

Presečišča literarne vede

Marko Juvan: *Literarna veda v rekonstrukciji: Uvod v sodobni študij literature.*

Ljubljana: LUD Literatura, 2006. (Zbirka Novi pristopi). 350 str.

Jelka Kernev Štrajn

Rožna dolina c. XV 8, SI-Ljubljana
jelka.kernev-strajn@guest.arnes.si

Najprej je treba opozoriti, da gre za knjigo, ki si je že uspešno utrla pot med zainteresirano bralstvo. Tega ne potrjujejo le poročila v različnih medijih,¹ ampak tudi dejstvo, da je marsikatero nedavno besedilo s področja literarne vede Juvanovo knjigo že zajelo v svoj referenčni okvir, da je torej delo že vpleteno v mrežo notranjih in zunanjih medbesedilnih povezav. Značilen primer v tem smislu je Virkova *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja* (2008), kjer Juvanova knjiga ni le ena od referenc, ampak je Virkova poglavja o krizi, teoriji, literarnosti in literarni zgodovini mogoče brati tudi kot dialog z ustreznimi uvidi iz *Literarne vede v rekonstrukciji*. Nobenega dvoma torej ni, da si knjiga zasluži izčrpno obravnavo, toda težava je v tem, da jo njena specifična organiziranost prej ovira kot spodbuja. In sicer najprej s svojo žanrsko pripadnostjo, še dodatno zapleteno s podnaslovom, ki pove, da je tekst treba brati kot uvod v sodobni študij literature, a tudi z načinom, kako posamezna poglavja obravnavajo nekatere sicer temeljne literarnoteoretske pojme in koncepte. Ta način namreč občutno presega raven uvoda, je pa hkrati tudi res, da v knjigi naletimo na vrsto izrazito propedevtično naravnanih izjav in celo odlomkov.

Literarna veda v rekonstrukciji je skoraj neprimerljiva z raznimi holističnimi pristopi k literarni vedi, ki skušajo zajeti celoto »glavnih problemov literarne vede«, kot tudi s sodobnejšimi, bolj ali manj diahrono urejenimi kolaži prispevkov o modernih metodoloških pristopih, kakršna sta na eni strani, denimo *Literary Theory* Terryja Eagletona, na drugi strani *Modern Literary Theory* Ann Jefferson in Davida Robeyja. Bistveno odstopa tudi od bolj priročniško zasnovanih literarnih teorij, na primer od *Literarne teorije* Janka Kosa in *Male literarne teorije* Matjaža Kmecla. Če se omejimo na slovensko področje, se zdi Juvanova knjiga konceptualno morda še najbližja Ocvirkovi *Literarni teoriji*, kakršna je izšla leta 1978 kot prvi zvezek Literarnega leksikona. Toda primerjava bržkone ne vzdrži zaradi prevelike razlike v času izida in obsegu obeh del, razen seveda, če bi se je lotili z vidika zgodovinskega razvoja literarnih pojmov in konceptov.

Zahodna literarna teorija se že lep čas nahaja sredi procesov deteritorializacije, destabilizacije in fragmentarizacije, saj je ob vrsti pretresov v

