

kratkih pesmi (»napisov«). Prav na primeru Sládka dokazuje prehod češke lirike od trohejske k jambski meri v drugi polovici 19. stoletja, torej prelom z metrom, ki ustreza naglaševanju v češčini in torej izvira iz same narave jezika (»češkosti«) – hkrati pa revolucionarni prelom s poezijo, kakršno je pisal Mácha; v obeh primerih je šlo za spremembo jezikovno-pesniške norme, za spremembo stilne zaznamovanosti in nezaznamovanosti, in je pomenilo uveljavitev »govorjenega« (pripovednega) tipa poezije (drobna epika, izpovedna lirika z dialogi), uveljavitev »lumírovcev« nasproti »majevcem« (Mimogrede: v spremni besedi nakazuje Pretnar možne vzporednice med Sládkom in Stritarjem, oz. govori o mogoče podobni vlogi Stritarja v razvoju slovenskega verza.)

V zadnji študiji raziskuje Červenka polimetrijo (soobstoj različnih metričnih oblik v enem besedilu) na primeru Máchove pesnitve *Maj* in funkcijsko semantiko metra, npr. »semantično nasprotje med štiristopnim in šeststopnim jambom (čar erotizirane narave – podoba deziluzije, povezana z elegijo in zavestjo o ničevem minevanju časa)«. Po polimetriji se Mácha – po Červenki – bistveno loči od Byrona, Puškina in poljskih romantikov (in tudi od Prešerna, kot ugotavlja na koncu Pretnar); polimetrijo je namreč prevzel iz sočasne verzne dramatike (Mickiewicz *Praznik mrtvih*, Goethejev *Faust*) in jo presadil v romantično poemo, kar je povzročilo predvsem »polifonizacijo pesniškega subjekta«, postalo pa je tudi vir »potencialnih semantičnih premikov, ki izvirajo iz konfrontacije med ritmičnim in jezikovnim členjenjem teksta«, o katerih govori Tinjanov. Meter je namreč povezan tudi s kompozicijo (besedilo v istem metru je kompozicijska enota), pa z žanrom,

literarno komunikacijo in stratifikacijo v družbi ipd.

To je na kratko opisana bistvena problematika *Večerne šole stihoslovja* Miroslava Červenke. Ob tej knjižici češkega verzologa, v kateri najdemo tudi njegovo popolno znanstveno bibliografijo, pa se skorajda moramo vprašati, kaj je nasploh z našim prevajanjem in poznavanjem slovanske literarne teorije. Oboje je skrajno šibko in pomanjkljivo, toliko bolj, ker vemo, da številna imena jezikoslovcev, literarnih teoretikov, semiotikov, komunikologov, preučevalcev kulture in mita iz Sovjetske zveze, Češkoslovaške, Poljske, Madžarske ali Romunije danes sodijo v sam vrh ustreznih disciplin, ved in znanosti. Sprašujemo se torej, kdaj bomo poleg ruskih formalistov, Bahtina, Markiewicza in Jakobsona dobili v slovenščini še kakšno delo praškega lingvističnega krožka, Mayenowe, Slawinskega, Balcerzana, Mika, Vodičke, Popoviča, Doležela, Lotmana, Uspenskega, Gasparova, Ivanova, Toporova, Averinceva ali tartujske šole; in ali ni za to najprimernejša prav zbirka *Studia humanitatis*?

Drago Bajt

Viktor Žmegač: POVIJESNA POETIKA ROMANA

Grafički zavod Hrvatske,
Zagreb 1987

Pod sintagmo »zgodovinska poetika romana«, s katero je zagrebški komparativist Viktor Žmegač naslovil svoje obsežno delo, je treba po njegovih lastnih besedah razumeti predstavitev »poti, ki jo je prehodil roman od antičnih dni pa do danes«, pri čemer ne gre v prvi vrsti za zgodovino tekstov, ki sodijo v to literarno zvrst, ampak za zgodovino »predstav« o njih, zlasti »na področju tako imenovanih

avtorskih poetik«. Dejstvo, da se je v več kot dvatisočletni zgodovini značaj romana močno spreminjal in da je bil v nekaterih obdobjih ravno roman tisti literarni medij, ki je najzvesteje odražal vodilne ideje svoje dobe, po Žmegaču nujno implicira zgodovinsko poetiko romana kot »uvid v eno od osrednjih področij novejšje književne kulture«. Takšno delo – spričo obsega svojega predmeta – ne more pretendirati na izčrpnost, zato postavlja avtor poudarek na »kronološko sistematičnost v prikazu teženj, koncepcij in programov«.

