

ROMANESKNA PRETVEZA

**Predgovor v španskem in francoskem
razsvetljenskem romanu**

Ignac Fock



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Romaneska pretveza

Predgovor v španskem in francoskem razsvetljenskem romanu

Avtor: Ignac Fock

Recenzenta: Meta Lah, Primož Vitez

Tehnično urejanje: Jure Preglau

Prelom: Eva Vrbnjak

Na naslovnici: Francisco José de Goya y Lucientes: *Perro semibundido* (detajl)

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajateljico: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2022

Prva izdaja, prvi natis

Naklada: 200 izvodov

Cena: 24,90 €

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij iz leta 2021.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>
DOI: 10.4312/9789617128468

Katalogna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=110089987

ISBN 978-961-7128-45-1

E-knjiga

COBISS.SI-ID=110243331

ISBN 978-961-7128-46-8 (PDF)

Vsebina

Mačja pretveza	5
Uvod	13
Zgodovina predgovora: konvencija, tradicija, subverzija	23
2.1 KONCEPT, OBLIKA IN VLOGA PREDGOVORA	23
2.2 PROLOG V ANTIKI	26
Eksordij in proemij v govorništvu	28
2.3 TOPOS	30
2.4 GLAS IN ZRCALO: ROMANESKNI PREDGOVOR OD APULEJA DO CERVANTESA	34
2.5 OD RETORIKE H KNJIŽEVNOSTI: PREDGOVORA V <i>DON KIHOTU</i>	43
Parodija in prevrat	43
Izčrpani žanr	47
Cervantesov bralec	51
Literarizacija predgovora	53
Predgovor v teoriji pripovedi	55
3.1 SEKUNDARNO BESEDILO	55
3.2 STRUKTURALIZEM: HVALEŽNO ORODJE IN HVALEŽEN PREDMET KRITIKE	59
Predgovor po Genettu: tipi in funkcije	66
Izvirni predgovor	70
Fikcijski predgovori	75
3.3 PREDGOVOR KOT ŽANR	80
3.4 PREDGOVOR IN BRALEC	84
3.5 PREDGOVOR IN ROMANESKNA PRIPOVED	92
Predgovor kot okvirna pripoved	93
Vprašanje verodostojnosti	96
Roman, razsodnost, rahločutnost	99
4.1 NOVOVEŠKI ROMAN IN RAZSVETLJENSTVO	99
4.2 ROMAN V ŠPANJI IN ROMAN PO ŠPANSKO	107
4.3 NAJDENI ROKOPIS KOT METODOLOŠKA PRETVEZA	115
Rokopis kot romaneskna pretveza	125
5.1 »ROKOPIS, SEVEDA«	125
5.2 MONTESQUIEU, ČLOVEK IZ DRUGEGA SVETA: <i>PERZIJSKA PISMA</i>	130
5.3 CADALSOVA LAŽ V TRIUMFALNI KOČIJI: <i>MAROŠKA PISMA</i>	135

5.4	POTVORBA ZGODOVINE	148
5.5	SENTIMENT IN DISTANCA: JULIJA IN JEAN-JACQUES	159
5.6	VEČ DEJSTEV, MANJ MORALE: LACLOS IN MARIVAUX	171
5.7	ROKOPIS KOT <i>DEUS EX MACHINA</i>	181
5.8	OPROŠČENI PLAGIATOR	193
	Človek kot romaneskna pretveza	205
6.1	AVTORSKA AVTORITETA IN ČLOVEK RAZSVETLJENSTVA	206
6.2	EN ROMAN, DVA BRALCA	221
	Dva bralca pisemskih romanov	225
	Prilika o dveh bralcih: <i>Gil Blas</i>	233
6.3	DEFORMALIZACIJA PREDGOVORA	235
	Zaključek	243
	Bibliografija	259
	Povzetek	261
	Summary	263
	Imensko kazalo	265

Mačja pretveza

Nobeni knjigi ni predgovor bolj potreben kakor tej, saj bi se zdelo, če ne razložimo, na kakšen čuden način je nastala, da je samo nekako skupaj spravljena zmeda.

Zato prosi izdajatelj naklonjenega bralca, naj ta predgovor res prebere.

E. T. A. Hoffmann: *Življenjski nazori mačka Murra*,
»Izdajateljjev predgovor« (1972: 3)

Predgovor k *Življenjskim nazorom mačka Murra* (1819–1821) je na vsak način nujen, in to iz dveh razlogov. E. T. A. Hoffmann (1776–1822), ki se v njem predstavlja kot zgolj izdajatelj, prizna svojo napako in v želji, da bi jo karseda učinkovito odpravil, razloži zamotano zgradbo knjige ter bralcu nazadnje ponudi ključ, da se bo lahko izognil zmedi.

Zgodba je naslednja: neki prijatelj je pri Hoffmanu zastavil dobro besedo za mladega avtorja po imenu Murr, ki je želel objaviti knjigo. Hoffmann mu je ugodil – sprejel je rokopis in ga pri priči odnesel založniku gospodu Dümmlerju, ki je bil z besedilom zadovoljen, in knjiga je šla v tisk. A ko je izdajatelj, Hoffmann torej, dobil na vpogled prve korekture, je z grozo opazil, da Murrovo zgodbo sem ter tja pretrgajo vrviki iz neke druge knjige, življenjepisa kapelnika Johannesesa Kreislerja. Izdajatelj je stvar raziskal in ugotovil, da je bil Murr malomarno raztrgal že natisnjeno knjigo, omenjeni Kreislerjev življenjepis, in liste med pisanjem porabil deloma za podlago, deloma za pivnik, ti listi pa so ostali v njegovem rokopisu in so bili zdaj pomotoma natisnjeni, kakor da sodijo k njemu. Izdajatelj je zato sklenil opremiti Murrovo knjigo s posebnimi oznakami, ki bralcu dajejo vedeti, kdaj bere vsebino starih listov, se pravi življenjepis kapelnika Kreislerja, in kdaj Murrovo pripoved.

Drugi razlog za nujnost predgovora pa je tisti, ki ga izdajatelj Hoffmann omeinja mnogo bolj spotoma. Gre za dejstvo, ki ga resda malenkost osupne, a kot človek odprtega duha ga pač sprejme in vzame na znanje. Enako pa stori tudi založnik Dümmler in bralcu je hipoma jasno, da po izdajateljevem mnenju zadeva v dramatičnosti in nenavadnosti še zdaleč ne dosega zapleta s spremehanima rokopisoma. Mladi pisatelj Murr je namreč – maček. Še več: »Nazadnje izdajatelj lahko zatrdi, da je mačka Murra osebno spoznal in v njem odkril bitje s prijetno blagimi nramvi.« (Hoffmann, 1972: 5)

Takšnih bitij smo vedno veseli, zato knjigo brez dvoma še toliko raje beremo dalje. Vendar vnovič naletimo na predgovora, ki pa sta to pot »avtorjeva«. Avtor knjige je, kot že rečeno, Murr, ki se pod prvega podpiše kot »študent književnosti« (*étudiant en belles lettres*), pod drugega pa že kar kot »zelo priznan književnik« (*homme de lettres très renommé*). V drugem predgovoru Murr celo s kremplji zapreti bralcu, ki bi si upal podvomiti v kakovost in odličnost knjige. Izdajatelj je zato drugi predgovor črtal, a je bil ta po čudnem naključju vseeno natisnjen. Izdajatelj torej doda še opombo, v kateri bralca slednjič prosi, naj piščočemu mačku ne zameri te brezsrarne samohvale. In šele potem sledi prvo poglavje.

»Kako naj vem, da kadar se igran s svojo mačko, ni v resnici ona tista, ki se kratkočasi z menoj?« se je vprašal Michel de Montaigne. Hoffmann je čisto zares imel mačka po imenu Murr in nemogoče je z vso gotovostjo trditi, da se žival, ki sobiva s pisateljem, ne navzame umetniškega duha. Podobno se lahko samo sprašujemo, ali ni Schrödingerjeva mačka morebiti znala izračunati vsaj sile na klancu, če že ni bila večša v kvantni mehaniki. (Ko je v tridesetih letih 20. stoletja bival v Oxfordu, naj bi avstrijski fizik Erwin Schrödinger namreč dejansko imel mačka, a ga seveda nikakor ni zaprl v škatlo z radioaktivnim uranom, Geigerjevim števcem in epruveto cianida; sloviti Schrödingerjev paradoks namreč temelji le na miselnem eksperimentu. Mačku pa naj bi bilo ime Milton.) Toda če se je Hoffmann na vsak način hotel otresti odgovornosti za svoj roman, bi bil ravnal mnogo pametneje, če bi ga, denimo, pripisal kaki daljni sestrični, ki so jo, kakor mnoge sodobnice, mizogini časi silili v objavlanje pod moškim imenom, namesto da se je izgovoril na žival, za katero je splošno znano, da četudi človeka dostikrat prekaša v intuiciji in modrosti, ne dosega njegove učenosti in, za začetek, pismenosti.

Edini možni sklep je potemtakem, da je izdajateljev predgovor lažniv oziroma da je empirično nemogoč in je zatorej mogoč kvečjemu literarno, v književnosti pa laž ne obstaja oziroma njeno mesto zaseda fikcija. Ker literarno

delo samo po sebi *je* fikcija, je tudi njegov sleherni sestavni del, ki je fikcijski, prav tako literatura. Predgovor izdajatelja kakor tudi oba predgovora avtorja Murra, ki v tem svojstvu (znanstveno preverjeno) ne more nastopati, so torej fikcijski in literarni ter kot takšni predstavljajo organski del celote, ki je roman z naslovom *Življenjski nazori mačka Murra*. Roman bi bil celo bistveno drugačen, če bi izdajatelj predgovor umanjkal; bil bi estetsko osiromašen in stežka razumljiv. A tudi če je ta predgovor resda uporabno pojasnilo in so izdajateljevi dobrohotni posegi bralcu v pomoč, nas uporabnost ne sme zavesti: Hoffmann razrešuje zmedo, ki jo je zakuhal sam. S tem sploh ne merim na Murrovo pripoved, pomešano s fragmenti Kreislerjeve biografije, marveč na celotno nenavadno (in briljantno) knjigo, katere izključni avtor je od prve do zadnje črke zgolj in samo on, E. T. A. Hoffmann, pravnik, pisatelj, skladatelj in ilustrator, rojen 14. januarja 1776 v Königsbergu. Opisana izvajanja so torej njegov pripovedni trik, umetniško sredstvo, v katero pa je primešal nekakšno bralno vodilo, ki je naposled kljub vsemu pragmatične narave in sega zunaj meja literarnega: bralca usmerja na podoben način, kot ga usmerjata kazalo ali oštevilčenje strani.

Z drugimi besedami: izdajatelj predgovor je fikcijski in nasploh predstavlja točko vstopa v fikcijo. Sprva bi ga še lahko jemali za resno pojasnilo avtentičnega izdajatelja, a kakor hitro se v njem znajde pišočič maček kot avtor romana, ki ga bomo brali, še tako lahkovoren in neizkušen bralec sprevidi, da mora odslej vsako besedo jemati kot del vzporednega, izmišljenega sveta, ki bo sicer resničnemu podoben, a bodo v njem glede resnicoljubnosti (morda) veljale druge norme. (Umberto Eco je skupek konvencij, ki jih bralec pozna in obvlada, poimenoval fikcijska pogodba: bralec ve, da pripoved, ki jo bere, tvori domišljajska zgodba, in avtorja knjige ne bo obtoževal lažnivosti, čeprav se ta pretvarja, da je vse, kar pripoveduje, res – všteti pišočič mačka.) Najmanj en element predgovora pa vseeno ni nič drugačen, kot bi bil v neliterarnem besedilu, in sicer opisani princip rabe oznak, po katerih bo moč razločevati med prvo in drugo »sestavino« romana, pri čemer sta seveda obe sestavini v enaki meri romaneskni. Izdajatelj predgovor je pretežno fikcijski, v enem izseku pa, oksimoronično, tudi resen, čeprav je omenjeno resno navodilo bralcu, kako naj sledi oznakam, potrebno samo zaradi fiktivno razprostrte zasnove knjige, ki pa je tudi sama roman, literatura, fikcija.

Hoffmann je bil navdušen bralec *Veleumnega plemiča don Kihota iz Manče*; Cervantesov roman je bil nasploh izjemnega pomena za evropsko romantiko in mnogo literarnih zgodovinarjev je opazilo podobnost (ali vsaj podobno ambivalentnost) med Kihotom in Sančem ter kapelnikom Kreislerjem in mačkom

Murrom. Ni pa odveč pripomniti, da so vzporednice zlahka razberljive tudi v pripovedni tehniki: Cervantes je, na primer, v predgovoru zatrdil, da ni Kihotov oče, pač pa očim, kar lahko razumemo šele v devetem poglavju. Pisatelj tam namreč razloži, kako je slučajno naletel na neke zvežčiče v arabščini in ugotovil, da pripovedujejo taisto zgodbo, ki jo sicer pripoveduje sam. Dal jih je torej v celoti prevesti, in če mu verjamemo na besedo – kar mu pravzaprav moramo, saj pripovedovalcu fikcije, kot rečeno, ne moremo očitati, da laže –, je njegov roman od devetega poglavja dalje »samo prevod«.

Kot »samo prevod« se predstavlja tudi *Rokopis iz Zaragoze* (1810), v francoščini napisani roman poljskega raziskovalca, diplomata in razsvetljenskega pisca Jana Potockega, ki je zasnovan po zgledu *Dekameron*a in katerega zgradba temelji na zaporedju (večkrat) uokvirjenih pripovedi. Francoski častnik v »Uvodni opombi« k romanu razloži, da je med obleganjem Zaragoze naletel na rokopis v španščini, ki jo je znal ravno toliko, da je razbral čudaško, a zabavno vsebino rokopisa, zato ga je pač vtaknil v žep. Toda ob odhodu iz Zaragoze so njegovo četo zajeli Španci in pri njem odkrili omenjeni rokopis. V branje so ga posredovali stotniku, ki pa se je najditelju najlepše zahvalil, da je ohranil delo v tako dobrem stanju, kajti popisovalo je življenje enega njegovih prednikov. Še več, španski stotnik je francoskega častnika celo nastanil pri sebi doma in mu rokopis prevedel v francoščino, da je drugi lahko po nareku zapisal knjigo, ki nam jo zdaj daje v branje.

Zgodba se brez dvoma zdi verjetnejša od zgoraj opisane mačje intervencije – in vendar bo izkušen in pronicljiv bralec, zahvaljujoč med drugim fikcijski pogodbi, dandanes prepoznal dvoje prepletenih in utečenih praks, podedovanih po Cervantesu: topos najdenega rokopisa in topos psevdoprevoda. Pripovedna manevra sta imela nalogo zagotoviti verodostojnost, empirično otipljivost in preko njiju možnost poistovetenja, kar je terjal in čislal razsvetljenski bralec, a sta sčasoma dobila nepričakovane razsežnosti, ki jih v različnih razmerjih narekujeta estetska in etična dimenzija literarne umetnine. Celó kadar se zdi, da jih ne.

Leta 1884 je izšel roman Marka Twaina *Prigode Huckleberryja Finna*, ki se sicer pogosto omenja med velikimi ameriškimi romani, a je bil (in je še) predmet polemik. Prvič, zaradi slikanja in domnevnega utrjevanja rasnih stereotipov (na to temo si kritika do danes ni edina), ter drugič, zaradi domnevnega prostaštva, ki ga v veliki meri ustvarja raba nestandardiziranega jezika. Pripoved o klatežu ostaja ena najkontroverznjših knjig v Združenih državah in še v 21. stoletju jo vsake toliko kakšna šolska knjižnica umakne s

polic. Mark Twain se je nemara prav zato obrnil na bralce z informativnim uvodnim »Pojasnilom«:

V tej knjigi so uporabljena številna narečja, in sicer: misurijsko črnsko narečje; najskrajnejša oblika narečja odročnega jugozahoda; standardno narečje okrožja Pike in štiri različice tega zadnjega. Odtenki pa niso bili napravljeni po naključju ali kar na pamet, marveč z izjemno skrbnostjo ter ob preverjenem in zanesljivem osebnem poznavanju različnih oblik govora. Pričujoče pojasnilo podajam zato, ker bi brez njega mnogi bralci predpostavljali, da vsi liki skušajo govoriti enako in jim to ne uspeva.

Pisatelj

(Twain, 1990: 142; prevod je moj)

V Hoffmannovem romanu se je zdelo jasno: ker smo v fikcijo nepovratno vstopili ob navedbi, da je avtor romana maček (ha ha!), sta predgovora, ki mu sledita in ki ju podpisuje maček, pravzaprav dvakrat fikcijska. Prvič, ker *smo že prestopili* prag med resničnim in literarnim svetom, ter drugič, ker ju pač *podpisuje maček* (ha ha!). Toda kaj naj si mislimo v primeru Twainovega *Huckleberryja* ob ugotovitvi, da *pred* pisateljevim (pragmatičnim in filološko resnim) pojasnilom na temo dialektov ameriškega juga stoji tole »Opozorilo«:

Kdor bi v tej pripovedi skušal najti kako spodbudo, ga bomo postavili pred sodišče; kdor bi skušal najti v njej kak moralni nauk, bo izgnan; kdor bi skušal najti v njej kak pisateljski načrt, bo ustreljen.

Po pisateljevem naročilu

G. G., vrhovni poveljnik topništva

(Twain, 1974: 4)

Zanimivo je, da je v slovenskem prevodu Janeza Gradišnika pisateljevo »Pojasnilo« izpuščeno. Na začetku knjige se nahaja samo zgornje »Opozorilo«, vrhovni poveljnik topništva pa je pod njim celo upodobljen na karikaturni ilustraciji Petra Amalietija: v polni uniformi, s sabljo v roki, za seboj pa na vrvici vleče pritlikav top. Dejstvo, da je poleg romaneskne zgodbe ilustrirano tudi »Opozorilo«, je na moč zgovorno: sklepati moramo, da je bilo prepoznano kot umetniška sestavina literarnega dela in ne kot nekakšno opozorilo s pravno veljavo, kakršna se dandanes izpisujejo v uvodnih špicah serij in filmov, češ, »vsakršna podobnost z resničnimi osebami je zgolj naključje«.

Literarna zgodovina je kajpak skušala dognati, ali se za inicialkama skriva resnična oseba. Lahko bi bil to George Griffin, Twainov dolgoletni butler,

zaupnik in družinski prijatelj, ki se je leta 1849 rodil v suženjstvo in naj bi služil kot navdih za lik Huckleberryjevega temnopoltega pajdaša Jima. Še verjetneje pa kar general (Ulysses S.) Grant, sicer tudi predsednik Združenih držav med letoma 1869 in 1877. A dejstvo je, da ne prvi ne drugi nista lastno-ročno pripisala opozorila na rokopis, marveč se za enigmo skriva avtor sam, in to v precej podobni maniri kakor Hoffmann in Potocki v zgoraj opisanih predgovorih.

Naj grožnjo jemljemo resno, smo kot bralci v nevarnosti? *Najbrž* ne, kajti tako kot v primeru mačka Murra bomo uvideli avtorjev pomežik; Escherjevo roko, ki riše samo sebe, ali protagonista Cortázarjeve kratke zgodbe *Neskončnost parkov* (1956): bralca, ki v naslanjaču s pogledom na hrastov drevored bere kriminalko, v kateri bo umorjen on sam. Toda vsaj malo nas mora zbegati dejstvo, da »Opozorilo«, ki je očitno fikcijsko in premore celo »kronologični« drobec zgodbe (pisatelj je nekaj naročil poveljniku topništva, ki je potem in zato naročeno tudi storil), sledi povsem nefikcijsko »Pojasnilo«, temu pa sledi romaneskna pripoved, ki spet *je* fikcija. »Pojasnilo« je v empiričnem svetu zlahka preverljivo in je v tonu resno, četudi rahlo hvalisavo, medtem ko je »Opozorilo« fikcijsko in, upajmo, nepreverljivo v vseh svetovih. Sploh pa je njegov literarni učinek močnejši kot v primeru francoskega častnika iz *Rokopisa v Zaragozi*. On bi najbrž tudi v resničnem svetu smel po nareku tolmača transkribirati rokopis, ki ga je našel. Vrhovni poveljnik topništva pa, četudi na željo avtorja, ne bi smel civilistom zagroziti z eksekucijo, če knjige ne bodo brali na ustrezen način.

Odveč se zdi ugotavljati, ali je bila ob koncu 19. stoletja tovrstna grožnja s smrtjo v kazenskem zakoniku ameriške zvezne države Misuri opredeljena kot kaznivo dejanje, ter pisatelja sankcionirati še zaradi tega. Še bolj nesmiselno bi bilo preiščevati, ali je bila smrtna kazen slučajno ena izmed predvidenih sankcij za neustrezno branje. Twain je z mešanico gromke šale (še toliko silovitejše, če sprejmemo tezo, da je z inicialkama meril na samega predsednika) ter na drugi strani resnega, socialno občutljivega jezikovnega mimetizma uglasil knjigo, ki združuje točno ta dva pola. Obenem pa nas je pač posvaril – in poanto tega svojevrstnega svarila bi lahko našli celo v predgovoru k *Sliki Doriana Graya* (1890), čeprav je formulacija Oscarja Wilda pričakovano elegantnejša: »Ni moralnih in nemoralnih knjig. Knjige so dobro ali slabo napisane.«

Hoffmanna so imeli v čislih številni ključni avtorji romantike in realizma: Nodier, Nerval, George Sand, Balzac ter še posebej Gogolj in Dostojevski. Njegov vpliv na večino omenjenih je izpričan in nesporen. Toda Hoffmannov

véliki sodobnik Goethe je na *Mačka Murra* gledal z zaničevanjem. Nič bolj naklonjena ni bila sodba še enega uspešnega romantičnega romanopisca, Angleža Walterja Scotta, ki se je proslavil z zgodovinskimi romani; točno tistimi, od katerih bo nekaj desetletij pozneje zblaznela Emma Bovary, na enak način, kot je don Kihot zblaznel od viteških romanov (ne prva ne drugi evidentno nista usvojila fikcijske pogodbe!). Scott je Hoffmannova dela celo označil za »izmisleke, kakršne porodi čezmerna uporaba opija«, zato bi se, po njegovih besedah, moral z njimi ukvarjati kratko malo zdravnik, ne pa literarni kritik. Zamisel sploh ni slaba in je zelo po meri dandanes visoko zaželeno znanstvene *interdisciplinarnosti*, le v enem pogledu si bom Scotta drznil korigirati: mačka se vendar pelje k *veterinarju*.

* * *

Pričujoča knjiga ne bo govorila o nemškem, poljskem ali ameriškem romanu in (na žalost) tudi ne o mačkah (na naslovnici pa je konec koncev upodobljen Goyev psiček); Murr je bil samo pretveza, da sem se približal dejanski snovi: romanesknemu predgovoru. A po drugi strani je Hoffmannov roman povod za njen nastanek. Študija v nekaj ključnih pogledih sicer nasleduje mojo doktorsko disertacijo (*Literarni predgovor in pripovedna manipulacija: španski in francoski roman osemnajstega stoletja*), vendar pa niti te ne bi bilo, vsaj ne s to tematiko, če me ne bi bila določena dela kot bralca navdušila do te mere, da sem jih začel »razstavljati« ter sem sčasoma – ker gre navsezadnje za mojo službo, kjer se to utemeljeno pričakuje – posegel po »teoretskih orodjih«, ki naj bi mi bila v pomoč. In so mi na vsak način bila, kajti če je človek nagnjen k »razstavljanju«, mu naratologija oziroma teorija pripovedi že skoraj mora biti blizu. Toda najsi bodo še tako uporabna in dovršena, na področju predgovora niso vselej prepričljiva, saj mu (katerikrat upravičeno, pogosto pa pravzaprav ne) odškrtnjejo, kar ga dela resnično zanimivega. S tem nikakor ne pravim, da bi bila nezadostna ali celo slaba; vse skupaj gre pripisati samo ozki specifičnosti in precejšnji marginalnosti tematike, ki pa se ji sam zato posvečam upoštevaje najprej te okoliščine. Ta knjiga namreč ni plod želje po komplementarni ali vzporedni teoriji, marveč le poskus, da bi ob temeljni predpostavki polnopomenskosti in umetniške teže predgovora zaobšel določene omejitve izrazito ahistoričnega pristopa.

Romanesknemu predgovoru kot poglavitno tematiko poskušam prikazati v proporcijah teorije pripovedi in hkrati literarne zgodovine, pri čemer za ožji literarno- in kulturnozgodovinski okvir jemljem dobo razsvetljenstva v Španiji in Franciji. Zelo posplošeno rečeno ima knjiga zatorej dvojje razvojnih poti, ki se

na koncu povežeta. Prva se vrača k omenjenim teoretskim orodjem in je najverjetneje »nova« izključno v smislu, da je neobhodno eklektična, morda kar po vzoru primerjave Hoffmannovega romana s Twainovim. Posplošljiva bi bila zato kvečjemu kombinirana raba teorij in iz nje izpeljani razmislek. Druga pot pa se odvije skozi študijo predgovorov k dvanajstim razsvetljskim romanom, katerih zelo raznolike poteze nespregledljivo kažejo v eno smer. Vsak izmed njih je po svoje manipulativen, in čeprav niti to opažanje ni povsem izvirno, sta velike pozornosti vredna nakazani cilj in (zgodovinsko izkazani) izid tovrstne manipulacije. Pod pogojem, da nanjo pogledamo kot na splet pripovednih, estetskih, zgodovinskih, družbenih in morda celo psiholoških dimenzij, lahko razumemo, da gre vselej za pretvezo, kakršno pa preprosto moramo jemati za konstitutivno sestavino literarne umetnine. Pretveza je včasih prozorna, spet drugič triumfalna, a enake presoje so (bili) deležni tudi romani, h katerim sodi.

Predgovori k *Mačku Murru*, *Rokopisu iz Zaragoze* in *Huckleberryju Finnu* naj bodo za zdaj le v ilustracijo, kako je marginalnosti navkljub tematika vredna dodatnega zanimanja. Seveda pa si želim, da bi hkrati služili tudi kot dovoljšnja vaba strokovnim kolegicam in kolegom, študentkam in študentom ter nasploh zainteresirani publiki, *naklonjenim bralcem*, da bodo listali dalje.

1

Uvod

Književno delo sestoji predvsem iz besedila, toda to se nikoli ne pojavlja samo – ne da bi ga spremljalo določeno število sekundarnih (verbalnih ali neverbalnih) elementov, ki ga predstavljajo in zastopajo v materialnem in moralnem smislu: format, platnice, naslovnica, kolofon, ime avtorja, naslov, pod- in mednaslovi naslovi, posvetilo, epigraf, opombe, epilog in nenazadnje predgovor. Gérard Genette, prvi teoretik, ki se je sistematično ukvarjal s to tematiko, je naštetih besedila označil za paratekste. Paratekst je vse, kar besedilo naredi za knjigo. Za literarno vrednost dela je lahko toliko nebiten, kolikor je samoumeven (npr. platnice, kolofon, paginacija), a dejstvo, da predstavlja prag¹ med empirično in literarno stvarnostjo, mu podeljuje izjemne strateške in pragmatične razsežnosti. Ime avtorja in naslov sta prva parateksta, s katerima ima bralec opravka, ko seže po knjigi – in sta včasih odločilna za to, ali jo bo tudi prebral. Predgovor pa je, če ga knjiga ima, prvi paratekst, ki je podoben tistemu, zaradi česar je bralec knjigo sploh vzel s police, saj je njen prvi pripovedni besedilni element, pa tudi edini, ki ni že pripovedno besedilo.

V konceptualnem in formalnem smislu predgovor izvira iz antičnega dramskega prologa in iz govorniškega eksordija. Nekatere njegove funkcije so odtlej ostale nespremenjene, spet druge so se razvile ali prilagodile v določenem obdobju ali zvrsti. Kot retorični postopek, s katerim avtor svoje delo postavlja na oder fikcije, si pridobiva bralevo naklonjenost (*captatio benevolentiae*) in ki včasih deluje kot bralno vodilo, se je predgovor pogosto ustalil v določeni literarni tradiciji ali žanru, denimo v pisemskem romanu, in prerasel v konvencijo.

Predgovor je »kratek sestavek pred knjižnim besedilom, ki govori o njem in njegovem piscu« (SSKJ). Slovarska definicija je na prvi pogled generična in

1 Od tod naslov Genettove študije: *Seuils [Pragovi]* (1987).

ohlapna, a zajame glavna vidika: formalnega in vsebinskega. Predgovor je besedilo, ki sodi k drugemu besedilu; stoji pred njim, torej je od njega ločen; obstaja pa med besediloma vsebinska vez. Pomensko najbliže predgovoru je prolog, »posebni, uvodni del kakega literarnega dela« (SSKJ), čeprav slovarski gesli kljub podobnostim nista povezani kot sopomenki. Predgovor je pripisan knjigi kot predmetu, prolog pa izključno leposlovju, torej je del jezikovne umetnine, kar pa še ne pomeni, da je umetniški, literaren, tudi sam: sestavek o življenju in delu avtorja ter o recepciji romana je v taistem romanu (samo) spremna beseda, strokovno besedilo literarnega zgodovinarja ali kritika. Tudi v bibliografskih pojasnilih, ki jih na začetek literarnega dela dodajo urednik, prevajalec ali celo avtor sam, načeloma ni nič literarnega. V študiji pa se ukvarjam s tistimi romanesknimi predgovori, ki se približujejo besedilom, h katerim sodijo, v njihovi najpomembnejši značilnosti – literarnosti.

Literarni predgovor je sicer v literarni teoriji in v literarni zgodovini dokaj neraziskano področje. Študije so pretežno dveh vrst. Že omenjena Genettova je naratološka; poststrukturalistični literarni teoretik jo je izpeljal iz lastne teorije o pripovednem besedilu, zlasti iz opredelitve pripovedovalca, ki v predgovoru ustreza prologistu: avtor, literarni lik ali tretja oseba, vsak od naštetih pa je lahko avtentičen, apokrifan ali fiktiven. Na preseku teh značilnosti sloni tipologija predgovorov, s slednjo pa Genette poveže vloge predgovora, saj je ta tradicionalno zlasti funkcionalne narave in je podrejen »svojemu« literarnemu delu. Toda njegova teorija ima nekaj vrzeli ali bolje, odprtih zaključkov, ki jih je nakazal tudi sam. Strukturna delitev predgovorov sem ter tja teži k posplošitvam in k poenotenju ter izključuje literarnozgodovinski in razvojni vidik – celo kljub temu, da so največkrat navajani primeri ravno romani iz 18. stoletja, ključnega obdobja za razvoj romana: Montesquieujeva *Perzijska pisma*, Rousseaujeva *Nova Heloiza*, Laclosova *Nevarna razmerja*, Sternov *Tristram Shandy*, Fieldingov *Tom Jones*, Defoejeva *Moll Flanders*, tesno pa jim sledijo Alemánov *Guzmán de Alfarache*, Lazarček s *Tormesa* in predvsem Cervantesov *Don Kihot*. Predgovore po analogiji z ostalimi parateksti Genette obravnava kot podrejene dele strukture, ki jih osami brez dvoma zaradi nazornosti, a pogosto se zdi, da je pomen predpone *para-* okrepljen prav zaradi takšnega pristopa: predgovor je funkcionalni vzvod, sem ter tja pa se v naboru preizkušenih sredstev znajde kakšna kurioziteteta.

Za prvi novoveški roman velja *Don Kihot*, toda pripovedna zvrst se je dokončno izoblikovala in uveljavila šele v 18. stoletju. V razsvetljenski dobi je k temu pripomoglo mnogo raznovrstnih dejavnikov, najpomembnejši med njimi pa so bili zunajliterarne narave: razvoj meščanstva, sekularizacija, svetovljanstvo,

sprememba miselnosti in posledično bralskega okusa, reforme v izobraževanju, porast pismenosti, uveljavljanje in zlasti popularizacija branja kot prostčasne dejavnosti in kot oblike družabnosti, napredek v tiskarstvu in papirništvu, sprememba formata, cenovna dostopnost knjige. Na drugi strani pa so vsebinske in formalne spremembe potekale hkrati s kritiškimi in teoretskimi razpravami o problematični, nedefinirani zvrsti in pogosto našle mesto prav v njej: roman ni bil le predmet, pač pa tudi mesto razprave o tem, kaj je roman. Samonanašalnost in metafikcijskost pa sta se najprej polastili njegovega predgovora. Poleg Cervantesovega bistrumnega plemiča je na razvoj evropskega romanopisja vplival žanr, ki prav tako izvira iz Španije, čeprav njegove korenine segajo v antiko, pikareskni roman, ki je v 18. stoletju služil za kompozicijsko izhodišče razvojnemu oziroma vzgojnemu romanu.

Kljub panoramskemu približanju tematiki v predgovoru oziroma »preduvodu« se v tej knjigi posvečam samo španskim in francoskim romanom 18. stoletja, ki jim priključujem še prvega hispanoameriškega. V merilu svetovne književnosti je brez dvoma najpomembnejši francoski, španski pa je, čeprav po številčnosti in tudi kronološko izrazito zaostaja za tedanjima romaneskima velesilama, Anglijo in Francijo, eksemplaričen: njegova razvojna pot je zelo zgoščena, zato ga je moč opazovati kot odprt mehanizem. Še toliko bolj, ker se ukvarjam izključno s predgovori: resda me zanimajo vsebina, pripovedna tehnika in etična podstat, toda predgovor kljub spremembam ostaja element pripovedne strukture, čeprav je to dejstvo izkoriščeno v drugačne namene. Poleg tega je za razumevanje njegovega razvoja ključen vpogled v že omenjena zgleđa, *Don Kihota* in pikareskni roman, v katerih predgovor odigra ne samo literarno in retorično bistveno, temveč popolnoma novo vlogo v zgodovini književnosti.

Drugi tip študij o predgovorih pa – če se povrnem k izhodiščni opazki – predstavljajo tiste, ki obravnavajo posamezna dela in pri tem ubirajo dva pristopa. Bodisi aplicirajo katero od sicer redkih teorij, najpogosteje Genettovo, bodisi obravnavajo predgovor v okvirih retoričnih in žanrskih konvencij: denimo v pisemskem, pikaresknem ali avtobiografskem romanu. Med najpogosteje analiziranimi sta brez dvoma predgovora k *Don Kihotu*, ki z izrabo in prevratom klasičnega predgovornega modela delujeta prototipsko, najštevilčnejše pa so literarnozgodovinske študije o predgovorih v angleškem romanu.

Sam poskušam združiti vse tri pristope, da bi pokazal posebnosti predgovora v 18. stoletju. Alberto Porqueras Mayo se je ukvarjal s predgovori in prologi² v španski književnosti zlatega veka, in sicer v vseh literarnih zvrsteh in vrstah,

2 Razlikovanje med terminoma pojasnujem spodaj.

v ta namen pa je tudi popisal razvoj prologa od antike do obravnavanega obdobja. Konec 17. stoletja je, vsaj v španski književnosti, po njegovem mnenju prinesel zaton predgovorne prakse, ki ga moramo pripisati zlasti drugačnemu bralcu:

Bralec, ki je inteligenčen in konkretiziran, ravno zaradi svoje izrazite superiornosti ne bo več terjal proselitskih fraz niti pritlehnega hvallisanja, ki bi dosegli kvečjemu nasprotni učinek. Od tistega trenutka dalje predgovor izgubi svojo namembnost. 18. stoletje bo predgovor še naprej uporabljalo zaradi teže tradicije, a brez posebne literarne odgovornosti. (1957: 16)

Lahko bi dejal, da se moja študija začne, kjer se konča njegova; pa ne kronološko, temveč zavoljo »neodgovornosti«, ki jo španski literarni zgodovinar pripisuje predgovornemu žanru v 18. stoletju. Tako kot so subverzija, manieristična deformacija in parodija služile za vzvod novoveškemu romanu, je namreč tudi predgovor v tem romanu na različne načine (»neodgovorno«) presejal konvencijo in tradicijo ter se je iz retoričnega prelevil v literarno sredstvo. V obdobju artikulacije romana kot literarne zvrsti in kulturne forme se je torej artikuliral tudi romaneskni predgovor: doprinesel je k uveljavitvi in prenovi romana, obenem pa se je formalno in vsebinsko prenovil tudi sam.

Modernizacija predgovora je bila motivirana, razlogi zanjo pa so bili vzporedni razlogom za modernizacijo romana, le da pri predgovoru pridejo do izraza njegove strukturne in pragmatične posebnosti, ki so se pri preseganju okvirov literarne tradicije izkazale za velik privilegij. Na eni strani imamo namreč roman kot literarno zvrst, na drugi strani pa razsvetljsko družbo, po meri katere je bil ukrojen. Predgovor se torej ni znašel samo v preseku empiričnega in fikcijskega sveta, pač pa tudi v preseku na eni strani literarne (psevdo)teorije in kritike ter na drugi strani družbeno-filozofskega razmisleka ali, celoviteje povedano, humanizma.

* * *

Problematika predgovora je opredeljiva na treh ravneh, literarnoteoretski, literarnozgodovinski in »idejni«, kot bi lahko označil kulturno- in družbenozgodovinske ter filozofske vidike, pri čemer se poskušam držati predpostavke o njihovem sovpadanju, saj menim, da jih je v primeru »mejne« kategorije, kot je predgovor, nemogoče razplesti in osamiti. Ob tem določene ugotovitve zadevajo formalno, strukturno oziroma pripovednotehnično plat predgovora, medtem ko so druge vezane na njegovo vsebino, celo (njegovo lastno) fabulo.

