

nostim metafikcije: npr. nenehne-
mu dvomu o smiselnosti pisanja,
odprtosti in nedoločenosti, značil-
nim načinom organiziranja zgodbe
(zgodba znotraj zgodbe, junaki be-
rejo o svojih življenjih, nizanje kon-
tradiktornih situacij), še posebno
nadrobno pa uporabi 'popularnih
oblik' oziroma žanrov: ljubezenske
zgodbe, znanstvene fantastike, kri-
minalnega romana, motivov, zna-
nih iz pornografskega čtiva in stri-
pov. Te značilnosti ilustrira s šte-
vilnimi primeri, največkrat s Fow-
lesom (*Zenska francoskega poročni-
ka*), Cooverjem, Barthom in Brau-
tiganom. Zanimivo je, da je kot
postmodernistično delo predstavl-
jen tudi Robbe-Grilletov roman
La Jalousie, saj večina njegovih
interpretov trdi, da s postmodern-
izmom začenja šele v *Djinnu*. Ne-
malokrat sta omenjena in citirana
tudi Borges in Flann O'Brien, brez
pridrzkov, ki se ponavadi ponavlja-
jo ob njunih delih, češ da sta 'očeta'
postmodernizma, ne pa sama post-
modernista, a če Waughova post-
modernizem razume kot gibanje,
je tako ravnanje razumljivo.

Iz navedenega je mogoče opaziti,
da avtorica spremlja metafikcijo
večinoma prek romanesknih besed-
dil, kar bi bilo lahko sporno, saj je
prav postmodernizem na novo
uveljavil kratko prozo. Zgodi pa se,
da je Cooverjeva knjiga *Prick-
songs & Descants* poimenovana za
roman, čeprav gre vsekakor za
zbirko krajših proznih besedil. Ne-
kaj malega je spregovorjeno tudi o
zbliževanju proze in esejistike ozi-
roma teorije, pri čemer so omenje-
ne opombe pod besedilom, imita-
cije 'literarnoteoretičnih študij' v
uvodih in zaključkih romanov,
vendar Waughova (s pomočjo ru-
skih formalistov, predvsem Šklov-
skega in Jakobsona) sklepa, da gre
tu preprosto za opozarjanje na jezi-
kovni značaj besedila. Nasploh se
zdi, da knjiga s svojo 'znotrajlite-
rarno' koncepcijo pojma prepo-
gosto zaide k zasledovanju struktu-
ralnih elementov obravnavanih
metafikcij, izpušča pa tisto njihovo
raven, ki prestopa 'znotrajtekstual-
nost'. Vsekakor opazuje in sprem-

lja svoj problem v toliko besedilih,
da po tej plati, z vsemi primerjava-
mi strukture in jezikovnih značil-
nosti posameznih del, lahko služi
kot koristen vodnik v svet metafik-
cije. Pa še pripomba subjektivne
narave: če je metafikcijsko zbliza-
nje proze in teorije pripeljalo ob
vplivu teorije na prozo tudi do ob-
ratnega, kar je na najboljši način iz-
kazano v Barthovih 'teoretičnih'
tekstih, na primer v znamenitem
The Literature of Exhaustion, je tu
Waughova najbrž še kar preveč
modernistična; razen mestoma du-
hovitih uvodnih citatov k posa-
meznim poglavjem, pobranih iz
metafikcijske prakse, gre tu ven-
darle za teorijo v pravovernem po-
menu besede.

Andrej Blatnik

DVE KNJIGI O AMERIŠKI PRIPOVEDNI PROZI ŠESTDESETIH LET

**Max F. Schulz: Black Humor
Fiction of the Sixties.
A Pluralistic Definition of Man
and His World.**

Ohio University Press, 1973, 1980³.

**Manfred Pütz: The Story of
Identity. American Fiction of
the Sixties.**

*Stuttgart, 1979 (Amerikastudien,
Bd. 54.)*

Oba avtorja se ukvarjata s skoraj
enakim korpusom besedil. Gre za
romane in krajšo pripovedno pro-
zo Johna Bartha, Kurta Vonneguta,
J. L. Borgesa, Thomasa Bergerja,
Thomasa Pynchona, Roberta
Cooverja, Brucea J. Friedmana,
Charlesa Wrighta, Richarda Brau-
tigana, Luka Rhineharta, Ronalda
Sukienicka in Vladimirja Nabokova
– za avtorje torej, ki so zlasti v
šestdesetih letih v ameriški knji-
ževnosti pisali dela s pomembnimi
literarnoevolucijskimi inovacija-
mi, a jih pri nas šele v zadnjem
času sporadično omenjajo, le red-
ke izmed njih (Vonneguta, Nabokova,
Borgesa, Bartha) prevajajo