Če ne gre za zgodovino romana, pa prav tako ne gre za njegovo teorijo. Žmegačeva zgodovinsko-poetološka razprava je v tem smislu skrajno nevtralna, morda že na sami meji nekritičnosti. Tudi »med vrsticami« namreč ne ponuja odgovora na vprašanje – v knjigi sicer nikoli zastavljeno – o bistvu romana, ampak zgolj bolj ali manj kritično beleži vsakokratne poetike romana in preizkuša njihovo koherentnost s stališča njihove imanentne logike, zlasti pa ob vsakokratni romaneskni praksi.

Izhodiščna Žmegačeva pozornost velja »predpoetološki« epohi romana, obdobju torej, ko še ni bilo enournega naziva za to literarno zvrst, prav tako pa roman še ni bil predmet poetoloških razglabljanj, ampak je njegovo existenco podpiralo zgolj bralstvo. To obdobje zajema čas od antičnega romana do romanov 17. stoletja. Žmegač se najprej posveti antičnemu in srednjeveškemu romanu. V tematskem smislu ju zaznamuje ljubezenska vsebina, fantastika, pravljичnost, izolacija od zgodovinske resničnosti, stereotipnost in shematizem. V naratološkem smislu gre za visoko mimičen modus in retorično orientacijo, ki prevladuje nad psihologijo (antični roman), oz. za nerazločenost med avtentično avtorsko po-

zicijo in transcendentalnim pripovedovalcem ter za nediferencirano splošen, brezbržen pristop k naraciji. Poleg teh dveh obdobji je pomembno tudi 15. in 16. stoletje. Čeprav ta čas ni dal romaneskni besedil trajne vrednosti, pa je dokončno uveljavil roman v prozi in z rojstvom Gutenbergove epohe pripravil tudi pogoje za silovit vzpon romana v novem veku.

Renesančni in baročni roman sta v Žmegačevi knjigi zgolj omenjena, čeprav Žmegač Cervatesovemu *Don Kihotu* prizna prelomno mesto v zgodovini evropskega romana in omenja tudi baročno poetiko, ki jo imenuje »poetika grandomanije«. Pač pa precejšnjo pozornost posveti 18. stoletju, »epohi moralizma in psihologije«. To je po avtorjevih besedah prva velika epoha v zgodovini evropskega romana in sicer v tem smislu, da postane roman cenjena literarna zvrst, ki si pripori življenjski prostor tudi v poetoloških razglabljanjih. V kulturnosociološkem smislu postane zaradi svoje eksplozije neposredni povzročitelj premika iz ekstenzivnega v intenzivno branje. Vendar te eksplozije ni moč pripisati zgolj pragmatičnim vzrokom, saj prednjačijo razlogi poetološke narave, kot npr. vpeljava *literarnega sinkretizma* in razbijanje stereotipne segregacije stilov ter sprememba tradicionalnega odnosa med bralcem in junakom, ki ni več odnos oddaljenosti in distance, ampak že spodbuja identifikacijo (tej vlogi služi v romanih te dobe zlasti transcendentni pripovedovalec).

V nadaljevanju Žmegač dovolj nazorno prikaže razliko med pojmom »romance« in »novel« v Angliji. V 18. stoletju namreč prvič nastanejo romani, ki svojih motivov ne jemljejo iz literarne tradicije, bajk ali mitologije, ampak iz aktualne izkušnje, kar sproži poimenovanje »novel«. Ta premik romana k vsakdanjemu iz-

kustvu pa je opazen tudi v kategoriji *temporalnosti*, saj se tu za razliko od antike oblikuje zavest o osebni psihični kontinuiteti, ki je osnova za sklepanje na podlagi individualnih izkušenj.

