

OSTRINA KRITERIJA

Marko Juvan
Literarni kanon

Zakaj si skušamo izoblikovati pojem o tem, kaj je literatura, ob — recimo — Sofoklovem *Kralju Ojdisu*, *Antigoni*, Dantejevi *Božanski komediji*, Petrarcovih *sonetih*, Cervantesovem *Don Kihotu*, Shakespearovem *Hamletu*, Goethejevem *Faustu*, Prešernovem *Sonetnem vencu*, Levstikovem *Martinu Krpanu*? Zakaj nam niso prototip zanj npr. Vergilova *Georgika* ali Ovidova *Umetnost ljubezni*, *Veliki klinci* ali *Bradate pičke* Henrija Bauda, Metastasijeva *Zapuščena Dido*, Vodnikova *Pesem na cesarjev god*, Kočevarjev *Mlinarjev Janez*? Zakaj nam je, ko skušamo opredeliti, kaj je črtica, pred očmi Cankarjeva *Skodelica kave* in ne Meškov *Požigalec*? Zakaj skoraj vsi poznamo Cankarjevo *Desetico*, ne pa njegovega *Ponesrečenega feljtona*? In zakaj, končno, že skoraj vsak šolar poskuša interpretirati *Hlapca Jerneja* s pojmi, kot so »delo«, »socialna pravičnost«, »razredna nasprotja« ipd., ne pa s tipologijo cinizmov v diskurzih institucij in oblastnikov, cinizmov, ki jih Jernej ne razume, dokler na koncu povesti vseh ne preseže s svojo izvirno različico te miselne figure?

Kanon in klasika

Odgovor na vsa ta vprašanja je treba iskati v nadaljnjih, bolj abstraktnih vprašanjih: kakšni so mehanizmi, ki nekatera izmed besedil, ki jim pravimo literarna, vzdržujejo v zavesti in spominu bralcev, zakaj nekateri avtorji postanejo vredni vse pozornosti in resne obravnave, drugi pa so izključeni in pozabljeni, zakaj se ohranjajo — kljub vsem spremembam v literarnem in družbenem sistemu — določeni načini klasificiranja, vrednotenja in interpretiranja izbranih tekstov in avtorjev? Kdo izmed »lepih duš«, literarnih profesorjev stare šole, esejistov o lepoti bi najbrž lakonično odvrnil, da gre pač za »klasiko«, za dela, ki so nadčasovne vrednosti in pomena, in jih zato moramo še danes brati, občudovati, častiti ter z njimi presojati vse, kar leze in piše.

Pojem »klasika« ima s kanonom dokaj zrasle zgodovinske korenine: že v aleksandrijskem Museumu in knjižnici, dveh prototipih filoloških ustanov, so najzgodnejši veščaki gramatike in poetike oblikovali kataloge avtorjev (npr. Kalimahove Tabele /*Pinakes*/ ok. 310 pr. Kr.). Ti so postali — vsak za svojo vrsto besedil — vzor slovnične in retorične pravilnosti, tako da lahko govorimo o seznamih prvorazrednih piscev (*canones*). Na osnovi te helenistične tekstološke tradicije je lahko Aulus Gellius, Rimljan, ki je študiral tudi v Atenah, šele okrog leta 130 po Kr. v enem izmed svojih paberkovalsko-komentarskih, 'polihistoriskih' spisov v *Noctes Atticae* (XIX 8, 15) menda prvi uporabil izraz »classicus scriptor«, čeprav v kontekstu didaktične obravnave pravilne rabe plurala dveh besed. Tak prvorazredni pisec

(bil je, kot pripominja Gellius, tudi 'davčni zavezanec') se kot vzor slovnične pravilnosti loči od nevzornega, ekscentričnega, ki ga imenuje »proletarius«.¹ Kljub temu »klasika«, ki kot poimenovanje oživi ponovno šele v renesansi 16. stoletja,² s konom ne more biti istovetna: zlasti v 19. stol. je dobila še posebne in določene estetsko-vrednostne kvalitete oziroma konotacije (npr. izključevanje protislovij, tropologija duhovno-čutne enovitosti človeka,³ umirjenost, organska enovitost, ravnotežje, spoj realnega s fantastičnim, občečloveška veljavnost, preseganje zgodovinskih determinant ipd.).

V tem smislu je značilno razpravljanje J. Kosa, ki kritizira zgolj historično pojmovanje klasike, ki mu »s strogo teoretičnega gledišča« manjka razmerje do »splošne, ahistorične ali transhistorične ideje klasike«, ki »določa bistvo klasičnega nasploh«, ne pa le v tem ali onem obdobju.⁴ J. Kos takšno transhistorično — ne pa ahistorično, saj hoče pokazati, da tisto, kar presega posamezna obdobja, vseeno temelji v zgodovinskih procesih in okoliščinah — idejo klasike obdela v okviru zgodovinske tipologije literature, ki s svojimi dometi presega hegeljanska in historičnomaterialistična izhodišča, in sicer na več ravneh: na duhovnozgodovinski, formalni in socialno- ter kulturnozgodovinski. Klasika mu je poleg verizma in hermetizma eden od treh tipov literature, ki se realizirajo v raznih zgodovinskih obdobjih (pri čemer ravno klasika po razpadu metafizičnih sistemov v 19. stol. počasi zamira, tako da jo nadomešča t. i. kvaziklasika). Klasiki v tem sistemu pripade »vloga sinteze, ki v sebi integrira elemente verizma in hermetizma, s tem pa tudi transcendirajo njuno literarno-umetniško omejenost in parcialnost«; klasika torej »v višjo enoto« združuje mimetično demotičnost, življenjsko izkustvenost verizma z ezoteričnim »bistvom«, elitistično metafiziko hermetizma, spaja posebno in obče, popularnejše in manj komunikativne sloge, žanre ali oblike, v umetniški totaliteti integrira družbene konflikte, s svojo transhistoričnostjo nagovarja širše kroge občinstva, presega antinomije v antropološki sintezi itd.⁵

¹ O tem Gellijevem mestu prim. E. R. Curtius: *Klasika*, str. 256, v Isti, *Evropska književnost i latinsko srednjekovlje*, Zagreb 1971; U. Schulz-Buschhaus: *Kanonbildung in Europa*, str. 50 (od tod povzemam tudi podatke o rojevanju kanona v aleksandrijski filološki praksi), v: *Literarische Klassik*, ur. H.—J. Simm, Frankfurt M. 1988.

² J. Kos: *Vprašanje o klasiki kot literarnotipološki problem. Primerjalna književnost 3* (1980), št. 1, str. 4.

³ Prim. H.—J. Simm: *Literarischer Kanon und literarische Klassik*. V: *Literarische Klassik* (gl. op. 1), str. 14.

⁴ Klasika je v zgolj historičnem pojmovanju oznaka za obdobja, »v katerih je literatura doživela najvišji razmah« — bodisi na ravni svetovne književnosti (za brata Schlegla in Hegla je bila takšna klasika pravzaprav celotno obdobje antike) bodisi nacionalnih »zlatih obdobj« (rimskega v Avgustovem času, italijanska od Danteja do Tassa, francoska v 17. stol. itd.). Prim. J. Kos: *Vprašanje o klasiki kot literarnotipološki problem*, str. 4, 5.

⁵ J. Kos, n. d., str. 3, 9.

Kanon v nasprotju s klasiko ne denotira niti ne konotira nič določnega o sami 'notranjosti' del, ki so vanj vključena. Z njim ne moremo zanikati vsebinskih in oblikovnih odlik umetnin (npr. *Božanske komedije*, *Fausta*, *Bratov Karamazovih*, *Sonetov nesreče*), ki tako dolgo pritegujejo pozornost, vzbujajo občudovanje in eksistencialni interes. Literarna simbolizacija in interpretacija bazičnih eksistencialij, mentalnih struktur z dolgim trajanjem, večplastnost, presupozicijska kompleksnost, oblikovalska in pomenska koherentnost oziroma plurirelacijskost smisla, arhetipskost, aporetičnost... tekstov so gotovo razlogi za izbor določenih književnih del v kanon, ne povedo pa kaj dosti o mehanizmih selekcije, o ustanovah in vlogah, ki zagotavljajo trajnost teh besedil v izročilu in njihovo prilagajanje vedno novim zgodovinskim okoliščinam. Kanon je pojem, ki bi ga kakšen razumevalec diskurzivnih disciplin lahko uvrstil v izrazijske registre sociologije literature oziroma kulture ali morda literarnozgodovinske metodologije in recepcijske zgodovine. Z njim hočemo govoriti le o razlogih in mehanizmih, ki so privedli do tega, da je določenemu bralnemu občinstvu predstavljen določen izbor besedil, avtorjev, z njimi povezanih komentarjev, razlag, vrednot in sistematizacij, medtem ko ostala slovstvena proizvodnja ostaja v mrtvem kotu njegovega kulturnega pogleda; s kanonom odgovarjamo tudi na vprašanja o postopkih, strategijah in ustanovah, ki vzdržujejo, stabilizirajo, uravnavajo interese sprejemalcev, in o trajnejših ozadih (konvencijah, normah, temah, prototipih), ki pri tvorjenju novih besedil spremljajo evoliucijske premike. »Klasika« bi bila potemtakem le poseben primer kanona, ki se je oblikoval zlasti na osnovi Goethejevega pojma »svetovne literature« ter romantične filozofije, estetike, filologije ter umetnostne zgodovine.

