Domneve o svetovni literaturi

Moje poslanstvo je, da bi povedal enostavneje, kakor razumem.
Schönberg, *Mojzes in Aron*

»Nacionalna literatura zdaj ne pomeni več veliko, na vrsti je doba svetovne literature in vsakdo mora zdaj prispevati, da se ta doba pospeši.«* To je seveda rekel Goethe, in sicer leta 1827 v pogovoru z Eckermannom; tole pa sta rekla Marx in Engels dvajset let pozneje, leta 1848: »Nacionalna enostranost in omejenost postaja bolj in bolj nemogoča, a iz mnogih nacionalnih in lokalnih literatur se izoblikuje svetovna literatura.«** *Weltliteratur*: to imata v mislih Goethe in Marx. Ne »primerjalna«, temveč svetovna književnost: kitajski roman, ki ga je bral Goethe v času tistega pogovora, ali buržoazija *Manifesta*, ki je »kozmopolitsko oblikovala produkcijo in potrošnjo vseh dežel«.*** Naj povem zelo preprosto: primerjalna literarna veda se ni izkazala za vredno teh začetkov. Veliko skromnejše intelektualno podjetje je bila, načeloma omejeno na Zahodno Evropo in delujoče

* Johann Peter Eckermann, *Pogovori z Goethejem*, slov. prev. Josip Vidmar, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1959, str. 251. – Opombe, označene z asteriskom, in deli opomb, obdani z oglatimi oklepaji, so prevajalski.

** Karl Marx in Friedrich Engels, »Manifest komunistične stranke«, slov. prev. Cene Vipotnik in Božidar Debenjak, *v.*: *id.*, *Izbrana dela*, 2. zv., Cankarjeva založba, Ljubljana, 1971, str. 593.

*** *Ibid.*, str. 592.

predvsem okrog Rena (nemški filologi, zaposleni s francosko literaturo). Skorajda nič več.

To je tudi moja lastna intelektualna formacija in poleg tega je znanstveno delo vselej omejeno. Vendar se meje spreminjajo in mislim, da je čas, da se vrnemo k stari ambiciji *Weltliteratur*: navsezadnje je literatura, ki nas obkroža, zdaj nedvomno planetaren sistem. Pravo vprašanje ni, *kaj* naj delamo, pač pa, *kako*. Kaj pomeni proučevati svetovno literaturo? Kako naj to počnemo? Sam se ukvarjam z zahodnoevropskim pripovedništvom med letoma 1790 in 1930 in se na področju zunaj Velike Britanije ali Francije že počutim kot šušmar. Toda svetovna literatura?

Kajpada so mnogi brali več in bolje kakor jaz, a tu imamo opravka s stotinami jezikov in književnosti. »Več« branja se še zdaleč ne zdi rešitev – zlasti ker smo šele začeli ponovno odkrivati to, čemur Margaret Cohen pravi »veliko neprebrano«.* »Sam se ukvarjam z zahodnoevropskim pripovedništvom« itn. Niti ne, ukvarjam se z njegovim kanoničnim delcem, ki ne znaša niti odstotka izdane literature. Ponavljam, nekateri so prebrali več kakor jaz, toda moja poanta je, da obstaja trideset tisoč britanskih romanov iz 19. stoletja ali pa nemara štirideset, petdeset, šestdeset tisoč – v bistvu nihče ne ve, koliko, nihče jih ni prebral in jih nikdar ne bo. Obstajajo pa še francoski romani pa kitajski, argentinski, ameriški … »Več« branja je vselej dobrodošlo, vendar ne more biti rešitev.[1]

Morda bi bil prevelik zalogaj, če bi se hkrati lotili sveta in neprebranega. Toda dejansko se mi zdi, da nam prav to daje največ možnosti za uspeh, saj nam sam obseg naloge jasno pravi, da svetovna literatura ne more biti zgolj povečana literatura, zgolj

* Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1999, str. 23.

[1] Problema velikega neprebranega se lotevam v spremljevalnem članku: »The Slaughterhouse of Literature«, *Modern Language Quarterly*, letn. 61 (2000), št. 1, str. 207–227.

še več tega, kar že počnemo. Drugačna mora biti. *Kategorije* morajo biti drugačne. »Razpona posameznih znanosti ne določa ‘dejanska’ povezanost ‘reči’, pač pa *konceptualna* povezanost *problemov*. Nova ‘znanost’ vznikne tedaj, ko nova metoda rešuje nov problem,« pravi Max Weber.[2] V tem je poanta: svetovna literatura ni predmet, ampak *problem*, in sicer problem, ki zahteva novo kritično metodo – in še nihče ni našel metode tako, da bi preprosto več bral. Teorije ne nastanejo tako; zato da bi vzniknile, potrebujejo skok, stavo – hipotezo.

Svetovna literatura: ena in neenaka

To izhodiščno hipotezo si bom sposodil pri svetovno-sistemski šoli ekonomske zgodovine, ki pravi, da je mednarodni kapitalizem sistem, ki je hkrati *en* in *neenak*: da ima center in periferijo (ter polperiferijo), ki sta združena v razmerju rastoče neenakosti. Ena in neenaka: *ena* literatura (*Weltliteratur*, ednina, kakor pri Goetheju in Marxu) ali, natančneje, en svetovni literarni sistem (medsebojno povezanih literatur), vendar sistem, ki se razlikuje od tega, kar sta si obetala Goethe in Marx, saj je globoko neenak. »V brazilski književnosti je zunanji dolg prav tako pogost kakor v drugih poljih,« pravi Roberto Schwarz v odlični študiji »The Importing of the Novel to Brazil« (Uvažanje romana v Brazilijo): »ni zgolj zlahka pogrešljiv del teksta, v katerem se pojavi, temveč njegova kompleksna poteza«;[3] Even-Zohar pa v razpravi o hebrejski literaturi pravi: »Interferenca [je] razmerje med literaturami, v katerem […] lahko neka izhodiščna literatura postane

[2] Max Weber, »Objectivity in Social Science and Social Policy«, 1904, *v.*: *id.*, *The Methodology of the Social Sciences*, Free Press, New York, 1949, str. 68.

