

*Spis posega v naratološka vprašanja moderne proze, ki izpričuje proces stopnjevanje paradigmatizacije svoje strukture. Pojem paradigmatizacije ob tem ni mišljen zgolj kot literarnoteoretska, ampak tudi kot filozofska oznaka s širšimi duhovnozgodovinskimi implikacijami. Pričuje razpravljanje je preliminarno in razlaga predvsem temeljne koncepte, kot so strukturiranost literarnega dela glede na zakonitosti običajne rabe jezika (prvi del) ter problem pesniške in prozne strukture (drugi del). Tretji del obravnava pojem paradigmatizacije in možne kategorialne zamenjave ter kritično sooča problem paradigmatičnega principa z Lotmanovim konceptom priključevanja (prisoeдинenie).*

Jola Škulj  
**PARADIGMATI-  
 ZACIJA  
 PROZNIH  
 STRUKTUR**

**Diskusija  
 pojmov**

Transformacija, ki jo formalno in vsebinsko izpričuje sodobna pripovedna proza, je tako izrazita, da za vajeno branje, prilagojeno tradicionalnemu romanu, predstavlja določene ovire ali zadržke. Vendar če naj bo moderni roman kot specifična umetniška praksa nekaj zares zavezujočega, potem mora biti opredeljen s takšnimi določili, ki so usodnejši korelat svojega časa.

Razpravljanje pod gornjim naslovom ima za cilj sistematično premisliti, kaj pomenijo posamezne poteze, ki označujejo proces modernizacije romana, in ob tem poiskati sistemsko določila ter historični smisel procesa, hkrati pa opozoriti na metodološko možnost, ki s svojim instrumentarijem omogoči analizo gradiva, tako da po tej poti pridemo do sklepne teze, da gre v tekstih, ki izstopajo iz pretekle tradicije proze, za takšno modifikacijo, ki ji rečemo paradigmatizacija proznih struktur. Problem je na nivoju drugačne analize – v kontekstu Heglovih določil o literarnih vrstah in bistvu epoh – mogoče do neke mere preverjati tudi kot vprašanje lirizacije proze. Vprašanje o sistemskih določilih in historičnem smislu se pravzaprav nanaša na iskanje dominante, ponavljajoče se strukture, modela, jezika, gramatike ali narativne kompetence, skratka, implicira iskanje takšne občosti, ki veljavno zadeva vso divergentno naravo moderne romaneskne prakse 20. stoletja, pa tudi posamezne nastavke znotraj tradicionalnega evropskega romana. Gre torej za poskus ugotavljanja temeljnega določila moderne proze, takšnega, ki obvladuje zlasti makronivoje, pa tudi mikronivoje pripovednih tekstov, to pa je možno zato, ker je to določilo historično zaznamovano in opredeljivo.

Tema o paradigmatizaciji se nanaša na vprašanje, kaj so konstrukcijski principi moderne proze, zanima jo modifikacija relacijskih odnosov v pripovednem tekstu. Če naj bo takšno določilo zares obče, potem mora pojasnjevati in integrirati specifične narativne poteze, ki pripadajo transformaciji tradicionalne prozne sistemskosti na vseh nivojih, formalnih in vsebinskih. Zaslediti ga moramo tako v romanu toka zavesti kot novem romanu in njegovi naslednji varianti novem novem romanu, prav tako v vsem tako imenovanem avtotematskem romanu ter sploh v tistih tekstih, ki jih označujemo s pojmom polifonični oziroma dialoški roman. Opredeljevati in utemeljevati mora znane attribute tega tipa pripovedništva, kakršni so antipsihologizem, fragmentarnost, simultanizem, nelinearni način pripovedi, izneverjanje zahtevam sintetičnega poteka, ukinjanje narativne progresije, princip digresije in dislocirane pripovedi, problem sprevrnjene temporalnosti, prekrivanje epizod, »slikarski« način pisanja, kontrapunktična kompozicija; pojasnjevati mora koncepcijo romana kot »imaginarnе psihologije« (Ortega y Gasset), problem notranjega monologa in drugih potez pripovedi toka zavesti, pojav spacialne forme (J. Frank), serialne kompozicije oziroma odprte forme. Takšno določilo mora osvetliti tudi znane ugotovitve o modernem tipu pripovedništva, kot so reduciranje romanesknega dogajanja, navidezno izginjanje ali banalizacija zgodbe, upadanje vsebinske komponente in intenziviranje formalnega plana pripovedi, razložiti tendenco h krajši formi pripo-

vednih tekstov s poudarjeno formalno oblikovanostjo in številnimi korespondencami vsebinskega plana, izginjanje ideologije iz romana, banalizacijo junakove akcije, marginalnost dogajanja z marginalnimi tipi junakov, tip pripovedi, ki je bolj prikaz stanj kot pravo dogajanje, drobljenje zgodbe na brezštevilne motive (literarni pointilizem), pripoved kot niz slik, statičnih situacij, podanih skozi sočasne, dolge, nedokončane ali razveljavljene opise, simbolnost oziroma paraboličnost pripovedi in podobno.

Pričujoča obravnava problema paradigmatizacije proznih struktur je preliminarna in pripravlja ter ureja le izhodiščni repertoar pojmov oziroma metodoloških postavk, potrebnih za analizo takšnih historično pogojenih premikov v strukturiranosti moderne proze. Gre le za najsplošnejša metodološka pojasnila, v središču pa je diskusija kategorij, zajetih v naslovu, za katere je razvidno, da pripadajo vokabularju tiste novejšje literarne teorije, ki jo označuje prizadevanje za sistematizacijo in metodološko izčiščenost izhodišč ter izgradnjo lastnega deskriptivnega jezika, torej takšne, ki izpričuje prizadevanje za konceptualizacijo oziroma uvedbo nedvosmiselnih kategorij, kar govori o težnji k vzpostavljanju nomotetične znanosti o literaturi.

Obravnava se giblje v sečišču literarne teorije z lingvistiko in filozofijo, kajti zanima jo, ali je na osnovi analize temeljnih jezikovnih določil, kot jih je razbrati v funkciji konstrukcijskih principov teksta, mogoče formulirati bistvo moderne proze, historični smisel njene strukture. V filozofiji (Hume, Peirce, Whorf) in lingvistiki (Kruszewski, Saussure, Hjelmslev, Jakobson) sta bila tudi izhodiščno definirana pojma paradigmatičnost in sintagmatskost s svojimi dubletami, ki jih je zaradi preglednosti verjetno potrebno navesti. Alternativni izrazi za paradigmatičnost (Hjelmslev) so asociacijski princip (Saussure), princip podobnosti ali *resemblance* (Hume, Peirce) ter princip selekcije, similaritete ali ekvivalence (Jakobson), medtem ko je pojem sintagmatskosti zamenljiv z izrazi kontigviteta, stičnost oziroma princip sosedstva ali kombinacije. Oba pojma, paradigmatika in sintagmatika, se v območju literarne vede utrjeno uporabljata, kadar razpravljamo o konstrukcijskih principih teksta.

Samo vprašanje o konstrukcijskih principih teksta je osrednje za problem strukturiranosti teksta,<sup>1</sup> predvsem pa je v najtesnejši zvezi z osnovnimi določili, ki tekst vzpostavljajo kot umetniški tekst. Tega vprašanja o konstrukcijskih principih seveda ne smemo zamenjevati s kompozicijskimi vprašanji, ker se problema nikakor docela ne prekrivata. Pri tem je potrebno še poudariti, da določila umetniškosti teksta nikakor ne razumemo samo kot občo, sistemsko kategorijo, ampak predvsem kot nekaj historičnega in zato spremenljivega. S takšno koncepcijo pojma konstrukcijskih principov pa se v določenem obsegu že odmikamo od Lotmana, po katerem smo pojem povzeli.