Obravnavani primeri vodijo v razmislek o tem, da je ontološka ločenost predgovora od romanesknega besedila še ena od konvencij, ki jo je literarna teorija posvojila zaradi historičnega izvora literarnega predgovora. A ko je nato na predgovor pogledala ahistorično, je od njega ostalo ogrodje, ki pa se zagotovo je skladalo s pričakovano šablono. Še več (čeprav to ni predmet ali cilj mojega pisanja): 20. stoletje je začelo ceniti romanopisce 18. stoletja kot »postmoderniste *ante litteram*« tudi zato, ker je njihove pripovedne manevre naenkrat znalo poimenovati.

Ne glede na to, ali je predgovor le uvodni del ali pa ga je moč izenačiti s pripovednim okvirjem, v obdobju širše družbene uveljavitve romana predgovor ni bil več ločen od romana (samo) grafično ali z zamenjavo (predgovorne) instance, temveč kvečjemu z etično distanco, ki nastane med prologistom in pripovedovalcem oziroma pripovedovalci romana. O tem pričajo zasnova predgovora kot pripovedi ter pogosto tudi preplet predgovorne in romaneskne zgodbe. Trditev še dodatno podpirajo primeri romanov, v katerih formalna meja med predgovorom in romanom ne ustreza vsebinski, zgodbeni in funkcionalni, torej se predgovor nekako zajeda v roman. Podobno, a v obratni smeri, bi si upal trditi za pripovedno strukturo predgovora: prepoznavanje funkcionalnih tipov namreč bistveno ne pripomore k osmišljanju vsebine in včasih zastira pogled na najzanimivejše primerke, začeniši z mačkom Murrom. Zato bom predgovore poskušal prikazati zunaj retoričnih okvirov, torej kot »polnopravna« literarna besedila, k čemur najbolj prispevata fikcijskost ter humanizacija prologista (tudi ali še posebej, če je maček!), ki ni več le funkcionalni glas, in bralca, ki ni več le komunikacijsko nujna »tarča« teh funkcij.

Moje glavno vsebinsko izhodišče pa sta bili idejna podstat razsvetljskega romana in z njo povezana podoba bralca. Ob iskanju predgovornih indicev za verodostojnost romaneskne pripovedi namreč lahko ugotovimo, da je verodostojnost utemeljena na racionalnosti človeškega mišljenja in dejanj ter na verodostojnosti sentimenta, kar velja ne glede na prologistovo mnenje, »ali je delo roman ali ne«. Razsvetljska dihotomija razum-sentiment nas približa podobi bralca, kakršna se eksplicitno ali implicino zazrcali v predgovorih. Temeljni občutek (!), ki pa se je paradoksalno izkazal za tisto najobjektivnejše preverljivo in potrjeno dimenzijo pričujočega dela, je, da velika večina predgovorov v 18. stoletju ustvarja podobo in vtis o dveh bralcih. Motiv, oziroma kar topos, drugače ni novost, toda v 18. stoletju ima v predgovoru nakazana podoba »dobrega« bralca dva vzvoda. Novoveški roman namreč terja perceptivnega bralca, občutljivega za pripovedne strategije, po drugi strani pa občutljivega tudi v moralnem in sentimentalnem smislu.

Načine, postopke oziroma strategije, iz katerih izhajajo popisane formalno-strukturne in vsebinske spremembe, posebnosti in odstopanja romanesknega predgovora v španski in francoski književnosti 18. stoletja, na koncu označim kot manipulacije. Genette je paratekstu nasploh pripisal zmožnost vplivanja, ki se razteza celo do manipulacije, a je ta po njegovem mnenju tudi na avtorjevi strani nezavedna (1987: 376). Četudi včasih to drži, bi sam dejal, da je vselej najmanj motivirana, in sicer z idejno podstatjo romana, pokazal pa bom tudi, da predgovor – v prvi vrsti zaradi samonanašalnosti in metafikcijskosti – pogosto sam nakazuje hotene učinke.

Tudi Alojzija Zupan Sosič je v opredelitvi predgovora uporabila isti izraz, kajti predgovor, ki »je na meji med književnostjo in drugimi področji, dovoljuje določeno mero manipulacije etosa samega govorca oziroma avtorja ali literarne osebe.« (2017: 141) Sam bom v shemo dodal še bralca, že na tem mestu pa želim poudariti, da »manipulacijo« kot »preračunljivo ravnanje, dejanje«, ki je opremljena s kvalifikatorjem »navadno slabšalno« (SSKJ), v primeru literarnega predgovora razumem nekoliko drugače. Pri vseh oblikah manipulacije gre kajpak za (iz)rabo ustaljenih oblik pripovedovanja in pripovednih konvencij ter nenazadnje predgovora kot koncepta. Toda razlogi in nameni manipulacije se, kot bomo videli, skladajo z romanesknimi, ki se vedno znova vračajo k razsvetlenskemu humanizmu, katerega »literarni dokument« je roman. Oznaka »manipulacija« je v resnici oksimoron, pretveza pa umetniško sredstvo.

* * *

Pričujoča knjiga je torej zasnovana na preseku literarne teorije, literarne zgodovine in deloma kulturne zgodovine. Ker se v njej lotevam na prvi pogled marginalne tematike, ki jo obravnavam v okviru romanističnih književnosti, želim tako romaneskni predgovor kot tudi španski in francoski razsvetljski roman – ali, natančneje, njun razvoj v času razsvetljenstva – približati slovenski literarni vedi. Španska književnost 18. stoletja je v literarni vedi v slovenskem prostoru popolnoma nezastopana, zato pomemben del poglavja o uveljavitvi romana namenjam razsvetljski Španiji: odnosu španske književnosti do lastne pripovedne tradicije, problematiki španske romaneskne produkcije, njeni recepciji evropske književnosti in nenazadnje recepciji španske književnosti v evropskih književnostih tega časa. Izpostavljena dejstva mi deloma služijo tudi pri utemeljitvi korpusa, ki v španskem govornem prostoru sega še v prvo desetletje 19. stoletja, kajti razsvetljska pripovedna tradicija je tam tesneje kot koderkoli primešana predromatični. Vseh skupaj je romanov ducat, po kronološkem zaporedju:

Alain-René Lesage³ (1668–1747):
Histoire de Gil Blas de Santillane /
Zgodbe Gila Blasa Santillana (1715–1735)⁴

Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu (1689–1755):
Lettres persanes / *Perzijska pisma* (1721)

Antoine François Prévost d'Exiles, abbé Prévost (1697–1763):
Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut /
Zgodba o vitezu des Griexu in o Manon Lescaut (1731)

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688–1763):
*La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de **** /
*Mariannino življenje ali Prigode gospe grofice **** (1731–1742)

José Francisco de Isla de la Torre y Rojo (1703–1781):
Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes /
Zgodba o slavnem pridigarju fratru Gerundiu iz Campazasa, imenovanem tudi Zotes (1758–1768)

Jean-Jacques Rousseau (1712–1778):
Julie ou la Nouvelle Héloïse / *Julija ali Nova Heloiza* (1761)

Pierre Ambroise Choderlos de Laclos (1741–1803):
Les Liaisons dangereuses / *Nevarna razmerja* (1782)

Pedro Montengón y Paret (1745–1824)
Eusebio. Historia sacada de las memorias que dejó él mismo /
Eusebio. Zgodba, vzeta iz njegovih spominov (1786–1788)

José de⁵ Cadalso y Vázquez de Andrade (1741–1782):
Cartas marruecas / *Maroška pisma* (1789)

3 Ponekod tudi Le Sage; sam uporabljam zgornji zapis.

4 Če je roman izhajal po delih, navajam obdobje od izida prvega do izida zadnjega dela.

5 Priimek se pogosto pojavlja brez predloga (prim. npr. Pedráza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 1981; García de la Concha, 1995), vendar sledim izdaji *Maroških pisem* v Cátedri, v kateri urednik Russell P. Sebold upošteva obliko, ki jo je uporabljal pisatelj.

Francisco de Tójar (?)

Filósofa por amor o Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos /

Filozofinja iz ljubezni ali Pisma dveh strastnih in krepostnih ljubimcev (1799)

Luis Gutiérrez (1771–1809):

Cornelia Bororquia o La víctima de la inquisición /

Cornelia Bororquia ali Žrtev inkvizicije (1801)

José Joaquín Fernández de Lizardi (1776–1827):

Vida y hechos de Periquillo Sarniento, escrita por él para sus hijos /

Življenje in prigode Periquilla Sarnienta, ki jih je ta popisal v poduk svojim otrokom (1816–1817/1830)

Predgovorov se lotevam po sklopih, za ključ krovne delitve pa jemljem topos najdenega rokopisa; nemara se zdi takšna odločitev prej estetska kot metodološka, a izkazalo se bo obratno. Ob predgovorih malo podrobneje predstavljam (samo) romane s španskega jezikovnega področja, saj so ti v našem prostoru povsem neznani, medtem ko imamo večino obravnavanih francoskih romanov že dlje časa v prevodu. Nekateri, še posebej Rousseau, so tudi pomembno vplivali na slovenske pisce. Zato sem presodil, da bi bilo obnavljati denimo korespondenco med markizo in vikontom v tej knjigi redundantno.

Primarno literaturo, torej zgoraj naštetá literarna besedila, navajam tako v prevodu kot v izvorniku, iz čisto filoloških razlogov: topos, konvencija ali pač novi prijemi se pogosto odražajo v jezikovni formulaciji in terjajo kontrastivno obravnavo. Večina romanov ni prevedena, čeprav je, kot rečeno, prevedena večina francoskih. Če torej vir primarnega besedila v slovenščini ni naveden, gre za moj prevod. Naslove pa odslej navajam samo še v slovenščini.

Sekundarno – teoretsko, zgodovinsko in kritiško – literaturo pa navajam izključno v slovenskem prevodu; če ta ne obstaja (večinoma namreč ne), pač v svojem oziroma, koder je to mogoče in smiselno, v prevodni parafrazi. Če se zaradi terminološke nedvoumnosti to zdi potrebno, posamezne termine ali celotni citat navajam še v izvorniku: v oglatih oklepajih ali pa v opombi pod črto. Ne le za potrebe študije, temveč tudi zato, ker tematika v slovenski literarni vedi doslej še ni našla mesta, sistematično prevajam vso terminologijo z ožjega področja literarnega predgovora, ki je v slovenščini nisem našel, in si sem ter tja dovolim malo obširnejši povzetek in razlago obstoječih, predgovoru namenjenih študij.

Glede preostale terminologije sledim knjigi Alojzije Zupan Sosič *Teorija pripovedi* (2017). Po njej tudi prevzemam krovna termina: primarno besedilo se nanaša na roman, romaneskno pripoved, sekundarno besedilo pa na romaneskni predgovor (in, koder je to na mestu, na preostale paratekste).

Le pri genealoški opredelitvi se držim klasifikacije, ki je uveljavljena v slovenski komparativistiki (prim. Kos, 2001), ne pa tudi v slovenistiki: v nasprotju z Alojzijo Zupan Sosič za klasifikacijo literarnega besedila na prvi ravni (epika, lirika, dramatika) uporabljam termin *vrsta*, medtem ko roman, ki znotraj pripovedništva ustreza klasifikaciji na drugi ravni, štejem za literarno *zvrst*. Očitna razloga za to sta tematika in metodološka naravnost študije; nenazadnje tudi Katarina Marinčič v monografiji *Študije o francoskem romanu* (2017) o romanu piše kot o *zvrsti*.

Termin *žanr*, ki se sicer pogosto uporablja tudi kot sinonim za *zvrst* (oziroma *vrsto*), pa v tej študiji služi izključno ožji, podzvrstni opredelitvi, ki jo pogujejo skupne tematske, strukturne, kompozicijske ali recepcijske značilnosti. 18. stoletje je bilo odločilno za artikulacijo romana kot pripovedne *zvrsti*, in kot bo jasno razvidno iz nadaljevanja, je do tega prišlo po zaslugi nenavadnega obrata. Različni romaneskni žanri, torej tehnično gledano podzvrsti, so privedli do ustalitve koncepta, kulturne forme in nenazadnje prav literarne *zvrsti*, ki je odtelej njihova nadpomenka: roman.

Kot poimenovanje uvodnega, preliminarne parateksta v romanu, torej za obliko sekundarnega besedila, ki je predmet te študije, sicer uporabljam vedno samo generični izraz *predgovor*, po analogiji z Genettovim *préface* oziroma Porqueras Mayevim *prólogo* ali pa angleškim *preface*. Če je predgovor v posameznem romanu naslovljen drugače, pa to pojasnim in tudi prevedem. Izraz *prolog* uporabljam, kadar pišem o antični književnosti, tako za dramski prolog kot tudi za (edinega) romanesknega, pri Apuleju. Takšno terminološko razlikovanje je, že če sodimo po SSKJ, arbitrarno; poslužujem se ga samo zaradi večje jasnosti, še posebej ker v razpravi ponekod primerjam (romaneskni) predgovor in (dramski) prolog.⁶

6 Genette (1987) termin »*préface*« uporablja kot generičnega oziroma kot nadpomenko za »parasinonime«, ki jih deli glede register. Izraze *introduction*, *note*, *notice* (uvod, opomba), denimo, zaznamujeta iskrena ali lažna skromnost in naivna informativnost, medtem ko so *exorde*, *proème* in *avant-dire* (eksordij, proemij, predgovor) bolj izbrani. V specifična odstopenja se ne poglobljam ne v francoski ne v španski terminologiji; v slednji je uveljavljen generični izraz »*prólogo*«. Alojzija Zupan Sosič (2017: 141) poleg »predgovora« uporablja tudi izraz »uvod«; v njeni teoriji gre za sopomenki, ki sta hkrati tudi nadpomenki za različne nianse preliminarne parateksta.

2

Zgodovina predgovora: konvencija, tradicija, subverzija

2.1 KONCEPT, OBLIKA IN VLOGA PREDGOVORA

Zgodovinske in teoretske razprave o prologu in predgovoru slejkoprej privedejo do beleženja konvencionalnih vzorcev in pričakovanih vlog v (tisti) literarni tradiciji, v kateri predgovor igra vlogo strukturne konstante. Genette govori o praksi in navadi ter poudarja, da diahrono proučevanje predgovora vodi do zaključkov o kodificirani tradiciji, o formalizmi in predvsem o neizvirnosti; variacije v predgovornih motivih in strategijah so omejene na bistveno bolj ustaljen repertoar, kot bi sprva pričakovali, in avtorji se nevede in proti lastni volji zatekajo k »preizkušeni receptom« (1987: 166). To nas lahko napelje k posplošitvam in izenačevanju ne le struktur, temveč tudi snovi predgovorov skozi celotno zgodovino literature, kar je nenazadnje eden napogostejših očitkov, ki letijo na klasično naratologijo. Eagleton svari pred ahistoričnostjo strukturalizma; z njegovih »olimpijskih višav« so vsi umi videti enaki (2003: 95). V Genettovem temeljitem opisu parateksta vendarle je opazna želja raziskati zgodovinski razvoj, a se zdi, da ta kvečjemu omaje tipologijo (prim. Del Lungo, 2009: 100) in ne daje odgovora na vprašanja niti ne osvetljuje problemov, o katerih sem pisal v uvodu in ki so izsledljivi v razvoju predgovora, ter pogosto ostaja na ravni konstatacije.

O tovrstni ustaljenosti razmišlja Porqueras Mayo, ki proučuje predgovore v španski zlatoveški književnosti; njegov prvi vtis je, da smo »potopljeni v svet tradicije in formalizmov« (1957: 122). Predgovori so si podobni kot

»izrazna sredstva«,⁷ toda, v nasprotju z Genettom, ravno v naboru preizkušnih sredstev in postopkov vidi pomembno oporo za kvalitativni razvoj predgovora. Izvirnost kot estetska kategorija izhaja iz reakcije na tradicionalne strukture, na katerih on sam utemeljuje predgovor kot literarni žanr (prav tam: 103).

Za obdobje, ko se je predgovorna praksa ustalila v pripovedni prozi, oba teoretika štejeta 16. stoletje. Porqueras Mayo meni, da špansko renesančno prozo preveva močan folklorni duh ter da avtor svoje delo vselej projicira na ljudstvo, se z njim poistoveti in vzpostavlja dialog. Predgovor, ki mu pri tem služi za ustrezno izrazno sredstvo, ima poleg literarne tudi izrazito humanistično vrednost, saj je »posebej zadolžen za to, da v obzir jemlje človeka (bralca)« (1957: 15).⁸

Genette pa obdobje humanizma in renesanse vidi kot prelomno za uveljavitev predgovora iz drugačnih, praktičnih razlogov. Od Homerja do Rabelaisa je namreč nalogo predgovora opravljalo nekaj prvih vrstic ali strani besedila. Predgovor, ki je tudi grafični prag med empirično in literarno stvarnostjo, je povezan s knjigo kot predmetom, natančneje, z iznajdbo tiska. Dobo rokopisov zaznamuje samoumevna ekonomičnost, ki pa kljub vsemu ni nikdar »dušila« predgovorne prakse, čeprav se nekatere poskušajo celo skriti za njo, kot opazja Genette (1987: 166). Še več, taisto sklicevanje na ekonomičnost bi lahko šteli za topos. Dober primer je »Predgovor urednika« v Laclosovih *Nevarnih razmerjih*:

Pričujoče delo ali bolje zbirka se bo zdelo občinstvu morda še preveč obsežno, čeprav vsebuje le majhen del celotne korespondence, iz katere je vzeto. (1987: 55)

Cet ouvrage, ou plutôt ce Recueil, que le Public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des Lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. (2009: 27)

7 »Recursos de expresividad.« Porqueras Mayo uvodoma podaja ta argument za literarnoteoretsko obravnavo predgovorov v španski književnosti 16. in 17. stoletja. Njegova študija je nastala pred izidom tistih temeljnih del s področja teorije pripovedi, na katera bi se lahko oprl ob poskusu klasifikacije in sistematizacije predgovorov; za okvir je najbrž prav zato vzel tezo, da bi lahko predgovor šteli za literarni žanr. K njegovi sistematizaciji se vračam v 3. poglavju, tule pa se poslužujem samo tistih ugotovitev, ki so vezane na zgodovinski razvoj predgovora, čeravno za njimi očitno prepoznavamo kategorije in tematike, ki jih je pozneje opisalo več teoretikov pripovedi, na katere se opiram tudi sam.

8 Meni, da je tudi zato predgovor v španski književnosti še izrazitejšega pomena kot drugod; podobno opazata npr. Martín (1993) in McSpadden (1947).

Še bolj ilustrativen – ker je pač kvantitativen – pa je »prijatelj« nasvet Cadalsu v predgovoru k *Maroškim pismom*:

Pa vendar – mi pravi neki prijatelj, nadvse strog in črnogled kritik –, nisem mnenja, da bi se tovrstna opozorila sploh pisala. Lahko bi povečala težo in obseg knjige, kar je za moderno delo najhujša nevšečnost. Nekdaj so se knjige tehtale na funte, tako kot železo, dandanašnji pa v karatih, tako kot dragi kamni; nekoč so se merile v pedeh, kakor sulice, danes pa se v palcih, tako kot bodala: skratka, kakršnokoli že bo to delo, naj bo kratko.

Aun así –díceme un amigo que tengo, sumamente severo y tétrico en materia de crítica–, no soy de parecer que tales notas se pongan. Podrían aumentar el peso y tamaño del libro, y éste es el mayor inconveniente que puede tener una obra moderna. Las antiguas se pesaban por quintales, como el hierro, y las de nuestros días por quilates como las piedras preciosas; se medían aquéllas por palmos, como las lanzas, y éstas por dedos como los espadines: conque así, sea la obra cual sea, pero sea corta. (Cadalso, 2008: 148)

Pomembno izhodišče pa najdemo v Genettovem razumevanju predgovora v predguttenbergovski dobi (1987: 173). Predgovor je bil tisti del besedila, ki je bil nosilec predgovorne funkcije, njegov avtor pa je bil resnični ali domnevni avtor besedila. Potemtakem je treba na začetku ali pač na koncu besedila iskati izjave, s katerimi avtor predstavlja in včasih komentira svoje delo, iz česar sledi, da je bolj kot predgovor obstajal *koncept* predgovora, ki je imel določene konvencionalne, v tradicijo usidrane naloge: npr. predstavitev, razlaga, apologija, zlasti pa *captatio benevolentiae*. Hkrati ga lahko enačimo z avtorjevim komentarjem, toda tistim komentarjem, ki ima retorično opredeljivo in pričakovano nalogo ter je umeščen na začetek besedila.

Maurice Couturier (1995) v študiji, v kateri se ukvarja s figuro in vlogo avtorja, pokaže, kako so različni pripovedni obrazci, ki so se pojavili v 18. stoletju, omogočali avtorju »nadopredelitev« besedila, s katero je slednjemu zagotovil branja, ki bi bila čim bližja njegovim željam, ne da bi ob tem oporekal različnim bralskim pričakovanjem. Zagotoviti branje (nasploh) in zagotoviti ustrezno branje pa je bila od vsega začetka poglobljena funkcija avtorskega predgovora. Couturier se opira na McLuhana in Watta, ki sta trdila, da je novoveški roman proizvod tiska in knjigotrštva. Izoblikovanje romana kot pripovedne zvrsti lahko umestimo v 18. stoletje; Ana Vogrinčič (2008) obširno popisuje procese in okoliščine, ki so v tedanji Angliji privedle do uveljavitve romana tudi kot kulturne forme. V tej študiji pa me zanimajo postopki, ki so v romanu

18. stoletja ključno spremenili vsebino, obliko, literarno vrednost in etos romanesknega predgovora, zato ni odveč opozoriti, da Genette postavlja mejnik v še eno dobo humanizma in moderne misli, ki sta se oprla na tehnološki razvoj. Prav tako tudi ni naključje, da je bil prvi pravi novoveški romanopisec Samuel Richardson, po katerem so se v večji ali manjši meri zgledovali vsi pisatelji 18. stoletja, uspešen podjetnik, tiskar in knjigarnar.

Porqueras Mayo funkcionalnost predgovora postavlja na prvo mesto celo ne glede na zunajliterarne okoliščine. Stik z bralcem v predgovoru ni le tradicija in konvencija, pač pa njegova najpomembnejša funkcija, torej opredelitev deluje v obe smeri: predgovoru je inherentna funkcija pritegniti bralca, si ga pridobiti in vplivati nanj, enako pa tudi uvodni deli besedila, ki formalno ali strukturno ne ustrezajo kanonskim primerom parateksta, a jim je moč pripisati takšne funkcije, prevzemajo mesto predgovora.

Nekatere odmike od konvencije in literarne tradicije v predgovorih 18. stoletja je celo v teoriji pripovedi mogoče opisati ravno ali šele skozi opazovanje razvoja predgovora kot koncepta, ki dobiva formalno in modalno podobo. V tem poglavju zato povzemam literarnozgodovinski razvoj (koncepta) predgovora, omejujem pa se na vidike, ki so pomembni za razumevanje predgovora v 18. stoletju in pripovednotehničnih vzvodov v njem. Ker se v študiji ukvarjam z romanesknimi predgovori, je težišče poglavja na dveh najizrazitejših zgledih za razsvetljenski roman: na pikaresknem romanu in Cervantesovem *Don Kihotu*.

2.2 PROLOG V ANTIKI

Antična dramatika

Ko Aristotel v *Poetiki* opredeli tragedijo, piše o njenih sestavnih elementih, ki so mitos, značaj, dikcija, misel, spektakel in melodija; »dva od teh elementov sta izrazni sredstvi, eden je način, trije so predmet posnemanja«. Te elemente gre torej razumeti »kvalitativno«, medtem ko »kvantitativni sestavni deli«, ki so skupni vsem tragedijam, predstavljajo zgradbo oziroma zlasti potek uprizoritve: prolog, epizoda, eksodos in zborski spev. Navedba prologa kot kvantitativnega dela se pravzaprav nanaša na koncept prologa, saj ga kot takšnega Aristotel ne opredeli, temveč ga le zameji: »Prolog je ves del tragedije pred vstopno pesmijo zbor« (2012: 82, 94).

Od vsega začetka je bila sestavni del tragedije ekspozicija: na odru se je pojavila od zbor ločena oseba in gledalce seznanila z vsebino in/ali s predzgodbo.

Pri Sofoklu se pojavi prolog v dialoški obliki, ki je pravzaprav prizor; Evripidovi prologi gledalce seznanjajo z mitom, saj tragedija uprizarja le njegov sklepni del. Pogosto tudi povzemajo nadaljnje dogajanje, izpostavljajo ključne probleme in celo namigujejo na razplet, vselej pa gre za pripovedni monolog: lahko ga izvede dramska oseba, lahko pa je govorec prologa t. i. protaktični lik, ki se v nadaljnjem dogajanju sploh ne pojavi. Pred Aristotelovo *Poetiko* prolog kot termin za koncept prologa ni v uporabi; gre zgolj za prakso, ki ustreza dramski ekspoziciji, torej gledalce umešča v dogajanje.

Predhodnika modernega aktorialnega predgovora⁹ Genette sicer vidi izključno v prologu h komediji, katerega namen oziroma vloga je »opozorilo publiki, hvalisav in eventuelno polemičen ali satiričen komentar, ki leti na njegove stanovske kolege« (1987: 169). Prolog ima dve perspektivi: po eni strani umešča igro na oder (fikcije), po drugi strani (eksplicitno ali implicitno) vabi gledalca, da izstopi iz empiričnega sveta in oder fikcije začasno vzame za svoj svet.

Novost v rimski dramatik je, da pri Plavtu in Terenciju prolog ne pomeni le sestavnega dela komedije po Aristotelu, temveč je personaliziran: »Prologus« je oseba. Če upoštevamo, da Genettova klasifikacija predgovorov temelji na predgovorni instanci [*instance préfacielle*], ki jo v eni od predhodnih študij, *Figures III* (1972: 225–227), razloži v kategoriji *glasu* pripovedovalca, je ta premik zgovoren: v prologu namreč slišimo glas in iščemo tudi identiteto njegovega lastnika.

Ti prologi imajo brez izjeme nalogo vplivati na gledalca, se mu prikupiti in pritegniti pozornost, bolj kot da bi ga seznanjali z vsebino. Plavtovi prologi si poskušajo publiko pridobiti s šalami ali vsaj zbudjati simpatijo, medtem ko v Terencijevih najdemo sledove apologetskosti in celo neposrednega napada na morebitne sovražne kritike. Genette njune prologe označuje za »polemično-teoretske« (1987: 169); prolog k *Oslom* omenja naslov, avtorja in zvrst, prolog k *Amfitrionu* opredeli delo kot tragikomedijo, prologa k Terencijevima *Heautonimorumeni* in *Bratoma* pa odbijata očitke o kontaminaciji.

Tudi Porqueras Mayo omenja Terencija, ki z obrambo pred kritiki vzpostavlja intertekstualno vez med lastnimi deli, hkrati pa je njegov prolog dvojni paratekst: k dotični komediji in k vsem naslednjim, kot kontekst, s čimer podzavestno ustvarja občutek, da na tej meji med empiričnim in literarnim gradi lasten univerzum, katerega ustrezen izraz so prologi (1957: 28).

9 Aktorialni predgovor je predgovor osebe, ki nastopa v fabuli primarnega besedila (gl. spodaj).

Še ena pomembna prvina Terencijevih prologov je samonanašalnost: na njen račun se iz prologa, kakor pozneje iz romanesknega predgovora, umaknejo različna »predzgodbena« pojasnila.¹⁰ Zaradi odsotnosti vsebine je Terencijev prolog že daleč od aristotelovske teoretizacije, še več, on to izrecno pove: »Ne pričakujte povzetka vsebine. Nekaj je bosta razkrila starca, ki bosta prva prišla na oder. Ostalo boste razbrali iz samega dejanja« (Terencij, 2011: 7). Tudi drugi, za nadaljnji razvoj poglavitni element, ki ga Porqueras Mayo zasledi v Terencijevih prologih, je samonanašalne narave, kajti v uvodnem stavku drugega prologa k *Tašči* je igralec »odet v prolog« ali z njim celo ozaljšan: »Orator ad vos venio ornatu prologi«. Da je predgovor lahko okras, ali bolje, da je okras postal v literarni tradiciji, ki se ji bo on tako ali drugače zoperstavil, bo dejal Cervantes v *Don Kihotu*: »Le to bi hotel, da bi ti dal to zgodbo čisto in golo, ne ozaljšano s predgovorom« (1973: 6). Zadnja formulacija bi bila pri Cervantesu lahko celo vzeta iz Terencija, kajti v izvorniku se glasi: »sin el ornato de prólogo« (2009: 7).

Eksordij in proemij v govorništvo

Kot koncept, primerljiv z antičnim, je dramski prolog preživel le sporadično in v ludičnih predelavah, meni Genette (1987: 169). Za moderni predgovor so, kot nameravam pokazati, ludične predelave dejansko ključnega pomena, a za najneposrednejšega predhodnika romanesknega predgovora večina študij pravzaprav šteje eksordij (lat.) oziroma proemij (gr.) – uvodni del govora v antični retoriki, ki ga Aristotel primerja z dramskim prologom in mu pripisuje nalogo pripraviti občinstvo (2012: 98). Alojzija Zupan Sosič piše, da predgovor »opravlja v romanah podobno retorično vlogo kot v klasični retoriki (exordia ali proemia)« (2017: 358), na drugi strani pa Estébanez Calderón pravi, da v *Živoljenju Lazarčka s Tormesa* vlogo eksordija prevzema predgovor (2004: 397).

Eksordij in proemij sta bila kot poimenovanji za uvodni (para)tekst v rabi še v srednjem veku, pozneje redko; Genette ju navaja le kot izbranejša in precioznejša »parasinsonima« za predgovor. Mateo Alemán, avtor prvega pikaresknega romana po *Lazarčku s Tormesa*, je med zadnjimi, ko v romanesknih predgovorih h *Guzmánu de Alfaracheju* samonanašalno uporabi tako proemij – »Tako sem zaključil prejšnji proemij« – kakor eksordij: »Ob bistrem bralcu se mi ne bo treba zatekati k dolgim eksordijem ali izčrpnim govorancam« (1997: 110).¹¹

10 Odsotnost vsebinskih pojasnil je znak modernosti (prim. Zupan Sosič, 2017: 358).

11 Omeniti velja, da poimenovanji uporabi v drugem predgovoru, ki je namenjen »bistremu bralcu« (»Al discreto lector«); slednji bo namreč v nasprotju z »ljudstvom« v prvem predgovoru (»Al vulgo«) razumel učena izraza.

Eksordij je bil razdeljen na *propositio*, ki predstavlja in povzema tematiko ali snov, *divisio*, ki anticipira zgradbo govora oziroma razvoj vsebine, ter *insinuat*io, ki poskuša vplivati na poslušalstvo ali (v sodnem govoru) na sodnike in jih že na začetku pridobiti na svojo stran. Če sta prvi in drugi del zlasti pojasnjevalna in primerljiva z dramsko ekspozicijo, je tretji del vselej usmerjen v *captatio benevolentiae*.

Ne glede na to, katera od funkcij je bila v določenem obdobju ali zvrsti dominantna, je dramski prolog deloval kot okvir. Ontološka ločenost je v tem primeru dejstvo in jo moramo pripisati že njegovemu nastanku, ki je poznejši od nastanka tragedije, četudi je predzgodba, ki jo prolog povzema, kronološko vsaj deloma¹² predhodna zgodbi v dramskem delu. Ta obrazec se bo prenesel v predgovor, za katerega je jasno, da je vselej napisan pozneje kot roman,¹³ in posteriornost, tako Porqueras Mayo, ima za posledico permeabilnost¹⁴ in celo strukturno fleksibilnost predgovora, saj se ta nehote obrača po romaneskni (1957: 126).

Eksordij pa je bil integralni del govora. Porqueras Mayo se sklicuje na Cicero-nova opozorila glede nujnih vezi med eksordijem in govorom samim. Za glavno vez ali, bolje, indic razvojne povezanosti med eksordijem in romanesknim predgovorom jemlje strukturo eksordija, ki je okrepila njegovo izraznost, a je bila hkrati neločljiva od strukture govora (1957: 30, 32). V dramskih prologih se sredstva in prijemi ter funkcije, ki se izvijajo iz njih, izrisujejo sčasoma in nesistematično, v govorništvo pa so bolj shematične in formalizirane.¹⁵

12 Včasih je dramski prolog anticipiral razplet tako, da je o njem »naivno ugibal«.

13 Urednik in založnik v predgovorih k *Nevarnim razmerjem* presojata, ali je delo roman ali ne, torej kot pripovedovalca razpolagata s podatki nekoga, ki je prebral korespondenco. Cervantes je moral naprej napisati oziroma osnovati *Don Kihota* in šele zatem predgovor, saj v predgovoru že ve, zakaj se mora imeti za Kihotovega očima in ne očeta. Rousseau je najprej napisal (»našel«) korespondenco ljubimcev, nato je videl nravi svojega časa, nazadnje pa jo je sklenil objaviti in še prej napisal predgovor. Ne gre pa za zadobnosti predgovora zamenjevati z odmaknjeno zadobnostjo (prim. Genette, 1987: 11 – »préface ultérieure«), torej s tistim predgovorom, ki je fizično dodan v kateri od poznejših izdaj, npr. Gutiérrezovo »Opozorilo«, ki je nadomestilo »urednikov« predgovor iz prve izdaje *Cornelie Borrorquie* (2005: 73), ali pa »Nekaj misli o *Perzijskih pismih*«, ki jih je Montesquieu dodal izdaji iz leta 1754 (2000: 7).

14 Ta je ključna za razumevanje predgovora kot žanra (prim. Porqueras Mayo, 1957). Vsa teoretska izhodišča glede predgovora sicer vključujejo vidik obojestranskih – strukturnih, slogovnih, idejnih – vplivanj med primarnim (romanesknim) in sekundarnim besedilom (predgovorom), o čemer bo govor v nadaljevanju.

15 V že omenjenem, »doktrinalno-teoretskem« in polemičnem prologu k *Bratoma* je sicer opaziti obrise retorike sodnega govora. Ko se je »naš pesnik« branil pred kritiki, je sklenil kar sam predstaviti »obremenilni dokaz, vi [gledalci] pa razsodite, ali naj mu izdelek štejejo v pohvalo ali zlo« (Terencij, 2011: 5). S stališča sodne prakse precej nenavadna, s stališča pripovedne tehnike učinkovita poteza. »Naj bralec sam presodi« bo v novoveškem romanu ustaljena predgovorna formula.

2.3 Topos

Vse predgovore povezujejo funkcionalne razsežnosti, ki so jim dodeljene zaradi posebnega mesta v besedilu. Najsi bo predgovor »prag«, »prehod«, »breg« ali »vhod«,¹⁶ bo svoje primarno besedilo implicitno ali eksplicitno postavljaj na oder fikcije in si ob tem poskušal pridobiti bralčevo pozornost, naklonjenost in dovzetnost. Konceptualno in formalno kontinuiteto med predgovori v različnih obdobjih je moč razložiti kot konvencijo, literarni zgled ali pragmatizem – razhajanja pa kot upor in preseganje konvencije in zgleda ter nenazadnje modernost. Najopaznejša mesta prilagoditev so ravno tista, na katerih sta sloneli retorična vloga in podoba prologa in eksordija.

Topos je ustaljen, ponavljajoč se motiv, ta ustaljenost pa v literarni tradiciji ne zadeva le vsebine, temveč tudi formulacijo,¹⁷ celo »jezikovno formulo«, ki mu jo je moč pripisati (López Martínez, 2007: 24). Težko bi sicer našli konsenz glede opredelitve toposa v sodobni književnosti. Ernst Robert Curtius je izhajajoč iz antične in latinske srednjeveške tradicije popisal ponavljajoče se in stereotipizirane motivno-tematske vzorce ter v danes že legendarni študiji *Evropska literatura in latinski srednji vek* postavil temelje sodobnemu razumevanju toposa, ki pa je dokaj široko. Enotni opredelitvi se izmika tudi zato, ker se ji izmikata osnovna pojma v tematologiji,¹⁸ tema in posebej motiv, ki je pri Curtiusu izhodišče za topos, poznejše študije o topiki pa izhajajo neposredno iz njegovih zaključkov.¹⁹

V predgovorih 18. stoletja bodo avtorji podobno kot v antiki ali v 16. in 17. stoletju posegali po vzorcih: skoraj ni pisemskega romana brez najdenega rokopisa. Zgovorno pa je, da je že Curtius ravno 18. stoletje videl kot prelomno za topiko:

Vsak pisatelj si mora denimo prizadevati za to, da si pridobi naklonjenost bralca. Vse do literarne revolucije v 18. stoletju se je za ta namen priporočalo skromen nastop. Naloga avtorja je nato bila, da je bralca napeljal k predmetu. Za uvod (exordium) je tako bila na voljo posebna topika; prav tako za sklep. Formule skromnosti, uvodne formule in sklepne formule so torej potrebne povesod. (2002: 79)

16 Gl. različne prisposode v teoretskih opredelitvah predgovora.

17 Prim. Curtius (2002), Beller (2003).

18 Prim. Herman, Jahn, Ryan (2008).

19 Denimo Baeumer (1973), Jehn (1972) idr.

Toda zaznati topos (in nasploh kakršnokoli ustaljeno pripovedno strategijo) nima posebnega pomena, če ne moremo povedati nič o tonu, funkciji in učinku v določenem delu in obdobju, za literarno vrednost pa je odločilno, kako avtor izpelje motiv, kako ga vtke v vsebino predgovora in kakšno držo vzpostavi do tega motiva.