V zvezi z razvojem romana v tem času odpira Žmegač zanimive poglede tudi na recepcijskem nivoju. Govori o »poetiki mimikrije«, s katero so skušali romanopisci svoji literarni zvrsti priboriti višji status. Tako se ravno spričo ozirov do občinstva v Angliji najprej razvije humoristični roman, in samo iz takšnih romanov, ki so že obravnavali aktualno resničnost, so se lahko razvili tudi resni romani.

To obdobje kaže tudi določene tipološke sorodnosti s kasnejšim realizmom. Vendar je v primerjavi z njim roman 18. stoletja še vedno moralističen, ne pa determinističen (zato učinkuje prikazano okolje kot kulisa), na kar opozarja tudi to, da so bili za roman 18. stoletja moralistični filozofi in esejisti pomembnejši od romaneskne tradicije. Enako je na področju pripovednih postopkov: vloga transcendentnega pripovedovalca in metafikcijska problematizacija lastnih postopkov opozarjata na to, da mimezis v tem času nikakor ni nekaj neproblematičnega.

Tretje poglavje nosi naslov »Romantika in roman«. Žmegač ugotavlja, da obstaja med njima globlja poetološka povezava. Nemški romantiki so namreč razglasili roman za paradigmatško zvrst sodobne literature. Med glavnimi poetološkimi značilnostmi romantičnega romana so mešanje stilov (zato je F. Schleglu osnova Shakespeare), žanrovska nedeterminiranost literarnega diskurza ter težnja po medsebojnem prežemanju narativnega in esejističnega; vloga transcendentnega pripovedovalca je relativizirana v tem smislu, da ni več vseveden.

Posebno pozornost posveča Žmegač Schleglovemu romanu *Lucinde*, pa tudi njegovim mislim o romanu, iz katerih sledi, da so na razvoj romana vplivale tudi medialne spremembe (individualno branje z vzratnim preverjanjem itd.). Drug pomemben predstavnik mu je Novalis, čigar romantika zapušča svet mimezis ter izkustva (ključna beseda romantike je duh) in se obrača k fantastiki, k bajkam. S tem ko uvede Novalis kot kanon romantičnega romana pravljico, ustvarja novo mitologijo. Takšna usmeritev je tudi v skladu s splošnim romantičnim prepričanjem, da se jezik ne izčrpa v poročanju o dejstvih in v odražanju resničnosti.

V nasprotju z Nemčijo je francoski roman tega časa v krizi, prav tako poetika romana. Romaneskna praksa razvija psihološki roman, poleg tega pa je važna tudi fantazmagoričnost. Vendar so v pravljicičnosti Francozi brez tiste prave tradicije, kot jo premorejo Nemci, tako da gre pri njih bolj za fantastiko. Na posebno vidno mesto postavlja Žmegač Nodierov roman *Smarra ali demoni noči*, kjer avtor, inspiriran s svetom sanj, ustvari t. i. *onirično poetiko*. Ravno Nodier, čeprav malo upoštevan, velja zato Žmegaču za predhodnika modernizma.

Končno se Žmegač dotakne tudi angleškega romana v tej dobi, zlasti seveda del W. Scotta. Ta ne kaže zanimanja za nekatere temeljne značilnosti romantike (okultnost, oniričnost, transcendentnost). Svoj historizem spaja z empirizmom, zato je mogoče razumeti njegovo romanopisje tudi kot vez med moralizmom v romanu 18. stoletja in družbenokritičnim realizmom Balzacove dobe. To je razlog, da v njem marsikdo vidi realista, čeprav je po Žmegačevem mnenju romantik, saj ne izpostavlja enostransko privilegiranih zgodovinskih oseb (Žmegač

pri tem očitno misli na »tipične« osebe, značilne za vse realizme, če o realizmu govorimo tipološko), ampak se pogloblja tudi v »narodno dušo«.

