morda ne bi upoštevali v tem sklopu, kar priča o težavah pri opredeljevanju in vrednotenju novega romana v različnih okoljih, še posebej, ker navedeni avtorji ob medsebojnem citiranju ponavljajo nejasnosti in kontradiktornosti, sicer močno zasidrane v razmeroma številnih ameriških in angleških razpravah o teh vprašanjih.

Fenomenološka »metoda«, kakor imenuje Husserl svojo filozofsko usmeritev, je očitno še dolgo zanimala številne raziskovalce novega romana pretežno zunaj Francije, in sicer tudi v času, ko naj bi vpliv fenomenologije v tem literarnem gibanju in v francoskem kulturnem prostoru zamenjal strukturalizem. Zdi se, da so se nanjo naslanjali prav raziskovalci, ki jim je bila strukturalistična metoda tuja ali ji iz različnih razlogov niso bili pripravljeni slediti, čeprav so s tem najbrž zamenjali tudi nekatere nove postopke v novem romanu. Novi roman sam po sebi v bistvu ni mogel zavrniti fenomenologije na tak način, kot je to storil strukturalizem, ker se je z njo šele vzpostavil, vsaj v zapisih Robbe-Grilleta in Butorja.¹⁶ Novi roman je prehod v strukturalizem izpeljal postopno, ob upoštevanju fenomenološke dediščine, ki je bila tedaj nedvomno zavezujoča tudi za teorijo o literaturi, najprej za tako imenovano novo kritiko, sopotnico novega romana, kasneje pa za strukturalno ali že tudi semiotično poetiko. V tej dediščini je za literarno ustvarjalnost na eni in za raziskovanje literature na drugi strani odločilen fenomen: pojavi, ki so vrženi iz zavesti v svet, kot pravi Arzenšek v zvezi s Husserlom,¹⁷ narekujejo drugačen odnos do stvari in do resnice ter do smisla stvari. Fenomen, v našem primeru literarno delo,

je v tem kontekstu treba jemati samega po sebi, kar je najbrž v tesni zvezi z imanentnim branjem, za katerega se je vsaj v prvi fazi tako odločno zavzemala strukturalna poetika. Če ta fenomen ni nosilec vnaprej dane resnice, je naloga zavesti, ki ta predmet raziskuje, da se dokoplje do sporočilnosti, do pomenov ali večpomenskosti namesto do smisla, ki se mu je strukturalizem izogibal.

Kot kaže, fenomenologija za novi roman ni prenehala biti aktualna in je morda celo ena izmed stalnic v usmeritvi tega gibanja. Med literarnimi teoretiki, ki so sledili dogajanjem v novem romanu, je podobno zasidranost v fenomenologiji najizraziteje opaziti pri Barthesu, predvsem v njegovih zapisih o prvih Robbe-Grilletovih romanih, ki jih je sam vključil v *Essais critiques*¹⁸ ob svoje izrazito strukturalistične tekste.

Pojav nove kritike, v katero je mogoče šteti tudi Barthesa, prav v literarni teoriji ne glede na Lévi-Straussov prelom s fenomenologijo govori v prid obstoja nekakšne fenomenološke šole še po letu 1960. Barthes prav v *Essais critiques* to usmeritev imenuje »interpretacijska kritika«, k njej šteje Sartra, Pouleta, Goldmanna, Starobinskega, Webra, Girarda in J. P. Richarda in jo razlikuje od »univerzitetne kritike«, ki jo zavrača zaradi njenega lansonovstva in pozitivizma.¹⁹ S tem vendarle ne določi razsežnosti te literarnoteoretične usmeritve, saj nove kritike zagotovo ni mogoče povzeti le z gornjimi Barthesovimi izjavami. G. Genette, J. Ricardou, J. P. Richard in J. Rousset so pod vodstvom G. Pouleta leta 1966 v Cerisyju organizirali simpozij in njegovo gradivo objavili v zborniku *Les chemins actuels de la critique*.²⁰ Referati v tem delu so predvsem praktičen prikaz usmeritve posameznih avtorjev, ob njih pa je zanimiv bibliografski pregled D. Nogueza. Po njegovem mnenju oblikujejo novo kritiko »marksistična, psihoanalitična, tematska, strukturalistična ali eksistencialistična kritika«²¹ in se tudi pri njem združujejo v oznako, ki jo uporablja Barthes, »interpretacijska kritika«.²² Ni jasno, v kakšni zvezi ali soodvisnosti sta po njegovem omenjena »strukturalistična kritika« in nato »formalistična kritika«. Slednjo obravnava posebej²³ in ji v osnovo postavlja Lévi-Straussovo *Anthropologie structurale*, Saussurov *Cours de linguistique générale* in v šestdesetih letih objavljene francoske prevode ruskih formalistov. Noguez šteje sem tudi lingviste Benvenista, Hjelmsleva in Martineta, Barthesa pa označi za »prvovrstnega iniciatorja« in »animatorja«.²⁴ Ob naštetih imenih najbrž najbolj zbode v oči prehajanje od filozofije k lingvistiki, antropologiji in tudi literarni teoriji, kar vse v Noguezovi predstavitvi prekriva že večkrat navedeni pojem kritike. V francoskem prostoru ta vsekakor ni razumljena v smislu aksiologije, kot jo opredeljuje J. Kos,²⁵ temveč v širšem smislu literarne teorije. Za Francoze je termin »teorija« očitno manj privlačen ali preveč zavezujoč, saj v obravnavanem obdobju vsi po vrsti vztrajajo prav pri izrazu »kritika«, ki prekriva povsem raznorodne metode in usmeritve. Pri novi kritiki je očitno, da gre za poskus združitve različnih smeri v literarni teoriji. Vzgibe za takšno francosko naravnost je nedvomno treba iskati v ameriški šoli New Criticism, ki je prav tako zagovarjala »kritiko«, imanentno branje, ukvarjanje z literarnim delom predvsem znotraj njegovih okvirov. O tem po svoje govori tudi *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*,²⁶ Kristeva pa v različnih delih poudarja pomen ameriške »aksiomatike« za razvoj francoskih »kritik«.

Nova kritika v Franciji, ki je vsaj po Barthesovem opisu najprej združevala predvsem fenomenološko naravnane raziskovalce, se pri

Noguezu izkaže za silno heterogen pojav, ki ga je le okvirno mogoče postaviti v šestdeseta leta. Eden izmed njenih predstavnikov, Pierre Daix, ki jo skupaj z drugimi avtorji povezuje z novim romanom, je celo izrazil domnevo, da je nova kritika prevzela svoje ime, predvsem atribut »nova«, prav po novem romanu.²⁷ Podobno stališče zagovarja Pierre Vanbergen, ko pravi, da se je iz sočasnih teoretičnih razmišljanj počasi oblikovala nova kritika in podprla novatorske težnje romanopiscev.²⁸ Po njegovem se je nova usmeritev uveljavila predvsem po letu 1960, torej vzporedno s prodorom strukturalizma. V obeh navedenih izjavah dobiva novi roman pomembne razsežnosti: komaj uveljavljeno literarno gibanje naj bi odločilno vplivalo na heterogeno teoretično skupino, kar vsekakor postavlja na glavo tradicionalni odnos med kritiko in teorijo na eni in literaturo na drugi strani.

Gornja stališča, ki ne pojasnjujejo natančneje razvoja nove kritike, je po svoje ovrgel Gilbert Durand v delu *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*.²⁹ Po vzorcu kritik iz šestdesetih let je sam oblikoval metodo, ki jo imenuje mitokritika. Osnove zanjo išče v psihokritiki in njene zametke postavlja v leto 1949.³⁰ Obenem opredeljuje mitokritiko za »zadnjega otroka novih kritik«, katerih srž je po njegovem »razlaga samega besedila«, razbiranje »bolj ali manj formalne igre zapisa in njegovih struktur«. ³¹ K tej kritiki, pravzaprav tem kritikom šteje Durand R. Jakobsona, A. J. Greimasa in druge; sam se torej odloča za strukturalno-semiotično razsežnost nove kritike in za prevladujoče imanentno branje literature. Od nove kritike Durand prevzema silno raznovrstno dediščino, ki se pri njem brez ovir prelije v mitoanalizo; ta je po njegovem prehod od posameznega k splošnemu, k tipologiji mitičnih vzorcev v različnih prostorih in časih.

Nova kritika, simbioza različnih tokov, ki jim v osnovi lahko najdemo prav fenomenologijo, strukturalizem in semiotiko, vsakega s celotnim sistemom odnosov, predhodnikov, vplivov in razsežnosti, se na novi roman v šestdesetih letih navezuje mnogo manj v vsej svoji polifoniji in veliko bolj v formalistični smeri. Tu zdaj ni več v ospredju pluralizem vzgibov, ampak se zdi, kot da povsem prevlada zanimanje za strukturo; o tem govori tudi Durand, ki novo kritiko razume pretežno s strukturalističnega vidika. Po letu 1963, ko je izšla Robbe-Grilletova knjiga *Pour un nouveau roman*, ki jo postavljam za mejnik med fenomenološko in strukturalistično fazo novega romana, je po moji sodbi značilna silna zožitev, obrnjenost vase, odtegnitev od širšega dogajanja, že kar hermetičnost, ki se odraža predvsem v teoriji znotraj gibanja, naj gre za Ricardoujeva dela ali za izjave drugih udeležencev v tem literarnem procesu. Tudi v zazrtosti vase je novi roman pravzaprav odsev sočasnih pojavov: zdi se, da je vsaj v zgodnjih šestdesetih letih v literarni teoriji prevladala usmeritev, ki je tako rekoč monološko izrinila druge, kakor je videti pri nekaterih avtorjih, pa tudi pozabila na svoje korenine. Ukvarjala se je predvsem s prisotnostjo struktur v literarnih delih in pojem strukture jemala za paradigmo, največkrat v zvezi z narativno, se pravi formalno platjo literarnih del, pri čemer je puščala ob strani fikcijo, pretežno vsebinski vidik. Pojma naracija in fikcija, ki ju je uvedel Ricardou z namenom, da bi presegel tradicionalno statično gledanje na vsebino in obliko, hkrati pa opozoril na neprestano prepletanje in soodvisnost obeh ravni v besedilih,³² sama po sebi navajata k dinamičnemu pojmovanju struktur, kar je pomembno za tedanje raziskave novega romana, hkrati pa

za še vedno aktualno metodo, ki se je najbrž razvila tudi iz te pozicije – naratologijo.

Za primer zgodnje strukturalistične obravnave novega romana, še močno zasidrane v fenomenologiji, ne da bi se tega prav zavedala, navajam razpravo B. Braya *La notion de structure et le «Nouveau Roman»*.³³ Avtor postavlja v ospredje formalno plat del in najbrž iz nje izhajajoče strukture, ki pa jih ne opredeli, kot tega ne storijo številni drugi, izrazito strukturalistično usmerjeni raziskovalci. Tudi v Braye-vem spisu je strukturo mogoče videti v geometrijskih vzorcih, na osnovi katerih se oblikujejo odnosi v (novih) romanih, najprej na ravni naracije, nato pa po načelu notranje povezanosti, narativne logike besedila, tudi na ravni fikcije. Predvsem v teoriji, ki je bila blizu novemu romanu ali pa je nastajala znotraj gibanja, je ta tip obravnave ostal v veljavi še do zgodnjih sedemdesetih let. Publikacija, v kateri sta poleg Brayeve objavljeni še razpravi L. Geschiera in S. Dresdena,³⁴ pa je ena izmed redkih, ki v tem času poskuša od zunaj prodreti v zakonitosti novega romana. Zanimivo je, da se Geschiere v svojem spisu o funkciji struktur v francoskem stavku nasloni na Isačenka in ločuje med strukturo, sistemom in funkcijo, kar je po svoje anticipacija nekaterih Barthesovih tez v *Communications* 4 iz leta 1964. Vendar si Geschiere za razlago navedenih pojmov pomaga z Merleau-Pontyjem in njegovimi *Signes*, kar spet kaže na že omenjeni pretok idej.

Obračun z dobo, ki je bila v zvezi z novim romanom tako zelo zazrta v strukturo, prinaša zbornik s srečanja v Cerisyju leta 1971, *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*.³⁵ Sodelujoči pisatelji Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, ki je srečanje tudi vodil, Nathalie Sarraute in Claude Simon so ob potrditvi svoje pripadnosti gibanju vsaj načelno pristali tudi na geometrijskost, matematičnost svojih romanov, predvsem Simon, Robbe-Grillet, Ollier in Ricardou, čeprav je bila matematičnost tedaj najbrž že del novih pogledov na literaturo. Zanimivo je, da kritiško razmišljanje – v smislu francoskega pojmovanja kritike – iz te faze novega romana kaže na posebne vrste zavezanost struktur fenomenologiji, saj se zdi pomembna predvsem njihova prisotnost, fenomenalnost v literarnem delu, hkrati pa vsekakor semiotiki ali semiologiji, ko avtorji in raziskovalci aludirajo na dejstvo, da strukture v delih nedvomno oblikujejo posebne sisteme odnosov.

Tu se zdaj pojavlja vprašanje povezanosti strukturalizma in semiotike, prisotnosti semiotičnih postopkov že v začetnem strukturalizmu. Najbrž velja pri tem razločevati med uveljavitvijo metode, načinom, kako jo je opredelila širša kulturna javnost, in notranjimi zakonitostmi posamezne usmeritve. Kot prevladujoča smer v literarnih raziskavah se je semiotika nedvomno uveljavila šele po strukturalizmu,³⁶ čeprav sta obe usmeritvi izšli iz istih osnov, predvsem iz Saussurove lingvisti-ke, in se je strukturalizem v svojih začetkih pri Lévi-Straussu vzpostavil kot semiološka znanost s poudarkom na pomenu.³⁷ Prav pomen ali zavračanje pomena se je izkazal za eno med ključnimi vprašanji strukturalne kritike in tudi novega romana. Kot že rečeno, je vir za spraševanje o smislu in pomenu, skupaj z razlogi za zavračanje smisla, nedvomno treba iskati pri fenomenologiji. Zavračanje smisla je bilo v novem romanu v ospredju še posebej v njegovi strukturalistični fazi. Namesto na smislu je bil poudarek tedaj na pomenjanju, razumljenem kot proces v tesni zvezi z odnosi med strukturami, ki se v romanih vzpostavljajo ob posebej poudarjenem pisanju, »écriture«. Proces pisanja po

Barthesu³⁸ oblikuje avtarkičen svet, ki sam sebi sproti ustvarja svoje razsežnosti in meje in vanje razporeja svoj Čas, svoj Prostor, svoje prebivalce, zbirko predmetov in mite. S tem se v romanu vzpostavlja širše vzeta struktura, kot jo opredeli Lévi-Strauss, »celota, v kateri ni mogoče spremeniti niti enega elementa, ne da bi s tem sprožili spremembo vseh drugih.«³⁹ To trditve je skoraj v celoti mogoče izpeljati iz Saussurovega »sistema znakov«. V literaturi so znaki vsekakor besede, ki imajo po Ricardoujevem mnenju tvorno vlogo pri oblikovanju literarnega dela, pa naj gre, kot ob sklicevanju na Valéryja trdi avtor,⁴⁰ za poezijo ali prozo. Tvorna vloga besed je pri Ricardouju v zvezi z njegovim mnogokrat uporabljenim pojmom produkcija, nedomno pa se navezuje tudi na tvorbo pomenov, o kateri ta pisatelj in teoretik ne razpravlja. Prav na njegovem primeru se kaže razlika med miselnostjo, usmerjeno pretežno k strukturam, in raziskavami, ki jih v sistemu znakov zanima tvorba pomenov, kar je tudi osnovno vprašanje sodobne semiotike.

Nejasnosti in omahovanje v rabi izrazov smisel, »sens«, ali pomen, »signification«, je najti v večini besedil iz šestdesetih in tudi sedemdesetih let. Za primer navajam Barthesa, ki leta 1963 govori o literarnem delu kot o svojskem semantičnem sistemu, katerega cilj je vnašanje »nekaj smisla« (du sens) v svet, ne pa en sam, dokončni smisel.⁴¹ K isti opredelitvi se še leta 1982 vrača recimo Claude Simon,⁴² potem ko je leta 1961 odločno zavračal celo pomen.⁴³

Dvom o trditvi, da je za strukturalizem značilno zavračanje smisla, bi lahko zbudila Barthesova izjava v eseju *L'activité structuraliste*, prav tako iz leta 1963, češ da je cilj strukturalne raziskave oblikovanje »smisla«, kjer ima poseben pomen »homo significans«⁴⁴ seveda je tu postavljeno v ospredje prav oblikovanje, nastajanje smisla in gre že spet za zavračanje vnaprej določenega, vsiljenega, dokončnega cilja. Prav v tem eseju pa je Barthes močno omahoval med oznakami semiologija, strukturalizem, semanaliza, tekstovna analiza, ki zanj pomenijo smeri v raziskovalnem gibanju (»mouvement de recherche«), kamor se prišteva tudi sam.⁴⁵ Njegovi *Essais critiques* so zdaj bolj semiotični zdaj bolj strukturalni, čeprav jih *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* opredeli za del strukturalne analize,⁴⁶ sicer pa Barthesa z drugo izdajo *Degré zéro de l'écriture* iz leta 1965 postavlja na prvo mesto med sodobnimi francoskimi semiotiki, pri čemer seveda ne omenja, da je to delo nastalo že leta 1953, v povsem drugačnih razmerah. Sam Barthes pa v drugi izdaji svojih *Essais critiques* (1971) kar nekako pozablja na svoj izrazito semiološki tekst *Eléments de sémiologie* iz leta 1964,⁴⁷ kjer je nova, komaj nastajajoča znanost, naslonjena na Saussurove izsledke, opredeljena kot del nekakšne translingvistike, katere predmet naj bi po Barthesu bil zdaj mit, zdaj pripoved, pa spet časopisni članek, skratka vsakršen pomenski sklop. Kot verjame Barthes na tem mestu, bo to morda sčasoma postavilo na glavo tudi Saussurovo izjavo o lingvistiki kot delu obče znanosti o znakih in bo na novo razumljena semiologija posrkala vase velike pomenske enote diskurza, s čimer bi prišla do izraza enotnost sočasnih raziskav koncepta pomena v antropologiji, sociologiji, psihoanalizi, stilistiki.⁴⁸ Pravilnost Barthesovih napovedi se je potrdila na omenjenem prvem semiotičnem kongresu leta 1974, sicer pa je Barthes že v šestdesetih letih poskušal povezati svoje raziskave v različnih sistemih pomenjanja. Leta 1971 nasprotno trdi, da je o semiologiji, predvsem v Parizu, mogoče govoriti šele po letu 1966, odkar delujeta Derrida in Kristeva, in svoje *Essais critiques* označi za vzpon semiologije.⁴⁹ Njegovo zanimanje za različna

področja družboslovnega raziskovanja morda pojasnjuje tudi njegovo pojmovanje strukture, ki je prav v *Essais critiques* ne opredeli naravnost, temveč s tem, kar sama ni, kar jo zakriva: pravi, da je struktura samo videz, iluzija (simulacre) predmeta, vendar usmerjen, dejaven videz, saj ob posnemanju predmeta prihaja na plano nekaj, kar je bilo v naravnem predmetu sicer nevidno.⁵⁰ Struktura je osnovna enota, paradigma, stalnica, kvadrat pri Mondrianu, serija pri Pousseurju, kratak »verz« v Butorjevem *Mobile*, mitem pri Lévi-Straussu, pri fonologih fonem, pri literarnih kritikih tema.⁵¹ S tem Barthes posredno nakaže usmeritev in možnosti za razvoj ved, ki so izšle iz strukturalizma ali celo njegovih predhodnikov. Če povežemo Durandovo opredelitev mitokritike in Barthesov opis strukture, ki se kaže tudi kot mitem, pridejo na plan stične točke med obema kritikoma in znanstvenikoma, ki so pomembne tudi za razvoj pogledov na novi roman.

Barthesovo omahovanje med strukturalizmom in metodo, ki ji pravi semiologija, čeprav se je kasneje, še posebej v zborniku *Sémiotique narrative et textuelle*,⁵² za takšne raziskave v literaturi uveljavilo predvsem imenovanje semiotika, prihaja še bolj do izraza zaradi njegovega poudarka na strukturalizmu v prispevku *Introduction à l'analyse structurale des récits* iz leta 1966.⁵³ Ta razprava je leta 1977 izšla v zborniku *Poétique du récit*, kjer je najavljena v sklopu strukturalne teorije, kot celostno videnje poetike pripovedi.⁵⁴ Avtor tu dejansko podaja pregled sodobnih raziskav, ki jih sam opredeljuje za strukturalne, kar je treba razumeti v sklopu njegovega umevanja semiologije; z Barthesovo raziskavo vred se vključujejo v poetiko šestdesetih let. Prav v francoski poetiki pa se odpira vrsta vprašanj: eden izmed ključnih tekstov o njej je nedvomno prispevek Todorova *Poétique* v zborniku *Qu'est-ce que le structuralisme?* iz leta 1968.⁵⁵ Če bi z Majerjem vred lahko sklepali, da se je strukturalizem leta 1968 umaknil post-strukturalizmu,⁵⁶ potem se zbornik kaže kot obračun s preteklo dobo, ki se ne želi vračati k izhodiščnim pojmom, temveč se osredotoči na njihovo razumevanje in uporabo ob koncu šestdesetih let. Podobno kot nekaj let kasneje zbornik iz Cerisyja za novi roman je tudi to delo postavljeno na mejo med dvema obdobjema. Todorov svoji poetiki ne daje atributa strukturalna, čeprav jo na strukturalizem veže naslov zbornika. Poetiko, ki po njegovem pomeni raziskovanje literarnosti v literarnem delu in ki hkrati razvija teorijo strukture in teorijo delovanja literarnega diskurza,⁵⁷ navezuje Todorov na Valéryja, na dognanja ruskih formalistov in predvsem Jakobsona, nato pa seže k Aristotelu in njegovi *Poetiki*. Od prehoda iz posameznega literarnega dela k tipologiji, literarnemu diskurzu,⁵⁸ se tudi vprašanje smisla prenese v širši prostor, ko posamezno delo dobiva smisel v stiku z drugimi deli, s sistemom vrednot in pomenov, pri čemer je smisel besedila vedno več kot sam tekst;⁵⁹ tu se Todorov še posebej sklicuje na Lotmana.

Wahlova postavitev strukturalizma na znake, nedvomno na sistem znakov, v prispevku *La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme*,⁶⁰ je najbrž povod D. Pirjevca, da tudi francosko poetiko v sedemdesetih letih navezuje na raziskave v šestdesetih letih in jo označuje za strukturalno.⁶¹ Hkrati jo povezuje s sovjetskimi raziskovalci, ki jih tudi Majer spravlja v okvir strukturalizma.⁶² Vendar je v zvezi s Todorovom najbrž prav ob njegovi *Poétique* treba govoriti o semiotiki, kar bi veljalo tudi za Lotmana in njegove sodelavce, v smislu prevladovanja novih, od začetnega strukturalizma iz petdesetih let različnih razsežnosti. Vprašanje vsekakor ostaja odprto, čeprav ga sam To-

dorov želi dodatno pojasniti v *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, ko poetiko enači s strukturalno analizo in jo postavlja šele v zgodnja šestdeseta leta, predvsem k Barthesu, in sicer na osnovi dognanj Jakobsona, Benvenista in Lévi-Straussa. Med predhodniki poetike navede ves ruski formalizem, nemško morfološko šolo (1925–1955) in ameriški New Criticism.⁶³ V istem delu navezuje semiotiko na Peircea, semiologijo pa vsekakor na Saussura.⁶⁴ Med predhodnike semiološke kritike, spet v francoskem umevanju tega pojma, šteje Todorov tudi Cassirerja z njegovo v francoščini navedeno *Philosophie des formes symboliques* in na tej osnovi pokaže, kako se je semiotika v kasnejših letih razvila predvsem v tako imenovano simbolologijo.⁶⁵ Šele tu pride do izraza razlika med poetiko, kakršno je Todorov predstavil leta 1968 in je bila čvrsto zasidrana tudi v Saussurovi lingvistiki, in stopnjo raziskovanja, ko sistem znakov dobiva svoj pomen predvsem v simbolih, v tipologiji odnosov pa je treba govoriti tudi o smislih, seveda v množini, in ne več le o pomenih. Todorov, ki sam sebe imenuje le še semiotik, se je vprašanj o simbolih lotil v delu *Théories du symbole* iz leta 1977,⁶⁶ kjer gre pri iskanju zasnove sodobne semiotike do Avguščina in torej naredi v to smer še odločilnejši korak od Jakobsona,⁶⁷ medtem ko Kristeva išče izhodišče pri stoikih, nato pa semiotiki v Franciji določi za neposredne predhodnike predvsem ameriške aksiomatike, npr. Peircea. V že navedeni razpravi pa Jakobson za osrednje vprašanje semiotike postavlja pomen – s katerim se je Todorov ukvarjal predvsem v sklopu strukturalizma. Jakobson povzame opredelitev pomena pri Peirceu, ki govori o prevodu nekega znaka v drug znakovni sistem, kar predvideva soobstoj različnih sistemov ali jezikov in njihovo interakcijo, torej že tudi intertekstualnost.⁶⁸ Za takšno razumevanje pomena se je ob Peirceu nedvomno zavzemal tudi Saussure, in prav to misel je v svojem pojmovanju semiotike aktualizirala tudi Julia Kristeva.