Podobno vprašanje si zastavlja Porqueras Mayo, ki predgovorno topiko obravnava na isti ravni kot slogovne in funkcionalne značilnosti predgovorov: »Toda v kolikšni meri topos vpliva na pisatelja – ali pa bi bilo treba reči, da je pisatelj tisti, ki povsem neodvisno ustvari topos?« (1957: 142) Treba je torej upoštevati možnost, da sta se na katerikoli točki vsebinskega ali formalnega razvoja predgovora določen motiv ali pripovedna strategija²⁰ povezala z določeno predgovorno funkcijo ali formulacijo in zaradi ustaljene rabe prerasla v topos. »Obravnavati kot topos« samo po sebi ne presega konstatacije; pomembnejše so tiste funkcionalne razsežnosti predgovora, na katere bi utegnili sklepati zaradi v njem prisotne topike.

María Isabel López Martínez piše o kontekstualizaciji toposa, pri čemer ta kontekst razloži kot vpetost literarnih del v zgodovinski čas in miselnost, kar književnosti daje vrednost »modela sveta«, in še posebej kot literarno tradicijo in spomin. S terminom, ki ga je vpeljal Tinjanov, avtorica toposu pripiše »konstrukcijsko vlogo«, po zaslugi katere se topos lahko vzporeja s preostalimi elementi določenega (jezikovnega, literarnega) sistema, posledično pa s celotnim sistemom. Zato je poglobitnega pomena opazovati razvoj, formalno artikulacijo in »operativne vloge« toposa v besedilu, v opusu avtorja in celo njegovih sodobnikov (2007: 91).

Curtius je topiko sicer razdelil v pet sklopov: topika tolažilnega govora, zgodovinska topika (o idealiziranih prostorih in obdobjih), topika afektirane skromnosti, eksordialna topika in topika zaključka. Poimenovanju navkljub pa eksordialne topike ne gre razumeti kot edine topike, ki bi, glede na njegov razvoj, pristala v predgovoru, kajti zaradi funkcije in učinka tudi afektirana skromnost skoraj praviloma sodi k tisti, ki jo lahko označimo za predgovorno.

20 A tudi meja med toposom in pripovedno strategijo ni vselej določljiva: zvezčiči v 9. poglavju prvega dela *Don Kibota – Zgodba o don Kihotu iz Manče, ki jo je napisal Cid Hamete Benengeli* – so hkrati primer najdenega rokopisa in psevdoprevoda. Prvo bi šteli za motiv, drugo pa za pripovedno strategijo, zlasti če si predstavljamo, kako pokastiljeni Maver pri Cervantesu doma v zameno za pol centa rozin in dva mernika pšenice podrugi mesec prevaja (prim. Cervantes, 1973: 77–78); oba prijema sta seveda v službi (ironične) avtentifikacije. Ampak topos najdenega rokopisa je v *Kibotu* »brez vrednosti«, če ga ne dopolnjuje tehnika psevdoprevoda ali, kar bo stalnica v 18. stoletju, »zgolj« uredniškega dela.

V eksordiju je moral govornik poslušalce na začetku predvsem pritegniti, si jih pridobiti in jih napraviti dovzetne, kar je storil s skromnim nastopom, to skromnost pa je moral sam poudariti. Opozarjal je na lastne slabosti (*excusatio propter infirmitatem*) in na pomanjkljivo pripravljenost, med formule skromnosti pa sodijo tudi avtorjevo zatrjevanje, da zadevi ni kos, sklicevanje na šibak talent in na skromnost duha. Avtor se pogosto izgovarja na svoj neomikani in grobi jezik, neobrušeni govor in, v poeziji, na metrične prekrške (2002: 82). Curtius kot posebno obliko afektirane skromnosti omenja »zagotavljanje, da se avtor svojega dela loteva le 'trepetaje', 'strahoma', 'omahovaje'«, in eksplisitno samoponiževalne formule; pisec se celo označi za »uš«. ²¹ Tod opozarja na inherentno komplementarnost toposov, iz ene formulacije namreč lahko razberemo dva, še posebej pri topiki afektirane skromnosti. V starem Rimu so se namreč formule skromnosti razvile vzporedno z dvorskim povečevanjem cesarjeve osebe, kajti »povzdigovanju cesarja je moralo ustrezati razvrednotenje lastne osebe« (prav tam: 83). ²²

O drugem sklopu, ki je relevanten za predgovor, torej o eksordialni topiki, Curtius zapiše, da »utemeljuje razloge za nastanek kakega spisa in je bogato izdelana« (2002: 84), navaja pa štiri topose. Prvi je »pripovedujem tisto, kar še nikoli ni bilo povedano«, kar pomeni zavračanje obrabljenih epskih snovi. Drugi je topos posvetila, tretjega gre razumeti kot moralno maksimo: »znanje zavezuje človeka, da ga sporoča drugim«, četrti pa nastanek spisa ali govora pripisuje »izogibanju lenobi« in je pogosto zaostren, češ da je »pesnjenje priporočeno kot zdravilo zoper brezdelje in greh« (prav tam: 84–88).

Po opazanjih Porquerasa Maya je v španskih zlatoveških predgovorih ustaljen le prvi od naštetih eksordialnih toposov. Topos o izogibanju lenobi naj se sploh ne bi pojavljal, topos o zavezujočem znanju pa naj bi šlo razumeti kot splošnejši literarni nauk, v katerem prepoznamo topos *docere delectando*, topos o »lepoti in pomenu strnjivosti« ipd., in tovrstne maksime naj ne bi vplivale na izraznost predgovora. Topos posvetila postane od predgovora neodvisen del paratekstualne strukture, celo »ideološka kategorija«, v kateri lahko prepoznamo nekatere (druge) topose, a je zaradi raznolikosti, velikega (zlasti neliterarnega ali zunajliterarnega) pomena in konec koncev formalne ločenosti ne moremo šteti le za topos ali sestavino predgovora. Opiraje se na Curtiusa Porqueras Mayo topiko v zlatoveškem predgovoru razdeli na tri sklope, a ne poskuša aplicirati (tedaj čisto nedavne) teorije, temveč želi poudariti navzočnost, neobhodnost

21 Začetke rabe samoponiževalnih formul Curtius najde v Stari zavezi.

22 Pojav gre primerjati z obsegom in povezanostjo motivov. Ti segajo od motivnih drobcev do obsežnih aglomeracij motivov in motivnih sklopov (prim. Kos, 2001: 80–81).

in eksemplaričnost toposa v predgovoru. Hkrati je kritičen do Pabstove teorije o noveli iz leta 1953,²³ ki za eno glavnih izhodišč jemlje predgovor. Pabst označi topos za literarno ali fikcijsko konstanto, h kateri se avtor zateče »iz hinavščine« in le, da bi zmedel kritike (1957: 141–142). Trditev se mi zdi zanimiva zaradi izpostavljene nakane; Genette, denimo, topos in vse ustaljene modele in formule ne le v predgovoru, pač pa v paratekstu nasploh, pripisuje, prav nasprotno, avtorjevi lahkovernosti, češ, »izvirna konvencionalnost« je posledica nepoznavanja klasikov (1987: 18).

Porqueras Mayo svojo delitev utemelji na principu modalnosti. V prvem sklopu – upravičevalna oziroma utemeljevalna topika – izpostavlja topos »spodbudile so ga učene/ugledne osebe« (1957: 141–142).²⁴ V drugo skupino prišteva »žaljivo« topiko, kot na primer opazko, da »bralca delo stane«, kar je pogost topos v baročni dramatik: bralec (oziroma gledalec)²⁵ resda lahko raztrga delo in avtorja, toda le slednjemu bo pripadlo maščevalno zadoščenje, ker je bralec moral za kaj takega najprej seči v žep (Porqueras Mayo, 1957: 143). Tretje vrste predgovore Porqueras Mayo (nekam neoprijemljivo) označi za »preprosto uvodne« (prav tam), a s primerjalnega stališča bi si jih lahko razlagali kot netendenciozne in neafektirane: prvim je skupna afektirana skromnost in zato posegajo v podobo avtorja, druge zaznamuje poseg v integriteto bralca, iz tretjih pa veje razmišljujoč, miroljuben humanizem in se zdijo nevtralniji. Topos, ki ga kot primer navaja španski teoretik, je »dati [delo, pisanje] na svetlo« [*sacar a luz*]: avtor izda knjigo in se zaveda, da so njegova mnenja prešla v domeno javnosti. Anonimni bralec se sme o njih izrekati po mili volji, avtor pa nima priložnosti, da bi mu ugovarjal.²⁶

23 *Novellentheorie und Novellendichtung: Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen.*

24 Tega seveda ne gre zamenjevati z apologetskostjo; utemeljevanje je formula skromnosti, ki »je pogosto povezana s sporočilom, da si je pisec le zato drznil lotiti se pisanja, ker je tako prosil, želel, ukazal kak prijatelj, zaščitnik ali nadrejeni. [...] Nešteti srednjeveški avtorji zagotavljajo, da pišejo na ukaz. Literarna zgodovina jemlje to za čisto zlato. Vendar je večinoma le topos.« (Curtius, 2002: 84)

25 Objava igre v tiskani obliki je bila namreč poznejša od uprizoritve. Primere tega toposa najdemo tudi pri Shakespearu, npr. v prologu k *Henriku VIII.*

26 Naj preprost in na tej točki že anahronističen primer ilustrira, zakaj je ta nevtralnost (»zgolj uvodnost«) lažna in kje se skrivajo priložnosti za njeno izboljšavo, ki jih bo romaneskni predgovor, nekako od manierizma dalje, s pridom izkoriščal: »Glejte le to, da bo vaša nepristranska sodba v pesniku vnela še večjo ustvarjalno vnemo!« (Terencij, 2011: 7 [kurziva je moja]) Neškodljiva, namreč tule še ne povsem razdelana, je poenostavitev, da bo za predgovornimi praksami v romanu 18. stoletja mogoče prepoznati ravno ironijo in – umetniškost, ki bo v enaki meri združevala izvirnost in večino.

2.4 GLAS IN ZRCALO: ROMANESKNI PREGOVOR OD APULEJA DO CERVANTESA

V antiki struktura romana sloni na epizodičnosti in enem samem reprezentativnem junaku. Omemba Apulejevega *Zlatega osla* je nujna že zaradi njegovih (izčrpno popisanih) vplivov na pikareskni in na Cervantesov roman, konec koncev pa je Apulejev prolog tudi prvi romaneskni predgovor. Protagonist Lucij v prvi osebi popisuje svoje prigode, potem ko se je iz radovednosti priučil magije in se namesto v ptico pomotoma spremenil v osla. V strukturi prepoznamo okvire pikaresknega romana: (anonimni) avtor *Življenje Lazarčka s Tormesa* si je pri Apuleju izposodil formulo potepuha, ki služi mnogim gospodarjem, da bi preživel, vendar je v iniciacijski pripovedi eksplicitno, nadnaravno in mračno²⁷ nadomestil z realizmom²⁸ ter okreplil komičnost in družbeno satiro.

Prolog je pri Apuleju sicer uvodni del prve knjige in od prvoosebne avtobiografske pripovedi o junakovih prigodah ni ločen formalno, čeprav je meja med sekundarnim in primarnim besedilom nedvoumna: »Začenjamo zgodbo po grškem okusu. Bralec, prisluhni, užival boš!« (1997: 5) Pomembna za njegovo vez s pikaresknim predgovorom se zdi dihotomija med predgovorno instanco²⁹ in prvoosebni pripovedovalcem-protagonistom.³⁰ Kajti v predgovoru se izraziteje sliši glas: »in te s prijetnim kramljanjem poščegečem po blagohotnih ušesih«, v nadaljevanju pa ga bo, kakor pove v taistem stavku, nadomestila zapisana pripoved: »če se ti le ne bo zdelo za malo vreči oko na egiptovski papirus«, s čimer nedvoumno meri na svojo lastno, saj je ta papirus »popisan s hudomušnostjo pisala iz nilskega trsa: strmeč se boš čudil ljudem in njihovim usodam, spremenjenim v drugačne oblike in po vzvratni poti povrnjenim v prejšnjo podobo« (Apulej, 1997: 5).³¹

27 Auerbach v Apulejevih prizorih vidi mučne, umazane, sadistične predstave in »nagnjenje k okrutno pošastnemu izkrivljanju resničnosti« (1998: 50, 51).

28 Večina študij »realizem« pikaresknega romana opredeljuje zlasti v odnosu do folklornih elementov (npr. Bataillon, Lida, Blecua, Rico, Carreter idr.). Blecua, ki ga navaja Pedraza Jimenez, opaza, da so literarne osebe v pikareski resda vzete iz tedanje španske družbene realnosti, vendar so prikazane po načelih tipifikacije, shematizacije in karikaturizacije. Opiraje se na našete avtorje Pedraza Jimenez sklene, da je realizem v pikareski moč razložiti predvsem kot kontrast žanrom, ki ne poskušajo biti realistični (1980: 249).

29 Tj. fiktivno aktorialnim predgovorom, gl. spodaj.

30 Po Genettu (1972): avtodiegetičnim.

31 Iz *Lazarčkovega* predgovora povsem jasno razberemo, da je pripovedovalec predgovora – tako kot romaneskne pripovedi – Lazarček sam. Identitete pripovedovalca v Apulejevem predgovoru pa na podlagi posrednih ali neposrednih indicev v predgovoru in v romanu ni mogoče nedvoumno določiti (prim. Kahane, Laird, 2001).

Michel Moner *Lazarčka* označuje za »miletško zgodbo« (torej nastalo po Apulejevem zgledu), ki da je še najbliže njegovi »mešanici diskurzivnih logik« (2009: 170).³² Predgovor k *Lazarčku* označi za izrečeno oziroma izgovorjeno pismo (prav tam), pri čemer izhaja iz ostanka epistolarne pripovedi³³ v tem romanu. Lazarček namreč zapiše: »In ker pišete, milostni gospod, naj vam o svojih pripetljajih pišem in vam poročam čim bolj na široko« (1967: 10–11). Enostranska pisemska oblika je namreč v razvoju romana dobro služila zlitju govorniške tradicije z realizmom in zgodovinskostjo prozne pripovedi.³⁴ Meyer-Minneman pikareski v splošnem pripisuje (četudi hlinjeno) izrekanje in ne le (epistolarnega, zapisanega) pripovedovanja: opozarja na »govorjenost (najsí bo ta še tako hlinjena) pripovednega diskurza«, kajti pikareskni roman kakor vsaka fiktivna avtobiografija poskuša z nekakšno »avro avtentičnosti« prikriti fikcijskost besedila (2008: 37), kar potrjuje tezo o avtobiografskem pismu. Antonio Rey Hazas pa poudarja, da pismo zasebni prostor odpira v javnega (2001: 279), torej je pikareskni roman kot žanr plod družbenega oksimorona.

Ta je še toliko večji, če pomislimo, na kaj natanko meri Lazarček, ko se v zgoraj navedenem stavku sklicuje na »pripetljaje«. V prevodu se namreč ta aspekt izgubi, kajti v izvirniku ne gre za »pripetljaje«, pač pa za en zelo konkreten pripetljaj, slovití »el caso«. Namesto da bi Lazarček popisal *samo* ta pripetljaj, pa sklène svojo zgodbo povedati od samega začetka,

da boste o meni vedeli vse od kraja, pa tudi zavoljo tega, da tisti, ki so podedovali plemenit stan, razmislijo, kako malo smo jim dolžni, zakaj Usoda je bila do njih pristranska, in koliko več so storili tisti, ki jim je bila sovražna, pa so vendarle, na vso moč in okretno veslaje, zajadrali v varen pristan. (1967: 11)

Prav zato Lazarček do »pripetljaja« pride šele tik pred koncem knjige, v sedmem poglavju, kjer ga tudi eksplicitno omeni, rekoč: »Prav do današnjega dne nas nikoli nihče ni slišal govoriti o tem dogodku; kadar zaslutim, da bi bil kdo rad namignil nanj, mu pri priči sežem v besedo« (prav tam: 89). Nadžupnik pri Sv. Odrešeniku je imel služabnico in je Lazarčka pregovoril v poroko z njo. A zlobni jeziki so razširjali govorice, da je ta služabnica še pred poroko trikrat

32 Če uporabim Monerjev povzetek omenjenih »diskurzivnih logik«, v katerih je mogoče prepoznati žanrski sinkretizem: psevdovtobiografija, izpoved, parodična samohvalnica, literarna šaljivka, realistični roman, vzgojni roman. Epistolarne forme pa mednje ne prišteva in jo uprablja le kot oznako za predgovor (2009: 170).

33 Na to temo gl. še posebno Rico (1989: 17–20).

34 O epistolarni podstati pikaresknega romana (ali pač pikareskni podstati pisemskega) pričajo tudi nekateri romani iz 18. stoletja, npr. Marivauxovo *Mariannino življenje*.

rodila in da tudi po poroki z Lazarčkom še naprej hodi, podnevi in ponoči, streč gospodu župniku. A Lazarček je sklenil zamižati na eno oko in »vsi trije [so] spet zaživel v lepi slogi« (prav tam). Ta *ménage à trois*, kot ga je označil Francisco Rico (1989), je sploh razlog, zakaj je »Njegova« ali pač »Njena milost« od Lazarčka terjala »pismo«, ki je postalo roman. Še več, kot pripominja García de la Concha: ugledna oseba, »Vaša milost«, katere omemba spočetka zveni kot (običajen) topos, zavzame vlogo »zornega kota«, ki omogoča artikulacijo celotne pripovedi.³⁵

Vsekakor pa je v Lazarčkovem predgovoru jasno povedano, da je nadaljnje besedilo (izključno) zapisano, saj ga označuje kot »nepomembno stvarco, ki jo pišem v svojem rovtarskem slogu« (1967: 10). Za ustno pripovedjo v vlogi avtentifikacije se skrivata domnevna naivnost in afektirana skromnost,³⁶ za njima pa eksordialna topika. Kakorkoli že, Moner z idejo o glasu v pismu, idejo, da je predgovor bralcu povedan, medtem ko mu je romaneskno besedilo kot pismo zaupano v branje, pokaže na retoričnost predgovora, zaradi iz predgovora razberljive dihotomije med izgovorjeno in zapisano besedo pa potemtakem lahko potegnemo še eno vzporednico z *Zlatim oslom*.

Kar zadeva topiko in njeno mesto v naslednikih miletske zgodbe, je smiselno pokazati, kako so ti, prvenstveno (le) retorični elementi, ustaljeni motivi s funkcionalno vrednostjo, v predgovorih sčasoma spremenili podobo, modaliteto in učinek, v teh spremembah pa lahko zasledimo proporce in malodane prototip za poznejši moderni romaneskni predgovor. Porqueras Mayo topos šteje za nujno sestavino predgovora, kar je glede na njegov formalno-konceptualni razvoj logično. Toda ob razpravljanju o konvencionalnosti in žanrskosti predgovora opaža natanko to, kar María Isabel López Martínez pripisuje (zgolj) toposu kot najmanjši pomenski enoti: v njem se zrcali paradoksalna dihotomija ponavljanja in raznolikosti (prim. 2007: 75–89). V ustaljene modele je, tako Porqueras Mayo, mogoče »zarezati«, kar dokazuje dvoje: prologistovo prikrito, a vztrajno težnjo po dosledni izpeljavi nauka ter izrazito željo, da ta nauk preseže v trenutku literarnega zanosa in navdiha (1957: 102–103) Vez med predgovorom in topiko deluje na več ravneh. Oba sta predmet literarne tradicije in retorične konvencije, obema je mogoče pripisati strukturno-formalne proporce in oba delujeta po podobnih zakonitostih. López Martínez razvoj toposa primerja s hipertekstualnostjo, le da v primeru topike hipertekst ne priča o enem samem hipotekstu, pač pa o obstoju predhodne paradigme (2007: 84–85).

35 Na temo »pripetljaja« gl. zlasti Rey Hazas (2001).

36 Ki sta paradoksalni, če upoštevamo, da tik pred tem navaja Plinija in Cicerona (prim. *Lazarček s Tormesa*, 1967: 9, 10).

Lazarček s Tormesa je dokaj eksemplaričen primer ustaljene retorične podobe predgovora; Ruffianatto (2009: 152–153) njegov predgovor opiše celo kot zaporedje formul, vzetih iz eksordialne topike. Že v prvem stavku je nespregledljiv eksordialni topos »pripovedujem, kar še ni bilo povedano«: »Jaz menim, da je prav, če za tako znamenite reči, ki po naključju zanje ni nihče še nikoli slišal in jih ni videl, zvedo mnogi« (1967: 9). Toda tako Ayala kot Blecua (v: Ricapito, 1976: 91) opozarjata, da ga je treba razumeti v okviru Lazarčkove (samo)ironije in kot parodijo »klasičnega« toposa, katerega zvesta parafraza je resda v korelaciji z (izvirno, tj. eksordialno) vlogo, ne pa tudi z (umetniškimi in moralnimi) učinkom, saj je topos uporabljen v drugačnem režimu, kar sprevidimo, če preberemo roman: Lazarčkove prigode bi težko imeli za »tako znamenite reči« [*cosas tan señaladas*]. Na moralne in didaktične težnje pikaresknega predgovora vplivata vse močnejše izražena teološka podstat in socialni determinizem; prva je razberljiva iz predgovora, drugi iz junakove drže, ki zato niha med kruto družbeno satiričnostjo in samopomilovalnim moraliziranjem. Vse prej kot *docere delectando*, ki ga gre, če že, razumeti kot apologijo marginalnosti in nemoralnosti. Iz pikaresknih epizod razberemo praviloma enoten nauk: kako se znajti *še bolje*.³⁷

Podobno odstopanje lahko opazimo pri toposu »dati na svetlo«, katerega primarna ideja ni, zakaj je avtor dal pisanje od sebe, ampak da ga je *pač* dal, in to vselej spremlja celo določena mera resigniranosti glede odziva bralstva. Toda treba je poudariti nianse omenjenega »pač«, ki bodo posredno in postransko odgovarjale tudi na vprašanje »čemu?«. Prav iz te resigniranosti se bo, oksimoronično, izvila apologija pikaresknega (anti)junaka, češ, »okusi so različni«, »v vsaki stvari je kaj dobrega«, »kar ne ubije, krepi« in celo »vsi smo božji otroci«. Kakor v predgovoru h *Guzmánu* zapiše Mateo de Alemán:

Ni čisto vse iz moje malhe; mnogo sem si izposodil pri učenih možeh in svetnikih: to ti z vso hvalo izročam. In ker ni dobre reči, ki ne bi bila od Boga, niti je ni tako slabe, da ne bi nosila vsaj malo njegove slave, kajti on ima pri vsem prste vmes, sprejmi zase, kar je dobrega, kar ni, pa pusti meni. Ampak prepričan sem, da tiste reči, ki ravno ne delajo škode, ponavadi prinašajo korist. (Alemán, 1997: 111)

Morda še izrazitejše spremembe pa v literarni izpeljavi toposa »dati na svetlo« nastanejo v pripovedni tehniki in funkcionalni podobi predgovora, kajti ni več vseeno, *kdo* daje pisanje na svetlo. Bo to prvoosebni pripovedovalec, nekoč lahkomiseln, zdaj načitan in razsvetljen, ki piše v svarilo potomcem; prijatelj,

37 Razsvetljenska raba pikareske kot *exemplum contrarium* bo zato skrajno shematična.

ki mu je bilo poverjeno le uredniško delo; ali nekdo, ki je ob prenovi hiše nalletel na korespondenco in jo na prigovarjanje prijateljev sklenil objaviti, za začetek prvi del?³⁸ Skratka, opazovali bomo, kako se »zgolj« uvodni topos spaja z utemeljevalnim, apologija pa z lažno skromnostjo, in hkrati še, kako avtor (predgovora), namesto da bi v predgovoru nizal formule in fraze, pripoveduje: iz topike, ali pač namesto nje, napravi fikcijo. Predgovor nima več (le) retorične vloge, temveč se literarizira.

Ta obrat je podoben prehodu toposa posvetila v formalno ločen element, kar dopolnjuje – če se vrnem k izhodiščem o topiki – Porqueras Mayevo funkcionalno opredelitev predgovora. Če je ta naslovljen kot predgovor, a je v resnici posvetilo, ni predgovor. »Predgovor vzvišeni in mogočni gospodarici donji Juan, kastiljski infantinji« je le posvetilo oziroma predgovorno posvetilo (prav tam: 112). Po analogiji torej preliminarni paratekst, ki je naslovljen kot posvetilo, a je po vseh indicijah predgovor, obravnavamo kot predgovor.

»Pisemsko posvetilo« v *Življenjepisu lopova*, denimo, je predgovor, saj Quevedo v resnici vrednoti svoj roman in utemeljuje smiselnost branja ter se poskuša bralcu prikupiti in mu branje celo priporoča:

Potem ko sem izvedel, kako silno si vaša milost želi slišati o številnih prigodah z mojega življenja, in ker nočem dopustiti, da bi kdo (kot v nekaterih drugih primerih) o njih lagal, vam pošiljam to pripoved, ki vam bo v trenutkih nesreče v ne majhno uteho. In ker nameravam na dolgo popisati, kako sem vselej potegnil kratko, zdaj ne bom več dolgovezil.³⁹

A omenjam ga zato, ker ga sklepa prav topos, ki bi ga lahko prišteli k topiki zaključka. Ko Curtius piše o topiki zaključka, ima v mislih zaključek spisa, govora, pesnitve; navaja primere »igre je konec«, »pesnik je utrujen«, »zaključuje, da bi imel mir«. V srednjem veku pa obstane samo en antični topos zaključka, ki izvira iz bukolike: pastirska tožba traja od sončnega vzhoda do zahoda, zato mora pesnik končati, ker se večeri (Curtius, 2002: 89).⁴⁰ Ampak topika

38 Prim. Marivaux, *Mariannino življenje*: »Objavljamo prvi del, da vidimo, kaj bo bralstvo poreklo nanj. Če mu bo ugajal, bo zatem izšel še preostanek; je namreč že čisto nared.« / »On en donne la première partie au public, pour voir ce qu'on en dira. Si elle plaît, le reste paraîtra successivement; il est tout prêt.« (1978: 47) Identiteta pisca predgovora bo večinoma tudi namig na (ne)verodostojnost pisanja, s katero bo povezano vprašanje: »Ali je to roman?«

39 Roman sicer imamo v slovenskem prevodu (Quevedo, 1995), toda pisemsko posvetilo je v prevodu izpuščeno.

40 Npr. v Aristofanovih *Osab* Antikleon in Ksantij zaključita dialogski prolog, ker ju premaga spanec (2011: 33).

zaključka je že v pikaresknem romanu prešla v topiko začetka, natančneje, zaključka začetka, kar dokazujeta denimo omenjeni Quevedov roman ali pa, v 18. stoletju, *Frater Gerundio*, v katerem Isla svoj eksemplarični, emblematični, eklatantni predgovor, s katerim se podrobno ukvarjam v 4. poglavju, zaključim z besedami: »Zdaj pa – zbogom, kajti resnično sem utrujen od tolikšnega govoričenja.« / »Y, con esto, adiós, que a fe estoy ya cansado de tanta parladuría.« (Isla, 2015: 231)

Glede tematskih, retoričnih, didaktičnih in moralnih razsežnosti predgovora v pikareski je treba poudariti, da je med *Lazarčkom*, ki je izšel leta 1554, in njegovimi žanrskimi nasledniki, začenši z Alemánovim *Guzmánom de Alfarachejem* iz leta 1599, polstoletna vrzel. Odstotnost kontinuitete, o čemer pričajo številne razlike med omenjenima deloma, nekateri literarni zgodovinarji vidijo kot argument zoper obstoj pikaresknega žanra nasploh⁴¹ ali pa vsaj Lazarčka postavljajo izven teh žanrskih okvirov; Parker (1971), denimo, to nakaže že v naslovu svoje študije, saj za začetnika pikareske *a priori* jemlje Guzmána, katerega leto izida jemlje kot časovni mejnik: *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)* [*Pikareskni roman v Španiji in v Evropi (1599-1753)*]. Nasprotno utemeljuje Lázaro Carreter (1972: 99–128), ki mu sledijo mnogi sodobni avtorji; Katharina Niemeyer *Lazarčka* nesporno vidi kot izhodišče vsej španski pripovedni prozi na prehodu iz 16. v 17. stoletje (2008: 78). Rico (1989) in Pedraza Jiménez (1980 in 1981) renesančni in baročni pikareski pripisujeta skupne žanrske okvire, a upoštevata zlasti etična in slogovna razhajanja, ki so odsev spremenjene miselnosti, estetike in nenačelnosti razvoja žanra.

Nekatera od teh razhajanj v nadaljevanju predstavljam kot smernice za proučevanje predgovora v 18. stoletju ali kot princip vpeljevanja formalnih in vsebinskih novosti. Zgolj v ilustracijo pa si primer zgoraj omenjene dihometrije glasu in zapisa lahko ogledamo še v Quevedovem *Lopovu*. Pri Apuleju glas, ki se izvije iz nilskega trsa, poraja zagonetko o prologistu. Lazarčkovemu glasu lahko pripišemo avtentifikacijsko naivnost in celo funkcionalno dimenzijo, zaradi katere je anonimni avtor posegel po pisemski obliki; glas zasebne pripovedi odzvanja v javnem. Pri *Lopovu* pa je motiv glasu (in poslušalca) v predgovoru iztrgan iz vsakršne strukture ali pripovedne tradicije in je zgolj ošvrk baročnega cinizma in morbidnosti, za nameček zakrinkan v ustrežljivo pragmatičnost. Takole se namreč začne predgovor bralcu: »Kako željnega si te zamišljam, bralec in poslušalec – saj slepci ne morejo brati – da

41 Prim. pregled študij v Pedraza Jiménez (1980: 221).

bi se podrobneje podučil o burkaštvih don Pabla, princa lopovskega življenja.« (1995: 7)⁴²

* * *

Cervantes je Apulejev roman dobro poznal. Prevod Diega Lópeza de Cortegane iz leta 1513 je v renesančni Španiji doživel več izdaj in je bil nadvse priljubljen, čeprav (ali pač zato ker) se je miletskih zgodb držal sloves slabe in škodljive književnosti. Najbrž jih duhovnik v 47. poglavju prvega dela *Don Kihota* prav zato povezuje s čtivom, zaradi katerega je vitez iz Manče zblaznel, z viteškimi romani: »In kot se mi vse zdi, ta vrst pisanja in sestavkov [viteški romani] zaostaja⁴³ za zgodbami, ki jim pravijo miletske, nesmiselnimi zgodbami, ki hočejo samo zabavati, ne pa podučevati« (Cervantes, 1973/II: 498). José Luis Lanuza in Arturo Marasso (v: Andino Sánchez, 2008: 13–14) menita, da je Cervantes ime bistrournega plemiča našel prav v španskem prevodu Apuleja, kajti »quijote« je Corteganov prevod za *ocreis*.⁴⁴ Nenazadnje pa o Cervantesovem branju Apuleja priča ena od *Zglednih novel*, »Pasji pogovor«, v kateri Berganza, eden izmed govorečih psov oziroma uročenih ljudi, omenja *Zlatega osla*.⁴⁵

Andino Sánchez, ki popisuje antične vire v *Don Kihotu*,⁴⁶ ugotavlja, da je v prvem delu Cervantesovega romana največ referenc na klasične avtorje ravno v predgovoru; bodisi eksplicitnih, v obliki poimenskih omemb in citatov, bodisi posrednih, ker si pri njih izposoja motive in teme. Kar zadeva vzporednice s prologom k *Zlatemu oslu*, ugotavlja, da Cervantes linearno sledi Apuleju, a njegove koncepte preobrača v diametralno nasprotno, kot bi jih zapisoval v negativu (2008: 16–17). Apulej, denimo, prevzema neposredno avtorstvo: »Jaz pa ti v dobro znanem miletskem slogu napletam vseh

42 V našem primeru podatek nima posebnega vpliva, vendar gre omeniti, da dandanes mnogo literarnih zgodovinarjev predgovora ne pripisuje Quevedu. Pedraza Jiménez (1981: 660) trditvi Lázara Carreterja sicer ne pritruje, a vendarle opaža, da so junakove prigode, čeprav zabavne in osupljive, prebridke in celo preveč odbijajoče, da bi (resnični) avtor v predgovoru delo označil za »bukvo s sleparijami« (Quevedo, 1995: 7) [*libro de burlas*] (Quevedo, 1990: 92). Ruffianatto, ki se ukvarja z mestom bralca kot naslovnika v sporočanjki verigi v pikaresknih romanih, v analizi *Lopova* apokrifnost njegovega predgovora že v izhodišču vzame za dejstvo (2009: 164).

43 V slovenskem prevodu je najti precej ključno odstopanje: »caer debajo de« bi bilo ustrezneje prevesti kot »soditi med« ali »uvrščati se k«.

44 *Golenice*, tako tudi v Simonitijevem prevodu (Apulej, 1997: 203).

45 Prim. Cervantes (1951: 419).

46 Najnedavnejša študija o recepciji antike v *Don Kihotu*, brez dvoma tudi najtemeljitejša doslej, a pogosto na račun kritičnega branja ter interpretacije; nepogrešljiva je predvsem kot kompendij.

vrst zgodbe« (1997: 5), medtem ko se Cervantes razglasi za sekundarnega avtorja:⁴⁷ »Ampak jaz, ki sem sicer videti don Kihotov oče, pa sem le njegov oči« (1973/I: 5). Apulej pravi, da bo »napleta[l] vseh vrst zgodbe« (1997: 5), Cervantes pa napove le eno, in sicer ničvredno in neizvirno zgodbo o don Kihotu: »po toliko letih, odkar spim v tišini pozabe, prihajam sedajle ob vseh svojih letih na plečih na dan s povestjo, suho kot poper, ki ji manjka sleherne iznajdljivosti in je slogovno pomanjkljiva, miselno siromašna, brez kakršnekoli učenosti ali nauka, brez opomb na robu in brez pojasnil na koncu knjige« (1973/I: 6).⁴⁸ Apulej uporabi topos *petitio benevolentiae*: »če se ti le ne bo zdelo za malo vreči oko na egiptovski papirus, popisan s hudomušnostjo pisala iz nilskega trsa« (1997: 5). Cervantes se (temu) toposu izrecno odreka: »nočem zaplavati s tokom rabe in te, predragi bralec, ne bom malodane solznih oči rotil, kakor to počno drugi« (1973/I: 5).⁴⁹ Apulej napove, da zgodba (torej snov) veliko obeta: »strmeč se boš čudil ljudem in njihovim usodam« (1997: 5), Cervantes pa svari, da njegova zgodba in junak mogoče ne bosta najboljša: »ne bom [te, predragi bralec] rotil [...], da oprost ali spreglej napake, ki bi jih uzrl na tem mojem otroku« (1973/I: 5). Apulej se implicitno pobaha in (še bolj implicitno) okrca bralca: »če se ti ne bo zdelo za malo vreči oko na egiptovski papirus, popisan s hudomušnostjo pisala iz nilskega trsa« (1997: 5), medtem ko se Cervantes zateka k (melodramatični) skromnosti: »In kaj naj bi mogel zaploditi moj jalovi in pomanjkljivo izomikani duh mimo zgodbe o suhljatem, zgrbljenem in muhastem otroku« (1973/I: 5).

47 Meri seveda na pripovedno tehniko psevdoprevoda od 9. poglavja dalje, čeprav bi spočetka lahko tudi avtorjevo sklicevanje na kronike razumeli kot posredno avtorstvo.

48 Zgodbe »vseh vrst« se nanašajo na stranske zgodbe oziroma na metadiegetične pripovedi v *Zlatem oslu*: na zgodbo o Amorju in Psihi, o zavistnem možu etc. O Apulejevih vplivih na Cervantesove uokvirjene zgodbe piše Cerro Calderón, ki izhaja iz Andina Sáncheza: zgodbo o ugrabljeni deklici Hariti v *Zlatem oslu* primerja z zgodbo o Kardeniju in Lucindi iz prvega dela *Don Kihota* ter dokaže, da sta avtorja uporabila identične pripovedne tehnike uokvirjanja zgodb (Cerro Calderón, 2012). Omembe vredno pa je Apulejevo zavedanje o načinu in obliki pripovedi: če gre soditi po predgovoru, je Lucijeva zgodba, ki vpletenim stranskim zgodbam služi za okvir, ena od zgodb, a postavljena v ospredje. Če pa, po drugi strani, odmislimo afektirano skromnost v citatu Cervantesa, ki po množici in umetelnosti pripovednih strategij Apuleja krepko prekaša, lahko sklenemo, da španski romanopisec metadiegetično pripovedno raven vidi kot takšno, torej podrejeno pripovedi o vitezu iz Manče. Skratka, za Apuleja je ta strategija vendarle strategija, za Cervantesa pa po eni strani neločljiv in logičen element pripovedovanja, po drugi sprenevedanje (kar je kajpak tudi del strategije).

49 Očitnejša bi bila zrcalna primerjava s še enim primerom iz Apuleja: »Glej, zato že zdaj prosim odpuščanja, če bom – neuglajen govorec v tem nenavadnem in tujem jeziku – zagrešil kako napako.« (1997: 5)

V opisanem zrcaljenju formul in tona v Cervantesovem predgovoru sicer res lahko vidimo oddaljevanje od konvencij. Sodeč po zgornjih opažanjih Andino Sánchez razume predgovor na besedilni ravni (in tudi zelo dobesečno), kar je glede na naravo in cilj njegove študije pričakovano: vzporednice med Apulejem in Cervantesom obravnava v okvirih intertekstualnosti ter zlatoveške, predvsem manieristične recepcije antike. Če torej na taiste vzporednice pogledamo kot na vzporednice med predgovoroma, najsi bosta zamejena besedilno, receptivno ali funkcionalno oziroma kot žanr, teza o diametralnih konceptih ne zdrži, kajti najzanimivejši vidik tega zrcaljenja – pa naj bo zavestno ali ne – je pravzaprav ironija. Porqueras Mayo jo kot lastno predgovoru pokaže ravno na primeru *Don Kihota* (1957: 126). Čeprav torej ironija retorično temelji na nasprotju, ni sredstvo zrcaljenja, temveč sredstvo funkcionalne in slogovne prilagoditve.