Edina »klasična« filozofska teorija romana, kateri posveti Žmegač večjo pozornost (in celo posebno poglavje), je Heglova teorija. Žmegač ji prisoja – ta njegova ocena je morda nekoliko sporna – ključno mesto v tedanjih razglabljanjih o romanu. Vendar je za njegovo eksplikacijo značilno, da Hegla ne interpretira filozofsko, temveč sociologistično. Tezo o koncu umetnosti razlaga kot konec socialne vloge umetnosti, ki človeku v družbenem življenju ni več potrebna. Po taki interpretaciji bi se Hegel v svoji sodbi seveda bistveno zmotil. Zdi pa se, da je Hegel, ko je govoril o koncu umetnosti, bolj meril na umetnost kot spoznavni medij.

Kljub temu uspe Žmegaču glede Heglove teorije romana plasirati vsaj dve zanimivi dognanji. Ob analizi prvega dela *Estetike* ugotovi, da je v njej pravzaprav preroško implicirana poetika realističnega romana Flaubertovega tipa. Ta naravnost pa izgine v tretjem delu, kjer Hegel v eksplicitni obravnavi romana sklene kompromisno sintezo s svojo idejo absolutne filozofije duha.

In drugič: Žmegač lucidno opozori na dvojnost Heglovega pojma totalitete pri obravnavi epa in romana. Medtem ko gre pri epu za totaliteto v filozofsko-zgodovinskem smislu, gre pri romanu za totaliteto v poetološkem smislu. S tem pa Žmegač opozarja na pomembno razlikovanje, ki ga teorije romana navadno ne opažajo.

Žmegač obravnava v nadaljevanju realistično in naturalistično poetiko romana, posebno zanima pa je njegova obravnava novejših smeri. Modernistični roman 20. stoletja razdeli na štiri pogla-

vja. V prvem, ki nosi naslov »V krogu poetike 'izmov'«, opozarja na neuglednost romana v avantgardah; dotakne se Mandeljštamove, Marinettijeve, Kafkove (poetika negotovosti) in Bennove (absolutna ali sintetična proza) eksplicitne ali implicitne poetike, podrobneje pa analizira Döblinova razmišljanja o romanu. Ob tem prezentira tri – po njegovem mnenju temeljne – postopke moderne romana nasploh: 1. uporaba filmske tehnike; 2. simulirana dokumetnarnost v ekstenzivnem beleženju sodobnih realij; 3. vrnitev k igri s transcendentalnim pripovedovalcem.

V drugem poglavju, naslovljenem »Temeljna dihotomija romana v 20. stoletju«, razlikuje dve veliki gibanji. Prvo predstavljata – kljub Žmegačevi načelni skepsi do tipologij, ki je nekako v neskladju s sodobnimi težnjami v komparativistiki – dva tipa romana: *noetični tip* (Gide, Huxley, Musil, Broch) in *psihogram* (Woolfova, Faulkner). Za temeljnega avtorja pa mu velja Proust, na katerem prikaže vse glavne značilnosti romanopisja 20. stoletja. Te se mu kažejo zlasti kot kriza naracije, okvirjanje fabule kot kavzalne kategorije, psihična simultanost, estetizacija stvarnosti in v Proustovem primeru tudi relativizacija časa. Posebnost noetičnega tipa je ob tem intelektualizacija proze in totalizacija resnice; za psihogram so značilni ustvarjanje iluzije psihične avtentičnosti, forsiranje toka zavesti, asociativnost in simultanizem, čigar posledica je redukcija dogajanja na en sam dan ali celo nekaj ur. Značilna sta tudi notranji monolog in polifonija. Precejšnjo pozornost posveti Joyceu, pri katerem govori o preseganju (Aufhebung, v Heglovem smislu) naturalizma. *Ulikses* združuje po njegovem mnenju naturalistični detajl s simbolistično konstrukcijo. To delo, ki v recepcij-

sko-estetski optiki pretrga vsako komunikacijo z bralcem, postavlja na mesto transcendentalnega pripovedovalca »univerzalno organizacijsko zavest«.