Njena semiotika, kot sama pravi leta 1983 v reviji *L'Infini*,⁶⁹ jemlje strukturalistično dediščino za osnovo svojih raziskav in v strukturi vidi formalno stvarnost, ki zagotavlja smisel pojavov.⁷⁰ Ne glede na dejstvo, da Barthes v svojih *Eléments de sémiologie* že operira z dinamično strukturo, Kristeva vprašanje njene dinamizacije na tem mestu, leta 1983, postavlja v jedro svojih prizadevanj, ki se v vsej polnosti pokažejo šele v njenem tako imenovanem paragramatičnem pojmovanju literarnega teksta: gre za nekakšno izkrivljenost znakov in njihovih struktur, ki gradijo neskončno naddeterminiranost smisla (du sens) v literaturi.⁷¹ Med osnovami, na katerih gradi Kristeva svoje videnje literature, sama poudarja poleg Saussurovih *Anagrammes* predvsem izjemno vlogo Bahtina, ki ga imenuje postformalista in v njem vidi sintezo formalizma in zgodovine. Njegovi pojmi polifonije, alteritete in dialogizma jo vodijo k opredelitvi intertekstualnosti, do katere prihaja tudi na osnovi branja Freudovih del.⁷²

Poleg Kristeve je tudi Todorov svoje videnje o Bahtinu prinesel iz Bolgarije in se z njim vključil v razvoj francoske literarne teorije. Pri Todorovu se je dialog z Bahtinom izkristaliziral v delu *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*,⁷³ kjer je podčrtana izredna aktualnost Bahtinove misli, predvsem pojma alteritete, drugosti na različnih ravneh literarne teorije in v tako imenovani filozofski antropologiji, do katere se je očitno razširilo Bahtinovo obzorje, z njim pa po svoje tudi obzorje sodobne literarne vede. Od Lévi-Straussove strukturalne antropologije, ki je tako močno vplivala na poetiko, predvsem strukturalno, je bilo

tak razvoj nedvomno pričakovati, čeprav o njem ni mogoče izreči dokončne sodbe. Za antropologa se razglša tudi Gilbert Durand, ki prostor za svojo antropologijo še vedno vidi znotraj literarne teorije. V isto smer gredo tudi nekateri francoski komparativisti, ki govorijo o kulturni antropologiji, kakor na primer D. H. Pageaux.⁷⁴ Sam Todorov pa je v svojem najnovejšem delu *Critique de la critique*⁷⁵ razvil vprašanje dialoga in dialoške znanosti, kar je, nedvomno pod vplivom Bahtina, opazen korak naprej od njegovih prejšnjih tekstov.

Kristeva se z Bahtinom morda ni ukvarjala tako obširno, zato pa je o njegovem pomenu in spremembah, ki jih je vnesel v zavest o literaturi, spregovorila veliko prej, že leta 1966 v prispevku *Le mot, le dialogue et le roman*, vključenem v njeno knjigo *Semiotikè* iz leta 1969.⁷⁶ Kristeva takoj poudari, da gre pri Bahtinu za logiko, drugačno od znanstvene,⁷⁷ s čimer posredno opredeljuje svojo semiotiko ali semanalizo, kot jo sama tudi imenuje: o razlikah med obema na tem mestu ni mogoče posebej razpravljati. Kristeva s predstavitvijo Bahtina postavlja predvsem osnove za svojo teorijo, ko pravi, da je Bahtin hkrati pisatelj in učenjak in med prvimi, ki so statično drobitev besedil zamenjali z modelom, kjer literarna struktura ni dana sama po sebi, ampak se oblikuje glede na drugo strukturo. Kakor trdi, je taka dinamizacija strukture mogoča šele na osnovi izhodišča, po katerem literarna beseda ni točka, nepremakljiv smisel, temveč prekrivanje tekstualnih površin, dialog različnih pisav/pisanj.⁷⁸ Tu Kristeva v svojem jeziku poudarja nekatera izhodišča strukturalne lingvistike, ki jih namesto v sklopu semantike uporablja na sintaktični ravni celotnega literarnega dela.⁷⁹ Določitev paragrama pri Kristevi je kljub njenemu dolgu lingvistični nedvomno treba najprej navezati na gornje misli o Bahtinu. Sama pravi, da v paragramatičnem umevanju pesniškega jezika,⁸⁰ ki tudi zanjo, prav kakor za Todorova in druge zagovornike poetike, zajema vso literaturo,⁸¹ vidi tri teze. Po prvi je pesniški jezik edina neskončnost koda, po drugi je literarno besedilo dvojno: zapis/pisanje in branje, po tretji pa je literarno besedilo prostor ali območje (réseau) povezav.⁸² Iz tega nato oblikuje svoj paragramatski prostor/območje, ki je po njeni opredelitvi tabularni, nelinearni model obdelave literarne podobe, drugače povedano, dinamični in prostorski grafizem, ki označuje plurideterminiranost smisla v pesniškem jeziku. Njen pojem prostora/območja nadomešča enoplastnost, linearnost, ki jo posrka vase, obenem pa daje vedeti, da je vsaka celota ali sekvenca zaključek in hkrati začetek polivalentnega odnosa. Njen namen je formalizirati simbolično delovanje jezika, ki ga vidi kot dinamični zapis, gibljivi »gram«, se pravi kot paragram, ki oblikuje, ne pa izraža smisel.⁸³ V tej misli je nedvomno mogoče najti tudi pojem produkcije, ki pri Kristevi vodi do tega, čemur bi lahko rekli pomenjanje, signifiacije, kar je eden izmed temeljev njene semanalize.⁸⁴ Njeno paragramatično umevanje literature se hkrati nujno navezuje na simbolnost; tudi ona torej raziskuje v smer, ki jo je Bahtin imenoval simbolologija. Največja prednost njenega koncepta je morda v tem, da želi navezati dialog z vsemi plastmi literarnega teksta; simbolnost ima svojo zasnovo v odnosih, ki se vzpostavljajo na oblikovni, strukturalni ravni besedila. Prav zaradi povezav najrazličnejših ravni literarnega dela lahko prihaja do eksplozij smislov, ki jih v delu zaznava semiotik.⁸⁵ Kristeva enači paragramatičnost z dialoškostjo, ki je zdaj veljavna za bralca semiotika, zdaj za pisca ali za semiotično prakso pisanja.⁸⁶ Tudi pri njej se torej kažejo odsevi miselnosti, ki ima svoje korenine že v dialoški, poudarja povezavo med teorijo in

prakso in predvsem v postopkih briše mejo med njima, čeprav se nju- ni produkti med seboj razlikujejo. Bralni gramí (grammes lecturaux), ki jih pri Kristevi velja enačiti z intertekstualnostjo, so zato elementi, ki jih semiotik razkriva v literarnem delu, hkrati pa na njih gradi tudi svojo misel.

Ob doslej navedenem si lahko zdaj ogledamo še nekatere vidike v razvoju novega romana, za katerega je mogoče reči, da je tekel vzpo- redno z opisanim dogajanjem, čeprav zagotovo ne vedno v istem rit- mu. Novi roman je nedvomno tesno povezan s sočasno poetiko, kamor je poleg Barthesa, Todorova in drugih treba šteti tudi Kristevo. Zani- mivo je, da jo D. Pirjevec na osnovi francoskega zbornika *Essais de sémiotique poétique* (1972)⁸⁷ skupaj z Greimasom prišteva k struktu- ralni poetiki.⁸⁸ Kot nekakšen odsev trditvam Kristeve o povezavah med teorijo in prakso in o prepletanju njenih postopkov tudi avtorji novega romana, najizraziteje Ricardou, pa tudi Butor in drugi, pred- vsem v strukturalistični fazi gibanja že sami poudarjajo povezave med vsemi ravnmi svojega književnega, ne le literarnega udejstvovanja.⁸⁹ Ko Kristeva govori o prvih romanih Butorja, Robbe-Grilleta in Sarrau- tove, celo trdi, da postaja moderna literatura nte samo znanost o pri- povedi, temveč tudi znanost diskurza, ki postavlja v ospredje poetično funkcijo jezika (v smislu Jakobsonovih opredelitev) in se spreminja v raziskovanje narativnih struktur. Omeniti velja, da se sicer leta 1981 objavljeno delo *Le langage, cet inconnu*⁹⁰ naslanja na raziskave iz začet- ka šestdesetih let in da se Kristeva kasneje ni vračala k novemu roma- nu, kar vsekakor pomeni, da nanj ni aplicirala svojih kasnejših izsled- kov, zato pa se je mnogo intenzivneje ukvarjala s skupino Tel Quel in še posebej s Sollersom. Vendar je v novem romanu očitno že od začet- ka videla predvsem njegove strukturalne značilnosti, kot pravi, resnič- no slovnico pripovedi.⁹¹ Roman, ki naj bo raziskovanje, kot pravi Kri- steva, torej znanost o literarnem diskurzu, je predvsem znanost in spraševanje o sebi: to je mogoče navezati na že omenjeno opredelitev poetike, ki jo predlaga Todorov v zborniku *Qu'est-ce que le structuralisme?*⁹²

Prav kakor je v poetiki silno težko poiskati ločnice med struktu- ralno – naratološko, pretežno imanentno obravnavo literarnega dela – in semiotično usmeritvijo, ki še posebej pri Kristevi privede do hiper- produkcije smislov, je tudi v razvoju novega romana mogoče le podčr- tati glavne usmeritve, ki se kažejo pretežno v teoretičnih spisih Robbe- Grilleta in Sarrautove v prvi ter Ricardouja v drugi fazi gibanja. Vseka- kor je vprašljivo, ali je praksa zares udejanjala skupna izhodišča ali pa je v vsakem posameznem romanu po svoje aktualizirala simbiozo med dosežki in spoznanji treh glavnih usmeritev dobe, fenomenologije, strukturalizma in semiotike. Prav ob Claudu Simonu je mogoče videti, da je njegova izhodiščna pozicija ob priključitvi gibanju leta 1957 ne- kako fenomenološka, pred tem pa so njegova dela iskanje poti, osvob- ajanje predvsem iz eksistencialističnih vzorcev. Že z romanoma *La Route des Flandres* (Flandrijska cesta, 1960) in *Le Palace* (Palača, 1962) razvija Simon predvsem naratološke postopke, v drugi polovici šestde- setih let pa se strukturalni naravnosti nekako izmakne in se k njej vrne šele po letu 1970 kar s tremi romani. Deli s konca šestdesetih let, *Histoire* (Zgodovina ali Zgodba, 1967) in *La Bataille de Pharsale* (Bitka pri Farsalu, 1969), bi po svoje že ustrezali videnju literature, ki ga v svoji *Semiotiki* predlaga Kristeva, čeprav imajo njene opredelitve para-

gramov in polisemije največji pomen predvsem za roman *Les Géorgiques* (Georgike, 1981). Za Simona je značilno nekakšno prehitovanje in nato vračanje k usmeritvam, ki jih prej še ni povsem razvil ali pa morda še ni do konca izrabil vseh njihovih razsežnosti. Tu so najbrž razlogi za pisateljevo zadržanost do glavnih dogajanj v gibanju. V zborniku iz Cerisyja, ki je izšel leta 1975 in je posvečen prav Simonovemu opusu,⁹³ pa je čutiti veliko pisateljevo zavezanost Ricardoujevemu pojmovanju novega romana. Prav to dejstvo lahko navaja k napačnim sklepom, da je Ricardou še sredi sedemdesetih let obvladoval in usmerjal novi roman s svojo teorijo, s poetiko v smislu strukturalnih opredelitev, ki je delno že tudi semiotika, čeprav jo v sistemu znakov pretežno zanima le delovanje struktur.

Po simpoziju o novem romanu leta 1971 in že omenjeni objavi zbornika leta 1972 naj bi sledila tretja, veliko bolj raznorodna in večpomenska faza, ki jo je mogoče označiti za semiotično, kljub doslej nakazanemu mejnikom pa jo je težko časovno opredeliti. O razvoju gibanja na podoben način govori Robbe-Grillet na simpoziju v Cerisyju leta 1977, tokrat posvečenem Barthesu: po njegovem je prva slepa ulica gibanja novi roman v petdesetih letih, druga slepa ulica pa Ricardoujev novi novi roman. Obe fazi se mu zdita že preseženi, čeprav ne ve, kako naj označi sledeče, očitno še neopredeljeno obdobje, kamor vabi Barthesa v vlogi pisatelja, ki je v teoriji po Robbe-Grilletovem mnenju že razvil posebno obliko poetičnega pisanja.⁹⁴

O premikih glavnih tokov gibanja k novim načinom pisanja, še bolj pa o Ricardoujevih novih pogledih na literaturo priča njegovo delo *Nouveaux problèmes du roman*,⁹⁵ v katerem poleg Flaubertove in Proustove obravnava svojo, Robbe-Grilletovo in Simonovo prozo. Za Simonov roman *Triptyque* (Triptih, 1973) ugotavlja, da na novo udejanja egipčansko mitično strukturo, predvsem mitem razkosanja božjega sinu Ozirisa. Lahko bi torej sklepali, da je tudi Ricardou prešel v simbolologijo ali že kar mitokritiko, ki se na osnovi doslej povedanega vključuje v razvoj strukturalno-semiotične misli. Vendar Ricardoujev prispevek na devetem kongresu mednarodne zveze za primerjalno književnost leta 1979 v Innsbrucku kaže še drugačno pojmovanje sodobnega dogajanja v literaturi. V petdesetih letih naj bi v Franciji po njegovi sodbi resnično prevladoval »Nouveau Roman«, ki je postavil pod vprašaj pripoved, zgodbo, za šestdeseta leta pa naj bi bil značilen prehod k množinsko označenim novim romanom, »Roman(s) Nouveau(x)«, ki pomenijo prelom s posnemanjem, mimesis.⁹⁶ V drugi fazi Ricardou zdaj ne navaja več piscev, ki jih je za pripadnike novega romana potrdilo srečanje v Cerisyju leta 1971, temveč Mauricea Rocha, Renauda Camusa in Tonyja Duparca – vse tri z deli iz sedemdesetih let, ob katera postavlja tudi dva Simonova, precej raznovrstna romana, *Bitko pri Farsalu* in *Les Corps conducteurs* (Vodila, 1971); o njiju ugotavlja, da sta anti-diegetična romana, v katerih sicer prihaja do razkrajanja pripovedi, zgodbe, da pa ta še ni odpravljena, prav kakor romani iz petdesetih let, ki so nastopili proti posnemanju, tega niso odpravili.⁹⁷ Razlikovanje med obema tokovoma je komaj opazno, Ricardou se ne spušča globlje v vprašanje mimetičnosti te literature, kot je v svojem članku o strukturalni poetiki storil recimo Pirjevec, čeprav je ravno vprašanje mimetičnosti v jedru Ricardoujevega prispevka. Iz njega prej ko slej veje občutek poraza, nesposobnosti udejanjanja deklariranih ciljev, za katere se je najodločneje zavzemal prav Ricardou in so vanje v nekem obdobju nedvomno verjeli tudi drugi pisatelji. Ri-

cardoujeva nenavadna klasifikacija gibanja in uvajanje novih imen pričata, da je novi roman vendarle naletel na posnemovalce ali iskalce v isto ali podobno smer, čeprav značilnosti gibanja s tem še niso jasneje predstavljene.

Prav avtorja, ki so ju dolga leta postavljali v ospredje novega romana, torej ne moreta pomagati določiti, kam se je gibanje usmerilo po drugi, izrazito strukturalni fazi. Nedvomno bi si s paragrami, o katerih govori Kristeva, lahko pomagali tudi pri branju zadnjih objavljenih del predstavnikov novega romana in ob tem ugotavljali, kako se s pomočjo intertekstualnosti romaneskne tvorbe širijo v prostor in čas. V podobno smer bi lahko raziskovali tudi s pomočjo G rarda Genetta, z njegovo shemo hipotekstov in hipertekstov, kakor jih razvija v delu *Palimpsestes*⁹⁸ in z njimi morda neposredneje prikazuje razmerja, ki se oblikujejo ob tistem, čemur Kristeva pravi bralni grami. Genette, eden izmed ključnih predstavnikov nove kritike, se je k semiotiki usmeril šele po dolgoletnem ukvarjanju s strukturalno poetiko. Ob iskanju hipotekstov sodobne literature tudi v delih pripadnikov novega romana, predvsem Butorja in Robbe-Grilleta, ugotavlja njihovo mitološko paradigmatiko. Sicer se ne ukvarja z vprašanjem sodobne aktualizacije mitemov, ampak se naslanja predvsem na antična besedila, ki so  e sama hipertekst glede na prvotni mitološki vzorec. Njegova dognanja mečejo novo luč na razvoj novega romana in ga v celoti postavljajo v sklop hipertekstualnosti ali raje palimpsestnosti. Po njegovi sodbi se tudi romani, nastali v času, ko je strukturalizem zavračal zgodovino in se je ostro ograjeval celo od bližnje preteklosti, ne morejo izmakniti vračanju k temeljni strukturi, ki jih določa, torej k mitu. Genette ves čas ostaja znotraj literature in tudi hipertekstualnost razume predvsem v smislu prenašanja istih struktur v sklopu umetniške besede, na ravni njene poetične funkcije (spet v Jakobsonovem smislu). Kristeva pa po drugi strani pogosto opozarja na lastnost semiotike, da razmišlja o drugih jezikih, o drugih sistemih, ki niso vezani na besedo, čeprav so ji morda podrejeni. Intertekstualnost pri njej lahko razumemo kot dialog z drugimi umetnostmi, z elementi iz različnih pomenskih sklopov, za kar je mogoče najti potrditev  e pri Bahtinu. V isto smer gre tudi spraševanje o drugosti in dialoškosti pri Todorovu.

Durandova mitoanaliza, ki je nekakšno nadaljevanje doslej prikazanih silnic, tudi po svoji oznaki najbrž ni daleč od semanalize, ki pa jo Kristeva naslanja na spoznanja iz psihoanalize. Za razliko od svojih predhodnikov je G. Durand prazno strukturo formalnega strukturalizma zamenjal s figurativno, polno strukturo, in s tem vzpostavil most med simbolom in mitom.⁹⁹ Tako je storil korak od simbolologije k raziskavi, ki bi jo z Meletinskim lahko imenovali poetika mita. Simboli se v Durandovi razlagi oblikujejo v sklopu mitov, ti pa so po njegovem poslednji diskurz, modul zgodovine, poslednja referenca, na osnovi katere je mogoče razumeti zgodovino. Osnova za njegovo sklepanje je trditev, da ni meje med pomenskimi scenariji antičnih mitologij in sodobnim oblikovanjem kulturnih pripovedi oziroma zapisov v literaturi, likovni umetnosti, ideologiji in zgodovini.¹⁰⁰ Njegova mitoanaliza, ki razkriva vračanje posameznih mitemov v različnih obdobjih naše zgodovine, poudarja pomen mitologije za naš čas, v 20. stoletju pa še posebej paradigmatično prisotnost Hermesa, ki je nosilec mitema posrednika, lika, ki naj zagotavlja komunikacijo in dialog.

Kakor je poskušala pokazati pričujoča razprava, se v zadnjem času namesto z natančnejšimi opredelitvami dogajanj v posameznih sodob-

nih literarnih gibanjih srečujemo z vrsto metod v literarni teoriji, ki mečejo povsem novo luč na že uveljavljene predstave o literaturi zadnjih treh ali štirih desetletij. Če je novi roman resnično zadnja in skorajda edina koherentna literarna skupina v povojni Franciji, kakor menijo nekateri, potem si najbrž ni odveč ogledati splošni intelektualni in miselni prostor, ki je po eni strani nedvomno omogočil razvoj in razcvet tega gibanja, po drugi pa s svojimi silnicami hkrati zavrl ali omejil druge procese. Razprava je poskušala prikazati premike iz fenomenologije v strukturalizem in nato v semiotiko, kakor so se na eni strani dogajali v širšem povojnem francoskem kontekstu, nato pa v teoriji novega romana, v zapisih o tem gibanju in slednjic pri nekaterih njegovih piscih, še posebej pri Claudu Simonu. Zanimal jo je predvsem dialog, pretok idej med širše uveljavljenimi teoretičnimi izhodišči in njihovo aplikacijo ali spodbudami, ki so jih sprožile v ožjih skupinah. Zato tukaj niso bili podrobneje predstavljeni interni procesi v novem romanu; prav tako niso bila širše zastavljena vprašanja o zgodovinski pogojenosti posameznih obravnavanih teoretičnih izhodišč v Franciji. Nasprotno pa je v ospredju teoretično delovanje nekaterih osrednjih osebnosti tega časa, ki so posvečale svojo pozornost dogajanju v sodobni literaturi in s tem posredno tudi nivoju zavesti v povojni Franciji. Spisi Barthesa, Todorova, Kristeve, G. Duranda in drugih, skupaj z deli teoretikov novega romana, so izrazit primer za premike, ki so se dogajali v teh letih, pa tudi za razhajanja in za kontradiktorna stališča; o njih si opazovalec s strani težko oblikuje enotno in dokončno sodbo, vsekakor pa kažejo živahno kresanje mnenj in opozarjajo na neprestano relativizacijo uveljavljenih stališč, kar je nedvomno ena izmed temeljnih značilnosti naše dobe.

OPOMBE:

¹ Mongin, Olivier: *Harmoniques (Autour de Merleau-Ponty)*; Esprit 6, junij 1982, str. 146-147.

² Prav tam, str. 147.

³ Jakobson, Roman: *Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique*. V: *Panorama sémiotique: Actes du premier congrès de l' Association Internationale de Sémiotique, Milan, juin 1974*. The Hague; Paris; New York: Mouton, 1979, str. 6-7.

⁴ Esprit, n.m., str. 147.

⁵ Tako Mongin v Espritu navaja Lévi-Straussovo stališče iz *Tristes tropiques*, str. 62-63 (Paris, Plon, najbrž izdaja iz 1955).

⁶ Robbe-Grillet, Alain: *Nature, humanisme, tragédie*. V: *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1963, str. 45-67.

⁷ Kakor ju razlaga Vladimir Arzenšek v delu *Fenomenologija in marksizem*. Maribor, Obzorja, 1969 (1970).

⁸ Esprit, n.m., str. 147.

⁹ O podrobnostih razvoja novega romana, predvsem iz zornega kota njegovih pripadnikov, govori moja razprava *Metamorfoze novega romana*. Nova revija, št. 22/23, 1984, str. 2497-2508.

¹⁰ Paris, Debresse, 1968.

¹¹ Paris, Bordas, 1976.

¹² Astier, n.m., že str. 11 in dr. Gre za odpor novega romana do Sartrovih stališč v *Situations II*, 1948.

¹³ Predvsem 2. poglavje od strani 93 naprej.

