

primerjalna književnost

ljubljana 1995 • številka 2

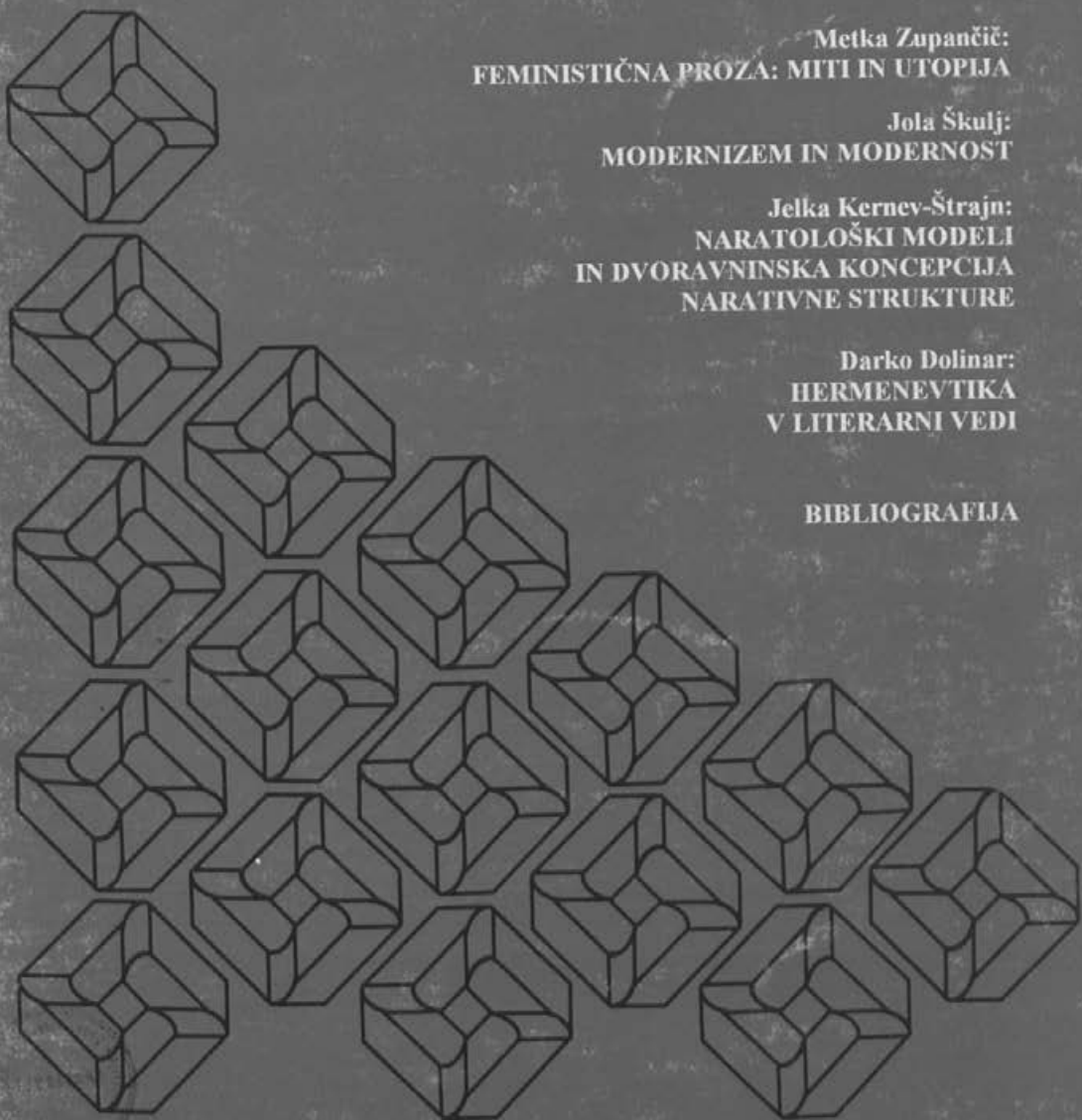
Metka Zupančič:
FEMINISTIČNA PROZA: MITI IN UTOPIJA

Jola Škulj:
MODERNIZEM IN MODERNOST

Jelka Kernev-Štrajn:
NARATOLOŠKI MODELI
IN DVORAVNINSKA KONCEPCIJA
NARATIVNE STRUKTURE

Darko Dolinar:
HERMENEVTIKA
V LITERARNI VEDI

BIBLIOGRAFIJA



Svet revije: Marjana Kobe (predsednica), Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Miran Hladnik, 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 2

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Likovna oprema: Andrej Verbič

Računalniški stavek in oblikovanje: Alenka Maček

Tisk: VB&S d.o.o., Milana Majcna 4, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Letna naročnina 1200 SIT, za študente in dijake 800 SIT

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo"

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-714/92 z dne 19.11.1992 sodi revija med proizvode, za katere se plačuje 5 % davek od prometa proizvodov.

Oddano v tisk 27. novembra 1995

VSEBINA

Razprave

Metka Zupančič: Feministična proza: miti in utopija	1
Jola Škulj: Modernizem in modernost	17
Jelka Kernev-Štrajn: Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture	31
Darko Dolinar: Hermenevtika v literarni vedi	59

Bibliografija

Novosti iz knjižnice oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo (Vera Troha)	69
---	----

**FEMINISTIČNA
PROZA:
MITI
IN UTOPIJA**

**Margaret Laurence,
Margaret Atwood,
Chantal Chawaf,
Hélène Cixous,
Madeleine Monette,
Monique Larue,
Berta Bojetu**

Pričujoča razprava ugotavlja, da se v različnih prostorih in različnih jezikih precej sinhrono pojavljajo prozna dela, ki kljub formalnim razlikam ravnajo podobno z mitskimi vzorci in mitsko-utopičnimi prostori, skozi katere se udejanjajo. Ob primeru ženske-ustvarjalke, oblikovalke svoje usode, svoje ustvarjalnosti, svoje zavesti, v sodobni ženski književnosti najjasneje prihaja do izraza nov mitem Evridike, ki v bolj ali manj mitsko obarvani pripovedi razrešuje svoje odnose z moškimi, se pravi, z različnimi inačicami Orfeja, hkrati pa tudi z ženskami, pri čemer je v ospredju navezovanje na par Demetra-Perzezona. Nova Evridika vsekakor še ni oblikovala svoje dokončne podobe, saj tudi ni mogoče z gotovostjo predvideti, kam se bo usmerila književnost pisateljic, katerih ustvarjalnost je predstavljena v tej razpravi. Nedvomno pa je mogoče ugotavljati, da so miti v sodobni književnosti živi in da romaneskna pripoved, še tako nelinearna, fragmentirana zgodba ostaja zvesta svoji etimološki pogojenosti, mitu, s tem pa tudi svoji vlogi: osveščanju bralcev, ustvarjanju novih vzorcev, preoblikovanju starih načinov izražanja in tudi obnašanja.

Preoblikovanje mitov v ženski književnosti skoraj vedno – če ne že kar obvezno – vodi k vzpostavitvi posebnega romanesknega prostora, ki ga ni mogoče preprosto izenačiti s “posnetkom stvarnosti”, s tako imenovano “fiktivno realnostjo”.¹ Torej gre za oblikovanje u-toposa, ki zna biti pozitiven ali negativen, v vsakem primeru pa v sodobni ženski književnosti, ki mi je dostopna, kaže na nezadovoljstvo pisateljic s stvarnostjo, v kateri delujejo.

Lahko bi rekli, da je že samo navezovanje na mite vstopanje v utopijo, saj gre pri mitu nasploh za miselni konstrukt, čigar cilj je osveščanje tistih, ki jim je mitska pripoved namenjena. Sodobne pisateljice, ki so predmet te razprave, največkrat ne gradijo socialnih in morda sociološko obarvanih utopij, ampak mnogo pogosteje v svojih delih razkrivajo notranja dogajanja romanesknih oseb. To pomeni, da jih v navezovanju na mite zanima vsebina mitičnih vzorcev, ki odraža in zadeva najprej in predvsem notranjo rast, dozorevanje opisanih oseb. Torej tudi te avtorice ne ravnajo drugače od vseh dosedanjih mitografov ali mitopoeov, se pravi ustvarjalcev mitov. Hkrati velja poudariti, da njihov u-topos ni vedno enako “daleč” od vsakodnevne stvarnosti, vsekakor pa je okvir, v katerem se lahko oblikuje romaneskni svet, ki je za osebe v romanu poseben, drugačen, izjemen, vendarle hkrati potreben – da se lahko dogodi preobrazba, da lahko pride do zapleta, ki sproži veliko manj samo “anekdoto” kakor ravno proces, ki je za osebe – najpogosteje ženske – odločilen.

Na ta način je že sam romaneskni prostor postavljen v območje mita, kar po svoje pomeni, da mitološka zavest teh avtoric odloča o mejah u-topije, v kateri se bo razvijala, kar se bo še posebej pokazalo ob konkretnih primerih. Morda bi se dalo reči, da pri obravnavanih avtoricah mit prednjači pred utopijo in jo šele pogojuje, kar se po svoje odmika od trditev raziskovalcev utopij, ki jih pogosto zanima predvsem družbenopolitična razsežnost utopične literature.²

Pri opredelitvi utopije velja upoštevati dejstvo, da so si različne raziskave v temeljih morda podobne, da pa enotne definicije ni mogoče vzpostaviti, saj bi zagotovo pomenila večjo omejitev, predvsem glede na besedila, ki nastajajo v zadnjih letih in jih teoriji še ni uspelo ustrezno označiti. Med teoretiki, ki se v kanadskem prostoru najpogosteje pojavljajo z razpravami o utopiji, navajam predvsem Guya Boucharda, ki se je v nekaterih razpravah ukvarjal z žensko, lahko bi rekli feministično prozo v Québecu in Franciji. Za razliko od njegovih razprav se moja ne dotika militantne feministične proze, ki je imela posebno vlogo v feminističnih gibanjih in se je zavzemala za vzpostavitev matriarhalne družbene ureditve, dostikrat celo povsem brez prisotnosti moških. Kljub temu lahko skupaj z Bouchardom ugotavljam, da v delih, s katerimi se ukvarjam, brez težav razlikujem predvsem med dvema oblikama utopije, eutopijo in distopijo.³ Velja poudariti, da se v obravnavanih romanih obe obliki pojavljata sinhrono, se medsebojno pogojujeta in spodbujata: se pravi, da postavitev romana v distopijo potegne za seboj razmislek romaneskni oseb o eutopiji, ali pa porušenje imaginarnega eutopičnega prostora vodi do distopije, s katero se sooča ta ali ona romaneskna oseba. Tovrstno ravnanje se pojavlja tako rekoč paradigmatično pri številnih avtoricah, ki ustvarjajo v različnih jezikovnih prostorih in zagotovo tudi v različnih družbeno-ideoloških razmerah.

Moje razmišljanje o mitih in utopiji v sodobni ženski književnosti se usmerja zlasti na najnovejša dela nekaterih avtoric, ki delujejo v Franciji in Québecu. Med njimi me najbolj pritegujeta Francozinji Hélène Cixous in Chantal Chawaf, pri francosko pišočih Kanadčankah pa predvsem Madeleine Monette in Monique LaRue.⁴ Ob tem se mi je zdelo zanimivo upoštevati tudi dela dveh tako rekoč že klasičnih anglofonih kanadskih pisateljic, katerih romani so se uveljavili v širšem prostoru, Margaret Laurence in Margaret Atwood. Hkrati me je zanimalo, ali se miselni procesi, ki jih zaznavam v delih omenjenih avtoric, pojavljajo tudi v prozi Berte Bojetu. Ugotavljam, da se oba njena romana izvrstno vključujeta v to problematiko.

Po strukturni plati se obravnavani romani vsekakor močno razlikujejo med seboj. Obe angleško pišoči kanadski avtorici uporabljata tehniko vračanja v preteklost s točke v pripovedi, ki sproži to ali ono asociacijo, kar postopno, po načelu zlaganke, nato oblikuje celovito podobo zapletov in romaneskni jeder. Cixous in Bojetu sta v svojem pisanju silno poetični, kar najbrž pomeni, da se jima bogata metaforika zdi predpogoj za učinkovitost besedila. Chawaf se je po začetnih romanih, kjer je s poetično zgoščenostjo poskušala posredovati "magmo" tako rekoč predzavestne, predracionalne misli, usmerila v veliko bolj umirjeno in skoraj linearno prozo. Monique LaRue prav tako kakor Madeleine Monette vztraja pri prozi, ki je na videz lahko berljiva, izpiljena, prečiščena, kjer pa se za osnovno anekdoto odpirajo plasti drugačnih razumevanj, za katera obe avtorici seveda v besedilih dajeta dovolj vodil.

Kadar v vsakodnevnem komuniciranju omenjamo utopijo, imamo najbrž pred očmi nekaj "nerealnega", namišljenega, prostor nekje

daleč v prihodnosti, za katerega velja, da je skoraj neuresničljiv, vendar boljši od tistega, v katerem smo trenutno (ali v katerem so bili utopisti, ko so ustvarjali svoja dela). V ženski književnosti se zdi ta utopos veliko bližje sedanjosti, v kateri živijo pisateljice; ni vedno samo eu-topos, boljši prostor, vendar je nekako "edini", v katerega lahko projicirajo svoje osebe.

Na tem mestu se zastavlja nekaj vprašanj, na katera pričujoči zapis nedvomno ne bo mogel dokončno odgovoriti. Namreč, zdi se značilno, da se po novem romanu in njemu podobnih literarnih usmeritvah vračamo k posebni obliki didaktične proze. Vprašamo se lahko, ali je ta proza vezana izključno na žensko književnost, ali se v tem primeru nujno naslanja na feministična gibanja in njihove želje, da bi ustrezno uveljavila žensko ustvarjalnost in prek nje dosegla spremembo zavesti v družbi. Preveriti bi veljalo, ali vsa (sodobna) feministična književnost čuti potrebo po obnovitvi starih mitov – po njihovem preoblikovanju, in ali v tem primeru nujno ustvarja tudi nov prostor, v katerem se ta ali oni mit lahko uspešno izrazi.

V tem sklopu bi se nato veljalo vprašati, ali tako ustvarjen (romaneskni) prostor po svoje upošteva mitološko logiko, se pravi, logiko združevanja nasprotij, kar bi pomenilo, da že skoraj po definiciji presega delitev na eu-topos in dis-topos; da tako rekoč vedno združuje različne prostore, različne tipe prostorov, ki odražajo kompleksnost usod, kakor jih ponazarja ta književnost. Kateri so miti in kakšni so prostori, v katerih se udejanjajo, bo vsaj delno pokazalo branje nekaterih romanov.

Ob tem ostaja odprto teoretično vprašanje o navezovanju te proze na avtobiografijo, ali vsaj o pogostem prekrivanju nekaterih avtobiografskih razsežnosti s črtami, ki označujejo osebe v romanih. Če je v literaturi prejšnjih dob veljalo, da so se za osebami v romanih, ob njihovi navezavi na ta ali oni mitski vzorec, pogosto skrivale avtobiografske črte, pa vemo, da je novi roman v svojih prvih obdobjih odločno zavrnil kakršno koli povezovanje literature z življenjem pisateljev. Morda so bile feministične avtorice med prvimi, ki so se ponovno zavzele za prozo, veliko tesneje povezano z osebno rastjo, z vsakodnevnimi izkušnjami pisateljic. Lahko bi rekli, da literatura na ta način znova dobiva ključno vlogo v spreminjanju nazorov in s tem tudi odnosov med ljudmi. Seveda se velja izogniti pasti vračanja k teoriji odraza in omejujočega navezovanja romaneskni prostorov na stiske in iskanja pisateljic. Razmejitve je še toliko težja, ker avtorice same pogosto brišejo razlike med življenjem in literaturo, ali bolje, v smislu novih utopij in ponovne opredelitve vloge mitov ustvarjajo predstavo o "utelešeni", s krvjo in drugimi življenjskimi sokovi prepojeni literaturi,⁵ kar se morda najizraziteje kaže v delih Hélène Cixous.

Pogosto in v številnih delih naletimo na različna "utelešenja" Evridike, ki si tako ali drugače jemlje pravico, da sama spregovori – da se prosto, ustvarjalno izrazi. Sklicevanje na novo Evridiko, kakor jo vključujejo v svoja dela Bojetu, Cixous, Laurence ali Monette, skoraj nujno zahteva opis ustvarjalnega procesa znotraj romana. Lahko gre

za postopek, ki ga najpogosteje označujemo z izrazom "mise en abyme" in ki v samem romanu opisuje proces pisanja, ustvarjalnost osrednje osebe v delu. V tem primeru se morda najizraziteje oblikuje "dodatni" notranji, imaginarni prostor. Osebe v romanih, ki pišejo (ali se tako kot pri Berti Bojetu ukvarjajo z drugačnim tipom ustvarjalnosti, na primer s slikanjem), znotraj romanov živijo v posebnem prostoru, v svetu svojih junakov, v svetu njihovih dogodivščin. Ta svet se zdi stvarnejši od vsega drugega, bolj zavezujoč, po svoje tudi bolj zanimiv od vsakodnevnega ubadanja s preživetvenimi opravki; vsekakor dodeljuje smisel, oblikuje tisti prostor, v katerem opisana romaneskna oseba, ki je hkrati tudi znotrajpripovedna ustvarjalka, pisateljica, tako rekoč šele prav zaživi.

Tako bi predvsem v delih Héléne Cixous lahko govorili o večdimenzijski utopiji, ki bi jo ta ali oni označil za beg od stvarnosti, se pa v tej prozi vendarle kaže kot pozitivna, saj omogoča pišoči osebi znotraj romana, da se polno angažira, da udejani svojo ustvarjalnost prek bioloških danosti, da torej v ustvarjalni proces, ki jo obvladuje, priteguje in hkrati določa, vključi ne samo svoja rodila, temveč vse svoje telo in vsekakor tudi vse druge plasti svoje osebnosti, svojega duha. Med številnimi deli bi morda veljalo posebej opozoriti na prozo brez generične oznake *Illa*⁶ (za to nadvse plodno pisateljico je zadnjih dvajset let značilno izogibanje zvrstnim in podobnim opredelitvam). Ta proza se odvija v povsem domišljjskem svetu, kjer je praktično nemogoče govoriti o takšni ali drugačni zgodbi, ampak veliko bolj o amalgamu kratkih scen, včasih v premem govoru, med katerimi teče besedna reka pripovedovalkinih razmišljanj, povezav med različnimi celinami, različnimi zgodovinskimi obdobji. Sam naslov, "illa", sodi v sklop pisateljicinih besednih iger, ki uveljavljajo ženske oblike besednih vrst povsod tam, kjer tradicija premore le moško različico. "Illa" je hkrati "tretja", nekakšno androgino bitje, ki v ženskem telesu udejanja hkrati moško in žensko naravo, je raztrgani Orfej, ki na nebu in v podzemlju išče svojo duševno polovico, je Demetra, ki obupana blodi in poskuša najti svojo Perzefono, je hkrati Clarice,⁷ sodobna iniciatorica na poti v sožitje med ženskami, v harmonijo med ženskami in naravo, svetom. Ustvarjalka kot oseba v romanu v tem smislu deluje kot vabilo drugim ženskam – vabilo k ustvarjalnosti, k oblikovanju prostorov, v katerih se lahko polno uveljavijo, čeprav so iz zornega kota stvarnosti "neresnični".

V prav takšni luči lahko beremo roman Margaret Laurence *The Diviners*,⁸ ki je nedvomno eno izmed najvidnejših del sodobne kanadske proze v angleščini. Za nekoga, ki ne živi v Kanadi ali ne pozna dobro njene zgodovine, je delo lahko izvrsten uvod v bolj skrite razsežnosti življenja v tej prostrani deželi, še posebej s stališča nekoga, ki je tako ali drugače postavljen na rob družbe – predvsem zaradi prepričanj, ki jih zagovarja prek svojih romanesknih stvaritev.

Roman je izvrsten primer, kako se za bolj ali manj realistično pripovedjo razkriva izredno bogata veriga simbolnih asociacij, analogij, ki se vežejo na ta ali oni mit ali pravzaprav združujejo več mitov in jih oblikujejo v novo celoto. Za Margaret Laurence je značilno, da jo

zanima žensko občutenje erotike, ustvarjalnosti, ki nosi v sebi erotične razsežnosti in je telesno pogojena, kar vodi do posebnega tipa zavedanja same sebe. Tako se lahko strinjamo z uvodom Davida Stainesa, ki označuje delo za *Bildungsroman*, v katerem se oblikuje osebnost avtorice.⁹

Rast osrednje junakinje, ki po svoje odraža zorenje pisateljice, se najbolje kaže v odnosu med junakinjo Morag Gunn in njenim prvim, edinim uradnim soprogom, Brookom Skeltonom. Ta univerzitetni profesor vztraja pri vlogi Pigmaliona, hkrati pa kot Hades svoji Perzefoni dovoljuje ustvarjalnost samo v mejah, ki jih sam začrtuje, dokler Morag ostaja njegova učenka. Zakon se zlomi ravno zaradi njenega občutka ujetosti, njegovega odločnega odpora proti njeni neodvisnosti: štirinajst let je starejši od nje, ne mara otrok, saj je ona njegova ljubica, žena, otrok, njegova stvaritev, kar pomeni, da ljubi manj njo kakor svojo projekcijo vanjo.

Iz življenja, ki je za Morag vse bolj distopično, se ta mlada ženska, pisateljica, vrne v naročje svojega prvega moškega, marginalca, skoraj izobčenca s planjav Manitobe. Jules Skinner Tonnerre je mestic, napol Indijanec napol Francoz, ki nima več pravice ne do indijanskega ne do francoskega jezika; zanimivo je, da konec koncev umre za rakom na grlu. Neobvladljiv, neukrotljiv, svoboden je, in edino z njim ima Morag lahko otroka – deklico Pique, ki iz materinega naročja počasi uhaja v svojo, bolj indijansko identiteto, prek pesmi, ki jih piše in izvaja, prav kakor njen oče.

Morag združuje več mitov: Evridiko v novi preobleki, ki se uveljavlja s svojim pisanjem; Perzefono, ujeta v tradicionalne okvire, ki jo mora preseči v sebi; obenem ji le s težavo uspeva, da ne pade v past arhetipa Demetre, posesivne matere, a z Julesom obnavlja arhetip nemogoče ljubezni, ki oba ohranja v ustvarjalnem procesu.¹⁰

Marginalnost, ustvarjanje mitov z dna družbe, ki pomaga pri ohranjanju dostojanstva, se še posebej kaže v podobi Christieja, smetarja, izobčenca, ker širi smrad, umazanijo drugih, ki pa jo z vso ljubeznivostjo in modrostjo sprejema in kanalizira na smetišče. Njegovo vedeževanje s smetmi je tako način za ugotavljanje zakonov življenja. Krušni oče Christie vzgaja Morag z apokrifnim mitom o Piperju Gunnu, škotskem predniku, ki je pripeljal svoje ljudstvo v obljubljeni deželo, toda ta se tisti hip, ko se priseljenci izkrcajo nekje v severovzhodni Kanadi, izkaže za čisto distopijo.

Osrednja prispodoba romana je ob vseh oblikah vedeževanja, ki naj prinesejo odgovor na ključna vprašanja v življenju, nedvomno reka, ob kateri daleč od civilizacije, se pravi v svoji eutopiji, živi Morag. Voda ji daje občutek, da teče proti toku, hkrati navzdol in navzgor, združujoč prostore in čase, ljudi in naravo, tako kakor Moragina literatura, ki je obenem ves čas poskus zaustavitve toka življenja, ustvarjanje vzporednih življenj, vzporednih časov in seveda prostоров.

Margaret Atwood je s svojim romanom *The Handmaid's Tale*¹¹ morda najizrazitejša predstavnica sodobne anglofone utopične proze. Vse do zadnjega poglavja, ki je postavljeno v sklop znanstvenega

srečanja leta 2195, beremo pripoved o distopični totalitarni družbi, povsem očitno "nekdanjih" Združenih državah Amerike, tam v petdesetih letih našega stoletja. Atwood na svoj način domišlja obdobje preganjanja levičarjev, vrnitve v fundamentalistično krščanstvo in oblikovanja državno vodenih nadzornih organov. Njen u-topos, dežela Gilead, vzpostavlja razmerja, kjer je spolnost v izredno onesnaženi družbi na robu ekološke katastrofe omejena na bedne in ponižujoče poskuse reprodukcije za vsako ceno, z odvzemom svobode in individualnosti potencialnim materam nosnicam. Med njimi je tudi pripovedovalka v romanu, Offred, se pravi, Fredova lastnina, vselej oblečena v škrlat, z belo pečo na glavi, ki omejuje njeno vidno polje, prisiljena v životarjenje, čakanje na obred, zasidran v biblični tradiciji sterilne Rahele in njene služkinje Bilhah, ki naj jo Jakob oplodi, tako da bo družini rodila potomca. Razvrednotenje ljubezni kot gonila odnosov med spoloma je v tej družbi nekakšna kazen za svobodomiselnost tistih, ki so želeli zgraditi utopijo "tretjega" spola, homoseksualcev, z vso svobodo žensk, in hkrati družbo, ki bi dovoljevala svobodne zakone in ponovne poroke. Poleg izrazito kritičnega odnosa do reaktualizacije nekaterih bibličnih razsežnosti v družbi, ki jo opisuje skozi zorni kot svoje junakinje, razvija Atwood tudi druge miteme, predvsem v zadnjem poglavju, ki je nekakšen ključ za branje romana. Tu izvemo, da je junakinja posnela svojo zgodbo na kasete, potem ko jo je podzemeljska odporniška skupina rešila iz hiše, kamor je bila dodeljena. Kaj se je zgodilo z njo, ti zgodovinarji iz dvaindvajsetega stoletja ne vedo: Evridika, ki jo kličejo v svoj svet, beremo čisto na koncu romana, ne bo spregovorila. Po svoje zadošča njena pripoved, ki je vsekakor obtožba gileadske družbe, v kateri se je treba bati najbližjih,¹² kjer pa ravno solidarnost, pripoved o grozotah, čeprav fragmentarna, razrvana, raztreščena, ohranja, vrača v življenje, kakor v predzadnjem poglavju zagotavlja junakinja.

Chantal Chawaf postavlja svoje pripovedi v prostore, ki se pogosto lahko navezujejo na neko resnično deželo – recimo Francijo, predele Združenih držav, Kanade ali Bližnjega Vzhoda – ki pa so vedno spremenjeni, prilagojeni notranjemu potovanju oseb, junakinj v romanih. Najpogostejši mitemi, lahko bi rekli tudi arhetipi,¹³ ki jih Chawaf povzema in preoblikuje v svojih zapisih, se navezujejo na grške mite Evridike, Perzefone, Hekate, Demetre; za razmislek o ženski kot uvajalki moškega v poduhovljeno erotiko nato sega v Mezopotamijo,¹⁴ s svojim videnjem odnosov med boginjami, na primer Ištar, in junaki, kakršna sta Enkidu in Gilgameš.

Predvsem v romanu *Vers la lumière*¹⁵ vodi Chawaf svojo junakinjo France iz več oblik popolne distopije v postopno soočanje in sprejemanje vsega, kar ji prinaša srečevanje z eutopijo, lahko bi rekli s tistim, kar se njej zdi eutopija. Roman se začneja s potovanjem France in njenega moža arheologa v puščavski prostor nekje v arabskem svetu, v prvo distopijo, kjer je sonce uničujoče, kjer tema prinaša norost, kjer soprog, Dagan, postane nekakšna Hekata, kraljica noči, od katere se France skupaj s hčerjo na silo odtrga. Njunjo potovanje

po Franciji je nato postopno približevanje izgubljenemu raj, otroštvu, stiku z materjo, hrepenenje po izvirni lepoti, varnosti, harmoniji – tudi s hčerjo, ki se polagoma začenja trgati od matere in postaja bolj in bolj neukrotljiva Perzefona, ki pa v svojem hrepenenju po nekakšnem angelu materi ne dovoli, da bi ji našla ustreznega partnerja, novo utelešenje Hadesa. France, najprej izrazita podoba Demetre, v tem konfliktu postopno še sama znova postaja Perzefona, ki jo iz morskih globin nekje na zahodni obali kliče njena Demetra. Zdi se, kakor da je regresija v neaktivno stanje ženske, ki se vse bolj podreja zunanjim, neopredeljivim silam, za France edina pot nazaj v materin trebuh, iz katerega so jo nasilno iztrgali morilci obeh staršev, v gradu nad morskimi pečinami. Takšno, rekli bi pretirano vrednotenje regresije je seveda tesno povezano z nazori, ki vodijo France v njenem iskanju, z njenim prepričanjem, da je sestopanje v notranji pekel potrebno in pomembno za dosego cilja. V tem sestopanju torej uteleša France preoblikovan orfični mitem, ki ga v romanu spet na drugačen način povzema tudi njena hči, predvsem v stiku z glasbo, improvizacijo na klavirju, ki naj bi ji omogočila stik z duhovnimi razsežnostmi bivanja. Obe sta novi Evridiki, ki brez Orfeja, v izrazito žensko obarvanem svetu, potujeta med svetovi in iščeta svojo identiteto. France sploh postaja posebne vrste Evridika, ko zapusti hčer in se na poti "k svetlobi" odloči za postanek v gradu, kjer namesto lastnice, vdove, piše spomine na umrlega soproga: se pravi, da po naročilu vodi nekakšnega Orfeja, ali vsaj spomin nanj, z drugega sveta. Hkrati jo vampirska delodajalka vse bolj vleče v globine vodovja, ki tudi tu ponazarja čustveno plat naše narave. France se od Vampire, spet Kraljice noči, Hekate, nekakšnega privida, dvojnika svoje matere, odtrga le za dokončni skok, ki bi mu lahko rekli tudi padec, za navidezno združitev s prvinskim elementom, morjem, materjo: navezovanje matere na morje je v francoščini še posebej vabljivo zaradi homofonije obeh besed (*mère* – *mer*), kar s pridom uporabljajo tudi druge pisateljice.¹⁶ Seveda se v sklopu utopitve, se pravi smrti, ki za France pomeni združitev s ciljem, svetlobo, materjo, pojavlja vrsta vprašanj, ki jih kritika v navezovanju na avtoričine izjave razrešuje na različne načine.¹⁷ Če Chawaf enači smrt s svetlobo, z materjo, potem je jasno, da postavlja na glavo ustaljene mitološke predstave o ženski kot nosilki noči, temnih sil. Hkrati je smrt v njenih delih nekako začasna, prehodno stanje, po katerem prihajajo na vrsto novi cikli drugačnih oblik življenja, kar pomeni, da eutopijo v tem delu velja povezati z iskanjem, potjo, in ne z dokončnim stanjem, saj France še v smrti ni potešena, pomirjena, prej strastno odločena, da jo beg v valove lahko odreši. V tem smislu velja za dokončnejše presojanje o njenem opusu počakati na najnovejša besedila, ki po njenih napovedih načenjajo odnos hčere in očeta.

Madeleine Monette v svojem romanu *Le Double Suspect*¹⁸ postavi svoj u-topos v Rim, v hotelsko sobo, kjer njena romaneskna oseba, Anne, ustvarja svojo pripoved na osnovi dnevniških zapisov, ki jih je podedovala od mrtve prijateljice Manon. Njena pripoved, razmišljanje o razsežnostih ustvarjalnega procesa, s tem pa tudi življenja, se v

romanu vriva med poglavja, ki retroaktivno opisujejo podrobnosti o postopnem duševnem odcvetu Manon. Vse delo je tako zgrajeno na vrsti odsefov, ko Anne s pomočjo pisanja po eni strani vodi mrtvo prijateljico na plan, hkrati pa ne more predvideti, ali je njeno potapljanje v Manonin svet ne bo potegnilo v globine, v smrt. Izredno močni mitem Evridike se navezuje na obrnjen orfični mit, tako rekoč postavljen na glavo, kjer številni pripovedovalci z besedami ohranjajo "pri življenju" vrsto oseb, ki so se porazgubile v druge svetove. Anne, obdana od Manoninih oblek, obkrožena z energijo, ki jo sevajo Manonini dnevniški zapisi, živi v svojem eutoposu, nekakšni maternici sredi Rima, zibelke naše civilizacije. V tem ne-prostoru, ki je hkrati daleč od sodobnega Rima, iz katerega zavestno izstopa, Anne razčlenjuje Manonine miselne konstrukte, njeno tesnobo, njeno distopijo, se pravi predstavo o svetu, ki jo je lahko pognala samo v smrt, potem ko je Manon izgubila svojo identiteto. Njen varni svet se je ob moževem samomoru sesul, hkrati pa se ni hotela sprijazniti z njegovo homerotiko in si ni znala ustvariti prostora, v katerem bi se lahko opredelila, morda kot lezbijka, morda kot heteroerotična oseba, predvsem pa kot Evridika, ki bi si upala sama vstopiti v svojo pripoved in se z njeno pomočjo potegniti na trdna tla. Kot posledica Anninega srečevanja z Manon in njenimi spisi tudi njeno lastno ostajanje v romanesknem svetu, njen beg v utopijo, ne prinaša odgovorov na vprašanja, kako živeti drugod, v u-toposu Novega sveta, Kanade, mitov Severne Amerike, kamor se namerava vrniti, ko bo dokončala svojo nalogo, predelavo prijateljčinega dnevnika.