[3] Roberto Schwarz, »The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Alencar«, 1977, *v.*: *id.*, *Misplaced Ideas*, Verso, London in New York, 1992, str. 50.

vir neposrednih ali posrednih posojil [*uvažanje* romana, neposredna ali posredna posojila, zunanji dolg: tu vidimo, kako so bile ekonomske metafore podtalno pri delu v literarni zgodovini – F. M.] – vir posojil za […] ciljno literaturo. […] *V literarni interferenci ni simetrije. Izhodiščna literatura najpogosteje interferira v ciljno literaturo in je do nje popolnoma brezbrižna.*«[4]

Prav to pomeni »ena in neenaka«: usodo neke kulture (običajno kulture periferije, kot je ugotovila Montserrat Iglesias Santos)[5] prestreže in spremeni neka druga kultura (iz centra) in je do nje »popolnoma brezbrižna«. Ta nesimetričnost mednarodne sile je znan scenarij in pozneje bom obširneje spregovoril o Schwarzovem »zunanjem dolgu« kot kompleksni literarni potezi. Na tem mestu pa želim jasno povedati, kakšne so posledice, če razlagalno matrico socialnega zgodovinopisja apliciramo na literarno zgodovino.

Oddaljeno branje

Marc Bloch je nekoč, ko je pisal o primerjalnem socialnem zgodovinopisju, skoval prikupen »slogan«, kot je sam dejal: »leta analize za dan sinteze«;[6] kdor je bral Braudela ali Wallersteina, takoj vidi, kaj je imel Bloch v mislih. Tekst, ki je strogo Wallersteinov, njegov »dan sinteze«, zasede tretjino strani ali četrtino, morda polovico; vse ostalo so navedki

[4] Itamar Even-Zohar, »Laws of Literary Interference«, *Poetics Today*, letn. 11 (1990), št. 1, str. 54, 62.

[5] Montserrat Iglesias Santos, »El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas«, *v.*: *Avances en teoría de la literatura*, ur. Dario Villanueva, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994, str. 339: »Poudariti moramo, da so interference najpogostejše na periferiji sistema.«

[6] Marc Bloch, »Pour une histoire comparée des sociétés européennes«, *Revue de synthèse historique*, št. 46 (1928).

(štiri tisoč v prvem zvezku knjige *The Modern World-System* / Moderni svetovni-sistem/). Leta analize, analize drugih ljudi, ki jo Wallersteinova stran sintetizira v sistem.

Če ta model vzamemo resno, bo moralo raziskovanje literature nekako reproducirati to »stran« – se pravi, to razmerje med analizo in sintezo – za literarno polje. Toda v tem primeru se bo literarna zgodovina hitro zelo spremenila: postala bo »iz druge roke«, brkljarija raziskav drugih ljudi *brez enega samega neposrednega branja teksta*. To je še zmerom ambiciozno, v resnici celo bolj kakor prej (svetovna literatura!); vendar je ambicija zdaj premo sorazmerna z *oddaljenostjo od teksta*: bolj ko je projekt ambiciozen, večja mora biti ta oddaljenost.

Združene države so dežela natančnega branja, zato ne pričakujem, da bo ta ideja tod zelo priljubljena. Toda težava z natančnim branjem (v vseh utelešenjih, od novega kritištva do dekonstrukcionizma) je v tem, da je nujno odvisno od izjemno majhnega kanona. To je nemara postalo že nezavedna in nevidna premisa, a je vsekakor železna: tako veliko investiramo v posamezne tekste *samo*, če mislimo, da so le redki zares pomembni. V nasprotnem primeru to nima smisla. Če pa hočemo pogledati onstran kanona (in svetovna literarna veda bo to seveda počela: absurdno bi bilo, če ne bi), natančno branje tega ne bo opravilo. Niti ni namenjeno temu, nasprotnemu je namenjeno. Navsezadnje je teološka vaja – zelo slovesna obravnava zelo redkih tekstov, pojmovanih zelo resno –, medtem ko v resnici potrebujemo majhno pogodbo s hudičem: znamo brati tekste, zdaj se naučimo še *ne* brati tekstov. Oddaljeno branje – tu je oddaljenost, naj ponovim, *pogoj vednosti*: omogoča nam, da se osredotočimo na enote, ki so veliko manjše ali veliko večje kakor tekst: na postopke, teme, trope ali na žanre in sisteme. In če med zelo majhnim in zelo velikim zgine sam tekst, je to pač eden tistih položajev, ko lahko upravičeno rečemo »Manj je več«. Če hočemo razumeti celoten

sistem, moramo biti pripravljeni kaj zgubiti. Za teoretsko vednost vselej plačamo ceno: dejanskost je neskončno bogata, koncepti so abstraktni, revni. Vendar prav ta »revščina« omogoča, da rokujemo z njimi in potemtakem vemo. Zato je manj dejansko več.[7]

Zahodnoevropski roman: pravilo ali izjema?

Naj navedem primer konjunkcije oddaljenega branja in svetovne literature. Primer, ne model; in seveda moj primer, izhajajoč iz polja, ki ga poznam (drugod utegnejo biti reči zelo drugačne). Pred nekaj leti je Fredric Jameson v uvodu v knjigo Kojina Karatanija *Origins of Modern Japanese Literature* (Izviri moderne japonske literature) opazil, da na začetku pohoda modernega japonskega romana »surovega gradiva japonske družbene izkušnje in abstraktnih formalnih vzorcev zahodne konstrukcije romana ni mogoče zmerom brezšivno sešiti skupaj«; s tega gledišča je omenjal knjigi *Accomplices of Silence* (Pajdaši molka) Masaa Miyoshija in *Realism and Reality* (Realizem in realnost) Meenakshi Mukherjee (tj. razpravo o zgodnjem indijskem romanu).[8] Ti knjigi se dejansko precej pogosto vračata k zapletenim »problemom« (izraz Meenakshi Mukherjee), ki jih prinaša srečanje zahodne forme in japonske ali indijske dejanskosti.