- ¹⁴ Le Sage, Laurent: *The French New Novel*. Pennsylvania, 1962. – Mercier, Vivian: *The New Novel, From Queneau to Pinget*. New York, 1966, 1971.⁴ – Roudiez, Léon: *French Fiction Today*. New Brunswick; New Jersey, 1972. – Sturrock, John: *The French New Novel*. London, 1969.
- ¹⁵ Sturrock, str. 24 in sl.
- ¹⁶ Robbe-Grillet se zelo pogosto sklicuje na fenomenologijo v delu *Pour un nouveau roman*, n.m.; Butor, *Répertoire* I, II.
- ¹⁷ *Fenomenologija in marksizem*, n.m., str. 6.
- ¹⁸ Barthes, Roland: *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964, 1971.² Na Robbe-Grilleta se nanašata članka *Littérature objective* (str. 29–40) iz leta 1954, o romanu *Gommes*, in *Littérature littéraire* (str. 63–70) iz leta 1955, za roman *Le Voyeur*.
- ¹⁹ N.m., str. 246.
- ²⁰ Paris, UGE, 1968.
- ²¹ Prav tam, str. 423.
- ²² Prav tam, str. 422.
- ²³ Prav tam, str. 433.
- ²⁴ Prav tam.
- ²⁵ *Očrtna literarne teorije*. Ljubljana, CZ, 1983, str. 184 in sl.
- ²⁶ Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972; najbolj na str. 111.
- ²⁷ *Nouvelle critique et l'art moderne*. Paris, Seuil, 1968, str. 14.
- ²⁸ *Pourquoi le roman?* Paris, Bruxelles, 1974, str. 119.
- ²⁹ Paris, Berg International, 1979.
- ³⁰ Prav tam, str. 308.
- ³¹ Prav tam.
- ³² V delu *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1967, str. 11: »la narration est la manière de conter«; »la fiction est ce qui est conté«.
- ³³ *Het Franse Boek: La notion de structure*. Le Haye, Van Geor Zonen, 1961.
- ³⁴ Geschiere, Lein: *Fonction des Structures dans la Phrase française*; Dresden, Sem: *Critique littéraire et structure*, prav tam.
- ³⁵ Paris, UGE, 1972, 1. *Problèmes généraux*; 2. *Pratiques*.
- ³⁶ Boris Majer v svojem delu *Strukturalizem* (Ljubljana, 1978²), govori samo o poststrukturalizmu, ki ga postavlja v čas po letu 1968, in vanj vključuje tudi avtorje, ki se že z naslovi svojih del opredeljujejo za semiotiko.
- ³⁷ Gre za antropologijo, ki želi biti »semeiološka« znanost, odločno na ravnih pomena: *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958, str. 399.
- ³⁸ *Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972³ (ponatis izdaje iz leta 1953), str. 25.
- ³⁹ *Anthropologie structurale*, n.m., str. 306.
- ⁴⁰ *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1972, str. 10 in sl.
- ⁴¹ »Mettre 'du sens' dans le monde mais non pas 'un sens'«; prim. *Qu'est-ce que la critique?*, v *Essais critiques*, str. 256.
- ⁴² *Révolution* No. 99, 22.–28. januar 1982, str. 37.
- ⁴³ Osnova za Simonovo izjavo iz leta 1961: A. Bourin: *Cinq romanciers jugent le roman*. Les Nouvelles Littéraires No. 1764, 22. 6. 1961, str. 7; No. 1765, 29. 6. 1961, str. 8.
- ⁴⁴ *Essais critiques*, str. 218.
- ⁴⁵ Prav tam, str. 7.
- ⁴⁶ *Dictionnaire encyclopédique ...*, str. 122.
- ⁴⁷ *Communications* 4, 1964; Barthes povzema to razpravo, na osnovi katere ga uvrščajo med semiotike, v drugi izdajo *Degré zéro de l'écriture* iz leta 1965 (Paris, Gonthier, serija Médiations; izdaja ni več dosegljiva).
- ⁴⁸ N.m., vse str. 2.
- ⁴⁹ *Essais critiques*, n.m., str. 8.
- ⁵⁰ Prav tam, str. 214.
- ⁵¹ Prav tam, str. 216.
- ⁵² Ed. C. Chabrol, Paris, Larousse, 1973.
- ⁵³ *Communications* 8, 1966.
- ⁵⁴ Barthes; Kayser; Booth: *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977, str. 6.

- 55 Paris, Seuil; Todorov je svojo razpravo ponatisnil v samostojni obliki: *Poétique*. Paris, Seuil, 1973.
- 56 *Strukturalizem*, gl. op. 36.
- 57 »discours littéraire«, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, vse str. 102.
- 58 »métamorphoses de tel ou tel aspect du discours littéraire«, prav tam, str. 153.
- 59 Prav tam, str. 154. – Todorov očitno razlikuje med pomeni, ki se oblikujejo v posameznem literarnem delu, in njihovim osmišljanjem v širšem sklopu; na to je mogoče navezati veliko prej izraženo Barthesovo opredelitev pojma »écriture« v *Degré zéro* . . ., 1953 in 1972, str. 14: »(. . .) l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société«; in tudi: »l'écriture est donc la morale de la forme«, prav tam, str. 15.
- 60 *Qu'est-ce que le structuralisme?*, n.m., str. 304.
- 61 *Strukturalna poetika in literarna znanost*. Slavistična revija 21, št. 2, april-junij 1973.
- 62 *Strukturalizem*, več navedb.
- 63 *Dictionnaire encyclopédique* . . ., str. 110, 111, 112. – Morda v tem sklopu ne bo odveč navesti, da Jakobson vidi poetiko v sklopu lingvistike, »la poétique a affaire à des problèmes de structure linguistique«, ta pa je pri njem že del širše teorije znakov, »la sémiologie (ou sémiotique) générale«, ki prav tako pogojuje raziskave v poetiki. Prim. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, str. 210, razprava *Linguistique et poétique*.
- 64 *Dictionnaire encyclopédique* . . ., str. 113, 115.
- 65 Prav tam, str. 116; str. 121: »on s'attache au rapport de symbolisation«.
- 66 Izdano pri Seuilu; nadalje tudi v *Symbolisme et interprétation*. Paris, Seuil, 1978.
- 67 Jakobson, *Panorama sémiotique*, n.m.; Kristeva: *Semeiotikè*, 1969, str. 17, str. 199–207; *Le langage, cet inconnu*, (1969) 1981, str. 291.
- 68 *Panorama sémiotique*, n.m., obakrat str. 9.
- 69 *Mémoire*. L'Infini 1, zima 1983, str. 44: »Pour nous, le structuralisme (pour autant qu'on puisse généraliser des recherches qui vont de Jakobson à Lévi-Strauss ou à certains travaux de Benveniste, comme de Barthes ou de Greimas) était déjà un acquis.«
- 70 Prav tam; v zapisu je očitno premik od pomena k smislu, ki pa je čvrsto zasidran v strukturi.
- 71 Prav tam; zveza z že omenjeno Barthesovo sintagmo »du sens« (prim. op. 41) je tu očitna.
- 72 *Mémoire*, n.m.
- 73 Paris, Seuil, 1981.
- 74 Pageaux, D.H.: *L'imagerie culturelle*. Synthesis VIII, 1981, str. 169–185; *L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle*. Synthesis X, 1983, str. 79–88.
- 75 Paris, Seuil, 1984.
- 76 Paris, Seuil; str. 143–173.
- 77 Prav tam, str. 143.
- 78 Prav tam.
- 79 Pri tem ne more mimo Barthesove terminologije iz eseja v *Communications* 4, 1964 (Barthesa navaja v opombi na str. 174 v *Semeiotikè*).
- 80 »Langage poétique«; *Semeiotikè*, str. 175.
- 81 O tem tudi v *Semeiotikè*, str. 176.
- 82 »Réseau de connexions«, vse prav tam, str. 175.
- 83 »Réseau paragrammatique«, »paragramme«, vse prav tam, str. 184.
- 84 Prav tam, str. 374.
- 85 Kot pravi Kristeva: »Décrire le fonctionnement signifiant du langage poétique, c'est décrire le mécanisme des fonctions dans une infinité potentielle.« *Semeiotikè*, str. 180.
- 86 Prav tam, str. 197.
- 87 Paris, Larousse, 1972.
- 88 Slavistična revija, n.m.

- ⁸⁹ Ricardou v vseh svojih teoretičnih delih; Butor v *Répertoire* II. Paris, Minuit, 1964, str. 294–295.
- ⁹⁰ Paris, Seuil, 1981, n.m., str. 290–291.
- ⁹¹ Prav tam, str. 290.
- ⁹² N.d., str. 164.
- ⁹³ Claude Simon/*Colloque de Cerisy*. Paris, UGE, 1975.
- ⁹⁴ *Prétexte: Roland Barthes*. Paris, UGE, 1978, str. 253–254.
- ⁹⁵ Paris, Seuil, 1978.
- ⁹⁶ *Aspects du roman antireprésentatif*. V: *Proceedings of the IXth Congress of ICLA, Innsbruck, 1979*. Innsbruck, AMOE, 1982, IV, str. 123–124.
- ⁹⁷ Prav tam, str. 127.
- ⁹⁸ Paris, Seuil, 1982.
- ⁹⁹ *Figures mythiques* . . . , str. 13; str. 87–88.
- ¹⁰⁰ Prav tam, str. 29; str. 31.

Za načelno-teorijsko usmerjevanje literarne vede in njenih metodoloških ustroj je bistvenega pomena. Kako se ločeva vprašanj o metodi in postopku literature, o branju, razmišljanju in vlogah te literature, deli, o možnostih interpretacije in vlogi interpretata. Ta vprašanja svedeča niso opazna samo na področju literature, literarne znanosti in kritike, ampak so dosti širša in bolj takšna segajo tudi v občo znanje, razmišljanje in interpretacije = hermenevtika. Zato bi jih bilo najbolj ustrezno obravnavati tako, da bi pri tem upoštevali posebnost znanstveni obeh disciplin in njune medsebojne povezave. Vendar je razmerje med literarno vedo in hermenevtiko problematično, saj se predstavlja različnih literarnoznanstvenih smeri in del razumejo zelo različno razpon varianti tega od tistih, ki brez pridruženja primerjavni metodi hermenevtike; do tistih, ki doledno odklanjajo njeno relevantnost, od tistih, ki znanstveno-urednje dele literarne vede s hermenevtiko, da tistih, ki odtrjuje hermenevtična vprašanja, perspektive in perspektive na nob ali malo delov literarne vede. Če se torej želimo podrobneje spoprijeti o tem razmerju, se moramo zavedati vsaj nekaterih različnosti obeh smeri, med katerimi se vprašanja nastajajo:

Literarna veda se je v zadnjih nekaj desetletjih hitro in temeljito spreminjala. Spremenjala je vplive različnih filozofskih in filozofskih tokov – fenomenologije, eksistencializma, teoretičnega, strukturalizma in poststrukturalizma. Umerjala se je po različnih metodoloških, metodoloških pa tudi po posameznih konkretnih vsebinskih videlih neke vrste vedskih smeri – odlikovala se je povezave z lingvistično sociologijo, psihologijo in psihanalizo, znanstveno, komunikacijsko in informacijsko teorijo ter logiko in občo znanstveno metodologijo. Razvoj ni postal nič v distalni zaporedju razmišljanja se paradigam, temveč gre tu bolj za bližnji razmah različnih del, smeri in metod, ki tekmujejo med seboj, si nasprotujejo ali pa samo indiferentni obstajajo drugo ob drugo.

Stroka kol večina je s tem razpokor pridobila. Zlasti območje literarne teorije je v primerjavi s literarno zgodovino naravnost po obsegu in določilo večje specifično telo. Tudi tudi v vsaki s stroki mihi dvoh od stroki posreji se je poleg konkretnih raziskav razmišljanje znanstveno, bolj abstraktno; znanje načelne problematike. Za literarno vedo v desetdesetih letih začeli vodenjati pri metodološki razmišljanju v družbenih, kulturnih in znanstvenih vedah, se so se spodbujalo razvoj njene metodologije. Ob tem razmahu pa so se odvijanje funkcionirale povezave med posameznimi območji stroke razvijale, medtem ko so se nove čele komaj začeli vzpostavljati, tako da načelno morajo in metodološka razmišljanja v literarni znanosti postajajo bolj ali manj so-

V sodobni hermenevtiki se premikajo v ospredje vprašanja t. i. materialne in tekstne hermenevtike, ki zadevajo tudi razlaganje literature; literarni vedi pa se odpira hermenevtična problematika zlasti ob različnih recepcijah in interpretacijah istega literarnega dela. Članek razločuje dva tipa literarnoznanstvene hermenevtike: prvi je implicitna sestavina sleherne literarne znanosti, drugi je dejansko razvito osrednje območje samo nekaterih literarnoznanstvenih smeri. Literarnoznanstvena hermenevtika se lahko izrecno opira na filozofsko. Vendar je za literarno vedo plodnejše orientiranje po obči znanstvenometodološki hermenevtiki. Osrednji problem pri tem je, kako preoblikovati hermenevtične kategorije, da bodo združljive z različnimi temeljnimi opredelitvami literature in literarnega dela; članek ga poskuša razviti ob kategorijah smisel in razumevanje.

Za načelno-teoretično naravnost literarne vede in za njen metodološki ustroj je bistvenega pomena, kako se loteva vprašanj o smislu in pomenu literature, o branju, razumevanju in razlaganju literarnih del, o možnostih interpretacije in vlogi interpreta. Ta vprašanja seveda niso omejena samo na področje literature, literarne znanosti in kritike, ampak so dosti širša in kot takšna segajo tudi v občo teorijo razumevanja in interpretacije = hermenevtiko. Zato bi jih bilo najbolj ustrezno obravnavati tako, da bi pri tem upoštevali posebne značilnosti obeh disciplin in njune medsebojne povezave. Vendar je razmerje med literarno vedo in hermenevtiko problematično, saj ga predstavniki različnih literarnoznanstvenih smeri in šol razumejo zelo različno: razpon variant sega od tistih, ki brez pridržka priznavajo pomen hermenevtike, do tistih, ki dosledno zanikajo njeno relevantnost, od tistih, ki izenačujejo osrednje dele literarne vede s hermenevtiko, do tistih, ki odrivajo hermenevtična vprašanja, perspektive in postopke na rob ali celo čez rob literarne vede. Če se torej želimo podrobneje spraševati o tem razmerju, se moramo zavedati vsaj nekaterih značilnosti obeh strani, med katerima se vzpostavlja razmerje.

Literarna veda se je v zadnjih nekaj desetletjih hitro in temeljito spreminjala. Sprejemala je vplive različnih filozofskih in idejnih tokov – fenomenologije, eksistencializma, neomarksizma, strukturalizma in poststrukturalizma. Usmerjala se je po načelno teoretičnih, metodoloških, pa tudi po posameznih konkretnih vsebinskih zgledih cele vrste sosednjih strok – oblikovale so jo povezave z lingvistiko, sociologijo, psihologijo in psihoanalizo, semiologijo, komunikacijsko in informacijsko teorijo ter logiko in občo znanstveno metodologijo. Razvoj ni potekal v čistem zaporedju menjajočih se paradigem, temveč gre tu bolj za hkratni razmah različnih šol, smeri in metod, ki tekmujejo med seboj, si nasprotujejo ali pa samo indiferentno obstajajo druga ob drugi.

Stroka kot celota je s tem vsekakor pridobila. Zlasti območje literarne teorije je v primerjavi z literarno zgodovino naraslo po obsegu in dobilo večjo specifično težo. Toda tudi v vsakem izmed teh dveh območij posebej se je poleg konkretnih raziskav razmahnilo splošnejše, bolj abstraktno pretresanje načelne problematike. Ko je literarna veda v šestdesetih letih začela sodelovati pri metodološki debati v družbenih, kulturnih in umetnostnih vedah, je to še spodbudilo razvoj njene metodologije. Ob tem razmahu pa so se nekdanje funkcionalne povezave med posameznimi območji stroke zrahljale, medtem ko so se nove šele komaj začele vzpostavljati, tako da načelno teoretična in metodološka razmišljanja v literarni znanosti potekajo bolj ali manj sa-

mostojno in morda celo laže pridejo v dialog z ustreznimi območji sedanjih strok, kakor da bi pomagala usmerjati obravnavo konkretnih literarnih pojavov v raziskovalni praksi svoje domicilne stroke.

Literarna veda je torej povezana z razvojem sorodnih znanosti, kar jo ločuje od drugih načinov komuniciranja z literaturo, se pravi od naivnega hedonističnega branja, kritičnega vrednostnega ocenjevanja in pragmatične uporabe za pedagoško-didaktične ali ideološko-propagandne namene. Vendar ni zavezana samo skupnim kriterijem znanstvenosti, temveč prav tako ali še bolj tudi specifičnosti svojega predmeta in njegovim spremembam, kar jo ločuje od drugih, celo najbližjih znanstvenih strok. Tudi njen predmet se namreč spreminja. Pojem literature, kakršen se je izoblikoval ob koncu 18. stoletja, je postal problematičen. Zlasti avantgardne smeri in gibanja v 20. stoletju so pokazala njegove meje in jih poskušala prestopiti, kar je sprožilo vsebinske in z njimi povezane terminološke posledice tudi v literarni vedi.

Takšen kompleksen razvoj je pripeljal do pluralizma literarno-znanstvenih šol in smeri, ki seveda ni samo metodološki: razlikujejo se njihova idejna izhodišča, temeljne predstave o predmetu, zastavljeni cilji in s tem vred tudi izbor metod. Ob tem bi morda lahko postala problematična celo enotnost in identiteta stroke. V takšnem položaju se stroka pač mora spraševati ne samo o eksplicitnih opredelitvah svojega predmeta ter o izboru in načinu uporabe svojih metod, temveč tudi o nezavednih predpostavkah, vnaprejšnjih sodbah in ciljnih predstavah, ki usmerjajo njeno delo in vplivajo na to, kar se z njo dogaja. To ji odpira pot k hermenevtiki.

Tudi sodobna hermenevtika ima za seboj dokaj zapleten razvojni proces. Čeprav se navezuje na tradicijo razumevanja in razlaganja, ki sega tja do zgodnje antike, se je formirala kot samostojna disciplina šele na začetku novega veka, ko se je nanovo konstituiral celoten sistem znanosti. Zatem je bila še dolgo časa samo pomožna disciplina v tekstnih vedah, zlasti v filologiji, pravni znanosti in teologiji. Na prelomu 18. in 19. stoletja se je razvila v nauk o univerzalnem pojavu razumevanja in razlaganja; na prelomu 19. in 20. stoletja se je opredelila kot spoznavna teorija in obča metodologija t. i. duhovnih znanosti; v prvi polovici 20. stoletja je doživela radikalen preobrat, prenesla svoje težišče na filozofsko raven in dobila ontološko utemeljitev. Seveda ob teh velikih spremembah dotedanji tipi hermenevtike niso izginili brez sledu, ampak se je njihova tradicija nadaljevala. Tako ima sodobna obča hermenevtika vsaj dve temeljni razsežnosti – transcendentalnofilozofsko in znanstvenometodološko – ki se z različnih vidikov in pri različnih avtorjih bodisi dopolnjujeta, bodisi izključujeta. Z obema je hermenevtika pomenila izziv za filozofijo ter za družbene, kulturne in umetnostne vede: z obema se je vključevala v temeljno teoretično in metodološko diskusijo, ki traja na tem območju že dobri dve desetletji in v kateri se hermenevtika sooča z neomarksistično kritično teorijo, z logičnim empirizmom in analitično filozofijo ter s strukturalizmom in poststrukturalizmom.

Aktualnost hermenevtične problematike, ki se v tej diskusiji kaže na različne načine, spodbuja tudi ponovno oživljanje področnih ali specialnih hermenevtik. Te so dotlej večinoma nadaljevale starejše tradicije, ki se sicer v posameznih vedah razlikujejo, toda v glavnem so povsod bodisi razvita bodisi prikrita sestavina njihovih metodologij. Izziv obče hermenevtike in z njim povezani vidiki temeljne znanstvenoteoretične in metodološke diskusije so tudi od specialnih področ-

nih hermenevtik zahtevali, naj se udeležujejo dogajanja, ki neizogibno vpliva na njihov ustroj in njihovo vlogo.

V ta proces je vpletena tudi literarna veda, seveda na različnih ravneh in v različnem obsegu. Značilen simptom te vpletenosti se kaže v njeni terminologiji. Termin »hermenevtika« z izpeljankami, ki ga je bilo še pred kakimi petindvajsetimi ali tridesetimi leti le redko mogoče srečati, ima zdaj v njej vidno mesto. Sicer se uporablja za zadeve, ki za literarno vedo niso popolnoma nove, temveč jih je že prej označevala in jih še zmeraj označuje tudi z drugimi termini, zlasti z »interpretacijo« in »recepccijo«. Toda nova terminološka raba še zdaleč ni enoznačna in ustaljena: v vsakdanji literarnoznanstveni praksi lahko pomeni izraz hermenevtika bodisi filozofijo razumevanja bodisi teorijo in metodologijo interpretiranja ali pa celo poseben tip interpretacije. Zato lahko dokaj pogosto slišimo opozorila, kako nevarna je ta pojmovna in terminološka zmeda in kako nujno jo je sproti razčiščevati. Za širjenje termina, ki je po izvoru star, v novi rabi je med drugim res tudi modni pojav, pa so prav gotovo odločilni stvarni razlogi: četudi gre za pojave in probleme, ki jih je literarna veda vsaj deloma poznala že prej, jih nova terminološka raba vendarle postavlja v drugačen okvir, jim odkriva nove pomenske plati in jih postavlja v nove funkcionalne zveze. Torej že terminologija ponuja izhodišče za ugotovitev, da vprašanja o razmerju med literarno vedo in hermenevtiko ni mogoče odpraviti samo s sklicevanjem na vpliv intelektualne mode.

Toda kot rečeno, sta to razmerje in z njim vred vprašanje o mestu in vlogi literarne hermenevtike še zmeraj problematična. Na to ne opozarjajo samo njeni kritiki in nasprotniki, temveč tudi poznavalci in zagovorniki. Tako je npr. Peter Szondi v drugi polovici 60. let ugotavljal, da prave, sodobne literarne hermenevtike tako rekoč še ni, ker preprosto prenašanje temeljnih tez te ali one smeri obče hermenevtike na literarno področje še ne zadostuje, da bi lahko govorili o literarni hermenevtiki; takšne teze je treba šele preveriti, jih preoblikovati in prilagoditi literarnemu območju, s tem da bi moderno pojmovanje literature, pravzaprav njene estetske specifičnosti, postavili že na izhodišče hermenevtične refleksije.¹ Odkar je bilo izrečeno to opozorilo, je izšlo precejšnje število del, ki obravnavajo hermenevtično problematiko v zvezi z literarno vedo.² Kljub temu se kar naprej ponavljajo podobna opozorila, da je literarna ali bolje rečeno literarnoznanstvena hermenevtika še vedno v fazi osnutkov, načelnih utemeljitev in programskih manifestov. Kaj je dejansko z njo, katera njena področja so že razvita in kje so še vrzeli, bi bilo seveda mogoče za silo ugotoviti s hitrim pregledom nekaterih reprezentativnih del, ki se razglašajo za literarnohermenevtična. Vendar se tukaj odločamo za drugo pot: ugotoviti skušamo, kje so načelne možnosti za srečanje literarne vede s hermenevtiko.

Na strani hermenevtike sta v tej zvezi zanimiva vsaj dva vidika: njene načelne aspiracije in deloma tudi njena dosedanja praksa.

Hermenevtika velja že od Schleiermacherja naprej za občo in univerzalno. Če je torej res zmožna ustrezno obravnavati najraznovrstnejše pojave razumevanja in razlaganja, potem v njeno predmetno območje nujno sodi tudi literatura, ker je jezikovno-pomenska tvorba in jo sestavljajo teksti, ki jih bralci sprejemajo tako, da razumevajo in razlagajo njihov pomen oziroma smisel. V zvezi s tem pač ni naključje, da je ena izmed najstarejših področnih hermenevtik ravno filološka.

Legitimna naslednica filologije pa je literarna veda, in dasiravno je predmetno ožje omejena in določena z drugačnimi kriteriji, jo s filologijo še vedno veže tolikšna sorodnost, da lahko upravičeno poskušamo potegniti razvojno črto od filološke hermenevtike k literarnoznanstveni.³

Toda neka načelna možnost za vzpostavitev razmerja s hermenevtiko se odpira tudi na strani literarne vede in same literature. Razširjena, razvejana, raznolika in protislovna receptivna ter interpretativna praksa daje hermenevtični teoriji v premislek veliko izzivalnih primerov. Literarna veda je iz bralskih in kritičkih izkušenj povzela temeljno ugotovitev, da različnim tipom literature ne ustreza zmeraj enak način branja. Različen temeljni značaj in zgradba literarnih del in različen način njihove produkcije zahtevajo različne recepcije. Na nivoju znanstvene obravnave analogno velja, da različnim teorijam literarnega dela in njegove produkcije ustrezajo različne teorije sprejemanja, razumevanja in razlaganja. To dejstvo je mogoče zaostri v sklep, da sleherna poetika implicitno zahteva sebi ustrezno hermenevtiko.