zadnjih desetletjih (izenačevanje literature z neumetniškimi označevalnimi praksami, soočanje in prežemanje z drugimi kanoni), podobno kot zahodni literarni kanon, stopila na pot daljnosežne transformacije, ki ji ni videti konca. Skupaj z njo se preobraža tudi literarna zgodovina kot ustvarjalka kanona. Glede na to ne preseneča, da je avtorjevo izhodišče zaznava splošne, ne samo naše lokalne krize v sodobni literarni vedi in humanistiki nasploh. Vendar krizo razume predvsem z vidika njenih pozitivnih konotacij, sklicuje se na Paula de Mana, ki je v spisu *Kritištvo in kriza* interpretiral krizo kot presečišče časa in prostora, kjer nastopi odločitev. In ta je pomembna, saj stroko postavlja pred dilemo, »ali se bo literarna veda v današnjih institucionalnih okvirih postopoma marginalizirala in postala ezoterična vednost maloštevilnih razumniških elit ali pa bo morala pristati na pojmovno-metodološko ter institucionalno preureditev – torej na rekonstrukcijo – svojega znanstvenega in pedagoškega polja, in to v dialogu z družboslovjem, zgodovinopisjem, kulturologijo, semiotiko in raziskavami medijev.« (18) Da se je avtor odločil za drugo možnost, dokazuje že sam naslov knjige. Kaj natanko misli z ezoterično vednostjo, pa ne pojasni. Sklepamo lahko, da gre za literarno raziskovanje, ki ostaja strogo v mejah svoje discipline. Toda ezoteriko je mogoče razumeti tudi v smislu gojenja čedalje bolj samonanašalne teorije, ki se zapira pred predmeti svoje obravnave in se ukvarja le še sama s seboj. Da bi se sodobna literarna veda lahko ognila tem in drugim čerem, avtor priporoča, naj tisti, ki se udeje v tem polju, ne bi samo opisoval in analiziral objekta svojega raziskovanja, pač pa naj bi se mu približal tako, da bi v dialogu z njegovo specifičnostjo proizvedel novo vednost. Literarnovedno pisanje torej ni le povzemanje in posnemanje, marveč tudi konstruiranje, zato ga je treba obravnavati kot poseben žanr.

Literarna veda v rekonstrukciji sestoji iz predgovora in devetih poglavij, razdeljenih v dva vsebinska sklopa. Prvi je posvečen literarni teoriji in literarni zgodovini, v drugem pa so v sedmih poglavjih predstavljeni mnogi pojmi in koncepti (diskurz, zgodovina, historizem, tekst, kontekst, tekstologija, struktura, literarnost, fikcija, realnost, medbesedilnost, stil, identiteta, drugost, kanon, prostor, kulturni spomin in še in še), neogibni za sodobno obravnavo literature. Tisto, kar bralstvo najprej pritegne, je bržkone avtorjeva drža, ki se najizrecneje pokaže v ne le avtorefleksivnem, ampak tudi avtoironičnem predgovoru, saj se ve, da je avtor sam institucionalno povsem vpleten v vrtočlavo proizvodnjo ne samo strokovnih besedil, ampak tudi bodočih strokovnjakov. Se pravi, da razmerje subjekta do predmeta obravnave tu ni povsem enoplastno in tudi teoretski koncepti, ki so predmet obravnave, niso enoznačni.

O tem, da je literatura raznorodni pojav, hkrati pa »zgodovinska, kulturna in družbena spremenljivka«, (35) ni nobenega dvoma. Ravno zavo-

ljo raznorodnosti in izmuzljivosti predmeta obravnave literarnoteoretične terminologije nikakor ni mogoče poenotiti. (35–36) Posledica tega je, kot ugotavlja avtor, specifični terminološki *poesis* (neologizmi, preimenovanja in meddisciplinarno izposojanje izrazov, značilno za celotno humanistiko). Se pravi, da ni mogoče govoriti niti o zakoličenosti niti o avtonomiji predmeta literarne vede, zato tej ne preostane drugega, kot da gradi na intertekstualnosti in intersubjektivnosti. Avtor utemeljeno sklepa, da je ravno to tisto, kar je humanistične vede po svoje približalo naravoslovnim znanostim, kjer je mogoče že lep čas opazovati premikanje oziroma kar ukinjanje epistemološke meje med subjektom in objektom.

