GRAFI, ZEMLJEVIDI, DREVESA

[M]ož, ki hoče resnico, postane učenjak; mož, ki hoče dati
možnosti svoji subjektivnosti, postane mogoče pisatelj;
kaj pa naj stori mož, ki hoče nekaj, kar je vmes?
Robert Musil, *Mož brez posebnosti*[*]

Naslov te kratke knjige si zasluži nekaj razlage. Na začetku povejmo, da je to razprava o literarni zgodovini: literatura, (bolj ali manj) staro ozemlje, v nasprotju s prehajanjem k drugim diskurzom, ki je tako razširjeno v zadnjih letih. Na tem starem ozemlju pa nov predmet proučevanja: namesto konkretnih, posameznih umetnin dobimo trojico umetnih konstruktov – grafov, zemljevidov in dreves –, ki dejanskost teksta podvrže procesu namerne redukcije in abstrakcije. Tovrstni pristop sem pred časom poimenoval »oddaljeno branje«;[1] a oddaljenost tu ni ovira, temveč *specifična oblika vednosti*: manj elementov in zato boljše razumevanje njihove splošne medsebojne povezanosti. Obrisi, razmerja, strukture. Forme. Modeli.

[*] Robert Musil, *Mož brez posebnosti*, slov. prev. Janez Gradišnik, 1. zv., Cankarjeva založba, Ljubljana, 1962, str. 272.

[1] Franco Moretti, »Conjectures on World Literature«, *New Left Review*, št. 1 (2000), str. 54–68. [Za slov. prev. *v*. prvo poglavje te knjige.]

Se pravi, od tekstov k modelom; za povrh so ti modeli sposojeni pri treh disciplinah, s katerimi je imela literarna veda bore malo stikov, če sploh: grafi prihajajo iz kvantitativnega zgodovinopisja, zemljevidi iz geografije, drevesa pa iz evolucijske teorije. Oddaljeni razlog za te odločitve je v moji marksistični formaciji, na katero je močno vplival Galvano Della Volpe, tako da je (načelno, če že ne vselej praktično) prinašala globoko spoštovanje do znanstvenega duha. Medtem ko je nedavna literarna teorija iskala navdih pri francoski in nemški metafiziki, sem torej menil, da se lahko v resnici veliko več naučimo pri naravnih in družbenih znanostih. Ta knjiga je plod tega prepričanja in obenem poskuša v svojih skromnih mejah načeti novo področje razprave.

Naposled so ti trije modeli, kot nakazuje podnaslov, dejansko abstraktni. Toda njihove posledice so na drugi strani izjemno konkretne: grafi, zemljevidi in drevesa nam postavijo literarno polje dobesedno pred oči – in nam pokažejo, kako malo še zmerom vemo o njem. To je dvojna lekcija, lekcija iz ponižnosti in hkrati evforičnosti: iz ponižnosti ob tem, kar je literarno zgodovinopisje doseglo doslej (premalo), in iz evforičnosti ob tem, kar je še treba postoriti (veliko). Tu metodologija knjige razkrije svojo pragmatično ambicijo: kar mene zadeva, abstrakcija ni namenjena sebi, ampak razširjanju področja literarnega zgodovinopisca in bogatenju notranje problematike tega področja. Poskušal bom pojasniti prav to, kako bi to mogli narediti.[2]

[2] Ta knjiga je bila prvič zamišljena na berlinskem inštitutu Wissenschaftskolleg in v svoji zgodnji različici predstavljena na Beckmanovih predavanjih v Berkeleyju, nato pa tudi drugod. Zahvaljujem se vsem, ki so mi pomagali razjasniti moje ideje, in Mattu Jockersu, ki me je potrpežljivo naučil izboljšati vizualno plat knjige.

I. poglavje

GRAFI

Že pred nastopom šole Annales je Krzysztof Pomian zapisal:

> [Z]godovinopiščev pogled [je bil uprt] v izjemne dogodke […], zgodovinopisci so bili podobni zbirateljem: zbirali so samo redke in nenavadne predmete, ne meneč se za vse, kar je bilo videti običajno, vsakdanje, normalno […]. Zgodovinopisje je bilo idiografična disciplina, katere predmet je bilo tisto, kar se ne ponavlja.[1]

Zgodovinopisje *je bilo* … Pomian tu govori v pretekliku, kar je najbrž umestno v primeru socialnega zgodovinopisja, še zdaleč pa ne v primeru njegove literarne ustreznice, v kateri je zbiratelj redkih in nenavadnih umetnin, ki se ne ponavljajo in so izjemne – ter jih natančno branje napravi še bolj izjemne, ko poudari edinstvenost prav *te* besede in *tega* stavka tukaj –, še zmerom izrazito prevladujoč lik. A kaj bi se zgodilo, če bi tudi literarni zgodovinopisci sklenili, da bodo »preusmerili pogled« (kot pravi Pomian) »od nenavadnega k vsakdanjemu, od izjemnih dogodkov k veliki množici dejstev«? Kakšno literaturo bi našli v tej »veliki množici dejstev«?

---

[1] Krzysztof Pomian, »L'histoire des structures«, *v.*: Jacques Le Goff, Roger Chartier in Jacques Revel (ur.), *La nouvelle histoire*, CEPL, Pariz, 1978, str. 115–116.

Vsa ta vprašanja so se mi porodila pred nekaj leti, ko sem ob proučevanju nacionalnih bibliografij spoznal, kako majcen delec literarnega polja obdelujemo: denimo kanon dvestotih romanov je videti zelo velik v primeru Velike Britanije 19. stoletja (in *je* veliko večji kakor trenutni), vendar vseeno znaša manj kakor odstotek romanov, ki so dejansko izšli: teh je bilo dvajset, morda trideset tisoč, nihče ne ve, koliko – in natančno branje je tu brez koristi, saj bi celo s tempom enega romana na dan skoz vse leto brali kakih sto let … Za povrh pa sploh ne gre za čas, ampak za metodo: tako velikega polja ne moremo razumeti z lepljenjem ločenih kosov vednosti o posameznih primerih, saj *ni* vsota posameznih primerov: kolektiven sistem je, ki bi ga morali zgrabiti kot takšnega, kot celoto – in grafi, ki jih bom predlagal v nadaljevanju, so ena od mogočih zastavitev tega dela. Oziroma kakor je Fernand Braudel dejal v predavanju o zgodovini za svoje sojetnike v nemškem taborišču blizu Lűbecka:

> Sleherno posamezno eksistenco obvladuje in določa neverjetno število kock, ki se nenehno kotalijo: področju individualne zgodovine tedaj vlada negotovost; toda področju kolektivne zgodovine vladata […] enostavnost in doslednost. Zgodovinopisje je dejansko »uboga mala znanost domnevanja«, kadar za svoje predmete izbira posameznike […], pač pa so njegovi postopki in izsledki veliko bolj racionalni, kadar raziskuje skupine in ponovitve.[2]

Racionalnejše literarno zgodovinopisje. Takšna je zamisel.

[2] Fernand Braudel, »L'histoire, mesure du monde«, *v.*: *id.*, *Les écrits de Fernand Braudel*, 2. zv., Editions de Fallois, Pariz, 1997.

I.

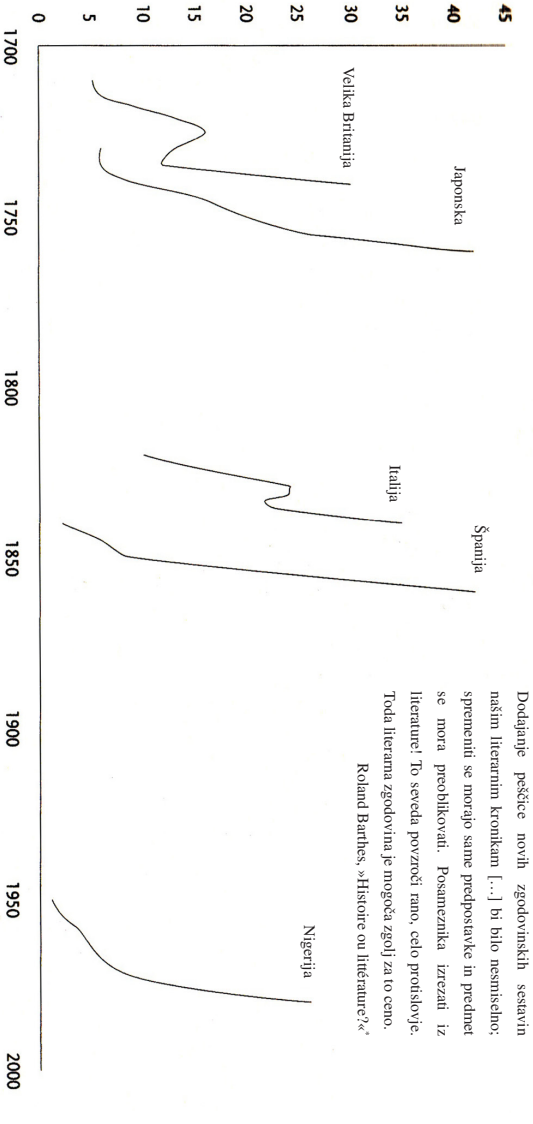
Kvantitativni pristop k literaturi ima lahko različne oblike – od računalniške stilistike do tematskih podatkovnih baz, zgodovinopisja knjige itn. Zaradi omejenega obsega se bom tu omejil na zgodovinopisje knjige in izhajal iz dela, ki so ga opravili McBurney, Beasley, Raven, Garside in Block za Veliko Britanijo; Martin, V. Mylne in Frautschi za Francijo; Zwicker za Japonsko; Munch-Petersen za Dansko; Ragone za Italijo; E. Martí-Lopez in Santana za Španijo; P. Joshi za Indijo; in W. Griswold za Nigerijo. Razlog, da ta imena omenjam že zdaj, je v tem, da je kvantitativno delo dejansko *sodelovanje*, in sicer ne samo zato, ker, gledano pragmatično, zbiranje podatkov traja celo večnost, ampak tudi zato, ker so takšni podatki v idealnih okoliščinah neodvisni od slehernega posameznega raziskovalca, tako da jih je mogoče deliti z drugimi raziskovalci in na različne načine kombinirati. Slika 1, ki prikazuje pohod romana v Veliki Britaniji, na Japonskem, v Italiji, Španiji in Nigeriji, je odličen primer. Kako podobni so si ti obrisi: pet dežel, tri celine, več kakor dvestoletna časovna oddaljenost, pa je vzorec vseeno v bistvu en sam, eno samo vstajenje stare metafore o »vzponu« romana: nekako v dvajsetih letih (v letih 1720–1740 v Veliki Britaniji, 1745–1765 na Japonskem, 1820–1840 v Italiji, med letom 1845 in začetkom šestdesetih let 19. stoletja v Španiji ter v letih 1965–1980 v Nigeriji) se graf povzpne od petih ali desetih novih naslovov letno, kar znaša en nov roman vsak mesec ali dva, do enega novega romana *tedensko*. In na tej točki se obzorje branja romanov spremeni. Dokler namreč vsako leto izide le peščica novih naslovov, romani ostajajo nezanesljivi produkti, ki izginjajo za dolgo časa in v bistvu ne zmorejo narekovati bralkam in bralcem zvestobe; resda so blaga, toda blaga, ki še čakajo na popolnoma razvit trg. Nov roman vsak teden pa je že veliki

kapitalistični oksimoron *redne novosti*: nepričakovano, ki je proizvedeno tako učinkovito in točno, da bralci in bralke ne zmorejo več brez njega. Roman »postane življenjska potrebščina«, če naj parafraziram naslov knjige Williama Gilmore-Lehna, in jeremijade, ki se brž namnožijo okrog njega – zaradi romanov bralci postanejo leni, neumni, razuzdani, nori, neposlušni: prav to dve stoletji pozneje pripisujejo filmu –, so najjasnejši znak njegovega simbolnega zmagoslavja.