ter brez natančnejših analiz umeš-
čajo povečini v kontekst postmo-
dernizma. Tako Schulz kot Pütz se
izogibata literarnosmernim ozna-
kam – slednji npr. uporablja pojma
»nova proza« in »postmoderni-
zem« izključno v narekovajih.
Kljub temu pa – seveda vsak s svo-
jim metodološkim pristopom – iz-
črpno opišeta tematske, žanrske,
kompozicijsko-poetološke, slogov-
ne, ideološke, estetske in sociokul-
turne diskriminante obravnavane-
ga korpusa besedil.

Schulza predvsem zanima t. i.
črni humor kot spoznavno-etični
odnos do sveta, ki je impliciran v
specifični estetski omenjenih av-
torjev in ki po njegovi razlagi izhaja
iz epistemološkega ter ideološkega
pluralizma, iz posameznikovega
konformizma v množični družbi, iz
negotovih vrednostnih sistemov.
Ta duhovna, družbena in ideolo-
ška podlaga proze črnega humorja
se vpisuje tako v njeno motivno-te-
matsko zgradbo (npr. posamezni-
kovo iskanje oz. izmišljanje vzor-
cev, ki naj urejajo njegovo izkušnjo
s kaotičnostjo zgodovine in druž-
be, problem konformističnega ju-
naka) kot v kompozicijske in slo-
govne postopke (npr. t. i. parodični
omnibus, perspektivizem vidikov).

Pütz pa vidi rekurentno in inva-
riantno zgradbo te pripovedne
proze v posebni sintagmatiki zgod-
be o identiteti, ki doživlja pomen-
ljive razvojne premike – problem
identitete se transponira z ravni li-
terarnih likov na raven same nara-
cije in končno na raven bračeve
recepce oziroma interpretacije
pripovedovanega. Tudi Pütz upo-
števa družbeno ozadje teh literar-
nih del (podobno kot Schulz po-
udarja krizo identitete v pluralni,
množični družbi), a šele prek do-
slednega upoštevanja mediacij-
skih diskurzov (zlasti psiholoških
in socioloških teorij o identiteti in
družbenih vlogah).

Schulzov analitični termin, črni
humor, je prevzel iz kritične rabe.
Avtor se zaveda njegove ohlapno-
sti – ni niti žanrsko niti literarno-
smerno dovolj razlikovalen (nevar-
nost ahistorične rabe), prav tako ni

dovolj morfološko nazoren in opi-
sen. Kljub temu pa vztraja pri
njem, in čeprav mu v uvodnem po-
glavju manjka metodološka kon-
sistentnost in dorečenost, ko skuša
ta razred literarnih del ločiti npr.
od drame absurda, od eksistenciali-
zma, od nadrealistične gro-
tesknosti, od drugih vrst komike,
čeprav tudi kasneje uporablja he-
terogene in nesistemske razliko-
valno-opisne kriterije, mu do kon-
ca knjige ob analizah posameznih
avtorjev vendarle uspe oblikovati
dokaj nazorno in določno predsta-
vo o tej prozi. Prav tako jo tudi ča-
sovnio in prostorsko locira: gre za
pretežno ameriški pojav predvsem
v šestdesetih letih.

Prva globalna določnica pripo-
vedne proze črnega humorja je
»metafizika mnogoterosti« (the
metaphysics of multiplicity). Vse
diskurzivne različice realnosti so
za to prozo zgolj enakovredni mi-
selni konstrukti v smislu radikal-
nega gnoseološkega perspektiviz-
ma. Predstavljeni svet je diskonti-
nuiran, vzrok in posledica sta v
njem skrajno različna, družba, zgo-
dovina in vesolje so sami po sebi
kaotični, entropični, posameznik v
njih je kot v labirintu (Borges) ali v
sobi z zrcali (Barth) ter skuša z do-
mišljijo vanje projicirati red in smi-
sel, kar pa se vedno znova izjalovi.
Črni humor razvije prozne oblike,
ki so izrazito avtorefleksivne: zave-
dajo se tako svojega ontološkega
položaja kot svoje umeščenosti v
neskončno drugih možnih diskur-
zov, perspektiv. Pri tem ta proza po
Schulzu uporablja naslednje po-
stopke za slabitev monološke
enournosti: zabris meje med av-
torjem in pripovedovalcem, občut-
no avtorjevo prisotnost v besedilu,
modeliranje sedanjosti kot paro-
dične rekonstrukcije preteklosti,
parodično predstavljanje drugih
možnih svetov, ki pa ostajajo ena-
kovredni, rahljanje trdne fabule z
neodvisno vlogo naključij in povr-
šinskih drobnarij.