Učinek pridobivanja bralčeve naklonjenosti, na primer, ni nujno nasproten učinku avtorjeve izjave, da si bralčeve naklonjenosti ne bo skušal pridobivati. Po eni strani zgolj retorično nasprotovanje tradiciji in konvenciji ni niti umetniško, niti izvirno, niti moderno, še več: ob zaničevanju toposa zato, ker je topos, avtor zapade v nekaj, čemur Porqueras Mayo (1957: 122) pravi »ultratopos«. Po drugi strani pa bržkone velja, da tovrstni prijemi pripravljajo prostor drugačnemu dojetanju predgovora kot koncepta, strukture ali žanra. Ker nastanek predgovora bodisi v konceptualnem bodisi v formalnem smislu usmerjajo konvencije, je pri poskusih opredeljevanja odnosa do tradicije (že) v predgovoru k prvemu delu *Don Kihota* nujno imeti v mislih, kar je Roland Mortier zapisal o izvornosti kot novi estetski kategoriji (ravno) v 18. stoletju:

Pri izvornosti gre tudi za vprašanje stopnje. Včasih mora biti radikalna, kolikor le mogoče oddaljena od vsakršnega modela ali predhodnika; drugič gre le za razliko, odstopanje, ki dovolj jasno priča o singularnosti umetnine. [...] Razločiti gre predvsem med izvornostjo predmeta ali teme ter izvornostjo oblike in izraza. (2012: 9)

Genette opozarja, da v predgovorih zlepa ni najti parafraze za »občudujte moj slog« ali »občudujte strukturo te knjige«, kajti talent je tabu, genij prav tako (1987: 201). Hvaliti je treba snov oziroma zgodbo (in junake), kar je s stališča avtorjevega samoljubja precejšnja žrtev, a se izplača. Ko denimo Cervantes najprej okrca poleg lastne pripovedi še zgodbo in celó svojega viteza, se oddalji od tega ustaljenega postopka, ne da bila *captatio benevolentiae* zato kakorkoli okrnjena. Za Apuleja pa je bila skušnjava nemara prehuda: bralca prosi odpuščanja le za »kako jezikovno napako«, drugače pa se skromno pohvali, kajti zgodbe napleta »s prijetnim kramljanjem« in k morebitnim jezikovnim

napakam takoj doda: »Sicer pa že pisana raznovrstnost mojega besedovanja ustreza slogovni umetnosti vratolomno spretnega preskakovanja s predmeta na predmet, ki jo gojim.« (1997: 5)

Resda oksimoronični soobstoj dveh afektov, izrazito skromnega in poveličevalnega, ni nič posebnega. A vprašati se je treba, ali gre *Zlatega osla* sploh jemati kot hipotekst ali le kot model, torej ali je imel Cervantes, kakor trdi Andino Sánchez, v mislih konkretno Apulejev predgovor ali predvsem literarno tradicijo, znotraj katere so se oblikovale konvencije, ki jim je avtor *Don Kihota* nastavil zrcalo. Ta niansa (in (še) ne tip) hipertekstualnosti je bliže tisti, ki sem jo omenjal ob hipertekstualnosti toposa. Apulejev predgovor morda ni toliko hipotekst Cervantesovemu prvemu predgovoru, kolikor je slednji hipertekst klasičnega (koncepta) predgovora, prologa ali eksordija ter predgovora v pikaresknem in, nenazadnje, viteškem romanu. Cervantesov prvi predgovor je hipertekst paradigme ali prototipa; za zasledovanje njegovega vpliva na moderni romaneskni predgovor je pomembno razumeti navzočnost konvencij in literarne tradicije v njem ter predvsem principe, po katerih se oddaljuje od njih.

2.5 OD RETORIKE H KNJIŽEVNOSTI: PREGGOVORA V *DON KIHOTU*

Parodija in prevrat

José Ortega y Gasset, Harry Levin, Harold Bloom in mnogi drugi so *Don Kihota* označili ne samo za prvi novoveški roman, pač pa za njegov prototip. Carlos Fuentes je Cervantesovo delo primerjal s Kolumbovim potovanjem: oba sta nevede spremenila podobo (literarnega) sveta. Vladimir Nabokov ga je predlagal kot metodološko vadbišče za študijsko branje Dickensa in Flauberta. Flaubert ga je znal na pamet, še preden se je, resda kar pozno in stežka, naučil brati,⁵⁰ njegov tako rekoč »hišni« kritik, véliki pozitivist Sainte-Beuve, pa ga je označil za Biblijo človeštva. Zaradi njegovih razvejenih vplivov na romaneskno produkcijo vseh poznejših obdobj pogosto naletimo tudi na termin *kihotski roman* (prim. Herman, Jahn, Ryan, 2008: 478). Garrido Ardila navede sedem tematskih in slogovnih kriterijev za njegovo opredelitev: »kihotski« protagonist, ki se po značaju in/ali ravnanju zgleduje po Kihotu; posnemanje

50 Študija Soledad Fox Maura z naslovom *Flaubert and Don Quijote: The Influence of Cervantes on Madame Bovary* (2010) razkriva in utemeljuje presenetljive vzporednice, seveda poleg tiste najočitnejše: »bovarizem« je na drug(ačn)o družbeno (ter zgodovinsko, politično in ekonomsko) realnost apliciran »kihotizem«.

oseb, zlasti dvojice Kihot-Sančo; posnemanje in prevzemanje epizod iz Cervantesovega romana; ironija in komičnost; parodičnost in satira; pripovedna zgradba z mnogimi prehodi med diegetskimi ravnmi ter metafikcija; žanrska hibridnost, zaradi katere je moč govoriti o »antižanru«. ⁵¹

Don Kihot bo kot vpliv, zgled in mestoma celo shema tema poznejših poglavij; za zdaj me zanima predvsem Cervantesov odnos do zgledov. ⁵² H konkretnim avtorjem, klasičnim in sodobnim, ter seveda h kritikom in rivalom, se Cervantes praviloma ni obračal neposredno, najsi je bil to Lope de Vega ali pa Avellaneda, avtor apokrifnega *Kihota*. Bistveno je, da je vse reference vkomponiral v zgodbo in v mišljenje literarnih likov ter da te torej niso več kritiški ali ekspozijski okvir, ki ga je bilo drugače mogoče in nujno ločevati od literarnega dela: Cervantes »literalni pogled« zamenja za literarnega (Kalenić Ramšak, Markič, Pihler, Šabec, 2013: 110). Smiselno se zdi tak *modus scribendi* pripisati tudi njegovim hipertekstualnim in navsezadnje paratekstualnim praksam.

Genette v študiji *Palimpsestes* hipertekstualnost opredeli kot odnos med hipotekstom (prvim, izvirnim, posnemanim besedilom) in hipertekstom (poznejšim, končnim, posnemovalnim besedilom), ki prvega tako ali drugače jemlje za zgled ali predlogo. Odnos opiše glede na postopek in glede na režim nastanka hiperteksta. Postopka sta predelava in posnemanje, osnovni režimi pa so ludični, satirični in resni, ki jih dopolni še z ironičnim, humoriističnim in polemičnim (1982: 36, 39). Ludični režim pripisuje parodiji (ki je predelava) in pastišu (ki je posnemanje), zanj pa ta režim predstavlja »čisto zabavo in kratkočasje, v katerem ni nobene agresije ali posmeha« (prav tam).

51 Najeksplicitnejša so seveda številna nadaljevanja in posnemanja, predvsem v 18. stoletju; večinoma angleška (prim. Garrido Ardila, 2014: 55–62) in francoska (prim. Deffis, Vargas de Luna, 2009 ali Montandon, 1999: 472–480), pa tudi nemška (prim. Montandon, 1999: 484–487). María D. Albiac Blanco opaza, da je španskih nadaljevanj bistveno manj – omembe vredno je *Vida y empresas literarias del ingeniosísimo caballero D. Quijote de la Manchuela* [Življenje in književni podvigi nadvse veleumnega viteza Don Kihota iz Mančuela], ki jo je leta 1767 napisal Donato de Arenzana –, sploh pa bi jih težka šteli za romane (2011: 614).

52 Potem ko je Gregorio Mayans leta 1737 izdal prvo biografijo Miguela de Cervantesa, je v Španiji zraslo zanimanje za *Don Kihota*, ki je prišel v modo in hkrati postal predmet številnih literarnih polemik. Na domačih tleh je bil, najsi je bil čislán ali kritiziran, obravnavan z veliko mero resnosti in celo kulturotvorno; kot model in malodane obvezno referenco ga bomo prepoznali v ključnih razsvetljskih romanih, še posebej v predgovorih, npr. v *Islovm Fratrú Gerundiu*, v Cadalsovih *Maroških pismih* ali v Lizardijevem *Periquillu Sarnientu*. Večina razsvetljske Evrope pa je do Cervantesovega romana – kot teksta in kot fenomena – vzpostavila satirično distanco tudi potem, ko ta ni bil več obravnavan zgolj kot satira. Španija je bila v očeh razsvetljske Evrope večinoma predvsem dežela praznoverja, verske nestrpnosti, sholastike, inkvizicije in zato predmet t. i. »črne legende« (*leyenda negra*).

S tem nakaže na »vmesno«, nevtralnjšo, nanapadalno prakso med satiričnim in resnim režimom.

Odveč se zdi pripominjati samoumevno: da *Don Kihot* ne velja za prvi novoveški roman zaradi pripovednih tehnik in parodije dotlejšnjega kanona – v veliki meri jih namreč zasledimo že v antičnem in pikaresknem romanu –, marveč zaradi eklektičnosti, sinkretizma in subverzivnosti pri vsem naštetem. Genette verjetno prav zato opozarja, da je formula »parodija viteškega romana« preveč preprosta. Parodija v ožjem smislu pomeni ludično predelavo konkretnega dela, kar se z žanrom izključuje. V parodiji je spremenjena snov, ne da bi bil spremenjen slog, in sicer na dva načina: bodisi je visok register hipoteksta v parodičnem hipertekstu apliciran na vulgarno (kar pomeni realistično in sodobno) snov, bodisi hipertekst slogovno posnema visoki register hipoteksta in ga hkrati aplicira na vulgarno snov. Prvemu Genette pravi stroga parodija [*parodie stricte*], drugemu junaško-komični pastiš [*pastiche héroi-comique*] (1982: 29–30). Oba sta predelavi, le da je prvi zgolj predelava, drugi pa predelava snovi in hkrati posnemanje sloga.

Toda parodijo je moč razumeti tudi širše oziroma, kot pravi tudi Genette, »trivialno«, torej *le* kot satirično posnemanje; pod to predpostavko postane jasno, da je mogoče ludično posnemati *žanr*, ne le posameznega dela. Genette sicer vztraja, da *Kihot* to ni, najsi bo posnemanje satirično ali ne: don Kihot ni ne potujoči vitez ne njegova karikatura, temveč norec, ki se ima ali se hoče imeti za potujočega viteza. *Don Kihot* tako ni (le) parodija viteškega romana, drži pa, da ta netočna formula poudarja njegov hipertekstualni značaj. Ta hipertekstualnost pa ni enotna in je ni moč omejiti na parodijo; Genette tako označi *Don Kihota* za antiroman in njegovo palimpsestično preplastitev žanra pripisuje norosti oziroma deliriju, glavnemu gonilu tovrstne, antiromaneskne hipertekstualnosti: »Junak šibkega duha, ki ni sposoben razlikovati med fikcijo in realnostjo, jemlje za resničnega (in veljavnega) fikcijski svet, sebe pa za lik v njem, in v tem smislu 'interpretira' svet okrog sebe.« (1982: 168) V (pravi) parodiji pa gre za dejansko analogijo, ki je podzavestna in poteka na diegetski ravni, medtem ko pri Cervantesu poteka na metadiegetski – mlini na veter so epizoda znotraj zgodbe o Kihotu – in izhaja iz zavesti in govora junaka. Slednji vidi fikcijo in resničnost ne kot vzporedni, temveč kot identični, kar avtor in bralstvo presojata in obsojata »od zunaj«. Tudi Jean-Paul Sermain (2009: 24) meni, da se je Cervantes pri kritiki in smešenju oprl predvsem na zblaznelega junaka, ki podoživlja eksaltiranost viteških romanov, Francisco J. Martín pa to dopolnjuje z besedami América Castra, da bralec v *Kihotu* prvič dobi vpogled v notranji svet junaka skozi junakove besede in dejanja (1993:

79). To pomeni, da so avtorjevi nameni in način prikazovanja, kar bi lahko povzeli z Genettovim *režimom*, vdelani v literarno osebo; a še zmerom izvirajo iz junakovih dejanj, besed in značaja, ne pa iz osamljenih in karikaturiziranih značajskih lastnosti ali iz tipifikacije.

Genette sicer opozarja na prevladujoči princip *Don Kihotove* (domnevne) parodičnosti. Med domišljijским, romanesknim svetom, v katerem don Kihot misli, da živi, in prozaično resničnostjo, v kateri ga vidimo živeti in v katero na svojo škodo pade po vsaki pustolovščini, zaznamo komični kontrast, ki je blizu (ali celo najbliže) parodiji (1982: 169). A njegov sinkretizem ne dopušča, da bi ga opredelili kot (neposredno) predelavo, kar parodija vselej je. Celotno zgoraj omenjeni posrednost ter literarnost namesto literalnosti – čeprav to zveni manj tehnično in bolj intuitivno – dajeta slutiti, da bo Cervantesov prevladujoči postopek posnemanje, ki ga Genette razlaga kot posredno predelavo snovi ali sloga, in ne običajna oziroma neposredna predelava. *Kihotov* hipotekst je v resnici »hipožanr«, sklene Genette in dodaja, da je sicer povsem možen nadaljnji postopek, v katerem *Don Kihot* postane hipotekst ali kar prototip žanra (prav tam: 171, 165).

Zanimivo je, da takšno branje celo ustreza interpretaciji *Don Kihota* v drugi polovici 18. stoletja, ko je Cervantesov roman, tako Montadon, utelešal, združeval in zoperstavljal staro in novo (1999: 472). V 17. stoletju so namreč bralci in literarni kritiki v njem videli le komično-burleskni roman, medtem ko je z rojstvom romantičnega duha don Kihotova blaznost postala sublimna, njegove iluzije in idealizem pa so se strašno lepo prilegali romantičnemu junaku – ki se mu bralstvo naenkrat ni več smejalo.

Paradigma recepcije v 18. stoletju je bila pravzaprav paradoksalna, pripominja Sermain (2009: 34): blazni vitez in njegov oproda sta se po zanimivosti znašla na drugem mestu, obenem pa roman ni bil *le* parodija. Njegova parodičnost je zgolj dopuščala, da se osebe in zgodba (literarno in moralno) osvobodijo. Sermain zato recepcijo Cervantesovega romana označi kot »proti-antiroman« [contre-antiroman]; antiroman, katerega cilj je izginotje antiromana, ki ni bil model ali hipožanr, pač pa neobhodna faza v dokončnem izoblikovanju romana kot moderne pripovedne zvrsti.

Princip tovrstne oksimoroničnosti najdemo tudi v razpravi Jurija Lotmana⁵³ (2010) o strukturi umetniškega besedila, ko govori o estetiki istovetnosti in estetiki nasprotnosti. To zadnjo namreč utemelji ravno v umetnosti baroka

53 Lotman sicer don Kihota omenja predvsem v vlogi junaka kot nosilca romaneskne zgodbe (2010: 308), ki pa je skozi teatralično blaznost imitiral viteški roman (prim. 2009: 41–49).

in obdobj, ki mu sledijo, pomeni pa izvirno rešitev v umetnikovem delu, ki nasprotuje ustaljenim modelom oziroma klišejem. Alojzija Zupan Sosič (2010 in 2017) Lotmanovo teorijo uporabi v razlagi razdiralne ustvarjalnosti, ki jo postavlja za enega od kriterijev (zunajbesedilne) literarnosti, kajti literarno delo v nasprotju z neliterarnim združuje postopka deformacije in organizacije: »Po eni strani si prizadeva, da je podobno 'modelnemu' besedilu iz zakladnice tradicije, po drugi strani pa želi vtisniti vanjo svoj individualni pečat.« (2017: 101)

Kot primer za razdiralno ustvarjalnost navaja ravno *Don Kihota*, a problem, h kateremu se še vračam, je, v kolikšni meri lahko jemljemo predgovor sam po sebi kot odsev razdiralne ustvarjalnosti in posledično kot resnično literarno komponento literarnega dela. V Cervantesovem romanu se prvi predgovor ravna po »svojem« romanu, drugi predgovor pa ima drugačno motivacijo. Podobnost in individualnost v odnosu do modelnega – viteških romanov – je za primer *Don Kihota* mogoče pripisati celotnemu literarnemu delu ne glede na besedilno razmejitve med primarnim in sekundarnim besedilom. Manierizem se bo kot princip sicer dalo prikazati tudi na romanih 18. stoletja, vendar pa *Don Kihota* ne bo več moč jemati za enovit model: primarno in sekundarno besedilo se bosta kot prototipa dotlej že močno diferencirala.

Izčrpani žanr

Domala vse študije o predgovorih k *Don Kihotu* potrjujejo Porqueras Mayevo tezo o »permeabilnosti« predgovora, in sicer da se predgovor zaradi fizične, časovne in avtorske bližine besedila, h kateremu je napisan, navzema njegovih vplivov in učinkov (1957: 100). O povezanosti in včasih tudi vzajemnosti med primarnim in sekundarnim besedilom bi lahko govorili že od antike naprej: osnovna vez je bila v dramatikii na čisto vsebinski ravni, v govorništvi pa tudi na slogovni in afektivni. Pomembno pa je, da Porqueras Mayo permeabilnost jemlje za eno od tistih značilnosti predgovora, ki slednjemu podeljujejo status žanra. Ta naznanja večjo mero samostojnosti in polnopomenskosti, čeprav ta ista permeabilnost priča o podrejenosti predgovornega žanra samim zavezam, ki izhajajo iz dejstva, da je žanr, ter predvsem »nadredni« kategoriji, torej romanu, ki mu predgovor »nudi točno določeno uslugo« ali zanj »opravlja točno določeno nalogo« (prav tam).

Definicija zveni paradoksalno, vendar jo moderni romaneskni predgovori osmišljajo, prvi tak primer pa je brez dvoma *Don Kihot*. Tudi za romane 18. stoletja

bo mogoče reči, da bolj kot je predgovor vsebinsko, slogovno, izrazno in funkcionalno dovršen, bolj kot je umetniški in izviren, tesnejša je njegova vez z romanom kot literarno zvrstjo. Konec koncev sta pust okvir ali skromen piedestal, ki sicer solidno opravljata svoji nalogi, lažje spregledljiva kot tista, ki sliki ali skulpturi nemara sploh ne pristajata popolnoma, jo v izraznosti celo presegata ali pa deformirata. Na tej točki bo morda zvenelo preuranjeno, in vendar: tesna vez (bodisi kavzalna bodisi estetska) med predgovorno in romaneskno pripovedjo bo znak, da se je predgovor izvil svoji zgodovinski, retorični funkcionalnosti in postal prvenstveno literarno sredstvo.

V primeru *Don Kihota* bi zlahka trdili, da vse, kar je pripisano romanesknemu besedilu, po principu permeabilnosti velja tudi za njegova predgovora. Omeniti velja, da je o žanrskosti predgovora pisal tudi Genette – ne da bi se skliceval na Porquerasa Maya⁵⁴ – v delu *Palimpsestes*. Pojasnjuje namreč, da je transtekstualnost⁵⁵ le vidik besedilnosti in literarnosti ter se ne nanaša na konkretno besedilo ali vrsto besedila, torej enako velja za različne variante transtekstualnosti, med katere sodi tudi paratekstualnost, ki opisuje odnos med tekstom in paratekstom oziroma med romanom in romanesknim predgovorom. Obenem pa vsaka vrsta transtekstualnosti poraja zase »značilne« vrste besedila, ki imajo večjo ali manjšo težo ter so se v zgodovini književnosti bolj ali manj artikularale: »Vsaka izjava [énoncé] lahko igra vlogo parateksta, toda predgovor [...] je žanr.« (Genette, 1982: 15).

Francisco J. Martín (1993) gre tod še dlje, rekoč, da sta predgovora k *Don Kihotu* »minižanr« in celo »miniroman«, José María Paz Gago pa upošteva konvencije prologa, eksordija in (pikaresknega) predgovora trdi, da je Cervantes v želji po prelomu z »žanrskim konvencionalizmom« predgovor k prvemu delu osnoval kot kritiko predgovorne topike in se zoperstavil praksam, ki so predgovor oropale pomena in vsebine ter ga razvrednotile (2007: 49). Cervantesova kritika leti še posebej na pedantno frazarjenje s citati in sentencami iz klasičnih avtorjev, ki so se mešale s folklorno in biblično snovjo ter s filozofijo in celo ljudskim pripovedništvom – kar je bilo očitno prej izraz šarlatanstva kakor načitanosti –, in na formalizirano (samo)hvalo, h kateri so sodile tudi alografske pesniške kompozicije in priporočila uglednih avtorjev. Retorike, ki je postala stalnica tako v literarnem kanonu kot v najbolj eksaltiranih viteških romanih, se je polotil s taisto ironično

54 Omeni ga samo enkrat, v opombi pod črto, ko špansko dramsko obliko *paso* primerja s Plavtovimi prologi (Genette, 1987: 169).

55 Kakršnokoli odkrito ali prikrito razmerje nekega besedila z drugim besedilom ali z drugimi besedili: intertekstualnost, paratekstualnost, hipertekstualnost itd. (Genette, 1982: 7); gl. 3. poglavje.

distanco in sarkazmom kot v romanu. Jean Canavaggio je prvi *Kihotov* predgovor poimenoval kar »predgovor k predgovoru«: predstavlja namreč subverzijo kanonske oblike predgovora in deluje paradoksalno (v: Sánchez, 1984: 13).

Michel Moner, ki predgovor k *Lazarčku s Tormesa* označuje za asortiman najbolj ustaljenih eksordialnih toposov, dodaja, da se bo Cervantes v predgovoru k prvemu delu *Don Kihota* s pridom poslužil taistega postopka (2009: 171). Sánchez (1984: 14–15) pa v omenjenem predgovoru pokaže na strukturno analogijo z govorništvo.⁵⁶ Prvi del predgovora je primerljiv z eksordijem in je zgrajen na treh motivih: ječa, v kateri je bil roman »spočet«, ne očetovsko, pač pa očimovsko avtorstvo ter bralčeva svobodna volja. Drugi del ustreza *propositio* in je satira vseh prejšnjih predgovornih praks. Tretji del pa je nekakšen epilog, konec začetka, ki povzema avtorjevo parodično nakano, poudarja sekularnost, profanost in laičnost romana ter njegovo humornost.

Sánchez izhaja iz »substantivnega«, in ne sekundarnega, podrejenega statusa tega predgovora, Martín pa dokazuje, kar vsaj posredno trdijo še številni: da se s *Kihotom* ni rodil le novoveški roman, pač pa tudi moderni romaneskni predgovor »kot polnopravna književna enota«. Če je Cervantes »oče« novoveškega romana, je tudi »oče« romanesknega predgovora; razumel je namreč, da mora imeti predgovor, ki oziroma *ker* »svojemu« romanu pripisuje inovativnost, enake odlike (Martín, 1993: 77, 79). Predvsem pa je v predgovorih sintetiziral vsa tradicionalna sredstva, tehnike in funkcije: ekspozicijo, pojasnilo in utemeljitev, dialog, dekorativnost, literarne predpise in propagando, *captatio benevolentiae* in afektirano skromnost, itn. Celo »prijatelj«, ki v prvem predgovoru »obišče« zamišljenega pisatelja, je v resnici *Prologus* iz latinske dramatike, meni Martín (prav tam: 80).

Kolikor je *Kihot* parodično-ludičen hipertekst viteškega žanra, toliko je njegov prvi predgovor hipertekst tradicionalnega predgovora in obenem odprta (avtoreferencialna in metafikcijska) reakcija na vse predgovorne in eksordialne proporce, formalne in funkcionalne. Cervantes je bil seveda že teoretiziral natanko zoper puhle konvencije predgovorov in posvetil, namenjenih zlasti obrambi pred kritikami, čemur pritrjuje Genette v funkcionalni opredelitvi predgovorov; v *Don Kihotu* je zelo izrazita njihova funkcija strelovoda [*paratonnerre*] (1987: 211). A kot opaza tudi Cuéllar Valencia, v *Don Kihotu* ti elementi, danes bi rekli literarnokritiški in literarnoteoretski, vendarle niso

56 Sánchez sicer ne sledi zgradbi klasičnega eksordija, temveč posamezne elemente te zgradbe pripisuje *Kihotovemu* predgovoru glede na vsebinske poteze.

kritiško-teoretski načrt, temveč izključno kritiški predgovor k delu, ki je prenovilo tradicijo (2005: 170), čeprav ga bomo v 18. stoletju prepoznali kot hipotekst ali vsaj prototip.

Kritiško-inovativna funkcija parodije, ki jo lahko razberemo iz Cervantesovega predgovora, ustreza parodiji, kot jo Patricia Waugh opredeli v študiji o metafikciji. Med drugim namreč metafikcija spodkopava ali razgalja konvencije in parodija je metoda za doseg tega cilja; avtorica jo utemelji s formulo »ustvarjanje plus kritika« [creation plus critique], njena raba pa pomaga pri prelomu z estetskimi in zunajestetskimi normami. Obnavlja in vzdržuje namreč odnos med oblikami in njihovo izraznostjo na ta način, da omaje ravnovesje, ki je postalo tako rigidno, da lahko formalne konvencije izražajo kvečjemu zelo omejeno ali celo irelevantno vsebino (2001: 67, 68). Kritiška funkcija parodije je razkriti, katere oblike lahko izražajo določeno vsebino, njena ustvarjalna funkcija pa, da jih sprostí in prilagodi izražanju novih, sodobnih vprašanj. Po podobnem načelu binarnosti parodija dopušča tudi splošn(ejš)i vpogled v bistvo pripovedi in nato zahvaljujoč lastni kritiškosti ustvarja komedijo. Patricia Waugh sicer opaža, da je bila zaradi prevladujoče kritiške vloge parodija večinoma obravnavana kot znak izčrpanosti žanra, a seveda dodaja očitno: da je bila prav zato parodija zaslužna za razvoj, celo razmah novih oblik fikcije (prav tam: 69).

Cervantesova predgovora sta oboje. V okviru romana *Don Kihot* je parodija najprej kritika tradicije in konvencij predgovora, nato pa ustvarjalna izraba njegove forme za potrebe tega romana. Ko Linda Hutcheon piše o pripovednem narcisizmu kot kompleksnejši obliki metafikcije, samonanašalnost romana pripisuje parodiji, ki je od žanra postala neločljiva zaradi *Don Kihota*, njegovega začetnika. Parodičnost, ki je bistvena za njegovo formalno-žanrsko identiteto, je »poskus razgaljenja mrtvih konvencij tako, da jih izzove in jim nastavi zrcalo« (2013: 18, 23).⁵⁷ Mehanizmi in principi, ki se ob tem (pre)oblikujejo, so izhodišče za novoveški roman in seveda za njegov predgovor. Tega bi nenazadnje lahko opisali podobno, kot je John Barth (1984) opisal postmodernistični roman: glede na odnos do literarnega realizma ga je označil za književnost izčrpanosti [*literature of exhaustion*]. Cervantesova predgovora sta nastala iz predgovora kot žanra, ki je izčrpal svoje možnosti.

57 K prisprodbi zrcala, ki jo uporabljata tudi Genette in Couturier, se vračam v 3. in 5. poglavju.

Cervantesov bralec

V prvi predgovor je Cervantes uvedel »prijatelja«, ki je omajal njegovo afektirano skromnost in čigar pametnim nasvetom bi morali pravzaprav pripisati nastanek tako romana kot predgovora. V drugem predgovoru, ki ga Martín vidi kot vrh pisateljve spretnosti v romanesknem in predgovornem žanru (1993: 83), pa je za glasnika napravil bralca.⁵⁸ Še preden je namreč izšel Cervantesov drugi del romana, je bil leta 1614 v Tarragoni natisnjen t. i. apokrifni *Don Kihot: Drugi del veleumnega plemiča don Kihota iz Manče* [*Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*]. Kot avtor je bil naveden »Alonso Fernández de Avellaneda, prebivalec mesta Tordesillas« in njegova identiteta do danes ostaja ena največjih enigem v zgodovini španske književnosti (prim. Kalenić Ramšak, Markič, Pihler, Šabec, 2013: 106–107). Cervantesov drugi del je torej hkrati tudi odgovor Avellanedi, kateremu pa se maščuje tako, da besede na jezik polaga kar bralcu oziroma jih njemu celo pripisuje:

Bog pomagaj! Kako pohlepno najbrž zdajle, blagorodni ali morda preprosti bralec, pričakuješ ta prolog, prepričan, da boš v njem naletel na maščevanje, pričkanja in sramotitve zoper pisca drugega *Don Kihota*, menim tistega, ki je bil menda spočet v mestu Tordesillas in se je rodil v Tarragoni! Vendar pa ti tega zadovoljstva prav res ne bom privoščil, kajti čeprav žalitve zbude jezo v najbolj krotkih srcih, se bo v mojem to pravilo moralo sprijazniti z izjemo. (Cervantes, 1973/III: 7)

Darci L. Strother oriše vse »nastopajoče« v tem predgovoru, torej avtorja, bralca in Avellanedo, kot osebe. Bralec je, denimo, maščevalen in maščevalnost pričakuje tudi od avtorja ter občuduje njegovo skromnost. Predvidevati gre, da pozna prvi del *Don Kihota*, da je bral apokrifni drugi del in da je celo ošnil prvih nekaj vrstic (pravega) drugega dela – »Ti bi verjetno rad [...]; Kar vidim te, kako mi očitaš,« mu reče Cervantes (1973/III: 7–8) –, torej prologist zdaj odgovarja na bralčeve opazke (Strother, 1991: 62).

Javier Blasco meni, da je Cervantes svoje predgovore spremenil v oder, natančneje, v »prizorišče dramskega dejanja« (v: Cuéllar Valencia, 2005: 183). Glede na izvor predgovora bi prisposodbo zlahka vzeli tudi dobesedno.⁵⁹ Cervantesovi predgovori se še vedno besedilno in receptivno vklaplajo v status sekundarnega besedila, toda čeprav ostajajo ontološko ločeni od primarnega,

58 Kot bomo videli, se Rousseau v predgovoru k *Novi Heloizi* posluži identičnega manevra.

59 Prisposodba na oder postavljenega romana je povsem dobesedna na primer v Thackerayevem *Semnju ničevosti*. Predgovor, ki je ustrezno naslovljen »Pred zastorom«, prologist zaključí s temi besedami: »In s tem ter z globokim poklonom svojemu občinstvu se ravnatelj umakne in zastor se dvigne« (1989: 46)

si prilaščajo marsikatere od njegovih formalnih in vsebinskih razsežnosti ter izstopajo iz retorično-funkcionalnih okvirov; permeabilni niso le funkcionalno, pač pa tudi vsebinsko in celo z vidika romaneskne fabule. Kot pravi Cuéllar Valencia, je njegovim predgovorom vdihnjena nekakšna »intimna individualnost«, tudi če so del homogene celote (2005: 171).

Trojica avtor-bralec-Avellaneda je dober indic osamosvajanja bralčeve figure: razberemo lahko njegove značajske poteze ter sodimo o njegovih dejanjih in vrednotah, četudi je nakazani bralec v vlogi sla in posrednika pripovedni manever. Če sledimo mnenjem literarnih zgodovinarjev, da sta Cervantesova prijatelj in bralec – torej »blagorodni ali morda preprosti bralec« iz drugega predgovora – bodisi rimski »Prologus« bodisi protaktični lik, opažen že v grški tragediji, je vendarle treba pripomniti tudi, da je pripovednotehnični dimenziji bralca, glasnika v tej psevdodialoški pripovedi, dodana tudi etična. Darci L. Strother trdi, da sta z bralčevo karakterizacijo pogojena tehnika in slog: Cervantes se zaveda, da preneseno sporočilo ne bo nikdar identično njegovemu, in zato bralca naproša, naj sam izboljša zgodbi o norcih iz Sevilje in Kordove, ter obenem daje vedeti, da bo bralec zavoljo lastne zlobe sporočilo Avellanedi kontaminiral (Strother, 1991: 63), čeprav je Cervantes sam bralca najprej poprosil, naj Avellanedi, če bi ga slučajno spoznal, pove, da ni prav nič užaljen: »Ampak če se boš po naključju seznanil z njim, mu v mojem imenu povej, da se ne čutim užaljenega.« (Cervantes, 1973/III: 8)

Prav tolikšnega pomena pa je podoba bralca, ki le posredno izhaja iz funkcije predgovora, saj ta z bralcem navezuje stik in si pridobiva njegovo naklonjenost, vendar glede na način, kako to počne, tudi nakazuje, kakšnega bralca pričakuje avtor.⁶⁰ V prvem predgovoru je to »bralec, ki pase lenobo«, ki ima čas premišljevat, zato je lahko utemeljeno kritičen in sme svobodno soditi in vrednotiti delo. Obenem pa Cervantes bralcu obljublja zabavo, ne moralnega (ali moralizirajočega) nauka, ovitega v apologijo, ki smo ga bili vajeni v pikaresknem romanu. »Prijatelj« namreč Cervantesu svetuje, naj bo branje vsem pogodu:

Glejte tudi na to, da bo ob branju vaše knjige otožnež planil v smeh in se namejani še glasneje zakrohotal; da se preprostež ne bo razkuril, da bo duhovitež občudoval domiselnost, da je resni ne bo zaničeval in da je preudarni ne bo nehal hvaliti. (Cervantes, 1973/I: 11)

60 Kot v uvodu k študiji o metafikciji ugotavlja Linda Hutcheon (2013: 5), se je Cervantes zavedal, da je v romaneskni formi pripovedno dejanje (ali tisto, čemur je Genette ob predpostavki troravninskega razumevanja pripovedi dejal *narration*, pripovedovanje) del dogajanja – podobno kot je Aristotel jemal pripovedovanje (*diegezo*) za del prikazovanja (*mimeze*).

Literarizacija predgovora

Cervantesova predgovora sta, ko strnemo njune vloge, ambivalentna. Po eni strani ustrezata formalnim, retoričnim in funkcionalnim proporcem predgovorov, po drugi strani sta v odnosu do njih subverzivna. Posebej to velja za prvi predgovor, medtem ko je drugi pripovednotehnično nov; sicer ga ne moremo brati zunaj konteksta Avellanedovega apokrifnega *Don Kihota*, toda manever, ki se ga je Cervantes poslužil v ta namen, predstavlja še eno dimenzijo hipotekstualnosti ali pač prototipskosti za nadaljnji razvoj romanesknega predgovora. Ta pa se, zanimivo, ne odvije na ravni retorike, marveč na ravni estetike.

Francisco J. Martín opaza, da je Cervantes osrednji del obeh predgovorov, še posebej pa drugega, zgradil ne na retoriki, temveč na pripovedi, čeprav so v njej navzoči vsi retorični prijemi, značilni za klasični predgovor (prolog, eksordij) (1993: 85). Cuéllar Valencia to neposredno povezuje z vpeljavo »prijatelja« v predgovor, saj on »privzame pripovedovalni ton« in ravno tukaj pride do preloma, ki predgovoru zagotovi nov pomen in smisel (Cuéllar Valencia, 2005: 166). Skratka, v predgovor si pot utira fabula, vendar ne v obliki mitološke predzgodbe v tradicionalni funkciji razlage ali ekspozicije, pač pa kot ekstradigetična (literarna, fikcijska) pripoved: Cervantes je prijatelju zaupal svoj odpor do predgovorov, prijatelj se je zgovorno odzval in Cervantesu so se njegove besede zdele tako tehtne, da jih je napravil (kar) za predgovor.⁶¹

Če je pikaeski predgovor zlasti retorične narave, je prvi predgovor v *Don Kihotu* izrazito literarne. Howard Mancing sicer opozarja, da glavni razlog za nesoglasja literarnih teoretikov glede pripovedne zgradbe *Don Kihota* izvira točno iz binarnega razmišljanja, češ, »prijatelj« iz predgovora je fiktiven, torej je fiktivna tudi oseba, s katero se pogovarja, kar pomeni, da predgovora ni napisal Cervantes, ampak nekakšna neimenovana in povsem izmišljena entiteta (2003: 134). Toda identiteta prologista, torej predgovorna instanca, v tem primeru ni pomembna. Je pa pomembno, da so komentarji pripovedovalca v predgovoru komentarji na temo taistega predgovora in hkrati na temo romaneskne pripovedi. Zato seveda še nimajo enotnih funkcij, čeprav nekatere njihove funkcije, celo tiste, ki so poglobitvene, izvirajo iz tradicionalnih in konvencionalnih, o katerih sem že izčrpno pisal. Wayne C. Booth opozarja na »pomembne razlike med zgolj okrasnim komentarjem, komentarjem, ki ima retorično vlogo, vendar ni del dramske zgradbe, in komentarjem, ki je za

61 Abbott meni, da je paratekst primerljiv s pripovedjo, če vpliva na recepcijo oziroma na branje (primarne) pripovedi (2007: 27). Pri Cervantesu to zagotovo drži, najprej prav zaradi parodije, ki ju povezuje, nato pa še zaradi elementov predgovorne fabule, ki jim je ob branju romana mogoče pripisati kavzalnost.

dramsko zgradbo bistvenega pomena« (2005: 32); lahko bi dejali, da z literarizacijo predgovor postane stičišče vsega trojega.