II.

Se pravi, vzpon romana; natančneje, *eden* od vzponov v zgodovini, ki se je začela več stoletij poprej in bo doživela številne druge pospeške, kar precej jasno izhaja iz podatkov o izdajanju novih romanov v Veliki Britaniji med letoma 1710 in 1850 (Slika 2). Tu izstopajo tri faze in vsaka se tudi sama deli na začetno obdobje nagle rasti in obdobje stabilizacije ter svojevrstno modificira družbeno vlogo romana. Prvo fazo, ki traja od leta 1720 tja do leta 1770, smo obravnavali zgoraj: gre za skok v letih 1720–1740 in konsolidacijo v naslednjih desetletjih. V drugi fazi, ki poteka od leta 1770 tja do leta 1820, nadaljnja rast števila novih naslovov sproži obsežno preusmeritev občinstva k sedanjosti. Hočem reči, da je vse dotlej »ekstenzivno« branje, tako značilno za roman – branje množice tekstov enkrat in površno namesto peščice tekstov pogosto in intenzivno –, zlahka preseglo letno produkcijo naslovov in tako primoralo bralce, da iščejo zabavo (pretežno) v preteklosti: v najrazličnejših ponatisih in skrajšanih izdajah prodajnih uspešnic 18. stoletja, in sicer tako britanskih kakor tujih, pa še v starih in celo redkih antičnih klasikah tega žanra. Ko pa se število novih romanov podvoji v primerjavi s prejšnjo fazo – 80 romanov v letu 1788, 91 v letu 1796 in 111 v

Slika 1: Vzpon romana med 18. in 20. stoletjem



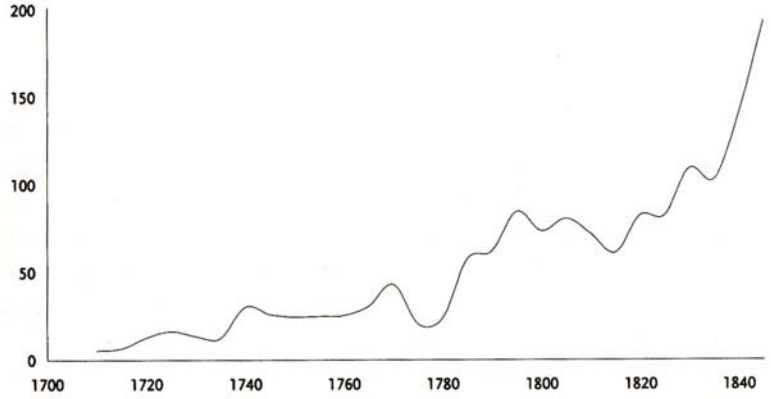
Dodajanje peščice novih zgodovinskih sestavin našim literarnim kronikam [...] bi bilo nesmiselno; spremeniti se morajo same predpostavke in predmet se mora preoblikovati. Posameznika izrezati iz literature! To seveda povzroči rano, celo protislovje. Toda literarna zgodovina je mogoča zgolj za to ceno.

Roland Barthes, »Histoire ou littérature?«*

Število novih romanov letno glede na petletno povprečje. Viri: za Veliko Britanijo: W. H. McBurney, *A Check List of English Prose Fiction, 1700–39*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1960, in J. C. Beasley, *The Novels of the 1740s*, University of Georgia Press, Athens, 1982 – obe študiji je delno izpopolnil James Raven v knjigi *British Fiction 1750–70: A Chronological Check-List of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, University of Delaware Press, Newark, 1987; za Japonsko: Jonathan Zwicker, »Il lungo Ottocento del romanzo giapponese«, v: *Il romanzo III: Storia e geografia*, ur. Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2002; za Italijo: Giovanni Ragone, »Italia 1815–70«, v: *Il romanzo III, op. cit.*; za Španijo: Elisa Martí-López in Mario Santana, »Spagna 1843–1900«, v: *Il romanzo III, op. cit.*; za Nigerijo: Wendy Griswold, »Nigeria 1950–2000«, v: *Il romanzo III, op. cit.*

* Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Pariz, 1963, str. 156.

Slika 2: Trije vzponi britanskega romana



Število novih romanov letno glede na petletno povprečje. Viri: W. H. McBurney, *A Check List of English Prose Fiction, 1700–39*, *op. cit.*; J. C. Beasley, *The Novels of the 1740s*, *op. cit.*; James Raven, *British Fiction 1750–70*, *op. cit.*; *The English Novel 1770–1829*, ur. Peter Garside, James Raven in Rainer Schöwerling, 2 zv., Oxford Universtiy Press, Oxford, 2000; Andrew Block, *The English Novel 1740–1850*, W. M. Dawson & Sons Ltd., London, 1961.

letu 1808 –, priljubljenost starih knjig nenadoma usahne in bralci romanov se odločno (in neobrnljivo) preusmerijo k sočasni beri.[3]

V tretji fazi, ki se začne okrog leta 1820 in ki jo lahko žal spremljam samo v njenih prvih tridesetih letih, se spremeni *notranja sestava* trga. Doslej je bil značilen bralec romanov »generalist«, ki »bere karkoli in naključno«, kakor je Thibaudet s priokusom prezira zapisal v razpravi »Le liseur de romans« (Bralec romanov).[4] Zdaj pa rast trga ustvari najrazličnejše niše

[3] »V Italiji v prvih dvajsetih letih 19. stoletja zginejo tako rekoč vse uspešnice prejšnjega stoletja[.]« (Giovanni Ragone, »Italia 1815–70«, *op. cit.*, str. 343–354.) Zdi se, da do podobnega premika pride tudi v Franciji, v primeru katere pa zelo prepričljivo alternativno razlago ponuja cezura revolucije. »Preteklost preteklosti« je seveda ključno sporočilo teh dveh žanrov – gotskega in nato zgodovinskega romana –, ki sta najodgovornejša za obrat k sedanjosti.

[4] Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Pariz, 1938, str. 248.

za »specialistične« bralce in žanre (pomorske povesti, športne romane, šolske zgodbe, *mystères*): knjige, namenjene urbanemu delavstvu druge četrtine 19. stoletja ali dečkom in nato dekletom v naslednji generaciji, so najvidnejši zgled tega širšega procesa, ki doseže vrhunec na prelomu stoletja s supernišama detektivske literature in nato znanstvene fantastike.

Abstraktni modeli za literarno zgodovino … tu je brez dvoma pri delu abstrakcija: *Pamela*, *The Monk* (Menih), *The Wild Irish Girl* (Divje irsko dekle), *Persuasion* (Drža), *Oliver Twist* so tu zgolj peterica drobnih točk grafa na Sliki 2, nerazločljiva od ostalih. Vendar grafi v resnici niso *modeli*: niso poenostavljene, intuitivne različice teoretske strukture, kakršne bodo zemljevidi in (zlasti) drevesa v naslednjih poglavjih. Zgoraj sem dejal, da kvantitativne raziskave prinašajo neko vrsto podatkov, ki je v idealnih okoliščinah neodvisna od interpretacij – to pa je kajpada tudi njihova meja: prinašajo *podatke*, ne interpretacij. Slika 2, ki prikaže prvi »vzpon« (s katerim roman postane življenjska potrebščina) in nato drugega (premik iz preteklosti v sedanjost) ter nato še tretjega (množenje tržnih niš), je po mojem dobra obdelava podatkov, a še zdaleč ne neogibna. Kvantitativni podatki nam lahko povedo, kdaj je Velika Britanija proizvedla nov roman na mesec, na teden, na dan ali pač na uro, to, kje – in od kod – so pomembni prelomi tega kontinuuma, pa se je treba odločiti na drugačni podlagi.

III.

Vzpon, večkratni vzpon romana. A z zanimivim obratom, ki ga posebej dobro ponazarja japonski primer na Sliki 3: po vzponu od romana na mesec sredi štiridesetih let 17. stoletja do romana na teden dvajset let pozneje (in še več v naslednjih letih: med letom

1750 in dvajsetimi leti 19. stoletja je dejansko na Japonskem izšlo več romanov kakor v Veliki Britaniji, kar si zasluži dobro razlago) je prišlo do nekaj enako hitrih upadov v letih 1780–1790, med drugim in četrtim desetletjem 19. stoletja ter v letih 1860–1870. Se pravi, padec romana. In videti je, da je razlog za upad vselej isti: politika – neposredna, ostra cenzura v obdobjih Kansei in Tenpo ter njen posreden vpliv v letih pred restavracijo Meiji, ko ni bilo izrecnega omejevanja trgovanja s knjigami in je bila kriza bržkone posledica splošnejšega neujemanja med ritmom političnih kriz in pisanjem romanov. Nič drugače ni na Danskem med napoleonskimi vojnami (Slika 4) ali v Franciji in Italiji (natančneje, v Milanu) v primerljivih situacijah (Slika 5): po letu 1789 izdajanje francoskih romanov pade za približno 80 odstotkov; po prvi vojni za neodvisnost Italije znaša milanski upad okrog 90 odstotkov, saj leta 1849 izidejo le trije romani, medtem ko jih je leta 1842 izšlo triinštirideset.