To, da v tako različnih kulturah, kakršni sta Indija in Japonska, vznikne ista konfiguracija, to je bilo nenavadno; še

[7] Če naj ponovno navedem Webra: »[K]oncepti so v prvi vrsti analitični instrumenti za intelektualno obvladovanje empiričnih podatkov[.]« (Max Weber, »Objectivity in Social Science and Social Policy«, *op. cit*., str. 106.) Večje ko je polje, ki ga hočemo proučevati, večja je seveda potreba po abstraktnih »instrumentih«, ki lahko obvladujejo empirično dejanskost.

[8] Fredric Jameson, »In the Mirror of Alternate Modernities«, *v*.: Kojin Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, Duke University Press, Durham in London 1993, str. xiii.

bolj nenavadno pa je bilo, ko sem opazil, da je Roberto Schwarz samostojno odkril bolj ali manj enak vzorec v Braziliji. Tako sem sčasoma začel s pomočjo teh ugotovitev razmišljati o razmerju med trgi in formami; nato pa sem, ne da bi v resnici vedel, kaj počnem, začel obravnavati Jamesonov uvid, kakor da bi bil – s takšnimi izjavami je treba biti previden, a tega pač ne morem reči drugače – kakor da bi bil eden od *zakonov literarne evolucije*: v kulturah, ki pripadajo periferiji literarnega sistema (se pravi, skoraj v vseh kulturah, in sicer tako v Evropi kakor zunaj nje), se moderni roman ne povzpne kot avtonomen razvoj, pač pa kot kompromis med zahodnim formalnim vplivom (navadno francoskim ali angleškim) in lokalnimi gradivi.

Prva ideja se je razvila v skupinico zakonov[9] in vse skupaj je bilo zelo zanimivo, toda … to je bila še zmerom samo ideja, domneva, ki jo je bilo treba testirati, in sicer v velikem obsegu, tako da sem sklenil spremljati val difuzije modernega romana (približno med letoma 1750 in 1950) na straneh literarne zgodovine. D. Gasperetti in H. Goscilo o Vzhodni Evropi poznega 18. stoletja;[10] L. Toschi in E. Martí-López o Južni Evropi zgodnje-

[9] Skicirati sem jih začel v zadnjem poglavju knjige *Atlas of the European Novel, 1800–1900* (Verso, London in New York, 1998), gre pa bolj ali manj za tele zakone: drugi po že navedenem pravi, da formalnemu kompromisu običajno pripravi pot velikanski val prevodov zahodnoevropskih tekstov; tretjič, sam kompromis je navadno nestabilen (Miyoshi predlaga odlično podobo: »nemogoči program« japonskih romanov [Masao Miyoshi, *Accomplices of Silence*, *op. cit*., str. ix]); toda, četrtič, v redkih primerih, ko nemogoči program uspe, dobimo pristne formalne revolucije.

[10] »Glede na zgodovino njegovega utemeljitvenega obdobja ne preseneča, da zgodnji ruski roman vsebuje množico konvencij, ki sta jih popularizirali francoska in britanska literatura,« pravi David Gasperetti v knjigi *The Rise of the Russian Novel* (Northern Illinois University Press, De Kalb, 1998, str. 5). Helen Goscilo pa v uvodu v roman Krasickega *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (Pustolovščine Mikolaja Vedeža) pravi: »Ta roman je najplodneje brati v kontekstu zahodnoevropske literature, pri kateri se je močno navdihoval.« (Helen Goscilo, »Introduction«, *v*.: Ignacy Krasicki, *The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, Northwestern University Press, Evanston, 1992, str. xv.)

ga 19. stoletja;[11] J. Franco in D. Sommer o Latinski Ameriki s sredine stoletja;[12] K. Frieden o romanih v jidišu iz šestdesetih let 19. stoletja;[13] M. Moosa, E. Said in R. Allen o arabskih romanih iz sedemdesetih let;[14] A. Evin in J. Parla o turških romanih iz istih let;[15] B. Anderson o filipinskem romanu *Noli me tangere*

[11] »Bilo je povpraševanje po tujih produktih in produkcija mu je morala zadostiti,« pravi Luca Toschi glede italijanskega pripovednega trga okrog leta 1800 (»Alle origini della narrativa di romanzo in Italia«, *v.*: *Il viaggio del narrare*, ur. Massimo Saltafuso, La Giuntina, Firence, 1989, str. 19). Generacijo kasneje v Španiji »bralk in bralcev ne zanima izvirnost španskega romana, želijo si le, da bi ustrezal tistim tujim modelom, na katere so se navadili«; tako bi, sklepa Elisa Martí-López, mogli celo reči, da med letoma 1800 in 1850 »španski roman pišejo v Franciji« (Elisa Martí-López, »La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX«, *Bulletin hispanique*, letn. 98 /1996 /, št. 2).

[12] »Visoke ambicije kajpada niso zadoščale. V 19. stoletju je špansko-ameriški roman vse prepogosto neroden in nesmiseln, njegov siže pa iz druge roke, sposojen pri sočasnem evropskem romantičnem romanu.« (Jean Franco, *Spanish-American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge *etc.*, 1969, str. 56.) »Medtem ko so junaki in junakinje latinskoameriških romanov s sredine 19. stoletja v skladu s tradicijo strastno hrepeneli drug po drugem […], generacijo pozneje te strasti niso nujno uspevale. Dejansko so se modernizirajoči se ljubimci in ljubimke učili sanjati svoje erotične fantazije ob branju evropskih ljubezenskih romanov, ki so jih želeli uresničiti.« (Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, University of California Press, Berkeley in Los Angeles, 1991, str. 31–32.)

[13] »V jidišu so pisci parodirali – si prisvajali, vnašali in spreminjali – raznolične elemente evropskih romanov in zgodb.« (Ken Frieden, *Classic Yiddish Fiction*, State University of New York, Albany, 1995, str. x.)