V kvebeškem literarnem prostoru se v zadnjem času precej pogosto pojavljajo romani, ki jih pišejo ženske, njihove osrednje osebe pa so moškega spola. V to smer gre tudi delo *La Démarche du crabe*¹⁹ pisateljice Monique LaRue. Njena na videz precej realistična proza, pogosto v zmernem koketiranju s posebno različico policijskega romana, pri kateri gre za postopno razkrivanje ključne skrivnosti, zelo redko neposredno imenuje mite, na katerih gradi. Prav tako na videz ni mogoče govoriti o oblikovanju osnovne pripovedi znotraj utopičnega prostora. Kljub temu "rakovo napredovanje" prav v njenem najnovejšem delu vodi osrednje osebe v razkrivanje in obenem tudi oblikovanje vrste utopij. Zobozdravnik Luc-Azade Santerre, čigar ime aludira na nekoga brez zemlje, se sooči s posebnim izzivom, mlado pacientko z zobmi starke, Saro Rock; trdna, neomajna kakor skala, je z lastnim imenom prav kakor Luc povezana z bibličnim ozadjem. Luc najprej misli, da se je preprosto zaljubil v Saro, kar bi bila v njegovih življenjskih razmerah in v sodobni Severni Ameriki za kariero in družino nemogoča situacija. Sarino pismo, poslano iz posebne utopije, Japonske, ga usmeri tja, kamor edinole more: k sebi, na dolgo, izčrpljujočo, rakovo pot, ki vodi tudi v smrt. Odkrivanje samega sebe in svoje vpletenosti v precej zamotane štrene odnosov, pri katerih je pogosto samo opazovalec, za Luca pomeni odmik od poklica, ki ga ne mara, k početju, ki ga je od nekdaj privlačevalo, literaturi. Zapisovanje vsega, kar naj bi lepega dne morda odkrila Sara, ki ji je ta dejavnost tudi namenjena, je hkrati za Luca oblikovanje mreže

odnosov, vzpostavljanje analogij, povezav, ki tako rekoč vzvratno oblikujejo nekakšen ne-prostor, utopijo. Preteklosti ni več, vračanje vanjo je sestopanje v smrt, ugotavlja Luc, vendar je zanj to edina pot k smislu, k uveljavitvi samega sebe. Življenje se torej izmika zaradi zapisovanja, hkrati pa pisanje kroji življenje, vleče iz preteklosti prostore in čase, ki mečejo novo luč na sedanost. Literatura kot oživljanje tistega, česar ni več; spuščanje v brezna notranjih negotovosti, ki je povezano s fiktivno realnim Lucovim potovanjem na vzhod Québeca, kjer je kot otrok preživel poletja, vsi ti elementi vodijo naravnost v orfični sklop odnosov, ki pa so tudi tu v precejšnji meri postavljeni na glavo. Luc-Orfej išče nekakšno Evridiko, smisel življenja, ki ga ni našel ob meščanski ženi Nicole. Vendar je Evridika vsaj dvojna, če že ne večplastna. Najprej je tu Sara, nekakšna inspiracija, komajda prisotna in že takoj odsotna, po svoje posrednica, Hermes v ženski podobi, v telesu dekleta, ki hoče graditi bodočnost sebe in svoje generacije na drugačnih vrednotah, ki seveda nimajo kaj dosti opraviti z meščansko moralno. Nato je tu Sarina mati Michelle, za Luca povsem nedosegljiva, čeprav živa: nedosegljiva v tako imenovani sedanosti, vendar končno obvladljiva v preteklosti. Michelle, tako se polagoma razkrije, je Lucova sestrična: ob tabujih, ki sta jih zgradila kljub dolgoletnemu počitniškemu druženju, njun odnos opredeljuje tudi Michellina oblastnost in manipulativnost. Luc nima svoje volje in je nikoli ni imel: torej je v marsičem kastrirani Orfej, saj sam zapisuje, da njegova želja do Michelle ni bila spolno obarvana, čeprav ga to ni obvarovalo pred trpljenjem. Poleti 1967 namreč oba delata na montrealški svetovni razstavi, ki za mesto pomeni nekakšen preporod, obljubo sončne prihodnosti. Michelle izkoristi poletje za obred vstopa v odraslost, za stik s spolnostjo, pri čemer je Luc njen varuh, nujni tretji, gleduh proti svoji volji, zaupnik Michelle in njenega partnerja, napol Indijanca, ki se nima namena vezati, kljub otroku, ki ga je pustil Michelle. V podoživljanju preteklosti skozi zapisovanje dogodkov Luc šele postopno postavlja razmerja v smiselne povezave. Se pravi, da ureja preteklost, da jo barva z novimi spoznanji. Eno izmed teh spoznanj je tudi razkritje, kdo je njegov ded: njegove matere, ki velja za siroto, niso zaman vzgajali skupaj z Michellino roditeljico Rose, saj sta bili polsestri. Odkrivanje materinega rodu Lucu spet pomaga popravljati preteklost, svoje spomine, vtise, prepričanja. Hkrati se mati kaže kot izredno posesivna Demetra in obenem Evridika, vodnica neodločnega sina, tudi ona nekakšen Hermes v ženski podobi, ki vodi Luca vse globlje v nove zaplete in povezave.

Monique LaRue pogosto gradi svoje pripovedi na zrcalnih odslkovanjih in preoblikovanjih oseb, in tako v pričujočem romanu postavi Lucovo mater, rojeno neporočenemu dekletu, ob varno ognjišče: to dekle namreč pred prezgodnjo smrtjo pri spovedi pove, kdo je otrokov oče, in duhovnik ga prisili, da poskrbi za dekletce. Dve generaciji kasneje se upornici Michelle rodi dekletce, Sara, ki spet nima pravice vedeti, kdo je njen oče: tisto, kar je nekoč veljalo za najhujši greh, zdaj spet v novi obliki zadene isto družino. Sara in Michelle kljub

dolgoletni opustitvi vseh stikov z Lucovo družino nista izobčeni in ne socialno ogroženi. Luc na svojem iniciacijskem potovanju odkrije, da sta dedinji ogromnega posestva, prav tistega, kjer so indijanski divji lovci po vsej verjetnosti ubili Michellinega očeta. Za nameček se izkaže, da je Sarin oče, ki nikoli ni videl svojega otroka in ni hotel slišati zanj, prebivalec tega indijanskega rezervata in da je gozd dobro znan tudi Lucu, ki v njem že deset let lovi losa. Dežela spominov, dejanska u-topija, se tako izkaže za prostor, v katerem so se ves čas srečevali vsi udeleženci pripovedi, usodno povezani in hkrati usodno razdvojeni, povezani edino prek literature. To orfično početje, vračanje v podzemlje spominov, bolečine, dvomov, v neizrekljivo, je za Luca usodno. Pod vtisom močno orfično obarvane Apollinairove pesmi ta brezdomec ugotavlja: "Ni vrnitve v rojstno deželo. Ni vrnitve v preteklost. Nič nam ne pripada. Nazaj se ni dovoljeno obračati." (Str. 159-160, moj prevod.) Pri Lucu gre torej za Orfeja, ki se sprijazni z ločitvami od vseh svojih Evridik in s svojim dokončnim spustom na drugo stran, kamor ga nujno vodi njegovo rakovo napredovanje. Vendar pisanje opravi svoje: Luc se telesno sicer izčrpa, a se kot Feniks ponovno vsadi v svojo pripoved, ki naj bi prek robov smrti in ločitev omogočila zблиžanje s Saro in dekletu razgrnila njeno preteklost. Zanimivo je, da se pisateljica odloči za igro med besedama, ki v francoščini pomenita raka, "crabe" in "cancer", pri čemer prva beseda sproža drugo, nikdar zapisano in vendar prisotno. Rakovo napredovanje je torej pot v raka, in sicer v Lucovem primeru raka na vranici, v različnih tradicijah izredno pomembnem organu, ki skupaj z rakom, večznačnim simbolom, skrbi za pretvarjanje energije, se pravi, v romanu, za Lucovo preobrazbo. Kot sam pravi na zadnji strani romana, je vranica "sedež antične Melanholije" (str. 221); v smrt ga vodi njegova otožnost, neodločnost, nesamostojnost, večno podrejanje željam staršev, Michelle, žene, in večno hrepenenje po življenju, ki bi imelo Smisel, ki bi ga zapolnilo. To se mu po svoje uresniči z zapisom, za katerega konec koncev ni pomembno, ali bo kdaj prišel v roke dekletu, kateremu je namenjen.

V obeh romanih Berte Bojetu, *Filio ni doma* in *Ptičja hiša*,²⁰ se pojavlja negativna utopija, postavljena nazaj in ne naprej v času, utopija v smislu združevanja različnih prostorov v enega. V zvezi z delom *Filio ni doma* je Pavla Zupanc-Ečimović spregovorila²¹ o ženski kot iniciatorki, kot oblikovalki novih spoznanj, novih odnosov. Meni se posebej z mitološkega stališča zdi zanimiva gradnja na trojnosti med Heleno Brass, Filio in Urijem. Ne Uri kot posvojenec ne Filio kot vnukinja nista neposredno vezana na Heleno, in vendar sta njen "produkt". Ustvarjalnost, pisanje, dnevnik omogoča Heleni preživetje v zaporu, na utopičnem Otoku, kjer ostane zavoljo ljubezni, ker v njej vidi možnost za preseganje razklanosti, nesreče, obupa, trpljenja. Na to ustvarjalnost se navezuje Filiino slikarstvo, nato pa učenje, védenje, ki je za Urija, za oba edina pot iz pekla. *Filio ni doma* je mogoče brati kot roman o ljubezni in o spravi, čeprav predvsem na začetku oblikuje distopijo tistega, česar ne bi smeli dopustiti v medčloveških odnosih. Regulacija odnosov s prisilo se opira na

crotično nasilje kot način obvladovanja in poniževanja tistih, ki bi brez Helenine pomoči in vztrajnosti nikoli ne presegle svojega strahu in nevednosti. To pomeni, da védenje tudi tu odpira zavest in da imamo spet pred seboj *Bildungsroman* v posebnem smislu.

Seveda se ob objavi druge pripovedi, *Ptičje hiše*, ki jo je mogoče in najbrž že kar treba brati kot nadaljevanje prve, romana *Filio ni doma*, zastavlja več vprašanj, ki prvemu delu odpirajo nove razsežnosti in ga tako po oblikovni kakor po vsebinski plati pretvarjajo v nekakšno ogledalo, v katerem večkratno odsevajo zgodbe iz drugega romana. Struktura dela je tudi tu zanimiva, čeprav na videz bolj linearna, vsaj v vrinjenem "romanu v romanu" (Antonija Rafanell, Ciza, str. 48-255), ki pa se pravzaprav izkaže za osrednji zapis in izrine svoj okvir res na skrajni, čeprav nikakor ne nepomembni rob: za navezavo na prvi roman in kot napoved tretjega? Pot v nadaljevanje zapisov ostaja namreč povsem odprta, s Filio na poti v novo deželo, v novo srečevanje s samo seboj, po nekaj letih v obmorskem mestecu, kjer si je poskušala ozdraviti vrsto starih ran s slikanjem, pa je prav s svojimi deli segla do roba norosti in samouničenja. Tako se torej Filio, ki se je ob koncu svoje prvoosebne pripovedi (v prvem delu romana *Filio ni doma*) zdela precej pomirjena, znajde pod lupo nikdar identificiranega opazovalca, morda opazovalke, recimo kar same avtorice, ki se pojavlja kot opomin vesti s svojo drugoosebno pripovedjo o vsem, kar muči Filio. Korenine teh muk so jasno izražene, še preden v prvem delu sploh izvemo, kakšno je pravzaprav bilo življenje na Otoku in kdo je tako globoko zaznamoval Filio. *Ptičja hiša* torej nadaljuje iskanje edinega moškega, ki se zdi pomemben za Filio, se pravi Urija, in preden se prav prek slik, na otvoritvi razstave, lahko spet srečata, si Filio izbere dodatni pekel, ponovni spust v nevarne globine svoje biti. Najbrž je za marsikaj odločilen strah pred preveliko navezanostjo na Urija, nekakšnega nedosegljivega, že nad spolnost in telesno poželenje dvignjenega Orfeja, kakor se dejansko pokaže prav v okvirni pripovedi. Najprej je Filio nekakšna hrepeneča in nepotešena Evridika, hkrati pa tudi Menada, tista, ki si jemlje pravico odločati, kateri moški bo zadostil njenemu poželenju. Kot Menada namesto razkosanja Orfeja poskuša uničiti sebe in enega izmed svojih ljubimcev, kar jo pelje še globlje, v zapor, trpinčenje, pa tudi v prvi intimnejši stik – manj z žensko kakor z nežnostjo, ki ji jo ta ženska prinaša. Trma in neomajnost pripeljeta Filio iz zapora, kar pa pomeni ločitev od sozapornice in ponovno soočenje s slikami, ki so jo pred "nesrečo" začele zastrupljati, preden so jo po osvoboditvi lahko spet pripeljale v stik z ljubeznijo, življenjem, Urijem. Vendar Uri ni sam: spremljata ga mlajši moški in ženska, Dečko in Kalina, ki sta v trikotniku z Urijem nosilca povsem drugačnih vrednot od Filiinih. Vsi trije vzdržujejo svojo eutopijo, svoj mir, za katerega pa je nujno, da je ves čas dvignjen nad telesnost in da se hrani z duševnimi vezmi, ki se obnavljajo v tej trojici. Kakor se pokaže, Filio s svojo ustvarjalnostjo ne najde odrešitve, medtem ko Kalina vsaj na videz ni (več) ujetnica sveta, o katerem pripoveduje v svojem romanu, rokopisu, ki ga izroči v branje Filio. Zaključna okvirna pripoved se spet

po načelu notranjih odsevanj po svoje rojeva iz tega romana v romanu: vsaj za Filio je tako, kakor da so dogodki iz te "vrinjene" pripovedi resničnejši celo od njene vsakodneвне izkušnje, in povsem jo pretrese ciza na dvorišču trojkinе domačije, prav taka kot v Kalinini pripovedi. Tu se ob sami anekdoti zastavlja nekaj zanimivih vprašanj, ki mučijo tudi Filio: ali dejstvo, da imata osrednji osebi v tej vrinjeni pripovedi isti imeni kakor Dečko in Kalina, da sta tudi drugače podobni osebama v okvirni pripovedi, pomeni, da je vrinek avtobiografski? Če je tako, potem je "Kalina", ta ali ona, s pripovedovanjem (v tretji osebi!) preseгла svoje stiske, svoje srečevanje s pticami, torej z norostjo, ki obseda Filio. Literatura se tako nehote vsiljuje kot uspešnejše zdravilo za duševne in telesne rane od drugih oblik ustvarjalnosti. Lahko bi rekli, da je najprimernejša pot iz distopije, ki se v romanu vsaj pri Kalini razreši v (delno) eutopijo. Tako je Kalina svojevrstna Evridika, ki po nešteti spustih v nove in nove peklenске izkušnje, vse prepogosto vsiljene in ne izbrane, zmore zavrniti negativnost, ki bi jo počasi dokončno uničila, in se odloči za vzpon, ki pa ga ne izpelje sama. Dečko ob njej, ranocelnik, zeliščar, je v romanu prava podoba Hermesa, ki nima pravice biti kaj več kakor posrednik in zdravitelj ob obeh, ki mu sicer pomenita varnost in dom, Uriju-Orfeju in Kalini-Evridiki. Ob koncu romana prav tesna povezanost Urija in Kaline postane za Filio nevzdržna. V svoji razklanosti, v svojem orfičnem sparagmu, raztreščенosti, ki jo še povečuje ostanek njene sence, njene menadne narave, ne vidi drugega izhoda razen poti, ki naj bi ji pomagala, da se zaceli, vendar sama. Filio torej ne nosi brez globljega razloga ime, ki ga ni mogoče spolno opredeliti: predvsem ona v romanu združuje vse različne vidike Orfeja, Evridike, Menad, se pravi apolinično in dionizično naravo, svetlobo in senco,²² v vsej neustavljivosti obratov in nedoločljivosti svoje identitete.

■ V iskanju prostora, kamor bi se lahko umaknila iz svoje distopije in hkrati tudi orfične razkosanosti, je Filio vsekakor podobna Ozirisu, hkrati pa je upati, da se bo morda lahko zlepila kot samo sebe porajajoča združevalna energija, Izis. Še posebej je Filio presunjena ob Kalinini zgodbi o drugi distopiji, drugih trpljenjih, ki odzvanjajo njenim. V odsev zaporu, iz katerega se je izvlekla Filio in kjer so bile ženske prav kakor na Otoku med seboj pogosto bolj krute od moških ali celo od moškega nasilja nad svojimi telesi in dušami, se v Kalinini pripovedi kaže hlev, neznosni skupni prostor, zadnji krog v junakinjinem peklу, potem ko ujeta v "ptičji hiši", Hiši spominov, kakor jo imenuje, s svojim telesom ne zmore dovolj ubogati, zadovoljiti moške, ki jim je prepuščena na milost in nemilost. Spuščanje v ta infernalni prostor se je za junakinjo začelo pri trinajstih letih, ko jo odkupijo od doma, določijo za žrtev na sprevrženem oltarju prostitucije. Mitološka Kora kot v vseh patriarhalnih družbah nima nikakršne pravice uveljaviti svojo misel, željo: mati se pogaja o njeni usodi s tistimi, ki so bili tudi njeni mučitelji, kot se počasi izkaže, saj je Kalina rojena iz prav takšnih zaporednih posilstev. Kasneje, ko Kalino vržejo iz javne hiše in jo vrnejo v domačo vas, se potencialni incest še stopnjuje, saj jo kot že v otroštvu zalezuje Njen, materin partner. V tej družbi, kjer

še vedno vladajo vojaški zakoni, so ženske v vsakem primeru kaznovane, odrinjene za rute, s katerimi si morajo zakrivati obraze, prisiljene pristajati na moško poželenje tudi doma, čeprav z domačimi moškimi nimajo pravice imeti otrok. Torej gre najprej v javni hiši za distopijo, kjer nosečnost pomeni izgon, vrnitev domov, v novo distopijo, v kateri ženske nimajo nadzora nad svojimi otroki, ki izginjajo ali rastejo v tujih naročjih. Vsi naravni zakoni plodnosti so tako povsem zastrupljeni, zato ni čudno, da je Mati pravo nasprotje alegorije Demetre, še bolj v službi moških zakonov kakor v stari Grčiji.²³ Zanimiva je Kalinina strategija preživetja v teh nečloveških razmerah: v domači vasi in tudi v javni hiši združi v sebi več mitičnih vzorcev hkrati, ostaja podložna hči, ki se umika v svoje sanjske eutopije, hkrati pa je ploditeljica, zdraviteljica s pomočjo vrta, plodnosti zemlje, se pravi z razsežnostmi Demetre. Če ji ni dovoljeno negovati otroka, bo negovala zemljo, prek katere doživlja obredni stik z letnimi časi, s svetostjo sveta, česar ji nihče ne more oskruniti, čeprav se mora sama od vrtnarjenja ločiti, če se želi rešiti. Vendar je ta ločitev samo začasna: v novem domu zdaj prerोजना Kalina, če seveda sprejmemo možnost, da sta fiktivno fiktivna in fiktivno realna²⁴ junakinja ena in ista oseba, skupaj z Urijem skrbi za sadike v rastlinjaku. Rože tu delujejo kot simbol čistosti, po vseh neznosnih poniževanjih in prisilah, ki jih je v svojem odraščanju na Otoku doživljal tudi Uri.

Ob številnih drugih elementih, ki jih ta razprava ne more zajeti, se zdi v obeh romanih Berte Bojetu najbolj zanimiva gradnja na vzporednih strukturah, na vzporednih u-toposih, včasih boleče blizu sodobnim dogajanjem, gradnja, ki s pomočjo kompleksnih, večplastnih in izrazito mitološko pogojenih oseb ustvarja bogastvo, poglobljenost podob, vizijo sveta, kjer je literatura, pripoved potrebna, nujna, predvsem za Filio, za bitje, ki morda najizraziteje uteleša iskanja, neosredotočenost, izgubljenost, razkosanost sodobnih ljudi. V *Ptičji hiši* prav nič ne vemo, kakšna bo usoda Kalinine zgodbe, jasno pa je, da je pripoved opravila svojo iniciacijsko vlogo pri Filio, da je postala vodilo za pot tega androginega bitja k samemu sebi.

Če povzamem svoje razmišljanje, lahko ugotovim, da se v različnih prostorih in različnih jezikih skoraj sinhrono pojavljajo prozna dela, ki kljub formalnim razlikam ravnajo podobno z mitskimi vzorci in mitsko-utopičnimi prostori, v katerih se udejanjajo. Ob primeru ženske-ustvarjalke, oblikovalke svoje usode, svoje ustvarjalnosti, svoje zavesti, v sodobni ženski književnosti najjasneje prihaja do izraza nov mitem Evridike, ki v bolj ali manj mitsko obarvani pripovedi razrešuje svoje odnose z moškimi, se pravi, z različnimi inačicami Orfeja, hkrati pa tudi z ženskami, pri čemer je v ospredju navezovanje na par Demetra-Perzefona. Nova Evridika vsekakor še ni oblikovala svoje dokončne podobe, saj tudi ni mogoče z gotovostjo sklepati, kam se bo usmerila književnost pisateljic, katerih ustvarjalnost je deloma predstavljena v pričujoči razpravi. Nedvomno pa je mogoče ugotavljati, da so miti v sodobni književnosti nadvse živi in da romaneskna pripoved, še tako nelinearna, fragmentirana zgodba ostaja zvesta svoji etimološki pogojenosti, mitu,²⁵ s tem pa tudi svoji

vlogi, osveščanju bralcev, ustvarjanju novih vzorcev, preoblikovanju starih načinov izražanja in tudi obnašanja.

OPOMBE

¹ Izraz Majde Stanovnik; prim. *Kafka na Slovenskem*, Primerjalna književnost 8, 1985, št. 1, str. 42-60.

² Družbenopolitična plat problematike stopa v ospredje v pregledu različnih opredelitev utopije kot podobe idealne družbe predvsem pri Guyu Bouchardu, še posebej v *prispevku Eutopie, dystopie, para-utopie et péri-utopie*, v skupinskem projektu *L'Utopie aujourd'hui*, Les Presses de l'Université de Montréal, Les éditions de l'Université de Sherbrooke, 1985, str. 133-217; avtorji Guy Bouchard, Laurent Giroux in Gilbert Leclerc vsak po svoje kažejo na aktualnost utopične misli, ki se jim danes najizraziteje kaže v znanstveni fantastiki. Čeprav se tudi v njihova razmišljanja ves čas vrvijo mitični vzorci, jim avtorji ne posvečajo posebnega pomena. Za razliko od njih Ruth Levitas že takoj v uvodu v svoje delo *The Concepts of Utopia* (Syracuse University Press, 1990, str. 1) trdi, da je utopična danost našega notranjega sveta zasidrana v mitih, še posebej tistih, ki govorijo o nastanku sveta in njegovi usmerjenosti, kar torej pokriva temeljne mite, tiste, ki najgloblje zadevajo spraševanje o našem bivanju ali nebivanju.

Podobno razmišljanje najdemo v številnih delih francoske feministične filozofije Luce Irigaray, ki se pri opazovanju stanja v družbi in utemeljevanju nujnosti družbenih sprememb zelo pogosto naslanja na mitske vzorce. Tako dostikrat seže v preteklost in ob različnih mitih pokaže, kako so se utemeljevale arhaične družbe in kaj od njihovih načel se je obdržalo do danes. Mitska zgodba je pri njej nekakšna distopija, na osnovi katere napoveduje eutopijo novih spoznanj, novih odnosov, o čemer bo še govor. Bolj politično razmišljanje v zvezi z ženskimi vizijami sveta prihaja v ospredje v delu *Je, tu, nous*, Pariz, Grasset (Livre de Poche), 1990.

³ Guy Bouchard v svojih delih uveljavlja oznako "eutopija" za pozitiven, skoraj idealen romaneskni konstrukt, za razliko od "distopije", nasprotja tovrstnih razmer. Izraza se ob že navedenem zborniku *L'Utopie aujourd'hui* pojavljata v njegovi razpravi *Les utopies féministes francophones*, Revue francophone de Louisiane, vol. 1, no. 1, str. 39-62. Bouchard se tu osredotoči predvsem na nekatera dela Louky Bersianik, Françoise d'Eaubonne, Christine Renard, Christiane Rochefort, Elisabeth Vonarburg in Monique Wittig.

⁴ Poleg obeh omenjenih Francozink bi bilo mogoče v sklop razprave prirediti tudi dela Jeanne Hyvard, Annie Lederc, Marie Redonnet in drugih, pri Kanadčankah pa romane Francine D'Amour, Nicole Brossard, France Théoret in Yolande Villemaire. (Velja poudariti, da se francosko pišeči avtorji v Kanadi veliko raje predstavljajo kot "Kvebečani", "Akadijci" ali "Franko-Ontarijci" kakor pa kot Kanadčani.)

⁵ Morda najzanimivejše delo v frankofonem prostoru, ki vztraja pri "utelešenosti", "prekrvljenosti" ženske literature, pri njeni posebni naravi, ostaja še vedno knjiga v dveh zvezkih *Promenade femmilière*, Pariz, Éd. des femmes, 1981, ki jo je avtorica Irma Garcia nedvomno oblikovala v letih največjega utopičnega zagona francoskega feminističnega gibanja.

⁶ Pariz, Éd. des femmes, 1980.

⁷ Clarice (Lispector) je ime, ki se v prozi Héléne Cixous nenehno vrača kot navdih, kot romaneskna oseba, ki govori, je "telesno" prisotna, je nekakšna oživiljena Evridika, ki ima pravico do izražanja v literaturi svoje somišljenice. Zgodovinska Clarice Lispector, brazilska feministična pisateljica, je ena izmed številnih umetniških osebnosti, ki jih Cixous neprestano vabi v svoje utopije, virtualne prostore, kjer se Beethoven recimo srečuje z Ingeborg Bachmann ali Celanom ali osebami iz Nibelungov. Morda najizrazitejša je pri Cixous simbolno, mitološko obarvana utopija, združitev eutoposa in distoposa, kjer sinergija, razumevanje predvsem med ženskami pomaga pri premagovanju težav. Ti vzorci in tovrstno združevanje prostorov in časov so značilni za vse literarno delovanje te ustvarjalke, vse do zadnje proze *La Fiancée juive. De la tentation*, Pariz, Éd. des femmes, 1995.

⁸ Toronto, McLelland & Stewart, 1974 (1986²).

⁹ Str. xi: "(...) the increasing number of Canadian novels of the seventies that explore the personal development of the artist."

¹⁰ Predvsem o navezovanju na mitem Abelarda in Eloize govori Jan Bauer v razpravi *The Impossible Love*, Dallas, Spring Publication, 1993.

¹¹ Toronto, McLelland and Stewart, 1985.

¹² "(...) the best and most cost-effective way to control women for reproductive and other purposes was through women themselves", Atwood, str. 320 – ugotovitev, ki jo zagotovo najdemo tudi pri Berti Bojetu.

¹³ Oba izraza, mitem in arhetip, sta v svoji pomenski razsežnosti podobna; vemo, da slednjega dolgujemo predvsem C.G. Jungu in da ostaja še vedno aktualen, čeprav sodobni raziskovalci mitov predvsem v frankofonem svetu raje rabijo izraz mitem, ki ga je uveljavil francoski antropolog in mitograf Gilbert Durand. Najizraziteje je ta pojem določil v razpravi *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Pariz, Berg International, 1979, kjer ga je v nadaljevanju strukturalistično-semiotične misli opredelil za osnovni mitski vzorec, ki utemeljuje vsakršno strukturo in je torej antropološka danost naše zavesti.

¹⁴ Mezopotamski miti se najizraziteje pojavijo v razpravi *Le Corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Pariz, Presses de la Renaissance, 1992. O ženski, ki poduhovlja moškega s svojim telesom, kakor s tem v zvezi razmišlja Chawaf, govori Marianne Bosshard, *Le mytheme de la femme comme initiatrice à la spiritualisation de la chair*, v zborniku *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, ur. Metka Zupančič, Ottawa, Nordir, 1994, str. 146-155.

¹⁵ Pariz, Éd. des femmes, 1993.

¹⁶ O pogojenosti ženske z globokim hrepenenjem po povezavi med materjo in morjem govori Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Pariz, PUF, 1981, str. 37: "Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. Le grand cycle est le cycle de l'éternel retour. Qui tout naturellement nie le mythe masculin du progrès technique et de la foi dans le futur. Le grand mythe de l'horreur du progrès, Frankenstein, a été créé par une femme."

¹⁷ Kolegice, ki so se doslej ukvarjale s tem romanom, so v glavnem pripravljene sprejeti avtoričino precej avtoritativno stališče, da je treba konec romana in junakinjino smrt jemati pozitivno, čemur se pridružuje tudi Monique Nagem, *Chantal Chawaf: en quête des origines, d'un lieu mythique*, v *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, str. 156-162.

¹⁸ Montréal, Quinze, 1980.

¹⁹ Montréal, Boréal, 1995.

²⁰ Celovec-Salzburg, Wieser, 1990; 1995.

²¹ *Discerning the Genre and the Expression of Gender in the Novel Filio Is Not Home by Berta Bojetu*, referat na slavističnem srečanju ob kongresu MLA, San Diego, ZDA, december 1994.

²² Elementi orfičnega mita, ki jih navajam, so v podrobnosti razloženi v delu *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature* ameriškega komparativista Walterja A. Straussa (Cambridge, Harvard UP, 1971).

²³ O žrtvovanju Kore in barantanju o njeni usodi, predvsem pa o nevzdržnosti tovrstnih razmer govori Luce Irigaray v delu *Le Temps de la différence*, Librairie Générale Française, 1989, predvsem str. 87 v zvezi z Antigono in str. 113-120 v zvezi s parom Demetra-Kora.

Zanimiv vir za raziskovanje ženskih mitemov in njihovih spreminjanj skoz zgodovino je obsežno delo Barbare Walker *Women's Encyclopedia of Myths and Secrets*, New York, Harper Collins, 1983.

²⁴ Tudi tu uporabljam terminologijo Majde Stanovnik.

²⁵ Kakor vemo, grška beseda *mythos* najprej in predvsem pomeni prav zgodbo.

Ta članek je del širše raziskave o prisotnosti mitov v sodobni francoski prozi, ki jo financira kanadski svet za raziskovalno dejavnost. Obenem je del skupinskega projekta "Réécriture des mythes: utopie au féminin", ki ga pripravlja avtorica skupaj z Joëlle Cauville (z univerze St. Mary's v Halifaxu) in h kateremu sta pritegnili nad dvajset sodelavcev iz Kanade, Združenih držav, Francije in Belgije. – Osrednje misli članka je avtorica predstavila na predavanju v Slovenskem društvu za primerjalno književnost 27. junija 1995 v Ljubljani.

Razprava posega v problem razmejitve med pojmom modernost in periodizacijsko oznako modernizem. Ključna je trditev, da pojem modernost prekriva precej širši segment časa in da skozi zgodovino njegovega obstajanja prihaja v posameznih fazah do določenih sprememb njegove temeljne pomenske vsebine. S posebno pozornostjo so sumarično pregledane nekatere interpretacije modernosti (Calinescu, Vattimo, de Man), predvsem pa razprava opozarja na tisti specifični premik v pomenu oznake modernosti, ki se je dogodil v drugi polovici 19. stoletja, zlasti pri Baudelairu in Nietzscheju. Ta modifikacija v pojmu modernosti je odločilna za kasnejše pojave modernizma in napoveduje ustrezno razumevanje njegove umetniške strukture. Premik v pojmu modernosti ob izteku postromantike že implicira zavedanje zgodovine kot vedno znova reinterpreteranega dejstva in posledično tudi pojem detotalizirane resnice, to pa predstavlja tisti okvir, ki opredeljuje tudi navzven razhajajoče se pojave in gibanja modernizma.

Modernizem je zbirno ime za vrsto izrazito inovacijskih gibanj 20. stoletja, ki jih literarni in drugim umetnostnim vedam zaradi divergentne narave njihovih poetoloških teženj dolgo ni uspelo povzeti pod skupno periodizacijsko oznako. Kot nedvoumna in historično pregledna oznaka se je lahko ustalil šele po letu 1975, ko so bili deležni ustrezne pozornosti tudi že pojavi postmodernizma in je kritični refleksiji uspelo prav v soočenju s temi novimi umetniškimi težnjami opredeliti kompleksno bistvo modernistične strukture. Pojem modernizem predpostavlja specifično koncepcijo resnice, izpričano v umetniških pojavih od izteka postromantike do prvih nakazanih postmodernističnih teženj.

Medtem ko je modernizem periodizacijska oznaka, s katero zajemamo fazo v razvoju umetnosti 20. stoletja, pa ima pojem modernosti povsem drugo vsebino in se z modernizmom historično ne prekriva. Modernost je predvsem širša oznaka, nanaša se na zavest modernega, torej tudi na zgodnejše segmente evropske zgodovine; po nekaterih rabah (Nietzsche, de Man, Bahtin) sega celo v čas najzgodnejših zasnov evropskega mišljenja, utemeljenega v metafiziki racionalnosti, po drugih pa v konec srednjega veka. Pravzaprav gre z njo, kot ustrezno opozarja Calinescu, razumeti dvoje pomenov. Prvi se nanaša na koncepcijo modernosti, kakršno je utrdila novoveška evropska misel s kultom razuma in kultom akcije, zlasti pa jo je promoviralo razsvetljenstvo v pomenu znanstvene in tehnološke progresivnosti (z elementi ekonomske in socialne mobilnosti, kar je omogočal vznik kapitalizma). Drugi se nanaša na Baudelairov pojem estetske modernosti, ki je z elementi uporništva, anarhije, apokaliptičnosti in aristokratske samoizključitve v svoji lestvici vrednot radikalno protimeščanska. Sama razpoka v pomenu modernosti datira v čas razkroja romantike in sovпада na sociološki ravni s pojavi umetniške boeme, na umetniški pa s pojavi poudarjenega esteticizma, tj. nakazovanja tokov larpurlartizma, dekadence in simbolizma. Modernost v obeh

pomenih, v buržoaznem ali filistejskem¹ in v kulturnem ali anarhičnem, ima za modernizem zgolj posredno vrednost, ne pa tudi zane-marljive. Med buržoaznim in estetskim pomenom modernosti obstaja nerazrešljiv antagonizem, vendar pa v svojem bistvu "stimulirajoč vrsto vzajemnih vplivov v njuni maniji za medsebojno destrukcijo" (Calinescu 1977, str. 41).

