

NEKAJ IZHODIŠČ ZA ANALIZO POETIKE RUSKO-SOVJETSKEGA ROMANA DVAJSETIH LET

1.

Za analizo razvoja rusko-sovjetskega romana dvajsetih let bomo morali predvsem razčistiti vprašanje *receptije* literarnega dela, ki jo pojmuje kot bistveno komponento umetniškega dela, čigar glavne sestavne dele odkrivamo v avtorskem odnosu do sveta, v umetniški ubeseditvi tega odnosa (kjer upoštevamo tudi avtorski odnos do ubeseditve same) in v recepciji, ki ga ta ubeseditev izzove pri adresatu. Pojem adresata tu razumemo predvsem kot optimalnega bralca oziroma literarnega kritika. Za rusko-sovjetski roman dvajsetih let je značilno, da je tesno povezan z zgodovinskimi posledicami oktobrške revolucije, katere pomen je presegel meje lastne države in družbe, tako da vse do danes posredno ali neposredno pogojuje razvoj sodobnega sveta. Ob vsem tem nam ne bo težko razumeti, zakaj je recepcija rusko-sovjetskega romana tega obdobja še danes problematična, saj že človekov odnos do zgodovine pogojuje tudi odnos do umetniških del, ki so v tej zgodovini nastala, in psihološko otežuje nezainteresirano odkrivanje *poetičnih in kulturoloških vrednot* v njih. Opredelitev, ki jo je Trocki naprtil tisti skupini pisateljev, ki so sicer pozitivno sprejemali novo družbeno ureditev, niso se pa istovetili z zahtevami, ki jih je ta ureditev postavljala umetnosti (t. i. »sopotniki« – *popučiki*), dovolj zgovorno priča o implicitni delitvi pisateljev na »za« in »proti«. Vendar moramo poudariti, da definicija »sopotnika« ni vezana na določeno literarno stvarnost (to ni literarni tok s svojo že izdelano tipologijo in ni skupina pisateljev, ki bi jih združevala nastajajoča literarna tendenca), marveč na stvarnost, ki izhaja iz politično-pragmatskih zahtev in potreb.

Tovrstnemu obravnavanju literature bi lahko marsikaj očitali, predvsem pa, kot smo pravkar omenili, da skuša razumeti, razložiti in oceniti stvarnost, ki je v prvi vrsti poetična, izhajajoč iz zunajliterarne stvarnosti. »Objektivne stvarnosti« namreč ni mogoče enačiti s tem, kar bi lahko opredelili le kot »subjektivni pogled« na stvarnost (ki je s svojega zornega kota lahko povsem opravičljiv). Ker pa je tudi umetniški tekst le modeliranje stvarnosti in ker se izdelovalec tega modela (umetnik) postavlja v odnosu do sveta s svojega gledišča, se nam bo t. i. objektivni svet razkril v poetičnem tekstu pod pritiskom vsaj dveh minimalnih opredeljujočih faktorjev: umetniškega pogleda na svet in jezikovne realizacije tega pogleda (ki se razlikuje od pogleda zaradi uporabljenega sredstva ubeseditve). Ko skušamo znotrajliterarni svet romana istovetiti z zunajliterarnim, ne pozabljamo samo na dvojni prehod, ki smo ga pravkar omenili, temveč tudi na nadaljnji prehod, ki nujno obstaja med poetičnim tekstom in t. i. objektivno stvarnostjo, oziroma na adresatov pogled na svet.

Odnos do književnosti, ki teh osnovnih variant ne upošteva, bo verjetno žel nekaj uspeha, ko bo objekt analize (tekst) podvržen absolutnemu gledišču, čeprav ne moremo mimo ugotovitve, da je ubeseditev takega gledišča vsekakor značilnejša za nekatere druge funkcionalne zvrsti jezika, na primer za jezik znanosti, publicistike, esejistike, časnikarske informacije in podobno, oziroma za vse zvrsti, kjer prevladuje denotativna funkcija jezika. Če pa umetniški tekst beremo le skozi prizmo denotativne funkcije jezika, bo označenje pojmov, kot so »revolucija«, »razredni boj«, »socializem« in podobno, podvrženo jezikovnemu kodeksu, ki obstaja in se razvija (in je obstajal in se razvijal) v neliterarnih družbeno-jezikovnih kategorijah. Če se povrnemo k romanu dvajsetih let, bomo opazili,