[14] Matti Moosa navaja romanopisca Yahyo Haqqija: »[M]irno lahko priznamo, da je moderna zgodba prišla k nam iz Zahoda. Tisti, ki so jo utemeljili, so bili pod vplivom evropske literature, zlasti francoske. Četudi so bile mojstrovine angleške literature prevedene v arabščino, je bila vrelec naše zgodbe francoska literatura.« (Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, Lynne Rienner Publishers, Boulder in London, 1997 /1970/, str. 93.) Po Edwardu Saidu »so pisci v arabščini v nekem trenutku opazili angleške romane in začeli pisati podobne tekste« (Edward Said, *Beginnings*, Columbia University Press, New York, 1985 /1975/, str. 81). Roger Allen pa pravi: »Rečeno s termini literarne vede, povečani stiki z zahodnimi književnostmi so privedli do prevajanja evropskega pripovedništva v arabščino, te prevode so nato prirejali in posnemali, to pa je kulminiralo v vzniku domače tradicije modernega pripovedništva v arabskem jeziku.« (Roger Allen, *The Arabic Novel*, Syracuse University Press, Syracuse 1995, str. 12.)

[15] »Prve romane v turščini so napisali člani nove inteligence, izobraženi kot vladni uslužbenci in zelo izpostavljeni francoski literaturi,« pravi Ahmet O. Evin (*Origins and*

iz leta 1887; H. Zhao in D. Wang o pripovedništvu dinastije Čing z obrata stoletja;[16] E. Obiechina, A. Irele in A. Quayson o zahodnoafriških romanih med dvajsetimi in petdesetimi leti 20. stoletja[17] (in seveda K. Karatani, M. Miyoshi, M. Mukherjee, I. Even-Zohar ter R. Schwarz). Štiri celine, dvesto let, več kot dvajset samostojnih literarnovednih študij, ki se brez izjeme strinjajo: ko se neka kultura začne pomikati k modernemu romanu,

Development of the Turkish Novel, Bibliotheca Islamica, Minneapolis 1983, str. 10); Jale Parla pa pravi: »[Z]godnji turški romanopisci so povezovali tradicionalne pripovedne forme in primere zahodnega romana[.]« (Jale Parla, »Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul« /pred izidom/.)

[16] »Na pisce poznega obdobja dinastije Čing, ki so brali ali prevajali zahodno pripovedništvo, je morda največji vtis napravila pripovedna premestitev sekvence dogodkov. Sprva so hoteli spraviti sekvenco dogodkov v red, kakršen je bil pred samim pripovedovanjem. Kadar takšno pospravljanje med prevajanjem ni bilo izvedljivo, so dodali apologetsko opombo […]. Kadar pa so spreminjali izvirnik, namesto da bi se ravnali po njem, prevajalci paradoksno niso imeli potrebe po dodajanju apologetske opombe. (Henry Y. H. Zhao, *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford University Press, Oxford, 1995, str. 150.) »Pisci poznega obdobja dinastije Čing so zanesenjaško prenovili svojo dediščino s pomočjo tujih modelov,« pravi David Der-wei Wang: »Pozno obdobje dinastije Čing obravnavam kot začetek kitajske literarne »modernosti«, saj pisateljsko iskanje novosti ni bilo več zaprto za domačijsko začrtano ograjo, pač pa ga je nepovratno določal večjezični, transkulturni promet idej, tehnologij in sil, soočen z zahodnim ekspanzionizmom 19. stoletja.« (David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911*, Stanford University Press, Stanford, 1997, str. 5, 19.)

[17] »Med bistvenimi dejavniki izoblikovanja zahodnoafriških romanov domačih piscev je bilo dejstvo, da so se ti romani pojavili po romanih o Afriki, katerih pisci niso bili Afričani […]. [T]uji romani utelešajo elemente, ki so se jim morali domači pisci upreti, ko so se lotevali pisanja.« (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, p. 17.) »*Doguicimi*, prvi dahomejski roman, […] je zanimiv kot eksperiment vlivanja afriške ustne literature v formo francoskega romana.« (Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, str. 147.) »Racionalnost realizma se je zdela ustrezna nalogi skovanja nacionalne identitete na ozadju krize globalnih realnosti […], racionalizem realizma, razširjen v tako različnih tekstih, kakor so časniki, literatura trga Onitsha in prvi naslovi zbirke afriške literature African Writers Series, ki so obvladovali diskurz tega obdobja.« (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, Indiana University Press, Bloomington 1997, str. 162.)

je to *vselej* kompromis med tujo formo in lokalnimi gradivi. Jamesonov »zakon« je prestal test – se pravi, vsaj prvi test.[18] [19] Še več, sprejeto zgodovinsko razlago teh reči je postavil na glavo: kajti če je kompromis med tujim in lokalnim zares vsenavzoč, tedaj tiste samostojne poti, ki jih običajno obravnavamo kot pravilo vzpona romana (španski, francoski in zlasti angleški primer), *sploh niso pravilo, pač pa izjema*. Resda so prve, a še zdaleč niso značilne. »Značilni« vzpon romana so Krasicki, Kemal, Rizal, Maran, ne pa Defoe.

Eksperimenti z zgodovino

V tem je lepota oddaljenega branja in literarne zgodovine: postavljata se po robu nacionalnemu zgodovinopisju. In to počneta v obliki *eksperimenta*. Definiramo enoto analize (v našem primeru formalni kompromis)[20] in nato spremljamo njene preobrazbe

[18] V seminarju, v katerem sem prvič predstavil to literarno raziskovanje »iz druge roke«, je Sarah Golstein postavila zelo dobro, kandidovsko vprašanje: Odločimo se, da se bomo zanašali na drugega raziskovalca; v redu, a kaj če se ta moti? Moj odgovor: Če se ta moti, se tudi mi motimo in to tudi hitro ugotovimo, saj ne najdemo nobene potrditve – ne najdemo Helen Goscilo, Elise Martí-López, Doris Sommer, Ahmeta Evina, Henryja Y. H. Zhaa, Abiole Ireleja … Pri tem ne le ne najdemo pozitivne potrditve; prej ali slej srečamo najrazličnejša dejstva, ki jih ne moremo pojasniti, in naša hipoteza je falsificirana, če naj uporabim Popperjev slavni izraz, tako da se ji moramo odreči. Na srečo se to doslej ni zgodilo in Jamesonov uvid še zmerom velja.