Še eno opažanje, ki se mu ne moremo izogniti, je manierizem, ki ga v »okrasnosti« Cervantesovih predgovorov prepoznavajo številni literarni zgodovinarji. Cuéllar Valencia meni, da »fikcijska atmosfera« v prvem predgovoru izvira iz drugačnih estetskih proporcev, zaradi katerih je predgovor kot konvencija dobil širše razsežnosti in okrepil izraznost (2005: 160). Literarni manierizem je bil po eni strani reakcija na uravnoteženo strukturo renesanse in na jasnost besede, stopnjeval je subjektivnost ter vpeljal umetelnost, kontraste, intelektualizem in hermetičnost; v tem pogledu ga, še posebej v španski književnosti 17. stoletja, lahko vidimo kot zadnjo fazo prehoda v barok. S tradicionalnimi oblikami in z literarnimi konvencijami je ravnal virtuozno, a jih je deformiral. Porqueras Mayo (2003: 47) že samo rabo predgovora v pikaresknem romanu vidi kot posnemovalni postopek, v katerem so avtobiografski elementi posledica prenovljenih literarnih in umetniških pričakovanj manierizma; manieristični predgovor si postopka nujno ne izmisli, marveč z njim upravlja na način in z nakano, kakršna še nista bila videna.

Toda disproporcionalnost literarnega predgovora, ki je slogovno resda primerljiva s posnemovalnostjo manierizma, ima diametralno nasprotne učinke oziroma je zrasla iz čisto drugega vzgiba. Cervantesovo delo ni *bella maniera*, temveč zavestno, eksplicitno in metaliterarno zoperstavljanje in parodiranje predgovorne manire. Če manierizem deformira, ker posnema, Cervantes posnema, da bi deformiral, in to mu uspe s pomočjo literarnosti, ki zastira retoričnost predgovora.

3

Predgovor v teoriji pripovedi**3.1 SEKUNDARNO BESEDILO**

Teorija pripovedi predgovor obravnava kot eno od sekundarnih sestavin literarnega dela ali pa kot del začetka pripovedi. Alojzija Zupan Sosič (2017) ga kot sekundarno besedilo oriše na preseku teorij Gérarda Genetta (1987), ki predgovor šteje za paratekst oziroma parabesedilo, Briana Richardsona (2008), ki zanj vpelje termin antetekst oziroma predbesedilo, ter Susan Sniader Lanser (1981), ki ga postavlja v zunajfiksijsko strukturo besedila. Vsi naštetih se ukvarjajo izključno z romanom, njihovim poimenovanjem pa je skupno, da se nanašajo na vse, kar ni romaneskna pripoved, torej naslov, podatke o avtorju, besedilo na zavihku, kazalo, posvetilo, epigraf, tudi ilustracije in platnice ter seveda predgovor.

Alojzija Zupan Sosič pri ugotavljanju, kaj je resnična »točka vstopa v besedilo«, začetke deli glede na strukturno oziroma besedilno in pa receptivno raven. Prva delitev upošteva razmejevanje med primarnim in sekundarnim besedilom, torej med besedilom na eni ter paratekstom, predbesedilom oziroma zunajfiksijsko strukturo na drugi strani. Druga delitev pa izhaja iz recepcije besedila in sekundarno besedilo upošteva kot začetek besedila (2017: 141–145). Nakazana binarnost odseva eno bistvenih vprašanj pri naratološki obravnavi predgovora, in sicer ali, v kolikšni meri in zakaj bi ga smeli jemati kot del literarnega besedila oziroma, natančneje, pripovedi.

Porter Abbott (2002: 26–27), ki se terminološko naslanja na Genetta, v sekundarnem besedilu oziroma v vsem, kar Genette poimenuje paratekst, vidi »tangencialne elemente«. Ker oziroma če ti vplivajo na naše dojetanje (literarne) pripovedi, jih je treba prištevati k njej, seveda pa velja, da denimo vrsta papirja na branje vpliva veliko manj kot naslov, platnice ali predgovor. Abbot

navaja primer ameriške premiere Beckettove drame *Čakajoč Godota*: ker je bila v reklamah napovedana kot »senzacija, ki je nasmejala dve celini«, je veliko gledalcev, ki so pričakovali lahkotno komedijo, zapustilo dvorano.⁶²

Alojzija Zupan Sosič za najuporabnejšo naratološko utemeljitev predgovora kot začetka pripovedi predlaga delitev Briana Richardsona, ki izhaja iz dvoravninskega pojmovanja pripovedi⁶³ in literarnemu besedilu pripiše tri začetke: začetek pripovedi/sižeja, začetek zgodbe/fabule in »the prefatory and framing material provided by the author that circumscribes the narrative proper« (Richardson, 2008: 113). Ta preliminarni, okvirni material Richardson poimenuje antetekst oziroma predbesedilo, in ga pripisuje avtorju. Z »avtorskim predbesedilom« označuje »celotno avtorsko gradivo, ki stoji pred prvimi besedami pripovedi«, a hkrati vpeljuje tudi termin »institucionalno predbesedilo«, ki uokvirja (ali poskuša uokviriti) knjigo, preden se jo lotimo brati; sèm sodijo torej še ostale sekundarne prvine, od naslova in imena avtorja do ovitka, zadnje platnice in zavihkov. Najlažje je določiti začetek pripovedi, saj ta sovpada s prvo stranjo pripovedi, pred katero se nahaja predbesedilo. Zahtevneje pa je določiti začetek zgodbe, ki je odvisen od prvega dogodka, med katere je treba prišteti tudi nepripovedovane ali zamolčane dogodke ter proste motive. Na začetek na receptivni ravni pa nenazadnje vplivajo prvine pred prvo povedjo pripovedi (prav tam: 113–118).

Problem začetka romaneskne pripovedi in zgodbe za mojo tematiko ni bistven, čeprav se bom vrnil k elementom krono-logike⁶⁴ primarnega besedila, ki se zajedajo v sekundarnega. Obstajajo, denimo, primeri,⁶⁵ ko se začetek romana prekriva s koncem predgovora: četudi je meja med (sekundarnim) predbesedilom in primarnim besedilom določljiva na besedilni ravni, ne sovpada z mejo na receptivni ravni.

62 Reklame, kritike ipd. Genette poimenuje epitekst, gl. spodaj.

63 Gre za binarno pojmovanje pripovedi oziroma pripovednega besedila, ki vključuje zgodbo in pripoved. *Zgodba* je povzetek dogajanja v dejanskem časovnem zaporedju oziroma povzetek literarnega besedila, ki vključuje dogodke, osebe in prizorišča iz pripovedi. *Pripoved* pa je enkratna organizacija in razporeditev teh dogodkov v literarno besedilo ter, v dvoravninski konceptiji, ne vključuje le produkta, ampak tudi proces, ki pa je v troravninski konceptiji imenovan *pripovedovanje*. Dvoravninska konceptija nadaljuje dvojnost fabule in sižeja, termina, ki ju je vpeljal ruski formalizem – in ki ju uporablja tudi Richardson. Pojemovna para zaznamujejo različni pomenski odtenki, a razkrivata enako temeljno konceptualno orodje v okviru naratološkega pristopa (prim. Zupan Sosič, 2017: 322).

64 Prim. Chatman (1978).

65 Tj. tudi v romanu, npr. Marivauxovo *Mariannino življenje*. V prejšnjem poglavju sem že omenil grafično mejo med sekundarnim in primarnim besedilom, ki pa se bo v romanu 18. stoletja izkazala za varljivo.

Genette se v tovrstne nianse ne poglablja: nastanek predgovor je vselej kasnejši od nastanka romana, opozarja. Porqueras Mayo pa v genezi (koncepta) predgovora k posameznemu literarnemu delu razločuje dve fazi (1957: 120). Prva (*»a priori«*) ustreza idejni zasnovi predgovora in sledi tematskemu navdihu za samo literarno besedilo: v ideji in v še povsem abstraktni shemi pripovednega ali dramskega dela obstaja bodisi umetniški bodisi pragmatični razlog za misel na predgovor. Morda avtor tematiko oceni za predrzno, se zboji, da bo napak razumljen, a spozna, da mu bo predgovor v pomoč kot sredstvo in mesto pojasnila in utemeljitve. Druga (*»a posteriori«*) pa je v besedilnem in fizičnem pomenu kasnejša od primarnega besedila, čeprav se predgovor nato kot izvirni paratekst pojavi v prvi izdaji skupaj s »svojim« besedilom.⁶⁶

Richardson opozarja, da vsak od začetkov (pripovedi in zgodbe ter tudi samo predbesedilo) vsebuje kal prekrška zoper samega sebe: prekrška zoper pričakovano mero konvencionalnosti ali zoper pripisane mu formalne in modalne elemente, ki jim pravi »ustrezne uvodne enote« [*the appropriate introductory units*]. Konvencije predbesedila je mogoče prekršiti na dva načina. Bodisi tako, da avtor elemente, ki bi jih pričakovali kot predbesedilo, umesti na »napačna« mesta; kot primer navaja Sternovega *Tristrama Shandyja*, v katerem se predgovor nahaja sredi tretje knjige, posvetilo pa se pojavi na začetku pete. Bodisi tako, da v strukturo oziroma »aparata«, ki je tradicionalno nefikcijski, vpelje elemente fikcije: »Fikcijski elementi so prefinjeno vmeščeni vanjo in se postopoma razvijajo; nepozoren bralec jih bo zlahka spregledal.« (2008: 118–119)

Natanko ta fikcijskost predgovora – ki sem jo kot ključno in »modelno« novost izpostavil pri *Don Kibotu* – je princip, po katerem predgovor utemelji Susan Sniader Lanser (1981). Predpostavlja namreč, da poleg literarnih oseb, ki so, bolj kot pripovedovalci, govorci v dialogih ali monologih, v pripovedni prozi obstajajo štiri tipi »fikcijskih glasov«: zunajfikcijski glas [*extrafictional voice*], javni pripovedovalec [*public narrator*], zasebni pripovedovalec [*private narrator*] in fokalizator [*focalizer*].

Zunajfikcijski glas je kodiran znak avtorske in avktorialne⁶⁷ avtoritete ter se kaže ne le v avtorjevem imenu na platnici, ampak tudi v predgovoru, posvetilu, epigrafu, ipd., ki vsi sodijo v posebno »zunajfikcijsko strukturo« [*extrafictional structure*]. Ta je odraz povezave idejne podstati s pripovedno tehniko in hkrati

66 Tu pa, tako Porqueras Mayo (1957: 120), sem ter tja opazimo neusklajenost med zamišljenim literarnim delom in izkupičkom. Cervantes si je, denimo, *Zgledne novele* zamislil kot didaktično-moralno delo. Ker se s tem niso povsem ujemale, je v predgovoru rahlo priredil svoj koncept moralne uporabnosti (prim. Cervantes, 1951: 7).

67 V zunajfikcijskosti je, če sledimo avtorični teoriji, torej vedno mogoče prepoznati vsevednost.

rezultat vplivov avtorjeve identitete, njegovega ugleda, urednikovih nalog in celo fizične podobe knjige.⁶⁸ Je pa tudi najneposrednejši besedilni ekvivalent dejanskemu, »historičnemu avtorju« in potemtakem nosilec »diegetske avtoritete« svojega nesporno, javno izraženega avtorja ter ima »ontološki status zgodovinske resnice«. A kljub trditvi, da je zunajfikcijski glas najneposrednejša ustreznica resničnemu avtorju, tj. osebi iz mesa in krvi v empiričnem svetu (Lanser, 1981: 122), Susan Sniader Lanser vzpostavi nekakšno vmesno persono, ki bi jo lahko primerjali z Boothovim implicitnim oziroma nakazanim avtorjem (prim. Booth, 2005) in za katero ni nujno, da ustreza osebi, odgovorni za besedilo. Zunajfikcijska struktura predstavlja osnovno gledišče; za njo se skriva resnična oseba, o kateri si bralec ustvari podobo ne glede na to, da nekateri pisatelji uporabljajo psevdonime, drugi kot nezanesljivi pripovedovalci pišejo predgovore, spet tretji pa si lastijo avtorstvo knjig, ki jih niso napisali (Lanser, 1981: 125). Avtorica v nadaljevanju ločuje med javnim in zasebnim pripovedovalcem, ki sta primerljiva z Genettovim ekstra- in intradiegetičnim, kajti zasebni pripovedovalec je praviloma literarna oseba in je vedno podrejen javnemu, ta pa običajno v bralčevi zavesti ustvari zgodbeni svet, v katerem bo imel vlogo stvarnika in avtoritete (prav tam: 137–138). Zadnji fikcijski glas, fokalizator,⁶⁹ pa pravzaprav združuje kategoriji naklona in glasu, kot ju je utemeljil Genette,⁷⁰ ki pa tega termina ni nikoli uporabil. Fokalizator je (tak) pripovedovalec, ki hkrati usmerja žarišče.

Tipologija fikcijskih glasov Susan Sniader Lanser deloma sovпада z Genettovo tipologijo pripovedovalcev (homo- in heterodiegetičnega ter intra- in ekstradiegetičnega), vendar se ravna po enem samem kriteriju: fikcijskosti. Če je Genettova shema binarna, je Susan Sniader Lanser tipologijo oblikovala po principu koncentričnih krogov, ki niso vselej ločeni;⁷¹ kot lahko sklepamo, pa predgovoru vedno pripada najbolj zunanji.

Pomembno pa je, da Susan Sniader Lanser zunajfikcijski avtorski glas enači z javnim pripovedovalcem – oziroma pravi, da ju bodo bralci »iz

68 Podoben oris podaja Claude Duchet, na katerega se sklicuje tudi Genette (1987: 8). Duchet v okvirih sociološke literarne teorije govori o sekundarnem besedilu kot o neopredeljivi coni, kjer se mešata dva koda – sistema dogovorjenih znakov –; prvi je usidran v družbi, drugi in besedilu oziroma, natančneje, v procesu njegovega nastajanja.

69 Uporablja ga tudi Mieke Bal (1985: 110–111).

70 Naklon [*mode*] odgovarja na vprašanje, čigavo védenje in zavedanje oziroma čigavo gledišče je uporabljeno; torej skozi čigave oči je zgodba pretopljena v pripoved. Ta kategorija je povezana s fokalizacijo. Glas [*voix*] pa se nanaša na status pripovedovalca in na njegovo navzočnost v pripovedi, gl. spodaj.

71 Tudi Genette nenazadnje zanika absolutno binarnost, toda le ko gre za navzočnost pripovedovalca v pripovedi: »Odstotnost je popolna, prisotnost pa ima več stopenj.« (1972: 253)

konvencionalnosti« vselej izenačili –, če v besedilu ni najti neposrednega znaka ali indica [*direct marking*], ki bi pričal o nasprotnem. »To ne pomeni, da številčno gledano obstaja več primerov, ko sta avtor in pripovedovalec izenačena, kot tistih, v katerih nista; pomeni zgolj to, da mora biti razločevanje med tema glasovoma označeno.« (1981: 151)

Avtomatizacija tega prehoda je precejšnjega pomena, saj dopušča možnost, da zunajfikijski glas prevzame vlogo javnega pripovedovalca oziroma da bi bil predgovor lahko tudi okvirna pripoved. Avtorica namreč resda utemelji predgovor kot zunajliterarni element, a ga obenem označi tudi za znotrajfikijskega, ker je del celotne knjige, in mu tako podeli dvojno identiteto, kar izpostavlja tudi Alojzija Zupan Sosič (2017: 143).

Zgovorna razlika med predgovorom kot elementom zunajfikijske strukture in paratekstom je, da Susan Sniader Lanser sekundarno besedilo šteje za nekakšen obod ali (še en) okvir, Genette pa s predpono *para-* nakaže njegovo pomožnost in ontološko ločenost od primarnega besedila oziroma ga obravnava pod to predpostavko: »Ne glede na svojo obliko je paratekst v temelju heteronomen, pomožen, vselej v službi nečesa, kar mu daje bistvo, in to je besedilo.« (1987: 17)⁷² Če bi namreč poskušali tipologijo Susan Sniader Lanser povzeti z Genettovo terminologijo, bi bil paratekst nekakšna ekstra-ekstradiegetična ali kontekstualno-ekstradiegetična raven, Genette pa ga, kljub primerjavi s pragom, ne proučuje kot pripadnega tekstu, marveč kot »samostojen objekt, katerega učinek analizira glede na njegove komunikacijske in pragmatične razsežnosti,« kot pravi Andrea Del Lungo (2009: 104) v svoji kritiki Genetta. Po Genettu namreč paratekst osmišlja njegova usmerjevalna funkcija, nikdar pa njegov pomen, čeprav bi pričakovali, da je eden od razlogov za ločeno obravnavanje tudi prepoznavanje izrazite polnopomenskosti.

3.2 STRUKTURALIZEM: HVALEŽNO ORODJE IN HVALEŽEN PREDMET KRITIKE

Gérard Genette je termin *paratekst* prvič uporabil v članku »Uvod v arhitekst« (*»Introduction à l'architexte«*, 1979: 87) in z njim poimenoval odnos, ki ga je

72 Najdejo se sicer izjeme, a se zanje izkaže, da so zrasle iz eksperimentalne metatekstualnosti in metafikcije – pogosto pod izrabljeno oznako »postmodernizem« –, in so do »naravnega« statusa parateksta subverzivne na podoben način, kot to velja za že videno literarizacijo in fikcionalizacijo primarno retoričnega elementa, predgovora. Enrique Vila-Matas je napisal delo *Bartleby & Co.* (2000), ki je sestavljeno iz samih opomb pod črto.

kasneje, v študiji *Palimpsesti* (1982: 7), zamenjal s transtekstualnostjo. Transtekstualnost je nadpomenka za intertekstualnost, metatekstualnost, arhitekstualnost, hipertekstualnost, ki je tema *Palimpsestov* (1982), in pa za paratekstualnost, ki ji je posvečeno delo *Pragovi* (*Seuils*, 1987). To zadnje še vedno velja za najtemeljitejšo analizo parateksta in zlasti predgovora, čeprav ga odlikujejo pričakovane pomanjkljivosti strukturalističnega, ahistoričnega in tudi »nevsebinskega« pristopa.

»Za paratekst torej štejem vse tisto, kar besedilo dela za knjigo ter ga v tej obliki predstavlja bralcem oziroma, širše gledano, javnosti,« zapiše Genette (1987: 7–8). Paratekst predstavlja prag med empirično in literarno stvarnostjo, ki je vselej nosilec avtorskega komentarja ali pa avtor ta komentar vsaj pripoznava za legitimnega, ter obenem mesto obojestranskega vplivanja; od tod njegove posebne pragmatične in strateške razsežnosti, ki se udejanjajo v »praksah in diskurzih«, ti pa kažejo določene skupne značilnosti: prostorske, časovne, vsebinske, pragmatične in funkcionalne.

Genette vse paratekste deli glede na (fizično) povezanost z literarnim delom: *peritekst* se nahaja poleg primarnega besedila (naslov, predgovor, naslovnica itd.), *epitekst* pa je fizično ločen od njega (intervjuji, recenzije, tudi avtorjeva korespondenca ali dnevnik itd.). Upošteva tudi časovni kriterij, ki se nanaša na morebitno anahroničnost parateksta glede na objavo (in ne zgolj nastanek) literarnega besedila,⁷³ pojmovanje parateksta pa razširi še na kontekst – ki je bil za strukturalizem sicer praviloma tabu –, tako da paratekste glede na fizični status [*statut substantiel*] deli na besedilne [*textuel*] in dejanske [*factuel*], lahko bi rekli celo faktografske. Z zadnjimi namreč pokaže, da lahko dejstvo, ki ga bralstvo zgolj pozna in ni nujno eksplicitno, vpliva na recepcijo besedila, seveda drugače v različnih zgodovinskih trenutkih. Lahko gre za podatke o avtorju (spol, starost, narodnost) ali pa o žanrskem kontekstu. Še posebej v 18. stoletju, ko denimo predgovor postane mesto za metaliterarne in literarnokritične razprave, podatek, da gre za roman, vpliva na recepcijo. Takšno enačenje ali sovpadanje konteksta s paratekstom smo videli že pri Abbottu.

Posebej pomembna za nadaljnjo obravnavo je delitev glede na (produkcijsko) instanco oziroma glede na okoliščine komunikacije, čemur Genette pravi pragmatični status. Sporočevalec paratekstualnega sporočila ni nujno tudi njegov dejanski ustvarjalec. Tako Genette paratekste razdeli na *avtorske* [*auctorial*], *uredniške* [*éditorial*]⁷⁴ in tiste, ki jih je ustvarila tretja oseba: tuje oziroma

73 K njemu se vračam v nadaljevanju in le v obsegu, ki zadeva predgovor.

74 Ti dvoji se pravzaprav skladajo z Richardsonovo opredelitvijo predbesedila.

alografске [*allographe*]. Naslovník sporočila je, ohlapno rečeno, bralstvo. Določeni paratekstualni elementi res letijo na publiko v najširšem smislu (naslov, avtor), drugi pa zgolj na del nje: zlasti v primeru več predgovorov k istemu delu, od katerih je en namenjen učenemu, drugi neukemu bralcu. Paratekste je zato mogoče deliti tudi na javne [*public*] in zasebne [*privé*], namenjene določenim ali celo nedoločenim posameznikom, vsekakor pa ožjemu delu javnosti, ter nenaznanje intimne [*intimes*], če upoštevamo, da je tudi dnevniški zapis o literarnem delu lahko paratekst tega dela. Nazadnje pa lahko paratekste razdelimo na uradne [*officiel*], za katere avtor nesporno in v celoti prevzema odgovornost, ter *poluradne* [*officieux*], katerih besede vedno lahko vsaj deloma zanika; ta kategorija se nanaša na epitekst (denimo zanikanje lastne izjave v intervjuju), posebej pomembno pa je, da za poluradni paratekst Genette šteje tudi vse, kar avtor izreče preko tretje osebe ali pusti izreči tretji osebi, na primer piscu (alografskega) predgovora.

Glede na zgodovinski razvoj parateksta je pričakovano, da Genette spregovori tudi o ilokucijski sili oziroma vplivajski zmožnosti paratekstualnega sporočila. Paratekst je lahko namreč zgolj nosilec informacije (letnica izdaje), lahko pa vsebuje namen ali intepretacijo avtorske in/ali uredniške vloge. Sem sodi, denimo, vrstna, zvrstna ali žanrska opredelitev; Genette opozarja, da oznaka »roman« ne pomeni: »Ta knjiga je roman,« pač pa: »Izvolite brati to knjigo kot roman.« Prav tej dimenziji se bom obširno posvetil v nadaljevanju. Paratekst lahko odraža odločitev, češ, »Jaz, avtor, sem sklenil to knjigo nasloviti kot *Maroška pisma*«, ali celo zavezo, ki jo terjajo nekateri žanri, npr. avtobiografija, in ki ga do neke mere sama po sebi terjaja že fikcija.⁷⁵ Včasih pa je, ravno zaradi inherentne usmerjevalne, tudi retorične naloge v paratekstu izražen nasvet ali celo ukaz, ki sega od moralno-didaktičnih pa do skrajno tehničnih napotkov. Nenazadnje ima paratekst tudi performativno moč, saj je kot besedilo ali izjava hkrati že dejanje.

Termin si Genette seveda izposoja pri utemeljitelju teorije govornih dejanj J. L. Austinu (*How to Do Things with Words*, 1962), prav ta vidik teorije o parateksth pa nadaljuje Alberto Caturla Viladot (2005) v študiji, v kateri Genettovo naslovno prisposodo, prag, zamenja s prisposodo obale ali obrežja (*A orillas del texto*). Paratekst gleda na eni strani kot kontekst in na drugi strani kot jezikovno ali govorno dejanje. Čeprav glede funkcij predgovora predvsem povzema Genettovo tipologijo in izhaja neposredno iz njegovih ugotovitev ter uporablja njegovo terminologijo, se pri poskusu nove opredelitve paratekstualnega

75 Na to temo velja omeniti Lejeunov (1996) avtobiografski sporazum.

prostora vrača k izhodiščnim teorijam o literarnosti in o kontekstu (Welte, Dubois in Jakobson). Zlasti pa okoliščine paratekstualnega prostora primerja s paradigmo situacijskega konteksta po Ricœurju in z Ricœurjevo interpretacijo Jakobsonove sheme sporočanja.

Ob niansiranju obstoječih literarnoteoretskih in pragmatičnih opredelitev parateksta pa se kot zanimiva pokaže Caturla Viladotova izpeljava Bahtinove dialoške teorije. Španski teoretik namreč meni, da je treba paratekstualni prostor razumeti v tesni povezavi z romanom, ki kot celota ustreza Bahtinovemu konceptu izjave. Vse, kar velja za izjavo v dialogu, je po Bahtinu tudi lastnost literarnega besedila. Paratekstualni prostor, ki je integralni del literarnega dela-izjave, prispeva k njenemu sporočanjškemu namenu in ji, kar se mi zdi ključnega pomena, vtisne določeno intonacijo [*entonación*] pa tudi nakaže določene poudarke [*acentuación*].⁷⁶ Paratekstualni elementi so tisti, ki lahko primarnemu besedilu vdihnejo satiričnost, ironijo, moralizem (2005: 53).

Bahtinov dialogizem je predpostavka, da izjava do naslovnika nikdar ne dosepe v nevtralni obliki, saj je vedno vpeta v kontekst; podobno torej literarno besedilo pride do bralca vdelano v paratekstualni prostor. Percepcija samega parateksta kot izjave⁷⁷ omogoča vpogled ne le v avtorske (sporočevalčeve, govorčeve) namene, pač pa tudi v podobo drugega vpletenega v dialog: v bralca oziroma publiko. Kot je dejal Bahtin, namreč v zgodovini literature obstajajo konvencionalne in polkonvencionalne formule, kako se obračati k bralcu ali poslušalcu, in prav tako obstajajo konvencionalne in polkonvencionalne podobe fiktivnih avtorjev, urednikov in najrazličnejših tipov pripovedovalcev. Caturla Viladot zato pravi, da se vsaki (diskurzivni) zvrsti prilega posebna oblika parateksta (prav tam: 54–56).

Zadnja ugotovitev je nemara perifraza vsega, kar sem izčrpnje skušal pokazati v tem poglavju. Hipertekstualnost predgovorov in njihovo razvojno povezanost v model ali paradigmo Caturla Viladot sicer razloži z medbesedilnostjo, a lahko bi dejali, da govori o isti problematiki: »Predgovori in epilogi kot obsežnejša besedila ne ponujajo samo medbesedilnih referenc, temveč tudi številne

76 Bourneuf in Ouellet opažata, da se Cervantesov roman *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* »uglasi« na podlagi začetnega prizora, ki sicer temelji na (pričakovani) žanrski topiki (1985: 57).

77 Caturla Viladot torej predlaga dvojno obravnavo predgovora, a ne le v smislu bodisi ločenosti bodisi neločljivosti od besedila. V njegovi interpretaciji Bahtina bi lahko videli idejo, da nekateri primeri parateksta – ravno predgovor – delujejo *tako kot* literarno delo. Avtor to trditev razvija v smeri pragmatike, sam pa bi jo razumel kot možnost samostojnega literarnega oziroma umetniškega učinka predgovora, ki zaradi tega in takšnega učinka ni nič bolj in nič manj integralni del literarnega dela kot celote ter prav tako ne terja žanrske opredelitve.

parafraze ter interpretacije besedil in književne tradicije, med katera seveda sodijo tudi tista, ki so lastna posameznim žanrom.« (prav tam: 57)

Porqueras Mayo je zbližanje med sekundarnim in primarnim besedilom utemeljil s predpostavko o permeabilnosti predgovora; slednji se namreč navzema značilnosti in tona »svojega« besedila. Genette trdi, da je paratekst podrejen »svojemu« besedilu in da ta funkcionalna dimenzija bistveno določa njegova videz in izraznost ter nasploh njegov obstoj. Porter Abbott je izpostavil, da moramo paratekst, če ta vpliva na percepcijo (primarnega) besedila, jemati kot del pripovedi. Vpliv parateksta na besedilo seveda najdemo že v Genettovi osnovni opredelitvi, saj paratekst »svoje« besedilo zastopa in mu zagotavlja obstoj. Toda opisani vplivi – med katerimi le iz Genettove razlage lahko (posredno) razberemo tudi določeno mero vzajemnega vplivanja, kajti Porqueras Mayeva permeabilnost je enostranska – se nanašajo le na informativnost: podatek o starosti avtorja, pozitivna kritika, žanrska opredelitev ipd. Caturla Viladot pa govori o *intonaciji* in *poudarkih*; te zadnje lahko jemljemo tudi za faktografske, medtem ko je intonacija stvar sloga, morda naklona ali, če si vnovič izposodim Genettov termin, prevladujočega *režima* v paratekstu. Na prvi pogled se zdi nekam psevdoznanstveno označiti predgovor za »resnega«,⁷⁸ kaj šele za »manipulativnega«, a iz opisane razlage je mogoče skleniti, da temu ni čisto tako. Navsezadnje se ji prilega tudi manierizem predgovora, s katerim sem se ukvarjal na primeru *Don Kihota*.

Vprašanje ilokucijske sile, s katero se Genettova naratološka analiza dotakne jezikoslovne pragmatike,⁷⁹ priča o funkcionalni naravi parateksta. A drugače kot prostorski, časovni, vsebinski in pragmatični elementi, ki so stvar svobodne in hkrati izključujoče izbire (denimo da je predgovor vedno peritext in je *bodisi* avtorski *bodisi* uredniški), funkcije parateksta niso enotne in ekskluzivne. So razvejane, empirično ugotovljive in je treba o njih sklepati induktivno, po posameznem žanru ali celo po posameznih primerih. Edina možnost za razvrstitev tako izhaja iz odnosov med vsebinsko in formalno podobo parateksta ter njegovimi funkcijami (Genette, 1987: 18). A celo tu Genette omenja, da je prakse in snov parateksta pogosto mogoče prikazati kot konvencije.

Tipologijo predgovora predstavljam v naslednjem podpoglavju in kljub ne-strinjanju z izključno strukturno obravnavo predgovora ostaja eno mojih

78 Genette je, ko je predgovore razdelil na resne in fiksijske, to povsem odkrito priznal.

79 Pragmatike kot veje jezikoslovja. Pragmatični status [*statut pragmatique*] parateksta po Genettu namreč zadeva avtorstvo oziroma »produkcijsko silo« parateksta, gl. zgoraj.

pomembnejših teoretskih izhodišč, saj je brez dvoma najtemeljitejša. Določene vrzeli v njej, ki jih bom nakazoval sproti, so posledica razumevanja parateksta izključno na besedilni ravni – če to opišem z besedami Alojzije Zupan Sosič. Takšno (torej Genettovo) razumevanje namreč paradoksalno nasprotuje stališču, ki je njegovi študiji, sploh zaradi razvrstitve predgovorov po funkcionalnih kriterijih, vendarle očitno: da je namreč paratekst bolj učinek kakor predmet oziroma besedilo. Je celo, kakor pravi, »stek učinkov«, ki se mu zdijo pomembnejši od »raznolikosti njihovih podob« (prav tam: 8). Problematični, četudi metodološko zglednejši, so poenoteni kriteriji, ki opišejo strukturo in učinke, a ne doprinesejo ničesar k tistemu, kar konvencionalne paratekstualne elemente, na prvem mestu predgovor, izvija iz primeža konvencije.⁸⁰

Kar Caturla Viladot (2005) pokaže vsaj posredno, ko paratekstu pripiše intonacijo, Andrea Del Lungo predstavi kot izhodišče za razvoj oziroma dodelavo Genettove teorije: treba bi se bilo usmeriti v konotativne in semantične dimenzije parateksta (2009: 111). Del Lungo sicer za resnični paratekst šteje zgolj peritekst po Genettu, s čimer iz paratekstualnega prostora izloči poleg epiteksta tudi kontekst, a obenem poudarja, da bi morali – v okviru izdanega literarnega dela – paratekst jemati predvsem kot prostor prehoda in povezanosti, ne pa kot formo.

V Genettovi opredelitvi parateksta – s poudarkom, vnovič, na predgovoru – Del Lungo vidi četvero težav. Prvič, prehodni [*transitoire*] status parateksta, ki pa ga gre razumeti po eni strani v časovnem smislu (»*transitoire*« kot minljiv) in po drugi strani v smislu »obljudenosti«. Ne le avtor in urednik, tudi kritika s paratekstom pridobi »priviligirani prostor za presojo, pogosto pa prav za vrednostne sodbe« (prav tam: 102). Druga težava je v preširoki časovno-prostorski zamejitvi parateksta, tretjo pa pripisuje neupoštevanju specifik odnosa med paratekstom in tekstom, zlasti kar zadeva žanr oziroma vrst primarnega besedila in zgodovinski razvoj sekundarnega:

Paratekst – še posebej pa peritekst – v različnih literarnih žanrih namreč nima enakega statusa niti istih funkcij, Genette pa ga, v skladu s svojo tipološko vizijo, najpogosteje šteje za poenoten predmet proučevanja, četudi s tem zanemari razlike v tistih delih svoje študije, ki so najbolj zgodovinski. (prav tam: 103)

Ravno ta vidik sem poskušal obdelati v prejšnjem poglavju, kajti z njim bo povezana problematika romanesknega predgovora v 18. stoletju. Del Lungo

80 Genettov edini odgovor je namreč metafikcijskost (nekaterih) predgovorov.

opozarja na fikcijskost kot romaneskni režim kakor tudi na delitev oziroma razkorak med avtorstvom in pripovedovalcem – kar deloma opiše že Susan Sniader Lanser. Četrto problemsko izhodišče v zvezi z Genettovo teorijo pa je manj posledica nezadostnih metodoloških nastavkov in prej odsev nevhvaležnosti tematike parateksta za kakršnokoli teoretiziranje; pa čeprav se Genette tega deloma zaveda:

Ta [Genetteova] knjiga ni nobena natančna analiza, pač pa [Genette] oblikuje enormen in malodane dokončen korpus referenc na ta način, da vanj vseskozi vgrajuje primere in nasprotne primere; zato jo lahko bremo kakor sprehod skozi obdobja in skozi različne rabe paratekstov, med katerim se teoretska namera povsem umakne duhu učenosti in skorajda filološkemu užitku. (Del Lungo, 2009: 103)

Če se nenazadnje vrnem k semantični dimenziji, torej k pomenu oziroma polnompomenskosti predgovora, je vendarle treba opozoriti na Genettovo izrazito naklonjenost (čim izrazitejši) sekundarnosti parateksta: jamstvo za učinkovitost parateksta pri njegovih funkcijah je njegova »prosojnost« (1987: 291), za morebitno neučinkovitost pa ne gre kriviti slabega branja oziroma razumevanja njegovih namenov, marveč dejstvo, da »paratekst včasih poskuša prestopiti meje funkcij, ki so mu podeljene, in se sam pojaviti na platnu, kar pa počne na škodo svojega besedila.« (prav tam: 376) Potemtakem naj bi, kot v izhodišču razmišlja tudi Del Lungo (2009: 101), obstajal predvsem »zgledni paratekst«, ki opravlja nalogo in prenaša avtorsko sporočilo, ne da bi zastiral »svoje« literarno delo, ter se diskretno umakne oziroma ga bralci vedno lahko odmislimo.

* * *

Genette tipologijo predgovora izpelje iz predgovorne instance [*instance préfacielle*] (1987: 164), vzporednice lastnemu terminu pripovedna instanca. Ta je utemeljena na troravninskem dojemanju pripovedi (zgodba-pripoved-pripovedovanje) in je povezana s pripovedovanjem [*narration*], ki označuje proces nastajanja pripovedi. Analizo pripovednega diskurza Genette osnuje na treh kategorijah: čas, naklon in glas.⁸¹ Čas in naklon opisujeta odnos med zgodbo in pripovedjo, glas pa odnos med pripovedovanjem in pripovedjo ter hkrati med pripovedovanjem in zgodbo.

81 Glede na to, da Genette (1972: 74–76) terminologijo prevzema po Todorovu, ta pa je v analizi pripovednega diskurza uporabil poimenovanja za glagolske kategorije, bi bilo *voix* (*active* ali *passive*) točneje prevesti kot (*tvorni* ali *trpni*) način, a je iz očitnih pomenskih razlogov jasno, da je v tem primeru ustrežnejši dobesedni prevod; celo kot metafora.

Pripovedna instanca označuje pripovedovalca, vendar ne le osebe, temveč tudi okoliščine pripovedovanja: čas pripovedovanja, pripovedno raven in vključenost pripovedovalca v zgodbo. Pripovedovanje je v odnosu do zgodbe lahko naknadno: pripoved o preteklih dogodkih, ki so običajno precej oddaljeni od trenutka pripovedovanja; predhodno: napovedovalna, lahko preroška pripoved; sočasno: pripoved nastaja vzporedno s pripovedovanimi dogodki ali z neznatnim zamikom; ali vrinjeno: pripoved v zaključenih sklopih sledi zaključenim sklopom zgodbe (denimo v pisemskem romanu) (Genette, 1972: 229).

»Osebo« pripovedovalca pa Genette opredeli glede na pripovedovalčevo navzočnost v zgodbi in glede na pripovedno (diegetsko) raven. Če pripovedovalec nastopa v zgodbi, ga imenuje homodiegetični, če se v zgodbi ne pojavi, pa je heterodiegetični. Avtodiegetični je pripovedovalec, ki ni le lik, pač pa protagonist zgodbe; denimo v avtobiografski pripovedi. Pripovedovalec je ekstradiegetični, če se nahaja v okvirni zgodbi (kot denimo Šeherezada), njegova pripoved pa predstavlja (intra)diegetično pripovedno raven. Če pripovedovalec, ki se nahaja na tej ravni – intradiegetični pripovedovalec –, tudi sam pripoveduje zgodbo, je njegova, dvakrat uokvirjena pripoved, metadiegetična (prav tam: 256).⁸² Nazadnje pa Genette s pripovedno instanco poveže tudi pripovedovalčeve funkcije⁸³ in po analogiji to stori tudi s predgovorno instanco, le da v tem primeru funkcionalne dimenzije predgovora utemlji neposredno na pripovedni strukturi.