da je Serafimovičev roman »Železni potok« postal že kar klasično delo sovjetske literature (kritika je ubesedeno vrednoto uvrstila v zunajliterarno vrednostno lestvico), zahodna kritika pa ga skorajda ne upošteva in mu sploh ne priznava umetniške vrednosti, ker mu pač ne priznava »ideološke« vrednosti. Nasprotno je odnos uradne sovjetske kritike do romana »Mi« Jevgenija Zamjatina popolnoma odklonilen, ker je na podlagi iste vrednostne lestvice roman ideološko »nevaren« ali kar enostavno »zgrešen«. Prav zato ga zahodna kritika (ki operira na podlagi drugačne zunajliterarne vrednostne lestvice) povečuje. Da povzamem: na znotrajliterarne vrednote ne moremo gledati z vidika zunajliterarnih vrednot (na poetično vrednoto »revolucije«, umetniško izraženo v tekstu, ne moremo gledati zgolj s sociološkega, zgodovinskega ali celo političnega vidika, ker bi s tem zabrisali ločnico med umetniškim in ne-umetniškim jezikom), znotrajliterarna vrednota ustreza le znotrajliterarni vrednostni lestvici, ki je bolj ali manj prepričljiva v odnosu do notranje strukture teksta, kjer se edino vrednota lahko uveljavi, propade ali pa uveljavi in propade obenem.

Odnos do literature, ki se naslanja le na zunajliterarne vrednote, razkriva svojo nemoč še posebno takrat, ko opazuje umetniško delo, ki že zaradi svoje strukture izključuje iz lastnega »ideološkega« obzorja enoznačnost določenega gledišča, v primeru torej, ko se umetniški tekst realizira kot stičišče nasprotujočih si glasov (idej), ki jih umetnik pojmuje ne kot objekte opazovanja, temveč kot polnopravne subjekte pogleda na svet, ki mu je dana možnost uveljaviti se tudi izven avtorske besede. Ko imamo opraviti s tovrstno tekstovno zgradbo, je recepcija protislovnost (kar ne pomeni recepcija »za« ali »proti«, ki ju obe pojmujejo zrcalno enoznačno), ta protislovnost pa ne odpira resničnega dialoga, saj se v odnosu do umetniškega teksta neproduktivno razvije le »tehnični dialog«, kjer se različne kritične interpretacije podrejajo tisti zunajliterarni vrednoti, ki iz nje izhaja adresat (kritik, bralec). V resnici gre za zamaskiran monolog, ki le navidezno upošteva »tuje« glasove v učinkovitem dialogu teksta, saj večznačno adresantovo informacijo podreja enoznačni recepciji in tako izključuje in celo posiljuje vse tisto, kar ne sodi v adresatov pogled na svet.