Najusodnejše za sodobno literarno vedo se avtorju zdi prevpraševanje avtonomije umetnosti, ki se je pojavilo ob koncu šestdesetih let in dokončno zamajalo razumevanje umetnosti kot »nove mitologije«, značilne za 19. stoletje in trajajoče še globoko v 20. stoletje. Izoblikovalo naj bi se kot dediščina romantike. V zvezi z »novo mitologijo« Juvan, sklicujoč se na Eagletona, omenja Hölderlina, Prešerna, brata Schlegel in Puškina. A ga je treba na tem mestu dopolniti s pripombo, da ta umetniška avtonomija ni bila neposredni produkt romantike (če pod romantiko razumemo njeno najzgodnejšo fazo), pač pa posledica potlačitve določenih uvidov Friedricha Schlegla in Novalisa, torej avtorjev zgodnje romantike, ki sta literarnokritično pisanje razumela kot *poesis* in s tem – morda nehote in celo v nasprotju z nekaterimi lastnimi poznejšimi izjavami – prva opozorila na spornost pojmovanja, ki umetnost vidi kot novo mitologijo. Njunjo gesto so sčasoma prekrili trdovratni nanosi meščansko-humanističnih predstav o umetnosti. Te so sicer poskusili spodkopavati nekateri napredni pisci (na primer Baudelaire) že v drugi polovici 19. stoletja, toda zares radikalna kritika estetske avtonomije in etablirane literature se je razvila šele v zadnji tretjini 20. stoletja, najbolj v francoskem (Derrida, Barthes, Kristeva, Foucault), a tudi v nemškem (Adorno, Marcuse, Bürger) in anglo-ameriškem prostoru (Williams kot začetnik kulturnih študij). (39–40). Ob tem avtor mimogrede navrže, da je bila kritika umetnostne institucije iz konca šestdesetih let pravzaprav »teoretsko dodelana« ponovitev določenih gest zgodovinskih avantgard iz časa okoli prve svetovne vojne, pogrešamo pa na tem mestu komentar oziroma opozorilo, kako bistveno drugačen odnos do spomina in pozabe je določal omenjeni gibanji. Ravno s pojmom spomina in pozabe se je mogoče po eni strani navezati na problem modernizma, katerega skrajni odvod so zgodovinske avantgarde, po drugi strani pa na problem formalizma in strukturalizma, ki sta dokončno utrdila avtonomnost literarnega raziskovanja in s tem tudi avtonomnost literature. Vendar to »čisto« stanje, kot pravilno opazi Juvan, ni dolgo trajalo. V sedemdesetih letih so se razmere začele hitro spreminjati. V preučevanje

literature so vdrle prvine drugih področij. Tako se je strukturalna poetika najprej umaknila pragmatiki, nato pa so vanju vdrle prvine iz raznih disciplin. Uveljavil se je transdisciplinaren diskurz, imenovan Teorija.² Avtor utemeljeno opozori na intersubjektivnost kot njeno konstitutivno lastnost, nikjer pa izrecno ne spregovori o njeni polemični naravnosti, ki je tudi inherentna lastnost Teorije, namreč to, da na vseh področjih človeške vednosti nenehno opozarja in spodbija vsakovrstne *idées reçues*, da je v bistvu zmeraj naravnana polemično in da s svojo dekonstrukcijsko metodo zadeva bolj interpretacije (s tem mislim tudi parafraziranje in povzemanje) kanoniziranih literarnih del, kot pa ta dela sama. Kajti ravno interpretacije so tiste, ki se danes posredujejo z množičnimi mediji, ne samo s pisano besedo. Glede na to bi težko pritrčili avtorjevemu mnenju, da so se »teoretski obračuni s kanonom«, ki se še kar naprej artikulirajo, na primer s stališč postkolonialnega ali feminističnega kritištva, »izkazali za streljanje na papirnatega tigra«. (43)

Juvan navzlic svoji uvodoma distancirani poziciji ne skriva simpatij do poststrukturalistične obravnave literature, saj v njenem duhu predlaga in v svojih besedilih tudi udejanja pojmovno in metodološko rekonstrukcijo literarne vede, ki sicer poteka v dialogu z literarnimi besedili, a krati nenehno preverja uvide drugih družboslovnih in humanističnih disciplin, lingvistike, zgodovine, sociologije, filozofije, antropologije itn. Ob prebijanju pregrad med disciplinami, žanri, kulturami in sferami, ki jih je tradicionalna literarna teorija tako prizadevno gradila, se mu možnost preživetja literarne teorije pokaže samo v obliki *teorije literarnega diskurza*, pri tem pa, opirajoč se na vrsto teoretikov (Benvenista, Foucaulta, Fowlerja) diskurz opredeli, med drugim, kot »rabo jezika in drugih znakovnih sistemov, ki poteka prek izjav in izjavnih dejanj v specifičnem družbenozgodovinskem kontekstu,« (48) a tudi kot »red, sklop konvencij, ki posreduje med jezikovnim sistemom in posamezno izjavo oziroma besedilom (med langue in parole) in ki narekuje ustajene tematike, jezikovne zvrsti in registre ter zagotavlja posebne obrazce za tvorjenje in razumevanje besedil«. (48) Iz te in drugih opredelitev, ki jih avtor izdatno navaja, je razvidno, da diskurz nikakor ni samo teoretski koncept, marveč tudi historični in kot takšen vselej soočen z drugimi diskurzi. Zato njegova vloga ni odločilnega pomena samo v literarni teoriji, pač pa tudi v zgodovinopisju in potemtakem tudi v literarni zgodovini. Čeprav je res – dokaz je med drugim etimologija izraza – da je pri zgodovini zgodba tista, ki je odločilna.