Vattimo v nasprotju s Calinescujem ne razlikuje med omenjenima dvema pomenoma in razume modernost kot epoho, "v kateri pre-prosto biti moderen postane odločilna vrednost na sebi" (Vattimo 1992, str. 1). Po njegovem gre za "odnos, ki se ni prebil v ospredje pred koncem 15. st. (pred 'uradnim' začetkom moderne dobe), ko se umetnik začne razumevati kot ustvarjalni genij in se javlja naraščajoče intenziven **kult novega in izvirnega**, kakršen dotlej ni obstajal (v preteklih dobah je dejansko imelo največji pomen posnemanje modelov)" (str. 1-2). Kult novega in originalnega je po Vattimu v tesni zvezi s "konceptijo zgodovine kot progresivne realizacije" (str. 2), ki je v svojem bistvu nujno "unilinearna". Vattimo sklepa, da se "skladno s to hipotezo modernost dovrši, ko iz številnih razlogov zgodovine ni več mogoče gledati kot unilinearne" (prav tam). Konec ideje modernosti po njegovem sovpada s krizo ideje zgodovine v pomenu ideje progresizma (prim. Vattimo 1992, str. 3). Ta Vattimova raba se prekriva s Toynbeejevo datacijo moderne dobe (15.-19. st.), medtem ko se misel o dovršitvi modernosti ujema z Lyotardovo optiko, ki konec modernosti razume kot konec "velikih zgodb". Takšna stališča se ustrezno ujemajo tudi s pojmom postzgodovine (fr. post-histoire), kot ga uporablja Arnold Gehlen, in se nanaša na stanje, v katerem se "razvoj sprevrže v rutino" (Vattimo 1991, str. 7).

Po Calinescuju predpostavlja modernost **zavest časa**, tj. historičnosti kot **linearnega in ireverzibilnega** časa, kar pomeni, da ideja modernosti ne obstaja v družbi, ki ne pozna temporalno sekvencialnega pojma zgodovine in ki organizira časovne kategorije v skladu z mitičnim in rekurentnim modelom, kot ga opisuje Mircea Eliade. Ideja modernosti, ugotavlja Calinescu, je v tesni zvezi s sekularnim pogledom na svet² in njen konstitutivni element je čut za neponovljivi čas. Podobne izpeljave, celo z rabo pojma "modernost", vendar v zvezi z romanom, najdemo tudi pri Bahtinu, ko govori o premikih mišljenja v zvezi z zavedanjem zgodovine, le da pomakne nastavke dosti bolj nazaj. V Bahtinovi razlagi so pojavi dialoškega tipa zavesti zvezani z zametki demokratičnosti, ob tem pa je zanimivo spomniti, da tudi *OED 2* ob pojmu modernost omenja tole rabo iz leta 1904: "... modernity simply means democracy." Interpretacija modernosti pri de Manu, ki tudi izpostavlja zavest časa, datacijsko pa je blizu Bahtinovi, se seveda razhaja z omenjenim Calinescujevim gledanjem na vprašanje historičnega, saj v skladu s svojim poststrukturalističnim izhodiščem preinterpretira pogled na zgodovino in na vlogo neposredne zavesti sedanjosti, pri tem pa se navezuje na Baudelairove in Nietzschejeve interpretacije časa kot **večnega vračanja**.

Calinescu ob problemu modernosti opozarja na obrat od estetike permanentnosti k estetiki tranzitornosti in imanence, katere osrednja

vrednost je sprememba in novost (novelty). Podobno rabo modernosti kot inventivnosti omenja tudi de Man, vendar jo označi kot ne zadosti reflektirano. **Vprašanje inovacije** v opredelitvah modernizma nima povsem enake teže kot ob pojmu modernosti. Levin je trdil, da je v modernizmu novum postal konvencija, za Poggiolija je inovacija kliše, po sodbi Howea je sicer inovacija osrednji, za Calinescuja pa samo eden od kriterijev modernizma, medtem ko je že Kermode takšno stališče neizpodbitno zanikal s trditvijo, da za to poetiko inovacija ni zadosten kriterij. Vendar pa je izjave, da angažiranost za eksperiment in novo pripada tradicionalni ideologiji visokega modernizma, mogoče zaslediti celo v osemdesetih letih v razlagah F. Jamesona.³ Stališče o koncepcijah revolucionarne narave modernizma je zagovarjala še frankfurtska šola, moment perpetuiranja revolucije in inovacije v visokem modernizmu pa je omenjen tudi pri Lyotardu, ko izpostavlja postmodernistično nezadovoljstvo z dezintegrirano logiko modernističnega stila.

O idealu modernosti v kontekstu umetnosti je eksplicitno razmišljal že Stendhal v *Histoire de la peinture en Italie* (1817) in z njim seveda razlagal romantiko, vendar pa je važno, da je s tem pojmom predpostavljal zavest **neposrednega življenja**. "Romantičnost je umetnost prezentiranja [...] aktualnega stanja [...]" (Stendhal 1955, str. 27). Modernost mu torej pomeni čut za neposredni čas, dejansko pa je s tem poudarjen izostren čut za temporalnost, čeprav njegov pojem temporalnosti še ostaja ujet v postromantični okvir. Vsekakor pa takšna koncepcija ideala modernosti kot romantične umetnosti v širšem pomenu besede pravzaprav napoveduje razmah avantgarde, saj je Stendhal v opredelitvah romantičnega uporabil enake elemente vojaške metaforike, ki veljajo za avantgardnost⁴ (prim. Calinescu 1977, str. 39-40). Bistveno je, da je Stendhal s svojim pojmom romantičnega, čeprav precej razločno ujetim v buržoazno koncepcijo modernosti, izpostavljal pomene sedanjost, sprememba in relativnost, še zlasti pa, da je hkrati že nakazal bežnost in začasnost sedanjosti, s tem pa anticipiral pojem modernosti, ki ga je ekspliciral Baudelaire. Tudi Calinescu (1977, str. 39) ima Stendhalove izjave o modernosti za prvi osnutek Baudelairovega razumevanja modernosti.

Modernost pri Baudelairu po številnih sodbah doreče novoveški kult novega kot eksaltacije nad sedanjostjo. Vendar pa je v njegovo razumevanje sedanjosti vnesena bistveno nova komponenta. Za Baudelaira modernost kot osredotočenost na sedanjost predpostavlja zavedanje njene nestabilnosti, konstantne pervertiranosti, ključna je zavest o **tranzitornosti, eluzivnosti in efemernosti**, ali z drugo besedo, Baudelairov pojem modernosti izpostavlja tudi zavest o začasnosti ali hipotetičnosti resnice. Kasneje je to razumevanje resnice radikalizirano pri Nietzscheju s formulacijo, da "ne obstajajo dejstva, [ampak] samo interpretacije" (prim. *Volja do moči*, paragraf 481). Spodnašanje gotovosti resnice, kot ga je odprlo Baudelairovo razumevanje modernosti, je bilo utemeljeno v agnostično materialističnih izhodiščih postromantičnega duha, ki ne pozna več enotnosti človekovega psihofizičnega sveta, ampak se istočasno, ko ugotavlja

kompleksnost človekovega jaza, zaveda njegove protislovnosti in spremenljivosti, heteronomnosti in relativnosti njegove subjektivnosti, ki je odvisna tudi od brezosebne, objektivne biološke, socialne in historične stvarnosti, a seveda ne more več imeti veljavnosti prave transcendence. Takšno poromantično interpretiranje jaza nikakor ni identično z modernizmu pripadajočim doživljanjem človeka in razumevanjem vprašanja o resnici, četudi opazno napoveduje detotalizirajoče koncepcije gotovosti, ki pripadajo samorazumevanju človeka v 20. stoletju. Baudelairovski jaz, kot pričajo njegove pesmi, pa tudi drugi zapiski, vendarle še nakazuje potrebo po točki stabilnosti in verjame, da obstaja "tista druga polovica, ki je večna in nespremenljiva" (Baudelaire 1961, str. 1163). **Vprašanje jaza in gotovosti** je pri Baudelairu samo nakazano **destabilizirano** in kasneje z Nietzschejem postavljeno na novo raven. Tako je modernistični, post-nietzschejevski človek vendarle v drugačnem razmerju do svojega jaza in v nekem novem pomenu suveren, a to je že drža, ko je bila odsotnost transcendence in vsakršnega višjega jaza, torej praznina ali to, kar poimenuje formulacija o smrti boga, sprejeta kot vrednota oziroma največje razkošje, bogastvo in moč, torej ko je človek z novo (samo)zavestjo v sebi dojel, da so bogovi, tj. tisto, kar naj bi bilo garant gotovosti, zgolj domislek "samokrižanja (avtokrucifikcije) in avtoprofanacije človeka", kot je izjavljal Nietzsche. Zanj je človek prihajajoče dobe vsekakor avtonomen in supra-moralen človek, suveren do svojega jaza, s stilom v svojem značaju, a brez religije, ker so vse na dnu sistemi krutosti. S koncem metafizike in modernizmom vprašanje o gotovosti (certitudo) ni več ustrezno, vsaj v smislu kartežianstva ne.

Baudelairovski koncept modernosti skladno s postromantično zavestjo o protislovnosti resnice **destabilizira** tudi **pojem lepote**. Lepo za Baudelaira ni nič enkratnega in absolutnega in zanj je grdo povsem legitimna entiteta lepega. Na njej je nekaj satanističnega in prav ta inherentna kvaliteta "neizrabljene, grozeče moči", "maščevalne brezčutnosti", "nesreče" (prim. *Rakete X, Rakete XI*) je tisto, po čemer je Baudelaire opredeljeval svojo pripadnost moderni estetiki. V pojmu lepote se že nakazuje pomen eksistencialnega. Lepota je neskončno variabilna in kot taka je zanj skrivnost, nekaj, "**kar dopušča domneve**", kar "zmedeno zbujaja misel na naslado in žalost" (*Rakete X*), je "groza", "bolečina, [ki] navda duha z umirjeno radostjo" (*Théophile Gautier*). Polemičen koncept lepega in nakazovanje Baudelairovega pojmovanja modernosti je delno najti že pri Gautieru. Tega sicer še ni v uvodu v *Gospodično Maupin* (1835), ko je v skladu s Kantovim razumevanjem umetnosti poudarjal, da lepo ne služi ničemu in da je vse, kar je uporabno, grdo, s čimer je spodnašal buržoazni pomen modernosti. Tu se Gautier še ni spopadel z vprašanjem, ali je modernost zares nekaj neizpodbitno grdega in nesprejemljivega, kot so se, zvesto tradiciji spopadov med starimi in modernimi, spraševali dotlej, ali pa je v pomenu kasnejše Baudelairove fraze o "heroizmu modernega življenja" lahko tudi kaj estetskega. Drugačno razmerje do vprašanja modernosti je mogoče prepoznati šele v

Gautierovem članku *Plastique et civilisation* (1848), ko je zapisal, da je nedvomno treba sprejemati "civilizacijo, kakršna je", ker bi bilo nasprotno stališče tudi samo plod filistejske morale. Ta odnos do modernosti oziroma do "civilizacije, kakršna je", že nakazuje **veljavnost neposrednega trenutka**, idejo "telquelovstva", pristajanje na "je" v Nietzschejevem smislu, predvsem pa izpostavlja novo kvaliteto v osredotočenosti na sedanjost, njeno dejanskost. Estetska promocija modernosti pri Baudelairu je vsekakor, kot je ugotavljal že Calinescu, izvirala iz preseganja romantičnega eskapizma in iz nasprotovanja akademizmu, prav poteza adverzativnosti in vsakršnega nasprotovanja pa je zaznamovala vsa kasnejša avantgardistična gibanja in sam modernizem. Baudelairov estetski koncept modernosti je hkrati, ko je uveljavljal novo razumevanje funkcioniranja umetnosti v skladu s formulo "épater le bourgeois", anticipiral tudi držo Nietzschejeve filozofije in antropologije, posredno pa nekatere ključne modernistične poteze, kot so npr. popolna svojevoljnost umetnosti (angl. total gratuitousness of art) ali svojevoljno, nemotivirano dejanje (fr. acte gratuit) modernega junaka, pa tudi temo breztemeljnosti človekovega bivanja.

Pojem modernosti (angl. modernity, modernness, fr. modernité, nem. Modernität) je pravzaprav neologizem; izraz modernity zasledimo v angleščini že 1627, modernness 1731, v francoščini šele sredi prejšnjega stoletja, nemški izraz pa je prevzet iz francoščine. Pejorativne rabe, tj. takšne, ki ne implicira buržoaznega pomena modernosti, se oznaka povsem znebi šele 1859 z Baudelairom v zapisu o slikah Constantina Guysa (objavljenem 1863), medtem ko je imela semantika izraza 1833 v Chateaubriandovem dnevniku s poti od Pariza do Prage še povsem negativno vsebino. Baudelaire je ob Guysovih slikah s pojmom modernosti odprl predvsem vprašanje o **nedovršenosti resnice in njeni istočasni celovitosti**; ali drugače, **detotalizacija resnice ali koncepcija resnice kot razlike**, ki jo je napovedovala že romantična ironija in je odločilna za kasnejšo modernistično poetiko, dobiva tu novo tematizacijo. Baudelaire v zvezi z modernostjo namreč izpostavlja attribute tranzitornosti, bežnosti, naključnosti neposrednega trenutka, "misteriozne lepote" njegovega fluidnega elementa in njegovih zgoščenih metamorfoz. Baudelairova zavest o časnosti tako premore novo kvaliteto: ne le da se zaveda privilegija okoliščine, da se "čas odtiskuje na naše občutke" (Baudelaire 1968, str. 554) in je izvor originalnosti, prav čas s svojo paradoksalno neponovljivostjo je hkrati prepoznan tudi kot tisto, kar destabilizira dotedanji pojem resnice in jo za vedno iztrga iz človekovega dosega. Ali drugače: pri Baudelairu se nakazujejo prve formulacije o **ne-identitetni koncepciji resnice**, kar bi bilo mogoče razlagati tudi skozi njegovo znano izjavo o "jazju, nenasitljivem z nezazom".⁵ Dosledno razumljena Baudelairova opredelitev "modernosti kot tranzitornosti, bežnosti, naključnosti"⁶ pomeni, da resnica ne more biti razumljena kot identitetna struktura oziroma da kartezijski kriterij skladnosti kot mera resnice postane nekako irelevanten. Metafizična logika samoistovetnosti je v tej poetiki očitno omajana.

Baudelairova modernost promovira skušnjavo sedanosti kot zanesljive negotovosti. Razsvetljenskemu univerzalizmu nasproti postavlja **afirmacijo kontingenčnosti realnega**, "zamrznitev prehodnega in efemernega v podobo" (de Man 1970, str. 397). Za Calinescuja je Baudelairova misel o modernosti zgodovinski prelom z dotedanjo idejo modernosti, predvsem pa odpravlja dotlej poznano dihotomijo moderni/stari. S tem preobratom dobi pojem modernosti povsem specifično vsebino in razmejitve med buržoazno in estetsko koncepcijo postane nepovratna. Kompleksnost tega novega pojma modernosti in njena paradoksalnost je v tem, da **resnica ni nič dovršenega**, nič več je ne opredeljuje celovitost (saj v ozadju ni logike istovetnosti) in tudi pojma celote ni več mogoče zajeti v dotedanjem smislu. V ideji modernosti pri Baudelairu gre za spoznanje, da je celota dejansko nekaj nedovršenega, da jo opredeljuje inkonkluzivna logika.

Umetnost predstavlja za Baudelaira privilegirano možnost, da je čutna prezenca zajeta ravno v njeni tranzitornosti. Slikarski gesti ali podobi v poeziji je podeljena možnost, da zamrzne trenutek v gibanju in da posreduje skušnjo neposrednosti. Baudelairov estetski pomen modernosti potemtakem izpostavlja enkratnost, neponovljivost, "značaj neposredne lepote" (*le caractère de la beauté présente*). Njegov pojem modernosti pa izpostavlja še en pomen, ker postane z njegovo poezijo **inspiracija vprašanje metode** in volje. Baudelaire namreč govori o discipliniranosti pesniškega mišljenja in podčrtuje zavestni in hoteni element v procesu umetniške kreacije, zato je z njegovo poetiko estetske modernosti hkrati odklonjena tudi "utrjena in bogata tradicija organske koncepcije umetnosti" ter "romantična ideja naravnega genija" (Calinescu 1977, str. 57). V zapisu o salonu 1846 pravi, da "ni naključja v umetnosti, kakor ga ni pri mehaniki" (Baudelaire 1961, str. 890) in da gre kakor pri stroju za pregleden sistem, viden le izkušenemu očesu izvedenca. Z Baudelairovo poezijo je logiki istovetnosti seveda odtegnjeno zaupanje, vendar četudi je pesniški svet proizveden izključno iz trenutka, iz naključnosti neposrednega časa, tega pa opredeljuje faktičnost v vsem spektru razhajanj, je v poezijo, ki to naključnost reprezentira, vendarle položena ustvarjalna zavest s svojo specifično, pesniško metodičnostjo. Prav po tem Baudelairove modernosti ni mogoče primerjati z ničimer iz preteklosti. Tudi Lyotard v svoji opredelitvi moderne umetnosti poudarja, da ta "posveča svojo 'majhno tehnično izvedenost' (son '*petit technique*'), kot je imel navado reči Diderot, [...] prezentiranju dejstva, da obstaja nepredstavljivo" (Lyotard 1984, str. 78). V literaturi baudelairovsko razumljene modernosti ni navzoča logika odzivanja na svet, ampak konstrukcijska logika ustvarjanja, produkcija novih svetov, proizvodnja v pomenu grškega izvornega pomena *poiesis*. Za Calinescuja Baudelairov pogled na umetnost že nakazuje kasnejši mit mehanično scientističnega v umetnosti, o katerem ob problemu avantgard govori Poggioli (Calinescu 1977, str. 57).

V pojem estetske modernosti je zajeta paradoksalnost neponovljivega časa, časa kot nedovršenosti, in ta modernost je zgolj **sedanjost** v njeni neposredni kvaliteti, v njeni trenutnosti, ki je

kontingenčna. V gesti umetniškega ujeta tranzitorna, bežna in nalključna kvaliteta realnega je tisto, kar se Baudelairu zdi tako težko izraziti in kar opredeljuje z atributi bizarnega, nenavadnega, nezavednega, naivnega, nehotenega, neuničljivega in neskončno raznolikega, potemtakem z atributi, ki po njegovem določajo pojma individualnega in lepega.⁷ V Calinescujevi izpeljavi sledi tale poskus definiranja: "Modernost je tedaj opredeljena kot paradoksalna možnost presejanja historičnega toka skozi zavest o zgodovinskosti v njeni najbolj konkretni neposrednosti, v njeni zdajšnjosti" (Calinescu 1977, str. 49-50). Baudelairova modernost kot **zavedanje neposredne sedanjosti** in sploh temporalnosti je tako implicitno promovirala **zavest drugačnosti ali razlike**, adverzativna gesta, ki iz takšne zavesti izhaja, pa usmerja proizvodnjo ali stvarjanje umetnosti, torej sam akt poetičnosti, k neukinljivi inovaciji, k "absolutno novemu" (Rimbaud), po Calinescujevem branju Baudelaira k "transhistoričnemu kraljestvu vrednosti" (Calinescu 1977, str. 50), s čimer umetniška ustvarjalnost, pripadajoča tako razumljeni modernosti, po njegovih besedah postaja "avantura in drama" (prav tam). Omenjeno dramatično razsežnost modernosti ali z drugo Calinescujevo formulacijo "notranjo konfliktnost moderne estetske zavesti" (prav tam), kakor tudi Baudelairovo frazo o "heroizmu modernega življenja", pa je mogoče povzeti tudi s tistimi pojmi, ki se nanašajo na premike, ki jih izpričuje zavest o drugosti in resnici kot razliki, kar pomeni, da je oznake konfliktnosti in drame mogoče interpretirati tudi z Bahtinovim pojmom dialoškosti, s katerim lahko opredeljujemo v modernizmu uveljavljeno poetiko.⁸ Vendar je v nasprotju s Calinescujevo interpretacijo treba izpostaviti, da Baudelairova modernost odpira, prvič, razumevanje **neprogresističnega pojma inovacije**, in drugič, da Baudelairova modernost kot reprezentacija neposredne sedanjosti odpira **literaturo faktičnosti**, ta faktičnost pa dobiva vse bolj **abstrakten** pomen, kar je v zvezi z moderno umetnostjo ugotavljal tudi že Worringer (1908).⁹

Modernost je bila za Baudelaira 1846 v zapisu ob slikarski razstavi, ko je tudi uporabil frazo o "heroizmu modernega življenja", še pojem, ki se je prekrival z romantiko. Tu je modernost razlagal z atributi "ponotranjenosti, poduhovljenosti, barvitosti, s težnjo po neskončnosti", pri čemer ima ta zadnji atribut več nians, ki ga vežejo nazaj na romantiko, saj nima na sebi še nič takšnega, kar bi lahko merilo na postmetafizični pojem neskončnega v pomenu nedokončanega ali nedovršenosti.¹⁰ Pri kasnejšem Baudelairu (*Le peintre de la vie moderne*, 1863) pa je detotalizacija resnice dejstvo in je utemeljena v radikalizaciji empirizma in agnosticizma, nakazana pa vseeno že 1846 v izjavi, da je lepota način iskanja sreče, kot "obljuba sreče" (*la promesse du bonheur*, Baudelaire 1968, str. 550), in da ima toliko oblik, kot je načinov sreče. Lepota minljivega, tranzitornega, fluidne, uhajajoče sedanjosti je za Baudelaira mnogotera, prav to **razumevanje mnogoterosti** pa je postavljeno v temelj kasnejšega modernizma in njegovega pojmovanja resnice. Kvaliteto mnogoterosti predpostavlja lepota, ki implicira razsežnost eksistencialnega. S koncepcijo poezije *urbane* modernosti se je Baudelaire v *Rožah zla* in v pesmih v

prozi zavestno postavljaj nasproti Rousseaujevi naravi, s svojim pojmom modernosti pa ni spodnašal civilizacije, ampak le barbarski okus progresističnega mišljenja, ki ne premore aristokratske podlage. Obrat, ki je impliciran v pojmu estetske modernosti, je v tesni zvezi s postbaudelairovsko poetiko urbanosti in njeno konstrukcijsko logiko.

Pojem modernosti pomeni v Baudelairovi preinterpretaciji predvsem osredotočenost na neposrednost trenutka, na življenje, ta pozicija pa je zelo blizu Nietzschejevim izpeljavam, zlasti tistim v drugem spisu *Času neprimernih premišljanj*. Temeljno kvaliteto sedanjosti, tj. njeno neposrednost, namreč oba razumeta enako in v njej prepoznava prav posebno vrednost. Pojem modernosti pomeni že Baudelairu predvsem orientacijo k življenju, k dejanskosti v imenu življenjskega interesa, tj. sklopa vrednot, ki ni vezan na kaj odmaknjene, ampak na posameznikovo neposredno navzočnost v svetu in samopotrjevanje. Podobno je Nietzscheju pojem življenja predstavljal med vrednotami izjemo, ki je ne gre prevrednotiti, kajti, kot je zapisal v *Somraku malikov*, "vrednosti življenja [niti] ni mogoče razvrednotiti" (Nietzsche 1989, str. 17). V imenu tostranosti življenja je bil Nietzsche pripravljen izrekati svoj odklonilni odnos do zgodovine in zagovarjati stališče, da je smiselna namerna slepota in brezobzirna pozaba vsega predhodnega, tj. preteklosti kot časa dovršenosti, ker se je samo tako možno izmotati iz zanikanja življenja. Ob takšni Nietzschejevi usmerjenosti k sedanjosti pa trčimo ob paradoks njegovega razmerja do modernosti.

Protislovje v Nietzschejevem razumevanju modernosti obstaja seveda samo toliko časa, dokler si nismo na jasnem, kaj pod tem pojmom razume. Znano je namreč, da je neprizanesljivo zavračal modernost, na drugi strani pa je prav njegova filozofija najbližja podlagam, ki lahko razjasnjujejo modernistično poetiko in samorazumevanje subjekta v literarnih tokovih 20. stoletja. S kritiko modernosti se je Nietzsche po lastnih besedah¹¹ ukvarjal zlasti v spisu *Onstran drugega in zlega* (1886), ko je spodnašal pojme "historični smisel", "objektivnost", ob tem pa plediral za "ostro videnje najbližjega, čas, vse okoli nas" (*Ecce homo*, v: Nietzsche 1989, str. 246). Upoštevati moramo, da se Nietzschejev pojem modernega datacijsko ne ujema z Baudelairovim pojmom, četudi so temeljna stališča Nietzschejeve filozofije kongruentna s preinterpretirano vsebino modernosti pri Baudelairu. Nietzsche z njim prekriva čas metafizičnega mišljenja evropskega človeka in prav zaradi takšne datacije govori lahko o "nezdрави modernosti" (*Antikrist*, v: Nietzsche 1989, str. 277) in so zanj, kot je zapisal Urbančič, moderne ideje "depresija evropskega duha" (*Kritični obrat modernosti*, v: Nietzsche 1988, str. 357), "gibanje proti življenju" (str. 362).

Skupen pa je Nietzscheju in Baudelairu ravno oster čut za sedanjost, kot je ustrezno opozarjal že de Man (1970, str. 396), in razumevanje te sedanjosti kot nekonsistentne totalnosti ali odprte celovitosti, to pa so določila, ki so s pojmom modernosti v Baudelairovi preinterpretaciji napovedovala tudi pozicijo modernizma. Sedanost kot možnost "vrnitve k sebi", kot "ozdravitev" (*Človeško, prečloveško*, v:

Nietzsche 1989, str. 222), je za Nietzscheja predstavljala **osvoboditev jaza**, njegove "instinktivne zanesljivosti" (str. 215), s tem pa je bila na ozadju konteksta, ko je obče razpoznano kot bolezen, privid ali laž (Nietzschejevi pojmi) oziroma kot "paradoksalna, v sebi nemožna entiteta" (Riha 1993, str. 64), jazu dodeljena veljavnost v povsem specifičnem pomenu in obsegu.

Baudelairovska razumljena lepota modernosti kot bizarnost ni nič drugega kot Nietzschejeva afirmacija "tostranske zemske mnogoterosti in samosvojesti" (Urbančič 1988, str. 362). Ta bizarna lepota je "strašna nova kozmična osamljenost, strašna nova svoboda", o kateri spregovori Nietzschejeva filozofija. Nietzschejevo "osvoboditev jaza" napoveduje Baudelairov "jaz", ki se zaveda lastne "nenasitljivosti z ne-jazom", in tako imata baudelairovska razumljena modernost in lepota v ozadju že tisti pojem resnice, ki ne potrebuje gotovosti, kar je kasneje v *Ecce homo* v eksplicitni obliki dorekel Nietzsche: "Ne dvom, gotovost peha v blaznost [...] Vsi se *bojimo* resnice [...]" (Nietzsche 1989, str. 184). To je tisti eluzivni ustroj, o katerem je spregovoril de Man, ko se je lotil inherentnih težav samega pojma modernosti, pred njim pa so vsaj v zvezi z modernizmom nanj opozarjali že Ellmann in Feidelson, Kermodé, Bergonzi, s pojmom hipotetičnega značaja resnice pa tudi Fokkema. Pri obeh, Baudelairu in Nietzscheju, gre za novo razmerje jaza in sveta. Razcep med jazom in svetom seveda ni odpravljen, ne predstavlja pa ta razpoka bolečine, saj jaz suvereno sprejema negotovost ne kot bolečo "samotnost", ampak kot obetajočo novo svobodo, v kateri naj bi "našel sebe" (Nietzsche 1989, str. 158). Nietzsche je v spisu *H genealogiji morale* govoril o "rešitvi dejanskosti" (Nietzsche 1988, str. 282) in "samotnost" interpretiral kot človekovo "zatopljenost, zakopanost, poglobljenost v dejanskost" (prav tam). Odpoved občemu v Nietzschejevi filozofiji pomeni afirmacijo resnice kot razlike, in enako je tudi Baudelaire napovedoval razumevanje pesništva kot nečesa, kar hoče biti v razliki z realnim svetom, zunanjo resničnostjo (prim. Lyotard), čeprav hkrati ne smemo spregledati, da umetnost prav sebe po Baudelairovih besedah še razume kot "kraljico resničnega" (Baudelaire 1968, str. 397).¹²

V Baudelairovi interpretaciji je sedanost razumeti v smislu njegove fraze o "jazu, nenasitljivem z ne-jazom", kar pomeni, da je **modernost** oziroma neposredna sedanost vedno znova **nenasitljivo odprta za drugost, za ne-jaz**. Tako je vpeta hkrati v vedno novo dogajanje časa, vendar ne tako, da bi jo določala le ta drugost (kot objektivno dovršeni čas), ampak sta sedanost in ta drugost v neprenehnem, nefinaliziranem oziroma nikoli dovršenem vzajemnem odnosu medsebojnega sovplivanja in podeljevanja novega smisla. Modernost tako ni nasprotje zgodovini, ampak je z njo nekaj korelativnega. Modernost pomeni aktualno sedanost, aktualno prezenco, aktualno eksistenco, tj. zgodovinsko stanje stvari v neposrednem interesu eksistence same. Modernost je potemtakem dinamičen koncept in prav zato historičnost ni nekaj njej nasprotnega, ampak je njen inherentni segment, vendar v pomenu, ko historičnost sicer

pomeni neko faktičnost, ni pa ta faktičnost tudi nekaj objektivno nespremenljivega. Ali če aludiramo na Nietzschejeve besede: faktičnost je vedno interpretirana. Modernost torej implicira **zgodovinskost kot interpretirano in vedno znova reinterpretirano dejstvo**. Ali drugače, modernost in zgodovina sta kakor Baudelairov "jaz, nenasitljiv z ne-jazom". Prav do tega spoznanja je prišla tudi de Manova intervencija v vprašanje modernosti, ki po naši sodbi, kljub temu, da se avtor eksplicitno odreka periodizacijskega pojma modernizem, pomeni za njegovo dokončno konstituiranje pomembno etapo (prim. de Man 1970).¹³ Njena vrednost je bila prav v tem, da je de Man, izhajajoč s pozicije poststrukturalizma, lahko opozoril na inherentno težavo modernosti, ki predpostavlja nemožnost zadržati modernost. Prav to dejstvo namreč zaznamuje modernost s paradoksalnostjo, o kateri je govoril Baudelaire. De Man se je periodizacijskemu pojmu modernizem odrekel očitno zato, ker sam ni upošteval razmejitve med pojmom modernost in modernizem, res pa je, da slednji kot periodizacijska oznaka tedaj, ko je prvič izšel njegov spis, tudi še ni bil docela konstituiran.

Svoj pogled na modernost je de Man strnil v petih definicijah.

(1) "Modernost obstaja v obliki želje izbrisati vse, kar je bilo prej, v upanju, da nazadnje doseže točko, ki bi bila *resnična sedanjost*, točko izvora, ki označuje *nov začetek*. To kombinirano delovanje igre namernega pozabljanja z dejanjem, ki je tudi nov začetek, doseže polno moč ideje modernosti" (str. 388; podčrtala J.Š.). – Opredelitev ima vsekakor važne konsekvence za vprašanje umetniških avantgard znotraj modernizma.

(2) "Modernost zaupa v moč sedanjega trenutka kot izvora, pa odkrije, da je z izločitvijo iz preteklosti hkrati že bila izločena iz sedanjosti" (str. 390).

(3) "Razumljena kot princip življenja postane modernost *princip izvornega* in se brž preobrne v *porajajočo moč, ki je sama historična*" (str. 390).¹⁴ – Takšno spoznanje o "nemožnosti pobega iz zgodovine" je ugotavljal že Nietzsche in moral "obe nezdrumljivosti, zgodovino in modernost (zdaj z rabo termina v polnem pomenu radikalne preнове), povzeti v nerazrešljiv paradoks, v aporijo, ki je blizu opisu določil naše lastne sedanje modernosti" (str. 391). "Samo skoz zgodovino je zgodovina premagana; *modernost* se tako pojavlja *kot horizont historičnega procesa*, ki mora ostati tveganje, igra" (prav tam; podčrtala J.Š.).

(4) "Modernost in zgodovina sta v odnosu čudne protislovnosti, ki presega antitetičnost in opozicijo." [...] "Modernost in zgodovina se zdita obsojeni, da sta zvezani druga z drugo v samouničujoči zvezi, ki grozi, da obe preživita" (str. 391).

(5) "Modernost, ki je v temelju odmik od literature in zavrnitev zgodovine, deluje tudi kot princip, ki literaturi podeljuje trajanje in historično eksistenco" (str. 401). Razjasnjevanju načina, kako inherentni konflikt določa strukturo literarnega jezika, se je de Man tu eksplicitno odpovedal, čeprav je razvidno, da sam v končni izpeljavi razume pojem modernosti kot transhistoričen pojem – kot literarnost.

Estetski pomen modernosti, kot ga je promoviral Baudelaire in je v kontekstu de Manove poststrukturalistične interpretacije nedvomno preglednejši pojem, je za razvoj literature pomenil pomik v sofistificirano, ekspertno proizvodnjo umetnosti (v tipološkem smislu je to elitna umetnost) ali – če si izposodimo Baudelairov atribut – v *urbano* umetnost. Prav to razsežnost umetniškega pa izpostavljajo tudi Lyotardove razlage.

Lyotard je ob tezi, da “moderna umetnost posveča svojo ‘majhno tehnično izvedenost’ [...] prezentiranju dejstva, da obstaja nepredstavljivo” (Lyotard 1984, str. 78), opozarjal, da si je nepredstavljivo mogoče domisliti, ni pa ga mogoče napraviti vidnega, ga reprezentirati. Po njegovem prepričanju skuša moderna umetnost prav to nepredstavljivo dati na vpogled, to pa lahko stori zgolj skozi svojo lastno formo, skozi izvedenski poseg v materialnost literarnega dela ali njegovo “umetniškost”. Lyotard ob tem opozarja, da je že Kant kot možni indic nepredstavljivega imenoval “brezobličnost, odsotnost oblike” (Lyotard 1984, str. 78). Ravno zato je bila abstrakcija že za Kanta tisto doživljanje imaginacije, ki išče, da bi predstavila neskončno. “Abstrakcija sama je kot prezentacija neskončnega, njegova ‘negativna prezentacija’” (str. 78). Lyotard pravi, da je v tem ‘negativnem predstavljanju’ (npr. Malevičevega belega kvadrata) mogoče prepoznati aksiom avantgardne umetnosti. Ta aksiom zanj pomeni, da so avantgarde ponižale in diskvalificirale realnost skozi preiskovanje slikovnih tehnik (str. 79), hkrati pa so ob tem, ko so si postavljale za cilj predstavitev nepredstavljivega, neprenehno odplakovale zvižaje prezentiranja. Lyotard razjasnjuje svoje stališče do modernizma, ko na vprašanje, kaj je postmoderno, nedvoumno odgovarja, da je del modernega, pri čemer moderno razume v smislu Petronijevih besed *modo, modo*, ki se nanašajo na to, da je treba *dvomiti o vsem včerajšnjem*. “Postmodernizem, ki ga tako razumemo, ni modernizem v svojem koncu, ampak v razvoju, v porajajočem stanju, to stanje pa je konstantno.” (Lyotard 1984, str. 79). Ob takšnem Lyotardovem stališču se odpre problematičnost njegove rabe modernizma, saj ga s takšnim razumevanjem spremeni v nehistoričen pojem. Dejstvo pa je, da tudi Lyotard ne razmejuje strogo vsebine pojmov modernizem in modernost, tako da lahko opredeljuje postmodernizem kot “modernizem v razvoju” (prav tam). Raba v de Manovem smislu razumljene modernosti je tu neupravičeno izenačena s periodizacijskim pojmom modernizem, zato je tudi sledil sklep, da modernizem in postmodernizem nista dvoje obdobj, ampak je slednji le “modernizem v porajajočem stanju”; pri tem ko razume takšno porajajoče stanje celo kot “konstantno”, pa to pomeni, da je tudi postmodernizmu odtegnil vsebino historične oznake za umetnost.