Če torej na poetične vrednote, izražene v tekstu, gledamo z zornega kota sodobne literarne vede, ki sicer operira z vrednostnimi lestvicami, vendar le z znotrajliterarnimi, bomo opazili, da je teh vrednot veliko več, kot jih lahko dovoljuje pragmatična diskriminanta »za« ali »proti«. Tako je na primer potrjena vrednota v Gladkovovem romanu »Cement« (moč vere in zaupanja v uresničenje projekta), ki je vendarle vzporedna vrednostni lestvici zunajliterarne ideologije, v bistvu enakovredna celi vrsti drugih poetičnih vrednot. Spomnimo se samo nekaterih: v boju protislovnih ideologij se razčlovečeni človek ponovno zateka v iskanje »večnih« človeških vrednot (v »Beli gardi« Mihaila Bulgakova); med pragmatičnostjo družbenih potreb in zahtevo po svojem lastnem »človeškem« prostoru v spreminjajočem se svetu se človek sicer lahko racionalno odloči za sedanost, ne more pa se z njo čustveno istovetiti (v romanu »Zavist« Jurija Olješe); v spreminjajoči se družbi se človek zaman trudi, da bi fiksiral in odkrival »objektivno« stvarnost, in priznava zato pravico do nedogmatskega odnosa do sveta, ki se po njegovem mnenju realizira predvsem na tistem področju človeške dejavnosti, ki je že zaradi svoje narave mnogoznačno, tj. na področju literature (v prvi verziji romana »Tat« Leonida Leonova); v družbi, ki se spreminja, človek verjame v potrebo, da tej spremembi pripomore po svojih močeh, pri tem pa ga ne zanima končna uresničitev teh sprememb, temveč le vera, ki jo ima človek v prepričanju, da lahko svet spreminja in se zato vrednota »bodoče in udejanjene rešitve« (tipične za socialistični realizem) sprevrže v vrednoto »neudejanjene utopije« (v romanu »Čevengur« Andreja Platonova); v spreminjajočem se svetu, ki zamenjuje svojo vrednostno lestvico, nove lestvice pa še ni dokončno izdelal, se človek iluzorno opredeli za stare in že zdavnaj pozabljene vrednote (v romanu »Golo leto« Borisa Piljnjakaja) Seveda bi lahko na te poetične vrednote gledali tudi z zunajliterarnega stališča, pri tem pa bi mo-

rali uporabljati drugačno merilo opazovanja in ocenjevanja, predvsem pa bi morali te vrednote *prevesti v zunajliterarni jezik*. V tem prevodu bi se omenjene vrednote glasile približno takole: buržujski sentimentalizem, zavirajoča funkcija intelektualizma, larpurlarizem, neorganizirana samodejnost, anarhistične težnje in podobno. Vendar bi se v tem primeru spet znašli pred raziskavo, ki bi nam mogoče marsikaj povedala o družbeni in ideološki razvejenosti v določenem historičnem preseku, nič novega pa ne bi zvedeli o literaturi tega obdobja. Znašli bi se spet tam, kjer smo to razmišljanje pričeli, to je v zunajliterarni stvarnosti.

2.

Pri upoštevanju zunajliterarne stvarnosti se bomo zato obrnili do tistih sorodnih serij, ki so literaturi najbližje, obenem pa bomo literarno evolucijo opazovali z vidika funkcionalnega razvoja znotrajliterarnih elementov.¹

Za sovjetsko obdobje dvajsetih let je predvsem pomembno, da s problemskega vidika razčistimo vprašanje formalizma. Formalistična šola je nastala iz dvojne potrebe: 1) dokazati specifiko literature in specifiko njenega proučevanja in 2) odkrivati bistvo umetnosti v dinamičnem pojmovanju sveta. Če je prva potreba zrasla tako rekoč »zgodovinsko«, saj se je razvila, čeprav v opoziciji, iz teoretičnih izhodišč Veselovskega, ki je postavil vprašanje o evoluciji poetične zavesti in njenih oblik, in Potebnje, ki je načel vprašanje o »poetičnem mišljenju«, je druga potreba izšla iz soočanja z drugimi sorodnimi serijami (futurizem na literarnem in konstruktivizem na likovnem področju), ki so odklanjale nesodobnost statičnega pojmovanja sveta s posledičnim pojmovanjem umetnika, ki naj bi iz svoje absolutnosti (umetnik-genij) odkrival bistvo narave. Rušenje starih norm zato ne pojmuje le kot rušenje umetniških form (v t. i. avantgardi), ampak predvsem kot rušenje absolutnosti umetniškega pogleda na svet. Ker pa je bila zahteva po specifiki literarnega dela in njegovega proučevanja za formalistično šolo že tako »zgodovinsko« zakoreninjena, je jasno, da je ta šola razvila in odkrila vrsto vprašanj, ki so zgolj literarno-teoretskega značaja.