Mnenja o transcendentnih univerzalijah in nadčasovni veljavi ter pomembnosti 'velikih del' v posvetno usmerjenem novejšem teoretiziranju o literaturi izgubljajo svojo prepričljivost. Tudi s problematizacijo pojma »klasika« se je zlasti proti koncu osemdesetih let čedalje bolj uveljavljal koncept literarnega kanona,⁶ ki ga je sicer v literarno vedo trdneje vpeljal že E. R. Curtius v svoji že tudi kanonski knjigi *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1947').⁷

Ogledalo literarnosti, zgodovine, družbe, subjekta

Poleg pojma književnega kanona so v razpravljalnem obtoku še religijski, pravni, zgodovinoopisni, medicinski, slikarski kanoni. Pomensko jim je skupna vrsta postopkov, s katerimi izbrani vidiki kulturne proizvodnje za določeno občestvo ali

⁶ Prim. zbornika *Literarische Klassik*, ur. H.—J. Simm, Frankfurt/M. 1988; *Kanon und Zensur*, ur. A. in J. Assmann, München 1987; revija *Critical Inquiry* 10 (1983) je 1. št. posvetila problematiki kanona.

⁷ Curtius v opombi zapiše, da se je beseda kanon v smislu »spiska književnikov« prvič pojavila šele v 4. stol. po Kr., in še to le glede na krščansko slovstvo. Primat uveljavljanja tega pojma v filologijo pa Curtius priznava Davidu Ruhnkenu (1723—1789); gl. Curtius: *Klasika*, str. 263 in sl., v: *Isti, Evropska književnost in latinska srednjovekovlje*. Tu razpravlja še o tvorbi kanona kot o »zagotavljanju tradicije« v treh srednjeveških sferah — *sacerdotium* (Cerkev), *imperium* (juridična ureditev države) in *studium* (šolstvo).

skupino postanejo nekaj normativnega, zavezujočega, vzornega ali celo svetega,⁸ gre za postopke, ki — vsem diskurzivnim menjavam v zgodovini navkljub — vzpostavljajo trajnost, kontinuiteto, za mehanizme, strategije in institucije, ki so »varuhi tradicije« in ki »regulirajo, utrjujejo in umirjajo tisto, kar je po naravi spremenljivo«.⁹

Kanon je — kot pove že slovar grščine — merilo, ob katerem se presojajo obstoječe in potencialne izjave. Za ta del je nadvse ilustrativen navedek iz *Longinusa o vzvišenem*, kjer anonimni pisec iz 1. ali 2. st. po Kr. (ki ga ne gre zamenjavati z retorikom in filozofom Longinusom) piše, da moramo, če hočemo vzvišeno govoriti, imeti pred očmi idejo, kako bi isto povedali Homer, Platon ali Demosten; te osebnosti, ki nam osvetlujejo pot, si je — po besedah tega spisa — še bolje predstavljati kot tribunal ali teatersko občinstvo za naše izjave.¹⁰ Kanonizirani avtorji torej funkcionirajo kot nekakšno »idealizirano občinstvo«¹¹, ki ga presuponira novo besedilo. Tako npr. besedilo mlade slovenske 'trde publicistike' računa na to, da ga *idealiter* bere kanonizirani Slavoj Žižek, prozna metafikcija pa je imela verjetno pred očmi drugačno polje odobravanja, potrjevanja, osmišljujočega zavetništva, drugačno projekcijo idealnih bralcev — recimo kakšnega Barthelmeja, Pynchona, Eca ali Calvina. Kanonizirani avtorji in njihovi umotvori so torej nekakšno ozadje, na katerem lažje artikuliramo svoje interese, vrednostne opredelitve in želje¹² in ki legitimizira, osmišlja naše označevalno početje, mu daje okvir, v katerem postaja relevantno.

Kanonska dela funkcionirajo kot prototipi, (a) po katerih sprejemamo, razumevamo, doživljamo, osmišljamo pomen in formo literarnih tekstov (torej kot okviri), (b) po katerih proizvajamo nove izjave (pravila in konvencije — Claudio Guillén¹³ bi rekel: izhodiščni »slovarji« za pesnike, njihov s tradicijo dani »medij«, »repertoar možnosti«, regulativne »koordinate«), (c) po katerih novote vrednotimo, umeščamo v vrednostne kontekste (kot norma),¹⁴ in (č) po katerih besedila klasificiramo v žanrske, tematske in poetološke sisteme. Ti so nekakšna dolgotrajna »polja«, v katera se umeščata pisanje in branje novitet.

⁸ Prim. A. Hahn: *Kanonisierungsstile*, str. 28, v: *Kanon und Zensur: Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, ur. A. in J. Assmann, München 1987.

⁹ A. in J. Assmann: *Kanon und Zensur*, str. 11, v: *Kanon und Zensur*.

¹⁰ Cit. po Ch. Altieri: *An idea and ideal of a literary canon*, str. 49. *Critical inquiry* 10 (1983), št. 1.

¹¹ Ch. Altieri, n. m.

¹² Prim. Altieri, n. d., str. 42, 48.

¹³ V študiji *The aesthetics of literary influence* (1959¹, 1973²), v: *Influx*, ur. R. Primeau, Port Washington in London 1977, str. 49—73, in nasploh v knjigi *Literature as system*, Princeton 1973.

¹⁴ Prim. S. J. Schmidt: *Abschied vom Kanon?*, str. 337, v: *Kanon und Zensur*.

Kanon je tudi po ugotovitvah Claudia Guilléna eden od stebrov literature kot sistema. Literarne strukture in sistematizacije so namreč zgodovinsko povezane s šolskimi shemami gramatike (npr. obravnava figur v okviru skladnje v Bohoričevi slovnici *Arcticae horulae succisvae*, 1584), filozofije ali pedagogike — književnost je učni predmet že dva tisoč petsto let. Na kanone, izbore 'velikih avtorjev' v raznih antologijah se tako npr. opira klasifikacija žanrov (tudi na Kitajskem se je teorija žanrov oblikovala ob sestavljanju antologij, kakršna je *Ši king*).¹⁵ Normativni sistemi ali »idealni prostori« književnosti so se vseskozi oblikovali okrog določenega grozda »velikih avtorjev«:¹⁶ poetike so praviloma ustvarjalcem omejevale njihove izbore, kar je skupaj s klasificiranjem žanrov in razlikovanjem stilov ustvarjalo sisteme, ki so bili nekakšne institucije z »dolгим trajanjem«, »prebivališča«, zgodovinske situacije, v katerih so pisci živeli, četudi so se jih le medlo zavedali.¹⁷

V literarnem sistemu je torej dominantni kanon oziroma njegovo jedro¹⁸ eden od instrumentov, nosilcev kontinuitete v predstavah, ki jih imajo interpretacijske skupnosti o sami literarnosti (kaj je literatura) in o tem, kaj je dobra in navdihujoča lepa beseda¹⁹; kanon pa stoji med književnostjo, zgodovino in družbo, saj se vanj vpisujejo in z njim reproducirajo tudi vrednote, ideologije, samoreprezentacije in želje sociuma, v katerem se kanon oblikuje.

Kanon namreč urejuje, nadzoruje in posreduje tekstualno-interpretacijsko bazo, s katero se tudi formira in reciklira zgodovinski spomin nekega občestva, njegovo samozavedanje, daje eno od osnov za »dolgo trajanje« (F. Braudel) sistemov predstav, vrednot kulture ali njenih segmentov. Če parafraziram Shakespearov topos: literarni kanon drži družbi (in subjektom v njej) tako ogledalo, kot si ga ta v zgodovini sama izbira. V knjigi *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi* sem pokazal, kako kanonizirano literarno delo (Prešernov *Krst pri Savici*) zaradi različnih znotrajbesedilnih, znotrajliteraturnih in družbenozgodovinskih razlogov postane in ostaja tezaver podob, misli, formulacij o 'izvirni travmi' slovenstva — izgubi državne samo-

¹⁵ Claudio Guillén: *Književnost kao sistem*, Beograd b. l., str. 18, 337, 352, 355.

¹⁶ Guillén, n. d., str. 352.

¹⁷ Guillén, n. d., str. 335, 365.

¹⁸ V vsakem literarnem sistemu je namreč več kanonov, ki so v raznih medsebojnih odnosih: od indiferentnega soobstajanja (npr. lestvica proznih uspešnic vs. kanon modernega romana) prek polemičnega antagonizma (nacionalna »klasika« vs. avantgardistična umetniška reprezentanca) do hierarhične pod- in nadrejenosti (npr. »svetovna literatura« vs. slovenska literatura vs. prekmurska književnost). Poleg tega vsak kanon, zlasti tisti, ki reprezentira vodilni vrednostni sestav, vsebuje razmeroma nespremenljivi repertoar del in piscev, ki tvori njegovo jedro (npr. Trubar, Vodnik, Linhart, Prešeren, Levstik, Cankar), in obrobje, ki je bolj variabilno in v katerem se repertoar piscev in del menjava (npr. kanonizacija Bartola).