Neka druga temeljna bralska in kritička izkušnja prča, da je isto literarno delo mogoče sprejemati, tj. razumevati in razlagati na več načinov. To spoznanje je seveda nenehen izziv zlasti za tiste težnje v literarni vedi, ki se ravnaajo po metodičnem idealu objektivne veljavnosti, preverljivosti in ponovljivosti postopkov in rezultatov. Vendar te bralske izkušnje ni mogoče zanikati in je zato vir vedno novih nasprotij, ne samo v literarni vedi. Njene različne smeri se odzivajo nanjo različno; toda če je že ne skušajo izriniti v neznanstveno območje individualne subjektivnosti, se morajo spopasti z njo in jo problematizirati.

Podobna potreba po problematiziranju sprejemanja, razumevanja in razlaganja se še izraziteje pokaže ob moderni literaturi v širšem pomenu besede, ki zajema dela približno zadnjih sto let. Iz zgodovine je znano, da se je hermenevtična refleksija na katerem koli področju poglabljala ali sploh šele začevala praviloma takrat, kadar smisel ni bil (več) zlahka dostopen, kadar proces njegovega prisvajanja, tj. razumevanja in razlaganja, ni (več) potekal gladko in ustaljeno, temveč je zadeval na ovire, ki niso bile samo rutinsko tehnične. Ravno moderna literatura pa dela bralcem dosti hujše težave, kot jih je starejša literatura svojim sodobnikom. Znanstvena in kritična misel, ki se opira tudi na avtorefleksijo ustvarjalcev, ne opredeljuje več moderne literature predvsem kot poseben modus spoznavanja, temveč navaja druge bistvene opredelitve oz. značilnosti, kot npr. poetičnost, estetsko avtonomnost, avtoreferencialnost, večpomenskost, nemimetičnost ipd. To pa vsekakor postavlja razmišljanje o načinu sprejemanja (razumevanja, razlaganja), ki naj bi bil literaturi kar najbolj ustrezen, pred celo vrsto novih problemov.

Načelne možnosti za posebno hermenevtiko v okviru literarne vede so torej dane. Seveda pa so v različnih literarnoznanstvenih smereh zelo različne; v glavnem so povezane s tem, kako ta ali ona smer ali šola omejuje svoje predmetno področje in na kakšne teoretične zglede, zlasti na kakšen tip znanstvenosti se predvsem sklicuje.

Dokler se je literarna veda orientirala po temeljnem idejno-metodološkem modelu starejšega pozitivizma in historizma, je v svoje predmetno področje zajemala literarno delo, proces njegovega nastanka in avtorja, pri čemer je v težišče večkrat postavljala genezo in njene determinante, ne toliko opis in analizo samega dela; drugo plat, recepcijsko razmerje, ki povezuje delo z bralcem, pa je praviloma izločala in

ga prepuščala individualnemu okusu in subjektivni kritiki. Seveda v takšnem modelu literarne vede ni primerne možnosti za razvijanje hermenevtične problematike. Posamezni pojavi, ki bi v drugačnih modelih sicer sodili vanjo, so tukaj ostali podrejeni prevladujočemu vzročno-genetičnemu načinu razlage.

Z nastopom in uveljavitvijo fenomenološke in zgodnje strukturalne orientacije v literarni vedi se je njeno predmetno področje zožilo in osredotočilo na samo delo, na njegovo specifično naravo, zgradbo in način eksistence. Geneza oziroma produkcija dela je bila tu izločena, prav tako ves sklop realne, empiričnemu raziskovanju dostopne recepcije. Kljub temu ta model ni povsem zaprt za hermenevtično problematiko. Fenomenološka redukcija, ki je njegovo izhodišče, je omogočala obravnavanje literarnega dela v njegovi enkratnosti, ki se neposredno odpira evidentnemu dojetju. S takšnega izhodišča se je lahko uveljavila t. i. imanentna interpretacija kot osrednja literarnoznanstvena metoda. Ker pa v praksi ni mogla potekati čisto mimo širših teoretičnih pa tudi konkretnih zgodovinskih in metodoloških vprašanj, se je s tem odprla vsaj omejena možnost za hermenevtično refleksijo. Na drugi strani je model literarnega dela kot večplastne shematične jezikovno-pomenske tvorbe, ki se dopolnjuje v konkretizacijah, omogočal natančen fenomenološki opis in analizo različnih tipov sprejemanja oziroma spoznavanja literarnega dela pri različno naravnanih recipientih. Tudi semiotična orientacija, ki se ji literarno delo kaže kot kompleksen znak ali znakovna tvorba, je vsaj takrat, ko se je iz znakovne sintaktike razširila v semantiko in pragmatiko, dajala izhodišče ne samo za obravnavo zgradbe pomenskih struktur v delu, temveč tudi za obravnavo njihove dostopnosti, možnosti posredovanja in dojetja.

Novejše smeri literarne vede so svoje predmetno območje razširile, tako da poleg dela zajemajo tudi bralca in prelagajo težišče na njuno medsebojno razmerje ali pa celo zaobsežejo celoten krog literarne komunikacije od producenta in procesa produkcije prek samega teksta do recepcije in recipienta. Takšni modeli omogočajo obravnavanje literature ne samo na sinhroni, temveč tudi na diahroni ravni, ne združujejo je več samo v transhistoričnem območju evidentne navzočnosti, temveč jo vključujejo spet v razsežnosti empirično dostopnih socialnozgodovinskih procesov. S tem se spreminja seveda tudi pogled na ontološki status in način eksistence literarnega dela, tako da v nekaterih skrajnih primerih delo sploh ni več opredeljeno substancialno, temveč samo relacijsko-funkcionalno. Zaradi tega morajo priti vsakršni pojavi razumevanja in razlaganja ter s tem povezanega konstituiranja, posredovanja in sprejemanja teksta oziroma njegovega smisla v središče pozornosti. Tako se odpre možnost, da postane hermenevtika, ki zdaj ni več omejena zgolj na teorijo in metodologijo interpretacije posameznega literarnega dela, eno osrednjih območij ali disciplin literarne vede.

Če je bilo naše dosedanje razmišljanje pravilno, imamo torej opraviti z dvema temeljnima možnostma ali vidikoma:

1. Literarnoznanstvena hermenevtika v širšem pomenu besede je lahko sestavni del, delna ali pomožna disciplina literarne vede kakršnegakoli tipa ali smeri. Seveda je ta načelna možnost realizirana samo ponekod, v drugih, dosti številnejših primerih pa ostaja implicitna.

2. Literarnoznanstvena hermenevtika v ožjem pomenu besede je v nekaterih smereh sodobne literarne vede realizirana in razvita kot

njihovo osrednje območje ali vsaj kot eno izmed težišč njihove teoretično-metodološke zgradbe.

Če bi hoteli to razlikovanje po vsej sili izraziti tudi terminološko, bi skupno oznako »literarnoznanstvena hermenevtika« pri prvi varianti morda lahko nadomestili z izrazom »hermenevtika v literarni vedi«, ker gre predvsem za njeno navzočnost, za drugo varianto pa bi bil bolj primeren izraz »hermenevtična literarna veda«, ker gre tu za izrazito prevladovanje hermenevtike.

Za prvo varianto velja, da je v slehernem tipu literarne vede, tudi v takšnem, kjer hermenevtična problematika vnaprej sploh ni opazna, mogoče razviti njene implicitne nastavke: sleherni poetiko (retoriko, semiotiko, teorijo teksta in njegove produkcije) je mogoče dopolniti z njej ustrezno hermenevtiko. To dopolnjevanje ima posebno analitično vrednost, ker lahko odkrije marsikaj relevantnega o načinu delovanja literarne vede v različnih idejno-teoretičnih kontekstih in lahko s tem na novo osvetli mdr. tudi njen zgodovinski razvoj. Težišče takšne hermenevtike je seveda v metodološkem območju.⁴

Za naš osrednji problem je zanimivejša druga varianta – tip literarne vede z eksplicitno razvitim hermenevtičnim težiščem. Razumljivo je, da se literarna veda tega tipa najpogosteje opira na zgled obče hermenevtike, po katerem povzema osnovni model z glavnimi kategorijami: tekst, bralec oziroma interpret, smisel, razumevanje in razlaga oziroma interpretacija (morda pa tudi še z drugimi, kot so avtor, produkcija smisla, hermenevtični krog, horizont razumevanja, vnaprejšnja sodba, zgodovinskost razumevanja, aplikacija). Pri tem velja razlikovati, ali se opira bolj na idejno vsebinske, tj. filozofske, ali bolj na metodološke komponente izbranega zgleda.

Kadar se opira bolj na filozofske komponente, povzema tudi bistvena vsebinska določila posameznih kategorij osnovnega modela in sploh temeljne predstave o svetu, v kakršnega sodi tak model, ter uravnava razumevanje in razlaganje po njih. V takšnem primeru nastane nekakšen spoj literarne in filozofske interpretacije, ki sodi morda bolj v filozofijo literature kakor v literarno znanost⁵ ali vsaj na mejo med njima. S stališča te filozofske smeri je takšna interpretacija seveda najbolj primeren ali sploh edini primeren način obravnavanja literature; s kakega drugega filozofskega stališča je najbrž sporen ali celo nesprejemljiv; s filozofsko ponavadi ne dovolj reflektiranega stališča avtonomije literature in v njej utemeljujoče se literarne vede se to kaže kot neupravičeno podrejanje literature filozofiji, obravnavanje literature zunaj njej najbolj ustreznega prostora. Sploh pa je vprašanje, koliko je takšna filozofska obravnava literature tudi res hermenevtična.⁶ Takšna je samo takrat, kadar postavlja v ospredje sam proces razumevanja oziroma interpretiranja in reflektira njegov potek ter vlogo interpreta v njem.⁷ V nasprotnem primeru gre samo za prenašanje nekaterih filozofskih postavk na literarno področje, pri čemer ostaja takšna obravnava literature daleč od hermenevtike. To velja za marsikatero delo z območja t. i. Geistesgeschichte ali ontološke, heideggerjansko inspirirane literarne vede in kritike, predvsem seveda za nedomišljena epigonska dela.

Nasploh je na vpliv filozofske hermenevtike in njen pomen za literarno vedo mogoče gledati podobno kot na vpliv in pomen drugih filozofskih orientacij. Literarna veda se povezovanju s filozofijo ne more izogniti. Po eni strani ji je nujno potrebno, ker ji daje razvojne impulze, s katerimi spreminja in širi svoje temeljne poglede na izvor, bistvo in

funkcijo literature v človeškem svetu. Vendar imajo po drugi strani takšni vplivi omejen doseg. Tisto, kar se na nekem področju literarne vede razvije ob sprejemu kake izrazito profilirane filozofske orientacije, lahko občutijo druga, od tega vpliva nedotaknjena področja literarne vede kot tujek, ki mu nasprotujejo ali pa vsaj ne vidijo v njem nič pozitivnega. Literarna veda kot celota pač ni enotna in homogena, ker se v njej srečujejo in spopadajo različne idejne orientacije. S strogega filozofskega oziroma logičnega stališča bi ji bilo mogoče celo očitati, da je nedomišljena, nedosledna in eklektična. Toda razlog za to najde v svoji zvestobi raznovrstni pojavnosti literature, ki je filozofsko tolmačenje ne more zmeraj ustrezno zajeti in jo morda marsikdaj sili v pretesen kalup. Tukaj puščamo v oklepaju vprašanje, ali ni takšna avtonomistična opredelitev literarne vede tudi sama le izraz implicitnega, nereflektiranega, a po izvoru prav tako filozofskega ali raje ideološkega stališča. Ne glede na to je za literarno vedo, ki se utemeljuje v avtonomnosti literature, kakršnakoli izrazito profilirana filozofska orientacija bolj sprejemljiva šele tedaj, če in kadar se njen izrecno in natančno opredeljeni pojmovni stroj toliko poenostavi, da postane združljiv s širšim pojmom literature, ki ni vezan le na to filozofsko orientacijo. Takšnim pričakovanjem ali zahtevam literarne vede pa se dosti lažje prilagaja sklop metod kakor sklop temeljnih načel. Seveda so metode v okviru vsake prvotne filozofske orientacije tesno povezane z idejnimi temelji. Toda ta zveza se ob prenosu na literarnoznanstveno področje lahko toliko zrahlja, da se metode bližajo položaju nevtralnega, splošno uporabnega instrumentarija in se s tem prilagajajo različnim osnovnim opredelitvam predmeta literarne vede.

Spričo tega je za literarno vedo, ki razvija hermenevitično problematiko, bolj sprejemljiv zgleđ obče metodološke kakor pa zgleđ filozofske hermenevtike, saj je njen pojmovni aparat že od vsega začetka usklajen z značilnostmi širšega predmetnega območja, v katerega sodi tudi literatura. Toda tako kot v slehernem razmerju med občo in specialno hermenevitično se mora obči osnovni model tudi tukaj prilagoditi, ker brez tega ni zmožen ustrezno zajeti razlik med specifiko literature in specifiko drugih delov svojega širšega predmetnega področja. Za možnost literarne hermenevtike je torej bistvenega pomena, kaj lahko dosežejo kategorije, kot so smisel, razumevanje, razlaganje in druge z njimi povezane, kadar se nanašajo na literaturo: če naj bo literarna hermenevtika res težišče literarne vede in ne samo njena pomožna ali hevristična disciplina, morajo imeti v njej osrednjo vlogo in omogočiti odgovore na bistvena vprašanja, na kakršna literarna veda sploh lahko odgovarja. Težava je v tem, ker so bile te kategorije opredeljene bodisi v splošnih potezah, na nivoju obče hermenevtike kot celote, bodisi podrobneje, na nivoju različnih in tudi nasprotujočih si hermenevitičnih šol ali smeri, ki pa so med seboj razmejene tako, da se potek njihovih meja ne sklada z razliko med občo in posebnimi hermenevitičnimi. Za literarno hermenevitično kot celoto ne glede na njene morebitne nadaljnje delitve bi bilo treba šele najti takšne definicije teh kategorij, ki bi ustrezno zajemale specifiko literature v primerjavi z drugimi, neliterarnimi območji, ne bi se pa diferencirale še naprej glede na različne, nasprotujoče si opredelitve bistva literature. To je bržkone eden osrednjih problemov in tukaj ga lahko kvečjemu približno nakažemo.

Zveza med razumevanjem in razlaganjem oziroma interpretacijo je bila v zgodovini hermenevtike opredeljena zelo različno: za nekatere je primarno razumevanje in je interpretacija le njegova izpeljava, za

druge je razumevanje rezultat razlaganja, za tretje sta to dve bolj ali manj enakovredni območji hermenevtične dejavnosti, ki se jima kot tretje lahko pridruži še aplikacija. Novejša filozofska hermenevtika podarja predvsem ali izključno razumevanje. Metodološka hermenevtika seveda posveča večjo pozornost metodi interpretacije in njenim konkretnim razlagalskim postopkom, toda tudi tu je interpretacija ne- ločljivo povezana s svojim spoznavnoteoretskim temeljem – razumevanjem. Zato lahko zadevo poenostavimo in govorimo o tem sklopu kot o eni sestavljeni kategoriji. Poleg nje je treba obravnavati vsaj še smisel, vendar le v tesni zvezi s prejšnjim, ker sta kategoriji opredeljeni druga z drugo: če je razumevanje iskanje in ugotavljanje smisla, je torej smisel korelat razumevanja.

Kategoriji sta bili razviti v filozofiji, v filološko-zgodovinskih znanostih, pravu in teologiji, torej pri obravnavanju tekstov, za katere je značilno predvsem to, da so usmerjeni v spoznavanje in se podrejajo kriteriju resnice, bodisi čisto teoretične bodisi vrednostno normativne bodisi praktično instrumentalne. Zato so v pojmovni vsebini kategorij razumevanje in smisel prevladovali intelektualne ali še ožje, zgolj racionalne sestavine. Spričo tega sta za uporabo na literarnem področju problematični, še zlasti v novejšem času, odkar se je v bistvenih opredelitvah literature kriterij njenega razmerja do resnice umaknil v ozadje. Literarni hermenevtiki se torej postavlja vprašanje, kako preoblikovati ti dve kategoriji, da bosta ustrezali tudi novejšim opredelitvam bistva literature.

Izraz razumevanje⁸ je bil dolgo časa sinonim za vsakršno intelektualno spoznavanje, le v strožji rabi je označeval stopnjo ali fazo v širšem spoznavnem procesu. Z diferenciacijo znanosti in z utemeljitvijo t. i. duhovnih ved kot posebnega, samostojnega tipa, povsem različnega od naravoslovnih in eksaktnih znanosti, je razumevanje postalo temeljni spoznavni modus in metodološki vzorec v teh vedah. Takšnemu razločevanju so seveda nasprotovali zlasti privrženci enotne znanosti in enotne znanstvene metodologije že v času starejšega pozitivizma, kot problem pa se to obnavlja v vedno novih variantah in je še danes predmet debate v teoriji znanosti. Fundamentalno-ontološka smer novejših filozofske hermenevtike je vpeljala spet drugačen pojem razumevanja: zanjo sodi razumevanje v temeljni ustroj človeškega prebivanja, je eksistencial, zato je globlje in prvotnejše od sleherne delitve na praktično, filozofsko, znanstveno spoznavanje ali celo na različne tipe znanstvenega spoznavanja. Toda za literarnoznanstveno hermenevtiko, ki noče biti samo aplikacija te (ali tudi katere druge) filozofske smeri, temveč si prizadeva doseči in obdržati status znanstvenosti, ima razumevanje predvsem spoznavnoteoretski in metodološki pomen.⁹ V vlogi temeljnega spoznavnega in metodološkega postopka v historično-hermenevtičnih vedah se razlikuje od vzorcev znanstvene metode, kakršne razvija neopozitivistična, empiristična in analitična teorija znanosti. Njegovega ustroja torej ni mogoče opisati kot logično-metodično zaporedje deskripcije, analize, komparacije in sinteze, niti drugače, kot zaporedje zastavitve problema, postavljanja hipoteze za reševanje in njene verifikacije ali falsifikacije. Razumevanje tudi ni isto kot razlaga posebnega pojava s splošnim pravilom ali zakonom in ne isto kot povezovanje spoznavanih pojavov po načelu vzročnosti v genetični ali finalni razvojni niz. Bolj mu ustreza naslednji opis: razumevanje je dojetje smisla ali pomena individualnih pojavov v njihovi enkratnosti in v njihovih smiselni povezavah z drugimi individu-

alnimi pojavi, pri čemer ima bistveno, konstitutivno vlogo spoznavajo-
 či subjekt. Vsekakor razumevanje ni samo racionalno, tj. diskurzivno,
 analitično, argumentativno, temveč je tudi intuitivno, poleg intelektu-
 alnih ima tudi afektivno-emocionalne razsežnosti in v njem lahko igra
 veliko vlogo ustvarjalna fantazija. Njegov potek največkrat opisujejo z
 vzorcem hermenevtičnega kroga; zaradi problematičnosti, ki jo temu
 vzorcu očita neopozitivistična in analitična znanstvena metodologija,
 ga nekateri v zadnjem času poskušajo nadomestiti s figurama odprte-
 ga kroga ali spirale. Različne hermenevtične smeri in šole različno
 opredeljujejo razumevanje: kot obrat ali ponovitev ustvarjanja s podo-
 življanjem psihičnih procesov ustvarjalca, kot logično rekonstruiranje
 njegovih miselnih poti, kot združevanje horizontov dela (avtorja) in in-
 terpreta, kot reduktivni izbor iz potencialnih pomenskih osnov, ki so
 fiksirane v delu, ali pa kot produktivno razvijanje ali celo ustvarjanje
 novih smiselnih možnosti ob spodbudah, ki jih daje delo. Vsekakor se
 zdi ta pojem dovolj širok, da je uporaben za literarno hermenevtiko,
 kadar le-ta s svojimi različnimi registri obseže ustrezno sprejemanje
 različnih sestavin literarnega dela in njihovih medsebojnih zvez in pri
 tem zajame tudi njihove estetsko vrednostne razsežnosti. Ali drugače
 povedano: če je delo kompleksen znak, naj razumevanje zajame v njem
 ne le pomenske strukture označenca, temveč tudi jezikovne in sploh
 vsakršne izrazne strukture označevalca.

O kategoriji smisla, kakršna bi prišla v poštev za literarno herme-
 nevtiko, je treba najprej ugotoviti, da je smisel kompleksen, kot je
 kompleksen proces razumevanja. Sicer je marsikdaj težko dosegljiv,
 vendar je načelno dostopen razumevanju. Literarna hermenevtika se
 ne more zadovoljiti npr. samo s tisto lingvistično opredelitvijo, po ka-
 teri se razlikujejo besedni pomeni in stavčni smisli. Pojem smisel po-
 staja zanjo relevanten na višjih ravneh, denimo kot smisel literarnega
 dela, pojava ali procesa; tukaj je bližji pojmovni vsebini izrazov, kot so
 npr. smisel kakega govora, doživljaja, dejanja ali zgodovinskega dogod-
 ka. Na najbolj splošni in abstraktni ravni se vsebina pojma smisel bliža
 pojmovni vsebini bistva, ideje, resnice ali vrednote. Vendar v nekoliko
 strožji rabi ni mogoče teh izrazov poljubno zamenjevati in tudi smisel
 ni identičen z nobenim izmed njih. Za njegovo podrobnejšo pojmovno
 opredelitev je važno logično-semantično razlikovanje med smislom in
 pomenom, ali v drugačni terminološki rabi, diferenciranje pomena na
 smisel in referenco: to nas spominja na staro hermenevtično trditev,
 da je smisel nekaj drugega kot resnica in da je naloga hermenevtike
 ugotavljati pravi smisel teksta, presoјati o tem, ali je tekst v skladu z
 resnico ali ne, pa ni več njena stvar. Po današnjem prevladujočem pre-
 pričanju problem objektivne reference za literarne tekste ni relevan-
 ten, pač pa je zanje zelo relevantno razmerje med teksti in recipienti.
 Sklepamo lahko, da je treba problem literarnega smisla umestiti prav
 tukaj. To se ujema s splošno ugotovitvijo, da je karkoli lahko smiselno
 le v odnosu do človeka, ki ta smisel dojema.

Pri rabi kategorije smisel v obči hermenevtiki se vztrajno obnav-
 ljajo težnje, da bi v njem prevladale intelektualne sestavine. To za li-
 terarno hermenevtiko seveda ni sprejemljivo; v njej mora biti katego-
 rija smisel odprta tudi za specifične literarne, umetniško-estetske raz-
 sežnosti tekstov. Sam termin tega ne izključuje. Morda nam povzroča
 slovenski izraz pri tem večje težave kot romanski in germanski ekviva-
 lenti, saj je tako v celotnem pomenskem obsegu latinske besede 'sen-
 sus' kot v njenih romanskih derivatih in v nemškem 'der Sinn' izrecno

vključena sfera čutnosti. – Drugače in širše rečeno: kategorija smisel mora v literarni hermenevtiki funkcionirati tako, da se lahko približa različnim bistvenim opredelitvam literature, kar jih je doslej izdelala teoretična misel: zmožna naj bo zajeti pojmovanje literature kot mimezis oziroma kot čutnonazorno spoznavanje, in sicer bodisi kot upodobitev objektivnega realnega sveta bodisi kot subjektivni izraz duševnosti, pa literaturo kot kvazirealno shematično tvorbo – nosilko estetskih doživljajev, kot izraz temeljnih opredelitev človeške eksistence, kot prostor razodevanja biti, ali pa tudi kot znakovno strukturo, kot sporočilo v komunikacijskem procesu oziroma kot svojevrstno obliko socialne komunikacije. Po drugi strani naj bo obenem mogoče razlikovati literarno-umetniški smisel od filozofskega, znanstvenega, religioznega ali moralnega. Da bi ta kategorija res opravljala takšno funkcijo, je seveda težko doseči že v teoretični konstrukciji in morda še teže uravnati po tem interpretacijsko prakso; zato nekateri avtorji modificirajo ta pojem in govorijo npr. o smiselnih potencialih ali samo o pomenskih strukturah. Toda če se literarna hermenevtika želi uveljaviti kot osrednje območje literarne vede ali kot ena izmed njenih temeljnih paradigem, nujno potrebuje takšno nosilno kategorijo, zadosti vsebinsko odprto in opredeljeno kot najširši korelat literaturi ustreznega načina dojetja, razumevanja in razlaganja.