Druga pomembna značilnost je
»razsmišljanje jaza« (the unsen-
sing of the self) in pripovedni po-
stoppek, ki ne potrjuje tematske

teze, ki jo uvaja. V prozi črnega humora je večji poudarek pripovedovanja na »zunanjih« silnicah, ki opredeljujejo jaz (tako da je le-ta zgolj seštevek danih in umišljenih družbenih vlog, ločen od fenomenalnega in noumenalnega), kot pa na njegovi notranjosti, iskanju smisla. Jaz kot preverljiva, opredeljiva, celo možna entiteta je po Schulzu izginil v ironičnem sprejemanju sveta brez metafizičnega središča, ki je fragmentariziran v množico realnosti. Vonnegutovi romani (npr. *God Bless You, Mr. Rosewater*, 1965, in *Cat's Cradle*, 1963) kažejo razločen pripovedovalčev odpor do potrjevanja teze, ki jo vpeljuje – vsak diskurz je »lažen« in »resničen« le glede na človekove potrebe, zato Vonnegut podvomi v kulturo kot sektor za proizvodnjo vrednot (npr. skepsa do krščanskih etičnih postulatov v sodobnem svetu vodi v kompromitiranje – čeprav ne v odločno zanižanje – krščanske tradicije sploh; prim. roman iz 1965).

»Politika paradije« (the politics of parody) v prozi črnega humora hoče pokazati, da ni nobene končne realnosti, ki ne bi bila že odsev fantazije, konvencije (prim. Nabokov, *Lolita* ali *Ada*). Mnogo najboljših del črnega humora parodira referencialne okvirje, kategorialne imperativne, vrednostne sisteme filozofije, teologije, znanosti, zgodovine, vse tisto, s čimer subjekt ureja kaotičnost izkustva. Paradija v črnem humorju ni več – tako kot v tradiciji – sredstvo, s katerim literatura komično predstavlja času nič več ustrezne teme in postopke kot gole klišeje, z namenom, da bi spet vzpostavila na videz pristnejši stik z novim zgodovinskim stanjem sveta. Paradija tu zgolj postavlja novo vizijo sveta ob portrete že obstoječih modelov, pri čemer si parodist ne lasti več večje stopnje resničnosti. Tako je npr. Pynchonov roman *V.* (1963) pravi parodiistični omnibus (oponašanje vo-hunske zgodbe, romance, političnega romana, viktorijanske pustolovske zgodbe itd.), R. Coover (*The Universal Baseball Association*,

1968) pa s kombinacijo sakralnega (aluzije na Staro in Novo zavezo) in profanega (zgodovina in pravila baseballa) problematizira tiste postulate, na katere se je subjekt včasih lahko opiral (božja previdnost, usoda, svobodna volja), s tem da pokaže njihovo notranjo protislovnost.

Zadnja temeljna določnica proze črnega humora je »estetika nemira« (the aesthetics of anxiety), ki izhaja iz protislovij konformističnega junaka. Njegova volja do tega, da bi udejanil družbeno veljavne ideale, da bi svojo avtentičnost našel v identifikaciji z občimi mesti, s statističnim povprečjem, je blokirana z njegovo nezmožnostjo spoznati in razumeti družbene vrednote, arbitrarna in hitro spreminjajoča se pravila, ki jih diktira masovna ter potrošniška družba (npr. v romanu J. Hellerja *Catch 22*, v Wrightovem *The Wig*, 1966, ali Friedmanovem *Sternu*, 1962). Friedmanovi junaki so brez notranje kompleksnosti in samozavedanja, so le dvodimenzionalno utelešenje okoliščin in naključja, pri Wrightu pa je notranji človek enak zunanjemu videzu, ki je vsota med seboj zamenljivih uporabljenih proizvodov. Ta protislovja v junakih vzbujajo napetost in nemir, ki pa v prozi črnega humora nista modelirana niti heroično niti tragično, ampak – tako zaključuje Schulz svojo knjigo – komično, vseskozi prepleteno z značilnim strahom (Angst) 20. stoletja.