¹⁹ Frank Kermode v članku *Institutional control of interpretation* (*Salmagundi* 1979, št. 43, str. 72—86) piše, da so kanoni strateški konstrukti, s katerimi družbe vzdržujejo svoje lastne interese, saj omogočajo kontrolo nad teksti, ki jih kultura jemlje resno, in nad metodami interpretacije, ki vzpostavljajo pomen »resnega« (cit. po Altieri, n. d., str. 38—39).

stojnosti in začetku »tisočletne sužnosti« —, in da se ta imaginarij, simbolizacija, z različnim medbesedilnim navezovanjem literatov vzdržuje v (narodni) zavesti Slovencev nad poldrugo stoletje.²⁰

Že v helenizmu se v kanone poleg samih besedil vključujejo tudi avtorji, ki so jih sestavljali katalogov še vse do srednjega veka razporejali v razna pomenljiva števila (tri, štiri, sedem). Michel Foucault v spisu *Kaj je avtor*²¹ razpravlja o tem, da ima avtorjevo ime v primerjavi s kazalno vlogo drugih lastnih imen presežek: ne konotira le niza določenih opisov (ime Aristotel je npr. ekvivalentno celemu nizu opisov, povezanih z njegovo biografijo in bibliografijo), ampak deluje tudi kot »avtorska funkcija«. Njeno bistvo je v tem, da omogoča klasifikacijo, umeščanje diskurzov oziroma poenotenje, združevanje raznolikih besedil in njihovih okruškov pod skupni imenovalec, ki jih definira in diferencira od drugih tekstov, od univerzuma diskurzov. Pod eno ime avtorja subsumirana besedila vzpostavljajo razne odnose — homogenosti, filiacije, avtentifikacije, medsebojnega pojasnjevanja, skupne uporabe. Avtorska funkcija kaže na način »obstoja, obtoka in funkcioniranja določenih diskurzov v družbi«. ²² Že sv. Hieronim je avtorja opredelil podobno, kot piščev lik z analitskimi, interpretacijskimi, dokumentacijskimi tehnologijami konstruirajo literarni vedci dandanašnji — kot konstantno raven vrednosti, kot polje konceptualne in teoretske koherence, kot stilistično enoto, kot historični lik na križišču številnih dogodkov, ki omogoča njihovo prevajanje v pisavo, kot konceptualni *passerpartout*, ki s pomočjo pojmov razvoja, vpliva ipd. razvezuje heterogenost in protislovja med posameznimi teksti.²³

Avtor je torej — glede na besedila — že (hierarhično) višja, splošnejša raven gradnje literarnega kanona. Njegovo ime postane emblem za kanonizirane vrednote, osmislitve, reprezentacije besedil, ki so bila izbrana v katalog občeveljavnih in nesmrtnih. Navadno je od česte rabe (kot legitimizacijske instance za raznolike nove izjave, kot toposa v prepričevanju oziroma argumentaciji²⁴) močno posplošeno, celo pomensko že povsem izpraznjeno, tako rekoč čisti označevalec avtoritete.

Kanon avtorjev in njihovih spisov je pojav in rezultat metakomunikacije (to je komuniciranja o predhodnih besedilih, iz njih ali po njihovih vzorcih) oziroma — kot to imenuje empirična literarna veda — posredovanja, recepcije in obdelave

²⁰ M. Juvan: *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana 1990.

²¹ Michel Foucault: *What is an author* (1969), v: *Textual strategies*, ur. J. V. Harari, Methuen 1979. Str. 141—160.

²² N. d., str. 147—148.

²³ N. d., str. 151.

²⁴ O argumentacijskih in prepričevalskih strategijah pridigarjev, ki so se sklicevali na avtoriteto cerkvenih in posvetnih *auctores*, prim. moja študija Slovenska baročna pridiga kot transtekstualni pojav, *Obdobja* 9, Ljubljana 1989, str. 175—184.

besedil.²⁵ V metakomunikacijo se vključujejo institucije (Cerkev, šola, univerza, založbe, časopisi, država, cenzura) in metabesedilni žanri: normativna in opisna poetika (do razsvetljenstva), literarna kritika, esejistika in zgodovina (v postrazsvetljenski literaturi) ter vsa 'palimpsestna' književnost, skupaj s paraliteraturo, tj. v literarno obleko kamuflirano publicistiko.

»Varuhi tradicije«

Literarni kanon je ustanova, ki jo gradi in oskrbuje več družbenih, kulturnih ustanov oziroma vlog. Aleida in Jan Assmann jih imenujeta »varuhi tradicije«, čeprav — kot bomo videli kasneje — institucije in funkcije, ki so vpletene v procese kanonizacije, niso le vzdrževalke kontinuitete oziroma nekakšne stalnosti, saj znajo biti tudi nadvse bojovite, fleksibilne in ažurne. Po vlogah se Assmannovi »varuhi tradicije« delijo na institucijo cenzure, institucijo za skrbstvo nad teksti (Textpflege) in institucijo za skrbstvo nad smislom (Sinnpflege).²⁶

Gradnja cerkvenega kanona, ki je za literarno vedo postala kanonski tloris kanonizacije nasploh,²⁷ je pokazala temeljni mehanizem nastajanja zavezujočega, priznanega, uradno potrjenega, avtoritativnega spiska spisov: da kanon zožuje predhodno tradicijo, razločuje tisto, kar gre lahko vanj, od tistega, kar mora ostati zunaj (npr. evangeliji štirih evangelistov vs. apokrifi). Kanon — kot pravita Assmanna — vedno razvrednoti stranske in zunanje glasove; in prav cenzura je tista, ki jih bodisi tabuizira bodisi marginalizira.²⁸ Tako je npr. cenzura Metternichovega režima tabuizirala preveč direktno izražanje slovenskih nacionalističnih idej; kritika in sama literarna praksa modernizma pa sta — kljub temu, da seveda o družbeni ustanovi cenzure ne moremo več govoriti — z vlogo estetske 'cenzure' vodilnega stila tabuizirala mimetičnost, sentiment, historizem, žanrskost, marginalizirala 'pravilni' sonet, kar vse doživlja renesanso v postmodernizmu. Cenzorji torej niso le državni uradniki, saj se ta vloga vpisuje tudi v diskriminacijsko dejavnost najbolj rafiniranih kritičskih ali literarnih hedonistov. Oboji »čuvajo njim zaupano tradicijo pred virulentnim in mnogoglasnim okoljem« ter jo »imunizirajo pred spreminjanjem«.²⁹

²⁵ Siegfried J. Schmidt tako v eni izmed zgostitev svojega nauka, ki pa je povezana ravno s problemom kanonizacije (*Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst. V: Kanon u. Zensur*, str. 336—347), piše, da je umetnost družbeni sistem, sestavljen iz dejanj, ki merijo na produkcijo, posredovanje, recepcijo in obdelavo entitet, ki veljajo za umetniška dela. Šele aktanti torej delajo, vidijo, razlagajo, vrednotijo nekaj, kar je v njihovem kognitivnem območju, kot umetnine.

²⁶ A. in J. Assmann: *Kanon und Zensur*, str. 11 in sl.

²⁷ Curtius, n. d., str. 263—267.

²⁸ Assmann, n. d., str. 11.

²⁹ Assmann, n. m.

Tehnike cenzure so pri tem različne; kar je izključeno, velja za neresnično (kognitivni vidik), grdo, smešno, izkrivljeno, nepriljavno (katekistični vidik).³⁰ Cenzura je implicitna (tudi: samocenzura), kadar izključuje možne alternative, eksplicitna pa, ko odklanja že realizirane alternative.³¹

Skrbstvo nad teksti je druga institucionalna vloga, ki pa je vpletena bolj v tradiranje kot nastajanje literarnega kanona. V okviru ustne kulture se je rodilo in rastlo najprej iz zvestobe dobesednim govornim formulacijam sakralnih tekstov, saj so se le tako pisno nefiksirana besedila sploh lahko ohranjala v spominu in obredju kolektiva. Variabilnost pri ustni predaji svetega se je bolj omejevala kot pri besedilih, ki so izstopala iz mitske sfere. Tako ni čudno, da se v slovenskih slovstvenih spomenikih prav ob sakralnih obrazcih še vse v 15. stol. ohranjajo nekatere arhaične jezikovne poteze ali kar cela besedila, ki so jih bili še stoletja prej peli ali molili (npr. obrazec splošne spovedi, pripev v velikonočni pesmi, molitev Mariji v *Stiškem rokopisu*).

Tovrstno zvestobo jezikovnoizrazni plati sporočila pri izročilu svetih besedil ponazarja izrek iz *Stare zaveze*: »Nič ne smete vzeti in nič dodati«. Podobna zapoved se ne nanaša samo na sveto, ampak tudi na lepo, ki ga že Aristotel — ne po ključju — definira z isto kanonsko formulo: da lepemu ni mogoče nič dodati niti vzeti.³²

Tako se je že pod konec 4. stol. pr. Kr. v sobanah aleksandrijske knjižnice in Muzeja spočela dvainpoltsočletna filološka skrb za 'kritično izdajanje' velikih del, tj. za čiščenje interpolacij, dopolnjevanje okrnjenih mest, pretres različic, ugotavljanje ponaredkov, mistifikacij in avtorstva v opusih Homerja, Sofokla, Pindarja idr. Takšna skrb za iskanje in kodificiranje 'črke', kakršno naj bi utemeljevala volja avtorja, se je — podobno kot drugod v Evropi — na Slovenskem razmahnila in znanstveno utemeljila v okviru pozitivistične tekstologije (do potankosti po drugi svetovni vojni ob projektu *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*, zbirki, ki je hrbenica nacionalnega književnega kanona).