Ob problematiki konstrukcijskih principov teksta je nujnih še dvojje pojasnil. (1) Vprašanje o konstrukcijskih principih se veže na vprašanje *teksture* ali *površinske strukture* (surface structure), to je, na vprašanje integriranja tekstnih elementov v večje sklope, višje enote. S tem so povezana tudi vprašanja formiranja tekstne realnosti ali tako imenovane pesniške resničnosti. Problematiko konstrukcijskih principov teksta je mogoče povezati z vprašanji prekodiranja primarnega, občejezikovnega sistema v sekundarni modelativni jezikovni sistem umetniškega tipa, kar seveda istočasno pomeni, da gre tudi za vprašanja »prekodiranja«<sup>2</sup> izven teksta obstoječe realnosti v realnost literarnega tipa. Prekodiranje je vedno rezultat specifičnega funkcioniranja paradigmatične in sintagmatske osi v strukturi umetniškega teksta. Ta izrazito v okviru semiologije zastavljena vprašanja so pri Lotmanu navezana na znane Jakobsonove ugotovitve o naravi umetniškega teksta, kakršna pogojuje »literarnost«, na ugotovitve torej, ki brez dvoma implicirajo možen odgovor o ontološkem

statusu umetnosti. (2) Ko povežemo vprašanje o konstrukcijskih principih in paradigmatizaciji, mislimo tudi na *globinsko tekstno organizacijo* (deep structure), ne zgolj na vprašanja narativne sintakse, pač pa na vprašanja *globlje* semantične strukture, na določila, ki opredeljujejo takšne probleme romana, kot so *récit*, zgodba, akcija, stroj junaka, pripovedna perspektiva in podobno, iz česar je razvidno, da si pojem konstrukcijskih principov teksta podreja tudi kompozicijska vprašanja in da tako implicira tudi duhovnozgodovinska določila.

V tem smislu je razumeti tudi zastavitev vprašanja o paradigmatizaciji proznih struktur, ki ga moramo v zadnji fazi povezati s filozofsko problematiko o novih ontoloških in antropoloških koncepcijah. Toda zastavitev takšnega vprašanja zahteva, da bi predhodno razvili vprašanje o romanu, o njegovih izhodiščih in od tod izvirajočih določilih za tradicionalni roman, čemur pa se je potrebno tu odpovedati, saj je pomembno najprej dati naslednja pojasnila v zvezi z naslovom. Kaj razumemo pod pojmom struktura? Kaj pomeni pojem prozna struktura, in predvsem, kaj so diferencialna določila proze glede na poezijo? Kaj pomeni paradigmatizacija?

1. *Pojem strukture* razumemo v skladu z uveljavljenim semiološkim pojmovanjem, ki ugotavlja, da je pojav umetniškega teksta opredeljen s specifično strukturiranostjo jezika, pri čemer ta strukturiranost nastaja prav zaradi posebnosti konstituiranja umetniškega teksta glede na paradigmatiko in sintagmatsko os. Najbolj koncizna je ta opredelitev umetniškega teksta v Jakobsonovi formulaciji, ki pravi, da gre v pesniškem tekstu – pri čemer moramo pojem *pesniški* razumeti kot sinonim za *umetniški* oziroma kot nemški pojem *Dichtung* – za projekcijo principa ekvivalence z osi selekcije (paradigmatičnosti) na os kontigvitete (sintagmatičnosti) in se zato v takšnem tekstu vprašanje ekvivalentnosti postavlja v zvezo z vsemi jezikovnimi enotami, z vsakim govornim planom. Na to strogo in precizno formulo o mehanizmu umetniškega jezika se je zdelo potrebno sklicevati tudi Lotmanu v samem izhodišču razpravljanja o strukturi umetniškega teksta. Vzpostavljanje specifičnih odnosov med jezikovnimi znaki umetniškega teksta je *differentia specifica* od neumetniške rabe jezika in je temeljni pogoj, da se tekst vzpostavi kot umetniški. V tem smislu je mogoče pojav in smisel obstoja besedne umetnosti razumeti tako kot Mukačovski, ki pravi, da je »pesniški jezik, prepojen z estetsko avtoteličnostjo, posebej opremljen, da prenovi človekov odnos do govornega akta in da prenovi odnos govora do mnogoplastne realnosti ter da s tem razkriva notranjo zgradbo jezikovnega znaka in kaže na nove načine njegove uporabe« (prim. *O jazyce básnickém*, Slovo a slovesnost VI, 1940)<sup>2</sup>, kar povsem ustreza tudi tisti znani Lotmanovi opredelitvi bistva umetniškega teksta, ki pravi, da umetnost s svojim posebnim avtoregulativnim sistemom »razlikovanja enakega in izenačevanja različnega« formira novo semantiko, ki ne obstaja na nivoju naravnega jezika. Nastajanje dodatnih pomenov je v bistvu vprašanje prekodiranja običajnega jezika v umetniški jezik oziroma izvenumetniške realnosti v realnost umetniškega teksta in v tem kontekstu je podana tudi Lotmanova definicija strukture. Toda preden citiramo to definicijo, je potrebno navesti še nekatere opredelitve osnovnega mehanizma umetniškega teksta.

Ker je v umetnosti, kot smo že omenili, *princip ekvivalence uveljavljen tudi na osi kombinacije*, pride do izenačevanja sosednih (sicer neenakih) enot, tako da kontigviteta razmerja obvladuje tudi odnos ekvivalence in obratno. Ta avtoregulativni sistem imenuje Lotman so-proti-postavljanje (rus. so-protivopostavlenie) in to predpostavlja odkrivanje enakega v različnem in razlike v enakem. Ta princip razlikovanja enakega in izenačevanja različnega leži v samem temelju umetniškega jezika, ki je kot začetni tip<sup>3</sup> nastal prav kot razlika od naravnega jezika (zato ima-

jo začetni tipi umetniškega jezika tudi največ pravil oziroma prepovedi) in se skozi zgodovino dogaja kot približevanje realnosti in kolokvialni rabi jezika, dokler opozicija seveda ne izgubi svojega pomena in ne začne delovati tendenca v drugo smer. Zaradi pojava so-proti- postavljanja sta principa selekcije in kombinacije v umetniškem tekstu drugačna kot v običajni rabi jezika. Princip ekvivalence v umetniškem jeziku izenačuje, kar v naravnem jeziku ni izenačeno, in princip kombinacije kombinira, kar se v naravnem jeziku ne more kombinirati, tako da sta kombinacija in selekcija elementov v umetniškem tekstu možni tudi v takšnih primerih, ko v običajnem jeziku nista, prav s tem pa prihaja do prekodiranja ali do pojavljanja dodatnih pomenov. V zvezi z mehanizmom izenačevanja različnega in razlikovanja enakega je tudi vprašanje vezanosti in nevezanosti umetniškega jezika, s tem pa pojem strukture.

Vprašanje vezanosti in nevezanosti je v bistvu vprašanje o sistemskosti in nesistemskosti v verbalni umetnosti. »Pesniška urejenost je videti z občejezikovnega stališča kot neurejenost, toda pojavlja se (ko tekst sprejmemo kot umetniški) tendenca, da se kakršna koli neurejenost teksta razume kot urejenost posebnega tipa« (Lotman, str. 140). Neurejenost, nesistemskost umetniškega jezika je namreč samo navidezna. »Umetnina živi od discipline,« je 1857 zapisal Théophile Gautier, vendar ima ta misel njegove poetike mnogo bolj obči pomen. Umetniški jezik res opušča urejevalne principe naravnega jezika (tako glede kombinacije, npr. sintaktične, kot glede selekcije, npr. izbor leksemov, pojav metafore), toda pri tem izpostavlja drugačen tip sistemskosti. Gre za komplementarnost, ki jo je – po Lotmanu – mogoče strniti v naslednji zakon:

1. težnja k opuščanju občejezikovnih pravil kombiniranja segmentov je aktivna z rastočo mero in tu gre za *naraščajočo minimalizacijo prepovedi*;

2. ta težnja k rastoči neurejenosti istočasno pogojuje *naraščajočo urejenost druge, pesniške strukture*.