Pützova knjiga je metodološko koherentnejša, upošteva in analitično preverja tudi sodobnejša dognanja literarne vede (strukturnalistično naratologijo, tekstologijo, recepcijsko estetiko in pragmatiko). V izbranem korpusu besedil iz ameriške proze šestdesetih let predvsem s sinhronim opisom prepozna posebno tematsko podvrsto, ki jo določajo rekurentne strukture – poimenuje jo zgodba o identiteti (the story of identity oz. identity story). Zgodba ima tu – v skladu z izročilom Proppa, Brémond, Greimasa, Todorova – natančno določen terminološki po-

men (tj. récit v nasprotju do discours, se pravi binom zgodba – pripoved). Rekurentni vzorec zgodbe o identiteti je takšen:

a) v izhodiščni situaciji je agens modeliran v nezadovoljstvu z danim stanjem, ki ga opredeljujeta dve kontrastni semantični polji (enotnost : razcepljenost),

b) junakova želja, da bi presegel izhodiščno stanje in prečkal ločnico med dvema poljema,

c) prisotnost dejanskih oz. umišljenih nasprotnih sil, ki ovirajo spremembo njegovega položaja,

č) obstoj mediatorjev, ki so agensov instrument v boju proti nasprotnim silam,

d) boj se bodisi aktualizira (sledi premik iz enega polja v drugo) bodisi ne in posameznik ostane v nezadovoljivem stanju, kar ga vodi v končno frustracijo,

e) če velja prva varianta, sledi prizadevanje preseči sfero, ki negira identiteto, in doseči prvotno željo,

f) boj se končno izide – bodisi v obliki temeljne dihotomije uspeh : neuspeh bodisi z vmesno varianto delnega (ne)uspeha.

Ta najsplošnejši narativni vzorec mora seveda Pütz pomensko konkretizirati. Semantično polje, ki je nasprotno agensu, ima pomenske attribute: odsotnost identitete, disperznost, razcepljenost, alienacijo jaza, polje, ki ga skuša doseči, pa je iz neposrednih pomenskih nasprotij le-teh.

Že na začetku avtor opozori na interrelacije med tematiko teh zgodb in določenimi potezami splošnega kulturnega kompleksa: očitna je vzporednost med temi narativnimi sintagmami in številnimi hevrističnimi modeli sodobne sociologije in psihologije, zlasti teorijami vlog in identitete.

Užitek v formalnih postopkih pripovedovanja (Scholes govori o novih fabulatorjih, ki se upirajo realističnim prezentacijskim tehnikam) in nagnjenost k fantastičnemu v obravnavani prozi po Pützu historično izhaja iz oživitve nove »romance« (glede na tradicionalno razlikovanje bolj fanta-

stičnega žanra »romance« od »novel«), strukturalni vzrok za dominacijo notranje referencialnosti besedil pa vidi v fikciji kot pomiritvi oz. kompenzaciji za izgubo identitete v sodobnem svetu (po Kermodu govori o »concord fictions«). Domišljija namreč v zgodbah o identiteti igra ključno vlogo pri posameznikovi samodefiniciji. Vprašanje o identiteti je povezano z izvori ameriške književnosti, ki je od Crèvecoeurja, Cooperja do transcendentalistov, Emersona, Whitmana, Melvilla in Hawthorna povezana s koncepcijami nonkonformizma, zanašanja na samega sebe, zanikanja postulatov družbe, pravice posameznika nasproti institucijam ipd. To vprašanje je šlo prek faze alieniranih, eksistencialistično obarvanih junakov Bellowa, Salingerja in Malamuda in faze akomodacije do težnje po domišljjski samokreaciji (bitniki, porajajoča se kontrakultura v začetku šestdesetih let). Ta faza odpravlja imperativ stroge racionalnosti, ki je vprašanje o identiteti privedla v slepo ulico, in uvaja domnevno novo, osvobajajočo, orgiastično iracionalnost, osvobajanje izpod tiranije višjih smislov, vrednostnih in spoznavnih sistemov. Tudi Barth, Nabokov, Vonnegut, Brautigan, Barthelme, Pynchon, Suenick idr. izvedejo analogen obrat modernističnega mitotvorja: gre zgolj za zasebne fantazije, ki nimajo več vzporednih predoblik v preteklosti, a še vedno izpolnjujejo funkcijo mitičnih zgodb – vsaj na domišljjski ravni zagotoviti enotnost kaotičnosti fenomenov. Gre za svojsko mitoterapijo, ki pa je umeščena v tak fikcijski kontekst, da jo sproti kritizira, relativizira. Zasebni miti so prikazani na način t. i. »transformacijskega humorja« (po A. J. Hansenu): le-ta zrcali proces verbalnega nanašanja domišljjskih vizij na dana izkušnjska stanja. Zlasti pogosto si junaki zgodbe o identiteti izmišljajo nove družbene vloge, s čimer skušajo preseči diktat družbenih norm.