[19] Priznam, zato da bi testiral to domnevo, sem naposled dejansko prebral nekaj teh »prvih romanov« (*Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Krasickega, *Dos klejne menschele* /Mali mož/ Abramowitscha, Rizalov roman *Noli me tangere*, Futabateijev roman *Ukigumo*, roman Renéja Marana *Batouala*, roman *Doguicimi* Paula Hazouméja). Vendar tovrstno »branje« ne prinaša več interpretacij, ampak jih *testira*, ni začetek literarnovednega podjetja, temveč dodatek k njemu. Poleg tega v tem primeru v resnici ne beremo več *teksta*, pač pa beremo skozenj, iščoč svojo enoto analize. Naloga je že na začetku ovirana, saj gre za branje brez svobode.

[20] Zaradi praktičnih namenov velja tole: večji ko je geografski prostor, ki ga želimo proučiti, manjša naj bo enota analize: koncept (kakor v našem primeru), postopek, trop, omejena pripovedna enota ali nekaj podobnega. V nadaljevalnem članku nameravam skicirati difuzijo stilistične »resnosti« (ki je Auerbachov ključni izraz v knjigi *Mimesis*) v romanih 19. in 20. stoletja.

v različnih okoljih[21] – dokler v idealnem primeru ne postane *vsa* literarna zgodovina dolga veriga povezanih eksperimentov: »dialog med dejstvi in domisleki,« kot pravi Peter Medawar, »med tem, kar bi moglo biti res, in tistim, kar je dejansko res«.[22] Primerne besede za to raziskavo, med katero je, ko sem bral kolege zgodovinarje, postalo jasno, da je srečanje zahodnih form in lokalne dejanskosti zares povsod proizvedlo strukturni kompromis, kakor je zakon predvideval, a tudi to, da je imel tudi sam kompromis različne oblike. Sem pa tja, zlasti v drugi polovici 19. stoletja in v Aziji, je bil pogosto zelo nestabilen,[23] »nemogoč

[21] Določanje zanesljivega vzorca – tj. določanje serije nacionalnih literatur in posameznih romanov, ki bo omogočila zadovoljiv test napovedi teorije – je seveda precej kompleksno delo. V tej preliminarni skici moj vzorec (in zagovor tega vzorca) pušča precej nedorečenega.

[22] Znanstveno raziskovanje »se začne kot zgodba o možnem svetu in se, če je to le mogoče, konča kot zgodba o resničnem življenju,« nadaljuje Medawar. Te besede navaja James Bird v razpravi *The Changing Worlds of Geography*, Oxford University Press, Oxford, 1993, str. 5. Tudi sam Bird ponuja zelo elegantno različico eksperimentalnega modela.

[23] Poleg Miyoshija in Karatanija (za Japonsko), Meenakshi Mukherjee (za Indijo) in Schwarza (za Brazilijo) kompozicijske paradokse in nestabilnost formalnega kompromisa pogosto omenjajo v raziskavah o turškem, kitajskem in arabskem romanu. V zvezi z romanom Namika Kemala *Intibah* Ahmet Evin poudarja, da je »združitev obeh tem, med katerima prva temelji na tradicionalnem družinskem življenju, druga pa na prostitutkinem hrepenenju, prvi poskus turškega pripovedništva, da bi doseglo tisto vrsto psihološke razsežnosti, ki je bila opažena v evropskih romanih, v tematskem okviru, utemeljenem na turškem življenju. *Toda tako nezdružljivost tem kakor razlika v poudarku, ki jo je opaziti med temama, načneta enotnost romana. Strukturne pomanjkljivosti romana* Intibah *so simptomatične za razlike med metodologijo in prizadevanji turške literarne tradicije na eni strani ter metodologijo in prizadevanji evropskega romana na drugi.*« (Ahmet O. Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel*, *op. cit.*, str. 68 /poudaril F. M./.) Podobno Jale Parla ocenjuje obdobje reorganizacije Otomanskega cesarstva, imenovano Tanzimat: »[Z]a nagnjenostjo k prenovi je stala vladajoča in gospodovalna otomanska ideologija, ki je nove ideje vlila v kalup, ki je ustrezal otomanski družbi. Vendar naj bi kalup sprejel epistemologiji, utemeljeni na nezdružljivih aksiomih. *Razpočenje kalupa je bilo neizbežno in literatura tako ali drugače reflektira razpoke, ki so nastale.*« (Jale Parla, »Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul«, *op.*

program«, kakor Miyoshi pravi o Japonski.[24] Včasih pa je bil drugačen: denimo na začetku in koncu tega vala (na enem polu

cit. /poudaril F. M./.) Ko razpravlja o romanu Husayna Haykala *Zaynab* iz leta 1913, Roger Allen skorajda ponovi besede Roberta Schwarza in Meenakshi Mukherjee (»[*V*] *tem primeru je skoraj prelahko opozoriti na probleme psihološke zmote*, ki je v tem, da Hamid, študent iz Kaira, seznanjen z zahodnimi spisi o svobodi in pravičnosti, kakršne sta pisala John Stuart Mill in Herbert Spencer, tako intenzivno razpravlja o poroki v egiptovski družbi s starši, ki so ves čas živeli daleč na egiptovskem podeželju«: Roger Allen, *The Arabic Novel*, *op. cit*. /poudaril F. M./). Henry Zhao že v naslovu svoje knjige – *The* Uneasy *Narrator* (*Nemirni* pripovedovalec); tudi začetek knjige prinaša izjemno obravnavo nemirnosti – poudarja zaplete ob srečanju zahodnih sižejev in kitajske pripovedi: »Med očitnimi potezami pripovedništva poznega obdobja dinastije Čing je večja frekvenca pripovednih premorov kakor v vseh prejšnjih obdobjih kitajskega vernakularnega pripovedništva […]. Množica napotkov, ki poskušajo razložiti na novo prevzete tehnike, razkrivajo pripovedovalčevo nemirnost zaradi nestabilnosti njegovega statusa […], pripovedovalec občuti grožnjo raznoličnosti interpretacij […], moralistični komentarji so vse bolj tendenciozni, zato da bi bile sodbe nedvoumne«, in včasih je pripovedovalčeva nagnjenost k pretiravanju tako močna, da utegne pripovedovalec žrtvovati pripovedni suspenz, »zato da bi pokazal, da je moralno neoporečen« (Henry Y. H. Zhao, *The Uneasy Narrator*, *op. cit*., str. 69–71).