Prva ugotovitev je v zvezi s tem, da pesniška konstrukcija ukinja redundantno jezikovne konstrukcije in pri tem izpostavlja lastno minimalno mero redundance. Kar pravi druga ugotovitev, omogoča, da se pesniški tekst sploh vzpostavlja kot informacija in hkrati kot informacija specifičnega, zasičenega tipa, s specifično gostoto, tako da je informativna tudi formalna struktura jezika. »Struktura je informacija [...] Lepo je informacija« (Lotman, str. 200). Omenjena specifična gostota pa je posledica dejstva, da pesniški znaki ne pripadajo nivoju govora (*parole*), pač pa glede na to, da jih obvladuje lasten sistem pravil, predstavljajo nivo jezika (*langue*). Specifična gostota, informacijska zasičenost, formiranje nove semantike, pojav polivalentnega jezika umetnosti oziroma, kot bi rekel W. Empson, *ambigvitet* pesniškega izraza – vse to izhaja iz dejstva, da je umetniški tekst *langue*, ne pa *parole*, to je, da formira svoj lastni kod. Tudi znana Lotmanova ugotovitev o navidezni razliki med neumetniško in umetniško komunikacijo, ki pravi, da je prva konstituirana dominantno po principih semantike, druga pa po dominanci formalnih principov, govori o poudarjeni urejenosti, sistemskosti ali strukturiranosti jezika umetniškega teksta. »Struktura naravnega jezika [...] se povsem avtomatizira. Vsa govornikova pozornost je usmerjena na sporočilo – percepcija jezika (koda) je povsem avtomatizirana. V umetniških sistemih sedanjega tipa je sama struktura umetniškega jezika informativna v aktu komunikacije. Zato se sama ne more nahajati v stanju avtomatizma.« (Lotman, str. 190) Pri vsem tem je treba poudariti, da urejenost umetniškega teksta ni izvedena do kraja, zato se tudi ne avtomatizira in ne postane strukturno redundantna, neinformativna. Možno je reči, da se urejenost teksta ves čas javlja samo kot »tendenca k organiziranju, ki raznorodni material razvršča v ekvivalentne nize, vendar hkrati ne ukinja njegove raznorodnosti.« (str. 189).



Vsekakor gre v umetniškem tekstu za določeno sistemskost, za takšne odnose med elementi (na različnih, višjih in nižjih nivojih), ki med seboj korelirajo in tako vzpostavljajo enotnost v različnem. Sistemskost ali vzpostavljane enotnosti v različnem pomeni pri tem prav tisto, kar pravi Jakobsonova formulacija o zakonitosti umetniškega jezika, da je princip ekvivalence (tj. princip sistema oziroma istosti) uveljavljen na osi kombinacije (princip mnogoterosti, različnosti). Ravno omenjeno formulacijo o enotnosti v mnogoterosti pa je mogoče razumeti kot opredelitev pojma strukture. Lotmanova definicija strukture je podana per negationem: »Niz s popolnoma ukinjenimi omejitvami kombiniranja (da se za vsakim elementom z enako verjetnostjo lahko pojavlja katerikoli od mogočih naslednjih elementov) ni struktura. Pogoj [...] je, da množica diferencialnih potez vsakega od njih predstavlja presek vsaj enega elementa.« (str. 136) Struktura umetnosti je metaforično opredeljena kot *to in ne to, znani neznanec, nepopolna ekvivalentnost*. Navedimo ob tem samo še eno njegovo formulacijo, s katero opredeli, kaj je struktura, ki določa umetniški tekst. »Relacijska struktura ni zbirka umetniških detajlov, temveč množica odnosov, ki je primarna umetniškemu delu in tvori njegovo osnovo, njegovo realnost. Vendar se ta množica ne organizira kot večnadstropna hierarhija brez notranjih presekov, temveč kot kompleksna struktura, ki jo tvorijo podstrukture v medsebojnih presekih in z večkratnimi vstopanji enega in istega elementa v različne konstrukcijske kontekste. Prav ti preseki tudi konstituirajo »umetnost« umetniškega teksta. [...] To je zakon umetniškega teksta: kolikor več zakonitosti se križa v dani strukturalni točki, toliko bolj je videti individualen.« (str. 120) Takšna opredelitev pojma umetniške strukture nakazuje tudi povezavo z aksiološko problematiko.

Pojem strukture označuje torej sistemskost umetniškega teksta in sicer sistemskost relacij različnih nivojev znotraj teksta in izvenekstovnih relacij, med katere sodi tudi relacija do zgodovine. Do neke mere se s pojmom strukture kot relacijskosti ujema tudi pojem konstrukcijski principi teksta, prav tako pa zlasti s tradicijo ruske formalistične šole uveljavljeni pojem postopka, toda ti pojmi nam lahko pomenijo sinonime samo, če nosijo implikacijo zgodovinske označbe. Lotman se je od pojma postopek<sup>4</sup> distanciral, ko ga je glede na formalistično pojmovanje bistveno korigiral in dopolnil. Pojem postopka se je nanašal tako na konstrukcijska kot tudi kompozicijska vprašanja in seznam postopkov je predstavljal končno možnost opredelitve posameznega teksta. Pojem postopka je označeval materialno danost teksta. V strukturalnem pristopu pa je ta pojem korigiran tako, da predstavlja samo strukturalni element z določeno funkcijo.

Za sklep k prvemu vprašanju lahko rečemo, da moramo, (1) pojem strukture torej razumeti ne le kot tipološko (sistemsko) kategorijo, temveč kot kategorijo, ki označuje zgodovinskost; (2) da se pojem strukture prekriva s pojmi sistemskost, relacijskost, konstrukcijski principi, hkrati pa je pogoj za obstoj teksta in za njegovo umetniškost.<sup>5</sup> Tudi našo rabo paradigmatskosti in sintagmatskosti v zvezi z modernim in tradicionalnim romanom je potrebno razumeti tako, da pojma označujeta specifične, historično utemeljene relacijske odnose.

Omenjenim pojasnitvam pojma struktura pridružimo samo še nekaj definicij:<sup>6</sup>

*struktura*

- »avtonomna entiteta notranjih odvisnosti« (Hjelmslev, citira Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966, 97)
- »notranja urejenost enot nekega sistema« (Benveniste, 1966, 96)
- »tista regulativnost, ki omogoča v nizu, da je transformacija enega elementa nujno vzrok določenih komplementarnih transformacij drugih elementov« (Goldmann, *Littérature et société*, 1967, 87)

- sistematičnost sistema  
sistem
- celoten spoj, konstruiran iz »enot, ki so vzajemno pogojene« (Benveniste, 1966, 96)
- vzajemna pogojenost = struktura

2. Drugo vprašanje odpira *problem prozne strukture*. Toda kako zavstavi vprašanje o razliki med prozo in poezijo, če je princip poezije identičen s principom umetniške strukture, naše vprašanje o prozi pa ima v mislih prozna besedila, ki jim gre tudi status umetniškega teksta. Težava vsekakor opozarja na neko identiteto prozne in pesniške organizacije. Toda ali je to res? Vsakdanja skušnja daje drugačen odgovor, saj se ji opozicija proze in poezije zdi prej analogna opoziciji neumetnosti in umetnosti, kar sugerira tudi sama etimologija izraza proza.<sup>7</sup> Toda takšna predpostavka počiva lahko samo na videzu in ne more imeti vrednosti verodostojnega odgovora, če problema analitično ne pretresemo. Problem razlike proze in poezije je vsekakor kompleksen, kar je ne nazadnje posledica medsebojnega vpliva njunih posebnih določil skozi zgodovino literature.