Pützova knjiga nato z analizami tvornosti posameznih avtorjev

skuša orisati splošen razvojni tok v razvoju ameriške »nove proze«: identiteta je sprva problem pripovednih karakterjev, nato problem karakterja same pripovedi (njenege ontološkega in gnoseološkega statusa, oblikovnih in kompozicijskih ter žanrskih konvencij, njene zgodovinske in družbene umeščenosti), končno pa bralčevega interpretiranja in recipiranja pluralističnih svetov, stilov, vidikov, perspektiv, odprte kompozicije zgodb o identiteti.

Barthova zgodnja dela se ukvarjajo s problemi sodobnega nihilizma in absurdnosti, poznejša, zlasti *The Sot-Weed Factor* (1960) pa raziskujejo nevarnosti fikcionalizacije in aplikacije mitopejskih shem na zgodovino in vsakdanjost. Ta roman je koncipiran kot razširjen prozni komentar na pesnitev E. Cooka iz 1709; iz gradiva tega fikcijskega dela, ki se vendarle nanaša na zgodovinsko stvarnost, si izposoja posamezne prvine in s tem postopkom izraža dvom o možnostih enoumne zgodovinske resnice. Zbirka novel *Lost in the Funhouse* (1968), ki so pravzaprav poglavja poetološkega romana o avtorju in njegovi govorici, izgubljeni v labirintu sveta, še stopnjujejo skepso do sleherne oblike »realnosti« tako daleč, da se že izgublja enotnost teksta (ki po Hollandu ustreza izgubi posameznikove identitete).

Richard Brautigan v svojih romanih (npr. *Trout Fishing in America*, 1967) integrira pastoralni odnos do sveta, njegove topose, motive; žanrske poteze v svoje lastne sheme. Pastoralni eskapizem ima v ameriški književnosti že dolgo tradicijo; Brautigan projicira pastoralne prvine med antipastoralne, kar signalizira dezintegracijo idej, ki jih na videz uveljavlja. Poleg tega se bralec sooča z rastočo tekstualno indeterminacijo in uvajanjem povsem arbitrarnih zasebnih pomenskih kodov.

Thomas Pynchon se v svojih romanih (npr. *V.*, 1963) posveča problemom posameznikove rabe historične imaginacije in diskurza, s katerima skuša urejati entropič-

nost sveta. Ta »enciklopedična pripoved«, ki kolažira nasprotujoče si vidike, preteklost in sedanjost, informacije iz druge roke, literarne parodije, kvazifilozofske refleksije, detektivski roman in mitološke zgodbe, ironično preiskuje fikcionalizacijo preteklosti (kar je v bistvu mehanizem sleherne historiografije, kadar hoče legitimirati identiteto neke skupine).

Posebnost Rhinehartovega romana *The Dice Man* (1971) je ta, da na površini demonstrativno eksplicira teoretične probleme jaza in vloge domišljije pri samoopredeljevanju; junakovo razmišljanje so akti v naraciji. Zanimiv je tudi vrednostni obrat: junak ne teži k identiteti v smislu enosti, temveč h koncepciji »protejskega človeka« (po Liftonu). Že Rhinehartova aplikacija avtobiografske forme, ki je v svoji zasnovi že potencialno shizofrenična (pripovedujoči in doživljajoči jaz), kaže na to dispariteto.

Ronald Sukenick že bolj opazno prenese težišče identitetne problematike na bralčevo recepcijo. Strategija njegovih romanov (*Up*, 1968, *Out*, 1973) je dekonstrukcija pripovednoproznih konstant (literarnih likov, prostora, časa, pripovedovalca). Bralec ne zdvoji le v identiteto likov (tehnika »stream of character« – literarni lik ni več paradigma, ki enoti in zbira pomene, ampak se neprestano spreminja, zanj so uporabljena različna imena, lastnosti enega lika preidejo k drugemu lastnemu imenu ipd.), ampak tudi pripovedovalca (»stream of narrator«), s čimer bralec izgublja enotno referenčno točko v svoji recepciji, s tem pa razpada tudi koherentnost teksta.