S skrb(stve)nim varovanjem 'črke' kanoniziranega besedila, z muzealizacijo sloga, pa se povečuje njegova razdalja do vsakršne spremenljivosti življenja oziroma do koncepcij realnosti, kot se oblikujejo v zgodovinskem sosledju diskurzivnih konstelacij filozofije, znanosti, politike in umetnosti. Iz kratkega stika med konserviranim izrazom 'velikega' teksta in novim konceptom realnosti, spremenjenimi družbenimi ter umetnostnimi okoliščinami, so vedno znova nastajale stilnokritične in druge parodije, ki s profanizacijo sesuvajo avtoriteto zamrznjenega, vzornega Sloga, s tem pa tudi kulturne vloge literarnega kanona.³³

Institucijska funkcija skrbstva nad smislom po Assmannih skuša premoščati ravno prepad med minulostjo mumificirane 'črke' in novim 'duhom časa'. S tehnikami interpretacij in aplikacij se (v sistemu metakomunikacije, op. M. J.) vedno

³⁰ A. Hahn: *Kanonisierungsstile*, str. 30—31.

³¹ Schmidt, n. d., str. 338.

³² Assmann, n. d., str. 12.

³³ O tem gl. analizo *Petega nadstropja trinadstropne hiše*, ki sledi v razdelku o avantgardistični projekciji nacionalnega književnega kanona.

znova obnavlja smiselnost oziroma relevantnost besedil, ki jih nujno sprejemamo z »občutkom preteklega« (L. Trilling) v njih. Zato vsaka s kanonom določena družba potrebuje specialiste za renoviranje in restavriranje smisla: bramane, mandarine, rabine, mule, šejke, imame, menihe, učenjake, teologe, filologe, literarne kritike. Njihovi komentarji posredujejo med končnostjo, zaprtostjo kanona in kontingenčnostjo, odprtostjo (literarnega) 'življenja'.³⁴

Med varovanjem dobesednosti izročila in težnjo po prilagajanju njegovega 'duha' novim okoliščinam, novemu času (torej po proizvodnji novih razlag, interpretacij njegovega smisla in po njegovih uporabah za raznolike sporočilne namene) pogosto prihaja tudi do trenj. Eksempel so polemike, ki so se pred dobrim desetletjem razplamtele ob Korunovi in Jovanovičevi režiji Cankarjevih *Hlapcev*: tisti, ki se nad predstavama niso navduševali, so kritizirali režijsko 'poetsko licenco' ali že kar 'samovoljo', češ da to ni več (sic!) Cankar; tisti pa, ki s(m)o kazali večjo naklonjenost do t. i. režiserskega gledališča oziroma do avtonomije gledališke poetike, pa s(m)o tako ali drugače zagovarjali primernost novih »branj«, se pravi radikalno posodobljenih interpretacij ali že kar uporab Cankarjeve posvečene pisave.

Kanonizirani tekst se obogati z več plastmi sekundarne literature, ki ne le, da presaja prototekst v življenje, v jezik novih interpretacijskih strategij, ampak tudi za nove izjave najdeva legitimizacijo v kanoniziranih spisih³⁵ (npr. interpretacije *Krsta pri Savici* od J. Stritarja do Marka Pogačnika; medbesedilne aplikacije te verzne poezije v literaturi obravnavam v svoji že omenjeni knjigi, kjer pa se ne ukvarjam z uporabo Prešerna v raznih publicističnih in retorskih besedilih — poučna bi bila analiza člankov in govorov ob vseh povojnih slovenskih kulturnih praznikih).

Rojevanje nacionalne literature

Panoramski pogled na zgodovino gradnje kanonov razkrije, kako nujni so bili pri tem aparati civiliziranja³⁶, akulturacije in ideološke interpelacije, kakršna sta šolstvo in Cerkev. Poleg tega se odstirajo obrisi, ki kažejo, kako se skupaj s čedalje večjo diferenciranostjo, razčlenjenostjo, zapletenostjo civilizacijskih, družbenih oblik in z naraščanjem števila pisnih besedil počasi diferencira ter pluralizira tudi književni kanon. Izstopa zlasti proces razločevanja in osamosvajanja nacionalnega književnega kanona, ki je vzporeden s samorefleksijo in samoustvarjanjem nacionalne identitete, zavesti ter z njenim ohranjanjem, obnavljanjem. Univerzalni katalog vzornih besedil se na začetkih novega veka sprva le dopolni s posamičnimi lokalnimi pisci v ljudskih jezikih (ki pa še brez svoje specifične identitete ostajajo v senci velikih Latincev oziroma vsaj niso občuteni kot nekaj drugega in drugačnega), to dopolnilo pa potem čedalje bolj narašča, pridobiva pri avtonomnosti, identiteti,

³⁴ Assmann, n. d., str. 13—14; L. Trilling: *The sense of the past* (1942) v: *Influx*, str. 24—26.

³⁵ Assmann, n. d., str. 13—14.

³⁶ V smislu »procesa civiliziranja«, kot ga v zajetni monografiji razlaga Norbert Elias (*Über den Prozess der Zivilisation*: Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes; Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1976).

razločenosti od antičnega kanona. Tisto, kar je bilo sprva stopljeno, zlito (univerzalno z lokalnim, nacionalnim), se razločuje, tako da ob koncu razsvetljenskega stoletja in v obdobju romantike pride do destilata dveh sestavin — »svetovne književnosti« in »klasik« posameznih nacionalnih literatur.

O začetkih literarnega kanona v okolju aleksandrijske filologije je beseda v tem spisu že tekla. Za njegovim oblikovanjem se skriva motiv urediti zavezujočo prakso pravilne rabe govora in pisave. Avtorji v kanonu so bili garanti in norma za gramatično, stilistično in splošno tekstnoorganizacijsko pravilnost, in sicer tako, da je bil vsaki vrsti pripisan po en 'patron', avtorski vzor. Katalogi izbranih avtorjev so torej nastajali pretežno zaradi učnih namenov, za pouk logotehnik (tudi še v srednjeveškem sistemu »sedmih svobodnih umetnosti«).³⁷

Kljub razlikam v posameznih nacionalnih literaturah je U. Schulz-Buschhaus uspelo tipologizirati štiri bistvene stopnje v razvoju književnega kanona:

1. čisti latinski kanon, sestavljen izključno iz antičnih in zgodnjekrščanskih avtoritet, ki je vsaj na ravni šolskega obrata in retorske kodifikacije vzpostavljala kontinuiteto med antiko in srednjim vekom; ta tip — ki pozna tudi izjeme, kakršna je Dantejeva *De vulgari eloquentia* (1304—08), apologija ljudskih jezikov in kanonizacija novih, provansalskih, francoskih in italijanskih »kovačev maternega jezika« — se ohranja še v marsikakšni poetiki renesanse in baroka, npr. pri J. Scaligerju;

2. latinski kanon, ki ga sestavljali — še vedno iz normativnih ali propedevtičnih razlogov — le dopolnjujejo z avtorji v svojem jeziku; vse od renesančnih poetik je to običajni tip v poetoloških spisih od 16. do 18. stol., npr. pri Boileauju, Graciánu, Sidneyju, Opitzu ali Gottschedu; kljub tej razširitvi še ne gre za obsežno, historično artikulirano panoramo »svetovne literature«;

3. oblikovanje »svetovne literature« in historizacija antike ter kanon nacionalne literature (od 18. stol.);

4. avantgardistični boj zoper kanon (začetek 20. stol.).³⁸

Do skupnega pojava »svetovne književnosti« in kanona nacionalne literature, ki sta poprej še nerazločeno kohabitirala, pride torej šele na tretji razvojni stopnji, ko se začneta razločevati in so/protipostavljati.

S koncem 18. stol. se namreč namesto poetološke normativnosti začenja uveljavljati zavest o historičnosti obstoječega, s čimer se že časovno relativizira in pluralizira vsakršen aksiomatski apriorizem — gre za proces, ki ima korenine že v znamenitem sporu starih in modernih (*querelle des Anciens et des Modernes*, konec 17. stol). Oblikuje se — zlasti v romantični filozofiji, estetiki, filologiji in umetnosti — zavest o zgodovinskem sosledju obdobj, stilov in idej, antika pa izgubi (izključno) veljavo; postane eno izmed zgodovinskih obdobj. Romantikom je le še predmet nostalgije do kulture, ki je historično oddaljena³⁹ — npr. Hölderlinu, Keatsu, Leopardiju in Prešernu, pri katerem antični mitološki aparat in pesniški žanri funkcionirajo v primerjavi z baročno-rokokojsko poetiko *Pisanic od lepeh umetnost* izrazito subjektivno, ne pa kot veljavni, objektivni standard lepega pisanja.

³⁷ U. Schulz-Buschhaus: *Kanonbildung in Europa*, v: *Literarische Klassik*, str. 50.

³⁸ N. d., str. 52, 53—57.

³⁹ Schulz-Buschhaus, n. d., str. 57.

Z izgubo privilegiranega položaja se antični kanon tudi močno skrči — Huet v klasični biblioteki *in usum delphini* v 17. stol. npr. navaja še celo vrsto avtorjev (Martialus, Florus, Eutrop...), ki so se nam izgubili iz obzorja. Antika se kot eno izmed zgodovinskih obdobij utopi v »svetovni literaturi«. Drugi pol historizacije kanona je v 19. stol. oblikovanje »nacionalne literature«. ⁴⁰

Nacionalni kanon je postal izraz legitimiranja kreativnega, duhovnega potenciala naroda in njegovega jezika v soočenju z drugimi, saj je bil ena glavnih strategij za oblikovanje nacionalne identitete, za projekcijo, reflektiranje, ohranjanje in renoviranje predstav naroda o samem sebi, ki so jih vodilne kulturne skupine prek ideološko-akulturacijskih aparatov posredovale širšemu bralnemu občinstvu.