Odgovore o distinktivnih določilih proznega jezika glede na jezik poezije moramo iskati v zvezi z vprašanji o tipologiji umetniških jezikov, pri čemer se je hierarhičnost teh tipologij formirala glede na izhodiščni kriterij organiziranosti vsakdanje rabe jezika. Znani sta tipologiji Tomaševskega in Czernyja, ki ugotavljata hierarhijo *vsakdanja raba jezika – proza – poezija*, toda za tipološkost upoštevatava oba samo sinhroni kriterij, ki nujno pripelje do napačnih zaključkov. Tipologija umetniških jezikov pa je veljavna samo, če upošteva tudi določene historične premise. Namreč, če naj hierarhija, ki jo postavljata B.V. Tomaševski in Zygmunt Czerny – po Markiewiczzevih navedbah tudi Jakobson – zares ustreza resničnemu stanju o različni kompleksnosti organizacije jezikov, potem se vsekakor pojavlja vprašanje, kako je mogoče, da se tako v grški kot rimski literaturi (in podobno bi lahko ugotavljali tudi za druge evropske literature) lirika, ki naj bi bila višje organizirani jezik, pojavi v zgodnejši fazi razvoja kulture kot proza.

V ta paradoks je bistveno zarezal Lotman s predpostavko, »da je umetniška proza nastala na temelju določenega pesniškega sistema kot njegova negacija« (str. 150); to mu omogoča, da je omenjene tipologije postavil na glavno, tako da je hierarhija organiziranosti umetniških jezikov po njegovem *kolokvialni govor – pesem – »klasična poezija« – umetniška proza*. Ta tipologija upošteva temeljno naravo umetnosti, ki jo izraža formula »to in ne to«, kar pomeni, da je izhodiščni tip umetniške literature, kar je izpričano bila poezija, nastal kot poudarjena razlika od običajne rabe jezika, to pa ustreza dejanskemu zgodovinskemu zaporedju pojava poezije in proze.

Toda paradoks o razliki med poezijo in prozo z Lotmanovo opredelitvijo hierarhičnosti razmerja še vseeno ni zadovoljivo rešen, še predvsem, če upošteevamo dejstvo, da stoji grška lirika klasične dobe po svojih estetsko-vrednostnih kriterijih mnogo više od kasnejše helenistične proze, in to ne samo glede na današnji okus, temveč tudi za tisti čas, saj je produkcija helenističnih romanov veljala za trivialno. Če že ne povsem analogen, potem je temu vsaj precej soroden problem srednjeveške literature. Vemo, da so se snovi bretonskega cikla sprva podajale v verzih kot epika, kasneje v verzih romanov in ob zatonu srednjega veka v prozi, kar navadno razlagamo kot degradacijo teh snovi in kar spet ne more podpirati teze o apriorno višji strukturalni organiziranosti proze. Lotman pa o višji strukturalni organiziranosti proze v odnosu do poezije govori še na več mestih. Med drugim poudarja, da je »proza kot umetniški fenomen kompleksnejša struktura kot poezija« (str. 149) oziroma »da je mo-

deliranje umetniškega proznega teksta neprimerljivo težja naloga kot modeliranje poezije« (str. 153). Protislovje, ob katerega smo zadeli, je razrešljivo, če upoštevamo, da se predpostavke o razmerju poezije in proze nanašajo izključno na umetniško prozo, za to pa lahko zares trdimo, da je nastala na izhodiščnih vzorcih poezije. Toda kakor je že res, da je pojav umetniške proze koreliral s predhajajočimi pojavi umetniške poezije, pa moramo priznati, da gre pri umetniški prozi tudi za korelacijo z neumetniško prozo, česar v omenjeni zvezi Lotman ne pove. Ta fundus je na pojav umetniške proze očitno deloval zaviralno. Neumetniška proza je obstajala že pred umetniško, npr. Herodotove zgodbe, ki nekaterim veljajo za zgodovino, a jih moremo jemati tudi drugače, vsekakor pa kot osnovo za nastanek proze. Prav tako so za historije, potopise itd. deloma veljali še nekateri helenistični romani. Da je proza kot umetnost kasen pojav, je nesporno. Bolj problematično je jasno določiti čas nastanka umetniške proze, kolikor ni to proces, ki traja še danes. Takšna predpostavka se zdi še najbolj upravičena in v tem smislu je treba tudi v tezi o paradigmatizaciji proznih struktur videti postavke, ki govorijo o procesu formiranja umetniške proze. Začetne forme proze so bile preplet zgodovine, potopisa, filozofskega traktata. Elementi referencialne funkcije jezika so bili v teh tekstih tako poudarjeni, da je pesniška funkcija docela nerazvidna, če je sploh bila prisotna, prav zato pa je tudi problem, ali sploh sodijo v območje umetnosti. Prisotnost retoričnih obrazcev v teh tekstih ne pomeni umetniškega oblikovalnega hotenja, saj je enake figure uporabljalo tudi govornišvo nasploh.

Toda vprašanje o razliki med poezijo in prozo še vedno ni ustrezno razrešeno. O problematičnosti te razlike govorijo tudi naslednji Lotmanovi stavki: »Gledanje na poezijo in prozo kot na nekakšne samostojne, medsebojno razmejene konstrukcije, ki jih je mogoče opisati brez vzajemne korelativnosti ('poezija je ritmično organiziran govor, proza je običajen govor'), nepričakovano pripelje raziskovalca pred nemožnost, da bi se ta dva pojavi razmejila. Ko se srečuje s preobiljem prehodnih form, je prisiljen sklepati, da trdne meje med verzi in prozo sploh ne more potegniti.« (str. 150–151) Sorodno stališče je imel tudi Tomaševski: »Bolj naravno in plodno je, če verza in proze ne preučujemo kot dveh področij s trdno mejo, temveč kot dva pola, dvoje težišč, okrog katerih so se zgodovinsko razvrstila realna dejstva. [...] Upravičeno je govoriti o bolj ali manj proznih, o bolj ali manj verzni poeziji. [...] Možno je napraviti sklep: da bi razrešili osnovno vprašanje o razliki med verzi in prozo, je koristnejše, če ne preučujemo mejnih pojavov. [...] V prvi vrsti se je treba posvetiti najbolj tipičnim, izrazitim formam verza in proze.« (Stih i jazyk, 1959, 7–8)

Kakorkoli je že takšen predlog vabljev, pa nam o razliki med prozo in poezijo vendarle še nič ne pove. Bolj dialektično kot Tomaševski gleda na problem razmejitev J. Hrabák, ko poudarja, da sta proza in verz *opozicionalni strukturalni dvočlen* in da se za sodobnega bralca *proza in poezija vzajemno projicirata*, kar pomeni, da je poezija za recepcijo proze pomemben izventekstovni strukturalni element in obratno. Razpravljajoč o mejnih formah poezije in proze, o svobodnem verzju in poetični prozi, postavi Hrabák naslednja teorema: »Kolikor je v verzni formi manj elementov, po katerih se verzi razlikujejo od proze, toliko bolj jasno moramo razlikovati, da ne gre za prozo, ampak ravno za verz.« (Uvod do teorije verše, 1958, 7) »V primeru, ko avtor poudari v prozi tipične elemente verza, ta meja [s poezijo] ne samo da ni odpravljena, temveč nasprotno postane najbolj aktualna.« (Remarques sur les correlations entre le vers et la prose, surtout les soi-disant formes de transition, v: Poetics, Poetyka ..., I, 1961, 241)