Predgovor po Genettu: tipi in funkcije

Za Genetta je predgovor [*préface*] vsakršno liminarno avtorsko ali alografsko besedilo, ki govori o besedilu, katero se nahaja pred ali za njim. Opozoriti velja, da z generičnim terminom torej meri tudi na *postface*, ki označuje komentar ali opozorilo, umeščena na konec literarnega dela. Termin je težko prevedljiv; ne gre namreč ne za konec, ne za zaključek, ne za epilog. Zaključek pomeni razplet, pojasnilo ali razlago, medtem ko konec pomeni zadnjo stran ali poved ne glede

82 Iz Genettove tipologije izhaja pomembno dejstvo, da védenje pripovedovalca o zgodbi, torej informacije, s katerimi razpolaga, ne zadevajo pripovednega glasu oziroma pripovedne instance, temveč so predmet *fokalizacije*, gledišča, žarišča ali perspektive. Genette ta vidik namreč opiše v kategoriji naklona, saj zadeva odnos med zgodbo in pripovedjo. S tem ustrezno razloži primere, v katerih je (slovnično) prvoosebna pripoved hkrati (vsebinsko) vsevedna (1972: 259).

83 Pripovedna [*fonction narrative*], režijska [*fonction de régie*], sporočanjška [*fonction communicative*], pričevanjška [*fonction testimoniale/d'attestation*] in ideološka [*fonction idéologique*] funkcija (Genette, 1972: 261–263).

na to, ali ti zaključujeta pripoved ali ne (prim. Zupan Sosič, 2017: 150; Abbott, 2002: 52). Zaključek je sklepni del na receptivni, konec na besedilni ravni, ne vsebujeta pa ne eden ne drugi ekvivalenta predgovoru kot delu začetka. *Postface* kot komentar ali opozorilo je končni na besedilni ravni, na receptivni ravni pa je zgolj varianta predgovora, neke vrste *post-scriptum*. Genette torej umevanja predgovora ne približa receptivni opredelitvi,⁸⁴ marveč zgolj razširi besedilno.

Kar zadeva čas nastanka predgovora, izhaja iz predpostavke, da je predgovor praviloma napisan pozneje kot primarno besedilo. Ta »zdravorazumska norma« ni vselej preverljiva, a je tudi brezpredmetna, saj vse funkcije predgovora pridejo do izraza izključno ob stiku z bralcem, zato je merodajen le trenutek izdaje. Glede tega je, po analogiji z vsemi parateksti, mogoče govoriti o treh kategorijah predgovora, ki pa so, kot bomo videli, tudi funkcionalno odločujoče: izvorni predgovor [*préface originale*] je nastal hkrati z besedilom. Naknadni predgovor [*préface ultérieure*] je nastal kot predgovor h kasnejši izdaji in ta okoliščina mu daje posebno pragmatično dimenzijo; večinoma je odsev prve recepcije. Zapoznili predgovor [*préface tardive*] je predgovor k mnogo kasnejši ponovni izdaji dela ali pa tudi izvorni predgovor k delu, ki dolgo ni dočakalo izdaje; v vsakem primeru je takšen predgovor »zrejša refleksija« o besedilu (prav tam: 177–178).

V pripovednem besedilu Genette v okvirih pripovedne instance govori o osebi pripovedovalca. V primeru predgovora je termin dialoške, komunikacijske narave, kot bi želel namigniti na izrazito funkcionalnost predgovora: o sporočevalcu, ki pa je sicer delikatno vprašanje, kot pravi. Prologiste že uvodoma deli na »resnične in ostale« (mene zanimajo predvsem zadnji) in tipološko se zelo razlikujejo, sploh pa je njihova (naratološka!) identiteta v določenih primerih kompleksna, dvoumna in celo nedoločljiva (prav tam: 181). Genette prologistu pravzaprav odreka status pripovedovalca in s tem tudi predgovoru status pripovedi.

Sporočevalca opredeli glede na vlogo v odnosu do dela, katero predgovarja. Predgovor je avtorski [*préface auctoriale/autographe*], če je domnevni avtor predgovora hkrati resnični ali domnevni avtor besedila; aktorialni [*préface actoriale*], če je avtor predgovora oseba, ki nastopa v zgodbi primarnega besedila; in alografski [*préface allographe*], če gre za povsem tretjo osebo. Delitev na »resnične in ostale« prologiste pa povzema s kategorijo režima. Predgovor

84 Slednjo pripisuje kvečjemu nejasni meji med koncem predgovora in začetkom primarnega besedilo, kar pa je po njegovem mnenju relevantno skoraj izključno v predguttenbergovski dobi (gl. prejšnje poglavje).

je avtentičen, če dejstvo, da ga je mogoče pripisati resnični osebi, potrjujejo vsi indici v samem paratekstu, enak kriterij pa, *mutatis mutandis*, velja tudi za apokrifni predgovor in za fiktivni⁸⁵ predgovor (prav tam: 181–182). Fiktivni predgovor je pripisan izmišljeni osebi, apokrifni pa je zlagano pripisan resnični.

Devet tipov predgovorov, ki jih Genette označi s črkami abecede (1987: 181–197), nastane kot kombinacija vloge in režima sporočevalca, zgolj dopolnjujejo pa jih ostale omenjene okoliščine.

Tip A je *avtentično avtorski predgovor* [*préface auctoriale authentique*]. Pisec predgovora je – eksplicitno ali implicitno – tudi avtor romanesknega⁸⁶ besedila. Obstajajo variante, a ne vplivajo na status: avtorju predgovora se ni treba vselej podpisati, če je iz predgovora jasno, da je sam tudi avtor besedila. Besedilo in predgovor sta lahko anonimna, a je iz predgovora razvidno, ali je njegov pisec tudi oseba v romanu. Roman je lahko napisan pod psevdonimom in predgovor ni podpisan, a je avtorstvo vnovič implicitno in razberljivo. Še največkrat se avtor podpiše, če ima besedilo sicer homodiegetičnega pripovedovalca: da ne bi predgovora pripisovali pripovedovalcu romana. Pri pikaresknem romanu je to skorajda pravilo.

Pokažeta pa se pri tem tipu dve ustaljeni varianti in obema je že s poimenovanjem pripisana funkcija, čeprav gre pri prvem predvsem za učinek. Načeloma avtorju namreč ni treba posebej poudarjati samoumevnega, torej da je literarno delo, pred katerim stoji njegov predgovor, njegovo. Zadošča že, da o njem govori kot o svojem oziroma da o njem ne govori, kot da ni njegovo. Takšen predgovor predstavlja tip A1 – *prevzemalni avtentično avtorski predgovor* [*préface auctoriale authentique assumptiv*].⁸⁷

Obstajajo pa še drugi avtentični predgovori, katerih deklarirani avtor je tudi

85 Fiktivni predgovor [*préface fictive*] je torej tisti, katerega avtorstvo je pripisano izmišljeni (literarni) osebi; treba ga je razlikovati od fikcijskega predgovora [*préface fictionnelle*], katerega tipološke in (kratkotralno) vsebinske poteze nedvoumno pričajo o njegovi fikcijskosti oziroma »neresnosti«. Vsak fiktivni predgovor je fikcijski, ni pa vsak fikcijski predgovor nujno fiktivni (gl. spodaj).

86 Iz očitnih razlogov uporabljam »romaneskno besedilo« oziroma »roman« kot sinonim za primarno, literarno besedilo.

87 Tu se pokaže vrzel, h kateri se v nadaljevanju še vrnem. Genette ne opiše očitnih razlik med avtorskimi predgovori denimo k Lizardijevemu *Periquillu Sarnientu* ali Prévostovi *Manon Lescaut* na eni ter avtorskimi predgovori k Zolajevemu *Vzponu Rougonovih*, Pérez Galdósovi *Misericordii* ali Vergovim *I Malavoglia* na drugi strani. Prevzemalnost, avtentičnost in avtorstvo pri nobenem niso vprašljivi, a prva dva je povsem mogoče opisati kot literarna, medtem ko so drugi trije naturalistično-veristični ekspozéji o eksperimentalnem romanu.

dejanski avtor teksta, a se skriva za bolj ali manj fiksijsko masko. Deklarirani (in hkrati dejanski) avtor predgovora zanika – »ne da bi nas v to prav posebej prepričeval,« dodaja Genette (prav tam: 188) –, da bi bil tudi avtor literarnega besedila. Temu predgovoru je posebna funkcionalna dimenzija inherentna in je včasih sploh edina funkcija tega (pod)tipa; Genette ga poimenuje A2: *tajitveni avtentično avtorski predgovor oziroma kriptoavtorski oziroma psevdoalografski predgovor* [*préface auctoriale authentique dénégative / crypto-auctoriale / pseudo-allographe*].

Psevdoalografski predgovor – v katerem se avtor prikazuje kot tretja oseba, ki je zgolj prologist, nikakor pa ne avtor primarnega besedila – je torej tip, ki ustreza vsem tako imenovanim avtorskim maskam »zgolj« najditelja rokopisa ali korespondence in nenazadnje (vsaj napol) tudi *Don Kihotovega* očima.⁸⁸

Tip B je *avtentično alografski predgovor* [*préface allographe authentique*], katerega vselej eksplicitno poimenovani pisec predstavlja tuje delo. Obstajajo sicer primeri »uredniških« opozoril, katerih avtentičnost je včasih sumljiva in se spogledujejo s tipom H (gl. spodaj), vendar zgolj sum za zanikanje avtorstva (vsaj po Genettovem mnenju, prim. prav tam: 191) ne zadošča.

Tip C je *avtentično aktorialni predgovor* [*préface actoriale authentique*] in je tako rekoč rezerviran za biografski ali eventualno dokumentarni roman. Resnična oseba torej napiše predgovor k svoji biografiji, ki jo je napisal nekdo drug.

Tip D je *fiktivno avtorski predgovor* [*préface auctoriale fictive*]. Domnevni avtor besedila in pisec predgovora morata biti ena in ista izmišljena oseba, vendar pa pisec predgovora ni hkrati tudi literarna oseba v primarnem besedilu. Kot edini primer nasploh Genette navaja Walterja Scotta, ki si je izmislil »vmesno figuro«, fiktivnega avtorja večine svojih romanov, Laurencea Templetona, ki pa ni Scottov psevdonim, ampak je fiktivni prologist, ki prevzema avtorstvo primarnega besedila.

Tip E je *fiktivno alografski predgovor* [*préface allographe fictive*]. Pisec tega predgovora je fiktiven, avtor teksta prav tako, vendar sta različni osebi. Možna varianta je fiktivni prologist v besedilu resničnega avtorja: Víctor Goti v Unamunovi *Megli*.

Tip F je *fiktivno aktorialni predgovor* [*préface actoriale fictive*]. Literarna oseba iz romana je pisec predgovora k romanu, v katerem je praviloma protagonist in prvoosebni pripovedovalec, ki s tem prevzema avtorstvo.

88 Meja med tipoma A1 in A2 je meja za fiksijskost in literarnost predgovora, a tudi fikcija ima več ravni intenzivnosti.

Tipe G, H in I, apokrifne predgovore, Genette omenja samo iz metodoloških razlogov – za jasnejše razlikovanje med fiktivnimi in apokrifnimi –, dodaja pa tip J, v katerega uvršča »dvoumne predgovore«. Dvoumnost je posledica strukturne nedoločljivosti ali, ravno obratno, sovpadanj. V ta tip naj bi sodili predgovori k avtobiografskim tekstom, ki so lahko hkrati avtorski in aktorialni (A+C), dialoški predgovori oziroma predgovori v dialogu, ki so hkrati avtorski in alografski, saj si avtor pripoved podaja ali z namišljenim (A+E) ali z resničnim sogovornikom (A+H). Nazadnje pa v tej kategoriji najdemo še primere predgovorov, ki nihajo med prevzemalnimi in tajitvenimi. Do nedoločljivosti pisca oziroma sporočevalca včasih pride tudi zaradi tajitvenega prologista (torej takšnega, ki prevzema zgolj avtorstvo predgovora, ne pa tudi romana), če ta prologist ni le anonimen, temveč v predgovoru tudi ni mogoče najti nobenega indica, po katerem bi ga z gotovostjo lahko ločili od (dejanskega) avtorja romana in ga označili za fiktivno alografskega.

Kot lahko vidimo, je Genettova tipologija predgovorov pravzaprav tipologija prologistov, slednjim pa sta pri opredelitvi predgovornih funkcijah dodani še komponenti mesta in časa nastanka predgovora. Genette opozarja, da funkcije niso vselej določljive in enotne; naknadni predgovor, denimo, lahko zapolni vrzel, ki jo je pustil izvirni predgovor, sploh če ga v prvi izdaji ni bilo. Obenem so določene funkcije bolj temeljne od drugih; v tem pogledu je izvirni predgovor (A1) tudi predgovor *par excellence*. Iz naštetih devetih tipov izpelje šest funkcionalnih tipov.

Iz tipa A1 izpelje štiri funkcionalne tipe: izvirni avtentično avtorski prevzemalni predgovor, izvirno avtorsko končno opozorilo,⁸⁹ naknadni avtorski predgovor in zapoznili avtorski predgovor. Tipa B in C dajeta funkcionalni tip avtentičnega alografskega oziroma aktorialnega predgovora. Vsi ostali tipi, torej A2, D, E, F ter G, H in I pa sodijo med fikcijske predgovore [*préfaces fictionnelles*]. Dodatni, morda najzanimivejši tip J torej izpušča, funkcionalno relevantni pa sta zame dve modaliteti: izvirni predgovor, ki združuje vse zgodovinske, »tradicionalno-konvencionalne« vloge predgovora, ter fikcijski predgovor.

Izvirni predgovor

Izvirni predgovor je, skladno z zgornjo tipologijo, izvirni prevzemalni avtentično avtorski predgovor, njegova poglavitna funkcija pa je zagotoviti besedilu ustrezno branje, torej zagotoviti branje nasploh in hkrati zagotoviti, da bo

89 Zgolj provizorično prevajam termin »*postface*«.

branje ustrezno. Funkcionalna podoba takšnega predgovora je neločljiva od dejstva, da je *avtorski* – ker je avtor glavni in praktično edini, ki si želi ali terja ustrezno branje –, da je *izvirni* – v izdaji, poznejši od prve, bi utegnilo biti prepozno – in da je vselej preliminarne narave, torej da stoji pred začetkom romanesknega besedila in pojasnjuje, zakaj in kako ga brati. Po tem ključu je mogoče razdeliti tudi njegove funkcije, pri čemer predgovor deluje usmerjevalno in vselej kaže na literarno delo.⁹⁰

Vzročna pojasnila izvirnega predgovora se vrtijo okoli *captatio benevolentiae* in tudi Genette jih pripisuje retoričnemu aparatu predgovora, v tem izseku pa je njegova teorija dejansko parafraza Curtiusove. Predgovor pritegne bralčevi naklonjenost in pozornost, nato pa ju skuša obdržati. Lažna skromnost je nujna, vrednotenje ne sme biti preveč neskrupulozno ali preopazno; čišlanje avtorja je prepovedano, prologist (torej avtor sam) sme pohvaliti le snov, tudi za ceno tega, da bolj ali manj iskreno razkrije nezadostnost in nevednost lastnega dela, češ, tudi če tematika presega njegove pisateljske sposobnosti, morate delo prebrati že zavoljo snovi. Njena pomembnost načeloma izhaja iz uporabnosti, ki je lahko dokumentarna, pričevanjska (da snov ne bo utonila v pozabo), intelektualna (ker goji veličino duha), moralna (ker goji krepost), religiozna ter socialna ali politična; prologist bo rad poudarjal tudi novost in modernost.

Precej pomembnejše je zagovarjanje resnicoljubnosti, ki je izjema v tem smislu, da se nanaša na romaneskno besedilo kot pripoved, torej vendarle na avtorjevo delo, in ne samo na snov, torej zgodbo. Drži pa, da sta resnicoljubnost in iskrenost stvar zavestnega delovanja, ne talenta, in ju je zatorej dopustneje izpostavljati. Čeprav je »pogodba o resnicoljubnosti« predmet zgodovinopisja in avtobiografije,⁹¹ fikcija ni povsem izvzeta, kljub temu da je takšna pogodba pogosto ali skoraj praviloma ironična.⁹²

Naslednjo funkcijo izvirnega predgovora pa lahko vzamemo za manieristično ustalitev in sočasni prevrat eksordialne topike v romanu: Genette jo poimenuje funkcija strelovoda [*paratonnerre*] (1987: 210). Njena paradoksalnost je

90 Izrazito in kajpak upravičeno »vektorskost« vseh teoretičnih opredelitev, ne le Genettove, želim v tej študiji dopolniti zgolj z enim, a vendar bistvenim opažanjem: kako to še ne pomeni, da predgovor ne kaže na nič drugega.

91 Prim. Lejeune (1996).

92 Genette strukturno ločuje pogodbo o resnicoljubnosti od fikcijske pogodbe: (domnevna) resnicoljubnost romaneskne pripovedi je namreč razlog, zakaj brati roman, medtem ko ekspliciten ali impliciten namig na njegovo fikcijskost, ki jo bralec jemlje na znanje (čemu pravimo fikcijska pogodba), vendarle usmeritev, kako ga brati; gl. spodaj.

seveda premišljena, kajti avtor praviloma in ne brez razloga sleherno omembo lastnih zaslug in talenta poveri tretji osebi – večinoma sumljivemu alograf-skemu prologistu –, medtem ko si snov romana dovoli opevati tudi krepko čez mero. Strelovod je potemtakem avtorska nevtralizacija teh superlativov z opozarjanjem na lastne napake in na pomanjkanje pisateljskih spretnosti. Cervantes, ki sem ga v prejšnjem poglavju predstavil kot prototip, je pri tem uravnoteženju eksemplaričen: »Brez prisege mi lahko verjameš, da bi bila, če bi bilo po mojem, ta knjiga, otrok razuma, najlepša, najiminitnejša in najpametnejša, kar si jih lahko mislimo. Vendar pa nisem mogel kršiti naravnega reda; po njem namreč sleherna stvar zaplodí sebi enako.« (Cervantes, 1973: 5)

Genettovo prepričanje je, da vrednotenjska retorika ločuje vsebino od njene obdelave. Predmet je vselej hvalevreden, obdelava pa je nevedna hvale (1987: 212) in, kot smo videli, celo predmeta.

Ampak argumenti, zakaj brati delo, so sčasoma iz predgovora prešli drugam, in sicer na račun informativnosti⁹³ in usmerjevalnosti predgovora. Iz vprašanj (in odgovorov), kako brati delo, naj bi postalo razvidno tudi, zakaj ga brati, kajti potem ko je avtor pojasnil, kako brati njegovo knjigo, bo bralec le stežka odvrnil, dasi zgolj pri sebi, da je ne bo bral. *Kako* je pogosto posredna oblika za *kaj*, in ker predgovor svojih funkcij ne opravlja le prek neposrednih navodil, velja tudi obratno: tudi navodila, *kako* brati, so lahko podana v obliki ali, še boljše, pod krinko informacij, ki v resnici naznanjajo *kaj* bomo brali. Kako (drugače) brati pripoved o plemiču iz Manče, če je avtor (predgovora) samo njegov očim? Kako (drugače) brati Lesageovega *Gila Blasa* in konec koncev tamkajšnji fiktivno aktorialni predgovor, če avtor v (prevzemalnem) izvornem predgovoru pripomni, da v Kastilji, tako kot v Franciji, najdemo zdravnike, ki bolnikom malo preveč puščajo kri, ter iste pregrehe in ista čudaštva?

Modalna pojasnila oziroma usmeritve, kako brati [*les thèmes du comment*] (prav tam: 214–215), po Genettu nudijo vpogled v nastanek dela. Izvirni avtorski predgovor lahko pripoveduje o izvoru ter okoliščinah in stopnjah nastajanja in izdaje, posebno vlogo pa igra v literarnih delih z zgodovinsko ali legendarno tematiko, kjer razkriva vire; »čista« fikcija je namreč neodvisna od virov. Posebna vrsta navedbe vira v predgovoru so tudi zahvale osebam ali institucijam, ki so bile tako ali drugače v pomoč avtorju pri pripravi, pisanju ali izdaji knjige,

93 Informativnosti pa ne smemo zamenjevati s pojasnjevanjem ali ekspozičijo v tradicionalnem smislu. Kot bomo videli, bi bilo Genettovo informativnost v večini primerov bolje zamenjati kar s pripoved(nost)jo predgovora, torej z opažanjem, da predgovor kljub vsemu *je* pripoved.

najsi gre za informacije, nasvete ali kritiko, moralno, čustveno ali finančno podporo, (ne)potrpežljivost ali pa, kar je zelo zgovorno, diskretno navzočnost ali izrazito odsotnost.

Zahvala je sama po sebi resda drug paratekst. A vloga (izmišljenega) prijatelja, ki mu gredo zasluge, da je delo ugledalo luč sveta, ali denimo vloga (še kako resnične) inkvizicije pri tem, da je tako dolgo ni ugledalo, pa seveda sodijo sem. V obeh primerih gre lahko za zelo prikrito obliko hvale (avtor, ki ima toliko prijateljev, že ne more biti slab!) ali celo za reklamno strategijo: lažna trditev, da je roman dejansko prevod, najpogosteje iz angleščine, je bila pogosta tržna praksa v (anglofilmskem) 18. stoletju (prim. Montandon, 1999: 19).

Pogodba o resnicoljubnosti je bila predmet snovi, fikcijska pogodba pa je predmet njene obdelave ali izpeljave (Genette, 1987: 219). Tod se predgovor vrača k eni svojih izhodiščnih funkcij: je prag med empirično stvarnostjo in literarnim svetom, in sicer visok in opremljen z opozorilnim znakom zoper morebitno skušnjavo, da bi v osebah in dogodkih iskali resnične; izraz za tovrstno »bralsko zmoto« je aplikacija.⁹⁴ Fikcijska pogodba kot funkcija izvirnega predgovora tako deluje kot konvencija o dvojni naravi fikcijskosti, ki se je bralec (bolj ali manj) zaveda.

Princip je opisalo veliko teoretikov. Ingarden je dejal, da je realnost v literaturi kvazirealnost, ki je navidezno podobna pravi realnosti, sicer pa je fiktivna (Kos, 2001: 29). Iser je literarne svetove poimenoval »kot da svetovi«, med njimi in resničnim pa obstaja razmik ali vrzel. Doležel (1986) je v teoriji možnih svetov utemeljil, da je nabor izmišljenih svetov neomejen in raznovrsten. Ontološko so homogeni in so empiričnemu svetu dostopni s pomočjo sistema informacij. Eco (1999) pa je to opisal s fikcijskimi svetovi kot parazitskimi v resničnem svetu: bralec namreč dopolnjuje branje fikcijskega sveta s sklepanjem, pri katerem se zanaša na izkušnje in védenje o realnem svetu.⁹⁵

Genette vse opozorilne indice o dvojni naravi fikcijskosti romanesknega besedila, ki jih najdemo v predgovorih, omenja kot avtonomne formulacije fikcijske pogodbe in meni, da so se od predgovora osamosvojile šele pred nedavnim (1987: 221). Če je eksplicitna in ne gre le za nekaj, glede česar se vsi teoretiki strinjajo – da se namreč bralec dvojne narave fikcijskosti zaveda –, je

94 Njena najpreprostejša oblika je pripisovanje etosa in čustev literarnih oseb avtorju, čemur Alain Juranville (1984: 459) pravi nevrotično branje, po katerem se »avtor prelevi v subjekt, ki naj bi vedel vse«.

95 Danes ima teorija možnih svetov iz pragmatičnih razlogov ustaljeno formulacijo s pravno veljavnim pomenom: da je »vsakršna podobnost z resničnimi osebami in dogodki zgolj naključje«.

torej mogoče reči, da se je fikcijska pogodba razvila kot predgovorna konvencija. Fikcijsko pogodbo v predgovoru sicer Genette vidi v povezavi z žanrsko opredelitvijo – »to je/ni roman« –, ki je še toliko običajnejša v 18. stoletju: sta komplementarni in celo pleonastični, če le nista kontradiktorni.⁹⁶ Trditve in demantije je sicer treba jemati s ščepcem soli, saj ima zanikanje »vsakršne podobnosti itd.« od samega začetka dve funkciji: avtorja obvaruje pred posledicami morebitnih aplikacij, obenem pa bralce spodbuja k natanko temu početju.

Predgovor včasih narekuje vrstni red branja: kako naj beremo ter kaj in pod kakšnimi pogoji lahko preskočimo.⁹⁷ Vsebuje tudi podatke o kontekstu, zaradi katerih je (najpogosteje) roman videti kot delo v nastajanju, ki bo svojo polno podobo in z njo pravi pomen dobilo šele v razsežnostih, o katerih publika niti ne sluti (prav tam: 223).

Za Genetta morda najpomembnejša funkcija izvirnega predgovora je interpretacija (primarnega) besedila oziroma izražanje njegovega namena. Avtorska praksa, torej (le) tista, ki je razberljiva iz izvirnega predgovora, načeloma ni posebej subtilna in je povsem nedvoumna: bralcu vsiljuje nekakšno lastno teorijo, avtorsko interpretacijo, ki je prikazana kot najzanesljivejša, in v tem smislu je predgovor »instrument avtorske nadvlade«, ki pa je lahko kajpak tudi neiskren in manipulativen. Toda roman z vnaprejšnjo avtorsko sodbo je težko brati, ne da bi se interpretativni ključ vsiljeval in bralca primoral, da se do njega opredeli: bodisi ga sprejme bodisi ga zavrne, ne more pa ga odmisлити (prav tam: 227). Kot opaza del Lungo, namreč Genette v tej, najpomembnejši funkciji predgovora (pa tudi slehernega parateksta) izhaja iz predpostavke, da je avtorska odgovornost poroštvo za branje v dobri veri (2009: 104). Z avtorsko odgovornostjo je povezana tudi zvrstna opredelitev, predgovorna funkcija, ki je še posebej pomembna v romanu, saj ta teoretske definicije ni imel, in še posebej v 18. stoletju, ko se je na podlagi nekaj modelov, začeni z *Don Kihotom*, zvrstno artikuliral (Genette, 1987: 227).

Zadnja funkcija izvirnega predgovora je, kot pravi Genette, paradoksalna. V predgovoru avtor pogosto izraža iskrene ali hlinjene zadržke do pisanja takega predgovora, saj gre za težaško delo ali pa bo bralcu kvečjemu v breme; dober primer je Cervantesov prvi predgovor k *Don Kihotu*. Funkcija izmikavanja pomeni, da avtor v samem predgovoru podaja opravičila in ugovore zoper

96 Kot denimo pri Laclosu ali v nadomestnem predgovoru h *Cornelii Bororquii*; o obeh pišem v 5. poglavju.

97 Šolski primer bi bil Cortázarjev *Ristanc*, ki ga omenja tudi Genette.

predgovor (ali predgovore nasploh), češ da je preizčrpen, dolgočasen, predrzen, neuporaben. V manevru so očitni ostanki eksordialne topike, Genette pa govori konkretno o toposu »sovražim predgovore in vi jih tudi« in dodaja, da bo imel bralec ali kritik, ne brez razloga, takšne predgovore za indiskretne in sumljive; v njih se kažeta »govorniška pretehtanost in literarna koketnost« (prav tam: 237).

Ta funkcionalna dimenzija lahko določa kar celotno podobo predgovora in zopet razkriva njegovo zgodovinsko usidranost v retoriko. Lahko bi jo razložili s figuro *praeteritio*: avtor napiše predgovor rekoč, da ga ne bo pisal, ali pa v njem navaja, o čem vse bi lahko pisal oziroma o čem ne bo pisal, kar je še ena retorična figura, *recusatio*. Najeklatantnejša oblika izmikanja pa je pisati o nečem čisto tretjem.

Fikcijski predgovori

Izvirni predgovor ter nasploh vse prevzemalne avtorske in tudi avtentično alografske predgovore kljub različnemu sporočevalcu povezuje »resnost« v sporočanju oziroma v dialoški situaciji. Fikcijskim predgovorom, med katere sodijo tajitveni avtorski predgovor (tip A2) ter vsi tisti s fiktivno (D, E, F) in z apokrifno (G, H, I) predgovorno instanco, pa je skupen fikcijski ali »ludični režim«. To pomeni, da se od bralca kot naslovnika ne terja ravno, da bo status prologista kot sporočevalca jemal resno (Genette, 1987: 280–281). Ne gre za razkorak med strukturno in pomensko opredelitvijo tipa; niso denimo vsi avtentični predgovori tudi resni. Psevdoalografski predgovor (A2) je avtentičen na način, kot avtentičnost opredeli Genette: da je pisec predgovora (najsí bo anonimni ali psevdonimni) oseba, za katero se predstavlja, sledi iz vseh indicov v paratekstu. Če avtor zatrdi, da je zgolj našel in uredil korespondenco, je njegov predgovor avtentičen, saj se v njem predstavlja kot avtor. Ni pa »resen v diskurzu«, saj istočasno trdi, da ni avtor romana.

Opozoriti je treba, da gre pri tej delitvi pravzaprav za elementarno razločitev med fikcijo in lažjo, kajti lažn(iv)ost fikcije mora biti »nezavajajoča«. Laž je lastna nefikcijskemu (faktualnemu) diskurzu; če razkrijemo zavajajoči namen laži in jo prepoznamo kot laž, potem je spodletela. In če za fikcijo ne prepoznamo nezavajajočega namena, potem je spodletela njena poglobitvena lastnost, ki sem jo zgoraj povzel v funkciji fikcijske pogodbe ter ki ji Herman, Jahn in Ryan pravijo »fikcijska transakcija« (2008: 163–164): nekakšno obojestransko zavedanje fikcijskega, da je fikcijsko, in resničnega, da je resnično.

Genette z zgornjo definicijo »uradne fikcije« nakaže kontradiktornost parateksta oziroma včasih problematično uvrščanje predgovora med paratekste. Navzočnost fiktivnih in apokrifnih prologistov se zdi nasprotna splošnemu pravilu ali pričakovanju, da naj bi paratekst jemali dobesedno in kot tisto, za kar predstavlja. Apokrifnost predgovora je že po definiciji vezana na kasnejše odkritje ali priznanje ponaredek, njegova fikcijskost pa na vnaprejšnji preskok v izmišljeno vzporednost.

Prevzemalni avtorski ter avtentično alografski in avtentično aktorialni predgovori so resni zato, ker so resnična in verodostojna njihova pričevanja o odnosu med avtorjem in primarnim besedilom. Vsi ostali predgovori so fikcijski zato, ker vsak na svoj način (nezavajajoče, neprepričljivo) zavajajo glede avtorstva primarnega besedila. Njihova fikcijskost torej izvira iz nezavajajoče lažnega *pripisovanja* bodisi zgolj primarnega besedila (A2 – psevdolografski predgovor), bodisi tako primarnega besedila kot tudi predgovora (D, E, F – fiktivni predgovori), bodisi zgolj predgovora v nekaterih apokrifnih predgovorih.⁹⁸

Njihova glavna funkcija pa je prav njihova fikcijskost: imajo namreč nalogo, da primarno besedilo uvrstijo v fikcijo, in tu ne zadošča, da avtor razglasi, kako v resnici ni avtor romana. Fikcijo, ali fikcijskost, mora vzpostaviti ob pomoči fikcijsko prepričljivih detajlov; predgovor mora okrasiti⁹⁹ in najučinkovitejši način je posnemanje resnega predgovora z vso pripadajočo funkcionalno »mašinerijo«. Potemtakem je, tako Genette, poglobljena funkcija fikcijskih predgovorov ne le nadrejena, pač pa tudi udejanjena preko funkcij, ki posnemajo funkcije resnega predgovora (1987: 282).

Lahko bi celo dejali, da *pripovedovanje* o fikcijskosti ne zadošča, marveč je treba v predgovoru fikcijskost *prikazati*. Obenem pa, pod okriljem te fikcijske simulacije, (resničnemu) avtorju za masko fiktivnega ali alografskega prologista nič ne preprečuje, da ne bi v predgovoru povedal še česa, kar pa vendarle misli čisto resno: o (primarnem) besedilu, katerega resnični avtor je, ali pa pač – o svetu, ljudeh, življenju. Bralec ima potemtakem dve možnosti. Ali poskuša faktografsko dešifrirati to dvojnost ali pa ob branju predgovora sprejme postulat, ki mu Del Lungo pravi »sumničavo branje« [*lecture de soupçon*] (2009: 104).

98 Po vsem sodeč v Genettovi opredelitvi fikcijska pogodba ne velja za predgovor, čeprav je ena od njegovih funkcij. Predgovor je okvir ali pač mesto, kjer si bralec priključ v zavest fikcijsko pogodbo, a zgolj v obsegu, ki se nanaša na primarno besedilo. To je še en dokaz, da Genette predgovora ne šteje za literarno pripoved, četudi mu, v opisanih primerih, priznava fikcijski značaj.

99 Gl. primer *Don Kibota*.

Genettov funkcionalni opis fikcijskih predgovorov je vzporeden njegovi tipologiji. Tajitveni avtentično avtorski predgovor (A2) je fikcijski le v obsegu, ki se nanaša na primarno besedilo; »predstavlja« se kot alografski predgovor, še pogosteje pa kot zgolj uredniško opozorilo, zato mu Genette pravi tudi psevdouredniški (1987: 283). Primarnemu besedilu pripisuje (psevdo)dokumentarnost avtobiografije, dnevnika ali korespondence in avtorstvo pripisuje njihovim piscem. Tu torej zasledimo ekspozijsko funkcijo, saj na bolj ali manj slikovit način opisuje, kako je psevdourednik prišel do besedila, kar je moč primerjati s predzgodbo ali okvirno zgodbo, zato bi ga lahko šteli že za del romaneskne fikcije, čeprav je ta okvir v splošnem le preliminarne narave.¹⁰⁰

Genettov koncept predgovora kot parateksta se v tej funkciji najbolj približa tako Richardsonovemu predtekstu kot tudi strukturni prehodnosti, ki jo razberemo iz opredelitve Susan Sniader Lanser. Čeprav Genette izhaja iz ontološke ločenosti predgovora od romanesknega besedila in tudi od morebitne ekstrapoezijske pripovedi, nas pojav psevdourednika pripelje točno do začetka pripovedi na receptivni ravni.

Manj romaneskne in izraziteje posnemovalno uredniške pa so funkcije predgovora, ki prerastejo v uredniško topiko oziroma so izpeljava toposa najdenega rokopisa. Bodisi gre za navedbo »uredniških posegov« v rokopis – prevod in poenostavitev sloga, izpuščanje tako ali drugače oporečnih podrobnosti, celovita preureditev besedila ipd. – bodisi »urednik« pove le, da v rokopis ni posegal. Ti postopki so značilni zlasti za pisemski roman, medtem ko je v primeru psevdouredniških predgovorov v pikaresknem ali psevdovtobiografskem romanu pogost maneuver kratka biografija ali vsaj oris osebe domnevnega avtorja (Genette, 1987: 283–285). Genette sicer meni, da se funkcionalnost tovrstnih predgovorov odraža predvsem v posrednem ali neposrednem komentiranju, vrednotenju in presojanju besedila, ki ga kot »tuje« psevdourednik lahko pohvali, saj ga v primeru, da bi se izrekel za njegovega avtorja, ne bi mogel.

Fiktivno alografski predgovor pa, podobno kot tajitveni avtentično avtorski, posnema funkcije avtentično alografskega: pripisan je izmišljeni tretji osebi, ki je lahko poimenovana ali anonimna, a ima zmeraj drugačne biografske poteze, drugo identiteto kot avtor. Brez fiktivne identitete prologista bi bil tak predgovor namreč bodisi tajitveni avtentično avtorski bodisi avtentično alografski. Če torej avtor zatrjuje, da je našel rokopis ter ga samo uredil in dal v objavo,

100 Zelo dovršen ekstrapoezijski okvir ustvarja predgovorni aparat v *Periquillu Sarnientu*, gl. 6. poglavje.

je predgovor tajitveni avtentično avtorski. Če pa si predgovor prilašča (izmišljena) tretja oseba in je iz njenega poimenovanja ali orisa jasno, da ne ustreza avtorju, čigar ime je navedeno na naslovnici, ampak založnik ali urednik, je predgovor fiktivno alografski.

Kot simulacija tajitvenega avtorskega predgovora fiktivno alografski dobi izjemno pomembno funkcijo moralnega komentarja (prav tam: 292), saj med avtorjem, ki izza maske daje vedeti, da to ni, in besedilom, ki ga domnevno »zgolj objavlja«, umetno ustvari distanco, s katere naj bi bila moralna sodba objektivna. Obenem pa kot simulacija avtentično alografskega predgovora poskuša omajati ne toliko fikcijskost, pač pa literarno vrednost besedila. Čeprav ima besedilo v knjižni obliki status literarnega dela, tak predgovor pogosto nastavlja trditev »to je« oziroma »to ni roman« ali njune parafraze, s čimer samo posnema funkcijo izvirnega predgovora, v fikcijskem pa je omembe vredna njena nadgradnja. Če sta predgovora v *Nevarnih razmerjih* kontradiktorna prav zato, ker eden trdi, da je delo roman, drugi pa, da je korespondenca avtentična, je, denimo, v predgovoru k *Pepiti Jiménez* ena od predpostavk avtorja-urednika, da gre za fikcijo, ki je le literarno neprepičljiva:

In ker je kot celota nekaj romanu podobnega, četudi brez kakršnega koli zapleta, sem si spočetka predstavljal, da je morda gospod Dekan hotel preizkusiti svoj talent in ga je snoval v prostem času; a ko sem si stvar podrobneje ogledal, in ker v slogu opažam naravno preprostost, se zdaj že bolj nagibam k misli, da to sploh ni roman, marveč so pisma prepis resničnih pisem, ki jih je gospod Dekan raztrgal, zmetal v ogenj ali pač vrnil pošiljateljem. (Valera, 2011: 137)

Vmesni status bi, tako Genette, lahko opredelili kot »delo amaterja« (1987: 293).