Edina izjema, ki jo poznam, je uvoz britanskih knjig v Indijo – prikazala ga je Priya Joshi (Slika 6) –, ki naglo naraste po uporu iz leta 1857; toda kot poudarja Priya Joshi, je logika kolonialnega odnosa obrnjena, tako da je vrhunec znak, da je Velika Britanija nenadno pospešila širjenje svoje simbolne hegemonije; ko pa kriza mine, se pretok knjig vrne na raven izpred leta 1857.

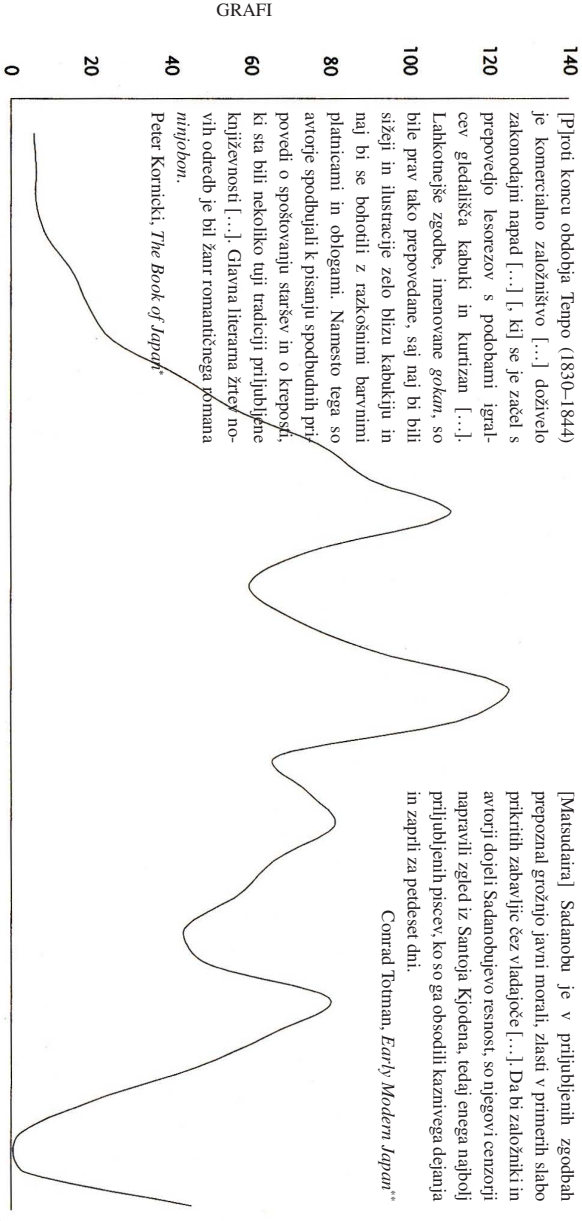
Slika 3: Padec romana: Japonska

[P]roti koncu obdobja Tenpo (1830–1844) je komercialno založništvo […] doživelo zakonodajni napad […] [, ki] se je začel s prepovedjo lesorezov s podobami igralcev gledališča kabuki in kurtizan […]. Lahkotnejše zgodbe, imenovane *gokan*, so bile prav tako prepovedane, saj naj bi bili sižeji in ilustracije zelo blizu kabukiju in naj bi se bohotili z razkošnimi barvnimi platnicami in oblogami. Namesto tega so avtorje spodbujali k pisanju spodbudnih pripovedi o spoštovanju staršev in o kreposti, ki sta bili nekoliko tuji tradiciji priljubljene književnosti […]. Glavna literarna žrtev novih odredb je bil žanr romantičnega romana *ninjobon*.

Peter Kornicki, *The Book of Japan**

[Matsudaira] Sadanobu je v priljubljenih zgodbah prepoznal grožnjo javni morali, zlasti v primerih slabo prikritih zabavljic čez vladajoče […]. Da bi založniki in avtorji dojeli Sadanobujevo resnost, so njegovi cenzorji napravili zgled iz Santoja Kjodena, tedaj enega najboljših priljubljenih piscev, ko so ga obsodili kaznivega dejanja in zaprli za petdeset dni.

Conrad Totman, *Early Modern Japan***



Število novih romanov letno glede na petletno povprečje. Vir: Jonathan Zwicker, »Il lungo Ottocento del romanzo giapponese«, *op. cit. Cf.*: Conrad Totman, *Early Modern Japan, op. cit.*; Peter Kornicki, *The Book of Japan, op. cit.*

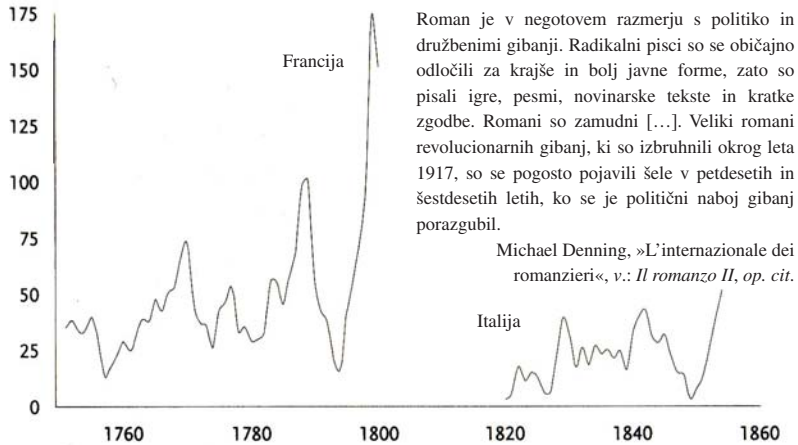
* Peter Kornicki, *The Book of Japan*, Brill, Leiden, 1998, str. 343.

** Conrad Totman, *Early Modern Japan*, University of California Press, Berkeley in Los Angeles, 1993, str. 472.

Slika 4: Padec romana: Danska

Število novih romanov letno glede na petletno povprečje. Vir: Erland Munch-Petersen, *Die Übersetzungsliteratur als Unterhaltung des romantischen Lesers*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1991.

Slika 5: Padec romana: Francija, Italija

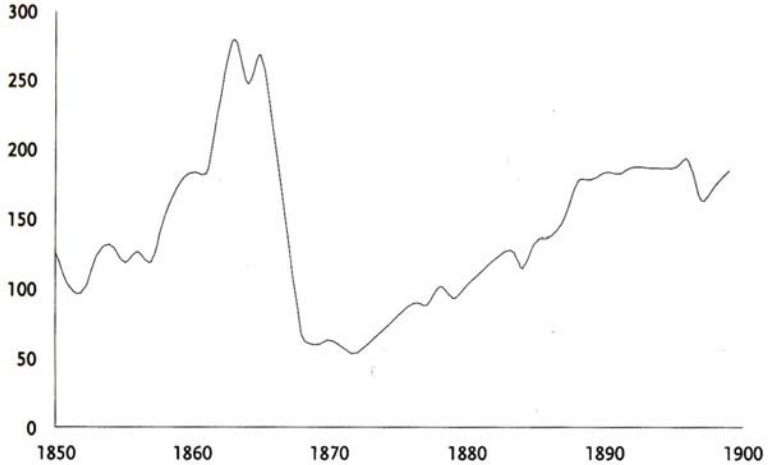


Roman je v negotovem razmerju s politiko in družbenimi gibanji. Radikalni pisci so se običajno odločili za krajše in bolj javne forme, zato so pisali igre, pesmi, novinarske tekste in kratke zgodbe. Romani so zamudni […]. Veliki romani revolucionarnih gibanj, ki so izbruhnili okrog leta 1917, so se pogosto pojavili šele v petdesetih in šestdesetih letih, ko se je politični naboj gibanj porazgubil.

Michael Denning, »L'internazionale dei romanzieri«, *v.*: *Il romanzo II*, *op. cit.*

Število novih romanov letno glede na petletno povprečje. Viri: za Francijo: *Bibliographie du genre romanesque français 1751–1800*, ur. John Angus Martin, Vivienne G. Mylne in Richard Frautschi, Mansell, London, in France Expansion, Pariz, 1977; za Milano: Giovanni Ragone, »Italia 1815–70«, *op. cit.*, in *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801–1900)*, Editrice Bibliografica, Milano, 1991.

Slika 6: Uvoz knjig v Indijo



Tisoči britanskih funtov. Vir: Priya Joshi, *In Another Country: Colonialism, Culture, and the English Novel in India*, Columbia University Press, New York in Chichester, 2002.

IV.

Skratka, antipatija med politiko in romanom. Pa vendar bi bilo nenavadno, če bi *vse* krize v romaneskni produkciji izvirale iz politike: francoski upad v devetdesetih letih 18. stoletja je bil resda velik, a do upadov je prišlo tudi v petdesetih in sedemdesetih letih – in navsezadnje tudi v institucionalno stabilnejši Veliki Britaniji. Raven in Garside v svojih odličnih bibliografskih študijah trdita, da so ameriška in napoleonske vojne utegnile povzročiti zastoja v letih 1777–1783 in 1810–1817 (kar jasno pokaže Slika 2), vendar k političnemu dejavniku dodata »desetletje slabo napisanih romanov«, »ponatise«, morebitno »večjo priljubljenost […] drugih pripovednih form«, »odpor zoper niz-

ko pripovedništvo«, visoko ceno papirja ipd.[5] Množenje mogočih vzrokov pa zastavlja vprašanje, kaj poskušamo razložiti: *nepovezana posamična dogodka* ali momenta *v ponavljajočem se vzorcu vzponov in padcev*. Kajti če so upadi posamični dogodki, je iskanje posamičnih vzrokov (Napoleon, ponatisi, cena papirja ali pač kaj drugega) povsem smiselno; če pa so del vzorca, moramo razložiti *vzorec kot celoto*, ne zgolj ene od njegovih faz.

Celoten vzorec ali, kot bi dejali nekateri zgodovinarji, celoten cikel: »Nastaja vse jasnejša predstava […] o mnoštvu časov,« pravi Braudel v razpravi o dolgem trajanju:

> Tradicionalno zgodovinopisje nas je s svojo osredotočenostjo na kratki časovni razpon, posameznika in dogodek že zdavnaj navadila na nagel, osupljiv, skokovit nalet svoje pripovedi […]. Novo ekonomsko in socialno zgodovinopisje postavlja v ospredje ciklično gibanje, […] velike izseke preteklosti, po deset, dvajset, petdeset let istočasno […]. Daleč onkraj tega […] pa najdemo zgodovinopisje, ki lahko prehodi še daljše razdalje […], ki jih merimo s stoletji […], dolgi, celo zelo dolgi razpon, dolgo trajanje [*longue durée*].[6]

Dogodek, cikel, dolgo trajanje: trije časovni okvirji, ki so imeli zelo različen uspeh v literarni vedi. Večina literarnih kritikov je povsem sproščena ob prvem, na omejenem področju dogodka in posamičnega primera; večina literarnih teoretikov je doma na nasprotnem koncu časovnega spektra, v zelo dolgem razponu

[5] James Raven, »Historical Introduction: The Novel Comes of Age«, *v.*: *The English Novel 1770–1829*, *op. cit.*, 1. zv., str. 27; Peter Garside, »The English Novel in the Romantic Era: Consolidation and Dispersal«, *v.*: *The English Novel 1770–1829*, *op. cit.*, 2. zv., str. 44.