Na Zahodu je iskati njegove zametke v drugi etapi kanonizacij. Če so pisci hoteli uspevati z literaturo v ljudskih jezikih (v Italiji okoli 1500 še ni bilo skupnega knjižnega jezika), so jo morali legitimirati z vzornimi avtorji, ⁴¹ ki so jih postavljali v isti niz kot latinske avtoritete. Nacionalni kanon se torej oblikuje s sopostavljanjem izbranih piscev ob že formirani kanon vzornih avtorjev, s primerjavo lokalnega z nadlokalnim, univerzaliziranim sistemom oziroma diskurzi.

Na Slovenskem so protestantski pisci argumentirali pravico do knjižne rabe slovensčine in potrebo po njej z reformacijskimi verskimi razlogi, povezanimi tudi s težnjo po širšem kulturnem osveščanju sonarodnjakov (npr. Trubarjevo nemško posvetilo h knjigi *Ta prvi dejl tiga noviga testamenta*, 1557), se zatekali k mitomanski apologiji maternega jezika v lingvogeografskih obzorjih slovanstva (npr. Bohoričev predgovor k slovnici *Arcticae horulae*, 1584, kjer tudi s pomočjo etimološke fantastike govori o silni starosti, vesoljni razširjenosti svojega jezika). Taka apologija, dopolnjena s spekulacijo o višjih duhovno-simbolnih vrednostih slovensčine (npr. njeno morfonološko zmožnostjo, da s pregibanjem besede »buh« simbolizira skrivnost svete Trojice), je dajala zaslobo celo še Pohlinojemu katoliškoražsvetljen-skemu narodnoprebudnemu projektu. ⁴²

Vendar pa je knjižna slovensčina ostajala brez obširnejše podpore lepe književnosti, saj se je tradicija našega knjižnega besedovanja utemeljevala in oblikovala pretežno na nabožnem slovstvu različnih — tudi umetnostnemu oblikovanju bližnjih — vrst (npr. biblijski 'literarni' žanri, kot je psalm; duhovne pesmi in igre), na jezikoslovnih ali uradovnih besedilih. Kot dokaz kulturne tvornosti na svoji zemlji, ki pa v veliki meri ni bila v slovensčini, so slovstveno produkcijo biobibliografsko sicer evidentirali že Trubar, Valvasor in Kopitar. Niso pa je selekcijsko pretresali, niti je niso sopostavljali ob evropske »klasičke«.

Proces zavestnega sopostavljanja slovenske umetne besede ob tuje literarne vzore se je lahko razmahnil šele po nastanku slovenskega leposlovja v pravem pomenu besede, se pravi od *Pisanic*, Linhartarja in Vodnika dalje. Tako se je Žiga Zois pri pismemskem literarnoprogramskem in kritičnem mentorstvu V. Vodniku že vrednostno opiral na stilno in žanrsko klasifikacijo normativnih poetik (na Ramlerja in Batteuxa), ki so posplošitve in zapovedi vselej gradile na prototipih »klasičnega« literarne-

⁴⁰ N. d., str. 57—58.

⁴¹ Curtius: *Klasika* (v: *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*), str. 271.

⁴² Prim. Uvod v *Kraynsko gramatiko*, 1768.

ga kanona, pa tudi neposredno na kanonskih vzorih antike (Horac) in bližnje sodobnosti (Bürger, Ossian, Denis). Takšna normativnopoetološka priporočila so razvidna npr. v njegovem pismu s konca novembra 1795, kjer komentira Vodnikov osnutek za »pesnitev s snovjo iz slovanske zgodovine«. V ospredju so tu sicer že večkrat opažene tendence razsvetljskega racionalizma, prosvetiteljstva in prilagajanja tona pesnitve še razmeroma manj kultiviranemu občinstvu sonarodnjakov; toda z osvetljava, ki jo vpeljuje pričujoče pisanje, postane pod to sliko razvidna še neka druga ekspozicija — potreba po specifikiranju nacionalne tradicije, po njenem razločevanju od antičnega toposa in po konkurenčnosti z drugimi nacionalnimi kanoni (seveda pa je že sama načrtovana epska vrsta nacionalno, kanonsko prestižna):

Grške in rimske mitologije se je treba povsem izogibati; to velja tudi za razna božanstva, ki so iz te mitologije in so dobila svoja slovanska imena; ta božanstva je mogoče obdržati samo v njihovi prvotni vrednosti, mislim, da bi se kar lepo podala sistemu staroslovanske razumske religije, če bi iz njih ne napravili pravih malikov /.../. Da boste vsaj približno lahko presodili, kako lahko vpliva na ljudstvo moč tradicije, ugleda, zgleda itn., torej moč dedov, bi bilo dobro, ko bi prebrali keltske pesmi o Ossianu in Fingalu /.../. Obstajajo pa tudi epske pesmi, ki jih podajajo v ljudskem tonu, predvsem pri novejših narodih /.../.⁴³

Pravi kanon 'nacionalne literature' v smislu narodne zavesti 19. stol. pa se je začel formirati šele s pojavom Prešerna, ki je »konstituiral slovensko poezijo kot poezijo« (B. Paternu) in s tem izzval tudi zahtevnejši kritični odmev, bolj profilirano metabesedilno refleksijo. Tako se je šele ob izidu *Poeziji* (1846) oblikovala kritika v pravem pomenu, ki ni bila več apriorno normativna ali pa apologetska do vsega, če je le bilo napisano v slovenščini. Poteza nacionalnega pragmatizma, ki je literarne spise presojala le z vidika potrjevanja nacionalne samobitnosti in vrednosti slovenščine kot knjižnega jezika, se je soočila že s kritičnim pristopom bolj subjektivne in estetske vrste, z razvitejšim vrednostnim instrumentarijem (npr. ocena Vinzenza Rizzija).⁴⁴

J. Trdina je v *Pretresu slovenskih pesnikov* (Ljubljanski časnik 1850) nujnost kritične selekcije, ki je — kot smo videli — eno temeljnih načel oziroma instanc oblikovanja (nacionalnega) književnega kanona, ekspliciral takole:

Navada, ki smo jo do zdaj imeli, vsa slovstvena dela hvaliti, je imela res po eni plati to dobro, da je pisatelje v pridnost spodbadala; po drugi plati je ta navada vendar tudi mnogo zlega prinesla. Pisatelj je smel še hvale pričakovati, da je le pisal in mu je bilo pri tem večidel malo mar, da bi bil tudi zares dobro in izvrstno pisal. /.../. Gotovo je pri tem edino prava pot, da se to, kar je zares dobro, povzdiguje, tisto pa, kar je slabo, odloči in zavrže /.../.⁴⁵

Proces selekcije, ki neko besedilo »povzdiguje« tako, da mu prisoja kvalitete, ki iz njega naredijo mojstrovino, poteka navadno v treh stopnjah kritike — te si tudi časovno sledijo: žurnalistične, esejistične in literarnozgodovinske.⁴⁶ Pri tem gre za

⁴³ Cit. po: Marko Pohlin, Žiga Zois, A. T. Linhart, Valentin Vodnik: *Izbrano delo*, ur. J. Kos, prev. J. Stabej, Ljubljana 1970, str. 55—57.

⁴⁴ O tem prim. B. Paternu: *Modeli slovenske literarne kritike (od začetkov do 20. st.)*, Ljubljana 1989, str. 3—14.

⁴⁵ J. Trdina: *ZD* 4, Ljubljana 1952, str. 188.

⁴⁶ C. van Rees: *Wie aus einem literarischen Werk ein Meisterwerk wird. V: Analytische Literaturwissenschaft*, ur. P. Finke, S. J. Schmidt, Wiesbaden 1984, str. 175—202.

fazo v recepciji in metakomunikacijski obdelavi tekstov, ko razne kulturnopolitične skupine 'propagirajo' razmeroma nova dela in avtorje, v katerih prepoznavajo in pripoznavajo svoje sisteme idejnoestetskih vrednot in jih postavljajo v katalog nadčasovnih.⁴⁷ V metakomunikacijske prestižne boje za ustoličevanje knezov nacionalne literature so poleg kritičnih vprežena še paraliterarna sredstva njihovega o- in razglaševanja (književne satire, epigrami, posvetilni pokloni, epitafi, alegorični prizori iz Elizija ipd.); to vse so strategije, ki narekujejo, uravnavajo, odmerjajo in nadzorujejo odmev, ki ga dobi to ali ono delo — pa tudi diskurz, vrednostni sistem, slog — iz sodobnosti ali preteklosti. Gre, skratka, za bojevanje konkurenčnih si posameznikov, kulturniških ter političnih skupin, za njihovo moč in zmožnost kontrolirati možnosti in sredstva publiciranja. V kanonizacijo so zato vpletene institucije književnega komuniciranja, kot so revije, časopisi, založbe, šole, cenzura.

Kanon je torej fleksibilen, saj mora ob trdem, razmeroma stalnem jedru dopuščati zamenjave, vstopanje novih del, potencialne možnosti za poetološke odklone, vrednostne in interpretacijske revizije. Zato je bil v celotni novoveški zgodovini konstruiran dvojno: kanon je že v zgodnjih obdobjih novega veka spremljal protikanon, tako da je vsaka latinska avtoriteta imela svojo senco, svoj protipar (npr. v epiki Lukan vs. Vergil). Ta je omogočil legitimizacijsko osnovo za evolucijske premike v literaturi (npr. iz renesanse v manierizem in barok).⁴⁸ Podoben je primer Bartolovega 'revivala' v osemdesetih letih. Ne ravno pozabljeni in ne ravno prekleti avtor polpreteklega časa, ki pa kljub nekaterim elitističnim častilcem ni bil uvrščen v 'mainstream' nacionalno klasiko, je vstopil v postmodernistični kanon t. i. mlade slovenske proze in kritike ter postal zaslomba — oziroma figura v zgodovino projicirane relevantnosti — za promocijo nekaterih renoviranih logotehnik (žanrskost, dobro narejena zgodba, fiktivnost vsega, romantizem).