Formalizem je v literarno znanost uvedel vrsto novih pojmov, ki so le navidezno »tehnični« (odtujitev, skaz, montaža itn.), saj se vsi gibljejo v območju enega in istega problema »perspektive« v literarnem delu,² ki jo pojmujejo predvsem kot zavest o nujni relativizaciji v opazovanju sveta in v njegovi ubeseditvi. Tako si je na primer »odtujitveni efekt« mogoče razložiti kot avtorsko prevzemanje »tujega gledišča«, montažo pa kot avtorsko manipulacijo neke navidezne »objektivne stvarnosti«, ki se pomensko realizira le znotraj umetnikovega kodeksa (to vprašanje je še posebno natančno razvil v drugi sorodni seriji filmski režiser Ejzenštejn, v drugačno smer pa se je razvilo delo Džige Vjertova, ki je v kinematografiji zavzel problemsko podobna stališča, kot jih je v književnosti zavzela t. i. »literatura fakta«). Še posebno plodno je bilo vprašanje t. i. *skaza* v literarnem delu. Vprašanje avtorskega prevzemanja »tuje besede« (na primer pri Leskovcu) in orientacije avtorske besede na tujo besedo (na primer pri Gogolju) je nosilo v sebi bistveno vprašanje o »gledišču« v literarnem delu in obenem vprašanje o razkosavanju objekta opazovanja na več različnih izhodišč (pomislimo le na podobno stališče francoskega kubizma). Tu smo že spet pred vprašanjem dinamičnega pojmovanja sveta, ki ne trpi enoznačnosti in enoveljavnosti pogledov in sodb. Formalizem kajpak v svojem odklanjanju vsakršne »filozofije« in v svojem včasih naivnem »tehnicizmu« tega vprašanja ni razvil do skrajnih konsekvenc oziroma ni združil svojih odkritij z vprašanjem bistva umetniškega pogleda

¹ Prim. Ju. Tynjanov, *Arhaisty i novatory*, Leningrad 1929, posebno pa poglavja *Literaturnyj fakt* in *O literaturnoj evolucii*.

² Prim. B. A. Uspenskij, *Poetika kompozicii. Struktura hudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva 1970, str. 5-6.

na svet, saj je odklanjal »idejnost« literature in umetnika kot nositelja samostojnih ideoloških stališč (pomislimo na »tehnično« razlago, ki jo je Šklovski izdelal za vse »filozofske« odlomke v delih Dostojevskega in Tolstoja). Tendenca pa je le bila in to tendenco, čeprav v opoziciji do formalizma, je razvil Mihail Bahtin.