Drugo veliko gibanje v tem času predstavlja *metanarativni ali avtoreferencialni roman*. Sem spada jo zlasti dela Belega in Pilnjaka (pa tudi Gida in Manna), ki gojijo »zgodovinski spomin književne zvrsti«. Gre za obnavljanje naracije in težnjo k intertekstualnosti, kar so – naj mimogrede omenimo – lastnosti, ki ponovno postanejo zanimive v 70-tih in 80-tih letih.

Posebno pozornost posveti Žmegač tudi »kulturnozgodovinski teoriji Hermanna Brocha«. Umešča jo nekako v območje duhovne oz. idejne zgodovine (kot mnogi drugi teoretiki ju tudi Žmegač ne razlikuje). Bolj zanimiva je njegova analiza Brochove romaneskne prakse. To zaznamujejo intelektualizacija (na račun mimetičnosti), sinkretizem, poetična sinteza ekskluzivnih stanj zavesti, polihistorstvo in kompozicijska jukstapozicija: esejizem v roman ni vpeljan skozi naracijske prehode, ampak abruptno nasilno. Po Brochovi teoriji namreč ta proza edino tako odraža duha časa.

Pregled modernizma 20. stoletja zaključuje poglavje »Novi roman petdesetih let in njegovi nasledniki«. Teorija se zdi Žmegaču v tem gibanju plodnejša od same romaneskne prakse. Obravnava zlasti Robbe-Grilletovo eksplisitno in implicitno poetiko ter njegovo težnjo k »objektivizaciji«, ki jo je med njegovimi učenci nadomestil Handke s subjektivno izkušnjo.

Sklepno poglavje knjige je posvečeno postmodernističnemu romanu. Tu ravna Žmegač sila previdno (to je zaznati že v naslovu poglavja: »Provizorij sodobnosti: obrisi postmoderne«), kar je seveda obravnavanemu predmetu primerno, in hodi predvsem po že

»utrjenih« poteh (čeprav je, kot vemo, o postmodernizmu zelo malo dokončno dognanega). Žmegač se tu za razliko od prejšnjih poglavij prvenstveno posveča splošnim umetnostnim in kulturnozgodovinskim vprašanjem, ob tem pa povzema sodbe vodilnih teoretikov postmodernizma, kot so Lyotard, J. Barth, M. Bradbury itd. V naratološkem smislu za to obdobje posebej izpostavi intertekstualnost in metatekstualnost ter poetiko citata oz. *semiotiko narekovajev*. Čeprav ugotavlja, da metanarativnost ni dovolj za postmodernizem, pa sklepa – verjetno nekoliko prenačljeno – da je postmodernistično delo vedno citat. Pri tem se opira zlasti na Ecove *Postile k Imenu rože*. Postmodernizem končno označi kot povezavo labirinta in muzeja. Ugotavlja tudi tendenco k brisanju meja med intelektualno-pojmovno in poetsko prakso. Ta ugotovitev sicer temelji na nekaterih empiričnih dejstvih, vendar je – zlasti zaradi še odprtih vprašanj okoli postmodernizma – lahko precej sporna. Vsekakor ni dovolj trdna podlaga za presenetljivo sklepno Žmegačevo ugotovitev (ki jo, kot se zdi, lahko podpira samo površno branje Hegla ali pa postmodernističnih tekstov), da se namreč postmodernistični roman ponovno vrača v Heglovo naročje.

Žmegač se torej zgodovinske poetike romana loteva precej kompleksno, s številnih metodoloških izhodišč: sociološko, naratološko, intertekstualno, recepcionistično, v precejšnji meri pa tudi pod vplivom Auerbacha (kar je zlasti vidno v pojmovanju realizma in tipološko sorodnih obdobjih). Nekoliko šibkejši je tam, kjer govori o filozofski problematiki. Delo je dovolj izčrpno, pogrešati pa je vsaj bežno omembo socrealističnega romana. Kljub temu ponuja vrsto lucidnih pogledov na posamezne romaneskne poetike.