Glede na vse to avtor, sklicujoč se na Ricoeurja, Whiteja, Ankersmita, Berkhoferja in še koga, nazorno obelodani premene oziroma preobrazbe, ki jih je pojem zgodbe doživel v zgodovinopisju in posledično tudi v literarni zgodovini: osredinjenje na pripoved, odvrnitev od nje in potem spet

vrnitev k njej. Historizem 19. stoletja je zgodbo povzdignil na piedestal vélikega žanra. Njegova sintetična, teleološka in holistična naravnost je po eni strani prinesla estetski užitek ob branju zgodovinskih in literarno-zgodovinskih pripovedi (na Slovenskem je prototip tega Prijateljevo delo), po drugi strani pa zavest o »zgodovinskem udomačevanju historično sublimnega« (68), se pravi o poskusu reduciranja neobvladljivega in specifičnega. Z vidika literature to pomeni, da v véliki literarnozgodovinski sintezi posamezna literarna dela zgublajo svoje posebnosti, kar je bil eden od razlogov, zakaj so strukturalisti odklanjali zgodovinsko pripoved, češ da je mitotvorna; enako stališče je zavzela tudi francoska šola novih filozofov, ki je v zgodovinopisje uvedla bolj znanstvene metode, na primer statistiko. A kmalu po nastopu dekonstrukcije, ki je dokazala, da je znanost pravzaprav skrajna oblika zahodnega metafizičnega logocentrizma, (73) se je spet zgodil novi obrat k zgodovini, toda tokrat ob »razgaljanju« njenih postopkov in v obliki novega historizma, ki ga je zaznamovala predvsem Foucaultova epistemologija. Ob tem Juvan nujno opozori na konstrukcijsko naravo sleherne zgodovinske in s tem tudi literarnozgodovinske pripovedi, na njeno subjektivnost, odprtost, perspektivizem in kontingenčnost, kar vse je omogočilo preusmeritev pozornosti na dogajanja in akterje, ki so prej veljali za marginalne ali sploh spregledane (ženske, pripadniki manjšin, ne-zahodnih kultur, depriviligiranci). Toda tu vsekakor kaže pripomniti, da bi na tem mestu utegnila produktivno učinkovati kratka zastranitev o vlogi feminizma, feministične literarne zgodovine in teorije. A ne zato, ker bi pri nas pogrešali tovrstne študije, pač pa zavoljo dejstva, da je bila ob nastopu dekonstrukcije feministična naravnost teoretsko bistveno pomembnejša od postkolonialne, manjšinske, rasne ali razredne naravnosti. Feministične študije so namreč odigrale eno glavnih vlog pri oblikovanju koncepta drugosti ali alteritete (in ta koncept je poleg intertekstualnosti mogoče proglasiti tudi za rdečo nit *Literarne vede v rekonstrukciji*), o čemer priča med drugim tudi Derridajev desetletja in vse do njegove smrti trajajoči plodni dialog s Héléne Cixous. Feministična teorija namreč ni samo odvod dekonstrukcije, oblikovala se je v interakciji z dekonstruktivističnimi spoznanji, deloma prevzela in po svoje uporabila njihovo metodo in prispevala tudi k polemičnemu zaostrovanju tako teoretskih kot zgodovinskih uvidov.