[24] Celo nekateri *prevodi* evropskih romanov so doživljali neverjetne preobrate. Na Japonskem se je leta 1880 Tsubouchijev prevod romana *The Bride of Lammermoor* (Nevesta iz Lammermoora) pojavil pod naslovom *Shumpu jowa* (Ljubezenska zgodba pomladnih sapic) in niti samemu Tsubouchiju »ni bilo pod častjo, da bi krajšal izvirni tekst, kadar se je gradivo izkazalo za neprimerno za njegove bralce, ali da bi spreminjal Scottovo podobje v izraze, ustreznejše jeziku tradicionalne japonske literature« (Marleigh Grayer Ryan, »Commentary«, *v*.: Futabatei Shimei, *Ukigumo*, Columbia University Press, New York, 1967, str. 41–42). V arabskem svetu, pravi Matti Moosa, so si »prevajalci zahodnega pripovedništva pogosto prilaščali veliko in včasih neupravičeno svobodo pri rokovanju z izvirnim tekstom. Jakub Saruf je ne samo spremenil naslov Scottovega romana *Talisman* v *Qalb al-Asad wa Salah al-Din* (Levjesrčni in Saladin), temveč je tudi priznal, da si je dovolil izpustiti, dodati in spremeniti nekatere dele tega ljubezenskega romana, da bi ustregel okusu svojih bralcev, kakor si jih je predstavljal […]. Drugi prevajalci so spreminjali naslove, imena likov in kazala, da bi, kot so sami trdili, prevedeno umetnino približali svojim bralcem in uskladili z domačo literarno tradicijo.« (Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, *op. cit*., str. 106.) Isti splošni vzorec je značilen tudi za literaturo poznega obdobja dinastije Čing, ko »so se vmešavali v skoraj vse prevode […] in so med drugim celo parafrazirali ves roman, da bi ga spremenili v zgodbo s kitajskimi liki in ozadjem […]. Skoraj vse prevode so okrajšali […]. Zahodni romani so postali skicirani in hitri ter podobni tradicionalnemu kitajskemu pripovedništvu.« (Henry Y. H. Zhao, *The Uneasy Narrator*, *op. cit*., str. 229.)

na Poljskem, v Italiji in Španiji, na drugem pa v Zahodni Afriki) zgodovinarji najdejo romane, ki so vsekakor imeli probleme, vendar ne problemov zaradi soočenja nezdružljivih elementov.[25]

Nisem pričakoval tako širokega spektra izidov, zato sem bil najprej malce osupel, nato pa sem dojel, da je to najbrž najdragocenejša od vseh ugotovitev, saj pokaže, da je svetovna literatura dejansko sistem – vendar sistem *variacij*. Sistem je bil en, ne enoten. Pritisk anglo-francoskega centra ga je *poskušal* poenotiti, a ni mogel popolnoma zbrisati dejanskosti razlike. (Mimogrede, tu vidimo, da je proučevanje svetovne literature – neizbežno – proučevanje boja za simbolno hegemonijo po vsem svetu.) Sistem je bil en, ne enoten. Retrospektivno je tudi jasno, da je moral biti tak: če po letu 1750 tako rekoč povsod pride do vzpona romana kot kompromisa med zahodnoevropskimi vzorci in lokalno dejanskostjo, tedaj pač velja, da je bila lokalna dejan-

[25] Od kod ta razlika? Razlog je najbrž v tem, da se je v Južni Evropi val prevodov iz francoščine srečal z lokalno dejanskostjo (in lokalnimi pripovednimi tradicijami), ki navsezadnje ni bila tako zelo drugačna, tako da kompozicija tuje forme in lokalnega gradiva ni bila težavna. V Zahodni Afriki pa je bil položaj nasproten: čeprav je zahodna literatura vplivala na same romanopisce, je bil val prevodov veliko šibkejši kakor drugod, lokalne pripovedne konvencije pa so bile zelo drugačne kakor evropske (pomislimo le na ustnost); ker je bila želja po »tuji tehnologiji« razmeroma šibka – in ker jo je seveda dodatno oslabila protikolonialna politika petdesetih let 20. stoletja –, so mogle lokalne konvencije precej nemoteno igrati svojo vlogo. Obiechina in Quayson poudarjata polemični odnos zgodnjih zahodnoafriških romanov do evropskega pripovedništva: »Najopaznejša razlika med domačimi zahodnoafriškimi romani in tujimi romani, postavljenimi v Zahodno Afriko, je v tem, da ima predstavitev tradicionalne ustnosti v prvih zelo pomembno mesto, medtem ko je iz drugih skoraj povsem odsotna.« (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, *op. cit*., str. 25.) »Kontinuiteto literarnega strateškega formiranja najlaže opredelimo, če rečemo, da identiteto tod še vedno opredeljuje mitopeja, ne pa realizem […] . Težko bi zanikali, da to izhaja iz konceptualne opozicije s tem, kar je pojmovano kot zahodna forma realizma. V tem pogledu je celo umestno dodati, da je v delu osrednjih afriških pisateljev, med katerimi so Achebe, Armah in Ngugi, prišlo do premika od protokolov realistične reprezentacije k protokolom mitopejskega eksperimentiranja.« (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, *op. cit*., str. 164.)

skost različna na posameznih področjih, kakor je bil tudi sam zahodni vpliv zelo neenakovreden, veliko močnejši v Južni Evropi okrog leta 1800, če naj se vrnem k svojemu primeru, kakor v Zahodni Afriki okrog leta 1940. Sile so se stalno spreminjale in enako velja za kompromis, ki je nastal iz njihove interakcije. To pa, mimogrede, odpira za primerjalno morfologijo čudovito raziskovalno polje (sistematično proučevanje razlik v formah glede na prostor in čas, kar je tudi edini razlog za ohranitev pridevnika *primerjalna* v izrazu *primerjalna književnost*); toda primerjalna morfologija je kompleksna tema, ki si zasluži posebno razpravo.