[6] Fernand Braudel, »History and the Social Sciences. The *longue durée*«, *v.*: *id.*, *On History*, The University of Chicago Press, Chicago in London, 1980, str. 27. Prvo obsežno obravnavo ekonomskih ciklov je seveda razvil Nikolaj Kondratjev v študiji *Bol'šie cykli kon"junktury* (Veliki konjunkturni cikli), napisani med letoma 1922 in 1928.

skoraj nespremenljivih struktur. Srednja raven pa je ostala med literarnimi zgodovinarji slabše raziskana; pri tem niti ne gre za to, da ne bi raziskovali v tem časovnem okvirju, pač pa za to, da še nismo popolnoma spoznali njegove specifičnosti, se pravi, dejstva, da cikli konstituirajo *začasne strukture znotraj zgodovinskega poteka*. V tem je navsezadnje skrita logika Braudelove delitve na tri dele: kratki razpon je zgolj potek brez strukture, dolgo trajanje je zgolj struktura brez poteka, cikli pa so meja, nestabilna meja med njima. Cikli so strukture, ker v zgodovino vpeljejo ponavljanje in s tem regularnost, red, vzorec; in so začasni, ker so kratki (po različnih teorijah dolgi deset, dvajset ali recimo petdeset let).

»Začasne strukture«, to je tudi dobra definicija – žanrov: morfoloških aranžmajev, ki *trajajo* v času, a vselej zgolj *nekaj* časa. Kot janusovski stvori, ki obračajo eno obličje proti zgodovini, drugo pa proti formi, so žanri potemtakem pravi protagonisti te srednje plasti literarne zgodovine, te »racionalnejše« plasti, kjer se srečata potek in forma. Zgled je regularnost na Slikah 7 in 8, ki prikazujeta tri valove: val pisemskih romanov med letoma 1760 in 1790, val gotskih romanov med letoma 1790 in 1815 ter val zgodovinskih romanov med letom 1815 in štiridesetimi leti 19. stoletja. Vsak val prinese približno enako število romanov letno, vsak traja od petindvajset do trideset let, poleg tega pa se vsak vzpne šele potem, ko začne prejšnji usihati (od tod presečišče med naraščajočim in padajočim trendom okrog let 1790 in 1815). »*Nova oblika* […] [*vznikne*] *zato, da* […] *bi zamenjala staro obliko, ki je že izgubila umetniškost*,«[*] pravi Šklovski, in usahnitev vladajočega žanra se tu res zdi nujen predpogoj pohoda njegovega naslednika. To utegne pojasniti nenavadna »obdobja latence« v zgodnji zgodovini žanrov: *Pamela*

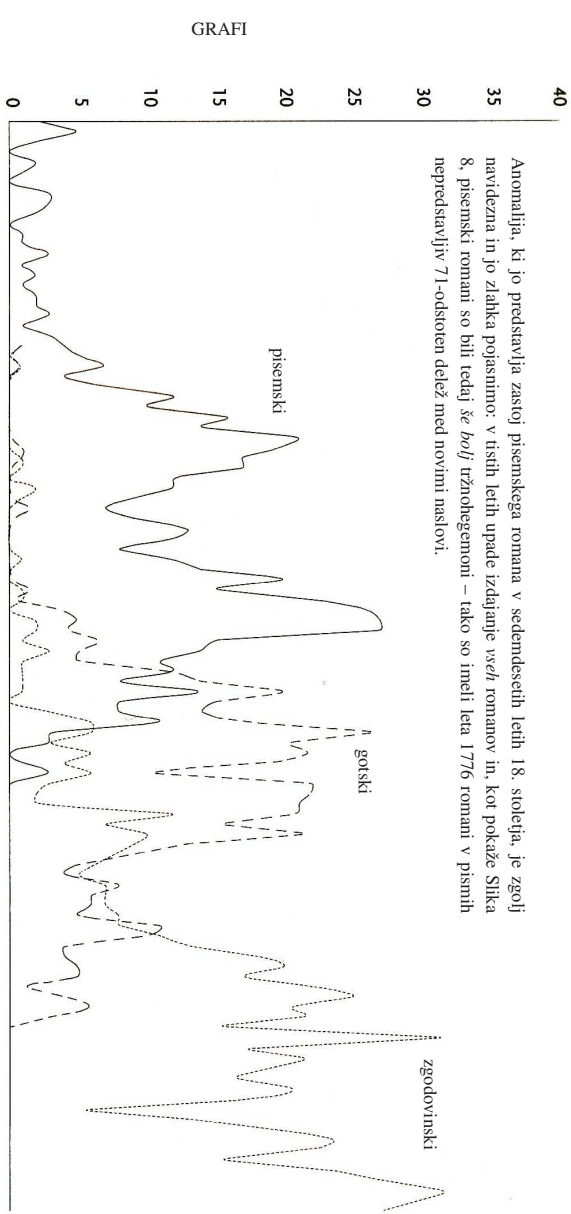
[*] Viktor Šklovski, *Teorija proze*, slov. prev. Drago Bajt, Hyperion, Koper, 2010, str. 40.

izide leta 1740 in *Otrantski grad* leta 1764, toda le redki pisemski oziroma gotski romani so napisani pred letom 1760 oziroma 1790. Čemu ta zamuda? Skoraj zagotovo zato, ker rivalska forma niti ne more storiti prav veliko, dokler hegemona forma ne zgubi »umetniškosti«: seveda lahko vedno nastane izjemen tekst, a izjema *ne spremeni sistema*. Šele ko je ptolemajska astronomija začela porajati »monstruoznosti« drugo za drugo, pravi Kuhn v *Strukturi znanstvenih revolucij*, je prišel »čas, da dobijo besedo tudi tekmeci«* – in to velja tudi tu: zgodovinski roman, napisan leta 1800 kakor *Castle Rackrent* (Rackrentski grad) (ali leta 1805 kakor opuščeni prvi osnutek *Waverlyja*), preprosto ni imel neverjetne priložnosti, da preoblikuje literarno polje, kakršno je razpad gotskega romana ponudil *Waverlyju* leta 1814.[7]

* Thomas S. Kuhn, *Struktura znanstvenih revolucij*, slov. prev. Gorazd Jurman in Simon Krek, Krtina, Ljubljana, 1998, str. 76.

[7] Še nekaj besed o tem, zakaj določena forma zgubi »umetniškost« in zgine. Po Šklovskem je vzrok v popolnoma notranji dialektiki umetnosti, ki se začne z ustvarjalnim potujevanjem in konča z mlačnim avtomatizmom: »Vsaka umetnostna forma potuje po neogibni poti od rojstva proti smrti: od videnja in čutne zaznave, ko je sleherni detajl predmeta použit in cenjen, proti navadnemu spoznanju, ko forma postane pust epigon, ki ga naši čuti zabeležijo mehanično, proti kosu blaga, nevidnega celo za kupca.« (Odlomek je iz članka, vključenega v knjigo Šklovskega *Hod konja* /Poteza konja [tudi: drzna poteza]/ [Moskva in Berlin, 1923, str. 88], navaja pa ga tudi Viktor Erlich v knjigi *Russian Formalism*, Mouton, Haag, 1955, str. 252.) To potovanje »po neogibni poti od rojstva proti smrti« pa lahko pojasnimo tudi, če se ne oziramo toliko na razmerje med »mladimi« in »starimi« različicami neke forme, kolikor na razmerje med to formo in njenim zgodovinskim kontekstom: žanr izčrpa svoj potencial – in čas, da dobijo besedo tudi tekmeci, pride – tedaj, ko njegova notranja forma ne more več predstavljati najpomembnejših razsežnosti sočasne dejanskosti. Tedaj ta žanr bodisi zgubi svojo formo pod udarom dejanskosti in se razpusti bodisi pokaže dejanskosti hrbet v imenu forme in dejansko postane »pust epigon«. (To poanto razvijem v tekstu »'A Useless Longing for Myself': The Crisis of the European *Bildungsroman*, 1898–1914«, dodatku k novi izdaji knjige *The Way of the World*, Verso, London in New York, 2000, str. 229–245.) Kmalu pa bomo srečali neko drugo, bolj drakonsko pojasnilo izginjanja form.

Slika 7: Britanske hegemone forme v letih 1760–1850



Anomalija, ki jo predstavlja zastoj pisemskega romana v sedemdesetih letih 18. stoletja, je zgoli navidezna in jo zlahka pojasnimo: v tistih letih upade izdajanje *vseh* romanov in, kot pokaže Slika 8, pisemski romani so bili tedaj *še bolj* tržnohegemoni – tako so imeli leta 1776 romani v pismih nepredstavljiv 71-odstoten delež med novimi naslovi.