Genette je prevzemalni avtentično avtorski predgovor vzel za »predgovor *par excellence*«, torej za najmočnejšo varianto izvirnega; po analogiji bi lahko dejali, da je fiktivno alografski predgovor fikcijski *par excellence*, saj je najdlje od dejanskega stanja in trikrat »nezavajujoče lažniv«: prologist je izmišljena tretja oseba, ki trdi, da ni avtor romana ali da roman celo sploh ni roman. Poleg tega združuje vse naštete funkcije, ki jih je tematsko mogoče povezati s funkcionalnima usmeritvama, kot ju nakaže Genette – (ne)moralnost in avtentičnost – in ki ju Béatrice Didier (1998: 56–57) za obdobje 18. stoletja vidi kot edina razloga, zakaj sploh napisati predgovor: »Dve tematiki se vztrajno vračata, četudi kot subverzija samih sebe: odnos med romanom in resničnostjo ter moralni namen dela.« Zagotovila o moralnosti in avtentičnosti pa še zdaleč niso glavni, morda niti ne pravi cilj predgovora. Avtorica omenja subverzivnost, ki

jo gre razumeti kot odnos do »resnega« predgovora, v okvirih fikcijskega pa bi bilo še preprosteje govoriti o (zgolj) ironiji – kot kratko malo slogovni potezi fikcijske pogodbe.

Ontološka vrzel med paratekstom in romaneksnim besedilom se, oksimorično, najbolj poglobi prav v primerih, ko sta si najbliže po režimu, fikcijskosti, ali po dovršenosti te fikcije kot neprepričljive in celo pričakovane »laži«. Fiktivno aktorialni predgovor je prav tako fikcijski, a ga s primarnim besedilom povezujeta ne le zgodba, temveč tudi ista diegetična raven. Razen v redkih izjemah namreč tak predgovor »pripada« junaku-prvoosebnemu pripovedovalcu: posnema kompleksnejše, a naravnejše okoliščine, v katerih je junak obenem pripovedovalec in avtor, torej okoliščine predgovora k avtobiografiji. Precej pomembna niansa pa je, da se na bralca obrača v svojstvu avtorja, ne pa protagonista, torej – če si prologalni aparat vnovič zamislimo kot pripovedni okvir – v vlogi ekstradiegetičnega homodiegetičnega pripovedovalca. To mu namreč daje možnost, da v primarnem besedilu svojo zgodbo popiše od začetka, kar storijo Gil Blas, Periquillo Sarniento in nenazadnje Lazarček, in ne začenja *in medias res*. Po Genettovem mnenju (1987: 294) je to inovacija, ki loči pikareskni roman od poprejšnje epske tradicije.

V podvojenem homodiegetičnem pripovedovalcu pa Genette vidi izhodišče za še eno, vseprisotno funkcijo fikcijskih predgovorov. Avtobiografski predgovor namreč priča o dejstvu, da pri pisanju o lastnem življenju ni pisanje podrejeno življenju, ampak življenje pisanju, češ, Narcis konec koncev ni zaljubljen v svoj obraz, pač pa v podobo tega obraza, ki jo v našem primeru predstavlja literarno delo – njegovo zrcalo pa je predgovor oziroma je *funkcija zrcala* skupna vsem fikcijskim predgovorom, »v katerih smo vseskozi videvali, kako predgovorno dejanje samo sebe občuduje in posnema v samovšečnem simulakru [*un complaisant simulacre*] svojih lastnih pripovednih postopkov.« (prav tam: 294–295)

Fikcijski predgovor namreč vselej teži k samonanašalnosti, ki je (pripovednotehnična) skrb in hkrati užitek; nekakšno »zrcalo iz črnila« ali celo »odsev v črnilu« [*miroir d'encre*], kot je retoriko avtoportreta označil Michel Beaujour (1980), medtem ko je Maurice Couturier samoobčudovanje v zrcalu lastne pripovedi na primeru Richadsonove *Pamele* razložil z občudovanjem lastne moralnosti, češ, Pamela rada gleda nase kot na pisateljico in pričakuje, da jo bodo prav kot pisateljico tudi vzljubili (1995: 91). Meri sicer na Pamelino korespondenco in ne na predgovor, toda v romanih iz 18. stoletja so moralne razsežnosti zrcaljenja, ki jih omenja Couturier, pomembne zato, ker bo predgovor

resda lahko zrcalo prologistove moralnosti, vendar neredko in prav zato tudi zrcalna moralnost ali, preprosteje, ironija, saj tudi ta deluje po principu zrcalnega pomena.

V nedogled zrcaljenje, mizanscena in komedija so v fikcijskih predgovorih prignani do skrajnosti in tudi onstran zrcala, kajti ti predgovori dajejo vpogled v svoja ustroj in delovanje – v najbolj klasičnem pomenu metafikcije. Toda takšno samoprikazovanje, meni Genette, v splošnem velja za vso književnost. Od tod oksimoroničnost predgovora: nekdanj neliterarno sredstvo je od vseh literarnih praks najbolj tipično literarno, »včasih v najboljšem, včasih v najslabšem pomenu besede, najpogosteje pa kar v obeh.« (1987: 295–296)

3.3 PREDGOVOR KOT ŽANR

Čeprav danes za (edino) referenčno delo na področju predgovora velja Genettova študija *Pragovi* (1987), katere bistvene vidike in oris tipologije sem skušal čim nazorneje povzeti, je pionirsko delo na tem področju v resnici študija španskega literarnega zgodovinarja Alberta Porquerasa Maya *Predgovor kot literarni žanr* (1957). Porqueras Mayo je raziskal razvoj predgovora in njegovo ustalitev v španski književnosti 16. in 17. stoletja, njegovo izrazito filološko delo pa bi bilo celo preveč specifično, da bi ga lahko štel med svoja teoretska izhodišča, če ne bi v pomembnih pogledih slonelo na opažanjih v zvezi s pikaresknim romanom in Cervantesovim *Don Kihotom*, ki sta tematsko in še posebej kot pripovednotehnična modela zaznamovala romaneskno produkcijo 18. stoletja. Čeprav sta opredelitev in klasifikacija predgovorov časovno in prostorsko omejeni, je mogoče večino zaključkov posplošiti in se nanje v določeni meri opreti tudi ob študiju španskega in francoskega romana 18. stoletja. Kot smo videli v drugem poglavju, kjer sem se večkrat skliceval nanj, Porqueras Mayo namreč opredeli konvencionalne proporce predgovora, njegov razvoj in tradicionalno navzočnost v posameznih literarnih zvrsteh in vrstah ter predvsem njegovo sposobnost osamosvajanja. Razjasnitev »literarnosti neliterarnega« oziroma, natančneje, »fikcijskosti nefikcijskega« v predgovoru, do katere je Genette prišel preko pripovedne strukture in funkcionalne tipologije, Porqueras Mayo opiše manj preko formalne in bolj preko modalne analize. Njegova študija se od naratoloških razlikuje tudi po tem, da predgovora ne vidi kot podpomenke širše, krovne, okvirne strukture, pač pa kot element literarnega dela, ki si zaradi povsem lastnih formalnih, vsebinskih in slogovnih potez zasluzi oznako žanra.

Porqueras Mayo pojmuje predgovor na besedilni ravni, teza o žanru pa še poudarja ločenost predgovora od primarnega besedila in pravzaprav celo temelji na tej nedvoumni ločenosti: »Predgovor je tipografsko in slogovno nekaj, kar je ločeno od knjige, h kateri sodi.« (1957: 69) Z utemeljitvijo predgovora kot žanra pa ovrže tudi njegovo strukturno ali funkcionalno podobnost z drugimi elementi, ki jih teorija pripovedi poimenuje paratekst, predtekst ali zunajfikcijska struktura, nenazadnje pa ga tudi ne moremo jemati kot začetek ali del pripovedi.

Alojzija Zupan Sosič z žanrom opredeljuje besedila, ki imajo določene skupne ali samo njim lastne značilnosti. Med skupne lastnosti šteje podobne teme, strukturna ali kompozicijska določila, ciljno bralstvo in predvidene recepcijske kontekste, obenem pa imajo predstavniki posameznega žanra posebnost, ki je skupna vsem, a jih razlikuje od drugih predstavnikov nadredne kategorije, torej literarne zvrsti (2017: 386).

Žanrski značaj predgovora povzema Porquerasa Maya omenjajo mnogi literarni teoretiki in zgodovinarji v španskem govornem prostoru, vendar lahko opazimo, da ne gre toliko za poskus genološke opredelitve predgovora na osnovi primerov, marveč za poudarjanje – funkcionalne, etične in estetske – avtonomije v odnosu do primarnega besedila ter istočasno za namig na odvisnost od tipiziranih vzorcev, strategij in tematik; posebej izpostavljena je, kot smo videli, topika. V primeru predgovorov k *Don Kibotu* Martín (1993) govori o »minižanru« in »miniromanu«, Paz Gago (2007) pa Cervantesovo željo po prelomu z žanrskim konvencionalizmom in njegovo kritiko predgovorne topike vidi kot upor zoper razvrednotenje predgovora, do katerega so privedle ustaljene prakse. Takšnega razumevanja žanrskosti predgovora se že oprijema eden od današnjih slabšalnih prizvokov izraza *žanrska literatura*:

Žanrska literatura je pravzaprav napačno poimenovanje, če podrazumeva, da določene literarne zvrsti so zavezane žanrskim formulam, medtem ko ji druge niso. Na neki način je vsaka literatura žanrska literatura; kljub temu pa se določene zvrsti resda mnogo bolj kot druge opirajo na skupne konvencije in bolj odprto strežejo pričakovanjem bralcev, ki so s temi konvencijami seznanjeni. (Herman, Jahn, Ryan, 2008: 199)

Porqueras Mayo se sami razlagi žanra izogne, navede pa razloge za opredelitev predgovora kot žanra, in sicer zavezanost tradiciji, (besedilno) neodvisnost in jasno začrtane meje, medsebojni vplivi med različnimi predgovori k različnim

delom,¹⁰¹ permeabilnost, izvирnost ter implicitni literarni predpisi oziroma norme, ki jih izražajo predgovori (1957: 94).

Prav tako španski literarni zgodovinar žanrskosti predgovora ne povezuje avtomatično z njegovo literarno polnopomenskostjo. Opozarja na relativnost neodvisnosti oziroma na njeno zgolj besedilno in tipografsko naravo. Med sekundarnim in primarnim besedilom je tudi po njegovem mnenju opaziti kontinuiteto na ravni motivov in tematik, torej posameznih elementov, poleg tega pa predgovori, zlasti pri istem avtorju, ustvarjajo kontekst (prav tam: 97, 99). Tudi permeabilnost, ki sem jo sicer omenil že na primeru *Don Kihota*, sama po sebi še ne pripomore k literarni polnopomenskosti: »Zaradi bližine knjige, ki jo spremlja, se predgovor navzema njenih izrazitih vplivov, ki ga prehajajo, oblikujejo in spreminjajo. Njegov značaj uvoda *k nečemu* povzroči, da se ta *nekaj* razpotegne vse do njega in ga obda s svojimi značilnostmi.« (prav tam: 100) Tovrstno navzemanje je prej element odvisnosti kot obratno, saj iz njega izvira funkcionalnost predgovora; toda če Genette funkcije povezuje s tipologijo predgovorne instance, jih Porqueras Mayo pripisuje neposrednemu ali posrednemu vplivu primarnega besedila, kajti od slednjega je predgovor neodvisen le »v abstraktnem smislu«, ker sta njegovi formalna in slogovna zasnova drugačni. Lahko bi celo razumeli, da Porqueras Mayo dopušča etični in estetski razkorak med predgovorom v teoriji in v praksi, torej med (konvencionalno) funkcijo in dejanskim (umetniškim) učinkom. Na ambivalentnost namreč namigne še v drugem kontekstu: »*Tehnično* gledano je preliminaren, *literarno* gledano pa sodi že na območje knjige, ki nam gre naproti; podaja nam roko in nas dejansko 'uvede' v svojo bit.« (prav tam: 106)

Porqueras Mayo predgovore v španskem zlatem veku deli glede na strukturo oziroma zunanjo obliko in glede na notranjo obliko oziroma vsebino [*contenido interno*] (1957: 107–113). Poudariti je treba, da je klasifikacija oblikovana na časovno in prostorsko omejenem korpusu, zato je ne gre povsem posploševati, a nekatere kategorije, zlasti pa njihove opredelitve, so primerljive z Genettovimi in jih celo dopolnjujejo.

Prva strukturno-formalna kategorija je *predgovor v verzih*, ki ga Porqueras Mayo pripisuje pesniškim zbirkam in dramatik. *Pisemski predgovor* [*epístola-prólogo*] je nekakšen napovednik »pošiljke«, ki je v tem primeru literarno besedilo. V vseh predgovorih »Bralcu« bi lahko videli vpliv epistolarne predgovorne strukture, sicer značilne za pikareskni roman. Bolj kot formalna

101 »Vplivi« so intertekstualne in hipertekstualne narave ter so večinoma povezani z razvojno tradicijo predgovora; gl. 2. poglavje.

podoba, s katero ga Porqueras Mayo poimenuje, potemtakem pisemski predgovor zaznamuje njegova komunikacijska podoba po analogiji z značilnostmi pisemskega romana nasploh: slog je neposreden in oseben, predgovor dobi prizvok zasebnega besedila, intenzivnejši je stik med prologistom in bralcem, ki je ožje opredeljen posameznik in ne »publika«, močnejše pa je lahko izražena tudi vplivanjska funkcija predgovora. Naslednjo obliko bi imeli lahko za formalno kuriozitetu ali pač za protopostmodernizem: v *predgovoru, namenjenemu knjigi* [*prólogo dirigido al libro*] je stik z bralcem nadomeščen s personifikacijo knjige. Za manevrom, ki je v španski zlatoveški književnosti razmeroma pogost, pa vendarle je prepoznavna želja pohvaliti snov (in ne avtorskega dela); zelo posredni stik z bralcem tako izvira iz neposredne hvale. *Predgovornemu posvetilu* oziroma *posvetilnemu predgovoru* [*prólogo-dedicatoria*] Porqueras Mayo ne pripisuje literarne vrednosti, iz opredelitve pa je razvidno, da je za predgovor ne glede na strukturo merodajna njegova funkcionalnost. Zadnja kategorija je *tuji predgovor* [*prólogo ajeno*], ki se formalno ujema z Genettovo opredelitvijo alografskega, a je iz opredelitve jasno, da – vnovič iz funkcionalnih razlogov – izbiro zoži: »Predgovor je orodje v avtorjevih rokah in avtor sam ga mora pogumno uporabiti.« (1957: 112) Kategorija resda zajema tudi avtentično alografske predgovore, ki so bili v danem obdobju prav tako tradicija in celo nuja, če naj bi bilo delo uspešno, a da je predgovor *orodje* v rokah *avtorja*, napeljuje še posebej na (bolj ali manj) fikcijske predgovore, natančneje, na tiste, ki se zgolj predstavljajo kot alografski.

V strukturno-formalni delitvi je mogoče prepoznati zvrstno-vrstne kriterije, v vsebinski pa modalno-funkcionalne; glede na vsebino Porqueras Mayo loči štiri tipe (prav tam: 114–117), pri čemer se zanaša na prevladujoči naklon ali funkcijo.¹⁰²

Predstavitveni predgovor [*prólogo presentativo*] ima zanemarljivo estetsko vrednost in ustreza najsplošnejšim, večinoma retoričnim potezam predgovora: funkcija uvoda, ekspozicije in hvale, artikuliran je na ustrezni topiki. Posebej pa gre izpostaviti določene »agresivne« predgovore, v katerih so utemeljevanje tematike v primarnem besedilu, njegova hvala in obramba pred kritikami prerasli kratko malo v žaljivost.

Predpisni oz. normativni predgovor [*prólogo preceptivo*] ustreza funkcijam žanrske opredelitve pa tudi fikcijske pogodbe po Genettu. Romanopisec, pesnik ali dramatik je zahvaljujoč izkušnjam tudi teoretik in predgovor je prikladen

102 Dopušča sicer tudi prehajanje med kategorijami glede na razvoj vsebine predgovora. To je težko razložiti drugače kot z opažanjem, da so njegove kategorije ali tipi v resnici nabori funkcij.

okvir za teoretske opredelitve, ki se nanašajo na primarno besedilo ali pa na druga, lastna ali tuja literarna dela ter nenazadnje poskušajo biti posploševalne.

Na *doktrinalni predgovor* [*prólogo doctrinal*] najbolj vpliva ideološka podstat primarnega besedila. V tem pogledu je izrazito »permeabilen« tip predgovora in očitno je, da bo nosilec moralnega komentarja; za doktrinalne Porqueras Mayo označuje tudi predgovore mistikov. Doktrinalnost in ideologijo je treba razumeti (tudi) v najožjem smislu; kot pravi, ti predgovori »razgrinjajo ideološki svet zunaj tistega, ki je izključno literarne narave« (prav tam: 116), kar pa vseeno ne pomeni, da so nezdružljivi z literarnostjo primarnega besedila.

Najširši tip in najbolj literarni tip, ki je tudi najbližje funkcijam fikcijskega, pa je zagotovo *afektivni predgovor* [*prólogo afectivo*]. Afektivni predgovori vzpostavljajo stik z bralcem in pripravljajo »čustveno ozračje«, bodisi pozitivno bodisi negativno, v katerem predgovor dobi zmožnost vplivanja na bralca; afektivnost je seveda lahko le začetna stopnja doktrinalnosti. Ta tip Porqueras Mayo pripisuje zlasti romanom in dramatik, za afektivne pa šteje vse predgovore z izrazito humoristično ali ironično noto, »saj so ti odnosi vkoreninjeni v najintimnejše plasti človeške duše.« (prav tam: 117) Vrednost takšnega predgovora lahko oslabi zaradi navzočnosti topike, ki predgovor potisne v konvencionalizme, njihova mehanskost pa vodi v, paradoksalno, »razčlovečenje« in literarno nazadnjaštvo.

Pri funkcionalnih razsežnostih predgovora, ki jih v obrisih lahko vidimo za Porqueras Mayevimi tipi, sta precej očitni historičnost njegovega korpusa in nujna kritičnost pri morebitnem posploševanju. Očitno je, da je afektivni tip tisti, ki se bo v razvoju modernega predgovora najbolj razmahnil in prenovil.

3.4 PREDGOVOR IN BRALEC

Na strani poslušalca, naslovnika ali bralca predgovor v literarni teoriji večinoma deluje kot zaprta struktura; tudi pri Genettu, kar je glede na njegov pristop pričakovano, a vseeno preseneča, če upoštevamo, da francoski teoretik presoja paratekst glede na *učinek* in *funkcijo*, ki pa ju pogojujeta ravno branje in bralec. Genette namreč sam opaža, da so vse funkcionalne dimenzije nesmiselne in tudi neuporabne, če ne bo bralec s predgovora prešel na branje romana (1987: 197).

Razloge za takšno izločitev gre najbrž iskati v Genettovem tipološkem izhodišču, predgovorni instanci, ki resda sloni na opredelitvi pripovedne instance, toda v paratekstu to ni pripovedovalec, ampak sporočevalec. Receptijsko

stran parateksta kot sporočila tako označuje z naslovnikom [*destinataire*]. V večini primerov je naslovník parateksta kratko malo »človeštvo«, ožje opredeljeni pa so med drugim naslovníki predgovora, ki morajo biti vendarle bralci *knjige*.¹⁰³ Z bralcem najbolj neposredno povezana funkcija predgovora je (kvečjemu) izbira publike (prav tam: 15, 215). Opredelitve bralstva pa ne gre vselej jemati dobesedno: Genette govori o pravzaprav paradoksalni posplošitvi ali prototipskosti, za katero bi lahko prepoznali nenazadnje katero od teoretskih opredelitev modelnega, idealnega ali implicitnega bralca. Bralca v predgovoru pojmuje le kot element koherentnosti, ki je nujen in nespregledljiv, a njegova morebitna podoba je kvečjemu vsebinski podatek, ne pa namenski naslovník. Predgovor, ki *je* zaradi bralca, je vendarle zagledan vase in ne vanj; k tej misli se večkrat vrne, še posebej s funkcijo zrcala pri fikcijskih predgovorih. Na drugi strani pa je zanimivo, a hkrati logično, da je Porqueras Mayo, ki se se je predgovoru približal preko govornišva, podobo in vrednotenje bralca v predgovoru opisal kot posebno kategorijo (1957: 149–157).

V Genettovi analizi pripovednega diskurza je figura na recepcijski strani poslušalec [*narrataire*] (1972: 265–267). Kot element okoliščin pripovedovanja se nahaja izključno na diegetski ravni, torej je entiteta, ločena od bralca (četudi virtualnega, implicitnega, modelnega), tako kot je pripovedovalec ločen od implicitnega avtorja. Poslušalec je neposredni ali posredni naslovník pripovedovalca, torej ima intradiegetični pripovedovalec (denimo vsakdo iz deseterice v *Dekameronu*) tudi svojega intradiegetičnega poslušalca (denimo preostalih devet Firenčanov). Ampak samo v primeru ekstradiegetičnega (ali okvirnega) pripovedovalca se lahko ekstradiegetični poslušalec priliči virtualnemu bralcu [*lecteur virtuel*]. Genettov termin dokaj ustreza Iserjevemu implicitnemu bralcu [*der implizite Leser*] (prim. Iser, 1972). Lahko bi ga namreč razložili kot bralčev »drugi jaz«, ki ne pripada ne besedilu, tako kot poslušalec, ne resničnemu bralcu, ki jih ima eno literarno delo lahko nešteto, pač pa je oblikovan skladno z vrednotami in kulturnimi normami implicitnega avtorja, torej je avtorjev namenski naslovník – medtem ko je poslušalec naslovník pripovedovalca. V primeru pisemskega romana so si vsi korespondenti vzajemno intradiegetični pripovedovalci in poslušalci.

Implicitni bralec je sicer najbližji ekstradiegetičnemu poslušalcu, vendar implicitni bralec kot figura ali oseba ne obstaja, ker je samo koncept in kategorija recepcije literarnega dela. Literarno delo ima dva pola, ki jima Iser pravi

103 Težko si zamislim, da bi kdo segal po romanu samo zaradi predgovora.

umetniški in estetski: umetniški pol se nanaša na besedilo, ki ga je napisal avtor, estetski pol pa na realizacijo tega besedila, ki je v rokah bralca.¹⁰⁴ Literarno delo torej ne more biti povsem identično niti literarnemu besedilu niti njegovi realizaciji, marveč zalebdi nekje na pol poti med obema. Delo je več kot besedilo, saj besedilo zaživi šele v realizaciji, slednja pa je odvisna od bralca. Obstoj literarnemu delu zato daje šele zblíževanje ali stekanje oziroma odnos med besedilom in bralcem. Delo mora biti torej napisano tako, da bo zaposlilo bralčevo domišljijo ob realizaciji; branje naj bo v ta namen »naloga, pri kateri moramo stvari ugotoviti sami, saj je branje užitek le tedaj, kadar je aktivno in ustvarjalno«. V tem procesu je namen dosežen tako, da besedilo bodisi pušča vrzeli, ki jih mora bralec zapolnjevati, bodisi gre predaleč, »torej bi lahko dejali, da dolgčas in preobremenjenost ustvarjata meje, onstran katerih bo bralec zapustil igrišče.« (Iser, 1974: 275). Besedilo torej vsebuje tako imenovano »pozivno strukturo« (Zupan Sosič, 2017: 263), iz česa ta sestoji, pa v besedilu ni nikdar povedano, kaj šele razloženo, »čeprav gre v resnici za končni proizvod interakcije med besedilom in bralcem« (Iser, 1974: 276).¹⁰⁵

Pozivna struktura predgovora je očitna: morebitno dolgočasenje bralca je predvsem posledica konvencionalnosti predgovora, preobremenjen pa je lahko bralec zaradi parodičnosti in manierizma predgovora ter njegove deformiranosti in včasih celo ekscesnosti, ki veje iz takšnega pisanja. Našteto je predmet funkcionalnih dimenzij predgovora; za njimi se skrivajo avtorjevi nameni. Kot opozarja Alojzija Zupan Sosič (2017: 263), po Iserju pomen literarnega besedila »ni skrito sporočilo, ki ga je treba najti, ampak učinek interakcije med bralcem in besedilom.« Genette pa pokaže, da je predgovor pravaprav učinek interakcije med predgovorno strukturo in bralcem, natančneje, učinek predgovorne funkcije *na* bralca, saj funkcija izvira iz strukture, v kateri pa zavedanje o bralcu nima mesta.

Obstaja pa – v empiričnem svetu – resnični bralec, in prav tako obstaja – v fikcijskem svetu – poslušalec. Intradiegetični poslušalec je, tako kot vsakokrat

104 Barthes pa ločuje med znaki pripovedovalca [*signe du narrateur*] in znaki bralca [*signe du lecteur*]. Zdi se, da so prvi opaznejši in številčnejši, vendar gre zlasti za to, da so drugi bolj zakrinkani in zamotani. Vsakič ko pripovedovalec spregovori o dejstvih, ki so njemu popolnoma znana, bralcu pa ne, ustvari bralni znak [*signe de lecture*]; kar ni neposredno vezano na pripovedovalca, namreč leti na bralca, kajti nelogično bi bilo, da bi pripovedovalec govoril samemu sebi (Barthes, 1966: 19).

105 Poglavlje o fenomenološkem pristopu k bralnemu procesu je dodano samo v angleški različici Iserjeve študije. Gre za članek, ki ga je Iser objavil v reviji *New Literary History* istega leta kot izvirno študijo v nemščini (1972): »The Reading Process: A Phenomenological Approach«.

devet od desetih Firenčanov, tudi don Kihot, ko mu kozarji povedo zgodbo o Grisóstomu in Marceli. Ekstradiegetični poslušalec je sultan Šahrijar, ki mu Šeherezada pripoveduje zgodbe. Katerikoli resnični bralec se lahko poistoveti z enim ali drugim.

Genette dodaja, da obstoj (zlasti) intradiegetičnega poslušalca ustvari distanco, saj se postavlja med pripovedovalca in resničnega bralca. Vseeno pa velja, da bolj kot je recepcijska instanca [*instance réceptrice*] – torej poslušalec, najsi bo intra- ali ekstradiegetični – prosojna in manj kot je izrazita v pripovedi, laže se resnični bralec z njo poistoveti oziroma zavzame njeno mesto (1972: 266): prisede k deseterici v vili na italijanskem podeželju ali pa na divan k Šeherezadi.

Ekstradiegetični pripovedovalec kajpak lahko hlini, da ne pripoveduje nikomur, a kot opozarja Genette, ta praksa ne more nič zoper dejstvo, da je pripoved kot vsako sporočilo vselej na nekoga naslovljena (prav tam).¹⁰⁶ Tu se skriva meja, ki je Genette nikdar zares ne izpostavi, čeprav jo včasih – kot denimo na primeru psevdouredniškega predgovora, ki ga sam primerja z okvirno zgodbo – omeni posredno, ko dopusti njeno prekoračitev. V pripovedi obstajata pripovedovalec/pripovedna instanca in poslušalec/recepcijska instanca, pri čemer je tudi slednji nespregledljiv člen komunikacijske verige, najsi bo izražen ali ne. V predgovoru obstajata sporočevalec/pripovedna instanca in naslovnik, ki pa nima ustreznice v instanci, entiteti ali figuri, ampak je, po Genettu, kratkoma-
lo, *de facto* in *de iure*, resnični bralec. Zato lahko trdi, da je predgovor »zagledan vase« in da je »zrcalo«: je sporočilo, ki se zaradi odsotnosti naslovnika obrača k samemu sebi.¹⁰⁷

In vendar v predgovorni tradiciji obstajata, kot zelo ilustrativno kaže primer *Don Kihota*, dve modaliteti poslušalca in/ali naslovnika, v nadaljevanju pa bomo videli, da je predvsem posredna ali neposredna navzočnost bralca pomembna novost v 18. stoletju. V predgovoru k prvemu delu *Kihota* ima prologist naslovnika, ki povsem sovпада z Genettovim konceptom prologalnega bralca: ni vanj usmerjena le predgovorna topika, temveč se nadenj zgrinja ves

106 V tem pogledu se Genette morda še najbolj približa Bahtinovi dialoški teoriji.

107 Genette navaja občasnega vmesnega naslovnika, bralčevega namestnika [*destinataire-relais*], a ga povezuje le s predgovori, ki se predstavljajo kot posvetila (1987: 197); v njih je naslovnik poimenovan. V funkcionalni opredelitvi je nekakšna virtualna komponenta in v tem pogledu bi ga lahko, čeprav Genette tega ne omenja, primerjali z implicitnim bralcem, kljub temu da je njegova vloga prej stvar retorično-funkcionalne kohrentnosti kot avtorjevega etosa. Predgovor preprosto potrebuje nekoga, čigar naklonjenost si pridobiva in katerega zvabi v fikcijo, vendar entiteta bralca v funkcionalni opredelitvi predgovora nima druge vloge, kot da je »tarča« predgovornih funkcij.

»material«, po katerem Cervantes sega v želji parodiranja taiste topike. Ta bralec je resnično virtualni. Ko Cervantes v predgovor vpelje »prijatelja«, pa dobi, v pravem pomenu besede, ekstrapodietičnega poslušalca, ki se nekako vrine med avtorja kot predgovorno instanco in virtualnega bralca. Predgovor k drugemu delu pa je, kot smo videli v 2. poglavju, povsem drugačne narave: bralec je naslovnik in hkrati poslušalec. Je zaveznik in zavezan avtorju ter njegov glasnik, ima želeno podobo, ki dejansko presega opredelitev implicitnega bralca ali pa se ji celo zoperstavlja: je ekspliciten in postavljen v besedilo, avtor pa natanko pove, kakšen naj bo in kaj naj počne. Predpostavlja tudi, da je prebral tako njegov prvi del kakor tudi apokrifnega *Kihota*.

Takšna podoba bralca je torej mnogo bližja Ecovi opredelitvi modelnega bralca¹⁰⁸ [*lettore modello*] (1979: 50–66), kakršnega ima v mislih avtor, in sicer bralec, ki se nahaja v literarnem delu in izhaja iz njegovega nastanka. Tudi Eco terja bralevo sodelovanje kot pogoj za aktualizacijo besedila, toda ključ zanj se skriva v produkciji literarnega dela. Avtor namreč že ob pisanju določi, kakšna interpretacija oziroma »interpretativna usoda« [*sorte interpretativa*] bo doletela njegovo besedilo, in način interpretacije je del samega ustvarjalnega mehanizma: »Ustvariti besedilo pomeni zasnovati strategijo, v katero sodi tudi predvidevanje o potezah drugega.« (prav tam: 54) Ko avtor vzpostavlja lastno strategijo, upošteva vrsto (svojih) zmožnosti,¹⁰⁹ ki njegovemu izražanju podeljujejo vsebino. Ob tem mora predvidevati, da takšne oziroma taiste zmožnosti poseduje tudi bralec; potemtakem predvideva modelnega bralca, ki bo sposoben sodelovati pri aktualizaciji besedila v takšni obliki, kot si ga je on, avtor, zamislil, in ki se bo pri interpretaciji besedila ravnal tako, kot se je ravnal avtor ob pisanju. Vendar »predvideti« modelnega bralca ne pomeni le upati, da ta obstaja, marveč pomeni, da mora avtor snovati besedilo tako, da bo ustvaril takšnega bralca. Modelni bralec torej ni samo navzoč v besedilu, pač pa vpliva na pisanje in postane pripovedna strategija.

Vzporednica modelnemu bralcu je po Eco modelni avtor [*autore modello*]:

Vendar pa je modelni avtor glas, ki se z nami pogovarja prisrčno (ali odločno ali potuhnjeno), ki nas hoče imeti prav ob sebi, in ta glas se razodeva kot pripovedna strategija, kot skupek navdila, ki nam jih posreduje na vsakem korak in ki jih moramo upoštevati, če se odločimo, da se bomo vedli kot modelni bralci. (Eco, 1999: 20)

108 Tako termin sloveni Alojzija Zupan Sosič (2017).

109 Eco »kompetence« omenja kot širši izraz za poznavanje kodificirane tradicije oziroma konvencij.

Vzporedna sta si torej tudi v tem pogledu, da sta skupek strategij z vzajemnimi nameni, ne pa ena in druga stran izjavnega dejanja (sporočevalec-naslovnik) ali osebi iz resničnega sveta.¹¹⁰ Strategije manifestacije avtorja (in, po analogiji, bralca) so: prepoznavni slog, zgolj vloga aktanta, ilokucijska, torej vplivajska sila ali pa kot upravljalec perlokucijske sile, ki razkrinka (oziroma katere učinek je, da razkrinka) pripovedno instanco. Avtorjeva manifestacija je lahko tudi »intervencija subjekta, ki je zunaj izjave, a je na neki način navzoč v širši teksturi besedila« (1979: 61). Eco primera zanjo – »nenadoma se je zgodilo nekaj *strašnega*« in »je rekla vojvodinja z *glasom, ob katerem bi vzdrgetali celo mrtveci*« – poimenuje priklíc duha Sporočevalca [*fantasma dell'Emittente*], ki ga navadno spremlja priklíc duha Naslovnika [*fantasma del Destinatario*] (prav tam).

Primeri sta, kot vidimo, formulaciji, iz katerih lahko razberemo avtorjevo željo (strašljiva atmosfera, suspenz) ter učinek in predstavo pri bralcu; avtor je namen udejanjil v strategiji, bralec ga je skozi zrcalni postopek razbral, ključna pa je v tej teoretski opredelitvi *besedilnost* obojega.

Ta princip lahko projiciramo na navzočnost bralca v predgovoru. Ne le zato, ker je Ecov modelni bralec najbližji besedilu samemu, pač pa ker neposredno vpliva na genezo predgovora, ki ga bo še posebej v 18. stoletju opredeljevala vse večja mera samozavedanja, samonanašalnosti in metafikcije, zato bi težko sprejeli, da se je bralec v njem znašel slučajno. Predvsem bom skušal pokazati, kaj je skupno modelnim bralcem romanov v 18. stoletju: tem, ki se pojavljajo kot »duh« bralca (ali zlasti bralstva), in tistim, ki so »zgolj« aktanti, torej kot eksplicitni »ti« ali implicitni »on«, po analogiji z avtorskim »jaz«.

Za razliko od Genetta se je Porqueras Mayo bralcu predgovora temeljito posvetil in izkaže se, da ima njegova opredelitev bralca v predgovoru precej skupnega z Ecovo teorijo o modelnem bralcu kot pripovedni strategiji. Če je literarno delo težko napisati, ne da bi imeli v mislih (dasiravno bodočega in neznanega) bralca, je brez bralca (oziroma misli nanj in predvidevanj o njem) še teže in celo nemogoče napisati predgovor (1957: 149); predgovor brez vsaj implicitne navzočnosti bralca bi bil brez funkcije in pravzaprav brez vsebine ali pomena. Navzočnost bralca po njegovem mnenju porodi tudi vrsto slogovnih potez, kar je še ena podobnost z Ecom, poleg tega pa je zanesljiv pokazatelj, kaj sploh je predgovor, če se z njim ukvarjamo v nepregledni množici preliminar- nih paratekstov. Porqueras Mayo posvetilo v vlogi predgovora (in obratno), kar je bil v španski zlatoveški književnosti pogost pojav, utemelji kot predgovor

110 Njima Eco pravi empirični avtor in empirični bralec.

na podlagi (vsaj implicitne) navzočnosti bralca, ki ga je takoj mogoče ločiti od zgolj naslovnika posvetila. Bistveno je zatorej njegovo opažanje, da so vse glavne funkcije predgovora – predstavitvenost, upravičevanje, obramba, hvala in skromnost – povezane z dejstvom, da je realnost, ki te funkcije porodi oziroma izzove, udejanjena v osebi: *bralca* [»rasgos humanos provocados por una realidad personal: *el lector*«] (prav tam: 150).

Da bi vzpostavil stik z bralcem in vplival nanj, predgovor ustvari atmosfero: naklonjeno ali nenaklonjeno. Ob afektirani skromnosti avtorja se pogosto pojavi afektirano povečevanje bralca. »Vmesna« stopnja je običajno oziroma neafektirano vrednotenje bralca, ki se mu avtor postavlja ob bok z nadvse naravno prisrčnostjo [*una corriente normal de cordialidad*]. Prisrčnost pa je lahko tudi pretirana, vsiljiva, in je druga skrajnost pozitivnega vrednotenja bralca. Avtorjevo obravnavanje bralca po mnenju Porquerasa Maya pove, kakšnega bralca ima avtor v mislih, kar je vnovič mogoče primerjati z Ęcovo komplementarnostjo modelnega avtorja in bralca. Bralec je sicer lahko avtorjev sovražnik, ker je neznan in avtor ne more vselej predvideti njegovega odziva. Od tod jedkost in oznake bralca za »nehvaležnega« (prav tam: 151–153).