To so že ustrežnejša stališča, ki govorijo o določeni tipološki korelativnosti poezije in proze, medtem ko je bilo stališče Tomaševskega nu-

jen rezultat formalističnega gledanja in razkriva vso svojo metodološko nezadostnost. Formalistični pojem postopka se je nanašal samo na materialno prisotne elemente teksta in ni upošteval, da je dana organizacija teksta tudi funkcija predhajajočih postopkov in stilov. Lotmanova definicija, kaj je verz in kaj proza, podaja prav takšno kritiko razmejitev poezije in proze: »Biti verz, biti proza – to ni samo materialno izražen strukturni sklop nekega teksta, temveč tudi funkcija teksta, pogojena s tipom kulture v celoti, kakršne ne moremo vedno enoznačno izvajati iz njegovega grafično fiksiranega dela.« (str. 150) In še: »Predstava o meji med verzi in prozo se povezuje ne samo z realizacijo v tekstu [danih] posameznih elementov strukture, temveč tudi z njihovo semantizirano odsotnostjo.« (str. 152) Zanimivo je, da Lotman pri vsej svoji kritičnosti nikjer ne oporeka Jakobsonovim formulacijam o distinkciji proze in poezije, ker ju ta opredeljuje kot binarni par.

Poezijo in prozo moramo potemtakem razumeti v njuni medsebojni korelativnosti in v vsakokratnem specifičnem historičnem razmerju. Korelativnost je torej tipološka in historična.

Tipologija, kakršna je Lotmanova, izhaja iz historičnih dejstev in predpostavlja, da je struktura proze kompleksnejša od poezije, to pa zato, ker je nastala proza na temelju določenega pesniškega sistema kot njegova negacija. Da bi bil prozni jezik, ki nima distinktivnih potez glede na vsakdanji neumetniški govor, zgodnejša realizacija umetnosti, je nemogoče. Izhodišni tip umetniške literature je po njegovem vsekakor lahko samo poezija. »Pesniški govor je v začetku edini možni govor besedne umetnosti« (str. 143), to pa zato, ker se je samo evidentna različnost pesniškega govora od vsakdanjega lahko estetsko percipirala. V tem smislu je mogoče razumeti, zakaj je v najzgodnejšem obdobju estetskega ustvarjanja – po Heglovi terminologiji – možna samo simbolna umetnost.

Teorem, ki ga v tej zvezi postavi Lotman, strukturno pojasnjuje tudi smisel kasnejšega zasnutka mimetično-imitacijske umetnosti. »Da bi postal material umetnosti, se jezik na začetku osvobaja podobnosti z vsakdanjim govorom. Šele kasnejši razvoj vrača umetnost prozi, toda ne v prvotni neoblikovanosti, temveč samo v njegovi imitaciji. Tako prihaja do pojava prozaizma, 'pesniške svobode' v poeziji in prozi, v literaturi v celoti. Vendar je ta naknadna enostavnost umetniško aktivna samo na temelju velike in v bralčevi zavesti stalno prisotne pesniške kulture.« (str. 144–145) Poezija in proza korelirata med seboj torej v samem procesu zgodovine in v tem smislu govori tudi Lotman, da se obdobja dominacije poezije in proze menjajo po določeni zakonitosti, kar spominja na dobro znane, pa povsem ahistorične konstatacije Fr. Schlegla o menjavanju klasičnega in romantičnega stila. V tem smislu je možno opisati tudi neko konstanto, ki obvladuje historični razvoj umetniških jezikov. Lotman sklepa takole: ker »izhodišni tipi predstavljajo sisteme z maksimalno izraženim številom omejitev«, se kasnejša evolucija po pravilu dogaja kot »opuščanje določenih prepovedi ali premeščanje [teh] v razred fakultativnih«, tako da se *evolucija subjektivno dojema kot poenostavljanje začetnega tipa*. Ob tem Lotman tudi poudarja, da so se umetniški prevrati glede na izhodišni tip dogajali pod geslom boja za »naravnost in enostavnost«, proti »umetnostnim« omejitvam prejšnjega obdobja. (str. 149) Te ugotovitve bi ustrezale *procesu prozaizacije umetniške kulture*. Toda to je samo subjektivni vtis, strukturno gre za vedno bolj kompleksno konstruiranje umetniških tekstov, to pa ustreza procesu poetizacije umetniške kulture, tistemu, kar označujemo s pojmom paradigmatizacija.

Ob tem problemu smo se deloma že približali tretjemu vprašanju, ki naj pojasni, kaj pomeni pojem paradigmatizacije, a še prej moramo zaradi večje preglednosti dati nekatere preliminarne odgovore, na kaj se nanaša pojem proze v našem naslovu. Z njim mislimo predvsem poteze, ki pripadajo tipično proznim strukturnim principom, pod čemer pa npr.



Lotman razume predvsem dvojje, (1) prozaizem na nivoju stila in (2) si-  
zejnost na nivoju kompozicije. Pri tem gre zlasti za roman, in dodati je  
mogoče še nekatere poteze, med drugim (3) narativno progresijo in pred-  
vsem (4) na videz poudarjeno referencialnost jezikovnega znaka, kar po-  
meni, da so elementi referencialne funkcije jezika tako izraziti, da je pe-  
sniška funkcija povsem potisnjena v drugi plan ali pa sploh nerazvita. V  
zvezi s problemom referencialnosti je tudi (5) vprašanje imitacijskosti in  
fiktivnosti, pri čemer se zdi – to ustreza tudi Lotmanovim ugotovitvam  
– da tipično prozni tekst (cf. tradicionalni roman) običajno vsaj na videz  
ni poudarjeno fiktiven.

Končno bi tipično prozno strukturo (prozaizem na nivoju stila) mog-  
li opredeliti tudi z najkrajšo formulacijo razlike od strukturnega principa  
poezije, to je z Jakobsonovo, ki ji – kot edini tipološki razmejitvi, ker pred-  
postavlja prozo in poezijo kot opozicionalni strukturni dvočlen – tudi  
Lotman prav nič ne oporeka, nasprotno, na izhodiščnih mestih se skli-  
cuje prav nanjo. Po tej opredelitvi je *prozni princip* označen kot *tendenca  
h kombinaciji*, medtem ko *poezijo* zaznamuje *tendenca k ponavljanju*. Ti-  
pično prozni strukturni princip je torej poudarjeno sintagmatski ali kon-  
tigitiveten, pesniški pa paradigmatski. Seveda moramo upoštevati, da s  
pojmom sintagmatski ali kontigitiveten karakter označujemo samo tisto,  
kar se sklada s predstavo tipično proznega. Takšna opredelitev samo ab-  
straktno teoretično razmejuje prozo od poezije in razrešitev problema  
velja seveda samo kot analitična predpostavka. Dejansko se proza in po-  
ezija skozi zgodovino usodno prepletata, tako da razlike sploh ni mogoče  
enosmiselno opredeliti. Skratka, to diferenco mislimo le abstraktno, pro-  
zo in poezijo kot dve skrajnosti istega tipa.

