

Nadaljevanje spisa se ukvarja s specifičnostjo določil tradicionalnega in modernističnega narativnega modela in tako dopolnjuje predhodne ugotovitve o jezikovnem znaku v tradicionalnem in modernem romanu. Ob primeru Stendhalovega in Kafkovega uvodnega odstavka preverja možnost določene metodologije in razkrije se, da je jezikovna logika v prvem primeru kontigvitna, v drugem pa paradigmatična. Pokaže se, da določila paradigmatičnosti oziroma kontigvitete opredeljujejo celoten spekter narativnih karakteristik modernega oziroma tradicionalnega romana. Na koncu je zastavljeno vprašanje o pripadajočem tipu historične zavesti oziroma o specifičnem modernističnem konceptu resnice.

Jola Škulj PARADIGMATI- ZACIJA PROZNIH STRUKTUR

Narativni
model
in vprašanje
zavesti

(Nadaljevanje in konec)

V. Tradicionalni roman in njegova kontigvitna logika

Problematiki modernega romana se je mogoče približati ali z vprašanjem, kaj je modernizem, ali tako, da se ozremo na roman, ki mu je pripadal tla, s čimer moramo misliti romantični roman ali pa še zgodnejše besedilo, Sternov roman *Tristram Shandy*. Toda zdi se, da je glede na razlikovanje med naravo jezikovnega znaka v tradicionalnem in modernem romanu možna še drugačna pot. Zanima nas, kako takšna jezikovna dominantna transformira narativni tekst. Vprašujemo, ali je po tej poti mogoče najti določilo narativnega modela, po kakršnem se ravna tradicionalni roman, tj. roman kot ogledalo, za kar se na primer eksplicitno razglša Stendhalovo besedilo *Rdeče in črno*, in takšnega, kakršen pripada pripovedni praksi 20. stoletja, tj. romanu kot poeziji (v pomenu grškega pojma *poiesis*), ki naj bi izhajal vsaj iz romantičnih koncepcij o romanu. Pri tem jemljemo za primerjavo tradicionalnega in modernega romana začetek Stendhalovega in Kafkovega besedila, ki ju je obravnaval tudi Pirjevec, ter povzemamo nekatere njegove ugotovitve, vendar samo zato, da z druge metodološke perspektive formuliramo bistvo obeh pripovednih modelov.

V študiji *Franz Kafka in evropski roman* (prim. F. Kafka, *Grad*, Ljubljana 1967) je Pirjevec ob uvodnih odstavkih Stendhalovega romana prišel do sklepa, da se tu kaže tista temeljna značilnost tradicionalnega romana, ki jo je mogoče imenovati »varna in zanesljiva komunikacija s tekstom in avtorjem« (str. 8). Ugotavlja, da se posamezne vrvine v opisu oziroma v pripovedi »pojavi drugo za drugo tako, da ni med njimi nikakršnega prepada ali prekinitve«, da »svet raste pred bralcem v nepretrgani kontinuiteti«, od koder izvira, da je ta svet »razviden in urejen« (str. 8–9), kajti »avtor vodi bralca varno od sestavine do sestavine«, pri čemer je »v vsaki nekaj, kar kaže k naslednji« (str. 6). Osnovno spoznanje je, da so »dogodivščine, usode, dejanja, čustva in misli docela razvidne (...), tako ali drugače utemeljene in natančno motivirane« (str. 6). Nasprotno pa – ugotavlja Pirjevec – usode, dogodivščine, dejanja v Kafkovem primeru niso utemeljene in natančno motivirane, s čimer povezuje tudi dejstvo, da so »vsi Kafkovi romani nedokončani« (str. 6). Tu prepozna, da gre za skrivnostnost, nerazvidnost, nejasnost zvez, da se sosednje elementov pojavlja »brez vzroka« (str. 10), »jasne eksplicitnosti«, »določenosti«, »sklenjenosti in preglednosti« ter da »bralec samo sklepa, ko sam povezuje pripovedne sestavine« (str. 11). Pirjevec uporabi oznako, da pripoved oziroma opis pri Kafki poteka »po obrnjeni logiki« (str. 11) oziroma »po logiki, ki ni vnaprej določljiva in doganljiva, tako rekoč po logiki golega naključja«, iz česar izvira, da bralec »ničesar ne more dopolnjevati, kajti svet ni tu nikoli v celoti razsvetljen in osvetljen« (str. 11).

Pirjecvec postavlja te razlike med Stendhalom in Kafko najprej v zvezi z različnim tipom pripovedovalca, ki je v tradicionalnem romanu vseveden, medtem ko se v drugem primeru »svet in okolje odkrivata bralcu samo, kolikor se odkrivata neposrednemu dojetanju junaka, [in] zato ne moreta biti v sebi sklenjena in pregledna, marveč se pojavljata v posameznih, med seboj nepovezanih odlomkih« (str. 11). Po znani terminologiji naj bi potemtakem šlo za razliko med vsevednim avktorialnim in personalnim tipom pripovedovalca, pri čemer ima takšen personalni pripovedovalec samo z neposrednim trenutkom zamejeno območje percipiranja sveta in s tem povsem določeno, omejeno možnost pripovedovanja o njem. Njegov pogled na stanje stvari je nekaj parcialnega, pripovedno gledišče pa se iz ene parcialne optike premika v drugo prav tako parcialno. Pripovedovana resničnost ni tako nič celovitega, stabilnega, preverljivega. Po Pirjecvcu torej pripoved, ki poteka z gledišča junaka, нареkuje nepreglednost, nesklenjenost, necelovitost in takšen – nepregleden, nesklenjen, necelovit – je po svoji notranji naravi tudi ves moderni roman. Omenjena pripovedna perspektiva seveda ni nič naključnega, Pirjecvec jo – ne da bi to posebej poudarjal – razume kot specifično potezo moderne pripovedne proze, kakršna je rezultat širših historičnih določil ne le romana, ampak našega zgodovinskega sveta sploh, s čimer ima v mislih razkroj metafizičnega subjektivizma in s tem določenega pojmovanja resnice. Po teh spoznanjih o razliki Stendhalovega in Kafkovega teksta potem razmišlja o tradicionalnem romanu in specifični zgodovinskega sveta, iz katerega je ta nastajal, da bi se potem na koncu lahko povrnil k vprašanju o ustroju Kafkovega romana, ki je v zvezi z vprašanjem človekovega pojmovanja resnice onkraj metafizike subjektivitete. Pirjecveve izpeljave nas tu ne zanimajo, njegove izhodiščne formulacije o razliki tradicionalnega in modernega romana navajamo samo zato, ker je v njih nakazano bistvo tradicionalne in moderne prozne *écriture*, ki ga je potrebno samo precizirati z nedvosmiselnimi kategorijami literarne vede, tako da ga je možno tudi analitično po empirični poti preverjati na drugih tekstih. Zanima nas, kakšna je sistemskost tradicionalne proze, kakšna so torej na formalni oziroma na vsebinski ravni relacijska določila med njenimi členi ter kakšni konstrukcijski principi opredeljujejo moderno prozo, da bi končno lahko ugotovili, kaj pomeni takšna transformacija glede na tradicionalni roman. Zanima nas, ali je na osnovi analize temeljnih jezikovnih določil, tj. konstrukcijskih principov teksta, mogoče formulirati bistvo moderne proze ter historični smisel njene strukture. Najprej vprašujemo, kakšen je odnos med posameznimi členi v uvodnih odstavkih Stendhalovega romana.

Mestece Verrières lahko velja za eno najlepših v Franche-Comtéji. (...)