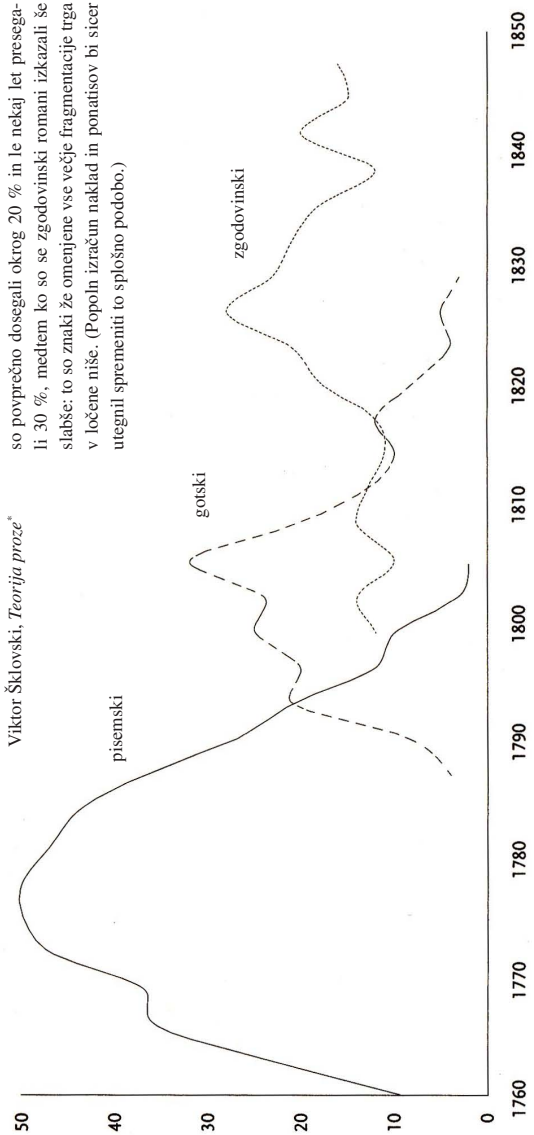
Število novih romanov letno. Viri: za pisemski roman: James Raven, »Gran Bretagna 1750–1830«, *Il romanzo III*, *op. cit.*, str. 311–312; za gotski roman: Maurice Lévy, *Le roman »gothique« anglais, 1764–1824*, Albin Michel, Pariz, 1995; pri zgodovinskem romanu sem izhajal iz seznama, ki ga je pripravil Rainer Schöwerling (»Sir Walter Scott and the Tradition of the Historical Novel before 1814«, v.: *The Living Middle Ages*, ur. Uwe Böker, Manfred Markus in Rainer Schöwerling, Belser, Stuttgart, 1989), in zanemaril tiste naslove, ki jih navaja tudi Lévyjeva bibliografija gotskega romana; pri poznejšem obdobju sem upošteval tudi knjigo Andrewa Blocka *The English Novel 1740–1850*, *op. cit.*

Slika 8: Tržne kvote britanskih hegemonih form v letih 1760–1850

Ne le parodija, tudi vsako drugo umetniško delo nastane kakor vzporednica in nasprotje kakšnemu drugemu vzorcu. *Nova oblika ni zato, da bi izrazila novo vsebino, temveč zato, da bi zamenjala staro obliko, ki je že izgubila umetniškost.*

Viktor Šklovski, *Teorija proze*[*]

Ker vsako leto izide vse več romanov, hegemonija posamičnega žanra postaja vse manj absolutna: pisemskim romanom je petindvajset let pripadalo vsaj 30 % trga (in več kot 50 % proti koncu sedemdesetih let), gotski romani pa so povprečno dosegali okrog 20 % in le nekaj let presegali 30 %, medtem ko so se zgodovinski romani izkazali še slabše: to so znaki že omenjene vse večje fragmentacije trga v ločene niše. (Popoln izračun naklad in ponatisov bi sicer utegnil spremeniti to splošno podobo.)



Odstotek izdanih romanov glede na triletno povprečje.

[*] Viktor Šklovski, *Teorija proze*, *op. cit.*, str 40.

V.

Od posamičnih primerov k serijam; od serij k ciklom in od tod k žanrom kot morfološkim utelešenjem ciklov. In res se za te tri žanre zdi značilen precej regularen »življenjski cikel«, kot bi dejali nekateri ekonomisti. Ti žanri – ali nemara *vsi* žanri? Je ta valovom podoben vzorec nekakšno skrito nihalo literarne zgodovine?

Zbiranje podatkov je tu kajpada bistveno in določil sem se, da se povsem zanesem na delo drugih: ker bi vsi radi našli to, kar iščemo, je uporaba podatkov, ki so jih zbrali drugi raziskovalci s popolnoma drugačnimi raziskovalnimi programi, vselej dober korektiv naših želja. Tako je Brad Pasanek s Stanforda, za njim pa še jaz, pregledal več kot sto študij britanskih žanrov med letoma 1740 in 1900; seveda se je našlo nekaj dvoumnih primerov in (nebistvenega) nestrinjanja glede periodizacije;[8] in četudi je delo v veliki meri še zmerom nedokončano – zlasti na obeh koncih časovnega spektra –, je štiriinštirideset žanrov na Sliki 9 dovolj velika množica, da lahko podkrepi nekaj misli.

Štiriinštirideset žanrov v sto šestdesetih letih; a namesto da bi našli en žanr na štiri leta kakor v primeru naključne distribucije, se več kot dve tretjini žanrov gnete v razponu vsega tridesetih let, razdeljenem na šest glavnih izbruhov ustvarjalnosti: na pozna šestdeseta leta 18. stoletja, zgodnja devetdeseta leta, pozna dvajseta leta 19. stoletja, petdeseta leta, zgodnja sedemdeseta leta in drugo polovico osemdesetih let. Žanri pa tudi *izginjajo* skupinsko: z izjemo nemirnih let 1790–1810 je menjava straže precej

[8] Kadar specialisti niso bili enotni, sem se odločil za tisto periodizacijo, ki je izhajala iz najprepričljivejših morfoloških argumentov; denimo v primeru industrijskih romanov sem se ravnal po Catherine Gallagher in ne po Louisu Cazamianu, čeprav bi se njegova periodizacija, 1830–1850, bolj skladala z mojo argumentacijo kakor periodizacija 1832–1867, ki jo predlaga Catherine Gallagher. Za podrobnosti *v*. »Opombo o taksonomiji form« na koncu poglavja.

regularna, in sicer pol ducata žanrov hitro zapusti prizorišče, prav toliko pa jih zavzame njihovo mesto in ostane tod nekako petindvajset let. Se pravi, namesto da bi se spreminjal ves čas in zelo malo v vsakem trenutku, sistem miruje več desetletij, nato pa ga »prekinjajo«* hipni izbruhi invencije: forme se spremenijo hitro in vsepovsod ter se nato dve, tri desetletja ponavljajo: »normalna literatura«, bi lahko dejali po analogiji s Kuhnovo normalno znanostjo. Lahko pa nam na misel pride tudi Jaussovo »obzorje pričakovanja«, metafora, ki jo običajno uporabljamo le »negativno« (tj. ko neki tekst preseže dano obzorje), medtem ko jo ti grafi predstavljajo »pozitivno«, takšno, kakršna je: Sliki 7 in 8 kažeta, kako težko je dejansko preseči hegemono obzorje, Slika 9 kaže, da je vselej dejavnih več obzorij istočasno, itn.

VI.

Normalna literatura ostane na svojem mestu nekako petindvajset let … Toda od kod ta ritem? Hipoteza Šklovskega tega ne more pojasniti (naj jo še tako spreminjamo), saj povezava med usahnitvijo stare forme in vzponom nove ne implicira ničesar o regularnosti te zamenjave. In sicer o vsepovsod razširjeni regularnosti: kot je videti, ne le peščica hegemonih žanrov, temveč (skoraj) vsi žanri, ki so dejavni v določenem trenutku, vzniknejo in zginejo skupaj v skladu z nekim skritim ritmom.

Hkratnost preobrata, ki na prvi pogled zbuja nelagodje, bržkone kaže v smeri odgovora. Ko neki žanr zamenja nekega drugega, je smiselno predpostavljati, da je vzrok notranji obema in zgodovinsko specifičen: denimo ljubezenske pisemske pripovedi so slabo opremljene za prikaz travm revolucionarnih let, gotski romani pa izjemno dobro. Ko pa nekaj žanrov *skupaj*

* Thomas S. Kuhn, *Struktura znanstvenih revolucij*, *op. cit*., str. 182.

Slika 9: Britanski romaneskni žanri v letih 1740–1900

Za vire *v*. »Opombo o taksonomiji form« na koncu poglavja.

zgine iz literarnega polja, za njimi pa še ena skupina itn., mora biti vzrok drugačen, saj vse te forme niso mogle naleteti na nerešljive probleme *neodvisno in hkrati* – naključje bi bilo preprosto preveliko. Vzročni mehanizem mora torej biti *zunanji* in *skupen* vsem žanrom, nekakšna nenadna in popolna sprememba njihovega ekosistema. Se pravi, sprememba njihovega občinstva. Knjige preživijo, če so brane, in zginejo, če niso: in ko celoten žanrski sistem nenadoma izpuhti, je najverjetnejša razlaga ta, da so *njegovi bralci nenadoma izpuhteli*.

Vir tistih petindvajsetih, tridesetih let so potemtakem generacije. Ta koncept mi sicer ni zelo ljub, a zdi se, da edini osmisli Sliko 9. In v Mannheimovi veliki razpravi iz leta 1927 najboljši dokaz njegove teze dejansko prihaja prav iz estetske sfere: v navezavi na nekaj let starejšo Mentréjevo študijo *Les générations sociales* (Družbene generacije) Mannheim pravi:

> [R]item sosledja generacij je veliko očitnejši na področju *séries libres* – svobodnih človeških skupin, kakršne so saloni in literarni krogi – kakor na področju institucij, ki bodisi s predpisi ali pa z organizacijo kolektivnih dejanj večinoma določijo trajen vzorec vedenja in tako preprečijo novi generaciji, da bi pokazala svojo izvirnost […]. Estetska sfera je morda najprimernejša za razmislek o splošnih spremembah duševnega ozračja.[9]

Splošne spremembe duševnega ozračja: to je pet, šest premikov britanskega romanesknega polja med letoma 1740 in 1900. Ker pa se ljudje rojevajo vsak dan, ne enkrat vsakih petindvajset let, se moramo vprašati, na kakšni podlagi se lahko biološki kontinuum členi v diskretne enote. Mannheim pravi takole:

[9] Karl Mannheim, »The Problem of Generations«, *v.*: *id.*, *Essays on the Sociology of Knowledge*, Routledge and Kegan Paul, London, 1952, str. 279.

> O tem, ali nov *generacijski stil* nastane vsako leto, enkrat vsakih trideset ali sto let oziroma ali sploh nastane ritmično, v celoti odloča sprožilno delovanje družbenega in kulturnega procesa […]. O generaciji kot dejanskosti bomo torej govorili samo tedaj, ko se vzpostavi konkretna vez med predstavniki generacije, s tem ko so ti izpostavljeni družbenim in intelektualnim simptomom procesa dinamične destabilizacije.[10]

Vez, nastala v procesu dinamične destabilizacije; kdor je bil leta 1968 star osemnajst let, lahko to razume. Vendar tudi to še zdaleč ne more pojasniti *regularnosti* menjave generacij, razen če – absurdno – predpostavimo, da same »destabilizacije« nastopijo redno enkrat na petindvajset ali trideset let. Tako končujem nekoliko zmeden: *faute de mieux*, nekakšen generacijski mehanizem se zdi najbolj smiselna razlaga regularnosti romanesknega cikla – toda koncept »generacije« je tudi sam zelo vprašljiv. Očitno je, da se moramo bolj potruditi.[11]

VII.