Po svojem bistvu in temeljnem dosegu ni toliko teoretskega kot izrazito literarnozgodovinskega značaja. Njegova glavna vrednost je v historičnem prikazu vseh pomembnejših poetik romana, podkrepljenem s številnimi zanimivimi podatki in izčrpno bibliografijo.

Tomo Virk

Ilija M. Petrović
LORD BAJRON
KOD JUGOSLOVENA

Institut za književnost i umetnost – Beograd,
Centar za kulturu – Požarevac,
Prosveta – Požarevac, 1989

Petrović je med Byronovimi raznovrstnimi idejami najbolj cenil svobodoljubje in dovolj stvarno dokazoval, da je bil ravno liberalizem glavni vzrok priljubljenosti tega angleškega pesnika in svetovljanskega pustolovca med osvobajajočimi in združujočimi se evropskimi narodi. Nič protislovnega pa se mu očitno ni zdelo, da je nazadnje uporabil zanj Mazzinijevo slikovito oznako, ki romantičnega literarnega individualista primerja z generalom in imperatorjem – nasprotnikom francoske revolucije, in ga imenoval »našega Napoleona književnosti« (prim. I. M. Petrović, *Lord Bajron kod Jugoslovena*, 1931, str. 121). Podobnost uspeha in osebne odmevnosti je v tej metafori potisnila v ozadje stvarne in ideološke različnosti med Napoleonovim vojaškim in Byronovim literarnim pohodom po Evropi. S perspektive 20. stoletja je bilo namreč predvsem po zaslugi primerjalnih literarnozgodovinskih študij že jasno, da je Byron v 19. stoletju navduševal ustvarjalce in bralce celo v mnogih evropskih deželah.

To so ugotavljale posebno »linearne raziskave vplivov«, ki so se

ukvarjale s prodori velikih avtorjev v druge kulture in jim je bil prav Byron eden izmed najpogostejših in najbolj hvaležnih objektov. Petrovićeva monografija spada med ambiciozna, širokopotezno zasnovana in po svoje še vedno aktualna tovrstna dela. Občudovanje zbuja dejstvo, da je sploh nastala, saj takih komparativističnih knjig še danes nobeden med jugoslovanskimi narodi nima ravno veliko. Presenetljivo pa je, da jo je avtor dokončal že proti koncu dvajsetih let in nato samo deloma objavil v začetku tridesetih; večji del rokopisa je ostal neobjavljen še skoraj 60 let in bil natisnjen komaj lani, v okviru počastitev 200-letnice Byronovega rojstva.

Zapoznela postumna objava že davno dokončanega sintetičnega znanstvenega dela je nenavaden anahronizem, pravzaprav popravljanje potrate, kakršne si stroka in nacionalna kultura v normalnih okoliščinah pač ne bi smeli dovoliti. Toda nenavadna usoda te knjige je očitno povezana s tem, da je bil nekaj posebnega tudi njen avtor, v povojnih desetletjih že skoraj pozabljeni, šele sčasoma spet upoštevani, čeprav zlasti v 20. letih zelo aktivni srbski književnik, urednik in komparativist Ilija M. Petrović (1895–1942). To se da razbrati iz dodatkov in spremnih študij k obema publikacijama – iz avtorjevega *Predgovora*, *Uvoda* in *Dodatka Predgovoru*, ki je bil natisnjen kot separat, priložen prvi knjigi (1931), ter iz uvodne razprave Iva Vidana in iz biografske študije Simhe Kabiljo-Šutić v drugi knjigi (1989).

S. Kabiljo-Šutić, ki je tudi urednica te knjige, je izčrpno, stvarno in razumevajoče predstavila Petrovićevo nevsakdanjo osebnost, življenje in delo, vključno z genezo njegove monografije o Byronu. Petrovića označuje kot »upornika in ustvarjalca«, opisuje ga kot temeljitega delavca, a nemir-