Tudi Vladimir Nabokov dramatizira probleme bralčevega odnosa do zgodbe o identiteti. Njegov roman *Pale Fire* (1962), ki deluje kot vrsta parodij, zlasti na znanstveno komentiranje in izdajanje umetnostnih tekstov, vsebuje idejo, da so v množici odsefov za bralca vsi enako »realni«, da imajo vsi enako sumljiv ontološki status. J. Lyons je v tem romanu namreč opazil simptomatičen obrat v razmerju med

pesmijo in komentiranjem: navadno literatura velja za fikcijsko projekcijo ljudi in sveta, komentar pa za del »realnega« življenja; pri Nabokovu pa bralec spočetka predpostavlja, da je svet pesmi »realen«, medtem ko so komentarji del domišljajske projekcije (komentar je literarni lik iz izmišljene dežele).

Nabokov po Pützu zaznamuje zadnjo stopnjo v razvoju specifičnega problema ameriške literature: njegova preusmeritev identitete zgodbe v bralčev recepcijski odziv se vpenja v širši kontekst razvojnih značilnosti znatnega dela sodobne literature, ki se tudi ukvarja z (ne)zmožnostjo nedvoumne interpretacije, z veljavnostjo dane oz. projicirane resnice, s samozanikanjem tolažilne fikcije, s širjenjem tekstualnih indeterminiranih, z namerno dekompozicijo proznih konstruktov (prim. Iserjevo analizo Becketta). Z vsem tem po Pützu sodeluje v novi, »postmoderni« tradiciji.

Marko Juvan

Ann Jefferson:

THE NOUVEAU ROMAN AND THE POETICS OF FICTION

Cambridge University Press, 1980.

Tedaj, ko literarna teorija, predvsem anglosaksonska, z vidikov postmodernizma obravnava sodobno francosko literaturo, se v tem sklopu običajno ukvarja z avtorji novega romana. Tako ravna tudi ugledna oxfordska raziskovalka Ann Jefferson v delu *The nouveau roman and the poetics of fiction*. Sicer ni videti, da bi v njem sama posebej spregovorila o postmodernizmu, vendar je tudi njeno kritično razmišljanje (v smislu »criticism«, ukvarjanja s posameznimi teksti nekaterih izbranih avtorjev) že postavljeno v sklop, za katerega je mogoče reči, da upošteva dognanja o postmodernizmu. Sodeč po recenzijah, ki navajajo njeno delo (recimo Brian McHale,

Writing about postmodern writing, Poetics today, 1982), je po eni strani že povsem nevprijetna umestitev novega romana v postmodernizem, po drugi pa zavezanost Jeffersonove tem usmeritvam.

Osnovna misel, na katero Jeffersonova postavlja svojo opredelitev poetike novega romana, je prizadevanje romanopiscev, ki ga večkrat navaja, da bi narativnemu toku postavili ob bok tudi formalno plat romanesknega izraza, skupaj seveda z vprašanji, ki jih odpira drugače vzpostavljeno razmerje med »vsebino« in »obliko«. Jeffersonova gleda na iskanje nekakšnega ravnotežja ali uskladitve med povedanim in načinom pripovedovanja kot na danost, ki je po njenem v novem romanu prisotna od prvih besedil v petdesetih letih pa vse do danes. Ob tem, ko torej ne opredeljuje svojega gledanja na postmodernizem ali na vlogo romana/novega romana v njem, ko hkrati v svojem delu skuša slej ko prej ugotoviti, kakšen je odnos novega romana do tradicionalnih tipov vzorcev pripovedi, manj pa se ukvarja z odnosom te proze do »modernega« romana v zgodnjih desetletjih našega stoletja, pravzaprav posredno postavlja ves novi roman že kar v postmodernizem. Vprašanje takšne razmejitve je sicer še vedno odprto, saj se je z njo ukvarjalo le malo avtorjev, med najbolj kompetentnimi nedvomno David Lodge (v delu *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature, 1977*), vendar bi bilo mogoče za Jeffersonovo reči, da z izenačevanjem vsega novega romana sama ravna »postmodernistično«, na svojski način »nezgodovinsko«, ko gleda na vse dogajanje v tem francoskem literarnem gibanju kot na enoten, skoraj monoliten sklop, ki ga sicer »zgodovinsko« umešča prav s preverjanjem veljavnosti tradicionalnih romanesknih kategorij v novem pisanju. Pri tem velja reči, da je v pretresih, ki jih je doživljal novi roman v nekaj več kot tridesetih letih, odkar se je pojavil, prizadevanje za uravnoteženje