Normalna literatura ostane na svojem mestu generacijo ali dve … To velja za osrednjo skupino na Sliki 10, ki razporedi

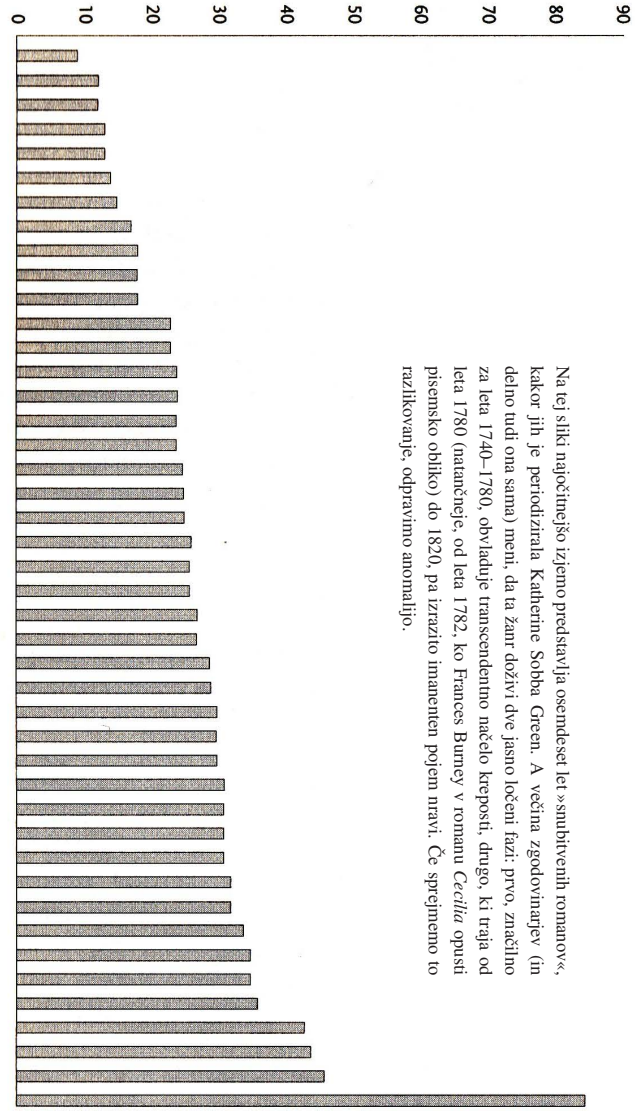
[10] *Ibid.*, str. 303, 310.

[11] Mogoča razlaga: v nekem trenutku posebej pomembna »destabilizacija« povzroči vzpon jasno opredeljene generacije, ki za dvajset ali trideset let zasede osrednje mesto in v svojo orbito privlači ter po svojem kalupu oblikuje malce mlajše ali starejše posameznike. Ko psihološka starost odrine to generacijo na periferijo kulturnega sistema, nenadoma nastane prostor za novo generacijo, ki vznikne preprosto zato, *ker lahko*, naj destabilizacija napoči ali ne; itn. ipd. Regularna serija bi tedaj vzniknila tudi brez »sprožilnega delovanja« *na vsako novo generacijo*: brž ko se generacijska ura sproži, krene na svojo pot – vsaj za nekaj časa. (To je dejansko Mentréjev pristop k problemu, izrazit zlasti v dolgem poglavju, ki očrta neprekinjeno serijo generacij v francoski literaturi od leta 1515 do 1915.)

obravnavanih štiriinštirideset žanrov glede na njihovo trajanje in pokaže, da se nekako dve tretjini teh žanrov dejansko obdržita od petindvajset do petintrideset let.[12] Edino izjemo predstavljajo žanri na levem koncu spektra, ki se obdržijo devet, deset, mogoče dvanajst let – čemu takšna kratkost? Skoraj zagotovo spet zaradi politike: ti žanri so jakobinski, protijakobinski in evangeličanski romani s konca 18. stoletja, čartistične in religiozne pripovedi iz štiridesetih let 19. stoletja, romani nove ženske iz devetdesetih let ipd. In kot se pogosto primeri v politiki in romanu, je izid niz izrecno ideoloških deklaracij: jakobinski romani poskušajo spreobrniti svoje hudodelce z »razpravo in razlago«, kot se izrazi Gary Kelly, Marilyn Butler pa v študiji *Jane Austen and the War of Ideas* (Jane Austen in vojna idej) doda pravi razum kot »presenetljivo« izbiro, veliko »zgrešeno priložnost« jakobinskega romana kot oblike. Priložnost je bila resda zgrešena, a morda ne presenetljiva: če roman želi neposredno poseči v politično sfero, je niz nedvoumnih izjav popolnoma racionalna izbira, četudi je pripovedno pusta. Poleg tega ideološke replike zlahka prikažejo Braudelov »osupljiv nalet dogodka« in spremenijo knjigo v *Pripoved o našem času*, *Pripoved o današnjem dnevu*, *Filozofijo našega časa*, če naj navedem nekaj značilnih podnaslovov iz devetdesetih let. Povezava pa je seveda obojestranska: če bralce najbolj privlači osupljivost današnjega dne, konec tega dne prinese tudi konec romana …

[12] Hiter pogled na francosko literaturo od 17. do 19. stoletja daje vtis, da je za večino njenih pripovednih žanrov značilen podoben tridesetletni razpon: pastirski in junaški romani, *nouvelle historique*, galantni romani in filozofske zgodbe, sentimentalni romani, razvojni romani, *roman gai*, osrednji fazi feljtonskega romana (»junaška« in »sentimentalna«) … Na drugi strani so Sandra Guardini Vasconcelos in drugi brazilski literarni zgodovinarji opozorili, da se regularna menjava anglo-francoskih generacij umakne veliko bolj pospešenemu in bržkone neenakemu tempu, kadar dežela večino svojih romanov *uvozi*. Če imajo prav – in po mojem je tako –, se zahodnoevropski primer znova izkaže za izjemo in ne za pravilo v svetovni literaturi.

Slika 10: Britanski romaneskni žanri v letih 1740–1900 (njihovo trajanje v letih)



Na tej sliki najočitnejšo izjemo predstavlja osemdeset let »snubitvenih romanov«, kakor jih je periodizirala Katherine Sobba Green. A večina zgodovinarjev (in delno tudi ona sama) meni, da ta žanr doživi dve jasno ločeni fazi: prvo, značilno za leta 1740–1780, obvladuje transcendentno načelo kreposti, drugo, ki traja od leta 1780 (natančneje, od leta 1782, ko Frances Burney v romanu *Cecilia* opusti pisemsko obliko) do 1820, pa izrazito imanenten pojem nravi. Če sprejmemo to razlikovanje, odpravimo anomalijo.

Za vire v. »Opombo o taksonomiji form« na koncu poglavja.

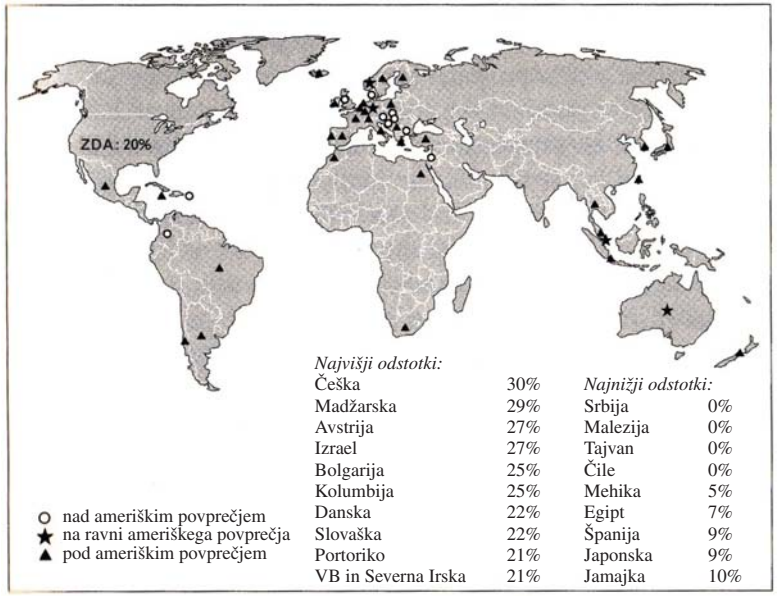
VIII.

Zakaj se je torej večina britanskih žanrov obdržala od petindvajset do trideset let, nekateri pa samo deset let? Domneval sem, da zato, ker so te »politične« forme podredile pripovedno logiko tempu kratkega razpona in potemtakem same minile skupaj s kratkim razponom; upam, da je odgovor verjeten. Resnična poanta pa v tem primeru ni toliko v specifičnem odgovoru, kolikor v popolni *heterogenosti problema in rešitve*: da bi osmislil kvantitativne podatke, sem moral opustiti kvantitativno vesolje in se usmeriti k morfologiji – moral sem priklicati formo, da bi pojasnil številke. Tu je šlo za številke o literarnem trgu. Vendar sem na isto problematiko naletel tudi, ko sem proučeval mednarodni vpliv ameriških filmov: v vzorčnem desetletju (1986–1995) so komedije predstavljale dvajset odstotkov blagajniških uspešnic v Združenih državah, drugod (zlasti v Aziji in Sredozemlju) pa so bile veliko manj uspešne, kar je razvidno na Sliki 11.[13] Številke so bile čiste kot solza. Če pa sem se nato vprašal, *zakaj* je tako – drugače rečeno, zakaj je bilo komedije tako zelo težje izvoziti kakor recimo akcijske filme –, so bili odstotki neuporabni, zato sem moral razlago znova poiskati na področju forme: ker sodobne komedije pogosto uporabljajo šale, ki se v prevodu neredko zgubijo, so ameriške komedije preprosto manj smešne v japonskem, egiptovskem ali španskem jeziku kakor v angleškem. (Ni naključje, da je velika mednarodna doba komičnih filmov – Chaplin, Keaton, Lloyd, Laurel in Hardy – sovpadla z nemim filmom.)[14]

[13] Franco Moretti, »Planet Hollywood«, *New Left Review*, št. 9 (2001), str. 90–101.

[14] Tu vidimo, da je kvantitativna zgodovina literature tudi globoko formalistična – zlasti na začetku in koncu raziskovalnega procesa. Na koncu zaradi razlogov, ki smo jih pravkar srečali; na začetku pa zato, ker prav formalni koncept običajno omogoči kvantifikacijo: ker morajo serijo tvoriti homogeni predmeti, vzpostavljanje te homogenosti zahteva morfološko kategorijo, na primer »roman«, »protijakobinski roman« ali »komedijo«.