Vsekakor pa drži, kot ugotavlja avtor, da so se vsi dosedanji metodološki predlogi, kako pisati literarno zgodovino danes, vključno s feminističnimi, dodajmo, doslej pokazali kot nezadostni, zato je jasno, da literarnozgodovinski žanr zahteva preobrazbo, ki se je pravzaprav že začela, na primer z *Zgodovino literarnih kultur Vzhodne in Srednje Evrope* iz leta 2003. Dobrodošel je torej Juvanov predlog o hipertekstu kot modelu, ki naj bi s

svojo zmožnostjo palimpsestne strukturiranosti podatkov omogočil pove-zovanje literarne zgodovine kot vélikega žanra in literarne zgodovine kot fragmenta znotraj enciklopedičnega pristopa. V prid temu avtor navaja pet razlogov, od katerih je najpomembnejše spoznanje, da hipertekst s svojo nehierarhično, rizomatsko strukturo najbolj ustreza današnjemu stanju stvari. Literarnemu zgodovinarju omogoči, da se elegantno izogne že omenjenemu udomačevanju zgodovinske sublimnosti, lahko bi tudi rekli reduciranju specifike posameznih literarnih besedil.

Glede na vse to je logično, da se poglavje, ki uvaja drugi vsebinski sklop, začinja ravno z razmišljanjem o postmoderni tekstologiji in elektronskem mediju. Čeprav naj bi šlo za pomožno stroko literarne vede, je to po avtorjevem mnenju nekoliko zavajajoče, saj je tekstologija zmožna »manipulirati s historično podobo, položajem in razširjenostjo besedil iz preteklosti.« (94) Prirejanje besedil za tisk namreč pogostokrat poteka prek »kritične kontaminacije oziroma konstrukcije«. Pri tem je vredno pozornosti predvsem avtorjevo zapažanje paradoksa v postmoderni obravnavi tekstologije, ki pride do izraza zlasti v razpravah novega historizma, kjer željo po dekonstruiranju uveljavljenih sodb spremlja prizadevanje za čimbolj avtentično pojavnost preteklosti. (101 in dalje) V tem se namreč pokaže usodna povezanost tekstologije s postmodernizmom in poststrukturalizmom, saj je prav tekstologija metoda, ki dokazuje, da avtor ni izključni gospodar svojega besedila, ki se spreminja v stiku in dialogu z drugimi. Pri tem je nedvomno najpomembnejše, da genetična kritika kot del tekstologije kaže na genezo dela in s tem literarni zgodovini odkriva bistvene podatke, ki se lahko kopičijo v neskončnost, saj jim to omogoča ravno hipertekst s svojo odprtostjo, spremenljivostjo, razsrediščenostjo, nehierarhičnostjo in predvsem z interaktivnostjo. Tako se raziskovalna pozornost lahko usmeri na vse dokumente iz arhiva, ne le na tiste, ki naj bi veljali za najpomembnejše.

Svojevrstna demokratičnost hiperteksta se lepo ujame s poststrukturalističnim spoznanjem, da se struktura literarnega besedila (tej je posvečeno četrto poglavje) pravzaprav ne razlikuje od strukture neliterarnega besedila, ker struktura nima esence, saj je le mreža odnosov. Juvanovo izhodišče pri tem je Barthesovo razumevanje strukture kot mimetičnega modela predmetnosti; premisli jo ob Deuleuzovem pojmovanju strukture. Na podlagi razlik med njima opozori tudi na podobnosti, ko ugotovi, da gre pri obeh za strukturo kot proces, se pravi za »razpostavljanja virtualnih jezikovnih elementov in form v aktualizirano mrežo relacij, ki proizvajajo učinek smisla.« (117) S tem seveda trči neposredno na vprašanja o literarnosti literature, avtonomiji literarnega dela, modernizmu, formalizmu, recepcijski estetiki in poststrukturalizmu. Evocirajoč vrsto teoretikov (Van Dijk, Dressler, Ingarden, Greimas, Frank) in ob konkretnem tekstu, to je