Iz nerazrešenosti razmerja med pojmom modernizem in modernost so izhajale številne težave. Mnogi nesporazumi z interpretiranjem modernizma so nastajali ne le zato, ker je bil globji premislek te poetike in njenih historičnih podlag nezadosten. Habermas je na primer v debati o postmodernizmu sporno posegel ravno zaradi nerazčiščenosti razmejitve med vsebinama modernosti ter modernizma

in ne le zaradi določenih ideoloških predsodkov. Tudi do datacijskih razhajanj pri tem, kako uokviriti modernizem, je prihajalo zato, ker je ideja modernosti ostajala brez konsistentnega analitičnega pretresa, predvsem pa, ker niso bile upoštevane razlike v odnosu do vprašanja modernosti, ki se je skozi zgodovino spreminjal. Zadrega ob datiranju začetkov modernizma nemalokrat celo kmalu po letu 1850 (Köhler, Lodge, Barthes idr.) ali pa po 1880 (Bradbury in McFarlane) in tako vključevanje tokov simbolizma in dekadence ali pa berlinske in dunajske moderne pod periodizacijski pojem modernizma ob ustrezni razmejitvi pojmov modernizem in modernost same od sebe odpadejo. Šele ustrezna evidenca, kako je z vprašanjem modernosti in njenimi reinterpreteracijami skozi različne faze zgodovine, očitno lahko zagotavlja transparentnost pojma in hkrati razvidnost razmerja med modernostjo in modernizmom, s tem pa omogoči tematizacijo periodizacijske vsebine modernizma.

OPOMBE

¹ Calinescu nekajkrat izpostavi oznako filistejstva, ko govori o buržoaznem pomenu modernosti. Prim. Calinescu 1977, str. 41-44.

² Prim. Calinescu 1977, str. 59. Tudi Vattimo obsežnejše opozarja na tesno zvezo s sekularizmom.

³ Prim. Lyotard 1984, str. XVI.

⁴ Prim. Calinescu 1977, str. 39-40.

⁵ "C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive." (Baudelaire 1968, str. 552).

⁶ "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent..." (Baudelaire 1968, str. 553).

⁷ Prim. Svetovna razstava 1855, v: Baudelaire 1977, str. 92.

⁸ Prim. J. Škulj, *Paul de Man in pojem modernizma. Konceptija odprtosti, ki je hkrati celovitost*, Primerjalna književnost 14, 1991, št. 2, str. 41-49.

⁹ Prim. J. Škulj, *Spacialna forma in dialoškost. Vprašanje konceptualizacije modernističnega romana*. Primerjalna književnost 12, 1989, št. 1, str. 61-74.

¹⁰ Prim. Baudelaire 1961, str. 879.

¹¹ Prim. *Ecce homo*, v: Nietzsche 1989, str. 245.

¹² "L' imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini." (Baudelaire 1968, str. 397).

¹³ Prim. op. 8.

¹⁴ "Considered as a principle of life, modernity becomes a principle of origination and turns at once into a generative power that is itself historical." (De Man 1970, str. 390).

BIBLIOGRAFIJA

BAHTIN 1981: Michael Holquist (ur.), *The Dialogic Imagination. Four Essays*. By M. M. Bakhtin, Austin 1981.

- BAHTIN 1983: Mihail Mihajlovič Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana 1983.
- BAUDELAIRE 1961: Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1961.
- BAUDELAIRE 1968: Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1968.
- BAUDELAIRE 1977: Charles Baudelaire, *Rože zla*, Ljubljana 1977.
- BERGONZI 1968: Bernard Bergonzi (ur.), *Innovations: Essays on Art and Ideas*, London 1968.
- BERGONZI 1986: Bernard Bergonzi, *The Myth of Modernism and 20th Century Literature*, Brighton 1986.
- BRADBURY in MCFARLANE 1976: Malcolm Bradbury, James McFarlane (ur.), *Modernism, 1890-1930*, London 1976.
- BARTHES 1953: Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953.
- CALINESCU 1977: Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avantgarde, Decadence, Kitsch*, Bloomington 1977.
- De MAN 1970: Paul de Man, *Literary History and Literary Modernity*, v: *Daedalus*, Spring 1970, str. 384-404.
- De MAN 1971: Paul de Man, *Blindness and Insight*, New York 1971.
- ELLMANN in FEIDELSON 1965: Richard Ellmann, Charles Feidelson, Jr. (ur.), *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, New York, London 1965.
- FOKKEMA 1980: Douwe W. Fokkema, *The Code of Modernism*, v: *Proceedings of the VIIIth Congress of the ICLA*, Budimpešta 1980, str. 679-685.
- FOKKEMA 1984: Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia 1984.
- FOKKEMA 1987: Douwe W. Fokkema, Elrud Ibsch, *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature 1910-40*, London 1987.
- GODZICH 1994: Wlad Gozdich, In *Quest of Modernity*, v: *The Culture of Literacy*, Cambridge, Mass., 1994, str. 247-256.
- HABERMAS 1981: Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, v: *Kleine politische Schriften*, Frankfurt 1981.
- HABERMAS 1985: Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt 1985.
- HOWE 1967: Irving Howe, *Literary Modernism*, Greenwich, Conn. 1967.
- JAMESON 1984: Fredric Jameson, *Foreword*, v: *Jean-François Lyotard, The Postmodern Condition*, Manchester 1984.
- JAUSS 1965: Hans Robert Jauss, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität*, v: Hans Steffen (ur.), *Aspekte der Modernität*, Göttingen 1965, str. 150-197.
- JAUSS 1987: Hans Robert Jauss, *Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno*, v: Reinhart Herzog & Reinhart Kosellek (ur.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, str. 243-268.
- KERMODE 1968: Frank Kermode, *Continuities*, London 1968.
- KERMODE 1971: Frank Kermode, *Modern Essays*, London 1971.
- KÖHLER 1977: Michael Köhler, 'Postmodernismus': Ein begriffs-geschichtlicher Überblick, *Amerikastudien* (22:1), 1977, str. 3-18.
- LEVIN 1960: Harry Levin, *What Was Modernism?*, v: *Refractions: Essays in Comparative Literature*, New York, London 1966.
- LODGE 1979: David Lodge, *Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period*, *New Literary History* (10:3), 1979, str. 547-556.
- LODGE 1981: David Lodge, *Modernism, Antimodernism, and Postmodernism*, v: *Working with Structuralism*, London 1981, str. 3-16.
- LYOTARD 1984: Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester 1984.

- NIETZSCHE 1988: Friedrich Nietzsche. Onstran dobrega in zlega. H genealogiji morale, Ljubljana 1988.
- NIETZSCHE 1989: Friedrich Nietzsche, Somrak malikov. Primer Wagner. Ecce homo. Antikrist, Ljubljana 1989.
- OED 2: The Oxford English Dictionary, Second Edition on Compact Disc, Oxford 1992.
- POGGIOLI 1962: Renato Poggioli, Teoria dell'Arte d'Avanguardia, Bologna 1962.
- RIHA 1993: Rado Riha, Dekonstrucija in končnost subjekta, Primerjalna književnost (16:1) 1993, str. 61-67.
- RUSS 1994: Jacqueline Russ, La marche des idées contemporaines. Un panorama de la modernité, Paris 1994.
- SCHULTE-SASSE 1987: Jochen Schulte-Sasse, Modernity and Modernism, Post-modernity, and Post-modernism: Framing the Issue, Cultural Critique, 1987, št. 5, str. 5-22.
- STEFFEN 1965: Hans Steffen (ur.), Aspekte der Modernität, Göttingen 1965.
- STENDHAL 1817: (Henri Beyle) Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, 1817, v: Stendhal, Oeuvres complètes, vol. XVI, Paris 1955.
- TOYNBEE 1934: Arnold Toynbee, A Study of History, Oxford 1934.
- VATTIMO 1991: Gianni Vattimo, The End of Modernity, Oxford 1991.
- VATTIMO 1992: Gianni Vattimo, The Transparent Society, Baltimore 1992.
- URBANČIČ 1988: Ivan Urbančič, Kritični obrat modernosti, v: Nietzsche, Onstran dobrega in zlega, Ljubljana 1988, str. 347-401.
- WORRINGER 1908: Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, 1908.

NARATOLOŠKI MODELI IN DVORAVNINSKA KONCEPCIJA NARATIVNE STRUKTURE

Naratoški modeli (Barthes, Greimas, Todorov) opredeljujejo pripoved glede na pripovedovano. S tem se vpisujejo v aristotelsko tradicijo pojmovanja pripovedi. Članek obravnava narativno semiotiko z vidika razmerja med narativno – globinsko in diskurzivno – površinsko strukturo ravnjo pripovedi. Dihotomno pojmovanje pripovedi je temeljna lastnost ne le Greimasovega, ampak tudi Todorovega in Barthesovega naratološkega modela. Zasnute tega pojmovanja najdemo že v antičnih poetikah, dorekel pa jih je šele ruski formalizem v obliki dvojice fabula – siže. Med antično in formalistično poetiko zija v teoriji pripovedi praznina. Članek to pojasnjuje s tezo, da se je v srednjem veku in renesansi premislek o prototipu pripovedi s področja poetike umaknil v območje retorike in se šele v dvajsetem stoletju pod vplivom literarne prakse modernizma, anglo-ameriške nove kritike in ruskega formalizma znova preselil v okvir poetike. Danes pa se to razumevanje spričo konceptov, ki jih je uvedla narativna pragmatika, znova seli, tokrat iz strukturalne poetike v pragmatiko.

Živimo v času, ko je prozna pripoved postala osrednji produkt množičnega besednega ustvarjanja in pri tem razvila najrazličnejše vzorce oblikovanja. Med njimi se je z leti pojavilo nemalo takih, ki v precejšnji meri zanikajo prakso tradicionalnega pripovedništva. S tem mislimo na večji del tistih pripovedi, ki pripadajo ljudskemu slovstvu, in na tako imenovano realistično pripoved, ki je dosegla vrhunec z realističnim romanom devetnajstega stoletja in jo marsikdaj, povsem zgrešeno, izenačujejo z mimetično pripovedjo.¹ Zato ni naključje, da se je prav v zadnjih tridesetih letih znotraj literarne vede pojavilo obče zanimanje za številne pripovedne strukture, ki so nastajale in se razvijale od mitoloških začetkov do danes. V tem času se je izoblikovala množica pripovednih zvrsti in oblik, ki so kljub svojim raznolikostim vendarle ohranile določene skupne strukturne lastnosti. Te naj bi po mnenju nekaterih teoretikov – Rolanda Barthesa, Clauda Bremonda, Tzvetana Todorova, A.-J. Greimasa in drugih tvorile tisto, kar določa bistvo pripovedi nasploh. Tako naj bi bilo le glede nanje mogoče razviti metodološka izhodišča za analizo pripovednih struktur. Ta težnja po odkrivanju univerzalnega vzorca pripovedne strukture ali gramatike pripovedi, ki naj bi postala osnovno izhodišče za ugotavljanje strukturnih lastnosti vseh možnih pripovednih oblik, je bila nedvomno bistvena novost, ki jo je na področje raziskovanja pripovedi vnesla nova disciplina naratologija.² Poleg tega je zanjo značilno, da išče prototipe vseh poznejših pripovednih struktur v mitih in ljudskih pripovedkah. Toda ti so sčasoma doživeli velike razvojne spremembe in se s tem precej odmaknili od prvotnega mitskega modela. Naratologi³ sicer ne zanikajo sprememb in preobrazb v razvoju pripovednih struktur, a so kljub temu prepričani, da je mogoče in hkrati nujno odkriti splošni temeljni model pripovedi, ki bi bil lahko osnova za analizo vseh, tudi najkompleksnejših pripovednih

struktur. To je osnovni namen teh avtorjev in temu ustrezajo v glavnem tudi teoretske tradicije in šole, na katere so se pri svojem delu oprli. Med njimi so bile nedvomno najbolj odločilne naslednje: ruski formalizem (zlasti teorija proze Šklovskega in Tomaševskega), Propпова funkcijska analiza pripovedi, Jakobsonov komunikacijski model in Trubeckojeva fonologija, nekatere prvine praške šole, Saussurjeva lingvistika in Lévi-Straussova aplikacija nekaterih doganj strukturalne lingvistike na mite.

Zaradi tako ambiciozno zastavljenega cilja teh teoretikov je bilo vsaj v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih videti, da se bo zapletena naratološka problematika najučinkoviteje razrešila v okviru strukturalne poetike in semiotike. Toda ne dolgo za tem se je pokazalo, da je ravno to temeljno izhodišče pripeljalo naratološke raziskave v teoretsko brezizhoden položaj. Tako se je zgodilo, da je ob koncu sedemdesetih let naratologija kot smer literarnoteoretskega raziskovanja že začela opazno pojemati, kar dokazujejo številni kritični članki in celo simpoziji, organizirani na to temo. Med slednjimi velja omeniti vsaj tri, in sicer dva telavivska in čikaškega.⁴

Če danes, po poldrugem desetletju, pogledamo na prispevke prvih dveh simpozijev v luči poznejšega razvoja teorije pripovedi, je mogoče reči, da so si nekatere od tedaj objavljenih razprav upravičeno pridobile status temeljnih tekstov na tem področju, in to kljub izjemnemu ponovnemu vzponu te discipline v zadnjem času.⁵ Zanimivo in značilno pri vsem tem je, da med avtorji omenjenih razprav ni razen G. Genetta nobenega, za katerega bi lahko rekli, da brez pridržkov sodi v "zlato dobo naratologije", čeprav drži, da so bili ravno teksti odsotnih teoretikov – Rolanda Barthesa, Clauda Bremonda, Algirdasa-Juliena Greimasa in Tzvetana Todorova – najpogostejše referenčne točke prispevkov na omenjenih simpozijih. Seveda to še zdaleč ni naključje, saj so prav ti simpoziji nastali po eni strani kot odgovor na izzive, ki jih je dotodanja naratologija postavila s svojo zahtevo po segmentaciji pripovedi, definiciji njenih osnovnih enot in ugotavljanju razmerij med njimi, z aplikacijo metod strukturalne lingvistike na pripoved in s svojim izrazito antireferenčnim stališčem; po drugi strani pa kot iskanje izhoda iz slepe ulice, kamor so prav naratologi pripeljali raziskovanje pripovedi zlasti s svojo težnjo po odkrivanju univerzalne gramatike pripovedi, z novo skovano terminologijo in nenazadnje s svojim pojmovanjem pripovedi kot strukture dveh avtonomnih ravni, od katerih je ena abstraktna, konstantna, globinska, druga pa konkretna, variabilna, površinska.

Ločevanje med omenjenima ravnema velja za temeljno konceptualno orodje znotraj naratološkega pristopa k pripovedi (Cohn 1990), zasnovano na hipotezi o avtonomnosti zgodbe in možnosti njene ločitve od diskurza. Zato se je naratologija pri iskanju ustreznih deskriptivnih kategorij za analizo pripovedi, ki temelji na dvoravninskem pojmovanju le-te, zatekla prav k pojmom zgodba in diskurz. V naratoloških razpravah se pojavljata v obliki različnih opozicijskih parov oziroma oznak, odvisnih predvsem od nacionalne pripadnosti teoretikov: fabula in siže, 'story' in 'plot', 'story' in 'discourse',

'histoire' in 'discours' in podobno. Zanje ni mogoče trditi, da so identični, saj vsebujejo različne pomenske odtenke. Gotovo pa so vsi produkt sorodnih teoretskih izhodišč, ki razločujejo med dvema strukturnima ravnema pripovedi. Raven zgodbe je abstraktna, konstantna in ostaja nespremenjena tudi ob prenosu v drugačen medij; raven diskurza pa je konkretna, variabilna, in se s prenosom pripovedi v druge medije spreminja. Prav zato ima pripoved po mnenju teh teoretikov posebno mesto v okviru literarnih form, ker jo je mogoče povzemati ali prevajati, ne da bi se struktura njenega osnovnega sporočila spremenila. Ali drugače povedano, na ravni zgodbe ostaja pripoved zvesta svoji prvotni narativni strukturi, medtem ko se na ravni diskurza pri prenosu iz medija v medij spreminja. To pomeni, da ti teoretiki pojmujejo pripoved glede na njen predmet, to je glede na pripovedovano, in se s tem uvrščajo v tisto tradicijo preučevanja pripovedi, ki jo je nakazal že Aristotel v svoji *Poetiki*. V okviru sodobnih obravnav pa je to usmeritev najbolj poglobljeno predstavil Paul Ricoeur v delu *Temps et récit*, 1983. Zanimivo je, da je istega leta izšlo še eno, nič manj pomembno delo s področja naratologije, in sicer *Nouveau discours du récit* Gérarda Genetta, drugega pomembnega francoskega strukturalista. Ta zastopa drugačno smer⁶ v pojmovanju pripovedi, saj je ne opredeljuje glede na pripovedovano, ampak glede na način pripovedovanja in se s tem bolj navezuje na Platonovo distinkcijo⁷ kot na aristotelško tradicijo.

Ta navezava na tradicijo pa je dovolj povedno znamenje, na osnovi katerega je mogoče sklepati, da ima dihotomno ali dvoravninsko pojmovanje pripovedi, ki zagovarja avtonomnost zgodbe in možnost njenega ločevanja od diskurza, vendarle določeno zgodovino, četudi je na prvi pogled videti kot izključna novost strukturalizma.

Kratek historiat dihotomnega pojmovanja pripovedi

Dihotomno pojmovanje pripovedi se v zasnutkih kaže že v antični poetiki, in sicer v Aristotelovem razlaganju mitosa in interpretacijah tega pojmovanja ter v številnih komentarjih Horacove poetike (Kayser 1973: 78). V srednjem veku in renesansi pa so specifično problematiko razmerja med globinsko, konstantno, in površinsko, variabilno ravno pripovedi obravnavali znotraj retoričnih kategorij, kot so 'inventio', 'dispositio' in 'elocutio'.⁸ Glede teh je že Todorov ugotovil, da je zgodbo mogoče primerjati z 'inventio', diskurz pa z 'dispositio'. Kategorije 'elocutio' pri tem ni upošteval, čeprav njegov koncept diskurza – glede na to, da ga opredeli kot način, kako pripovedovalec podaja dogajanje (Todorov 1972: 165) – v resnici zajema tudi to.

V srednjem veku in renesansi se je torej sprva še izrazito poetološka problematika predhodnikov naratoloških konceptov⁹ preselila s področja poetike v območje retorike, kar je nedvomno odločilno vplivalo na razumevanje omenjenih konceptov in na raziskovanje pripovedi kot take.

Retorika je pripoved (narratio) razumela kot povsem objektivno poročanje o dogodkih, in to brez slehernih govornih okraskov. Pristop k pripovedi znotraj retorične tradicije je torej poudaril predvsem njeno referenčno funkcijo, pri čemer je prototip pripovedi¹⁰ razumel kot neke vrste "dégéré zero" poesisa. To po svoje potrjuje tudi etimologija besede naracija, ki je prevod latinske besede 'narratio' in pomeni pripovedovanje, povest (Bradač, *Latinsko-slovenski slovar*, 1980), izhaja pa iz latinske besede 'gnarus', ki jo Walde-Hofmannov latinski etimološki slovar (*Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 1938) razlaga kot "einer Sache kundig" (vešč biti nečesa), pripadajoči glagol 'narro' pa kot "kundig machen" (vešče nekaj napraviti) in kot "erzählen" (pripovedovati). Beseda 'gnarus' je sorodna starogrški besedi 'gnorimos', ki jo Doklerjev slovar prevaja kot znan, poznan, razumljiv (*Grško-slovenski slovar*, 1915), oba pa vsebujeta sanskrtski koren 'gnâ' (vedeti) (Emile Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 1950). V razumevanju prototipa pripovedi je torej v skladu z retorično tradicijo prevladovalo prepričanje, da je pripovedovalec zgolj objektivni poročevalec o dogajanju oziroma tisti, ki nekaj ve in to vednost čimbolj objektivno posreduje drugim.

V dvajsetem stoletju se je ob literarni praksi modernizma, anglo-ameriški novi kritiki (new criticism), formalistični in pozneje strukturalistični poetiki pojmovanje prototipa pripovedi bistveno spremenilo. Kljub različnim mnenjem o tem, kaj pravzaprav je pripoved, oziroma razhajanj glede njene definicije, je večina teoretikov vendarle prišla do spoznanja, da brez pripovedovalca tudi pripoved ni možna. Tako sta pripovedovalec in njegov odnos do pripovedovanega, se pravi do predmeta pripovedovanja, postala novi kategoriji v obravnavi pripovedi, obenem pa je pripovedovalec izgubil status objektivnega poročevalca ali zvestega poustvarjalca dogajanja in postal instanca, odgovorna tako za ubesedenje kot tudi za oblikovanje dogajanja oziroma proizvajanje pomena.¹¹ Pripovedovalec je s tem postal predvsem ustvarjalec – 'poietes', pojem pripovedi pa je pridobil razsežnost poesisa kot ustvarjanja, ki je "vsak vzrok za to, da karkoli preide iz nebivanja v bivanje" (Platon, *Simposion*, 205bc).¹² Ta pomen besede pripoved (naracija) nakazujejo tudi nekatere razlage njene rabe. Tako na primer *Grand Larousse de la langue française* (1971) opredeljuje naracijo (narration) kot "récit historique, oratoire ou poétique", medtem ko jo *Grand Robert* (1953) razlaga v smislu pripovednega teksta, "exposé détaillé d'une suite des faits dans une forme littéraire", o glagolu 'narrer' pa pravi, da se bolj kot npr. 'raconter' nanaša na način in podrobnosti, kako je predstavljeno neko dejstvo. Na eni strani gre torej za "način predstavljanja", na drugi pa za "dejstvo", ki je v pripovedi vselej dogodek. S tem soglaša večina teoretskih opredelitev pripovedi, kot npr.: "Pripoved je prozno besedilo, ki sporoča potek dogajanja" (SSKJ, IV, 168), ali "Pripoved je verbalna reprezentacija povezanih dogodkov" (Rimmon-Kenan 1983: 2), ali "Pripoved je nenaključna reprezentacija zaporedja nenaključno povezanih dogodkov" (Toolan 1988: 7). Glede na te opredelitve je pripoved v bistvu evokacija dogodka. Zanj pa velja, da postane

preteklost in stopi v zgodovino, kakor hitro se dogodi, in tako preneha obstajati v obliki "neubesedene zgodbe" (Mink 1978: 134), ali, kot je nekje zapisal Benedetto Croce, zgodovine ni, če ni pripovedi.¹³ Pripovedi pa ni, če ni ustrezne instance, ki bi jo zavestno oblikovala oziroma ustvarila. Vendar, kot v duhu aristotelske tradicije pojmovanja mitosa opozarja Ricoeur, to oblikovanje še zdaleč ni nekaj poljubnega, temveč je zavezano načelu koherentnosti, po katerem je pripoved sklenjena celota z začetkom, sredino in koncem (Ricoeur 1983).

Aristotel namreč ne vidi poetske enotnosti zgolj v vzročno-posledični povezanosti dogajanja, pač pa v tem, da je le-to naravnano k enemu samemu cilju, da je potemtakem konec v tesni zvezi z začetkom, saj se nam šele na koncu razkrije pomen celote. V pripovedi namreč ne gre le za to, "kaj se bo zgodilo potem", ampak predvsem za to, kam bo dogajanje pripeljalo, končni smoter ali telos je torej tisto, kar je odločilno (Aristotel, *Poetika*, 1490a). Glede na to Ricoeur ugotavlja, da je pripoved vselej kombinacija kronološke in nekronološke razsežnosti, ki se pojavljata v različnih razmerjih. Prvo imenuje epizodna, se pravi časovna razsežnost, ki označuje zgodbo kot zaporedje dogodkov, drugo pa konfigurativna razsežnost, v skladu s katero 'plot' kot gibalno teleološke organiziranosti pripovedi iz posameznih dogodkov in stanj gradi pomensko celoto pripovedi (Ricoeur 1983: 178), pri čemer Ricoeur pojem konfiguracije razume v smislu L. O. Minka kot "dojetje celote" (*grasping together*).¹⁴

Prav tako tudi Frank Kermode¹⁵ zatrjuje, da je namen prozne pripovedi vzpostaviti pojem človekove identitete z opredelitvijo sedanjega trenutka v smislu neznanega, vendar predstavljivega konca (Kermode 1977), medtem ko v svojem prispevku s čikaškega simpozija opredeli pripoved kot "produkt dveh med seboj prepletenih procesov: prezentacije zgodbe in njene interpretacije, ki zgodbo modificira", oziroma kot "dialog med zgodbo in interpretacijo" (Kermode 1980). Proces, ki oblikuje zgodbo, skuša čimbolj jasno razlagati dogajanje, medtem ko proces interpretiranja zgodbe stremi k skrivnostnosti in prikrivanju. Ob tem Kermode ugotavlja, da se njegovo dihotomno pojmovanje pripovedi navezuje na formalistično opozicijo fabule in sižeja, pri čemer se zdi, da ima v mislih tudi strukturalistično opozicijo zgodbe in diskurza v smislu 'story' in 'plot', saj poudarja, da dvojnost njegovega procesa nikakor ne implicira kakšne predhodne eksistence fabule.¹⁶ Siže namreč razume kot tisto, kar nastane iz fabule, ko interpretacija izkrivi njeno prvotno podobo, in to ne le s spreminjanjem zaporedja predstavljanja, ampak tudi z drugimi postopki in sredstvi. Žal pa je Kermode te povezave med pojmovnim parom zgodba-interpretacija in opozicijo fabula-siže ter njuno zvezo s strukturalistično opozicijo zgodbe in diskurza zgolj nakazal, ne pa tudi razvil.

To je storil, čeprav izhajajoč iz nekoliko drugačnih predpostavk,¹⁷ Jonathan Culler v razpravi *Story and Discourse in the Analysis of Narrative*¹⁸ (Culler 1981), kjer je vzel za izhodišče nasprotje med progresivno logiko zgodbe, ki skuša pojasnjevati pripovedno doga-

janje, in logiko diskurza ali interpretacije te zgodbe, ki stremlje k prikrivanju vzročnih in posledičnih zvez med elementi zgodbe. Na podlagi pripovedi o *Kralju Ojdipu*, romana *Daniel Deronda* George Eliot, Freudovega *Volčjega človeka* in primera iz vsakdanje konverzacije je skušal pokazati, da v vseh teh pripovedih razvoj dogodkov sicer določa njihovo diskurzivno formo, da pa prav tako velja tudi obratno, saj so ravno odločilna mesta v razvoju zgodbe določena z diskurzom. Kakor hitro namreč diskurz obvelja za proizvod zgodbe, ni več mogoče razložiti vpliva diskurzivnih zahtev na razvoj pripovednega dogajanja. V nasprotnem primeru, se pravi, če zgodba obvelja za zgolj funkcijo diskurza, to je za niz predikatov, pripisanih določenim subjektom, pa se zamegli dejstvo, da je sleherna pripoved tudi poročilo o določenem dogajanju ali stanju. Kajti razlika med zgodbo in diskurzom obstaja le, če sta kategoriji medsebojno določeni, zato Culler sklepa, da se mora analitik vsakič odločiti, katero od njiju bo obravnaval kot dano in katero kot proizvedeno. Na podlagi tega pride do spoznanja, da ne ta ne ona perspektiva ne more služiti kot ustrezno izhodišče za teorijo pripovedi, prav tako pa perspektiv ni mogoče med seboj uskladiti ali ju obravnavati kot komplementarni. Gre torej za konflikt dveh logik, kar postavlja pod vprašaj možnost koherentne, nekontradiktorne teorije pripovedi. Glede na to Culler sklepa, da mora naratolog nenehno menjavati perspektivo od zgodbe na diskurz in obratno (Culler 1981).

Poleg tega Culler upravičeno meni, da pojmovanje pripovedi kot dvoravninske strukture, na kateri temelji naratološka obravnava pripovedi, ni izključna domena strukturalistične teorije pripovedi. Ugotavlja namreč, da so se poleg ruskih formalistov tudi pripadniki anglo-ameriške nove kritike ob literarni praksi modernizma po svoje zavedeli razlik med pripovedovalcem in predmetom pripovedovanja ter pripovedno perspektivo in hkrati s tem vsaj implicitno načeli problem razmerja med načinom in predmetom pripovedovanja. Vendar Culler ne pove, da je to razločevanje v pojmovanje prototipa pripovedi vneslo daljnosežne spremembe. Te je namreč mogoče razumeti tudi kot razlog, zakaj se pravi historiat eksplicitnega dihotomnega pristopa k vprašanju pripovedi prične šele z ruskim formalizmom in njegovim pojmovnim parom fabula – siže, in zakaj med antično in formalistično poetiko zija v teoriji pripovedi takšna praznina.

Formalistično preučevanje pripovedi in s tem tudi ločevanje med fabulo in sižejem korenini v razliki, ki so jo ruski formalisti vzpostavili že v okviru obravnave poezije, in sicer kot razliko med vsakdanjim in poetskim jezikom. Tisti med njimi, ki jih je zanimala zlasti teorija proze, npr. Šklovski in Ejhenbaum, so si prizadevali potegniti vzporednice med postopki poetskega jezika in postopki konstrukcije sižejja v prozni pripovedi. Pri tem se je pokazalo, da pojmovnega instrumentarija, ki se je izoblikoval pri preučevanju poezije, ni mogoče enostavno uporabiti na prozi, zato se je pojavila potreba po drugačnih pojmi, med katerimi sta se kot temeljna uveljavila pojem fabula kot oznaka za kronološko zaporedje dogodkov in pojem siže

kot oznaka za način razporeditve in povezave dogodkov v pripovedi. Razmerje med njima je mogoče primerjati z razmerjem med vsakdanjim in poetskim jezikom, pri čemer je siže glede na fabulo sicer nosilec potujitvenega učinka, čeprav postopki konstrukcije sižeja niso mišljeni kot orodje za posredovanje fabule. Narava in pomen teh postopkov sta zelo različna, saj segata od vsestranske predstavitve narativne strukture do posameznih besednih iger. Tako je npr. Ejhenbaum v svoji študiji o Gogoljevem *Plašču* pokazal, da dinamično težišče oziroma gibalo konstrukcije te pripovedi ni v dogajanju, o katerem nam pripovedovalec pripoveduje, ampak v načinu pripovedovanja, ki po svoje določa fabulo, tako da je ta videti kot produkt jezikovnih postopkov. Drug značilen primer formalistične obravnave pripovedi je razprava Šklovskega o romanu *Tristram Shandy*, saj je na videz kaotična organiziranost pripovedi tega Sternovega romana idealen primer za ponazoritev razmerja med fabulo in sižejem. Šklovski je opazil, da so v tem romanu konstrukcijski postopki sižeja zelo poudarjeni. Kažejo se v snovnih, časovnih in prostorskih premestitvah, ki odkrivajo npr. učinke pred vzroki in s tem nenehno lomijo kronologijo fabule. V tem je utelešeno eno temeljnih formalističnih načel, po katerem je različne umetniške forme mogoče razložiti le z zakoni umetnosti, nikakor pa ne z zakonitostmi realizma.

Pojem siže (rus. sjužet) sta Šklovski in Tomaševski prevzela od Veselovskega, ki si je izraz izposodil iz francoščine in ga prilagodil ruščini (sujet > sjužet). V francoščini ima beseda sujet naslednje pomene: tema, vsebina, snov, ideja, problem, razlog, vzrok, motiv, v likovni umetnosti pa "sujet de tableau, tiré de la fable, de l'écriture, de l'histoire" (Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1877, 6101). Ta pomen je najbližji rabi Veselovskega, ki je uvedel razlikovanje med motivom kot osnovno enoto zunajliterarne realnosti in sižejem kot skupkom različnih motivov. Šklovski in Tomaševski sta hkrati s tem, da sta pojem prevzela, pokazala na nekonsistentnost njegove rabe pri Veselovskem. Ta je namreč siže razumel kot kompozicijsko in ne kot tematsko kategorijo, a je kljub temu za njegovo osnovno enoto proglasil motiv, ne glede na to, da ga je prej opredelil kot zunajliterarno prvino. Do tedaj so namreč ruski formalisti operirali s pojmovnim parom snov in postopek (Erlich 1965). Toda Šklovski je skušal najti termin, ki bi bil ustrežnejši od snovi, a bi vendarle označeval snovno-materialne prvine umetniškega dela. Tako je prišel do pojma fabula, ki jo je kot opozicijo sižejem najprej uvedel v članku *Literatura i kinematograf* (1923), za tem pa v knjigi *O teoriji prozy* (1929). Pojem siže pa je pri Šklovskem do neke mere še vedno ambivalenten, ker v pridevniški obliki sižejni ali nesižejni (rus. sjužetny ali nesjužetny) označuje literarno delo z zgodbo ali brez nje. To pomeni, da je Šklovski pojem siže po eni strani še vedno uporabljal tako kot Veselovski, se pravi v smislu teme ali fabule (Volek 1977). Tomaševski pa je v pomenu sižejnosti in nesižejnosti že uporabil besedno zvezo "tekst s fabulo" in "tekst brez fabule", fabulo pa opredelil kot "skupek medsebojno povezanih dogodkov, o katerih

nam poroča delo". Siže je opredelil glede na fabulo, ki je njegovo nasprotje, kajti siže po njegovem sestavljajo isti dogodki, vendar upoštevani po zaporedju njihovega pojavljanja v delu in v povezavi z zaporedjem informacij, s katerimi nas delo seznanja (Tomaševski 1965: 268). Medtem ko je fabula pri Šklovskem še povsem zunaj-literarno dejstvo, se je pri Tomaševskem že povsem literarizirala. Do tega je prišlo pod vplivom Tinjanova, ki je fabulo pojmoval kot snovni del forme, to pa opredelil kot umetniško konstrukcijo. Za Tomaševskega so teksti s fabulo romani in novele, teksti brez fabule pa predvsem lirične, opisne in didaktične pesmi.