S severne strani varuje mestece Verrières visoko gorovje, ki je odrastek Jure. Razdrapano vrhove tega gorovja, ki se imenuje Verra, že pri prvem oktobrskem mrazu pokrije sneg. Hudournik, ki dere z gorovja, teče, preden se izlije v Doubs, skozi Verrières, in žene veliko žag; ta obrt je zelo preprosta; vendar pa se je z njo večina prebivalcev, ki so bolj kmetje kot pa meščani, povzpela do nekakšne blaginje. Bogastva pa mestecu niso prinesle lesne žage. Za svojo splošno premožnost se ima zahvaliti tovarni barvanega platna, tako imenovanega mulhouseskega platna; ker so torej meščani premožni, so po Napoleonovem padcu skoraj vse verrierske hiše dobile nova pročelja.

Komaj stopi človek v mesto, že ga skorajda ogluši ropot glasnega in na videz strahovitega stroja. Kolo, ki ga poganja voda hudournika, vzdiguje dvajset težkih kladiv, ki padajo s takim truščem, da se stresa tlak pod njimi. Vsako teh kladiv izdelava sleherni dan ne vem koliko tisoč žebeljev. Sveže, ljubke deklice nastavljajo udarcem teh velikanskih kladiv kosce železa, ki se mahoma spremene v žeblje. To

na videz tako težaško delo je ena tistih stvari, ki najbolj osupijo popotnika, ko se prvokrat povzpne v gore, ki ločijo Francijo od Švice. Če popotnik, ki dospje v Verrières, povpraša, čigava je lepa tovarna žebelj, ki malo da ne oglušči vsakogar, ki se vzpenja po veliki cesti, mu odgovore z zateglim glasom: »I, županova je.«

Če se popotnik le za nekaj trenutkov ustavi na veliki verrierski cesti, ki se vzpenja od bregov Doubsa prav do vrha griča, bo lahko, stavim sto proti eni, zagledal visokoraslega moža z zaskrbljenim in važnim obrazom, ki se bo prikazal na ulici.

Ob pogledu na tega moža se vsi klobuki naglo privzdignejo. Njegovi lasje začenejo siveti in tudi oblečen je v sivo.

(Stendhal, *Rdeče in črno*, Ljubljana 1965, str. 71–72)

Da posamezne misli oziroma duhovne predstave – torej tudi členi umetniškega diskurza – uvajajo druga drugo z določeno mero metodičnosti in pravilnosti, je prvi ugotavljal Hume, ko je opozarjal, da tudi v najbolj nevezanem razgovoru lahko opazimo »nekaj, kar ga povezuje v vseh njegovih prehodih« (prim. Hume, *Raziskovanje človeškega razuma*, Ljubljana 1974, str. 61), in poudarjal, da takšno pravilnost oziroma metodičnost lahko ugotavljamo tudi pri združevanju enostavnih predstav v kompleksne, torej tudi v tistem aglomeratu predstav, ki konstituirajo tekst. Mimogrede omenimo, da je Hume sam to problematiko že povezoval z vprašanji estetike. Omenjamo ga, ker je pri njem prvič definirano razlikovanje med principom podobnosti (*resemblance*) in principom stičnosti (*contiguity*),¹ torej razlikovanje, ki ga je kasneje semiotika nekako istočasno in neodvisno s Peirceom in Saussurom vpeljala v razvejano območje raziskav, zlasti z Jakobsonom pa tudi v literarno vedo. Pirjevec je v svoji analizi ugotavljal, da se v citiranem Stendhalovem odstavku kot primeru tradicionalnega romana »prvine ponavljajo druga za drugo«, v »nepretrgani kontinuiteti«, tako da je »v vsaki nekaj, kar kaže k naslednji«, brez »prekinitev«, kar lahko ponazorimo s shemo: visoko gorovje → sneg → hudournik → mestne žage → obrt in bogastvo → tovarna žebelj → lastnik → župan → njegova zunanost → njegova zgodovina. Pirjevec je opisno formuliral, da je osnovni značaj takšne pripovedi v linearnosti, kazalnosti, determiniranosti, in takšen odnos med členi, lahko rečemo, opredeljuje princip kontigvitete ali stika ali princip sosesčine (Humovi pojmi) ali – kar je tudi utrjena oznaka – princip sintagmatskosti, če uporabimo Saussurov pojem. Definicije kontigvitete ali sintagmatskosti se prekrivajo s citiranimi Pirjevčevimi ugotovitvami.

Sintagmatski odnos je pri Saussuru opredeljen z naslednjimi določili:

- je odnos *in presentia*, tj. odnos, ki pripada aktualnemu nizu;
- je v zvezi z linearnim značajem jezika;
- gre za kombinacije (za podlago imajo *l'étendue*, razsežnost);
- vrednost znaka se določa glede na predhodne in sledeče znake;
- je odnos z določenim zaporedjem in določenim številom elementov.

Ta Saussurova definicija sintagmatskosti se prekriva s Peirceovimi in Jakobsonovimi formulacijami. Po Peirceu je »princip kontigvitete v zvezi s človekovo izkušnjo, potekom življenja, ne pa s samo naravo mišljenja«, tako da je po njegovem kontigviteto razmerje mogoče definirati kot tisto, kjer ena ideja sugerira ali sproži drugo, s prvo povezano v izkustvu (prim. C. S. Peirce, *Collected Papers VII*, 1966, str. 251 in 275). Pri Jakobsonu pa je – če rezimiramo – princip definiran takole:

- da je kombinacija, *in presentia*, aktualen niz, kjer se entitete združujejo predvsem ali izključno v danem sporočilu:

- da gre za kontekst, ki je v statusu kontigvitete;
- da znake opredeljuje interpretant konteksta po principu uvrstitve (*alignement*);

- da gre za kontekstualen pomen po zunanji relaciji (prim. *Fundamentals of Language*, 1956, str. 60-62).

Določila paradigatskega odnosa po Saussuru pa so:

- da je odnos *in absentia*, tj. odnos, ki pripada virtualnemu nizu;
- da je odnos izven govora ter da pripada potencialnemu trezorju jezika;

- da gre za koordinacije (njihova podlaga ni *l'étendue*, razsežnost);
- da se vrednost znaka določa glede na notranji trezor, ki konstituira jezik individua;

- da je odnos, ki ni določen niti po številu niti po zaporedju.

Za Peircea je princip podobnosti (*resemblance*) v zvezi z notranjo naravo predstav in mišljenja, kajti v tem primeru ena predstava sugerira drugo, ki ji je enaka ali podobna. Jakobson pa razume paradigmatični princip tako:

- da je selekcija, *in absentia*, virtualen mnemonični niz, kjer se entitete združujejo v kodu, ne v sporočilu;

- da gre za substitucijo, po različnih stopnjah similaritete, ki niha med ekvivalenco sinonimov in antonimov;

- da znake vrednostno opredeljuje interpretant koda po principu alternacije;

- da gre za splošen (obči ali arhetipski) pomen po notranji relaciji.

Že s pojmom kombinacija in koordinacija v Saussurovih opredelitvah je bilo nakazano, ne pa tudi eksplicitno rečeno, da je sintagmatski odnos podreden, saj združuje v enote različne člene, ki drug drugega pogojujejo, medtem ko je paradigmatični odnos, ki združuje ekvivalentne člene, prireden. Sintagmatskost ali razmerje kontigvitete in paradigmatičnost ali razmerje similaritete² v smislu omenjenih določil nista ozko lingvistični problem, ampak le dvoje specifičnih razmerij znaka do drugih znakov, t. i. jezikovni logiki. Da sta to obča semiološka pojma in tako uporabna kvalifikatorja kateregakoli semiološkega sistema, je poudarjal že Saussure. V smislu njunih določil ju je kot specifični jezikovni logiki mogoče povezati s številnimi problemi, celo s takšnimi vprašanji modernega romana, kot so poiesis in imitacijskost, zvezanost s transcendo in podobno.