ob prvem odstavku iz Ciglerjeve povesti *Sreča v nesreči* razgrne svoje razumevanje tekstne strukture in utemelji spoznanje, da je literarnost spremenljiva, odvisna od časa in prostora, kar ji daje razsežnost zgodovinskosti. S to razsežnostjo pa se, kot vemo, pozornost preusmeri k enkratnosti, posameznosti in neponovljivosti, kar je med poststrukturalističnimi smermi najproduktivneje izkoristil novi historizem, ko je literaturo motril v njeni medbesedilni prepletenosti z drugimi diskurzi. To je še en razlog za utemeljenost pojma teorija literarnega diskurza in hkrati eden od vzrokov ontološkega statusa literature, ki – vselej zajeta v družbeni obtok pomenov – ni nikoli povsem avtonomna. Kot takšna je odprta za različna branja, kar avtor nazorno pokaže na podlagi analize sedme pesmi iz Jenkovih *Obrazov*. Literarno besedilo je torej odprta pomenska struktura, odvisna od konteksta, kontekst pa je brez mej, sklene Juvan, sklicujoč se na Cullerja, in dodaja, da je kontekst brez mej zato, ker je historičen. Historičnost pa stopa v literarno delo prek medbesedilnih postopkov.

Na tem spoznanju gradi peto poglavje, ki nasproti tradicionalnemu žanrskemu esencializmu sicer postavi koncept antiesencializma, vendar ga kritično korigira ravno s pomočjo koncepta medbesedilnosti. Avtor je prepričan, da se literarna dela zvrstno profilirajo tudi na medbesedilen in metabesedilen način. Sklepati je mogoče, da je takšnemu gledanju botrovala predvsem vpeljava pojma »družinske podobnosti«. Avtor ga opredeli kot mrežo ujemanj, ki jih ne družijo nobena skupna lastnost. Se pravi, da se besedila, zajeta v isti pojmovni niz, po določenih lastnostih ujemajo med seboj, nimajo pa istovetnega bistva. To spoznanje, ki je ustrezno poudarjeno, je za genologijo temeljnega pomena, saj se je na njegovi osnovi razvila teza o žanru kot instituciji in družbeni pogodbi, ki je imela za literarno vedo daljnosežne posledice (še danes se, denimo, lahko sklicujemo na avtobiografski pakt ali fikcijski pakt). Druga pomembna stvar, na katero je treba opozoriti, pa je, da je teoretski tekst tudi žanrski, saj gre za metadiskurz, ki proizvaja žanrske pojme in sisteme. V procesu branja, znotraj spominskih shem, namreč žanr deluje kot posrednik med branim besedilom in obsežnim območjem že prebranega, med tekstom in kontekstom. Teksti prek intertekstualnih in metatekstualnih interakcij postanejo žanrski prototipi, prek njihovih konvencij se artikulira pomen literarnega teksta. (180)

Načinom tega artikuliranja pa tudi problemom esencializma in antiesencializma je posvečeno šesto poglavje, ki govori o stilu in kjer avtor v dekonstruktivistični maniri upravičeno podvomi o utemeljenosti nekaterih opozicijskih pojmovnih dvojic, na katere se pogostokrat opirajo stilistične raziskave (norma in odklon, nevtralnno in zaznamovano in podobno) To je pričakovana gesta, saj je povsem v skladu s poststrukturalističnim razumevanjem literature kot vrste diskurza, odvisne od subjektive umeščenosti

in vsakokratnega jezikovnega čuta. Posebne pozornosti je tu vredna utemeljena kritika stila kot svobodne izbire, kjer Juvan na podlagi primerjave dveh literarnih besedil (Levstikove pesmi *Dve utvi* in Župančičeve *Zvečer*) opozori na šibki točki pojmovanja stila kot izbire. Na podlagi analize odlomka iz Queneaujevih *Vaj v slogu* pa pokaže, da »Pot od referenta k znaku, ki variantno nadomešča drugi, referencialno ekvivalentni znak, ne vodi nujno nazaj k istemu referentu.« (193) Se pravi, da »vsaka najmanjša sprememba besedilne površine modificira besedilni svet«. (193)