OPOMBE:

¹ Peter Szondi: *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt 1975, 9–14. – Gl. tudi Peter Szondi: *Bemerkungen zur Forschungslage der literarischen Hermeneutik*. Prav tam, 404–408.

² Za nemško jezikovno področje prim. Ulrich Nassen: *Annotationen zur deutschsprachigen philologischen und philosophischen Hermeneutik-Diskussion (1975–1985)*. Sprache und Literatur 57/1986, 62–71. – Širši in drugače zastavljen izbor del, vendar s težiščem na angleško pisanih, ima Siegfried J. Schmidt: *Selected bibliography on interpretation (1970–1982)*. Poetics 12/1983, 277–283.

³ Razločevanje med filološko in literarno hermenevtiko otežuje dejstvo, da francoska in še bolj nemška terminološka raba marsikdaj še vedno meša literarno vedo s filologijo in ne upošteva potrebe po razločevanju, ki jo npr. podarja Szondi (n. d.).

⁴ Tako ravna npr. Klaus Weimar v delu *Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik*, Tübingen 1975, kjer je tak postopek najbolj izrazil v poglavju o Gottschedu.

⁵ To velja zlasti za Heideggerjeve, Gadamerjeve, delno pa tudi že za Diltheyeve interpretacije literarnih del.

⁶ Prim. Szondi, n. d., 12–13.

⁷ V slovenski literarni vedi je najbolj izrazil primer takšne eksistencialno-ontološke in spirirane hermenevtike opus Dušana Pirjevca. Gl. predvsem Dušan Pirjavec: *Evropski roman*. Ljubljana 1979.

⁸ Prim. Karl Otto Apel: *Das Verstehen. (Eine Problemgeschichte als Begriffsgeschichte.)* Archiv für Begriffsgeschichte 1/1955, 142–199. – Emmerich Co-reth: *Grundfragen der Hermeneutik*. Freiburg – Basel – Wien 1969; poglavje *Wesen und Struktur des Verstehens*, 55–118.

⁹ »(...) die Hermeneutik in den Wissenschaften kann erfolgversprechend nur methodologisch, als materiale, zur Geltung gebracht werden.« Ulrich Nassen: *Annotationen* (...), Sprache und Literatur 57/1986, 64.

Članek je dopolnjeno besedilo predavanja v Društvu za primerjalno književnost SR Slovenije v Ljubljani 13. 4. 1988.

Članek izhaja iz prikaza ne-razmerja med filozofijo in literaturo v delu A. Thiherja *Words in Reflection*; avtor ga razlaga kot kritiko tradicionalnih pojmovanj njenega razmerja in kot odgovor na Derridajevo dekonstrukcijo. Ko govori o vlogi dekonstrukcije v literarni teoriji, se opre na Cullerjevo in Habermasovo interpretacijo dekonstrukcije, zato ker se oba sklicujeta na Derridajevo dekonstrukcijo Austinove teorije performativov. Habermas pa takšno branje Austina zavrne in pokaže, sklicujoč se na analizo M. L. Prattove, da Derrida prav zaradi estetizacije navadne govornice zanika razliko med poetično in nepoetično rabo govornice.

Jelica Šumić-Riha
Jelka Kernev-Štrajn

O DEKONSTRUK- CIJI

Literarnoteoretska dela ponavadi pojasnjujejo razmerje med filozofijo jezika in literaturo predvsem kot dialog, ki pa je mogoč šele s posredovanjem tretjega, in to vlogo prevajalca si je po tradiciji lastila literarna teorija. Delo A. Thiherja *Words in Reflection* s podnaslovom *Modern Language Theory and Postmodern Fiction* pa se loči od takih literarnoteoretskih prizadevanj po tem, da razmerja med sodobno jezikovno teorijo in literarno prakso ravno ne razume kot nekakšno komunikacijo, marveč pojmuje tako filozofijo kakor literaturo kot avtonomni dejavnosti, ki imata resda lahko nekatere stične točke, vendar pa vsakoz potekata neodvisno druga od druge. Postmodernistična fikcija po Thiherjevem mnenju potemtakem ni »praksa«, ki bi na svoje specifično področje prestavila nekatere temeljne premise »teorije«, jih elaborirala, radikalizirala in, kadar je potrebno, celo ovrgla, marveč bi bilo veliko bolj upravičeno govoriti o dveh praksah, ki vsaka na svojem področju in s svojimi specifičnimi orodji prideta do podobnih rezultatov: tako kot na eni strani Wittgenstein, Heidegger, Saussure in Derrida problematizirajo reprezentacijsko pojmovanje jezika, že vnaprej dano in utrjeno referenco, unarnost subjekta, tako opravijo podobno operacijo tudi postmodernistični pisci, med katere šteje Thiher, kot pravi tudi sam, do neke mere arbitrarno Marqueza, Célinea, Sartra, Nabokova, Grassa, Faulknerja, Borgesa, Joycea, Becketta, Robbe-Grilleta itn., spodkopavajo zamisel o literaturi kot predstavi ali celo zrcalu življenja, s polifonijo, tj. z vpeljavo več glasov, ki jih ni mogoče povsem nedvoumno identificirati in pripisati pripovedovalcu ali likom, omajajo predstavo o govorečem subjektu kot združujočem načelu naracije, z intertekstualnostjo, tj. z nenehnim napotovanjem na druge tekste, pa vero v »zunaj-tekstovnost« (zunanjo družbenozgodovinsko realnost).

Odliko Thiherjevega dela vidimo predvsem v tem, da dokaj prepričljivo pokaže korelativna, vendar medsebojno neodvisna preloma na področju jezikovne teorije in na področju literature. Toda težava je v tem, da ta prelom razume hkrati kot prelom med modernizmom in postmodernizmom, pri tem pa je – kot tudi sam priznava – v dvomih, kako določiti kriterij za njuno ločevanje. Ker se že vnaprej odpove eksplikaciji njenih temeljnih distinktivnih potez, se mora zadovoljiti pač z edinim kriterijem za ločevanje, ki mu še ostane, s kronologijo, tako da uvršča pod rubriko postmodernizem vse pomembnejše literarne in filozofske tokove dvajsetega stoletja, v modernizem pa bolj ali manj tradicionalno literaturo in jezikovno refleksijo 19. in začetka 20. stoletja. Zato ne preseneča, da lahko v sila ohlapen okvir modernizma uvršča tako Flauberta kot Prousta, tako Goetheja kot Henryja Jamesa in Virginio Woolf. Vse te raznolične narativne tehnike se po njegovem mnenju vendarle v nečem ujemajo: v prednosti vizualnega in iz nje izhaja-

joči enotnosti vizualne percepcije. Pojem postmodernizem pa je še bolj neoprijemljiv, pravzaprav si Thiher sploh ne prizadeva, da bi izčrpno definiral »bistvo« postmodernizma, marveč mu gre bolj za odkrivanje sorodnih potez, »družinskih podobnosti« med prizadevanji za dekonstrukcijo primata vizualnosti in reprezentacijskega pojmovanja jezika.

Ne glede na omenjene resne konceptualne pomanjkljivosti Thiherjevega dela bi se vendarle kazalo opreti na tisto, kar je v njem produktivno. Produktiven pa je predvsem način, kako Thiher prikaže nekatere izmed najbolj predirnih jezikovnih teorij našega časa in določene vidike narativne tehnike v sočasni literaturi oziroma fikciji. Prikaže jih namreč v dveh popolnoma ločenih delih: prvi del, ki bi mu lahko rekli »filozofski«, je kratek pregled obeh Wittgensteinovih jezikovnih teorij, Heideggerjeve destrukcije metafizike, Saussurove strukturalistične lingvistike in Derridajevega dekonstruktivističnega branja Saussura. Pri tem si ne prizadeva odkriti kakšnih povezav ali vplivov med obravnavanimi teorijami, skupnih tem itn., temveč jih jemlje bolj ali manj take, kakršne so same na sebi. V drugem, literarnokritičnem delu pa ne analizira opusov najbolj inovativnih piscev našega časa, temveč mu rabijo njihova dela, ki jih obravnava zelo fragmentarno, predvsem za ponazorilo tistih prelomnih točk, na katerih naj bi se postmodernistična fikcija ločila od tradicionalne: problematizacija reprezentacije, vpeljava polifonije, igra kot strategija, ki je skupna tako praksi pisanja kakor tudi tistemu, o čemer ta praksa piše, in destrukcija zunajtekstovnega referenta.

To dvodelnost Thiherjevega spisa, to *ne-razmerje* med filozofijo in literaturo lahko razumemo kot kritiko tradicionalnih pojmovanj nju-nega razmerja in hkrati tudi kot odgovor na eno izmed teorij, ki jih obravnava Thiher, namreč na Derridajevo dekonstrukcijo. Med sodobnimi jezikovnimi teoretiki – vendar ne le temi, ki jih obravnava Thiher, temveč tudi širše – ima Derrida izjemno mesto, saj je, kot je duhovito pripomnil R. Močnik, »filozof, ki piše kot literat. On je literat, ki piše filozofske tekste«.¹

Preden se vprašamo, koliko je dekonstruktivizem sploh relevanten za literarno kritiko v tistem pomenu, kot jo opredeljujejo v angleško govorečih deželah, v katerih je dekonstruktivizem tudi sicer najbolj odmeval, povejmo, da na to vprašanje ni lahko odgovoriti. Derrida je sicer pogosto »bral« literarne tekste, nikdar pa se ni neposredno lotil značilnih literarnoteoretskih tem, kot so, denimo, naloge literarne kritike, metode za analizo literarnega jezika oziroma konstitucije pomena v literaturi. Implikacije dekonstruktivistične prakse za literarno kritiko je treba torej šele izpeljati. Mogoče jih je sicer izpeljati iz analize Derridajevih tekstov samih, a mi se bomo raje odločili za drugo, bolj posredno pot, za interpretacijo interpretacij, se pravi za interpretacijo tekstov, ki na čisto določen način že berejo Derridaja, in sicer prav glede na relevantnost dekonstrukcije za literarno kritiko. Za naš namen sta pomembni dve taki branji: Cullerjevo,² ki vztraja na Derridajevih pozicijah, in Habermasovo kritično branje dekonstrukcije.³ Ni naključje, da smo iz množice prodekonstruktivističnih in antidekonstruktivističnih prikazov izbrali prav Cullerjevega in Habermasovega. Zanju smo se odločili iz dveh razlogov: 1. oba se sklicujeta na isto Derridajevo analizo, namreč na dekonstrukcijo Austinove teorije performativov, zato je mogoče zelo enostavno pokazati razliko med postopkoma, ki obravnavata isti predmet; 2. Derridajeva kritika Austina ni le zglєдна

demonstracija dekonstruktivističnega postopka, marveč je iz nje mogoče izluščiti tudi Derridajevo pozicijo glede na razmerje med teoretskim (filozofskim) diskurzom in literaturo.

Dekonstrukcija je najprej in predvsem določena strategija branja tekstov, zlasti filozofskih, vendar si ne prizadeva doumeti njihovega smisla, njihove vsebine ali teme, temveč raziskuje, kako sam tekst s pomočjo retoričnih figur, metafor, jezikovnih obratov spodnese metafizične teze, ki jih razglaša, in hierarhične opozicije, na katere se opira. Filozofska opozicija ni namreč nikdar opozicija enakovrednih členov, marveč opozicija, v kateri ima en člen aksiološko, logično itn. prednost pred drugim, denimo, govor pred pisavo, prisotnost pred odsotnostjo, bistveno pred obrobno oziroma akcidentalnim itn. Dekonstrukcija pa si prizadeva pokazati, da je drugi člen opozicije, ki ga metafizika dojemata zgolj kot negativno, marginalno ali dopolnilno verzijo prvega, v resnici pogoj za njegovo možnost. Dekonstruktivistično branje teoretskih tekstov pogosto kaže, kako tekst na tihem, tako rekoč za svojim lastnim hrbtnom uporablja prav tiste postopke, zlasti izključitve, ki jih eksplicitno kritizira.

Derrida v danes že klasičnem tekstu *Signature événement contexte*⁴ pokaže Austinovo analizo⁵ kot sijajen zgled za dvojno logiko prebijanja okvirov metafizike in hkrati ujetosti v njej. Austin, denimo, kritizira svoje predhodnike zato, ker so analizo izjav omejili zgolj na trditve o dejstvenih stanjih, torej na izjave, ki so lahko resnične ali neresnične, vse druge izjave, na katere ni mogoče aplicirati resničnostnega kriterija, pa so *izključili* kot nepravne ali defektne. Austin najprej pokaže, da te marginalne in problematične izjave niso defektne, temveč so izjave posebnega tipa, skratka, da ima množica izjav dve enakovredni podvrsti. Klasične izjave imenuje *konstativi*, ker ugotavljajo dejansko stanje, in so lahko resnične ali neresnične. Konstativno izjavo bi lahko ponazorili kar z Austinovim primerom: »Mačka je na predpražniku.« Drug tip izjav, s pomočjo katerih izvršimo neko dejanje, pa imenuje *performativi*. Z izjavo »Obljubim, da pridem,« govorec izvrši dejanje obljube. Naslednji Austinov korak v dekonstrukciji te hierarhične opozicije pa je bila generalizacija koncepta performativa. Po Austinu je namreč mogoče vsak konstativ prevesti v ustrezno performativno izjavo zatrjevanja. Konstativ »Mačka je na predpražniku« je mogoče prevesti v performativ »Trdim, da je mačka na predpražniku«. Austin skorajda kot dekonstruktivist *avant la lettre* preobrne metafizično hierarhično opozicijo med trditvami (konstativi) in kvazi trditvami (performativi), ko pokaže, da so že konstativi posebna vrsta performativov. A zatem sam zagreši isto napako kot predhodniki, saj vzpostavi hierarhično opozicijo med resnimi in neresnimi oziroma fikcijskimi performativnimi izjavami, ki jih razume kot drugotne glede na prve, kot njim podrejene, kot njihov posnetek ali celo parazit.

Logične ekonomije Austinovega projekta ni mogoče pojasniti tako, kot je to storil Searle v odgovoru Derridaju,⁶ ko je zatrjeval, da je Austin razumel to izključitev neresnih performativnih izjav zgolj kot nekaj začasnega in nebistvenega; Derrida namreč prepričljivo pokaže, da prav ta nebistvena, zgolj začasna ali metodološka izključitev in njegovo razumevanje navadnih performativnih izjav kot »standardnega zgleда« izjave v navadni govorici omogoči Austinu, da postavi te izjave za normo navadne govornice. In prav takšna »idealizacija« naravne govornice – torej govornice po meri resnih, nefikcijskih performativnih izjav – je po Derridaju nedopustna, nelegitimna in strukturno nemogoča.

ča. Po Austinovem in Searlovem mnenju fikcijski performativ ni nič drugega kakor ponovitev ali »citat« resnega performativa. Resni performativi imajo logično prednost pred neresnimi, saj, kot pravi Searle, igralec na odru ne bi mogel izreči obljube, če v resničnem življenju ne bi obstajalo nekaj takega kot obljuba. Culler takole povzema tole argumentacijo:

»Vsekakor smo vajeni, da takole mislimo: moja obljuba je resnična, obljuba v igri pa je fikcijski posnetek resnične obljube, prazna ponovitev formule, ki jo uporabljamo za resnične obljube.« Nato pa nadaljuje: »Toda (...) če ne bi bilo mogoče, da oseba v igri izreče obljubo, potem obljuba ne bi bila mogoča niti v resničnem življenju. Kajti obljuba je obljuba, kot nam pove Austin, zato, ker obstaja neka konvencionalna procedura ali formula, ki jo je mogoče ponoviti. Zato da bi lahko izrekel obljubo v 'resničnem življenju', mora obstajati ponovljiva procedura ali formula, kakršno uporabljajo na odru. 'Resno' vedenje je poseben primer igranja vloge.«⁷

Derrida dekonstruira Austinov model naravne govornice s tem, da pokaže, da je tista lastnost, zaradi katere naj bi bile fikcijske izjave nepristne, drugotne, podrejene resnim, da je torej ponovljivost ali zmožnost posnemanja hkrati konstitutivna lastnost vsake resne performativne izjave.

»Ali bi se performativna izjava lahko posrečila,« se retorično vpraša Derrida, »če njena formulacija ne bi ponovila 'kodirane' ali ponovljive izjave, oziroma z drugimi besedami, če ne bi bilo mogoče določiti formule, ki jo izrečem zato, da bi začel sejo, krstil ladjo, opravil poročni obred, kot *skladne* s ponovljivim modelom, če je na neki način ne bi bilo mogoče določiti kot 'citat'?'«⁸

Kakor je Austin preobrnil klasično hierarhično opozicijo, ko je pokazal, da so konstativi posebna vrsta performativov, tako je Derrida preobrnil Austinovo opozicijo med resnim in parazitskim, ko je pokazal, da so »resni« performativi posebna vrsta neresnih.

Čisto na kratko povzemimo, kakšen pouk lahko daje dekonstrukcija literarni kritiki: predlaga ji, naj filozofske tekste bere kot literarne, naj analizira njihovo *retoriko*, slog pisanja in ne manifestne logike misli, ki jih razvijajo, literarne tekste pa kot eksplikacije določenih filozofskih tez, na katerih temeljijo. Literarna kritika, ki bi se oprla na projekt dekonstrukcije, bi po Cullerju vsekakor morala upoštevati učinke dekonstruiranja serije hierarhičnih opozicij, ki konstituirajo koncept literature. Pojem literature je impliciran v celi vrsti opozicij, ki jih je dekonstrukcija že preobrnila: resno/neresno, dobessedno/metaforično, resnica/fikcija itn. Kot smo videli, je teorija govornih dejanj konstruirala koncept navadne govornice prav na podlagi izključitve parazit-skih izjem ali neresnih izjav, za katere je literatura paradigmat-ski zglede. Ko je ta teorija odrinila vprašanja o fikcijskosti, neresnosti, retoričnosti na obrobje, na neko posebno področje, kjer je lahko govorica igriva, svobodna in neodgovorna, kolikor se ji zljubi, je lahko proizvedla očiščeno govorico, ki naj bi se ravnala po pravilih, kakršna bi literarni diskurz prav gotovo omajal, kršil, če ga ne bi odrinili na stran. Skratka, pojem literature oziroma fikcije je bil bistven za teorijo navadne govornice, katere norma je resni, referenčni in preverljivi diskurz. Če pa je dekonstrukcija pokazala, da je resna govorica poseben primer neresne, resnica pa fikcija, katere fikcijskost je bila pozabljena, potem literatura ni deviantna, parazitska instanca govornice. Rajši narobe, druge diskurze je mogoče šteti za primere generalizirane litera-

ture oziroma arhe-literature. Filozofija je za Derridaja, ki se pri tem sklicuje na Valéryja, »posebna literarna zvrst«. Brati tekst kot filozofski tekst pomeni Derridaju narediti čisto določeno redukcijo vse retorične vsebine teksta zgolj na njegovo kognitivno razsežnost, brati ga kot literaturo pa pomeni, narobe, biti pozoren celo na njegove na prvi pogled najbolj trivialne in nebistvene poteze. In prav v tem je prednost retorične oziroma literarne analize, saj ne izključuje že vnaprej nekaterih strukturnih in pomenskih možnosti teksta v imenu pravil kake partikularne, omejene diskurzivne prakse.

Habermas pa kritizira prav branje filozofskih tekstov kot literarnih, se pravi, kritizira Derridajev postopek prav tam, kjer je videti najmočnejši in najbolj prepričljiv. Najprej očita Derridaju, da si zaradi vnaprejšnjega dvoma o vsem neposrednem, substancialnem in očitnem skorajda fanatično prizadeva dokazati, da je vse, kar je metafizika prezence postavljala kot izvirno, osrednje, samostojno, zmerom že producirano, odvisno, drugotno. Vendar dekonstrukcija, ki vidi svoje svetovozgodovinsko poslanstvo v tem, da razdira modele logocentričnega mišljenja v vseh diskurzih ne glede na njihove specifične razlike, in da v vsakem tekstu išče različne sledi in razlike, po Habermasu temelji na zabrisanju neke temeljne razlike, namreč zvrstne razlike med diskurzi. Dekonstrukcija je učinkovita in uspešna le pod pogojem, da vsak tekst bere kot literarni tekst. To pa lahko stori le, če teksti niso nič drugega kot primeri »občega teksta« (texte général), kot pravi sam Derrida, oziroma primeri arhe-literature, kot pravi Culler. Filozofski tekst je mogoče brati kot literarnega in narobe zato, ker med njima tudi ni razlike, ker vsi teksti izginjajo v »občem tekstu« in v tem univerzalnem kontekstu izgubijo svojo avtonomijo in specifičnost. Univerzalno orodje za analizo tekstov, ki so vnaprej identificirani kot literarni, pa je prav literarna kritika. Po Habermasovem prepričanju temelji ves dekonstruktivistični projekt na predpostavki, ki je Derrida nikjer ne utemelji, namreč da je mogoče pokazati vse retorično bogastvo, vse strukturne in pomenske razsežnosti nekega teksta šele, ko ga beremo kot literarnega, in da v tem pogledu ni razlik med teksti. Zato tudi ne preseneča, da je Derridajevo univerzalno orodje za analizo tekstov prav retorična analiza oziroma literarna kritika, kot pravi Habermas.⁹

Na teh premisah temelji tudi Derridajeva kritika Austina, ki pa jo Habermas zavrača. Derrida namreč – kot prepričljivo pokaže Habermas¹⁰ – razume »literaturo« oziroma »pisanje« kot model za obči tekst, iz katerega ni mogoče stopiti v zunajtekstovno realnost, saj je tudi ta realnost vanj vključena, v katerem so torej zabrisane vse razlike med diskurzivnimi zvrstmi, zaradi česar tudi ni mogoče izločiti fikcije kot posebne, avtonomne oblike govorice. Habermas pa trdi, da je ne le mogoče, marveč tudi nujno ločiti vsakdanjo, »resno« rabo govorice od izpeljanih oblik govorice, med katerimi je tudi fikcija.

Habermas se je pri svoji argumentaciji oprl na analizo Mary Louise Pratt,¹¹ ki je kritizirala strukturalno poetiko, ker je hotela poetično govorico ločiti od vsakdanje. Poetična govorica naj bi se po mnenju strukturalne poetike od vsakdanje ločila po tem, da je iztrgana prisilam vsakdanje komunikacije, ki je podrejena koordinaciji nejezikovne interakcije med individui, da napotuje zgolj nase, na svojo lastno jezikovno formo, in s tem demonstrira kreativno in inovativno moč govorice. Mary Louise Pratt pa nasprotno hoče dokazati, da poetična govorica ne more biti avtonomna zato, ker nima nobene specifične poteze,

ki je v večji ali manjši meri ne bi imela tudi vsakdanja govorica. Opirajoč se na sociolingvistične raziskave W. Labova, pokaže, da je mogoče celo vrsto značilnosti, ki naj bi bile specifične za poetično govorico (inovativnost, kreativnost, napotovanje na lastno jezikovno formo, postavitve v oklepaj ilokucijske moči izjave itn.) odkriti tudi v vsakdanji govorici. Tudi v vsakdanji govorici si pripovedujemo zgodbe, šale, sanjarimo, fantaziramo, ironiziramo itn. Vendar fikcijski jezikovni elementi v vsakdanji govorici nikakor niso avtonomni. Na drugi strani pa so potopisi, spomini, zgodovinski romani ali tudi kriminalke, ki jih ponavadi uvrščamo v literaturo, bliže vsakdanji rabi govorice kakor literaturi.