Na Slovenskem je najbolj znan boj za narodno kanonizacijo tisti med pristaži Prešerna in Koseskega. Ta je trajal vsaj od schillerjanske Malavašičeve dihotomije med »preganjanim labudom« (Prešernovim subjektivizmom, ljubezensko tematiko) in »bistrovidnim orlom« (Koseskega narodnovidčevska, junaško voditeljska, epska objektivnost) iz *Novice* 1847. Mladoslavenci z Levstikom na čelu so za svojega klasika, zgled, vzeli Prešerna. V njegovo afirmacijo je Levstik vpregel kar najbolj raznolika paraliterarna polemična sredstva zoper vedno bolj monopolno institucijo gradnje staroslovenskega kanona (v katerem je prestoloval Koseski), se pravi zoper časopis *Novice*, ki so konec šestdesetih let dejansko držale v rokah vrednotenjske škarje in literarnopublikacijsko platno. Vse šesto desetletje je še pisal slavilne pesmi Prešernu in literarne satire, epigrame zoper noviške »prvake«, Koseskega, torej zoper nacionalni kanon, ki ga je začel snovati staroslovenski, Bleiweisov krog. Prešeren je Levstiku pomenil — pač kot kanonski avtor — zaslombo za lastno pesniško in kritično prakso, ki jo je nasprotni tabor oviral.

Diskurzivni boj med tradicionalno, narodnjaško apologetsko, in novo, 'pravo' kritiko, pomembnima instancama gradnje nacionalnega književnega kanona, je

⁴⁷ W. Haug: *Mittelhochdeutsche Klassik: gesehen unter dem Aspekt der Dichterkataloge des 13. Jhrdts. und der damit verbundenen Kanonisierungseffekte*, v: *Literarische Klassik*, str. 231.

⁴⁸ Schulz-Buschhaus, n. d., str. 46.

Levstik uprizoril v dveh različicah *Ježe na Parnas*⁴⁹: tu se čutnonazorno, scensko, spoprime dvojje kritičskih konceptov, dvojje literarnih avtoritet, dvojje kanonov-v-nastajanju.

Ježa na Parnas Levstikovo satirično polemičnost in bojevitost zoper noviške pravke z Bleiweisom na čelu varovalno odeva v alegorične osebe, dogodke in podobe, začinjene (in posiljene) s parodičnim komizmom, ljudsko profanizacijo in razvlečene z dolgoveznim, suho moraličnim ter maščevalnim posmehovanjem. V središče je postavil fizično obračunavanje med dvema tipoma kritike, 'lobijevsko' slavnim in estetsko objektivnim; okrog tega lasanja junakov-kritikov, Kadilca in Sodilca, se razvne herojsko-komično epizirana diskurzivna vojna med kanonom *Novic* in protikanonom, ki ga je vzpostavljala Levstik, skupaj z mladoslovenskimi somišljeniki.⁵⁰

Literarnosociološki, 'zunanj', metakomunikacijski in institucijski procesi ter pogoji kanonizacije se torej — tako kot npr. v Swiftovi *The battle of the books* (1697) ali v Trdinovi *Pripovedki od zlate hruške* (1850—51) — reflektirajo, tematizirajo, odlikavajo v notrini književnih del, pomanjšani v angažirano interesnost njihovih predstavljenih svetov, oziroma v paraliterarnih žanrih. Pomagajo si z alegorično naracijo in personifikacijami, satiričnim karikiranjem ideologemov, literarnih klišejev in konvencij v književnem življenju, s citati razvpitih mest, namigi na znane naslove in imena avtorjev, z oponašanjem prepoznavnih stilemov, s homonimijo in paronomazijo ipd.⁵¹

Poetski imidž staroslovenskih 'mojstrov pevcev' (Koseskega, Tomana, Hicingerja idr.) napada Levstik s profanizacijsko strategijo parodije, celo herojskokomičnega epa: namesto da bi jahali Pegaza, čepijo na neuglednih živalih (oslu, podgani, vrani, miši, polžu, komarju, hrošču). Poleg tega je cel fabulativni tloris znižana obnova besed in dogodkov *Krsta pri Savici*, kar seveda ni parodija Prešerna, ampak hoče biti degradacija 'visoke' epskosti noviškega kanona, prikazanega kot smešno plagiiranje, okorno in farsično ponavljanje zgodovine, ki jo je upesnil že Prešeren. Takšno je prizadevanje novških jezdecev na Parnas, da bi se pred obleganjem hrebrega kritika Sodilca obranili v Slovarogradu, za obzidji, zgrajenimi iz samih slovniških del, prav tako farsična pa je ponovitev para Črtomira in Bogomile v motivu poroke mladega in ambicioznega poetastra Hroščemira s Časopisovo-Bleiweisovo hčerjo Slepostičino, ki jo Levstikovo žolčno pero prikazuje kot alegorično Protimuzo: kot potvorjeno, ostarelo, hromo, čezinčez poonegavljeno nevesto, ideal, ki je otrok Bleiweisovega slovstvenega koncepta. Prvaški ugled, družbena moč temelji na razvidno literarizirani hierarhiji (mlad pesnik poljublja Oslovskemu-Koseskemu

⁴⁹ Prva je bila objavljena v njegovih *Pesmi* 1854, druga, veliko daljša, širše zasnovana (1861), pa je ostala v rokopisu nedokončana. Gl. F. Levstik: *ZD* 3, Ljubljana 1953, str. 41—152.

⁵⁰ Npr. Stritarjeva izdaja Prešerna v *Klasju* 1866; njegovi polemično-satirični *Dunajski soneti* in *Prešernova pisma iz Elizije* (1872). J. Stritar: *ZD* 1, Ljubljana 1953.

⁵¹ Prim. samo, kaj vse reprezentira v *Ježi* Koseskega: citati v distihih spisanega epigrama o čiščenju jezika, posnetek njegovega bobnečega epskega stilema, karikaturni posnetki in opisi njegovega krajevalnega ali zločevalnega besedotvorja, homonimija besede Vesel, karikiranje manjše psevdonimov na -ski (Hroščemir-Keberski).

roko, vsi se klanjajo Časopisu-Bleiweisu), na zaprtosti in konservativnosti svojega kanona (alegorizirani z obzidjem Slovarograda). Te moči satirik ne razmaje le z napadi svojega imaginacijskega korelata v pesnitvi, Sodilca, ampak zlasti z doslednim opisovanjem njihovega pesniškega početja v kodu rokodelskega izraza.

Kanon novičarskih prvakov razkrinkava kot papirnato trdnjavo pesnikovalskega rokodelstva, okorne obrti, ki koplje besede iz slovarjev in slovniških spisov, šiva slabe rime in prisiljene ideje, prekrojuje ukradeno literarno blago, samovoljno odščipava in spaja zloge ter besede ipd. Zlasti pa je pesniškim rokodelcem v oporo institucija časopisa, ki določa jezikovno in literarno normo, odreja prostor in možnosti publiciranja, ekskluzivno zastopa slovenski nacionalni kanon pri kosanju z nemškim liberalnim nacionalizmom. To institucijo kontrole nad teksti Levstik allegorizira s Časopisom, likom, ki ga nič kaj duhovito paronimizira tudi kot Časopes. Nič manjša ni zaščita, ki jo Koseskemu in kompaniji nudi slavlina, apologetska kritika (Kadilec). Levstik se zavzema za t. i. objektivno kritiko, ki izpeljuje svoja načela iz avtonomne poezije, kakršna je Prešernova. Liberalne in razsvetljenke norme svoje kritike satirik tudi alegorično personificira (Srčnost, Čas, Napredek, Okus, Logika, Dovtip, Bistroumnost). Hoče ji izboriti ugled in veljavo, jo postavi v službo oblikovanja protikanona, ki bo selektivnejši, osvetljen z avtonomnimi estetskimi vrednotami; to je kretnja zoper staroslovensko sovraštvo do Levstikove (sicer nestrpne) kritike, ki ga v *Ježi* ponazarja obrat Platonove *Države*: na Slovenskem so izgnani — in od pesnikov preganjani — vsi kritiki, ki ne pojejo hvalnic njihovi poet-ski slavi.

Levstik s protistavo dveh kanonov, dveh norm oziroma vrednostnih sistemov, utilitarno-nacionalnega in estetsko-subjektivnega, pravzaprav ponavlja prototip literarne satire na Slovenskem, Prešernovo *Novo pisarijo*; iz nje jemlje celo vrsto postopkov.

J. Stritarju pa se je 1866 odpirala druga plat kanonizacijske problematike, s katero se je ob pisanju *Literature Slovencev* (1831) srečal že M. Čop, nakazuje jo tudi prej navedeni odlomek iz Zoisovega pisma Vodniku — kaj od slovenskega slovstva sploh dosega estetske kriterije in merila, ki veljajo za kanon »svetovne literature«. Gre torej za zaostreno vprašanje o vrednostnem in avtoritativnem kritju za osamsovajanje, specifiko in identiteto slovenskega (lokalnega) nacionalnega kanona v okvirih univerzalnega kanona piscev »svetovne literature«, ki — po Goetheju — s svojimi nacionalnimi posebnostmi in raznolikostjo prispevajo k obćim vrednotam človeštva.