Stil kot izbira je problematičen, zato ker, kot ugotavlja avtor, sklicujoč se na Enkvista in Anderegga, dejansko sploh ne gre za pisateljevo izbiro, pač pa je ta odvisna od mnogih vmesnikov, ki se postavljajo med avtorja in tekst in so odvisni od ponovljivih situacij in strategij. S tem avtor potrdi znano poststrukturalistično tezo, da pišoči subjekt nima na voljo diskurzov, prej obratno, subjekt je tisti, ki je na voljo diskurzu. Stilistika je torej, bi lahko sklepali iz povedanega, danes možna samo kot stilistika diskurza, tesno povezana s sociolingvistiko in kognitivno lingvistiko. Toda rešitev iz zadrege tiči v medbesedilnosti. Stil kot medbesedilno dejstvo opazovalcu omogoči, da subjekt izjavljanja umesti v družbeni prostor, to pa pomeni, da je stil »indeksalni znak identitete besedila oziroma njegovega – v literaturi načeloma odsotnega – subjekta«. (203) Nobenega dvoma torej ni, da je stil učinek zapletenih intersubjektivnih procesov, zato lahko mirno pritrdimo avtorjevemu spoznanju, podanemu kar na način maksime: »Smisel stila je identitetna navigacija.« (205) Lucidna sklepna ugotovitev, ki pa bi ob izrecnem razprtju problema sinonimije, organicizma in antiorganicizma lahko postala obetavno izhodišče za razmislek o razmerju med poststrukturalističnim pojmovanjem stila in »retoriko starih«.

Interakcija literarnega diskurza z drugimi družbenimi diskurzi je temeljnega pomena tudi za vprašanje razmerja med fakti in fikcijo v literaturi ter za vprašanje fiksijskega statusa literature, o čemer teče beseda v sedmem poglavju. S sklicevanjem na dekonstruiranje oziroma preseganje opozicije med fakti in fikcijo avtor razkrije, da je meja med območjema prepustna in nejasna, odvisna od zgodovinskih sprememb, ki so kognitivne in pragmatične narave. Pri tem si pomaga z Iserjevo obravnavo literarne fikcije kot »uprizorjenega diskurza«, z Ecovo ugotovitvijo o pripovednih svetovih, ki »izkoriščajo realne svetove« in z »modalno koncepcijo možnih svetov«. Vse skupaj pa ilustrira z vrsto primerov iz naše in tuje književnosti.

Vzroke za možnost sodnega preganjanja literature Juvan odkriva že v cenzuri devetnajstega stoletja. Procesna (sodna obsodba romana *Modri e Matjaža* Pikala in novele *Ko se tam gori olistajo breže* Brede Smolnikar) sta sicer neteoretski, vendar nazoren dokaz neavtonomnega statusa sodobne literature. Poglavlje je izjemno zato, ker gre za tako značilen primer

interakcije različnih diskurzov (literarnovednega, družbenega, pravnega) in ker ni zgolj še en prispevek h komentiranju omenjenih primerov, se pravi k sodnemu pregonu obeh ustvarjalcev, saj avtor zadevo premotri z zgodovinskega in teoretskega gledišča in s tem prepričljivo prebije okvire akademske institucije ter poseže v družbeni prostor.

Transgresivnost razmerja med resničnostjo in literarnim besedilom je temeljnega pomena tudi za obravnavo prostora v literaturi (o tem govori osmo poglavje), ki je inherentno intertekstualen. Tega se najdosledneje in teoretsko utemeljeno loteva posebna disciplina, geokritika, in sicer kot poetika interakcije med prostori in literaturo. Avtorja tu prav z vidika geokritike zanima predvsem zgoščanje časovne razsežnosti, ki prehaja v prostor literature, poteka prek medbesedilnosti in zaživi s številnimi prostorskimi metaforami, ki vse aludirajo na tekst kot prostor ali na prostor teksta (na primer sled, hipertekst, palimpsest in topos). Sicer pa smo tu opozorjeni, da tudi vpliv kot termin primerjalne književnosti spada v latentno prostorsko metaforiko.