Pesniške funkcije govorice torej ni mogoče vnaprej pripisati kateri izmed govornih praks kot privilegiranemu nosilcu te funkcije. Čeprav je za literaturo upravičeno imeti samo besedila, v katerih pesniška funkcija dominira nad drugimi, kot je opozoril že Jakobson, čeprav se v vsakdanji govorici pojavlja poleg ekspresivne, regulativne in drugih funkcij tudi pesniška, to po Habermasovem mnenju še ne pomeni, da dominantnosti pesniške funkcije v literaturi in zato tudi njene avtonomnosti ni mogoče pojasniti z zmožnostjo iztrganja iz konteksta vsakdanje prakse. Elementi poetične govorice v vsakdanji komunikaciji po Habermasu funkcionirajo tako, da nikdar ne omajajo samega vsakdanjega konteksta, v katerem govorica rabi za koordinacijo med individi. V literaturi, in to celo v tisti, ki je še najdlje od fikcije, pa govorica funkcionira tako, da prav ta kontekst zlomi.

Kot dokaz več za nujnost priznavanja avtonomnosti literature navaja Habermas tudi logiko argumentacije pri Prattovi, ki je bila na koncu prisiljena – v nasprotju s svojo izhodiščno tezo – zamejiti poseben korpus tekstov, ki jih odlikuje predvsem to, da jih je »vredno pripovedovati«. Drugače rečeno, v teh tekstih *tellability* dominira drugim funkcijam govorice in prav dominantna pozicija same pripovedne funkcije omogoči, da se govorica ne podreja tistim modusom funkcioniranja in strukturnim omejitvam, ki določajo vsakdanjo komunikacijo. Prattova torej na koncu potrdi prav tezo, ki jo je hotela ovreči.

Moč in prepričljivost Derridajeve kritike Austina in Searla presenetljivo izvira iz nelegitimnega koraka. Derrida je namreč lahko zanimal specifičnost in avtonomnost poetične in vsakdanje govorice le tako, da je vsakdanjo govorico samo estetiziral. In Habermas ima prav, ko ugotavlja, da je ravno zaradi univerzalizacije poetične govorice tako nedovzeten za skorajda izključujoča se načina funkcioniranja govorice: za poetično kreativnega na eni strani in prozaično posvetnega na drugi. Zanikanje specifičnih razlik med diskurzivnimi praksami in univerzalizacija pesniške funkcije v podobi nezaustavljivega procesa pisanja, razločevanja, vpisovanja sledi sta dve plati istega problema, ki ga Derrida ni rešil: Derrida, ki poskuša vsakemu tekstu »stopiti za hrbet«, razkriti njegovo »slepo pego«, pokazati, kako je njegovo »videnje« pogojeno z »nevidenjem«, in ki že vnaprej ve, da se tudi njegovi teksti organizirajo okrog »slepe pege«, da tudi on – tako kot noben pisec – ne more obvladati procesa pisanja, se prav na ta način ogne temu, da bi ekspliciral svoje lastno mesto, od koder govori.¹²

- ¹ R. Močnik, *Postmodernizem in alternativa*, II. del, Ekran, 7/8, 1985, str. 50.
- ² J. Culler, *On Deconstruction (Theory and Criticism after Structuralism)*, London 1983.
- ³ J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M 1985.
- ⁴ J. Derrida, *Signature événement contexte*, v *Marges de la philosophie*, Pariz 1972.
- ⁵ J. L. Austin, *Performative-Constative. V: The Philosophy of Language*, ur. J. R. Searle, Oxford 1971.
- ⁶ J. Searle, *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*, v: *Glyph 1*, 1977.
- ⁷ J. Culler, *On Deconstruction*, str. 119.
- ⁸ J. Derrida, *Marges*, str. 389.
- ⁹ J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, str. 224, in sl.
- ¹⁰ Nav. delo, str. 234.
- ¹¹ M. L. Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington 1977.
- ¹² »Nemožnost eksplicitnega prikaza lastne pozicije – to bi [po Derridaju, op. JSR] ravno zapadlo metapoziciji, zato stalna strategija komentarja – ravno omogoča nereflimirano preživetje metagovorice. Metagovorica pa se ne kaže v tem, da bi avtor zahteval zase poseben status, drugačen od 'naravne zavesti', ki je predmet analize (kot recimo heglovski 'za nas'), ampak prav v tem, da se navidez postavlja na isto raven z njo – z zagotovitvijo, da noben tekst, tudi njegov ne, ne uide metafiziki, prelom z logocentrizmom je treba neskončno ponavljati.« M. Dolar, *Hegel in objekt*, Ljubljana 1985, str. 59.

koncerno poudarja domnevno veljavo in dvostranski rizični raziskovalnega območja, pa li druga – enako podtika kot naka vrsta avtoritativno nastopajoča ali čiterna, saj očito namiguje na njeno dosledno težo, da bi povesla univerzalna znanost o literaturi. Nič čudnega torej, če si primerjalna književnost v razsebnim teoriziranjem in metodološkem razpletenjanem kar največ vtrajajo prizadeva upravičiti svoj obstoj kot samostojna disciplina v posrednim raziskovalnem področju, ki če ob tej iz samohranitvenih nagnob poudarjamo avtorrefleksivno kritično in stvarilno vsebino, v katerih opredeljuje narve smeri in se odziva na poglavitne spremembe v literarni vedi, kako se skratka prilagaja novim paradigmam, sledi zaključno, da zavarna produkcija teoretičnih in metodoloških tekstov v naši stroki se zanaša v principu na interliterarni vedni, bespravazmerno velik prazor.

Takšne težnje se s razumoma klicata po konkretnem raziskovalnem delu, ki se seveda ne odgovarja mojim teoretičnim opredelitvam in izhodiščem, kar pogosto in odločno pomenjajo po rebo komparativisti na različnih koncih sveta, bodisi na znanstvenih zbirah ali v znanstvenem tisku. O tem vprašanju sta izgovorila npr. Harry Levin (1968 na zborovanju Ameriške zveze za primerjalno književnost in Anny Balakian) 1987 na 11 kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost, Francoskega znanstvenega društva Američanke v Parizu, ki je volucin proti preobratnemu teoriziranju v stroki, najbrž dolga je, da argumentirana svarila, izročena so pred dvajsetimi leti, niso zalegla. Takrat je Levin opozoril ne samo na pretirano vrednotenje teorije, ki da je povrh še ledena oja prakse, ampak tudi na to, da se prave energije tudi za razpravljanje o sami stroki in njenih posebnih problemih, namreč da bi se losili branja literarne in njenega raziskovanja. Sorodne poglede na to vprašanje je razdelil tudi Harold Bloom, ki je proti koncu svoje jasne in pregledne knjževne o smerih in problemih primerjalne književnosti v pedesetih in šestdesetih letih napisal »komparativisti sedaj potrebujejo velike (praktične) zgleda mnogo

Evaud Korsic

Primerjalna književnost na Slovenskem

Ob Kosovi Primerjalni zgodovini slovenske literature

*Petdeset let po izidu Teorije primerjalne literarne zgodovine Antona Ocvirka (1936) beleži primerjalna književnost na Slovenskem dva velika znanstveno-publicistična uspeha: desetletno izhajanje revije Primerjalna književnost in objavo Primerjalne zgodovine slovenske literature Janka Kosa. To delo obravnava celotno slovensko besedno umetnost, in sicer tako, da ohranja slovensko literaturo v njeni organski sklenjenosti, v posameznih izsekih pa odkriva poglobitvene vsakokratne tuje vplive. Kosova metoda se torej bistveno razlikuje od postopka Philippa Van Tieghema, ki je v *Les influences étrangères sur la littérature française 1550–1880* (1961) pomaknil v ospredje tuje literarne pojave, ki so vplivali na francosko literaturo, in tako zanemarljivo celovitost francoske literature.*

PREGLEDI

Evald Koren

Primerjalna književnost na Slovenskem

Ob Kosovi Primerjalni zgodovini slovenske literature

Primerjalno književnost je že od vsega začetka zaznamoval z znanstvenozgodovinskega stališča relativno pozen nastop, saj se je v institucionalizirani obliki pridružila tradicionalnim monoliterarnim vedam v raznih deželah pravzaprav šele ob koncu 19. stoletja. V družbi številnih nacionalnih filologij, ki so od nje starejše nekaj desetletij ali celo stoletje in več, je občutila nelagodje poznega prišleca, ki se ne čuti samo nepriznanega, ampak celo eksistenčno ogroženega. Primerjalna književnost, pogosto tarča srditih napadov, se je protivila poskusom, ki so jo hoteli omejiti na tako imenovano vplivologijo, pogodu pa ji tudi ni bila vloga nekakšne superdiscipline. Če namreč prvi vzdevek namerno poudarja domnevno ozkost in enostranskost njenega raziskovalnega območja, pa ji druga oznaka podtika kar neke vrste znanstveno nastopaštvo ali elitizem, saj očitno namiguje na njeno dozdevno željo, da bi postala univerzalna znanost o literaturi. Nič čudnega torej, če si primerjalna književnost z razsežnim teoretičnim in metodološkim razglabljanjem kar naprej vztrajno prizadeva opravičiti svoj obstoj kot samostojna disciplina s posebnim raziskovalnim področjem. In če ob tej iz samoobrambnih nagibov potencirani avtorefleksiji upoštevamo še številne sestavke, v katerih spremlja nove smeri in se odziva na poglobitvene spremembe v literarni vedi, kako se skratka prilagaja novim paradigmam, zlahka zaključimo, da zavzema produkcija teoretičnih in metodoloških tekstov v naši stroki, še zlasti v primerjavi z monoliterarnimi vedami, nesorazmerno velik prostor.

Takšnim težnjam se z razumnim klicem po konkretnem raziskovalnem delu, ki se seveda ne odpoveduje nujnim teoretičnim opredelitvam in izhodiščem, kar pogosto in odločno postavljajo po robu komparativisti na različnih koncih sveta, bodisi na znanstvenih shodih ali v znanstvenem tisku. O tem vprašanju sta spregovorila npr. Harry Levin l. 1968 na zborovanju Ameriške zveze za primerjalno književnost in Anna Balakian l. 1985 na 11. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost. Presenetljivo vehementni nastop Američanke v Parizu, ki je rohnela proti prebujnemu teoretiziranju v stroki, najbrž dokazuje, da argumentirana svarila, izrečena že pred dvajsetimi leti, niso zalegla. Takrat je Levin opozoril ne samo na pretirano vrednotenje teorije, ki da je povrh še ločena od prakse, ampak tudi na to, da se preveč energije troši za razpravljanje o sami stroki in njenih posameznih problemih, namesto da bi se lotili branja literature in njenega raziskovanja. Sorodne poglede na to vprašanje je razložil tudi Haskell Block, ki je proti koncu svoje jasne in pregledne knjižice o smereh in problemih primerjalne književnosti v petdesetih in šestdesetih letih zapisal: »Komparativisti sedaj potrebujejo velike [praktične] zglede mnogo

bolj kakor nejasne metodološke napotke.« (*Nouvelles tendances en littérature comparée*, Paris 1970, str. 52)

Na Slovenskem, kjer se je primerjalna književnost že razmeroma zgodaj konstituirala kot empirična historična veda, ki pa si je hkrati odprla poti tudi v kritiko in teorijo, je stroka lani in letos zabeležila dva imenitna znanstvena uspeha, dobila je dva velika praktična zgleda raziskovalno-publicistične dejavnosti. Prvič: doslej je izšlo deset letnikov pričujoče znanstveno-strokovne revije *Primerjalna književnost*, katere bibliografsko kazalo, sestavljeno posebej za to desetletje in objavljeno v prvi številki letošnjega letnika, je preprosto treba vzeti v roke in se tako poučiti o velikem številu prispevkov in avtorjev, impresivni raznovrstnosti obravnavanih tem in izjemno bogati in tehtni recenzijski dejavnosti. Ta jubilej je seveda toliko pomembnejši, ker gre za edini tovrstni jugoslovanski časopis in hkrati za eno izmed redkih komparativističnih periodičnih publikacij, ki jih po virih, s katerimi ta hip razpolagamo, v Evropi najbrž ni niti deset. Drugič: Janko Kos je izdal *Primerjalno zgodovino slovenske literature*, ki je rezultat dolgoletnega preučevanja slovenske literature. Najbrž ni treba posebej podčrtati misli, da je komparativno raziskovanje slovenske literature ena izmed osrednjih nalog pri nas, še zlasti spričo naraščanja internacionalizacije, ki jo doživlja literatura od 19. stoletja dalje.

Rokopis Kosovega dela je bil zaključen l. 1983, čez dve leti ga prevzame založba in šele v začetku l. 1988 izide knjiga z letnico 1987. Potemtakem se delo pojavi v tiskani obliki po več kot štirih letih.

Čemu navajamo ta dejstva? Najprej zato, ker delo, ki izide po tolikih letih natančno takšno, kakršno je bilo napisano, med ležanjem seveda ni zorelo, ampak utrpelo škodo, ki resda ni velika, saj je bil čas za kaj takega na srečo vendarle prekratek. Pač pa se manjša škoda kaže v nepopolnosti bibliografskega aparata, saj ta ne zajema najnovejše strokovne literature. Če se omejimo samo na študije, ki so izšle v *Literarnem leksikonu*, medtem ko se je pripravljala izdaja Kosove knjige, pogrešamo vsaj štiri pomembne spise te edicije: Hladnikov zvezek *Trivialna literatura*, *Eksistencializem in literatura* Marjete Vasič, *Sentimentalni roman* Katarine Bogataj-Gradišnik in Kraljev *Ekspressionizem*. Pri naštevanju smo iz razumljivih razlogov pustili ob strani Kosova zvezka o razsvetljenstvu in predromantiki, saj nam ne gre samo za golo registracijo pogrešanih enot v bibliografskem razdelku knjige, ampak predvsem za dejstvo, da pisec kajpada ni mogel upoštevati znanstvenih izsledkov teh publikacij. Drugi razlog za poigravanje z letnicami je ta, da stoji med letoma 1983 in 1988 nekako na sredi leto 1986, tisto torej, v katerem bi knjiga, kot smo se mogli prepričati, ob živahnejši založniški skrbi lahko tudi v resnici izšla.

Ta letnica pa seveda ni izbrana naključno, saj želimo opozoriti, da je pred natanko pol stoletja, se pravi l. 1936, izšlo tisto znanstveno delo, ki zaznamuje na Slovenskem pričetek institucionalizirane primerjalne književnosti oz. primerjalne literarne zgodovine, kakor se je stroka takrat imenovala. Gre za knjigo Antona Ocvirka *Teorija primerjalne literature zgodovine*; ta je v Evropi tretja predvojna in vse do začetka petdesetih let tudi zadnja monografija, posvečena novi literarnoznanstveni disciplini, ki jo je avtor pri nas utemeljil teoretično, zlasti skrbno pa še metodološko. In petdeset let po tem prodoru nove stroke izide na Slovenskem znanstvena publikacija, ki ponovno opazno zaznamuje pomemben mejnik v razvoju naše primerjalne književnosti. Toda medtem ko je pri Ocvirku govor o teoriji, gre pri Kosu za zgodovino, med-

tem ko prvi načela in metode razlaga, jih slednji reflektirano aplicira. Torej lahko Kosovo knjigo označimo kot pendant Ocvirkovi, se pravi, da je hkrati njeno nasprotje in njeno dopolnilo.

Na kratko smo omenili, da je Ocvirkova knjiga za takratne evropske in celo svetovne razmere zelo zgodna, ampak očitno so avtorju prišle mnoge spodbude iz ne tako daljne *La littérature comparée*, prve moderne tovrstne monografije, ki jo je l. 1931 objavil Paul Van Tieghem. Sicer je res, da je Ocvirk med prvimi utemeljeno zavrnil Francozovo ločevanje med primerjalno in občo književnostjo in da se tudi sicer v marsičem razlikuje od njega, ne nazadnje seveda tudi po tem, da upošteva ustrezno umetniško in znanstveno gradivo iz slovenske literature, vendar so na dnu Ocvirkove knjige vendarle otipljive nekatere žive zveze z Van Tieghemovim temeljnim znanstvenim tekstom.

V nasprotju z Ocvirkovo relativno konceptualno izvornostjo, ki je zgodovinsko pogojena, pa sta Kosova odločitve in zasnova njegove študije svojevrsten novum, kajti s precejšnjo gotovostjo lahko trdimo, da v svetovnem literarnem zgodovinoписju ne obstaja nobeno delo, ki bi na tak način obravnavalo tuje vplive na skorajda celotno besedno umetnost kakega naroda. Ne da literarni znanstveniki ne bi pogosto ugotavljali tujih vplivov na domače avtorje, konec koncev se kar velik del komparativnih razprav ukvarja prav z dejavnostjo te vrste, pač pa smo doslej pogrešali raziskavo, ki bi pri tem početju ohranjala zgodovinsko celovitost obravnavane nacionalne literature. In prav to se je posrečilo Kosu, kar ga je tudi opravičilo, da je svoje delo poimenoval »primerjalna zgodovina slovenske literature« in ne morda »tuji vplivi na slovensko literaturo«. Knjigo z naslovom prav takega tipa, namreč *Tuji vplivi na francosko literaturo (Les influences étrangères sur la littérature française 1550-1880)*, je izdal Philippe Van Tieghem prvič l. 1961, zato je treba povedati, da naslov knjige natanko označuje avtorjev pristop, ki se bistveno razlikuje od Kosovega, saj dosledno izhaja iz tujih vplivov, se pravi zunajfrancoskega literarnega dogajanja. Zaradi tega pri njem seveda ne najdemo poglavja, posvečenega npr. Victorju Hugoju, ki bi obravnavalo njegovo poezijo, dramatiko in romanopisje ter tuje vplive v teh zvrsteh njegovega ustvarjanja. Pač pa nastopa Hugo poleg mnogih drugih avtorjev v več razdelkih te knjige: v poglavju, naslovljenem »Walter Scott«, ker je škotski pisec pač vplival ne samo na nastanek francoskega zgodovinskega romana, ampak kar na vso njihovo romantično literaturo; zavoljo španskih motivov v Hugojevi poeziji in dramatiki se njegovo ime pojavi ponovno v poglavju »Spanija«, in končno še v razdelkih »Italijanska literatura« in »Nemška misel v francoski literaturi (1800-1900)«. Skratka, predmet poglavij niso niti posamezni francoski avtorji ne zvrsti in vrste niti literarna gibanja ali obdobja francoske literature, kar potrjuje misel, da v ospredju Van Tieghemove obravnave potemtakem ni francoska literatura v svoji organski sklenjenosti, ampak so v središče pozornosti pomaknjeni tisti tuji literarni pojavi, ki so nanjo vplivali med leti 1550 in 1880 oz. 1900.

Povsem drugače je zasnovana *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, saj raziskuje živi, tesni in ustvarjalni stik slovenske literature z drugimi evropskimi in zunajevropskimi literaturami, tako da ima bralec nenehno pred očmi dogajanje v slovenski literaturi, v njenih posameznih izsekih pa mu avtor odkriva poglobitne tuje vplive. V devetintridesetih poglavjih obravnava Kos probleme v slovenski literaturi, ki so bodisi povezani s kakim obdobjem bodisi s katero izmed zvrsti v

posameznem obdobju oz. sméri ali pri posameznem avtorju, ipd.; pa seveda vsakokratne tuje vplive.

Za svojo raziskavo je moral Kos najprej evidentirati obsežno gradivo, ki se je o teh vprašanih nabralo v našem literarnem zgodovini-pisju, te številne, večkrat le parcialne obravnave pa pogosto dopolnjuje z mnogimi izsledki lastnih raziskovanj. Ob tem kajpada upošteva tako filozofsko literaturo kakor tudi relevantna znanstvena dela svetovne literarne vede – zgodovinska in teoretična –, ki zadevajo druge, predvsem evropske literature.

Kosova knjiga se je zelo uspešno izognila nevarnosti, da bi obstala na ravnini skice ali samo pri bolj ali manj kritičnem naštevanju imen, naslovov, tem, form, smeri in obdobji iz obeh območij, slovenskega in tujega. Temu se je izognila zategadelj, ker avtor zares temeljito pozna ne le slovensko literaturo, ampak hkrati tudi zakonitosti evropskega in svetovnega literarnega in drugega duhovnega dogajanja, ki jih nenehno upošteva, in ne nazadnje, ker neprestano in intenzivno teži k sintezi.

Najbrž ne pretiravamo, če trdimo, da šele Kosova primerjalna zgodovina omogoča to, kar želimo imenovati pravičnejšo presojo in bolj celostno razumevanje slovenske literature in njenega zgodovinskega poteka. Nič presenetljivega ni, če je novi pogled na slovensko literaturo, ki je sedaj odlepljen od tal in razširjen, omogočil avtorju, da ponekod pokaže novo konfiguracijo, da tu in tam premakne meje med posameznimi literarnozgodovinskimi obdobji, da znotraj teh obdobji ugotovi drugačno razmerje idejno-estetskih prvin, da na novo označi tega ali drugega pisca, in morda še kaj. Uresničile so se torej napovedi nekaterih komparativistov, da bo primerjalna književnost razširjala in poglabljala preučevanje nacionalnih literatur. Če upoštevamo znano dejstvo, da je naša stroka na zahodu dolgo zanemarjala slovenske literature, je svojevrsten paradoks, da je prav ena izmed njih, povrh še mala, prva dobila svojo tako temeljito in izvirno primerjalno zgodovino.

Marjana Kobe
POGLEDI NA MLADINSKO
KNJIŽEVNOST

Mladinska knjiga, Ljubljana 1987

Med redkimi knjigami, ki pri nas izidejo s področja literarnih ved, je izvirno delo o mladinski književnosti še posebna redkost. To ni posledica značilnosti naše literarne produkcije, saj je mladinska književnost na Slovenskem že vsaj od ustanovitve specializirane, ves čas svojega obstoja – tj. od osvoboditve do danes – zelo aktivne založbe Mladinska knjiga, prav tako razvita in uveljavljena kakor siceršnje leposlovje. Vzroka sta deloma neizogibno časovno zaostajanje sekundarne, predvsem znanstvene literature za primarno, zlasti pa okoliščina, da je specializirano proučevanje mladinske književnosti tudi v svetovnem merilu sorazmerno mlada veja literarnih ved. Glede na to pomeni zbornik razprav Marjane Kobe kljub svojemu nepretencioznemu naslovu opazno razširitev predmetnega in problemskega obsega naše znanosti o literaturi.

Posamezne razprave, zbrane v tej knjigi, so bile sicer večinoma že objavljene, vendar v različnih publikacijah in v daljših časovnih presledkih. Združene in smiselno razvrščene zaokrožajo obdelano problematiko, ker se medsebojno dopolnjujejo, poleg tega pa bralcu omogočajo tudi širok razgled po domači in tuji strokovni literaturi, ki jo avtorica dosledno navede ali se sklicuje nanjo. Knjiga ima torej skorajda monografski značaj, avtorica ji prisoja tudi funkcijo priročnika, vsekakor pa je pomemben korak k sintezi njenih in drugih prejšnjih objav o teoretičnih vprašanih mladinske književnosti in o njeni konkretni pojavnosti na Slovenskem po drugi svetovni vojni. V zadnjih dveh desetletjih so o tem področju bolj

ali manj priložnostno pisali nekateri literarni zgodovinarji in kritiki, pesniki, ki svoje ustvarjanje literarnih del za mladino povezujejo z esejistiko in s teoretskim premislekom, in maloštevilni strokovnjaki, ki se dalj časa kontinuirano ukvarjajo predvsem z mladinsko književnostjo. Temu ustrezno je doslej objavljenih nekaj zbornikov in zvezkov specializirane periodike s prispevki več avtorjev, medtem ko so knjige, ki so v celoti delo enega samega avtorja, maloštevilne. Med njimi prevladujejo zgodovinski pregledi slovenske mladinske književnosti, samostojni ali vključeni v prikaze jugoslovanskih mladinskih literatur.