Forme kot izvlečki družbenih razmerij

Naj zdaj dodam nekaj besed o terminu »kompromis« – ki ga uporabljam malce drugače kakor Jameson v uvodu v Karatanijevo študijo. Po Jamesonu je razmerje načelno binarno: »abstraktni formalni vzorci zahodne konstrukcije romana« in »surovo gradivo japonske družbene izkušnje«, skratka, forma in vsebina.[26] Po mojem je bolj podobno trikotniku: tuja forma, lokalno gradivo – in *lokalna forma*. Malo poenostavljeno rečeno: tuj *siže*, lokalni *liki* in nato lokalni *pripovedni glas*; in zdi se, da so prav v tej tretji razsežnosti ti romani najbolj nestabilni, najbolj nemirni, kot pravi Zhao o pripovedovalcu v poznem obdobju dinastije Čing. To je tudi smiselno, saj je pripovedovalec kraj komentarja, razlage,

[26] To poanto razvije tudi odličen članek Antónia Cándida: »Mi [latinskoameriške književnosti] nikoli ne ustvarimo izvirnih izraznih form ali osnovnih izraznih tehnik v pomenu, značilnem na primer za romantiko na ravni literarnih gibanj, za psihološki roman na ravni žanrov, za polpremi govor na ravni pisanja […], različni nativizmi se niso nikdar odvrnili od rabe uvoženih literarnih *form* […], pač pa so se pojavljale zahteve po novih *temah*, po drugačnih *občutjih*.« (António Cándido, »Literature and Underdevelopment«, *v.*: *Latin America in Its Literature*, ur. César Fernández Moreno, Julio Ortega in Ivan A. Shulman, Holmes & Meier, New York, 1980, str. 272–273.)

ocene, in ko se zaradi tujih »formalnih vzorcev« (ali pač zaradi dejanske tuje navzočnosti) liki začnejo čudno vesti (kakor Bunzo ali Ibarra ali Bràs Cubas), komentar seveda postane nemiren – blebetav, prenapet, blodeč.

Even-Zohar pravi temu »interference«: močne literature, ki otežujejo življenje drugim – tj. ki otežujejo *strukturo*. Kot pravi Schwarz: »[D]el izvirnih zgodovinskih okoliščin se ponovno pojavi kot sociološka forma […]. V tem pogledu so forme izvleček specifičnih družbenih razmerij.«[27] Res je, in v našem primeru se zgodovinske okoliščine ponovno pojavijo kot nekakšna »razpoka« v formi, kot meja med zgodbo in diskurzom, med svetom in svetovnim nazorom: svet se vrti v čudni smeri, ki jo narekuje zunanja sila, svetovni nazor pa to poskuša osmisliti in pri tem ves čas zgublja ravnotežje. Tak je denimo Rizalov glas (ki niha med katoliško melodramatičnostjo in razsvetljenskim sarkazmom)[28] ali Futabateijev (ujet med Bunzovim »ruskim« vedenjem in japonskim občinstvom, vpisanim v tekst) ali pa Zhaov hipertrofični pripovedovalec, ki je povsem zgubil nadzor nad sižejem, a ga še naprej poskuša za vsako ceno obvladati. To je imel Schwarz v mislih, ko je govoril o tistem »zunanjem dolgu«, ki postane »kompleksna poteza« teksta: zunanja navzočnost »interferira« v samo *izjavljanje* romana.[29] En-in-neenak literarni sistem tu ni

[27] Roberto Schwarz, »The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Alencar«, *op. cit.*, str. 53.

[28] Rizalova rešitev – ali odsotnost rešitve – je verjetno povezana tudi z njegovim nenavadno širokim družbenim spektrom (*Noli me tangere* je med drugim tekst, ki je navdihnil Benedicta Andersona, da je povezal roman in nacionalno državo): v naciji brez samostojnosti, s slabo formiranim vladajočim razredom, brez skupnega jezika in s stotinami raznoličnih likov je težko govoriti »za vse« in pripovedovalčev glas poči pod težo te naloge.

[29] V nekaterih srečnih primerih se lahko strukturna šibkost preobrne v moč kakor v Schwarzovi interpretaciji Machada, kjer pripovedovalčeva »nestalnost« postane »stilizacija vedenja brazilskega vladajočega razreda«, tako da ni več slabost, temveč sama poanta romana: »Vse v romanih Machada de Assisa obarva bolj ali manj intenzivno uporabljena

zgolj zunanja mreža, ne ostaja *zunaj* teksta: vtkan je globoko v njegovo formo.

Drevesa, valovi in kulturna zgodovina

Forme so izvlečki družbenih razmerij; formalna analiza je tedaj na svoj skromen način analiza oblasti. (Zato je primerjalna morfologija tako zanimivo polje: s tem ko proučujemo, kako se razlikujejo forme, odkrijemo, kako se simbolna *oblast* razlikuje glede na prostor.) Dejansko je bil sociološki formalizem zmerom moja interpretativna metoda in mislim, da je zlasti primeren za svetovno literaturo … A žal moram tu končati, saj se tu konča moja kompetenca. Ko je postalo jasno, da je osrednja spremenljivka tega eksperimenta pripovedovalčev glas, je bila prava formalna analiza onkraj mojih pristojnosti, saj je zahtevala jezikovno kompetenco, kakršno si lahko samo želim (francoski, angleški, španski, ruski, japonski, kitajski in portugalski jezik zgolj za jedro argumentacije). In bržkone bo ne glede na predmet analize vselej obstajal trenutek, ko se bo moralo proučevanje svetovne literature podrediti strokovnjaku za nacionalno literaturo, in sicer zaradi nekakšne kozmične in neizbežne delitve dela. Neizbežne ne samo zaradi praktičnih razlogov, ampak tudi zaradi teoretskih. To je obsežna tema, a naj vsaj skiciram njen oris.