Poleg tega Tomaševski poudarja, da je fabula odvisna tako od časovne kot od vzročne razsežnosti pripovedi, in meni, da sta ti dve v obratnem sorazmerju: "Čim ohlapnejša je vzročna povezanost, tem bolj stopi v ospredje časovna povezanost" (Tomaševski 1965: 267). V pripovedi gre za vzporednost dveh sintagmatskih linij, časovne in logične oziroma vzročne, kar z drugimi be sedami pomeni, da je fabula sistem logičnih in kronoloških povezav motivov, medtem ko je siže njihova umetniška razporeditev v tekstu. Ob tem se seveda samo po sebi zastavi vprašanje, kaj pravzaprav Tomaševskemu pomeni motiv. Šklovski se namreč s problemom motiva ni posebej ukvarjal, medtem ko ga je Tomaševski opredelil kot najmanjšo, nedeljivo tematsko enoto in navedel primere: "zvečeri se", "Razkolnikov ubije starko", "prispe pismo" (Tomaševski 1965: 268). Kakorkoli je že ta definicija neustrezna glede na pojmovanje motiva v sodobni literarni vedi, ki motiv opredeljuje predvsem relacijsko glede na temo in druge pojme (Kos 1981), je tukaj pomembno predvsem to, da je motiv nedeljiva enota in da Tomaševski ločuje na eni strani med vezanimi motivi, ki so bistveni za razvoj pripovednega dogajanja, in prostimi motivi, ki jih je mogoče izpustiti brez škode za vzročno-časovni razvoj dogajanja; na drugi strani pa med dinamičnimi motivi, ki spreminjajo določeno situacijo, in statičnimi motivi, ki označujejo lastnosti. Volek trdi, da ta klasifikacija motivov neovrgljivo dokazuje, da po Tomaševskem vprašanje literarnosti ali neliterarnosti fabule ni več pomembno in da potemtakem lahko povsem upravičeno govorimo o fabuli in sižeju kot o dveh ravneh pripovedne strukture (Volek 1977).

Epistemološko gledano funkcionira fabula kot objektivno merilo posebnega oziroma umetniškega, ki ga predstavlja siže, medtem ko sta v ontološkem smislu fabula in siže nezdružljiva, čeprav genetsko tesno povezana. Zato je razumljivo, da so formalisti več pozornosti posvečali sižeju kot fabuli in se usmerili na zakonitosti njegove konstrukcije, fabulo pa pojmovali kot nekakšen "didaktični instrument za analizo konstrukcije sižeja" (Volek 1977). Izjema je bil le Propp, ki je siže obravnaval v smislu Veselovskega, kar pomeni, da ga je razumel kot fabulo.

Formalističnega pojmovanja fabule in sižeja ni mogoče poistovetiti z modernim anglo-ameriškim razločevanjem med 'story' (zgodba) in 'plot' (zgradba), saj ne poznamo dovolj utrjene in nedvoumne definicije za pojem 'plot'. Ta izraz namreč anglo-ameriški literarni

teoretiki pogosto uporabljajo kot prevod Aristotelovega izraza *mitos* (Kalan 1991), kar pomeni, da je mogoče 'plot' razumeti tudi kot časovno in vzročno povezanost pripovednega dogajanja. To pa je, kot je sedaj že jasno, zelo blizu formalističnemu razumevanju fabule. Med modernimi teoretiki se je aristotelški definiciji pojmovanja izraza 'plot' še najbolj približal Peter Brooks, ki ga je opredelil kot "načrt in namero pripovedi, to kar oblikuje zgodbo, jo usmerja in ji daje določen pomen".¹⁹

O formalistični distinkciji med fabulo in sižejem je razmišljal tudi Austin Warren, po katerem je fabulo mogoče poistovetiti z zgodbo (*story*), saj jo je razumeti kot vsoto motivov. Siže pa pojmuje kot artistično razporeditev teh motivov v pripovedi, zato sklepa, da siže in 'plot' nikakor nista izenačljiva, "siže je", tako pravi, "plot, posredovan skozi gledišče (*point of view*)"²⁰ (Wellek, Warren 1968: 226). Oba pojma je definiral tudi E.M.A. Forster, po katerem je zgodba pripoved o dogodkih v časovnem zaporedju (Forster 1966: 27), 'plot' pa pripoved o dogodkih v kavzalnem zaporedju (Forster 1966: 93).

Todorov in Barthes med formalističnim-literarnim in strukturalističnim-lingvističnim pojmovnim parom

Pod neposrednim vplivom formalistične opozicije je skušal Tzvetan Todorov – med francoskimi strukturalisti najboljši poznavalec tradicije ruskega formalizma²¹ – na prozno pripoved aplicirati Benvenistovo distinkcijo *histoire* (zgodba) in *discours* (diskurz). Pri tem se je pokazalo, da gre pri Benvenistu za sistem časov oziroma za dva diskurzivna načina, ki ustrezata dvema različnima ravnema izražanja, pri Todorovu pa za dve ravni pripovedne strukture. Pod pojmom 'histoire' razume Todorov logiko in kronologijo dejanj, pripovedne osebe in njihova medsebojna razmerja, pod pojmom 'discours' pa vidike, načine in čas pripovedovanja (*les aspects du récit, les modes du récit, le temps du récit*). Čas pojmuje na ravni diskurza kot linearni čas, na ravni zgodbe pa kot večdimenzionalni čas, kajti v okviru zgodbe se lahko odvija več dogodkov hkrati, diskurz pa jih mora razporediti v eno samo zaporedje (Todorov 1972: 178). S tem je Todorov literarno delo in njegovo strukturo nehote razcepil na dvoje aspektov, ki spominjata na tradicionalno dihotomijo vsebina – forma, četudi sta njegova pojma sama po sebi zasnovana strukturalistično. Kakor hitro ju namreč primerjamo z izvirnim formalističnim opozicijskim parom fabula – siže, opazimo, da je Todorov s svojo dihotomijo pravzaprav razcepil pripovedno strukturo na opozicijo fabula : ne-fabula, kar je nekako tako, kot če bi v jezikoslovju vzpostavili opozicijo med, denimo, glagoli in preostalimi besednimi vrstami.

Na osnovi kombinacije literarne – formalistične in lingvistične – Benvenistove opozicije je nastal tudi naratološki model Rolanda Barthesa, ki je prva sistematična integracija teoretskih elementov

Bremondovega, Todorovega in Greimasovega modela v razširjen in izpopolnjen Proppov model in hkrati prva kompleksnejša aplikacija idej strukturalne lingvistike na pripovedne strukture. Čeprav je Barthesova aplikacija Benvenistovih pojmov na pripoved tudi vprašljiva (Culler 1975: 199), je Barthes Benvenistovo osnovno poanto vendarle pravilno dojel, saj je na osnovi njegovih lingvističnih distinkcij ugotovil, da se tiste prvine pripovednega teksta, ki označujejo osebe, ne nanašajo le na psihološko realnost zunaj teksta, se pravi, da niso zgolj referencialne, kot jih je razumela tradicionalna literarnokritična praksa, ampak kažejo, da je pripoved mogoče videti tudi kot samozadosten sistem s svojimi lastnimi notranjimi pravili, ki uravnavajo vsak njen vidik.

Naratološki model A.-J. Greimasa

Za razliko od Todorova in Barthesa pa Algirdas-Julien Greimas²² dvoravninskega pojmovanja pripovedi ni oblikoval pod neposrednim vplivom formalistične in Benvenistove distinkcije, ampak na sintezi Proppove sintagmatske obravnave pripovedi in Lévi-Strausovega paradigmatnega obravnavanja mitov, in to ob upoštevanju dognanj strukturalne lingvistike in generativno-transformacijske slovnice Noama Chomskega. Ta je za dvoravninsko strukturo Greimasovega naratološkega modela še posebej pomembna, saj je vplivala na njegovo pojmovanje globinske in površinske strukture.

Pozornost velja usmeriti le na tiste vidike Greimasove obsežne in kompleksne teorije, ki neposredno zadevajo problematiko razmerja med konstantno, globinsko, in variabilno, površinsko ravno pripovedi. Pri tem je treba opozoriti, da Greimas svojega naratološkega modela ni nikjer predstavil v zaokroženi in koherentni obliki ali v enem samem tekstu. To dejstvo po eni strani otežuje prikaz modela in mu utegne celo nadeti videz arbitrarnosti, po drugi strani pa lahko, če ne drugače, vsaj po asociativni poti odpre nekatera vprašanja, ki sicer neposredno ne zadevajo pričujoče problematike, utegnejo pa se izkazati kot zanimiva za teorijo pripovedi na splošno.

Greimasovi naratološki problematiki se je v okviru njegove semiotike najustrezneje približati skozi tisti osnovni model sporočanja, ki se je v lingvistiki, literarni teoriji in filozofiji ustalil v obliki osnovne informacijske strukture. Njeno shemo je najbolj dognano predstavil Jakobson z modelom šestih funkcij – emotivne, konativne, referencialne, metajezikovne, poetske in faticne – nastalim na osnovi treh instanc sporočanja: sporočevalca, sporočila in naslovljenca.

Tej dokaj preprosti shemi, preprosti zato, ker pojmuje jezikovno dejavnost kot prenos pomena, Greimas s svojimi somišljeniki očita, da ne upošteva dejstva, da je treba pomene, če jih hočemo prenesti, najprej proizvesti. Jezikovna dejavnost potemtakem sestoji iz dveh jezikovnih funkcij, iz proizvajanja in prenašanja pomena. H kritiki poenostavljenega pojmovanja jezikovne dejavnosti so nedvomno prispevali pragmatiki kot Austin in Searle s teorijo govornih dejanj

ter Gricce s teorijo kooperativnih maksim in konvencij. Toda Greimas je kritičen tudi do njih. Pod vplivom Hjelmslevove teorije jezika, ki razglaša popolno avtonomnost lingvistike, jim je očital, da se preveč opirajo na zunajjezikovna dejstva. Zato je sam, da bi se ognil na eni strani mehanicističnemu, na drugi pa pragmatičnemu pojmovanju, postavil problem teorije sporočanja v širši kontekst, in sicer v družbo, pojmovano kot prostor izmenjave posameznih vrednosti. Takšno razumevanje družbe je posledica vpliva Lévi-Strausove teorije, po kateri je izmenjava žensk osnova sorodstvenih struktur, izmenjava dobrin osnova ekonomskih struktur, izmenjava sporočil pa osnova jezikovnih struktur. Vendar pri teh, kot zatrjujeja Coward in Ellis, ne gre le za izmenjavo sporočil, ampak za konstituiranje govorečega subjekta (R. Coward, J. Ellis 1977: 80). To pomeni, da je govoreči subjekt instanca, ki nastane pri samem proizvajanju izjave oziroma izjavljanju (*énonciation*).²³

Koncept izjavljanja (*énonciation*) je osrednji koncept Greimasove narativne semiotike (Schleifer 1987). Greimas ga razume kot jezikovno instanco, ki jo logično predpostavlja sam obstoj izjave, kar pomeni, da je izjavljanje tista komponenta v okviru teorije jezika, ki posreduje med jezikovno kompetenco in performanco. Oba termina si kaže razlagati po Chomskem – kompetenco kot zmožnost, performanco pa kot proces aktualizacije te zmožnosti pri proizvajanju in interpretaciji izjav. Prav tako je mogoče reči, da je izjavljanje instanca posredovanja med potencialnimi in že realiziranimi semiotiskimi strukturami. Ta pomen izjavljanja je nakazal že Benveniste, in sicer kot ubesedenje (*mise en discours*) jezika kot sistema. Vendar, kot opozarja Greimas, mehanizmi delovanja izjavljanja še niso povsem pojasnjeni (Greimas, Courtés 1979: 127), zato ga predvsem zanima, kaj je tisto, kar sproži izjavljanje. Sam meni, da je to intencionalnost,²⁴ pri čemer pa zavrača pojem intence – to namreč razume kot zavestno namero – ker je prepričan, da ubesedenje ni vselej le zavestno dejanje. Dokaz za to je po njegovem diskurz sanj. Intencionalnost v Greimasovem smislu za razliko od intence ne pomeni želje po sporočanju, ampak tranzitivno usmerjeno razmerje, s katerim subjekt gradi svet kot objekt in hkrati tudi sebe ustvarja kot subjekt. To razmerje se seveda udejanja v pripovednem diskurzu (*discours narratif*).

Diskurz je dandanes modna beseda, zato ni čudno, da se ga je v zadnjem času oprijelo naravnost neobvladljivo število pomenov. Med temi navajamo le nekatere: Littréjev slovar *Dictionnaire de la langue française* (1877) razlaga diskurz kot slovnični termin, kot zaporedje besed ali stavkov, kolikor izražajo naše misli; v šestnajstem stoletju pa so izraz uporabljali v smislu metodičnega razvijanja določene snovi. *Trésor de la langue française* (1971) pojasnjuje diskurz kot govorniško razvijanje določene teme, poleg tega pa omenja še pomene: "récit, exposé – écrit ou orale". Iz nepreglednosti pomenov si je mogoče pomagati z Greimasovim in Courtésovim slovarjem *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), ki pravi, da termin diskurz v lingvistiki po eni strani uporabljajo kot

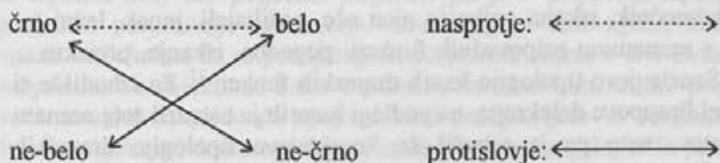
sinonim za tekst, po drugi strani pa ga izenačujejo z izjavo (énoncé). Toda način, kako kdo v okviru lingvistike pojmuje izjavo – ali bolj ali manj implicitno – določa dve teoretski naravnosti in dva tipa analiz. Za stavčno lingvistiko je osnovna enota izjave stavek, zato razume diskurz kot rezultat zaporedne povezave stavkov. Za lingvistiko diskurza pa je diskurz osnovna enota in pomenska celota. Posamezni stavki postanejo s tem zgolj segmenti diskurza – izjave, kar pa ne pomeni, da diskurz ne more obstajati v okviru enega samega stavka (Greimas, Courtés 1979: 102). Greimas se je opredelil za tisto teorijo, ki ima pojem diskurza za pomensko celoto in ga razume kot večplastno konstrukcijo, kot zgradbo z več ravnmi. Ta koncepcija diskurza se na eni strani navezuje na temeljne dihotomije, kot so sistem in proces, kompetenca in performanca, na drugi strani pa na samo instanco izjavljanja. Glede na to, da Greimas pojmuje kompetenco kot pogoj, potreben za uspešno izjavljanje, ločuje med narativno in diskurzivno kompetenco.

Narativno kompetenco pojmuje v skladu s teorijo Chomskega in Hjelmsleva, se pravi, kot proizvod semantičnih in sintaktičnih artikulacij. Greimasovo razumevanje kompetence se torej po eni strani bistveno razlikuje od preproste paradigmatske v smislu Saussurjevega jezika kot sistema (langue), po drugi strani pa ga z njim družijo njegov univerzalni značaj. Greimas je namreč prepričan, da so narativne forme prevedljive v vse naravne in nenaravne jezike, kar pomeni, da je narativno kompetenco mogoče razumeti tudi kot gramatiko izjave – diskurza, da je predhodna izjavljanju in da jo izjavljanje predpostavlja. Narativna kompetenca²⁵ je potemtakem človekova zmožnost, da na podlagi različnih percepcij dojame pomen določenega pojava, in hkrati zmožnost proizvajanja vseh označevalnih objektov ne glede na medij.

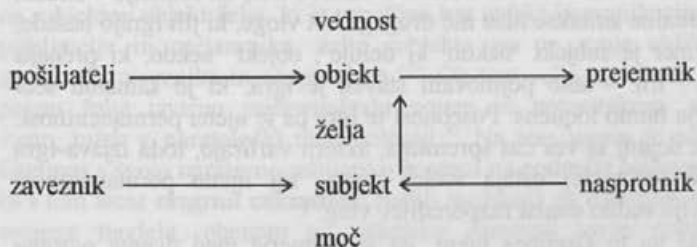
Diskurzivna kompetenca pa je po Greimasu tisto, kar omogoča proces ubesedenja (mise en discours),²⁶ s katerim določeno zaporedje pomenov postane specifično jezikovni predmet. Diskurzivna kompetenca omogoča uporabo struktur, ki so dostopne skozi narativno kompetenco in jih z določenimi postopki transformiramo v diskurz.

Narativna kompetenca je torej zmožnost prepoznavanja in organiziranja pomenov, medtem ko je diskurzivna kompetenca zmožnost ubesedenja teh pomenov. Tako dvojno naravo kompetence moramo razumeti in upoštevati, če hočemo dojeti dvoravninsko pripovedi oziroma pripovednega diskurza, ki ga Greimas razume kot koncept, obsegajoč tako diskurzivno ali površinsko raven kakor tudi narativno ali globinsko raven. To pomeni, da narativna kompetenca generira globinsko ali narativno raven, diskurzivna pa površinsko ali diskurzivno raven. Globinsko raven spet deli na dve plasti, na semantično in sintaktično. Pomen semantične plasti temelji na preprostem logičnem modelu, ki ga Greimas ponazarja s primerom binarne kategorije dveh členov: črno – belo. Ta dva člena tvorita opozicijsko ali kontrarno razmerje. Vsak od njiju pa lahko po svoje vzpostavi razmerje s sebi protislovnim členom: ne-črno : ne-belo. Pri tem ne-

črno predpostavlja črno in je hkrati njegovo protislovje; ne-belo predpostavlja belo in je tudi hkrati njegovo protislovje. Tako je Greimas prišel do elementarne mreže logičnih razmerij, ki že na prvi pogled spominja na Aristotelov logični kvadrat, s katerim si je pomagal do "vizualne predstavitve logične artikulacije katerekoli semantične kategorije":



Ta shema je tako univerzalna, da je mogoče vanjo vstaviti kakršnekoli vsebine. Kot taka je lahko osnovni vzorec katerekoli temeljne pomenke strukture, zato jo Greimas imenuje tudi konstitutivni model, ki tvori globinsko strukturo ali semantično plast globinske narativne ravni pripovednega diskurza, medtem ko površinsko strukturo narativne ravni pripovednega diskurza tvori sintaksa, ki jo je Greimas predstavil z aktantskim modelom. Ali drugače povedano, semantična komponenta gramatike diskurza ali konstitutivna, globinska plast narativne ravni je abstraktni model, ki se v času porajanja pripovednega diskurza na določen način vzpostavi na površinski plasti narativne ravni, in to kot aktantski model:



Greimas je termin 'aktant' prevzel od lingvистa Tesnière, po katerem je aktant oseba ali stvar, ki izvrši ali pretrpi določeno dejanje: "Aktanti so bitja ali stvari, ki iz kakršnegakoli razloga in na katerikoli način – tudi iz povsem nepomembnega razloga in na najbolj pasiven način – sodelujejo v dogajanju." (Greimas, Courtés 1979: 3).

Po Tesnièreu označuje aktant tip sintaktične enote, ki je povsem formalnega značaja, se pravi, da se ne ozira na semantiko in ideološko vsebino. Upošteva pa tisto pojmovanje sintakse, ki operira s tradicionalnimi sintaktičnimi funkcijami, kot so subjekt, objekt in predikat. Slednjega pojmuje kot jedro stavka. V tem kontekstu kaže torej koncept aktanta razumeti kot tisti člen, ki zadeva razmerje med subjektom in predikatom, se pravi kot sintaktično funkcijo in hkrati

tudi kot temeljni člen aktantskega modela ali "sintakse" ali kot temeljni člen površinskega dela globinske, narativne ravni pripovednega diskurza.

Potem ko je Greimas pojasnil razmerja med posameznimi ravnimi in plastmi ter njihovimi členi, je bilo treba rešiti le še problem izbora in poimenovanja aktantov. Pri tem si je pomagal s Proppovim seznamom sedmih delokrogov (*sphères d'actions*): sovražnik, darovalec, pomočnik, iskana oseba in njen oče, pošiljatelj, junak, lažni junak; s seznamom pripovednih funkcij: pogodba, iskanje, preizkus... in s Souriaujevo tipologijo šestih dramskih funkcij.²⁷ Za izhodišče si je vzel Proppove delokroge, na podlagi katerih je ustvaril svoj seznam aktantov, nato pa je preučil še Souriaujevo tipologijo dramskih funkcij ter na podlagi primerjave med obema in omejitve nekaterih od tistih možnosti, ki sta jih nakazala, prišel do svoje tipologije aktantov. To je storil tako, da jih je razdelil v tri nize opozicijskih parov: subjekt – objekt, pošiljatelj – prejemnik, zaveznik – nasprotnik. Od tod je po njegovem mogoče izpeljati vse akterje, pri čemer akterja razume kot konkretizacijo aktanta, kar pomeni, da se vsak aktant lahko konkretizira v različnih akterjih in obratno. Akterje je potemtakem mogoče empirično opredeliti, aktante pa le teoretsko, zato je število akterjev neomejeno, aktantov pa je le šest. Greimas je namreč opazil, da se v pravljičah nenehno spreminja vsebina dejanj in njihovi akterji, a je kljub temu mogoče vsako pravljičico speljati na določen vzorec. Vzorcev je omejeno število in sleherni med njimi spominja na kratko dramsko igro, ki jo, kot je ugotovil Tesnière, v osnovi izraža vsak stavek. Tesnière namreč trdi, da funkcije v smislu tradicionalne sintakse niso nič drugega kot vloge, ki jih igrajo besede, "pri čemer je subjekt 'nekdo, ki deluje'; objekt 'nekdo, ki prenaša dejanje', itn. – tako pojmovani stavek je igra, ki jo samemu sebi uprizarja homo loquens. Posebnost te igre pa je njena permanentnost: vsebina dejanj se ves čas spreminja, akterji variirajo, toda izjava-igra (*énoncé spectacle*) ostaja vselej enaka, saj njeno permanentnost zagotavlja vedno enaka razporeditev vlog."²⁸

Glede na to Greimas meni, da je razmerje med dvema paroma aktantov, se pravi med pošiljateljem in prejemnikom na eni in med subjektom in objektom na drugi strani, osnovna pomenska struktura slehernega pripovednega diskurza, pri čemer si subjekt vselej želi objekt. Zato Greimas sklepa, da se v Proppovi tipologiji objekt imenuje "iskana oseba" tudi tedaj, kadar aktantskega položaja nima oseba.

Izraza pošiljatelj in prejemnik je Greimas prevzel iz Jakobsonovega modela komunikacijskega procesa, kjer zaznamujeta začetek in konec sporočanja, medtem ko pri Greimasu označujeta dva aktanta pripovedne strukture, ki sta med drugim tudi v hierarhičnem razmerju, kot je lucidno opazil Scholes (Scholes 1974: 105).

Če družbo pojmuje kot rezultat menjav med njenimi člani (Lévi-Strauss 1974), potem objektom menjave pripisujemo raznovrstne vrednosti: pragmatične, kognitivne, deskriptivne, modalne in dru-

ge. Glede na to je naloga pošiljatelja, da prejemniku preda vse relevantne vrednosti, dolžnost prejemnika pa je, da potem, ko jih prejme, izpolni svojo nalogo in to sporoči pošiljatelju. Ta rezultat prejemnikovega delovanja bodisi nagradi bodisi kaznuje. V ljudski pripovedi pride ponavadi do pogodbe med prejemnikom in pošiljateljem. Ko se pogodba izpolni, pošiljatelj nagradi prejemnika zato, ker je izpolnil svoj del pogodbe. Pogodba pa je v pripovedi običajno posledica porušenega ravnovesja. Marsikdaj se tudi zgodi, kot je opazil že Scholes, da se pošiljatelj ali prejemnik zlijeta v eno bodisi s subjektom ali objektom. Tako v primeru banalne ljubezenske pripovedi nemalokrat pride do spojitve med pošiljateljem in subjektom. Junak-subjekt se, denimo, odpravi iskat junakinjo-objekt, toda junak-subjekt je hkrati tudi pošiljatelj določene vrednosti, ki je ljubezen. Junakinja, ki je hkrati objekt in prejemnik, to vrednost sprejme (Scholes 1974: 105).

Greimas je prvotna aktantska para pošiljatelj – prejemnik in objekt – subjekt dopolnil še s tretjim, zaveznik – nasprotnik. Ta par deluje za uspešno komunikacijo in proti njej, oziroma subjektu pomaga zadovoljiti željo ali ga pri tem ovira, lahko pa se spoji tudi s kakšnim drugim aktantom.

Po vsem tem je mogoče reči, da je Greimasov aktantski model dokaj preprost, kar njegov avtor tudi sam priznava, a hkrati poudarja, da ima prav zaradi svoje preprostosti večjo operativno vrednost: "... ob upoštevanju sintaktične strukture naravnih jezikov se zdi, da ta model zaradi svoje enostavnosti premore samo določeno operativno vrednost. Njegova enostavnost je v tem, da je ves, kar ga je, usmerjen na subjektov objekt želje, ki je umeščen kot objekt komunikacije med pošiljatelja in prejemnika, željo subjekta pa po svoje oblikujejo projekcije zaveznika in nasprotnika."²⁹ Ob tem velja opozoriti, da je pojem želja izvirno psihoanalitski pojem in potemtakem, strogo vzeto, tujek v naratološki terminologiji.³⁰ Na tem mestu je namreč Greimas s svojo narativno semiotiko posegel na področje psihoanalize in s tem sicer razgrnil celo paletu novih možnosti za nadaljnji razvoj svojega modela, obenem pa nekoliko zameglil svoje dotedanje postopke strukturalne analize pripovedi. Zato kaže v prid jasnosti slednje, kolikor je le mogoče razumljivo, vpeti Greimasov koncept želje v konceptualni okvir njegovega naratološkega modela.

Želja je po Greimasu že od nekdaj osrednje gibalo pripovednega dogajanja, saj na njej temelji odnos med subjektom in objektom v pripovedi. Zato mora subjekt, če hoče priti do objekta in s tem uresničiti svojo željo, imeti za to določeno moč ali sposobnost. Poleg tega je željo v okviru narativne semiotike mogoče razumeti ne le kot "premestitev naprej" glede na razvoj pripovednega dogajanja, se pravi kot iskanje vrednega objekta, ampak tudi kot "premestitev nazaj", se pravi kot beg ali umik. Lahko pa jo razumemo tudi kot ime za določene modalnosti,³¹ iz česar je mogoče sklepati, da je Greimasovo pojmovanje želje bolj intuitivno kot pa logično-racionalno.

Aktantski model je podlaga sintaktičnih razmerij, ki nastajajo na površinski plasti globinske ali narativne ravni, in je v nasprotju z

abstraktno logiko semantične plasti globinske narativne ravni antropomorfen. Kot vsaka sintaksa ima tudi ta svoje področje aplikacije in svoje osnovne sintaktične enote, ki so v tem primeru narativne izjave (énoncé narratif). Vse slovnice od Aristotela naprej obravnavajo predikacijo kot osnovno stavčno razmerje, in nič drugače ni znotraj Greimasove narativne sintakse. Tukaj je izjava določena razširitev predikata, ki ga je mogoče opredeliti kot funkcijo. Glede na to je jasno, da je predikat relacijska in ne zgolj binarna kategorija. Zato je Greimas opredelil osnovno narativno izjavo kot "relacijo – funkcijo, ki vsebuje vsaj dva aktanta" (Greimas, Courtés 1979: 124). Ali, drugače povedano, osnovna narativna izjava je sintaktična formulacija razmerja med človekom kot subjektom in svetom kot objektom, zato je sporočilni vidik pripovedi mogoče v skladu s tem razumeti kot splošni koncept medsebojne izmenjave. V luči teh ugotovitev lahko narativno sintakso opredelimo tudi kot izvir slehernega označevalnega procesa. Ta pa se dopolni na diskurzivni ali površinski ravni, ki jo je Greimas podrobneje preučil v študiji Maupassantove novele *Deux amies* (Maupassant, 1976). Ta raven po njegovem sestoji zlasti iz anafor in premestitvenih postopkov. "Anafora je", kot pravi, "razmerje delne identitete, ki je v diskurzu postavljena vzdolž sintagmatske osi med dvema členoma, tako da povezuje dva stavka, dva odstavka itn." (Greimas, Courtés 1979: 124). Deli se na dve večji skupini, in sicer na gramatično anaforo (zaimki, pomožni glagoli...) in semantično anaforo (poimenovanje, ki se nanaša na neko prejšnjo sekvenco). Proces anaforizacije omogoča pripovedovalcu, da vzdržuje diskurzivno izotopijo,³² ki jo deli na semantično in gramatično. V pričujočem kontekstu nas zanima predvsem semantična izotopija, ki je rezultat vseh parcialnih dojemanj diskurza in omogoča razrešitev njihovih dvoumij, usmerja pa jo želja po enotnem branju.

Postopki Greimasove narativne semiotike ne vodijo v takšno ali drugačno razlaganje pomena pripovednih tekstov, ampak si prizadevajo pojasniti porajanje ali generiranje pomena, kakršnegakoli že. Glede na to si je Greimas svoj naratološki model zamislil generativno, se pravi kot proces, ki vodi od globinske do površinske ravni, in to skozi tri faze: semantično, sintaktično in diskurzivno. Model kot celota funkcionira tako, da globinska ali narativna raven skozi transformacije generira površinsko ali diskurzivno raven. Pri tem se sama od sebe vsiljuje analogija z generativno in transformacijsko gramatiko Noama Chomskega ter njegovim ločevanjem med površinsko in globinsko strukturo stavka. V luči te primerjave lahko sleherni pripoved razumemo kot primerek narativne performance, ki temelji na narativni kompetenci.³³

Najpomembneje pri tem pa je, da Greimas izrecno pove, da so produkti sintaktične plasti globinske ali narativne ravni, torej tiste plasti, ki je vir označevalnih procesov v pripovednem diskurzu, povsem neodvisni od izraza, ki jih manifestira na površinski ali diskurzivni ravni. Potemtakem se lahko utelesijo v katerikoli substanci izraza,³⁴ se pravi v kakršnemkoli mediju in kateremkoli jeziku; to upravičuje umestitev Greimasovega naratološkega modela v območje

tiste teoretske tradicije oziroma naratološke smeri, ki teče od Aristotela do, denimo, Chatmana, njena temeljna značilnost pa je, da pripoved pojmuje glede na pripovedovano, to je glede na predmet, ter zagovarja hipotezo o dveh avtonomnih pripovednih ravneh. To sta na eni strani abstraktna shema zgodbe, na drugi strani pa različne variacije konkretne organizacije ubeseditve. Tako tudi Greimasov model nesporno dokazuje, četudi na podlagi nekoliko drugačnih teoretskih izhodišč kot model Todorova in Barthesa, da je dihotomno ali dvoravninsko pojmovanje pripovedi temelj celotnega naratološkega pristopa k pripovedi.

Kritika dvoravninskega pristopa

To po svoje potrjuje tudi dejstvo, da so sodobne, ostre kritike naratoloških modelov, ki so prišle iz vrst dekonstrukcionistov (Culler) in pragmatikov (B. Herrnstein-Smith), izpostavile prav vprašljivost obstoja teh dveh avtonomnih strukturnih ravni pripovedi. Pragmatiki so samoumevnost obstoja omenjenih ravni spodnesli z opozorilom na vsakokratni pripovedni kontekst, dekonstrukcionisti pa so s problematizacijo razmerja med označevalcem in označencem posredno postavili pod vprašaj tudi razmerje med ravnjo zgodbe in ravnjo diskurza.

Zato še zdaleč ni naključje, da se je Seymour Chatman, poleg Barthesa drugo veliko ime na področju sintetiziranja naratoloških modelov, zapletel na eni strani v polemiko z dekonstrukcionisti (Chatman 1988), na drugi strani pa s pragmatiki oziroma kontekstualisti (Chatman 1981 in 1990b).

Opozicijsko razmerje med ravnjo abstraktne sheme zgodbe in konkretnimi variacijami diskurzivne ravni je hkrati tudi temelj Chatmanovega izčrpnega in obsežnega prikaza naratoloških modelov, s katerim je izsledke francoskih naratologov predstavil ameriški javnosti, tako da je že na prvi pogled jasno, kako trdno zagovarja dihotomno pojmovanje pripovedi in kako pod očitnim vplivom naratologov, zlasti Todorova, Barthesa in Greimasa, ločuje med dvema avtonomnima pripovednima ravnema, ki ju označuje kot *story* (zgodba) in *discourse* (diskurz). Se pravi, da zagovarja možnost različnih načinov predstavitve dane zgodbe, ki je neke vrste konstanta, na njenem ozadju pa lahko ugotavljamo variabilnost vseh njenih predstavitev.