Vendar literarna zgodovina, ki zajema slovensko literaturo v celoti, mladinske književnosti doslej še ni upoštevala kot svoj integralni del z značilnimi razvojnimi in zvrstnimi potezami, pa tudi značilnimi razmerji s siceršnjim literarnim dogajanjem. Čisto mimo nje sicer ni mogla, vendar jo omenja predvsem v zvezi s posebno vidnimi avtorji, uveljavljenimi z drugimi, ne mladinskimi deli. Bolj sistematično jo kot posebni sektor literature upošteva bibliografija. Štefka Bulovec je npr. že v prvih povojnih zvezkih *Slovenske bibliografije* uporabljala kategorijo 'Povesti za otroke in slikanice', pozneje modificirano v 'Povesti za mladino'. Še doslednejši je *Kratek bibliografski pregled slovenskega slovstva* Marje Boršnik (Ljubljana 1955). Sestavljen je po avtorsko-kronološkem vidiku, ob vsakem avtorju navaja njegov opus, pregledno razdeljen v zvrstno-oblikovne in tematsko-vsebinske rubrike. Med naslovi teh rubrik se pogosto pojavlja oznaka 'Mladinsko' (delo). Enako oznako in enak princip uporabljata Hermina Jug in Marko Kranjčec v zborniku *Slovenska književnost 1945–1965* (II. knjiga, Lju-

KRITIKA

bljana 1967 – *Biografski in bibliografski podatki*). – Evidentiranje gradiva, ki je bilo sprva najbrž videti le dopolnjevanje vednosti o obrobni poganjki slovenske literarne ustvarjalnosti, pa je prav spričo omenjenih specializiranih razprav in monografij dobilo značaj preliminarnega dela – zbiranja podatkov, ki šele omogočajo temeljito problemsko obdelavo in v perspektivi tudi organsko vključitev mladinske književnosti v prikaz celotnega kompleksa nacionalne literature. Teoretične in primerjalne študije Marjane Kobe dajejo za to že zelo oprijemljiva izhodišča.

Pogledi so uprti predvsem v dogajanje na Slovenskem, in sicer v obdobju po drugi svetovni vojni. Pokažejo ga v nekaj značilnih izsekih, ki luščijo posebnosti naše mladinske književnosti po postopkih, oprtih na proučevanje literature nasploh, v interakciji s produkcijo in analizo mladinske književnosti drugod po svetu – toda šele po izhodiščnih poglavjih, v katerih so z enakim upoštevanjem primerjalnih vidikov obdelani *Pogledi na teoretično opredelitev mladinske književnosti* in *Študij mladinske književnosti, njegove naloge in možnosti*. Avtorica najde teoretično opredelitev in iz nje izvedene možnosti za študij mladinske književnosti v preseku literarne, komunikacijske in recepcijske teorije, deloma tudi otroške psihologije: za proučevanje literature je produktivno razvrščanje in analiza gradiva po vrstah, zvrsteh in oblikah, z vidika komunikacijske in recepcijske teorije je važen sprejemnik, tj. bralec. Glede na to dvojje se kot pomembne zvrsti, namenjene različnim starostnim kategorijam bralcev, pokažejo: 1) slikanica za najmlajše, tudi za otroke, ki še ne znajo brati, z značilnim deležem priredb svetovno znanih del; 2) fantastična pripoved; 3) njena

vzporednica ali nasprotje – realistična, tj. mimetično orientirana proza za doraščajočo mladino. V vsaki izmed teh treh zvrsti avtorica dejstvom ustrezno priznava kvalitetni razpon od prvovrstnih umetnin prek nezahtevnega, neproblematičnega zabavnega berila do trivialnih izdelkov.

Lirskih in dramskih zvrsti, ki jih ima načelno seveda za analogne sestavine mladinske književnosti kakor prozne, avtorica ne obravnava. Omejuje se pač na dovolj obsežni in oblikovno bogati kompleks pripovedništva, ki se pogosto povezuje z verficiranimi ali proznimi vložki nepripovedniške narave, pri slikanici pa prehaja v kombinacijo besednih in likovnih izraznih sredstev.

S to značilno multimedialno zvrstjo mladinske književnosti, bolj komunikativno od samih besedil, dostopnih praktično le na enem jezikovnem območju, so se na visoki umetniški ravni uveljavili naši ustvarjalci tudi v drugih jezikovnih okoljih, pri nas pa smo poleg izbranih vrhunskih vzorcev uvozili in prevedli veliko likovno in tekstovno slabih tovrstnih izdelkov. Paradokсно, toda značilno je, da se je to zgodilo prav pod krinko odlične 'klasične' literature, dozdevno prirejene kar najlažji dostopnosti otrokom, dejansko pa tako izmaličene, da bi sploh ne bila spoznavna, če je ne bi od prej poučenim mentorjem mladih recipientov – tj. kupcem ali drugačnim posrednikom knjige – identificirala imena in izraziti zunanji znaki literarnih junakov, npr. Swiftovega Gulliverja, Carrollove Alice, Collodijevega Ostržka, Andersenove Kraljčine na zrnju graha, Grimmove Sneguljčice itd., vkrpani v kak iztrgan, pomensko obubožan prizor ali v le grobo obnovljeno fabulo. Za te izdelke, ki navadno ohranjajo le manjši del ali komaj drobce izvirnega besedila, je res primer-

na oznaka 'reducirana literatura', ki se včasih neupravičeno rabi kar za celotno mladinsko književnost. Ne glede na to, ali taki 'izvlečki' nastajajo zaradi gole preračunljivosti ali pa s kar najboljšimi nameni, so dejansko nesramna manipulacija z avtorjem, bralcem in literarnim delom: z avtorjem, ker mu prireditelj podtika besedilo, kakršnega sploh ni napisal, z delom, katerega elementi so uporabljeni v drugem delu, ki se lažno predstavlja kot izvirno, in z bralcem, ki dobiva v roke potvorbo, ne da bi bil na to opozorjen. Ena izmed razprav v knjigi je upravičeno namenjena obravnavi tega problematičnega, toda množičnega pojava. Ob njem se ne odpira samo problematika sožitja avtohtone in prevedene literature v posameznem jeziku, ampak tudi problematika kočljivega razmerja med prevodom in priredbo. Ob zgrešeno koncipiranih in okorno prevedenih slikanicah kaže pripomniti, da je prevod lahko pokvarjena varianta dobrega izvirnika, ne da pa se z legitimnimi prevajalskimi postopki narediti umetnjine iz slabo sestavljenega izvirnika – in tak izvirnik je lahko tudi priredba prvovrstnega literarnega dela. Načelno gledano je torej le priredba lahko bodisi prav tako dobro bodisi boljše ali slabše besedilo kakor predloga, medtem ko prevod lahko v najboljšem primeru samo doseže izvirnik, preseči ga kot celoto ne more.

Avtorica, ki ima za osnovno določilo sodobne, pa tudi starejše mladinske književnosti njeno estetsko oblikovanost, je tako na stičišču z dvema drugima literarnima področjema, ki ju je slovenska literarna zgodovina doslej tudi puščala ob strani – s trivialno in prevodno književnostjo – naletela na njen najbolj problematični del. V čast ji je, da svojega stališča o principalni umetni-

ški enakovrednosti mladinske književnosti z drugimi sektorji literature ni skušala uveljaviti z izločitvijo pojava, ki seveda ni samo naša posebnost, ampak je splošno razširjen.

Uporabnost knjige povečuje osebno imensko kazalo. To zajema tudi omembe avtorjev v opombah in tako povečuje dostopnost virov in literature, ki niso pregledno navedeni v posebnem seznamu, ampak le v zvezi z besedilom vsake razprave posebej.

Majda Stanovnik

POSTMODERNA Nova epoha ili zabluda Naprijed, Zagreb, 1988

Temelj tega zbornika so materiali s posvetovanja, ki je bilo marca 1986 v Zagrebu. »Temelj« zato, ker je iz uredniške opombe razvidno, da nekaj sodelujočih ni pripravilo svojih prispevkov za tisk, medtem ko so se uredniki odločili, da bodo v zbornik uvrstili prevode tekstov tistih avtorjev, ki so bili na simpozij povabljeni, pa se ga niso mogli udeležiti. Taka odločitev je gotovo smiselna, saj gre za najeminentnejše avtorje zbornika (Lyotarda, Rauleta, Vattima in Jamesona); uredniki se žal niso odločili, da bi v knjigo dodatno vključili še tekste nekaterih drugih temeljnih avtorjev, na katere se zbrani spisi vedno znova sklicujejo (npr. Habermasa, Baudrillarda ipd.). Toda tudi tako je zbornik o postmoderini skupaj s prispevki domačih teoretikov ena najzanimivejših publikacij o tej problematiki, ki je v zadnjem času izšla v Jugoslaviji.

V knjigi je zbranih 17 prispevkov; njihovi avtorji so Milivoj Solar, Andreas Kilb, Jacques Leenhardt, Gérard Raulet, Mladen Ko-

zomara, Gianni Vattimo, Maurizio Ferraris, Slobodan Žunjić, Rada Iveković, Françoise Gaillard, Burghart Schmidt, Nadežda Čačinović-Puhovski, Felix Torres, Gvozden Flego, Frederic Jameson, Jean-François Lyotard in Heinz Paetzold.

Lahko rečemo, da nas zagrebški zbornik, podobno kot še vrsta drugih poskusov teoretskega obravnavanja postmoderne, sooča z izrazito paradoksalno nalogo: zajeti procese in pojave, ki veljajo za postmoderne, vendar pri tem izhajati iz vnaprejšnje teze o razpadu in nemožnosti totalizirajočih in vseobsegajočih perspektiv in o afirmaciji drugosti in mnogoterosti, torej teze, ki se največkrat citira v Lyotardovi formulaciji: propad »grands récits« (diskurza idealizma ali razsvetljenstva). Paradoks je torej v tem, da ti poskusi teoretizacije postmoderne konec koncev vendarle (pa čeprav implicitno) merijo na totalizirajoči pojem ali horizont. Ta namera je navsezadnje razvidna že iz samega pojma postmoderne kot obče in vseobsegajoče oznake raznoterih in protislovnih pojavov in tendenc. Toda namera teoretske refleksije, da bi napravila »karto« postmoderne situacije, je vnaprej onemogočena s paradoksom »kitajske kartografije«, o kateri govori Borges in ki je končala tako, da je izdelala karto cesarstva v merilu 1 : 1. Ker se seveda domet posameznih poskusov končuje daleč pod to mejo, je rezultat »kartografskega projekta«, kakršnega predstavlja tudi zagrebški simpozij, s svojo mnogoterostjo, pluralizmom protislovnih stališč in postopkov, zlasti še s pluralističnim vzpostavljanjem vsakokratnega obsega osnovnega pojma postmoderna, pravzaprav ponovitev in potrditev izhodiščne teze o »razpršenosti«, »propadu velikih diskurzov« ipd. Seveda pa bi bilo

poosem napačno, ko bi poskušali teoretsko refleksijo izločiti iz situacije oziroma pogojev njenega predmeta; refleksija je bolj kot kdaj prej neposredno vpletena v samo dogajanje postmodernega sveta in se ne more več sklicevati na distanco kot pogoj svoje relativne avtonomnosti (o propadu »kritične distance« eksplicitno govori npr. Jameson).

Vse to seveda ne pomeni, da heterogenost vodi v kaos, saj tudi narava kulturne in umetnostne produkcije zagotavlja vrsto oprijemališč, ki ne le legitimirajo kartografsko intenco refleksije, pač pa se morejo nanje sklicevati celo skrajno problematizirani postopki klasifikacije in periodizacije; navsezadnje sodi sem celo podnaslov pričujočega zbornika, ki implicira periodizacijsko shemo razdelitve na obdobja in je prav zato skrajno vprašljiv, saj ga tudi v knjigi zbrani spisi ne potrjujejo. Drugače rečeno, ob vsej raznovrstnosti, heterogenosti, nasprotnosti in tudi izključevanju se iz zbranih prispevkov vendarle izoblikuje nekaj problemov, ki so konstitutivni za opredelitev postmoderne. Tu naj opozorim na tri take linije razmišljanja.

Eno med njimi, tezo o heterogenem, razpršenem, pluralnem značaju postmoderne, smo pravzaprav že omenili. Ta tematika obsega vprašanje o propadu modernistične projektivne, utopijske sheme, torej novoveškega racionalizma in njegovih totalnih sistemov in diskurzov. Vzporedni temu so razpadi časovnih in prostorskih sistemov (npr. perspektive), kar se končuje v eklekticizmu, toda eklekticizmu v čistem sedanjiku, prezentu, ki ga Jameson povezuje z Lacanovo analizo shizofrenije. Taki premiki imajo seveda odločilno vlogo pri spreminjanju statusa novoveškega subjekta, saj je ta kot subjekt moči danes temeljno problematiziran.

Toda če se postmoderna paradigma vzpostavlja kot lyotardovska »krpanka [patchwork] manjšin«, ne smemo pozabiti na radikalno homogenizacijo postmoderne sveta, na katero opozarjata v pričujoči knjigi zlasti Raullet in Jameson, ključno ime pri tem pa je gotovo tudi Baudrillard; prvi opozarja na delokalizacijo in dematerializacijo, do katerih pelje prevlada komunikacijskih in informacijskih strategij, drugi na svetovni prostor multinacionalnega kapitala, katerega »kulturno logiko« pomeni postmoderna.

Druga linija razmišljanja se navezuje na razmerje med moderno in postmoderno. S tem seveda nastopi v razpravljanju pojem moderna oziroma modernizem kot pojem, ki je postmoderni dejansko nadrejen, bodisi da je slednja navivno opredeljena kot »antimodernizem«, torej po negaciji (in se ravno s tem, kot dokazujejo nekateri avtorji zbornika, podreja logiki modernizma), bodisi da je v refleksiji vpeta v dialektiko modernizma (to nakazuje že Lyotardov stavek, da je delo lahko moderno šele, če je bilo prej postmoderno, kar samo postmodernost tako vzpostavlja kot aspekt modernizma). Očitno je, da se afirmacija pluralizma, razlike in drugačnosti, ki opredeljuje postmoderni »patchwork manjšin«, vzpostavlja ravno iz odnosa do moderne, njene časovno-prostorske strukture in totalnega spreminjivalnega projekta.

Habermasova teza, da je moderna »nedopolnjen projekt«, ki ga ne smemo opustiti, ostaja ob vseh kritičnih odmevih relevantna vsaj v tistem aspektu, v katerem se upira razvrednotenju uma kot posledici kritike novoveškega racionalizma. V tem pogledu je bistvena tudi Adornova in Horkheimerjeva analiza paradoksalne logike modernizma oziroma evropskega novoveškega raciona-

lizma v *Dialektiki razsvetljenstva*. Tako so številni avtorji zbornika lahko opredeljevali postmoderno in njen odnos do moderne prav skozi analizo kritične teorije kot kritične samorefleksije modernizma.

Ob mislecih kritične teorije so Heideggerjeve analize evropske metafizike in modernizma druga bistvena obravnava novoveške moderne misli. V pričujoči knjigi zastopata to tradicijo zlasti eminentna predstavnikita italijanske »šibke misli« (»pensiero debole«) Vattimo in Ferraris. Njuna spisa kažeta, kako se vprašanje o opredeljevanju postmoderne in njene odnosa do moderne realizira z refleksijo zgodovine, z opredelitvijo razmerja do preteklosti, kar lahko označimo kot tretjo izmed linij, po katerih poteka refleksija postmoderne v zagrebškem zborniku. Vattimo opredeljuje to razmerje s pomočjo Heideggerjevega pojma *Verwindung*: postmoderna prevzema in nadaljuje modernizem, s tem pa ga hkrati izkrivlja in ga preboleva kot ostanke bolezni. Ta, v bistvu eksistencialni odnos, ki hkrati afirmira distanco in njeno zavezujočnost, seveda ni edini odnos do zgodovine, ki se odkriva refleksiji. Jameson npr. vidi v postmoderni zamenjavo vladajoče časovne strukture s prostorsko ter »izgubo zgodovine«, ki se kaže v pasticheu in nostalgiji. Torres pa govori o dveh značilnih samorazumevanjih postmoderne v njenih odnosih do moderne in preteklosti: o postmoderni kot vrnitvi k premodernističnim vzorcem in kot obratu do modernizma, torej kot antimodernizmu.

Igor Zabel

Linda Hutcheon
**NARCISSISTIC NARRATIVE:
THE METAFICTIONAL
PARADOX**

New York-London, Methuen, 1984

Nekako zadnjih petnajst let smo priča množičnemu izhajanju literarnozgodovinskih in teoretskih del, posvečenih tistemu delu sodobnega proznega literarnega ustvarjanja, za katerega se je od začetka sedemdesetih let uveljavil izraz metafikcija. Vsako na novo odkrito ali iznajdeno območje raziskovanja literature, še sveža in sorazmerno neobdelana snov pač predstavlja še posebej mikavno torišče znanstvenega polasčanja in je lahko priložnost ter izziv za sprotno in izvorno artikulacijo problemov, za nove zamisli ali prevetritev utečenih spoznanj pri mlajših avtorjih, kot tudi za vzpostavlanje z vso širino in erudicijo podprtega panoramskega spleta raznih filozofskih, antropoloških, historičnih, literarnozgodovinskih in drugih primerjalnih povezav pri že renomiranih znanstvenikih. Vendar pa je bilo zanimanje za metafikcijo prav v zadnjem desetletju nedvomno še posebej izdatno ravno zaradi pozornosti, ki so jo ne le akademski, temveč tudi drugi intelektualni, umetniški in sploh kulturološki krogi namenili postmoderni dobi, postmodernizmu in postmodernistični umetnosti, njihovim zvezam in zapletenemu sklopu vprašanj o odnosih z modernizmom. Ta vidik je izjemno močno deloval na raziskovalce in jih usmeril k razmišljanju o tem, katere vsebinske in formalne lastnosti so značilne za metafikcijo, če velja, da je to manifestacija oziroma pojavna oblika postmodernizma v literaturi.

Monografije o metafikciji so npr. napisali Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*, Berkeley, Los

Angeles, University of California Press, 1975; Margaret A. Rose, *Parody/Meta-Fiction*, London, Croom Helm, 1979; Peter Hutchinson, *Games Authors Play*, New York, London, Methuen, 1983; Charles Caramello, *Silverless Mirrors*, Tallahassee, University Presses of Florida, 1983; Allen Thier, *Words in Reflection*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1984; Rüdiger Imhof, *Contemporary Metafiction*, Heidelberg, Winter, 1986, in še drugi. Posameznih člankov, študij ali simpozijjskih prispevkov seveda niti ne kaže omenjati. Poleg že naštetih moramo navesti vsaj še nekaj pomembnih del, s katerimi so, kot lahko sklepamo iz bolj ali manj izčrpnih člankov, poročil in zapisov, pobliže seznanjeni tudi slovenski poznavalci in ljubitelji metafikcije in strokovna publika: Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 1971; Christopher Butler, *After The Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*, Oxford, Clarendon Press, 1980; Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1981; Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, New York, Methuen, 1984; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, New York, Methuen, 1987.*

Obsežni sekundarni literaturi kajpak ni uspelo odstraniti vseh nejasnosti in vrsta vprašanj ostaja še vedno odprtih. Toda splošno vedenje o metafikciji se je vendarle izoblikovalo vsaj v nekaj spoznanj, glede katerih ni opaziti

* Knjige A. Wilda, Ch. Butlerja in P. Waugh so bile recenzirane v Primerjalni književnosti 9/1986 št. 2.

kakšnega bistvenega razhajanja. Tako je že bežna historična perspektiva potrdila, da metafikcija, ki v svoj fiktivni literarni svet vključuje tudi govor oziroma pisanje o sami sebi kot literaturi, o svojih produkcijskih procesih in načinih recipiranja, o svojem jezikovnem oziroma tekstovnem postajanju in refleksiji odnosa med realnostjo oziroma življenjem in literaturo, nikakor ni nov pojav. Zanesljivo se lahko o njej govori v zvezi s Cervantesovim *Don Kihotom*, *Tristramom Shandyjem* Laurencea Sterna, Diderotovim romanom *Jacques le fataliste* in romani Henryja Fieldinga. Tudi romantični literaturi ta pojav ni tuj. Pač pa je v obdobju realizma spričo načelnega ali vsaj zaželenega objektivizma in iluzionizma mnogo manj metafikcijskega pisanja in zaradi nezdržljivosti obeh principov naj bi dejansko šlo za upadanje metafikcije. Zanimanje zanjo naj bi ponovno oživel v nekaterih romanih iz prvih desetletij našega stoletja. Največkrat so tej trditvi v prid navedeni Gidovi *Ponarejevalci denarja*, nekateri avtorji pa omenjajo tudi Huxleyev *Kontrapunkt življenja*, *Murphyja* Samuela Becketta in druge avtorje ter dela. Z nekaj osamljenimi izjemami iz vmesnega obdobja (npr. Borgesovih *Izmišljij*) je metafikcija nekako od petdesetih let v nezaslišanem kvantitativnem vzponu in tudi izjemni dosežki seveda niso izostali.

Historični ali diahroni pogled je potrebno dopolniti s horizontalno ali sinhrono razširjenostjo tega literarnega fenomena. Čeprav se velika večina del res ukvarja izključno z ameriško oziroma anglosaksonsko metafikcijo, pa skušajo širši prerezi upoštevati tudi ustrezno produkcijo drugih nacionalnih literatur in vključiti v obravnavo tudi italijanske, špansko-ameriške, franco-

ske, kanadske, nizozemske in druge pisce. Najpogostejši »tehnični« indikatorji metafikcijskega pisanja pri tem so:

a) rekurenca tako imenovane avktorialnega pripovedovalca (stari Stanzlov pojem je seveda treba brati v novi luči), ki se z izrecnimi in pogosto obširno komentiranimi posegi v tekst vpisuje kot pripovedna instanca, pristojna za ves red, nered ali zmedo; možen je tudi prvoosebni pripovedovalec ali mešano, diskontinuirano nastopanje obeh;

b) s tem povezana in predvsem tematizirana avtorefleksivnost ali samozavedanje paradoksalnih ontoloških razsežnosti fikcije v odnosu do realnosti, življenja, sveta, vključno s samozavedanjem (in tematiziranjem) lastnega pogojnega eksistenčnega modusa, izhajajočega iz ireduktibilne vloge bralca kot soustvarjalca teksta;

c) parodija oziroma parodičnost;

d) intertekstualni odnosi s tuji teksti, a tudi intratekstualni komentarji k lastnemu tekstu, pri čemer se ti komentarji lahko zraščajo in razraščajo tudi v svojevrstne izvorne »teorije« fikcije ali v igrivo postteoretično »kritifikcijo« (critification);

e) literarizirano razgaljanje pripovednih konvencij in sprotno rušenje iluzije realnosti dogajanja, oseb in sveta;

f) zrcaljenje ali »mise en abyme« s prepletom različnih plasti fiktivne realnosti, npr. roman o romanu v romanu.

Skupaj s historično perspektivo je preciznejša razdelava vsebinsko-formalnih značilnosti metafikcije povzročila tudi nekaj težav. Zabilisala je tesno ujemanje tega pojava izključno z literaturo postmodernizma ali vključenost vanjo, čeprav gre, kot rečeno, ravno živahni diskusiji o postmodernizmu v veliki meri zasluga,

da se je sprožil val zanimanja zanj. Postmodernizem se je namreč prvotno konstituiral v izrazito polemičnem odnosu do modernizma, potem pa se je nenadoma pokazalo, da bi bilo treba k metafikciji prišteti tudi besedila, ki so še do nedavnega veljala za kanonične modernistične tekste. Če bi te tekste prevrednotili v postmodernistične, bi se obdobje prevlade modernizma v literaturi bistveno skrajšalo in bi bilo treba temeljito poseči v doslej uveljavljene periodizacije, posebno tam, kjer je bil govor o dveh valih modernizma in o tem, naj bi se drugi začel v petdesetih letih in trajal nekako do začetka ali do srede sedemdesetih let. Druga možnost pa bi bila, da bi modernizem in postmodernizem pač obravnavali kot paralelna pojava.

Obe možnosti se pravzaprav dotikata občutljivega in pomembnega vprašanja, ki se mu skoraj ne more izogniti nobeno pisanje o metafikciji in doslej še ni dokončno rešeno, oziroma iz rešitev še niso bile dosledno izpeljane vse konsekvence, namreč vprašanja, ali je metafikcija sploh obdobje ali pa je le poseben način proznega pisanja, ki ni vezan na določeno dobo. Najplodnejša in najbolj celovita pot iskanja odgovora je zagotovo naravnana v tisto smer, ki bi metafikcijo osvetlila z obeh vidikov in opisala konkretne metamorfoze tega žanra na empirični historični ravni. Pomemben korak v to smer je napravil npr. Brian McHale z vpeljivo dominantno kot kriterija določanja postmodernistične fikcije v delu *Postmodernist Fiction*. Pridružimo pa mu lahko še nekoliko starejše delo z naslovom *Narcissistic Narrative* Kanadčanke Linde Hutcheon, ki – morda manj posrečeno – trdi, da gre pri razliki med sodobno metafikcijo in prejšnjimi oblikami za eksponiranje, stopnjevanje, ne za dru-

gačnost, in pri tem izrecno zasto- pa z vidika postmodernizma nekam nepriljubljeno stališče, da obstaja med modernizmom in postmodernizmom prej neka kontinuiteta kot diskontinuiteta (str. 2, 3).