Slika 11: Ameriške komedije v odstotkih petih največjih uspešnic v letih 1986–1995



Kvantifikacija tedaj predstavlja problem, forma pa ponuja rešitev. A naj dodam: če imamo srečo. Kajti asimetrija, ki ločuje kvantitativni *explanandum* in kvalitativni *explanan*s, nam pogosto zastavi popolnoma jasen problem, a brez kakršnekoli zamisli o rešitvi. Tako se je v razpravi »Planet Hollywood« izkazalo, da so bile v obravnavanem desetletju v Italiji čisto *vse* uspešnice komedije; razlog za to pa je bil povsem neznan. Zdelo se mi je, da bi moral o tem nekaj reči, zato sem predstavil neko »razlago«, in revija *New Left Review* jo je prijazno objavila; vendar sem ravnal nespametno, saj je bila najzanimivejša plat tistih podatkov v tem, da *sem našel problem, ki ga nikakor nisem mogel razložiti*. In ravno probleme brez rešitev potrebujemo v našem polju, ki je

med tistimi, v katerih si običajno zastavljamo le tista vprašanja, na katera že znamo odgovoriti. Brechtov gospod Keuner pravi: »Opazil sem […], da marsikoga odvrnemo od svojega nauka s tem, da poznamo odgovore na vsa vprašanja. Ali ne bi mogli v propagandne namene sestaviti seznama vprašanj, ki se nam zdijo popolnoma nerešljiva?«[*]

IX.

Predlagam dva kratka teoretska sklepa. Prvi ponovno zadeva cikel kot skrito rdečo nit literarne zgodovine: »Da bi se roman mogel povzdigniti, se mora roman ljubezenskih intrig […] umakniti,« pravi William Warner v študiji *Licensing Entertainment* (Dovoljenje za razvedrilo); v tem je »veliki premik spolov« s sredine 18. stoletja, dodaja April Alliston: izginotje zgodnejšega pripovedništva izpod peres žensk in s tem povezana rast števila romanov, ki so jih napisali moški. Drži vse razen določnega pridevnika: velik*i* premik? Tretja četrtina 19. stoletja je bila »obdobje invazije« romanesknega polja, s katero so moški sčasoma »prehiteli« svoje tekmice, pravita Gaye Tuchman in Nina Fortin v študiji *Edging Women Out* (Prehitevanje žensk).[15] Toda očitno je, da mora teza o »invaziji« sredi viktorijanske dobe predpostavljati preobrat glede na premik spolov iz štiridesetih let 18. stoletja. Zgodovinski podatki res pokažejo prav to: v letih 1750–1780 so moški zaradi prvotnega premika objavljali enkrat več romanov

[*] Bertolt Brecht, »Zgodbe gospoda Keunerja«, *v.*: Bertolt Brecht, *Zgodbe gospoda Keunerja*, *Me-ti. Knjiga obratov*, in Walter Benjamin, *Poskusi o Brechtu*, slov. prev. Amalija Maček, Studia humanitatis, Ljubljana, 2009, str. 24–25.

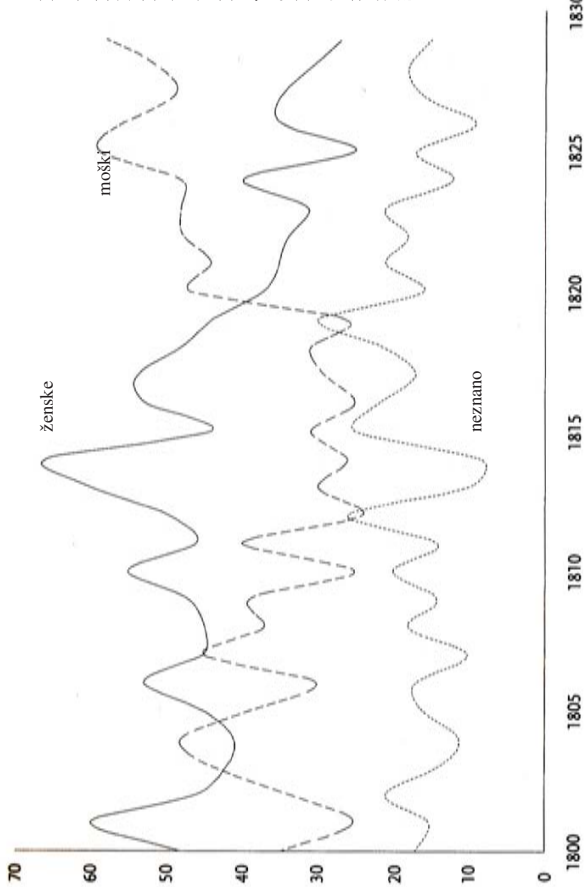
[15] William B. Warner, *Licensing Entertainment: The Elevation of the Novel Reading in Britain, 1685–1750*, University of California Press, Berkeley in Los Angeles, 1998, str. 44; April Alliston, »Amore in eccesso«, *v.*: *Il romanzo I: La cultura del romanzo*, ur. Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2001, str. 650; Gaye Tuchman in Nina Fortin, *Edging Women Out*, Routledge, London, in Yale University Press, New Haven, 1989, str. 7–8.

kakor ženske, proti koncu osemdesetih let pa nov premik obrne razmerje spolov, kar je razvidno iz Garsidove obdelave malce poznejšega obdobja (na Sliki 12), v katerem so romanopiske (med njimi Frances Burney, Ann Radcliffe, Maria Edgeworth in Jane Austen) v večini, dokler ne pride okrog leta 1820 do tretjega premika, ki postavi v ospredje moške (Scotta, nato Bulwerja, Dickensa in Thackerayja), kar sredi stoletja preobrne četrti premik (tokrat k sestram Brontë, Elizabeth Gaskell, Mary Elizabeth Braddon in George Eliot), ki ga v sedemdesetih letih odpravi peti premik, omenjeno »prehitevanje«. Začeli so se pojavljati tudi podobni podatki o Franciji, Španiji, Združenih državah in pri tem je zanimivo, da je vsak raziskovalec prepričan, da opisuje nekaj enkratnega (premik spolov, povzdignjenje romana, oplemenitenje, iznajdba visokega in nizkega, feminizacija, vzgoja srca, invazija in podobni izrazi so vselej pospremljeni z določnimi pridevniki), medtem ko najverjetneje vsi opazujejo isti komet, ki vedno znova prečka nebo zdaj v tej smeri zdaj v oni: isti *literarni cikel*, v katerem sta spol in žanr najbrž usklajena, tako da generacija vojnih romanov, pomorskih zgodb in zgodovinskih romanov Scottovega tipa privabi romanopisce, generacija domačijskih, provincialnih in senzacionalnih romanov pa romanopiske, itn.

Da ne bo nesporazuma: ko rečem, da te študije opisujejo vračanje istega literarnega cikla, to ni očitek – nasprotno, moja teza je *odvisna* od njihovih ugotovitev in jih celo nekako potrjuje, ko odkriva mehanizem, skupen vsem tem primerom. Res pa je tudi, da se narava vprašanj spremeni, če na posamične primere pogledamo kot na momente cikla: »Luciena Febvra dogodki ne zanimajo, kolikor so enkratni, temveč kot enote serije, ki razkrivajo konjunkturne variacije […] v konfliktu, ki je konstanten v vsem obdobju.«[16]

[16] Krzysztof Pomian, »L'histoire des structures«, *op. cit.*, str. 117.

Slika 12: Avtorstvo novih romanov v Veliki Britaniji v letih 1800–1829: spola (v odstotkih)



Drugo desetletje 19. stoletja zaznamuje še očitnejši vzorec ženske prevlade, saj so ženske prav vsako leto aktivnejše kakor njihovi moški kolegi in kar v šestih letih od osmih v obdobju 1810–1817 prispevajo več kot 50 % naslovov […]. Kot nakazujejo ti podatki, izdaje romanov Jane Austen niso kljubovale toku, ampak so bile del ženske premoči. Pomenljivo je tudi, da so bili Scottovi najzgodnejši zgodovinski romani objavljeni v času, ko je bilo moško avtorstvo v pripovedništvu še posebej šibko.
Peter Garside, »The English Novel in the Romantic Era«, *op. cit.*, str. 75.

Vir: *The English Novel 1770–1829*, *op. cit.*

Variacije v konfliktu, ki je konstanten: prav to nastane na ravni cikla – če pa je konflikt konstanten, poanta ni v tem, kdo prevlada v tem ali onem spopadu, ampak prav v nasprotnem: nobena zmaga ni nikdar dokončna, ne moški ne ženske ne »zasedejo« britanskega romana enkrat za vselej in forma oscilira med skupinama. To pa ne sme zveneti, kot da se ne bi nič dogajalo, saj se dogaja *ta oscilacija*, ki omogoča romanu, da uporablja dvojni bazen talentov in form, in tako pospešuje njegovo produktivnost ter mu zagotavlja prednost pred vsemi tekmeci. Toda ta proces lahko ugledamo zgolj *na ravni cikla*: posamične epizode ga kvečjemu prikrijejo, saj samo abstraktni vzorec razkrije pravo naravo zgodovinskega procesa.[17]

X.