V skladu s tem najprej povzame distinkcijo ruskega formalizma med fabulo kot dogajanjem ali kronološko urejeno vsoto dogodkov, ki jih posreduje pripoved, in sižejem kot artistično razporeditvijo teh dogodkov, nato pa to dihotomijo poveže s konceptualnim parom francoskih strukturalistov, katerega prvi člen, 'histoire', pojmuje kot določeno organiziranost oseb, okoliščin in dejanj, ki je neodvisna od upovedenja, drugi člen, 'discours', pa kot svojevrstnega posredovalca zgodbe. Na podlagi delne analogije med formalistično in strukturalistično koncepcijo potem zgradi svoj konceptualni par 'story' in

'discourse' in pojma uporabi tudi v naslovu svoje sinteze ruskih, francoskih in deloma tudi anglo-ameriških dognanj na področju naratologije – *Story and Discourse* (1978).³⁵

To stališče ameriškega avtorja je toliko bolj presenetljivo, ker je do nedavnega še splošno veljalo, da se anglo-ameriški teoretiki (James, Lubbock, Friedman) bistveno več kot opoziciji zgodba in diskurz posvečajo konceptualnemu paru telling (pripovedovanje) in showing (prikazovanje) (Lodge 1983), ki ga nekoliko vprašljivo enačijo z opozicijo diegesis – mimesis. Pri tem jih v skladu s prepričanjem Henryja Jamesa, ki se je tako v svoji pisateljski kot teoretski praksi izrecno opredelil za prikazovanje, zanima predvsem ta pojem. Medtem pa W. Booth, čeprav pripadnika neoaristotelške čikaške šole, v nasprotju z Jamesovim pojmovanjem zanima bolj pripovedovanje (telling) kot prikazovanje (showing), in to zaradi velikih angleških pripovednikov osemnajstega stoletja (Booth 1976).³⁶

Anglo-ameriška teorija pripovedi se je torej ukvarjala pretežno s problemi gledišča, se pravi, s tipologijo pripovedovalcev in problemi pripovedne perspektive, medtem ko je Chatman pod vplivom francoskega strukturalizma prišel do spoznanja, da je to smiselno le na podlagi razlike med pripovednim dogajanjem in njegovim ubesedenjem v pripovednem diskurzu. Kljub temu pa Chatman v svojem izčrpnem prikazu naratoloških modelov upošteva tudi tisto smer razvoja naratologije, ki ni zrasla iz aristotelške tradicije in pripovedi ne pojmuje glede na predmet, ampak glede na način. To usmeritev, kot že rečeno, najbolj reprezentativno zastopa Gérard Genette, ki sicer dopušča razplatenost pripovedne strukture na 'histoire', 'récit' in 'narration', vendar za razliko od tistih naratologov, ki pojmujejo pripoved glede na pripovedovano, to je glede na predmet, tem trem ravnam ne priznava konceptualno avtonomnega statusa. 'Histoire' opredeli kot dogodke v vzročnem in časovnem zaporedju, 'récit' kot narativni diskurz in 'narration' kot razmerje med pripovedovalcem in bralcem. S. Rimmon-Kenan je to Genettovo razločevanje prevzela in termine prevedla, tako da je tudi v angleščini prišlo do triravninskega pojmovanja in trojnega poimenovanja: 'story', 'text' in 'narration' (Rimmon-Kenan 1983). Vse to kaže, da se je literarna veda ob naratološki obravnavi pripovedi obogatila s celo vrsto pojmov in pojmovnih parov, kot so fabula – siže (ruski formalisti), funkcije in dejanja – naracija (Barthes), semantika in sintaksa-diskurz (Greimas), 'histoire – discours' (Todorov), 'story – discourse' (Chatman), 'histoire', 'récit' in 'narration' (Genette), 'story', 'text' in 'narration' (Rimmon-Kenan). Ti pa vanjo niso vnesli tiste konceptualne jasnosti, v imenu katere so nastali. Zato je razumljivo, da nekateri literarni teoretiki, čeprav sicer zagovorniki strukturalizma, zatrjujejo, da po konceptualni jasnosti nobena od zgoraj omenjenih opozicij ni presegla izvirne formalistične distinkcije med fabulo in sižejem (Volek 1977). Eden od razlogov za to nejasnost je, kot je bilo nakazano že zgoraj, v ne dovolj kritičnem in premišljenem prenosu lingvističnih distinkcij na področje literarne teorije v prvih naratoloških modelih. Drugi razlog za to pomanjkljivost pa tiči v univerzalnosti, ki so si jo

postavili za cilj naratološki modeli in se pri tem oprli na stavčno strukturo. Tej sicer nihče ne odreka univerzalnosti, a kot temeljni vzorec za analizo pripovedi lahko v določenih primerih povsem odpove. Prav zaradi tega so se nekatere poznejše teoretske razlage pripovedi (npr. van Dijkova) izkazale za plodnejše od naratoloških, saj so se oprle na dognanja tekstne lingvistike.

Poleg tega so naratologi v svojem teleološkem pogledu na pripoved in v skladu s pojmovanjem pripovedi glede na pripovedovano pozabili na eno njenih bistvenih lastnosti, to je aditivnost. Šele tisto pojmovanje, ki se zaveda, da sleherni pripovedni diskurz po eni strani stremlji k sklenjenosti in zaokroženosti, po drugi strani pa k odprtosti in neskončnosti, omogoča ustrezen pristop k vrsti najbolj nekonvencionalnih pripovednih oblik, kot so na primer renesančni, romantični in še zlasti moderni roman, pri katerih si z naratološkimi modeli, utemeljenimi v stavčni lingvistiki in na teleološkem načelu, ne moremo dosti pomagati. Poleg tega so naratološki modeli, kot je pravilno ugotovil T. Leitch, ob pretirani pozornosti, ki so jo posvečali teleološki organizaciji pripovedi in s tem njeni gnostični funkciji, spregledali njeno agnostično funkcijo, ki je najbolj izrazita ravno v antiteleološko oziroma digresivno organiziranih pripovedih (Leitch 1986).

Polemika med naratološkim in pragmatičnim stališčem

Po vsem tem torej ne preseneča, če so nekateri teoretiki prišli do spoznanja, da ni pravega razloga, niti načelnega niti dejanskega, za rekonstrukcijo hipotetične kronološke zgodbe, glede na katero je mogoče pripovedni diskurz opredeliti kot odklon, kakor tudi ni pravega razloga za vzpostavljane različnih hipotetičnih pripovednih ravni. Med temi avtorji je bila nedvomno ena prvih in najradikalnejših Barbara Herrnstein-Smith, ki je do naratoloških dihotomij zavzela diametralno nasprotno stališče od naratološkega (Herrnstein-Smith 1980). Njen prispevek je predvsem polemičen odgovor neposredno na Chatmanov članek *What Novels can do that Films can't*, tudi objavljen v reviji *Critical Inquiry* (1980, 7/1), in hkrati na njegov naratološki model, predstavljen v *Story and Discourse*, posredno pa na samo naratološko metodološko izhodišče. Poleg tega je s to razpravo odgovorila tudi na članek Nelsona Goodmana *Twisted Tales; or Story, Study and Symphony* iz iste revije.

Herrnsteinova je kritično ost naperila proti nekaterim dihotomnim konceptom v pojmovanju pripovedi pri obeh avtorjih in hkrati sproblematizirala naratološko pojmovanje pripovedi, utemeljeno na večravninski konceptiji oziroma na opoziciji med zgodbo in njenim ubesedenjem v diskurzu. Herrnsteinova tako pojmovanje a priori zavrača, češ da je odraz "naivnega platonizma" (Herrnstein-Smith 1980: 209). Eden takih konceptualnih parov, nastalih na podlagi ločevanja med ravnjo zgodbe in ravnjo diskurza, je razmerje med časom diskurza in časom zgodbe. Herrnsteinova se ne strinja s Chat-

manovo obravnavo koncepta trajanja – Chatman se namreč sklicuje na neskladnost med časom, ki je potreben za branje določenega pripovednega teksta, in dejanskim trajanjem s pripovedjo posredovanih dogodkov – in tudi ne z obravnavo pojma zaporedje (order), ki ga je Goodman opisal kot “neskladnost med zaporedjem pripovedovanja o dogodkih in zaporedjem njihovega dejanskega pojavljanja” (Goodman 1980: 224). Herrnsteinova sicer priznava, a ne brez kanca ironije, razliko med časom, potrebnim za, denimo, okupiranje Moskve, in časom, ki je potreben, da izgovorimo “okupacija Moskve”, medtem ko beremo *Vojno in mir*. Vendar se sprašuje o smiselnosti ugotavljanja tega neskladja, ki je samo po sebi razumljivo (Herrnstein-Smith 1980: 224). Kar pa zadeva problem časovnega zaporedja dogodkov v pripovedi, spodbija Genettovo trditev, da je ljudska pripoved vselej kronološka, medtem ko je za zahodno literarno tradicijo značilna anahronija. Po njenem je resnica prej obratna, kajti če popolno kronološko zaporedje zares obstaja, je verjetneje, da obstaja v zavestno ustvarjenih umetnih literarnih tekstih kot pa v spontanih ljudskih tvorbah (Herrnstein-Smith 1980: 225).

Najpomembneje pa je, da si Herrnsteinova prizadeva ovreči teoretsko implikacijo, po kateri za sleherno “time twisted narrative” (Goodman 1980) ali anahronijo, kot ta pojav imenuje Genette, vselej obstaja prejšnje zaporedje dogodkov oziroma “vnaprej dana zgodba”. Čeprav dopušča obstoj tudi takih proznih del, za katera je mogoče reči, da so si njihovi avtorji, preden so jih upovedili, predstavljali določen zaplet dogajanja, trdi, da te podobe nimajo pripovednega značaja. Ta argument je še posebej važen, ker Herrnsteinova hkrati z njim spodbija nič manj temeljno naratološko načelo o obstoju ravni avtonomnega pomena, ki ga je mogoče oddeliti od celotnega sporočila in ga prenesti iz verbalnega v kakšen drug medij. Chatman namreč trdi – pri čemer se opira na dognanja francoskih naratologov – da je določeno zgodbo mogoče prikazati na različne načine in v različnih medijih. To je dokazoval na primeru *Pepelke* in s tem nehote priskrbel Herrnsteinovi nadvse ustrezno izhodišče za njeno kritiko. Herrnsteinova je skušala Chatmanove trditve spodbiti s sklicevanjem na Coxovo zbirko s 345 različicami *Pepelke*. Pri tem je opozorila na dejstvo, da na eni strani obstajajo vidna neskladja med temi različicami, po drugi strani pa je zanimivo, da zahodno kulturno občinstvo vse različice *Pepelke* zelo podobno interpretira in torej tudi podobno dojema. To po njenem pomeni, da smo, vsaj na Zahodu, navajeni na podoben način dojemati in interpretirati pripovedi. Glede na to Herrnsteinova sklepa, da je raven zgodbe, ki jo zagovarja Chatman, v resnici posledica naše skupne kulturne tradicije in izobrazbe, in potemtakem ni pripovedi, ki bi obstajala neodvisno od svojih različic ali “površinskih manifestacij” in neodvisno od pripovedovalca ali okoliščin pripovedovanja. Zato tudi neke prvotne zgodbe ne more biti, obstaja le veliko različic, od katerih je vsaka nastala kot odgovor na neko drugo starejšo različico.³⁷ To pomeni, da je hipotetična osnovna zgodba vselej le produkt retoričnih operacij (Herrnstein-Smith 1980). In končno je zavrnila še tisto teorijo

jezika, ki je sploh omogočila dvoravninsko pojmovanje pripovedi in razumevanje pripovednega diskurza kot niza razločevalnih znakov, ustrežajočih nizu razločevalnih in specifičnih idej, objektov, dogodkov in okoliščin. Namesto tega je predlagala alternativno pojmovanje jezika kot govornega dejanja, ki kot vsako dejanje nastane kot odgovor na različne okoliščine (Herrnstein-Smith 1980: 225). V skladu s tem je razvila tudi alternativni pogled na pripoved, po katerem posamezne pripovedi ni mogoče pojmovati kot "niz površinskih – diskurzivnih označevalcev", ki manifestirajo ali aktualizirajo "niz globinskih – zgodbenih označencev", ampak kot govorno dejanje določenega pripovedovalca, ki ga ta uresniči kot odgovor na mnogotere vzajemno delujoče okoliščine. Te namreč na to dejanje vplivajo, ga omejujejo in oblikujejo (Herrnstein-Smith 1980: 226).

Po vsem tem je jasno, da gre pri Herrnsteinovi za metodološki pristop, utemeljen v teoriji govornih dejanj ali v filozofiji vsakdanjega jezika, kot sta jo razvila zlasti J. L. Austin in John Searle. Glede na to je mogoče pričujočo kritiko razumeti tudi kot poizkus preoblikovanja narativne poetike v narativno pragmatiko oziroma kot enega prvih poizkusov narativne pragmatike.

Revija *Critical Inquiry* (1981, 7/1) je seveda objavila tudi Goodmanov in Chatmanov odgovor Herrnsteinovi, v katerem je Goodman zanikal, da bi kdaj govoril o obstoju "absolutnega zaporedja dogodkov, neodvisnega od vseh različic", in poudaril, da je zgolj zarisal razliko med "zaporedjem pripovedovanja" in "zaporedjem pripovedovanega". Chatman pa se je v svojem odgovoru usmeril predvsem k terminološkemu vprašanju in utemeljeno zavrnil "neupravičeno podtikanje" o "naivnem platonizmu", češ da je naratologija vsekakor bolj aristotelaska kot platonistična. O obstoju čisto zgodbenih elementov, povsem neodvisnih od vsakokratnega medija, pa je dejal, da gre za konstrukt, ki se v ničemer ne razlikuje od drugih konstruktov, kot so na primer "romantično gibanje" ali "metafizična lirika". Na nekem drugem mestu (Chatman 1990b) pa je v zvezi s tem poudaril, da naratologije ne zanimajo parafraze, ampak logična struktura, ki pripoved ločuje od drugih tipov tekstov.³⁸ Poleg tega je Herrnsteinovi očital, da nedopustno meša globinsko in površinsko strukturo pripovedi, a pri tem očitno pozabil, da Herrnsteinova z zavračanjem sleherne možnosti "osnovne zgodbe" zavrača tudi koncepcijo globinske in površinske strukture pripovedi. Navzlic vsem tem pomislekom pa Chatman vendarle ni opazil resnične nevarnosti, ki preži v pragmatičnem pristopu k pripovedi, da namreč utegne postati zgolj odraz različic družbenega in psihološkega okolja bralca in avtorja, in se s tem omejiti na razlago oziroma analizo reakcije posameznega bralca na določen tekst. Za narativno pragmatiko je nasploh značilno, da vsako pripoved pojmuje kot dejanski ali potencialni odgovor na druge pripovedi, med katere prišteva tudi potencialni diskurz poslušalstva, in s tem svojo pozornost usmerja na področje retoričnih menjav. Pri tem seveda zajame več kontekstov, kot jih je zajela tradicionalna retorika, ne zajame pa tistih

dialoških interakcij, za katere srečne okoliščine, ki oblikujejo pripoved v teh kontekstih, niso že prej opredeljene.

Herrnsteinova je s svojim pojmovanjem pripovedi kot motivirane družbene menjave odprla razpravo o družbenem in zasebnem kontekstu pripovedi in s tem ponudila alternativo za tiste naratološke modele, ki temeljijo na dvoravninskem pojmovanju pripovedi in vidijo pripoved le kot strukturo, ne pa tudi kot dejanje. Najustreznejša alternativa takemu gledanju je po njenem pojmovanje pripovedi kot dejanja, ki je odziv na določene okoliščine. Glede na to je mogoče pripovedni diskurz razumeti "kot govorna dejanja, do katerih pride zato, ker se nekdo odloči nekomu povedati, da se je nekaj zgodilo".³⁹

Vprašanje, ki si ga zastavlja Herrnsteinova, zakaj se v danem trenutku nekdo odloči, da prične nekomu pripovedovati o nekem dogajanju, in zakaj mu je ta voljan prisluhniti, je pravzaprav vprašanje o tem, kaj dela pripoved vredno pripovedovanja in poslušanja. Naratologi se česa takega bržkone niso nikoli vprašali, saj so se celo pri obravnavanju pripovednih situacij vselej usmerili izključno na razmerje med pripovedovalcem in predmetom pripovedovanja. Temu se seveda ne kaže čuditi, ker omenjeno vprašanje ne zadeva le literarne pripovedi, ampak tudi vse ostale pripovedne zvrsti, ki so jih naratologi a priori izključili iz svojega delokroga. Čeprav so se ukvarjali z literarno pripovedjo, jih njena literarna oziroma estetska razsežnost ni posebej zanimala. Zanimala jih je zgolj struktura posameznih pripovedi in procesi, ki v okviru te strukture porajajo pomene. Pri odkrivanju temeljnih strukturnih načel, skupnih vsem pripovedim, so pač odmislili dejstvo, da je pripoved tudi dejanje, komunikacija med avtorjem in bralcem, znotraj katere se referencialnost in sporočilnost nič več ne ločujeta, ampak skupaj implicirata tisto, kar pripoved naredi vredno pripovedovanja, zaradi česar torej "nekdo nekemu nekaj pove", nagovorjeni pa je temu voljan posvetiti pozornost. To kaže zaradi pomanjkanja ustreznjšega izraza zaenkrat poimenovati pripovedljivost.⁴⁰

Ta termin je prva uvedla Mary-Luise Pratt⁴¹ (1977) in ga opredelila kot način razporejanja in razvijanja (display) upovedenega dogajanja. Pripovedovanje namreč ne poteka le v skladu z načeli sporočanja, ampak tudi tako, da v bralcu zbuja določene reakcije – racionalne, emocionalne, estetske. To po svoje potrjuje našo prvotno tezo, da gre v pripovedi po eni strani za ustvarjanje oziroma proizvajanje pomenov, se pravi za evociranje teh odzivov v bralcu, ki so odvisni predvsem od načina pripovedovanja, po drugi strani pa za postvarjanje, za prenos sporočila ali informacije, ki je v prvi vrsti stvar predmeta pripovedi. Glede na to lahko pod pripovedljivostjo razumemo tudi tisto komponento, ki pripoved kot celoto motivira in hkrati s tem implicira njeno vrednost. Zato je pripovedljivost v nekem smislu interdisciplinaren pojem, ker preko teorije pripovedi po eni strani sega v jedro same literarne vede in se navezuje na vprašanje o bistvu literarnosti oziroma umetniškosti v pripovedi, po drugi strani pa seže na področje drugih diskurzivnih ved, ki obravnavajo

pripovedne tekste, kot so biografije, avtobiografije, potopisi in še zlasti zgodovinopisje. Prav slednje je razlog, da se je ob vprašanju pripovedljivosti morala predpostavka o konceptualnem paru zgodba – diskurz umakniti v ozadje, vzporedno s tem pa se je s problemaizacijo dvoravninskega pojmovanja in z njo na novo zastavljenega vprašanja razlike med literarno in neliterarno pripovedjo ponovno spremenilo razumevanje prototipa pripovedi. To se je iz strukturalne poetike zopet umaknilo drugam, a tokrat ne v retoriko, ampak v narativno pragmatiko.

OPOMBE

¹ Termin realizem je sicer jezikovna stvaritev 19. stoletja, vendar se je ustalil kot "obči termin za izražanje odvisnosti umetnosti od stvarnosti in s tem zavzel mesto prejšnjega naziva mimesis" (Kalan, 1991, PKn, 2, 13).

² Termin naratologija je prvi uvedel Todorov v svojem delu *Grammaire du Décameron*, 1969, in ga opredelil kot "la science du récit" (znanost o pripovedi) (Todorov 1969: 10). Ta pomen potrjuje tudi beseda sama, ki je sestavljena iz latinskega glagola 'narrare' oziroma osnove njegovega namenilnika 'narratum' in starogrške besede logos (beseda, govor, razlaga, pojem, bistvo, nauk) (Dokler, *Grško-slovenski slovar*, 1915). Gre torej za sistematično vedenje ali znanost o pripovedi, ki svoj objekt preučevanja omejuje na določen tip diskurza, tj. na pripoved. Izraz naratologija potemtakem uporabljamo, četudi se znotraj ozkega kroga francoskega strukturalizma, ki mu pripadajo omenjeni teoretiki – naratologi, nikoli ni zares prijel. Njegovo rabo v pričujočem prispevku upravičuje le izjemno hitra in pogosta razširitev tega izraza v literarnoteoretskih tekstih drugih jezikovnih področij. Pri tem mislimo zlasti na anglo-ameriško in nizozemsko, denimo Gerald Prince: *Narratology, The Form and Functioning of Narrative* (1982) in Mieke Bal: *Narratology, Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* (1985).

³ Izraz "naratologi" je kot skupna oznaka za Barthesa, Bremonda, Greimasa, Todorova, Genetta in druge nekoliko samovoljen, ker ti avtorji sami, čeprav vsi francoski strukturalisti in hkrati tudi nedvomni privrženci semiotike, o svojem delu niso razmišljali kot o notni teoretski usmeritvi.

⁴ Oba telavivska simpozija o teoriji pripovedi je leta 1979 in deset let pozneje, leta 1989, organiziral Porter Institute for Poetics and Semiotics Univerze v Tel Avivu; ta je tudi izdajatelj revije *Poetics Today*, katere prva številka je izšla leta 1979 in tako sovpadla s prvim simpozijem o teoriji pripovedi. Prispevke s tega simpozija so objavili v treh tematskih številkah, *Narratology* I, II, in III. Istega leta so v Chicagu organizirali simpozij z naslovom *Narrative: The Illusion of Sequence*, prispevke pa objavili v tematski številki revije *Critical Inquiry*, 1980, 7/1.

⁵ To med drugim potrjuje tudi ponovitev telavivskega simpozija deset let pozneje. Te prispevke je tudi objavila revija *Poetics Today*.

⁶ S predpostavko o dveh tradicijah in smereh opredeljevanja pripovedi soglašajo med drugimi tudi S. Rimmon-Kenan (1989, 19/1, 157-165), C. Angelete in J. Herman, avtorja prispevka o naratologiji v *Introductions aux*

études littéraires (1987) in Mathieu-Colas v razpravi *Frontières de la narratologie* (1986).

⁷ Platon znotraj pripovedi – diegesis razlikuje med diegesis haplè in mimesis (Platon, *Država*, III, 392D-394E).

⁸ Podrobnejša razlaga teh retoričnih kategorij bi utegnila problematiko dvoravninskega pojmovanja pripovedi osvetliti s povsem nove perspektive, toda s tem bi bistveno preseгла okvire pričujočega prispevka.

⁹ S tem so mišljeni pojmi in koncepti, ki se kakorkoli navezujejo na tisto, kar pojmuje pod Aristotelovim mitosom, in jih je mogoče povezati bodisi z zgodbo bodisi z diskurzom.

¹⁰ Ob tem je treba poudariti, da mislimo le na pojmovanje prototipa pripovedi in ne pojmovanja vseh pojavov v razvoju pripovedništva.

¹¹ O tej dvojni vlogi pripovedovalca – čeprav v drugačnem kontekstu – govori tudi Benjamin, ki ločuje med "the dissemination of information" (širjenje informacij) in "the art of storytelling" (veščina pripovedovanja). *The Storyteller*, v: *Illuminations*, ur. H. Arendt, 1968.

¹² Citirano po: V. Kalan, PKn, 1991, 2, str. 3.

¹³ Povzeto po: H. White, 1980, 10.

¹⁴ Ricoeur se tu sklicuje na razpravo O. Minka *Interpretation and Narrative Understanding* (1972: 735-37).

¹⁵ F. Kermodé je bil tako kot Ricoeur tudi udeleženec čikaškega simpozija o teoriji pripovedi.

¹⁶ To Kermodéhovalo stališče je mogoče razumeti tudi v smislu implicitne polemike s Herrnsteinovo.

¹⁷ Cullerjevo stališče je tukaj že dekonstruktivistično.

¹⁸ Krajša verzija te razprave z naslovom *Fabula and Sujet in the Analysis of Narrative* je bila prvič objavljena v reviji *Poetics Today* (1980, 1/3), daljša verzija pa z nekoliko spremenjenim naslovom *Story and Discourse in the Analysis of Narrative* v knjigi *The Pursuit of Signs* (1981), kar je znamenje neustaljene rabe teh terminov.

¹⁹ "... the design and intention of narrative, what shapes a story and gives it a certain direction or intention of meaning". (Brooks 1985: XI).

²⁰ "Sujet" is plot as mediated through the 'point of view.' (Wellek, Warren 1968: 226).

²¹ To mdr. dokazuje njegov izbor formalističnih tekstov v knjigi *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes* (1965), s katerim je v francoskem prostoru spodbudil ponovni premislek o fenomenu literarnega dela, o specifični literaturi in o razliki med literarnim in vsakdanjim jezikom.

²² A.-J. Greimas je vodilni teoretik pariške semiotske šole (L'école sémiotique de Paris), katere pripadniki so še M. Arrivé, C. Chabrol, C. Calame, J. Courtés, J. Coquet in drugi.

²³ Izraza 'énonciation' in 'énoncé' sta problematična, ker kot termina pripadata strukturalni lingvistiki, pragmatiki in semiotiki, ter glede na to tudi spreminjata pomenske nianse, ki jih na tem mestu ne kaže raziskovati. Zato bo razmerje med njima opredeljeno le v grobem, in sicer kot razmerje med vzrokom in učinkom. Nekoliko preciznejša je Benvenistova definicija, ki pravi: "L' énonciation c' est l' acte même de produire un énoncé (...) cet act est le fait du locuteur qui modifie la langue pour son compte." (Benveniste, *Problèmes de linguistique generale*, citirano po: *Dictionnaire de didactique des langues*, R. Galisson, D. Coste 1979: 185).

²⁴ Glede na to je mogoče izjavljanje opredeliti kot izjavo, katere funkcija – predikat se imenuje "intencionalnost", njen objekt pa je izjava – diskurz (Greimas, Courtés 1979: 127).

²⁵ Ob tem je treba opozoriti, da Greimas ne upošteva koncepta vrojenosti, ki je v teoriji Chomskega bistvenega pomena.

²⁶ To je problematičen izraz, prevod francoskemu 'mise en discours', lahko bi ga prevedli tudi kot udiskurzenje ali diskurzivizacija, če ne bi za slovensko jezikovno intuicijo zvenelo preveč umetelno in nasilno.

²⁷ Te so: Mars kot nasprotnik, Luna kot pomočnik, Sonce kot zaželeni objekt, Tehnica kot razsojevalec, Zemlja kot tisti, ki se na koncu okoristi, Lev kot tisti, ki želi (Scholes 1974: 104, 105).

²⁸ "Si l'on se rappelle que les *fonctions*, selon la syntaxe traditionnelle, ne sont que des rôles joués par les mots – le sujet y est "quelqu'un qui fait l'action"; l'objet "quelqu'un qui subit l'action"; etc. – la proposition dans une telle conception, n'est en effet qu'un spectacle que se donne à lui même l'homme loquens. Le spectacle a cependant ceci de particulier, c'est qu'il est permanent: le contenu des actions change tout le temps, les acteurs varient, mais l'énoncé-spectacle reste toujours le même, car sa permanence est garantie par la distribution unique des rôles." (Greimas 1966: 173).

²⁹ "... en tenant compte de la structure syntaxique des langues naturelles, ce modèle semble posséder, en raison de sa simplicité, et pour l'analyse des manifestations mythiques seulement une certaine valeur opérationnelle. Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant de son côté modulé en projections d'adjuvant et d'opposant." (Greimas 1966: 180).

³⁰ S tem je mišljena naratološka terminologija v ožjem smislu, se pravi tista, ki jo uporabljajo že prej omenjeni avtorji (Barthes, Todorov, Greimas), ker sicer poznamo teoretike, ki so razvili popolnoma psihoanalitski pristop k pripovedi, na primer Peter Brooks.

³¹ Če se pojem modalnosti omeji ozko na narativni vidik, je mogoče pripoved analizirati kot zaporedje stanj, med katerimi se kot rezultat transformacij vzpostavljajo določena razmerja. Pri tem se lahko modaliteta nanaša tako na delovanje, ki ustreza transformaciji, kot na stanje (Greimas, Courtés 1979: 231).

³² Izotopija je Greimasov instrumentalni koncept, prevzet iz fizikalne kemije, ki mu omogoča pojasniti, kako lahko določena hierarhično organizirana skupina pomenov, na prvi pogled celo kontradiktornih, proizvede koherentnost diskurza (*Dictionnaire de didactique des langues* 1976: 301).

³³ Razmerje med Greimasovo narativno semiotiko in transformacijsko-generativno teorijo Chomskega je poseben problem in odpira vrsto vprašanj, ki jih na tem mestu ne moremo načenjati, če hočemo ostati v okviru pričujočega prispevka.

³⁴ Termin substanca izraza je tukaj mišljen v smislu Hjelmslevovega četverkotnika, ki ga sestavljajo substanca in forma izraza ter substanca in forma vsebine. Pod substanco izraza je v primeru pripovedi razumeti besede, se pravi tisti medij, ki posreduje zgodbo.

³⁵ Chatman v delu *Coming to Terms* (1990a) obravnava pripoved v okviru tekstologije in jo uvršča poleg deskripcije in argumentacije.

³⁶ O tem govori tudi Genette, 1972, *Figures*, III, 185.

³⁷ To trditev Herrnsteinove bi bilo mogoče navezati na teorijo dekonstrukcije.

³⁸ Pri tem Chatman misli na razliko med naracijo na eni in argumentacijo ter deskripcijo na drugi strani.

³⁹ "...as verbal acts consisting of someone telling someone else that something happened." (Herrnstein 1980: 231, 232).

⁴⁰ Ta izraz je prevod angleškega izraza 'tellability', kot ga uporabljata M. L. Pratt in T. Leitch. Opisno bi bilo mogoče pojem označiti kot tisto, kar povzroči, da je nekaj vredno upovedenja, v nekem smislu pa tudi kot poan-tiranost pripovedi.

⁴¹ To je storila v knjigi *Toward a Speech Act Theory of Literary Dis-course* (1977).

BIBLIOGRAFIJA

- ARISTOTEL: *Poetika*. Ljubljana, 2. izd. 1982. (CZ). Prev. Kajetan Gantar.
- BARTHES, Roland: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. V: *Poétique du récit*. Pariz, 1966. (Seuil)
- BOOTH, Wayne C.: *Retorika proze*. Beograd, 1976. (Nolit)
- BROOKS, Peter: *Reading for the Plot*. Oxford, 1984. (Clarendon Press)
- CHATMAN, Seymour: *Story and Discourse*. Ithaca, London, 1978. (Cornell University Press)
- CHATMAN, Seymour: *What Novels Can Do that Films Can't*. *Critical Inquiry*, 1980, 7/1: 121-140.
- CHATMAN, Seymour: *Reply to Barbara Herrnstein-Smith*. *Critical Inquiry*, 1981, 7/4, 802-809.
- CHATMAN, Seymour: *On Deconstructing Narratology*. *Style*, 1988, 22/1: 9-17.
- CHATMAN, Seymour: *Coming to Terms*. Ithaca, New York, 1990a. (Cornell University Press)
- CHATMAN, Seymour: *What Can We Learn from Contextualist Narratology?* *Poetics Today*, 1990b, 11/2: 309-328.
- COHN Dorrit: *Signspots of Fictionality: A Narratological Perspective*. *Poetics Today*, 1990, 11/4, 777.
- COWARD, Rosalind; ELLIS, John: *Language and Materialism*. London, Henley, Boston, 1977. (Routledge & Kegan Paul)
- CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics*. London and Henley, 1975. (Routledge & Kegan Paul)
- CULLER, Jonathan: *Story and Discourse in the Analysis of Narrative*. V: *The Pursuit of Signs*, London, 1981. (Routledge & Kegan Paul)
- DELACROIX, Maurice; HALLYN, Fernand: *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Pariz, 1987. (DUCULOT)
- ERLICH, Victor: *Russian Formalism. History-Doctrine*. Haag, 1965. (Mouton)
- FORSTER, E.M.A.: *Aspects of the Novel*. Harmondsworth, 1966 (Penguin)
- GALISSON, R.; COSTE, D.: *Dictionnaire de didactiques des langues*. Pariz, 1976. (Hachette)
- GENETTE, Gérard: *Figures III*. Pariz, 1972. (Seuil)
- GENETTE, Gérard: *Nouveau discours du récit*. Pariz, 1983. (Seuil)
- GOODMAN, Nelson: *Twisted Tales, or Story, Study and Symphony*. *Critical Inquiry*, 1980, 7/1, 103-119.

- GOODMAN, Nelson: *The Telling and the Told*. Critical Inquiry, 1981, 7/4, 799-801.
- GREIMAS, Algirdas-Julien: *Sémantique structurale*. Pariz, 1966. (Larousse)
- GREIMAS, Algirdas-Julien: *Du sens*. Pariz, 1970. (Seuil)
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J.: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Pariz, 1979. (Hachette)
- HERRNSTEIN-SMITH, Barbara: *Narrative Versions, Narrative Theories*. Critical Inquiry, 1980, 7/1, 213-236.
- JAKOBSON, Roman: *Lingvistika in poetika. V: Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana, 1989. (Studia humanitatis)
- KALAN, Valentin: *Mythos as mode of the presence of form in literature*. Filozofski vestnik, 1991, 1, 89-107. Ljubljana.
- KALAN, Valentin: *Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – mimesis*. Primerjalna književnost, 1991, 2, 1-22. Ljubljana.
- KAYSER, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern, München, 1973 (1. izd. 1948).
- KERMODE, Frank: *The Sense of an Ending*. London, Oxford, New York, 1977. (Oxford University Press)
- KERMODE, Frank: *Secrets and Narrative Sequence*. Critical Inquiry, 1980, 7/1, 83-101.
- KOS, Janko: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon; 15) (SAZU, DZS)
- LEITCH, Thomas: *What Stories Are?* University Park, PA, 1986 (Pennsylvania State University Press)
- LEVI-STRAUSS, Claude: *Anthropologie structurale*. Pariz, 1974. (Plon)
- LODGE, David: *Mimesis and Diegesis in Modern Fiction. V: A. Mortimer (ur.), Contemporary Approaches to Narrative*. Tübingen, 1983.
- LUBBOCK, Percy: *The Craft of Fiction*. New York, 1957. (The Viking Press)
- MATHIEU-COLAS, Michel: *Frontières de la narratologie*. Poétique, 1986, 65, 91-110.
- MINK, Louis O.: *Interpretation and Narrative Understanding*. The Journal of Philosophy, 1972, 69/9: 735-737.
- MINK, Louis O.: *Narrative Form as a Cognitive Instrument. V: The Writing of History*. R.H. Canary in H. Kozicki (ur.). Madison, 1978. (University of Wisconsin Press)
- PRATT, Mary Louise: *Toward a Speech-Act Theory of Literary Discourse*. Bloomfield, London, 1977. (Indiana University Press)
- PROPP, Vladimir J.: *Morphology of the Folktale*. Austin, London, 1968.
- RIÇOEUR, Paul: *Temps et récit*, I, II. Pariz, 1983. (Seuil)
- RIMMON-KENAN, Shlomith: *Narrative Fiction*. London, 1983. (Methuen)
- RIMMON-KENAN, Shlomith: *How the Model Neglects the Medium*. Journal for Narrative Technique, 1989, 19/1: 157-166.
- SCHLEIFER, Ronald: *A. J. Greimas and the Nature of Meaning*. London, Sydney, 1987. (Routledge & Kegan Paul)
- SCHOLES, Robert: *Structuralism in Literature*. New Haven, London, 1974. (Yale University Press)
- ŠKLOVSKI, Viktor: *Sur la théorie de la prose*. Lausanne, 1973. (Editions L'âge d'homme)
- TODOROV, Tzvetan: *Grammaire du Décaméron*. Haag, 1969. (Mouton)
- TODOROV, Tzvetan: *Les catégories du récit littéraire. V: W.A. Koch (ur.), Strukturelle Textanalyse*. Hildesheim, New York, 1972. (OLMS)

- TOMAŠEVSKI, Boris: *Thématique*. V: T. Todorov (ur.), *Théorie de la littérature*. Pariz, 1965. (Seuil)
- TOOLAN, Michael: *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London; New York, 1988. (Routledge)
- VOLEK, Emil: *Die Begriffe "Fabel" und "Sujet" in der modernen Literaturwissenschaft*. Poetica, 1977, 9/2, 141-166.
- WELLEK, Rene; WARREN, Austin: *Theory of Literature*. London, 1954. (1. izd. 1949). (Jonathan Cape)
- WHITE, Hayden: *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. Critical Inquiry, 1980, 7/1, 5-27.