V opoziciji do formalizma je Bahtin na novo obdelal vprašanje »psihologizma« v literarnem delu in »tuje besede«, ki jo je formalistična šola (čeprav tega izraza ni uporabljala) odkrivala v funkciji »skaza«. Bahtin je človekovo skrito zavest, ki se na primer v literaturi lahko izraža s t. i. notranjim monologom, opazoval in razlagal izven Freudovih psiholoških teorij, pač pa ji je dal »ideološki pomen«, ki je vselej tesno povezan z jezikovnim medijem, prek katerega se »ideologija« tudi izraža.³ V tej luči bo torej notranji »monolog« v bistvu izraz *dialoške zavesti*, ki se tudi jezikovno razdvaja med »uradno« (zunanjo) in »neuradno« (notranjo) ideologijo. Še več: med zunanjo in notranjo besedo naj bi se vzpostavil stik, ki se izraža v medsebojnem upoštevanju ene in druge besede. Za Bahtina torej besede, ki bi živela in se uresničevala samo v svojem (ideološkem, svetovnonazorskem) svetu, ni, vprašanje o semantični vrednosti besede moramo zastaviti po dialoškem principu oziroma v odnosu do »tuje« (tudi nasprotno) besede. Jasno je, da tako zastavljeno vprašanje krepko presega pomen »skaza« v literarnem delu, ki ga je obdelala formalistična šola: v najenostavnejši varianti (uporaba dialekta, žargona, tujega jezika v junakovi besedi oziroma v premem govoru) je namreč »skaz« lahko le stilni pripomoček, ki ga pisatelj uporabi za tipizacijo junaka in ustreza njegovi družbeni opredelitvi (kdo je?), tipizacija pa je obenem princip monističnega pojmovanja sveta, ki mora nujno posploševati v prid enotnosti in enoznačnosti sinteze. Popolnoma drugače se nam vprašanje »skaza« razkriva, če upoštevamo njegovo usmeritev na avtorsko besedo, ki to besedo pogojuje in preprečuje semantično fiksacijo enega samega pola dialoga (na primer v t. i. »polpremem govoru«). Zato nam tudi ne bo težko razumeti, zakaj Bahtin odkriva prav v Dostojevskem, ki sicer sploh ni uporabljal »skaza« v formalističnem smislu besede (Tolstoj mu je celo očital, da je njegov jezik »plitev«), največ resničnega dialoga.⁴ Ta dialog se ne uresničuje v stilno »razgibanem« jeziku, marveč v jezikih »ideologij«, ki se v znotrajliterarnem svetu nenehno pretakajo od adresanta k adresatu in narobe. S slovničnega vidika jezikovnih funkcionalnih zvrsti je ta jezik resnično enoten, saj pripada miselnemu svetu intelektualcev. Tudi zato ni mogoče trditi, da je prevzemanje tuje besede že samo po sebi jamstvo za prevzemanje tudi »tujega mišljenja«, posebno še, če tujo besedo pojmujeemo le kot jezikovno varianto iste ideologije (ali če na tujo besedo gledamo samo z jezikovnega stališča funkcionalnih zvrsti), ki avtorsko besedo osvetljuje le v prid njenega potrjevanja.⁵ Drugače povedano: znotrajliterarne zvrsti jezika ni mogoče opazovati zgolj stilno-jezikovno, ampak predvsem jezikovno-ideološko. Vprašanje suverenosti ali nesuverenosti avtorja v opazovanju zunajliterarnega sveta in v ubeseditvi tega opazovanja bomo morali zato razčistiti na jezikovni ravni, v kateri bomo odkrivali ideološki svet tega ali onega glasu in podrejenosti ali nepodrejenosti teh glasov enemu samemu jeziku: ideologiji. Tudi ubesedene vrednote (»ideologije«) bodo tako dobile svoj prostor v hierarhični lestvici, ki pa jo bomo sestavili zgolj na jezikovni podlagi ubesedenega sveta.

Da sodi vprašanje »gledišča« med temeljna poetološka vprašanja za analizo romana dvajsetih let (kar nikakor ne pomeni, da pripisujemo sodobni znanstveni metodi retroaktivno

³ Prim. V. N. Vološinov, *Frejdizm*, Moskva-Leningrad 1927. Za imenom svojega učenca Vološinova se v bistvu skriva Bahtin sam.

⁴ Prim. M. Bahtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad 1929.

⁵ Zato verjetno ne bo držala trditev, ki jo razvija sodobna sovjetska literarna znanost (prim. G. A. Belaja, *Zakonmernosti stilevogo razvitija sovjetskoj prozy dvadcatyh godov*, Moskva 1977), da se z uvajanjem v ruski roman dvajsetih let stilno-jezikovno diferenciranih junakov odpira pot k »demokratizaciji« ruske literature, ki naj bi na ta način upoštevala in ubesedila »narodno mnenje« v odnosu do temeljnih ideoloških in socioloških vprašanj tega obdobja. Avtorica v bistvu napačno tolmači Bahtinovo teorijo (na katero se sicer sklicuje) o ideološki pogojenosti jezikovnih kodeksov in avtomatično identificira »skaz« s principom »tujega mišljenja«.