Sintagmatskost kot odnos med predhajajočimi in sledečimi členi, kot odnos *in presentia* v nizu aktualiziranih členov, kot podredni odnos z določenim zaporedjem in določenim številom elementov je torej opredeljen z lastnostjo nujnosti, obvezujočega smernega faktorja, vperjenosti ali intencionalnosti. Princip sintagmatskosti je kombinacija, tj. uverženje raznorodnih elementov (členov, entitet), kar predpostavlja, da obstaja med členi specifična, vnaprej določena kazalna funkcija,³ po kateri se členi integrirajo. Lahko rečemo, da sintagmatsko znakovno logiko določa odnos fiksirane vperjenosti ali usmerjenosti znaka do drugih znakov. Sintagmatskost kot podredni odnos je determiniran, končni niz nadrednih in podrednih členov, pokazalo pa se bo, da je takšen moment nadrednosti v sintagmatskem določilu mogoče povezati z vrsto vprašanj v tradicionalnem romanu.

Analogno lahko formuliramo značaj paradigmatičnega niza. Kot odnos *in absentia*, opredeljen pri Saussuru kot koordinacija, je svoboden in principialno neskončen niz z nedeterminiranim zaporedjem členov in neskončnim številom zvez med njimi; v tem odnosu usmerjenost ali vper-

jenost znaka ni fiksirana, saj so entitete oziroma členi, ki stopajo v takšen paradigmatški odnos, med seboj nekaj enakovrednega, ekvivalentnega. To je priredni odnos, ki ga opredeljuje podobnost ali similariteta, prav takšen princip prirednosti pa zaznamuje moderno pripovedništvo z zaznavnimi preskoki, digresijami, aditivnostjo, simboličnostjo in še čim.

Če povzamemo vse te ugotovitve, potem lahko rečemo, da je princip sintagmatskosti ali s semiološko ustrežnejšim izrazom *princip kontigvitete* fiksirana vperjenost znaka, intencionaliteta ali intenziteta, tj. usmerjenost k smotru, celoti, ki se steka v enoto, sklenjenost, determinacija, omejitve, aktualen niz, zaprta struktura. *Princip paradigmatškosti* pa je nefiksirana vperjenost, ekstenzivnost, tj. celota, ki se razpršuje, neomejenost, svoboda, virtualen niz, odprta struktura. Grafično lahko to ponazorimo takole:

kontigviteta: $A \rightarrow A_1$ ali $A \rightarrow B$
 paradigmatškost: $A \approx A_1$ ali $A \quad B$

Člene, ki konstituirajo pripoved uvodnih odstavkov pri Stendhalu, opredeljuje razvidna tendenca h kombinaciji, uveljavlja se torej princip kontigvitete ali sintagmatskosti. Od tod izhaja, da je naracija v Stendhalovem romanu nekaj sklenjenega, da je dana v celoti kot aktualen niz in da ima tekst zaprto strukturo. Kontigvitetna jezikovna logika – v tem smislu je formulirana tudi Jakobsonova teza o metonimičnosti proze za razliko od metaforičnosti poezije – v bistvu določa poteze *prozaizma* in *sižejnosti*, ki pripadajo po Lotmanu tipično proznim strukturnim principom. S tem pa določa kontigvitetna logika tudi tradicionalni roman, saj sta prozaizem in sižejnost zanj tipična. Določila kontigvitete zaznamujejo tudi takšne lastnosti tradicionalnega romana, kot so *narativna progresija* (določilo linearnosti, motiviranosti), *referencialnost* (kazalna funkcija), pa tudi *imitacijskost*, na kar navaja pri Peirceu omenjano določilo kontigvitete, namreč, da je ta v zvezi s človekovo izkušnjo, ne pa s samo naravo mišljenja. Vendar pa je mogoče reči, da takšna kontigvitetna, tipično prozna strukturna določila pripadajo samo historično zamejenemu območju t. i. tradicionalnega romana; kjer kontigvitetni princip členjenja razpada, izginjajo tudi omenjene tipično prozne strukturne poteze.

Samo shematično lahko navedemo, kaj vse v tradicionalnem romanu odraža kontigvitetno naravo njegove strukture. Takšne so tiste njegove poteze, ki jih zajamejo pojmi realno življenje, plastičnost junakov, motiviranost. Tudi v zgodnejših teoretskih pogledih na roman poudarjeno povezovanje romana in načel verjetnosti, primernosti, koristnosti je mogoče spraviti v sklad s kontigvitetno koncepcijo romana. Tako Huetova kot Blanckenburgova stališča so korelat kontigvitetne narave konstrukcijskih principov romana oziroma tipa zavesti, ki stoji za takšnimi principi. Enako velja tudi za načelo razuma in načelo posnemanja, ki se omenjata v tej zvezi.

V tradicionalnem romanu je po principu kontigvitete opredeljen že sam nivo zgodbe, kar je razvidno s tem, da epizode smiselno prehajajo druga v drugo, da je razvoj dogodkov in akcije stopnjevan ter da je fabula sklenjena, tako da lahko govorimo o zaprtem tipu tekstov.

V zvezi z vprašanjem junaka se kontigvitetna narava tradicionalnega romana kaže na več nivojih. V tradicionalnem romanu je junak uveden *in presentia*, torej v celoti s svojo zunanostjo, preteklostjo, s svojim mestom v družbi, s svojimi značilnimi načini obnašanja in z odnosi do drugih ljudi, medtem ko je junak pri Kafki, Beckettu ali Robbe-Grilletu karakteriziran *in absentia* v smislu paradigmatškega principa, tako da je postavljen pred bralca kot neka potencialna, neaktualizirana človeška po-

java, kot nekakšna prazna občost, arhetipska podoba človekove eksisten- ce, brez prave plastičnosti, kot amorfna virtualnost. Tudi problem juna- kove usode – ta se v tradicionalnem romanu praviloma dopolni (po Pir- jevcu) z njegovim tragičnim polomom – razkriva kontigvitetni princip strukturiranja, kar se kaže v tem, da je njegova usoda zaključena, zaklju- čenost pa je določilo kontigvitetnega odnosa, medtem ko modernega ju- naka, ki mu gre za *vivre pour survivre* in ostane njegova usoda na koncu odprta, le nekaj možnega ali virtualnega, določa princip paradigmatškosti. Kontigvitetni odnos se odraža tudi na nivoju junakove akcije. Ta je v tradicionalnem romanu usmerjena k določenemu cilju, k stvarjem onkraj vsakdanje nujnosti obstajanja, k nekemu bistvu, tj. smislu, ki se šele v koncu pokaže, da je breztemeljen, medtem ko moderni junak, ki je svojo življenjsko filozofijo zreduciral na formulo *vivre là pour rien*, ne zasnuje nikakršne prave akcije, nima pravega cilja, zapreden je v povsem banal- ne, vsakdanje situacije, v čisto neposredno sedanost obstajanja, vsakrš- na njegova akcija je absurdna, breztemeljna, le sama sebi namen, kar je v bistvu paradigmatški princip.⁴ Proces paradigmatizacije v modernem romanu kaže postopno izginjanje akcijske volje protagonistov in pri Be- cketu je junakova akcija že skrčena na najmanjšo možno mero. V zvezi s principom kontigvitetnega odnosa, ki pozna hierarhičnost ali nadred- nost, je bilo tudi določilo, da je tradicionalni junak praviloma izjemna osebnost, medtem ko lahko v procesu modernizacije romana ugotavlja- mo vedno bolj izenačene, marginalne, periferne tipe značajev. Spremi- njevalci sveta iz tradicionalnega romana so pomanjšani na vsakdanje vlo- ge, npr. na prodajalca ur v Robbe-Grilletovem *Vidcu* ali na beckettovske starce ali še kakšno bolj obrobno eksistenco. Omenjena poteza nadred- nosti oziroma hierarhičnosti kot določilo kontigvitetne logike se kaže tudi v vlogi osrednjega junaka v tradicionalnem romanu. V modernem romanu je vloga junaka razpršena na več figur, prihaja do podvojitev kot pri Beckettu v *Molloyu* ali kot na primer že pri Sternu, kjer je junak Tris- ram Shandy bodoča usoda strica Tobije, ali v Célinovem romanu *Poto- vanje na konec noči*, kjer je vloga junaka razdeljena na Bardamujevo in Robinsonovo usodo.