Obćutku podrejenosti, zaostajanja in maloštevilnosti slovenskih zglednih del v takšnem kontekstu, občutku, ki bi lahko hromil zanos pri pisanju novega izvirnega leposlovja v slovenščini, se je Stritar s paraliterarnimi sredstvi uprl v sicer lahko tonu humornem *Prešernovem godu v Eliziji* (1868). V tem dramskem prizoru, ki je blizu angleškemu žanru »session poem«⁵², mitološki fiktivni prostor nadomešča odsotnost pravega in zasluženega svetovnega odmeva Prešerna; svetovni klasiki — Ho-

⁵² T. i. session-poem je intertekstualna zvrst, v kateri pisec blagohotno ali bolj zajedljivo ironično časti slavo zbranih pesniških kolegov, tudi s posnetki, citati, značilnimi opisi in komentarji (npr. Suckling, Pope, Dryden). Prim. W. Weiss: *Satirische Intertextualität. V: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, ur. U. Broich in M. Pfister, Tübingen 1985, str. 254—255.

mer, Petrarca in Goethe — ga v njem potrdijo kot sebi enakovrednega velikana peresa. Isto misel je Stritar dve leti poprej izrazil neposredno, brez alegorične reprezentacije, v uvodu k Prešernovim *Poezijam*, kjer je razmišljal o problemu klasične, svetovne in nacionalne:

Kar je Angležem Shakespeare, Francozom Racine, Italijanom Dante, Nemcem Goethe, Rusom Puškin, Poljakom Mickiewicz — to je Slovencem Prešeren.

Ko bi se sklicali narodi pred sodni stol, naj se izkažejo, kako so gospodarili z izročeni talenti; kako se je vsak po svoje udeleževal vesoljne človeške omike: smel bi se mali slovenski narod brez strahu pokazati med drugimi z drobno knjigo, kateri se pravi: Prešernove Poezije.⁵³

Težko bi bilo najti bolj neposreden izraz legitimizacijske vloge Prešerna: novoustoličeni nacionalni klasik je primerljiv s svetovnimi, kar afirmira celotno nacionalno literaturo.

Projekcija nacionalnega kanona v avantgardni kulturi (slovenski primer)

Kanonizacijo spremljajo in ji sledijo njeni učinki: (a) legitimizacija novih sporočil ali kar celih označevalnih projektov (npr. nacionalne literature), vrednostnih sestavov, uveljavljajočih se partikularnih kanonov, s preverjenimi ali na novo 'odkritimi' avtoritetami (npr. Bartol oživljeni) in njihovimi za posebno uporabo prirejenimi navedki, (b) posplošenje konkretnega dela na abstraktno vsebinsko in formalno raven (npr. *Krst pri Savici* kot 'najboljši slovenski ep', kot »spomin sramotne slovenske upogljivosti«), (c) redukcija njegove izvirne problematičnosti na zalogo toposov in idealov (npr. »Največ sveta otrokom sliši Slave!«).⁵⁴ Med odmeve kanona sodijo tudi (č) kanonske odnosnice: 'citatni' pisci se z medbesedilnimi figurami (citati, posnetki stilemov, aluzijami idr.) najpogosteje navezujejo na tiste avtorje in dela, ki so prek šol, antologij, zbranih del, popularnih zbirk in časopisja najbolj utrjeni v bralski sposobnosti občinstva, ki mu namenjajo svoje tekste. Le tako lahko 'citatna' poetika sploh proizvede večrazsežni medbesedilni hologram tudi v očeh manj elitnih bralcev. Rezervoar takšnih kanonskih referenc je postala ravno zbirka *Poezij* dr. F. Prešerna. Iz nje citirajo, oponašajo njene stileme in zgradbo, prenašajo motive vse do današnjih dni (Jesihovi *Soneti*, Tauferjev *Krst* ali *Cerkvica na hribčku*, Snojev roman *Fuga v križu*, Bogomila A. Vodnika, D. Smoletov *Krst pri Savici* idr.).

Poseben in zlasti opazen tip kanonskih odnosnic so parodične medbesedilne figure in parodija kot intertekstualni žanr. Cela stotina je parodij »prosto po Prešernu«. Te pa ne smešijo predloge, ampak le uporabljajo kanonizirani diskurz kot najbolj priročni prototip visokega, cenjenega literarnega stila, s katerim se da interpretirati, modelirati nove, vsakdanje in profane pojave v življenju.

V paradijah, ki so nastajale v avantgardni kulturi,⁵⁵ pa postanejo kanonizirana literarna dela metonimija za institucijo umetnosti (P. Bürger) v celoti, za vse tiste kodificirane (estetske, etične, spoznavne, politične) vrednostne konotacije, kulturne vloge, s katerimi so obdana in posredovana občinstvu neke družbe. Tako npr. Du-

⁵³ J. Stritar: ZD 6. Ljubljana 1953, str. 18, 46.

⁵⁴ Haug, n. d., str. 236.

champ ni imel verjetno nič proti Leonardu, ko je Moni Lisi na neki reprodukciji s svinčnikom parodično narisal brke in dopisal obsceno kratico L.H.O.O.Q., ampak je s tem le desakraliziral (kanonsko) vlogo podobe v instituciji umetnosti, tj. razdril sistem normativnih vrednostnih konotacij in interpretacij, prek katerega mu je bil da Vincijev artefakt posredovan, prezentiran v raznih ustanovah, komentarjih in vsiljevan v tisočeri vsakodnevnih reprodukcijskih uporabah. Kljub »veliki citatni polemiki«, kot D. Oraić⁵⁶ poimenuje parodično razdiranje »klasičnega« kanona avtorjev, del in interpretacij v avantgardnih tekstih, kljub geslom o metanju vsega tradicionalnega z vlakov in parnikov moderne dobe pa avantgardna kultura še ne pomeni tudi konca slehernega kanona.

Skupaj z modernizmom je ustvarila svojega. Že Joris-Karl Huysmans je v romanu *A rebours* (1884), 'manifestu' dekadence, prek svojega junaka Des Esseintesa kot dolgočasne, stare klovne okarakteriziral klasike »svetovne literature« in jim postavil nasproti drugačno lektiro, protikanon moderne in simbolizma (Baudelaire, Poe, Mallarmé).⁵⁷

Vzorec dekanonizacije (nacionalne) »klasike« in vpeljevanja novega, 'subverzivnega' generacijskega kanona najdemo tudi v nekaterih, z ozračjem avantgardne kulture navdahnjenih slovenskih literarnih delih iz druge polovice šestdesetih in iz sedemdesetih let. Polemiko z nacionalnim knjižnim kanonom in njegovimi sodobnimi »varuhi«, ki ga uporabljajo kot kritje za svoj ideološki moralizem, na različne načine vsebujejo npr. Tauferjev montažni pesemski cikel *Cerkvica na hribčku* (1964),⁵⁸ humoristično-satirični generacijski roman *Peto nadstropje trinadstropne hiše* (1972) M. Dolenca in D. Rupla, Rudolfov roman *Fotosinteza Linhart* (1979).

V *Petem nadstropju trinadstropne hiše* je v sami zgodbi in v pripovedni perspektivi še močno zaznavno avantgardistično vzdušje, povezano z novolevičarskimi koncepti in gibanjem studentov, z njihovim pohodom nad in skozi institucije, z izzivanjem partijskega in nacionalnega konservativizma, srednjeslojske dvojne morale, čeprav je vse to prikazano z dobršno mero humorne distance. Ta igriva, nad vse interesne skupine dvignjena pripovedovalska poza (ki kot odsev romantične ironije ravno signalizira 'aristokracijo duha', vzvišeno nad sfero političnega) se zabava s humorno in satirično anatomijo plasti tedanje slovenske družbe, ironizira, izizzivalno karikira tiste njene plasti, ki so bile do mlade 'boemske' kulturniške inteligence (v katero sta se prištevala oba avtorja) negativistično nastrojene — bodisi da je niso bi-

⁵⁵ Pojem povzemam po Dubravki Oraić Tolić: *Teorija citatnosti*. Zagreb 1990, pogl. Europska avantgarda kao povijesna kultura. Tu se zagrebška teoretičarka intertekstualnosti zavzema za to, da poleg ožjega umetniškega pojma avantgarde v pomenu obdobja, stilne formacije, kaže uvesti tudi širši pojem avantgardne kulture kot enotnega in nedeljivega procesa od pribl. 1910 do 1968: v tem pomenu je avantgarda dominanten način mišljenja, znakovnega izražanja in vedenja, ki se sprva uveljavlja zlasti v umetnosti (1910—35), nato v politiki (30. in 40. leta, totalitarizem), končno pa v filozofiji in avantgardnih gledališčih (50. in 60. leta).

⁵⁶ D. Oraić Tolić, n. d., str. 79—80.

⁵⁷ Schulz-Buschhaus, n. d., str. 47—48.

⁵⁸ Prim. moj spis *Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja*. *Slavistična revija* 33 (1985), št. 1, str. 51—70.

le sposobne razumeti (tehniški razumniki), bodisi da je iz moralističnih predsodkov niso mogle tolerirati (malomeščanski srednji sloj), bodisi da so jo represivno nadzorovale in omejevale njeno svobodo (politokracija).