Ali cikli in žanri pojasnijo vse v zgodovini romana? Seveda ne. Osvetlijo pa njen skriti tempo in predlagajo nekaj vprašanj glede tega, kar bi mogli imenovati njen notranji obris. Hočem reči, da večina literarnih zgodovinarjev vidi kategorično razliko med »romanom« in različnimi »romanesknimi (pod)žanri«: roman je nekakšna substanca forme in zasluži popolno splošno

[17] Primerljiva oscilacija je bržkone pri delu tudi med visokimi in nizkimi formami, hkratni obstoj katerih je dobro znano, a pogosto zanemarjeno dejstvo zgodovine romana vse od helenističnih začetkov (razdeljenih med »podliterarne« in »idealizirane« žanre) prek srednjega veka, 17. stoletja (formata *Bibliothèque bleue* in aristokratskih romanov), 18. stoletja (Warnerjevega para »razvedrila« in »povzdige«), 19. stoletja (feljtonov in železniškega romana ter »resnega realizma«) do 20. stoletja (šunda in modernističnih eksperimentov). Tudi tu moči romana ni najti v *eni* od obeh pozicij, temveč v ritmični oscilaciji med njima: roman ni hegemon zato, ker bi mu uspelo prodreti v visoko kulturo (to mu seveda uspe, a navduševanje nad tem bi bilo obupno profesorsko), temveč zaradi nasprotnega razloga: nikoli ne pripada *zgolj* visoki kulturi in še naprej lahko igra na obeh koncih ter ohranja svojo dvojno naravo, v kateri sta ljudsko in prefinjeno tako rekoč nerazločljivi.

teorijo; podžanri pa so bliže naključjem in njihovo proučevanje, četudi je zanimivo, ostaja lokalnega značaja, brez resničnih teoretskih posledic. Vendar štiriinštirideset žanrov na Sliki 9 predlaga drugačno zgodovinsko podobo, na kateri se roman ne razvija kot posamična entiteta – kje je tu roman kot takšen? –, pač pa s periodičnim porajanjem cele množice žanrov in za njo še ene pa še ene … Z drugimi besedami, tako s sinhronega vidika kakor z diahronega je roman *sistem svojih žanrov*: ves diagram je, ne pa neki privilegiran del diagrama. Nekateri žanri so seveda morfološko pomembnejši ali bolj priljubljeni kakor drugi ali celo oboje – in to moramo upoštevati, a ne tako, da se pretvarjamo, da samo ti obstajajo. Vse velike teorije romana pa so ravno reducirale roman na eno samo osnovno formo (realizem, dialoškost, ljubezenski roman, metaroman itn.); in medtem ko jim je redukcija zagotovila eleganco in moč, je tudi zbrisala devet desetin literarne zgodovine. To pa je preveč.

To poglavje sem začel z mislijo, da so kvantitativni podatki uporabni, ker so neodvisni od interpretacije; nato sem dejal, da pred nas postavljajo izziv, ker pogosto zahtevajo interpretacijo, ki presega kvantitativno področje; zdaj pa vidimo – in to je najradikalnejše –, da *falsificirajo* obstoječe teoretske razlage in zahtevajo ne toliko teorijo romana kot takšnega, kolikor teorijo *vse družine romanesknih form*. Teorijo raznovrstnosti. Vprašanje, kaj bi to moglo pomeniti, bo tema mojega tretjega poglavja.

Opomba o taksonomiji form

Žanri na Slikah 9 in 10 so v tem razdelku navedeni tako: trenutna opredelitev (v majuskuli); letnica nastanka in konca; študija, iz katere sem prevzel izbrano (in ne vselej izrecno) periodizacijo. Obe sliki sta zamišljeni kot prvi panoramski pogled

na zelo veliko področje, pogled, ki naj bi ga čimprej izostrilo nadaljnje delo, zato je na mestu krajše opozorilo. Prvič, z izjemo (redkih) primerov, v katerih imamo na voljo kvantitativne podatke ali popolne bibliografije, se prva letnica nanaša na prvi prepoznavni primer določenega žanra, ne na dejanski pohod tega žanra, do katerega običajno pride nekaj let zatem; ker se torej naše poznavanje žanrov izboljšuje, je precej verjetno, da se bo časovni razpon romanesknih žanrov izkazal za veliko krajšega, kakor je tukajšnji. Na drugi strani nekaj žanrov doživi desetletja po prvotnem vrhuncu kratko, a izrazito oživitev; to velja denimo za orientalsko povest v letih 1819–1825, za gotski roman po letu 1885 ali (večkrat) za zgodovinski roman. Vprašanje, kako pojasniti te drakulske obuditve, je vznemirljivo, vendar bo moralo počakati na drugo priložnost. Naposled je treba reči, da diagram ne prikazuje ne detektivske literature ne znanstvene fantastike; čeprav oba žanra dosežeta moderno formo okrog leta 1890 (z Doylom in Wellsom) in doživita v skladu s splošnim vzorcem v dvajsetih letih 20. stoletja veliko spremembo, se zdi, da njuno dolgo trajanje zahteva drugačen pristop.

SNUBITVENI ROMAN, 1740–1820: Katherine Sobba Green, *The Courtship Novel 1740–1820*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1991. PIKARESKNI ROMAN, 1748–1790: F. W. Chandler, *The Literature of Roguery*, Houghton, Mifflin and Co., London, 1907. ORIENTALSKA POVEST, 1759–1787: Ernest Baker, *The History of the English Novel*, 5. zv., Witherby, London, 1929. PISEMSKI ROMAN, 1766–1795: James Raven, »Historical Introduction«, *v.*: *The English Novel 1770–1829*, ur. Peter Garside, James Raven in Rainer Schöwerling, 1. zv., Oxford University Press, Oxford, 2000, str. 15–121. SENTIMENTALNI ROMAN, 1768–1790: John Mullan, »Sentimental Novels«, *v.*: *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*,

ur. John Richetti, Cambridge University Press, Cambridge, 1996. »OGLEDUŠKI« ROMAN, 1770–1800: Christopher Flint, »Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction«, *PMLA*, letn. 113 (1998), št. 2, str. 212–226. POTEPUŠKI ROMAN, 1773–1790: Simon Dickie, *The Mid-Century »Ramble« Novels*, doktorska disertacija, Stanford University, Stanford, 2000. JAKOBINSKI ROMAN, 1789–1805: Gary Kelly, *The English Jacobin Novel 1780–1805*, Oxford University Press, Oxford, 1976. GOTSKI ROMAN, 1790–1820: Peter Garside, »The English Novel in the Romantic Era«, *v*.: *The English Novel 1770–1829*, *op. cit*., 2. zv., str. 15–103. PROTIJAKOBINSKI ROMAN, 1791–1805: M. O. Grenby, *The Anti-Jacobin Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001. NACIONALNA PRIPOVED, 1800–1831: Katie Trumpener, »National Tale«, *v*.: *The Encyclopedia of the Novel*, 2. zv., ur. Paul Schellinger, Fitzroy Dearborn, Chicago in London, 1998. VAŠKE ZGODBE, 1804–1832: Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period, 1789–1830*, Longman, London, 1989. EVANGELJSKI ROMAN, 1808–1819: Peter Garside, »The English Novel in the Romantic Era«, *op. cit*. ZGODOVINSKI ROMAN, 1814–1848: Nicholas Rance, *The Historical Novel and Popular Politics in Nineteenth-Century England,* Barnes & Noble, New York, 1975. ROMANTIČNA ZMEŠNJAVA, 1822–1847: Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period, 1789–1830*, *op. cit*. ROMAN SREBRNIH VILIC, 1825–1842: Alison Adburgham, *Silver Fork Society*, Constable, London, 1983. VOJAŠKI ROMAN, 1826–1850: Peter Garside, »The English Novel in the Romantic Era«, *op. cit*. POMORSKE POVESTI, 1828–1850: Michael Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period: 1830–90*, Longman, London, 1985. NEWGATESKI ROMAN, 1830–1847: Keith Hollingsworth, *The Newgate Novel, 1830–47*, Wayne State

University Press, Detroit, 1963. ROMAN SPREOBRNJENJA, 1830–1853: Sarah Gracomble, *Anxieties of Influence: Jewishness and English Culture in the Victorian Novel*, doktorska disertacija, Columbia University, New York, 2003. INDUSTRIJSKI ROMAN, 1832–1867: Catherine Gallagher, *The Industrial Reformation of English Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1985. ŠPORTNI ROMAN, 1838–1867: John Sutherland, *The Stanford Companion to Victorian Literature*, Stanford University Press, Stanford, 1989. ČARTISTIČNI ROMAN, 1839–1852: Gustav Klaus, *The Literature of Labour*, St. Martin's Press, New York, 1985. URBANI SKRIVNOSTNI ROMAN, 1846–1870: Richard Maxwell, *The Mysteries of Paris and London*, The University Press of Virginia, Charlottesville, 1992. VEČZGODBENI ROMAN, 1846–1872: Crisi Benford, *The Multiplot Novel and Victorian Culture*, doktorska disertacija, Stanford University, Stanford, 2003. RAZVOJNI ROMAN, 1847–1872: Michael Minden, »Bildungsroman«, v.: *The Encyclopedia of the Novel*, *op. cit*., 2. zv. RELIGIOZNI ROMAN, 1848–1856: Michael Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period: 1830–90*, *op. cit*. DOMAČIJSKI ROMAN, 1849–1872: John Sutherland, *The Stanford Companion to Victorian Literature*, *op. cit*. PROVINCIALNI ROMAN, 1850–1873: Ian Duncan, »The Provincial or Regional Novel«, *v*.: *A Companion to the Victorian Novel,* ur. Patrick Brantlinger in William Thesing, Blackwell, Oxford, 2002, str. 318–335. SENZACIONALNI ROMAN, 1850–1876: Nicholas Rance, *Wilkie Collins and Other Sensation Novelists*, Macmillan, London, in Farleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1991. FANTAZIJSKI ROMAN, 1850–1895: C. N. Manlove, *Modern Fantasy: Five Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975. OTROŠKE PUSTOLOVSKE ZGODBE, 1851–1883: John Sutherland, *The Stanford Companion to Victorian Literature*, *op. cit*.

ŠOLSKE ZGODBE, 1857–1881: Isabel Quigly, *The Heirs of Tom Brown*, Chatto and Windus, London, 1982. IMPERIALNI LJUBEZENSKI ROMAN, 1868–1902: Joseph Bristow, *Empire Boys*, HarperCollins, London, 1991. INVAZIJSKA LITERATURA, 1871–1914: I. F. Clarke, *The Tale of the Next Great War, 1871–1914*, Syracuse University Press, Syracuse, in Liverpool University Press, Liverpool, 1995. UTOPIJA, 1872–1901: Michael Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period: 1830–90*, *op. cit*. COCKNEYJSKA ŠOLA, 1872–1897: John Sutherland, *The Stanford Companion to Victorian Literature*, *op. cit*. REGIONALNI ROMAN, 1973–1896: Ian Duncan, »The Provincial or Regional Novel«, *op. cit*. OTROŠKE ZGODBE, 1876–1906: Gillian Avery, *Nineteenth Century Children*, Hodder and Stoughton, London, 1965. DEKADENTNI ROMAN, 1884–1906: A. A. Mandal, »Decadent Novel«, *v*.: *The Encyclopedia of the Novel*, *op. cit*., 1. zv. NATURALISTIČNI ROMAN, 1885–1915: William Frierson, *L'influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885 à 1900*, Marcel Giard, Pariz, 1925. IMPERIALNI GOTSKI ROMAN, 1885–1916: Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness*, Cornell University Press, Ithaca, 1988. ROMAN NOVE ŽENSKE, 1888–1899: Ann L. Ardis, *New Women, New Novels*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1990. KAILYARDSKA ŠOLA, 1888–1900: John Sutherland, *The Stanford Companion to Victorian Literature*, *op. cit*.