Kontigvitetna narava tradicionalnega romana se kaže tudi v drugih kategorijah. Načeloma je tradicionalni roman uokvirjen v razviden, celo socialno zgodovinsko razpoznaven čas, medtem ko je dogajanje moder- nega romana razumeti bolj kot metaforo, je alegorično, nefiksirano, po- stavljeno v neopredeljiv, statičen, simbolni prostor. Prostorsko časovna determiniranost je v zvezi s kontigvitetnimi določili, prostorska nedolo- čenost modernega romana pa s paradigmatškimi določili.

Enako bi lahko ugotavljali za problem pripovedovalca v tradicional- nem romanu. Zaradi principa kontigvitete je njegova vloga v romanu po- vsem razvidna in nedvoumna, saj gre za pripoved iz določene točke, tako fiksirano pripovedno gledišče pa omogoča, da je tudi pripovedovana res- ničnost nekaj preglednega, nedvoumnega, plastičnega, verjetnega. V mo- dernem romanu, ki ga obvladuje princip paradigme, pa je pripovedna perspektiva drugačna, brez prave fiksirane točke, stabilnosti, neverjetna. Je ali pomnožena ali pretrgana ali pa se spreminja gledišče, tako da se tudi pripovedovana resničnost ne razkriva kot kakšen povsem enovit, v sebi sklenjen in neprotisloven svet. Resničnost modernega romana je polna fikcije, pa tudi dokumentarnosti, skrajnega verizma, oboje pa je povsem utemeljeno. Takšen svet modernističnega pripovedništva s tem razkriva, da subjektivno in objektivno nista več nekaj jasno razmejenega. Niti subjektivnost niti objektivnost nista več nekaj docela stabilnega,

substancialnega, ampak sta v svojem temelju spodmaknjeni kategoriji, ta problem pa ima za razlago modernizma in z njim uveljavljenega tipa pripovedništva odločilno, bistveno vrednost.

VI. Moderni roman in njegova paradigmatična logika

Brž ko začnemo brati moderni roman, je razvidno, da ne ustreza niti vsakdanji predstavi o romanu niti analitičnim kategorijam, po katerih sta definirana roman ali samo proza, in da ga opredeljujejo drugačna določila. Ker so poteze modernističnih proznih tekstov očitno tako modificirane, da ne ustrezajo več uveljavljenim opredelitvam o bistvu romana, kot je bilo to formulirano ob njegovi tradicionalni varianti, se moramo vprašati, kaj določa ta moderni roman oziroma kaj je njegovo bistvo. Odpira se možnost, da se roman kot literarna forma nadaljuje na drugi ravni, kar je seveda zanj kot izrazito fluidno zvrst nekaj samoumevnega. V novejši zgodovini romana je razvidna tendenca k opuščanju kontigvitetnega principa. Ta modifikacija, ki jo uveljavlja moderni roman, je sistemsko in hkrati seveda historična. V zvezi z njo je mogoče govoriti o stopnjevanju umetniškosti proze, tj. o stopnjevanju povednosti umetniške strukture romana, o hermetizaciji proze, o uveljavljanju odprte forme romana ali ikoničnega tipa teksta ali konstrukcije tipa geometrijskega ornamenta (Lotmanova pojma) ter o uveljavljanju za poezijo značilnih struktur. Sam prehod v novo formo romana nikakor ni kakšen preskok, ki bi se izvršil v romanu modernizma (Joyce, Proust ali Kafka so ga le trdneje zasidrili), ampak je proces, ki ga nakazujejo posamezne poteze v tekstih, ki veljajo še za tradicionalne romane. Ta proces je mogoče imenovati s terminom paradigmatizacija pripovedne proze ali paradigmatizacija romaneskne strukturiranosti in ga razumeti v zvezi s postopnim uveljavljanjem novega paradigmatičnega tipa zavesti. Pomembno je zlasti, da je vse omenjene tendence mogoče razlagati v zvezi s spremembami tako v filozofiji kot znanosti, ki se z vso izrazitostjo javljajo po letu 1900; seveda pa modifikacijo takšne zavesti napovedujeta že 17. in 18. stoletje, čas zlo- ma klasične metafizike.

Takšen paradigmatični princip strukturiranja pripovedne proze lahko ugotavljamo tudi v prvem odstavku Kafkovega romana *Grad*.

Bil je že pozen večer, ko je prišel K. Vas je tičala v globokem snegu. Grajskega hriba ni bilo videti, obdajala ga je megla in tema, in tudi najšibkejši odsev svetlobe ni izdajal, kje stoji grad. K. je dolgo stal na lesenem mostu, ki se je po njem šlo z deželne ceste proti vasi, in gledal navzgor v navidezno praznino (str. 69).

Med elementi te pripovedi – pozen večer, prihod K., vas, globoki sneg, megla in tema, grajski hrib, ki ga ni bilo videti, K.-jevo gledanje v navidezno praznino – ni takšnega kontigvitetnega odnosa, kot smo ga ugotavljali pri Stendhalu, ni nikakršne kazalne funkcije, neposrednega stika, fiksirane vperjenosti med znaki, tako da bi členi pripovedi nujno pogojevali drug drugega in se tako povezovali po principu kombinacije. Pirjevec je ugotavljal, da se sosledje teh elementov pojavlja »brez vzroka«, »jasne eksplicitnosti«, »določenosti, sklenjenosti, preglednosti«, »po logiki, ki ni vnaprej določljiva, po logiki golega naključja« oziroma »po obrnjeni logiki« (prim. *Franz Kafka in evropski roman*, v.: F. Kafka, *Grad*, 1967, str. 10–11). Humova pripomba, da je med sleherno množico idej oziroma predstav vedno neko načelo metodičnosti, pa govori o tem, da mora biti tudi v Kafkovem prvem odstavku neka opredeljiva znakovna logika. V tem primeru gre za takšno znakovno logiko ali razmerje med

členi, ki ni *in presentia*, ampak je *in absentia*, to pa je določilo paradigmatskega odnosa. Pozen večer, prihod nepoimenovane osebe, K.-ja, neznana vas, globoki sneg, megla in tema, grajski hrib, ki ga ni videti, K.-jevo gledanje v navidezno praznino je niz pripovednih elementov, ki so vsi virtualno člani iste paradigme, neke posebne semantične obremenitve skupnega semantičnega preseka, ki nakazuje grozljivost, skrivnostnost, nejasnost, tesnobo, mučnost situacije, sredi katere se pojavi anonimni protagonist romana. Odnos med člani prvega odstavka Kafkovega romana *Grad* je torej paradigmatski, to pa je odnos izven govora, pri katerem se člani virtualno združujejo v kodu, ne v kontekstu. Enote te pripovedi se ne kombinirajo, ampak stojijo druga ob drugi v odnosu koordinacije. To je princip adicijskosti ali princip priključevanja, kot bi rekel Lotman, in poznata ga tako proza kot poezija modernizma. Posamezni člani spominjajo drug na drugega. Med njimi obstaja neka podobnost, med sabo so tematsko kongruentni in kot taki simultano formirajo enoto teksta. Negativna stališča do fragmentarnosti v modernistični literaturi ali očitki o estetskem in etičnem kaosu spregledajo prav ta bistvena strukturna določila modernizma, ki jih pogojuje sama zgodovinska pozicija zavesti, tj. nova pozicija človekovega samorazumevanja, ko je svet prepoznan, da ni odvisen od njegove volje (prim. Wittgenstein, *Logično filozofski traktat*, Ljubljana 1976, str. 159), pa tudi ne od kakšnega transcendentnega smisla zunaj sebe.