Članek si prizadeva sistematizirati različne vidike in razsežnosti hermenevtike v literarni vedi. Izhaja od tega, kako se te problematike lotevajo novejši uvodi v literarno vedo in sintetični prikazi njene celote. Ker se pri tem ni mogoče izogniti opiranju na občo hermenevtiko, nakazuje članek njeno glavno razvojno linijo od antike do sodobnosti in se dotika bipolarnosti njenih postopkov, razmerja med univerzalnim in specialnim ter zlasti problema dosegljivosti resnice in s tem povezane sistemske umestitve obče hermenevtike. Sledi diskusija o načelni oz. potencialni relevantnosti in dejanski oz. eksplicitni vlogi hermenevtike v različnih teoretično-metodoloških smereh literarne vede. Na koncu je sumarično ocenjen njen pomen za ponovno vzpostavitev vloge subjekta, za večje upoštevanje implicitnih spoznavnih in vrednostnih izhodišč, za uveljavitev avto-refleksije in nasploh za razvoj teoretično-metodološkega modela literarne vede, ki bi bil estetsko-umetnostnim značilnostim literature primernejši od modelov z izrazito scientističnimi potezami.

Izhajamo od teze, da je hermenevtika pomemben ali morda celo nepogrešljiv sestavni del sodobne literarne vede.¹ To predpostavko bo seveda treba preveriti. Najprej pa moramo pojasniti, kaj nam v tej zvezi pomeni termin hermenevtika. Ker obstaja o njem več definicij, v katerih so implicirane nadaljnje povezave z dokaj različnimi širšimi konteksti, se bomo začasno zadovoljili samo s precej ohlapno začetno opredelitvijo, da je hermenevtika nauk o razumevanju in razlaganju.

Prve obrise razsežnosti izbranega problema zaznamo že, ko preletimo, kako obravnavajo hermenevtiko novejši uvodi v literarno vedo. Toda že pri tem se pokaže, da vprašanja o hermenevtiki v tej stroki ni mogoče zadovoljivo očrtati, ne da bi posegli čez njene meje; zato se bomo morali vsaj bežno pomuditi pri historiatu in nekaterih osrednjih problemih obče hermenevtike. Nanje bomo navezali vprašanje o razmerju med občo in posebnimi hermenevtikami posameznih področij ali strok. Ob tako postavljenem širšem okviru bomo nato poskušali očrtati zmožnosti, doseg in meje literarnoznanstvene hermenevtike. Naše razmišljanje se bo torej začelo v območju literarne vede, se od nje odmaknilo k širšim vprašanjem in se zatem spet vrnilo k posebnim značilnostim ožjega matičnega območja.

1. Novejši uvodi v literarno vedo in sistematični pregledi njenega celotnega območja, ki so izhajali v 50. in 60. letih 20. st., večinoma še ne govorijo izrecno o hermenevtiki niti kot o posebnem predmetnem področju niti kot o posebni metodi, še manj kot o posebni literarnoznanstveni smeri ali šoli z izoblikovanim teoretičnim težiščem, jasno izdelanim programom in vsaj z nekaj zglednimi aplikacijami. Seveda pa obravnavajo hermenevtično problematiko z drugih vidikov in pod drugačnimi oznakami: predvsem v območju interpretacije, recepcije in komunikacije, poleg tega še v sklopu razpravljanja o zgodovinskosti literature in njenega spoznavanja ter v območju metodologije. Šele novejši pregledi, nastali v 70. in 80. letih,

upoštevajo hermenevtiko tudi kot samostojno kategorijo. Razlikujejo pa se glede na to, kako je v njih zastavljena sistematična ureditev celote in h kateri teoretično-metodološki usmeritvi se sami prištevajo.

V zgodovinsko-razvojnih prikazih stroke so hermenevtični vidiki obravnavani v poglavjih o duhovni zgodovini, fenomenologiji, immanentni interpretaciji, ontološki in eksistencialni kritiki, delno pri strukturalizmu in poststrukturalizmu ter pri psihoanalitični literarni vedi. (Med novejša in pri nas lažje dostopna tovrstna dela sodijo mdr.: D. Fokkema in E. Ibsch, *Theories of literature in XX. century*, London 1977; T. Eagleton, *Literary theory. An introduction*, Oxford 1983, 1985²; P. V. Zima, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1991; zbornik *Literature and its interpretation*, ur. L. Nyirő, The Hague, Paris, New York 1979; zbornik *Suvremene književne teorije*, ur. M. Beker, Zagreb 1986.)² Izbor in povezava upoštevanе hermenevtične problematike se praviloma ravnata po tem, kako so se različne teoretično-metodološke tradicije uveljavljale v različnih literarno-kulturnih okoljih.

V sistematsko oz. sinhrono urejenih pregledih so hermenevtična vprašanja ponavadi obravnavana v poglavjih o filozofiji literarne vede, o teoriji spoznavanja literarnega dela ali o metodologiji. (Nekaj bolj znanih primerov: *Grundzüge der Sprach- und Literaturwissenschaft. Band 1: Literaturwissenschaft*, ur. H. L. Arnold in V. Sinemus, München 1973, 1978⁵; *Literaturwissenschaft, Grundkurs 2*, ur. H. Brackert in J. Stückrath, Reinbek 1981; *What is criticism?*, ur. P. Hernadi, Bloomington 1981; *Théorie de la littérature*, ur. A. Kibédi Varga, Paris 1981; *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, ur. D. Harth in P. Gebhardt, Stuttgart 1982; *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, ur. Z. Škreb in A. Stamač, Zagreb 1983³; *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, ur. M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema in E. Kushner, Paris 1989.)³ Hermenevtika kot izrecno opredeljena samostojna kategorija je največkrat uvrščena med teoretične podlage ali osnovna načela, npr. kot eden od temeljev razumevanja teksta, ki mu ustreza interpretacija kot eden od temeljnih načinov dejanskega obravnavanja teksta.

Še najprej smemo pričakovati obravnavo hermenevtične problematike in opredelitve literarnoznanstvene hermenevtike v delih, ki se posebej ukvarjajo z metodologijo naše stroke. Tudi tu lahko ugotovimo, da se hermenevtika kot samostojna in terminološko jasno označena kategorija pojavlja šele nekako od začetka 70. let,⁴ o njej pa je govor tako med temeljnimi epistemološkimi načeli literarne vede kot tudi pri pretresu metod.⁵

Pogledi na mesto in vlogo hermenevtike v literarni vedi potemtakem še niso docela razčiščeni in poenoteni, temveč se jih vsaj delno drži priokus še nerešenega, dasiravno relevantnega problema. Ne da bi se ukvarjali z mnogimi razlikami v podrobnostih in v temeljnih stališčih, lahko ugotovimo, da je tem obravnavam literarnoznanstvene hermenevtike po veliki večini vendarle skupno to, da se molče opirajo na občo hermenevtiko ali pa se celo izrecno sklicujejo nanjo.

V tem se kaže, kako tesno je sodobna literarna veda tudi na tem področju povezana s širšimi miselnimi tokovi. Včasih je ta zveza tako izrazita, da se ob njej vsiljuje pomislek, ali je literarnoznanstvena hermenevtika sploh še samostojen del literarne vede ali pa je bolj kot to podrejena obči hermenevtiki in bistveno odvisna od nje. To nas napotuje k zapletenemu problemu razmerja med občim, posebnim in posameznim. Vendar se bomo ob tem za zdaj zadovoljili samo z naslednjo pripombo: če je obče isto kot univerzalno, njegovo nasprotje ni samo parcialno, se pravi delno, omejeno, temveč tudi specialno, kar pomeni, da je v določenih mejah njegova samostojnost utemeljena in upravičena. Sicer pa puščamo ta pomislek ob strani in se obračamo k obči hermenevtiki.

2. Njeni poznavalci vidijo eno njenih temeljnih značilnosti v tem, da danes v njej ni ene vladajoče in obče priznane teorije, smeri ali šole, temveč da hkrati obstajajo nasprotne in včasih celo izključujoče se usmeritve in težnje. Na to opozarjajo že različne definicije osnovnega pojma: hermenevtika je za ene filozofija razumevanja, za druge sestavina obče znanstvene metodologije ali metodološko jedro t. i. duhovnih, tj. predvsem zgodovinskih in umetnostnih ved, za tretje teorija interpretacije, za četrte skupek praktično uporabnih razlagalskih pravil in napotkov, itd. itd. Nekoliko bolj urejen pregled tako raznovrstnega polja omogočajo delitve celote na glavna območja, npr. na občo hermenevtiko in hermenevtike posameznih strok ali predmetnih področij; s tem se deloma ujema delitev na filozofsko in znanstvenometodološko hermenevtiko, ki se nadaljuje z delitvijo same metodološke na občo in posebne. Takšna sistematika zelo na grobo in približno opisuje položaj hermenevtike v 20. stoletju, le da žal ne pove dosti ne o njenih nadaljnjih vsebinskih značilnostih ne o njihovem nastanku. Pač pa se lahko o tem poučimo s kratkim pogledom v njeno zgodovino.

V razvoju hermenevtike je najbolj značilnih nekaj prelomnih obdobj: najprej antika od helenizma do zgodnjega krščanstva, ko je iz spontanih razlagalskih praks zrasla veščina razlaganja, ki je začela urejati in utemeljevati razlagalske postopke; nato začetek novega veka, ko se je ob reformacijskem verskem prelomu in ob renesančni obnovi antične filozofije in znanosti oblikovala hermenevtika kot samostojna disciplina ter se udomačila predvsem v filologiji, pravi in teologiji; potem prehod iz 18. v 19. st., ko se je iz dotedanjih področnih hermenevtik vzpostavila obča hermenevtika kot univerzalni nauk o razumevajočem razlaganju; in naposled prva polovica 20. st., ko se je obča hermenevtika razcepila na filozofsko in znanstvenometodološko. V tej karseda skrčeni skici razvoja je najbolj opazna težnja od posebnega in posameznega k občemu; vendar ne smemo prezreti, da se je v novejšem času poleg obče hermenevtike nadaljeval tudi še razvoj področnih, tj. posebnih.

Zagovorniki obče hermenevtike opozarjajo na njeno univerzalnost že pri najzgodnejših začetkih. Njen izvor namreč povezujejo s konstitutivnimi prviniami človeškega bitja. Odkar se človek izraža, pošilja

drugim sporočila in komunicira z njimi, se s tem nujno povezuje tudi razumevanje in razlaganje. Nauk o njem se torej nanaša na vsakršne smiselne ali pomenske tvorbe od banalnega vsakdanjega pogovora do najzahtevnejših tekstov, poleg jezikovnih izrazov tudi na nejezikovne; njegov osrednji predmet pa so slej ko prej zapisana besedila, v katerih se ohranja človeško duhovno oz. kulturno izročilo. Kolikor bolj kompleksne so pomenske tvorbe in kolikor bolj zapletene so poti njihovega sporočanja, na toliko hujše ovire naleteva razumevanje in toliko bolj kliče na pomoč razlago. Potreba po posebni veščini razumevanja in razlaganja narašča z večanjem časovne, kulturne ali socialne razdalje med besedilom in njegovimi sprejemniki, izrazito pa se zaostri v kriznih dobah, ko se odnos do izročila preteklosti spreminja, ko to postane sporno in se predaja v razhajajočih se ali konfliktnih interpretacijah. Zato ni naključje, da se je hermenevtika najbolj razmahnila ravno v takšnih obdobjih in ob tistih skupinah tekstov, ki sporočajo posebej pomembne vsebine – to pa so biblija, corpus iuris in antični klasiki kot osrednja predmetna področja teološke, pravne in filološke razlage.

Celotnega zgodovinskega razvoja hermenevtike seveda ni mogoče strniti v preprost obrazec, še zlasti ne v nekaj sklenjenih črt, ki bi kazale vzorec nedvoumnega napredka. Hermenevtika se je bistveno spreminjala po opredelitvi svojega predmeta, cilja in namena ter po izbiri svojih postopkov ali "metod", tako da nekateri njeni raziskovalci resno dvomijo, ali je njen razvoj sploh sklenjen ali pa je razdeljen z nekaj prelomi na povsem ločene faze. To stališče je bržkone pretirano. Ne da bi se poglobljali v celotni potek, lahko vendarle nakažemo nekaj problemskih rdečih niti, ki jih je mogoče zasledovati skozenj od začetka do danes.

Eno takih linij začrtuje že omenjeni problem razmerja med univerzalnim in specialnim. V sleherni različici razlagalske veščine sta neizogibno udeležena oba vidika. Danes se to kaže mdr. takole: če se je obča hermenevtika pri svojem konstituiranju otrešala vsega, kar se je nanašalo na konkretna materialna področja, kažejo v nasprotno smer ugotovitve teoretikov, da stališča in pogledi filozofske hermenevtike niso najbolj primerni za prenos v metodologije posameznih znanosti, ker so preveč splošni in abstraktni, zato se morajo najprej približati specifični vsakokratnega predmetnega področja.

Druga rdeča nit zaznamuje bipolarnost metod ali tipov hermenevtike. Že v antiki je nastala dvojica gramatične in alegorične interpretacije, ki jo srečujemo v različnih kombinacijah tja do konca 18. stoletja. Dvopolnost se v drugačni obliki nadaljuje s Schleiermacherjevo dvojico divinacijske in komparativne metode, v širšem obsegu na splošnejši ravni s tipoma ustvarjalne ali konstruktivne ter poustvarjalne ali rekonstruktivne interpretacije, v sodobnosti pa s fenomenološkim oz. ontološko-eksistencialnim konstituiranjem ali uvidevanjem smisla na eni strani ter z znanstvenometodološkim rekonstruiranjem in zlasti verificiranjem rekonstruiranega pomena na drugi strani.

Še ena, bržkone najpomembnejša linija povezuje izjave o sistemskem statusu hermenevtike in stališča do odločilnega vprašanja, ali ji

je oziroma v kolikšni meri ji je dostopna resnica. V starejših dobah hermenevtika ni dobila stalnega mesta v splošni sistematiki znanstveno-filozofskih disciplin, tako da je npr. ne srečamo v sklopu t. i. artes liberales. Vendar jo sistemske opredelitve v tistih strokah, kjer je bila razvita, praviloma uvrščajo v njihov organon, med orodja spoznavanja, med pomožne ali formalne discipline, kamor sodijo v različnih kombinacijah še gramatika, retorika, kritika, logika oz. dialektika. Več avtorjev od Platona in Galena dalje izrecno opozarja, da razlaga samo pojasnjuje smisel besedila, medtem ko presojanje o njegovi resničnosti ali neresničnosti ne sodi v njeno pristojnost. S tem je bilo sistemsko mesto hermenevtike določeno in njen doseg omejen. Drugačnih stališč, ki bi tej disciplini prisojala polno zmožnost resničnega spoznavanja, je bilo manj, niso bila tako razločno opredeljena in najti jih je le na nekaterih ožjih področjih. Vendar je hermenevtika dolga stoletja delovala v svetu, v katerem je veljalo, da je resnica dana in da je načeloma, četudi težko, dosegljiva; dostop do nje pa so zagotavljale verske dogme ter pravne, moralne in estetske norme, ki jih je podpirala avtoriteta cerkvene in državne oblasti ter družbeno-duhovne hierarhije. Tako npr. za teološko hermenevtiko ni moglo biti načelnega dvoma o resničnosti vrednosti bibličnega teksta in za pravno hermenevtiko ne o resničnosti veljavnega zakonskega besedila. Le kadar so zgodovinske razmere v posebnih primerih omejile moč vladajoče institucionalne avtoritete in njene dogmatike, kot npr. v protestantizmu po verskem razkolu, je vlogo garanta resnice prevzela sama hermenevtika, ki ji je s tem močno zrasel pomen.

Ta položaj se je spreminjal s prodorom novoveškega racionalizma, ki je korak za korakom spodkopaval veljavo religiozno utemeljene metafizike in tradicionalnih avtoritet ter vzpostavljala filozofijo in znanost kot glavni poti do resničnega spoznanja; temu se je pridružil vpliv nove zgodovinske zavesti, ki je v podobo sveta vnesla dinamiko nepovratnega spreminjanja. V teh procesih se je preoblikovalo tudi pojmovanje resnice in smisla ter njunih medsebojnih razmerij. Dogmatično postavljeno religiozno oz. metafizično resnico je nadomestila filozofsko-znanstvena resnica kot skladnost razumskega spoznanja s stvarjo; ob njej se je uveljavila resnica individualne subjektivitete, povezane bodisi z individualnim psihičnim doživljanjem bodisi z individualnim položajem v toku zgodovinskih sprememb bodisi z individualno izkušnjo človeške eksistence. Vse to je vplivalo tudi na status hermenevtike. Kjer se je soočala z objektivno filozofsko-znanstveno resnico, jo je to odločno omejilo na vlogo pomožne discipline ali zgolj hevrstičnega postopka in podvrglo spoznavno vrednost njenih dognanj oceni drugih, nadrejenih instanc. Nasprotno je na marsikaterem izmed področij, kjer se uveljavlja resnica individualne subjektivitete, dobila hermenevtika status glavne poti spoznavanja. Tako je mogla prevzeti vlogo spoznavne teorije in metodologije v duhovnih ali (kakor jih označuje ena od novejših klasifikacij) historično-hermenevtičnih vedah. Na najvišje mesto pa jo je povzdignila filozofija eksistence in nanjo se navezujoče mišljenje biti: s

tem ko je ontologizirala resnico in vzpostavila razumevanje kot enega temeljnih modusov človeške eksistence, je tudi samo hermenevτικο spremenila v eno od oblik fundamentalne ontologije.

3. Posebne hermenevtike različnih predmetnih področij in strok so se nadaljevale tudi po vzniku in razmahu obče hermenevtike. Pri svojem razvoju so delile usodo svojih matičnih območij; ob vseh pomembnejših premikih v obči hermenevtiki, ne le znanstveno-metodološki, temveč tudi filozofski, pa so v večji ali manjši meri ponovno sprejemale njene vplive. Med te področne discipline štejemo tudi literarnoznanstveno hermenevτικο.

Ko se od splošnih vprašanj spet vračamo k literarni vedi, je treba najprej ugotoviti, da je hermenevτικο zanj relevantna z dveh, nekoliko različnih vidikov.

Najprej tole: literarna dela nedvomno so jezikovno-pomenske tvorbe, zato je v vsakršnem sistematičnem miselnem ukvarjanju z njimi neizogibno vključeno tudi razumevanje in razlaganje. To dejstvo lahko ponazorimo s staro prisposodbo, da je hermenevτικο obrnjena gramatika in poetika. Če ta ugotovitev klasikov hermenevtike drži, je potemtakem načelno mogoče tudi sleherno teorijo literarnega dela, njegovega nastajanja in delovanja preobrniti v ustrezno teorijo njegovega razumevanja in razlaganja. Vendar ta vidik ostaja impliciten in praviloma ne prode v metodološko zavest literarnih znanstvenikov, temveč ga je mogoče izluščiti iz njihovega delovanja le z analizo. Tako je mdr. marsikaj iz zapuščine zgodnje obče in filološke hermenevtike tako rekoč brez posebnega zavestnega premisleka prešlo v prakso biobibliografske, pozitivistične in tudi še novejša naivno opisne literarne zgodovine.

Po drugi strani so se nekatere literarnoznanstvene smeri in šole izrecno opirale na hermenevτικο in sprejemale njene vplive, bodisi neposredno iz filozofije in obče znanstvene metodologije, bodisi posredno prek sorodnih (umetnostnih, tekstnih in zgodovinskih) ved ali prek kritike in esejistike. Na bolj ali manj eksplicitne, seveda dokaj različne hermenevtične težnje naletimo v duhovnozgodovinski literarni vedi, v šoli imanentne interpretacije, v fenomenološki literarni vedi, v eksistencialno, ontološko, bitnozgodovinsko usmerjenem obravnavanju literature, v psihoanalitični literarni vedi, v raziskavah literarne recepcije in komunikacije in morda še kje. Če bi si natančneje ogledali nastanek, razmah in usihanje teh smeri in šol, bi se hitro približali ugotovitvi, na katere variante ali na kakšen izbor odsekov iz celotnega območja hermenevtike so se oprle. Na kratko povzeto: hermenevtično orientacijo so sprejemale tiste smeri literarne vede, ki so jim to omogočali njihovi lastni temeljni pogledi na bistvo literature, na zgradbo, nastanek in delovanje literarnega dela, na človeka kot njegovega producenta in recipienta in na zgodovino kot najširši okvir tega procesa; to pa zato, ker so se ob tem zastavljali takšne vrste problemi, za kakršne je hermenevτικο zunaj literarne vede že ponujala rešitve ali vsaj obetavne načine reševanja. Ta sumarična ugotovitev seveda ne upošteva bistvenih razlik med navedenimi

smermi. Omeniti je treba vsaj to, da hermenevtika ni bila njihov edini vir inspiracije, pač pa le eden glavnih. V nekaterih primerih je šlo poleg tega nedvomno tudi za posnemanje intelektualne mode. Toda tega ne smemo precenjevati: marsikatera druga literarno-znanstvena smer, kot npr. pozitivistična, formalistična, zgodnja strukturalistična, namreč ni kazala skoraj nobene afinitete do hermenevtike in je bila odporna pred njenimi vplivi.

Če se od diahronega pregleda obrnemo k sinhronemu, se bomo vprašali, kaj je obča hermenevtika v drugi polovici našega stoletja dajala literarni vedi in kaj je ta od nje sprejemala. "Ponudba" je obsegala na eni strani hermenevtično filozofijo (ontološko-eksistencialno, fenomenološko, bitnozgodovinsko), v središču katere so Heideggerjev, Gadamerjev in Ricoeurjev opus, na drugi strani pa hermenevtiko kot epistemologijo in metodologijo duhovnih oz. družbenih, zgodovinskih in umetnostnih ved, ki jo reprezentirajo dela Bettija, Hirscha, v drugačnem kontekstu celo Habermasa. Z obeh strani so potekale posledične zveze tudi v literarno vedo, bodisi od vsake posebej in neposredno, pogosteje pa od njune medsebojne interakcije ali od njunega soočanja z drugimi sodobnimi idejnimi in teoretično-metodološkimi orientacijami ter z njihovimi odsevi v posameznih humanističnih vedah.

Filozofska hermenevtika je neposredno in močno navdihovala ontološko-eksistencialno interpretiranje literature, ki je bilo nekaj časa zelo odmevno in je zavzemalo pomembno mesto v literarni vedi. Toda v najdoslednejši izpeljavi se je postavljalo zunaj literarne vede kot znanosti, ki jo je imelo za del metafizičnega sveta, medtem ko je samo sebe umeščalo v območje izvornega bitnega mišljenja. Druga spodbuda iz te filozofskohermenevtične smeri meri v prenovo zgodovinskega mišljenja in v možne nove zasnove zgodovinskega raziskovanja. Ta impulz, združen še z nekaterimi iz povsem drugih virov (mdr. iz strukturalne poetike in iz sociologije umetnosti), je v literarni vedi sprožil razmah teorije in zgodovine recepcije in učinkovanja. Najmočnejši in najodmevnejši sunek pa je hermenevtična filozofija naperila proti obči teoriji znanosti in je uveljavljala prednost bitnega mišljenja, ki da mu je dostopna resnica, pred odtujeno aparaturo s pravili urejenih metodičnih postopkov, ki da imajo v spoznavanju samo drugotno vlogo. Ta težnja v glavnem ni vplivala na literarno vedo neposredno in izolirano, ampak zlasti prek celotnega sklopa debat in polemik, ki jih je sprožila in v katerih so se spopadala in razčiščevala nasprotujoča si stališča o naravi, ustroju in načinu delovanja humanističnih ved.

V te debate je posegala tudi druga, znanstvenometodološka smer obče hermenevtike. Na podlagi dolge tradicije, ki se začneja s prvimi katalogi razlagalskih pravil in napotkov, imenovanih regulae interpretationis, se je razvila do zrele oblike v Diltheyevem opusu in se osamosvojila pri njegovih nadaljevalcih. Od tega časa do sodobnosti je peljala s sabo na dualistični model znanosti oprto prizadevanje za utemeljitev duhovnih ved kot samostojnega, eksaktnim in naravoslovnim vedam enakopravnega znanstvenega območja, ki ima svoj

poseben način spoznavanja in svoje metode raziskovanja, v jedru katerih sta razumevanje in razlaganje. Eno osrednjih vprašanj v tej tradiciji je problem objektivne interpretacije, se pravi vprašanje, kako priti do objektivnega spoznanja kljub vsem oviram, ki jih povzročata psihološki, socialni, kulturni ali zgodovinski relativizem. Ta smer je bila po eni strani v nenehnem spopadu z novejšo teorijo in metodologijo znanosti, izoblikovano predvsem v duhu logičnega pozitivizma, kritičnega racionalizma in analitične filozofije, torej s teorijo in metodologijo, ki v osnovi zagovarja model enotne znanosti in poudarja predvsem problem veljavnosti spoznanja in možnosti njegovega preverjanja. Na drugi strani pa ji je nasprotovala tudi fenomenološka in ontološko-eksistencialna hermenevtika, ki ji je očitala neplodno zapletanje v aporije objektivističnega historizma.

V tem dosti zamotanem položaju, ki še daleč ne zajema vsega sodobnega pluralističnega vrveža razlikujočih se in nasprotujočih si idejnih stališč, teoretičnih načel in analiz ter metodoloških zasnutkov, je dokaj težko natančneje ugotoviti, kaj vse to pomeni za literarno vedo. Gotovo je bila v različnem obsegu in različnem izboru udeležena pri vsem pravkar nakazanem dogajanju v idejno-teoretični in metodološki sferi, značilnem za sodobni položaj humanističnih ved. Opozorili smo že na tiste njene smeri in šole, ki so se izrecno opirale na to ali ono različico hermenevtike in od njih prevzemale cele sklope teoretičnih načel ter z njimi povezanih metod. Poleg tega pa se je mogoče postaviti tudi na stališče stroke kot celote brez ozira na njene različne smeri in šole, katerih čas pač mineva ali je že minil; in s takega stališča je mogoče vprašati, kaj iz celotne zaloge hermenevtičnih načel in postopkov se je za literarno vedo izkazalo kot uporabno oziroma kaj od tega je ali bi lahko prevzela v začasno ali trajno last.

Odgovor na to vprašanje je v našem okviru samo zasilen in fragmentaren, a navzlic temu lahko tvegamo in ga poskušamo strniti v nekaj točk.

1. Literarnoznanstvena hermenevtika je povzela, preoblikovala in dopolnila zamisel, da literarno delo ni dan in nespremenljiv objekt, temveč da pri njegovem konstituiranju – oz. vsaj pri konstituiranju njegove smiselno-pomenske razsežnosti – bistveno sodeluje bralec. Ta zamisel sicer izvira iz fenomenološke estetike; toda drugače kot tam bralec za hermenevtiko ni prazna, abstraktna instanca, ki vnaprej suspendira svoje zveze z realnim svetom in se omeji zgolj v estetsko naravnost, temveč je postavljen kot individualna osebnost v konkretnem zgodovinski čas in prostor, kar mu usmerja optiko in določa možnosti razumevanja.

2. Hermenevtika pa je tudi raziskovalca literature v načelu izenačila z bralcem; torej ga vidi kot recipienta, ki nima pod nogami nikakršne Arhimedove točke, temveč od znotraj sodeluje v procesih literarne, literarnoznanstvene, kulturne in zgodovinske recepcije in komunikacije, vanje pa prinaša vse prednosti in vse omejitve svojega stališča in svojega obzorja.

3. Ob tem ko je hermenevtika tako poudarila in preoblikovala vlogo subjekta, je razvila tudi kompleksno problematiko subjektivnega in

objektivnega na vseh ravneh obravnavanja literature: na ravni interpretacije literarnega dela, na ravni razumevanja in razlaganja zgodovinskih procesov, celo na ravni konstituiranja in funkcioniranja znaka kot elementarne sestavine literarnega dela. Vendar pa je do te kompleksne problematike zavzemala različna stališča, si prizadevala izdelati temu ustrezne različne rešitve in se ob tem tudi sama delila.

4. Kljub temu pa je bržkone vsem ali vsaj večini hermenevtičnih variant skupno to, da odpirajo pogled tja, kamor druge teoretično-metodološke usmeritve ali druge glavne sistemske sestavine literarne vede niso prodirale: namreč k razkrivanju implicitnih, zavednih ali nezavednih vnaprejšnjih predstav, vednosti, sodb, vrednot, ki opredeljujejo stališče in perspektivo vsakega recipienta, bodisi bralca bodisi raziskovalca. Na podlagi tega pa hermenevtika tudi od raziskovalcev literature zahteva nenehno in dosledno avtorefleksijo, s katero je mogoče ugotoviti ne to, "kaj delamo in kaj naj bi storili, temveč kaj se že ves čas dogaja z nami".⁶

5. Z vsem tem je hermenevtika pritegnila literarno vedo v sodobno idejno, teoretično in metodološko debato, ki se nadaljuje in preusmerja z vstopanjem novih, od drugod izvirajočih temeljnih opredelitev. V tej debati dosega literarnoznanstvena hermenevtika uspehe, pa tudi neuspehe, kadar ji nasprotniki dokažejo enostranskost ali neutemeljenost posameznih stališč, ki jih zagovarja. Ne glede na takšne peripetije in na njeno nadaljnjo usodo lahko trdimo, da je današnji literarni vedi kot celoti prispevala dva pomembna dosežka:

– Hermenevtika je ena med gonilnimi silami, ki v naši stroki utrjujejo zavest o nujnosti avtorefleksije in jo s tem bistveno širijo in bogatijo.

– Hermenevtika bistveno sodeluje pri prenavljanju in poglobljanju takšnega teoretično-metodološkega modela stroke, ki se oddaljuje od rigorozne enostranskosti scientističnih modelov, vendar tudi sprejema osnovne zahteve po metodološki regularnosti vseh delovnih postopkov in po utemeljevanju veljavnosti spoznanj. Z opredelitvijo za tak model pa išče literarna veda novo ravnotežje med tremi vidiki, ki so zanjo bistveno pomembni. To so: upoštevanje širše uveljavljenih kriterijev znanstvenosti, navezava na svojo lastno tradicijo in tradicijo sorodnih ved, ter naposled, a nikakor ne nazadnje, bližina in odprtost svojemu predmetu – literaturi, ki ji mora biti literarna veda zavezana bolj kot vsemu drugemu.

OPOMBE

¹ Članek v skrčenem obsegu povzema glavne teze avtorjevih dosedanjih del o tej tematiki, predvsem monografske študije *Hermenevtika in literarna veda* (1991, Literarni leksikon 37) in disertacije *Hermenevtične teorije in metode v literarni vedi* (1992), ter jih v nekaterih pogledih dopolnjuje.

² Fokkema-Ibsch 1977 ima poglavje o literarni recepciji, kjer obravnava tudi hermenevtiko kot del teoretičnih osnov recepcijske estetike. – Nyirő 1979 ima poglavje o fenomenologiji in literarni vedi, kjer obravnava

fenomenologijo literature, ontološko-eksistencialno in imanentno interpretacijo, ne da bi izrecno tematično poudarjal hermenevtično problematiko. – Eagleton 1983 v naslovu ustreznega poglavja izrecno navaja hermenevtično in jo združuje s fenomenologijo ter z recepcijsko teorijo. – Beker 1986 ima poglavje o recepcijski estetiki, poleg tega so za hermenevtično relevantni odlomki razpršeni v poglavju o francoski novi kritiki in o ameriškem dekonstrukcionizmu. – Zima 1991 povezuje recepcijsko estetiko z njenimi filozofskimi temelji v hermenevтики in fenomenologiji.

³ Arnold-Sinemus 1973 ima posebna poglavja o hermenevтики (P. Rusterholz: *Hermeneutik*, 89-105) in o interpretaciji (P. Rusterholz: *Verfahrensweisen der Interpretation*, 341-357). – Brackert-Stückrath 1981 ima posebno poglavje o hermenevтики (U. Japp: *Hermeneutik*, 451-463), poleg tega obravnava delovanje oz. učinek literature, recepcijsko estetiko in interpretacijo še v vrsti drugih poglavij. – Hernadi 1981 ima posebno poglavje o hermenevтики. – Kibédi Varga 1981 obravnava hermenevtično v sumaričnem pregledu metod in disciplin literarne teorije, poleg tega vključuje hermenevtično problematiko v obsežno poglavje o recepciji in interpretaciji. – Harth-Gebhardt 1982 ima poglavje, ki je izrazito hermenevtično-teoretično (M. Frank: *Textauslegung*, 123-160). – Škreb-Stamač 1983³ v poglavju o interpretaciji (Z. Škreb, 629-642) upošteva poleg imanentne tudi strukturalistično interpretacijo, a ne tematizira hermenevтиke; samo dotikata se je poglavji o smereh literarne vede in o literarni zgodovini. – Angenot (idr.) 1989 se dotika hermenevтиčne problematike v poglavjih o epistemoloških temeljih in o recepciji, obravnava jo v poglavju o interpretaciji.