3. Proces vedno bolj kompleksnega strukturiranja umetniškega tek-  
sta, kakršen opredeljuje evolucijo, se sklada s tistimi predpostavkami, iz  
katerih izhaja naša hipoteza o paradigmatizaciji proznih struktur. *Pojem  
paradigmatizacije* se nanaša torej ravno na to (a) *progresivno rastočo mero  
kompleksnosti* umetniške strukture nasploh, na kompleksnost, ki je v po-  
eziji običajno razvidnejša, hkrati pa (b) označuje prav uveljavljanje in *pre-  
nos kompleksnosti pesniške strukture* v strukturiranost moderne umetniš-  
ke proze. Takšna raba pojma se ujema s prej omenjenimi stališči o na-  
stajanju umetniške proze na temelju pesniške tradicije. Zgodovina pes-  
niških postopkov se – kot smo že ugotavljali – dogaja kot neukinljiva di-  
namika medsebojnega vplivanja pesniških in proznih principov, kar po-  
meni, da v razvoju umetniških kulturnih tipov poezije ni edina aktivna  
umetniška struktura, ampak da tudi razvoj poezije dobiva svojo dinami-  
ko od proznih postopkov. Korelativnost pesniškega in proznega je pogoj  
za menjavo stilov in s tem za *zgodovino umetniških tipov sploh*. V dolo-  
čenih fazah je ta historična korelativnost v tisti točki, ko se verzi in proza  
kažejo v določenem smislu kot strukturno enaki, kar omogoča nastanek  
prehodnih tipov umetniškega jezika in odpira njihovo vrstno problema-  
tičnost. Takšen primer je romantična proza (prim. Novalis, *Heinrich von  
Ofterdingen*) ali poezija postromantičnega obdobja (Whitman) ali v post-  
simbolističnem obdobju *Eliotova poezija*. Paradigmatizacija proze je si-  
cer potemtakem trajen in enovit, ne pa tudi v sebi sklenjen proces. Ro-  
mantični romani in romani, ki so prevzeli inovacije, kakršne je uvedla po-  
ezija simbolizma, kljub podobnostim v strukturiranosti niso rezultat v  
sebi sklenjenega, enosmiselnega razvoja romana. Korelacija principov  
pesništva in proze pa hkrati, ko predstavlja ključni faktor zgodovinskega  
razvoja literature oziroma literarno umetniških stilov, pripomore tudi k  
nastanku novih form, kakršen je npr. svobodni verz. Sinkretizem pesniš-  
kega in proznega v romantičnem romanu, ali če vzamemo mlajše prime-  
re, v Rilkejevem romanu, Borgesovi prozi ali pa v kasnejših tekstih no-  
vega romana, je tako radikalen, da ti teksti nikakor več ne ustrezajo niti

vsakdanji predstavi o romanu niti analitičnim kategorijam, s katerimi sta definirana roman ali proza. Pojav paradigmatizacije proznih struktur odpira tako tudi vprašanje o novi zvrsti romana oziroma proze.

Toda tega vprašanja tukaj ne bomo razreševali, čeprav v prid takšnih razmišljanj o romanu deklarativno govorijo številni avtoritativni spisi (prim. manifestativne teze o francoskem novem romanu ali spise avtorjev ameriškega *metafiction*<sup>8</sup> ali Borgesove deklaracije o njegovi prozi, ki da je samo povzetek nenapisanih romanov, itd.). V zvezi s problematiko paradigmatizacije proze razvijamo tukaj le predlog metodoloških in terminoloških možnosti, da bi se šele na osnovi tega lotili raziskave o zgodovinskih temeljih in podrobnejših strukturnih razlikah med novejšim tipom pripovedništva in tradicionalnim romanom. Previdnost je toliko bolj upravičena, ker se priključujemo takšnemu uveljavljenemu dialektičnemu stališču, kot ga formulira Lotman, ko pravi: »Umetniški tekst [torej tudi roman] nikoli ne pripada enemu sistemu ali eni sami tendenci; zakonitost in njeno rušenje, formalizacija, v skrajni konsekvenci avtomatizacija in dezavtomatizacija strukture teksta – to se dogaja v stalnem medsebojnem trenju. Vsaka od teh tendenc [tendenca poezije in tendenca proze, tj. paradigmatični in kontigvitetni princip] stopa v konflikt s svojim strukturnim antipodom in obstaja samo v odnosu do njega. Zato zmagane tendence nad drugo ne pomeni ukinjanja konflikta, ampak njegov prenos na drugo raven. Tendence, ki je zmagala, preneha biti umetniško aktivna.« (str. 145) S takšno predpostavko zastavljamo tudi problem paradigmatizacije proznih struktur. Ko imamo v mislih tekste, ki jih označujejo konstrukcijski principi paradigmatičnosti, kar je, kot smo rekli, tipično za poezijo,<sup>9</sup> nam seveda ti teksti še vedno pomenijo prozo ali roman, vendar povsem modificiranega tipa. Bistvene poteze pomembnih novejših proznih tekstov, kakršne smo spredaj nesistematično omenjali, so tako spremenjene, da prav v ničemer ne ustrezajo uveljavljenim ugotovitvam o bistvu romana, tudi ne Pirjevčevim tezam o ustroju junaka, o vprašanju akcije v romanu in podobno, saj so bile postavljene za tradicionalni roman. Toda ukinjanje kontigvitetnih razmerij na nivoju zgodbe, kompozicije in na mikronivojih ne pomeni ukinjanja romana, ampak revitaliziran kontinuum na drugi ravni. V tej zvezi bi se veljalo ponovno spomniti na že prej citirani Hrabákov teorem.

Pojem paradigmatizacije torej označuje tipološko in historično modifikacijo proznih struktur in probleme, ki se v tej zvezi odpirajo, lahko strnemo v naslednje točke:

(a) paradigmatizacija kot *uveljavljanje za poezijo značilnih struktur* v prozi (poetizacija ali lirizacija proze);

(b) paradigmatizacija kot *stopnjevanje umetniškosti proze* (estetizacija proze ali uveljavljanje poudarjene informativne vrednosti same umetniške strukture);

(c) paradigmatizacija kot *uveljavljanje konstrukcije tipa geometrijskega ornamenta* (Lotmanov pojem);

(d) paradigmatizacija kot *uveljavljanje odprte forme* romana.

Problematiko paradigmatizacije bi lahko razširili še na nekatera druga literarnoteoretska vprašanja, npr. paradigmatizacija kot *hermetizacija proze* oziroma paradigmatizacija kot *uveljavljanje ikoničnega tipa teksta* (Lotmanov pojem), pa tudi na filozofsko vprašanje, ali pojav paradigmatizacije predpostavlja specifično razumevanje resnice kot aspektizma, perspektivizma oziroma ontološkega pluralizma. Nekatero ravno kar omenjene pojme je potrebno še razjasniti in v zvezi z njihovimi opredelitvami vprašanje paradigmatizacije precizirati. Še prej pa ponovno poudarimo, da paradigmatičnost pomeni tipično pesniški relacijski princip (prim. Levinovo teorijo poezije), da se pojem nanaša na način konstruiranja tekstne realnosti in da predpostavljamo, da takšen princip dominira vsem nivojem teksta.

Pod principom paradigmatičnosti razumemo, da v tekstu prevladuje kombiniranje enakih ali strukturno ekvivalentnih elementov. Pojem paradigmatičnosti ali principa ekvivalence ustreza predvsem Jakobsonovi rabi in njegovi diferenciaciji dveh stilov, medtem ko je v zvezi z Lotmanom – ki sicer Jakobsonovi diferenciaciji ne oporeka – in z njegovo terminologijo treba dati naslednje opozorilo. Lotman obravnava kombiniranje enakih ali strukturno ekvivalentnih elementov kakor tudi kombiniranje različnih strukturnih elementov v poglavju o sintagmatski osi strukture umetniškega teksta, pri tem pa pravzaprav izrecno poudarja, da je po njegovem smiselno razlikovati dva načina kombiniranja ali z drugo besedo sintagmatičnosti. Kombiniranje strukturno različnih elementov, ki ga imenuje *stavčni tip kombiniranja*, ustreza res *principu sintagmatičnosti*, medtem ko *nadstavčni tip kombinacij* ali kombiniranje strukturno ekvivalentnih elementov obvladuje *princip paradigmatičnosti*. Tu je bil Lotman neprecizen in nedosleden, četudi je v prejšnjem poglavju o paradigmatični osi strukture sam poudarjal, da pojavi ponavljanja oziroma ekvivalenc sodijo v območje paradigmatičnosti.