Kar se je v modernem romanu zdelo »naključje«, ima notranji smisel, tj. princip ali logiko ekvivalence. Virtualni niz elementov prvega odstavka v Kafkovem *Gradu* obvladujejo načela paradigmatske členitve. Vrednost znaka se v takšnem paradigmatskem odnosu določa – kot je to rečeno v Saussurovih opredelitvah – glede na »notranji trezor, ki konstituira jezik posameznika« in v primeru Kafkovega uvodnega odstavka dobijo člani pozen večer, prihod K., vas, globoki sneg itd. svoj pravi smisel res glede na jezikovni kod, glede na notranji trezor, ki konstituira jezik posameznika, tj. glede na arhisemo⁵ grozljivosti, tesnobe, skrivnostnosti, nejasnosti, ki jo predpostavlja formulirana paradigma virtualnih členov. Funkcija bralca je v takšnem modernističnem tekstu še izrazitejša. Bralec postane orientacijska točka pripovedi,⁶ ki na videz brezodnosno, nepovezano, razpršeno, fragmentirano gmoto pripovedovane predmetnosti konstituira v celoto. Prav zato ni presenetljivo, da je bralec postal tudi eksplicitni element teksta, npr. z eksplicitno kontaktno smerjo pripovedi v Butorjevi *Modifikaciji* ali pa v metafizijski prozi, npr. v Barthovi *Avtobiografiji*. Glede na to Pirjevčeva formulacija o bralcu, ki »ne more ničesar dopolnjevati« in se mu »svet in okolje odkrivata samo, kolikor se odkrivata neposrednemu dojetanju junaka« (ibid. str. 11), deloma drži, deloma pa ne. Elementi Kafkove pripovedi res niso razporejeni tako, da bi bil med njimi odnos fiksirane vperjenosti ali kontigvitete, torej odnos, ki bi že vnaprej nakazoval zaporedje členov pripovedi, ampak gre med njimi za odnos nefiksirane vperjenosti, tj. paradigme, ki je odprti niz; to pomeni, da bralec res ne more ničesar vnaprej dopolnjevati, vendar pa hkrati dane elemente pripovedi aktualizira na drug način, ko jim določa vrednost glede na arhisemo paradigme, ki jo konstituira, in jim tako podeljuje smisel. Razlagalci Kafke, ki ob njegovih tekstih govorijo o simbolnosti oziroma alegoričnosti, poudarjajo prav takšno paradigmatsko strukturiranost njegovih romanov. V tem smislu je treba razumeti in si razlagati tudi problem povezovanja modernega romana in mita, kakor je tudi ob sami oživitvi t.i. šole mitske kritike treba pomisliti, da je do nje prišlo očitno v zvezi s specifiko modernistične literature.

Paradigmatsko organizirana modernistična proza pripada tisti vrsti naracije, ki ne pripoveduje zgodbe. Modernistična pripoved ničesar ne referira, o ničemer ne pripoveduje (razen o sami sebi), ampak sporoča po analogiji in jo tako tudi dekodiramo. Sporočilo modernističnega pripovedništva je predvsem v metafori ali nizu metafor, ki nakazujejo breztemeljnost sveta in človekove eksistence v njem. Takšna literatura – že Baudelaire jo je razumel izključno kot »sugestivno magijo« – pa nujno odpre potrebo po simbolno mitski interpretaciji. Vendar tukaj pojma simbol ne smemo razumeti kot simbolično v utrjenem pomenu besede, ampak kot sinonim za brezreferencialnost ali bolj točno za avtoreferencialnost. Že simbolisti so si namreč želeli, da bi simbol prenehal biti simboličen in da bi postal sredstvo ali predmet brez »reference«, zadosten sam v sebi. (Prim. Irwing Howe, *Literary Modernism*, 1967, str. 28).

S paradigmatskim konstrukcijskim principom teh tekstov (prim. Saussurovo spoznanje, da je to odnos, ki ni določen niti po številu niti po zaporedju) je povezana tudi Pirjevčeva ugotovitev, da »so vsi Kafkovi romani nedokončani« (ibid., str. 6). Ta nedokončanost je lahko v določenem smislu tudi samo navidezna, vsekakor pa jo je mogoče razlagati v zvezi s problemom odprte forme kot tipične poteze modernizma.⁷

Paradigmatski princip členjenja lahko ugotavljamo tudi v kakšnem drugem modernem romanu. Beckettov roman *Molloy*⁸ pozna v svoji pripovedi medstavčne relacije, ki neprestano, eksplicitno z zanikanjem trgajo oziroma ukinjajo kontigviteto. David Lodge govori s tem v zvezi o kontradikciji kot principu modernizma. (Prim. *The Modes of Modern Writing*, 1977, str. 229, kjer pravi, da pri Beckettu »vsak stavek negira predhodnega.«) Neprestana raba nikalnih stavkov ali pa modalnih oblik tipa »se zdi«, ki prekinja naracijo Beckettovega tipa, pomeni izrazito znamenje paradigmatizacije proze. S takšnim načinom tekst zanikuje veljavnost pripovedovane resnice, s čimer Beckettov narativni postopek uveljavlja strukturo modernizma, ki je paradigmatske narave. Takšen narativni princip demonstrativno uveljavlja stališče, da resničnost pripovedovanega ni nič stabilnega, kakor tudi sama resnica nasploh ni nič trdnega in enoumnega.⁹ Beckettov pripovedovalec s tem nakazuje, da v pripovedi ne smemo iskati nič takšnega, kar bi se nanašalo na izvenekstovno realnost, oziroma da ni ničesar, kar bi temeljilo na primerih (prim. Peirceovo formulacijo o kontigvitetnih principih), in tako podčrtuje, da gre tu za realnost na poseben način, za realnost, ki se nanaša nase, za realnost jezika, kolikor se nanaša nase. »Umetnost je samorealizacija«, je trdil že Nietzsche in tako podeljeval smisel antiprezentacijskim možnostim umetnosti. (Cit. Bradbury, *Modernism*, 1976, str. 25.) Beckettov roman je potemtakem že avtotematska pripoved, ki nastaja iz jasne zavesti o avtoreferencialnosti literarnega znaka in iz prepričanja, da je literatura specifična institucija človekovega obstajanja, s katero raziskuje možnosti svojega verbalnega delovanja. Avtotematskost pripovedi in avtoreferencialni značaj njenega znaka se izkažeta za temeljni potezi modernističnega pisanja¹⁰ in ju je postmodernistična literarna praksa – pri čemer naj omenimo, da za Becketta velja, da stoji na pragu postmodernizma – prignala do skrajnih meja. Postmodernistična pripoved, ki s svojimi postopki še najbolj spominja na slikarske kolaže, drsi od ene pripovedne sekvence k drugi in je še izrazitejši odraz paradigmatske strukturiranosti.