⁴ Med prvimi jo izrecno obravnava J. Hauff (*Hermeneutik*. V: J. Hauff idr.: *Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft*, Frankfurt, 1971, 1972², 2, 1-81), med novejšimi npr. M. Geier (*Methoden der Sprach- und Literaturwissenschaft*, München 1983). – M. Maren-Grisebach (*Methoden der Literaturwissenschaft*, München 1970; predelana in razširjena izdaja 1972⁶) je ne upošteva kot samostojno enoto, prav tako ne Žmegač 1971 (*Methoden der Literaturwissenschaft. Eine Dokumentation*, ur. V. Žmegač, Frankfurt 1971, 1972²) in Žmegač-Škreb (*Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, ur. V. Žmegač in Z. Škreb, Frankfurt 1973).

⁵ Tako npr. L. Pollmann (*Literaturwissenschaft und Methode*, Frankfurt 1971, 1973²), J. Strelka (*Methodologie der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1978). – Zbornik urednikov M. Delcroixa in F. Hallyna (*Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Louvain-la-Neuve 1987, 1990²) združuje v poglavju *La lecture* oddelke o hermenevтиki in dekonstrukciji, o recepcijskih teorijah in o semiologiji branja. Arnold-Sinemus (gl. str. 60 in op. 3) obravnava hermenevтиko in estetiko kot temelje razumevanja teksta, interpretacijo pa uvršča med metode tekstne analize.

⁶ "Mein eigentlicher Anspruch aber war und ist ein philosophischer: Nicht, was wir tun, nicht, was wir tun sollten, sondern was über unser Wollen und Tun hinaus mit uns geschieht, steht in Frage." H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975⁴, Vorwort, str. XVI.

- ABIRACHED Robert: La crise du personnage dans le théâtre moderne. – Paris: Gallimard, 1994
- ACKERMANN Kathrin: Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur. – Heidelberg: Winter, 1992
- ALEXANDRE Didier: Guillaume Apollinaire, Alcools. – Paris: Presses universitaires de France, 1994
- L'ART épistolaire dans l'Europe cosmopolite: correspondances par-delà les frontières, 1750-1830. – Paris: Didier Érudition, 1994
- BACKES Jean-Louis: Musique et littérature: essai de poétique comparée. – Paris: Presses universitaires de France, 1994
- BAHTI Timothy: Allegories of history: literary historiography after Hegel. – Baltimore; London: The Johns Hopkins university press, 1992
- BALAKIAN Anna: Snowflake on the belfry: dogma and disquietude in the critical arena. – Bloomington; Indianapolis: Indiana university press, 1994
- BEHLER Ernst: German romantic literary theory. – Cambridge: University press, 1993
- BELFIORE Elizabeth S.: Tragic pleasures: Aristotle on plot and emotion. – Princeton: University press, 1992
- BERMAN Art: Preface to modernism. – Urbana; Chicago: University of Illinois, 1994
- BESCHREIBUNGSKUNST – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart / hrsg. von Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer. – München: Fink, 1995
- BESSIERE Jean: Enigmaticité de la littérature: pour une anatomie de la fiction au XXe siècle. – Paris: Presses universitaires de France, 1993
- BLOOM Harold: The western canon: the books and schools of the ages. – New York [etc.]: Harcourt, 1994
- BOJTÁR Endre: East European avant-garde literature. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992
- BORK Claudia: Femme fatale und Don Juan: ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt. – Hamburg: von Bockel, 1992
- BOURDIEU Pierre: Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire. – Paris: Seuil, 1992
- BRADBURY Malcolm: The modern American novel. – Oxford; New York: Oxford university press, 1992
- BROWN Deming: The last years of Soviet Russian literature: prose fiction 1975-1991. – Cambridge: University press, 1993
- BROWN Marshall: Preromanticism. – Stanford: University press, 1993
- BRUNEL Pierre: Mythocritique: théorie et parcours. – Paris: Presses universitaires de France, 1992
- CALINESCU Matei: Rereading. – New Haven; London: Yale university press, 1993

**NOVOSTI
IZ KNJIŽNICE
ODDELKA
ZA
PRIMERJALNO
KNJIŽEVNOST
IN
LITERARNO
TEORIJO**

- The CAMBRIDGE history of literary criticism. Vol. 1: Classical criticism / edited by George A. Kennedy. – Cambridge: University press, 1993
- CHAPMAN Raymond: Forms of speech in Victorian fiction. – London; New York: Longman, 1994
- CHARLES Michel: Introduction à l'étude des textes. – Paris: Seuil, 1995
- CHEVREL Yves: Comparative literature today: methods and perspectives. – Kirksville: The Thomas Jefferson university press, 1994
- CHEVREL Yves: Le naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international. – Paris: Presses universitaires de France, 1993
- CLEMENT Bruno: L'oeuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett. – Paris: Seuil, 1994
- COLAPIETRO Vincent Michael: Glossary of semiotics. – New York: Paragon house, 1993
- COMPARATIVE literature in the age of multiculturalism / ed. by Charles Bernheimer. – Baltimore; London: The Johns Hopkins university press, 1995
- CONTEMPORARY marxist literary criticism / ed. by Francis Mulhern. – London; New York: Longman, 1993
- CORBINEAU-HOFFMANN Angelika: Paradoxie der Fiktion: literarische Venedig-Bilder 1797-1984. – Berlin; New York: de Gruyter, 1993
- COTTINO-JONES Marga: Il dir novellando: modello e deviazioni. – Roma: Salerno ed., 1994
- The CRISIS in modernism: Bergson and the vitalist controversy / ed. by Frederick Burwick and Paul Douglass. – Cambridge: University press, 1992
- DACHY Marc: Dada et les dadaïsmes: rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté. – Paris: Gallimard, 1994
- DAICHES David: Critical approaches to literature. – London; New York: Longman, 1993
- DICTIONNAIRE universel des littératures / sous la dir. de Béatrice Didier. – Paris: Presses universitaires de France, 1994
- DUMOULIÉ Camille: Don Juan ou l'héroïsme du désir. – Paris: Presses universitaires de France, 1993
- ECKER Hans-Peter: Die Legende: kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993
- ENCYCLOPEDIA of world literature in the 20th century. Vol. 5: supplement and index / ed. Steven R. Serafin and Walter D. Glanze. – New York: Continuum, 1993
- ERMARTH Elizabeth Deeds: Sequel to history: postmodernism and the crisis of representational time. – Princeton: University press, 1992
- ESTHÉTIQUE et poétique / textes réunis et présentés par Gérard Genette. – Paris: Seuil, 1992

- EVANS Margeréy A.: Baudelaire and intertextuality: poetry at the crossroads. – Cambridge: University press, 1993
- EWERTOWSKI Ruth: Das Außermoralische: Friedrich Nietzsche, Simone Weil, Heinrich von Kleist, Franz Kafka. – Heidelberg: Winter, 1994
- EYSTEINSSON Astradur: The concept of modernism. – Ithaca; London: Cornell university press, 1992
- FARYNO Jerzy: Dešifriranje ili nacrt eksplikativne poetike avangarde. – Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993
- FEMINIST literary criticism / ed. by Mary Eagleton. – London; New York: Longman, 1992
- FISCHER-LICHTE Erika: The semiotics of theatre. – Bloomington; Indianapolis: Indiana university press, 1992
- FISHELOV David: Metaphors of genre: the role of analogies in genre theory. – University Park: The Pennsylvania state university press, 1993
- FORRESTER John: The seductions of psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida. – Cambridge: University press, 1992
- FUCHS Stefan F.- J.: Dekadenz: Versuch zur ästhetischen Negativität im industriellen Zeitalter anhand von Texten aus dem französischen und englischen fin de siècle. – Heidelberg: Winter, 1992
- FUES Wolfram Malte: Text als Intertext: zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. – Heidelberg: Winter, 1995
- GAGNEBIN Bernard: Flaubert et Salammô: genèse d'un texte. – Paris: Presses universitaires de France, 1992
- GARCÍA-BERRIO Antonio: A theory of the literary text. – Berlin; New York: de Gruyter, 1992
- GELFERT Hans-Dieter: Die Tragödie: Theorie und Geschichte. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995
- GENETTE Gérard: L'oeuvre d'art: immanence et transcendance. – Paris: Seuil, 1994
- GENTZLER Edwin: Contemporary translation theories. – London; New York: Routledge, 1993
- GIDDENS Anthony: The consequences of modernism. – Cambridge: Polity press, 1992
- GORNI Guglielmo: Metrica e analisi letteraria. – Bologna: Il Mulino, 1993
- GOYET Florence: La nouvelle 1870-1925: description d'un genre à son apogée. – Paris: Presses universitaires de France, 1993
- GRACZYK Annette: Die Masse als Erzählproblem: unter besonderer Berücksichtigung von Carl Sternheims "Europa" und Franz Jungs "Proletarier". – Tübingen: Niemeyer, 1993
- GROSSKLAUS Götz: Natur – Raum: von der Utopie zur Simulation. – München: Iudicium, 1993
- GUILLEN Claudio: The challenge of comparative literature. – Cambridge; London: Harvard university press, 1993
- HARLAND Richard: Beyond superstructuralism: the syntagmatic side of language. – London; New York: Routledge, 1993

- HARLAND Richard: Superstructuralism: the philosophy of structuralism and post-structuralism. – London; New York: Routledge, 1994
- HEAD Dominic: The modernist short story: a study in theory and practice. – Cambridge: University press, 1992
- HEWITT Andrew: Fascist modernism: aesthetics, politics, and the avant-garde. – Stanford: University press, 1993
- HEYLEN Romy: Translation, poetics, and the stage: six French Hamlets. – London; New York: Routledge, 1993
- Der HISPANOAMERIKANISCHE Roman. 1: Von den Anfängen bis Carpentier. 2: Von Cortázar bis zur Gegenwart / hrsg. von Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992
- HISTORIOGRAPHIC metafiction in modern American and Canadian literature / hrsg. von Bernd Engler und Kurt Müller. – Paderborn [etc.]: Schöningh, 1994
- HOBBSBAUM Philip: Essentials of literary criticism. – London: Thames and Hudson, 1993
- HOLLAHAN Eugene: Crisis-consciousness and the novel. – Newark [etc.]: University of Delaware press, 1992
- HORACE made new: Horatian influences on British writing from the renaissance to the twentieth century / ed. by Charles Martindale and David Hopkins. – Cambridge: University press, 1993
- HORN András: Grundlagen der Literaturästhetik. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1993
- IMMELMANN Thomas: Der unheimlichste aller Gäste: Nihilismus und Sinndebatte in der Literatur von der Aufklärung zur Moderne. – Bielefeld: Aisthesis, 1992
- INTERTEKSTUALNOST & autoreferencijalnost / ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač. – Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1993
- INTERTEXTUALITÄT und Subversivität: Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich / hrsg. von Wolfgang Asholt. – Heidelberg: Winter, 1994
- JAUSS Hans Robert: Wege des Verstehens. – München: Fink, 1994
- The JOHNS Hopkins guide to literary theory and criticism / ed. by Michael Groden and Martin Kreiswirth. – Baltimore; London: The Johns Hopkins university press, 1994
- KAYE Nick: Postmodernism and performance. – Basingstoke; London: Macmillan, 1994
- KEBBEL Gerhard: Geschichtengeneratoren: Lektüren zur Poetik des historischen Romans. – Tübingen: Niemeyer, 1992
- KELLY Henry Ansgar: Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the middle ages. – Cambridge: University press, 1993
- KIELY Robert: Reverse tradition: postmodern fictions and the nineteenth century novel. – Cambridge; London: Harvard university press, 1993
- KLEINSCHMIDT Erich: Gleitende Sprache: Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne. – München: Iudicium, 1992

- KONSTRUKTIVISMUS und Sozialtheorie / hrsg. von Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994
- KRISTEVA Julia: *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire.* – Paris: Gallimard, 1994
- LABRE Chantal – Patrice SOLER: *Méthodologie littéraire.* – Paris: Presses universitaires de France, 1995
- LACHMANN Renate: *Die Zerstörung der schönen Rede: rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen.* – München: Fink, 1994
- LAMARQUE Peter – Stein HAUGOM: *Truth, fiction, and literature: a philosophical perspective.* – Oxford: Clarendon press, 1994
- LAWDER Bruce: *Vers le vers.* – Paris: Librairie Nizet, 1993
- LEFEVERE André: *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context.* – New York: The modern language association of America, 1992
- LEVIN Gerald: *Prose models.* – Fort Worth [etc.]: Harcourt, 1993
- LEXIKON literaturtheoretischer Werke / hrsg. von Rolf Günter Renner und Engelbert Habekost. – Stuttgart: Kröner, 1995
- LITERARY theory today / ed. by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan. – Cambridge: Polity press, 1992
- LITERATUR und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistisches Grenzgebietes / hrsg. von Ulrich Weisstein. – Berlin: Schmidt, 1992
- LITERATURWISSENSCHAFT und Geistesgeschichte 1910 bis 1925 / hrsg. von Christoph König und Eberhard Lämmert. – Frankfurt am Main: Fischer, 1993
- LOGIQUE des traversés: de l'influence: recherches en histoire des idées / dir. par Frédéric Regard. – Saint-Etienne: Centre interdisciplinaire d'Etudes et de recherches sur l'expression contemporaine, 1992
- La LUCE e le sue metafore / a cura di Bruna Donatelli. – Roma: Nuova Arnica, 1993
- MARSHALL Brenda K.: *Teaching the postmodern: fiction and theory.* – New York; London: Routledge, 1992
- MATHY Dietrich: *Von der Metaphysik zur Ästhetik oder das Exil der Philosophie: Untersuchungen zum Prozess der ästhetischen Moderne.* – Hamburg: von Bockel, 1994
- MAYER Hans: *Weltliteratur: Studien und Versuche.* – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994
- MELROSE Susan: *A semiotics of the dramatic text.* – Basingstoke; London: Macmillan, 1994
- MESCHONNIC Henri: *Modernité, modernité.* – Paris: Gallimard, 1993
- METHODOLOGISCHE und literarhistorische Studien zur deutschen Literatur Ostmittel- und Südosteuropas / hrsg. von Anton Schwob. – München: Südostdeutsches Kulturwerk, 1994
- MODERNISM – postmodernism / ed. by Peter Brooker. – London; New York: Longman, 1992

- MÜLLER-FUNK Wolfgang: *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. – Berlin: Akademie, 1995
- NAKAGAWA Hisayasu: *Des Lumières et du comparatisme: un regard japonais sur le XVIIIe siècle*. – Paris: Presses universitaires de France, 1992
- NASH Christopher: *World postmodern fiction: a guide*. – London; New York: Longman, 1994
- NEW romanticisms: *theory and critical practice* / ed. by David L. Clark and Donald C. Goellnicht. – Toronto [etc.]: University of Toronto press, 1994
- The NEW Italian novel / ed. by Zygmunt G. Barański and Lino Pertile. – Edinburgh: University press, 1993
- NICHOLLS Peter: *Modernisms: a literary guide*. – Basingstoke; London: Macmillan, 1995
- NORDMANN Jean-Thomas: *Taine et la critique scientifique*. – Paris: Presses universitaires de France, 1992
- NUTTALL Anthony David: *Openings: narrative beginnings from the epic to the novel*. – Oxford: Clarendon press, 1992
- OREL Harold: *The historical novel from Scott to Sabatini: changing attitudes toward a literary genre, 1814-1920*. – Basingstoke; London: St. Martin's press, 1995
- PAETZKE Iris: *Erzählen in der Wiener Moderne*. – Tübingen: Francke, 1992
- PERRINE Laurence – Thomas R. ARP: *Story and structure*. – Fort Worth [etc.]: Harcourt, 1993
- PETERSEN Jürgen H.: *Erzählsysteme: eine Poetik epischer Texte*. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993
- PIZZORUSSO Arnaldo: *Eléments d'une poétique littéraire au XVIIIe siècle*. – Paris: Presses universitaires de France, 1992
- La POÉSIE en prose des lumières au romantisme: (1760 – 1820) / réd. par Hana Jechova, François Mouret, Jacques Voisine. – Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993
- POSTMODERNISM: *a reader* / ed. by Thomas Docherty. – New York [etc.]: Harvester Wheatsheaf, 1993
- PRINCE Gerald: *Narrative as theme: studies in French fiction*. – Lincoln; London: University of Nebraska press, 1992
- PURDIE Susan: *Comedy: the mastery of discourse*. – New York [etc.]: Harvester Wheatsheaf, 1993
- PÜTZ Anne: *Literaturwissenschaft zwischen Dogmatismus und Internationalismus: das Dilemma der Komparatistik in der Geschichte der DDR*. – Frankfurt am Main [etc.]: Lang, 1992
- REALISM / ed. by Lilian R. Furst. – London; New York: Longman, 1992
- REBOUL Olivier: *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*. Paris: Presses universitaires de France, 1994
- REID James H.: *Narration and description in the French realist novel: the temporality of lying and forgetting*. – Cambridge: University press, 1993

- REID Jane Davidson: *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300 – 1990s.* – New York; Oxford: Oxford university press, 1993
- The RETURN of thematic criticism / ed. by Werner Sollors. – Cambridge; London: Harvard university press, 1993
- RIHA Karl: *Prämoderne – Moderne – Postmoderne.* – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995
- ROMANISTISCHE Komparatistik: *Begegnungen der Texte – Literatur im Vergleich* / hrsg. von Hans-Jürgen Lüsebrink und Hans T. Siepe. – Frankfurt am Main [etc.]: Lang, 1993
- ROSE Margaret A.: *Parody: ancient, modern, and post-modern.* – Cambridge: University press, 1993
- RYNGAERT Jean-Pierre: *Lire le théâtre contemporain.* – Paris: Dunod, 1993
- SANTERRES-SARKANY Stéphane: *Théorie de la littérature.* – Paris: Presses universitaires de France, 1993
- SARUP Madan: *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism.* – New York [etc.]: Harvester Wheatsheaf, 1993
- SCHAEFFER Jean-Marie: *L'art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours.* – Paris: Gallimard, 1993
- SCHLAFFER Hannelore: *Poetik der Novelle.* – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993
- SCHMIDT-BERGMANN Hansgeorg: *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente.* – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993
- SELDEN Raman – Peter WIDDOWSON: *A reader's guide to contemporary literary theory.* – New York [etc.]: Harvester Wheat-sheaf, 1993
- SMITH Mack: *Literary realism and the ekphrastic tradition.* – University Park: The Pennsylvania state university press, 1995
- SOLLERS Philippe: *La guerre du goût.* – Paris: Gallimard, 1994
- SPILLER Michael R. G.: *The development of sonnet: an introduction.* – London; New York: Routledge, 1993
- STANČIĆ Mirjana: *Filmska poetika u ranim pripovijetkama Alfreda Döblina = Der Kinostil in den frühen Erzählungen Alfred Döblins.* – Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske; Bochum: Brockmeyer, 1994
- STANG Harald: *Einleitung – Fußnote – Kommentar: fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst.* – Bielefeld: Aisthesis, 1992
- The STATE of theory / ed. by Richard Bradford. – London; New York: Routledge, 1993
- STAUDER Thomas: *Die literarische Travestie: terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien).* – Frankfurt am Main [etc.]: Lang, 1993
- STURGESS Philip J. M.: *Narrativity: theory and practice.* – Oxford: Clarendon press, 1992
- STURROCK John: *The language of autobiography: studies in the first person singular.* – Cambridge: University press, 1993

- SUVREMENA teorija pripovijedanja / prir. Vladimir Biti. – Zagreb: Globus, 1992
- TADIÉ Jean-Yves: Le roman au XXe siècle. – Paris: Belfond, 1992
- TAYLOR John Russell: The Penguin dictionary of the theatre. – London [etc.]: Penguin books, 1993
- THÈMES et genres littéraires aux XVIIe et XVIIIe siècles: mélanges en l'honneur de Jacques Truchet / dir. par Nicole Ferrier-Caverivière. – Paris: Presses universitaires de France, 1992
- THEORIZING modernism: essays in critical theory / ed. by Steve Giles. – London; New York: Routledge, 1993
- TROPI i figure / ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac. – Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1995
- TURNER Martha A.: Mechanism and the novel: science in the narrative process. – Cambridge: University press, 1993
- VOM Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte: Positionen und Perspektiven nach der "Theoriedebatte" / hrsg. von Lutz Danneberg und Friedrich Vollhardt. – Stuttgart: Metzler, 1992
- Das WAGNIS der Moderne: Festschrift für Marianne Kesting / hrsg. von Paul Gerhard Klussmann, Willy Richard Berger, Burkhard Dohm. – Frankfurt am Main [etc.]: Lang, 1993
- WAUGH Patricia: Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction. – London; New York: Routledge, 1993
- WEBER Jean Jacques: Critical analysis of fiction: essays in discourse stylistics. – Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1992
- WELSCH Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. – Weinheim: Acta Humaniora, 1992
- WOZU Literaturwissenschaft: Kritik und Perspektiven / hrsg. von Frank Griesheimer und Alois Prinz. – Tübingen: Francke, 1992
- ZEICHEN zwischen Klartext und Arabeske / hrsg. von Susi Kotzinger und Gabriele Rippl. – Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1994
- ZIMA Peter Vaclav: Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik. – Tübingen; Basel: Francke, 1994
- ZIMA Peter Vaclav: Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. – Tübingen: Francke, 1992

Sestavila Vera Troha

UDK 82.015.19 (Baudelaire, Nietzsche, Calinescu, de Man, Vattimo)
modernizem in modernost, zavajanje zgodovine kot vedno znova reinterpretiranega
dejstva, pojem detotalizirane resnice

ŠKULJ, J.

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

MODERNIZEM IN MODERNOST

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, št. 2, str. 17-30

Razprava posega v problem razmejitve med pojmom modernost in periodizacijsko
oznako modernizem. Ključna je trditve, da pojem modernost prekriva precej širši
segment časa in da skozi zgodovino njegovega obstajanja prihaja v posameznih fazah
do določenih sprememb njegove temeljne pomenske vsebine. S posebno pozornostjo
so sumarično pregledane nekatere interpretacije modernosti (Calinescu, Vattimo, de
Man), predvsem pa razprava opozarja na tisti specifični premik v pomenu oznake
modernosti, ki se je zgodil v drugi polovici 19. stoletja, zlasti pri Baudelairu in
Nietzscheju. Ta modifikacija v pojmu modernosti je odločilna za kasnejše pojave
modernizma in napoveduje ustrezno razumevanje njegove umetniške strukture. Pre-
mik v pojmu modernosti ob izteku postromantike že implicira zavajanje zgodovine
kot vedno znova reinterpretiranega dejstva in posledično tudi pojem detotalizirane
resnice, to pa predstavlja tisti okvir, ki opredeljuje tudi nazvzen razhajajoče se pojave
in gibanja modernizma.

UDK 82.091-31:396 Laurence, Atwood, Chawaf, Cixous, Monette, LaRue, Bojettu
UDK 840-091-31:396
pripovedna proza dela in mitški vzorci ter mitsko-utopični prostori, miti v sodobni
literaturi, mitem dvojice Demetra-Perzeфона, mitem Evridike in lik umetnice v sodob-
ni ženski literaturi

ZUPANČIČ, M.

Université d'Ottawa, Lettres Françaises, Ottawa, Ontario, Canada, K1N 6N5

FEMINISTIČNA PROZA: MITI IN UTOPLJA

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, št. 2, str. 1-16

Pričujoča razprava ugotavlja, da se v različnih prostorih in različnih jezikih precej sin-
hrono pojavljajo proza dela, ki kljub formalnim razlikam ravniyo podobno z mitskimi
vzorci in mitsko-utopičnimi prostori, skozi katere se udeležujejo. Ob primeru ženske-
ustvarjalke, oblikovalke svoje usode, svoje ustvarjalnosti, svoje zavesti, v sodobni
ženski književnosti prihaja do izraza nov mitem Evridike, ki v bolj ali manj
mitsko obarvani pripovedi razrešuje svoje odnose z moškimi, se pravi, z različnimi
inaciacijami Orfeja, hkrati pa tudi z ženskami, pri čemer je v ospredju navezovanje na
par Demetra-Perzeфона. Nova Evridika vsekakor še ni oblikovala svoje dokončne
podobe, saj tudi ni mogoče z gotovostjo predvideti, kam se bo usmerila književnost
pisateljic, katerih ustvarjalnost je predstavljena v tej razpravi. Neodvorno pa je mogo-
če ugotovljati, da so miti v sodobni književnosti živi in da romaneskna pripoved, še
tako nelinearna, fragmentirana zgodba ostaja svoji etimološki pogojenosti,
mitem, s tem pa tudi svoji vlogi: osvobodilju bralcev, ustvarjanju novih vzorcev, preobli-
kovanju starih načinov izražanja in tudi obnašanja

CDU 82.015.19 (Baudelaire; Nietzsche; Calinescu, de Man, Vattimo)
modernism and modernity; consciousness of historicity as an ever reinterpreting fact,
concept of detotalized truth

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, SI Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko
literaturo in literarne vede, Novi trg 5

MODERNISM AND MODERNITY

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, No. 2, pp. 17-30

The article delimitates the concept of modernity and the period term modernism. Modernity, the quality of being modern, applies to a much wider span of time than modernism and its meaning went through certain phases of change in its history. Special consideration is given to some of the most important interpretations of modernity (Calinescu, Vattimo, de Man) and the most delicate shifts in the meaning of the notion of modernity that occurred in the second half of the 19th century are thoroughly reconsidered. Reinterpretation of modernity by Baudelaire and the philosophical views of Nietzsche were due to the changes in thoughts and arts at the end of postromanticism that brought to the event of modernist movements. This modification in the meaning of modernity implies consciousness of historicity as an ever reinterpreting fact, and consequently, the concept of truth was detotalized what finally brought to the establishment of modernism and its artistic structure.

CDU 82.091-31:396 Laurence, Atwood, Chawaf, Circus, Monette, LaRue, Bogettu

CDU 8-40-091-31:396

mythes dans la littérature contemporaine; les textes en prose, les modèles mythiques
et les espaces mytho-utopiques; le mythe du couple Demeter-Persephone, le
mythème d'Eurydice et l'image de la femme artiste dans la littérature contemporaine
des Femmes

ZUPANČIČ, M.

Université d'Ottawa, Lettres Françaises, Ottawa, Ontario, Canada, K1N 6N5

PROSE FÉMINISTE: MYTHES ET UTOPIE

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, No. 2, pp. 1-16

Différents espaces et différentes langues permettent de façon synchronisée l'apparition
des textes en prose souvent assez différents sur le plan formel, mais traités d'une
manière semblable les modèles mythiques et les espaces mytho-utopiques à travers
lesquels ils prennent forme. À travers l'image de la femme artiste, créatrice de son
propre sort, la littérature contemporaine des Femmes met le plus clairement tendit de
le nouveau mythe d'Eurydice. Dans un récit plus ou moins directement tendit de
mythes, cette Eurydice oeuvre à régler ses rapports avec les hommes, à savoir avec
des variantes différentes d'Orphée, mais aussi avec les Femmes, dans lequel cas le
couple Demeter-Persephone est particulièrement mis à contribution. La nouvelle
Eurydice littéraire, sans avoir définitivement assis sa nature, participe à cette
ouverture, voire prolixité dans la littérature contemporaine des Femmes à l'étude soi et
dont on ne peut qu'entrevoir l'évolution. Mais on peut affirmer que sans aucun doute,
les mythes dans la littérature contemporaine restent particulièrement vivants et
prégnants, avec le récit parfois fragmenté, alinéaire toujours fidèle à son origine
étymologique, à savoir le mythe comme histoire, mais aussi comme moyen de
création de nouveaux modèles, avec la transformation des formes anciennes
répositionnés comme agents de prise de conscience et de transformation pour les
lecteurs et les lectrices.

naratološki modeli (Barthes, Greimas, Todorov) in njihovi predhodniki, dihotomno razmeje med narativno ali globinsko in diskurzivno ali površinsko ravjo pripraviti, pragmatična kritika naratoloških koncepcij

JELKA KERNEV-ŠTRAJN

61000 Ljubljana, SI, Narodna in univerzitetna knjižnica, Turjaška 1

NARATOLOŠKI MODELI IN DVORAVNINSKA KONCEPCIJA NARATIVNE STRUKTURE

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, št. 2, str. 31-58

Naratološki modeli (Barthes, Greimas, Todorov) opredeljujejo pripoved glede na pri-povedovano. S tem se vpišejo v aristotelsko tradicijo pojmovanja pripovedi. Članek obravnava narativno semiotiko z vidika razmerja med narativno – globinsko in diskurzivno – površinsko strukturo ravjo pripovedi. Dihotomno pojmovanje pripovedi je temeljna lastnost ne le Greimasovega, ampak tudi Todorovega in Barthesovega naratološkega modela. Zasnute tega pojmovanja najdemo že v antičnih poetikah, dorekel pa jih je šele ruski formalizem v obliki dvojice fabula – sibe. Med antično in formalistično poetiko zija v teoriji pripovedi praznina. Članek to pojasnjuje s tezo, da se je v srednjem veku in renesansi premislile o prototipu pripovedi s pod-rojja poetike umaknil v območje retorike in se šele v dvajsetem stoletju pod vplivom literarne prakse modernizma, anglo-ameriške nove kritike in ruskega formalizma znova preselil v okvir poetike. Danes pa se to razumevanje spričlo konceptov, ki jih je uvedla narativna pragmatika, znova seli, tokrat iz strukturalne poetike v pragmatiko.

hermenevtika in literarna veda; obča (univerzalna), področne in literarnoznanstvena hermenevtika; pomen hermenevtike za teorijo in metodologijo literarne vede

DOLJNAR, D.

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

HERMENEVTIKA V LITERARNI VEDI

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, št. 2, str. 59-68

Članek si prizadeva sistematizirati različne vidike in razsežnosti hermenevtike v literarni vedi. Izhaja od tega, kako se te problematike lotevajo novejši uvodi v literarno vedo in sintetični prikazi njene celote. Ker se pri tem ni mogoče izogniti opiranju na občo hermenevtiko, nakazuje članek njeno glavno razvojno linijo od antike do sodobnosti in se dotika bipolarnosti njenih postopkov; razmerja med univerzalnim in specialnim ter zlasti problema dosegljivosti resnice in s tem povezane sistemske ume-sitve obče hermenevtike. Sledi diskusija o načelni oz. potencialni relevantnosti in dejanski oz. eksplicitni vlogi hermenevtike v različnih teoretično-metodoloških sme-reh literarne vede. Na koncu je sumarično ocenjen njen pomen za pomotovo vzpostavi-tev vloge subjekta, za večje upoštevaje implicitnih spoznavnih in vrednostnih izhodišč, za uveljavitev avtorefleksije in nasploh za razvoj teoretično-metodološkega modela literarne vede, ki bi bil estetsko-umetniškostim značilnostim literature primer-nejši od modelov z izražito scientističnimi potezami.

Hermeneutik und Literaturwissenschaft, universale Hermeneutik vs. Bereichshermeneutik und literaturwissenschaftliche Hermeneutik, Bedeutung der Hermeneutik für die Theorie und die Methodologie der Literaturwissenschaft

DOLINAR, D.

61000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

HERMENEUTIK IN DER LITERATURWISSENSCHAFT

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, Nr. 2, S. 59-68

Der Aufsatz versucht mannigfache Aspekte und Bereiche der Hermeneutik in der Literaturwissenschaft systematisch darzulegen. Ausgehend von der entsprechenden Problemstellung in neueren synthetischen Darstellungen der Literaturwissenschaft wird im Aufsatz wegen der unvermeidlichen Anlehnung der Bereichshermeneutiken an die allgemeine Hermeneutik ihre Entwicklungslinie von der Antike bis zur Gegenwart andeutungsweise nachgezeichnet, wobei die Bipolarität ihrer Verfahren, die gegenseitigen Beziehungen von Gesichtspunkten des Universalen und des Spezialen und insbesondere das Problem der Erreichbarkeit der Wahrheit und der damit verbundenen systematischen Einreihung der Hermeneutik in weitere Kontexte über die prinzipielle bzw. potentielle und tatsachliche bzw. explizite Rolle der Hermeneutik in unterschiedlichen theoretisch-methodologischen Richtungen und Schulen der Literaturwissenschaft. Abschließend wird ihre Bedeutung für die Wiederherstellung der Rolle des Subjekts, für die Berücksichtigung von impliziten erkenntnis- und verhaltensmäßigen Ausgangspositionen, für die Durchsetzung der Autoreflexie und für die Entwicklung eines theoretisch-methodologischen Modells der Literaturwissenschaft hervorgehoben, welches den spezifisch ästhetischen Eigenschaften der Literatur besser entspreche als manche von scientistischen Tendenzen geprägte Modelle.

modèles narratologiques (Barthes, Greimas, Todorov) et leurs prédecesseurs, les rapports entre le niveau structural profond ou narratif et le niveau structural de surface ou discursif, la critique des conceptions narratologiques du point de vue de la pragmatique

JELKA KERNEV-ŠTRAJN

61000 Ljubljana, SI, Narodna in univerzitetna knjižnica, Turjaska 1

LES MODELES NARRATOLOGIQUES ET LA CONCEPTION DICHO-TOMIQUE DE LA STRUCTURE NARRATIVE

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, No. 2, pp.31-58

Les modèles narratologiques (Barthes, Greimas, Todorov) définissent la narration du point de vue de l'objet de la narration. Ils s'inscrivent ainsi dans la tradition aristotélicienne de l'étude de la narration. La sémiotique narrative de Greimas est présentée par les rapports entre le niveau structural profond ou narratif et le niveau structural de surface ou discursif. L'article constate à partir de là que la conception dichotomique de la narration est la propriété essentielle non seulement du modèle narratologique de Greimas, mais aussi de ceux de Todorov et de Barthes. Les prémisses de cette approche se trouvent déjà dans la poétique antique. Cependant, le formalisme russe seul, les a mis à jour dans le couple conceptuel: fabula et sujet. Entre la poétique antique et la poétique formaliste, il y a un vide dans la théorie de la narration. L'article propose la thèse suivante: au Moyen âge et à la Renaissance, l'étude des prototypes de la narration s'est portée du domaine de la poétique au domaine de la rhétorique. Au vingtième siècle seulement sous l'influence de la littérature moderne, de la nouvelle critique anglo-américaine et du formalisme russe cette étude s'est déplacée vers le domaine de la poétique structurale. Aujourd'hui face aux concepts proposés par la pragmatique narrative la compréhension de la narration se passe cette fois du domaine de la poétique structurale à celui de la pragmatique.