Ko v poglavju o sintagmatski osi strukture govori o kombiniranju ekvivalentnih elementov, ima v mislih predvsem konkatiniranje odstavkov, poglavij v celoto teksta ali, če premaknemo problem na vsebinski nivo, tudi konkatiniranje pripovednih situacij in dejanj junakov v enoto zgodbe. Toda kakorkoli je že vprašanje o konstituiranju enote, ki se imenuje tekst, ustrezno obravnavati pod naslovom sintagmatska osi strukture, pa je nesporno res, da združevanje ekvivalentnih elementov ne predpostavlja sintagmatskega principa; združevanje enakega sodi v območje paradigmatike. To je za nas vsekakor ključnega pomena, saj imamo v mislih predvsem takšne tekste, ki jih prevladujoče opredeljuje omenjeni tip paradigmatične konstrukcije. Izrečeno problematičnost bi potrdil tudi pregled opredelitev paradigmatičnih in sintagmatskih združevalnih načel (Hume, Peirce, Saussure, Jakobson, Barthes), nas pa tu zanimajo – ne glede na Lotmanovo poimenovanje – predvsem še druge njegove ugotovitve v zvezi s problemom združevanja strukturno ekvivalentnih elementov.

Ko Lotman opredeljuje razliko med kombiniranjem strukturno ekvivalentnih in kombiniranjem strukturno različnih elementov, poudarja, da v prvem primeru ne dobimo *konstrukcije stavčnega tipa*. Lotman uporabi v originalu namesto formulacije stavčni tip pojem fraza, pač po zgledu rabe v generativni gramatiki, kjer npr. ločijo noun phrase (NP), verbal phrase (VP), lahko pa rečemo temu tudi konstrukcija sintagmatskega tipa. Celoto, ki združuje strukturno enake elemente, pa imenuje *konstrukcija geometrijskega ornamenta*, in tako konstruirani teksti mu veljajo za odprte tekste. Ko formulira razliko med kombiniranjem strukturno ekvivalentnih elementov in kombiniranjem strukturno različnih elementov, poda tudi definicijo *odprte forme*. »Bistvena razlika med konstrukcijami, ki pripadajo verigi znakov, ki je v sebi specializirana (stavek), in tistih, ki pripadajo verigi znakov, ki v sebi ni specializirana (tip ornamenta), je prisotnost ali odsotnost konstrukcijsko določenega konca in začetka. S tem je v zvezi tudi naslednje: medtem ko v prvem primeru dolžina stavka v znatni meri določa njeno konstrukcijo, je v drugem primeru tekst po svojem značaju odprt.« (Str. 131–132) V zvezi s problemom odprte forme ima še eno pripombo, ki je relevantna za razmišljanje o modernem romanu in o pripadajočih historičnih koncepcijah resnice, katerih analogon je. »Ko so meje segmenta v večji meri strukturno določene (ob odsotnosti strukturno določenih kategorij začetka in konca teksta), nastaja iluzija strukture, ki na videz posnema govorni (neskončni) tekst (npr. govorni tekst v realnosti) in zato je lahko prekinjena in podaljšana v katerikoli točki kot ornament ali neskončna zgodba.« (Str. 133)

Našo problematizacijo Lotmanove obravnave kombiniranja strukturno enakih elementov v zvezi s sintagmatiko avtor v nadaljevanju sam podpira, ko ugotavlja, da poteka kombiniranje enakih elementov v niz po drugačnih zakonih kot kombiniranje raznorodnih elementov. Predpostavljane različnih zakonov združevanja potrjuje, da ne gre v obeh primerih za isti, tj. sintagmatski princip. Lotmanova opredelitev zakona, po katerem se združujejo v niz ekvivalentni elementi, torej opredelitev principa paradigmatškosti, se glasi: »Kombiniranje enakih delov v nize (...) poteka kot priključevanje [rus. prisoedinenie, nem. Anreihung, shr. prisajedinjavanje] in v tem smislu ponavlja temeljno lastnost organizacije govornega teksta na nadstavčnem nivoju.« (Str. 132) V paradigmatško organiziranem tekstu se elementi naracije (npr. dogajanje, epizode, elementi karakterizacije, pripovedne situacije in podobno) integrirajo po principu priključevanja ali adiranja, in model za vsako zvezo, ki nastane po takšnem principu, je – po Lotmanovi terminologiji – geometrijski ornament.

Če ta princip adiranja ali priključevanja sprejmemo tudi kot karakterističen način strukturiranja modernega pripovedništva, potem dvoje konsekvenc kombiniranja ekvivalentnih elementov, ki ju omenja Lotman, nujno velja tudi za tekste, ki jih opredeljuje pojav paradigmatizacije. Ti dve konsekvenci sta: prvič, ponavljanje istega elementa *zabrisuje njegovo semantično vrednost*; drugič, ponavljanje istega elementa *poudarja pomen elementov, ki so izgubili pomen* (torej sinkategorematskih besed, če uporabimo Bloomfieldov termin), iz česar lahko Lotman izpelje teorem, da se s takšnim – mi bi rekli paradigmatškim – tipom kombiniranja »*sami elementi formalizirajo in semantizirajo njihovi formalni odnosi*« (str. 132). Če bi to trditev preverjali v zvezi z moderno prozo (romanom), bi lahko ugotovili, da tu res prihaja do navideznega ukinjanja vsebinske komponente, do nekakšne desemantizacije, vendar pa hkrati takšno navidezno ponavljanje istega, npr. istega dogodka, iste situacije (spomnimo samo na Queneaujeve *Vaje v slogu*) ali pa kopičenje podobnih značajev in enakih usod, predstavlja tudi metaforo za različne ravni dogodkov, situacij, karakterjev; vsebinskost tako ne izginja, nasprotno, celo pomnožena je. V zvezi z drugo omenjeno konsekvenco pa moramo priznati, da v modernem romanu dobiva poudarjeno sporočilno vrednost tudi sama formalna raven teksta.

Princip adiranja ali priključevanja oziroma princip geometrijskega ornamenta velja sicer Lotmanu kot model za shemo narativnega teksta nasploh in pri tem ima nedvomno v mislih, da se tako spajajo v celoto teksta vse enote, ki so višje od stavka (odstavki, poglavja oziroma na vsebinskem nivoju dogodki, epizode itd.), kar je pravilo tudi za običajno rabo jezika. Toda Lotman očitno tudi teh problemov narativnega teksta ni preciziral in bolj strogo premislil. Njegova trditev, da je geometrijski ornament model za narativni tekst nasploh, očitno ne upošteva diferenciacije zgodovinsko izpričanih razlik konstruiranja in komponiranja pripovednih besedil. Konstrukcijski principi tradicionalne naracije pretežno izpričujejo drugačno (tj. kontigvitetno) naravo kot konstrukcijski principi romantične ali postromantične fragmentarne proze. Za model tradicionalne proze velja, da epizode smiselno prehajajo druga v drugo po principu stičnosti, da je razvoj dogodkov in akcije stopnjevan, da je fabula sklenjena, da je junakova usoda v tekstu dopolnjena; vse to za moderno pripovedništvo ni več značilno. Romani z odprto formo poznajo druga pravila. Princip priključevanja ali – kot rečemo – paradigmatškosti oziroma model geometrijskega ornamenta torej ne obvladuje kateregakoli pripovednega teksta, ampak nam velja za karakteristiko modernega tipa proze. Princip paradigmatškosti torej ni le sistemska, ampak tudi historična oznaka. V tem smislu bi bilo potrebno vprašanje o paradigma-



tizaciji proze zastaviti hkrati z vprašanjem o posebnem razumevanju resnice oziroma o posebnem razumevanju človeka in sveta.