Slovenski Parnas, tj. fiksijska upodobitev in samotematizacija književnega kanona, je postavljen na sam začetek romana. S svojo prostorsko umestitvijo (»hiša slovenske literature«), z glavnim junakom (Miškinom) in z imeni literatov se podaljšuje in vpleta v celotno pripoved. Zlasti struktura imen književnikov in kulturnikov, ki se po uvodnih straneh še naprej pojavljajo bodisi kot literarni liki bodisi kot nezgodbene prvine (omembe, reference v govoru likov ali pripovedovalcev), je odločilna za razumevanje medbesedilne projekcije slovenskega nacionalnega kanona v avantgardistično intoniranem besedilu. Prav z imeni avtorjev, ki so instance klasificiranosti, hierarhije, funkcije in pomena določenih diskurzov v družbi, pa tudi z naslovi njihovih spisov namreč pripovedovalca sooblikujeta vrednostno, družbeno (socialno-politično) obzorje, usmerjenost književnih oseb in pripovedi same.

Značilno je, da je slovenski Parnas tudi — več kot stoletje po Levstikovi *Ježi na Parnas* — pri Ruplu in Dolencu dojet in modeliran kot ena izmed narodovih ustanov (»hiša slovenske literature«). Ta prostor je »posvečena stvar«, zgradba, v katero vodijo »zelo ozka« vrata, ob njenem vходу »stoji oddelek za svetovno književnost«, literarna družčina v njej je spodobna, med njimi je na vrhu stopnic Prešeren. Pisatelja romana dajeta s tem dokaj natančno sociološko anatomijo narodovega književnega kanona, njegovih mehanizmov in učinkov (zavezujočnost, normativnost, celo posvečenost kanona, njegova hierarhična urejenost, selekcija, ki jo za vstop vanj opravljajo ustanove metakomunikacije, zlasti kritika, šolstvo in literarna veda), čeprav jo prevajata v register literarne parabolike. Literaturo torej *Peto nadstropje* prikazuje kot hierarhično urejeno institucijo, ki ima za narod funkcije sakralnega, esence višjih vrednot, vzorcev primerne obnašanja, zaloge avtoritet in citatov za dnevno-politično rabo (npr. povezave Prešerna z geslom o gospodarski reformi, navdkih iz Cankarja z zletovsko fizkulturo). Vrh tega Dolenc in Rupel nakazujeta, da literatura ni avtonomna, saj je povezana s sfero ekonomije (ta je kriva, da so vrata v »hišo slovenske literature« ozka) in s šolskim sistemom (oddelek za svetovno književnost).

V ta posvečeni prostor vstopa Miškin, literarni lik, ki ga slovenski pisateljski tandem izposojevalsko prenaša⁵⁹ iz romana *Idiot* F. M. Dostojevskega. Toda predloga ruskega 'psihološkega realista' v medbesedilni igri ne igra nobene neposredne vloge, saj Miškina drugačnost ni tematizirana v interpretantski interferenci z označevalnim gradivom Dostojevskega. Miškin je pač prevzet kot t. i. »problematični junak«; ideja za to je nedvomno prišla iz komparativističnega seminarja D. Pirjevca, ki je v spremnih besedah k prevodni zbirki *100 romanov* večkrat uporabljal in razvijal ta pojem. Vendar pa Rupel in Dolenc nista upoštevala formulacij svojega profesorja, saj njun Miškin ni problematičen v metafizičnem smislu, ampak zgolj glede na moralne norme slovenskega literarnega kanona in družbe, ki se z njimi legitimira. Miškin namreč »že na samem začetku začrta ostro mejo med seboj in drugo slovensko literarno družčino«, ki jo v uvodnem prizoru slovenskega Parnasa zastopajo Prešeren, Jurčič, Tavčar, Levstik (v spremstvu svojega Martina Krpana,

⁵⁹ Prenos je poleg opisa in posnetka temeljni medbesedilni odnos. Prim. M. Juvan, *Imaginarij Krsta...*, str. 60—68.

cesarice in ministra Gregorja) in Cankar. Od njihove moralične idealitete in vzvišenosti, a tudi od njihove reve, ki jo trpijo spričo posiljevanja v družbenopolitične namene svojih varuhov, se Miškin loči po prostodušni, nesramežljivi, nezavrti želji po posvetnem ugodju, užitku, po amoralni, dekadenci, nesublimirani senzualnosti.

Literarna imena, ki funkcionirajo izključno s kanonizacijskim učinkom izpraznjenega označevalca avtoritete za določene diskurze in ideale v slovenski družbi, niso zbrana samo v uvodnem prizoru Parnasa (tam so utelešena v literarne osebe, ki so razmeščene v domišljijski prizor njihovega sočasnega obstoja). Kot projekcija razpršene moči nacionalnega kanona so razkropljena še v nadaljevanju, pri čemer se delijo v dva niza, ki sta si v medsebojni opoziciji. Eden pripada tradicionalnemu nacionalnemu književnemu kanonu, v katerega se poleg že omenjenih avtorjev vpisujejo tudi njihovi poveljni nadaljevalci, I. Potrč, M. Malenšek in T. Svetina. Pisateljski tandem *Petega nadstropja* pa kar razsipava s pisateljskimi in drugimi imeni razumnikov svoje generacije. Ti so predstavljeni sicer večinoma humorno, a s simpatijo, kot nekonvencionalni »srčkani znanci«, ki s svojim stilom obnašanja, življenja in pisanja odstopajo od prevladujočih družbenih konvencij ter njih kanonskih zavetnikov. Besedilo skuša torej po tej plati afirmirati to 'boemsko' skupino, njen protikanon, in ironično problematizirati nacionalni književni kanon kot togo ideološko ustanovo, v kateri je tudi samim »klasikom« zoprno. S podobno, kajpak tudi samoironično tendenco F. Rudolf v *Fotosintezi Linhart* (1979) poimenuje znamenite ljubljanske ulice, trge in šole po generaciji piscev, ki so jo še pred eno petletko tradicionalni in politično konservativni kulturniki ožigosali kot nosilko »razkroja«.

* * *

Literarni kanon je korpus besedil in avtorjev, njihovih vrednostnih konotacij, spremljajočih interpretacij in klasifikacij, ki mu je s pomočjo različnih ustanov in besedil metakomunikacije relativno trajno zagotovljena ne le močnejša prezentnost v bralni kulturi, ampak pripisana tudi posebna vrednost za določeno socialno skupino, občestvo. S procesom kanonizacije, ki temelji zlasti na selekciji, se skušajo partikularni sistemi vrednot univerzalizirati — tako zgodovinsko (kot spisek nesmrtnih del in avtorjev, ki transcendirajo kontingenčnost, variabilnost dogodkov in dogajanje v času) kot stratifikacijsko, sinhrono (posvečene elite vcepljajo v zavest manj močnih in izobraženih slojev sisteme vrednot, vodila, želje, imaginarije). Literarni kanon je tekstualna osnova, s katerim — poleg drugih akulturacijskih mehanizmov — neka družba gradi in reciklira svoj zgodovinski spomin, je eno od zrcal, s katerim vzpostavlja svojo identiteto; je pa kanon tudi zrcalo samega literarnega sistema, saj vsebuje prototipe, na podlagi katerih metakomunikacija posplošuje predstave o literarnosti ter o njeni klasifikaciji v stile, žanre, tipologije itd.

Kljub temu da je v zahodnem svetu književni kanon prešel različne stopnje — od izključno univerzalno latinskega, prek njegove razširitve z nacionalnim dodatkom, do dokončne razločitve specifičnih nacionalnih kanonov v kontekstu univerzalne »svetovne literature« — in bil kot institucija 'razkrinkan' in polemično dekonstruiran v avantgardni kulturi med 1910 in 1968, pa kanoni niso stvar preteklosti, saj še vedno nastajajo in ostajajo. Živ dokaz za to so npr. diskusije o tem, kaj je postmodernizem v literaturi; te ne morejo najti istih poti iz slepih ulic, ker še ni utrjen kanon besedil, ki veljajo za postmodernistična in so torej prototipi

za konstruiranje literarnovednih posplošitev. Po prastarih mehanizmih kanonizacije (selekcija v revialnih blokih, prevodih, antologijah), ki se opirajo le na nekatera nova sredstva (intervjuji), nastajajo še dandanes generacijski pojmi, kakršen je »mlada slovenska proza«. Sicer pa se strategij kanonizacije intuitivno zavedajo vsi pišoč, ko jim npr. ni vseeno, ali njihove pesmi objavi *Mentor* ali *Nova revija*, ali njihova prozna zbirka izide v *Potih mladih* ali v kaki lokalni samozaložbi, ali o njihovi knjigi piše kakšen napol anonimnež ali A. Inkret oz. J. Kos v svoji študiji. Nedvomno pa se je z rastjo števila tekstov, njihovih interpretacij, s procesom civilizatoričnega specifikiranja in specializiranja družbenih oblik ter skupin moral v dvatisočletni zgodovini kanonov odvijati tudi proces njihove pluralizacije, čedalje večje prožnosti, soobstajanja večih vzporednih vzornih ekip in pa upadanja njihove institucionalne moči ter učinka transhistorične veljavnosti.

— Kje se nahaja knjiga?

— V knjižnici na fakulteti.

— V knjižnici.

— Kdo si pa ti?

— Kdo si pa ti?

— Omenil sem ti, da sem profesor.

— Knjige, ki jih na začetku je tako revnina.

— Knjige, ki jih na začetku je tako revnina.

— Oti kod prihajaš?

— Zablodi sem.

— Kaj se dogaja za temi vrati?

— Neke knjige je na tem, da bo objavljena.

— Podoben sem mu.

— Kakšno je tvoja usoda?

— Opatiti knjigo.

— Prihajajo v naših skupinah, da bi o svojih preizkušnjah povedali.

— Moje ime je na.

— Kaj se ti je zgodilo?

— Prišel je profesor.