Kadar so zgodovinarji analizirali kulturo v svetovnem obsegu (ali vsaj v velikem obsegu), so običajno uporabljali dve osnovni

in zlorabljena *nestalnost* njihovih pripovedovalcev. Kritiki navadno gledajo nanjo z vidika literarne tehnike ali avtorjevega humorja. Vendar jo je produktivno obravnavati kot stilizacijo vedenja brazilskega vladajočega razreda. Machadov pripovedovalec ne išče nezainteresiranosti in samozavesti, ki jo prinaša nepristranskost, pač pa razkazuje svojo predrznost na lestvici, ki sega od cenenega posmeha do literarnega ekshibicionizma in celo do kritičnih prizorov.« (Roberto Schwarz, »The Poor Old Woman and Her Portraitist«, 1983, *v.*: *id.*, *Misplaced Ideas*, *op. cit.*, str. 94.)

kognitivni metafori, drevo in val. Drevo, filogenetsko drevo, ki izhaja iz Darwina, je bilo orodje primerjalne filologije: jezikovne družine se razvejujejo druga od druge – slovansko-germanska od arijsko-grško-italo-keltske, nato balto-slovanska od germanske, nato litovska od slovanske. Tovrstno drevo je omogočilo primerjalni filologiji rešiti veliko uganko o indoevropščini, ki je bila morda tudi prvi svetovni sistem kulture: o družini jezikov, razširjenih od Indije do Irske (in morda ne samo jezikov, ampak tudi skupnega kulturnega repertoarja; a v tem primeru so dokazi razvpito nezanesljivi). Tudi drugo metaforo, val, je uporabljala historična lingvistika (tako je denimo Schmidtova »valovna hipoteza« pojasnila nekatera prekrivanja med jeziki), določeno vlogo pa je igrala tudi v mnogih drugih poljih, recimo v raziskovanju difuzije tehnologije ali v čudoviti interdisciplinarni teoriji »vala napredovanja«, ki sta jo razvila Cavalli-Sforza in Ammerman (genetik in arheolog) in ki pojasnjuje, kako se je poljedelstvo razširilo iz rodovitnega polmesca na Bližnjem Vzhodu proti severozahodu in nato po vsej Evropi.

Drevesa in *valovi* sta resda metafori, ki pa razen tega nimata prav nič skupnega. Drevo opisuje prehod od enotnosti k raznovrstnosti – eno drevo s številnimi vejami: od indoevropščine do desetin jezikov. Val je nasprotje tega: opazuje, kako uniformnost pogoltne izhodiščno raznovrstnost – kako hollywoodski filmi osvojijo trge drugega za drugim (ali kako angleščina golta jezike). Drevesa potrebujejo geografsko *diskontinuiteto* (da bi se mogli razvejiti drug od drugega, morajo biti jeziki ločeni v prostoru prav kakor živalske vrste); valovi pa čutijo odpor do meja in uspevajo v geografski *kontinuiteti* (z gledišča vala je idealni svet ribnik). Dreves in vej se oklepajo nacionalne države, trgi povzročajo valove. In tako naprej. Metaforama ni nič skupnega. Toda *obe delujeta*. Kulturna zgodovina je narejena iz dreves *in* valov – val poljedelskega napredovanja podpira drevo indoevropskih

jezikov, ki ga nato preplavijo novi valovi jezikovnih in kulturnih stikov … In ker svetovna kultura niha med tema mehanizmoma, so njeni produkti neizbežno sestavljeni. Kompromisi, kakor pravi Jamesonov zakon. Ta zakon deluje ravno zato, ker intuitivno zajame presek teh mehanizmov. Pomislimo na moderni roman; to je zagotovo val (in dejansko sem ga nekajkrat imenoval »val«), vendar val, ki buta v veje lokalnih tradicij[30] in ki ga te zmerom opazno spremenijo.

To je torej podlaga delitve dela med nacionalno in svetovno literaturo: nacionalna literatura za tiste, ki vidijo drevesa, svetovna za one, ki vidijo valove. Delitev dela … in izziv, saj resda obe metafori delujeta, vendar to ne pomeni, da delujeta enako dobro. Produkti kulturne zgodovine so vedno sestavljeni – toda kateri mehanizem prevladuje v njihovi kompoziciji? Notranji ali zunanji? Nacija ali svet? Drevo ali val? Te polemike ni mogoče rešiti enkrat za vselej – na srečo, saj komparativisti potrebujejo polemiko. Ti so bili v navzočnosti nacionalnih literatur zmerom preveč sramežljivi, preveč diplomatski, kakor da bi obstajale angleška, ameriška, nemška literatura, za naslednjimi vrati pa bi bil nekakšen majhen vzporedni svet, v katerem bi komparativisti proučevali drugi niz literatur in pri tem pazili, da ne bi zmotili prvega niza. Ne, svet je isti, literature so iste, le gledamo nanje z drugačnega gledišča; in človek postane komparativist zaradi zelo preprostega razloga: *prepričan je, da je to gledišče boljše*. Da ima večjo razlagalno moč, da je konceptualno elegantnejše, da

[30] »Procesov *cepljenja*,« kot jim pravi Miyoshi [Masao Miyoshi, *Accomplices of Silence*, *op. cit*., str. x]; Schwarz govori o »*vsaditvi* romana, zlasti njegovega realističnega *toka*« [Roberto Schwarz, »The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Alencar«, *op. cit*., str. 42], Wang pa o »*presaditvi* zahodnih pripovednih tipologij« [David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle Splendor*, *op. cit*., str. 31]. Dejansko je Belinski že leta 1843 opisal rusko literaturo kot »*presajeno*, ne domačo rastlino« [V. G. Belinskij, »Russkaja literatura v 1843 godu«, *v.*: *id*., *Sobranie sočinenij VII*, Hudožestvennaja literatura, Moskva, 1981. str. 31].

se ogne »grdi enostranskosti in omejenosti«, ali pač kaj drugega. Poanta je v tem, da je edini mogoči zagovor proučevanja svetovne literature (in obstoja oddelkov za primerjalno književnost) tale: biti trn v peti, stalni intelektualni izziv za nacionalne literature – zlasti za lokalno literaturo. Če primerjalna književnost ni to, ni nič. Čisto nič. »Ne smete se varati,« piše Stendhal o svojem najljubšem liku: »[z]a vas ni srednje poti.«* Enako velja za nas.

* Stendhal, *Rdeče in črno*, 1. zv., slov. prev. Fran Šturm, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1965, str. 327.