Vsako besedilo, izpeljuje Juvan po Kristevi, »naseljuje odprti dialog, ki proizvaja zapleteno, vseskozi spremenljivo mrežo odnosov med subjekti, konteksti in identitetami«. (241) Toda ostane še vprašanje pomena, ki obravnavo sili, da si pomaga s konceptom reprezentacije. Četudi je svet literarnega besedila vselej možni svet, se pravi fiktivni, besedilo v svojem predstavljenem svetu semantično in sintaktično ustvarja imaginarni prostor, ki posledično vpliva tudi na identiteto. Ob tem je pomembno spoznanje, da ti prostori, predstavljeni v besedilih, oblikujejo različna razmerja, njihova problematika pa sodi, tako avtor, v »prostorsko skladnjo«. Imaginacijske sile, značilne za literaturo, prekoračujejo logiko te skladnje in proizvajajo transgresije prostorov, ki s součinkovanjem z diskurzi posledično preoblikujejo tudi identiteto. Juvan ob zgledu Proustovih romanov in Kosovelove poezije razloži štiri tovrstne postopke transgresivnosti: figurativna, palimpsestna, besedilna eksplozija in medbesedilnost.

Medbesedilnost je pomembna razsežnost tudi v obravnavi literature kot dokumenta in monumenta (temu je posvečeno sklepno, deveto poglavje), kot sledi časa in prostora, ki spomin ne le akumulira, pač pa tudi generira. Zavedati se je treba, da sta bila Platon in Aristotel tista, ki sta iz spomina naredila obče mesto metafizike, še pomembnejša pa se zdi avtorjevo umestno opozorilo, da je že Platon individualni spomin razumel kot nekaj intersubjektivnega. Še danes namreč velja, kot lahko povzamemo iz avtorjevih sklicevanj na Halbwachsa, teoretika kolektivnega spomina, da kolektivni spomin ovija individualne spomine in da se posameznik pri obujanju spominov nujno opira na orientacijske točke zunaj sebe. Vendar kolektivni spomin nima kolektivnega nosilca. To so vselej posamezniki,

ki so znotraj simbolnega reda kot subjekti vpeti v diskurze, prek katerih stopajo v družbeno razmerja. Iz tega in podobnih opažanj avtor potegne sklep, da je v slehernem subjektu vselej navzoč tudi drugi in da je treba nosilca družbenih okvirov spomina iskati prav v instanci drugega. Prek nje se namreč oblikuje individualna identiteta, kolikor jo opredeljuje pripadnost skupini in vsemu, kar posameznika presega. Sem sodi tudi literatura oziroma literarno besedilo, ki se s tega vidika kaže kot najustreznejše sredstvo za beleženje izkustvenega doživetja sveta in za komuniciranje tega prek meja posameznega obdobja. (275) Katera besedila so v to vpletena manj, katera več, je odvisno od kanona kot glavnega vzvoda za oblikovanje kulturnega spomina (ta je tudi žanrski spomin) in posledično tudi identitete. Tako je kanon postal institucionalni medij za shranjevanje spominskih sledi kulture in identitetni mehanizem. Medbesedilno delovanje žanrskega spomina, topike, kanona in citatnosti v specifični semiosferi avtor ponazori z zgodovino slovenskega soneta in pojasni, zakaj si je ta pri nas pridobil status ključnega teksta kulture.

Številne spretno in domiselne ponazoritve teoretskih konceptov in pojmov na zgledih iz slovenske in tudi tuje literature so nedvomno posebna odlika *Literarne vede v rekonstrukciji*. Za sklep pa velja pripomniti, da delo, ki je literarnoteoretsko, historično in tudi kritično, mestoma učinkuje nekoliko preveč propedeutično. To pomeni, da bi Juvanov obsežni in izčrpan tekst deloval dosti bolj enovito in zanimivo tudi za ne-slovensko občinstvo, če bi ga avtor oklestil vseh preveč šolsko naravnanih izjav in odlomkov tipa »Antiesencializem kritično nasprotuje kategorialnemu mišljenju esencializma,« (154) ali »Esencializem se je kot metafizični tok v poetiki od Aristotela naprej kazal prav v teorijah zvrsti in žanrov,« (155) ali »Komparativist Philippe Van Tieghem je omenjeno disciplino leta 1938 poimenoval genologija« (151), tako pa, takšen kot je, je – hibrid.

OPOMBE

¹ *Literatura, Otroci in knjiga*, Književni listi (*Delo*), 3. program Radia – Slovenija.

² Juvan piše z veliko začetnico, zato da bi zaznamoval razliko z literarno teorijo.

November 2009