vrednost, pač pa izhajamo iz sorodnih serij literature, ki so se razvijale istodobno), dokazuje tudi dejstvo, da ni mogoče rešiti vprašanja tradicije, ne da bi izhajali iz osnovnih konstitutivnih elementov literarnega dela. Težnja po večplastni ubeseditvi sveta je sicer imela svoje opravičilo tudi v zunajliterarni stvarnosti (dinamika proti statiki), v umetniški realizaciji pa bi se ta težnja ne mogla udejaniti, če ne bi imela za to primernih »vzorcev« v predhodni literaturi oziroma v ruskem romanu devetnajstega stoletja. To, kar je sovjetska kritika označevala (in odklanjala) kot »psihologizem« po modelu Dostojevskega (v delih Leonova in Olješe) ali pa kot »epsko širino« po modelu Tolstoja (v delih Fadejeva in Šolohova), moramo razumeti predvsem z vidika poetike romana, kamor sicer pisatelj povsem razumljivo ubeseduje sodobno stvarnost, vendar z uvajanjem formalnih elementov, ki so tako rekoč »zgodovinsko« že prisotni v literarnem snovanju; tudi ko umetnik te formalne elemente odklanja ali pa jih funkcionalno spreminja, v bistvu priznava njihov obstoj. Če pomislimo, kako je na primer t. i. »literatura fakta«, ki se je združevala okoli skrajno leve revije »Lef« in »Novyj Lef«, zavestno odklanjala funkcijo pisatelja kot nositelja lastnih ideoloških stališč (in je bila v tem v popolnem nasprotju s Tolstojem pa tudi z Dostojevskim, ki ga je Bahtin v svoji analizi tudi »ideološko« uporabil za to, da bi ponovno ovrednotil vlogo »ideje« v literaturi) in priznavala kot edino veljavno tisto stvarnost, ki je bila zunaj avtorskega tolmačenja (»nesuverenega avtorja« je v ruski roman uvedel prav Dostojevski), bomo lahko razumeli, kako se vprašanja funkcionalnosti formalnih elementov razvijajo predvsem znotraj literature in kako se »ideološko« nasprotujoči si pogledi lahko uresničijo v tekstu s funkcionalno istimi formalnimi elementi (pa tudi narobe).

Jasno je, da se tradicija ruskega romana ne ustavlja pri delih Dostojevskega in Tolstoja, ta dva pisatelja smo omenili le zato, ker pomenita najvidnejšo uresničitvev dveh osnovnih in nasprotujočih si umetniških pogledov na svet, ki nedvomno pogojujeta evolucijo ruskega romana. Tudi za Dostojevskega velja namreč pravilo, da je »staro« vsebino na novo ovrednotil prav z novim funkcionalnim uvajanjem formalnih elementov, ki so obstajali že v evropski in ruski literaturi (izhajanje iz različnih gledišč v »Junaku našega časa« Mihaila Lermontova, princip »skritega« avtorja v Flaubertovem romanu »Gospa Bovary«), obenem pa je Gogoljevo absolutnost, ki se je izražala v enoznačni ironiji, zavrnil (najprej v »Bednih ljudeh«), tako da se je stara tematika (»bedni uradnik«) razkrila v novi obliki, ki je obenem uresničila novo »vsebino«. Če je torej za Gogolja vprašanje »tuje besede« vezano na ironično-enoznačno orientacijo skaza na avtorsko besedo, če je za Dostojevskega tuja beseda ideološki izraz tujega mišljenja, ki avtorsko in tudi junakovo besedo dialoško razdvaja in ne dopušča enoznačne absolutnosti, če je pri Tolstojtu tuja beseda sicer izraz tujega mišljenja, ki pa jo avtor stalno sooča z absolutnostjo svoje lastne besede in jo tako ocenjuje s svojega enoznačnega in edino veljavnega gledišča, potem se nam bo tudi vprašanje tradicije razkrilo v soočanju z zgoraj navedenimi formalnimi elementi, ki jih v raznih kombinacijah lahko zasledujemo v tekstovni zgradbi ruskega sovjetskega romana dvajsetih let. Za »ideološki« bojem se je torej skrival predvsem boj z literarno tradicijo, ki pravzaprav edina lahko pogojuje tako ali drugačno ubeseditvev »vsebin« zunajliterarne stvarnosti.

Prepletanje, iskanje, odklanjanje teh za roman osnovnih oblik, ki se jim v celotni strukturi teksta podrejšo (funkcionalno) vsi drugi formalni elementi (vprašanje t. i. »dominante« v strukturi teksta)⁶ pogojujejo tudi recepcijo umetniškega teksta, v katerem se vrednote ne izražajo v nekem abstraktnem zunajliterarnem svetu, marveč na zelo konkretni ravni jezikovnih struktur in njenih medsebojnih implikacij. Ideološki boj vrednot se v bistvu uresničuje v konfliktu med absolutnostjo in neabsolutnostjo, ki pa ju moramo opazovati izhajajoč iz teksta samega, kjer se lahko ta dva svetovnonazorskega principa uresničila samo z literarnimi sredstvi oziroma z ubeseditvijo. Čim silnejša je nadvlada ene same je-