Tudi v Robbe-Grilletovem *Vidcu*¹¹ je evidentno ukinjanje kontigvitetnega principa s tako imenovanim dislociranim tipom pripovedi, ki je v zvezi s spreminjanjem pripovedne perspektive. Enako lahko ugotavljamo, da tudi t.i. serialna kompozicija novega romana ni nič drugega kot

pripoved s pomnoženo pripovedno perspektivo. V obeh primerih gre za paradigmatški princip členitve teksta, v ozadju pa je stališče, da resnica ni ena sama, nepremakljiva in nespremenljiva. Resnica je množica aspektov.

V takšni paradigmatško strukturirani pripovedi modernističnega tipa je prikazovana resničnost pravzaprav le serija izsekov, »parcialnih viziranj pojavnosti« (M. Bradbury, *Modernism*, 1976. str. 21), parcialnih aspektov ali posameznih perspektiv realnega, ki so med seboj nekaj izenačenega, ekvivalentnega ali podobnega. Pri tem ti segmenti prikazovanja resničnosti drug drugega niti ne izključujejo niti ne pogojujejo. Celota teksta je tako le aglomerat posameznih, iz različnih perspektiv ugledanih podob realnosti. Te optike resničnosti ne obvezujejo druga druge in so med seboj vrednostno izenačene. Resničnost, kot jo podaja moderni roman, ni več kaj enovitega, sklenjenega, ampak je nalomljena pod številnimi koti kakor v nalomljenem ogledalu. Vendar tako prezentirana realnost ni zato nič manj kompleksna, predpostavlja le nov, modificiran koncept enotnosti ali celovitosti. Učinkuje sicer necelovito, nedojemljivo, nedoločljivo, eluzivno, protejsko, zato tudi neobvezujoče, nepredvidljivo, vendar pa nič manj polno, sugestivno, avtentično. Takšno naravo modernistične proze poudarja tudi Harry Levin, ki s pojmom refraktivnosti zajame karakteristike, o katerih ugotavljamo, da pripadajo paradigmi. »Pisateljeva naloga je postala bolj refraktivna, ker je njegov svet postal manj stabilen, manj jasen, manj nedolžen – z eno besedo manj antropocentričen. Takšna staromodna pojma kot 'zgodba' in 'značaj' sta stala in padla z zastarelo koncepcijo narave in človeške narave. Celo 'absurdnost' Alberta Camusa, kakor [tudi] pojem tragedije, predpostavlja racionalno prilagajanje med individuom in vesoljem. Z izginotjem fiksirane orientacijske točke postane pripovedovanje zgodbe nemogoče. 'Strast za opisovanje' je zaznamovala smer od Flauberta do Kafke in še naprej; 'novi realizem' naj bi spajal naturalizem prvega z metafizičnim oneirizmom drugega in mimogrede nevtraliziral takšne izčrpane antiteze, kot so forma/vsebina in objektivnost/subjektivnost. Vsi pisatelji mislijo, da so realisti, v kolikor si prizadevajo poustvariti resničnost, in vsaka prihajajoča šola se odmika od predhodnikov v imenu realizma.« (*Refractions*, 1966, str. 249)

Tako kot v analizi stavčnega nivoja in medstavčnih relacij bi tudi v izboru tem, motivov in njihovih funkcij lahko ugotavljali, kako najpomembnejše novejše literarne tekste zaznamuje dominantna paradigmatškost. V zvezi s paradigmatizacijo je tudi ukinjanje hierarhičnosti tematike in tako je razložljivo tudi to, kar se najprej zgodi v poeziji že z Baudelairo, potem radikalno z Eliotom ter se kasneje pojavi v prozi. V trenutku, ko je pri Baudelairu ali Eliotu prostor za katerokoli besedo, za vulgarno ali nizko prav tako kot za vzvišeno ali sublimno, tedaj to pomeni tisti zgodovinski položaj literature, ki predpostavlja, da je vsebina za bistro poetičnega irelevantna, in je torej poetičnost iskati predvsem v odnosih med znakovnimi konstituenti teksta. V takšnem položaju je tudi razpon literarne tematike mnogo širši in sega od skrajne fantastike do dokumentarnosti, za kar je Borgesova proza zgovoren primer.

Tega izhodiščnega ugotavljanja potez, ki jih pogojuje paradigmatška konstrukcijska dominantna v modernem oziroma kontigviteta v tradicionalnem romanu, bi se bilo potrebno lotiti bolj sistematično, z analizo kakega posameznega romana na različnih njegovih nivojih. Vendar je šlo tukaj predvsem za metodološko demonstracijo ugotavljanja paradigmatške narave modernega romana in izkazalo se je, da je tudi to specifična narativna logika, ne pa kaj poljubnega, naključnega ali celo amorfnega.

Paradigmatska narava modernega pripovedništva je prav tako rezultanta specifične zgodovinske zavesti, kot je bil v svojem času tradicionalni roman s svojo kontigviteto ali sintagmatsko logiko, ki je prvotno nastal v helenizmu in so njegove izhodiščne tekste skupaj z drugim proznim spisjem uvrščali pod rubriko *syntagma*.

VII. Tip zavesti, ki se ujema s paradigmatsko logiko

Zgodovinske tendence mišljenja in človekovega samorazumevanja v času modernega romana so vsekakor takšne, da jih je mogoče spraviti v sklad z omenjenimi potezami paradigmaticizacije. Domnevamo, da modifikacijo, ki jo označujemo kot paradigmaticizacijo proze, pogojujejo specifične ontološke in antropološke predpostavke. Pokazalo se bo, da je proces modernizacije romaneskne strukture v smislu paradigmaticizacije mogoče razlagati v zvezi s potezami zavesti, kakršna pripada modernizmu. Ta se očitno formira okrog leta 1900, ko je prišlo v filozofiji in znanosti (Nietzsche, Husserl, Freud, Einstein, Planck) do bistveno drugačnih spoznanj, ki so odločilno zaznamovala zgodovino človekovega samoopredeljevanja. Same zasnove modernističnega tipa zavesti je mogoče prepoznati že od sredine 19. stoletja naprej in jih povezovati s takšnimi povnanjenimi sociološkimi razlogi, kot jih navaja R. Barthes. Namreč, ko omenja »veliki zlom v literaturi« in ga povezuje s pluralizacijo pogledov na svet, postavi trditev, da je takšna pluralizacija v zvezi z razvojem novih razredov, torej z nekakšno novo demokratizacijo družbenih razmerij, kar potegne za seboj tudi nove načine komuniciranja in nove koncepcije vrednot. Historični kontekst sprememb spodmakne temelje dotedanjemu pojmu gotovosti, trdnosti, posameznik se ne identificira več samo s svojim jazom,¹² ta človekov jaz ni več *subiectum* vsega, kar obstoji, skratka, izgublja svojo kartezijansko substancialnost. Nesklenjenost, fragmentarnost, nerazvidnost, nezaključenost, odprtost, neskončnost, ekstenzivnost, razsredičenost, nefiksirana vperjenost kot določila paradigmatske strukture se pokažejo, da se prekrivajo z določili nesubstancialnega jaza, s fluidnostjo, odprtostjo, dialoškostjo novega pojmovanja zavesti. V razpravi *Murn in modernizem 20. stoletja* je o takšni modernistični zavesti spregovoril J. Kos (Sodobnost, 1979, št. 11). Ugotovil je, da je bila tradicionalna zavest kot nekaj stabilnega, konstantnega, trdnega in polnega, trajajočega v času kot nekaj zmeraj istega in nespremenljivega, lahko »medij za dojetje nečesa zunajsubjektivnega, tj. objektivnega, pri čemer se je v takšno objektivnost lahko spremenila tudi sama subjektivnost avtorskega jaza s svojimi doživljaji, emocijami in težnjami, ki so se na ta način preoblikovale v razvidno, v sebi zaokroženo, predmetno oblikovano bitnost.« Atributi tako formulirane modernistične zavesti ustrezajo kvalifikatorjem paradigmatskosti. Po Kosu bi modernistično zavest lahko razumeli v zvezi s pojmom toka zavesti, kot ga opredeljuje W. James tik pred letom 1900. Ta koncept predpostavlja »subjektivnost, ki ni več trajna, trdna in substancialna, ampak prav narobe fluidna, zmeraj v gibanju in nastajanju, v vsakem trenutku drugačna, izgublja svojo statično kontinuiteto in identičnost, nesubstancialna. To pomeni, da ta zavest ne more biti nič trdno zaključenega, razvidnega in zmeraj enakega. (...) Takšna zavest lahko namesto jasnih, zaključenih podob svojega substancialnega sveta proizvaja le še samo sebe, prikazujoč se v neprestanem toku, gibanju in nejasnem spreminjanju, in to s pomočjo objektivnosti zunanjega sveta, ki je prav tako nesubstancialna, tekoča in nezaključena, zato pa večidel fragmentarna; takšna [pa] stopa v zavest, ostaja z njo vred