Avtorica je na podlagi svoje doktorske disertacije knjigo prvič objavila že leta 1980, za novo (broširano) izdajo pa ji je dodala obsežen predgovor. Prvo poglavje knjige je v francoščini izšlo celo že leta 1977 (v reviji *Poétique*), v drugih strokovnih revijah pa je bil objavljen del četrtega, del osmega in razširjena verzija sedmega poglavja. Podatki opozarjajo, da moramo njena teoretska izhodišča in njene intencije razumeti v kontekstu teoretskih in literarnih dogajanj še v sedemdesetih letih, saj sta poleg anglosaških specialistov za metafikcijo njena osrednja referenca Wolfgang Iser (izpostavljanje nove vloge bralca) in Tzvetan Todorov (formalizem, poudarek na analizi različnih form avtorefleksivnosti in romanesknega samozavedanja). A poleg njiju so pomembni tudi »novoromanovci« kot Jean Ricardou in predvsem Lucien Dällenbach z delom *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, na katerega se kljub korekcijam opira tipologija pripovednega narcizma. V isti kontekst sodijo tudi avtoričine proti tedanjim aktualnim refleksijam o koncu romana polemično zasukane intervencije ter seveda odklonilno mnenje o terminu postmodernizem, namesto katerega uporablja raje bolj deskriptivnega – metafikcijo (str. 4). Kasneje se je v predgovoru sicer popravila, vendar je celotno besedilo z uvodom vred pustila nespremenjeno.

Knjiga ne želi postavljati splošnih abstraktnih teorij metafikcije, ker bi bile neizbežno reduktivne; v njej je zelo samokritično zapisa-

no, da je teoretična le, kolikor prispeva k teoriji romana (str. 6), ter ne posega v psihološke, filozofske, ideološke in socialno-historične debate o postmodernizmu. Njeni pglavritni sintetični dosežki so zgoščeni že v prvem poglavju in ponovljeni v sklepem povzetku. V bistvu gre za konstitucijo štiridelne tipologije narcisističnih pripovedi, zasnovane na induktivni analizi posameznih tekstov in na nekaterih generalizacijah. Izraz narcisističen seveda ni mišljen pejorativno, ampak nevtralnno, izvira pa iz ironično alegoričnega branja mita o Narcisu in ne izključuje psihoanalitičnih konotacij, ki merijo na analogijo med razvojem romana in »zrcalnim stadijem« kot normalno in ne le patološko fazo v konstituciji subjekta oziroma v razvoju človekovega samozavedanja. Narcisistične pripovedi so torej »samozrcalne« (self-reflexive), »samoinformativne« (self-informing), »samopremišljajoče« (self-reflective), »samonanašajoče« ali avtoreferencialne in »samopredstavlajoče« ali avtorepresentacijske. Ločiti jih je mogoče na diegetsko samozavedajoče se (self-conscious) tekste, ki se fabulativno funkcionalno zavedajo lastnega pripovednega procesa, in na jezikovno ali – kot pravi Hutcheonova – na lingvistično avtorefleksivne (self-reflecting) tekste. Ti hkrati razkrivajo poznavanje tako moči kot nezadostnosti ter omejenosti lastnega jezika in svojo pripadnost tekstualnosti. Vsaka od obeh možnosti ima svojo odkrito, očitno (overt) in svojo skrito ali prikrito (covert) obliko; v prvem primeru sta samozavedanje in avtorefleksija eksplicitno tematizirana ali celo alegorizirana v fikciji, v drugem primeru pa je ta proces strukturiran, ponotranjen, aktualiziran. Z manjšimi dopolnili, da gre namreč za razliko od prejšnjih romaneskkih

samozavedanj šele v sodobni metafikciji za zares enakovredno zrcaljenje tako kreativnega procesa pisanja kot branja, in da gre za spremenjeno in povečano stopnjo samozavedanja, je tipologija primerna tudi za diahrono preglede, vseeno pa ostaja težišče avtoričine obravnave na (povojni) sodobnosti.

Tip odprtega narcisizma, ki se manifestira na diegetski način, najde avtorica v Fowlesovi *Zenski francoskega poročnika*, Barthovi *Plavajoči operi* in Cooverjevem *Magičnem pokru*. Tip odprtega narcisizma na jezikoven oziroma lingvističen način, ko tekst pokaže svoje zgradbene bloke, poišče v Mailerjevi *Nočni armadi*, v Hawkesovem tekstu *Charivari*, v *Besednem otroku* Iris Murdoch in *Svetovnem stroju* Paola Volponija.

V prikriti obliki je avtorefleksija implicitna, vendar jo na ravni diegeze pogosto zasledimo:

– v detektivskih zgodbah, celo pri Agathi Christie in Dorothy Sayers, in v parodijah tega žanra, npr. pri Barthu v *Enigmi*, pri Nabokovu itd.;

– v fantastiki, npr. v Marquezovih *Sto let samote* ali v *Kralju Giorgia Manganellija*;

– v strukturah iger, npr. baseballa v Cooverjevem delu *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh, Prop.*, šaha v Solterovi *Drami* ali neke druge igre v Sanguinettijevi *Gosji igri*;

– v erotičnem žanru, npr. v romanu Leonarda Cohena *Čudoviti poraženci*, v *Osameljni ženi Willieja Mastersa* Williama Gassa ali v romanu *Grob Hélène Cixous*.

Narcisizem na jezikovni ravni v skriti ali prikriti obliki pa je razberljiv iz ugank in šal, iz ekstenzivnih besednih iger in anagramov. Predhodnik te oblike je po avtoričinem mnenju zagotovilo Joyce, posebej v *Finneganovem bedenju*, najde pa jo tudi pri Nabokovu v *Adi*, v delih Raymonda

Roussela, Aleja Carpentiera in Jeana Ricardouja. Kot mejni primer jezikovnega narcisizma, ko naj bi avtorepresentacija prehajala že v absolutno antirepresentacijo, omenja dela skupine Tel Quel.

V tipologiji je, posebej pri utrjevanju njenih teoretičnih temeljev, kar nekaj motečih okornosti, nepreciznosti in problematičnega dokazovanja različnosti s povsem ohlapnimi ali celo dvomljivimi kriteriji, kot so večja ali manjša stopnja samozavedanja, bralčeve svobode itd. Vprašljivo je tudi nekam pregladko in kar preveč poenostavljeno reševanje tako kompleksnih problemov, kot je npr. vprašanje referencialnosti oziroma mimetičnosti metafikcije. Zaradi svoje krožne zasnove – obdelani primeri so izbrani iz večjega števila tekstov, ki so služili že pri prvotni izdelavi – se ne more pohvaliti z brezkompromisno znanstveno strogostjo. Pač pa je njeno vrednost vendarle mogoče poiskati v tem, da se da z njeno pomočjo brez nasilnega enotenja in tako, da njihova specifičnost ni spregledana kot zanemarljiva, opozoriti na avtorefleksivnost in samozavedanje tudi v tistih tekstih, ki smo jih iz takšnih ali drugačnih razlogov bolj vajeni drugače interpretirati in uvrščati, npr. v italijanskih avantgardnih romanih ali francoskih novih in novih novih romanih.

Avtorica je bolj prepričljiva pri deskripciji in analizi konkretnih tekstov. To kažejo živahno in privlačno napisana poglavja o Fowlesovi *Zenski francoskega poročnika*, o *Svetovnem stroju* Paola Volponija ter sklepna obravnava Aquinovega in Cohenovega romana. Med poglavji, ki z novimi primeri razširjajo pahljačo nahajališč posameznih tipoloških različic pripovednega narcisizma – mimogrede naj opozorim, da si avtorica nikakor ne domišlja, da

je obdelala vse možne oblike – pa je posebej zanimivo tisto, v katerem pregleda spekter tematizacij pripovedne artificialnosti, ki črpa iz arzenalov parodije, alegorije in zrcaljenja (mise en abyme). Med parodične pisce uvrsti Butorja, Nabokova, Bartha, Giuseppeja Berta z delom *Temno zlo*, ki parodira Itala Sveva, Virginio Woolf z *Jakobovo sobo*, Borgesa, Calvina in Raymonda Federmana. Alegorija, zlasti alegorija bralčevega tavanja, je lahko zabavišče ali labirint npr. pri Barthu, in primer zrcaljenja je vzet iz dela *Trou de mémoire* (Vrzel v spominu) Huberta Aquina. Poglavje o prikriti obliki narcisizma na jezikoven način pa daje avtorici priložnost za strnjen informativni pregled razvojnega loka literarne teorije in prakse tel-quelovcev in italijanske skupine *Gruppo 63*, njenih predhodnikov, zbranih okrog revij *Il Verri*, *Il Menabò* in okrog antologije *I Novissimi*, ter za omembo pri nas komaj znanih ali sploh neznanih posameznikov, kot so Eduardo Sanguineti, Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani in Massimo Ferretti. Zaključne spekulacije so posvečene v šestdesetih letih napisanima romanoma dveh Kanadčanov, Huberta Aquina in Leonarda Cohena, in izzvenijo v za nas morda nekoliko nenavadnem ali vsaj nepričakovanem upanju, da naj bi metafikcijska proza zaradi izjemne svobode in sokreativnosti, ki jo zahteva od bralcev, lahko pri bralcih spodbudila tudi radikalen politični angažma (str. 155, 161).

Narcissistic Narrative je knjiga, ki se ji pozna fragmentarnost nastanka. Relativno samostojno nastajanje posameznih sklopov pred združitvijo in preureditvijo v celoto je razvidno že iz podatkov o predhodnih delnih objavah in iz nekoliko nadležne repetitivnosti, vedno vnovičnega vračanja

UDK 82.015.19 (497.12:45) Kosovel S., Marinetti F. T., Soffici A.
razmerje med Kosovelom in italijanskim futurizmom, Kosovelova impresi-
stična pesniška struktura in futurizem F. T. Marinettija in A. Sofficija

TROHA, V.

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

O KOSOVELU IN ITALIJANSKEM FUTURIZMU

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, str. 1-14

Novejša slovenska literarna zgodovina je nekajkrat obravnavala razmerje med Kosovelom in italijanskim futurizmom, pogledi nanj pa nikakor niso enotni. Članek poskuša ob analizi najznatnejšega futurističnega pesniškega izzuma, tj. svobodnih besed, ob Marinettiju in Sofficiju pokazati, da Kosovel sicer ta pesniški postopek pozna, vendar ga pri ustvarjanju kosovov ne uporablja. Njegova temeljna impresionistična pesniška struktura je tako odločilen in nezamenljiv del njegovega pesnjenja, da je našla mesto tudi v pesmih, ki jih je literarna zgodovina uvrščala v konstruktivizem ali v kak drug avantgardistični tok. Drugačnja je le tematika te poezije, ki ni več intimistična, zato ji tudi prejšnji, zvečine na naravo vezani besednjak več ne ustreza, ampak so elementi montaže vzeti iz sveta, ki je sicer zunaj človeka, a odločilno posega v njegovo življenje, to pa so mesto, politika, narod.

CDU 82.015.19 (497.12:45) Kosovel S., Marinetti F. T., Soffici A.

il rapporto tra S. Kosovel e il futurismo italiano, la struttura impressionistica della poesia Kosoveliana e il futurismo di F. T. Marinetti e di A. Soffici

TROHA, V.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književ-
nost, Askercjeva 12

SREČKO KOSOVEL E IL FUTURISMO ITALIANO

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, p. 1-14

Il rapporto tra Srečko Kosovel e il futurismo italiano è un problema che, nell'ambito della letteratura slovena e comparata, fu trattato parecchie volte; ma le rispettive soluzioni sono assai divergenti. Analizzando la più caratteristica invenzione poetologica del futurismo italiano, e cioè le parole in libertà - come si presentano soprattutto nella poesia di F. T. Marinetti e A. Soffici - l'articolo vuole dimostrare che il poeta sloveno conosce sì questa forma letteraria, ma che nelle sue costruzioni poetiche chiamate *kosov* essa non è rintracciabile. La elementare struttura impressionistica della poesia Kosoveliana è così determinante e insostituibile che è adoperata anche in quella poesia che di solito la storiografia letteraria tratta nell'ambito di costruttivismo o di qualche altro movimento d'avanguardia letteraria. Certo, la tematica di questa poesia non è più intimismo personale della poesia impressionista, perciò anche il suo vocabolario, legato maggiormente alla natura, non è più adeguato; gli elementi costitutivi del montaggio poetico derivano dal mondo esterno, che è sì al di fuori di quello umano, ma ne determina lo svolgimento e sono la città e i problemi politici, sociali e nazionali.

UDK 840.31+19+09:165.62:165.75:800.1

francoski novi roman in sodasne teoretične smeri, francoska literatura in teorija umetnosti ter fenomenologija, strukturalizem in semiotika

ZUPANČIČ, M.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnost, Askercjeva 12

FRANCOSKI NOVI ROMAN IN SOČASNE TEORETIČNE SMERI

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, str. 15-31

Premiki od fenomenologije k strukturalizmu in semiotiki, značilni za splošno kulturno dogajanje v povojni Franciji, so s svojo fluidnostjo in pogosto tudi kontraktornostjo zaznamovali glavne tokove v literaturi in v teoriji umetnosti. Med novim romanom in novo kritiko ali avtorji, ki so izšli iz nje ali so se pri njej zgle- dovali (med njimi so tudi nekateri nefrancoski teoretični novega romana), je tako prihajalo do kontaminacij v stališčih in v nekaterih obdobjih, tudi do precej vzporednega dogajanja, sodasnega odvratanja nekaterih dotlej uveljavljenih pogle- dov na umetnost in na znanost o umetnosti ali posebej literaturi. Ob tem so delno presežena stališča in včasih zaporneli odzivi na to ali ono usmeritev vnesli dodatno notu v zapleteni kaleidoskop tega sodobnega dogajanja.

CDU 840.31+19+09:165.62:165.75:800.1

nouveau roman et les orientations critiques contemporaines, la littérature et la critique de l'art contemporain et la phénoménologie, le structuralisme, la sémiotique

ZUPANČIČ, M.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnost, Askercjeva 12

NOUVEAU ROMAN ET LES ORIENTATIONS CRITIQUES CONTEMPORAINES

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, p. 15-31

Les mouvements de pensée qui allèrent de la phénoménologie au structuralisme et à la sémiotique et qui marquèrent l'actualité culturelle de la France de l'après-guerre, influencèrent, par leur fluidité et par leur aspect souvent contra- dictoire, les courants dominants en littérature ainsi qu'en critique de l'art. Le nouveau roman et la nouvelle critique avec les auteurs qui en sont issus ou qui s'y inspirèrent (dont certains théoriciens non-français du nouveau roman), vécurent des échanges et une contamination de leurs positions, qui à certains moments, eurent pour conséquence un développement semblable, de même qu'ils oeuvrè- rent conjointement pour la modification des idées établies dans l'art et plus parti- culièrement dans la littérature. Une dimension spécifique fut apportée, dans ce caléidoscope complexe des événements contemporains, par des positions parfois dépassées ainsi que par des réactions tardives à certains phénomènes.

UDK 82.001.8:167/168:82(091):801.73
sodobna literarna veda in hermenevtika, literarnoznanstvena hermenevtika v razmerju do filozofske in do obče znanstvenometodološke hermenevtike, preoblikovanje hermenevtičnih kategorij v smeri temeljnih opredelitev literature in literarnega dela

DOLINAR, D.
61000 Ljubljana, Yu. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

SODOBNA LITERARNA VEDA IN HERMENEVTIKA

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, str. 33-42

V sodobni hermenevtiki se premikajo v ospredje vprašanja t.i. materialne in tekstne hermenevtike. Ki zadevajo tudi razlaganje literarnih del, literarni vedi pa se odpira hermenevtična problematika zlasti ob različnih recepcijah in interpretacijah istega literarnega dela. Članek razločuje dva tipa literarnoznanstvene hermenevtike: prvi je implicitna sestavina sloberne literarne znanosti, drugi je dejansko razvito osterdneje območje samo nekaterih literarnoznanstvenih smeri. Literarnoznanstvena hermenevtika se lahko izrecno opira na filozofsko. Vendar je za literarno vedo plodnejše orientiranje po obči znanstvenometodološki hermenevtiki. Orodni problem pri tem je, kako preoblikovati obče hermenevtične kategorije, da bodo združljive z različnimi temeljnimi opredelitvami literature in literarnega dela; članek ga poskuša razviti ob kategorijah smisel in razumevanje.

UDK 800.1 • 19-82:015.19 Thibet A., Derrida J., Culler J., Habermas J.
UDK 1:800.1 Austin J. L.
filozofija in literatura (Thibet A., Derrida J.), dekonstrukcija v literarni teoriji (Culler J., Habermas J.), Derridajeva dekonstrukcija Austinove teorije performativov

SUMIC-RIHA, J.
61000 Ljubljana, Yu. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za marksistične študije, Novi trg 5
KERNEV-STRAJN, J.
61000 Ljubljana, Yu. Narodna in univerzitetna knjižnica, Turjaska 1

O DEKONSTRUKCiji

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, str. 43-49

Članek izhaja iz prikaza ne-razmerja med filozofijo in literaturo v delu A. Thibetja *Words in Relation*; avtor ga razlaga kot kritiko tradicionalnih pojmovanj njunega razmerja in kot odgovor na Derridajev dekonstrukcio. Ko govori o vlogi dekonstrukcije v literarni teoriji, se opira na Cullerjevo in Habermasovo interpretacijo dekonstrukcije, zato ker se oba sklicujeta na Derridajevu dekonstrukcijo Austinove teorije performativov. Habermas pa takšno branje Austinu zavrne in pokaže, sklicujoč se na analizo M. L. Parrotne, da Derrida prav zaradi estetizacije navadne govornice zanika razliko med poetično in nepoetično rabo govornice.

UDK 886.3.091 • 1936-1987a. Ocvtik A., Kos J.: 840.091 Van Tiegheem Ph.
UDK 886.3.091 (05) ur. Dolinar D.
primerjalna literarna veda na Slovenskem 1936-1987 (Ocvtik A., Kos J.), razlike med metodama Ph. Van Tiegheema in J. Kosa, časopis Primerjalna književnost 1978-1987 (urednik D. Dolinar)

KOREN, E.

61000 Ljubljana, Yu. Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Askercева 12

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST NA SLOVENSKEM

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, str. 51-54

Pedeset let po izidu Teorije primerjalne literature zgodovine Antona Ocvtika (1936) belski primerjalna književnost na Slovenskem dva velika znanstveno-publicistična uspehi: desetletno izhajanje revije Primerjalna književnost in objava Primerjalne zgodovine slovenske literature Janika Kosa. To delo obravnava celotno slovensko besedno umetnost, in sicer tako, da obravnava slovensko literaturo v njeni organizatski sklenjenosti, v posameznih izskih pa odkriva poglavitne vsakokratne tuje vplive. Kosova metoda se torej bistveno razlikuje od postopka Philippa Van Tiegheema, ki je v *Les influences étrangères sur la littérature française 1550-1880* (1961) pomaknil v ospredje tuje literarne pojave, ki so vplivali na francosko literaturo, in tako zamenjari zgodovinsko celovitost francoske literature.

CDU 802:1 + 19+82.015.19 Thierher A., Derrida J., Culler J., Habermas J.
CDU 1:800.1 Austin J. L.
philosophie et littérature (Thierher A., Derrida J.), la rôle de la déconstruction dans
la théorie littéraire (Culler J., Habermas J.), la déconstruction de la théorie des
performatifs austiniens par Derrida

ŠUMIČ-RIHA, J.

61000 Ljubljana, Yu, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za marksistične
študije, Novi trg 5
KERNEV-STRAJN, J.
61000 Ljubljana, Yu, Narodna in univerzitetna knjižnica, Turjaška 1

SUR LA DECONSTRUCTION

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, p. 43-49

L'article traite l'oeuvre de Thierher Words in Reflection, où il montre le non-rapport
entre la philosophie et la littérature. Il expose ce non-rapport comme critique des
notions traditionnelles de leur rapport et comme la réponse à la déconstruction
de Derrida. Son exposé sur le rôle de la déconstruction dans la théorie littéraire
est fondé sur l'interprétation de déconstruction de Culler et de Habermas,
parce que les deux se rapportent à la déconstruction de Derrida de la théorie des
performatifs austiniens. Habermas à son tour rejette une telle interprétation. Il
montre, en se rapportant sur l'analyse de M. L. Pratt, que Derrida, justement à
cause de l'esthétisation du langage ordinaire, renie la différence de l'usage entre le
langage poétique et non-poétique.

CDU 886.3.091 + 1936-1987 + Ocvirk A., Kos J.: 840.091 Van Tieghem Ph.

CDU 886.3.091 (05) red. Dolinar D.
la littérature comparée en Slovénie 1936-1987 (Ocvirk A., Kos J.), les différences de
la méthode de Ph. Van Tieghem et celle de J. Kos, la revue Primerjalna književnost
1978-1987 (rédacteur D. Dolinar)

KOREN, E.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književ-
nost in literarno teorijo, Aškerčeva 12

LA LITTÉRATURE COMPARÉE DE LA SLOVÉNIE

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, p. 51-54

Cinquante ans après la parution du livre Théorie de l'histoire de la littérature
comparée d'Anton Ocvirk (en 1936), la littérature comparée en Slovénie a connu
deux grands succès scientifiques et de librairie: les dix ans de parution de la revue
Primerjalna književnost (La Littérature comparée) et la parution de l'histoire
comparée de la littérature slovène de Janko Kos. Cet ouvrage traite de la littérature
slovène complète, conservant son unité organique tout en découvrant dans ses
parties particulières les influences étrangères principales. La méthode de Kos
diffère donc essentiellement de la méthode de Philippe Van Tieghem qui, dans Les
influences étrangères sur la littérature française 1550-1880 (en 1961) a souligné les
faits littéraires étrangers qui avaient influencé la littérature française en négligeant
l'intégrité historique de la littérature française.

UDK 82.0001.8:167/168:82(091):801.73

zeitgenössische Literaturwissenschaft und Hermeneutik, literaturwissenschaftliche
Hermeneutik im Verhältnis zur philosophischen und zur allgemeinen metho-
dologischen Hermeneutik, Modifizierung hermeneutischer Kategorien im Hin-
blick auf Grundbestimmungen der Literatur und des literarischen Textes

DOLINAR, D.

61000 Ljubljana, Yu, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko
literaturo in literarne vede, Novi trg 5

ZEITGENÖSSISCHE LITERATURWISSENSCHAFT UND HERMENEUTIK

Primerjalna književnost, 11/1988, 2, S. 33-42

Innerhalb der zeitgenössischen Hermeneutik rücken Fragen der sog. materialen
und der Texthermeneutik in den Vordergrund, die auch Auslegung literarischer
Texte einbeziehen; innerhalb der Literaturwissenschaft öffnet sich typisch herme-
neutische Problematik vor allem anhand unterschiedlicher Rezeptionen bzw.
Interpretationen desselben literarischen Textes. Im Aufsatz werden zwei typische
Formen literaturwissenschaftlicher Hermeneutik unterschieden: 1. die Hermeneu-
tik als impliziter Bestandteil einer jeden Literaturwissenschaft, 2. die
Hermeneutik als tatsächlich entwickelter Zentralbereich nur einzelner literatur-
wissenschaftlicher Richtungen. - Die literaturwissenschaftliche Hermeneutik
kann sich ausdrücklich auf philosophisch-hermeneutische Grundsätze stützen,
jedoch ist für die Literaturwissenschaft die Orientierung am methodologischen
Bestand der allgemeinen Hermeneutik weit fruchtbarer. Dabei tritt als Haupt-
problem hervor: wie sollen allgemeinerhermeneutische Kategorien modifiziert
werden, um mit unterschiedlichen Wesensbestimmungen der Literatur und mit
unterschiedlichen literarischen Textmodellen vereinbar zu sein. Der Aufsatz
versucht dieses Problem an dem Begriffsgehalt der Kategorien Sinn und
Versuchen zu entwickeln.