⁶ Prim. Ju. Tynjanov, *op. cit.*

zikovne strukture, tem večja je ideološka enoznačnost literarnega dela in tem močnejša bo zato tendenca k vodenju zastavljenega »ideološkega« problema do »končne rešitve«, čim bolj pa bodo različne jezikovne strukture segale ena v drugo in se medsebojno po- gojevale, tem bolj bo literarno delo »ideološko nezaključeno« in tem bolj bo iskanje »re- šitve« zastavljenih problemov odprto različnim možnim potem razvoja. Rešitev je vezana na vrednostno lestvico in v literarnem delu je vrednostna lestvica v bistvu hierarhija je- zikovnih struktur znotraj teksta samega. Ko to jezikovnoideološko hierarhijo določimo, se nam ne bo razkrila samo učinkovita veljavnost predlagane »rešitve« (ali »ne-rešitve«), temveč tudi večja ali manjša upravičenost operiranja z romaneskno vrsto kot z nepremič- nim sistemom, ki naj bi ga žanrsko opredeljevala le izbira zunajliterarne stvarnosti (psi- hološki roman, miljejski roman, pustolovski roman, kriminalka itd.).⁷

Milan Dolgan

Pedagoška akademija v Ljubljani

OBLIKOVANJE NASLOVA IN RAZČLENITVE (DISPOZICIJE)

Dobrodošla in potrebna je osnovna teorija (izobrazba) o *zgradbi naslova*, to je o možnostih njegovega oblikovanja (formulacije).

Glede zgradbe naslova se najprej zavedajmo, da je naslov lahko *stavčen*, lahko je tudi *zlo- ženostavčen*. Primeri:

Mary se predstavi, *Drečnik Andrej govori*, *Smili se mi, ker ima družino* (črtica Berte Golob), *V šolo radi hodimo* (Berilo za 1. in 2. razred posebnih osnovnih šol), *Že berem in pišem* (na- slov učbenika; v zadnjem času so moderni stavčni naslovi učbenikov), *Plesala je eno po- letje* (roman, film), *Slovenci drvijo po gobe*, *Zidali brez malte* (oboje v »Delu«, značilna je opustitev pomožnega glagola), *Zemlja se z nami premika* (roman M. Kranjca), *Medvedek zleze vase* (radijska igra F. Puntarja), *Naredi sam* (podnaslov: Leksikon hišnih del in in- pravil), *Moj otrok je drugačen* (psihološka knjiga), *Narodnoosvobodilni odbori morajo postati resnični začasni nosilci ljudske oblasti* (članek E. Kardelja iz leta 1941).

Za stavčni naslov je značilna osebna glagolska oblika. Stavčni naslov je tudi tale (je pač skrajšan): *V gorah nevarnost plazov velika*. Ali pa: *V gorah velika nevarnost plazov*. Ne- stavčno pa je oblikovan takole: *Velika nevarnost plazov v gorah*.

Zanimivo je, da lahko nastopa kot naslov samo odvisnik brez glavnega stavka, kar sicer ponavadi ne srečamo, razen v zgodbah in v dramatikih kot odgovor na vprašanje. (Npr.: *Zakaj ne sadiš kumar? – Ker kumar pri nas ne jemo.*) Primeri *odvisniških* naslovov:

Ko se otrok odtrže (novela D. Lokarja), *Če se na razpis delovnega mesta javi samo en kan- didat* (članek v časopisu *Delavska enotnost*), *Da bi se bolje razumeli* (psihološka knjiga),

⁷ Tako zastavljeno vprašanje nam namreč ponuja možnost, da se romanu približamo ne samo kot vrstnemu pojmu, ampak predvsem z vidika posebne ubeseditve veliko obsežnejših estetskih kategorij, med katerimi je za rusko-sov- jetski roman dvajsetih let še posebno značilna *groteska* (prim. Skaza A., *Groteska v literaturi (poskus historičnotipo- loške opredelitve)*, JiS, XXIII, 1977/78 št. 3–4, str. 71–81).