v neprestanem toku, gibanju in nastajanju.« (Sodobnost, 1979, 11, str. 1050). Takšen tip zavesti je mogoče imenovati tudi z Bahtinovim pojmom dialoška zavest. Analogna pa je temu tudi fenomenološka koncepcija zavesti. Da je tudi za Husserla osnovna, univerzalna struktura subjektivitete »nenehen tok mnogoterih doživljajev«, je poudarjeno med drugim tudi v Urbančičevi uvodni študiji h »Kartezijanskim meditacijam« (1975, str. 28).

Tako razumljena modernistična zavest očitno pripada specifični koncepciji resnice, ki jo prinaša določen zgodovinski svet kot njen fundament. Že prej smo ugotavljali, da se teksti, ki ne ustrezajo modelu tradicionalnega romana (Sterne, Rabelais), pojavljajo v tistih duhovno idejnih območjih, ki jih karakterizira izstopanje iz metafizičnih koncepcij resnice. Poteze modernega romana, v katerem gre za evidentno znikanje kontigvitetnih razmerij med njegovimi členi, s tem pa za ukinjanje gramatične (»gramatika je substitut za boga«)¹³, logične, racionalne členitve, predstavljajo ukinjanje principa reda, nujnosti, gotovosti, torej enotnega, enovitega, absolutnega načela, ki si podreja vse druge elemente. Koncepcija enotnega, enovitega, absolutnega načela, tj. principa reda, je izrazito antropomorfná predpostavka in potreba, ki si jo je na začetku evropske zgodovine (v trenutku svojega izstopa iz enosti s svetom) omislil človek in jo še utrdil, ko je z Descartesom sebe vzpostavil kot podlago ali *subiectum* vseh stvari. Takšna stališča so zamenjale že agnostično fenomenološke ontološke koncepcije, razširjene zlasti v anglosaškem duhovnem prostoru na eni strani ter pojav francoskega materializma 18. stoletja na drugi strani, kot tudi že prej pri Leibnizu formulirani zametki ontološkega pluralizma. Znotraj metafizično idealističnega razreševanja ontoloških vprašanj pa je destrukcijo takšnih stališč izvedel Nietzsche z novim tipom iracionalizma, ko je prapočelo vsega, kar je, definiral kot kaos¹⁴ in s tem priznal izhodiščno počelo narave (sveta). S tem je, kot rečemo, dehumaniziral naravo in naturaliziral človeka in samo v takšni optiki je seveda možno razumeti pojem dehumanizacija umetnosti pri Ortegi y Gassetu. Prav koncepcija resnice pri Nietzscheju – o njej je ob problemu perspektivizma in interpretacije¹⁵ spregovoril Jean Granier – tako kot že koncepcije resnice, ki so pripadale konvencionalnemu fenomenalizmu, s katerim je Nietzsche polemiziral, pa omogočajo razlago cele vrste potez, ki jih najdemo v romanih, za katere trdimo, da jih opredeljuje paradigmatški princip.

V mislih imamo koncepcijo ontološkega pluralizma, perspektivizma oziroma resnice kot aspektizma (Wittgensteinov pojem), to je predpostavke, da je resnica le neskončno število aspektov ali relacij, iz česar sledi, da nobena perspektiva ne more izčrpati bogastva resnice. »Vse, kar vidimo, bi lahko bilo tudi drugačno. Vse, kar sploh lahko opišemo, bi lahko bilo tudi drugačno. Ni nobenega *a priori* reda stvari. Tu vidimo, da se strogo izvedeni solipsizem ujema s čistim realizmom. Jaz solipsizma se steka v nerazprostrto točko in ostaja njemu prirejena realnost.« (Prim. Wittgenstein, *Logično filozofski traktat*, 1976, str. 135). Paradigmatški princip se prekriva s takšno idejo fundamentalnega perspektivizma, ki ima funkcijo izkoreniniti metafizično prepričanje, da je subjektivnost sposobna dominirati totaliteti biti. Stališč perspektivizma kot detronizacije absolutnega pa pri tem seveda ne smemo razumeti kot možnosti drsenja v relativizem. Resnica ni več absolutna, vendar tudi ni relativna, vsaj v tistem pejorativnem, vsakdanjem pomenu ne, je le relacijska, sovisna, zato pa dvoumna, neopredeljiva, nikoli do kraja razvidna, nikoli kaj dodela gotovega, odprta, brezkončna, spreminjajoča, vedno v nastajanju.

»Ni ene same edino zveličavne razlage«, je 1888 zapisal Nietzsche v pismu Fuchsju. In če parafraziramo Wittgensteina, potem lahko rečemo, da je »prava« le tedaj, ko smo o njej prisiljeni »molčati«.

Proza modernizma s svojo paradigmatično, ambigvitno strukturo predstavlja prav takšen koncept aluzivne, neopredeljive, nedoganljive, odprte, dialoške resnice. Forma modernega romana je odprta, kot je brezkončna resničnost uprizarjanega sveta. Takšen koncept poliperspektivistične ali pluralistične resnice je tematiziran v marsikaterem modernističnem pripovednem tekstu, tukaj pa lahko opozorimo kar na najbližji primer, na odstavek iz slovenske modernistične proze.

A kaj je resnica? Dogodki, dejstva, zamenjave se mešajo v požrešna nasprotja. . . Najbolje si je še predstavljati preprogo s podobami: zgoraj, spodaj, povprek, počez, vsi predmeti hkrati in v vseh barvah. . . In vsi motivi pomešani. . . Če bi jih hotel pokazati pokonci, plosko, ležeče. . . to bi bila morda resnica. (Lojze Kovačič, *Pet fragmentov*, 1981, str. 78)

Novi koncept poliperspektivistične resnice, ki se prekriva s problemom paradigmatičnosti, ne dopušča ne skepticizma ne relativizma, takšno razumevanje resnice predpostavlja le, da obstaja več aspektov pravosti, resnica je pomnožena in večobrazna, to pa je njena odločilna lastnost – svobodnost. In kakor po definiciji razmerje paradigmatičnosti ni kaj čisto določenega, determiniranega, fiksiranega, tako je tudi resnica neskončna in je možna kot neskončno število odnosov.