Lotmanovo razlikovanje kombinacij stavčnega tipa in kombinacij nadstavčnega tipa vsekakor ustreza našemu razlikovanju sintagmatskega (kontigvitetnega) in paradigmatskega principa. Vendar pa nas bo ugotavljanje paradigmatskosti in sintagmatskosti v konkretnem tekstu postavljalo pred nekatere težave. Najprej že zato, ker je namreč naša zavest v svoji izrazito intencionalni naravi tako ustrojena, da sleherni niz paradigem lahko sprejmemo kot kontigviteto. Na to, da se pri skrbnejšem raziskovanju pokaže, da je »težko absolutno razlikovati med kombiniranjem elementov na sintagmatični osi organizacije teksta, kakršno pripada stavčnemu tipu, in prav takim kombiniranjem, kakršno pripada nadstavčnemu tipu«, opozarja tudi Lotman (str. 133). Ta nemožnost razlikovanja med prvim in drugim principom pa ni samo posledica strukture naše zavesti, temveč tudi same narave umetniškega teksta, kot jo najbolj koncizno opredeljuje Jakobsonova definicija, da je pesniškost projekcija principa ekvivalence z osi selekcije na os kombinacije. Ta Jakobsonova ugotovitev prinaša pomembne konsekvence za osnovna določila teksta. Projekcija principa ekvivalence ali paradigmatskosti na os kontigvitete predpostavlja, da je tekst svoja lastna paradigma pomenov in smisla. Tekst kot celota funkcionira kot en sam znak in je svoj lastni sistem, kar opravičuje tudi razumevanje umetnosti kot avtonomnega, avtoteličnega jezika.

Ko Lotman prevzema Jakobsonove ugotovitve, zapiše, da »formirajo besede v umetniškem tekstu, razporejene druga ob drugo, v mejah danega segmenta, nedeljivo celoto – frazeologizem. V tem smislu vsak pomenski segment (vključno tudi univerzalni segment – celoten tekst dela) ne korelira le z verigo pomenov, temveč tudi z nekim nedeljivim pomenom, to je, pojavlja se kot beseda« (str. 133). Da se kot posledica projekcije osi ekvivalence na os kontigvitete besede v umetniškem tekstu reifikirajo, je tudi že Jakobsonova formulacija (*Linguistics and Poetics*, 1960, 371).<sup>10</sup> Pri Lotmanu pa najdemo to misel o reifikaciji in hkrati o težavah ločevanja enega in drugega principa v naslednji obliki: »Ko uvajamo pojma začetka in konca teksta kot obvezno prisotna strukturna elementa, s tem že dajemo možnost, da cel tekst jemljemo kot eno besedo. Vendar tudi segmenti, iz katerih sestoji, pripadajo stavčnemu (sintagmatičnemu) tipu, ker imajo svoj začetek in svoj konec in ker se organizirajo po določeni sintagmatični shemi. Tako se vsak pomenski segment umetniškega teksta lahko razume kot beseda ali kot veriga besed.« (str. 133) Ne smemo pozabiti, da je tudi pripombo o zabrisanosti razlike med obema principoma, metaforičnim in metonimičnim, v konkretnih primerih že pred Lotmanom izrekel Jakobson, ko je zapisal, da je zaradi projekcije principa ekvivalence z osi selekcije na os kontigvitete vsaka metafora nekoliko metonimična in vsaka metonimija metaforična.

Vendar pa je kljub temu, da dihonomija paradigmatskosti in sintagmatskosti ni absolutna in da se v tekstu odnosi kompleksno prepletajo, mogoče v konkretnih primerih ugotavljati prevalečo enega tipa odnosov nad drugim in tako je tudi analitično razlikovanje pesniškega konstrukcijskega principa (*tendenca ponavljanja*) in proznega konstrukcijskega principa (*tendenca kombiniranja*) smiselno in funkcionalno. To možnost podpirajo ne le Jakobsonove metodološke sugestije in njegove lastne raziskave, ampak tudi dvoje knjig, ki sta izšli v času nastajanja naše razprave o paradigmaticizaciji proznih struktur,<sup>11</sup> hkrati pa tudi teze Josepha Franka o spacializaciji modernih literarnih struktur, za katere se je izkazalo, da se ujemajo z našo izhodiščno predpostavko o paradigma-tizaciji proze.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. Lotman, *Struktura hudožestvennega teksta*, 1970; vsi citati so prevzeti po shr. prevodu, Beograd 1976.

<sup>2</sup> Cit. po: Thomas G. Winner, *The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistic Circle*, *Poetics* 8, 1973, 85–86.

<sup>3</sup> Zgodovina izpričuje – po Heglovi historični terminologiji – najprej simbolični, potem klasični, kasneje romantični tip umetnosti. Pri tem opozicija simboličnega in klasičnega jasno kaže, da se prvotne umetnosti zasnujejo kot znak razlike, klasične pa kot znak približevanja resničnosti.

<sup>4</sup> Lotmanove opredelitve pojma *postopek*:

– »Umetniški postopek ni materialni element teksta, temveč *odnos*«. (str. 144)

– »Postopka ne preučujemo kot materialno danost, temveč kot funkcijo z dvema ali več konstituenti. Umetniški efekt postopka je vedno odnos (npr. odnos teksta do estetskih norm epohe)«. (str. 143)

– »Metafizični pojem postopka zamenjujemo z dialektičnim *strukturni element in njegova funkcija*«. (str. 152)

– Kot funkcijo strukture ali določenega strukturnega nivoja je treba upoštevati tudi tako imenovane *minus postopke*, to je tiste odnose, ki nastajajo glede na fundus (npr. estetske tradicije neke zvrsti ali določil prejšnje stilne smeri).

<sup>5</sup> Definicija teksta in definicija umetniškosti sta nujno v zvezi s pojmom strukture. *Tekst* je »celotni kompleks strukturnih odnosov, ki so dobili lingvističen izraz«, pri čemer imamo v mislih tako intertekstualne kot ekstratekstualne odnose. Ta ekstratekstualni del umetniške strukture ima na sebi mnogo subjektivnega do vključno individualno osebnega (problem recepcije, dekodiranja oziroma konkretizacije teksta), pa tudi objektivnega (»zakonito, zgodovinsko in socialno pogojeno vsebino«). (Prim. Lotman, str. 153) *Umetniškost* pogojujejo spredaj omenjene opredelitve strukture, pri čemer je ta struktura umetniškosti aktivna samo na temelju zgodovine kulture. Umetniškost in inovacija sta bila za praške strukturaliste soodnosna pojma. Lotman korigira njihovo formulacijo, ki se glasi, da je »inovacija toliko izrazitejša, kolikor bolj je oddaljena od tradicije«, s pristopom, ki ima na dnu tudi formulo *to in ne to*: »Kolikor dlje [je inovacija] od tradicije v mejah istega kulturnega tipa, toliko bližja ji je.« (prim. str. 390)

<sup>6</sup> Cit. po: Gérard Genot, *Elements towards a Literary Analytics*, 1973, *Poetics* 8, 61.

<sup>7</sup> *Proza* (lat. *prosa sc. oratio* = nevezan, neolepšan govor, iz *pro(r)sus* = raven, preprost, nevezan).

<sup>8</sup> John Hawkes (1925), John Barth (1930), Donald Barthelme (1931). Thomas Pynchon (1937), Joyce Carol Oates (1938), Ronald Sukenick.

<sup>9</sup> Primerjaj: Samuel R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, 1962

<sup>10</sup> Objavljeno v: T. Sebeok (ed.), *Style in Language*, 1960

<sup>11</sup> David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, 1977<sup>1</sup>, 1979<sup>2</sup>; Hans Osterwalder, *T. S. Eliot: Between Metaphor and Metonymy*, 1978