OPOMBE

¹ Hume navaja še povezovanje tipa vzrok-učinek, vendar med primeri ilustrira le prvo in drugo načelo, kar je povsem razumljivo, saj je tretje načelo le varianta drugega principa. Hume v svoji pionirski observaciji očitno še ni bil povsem gotov, ali je mogoče teh združevalnih principov več, saj sam govori, da je njegova shema verjetno nepopolna. Peirce, ki se je po Humu prvi spet sistematično lotil teh vprašanj, ugotavlja le dvojje že pri Humu navedenih načel.

² Pojem *similaritete* rabi v nekaterih verzijah že Peirce, predvsem pa Jakobson.

³ Takšno kazalno funkcijo prekriva tudi grški izraz *deixis* oziroma pridevniška oblika *deiktikos*, slovensko deiktichen, kar pomeni kazalen, neposreden, temeljč na primerih.

⁴ Primerjaj L. Wittgenstein, *Logično filozofski traktat*, Ljubljana 1976: »V svetu je vse, kot je, in se vse dogaja, kot se dogaja; v njem ni nobene vrednosti.« (Str. 161) »Če nam večnost ne pomeni neskončnega časovnega trajanja, ampak brezčasnost, potem živi večno tisti, ki živi v sedanjosti.« (Str. 163). – »Ni mistično to, kako svet je, temveč, da je.« (Str. 165).

⁵ Termin *arhisema* je nastal po analogiji s pojmom N. S. Trubeckoja arhifonem in pomeni celoto diferencialnih potez, ki so skupne dvema elementoma danega nivoja, in predstavlja nevtralizacijo binarne opozicije. Primerjaj Lotman, *Struktura umetniškega dela*, shr. izdaja 1976, str. 387, op. 4.

⁶ Da se v določenem trenutku literarne vede, ki sovpada z dediščino in razvojem tendenc modernizma in postmodernizma, pojavi recepcijska estetika, za katero je kategorija (historičnega) bralca osrednjega pomena, sploh ni slučajno.

⁷ Paradigmatični princip je dejansko bistvo modernizma in pojasnjuje vrsto pojavov. V tem smislu je med drugim mogoče razložiti načelo katahreze (tj. povezovanje med sabo odtujenih in docela nemotiviranih pomenskih enot) kot tipične poteze nadrealizma. Tudi pojavi absolutne poezije, konceptualizma, absurdnega gledališča, abstraktnega romana, in podobno so razložljivi v zvezi s takšnim principom strukturiranja.

⁸ Glej uvodni in sklepni odstavek Beckettovega romana *Molloy* (slovenski prevod, Ljubljana 1975, str. 37–38, 216–217).

⁹ Primerjaj F. Kermode, *The Sense of an Ending*, 1966. »In Beckett, the signs of order and form are more or less continuously presented, but always with a sign of cancellation; they are resources not to be believed in, cheques which will bounce.« (Str. 115)

¹⁰ Znana so stališča, da v modernizmu postane medij sporočanja – in to je v primeru literature jezik – osrednji interes umetniškega prizadevanja. Tako na primer P. Ackroyd v knjigi *Notes for a New Culture* (1976) postavi trditev, da je bistvo modernizma prav »odkritje jezika kot vsebine in forme vedenja« (str. 9), kar je mogoče povezati z znano Wittgensteinovo tezo, ki pravi, »meje mojega jezika so meje mojega sveta«.

¹¹ »Videti je bilo samo tisto, kar je v ozadju sobe ostro osvetljevala električna luč: senčnik stožčaste oblike pri nočni svetilki in obrise razmetane postelje. Pred posteljo je bila silhueta moškega, ki se je rahlo sklanjal nad njo in stegoval eno roko proti stropu.

Ves prizor je bil negiben. Kljub nedokončanemu gibu je moški obstal kakor kip. Pod lučko na nočni omarici je ležal majhen pravokoten predmet modre barve – bržčas zavojček cigaret.

Mathias ni utegnil čakati, kaj se bo zgodilo, če naj bi se sploh še kaj zgodilo. Celo tega ne bi mogel priseči, da so kriki res prihajali iz te hiše; po njegovem so bili še bolj blizu in manj pridušeni kot izza zaprtega okna. Ko je premišljeval o tem, se je spraševal, ali je bil res slišal samo nerazumljivo stokanje: zdaj je bil že prepričan, da so bile besede jasne, čeprav se jih ni mogel domisliti. Po barvi glasu, ki je bil prijeten in prav nič žalosten, je bila žrtev očitno prav mlada ženska ali otrok. Stala je ob enem železnih drogov, ki so podpirali vogal zgornjega krova; roke je držala na hrbtu v gubi pasu, stala je trdih in razkoračenih nog in naslanjala glavo na steber. Z velikimi, čez mero odprtimi očmi (ko so vsi potniki zaradi sonca, ki je začelo pripekati, bolj ali manj pripirali veke), je še naprej strmela naravnost predse, prav tako mirno kot malo prej v njegove oči.

Zaradi tolikšne vztrajnosti je prvi hip pomislil, da je klobčič vrvice njen. Prav lahko, da jih je sama zbirala. Potem pa se mu je zazdela ta misel absurdna; to nikakor ni bila igra za deklice. Fantje že imajo polne žepe nožev in vrvic, verižic in obročkov pa luknjičastih srobotovih stebel, ki jih prižigajo namesto cigaret.«

(Robbe-Grillet, *Videc*, Ljubljana 1974, str. 86)

¹² Kartezijanski jaz je ob prelomu stoletja padel v tisto krizo, ki jo je Husserl imenoval navidezni polom racionalizma in skušal zato dotedanji odtujeni (»povnanjeni«) tip racionalnosti nadomestiti z drugačno, človekovemu umu pristnejšo racionalnostjo. Primerjaj tudi izjave D. H. Lawrencea, da je izgubil interes za »stari, stabilni ego značaja in da želi predstaviti »drugačen ego, katerega dejanja ne omogočajo prepoznati posameznika in zdrsnejo mimo kot alotropična stanja«. (Citira Irving Howe, *Literary Modernism*, 1967, str. 33.) Alotropičnost je lastnost, ki se prekriva s problemom paradigme.

¹³ Formulacijo, da je gramatika substitut za boga, uporabi Michel Haar v spisu *Nietzsche and Metaphysical Language*, 1971. (Cit. po D. B. Allison, *The New Nietzsche*, 1979, str. 35)

¹⁴ »The total character of the world (...) is in all eternity chaos – in the sense not of a lack of necessity but a lack of order, arrangement, form, beauty, wisdom, and whatever other names there are for our aesthetic antropomorphisms.« (Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, paragraf 109, cit. v knjigi *The New Nietzsche*, 1979, str. 198). V takšni optiki je razumeti tudi Bradburyjeve izjave o lingvističnem kaosu kot bistveni potezi modernizma. (*Modernism*, 1976, str. 27)

¹⁵ Glej J. Granier, *Perspectivism and Interpretation*, 1966, objavljeno tudi v knjigi *The New Nietzsche*, 1979, str. 190–200.

POPRAVEK

Začetek opombe 7 v prvem delu razprave (Primerjalna književnost 5, 1982, št. 1, str. 46) se pravilno glasi tako: Pojem *roman* izhaja iz pojma *romanz*...