Porqueras Mayo kot najkompleksnejšo in najmanj eksplicitno navaja brezbriznost do bralca: kadar pisatelj okleva, ali povečevati bralčevo dobroto ali napadati njegovo krutost, oziroma kadar se še posebej zaveda, da bodo knjigo brali bralci dveh vrst, zavzame brezbrizno pozo – brezbriznost je vselej v navednicah in je še najbližja ironiji (prav tam: 155). Ta pojasnjuje, zakaj se taista postura lahko v hipu in brez vmesnih stopenj spremeni v izrazito pozitivno ali izrazito negativno, in hkrati tudi daje vedeti, da navideznega pomanjkajanja zanimanja bralca v nobenem primeru ne gre razumeti kot bralčevo odsotnost – ne v predgovoru ne v avtorjevem ustvarjalnem procesu, katerega proizvod je predgovor. Gre le za taktiko pridobivanja pozornosti ali za nekakšno ekscenost, ki se vedno zanaša na bralčevo dekodiranje ironije. Malo drugačna pa je dvojnost, ki ni posledica nenadnih kontrastov v vrednotenju, ampak je jasna in neposredna: dva predgovora dvema različnima bralcema ter eksplicitna ali implicitna navzočnost dveh različnih bralcev v predgovoru.

Takšno možnost upošteva tudi Genette, kot primer pa navaja *Guzmána de Alfaracheja* in (prav zato) njegova predgovora uvršča med dvoumne (1987: 194); Porqueras Mayeva razlaga pa je mnogo bolj literarnozgodovinska. Alemán najprej implicitno prevzema odgovornost za roman, ko se podpiše pod posvetilo. Sledita dva predgovora, prvi je namenjen ljudstvu (*Al vulgo*), drugi pametnemu bralcu (*Al discreto lector*), sledi pa jima še pojasnilo, *Pojasnilo za boljše*

razumevanje te knjige [*Declaración para el entendimiento deste libro*], v katerem avtor piše o Guzmánu v tretji osebi in mu pripisuje avtorstvo romanesknega besedila (Alemán, 1997: 113). Pogost pojav je, da ima roman dva predgovora, prvi je namenjen ljudstvu, drugi (učenemu) bralcu. Prezir ljudstva in množice je značilen za špansko književnost 17. stoletja in je, poleg baročnega cinizma, včasih celo filozofska postura. Barok je prežet z idejo o ekskluzivizmu, v miselnosti in umetnosti, kar je kontrast renesansi, ki ljudsko vrednoti kot naravno, torej pozitivno; na to tezo se je, kot že omenjeno, Porqueras Mayo oprl tudi, ko je razpravljal o artikulaciji predgovora v 16. stoletju. A težišče romana in romanesknega predgovora je v 17. stoletju, zato predgovore, ki so izrecno namenjeni ljudstvu (»Al vulgo«), zaznamujeta jedkost in poniževanje; bralci iz vrst ljudstva so zlobni in neuki, predvsem pa je ljudska presoja vedno vredna graje.¹¹¹ Kolektivizirana množica, *vulgo*, pa je nenazadnje tudi slogovni kontrast osameli in »skromni« figuri avtorja (Porqueras Mayo, 1957: 155–156). Istočasno pa neomajnost do ljudstva avtorju dopušča delikatnejši in učinkovitejši prijem za *captatio benevolentiae*: učenega, pametnega, bistrumnega bralca izključi iz množice in mu nameni njegov lastni predgovor.

Drugi primer, torej navzočnost dveh bralcev v predgovoru, bo v romanu 18. stoletja preko strategije modelnega bralca mogoče razložiti kot še eno potezo estetskih in etičnih teženj v romaneskni produkciji. Tako Iser kot Eco govorita o svojih opredelitvah implicitnega oziroma modelnega bralca kot o abstrakciji: Iserjev »lebdi« nad besedilom in ga omogoča, celo tvori prav nedorečenost literarnega dela, Eco pa je razberljiv iz besedila in je vtkan v njegov nastanek. Teoretika sta si enotna, da je implicitni ali modelni bralec posameznega besedila eden. *Don Kihot* je, kljub manieristični preobloženosti in kljub popisane-mu preoblikovanju samega predgovora, dober primer. V prvem predgovoru je »bralec, ki pase lenobo« zlasti »stranka«, čeprav je poklican k lastni presoji, ki naznanja razumsko in ironično distanco.¹¹² Toda »blagorodni ali morda prep-rosti bralec«¹¹³ iz drugega predgovora je zaveznik in celo zavezan avtorju ter vključen v pripovedovanje.

Porqueras Mayo (2003) predpostavlja, da se je Cervantes z uvedbo bralca kot glasnika zgledoval po Alemánovem predgovoru k drugemu delu *Guzmána*.

111 Agustín de Rojas je v dramsko-dialoško-pastirskem romanu *El viaje entretenido* (1603) na bralca iz ljudstva v predgovoru naslovlil te besede: »A mene ni strah; si namreč grobišče neumnih, brezno preklinjajočih, tiran za kreposti, izmišljevalec laži, morje novotarij, jama izdajalcev, prijatelj zlih, rabelj krepostnih in močvirje, v katerem potone zdrav razum.«

112 Prim. Cuéllar Valencia (2005: 182, 183).

113 Tako v Koširjevem prevodu (Cervantes, 1973/I: 5 in 1973/III: 7).

Sam bi dejal, da le deloma – bistrourneje oziroma ne dobesedno, »literalno«, pač pa literarano. Alemánov zaveznik, »pametni bralec«, in njemu namenjeni predgovor je dodan k predgovoru, namenjenemu ljudstvu. Cervantesov namig pa je, da sta bralca (lahko) dva, a *njegov* bralec je vselej pronicljiv(i).

Bralec drugega predgovora je, potemtakem, »zmodeliran« kot modernejši, kajti ne glede na subverzivnost prvega predgovora je bralec (lahko) pasiven. Da »bralec, ki pase lenobo« dejansko je takšen in je samo eden, je razvidno iz formulacije, saj ga Cervantes naslovi kot »desocupado lector«, in ne kot »lector desocupado«: v španščini ima namreč pridevnik kot levi prilastek pojasnjevalno in ne restriktivno vlogo. Podobno je razvidno tudi iz Alemánovega predgovora bistrournemu bralcu: »Od taistega [avtorja] pametnemu bralcu«, »Del mismo [del autor] al discreto lector«, kajti *bralec*, ki oziroma ko oziroma *če* ga je doletela čast, da ga je avtor individualiziral in se mu posebej posvetil, brez dvoma pameten, medtem ko ljudstvo – to ni.

3.5 PREDGOVOR IN ROMANESKNA PRIPOVED

Doslej predstavljena razumevanja predgovora so si kljub razlikam v opredelitvi in v delitvi enotna glede njegove pomožnosti v odnosu do primarnega besedila, pomožnost pa ima za vzrok in hkrati posledico podrejenost in ločenost oziroma nekakšno odvisno samostojnost. Vsi omenjeni teoretiki izpostavljajo funkcije predgovora in ga opredeljujejo v povezavi z njimi, toda funkcije so v večji ali manjši meri pogojene z njegovo pripovedno strukturo. Cilj, metoda in ugotovitev Genettove študije je izpeljava funkcij iz predgovorne instance; predgovor je torej sestavina semiotičnega sistema, ki je predmet naratološke analize, a če smo zelo natančni, je paratekst v tem sistemu nekakšen »parapredmet« in zaradi statusa »*para*« predmet druge in predvsem drugačne analize. Ker tipologija, kakor hitro ni več teoretična, vodi predvsem in samo v konstatacije, bom skušal pokazati še nekatere kategorije ali principe, ki bi kot teoretski okvir ustrezali formalnim, modalnim in funkcionalnim okoliščinam predgovora, a niso pogojeni z njegovo ločenostjo od literarnega besedila in še posebej ne z dojetjem, da je znotraj krovne strukture, ki jo predstavlja literarno delo, predgovor zaokrožena in samozadostna, četudi »propustna« struktura. Če poenostavim, v okviru teorije pripovedi želim pokazati povezanost in podobnost predgovora s primarno, »polnopomensko« pripovedjo ter priti do komplementarnih izhodišč za kritično branje korpusa predgovorov.

Predgovor kot okvirna pripoved

Okvirno pripoved Alojzija Zupan Sosič (2017: 136) razlaga kot način posredovanja zgodbe s pripovedjo, kot »širši narativ«, ki lahko povezuje druge pripovedi ciklično in je tudi sam »prava« zgodba, lahko pa je le opis situacije brez sklenjenega dogajanja. Opaziti je, da nekatere okvirne pripovedi nimajo posebnega vpliva na druge pripovedi in zgodbe v besedilu – na primer zgodba o Šeherezadi v *Tisoči in eni noči* ali pa zgodba o desetih Firenčanih, ki si v Boccaccievem *Dekameronu* pripovedujejo zgodbe –, spet druge so lahko ključnega pomena za celotno pripoved, oziroma za celotno literarno delo. Takšen primer je Jamesov *Obrat vijaka* (1898), ki ga v opredelitvi okvirne pripovedi posebej izpostavlja Abbott (2004: 25).

Jamesova novela se začne z neoštevilčeno in nenaslovljeno prvoosebno pripovedjo. Avtor posluša prijatelja Douglasa, kako je prišel do nekega rokopisa, ki ga na nato prebere, in njegova pripoved oziroma branje predstavlja (in sklene) štiriindvajset poglavij novele. Toda v okvirni pripovedi se skriva ključ za eno od interpretacij osrednjega lika, avtorice in prvoosebne pripovedovalke rokopisa – za katero v (rokopisni) pripovedi ni jasno, ali je pogumna, srčna junakinja ali manipulativna, patološka in halucinacijam podvržena oseba. Čez čas je avtorica rokopisa namreč postala guvernanta Douglasove sestre: »Bila je nenavadno očarljiva, vendar je bila deset let starejša od mene. Bila je vzgojiteljica moje sestre,« je rekel mirno. »Bila je najprijetnejša ženska, kar sem jih kdaj spoznal na takem položaju« (James, 1991: 7).

Abbott govori o okvirni pripovedi [*framing narrative*] in uokvirjeni(h) pripovedi(h) [*embedded narrative(s)*], povezava med njima/njimi pa je »še ena tistih sivih con« (Abbott, 2004: 26), saj so nekatere uokvirjene pripovedi lahko povsem neodvisne od okvirnih (na primer v *Dekameronu*), na druge pa bi odsotnost okvirne pripovedi, kakor v Jamesovem primeru, znatno vplivala.

V dvojici uokvirjene in okvirne pripovedi lahko prepoznamo Genettov par intra- in ekstradiegetične pripovedi; sovpadajo celo uporabljeni primeri. Abbott začuda te primerjave ne naredi, Monika Fludernik (2009: 28–29) pa okvire izpelje prav po analogiji oziroma kot nasprotje intradiegetični (Genette) oziroma hipodiegetični (Bal) pripovedni ravni. Opira se na dela McHalea (1987), Nellesa (1997) in Wolfa (2006) in predlaga delitev glede na linearni potek celotne pripovedi, torej skladno z linearno strukturo literarnega dela, pri čemer okvire deli na uvodne [*introductory*], končne [*terminal*] in vrinjene [*interpolated frame*] ter dodaja kombinacijo prvega in drugega, torej simetrični okvir, zaradi katerega se celotno literarno delo začne in konča na okvirni (ekstradiegetični) ravni.

Monika Fludernik loči tudi med horizontalnimi in vertikalnimi okvirji; slednji sovpadajo z odnosom med Genettovo intra- in metadiegetičnostjo, torej označujejo zgodbo v zgodbi, ali s pogosto uporabljeno prisodobno ruske babuške. Vertikalni okvirji se torej odvijajo z intradiegetične ravni, ki postane okvir, medtem ko horizontalni okvirji nastanejo z namenom uokvirjanja že obstoječe intradiegetične ravni. Vertikalno uokvirjanje avtorica sicer pojmuje kot večstopensko, »multiple framing«.

Toda pogled Monike Fludernik na pripovedni okvir se razlikuje od teoretikov, iz katerih izhaja. Prisotnost okvirne pripovedi (uvodne, končne itd.) namreč obravnava kot samostojen pojav ali dodatek k (primarni) pripovedi, medtem ko McHale in Wolf pripoved z (1e) uvodnim (»missing end frame«) ali z (1e) končnim (»missing opening frame«) pripovednim okvirjem vidita kot »pomanjkljivo«. Po Moniki Fludernik je nepopoln (ali kakršenkoli) okvir dodatek, po McHaleu in Wolfu pa je nepopoln okvir primanjkljaj. Avtorica tako omenja, da se okvirji lahko nahajajo drug ob drugem brez eksplicitne (vertikalne) podrejenosti in k razumevanju okvirja kot dodatka se poda natanko predgovor: »Primer tovrstnega horizontalnega uokvirjanja je uredniški predgovor.« (Fludernik, 2009: 29)

Možnost primerjave in celo enačenja predgovora s pripovednim okvirjem je očitna, tako kot je očitna njegova primerjava z ekstradiegetično pripovedjo, a kot smo videli že pri Genettovi teoriji parateksta, ekstradiegetičnost in okvirnost ne ustrezata vsem tipom predgovora. Jamesova okvirna pripoved k *Obrotu vijaka* ustreza vsem proporcem tajitvenega izvirno avtorskega predgovora, nikakor pa ne bi mogli šteti za predgovor okvirne pripovedi v *Dekameronu* – h kateremu je Boccaccio nenazadnje napisal *Proemij*.

Monika Fludernik o pripovednih okvirjih oziroma okvirni pripovedi govori tudi kot o avtentifikacijski strategiji (prav tam: 58), ki jo utemelji na dvojici avtor-pripovedovalec in na razvoju prvoosebne (fikcijske) pripovedi. Ta ima v zgodovini književnosti dva vira: okvirne zgodbe in srednjeveške sanjske pripovedi.¹¹⁴ Okvir podeljuje odgovornost za uokvirjeno zgodbo pripovedovalcu, ne avtorju; samoumevno je, da avtor in pripovedovalec nista ista oseba. Iz strukturnega opazanja izpelje avtentifikacijsko funkcijo, zlasti kadar je okvir delo urednika ali fiktivnega komentatorja, pomembna opazka pa je, da takšen okvir včasih daje primarni pripovedi neke vrste predznak, ki je lahko nekakšen

114 Pa tudi te so okvirne pripovedi: »Tudi v sanjskih pripovedih, ki so pravzaprav neke vrste okvirna zgodba, prvoosebni okvirni pripovedovalec sanja, da se mu dogajajo nadnaravne stvari. Zgodbeni svet je fikcijski zato, ker je del sanj, čeprav bi ga po drugi strani avtobiografski okvir avtentificiral kot resničnega.« (Fludernik, 2009: 58)

»odblesek ironije«, lahko pa, v najširšem smislu, odpira nov pogled na pripovedno tehniko. Opozoriti je treba, da avtorica to pot ne dela razlik med vertikalnimi in horizontalnimi okvirji, torej takšne funkcije enotno pripisuje predgovoru v odnosu do romana, primarni zgodbi v odnosu do zgodbe v zgodbi ali okvirni zgodbi v odnosu do uokvirjene; če poskušam primerjati z Genettovo teorijo: paratekstu (v odnosu do romana), diegetični ravni (v odnosu do meta-diegetične) in ekstradiegetični (v odnosu do (intra)diegetične).

Drugače kot pri Moniki Fludernik, ki predgovor kot okvir vidi v funkciji avtentifikacije ter posredništva med avtorjem in pripovedovalcem, je po Abbottu vpliv okvirne pripovedi, če ga je zaznati, povezan z *interpretacijo* uokvirjene, in če opredelitev primerjamo s predgovorom, gre dejansko za funkcije Genettovih fikcijskih predgovorov oziroma afektivnih (in tudi t. i. predpisnih) po Porquerasu Mayu. Fikcijski predgovori poleg tega, da primarno besedilo zastopajo, predstavljajo in, kakor pravi Genette, naredijo za knjigo, to knjigo naredijo za fikcijo. Predgovorni topos najdenega rokopisa je ključnega pomena tudi v Jamesovi noveli, a je povezan tako z (morebitno) etično interpretacijo lika guvernante kot tudi z nastankom novele nasploh. Govorim o fikcijskem pogledu na njen nastanek, saj je tajitvenost predgovora del fikcijske pogodbe, pa vendar: v ničemer se ne razlikuje, denimo, od predgovora k prvemu delu *Don Kihota*, še več, »zgolj« topos je dovršen na podoben način.

Več med okvirjem-predgovorom in primarnim besedilom je etična; denimo trditev: »O tem don Kihotu pa menijo vsi prebivalci iz okrožja Montielska dobrava, da je bil najbolj neomadeževan zaljubljenec in najsrečnejši vitez, kar jih je mnogo let nazaj živelo v tej okolici.« (Cervantes, 1973: 11) se funkcionalno, torej kot interpretativni ključ, ne razlikuje od: »Bila je najprijetnejša ženska, kar sem jih kdaj spoznal na takem položaju« (James, 1991: 7).

Je tudi estetska, zaradi fikcionalizacije in literarnosti, ki sem ju razložil skozi Genettovo funkcijo zrcala. Nenazadnje pa je fikcijsko logična. Kajti če smo bralci pristali na fikcijski svet, v katerem je sestra avtorjevega prijatelja Douglasa imela guvernanto, avtorico rokopisa, ki ga Douglas prebere (in tako je nastala novela), ter če smo bralci pristali, da je avtor naletel na rokopis Cida Hameteja Benengelija, si ga dal prevesti (in tako je nastal roman, katerega zgolj očim je Cervantes), potem ni razloga, da ne bi pristali tudi na to, kako novele in romana *sploh ne bi bilo, če ne bi srečno naključje hotelo, da je v avtorjevih rokah pristal rokopis* – in tako dalje.

Vprašanje verodostojnosti

V trenutku, ko med funkcije predgovora, pripovednega okvira, predbesedila ali pač kateregakoli poimenovanja prištejemo fikcijsko pogodbo, se nam zastavi vprašanje, kaj je resnično njen predmet. Najkonkretnejši, četudi konvencionaliziran primer udejanjanja in neposredne aplikacije fikcijske pogodbe je topos najdenega rokopisa, saj je kot motiv element (nekakšne) zgodbe, ki morda res ni zgodba primarne (romaneskne) pripovedi, a je na vsak način fikcijska. Ne navadno, a da gre za fiktivni element, v sklopu fikcijske pogodbe razberemo prav iz njegove konvencionalnosti: v enem pisemskem romanu bi nemara še dopustili njegovo dokumentarnost, potem ko se je pojavil v domala vseh, pa ni zbledela le njegova izvirnost, temveč tudi verjetnost, da gre za empirično resnico – ki je bralci seveda niti ne bi (več) terjali. Terjajo pa verodostojnost, ki je v tem primeru posledica širše slike in ne prepričljivosti avtorjeve pripovedi o tem, kako je našel rokopis in ga objavil. Najbolj se takšni situaciji približa Chatman: »Verodostojnost je ‘učinek korpusa’ ali pa ‘medbesedilnosti’ (to-rej intersubjektivnosti). Je takšna razlaga, ki pozornost preusmeri z učinka na vzrok in jo je mogoče celo zreducirati na maksimo.« (1978: 50–51)

Če je najdeni rokopis element zgodbe, na kateri temelji pripovedni okvir, ima določeno funkcijo in obenem dopušča bolj ali manj izvirne obdelave ali vsaj variacije, čeprav je konvencionalen in posplošljiv motiv ter tudi »neprepričljivo lažniv«. Chatman pravi, da občinstvo prepozna in interpretira konvencije tako, da jih »naturalizira«, kar pomeni, da konvencijo ne le razume, ampak tudi odmisli njeno konvencionalnost, jo absorbira v bralni proces in vdela v svojo interpretacijo (1978: 49). »Naturalizacija« je potemtakem vzporedna zahtevi po verjetnem pred resničnim. Ali je najdba rokopisa verjetna ali resnična?

Genette na to vprašanje odgovarja s konceptom »oficijelne fikcije«:

Uradna predpostavka, na kateri temelji status parateksta, se v določenih primerih kaže kot oficijelna fikcija [*fiction officielle*], ki bralca k temu, da bi jo jemal resno, ne vabi nič bolj (in najbrž kvečjemu manj) kakor, denimo, kakšna »diplomatska« pretveza, namenjena sporazumnemu prikritju tiste resnice, ki jo vsakdo pozna ali ugane, a nikomur ni v interesu, da bi jo razkril. (1987: 185)

To lastnost Genette pripisuje zlasti psevdolografskim oziroma tajitvenim avtorskim predgovorom, saj v navzočnosti avtorja, četudi je le implicitna, vidi nekakšen paratekstualni kredo. Da Genette avtorsko odgovornost jemlje kot jamstvo za branje parateksta »v dobri veri«, opaža tudi Andrea Del Lungo, ki pa Genettovo idejo o avtorski avtentifikaciji osmisli z njeno oksimoroničnostjo.

Če pripovedovalec romana na začetku zatrdi, da je vse res, bralec to razume, kot da nič ni res, a izmišljenemu v hipu »verjame«, ker je roman fikcija. Če taisto zatrdijo avtor, urednik ali založnik v paratekstu, pa jim bralec ne verjame. Paratekstualni diskurz je namreč nezanesljiv, saj je mesto besedne prevare [*leurre de la parole*], kar bralec dobro ve: »Paratekst predpostavlja recepcijsko držo [*attitude de réception*], v kateri naslovnik sumi, da so resnični razlogi paratekstualnega diskurza *drugačni* od očitnih razlogov.« (Genette, 1987: 105)

Natanko tu se skrivajo vzvodi za manipulativnost (tistega oziroma takšnega) predgovora, ki ni toliko vmesnost med empiričnim in literarnim ali prehod med njima, kolikor dopušča sobivanje fikcijskega – ki se ne nanaša na literaturo, ampak *je* fikcija *in* literatura –, ter resnega, ki se nanaša na empirični svet. Toda če je fikcijsko *a priori* izmišljeno, torej (odkrito) lažnivo, in fikcijskih elementov predgovora ne moremo presojati kot »napol« fikcijskih zato, ker je tudi predgovor le *paratekstualen*, za resne elemente v njem to ne velja. Ti so *ali* resnični *ali* neresnični in težaško biobibliografsko delo bi jih bilo najprej ločiti od fikcijskih, ki jim lažnivosti pač ne moremo »očitati«, nato pa še ugotoviti, ali v empiričnem svetu držijo ali ne – tako kot to lahko preverimo, denimo, za kolofon. Del Lungo meni, da je predgovor preveč razkrit, celo razkrinkan, in obenem preveč kodificiran, da bi bil lahko resničen oziroma resnicoljuben. Je mesto avtorske hlimbe in izmikanja, zato je njegov končni ali absolutni pomen najpogosteje nedoločljiv (2009: 105).

Alojzija Zupan Sosič je trditev, da predgovor zaradi svoje mejne ontološke pozicije »dovoljuje določeno mero manipulacije etosa samega govorca oziroma avtorja ali literarne osebe« (2017: 141), utemeljila na funkciji retoričnega prednika predgovora, eksordija. Seymour Chatman etos kot moralno strukturo ali nravstveno usmerjenost (avtorja in pripovedovalca) v pripovedi prav tako izpelje neposredno iz Aristotelove *Poetike*: etos govorca vpliva na zaupanje pri poslušalcu in posledično tudi na prepričljivost govora. Toda zaupanje ne sme biti odvisno le od začetnega vtisa, pač pa mora biti zgrajeno skozi celoten govor. Ker je pripoved v retoriki umeščena v resnični svet, govorec z uporabo različnih strategij zagotavlja njeno resničnost, za katero jamči s svojo nravstvenostjo. V literarni pripovedi pa ta »standard« ni resničnost, temveč verodostojnost (Chatman, 1978: 226–227).

Chatman meni, da lahko etos pripišemo samo pripovedovalcu, saj pripoved nikdar ni neposredno delo (implicitnega) avtorja, torej nikdar ni napravljena po njegovih besedah, pač pa po pripovedovalčevih. Pripovedovalčeva retorična naloga je dokazati, da je njegova verzija zgodbe »resnična« (tj. verodostojna),

retorična naloga implicitnega avtorja pa, da vse skupaj, zgodbo, pripoved in pripovedovalčev nastop – kot pravi Chatman: »the whole package« –, napravi zanimivo, sprejemljivo, konsistentno in umetniško (prav tam: 227).

V okviru predgovora je torej fikcijska pogodba v domeni predgovorne instance, pridobivanje bralčeve naklonjenosti in zanimanja pa na strani avtorja. Manipulativnost potemtakem lahko izvira kratko malo iz zmešnjave: avtor namreč svojo retorično nalogo opravi tudi tako, da v predgovor vpelje pripovedovalca, čigar naloga je zatajiti njega samega, avtorja. Nravstvenost takšnega pripovedovalca je že *a priori* vprašljiva. Verodostojnost, za katero kot tak potem jamči, prav tako. Zakaj je torej učinkovit? Psevdoalografski in fiktivno alografski predgovor sta praviloma tista, ki zagotavljata verodostojnost primarnemu besedilu ali pa polemizirata okrog njega ugibaje, ali gre za roman (fikcijo) ali za avtentični rokopis. Toda predgovora, pa če sta še tako fikcijska, nikdar ne postavljata pod vprašaj lastne verodostojnosti: to je, z drugimi besedami povedano, zgoraj omenjeni »paratekstualni kredo«.

Težnja in pomen predgovora sta določljiva zaradi funkcij, ki so povezane s predgovorno instanco, in če jih povzamem v najsplošnejših obrisih: prevzemalni avtorski predgovor je odsev avtorjeve želje, da bi predstavil (in včasih blago vsilil) svoj namen bralcu. Avtentično alografski predgovori so protekcija ali dokumentarno pojasnilo. Fikcijski predgovori pa predvsem izražajo ali uprizarjajo dejstvo, da beremo in bomo brali fikcijo. Če seveda izvzamemo avtentično alografske, v katerih je etos prologista odločilnega pomena in nasploh edini razlog takšnega predgovora – ugledna in čislana oseba, najraje stanovski kolega, vzame pisatelja pod okrilje tako, da mu napiše predgovor –, bi lahko rekli, da je umetniški učinek (ki je, kot pravi Chatman, avtorjev »problem«) v obratnem sorazmerju s konsistentnostjo etosa prologista: zlasti v fikcijskih, kot bomo videli, pa z majhno razliko tudi v prevzemalnem avtorskem, *par excellence* predgovoru.¹¹⁵ Ker zgodovinsko gledano prolog in eksordij primarno nista bila mehanizem umetniškega učinka ali vir estetskega občutja, bi si lahko celo dovolili preobrniti zgornja opažanja: na umetniški učinek romanesknega predgovora bistveno vpliva ravno sumljivost prologista ali vsaj sumničavost, ki jo prologist zbuja pri bralcu.

115 Kadar se pripovedovalec predstavlja tudi kot avtor, je njegova etična pozicija povsem drugačna, saj eksplicitno ali implicitno priznava, da je on sam vir vseh prikazanih in povedanih dogodkov. Njegova prepričljivost tedaj pač izvira iz tistega, kar publika vidi kot jamstvo za verodostojnost (prim. Chatman, 1978: 228).

4

Roman, razsodnost, rahločutnost**4.1 NOVOVEŠKI ROMAN IN RAZSVETLJENSTVO**

Prvi novoveški roman je nastal kot parodija, subverzija, sopostavitev idealnega in realnega; Álvarez Barrientos pravi celo, da je vsa prozna fikcija variacija *Don Kihotovega* trka med prividom in resničnostjo, med svetom, ki izginja, in tistim, ki se poraja (2010a: 138, 139). Trditev nemara bolj kot modernizacijo povzema (pred)romantično recepcijo bistrournega plemiča, toda že skozi celotno 18. stoletje je dokončno uveljavitev in zmagoslavje romana zaznamovala vrsta dvojnosti, katerih neposredni odsev so celo poimenovanja.

Izraz »romaneskno« je ob koncu 17. stoletja označeval neobičajno, nevsakdanje, fantastično in domišljijsko: idealizirani svet viteških, ljubezenskih, pastirskih in pustolovskih romanov. Romanom so bili skupni zapletena struktura, ekscesen obseg, precioznost in psevdozgodovinskost. Veljali so za frivolne, nekakovostne in pohujšljive, ker so slikali strasti, kvarili značaj in napeljevali k sanjarjenju, obenem pa tudi za estetsko škodljive; zaradi odsotnosti sleherne norme ali predpisa so bili sinonim za antiklasi(cisti)čno, sploh ker so s svojo množičnostjo in obsegom dušili prestižne, vélike zvrsti. Proza je bila od Aristotela dalje izraz zgodovine in resnice, roman pa se je, prav nasprotno, oddaljeval od naravnega in verodostojnega, torej od edinega predpisa, po katerem naj bi se ravnal glede na formo. Ampak tudi če se je romana držal slab sloves, je imel vedno dobro publiko.

Na prehodu v 18. stoletje pa sta se spremenila okus in ustroj bralstva. Glavni odjemalci romanov niso bili več aristokrati, pač pa meščanstvo, in po meri slednjega je moral biti ukrojen literarni junak; bralec se mora namreč prepoznati tudi v družbenem, stanovskem smislu. Narasla je stopnja pismenosti in z

njo število bralcev, katerih prosti čas – novo družbeno dejstvo – je zapolnjevalo branje. Pogosto tudi kot oblika družabnosti, prav tako novosti 18. stoletja, ko se je z odprtjem javnih knjižnic, čitalnic in kavarn oblikoval koncept javnega in se je koncept zasebnega individualiziral. Ana Vogrinčič popisuje uveljavljanje branja in artikulacijo romana ne le kot žanra, pač pa zlasti kot kulturne forme v 18. stoletju. Govori sicer o angleškem prostoru in izhaja iz predpostavke, da se branje romanov uveljavi v plastenju in partikularizaciji tipov zasebnosti in javnosti. Ker se roman formira s poudarjeno individualiziranimi liki, ponuja dober teren za raziskovanje zasebnosti drugih in hkrati kopiči gradivo za vrednotenje, pomen in zaščito zasebnosti. Poleg tega je roman počasi postajal predmet potrošnje in popularne kulture – zahvaljujoč napredkom v tiskarstvu, papirništvu, založništvu in knjigotrštvu (2008: 28–34).

Nekdaj priljubljeni žanr se je začel spreminjati, saj je morala književnost odsevati sodobni, dejanski svet. Neavtentična se je začela zdeti tudi poezija – nihče ne govori v verzih –, antična snov je bila preveč oddaljena, tragični junaki idealizirani in neverodostojni, romaneskno precioznost pa je napadal že Boileau. Namesto izraza »roman«, ki je po krivdi zgoraj naštetega dobil slabšalen prizvok, so se torej za dolgo prozno pripoved začela uveljavljati poimenovanja, ki so, odvisno sicer od jezikovnega prostora, zaobšla zaprašnost in pohujšljivost. V angleščini je premik k *novi* fikciji nakazal William Congreve v »Predgovoru bralcu« k romanu *Incognita, Or, Love and Duty Reconcil'd* (1692):

Romances [starinski romani¹¹⁶] ponavadi sestojijo iz zveste ljubezni in neomajnega poguma junakov, junakinj, kraljev in kraljic, smrtnikov prvega reda, in tako dalje; in koder plemenit jezik, prečudna naključja in nemogoči podvigi povzdignejo in osupnejo bralca [...]. Romani so domačnejše narave; približajo se nam in nam predstavljajo potek zapletov, nas razveseljujejo s prigodami in z neobičajnimi pripetljaji, a ne

116 Izraz je nemogoče povsem točno prevesti v slovenščino, ki je »roman« preko nemščine prevzela iz francoščine, v kateri razlikovanje, kakršno dopuščata angleščina (*romance* in *novel*) ter španščina (*romance* in *novela*), prav tako ne pride v poštev. *Romance* (angl.) namreč ne označuje izključno viteškega romana (*libro de caballerías*), pač pa je v danam primeru nadpomenka za vse s stališča razsvetljenstva »antirealistične« romaneskne žanre 16. in zlasti 17. stoletja. Nasploh pa je terminološko razlikovanje najbrž smiselno le pod pogojem, da uporabljamo oba termina v želji poudariti novost drugega, »novega« romana, *novel*, v odnosu do »starega« ali »starinskega«, *romance*. Če se ozremo na fikcijsko pripoved v prozi od Apuleja dalje, pa konec koncev ne moremo zanikati, da gre (vključno z viteškim romanom in njegovo parodijo) samo za različne etape nadvse zamotane razvojne poti in uveljavitve pripovedne zvrsti, ki se šele od začetka 19. stoletja imenuje roman. Zato se tudi v nadaljevanju najraje držim parafraze ali pač citatne rabe dihonomije *romance-novel* po vzoru Clare Reeve. Če bi že iskal ustrezen izraz v slovenščini, bi se najbrž odločil *romance* imenovati »starinski roman«.

s takšnimi, ki so do kraja nenavadni ali nezaslišani, pač pa s takšnimi, ki niso tako daleč od nam verjetnega in nam zatorej primaknejo užitek. Starinski romani [*romances*] prinašajo zlasti čudenje, romani zlasti radost.¹¹⁷

(Stari) roman, *romance*, je bil tudi v jezikovnem smislu bliže legendarnemu in pravljичnemu, novi (*novel*) pa vsakdanjemu, oprijemljivemu, bralcu poznane-mu svetu, h kateremu je sodil tudi naravnejši jezik. Raba terminov kljub vsemu niha: mnoga so poimenovanja, še več je izmikanj. Da se romani 18. stoletja predstavljajo kot »zgodbe«, »pisma«, »popotni zapiski«, »spomini«, »življenje junaka« ipd., moramo razumeti iz dveh zornih kotov. Avtorji se načrtno izogibajo besedi »roman«, ki je bila preprosto slaba reklama. Poleg tega pa sta se izvirnost in literarna vrednost merili po verodostojnosti, po realistični bližini bralčevemu (empiričnemu) svetu, čemur so nenazadnje sledile tudi pripovedne strategije. Da je roman samo najdeni rokopis, je najpogostejši mehanizem romaneskne iluzije, »*willing suspension of disbelief*«, hotena, prostovoljna odločitev bralca, da se odreče dvomu in nejeveri – ki je v 20. stoletju prešel v splošno rabo.

Sicer je treba opozoriti na majhno netočnost ob posplošitvi te formule: njen avtor, angleški pesnik, kritik in filozof Samuel Taylor Coleridge, je hoteno opustitev nejevere jemal kot nekakšno bralsko pogodbo v fantastični literaturi, nanaša pa se na realistični vtis, ki ga ustvarja nerealistično. V ožjem smislu bi jo torej prej pripisali magičnemu realizmu kakor praksam avtentifikacije v romanu 18. stoletja, ki stremi k realistični verodostojnosti izmišljenega. Razlika zelo jasno opiše Clara Reeve, ki v enem prvih poskusov teoretične opredelitve romana, *Napredek romana* (*The Progress of Romance*, 1785), prav tako sopostavlja »stari« in »novi« roman (*romance* in *novel*):

Romance [starinski roman] v plemenitem in vzvišenem jeziku opisuje, kar se nikdar ni zgodilo niti ni verjetno, da bi se zgodilo. [Moderni] roman na domačen način pripoveduje o stvareh, kakršne se nam vsak dan odvijajo pred očmi, kakršne bi se lahko zgodile našim prijateljem ali nam samim; njegova dovršenost pa je v tem, da sleherni prizor opiše na tako preprost in naraven način ter da ga naredi za tako verjetnega, da

117 »Romances are generally composed of the Constant Loves and invincible Courages of Hero's, Heroins, Kings and Queens, Mortals of the first Rank, and so forth; where lofty Language, miraculous Contingencies and impossible Performances, elevate and surprize the Reader [...]. Novels are of a more familiar nature; Come near us, and represent to us Intrigues in practice, delight us with Accidents and odd Events, but not such as are wholly unusual or unpresidented, such which not being so distant from our Belief bring also the pleasure nearer us. Romances give more of Wonder, Novels more Delight.«

nas zavede v prepričanje (vsaj dokler beremo), kako je vse resnično; do te mere, da nas radosti in stiske oseb v zgodbi ganejo, kakor bi bile naše. (Reeve, 1930: 111)¹¹⁸

V Franciji je v prvi polovici stoletja le malo romanov opremljenih z oznako »roman«; pogosteje naletimo na trditev, da »to ni roman«. Ker francoščina alternativnega izraza ne pozna,¹¹⁹ je bilo izogibanje poimenovanju še toliko nujnejše, kasneje pa je bila vnovična vpeljava še toliko zgovornejša. V Španiji je izraz *novela* vseskozi pomenil kratkoprozno obliko (npr. Cervantesove *Zgledne novele*), za romane pa sta bili rabi predvsem *historia* (zgodba) ali *historia fingida* (izmišljena, celo zlagana zgodba). Ko je José Francisco de Isla leta 1787 prevedel *Gila Blasa* v španščino, je v uvodu omenil Hueta. V predgovoru k *Fratru Gerundiu* (1758) je bil polemiziral zlasti o odnosu med zgodovino in romanom, trideset let pozneje pa navaja, da Huetova *Razprava* govori »o izvoru romanc/starinskih romanov [*romances*] in romanov [*novelas*]« (García de la Concha, 1995: 948).

Álvarez Barrientos v 18. stoletju beleži prvi primer oksimoronično napačne rabe: Fernando Manuel de Castillejo je leta 1722 pod naslovom *Nova Harikleja* prevedel Heliodorove *Etiopske zgodbe* in to delo, ki je izpričan model španskega bizantinskega (pustolovskega), torej »starega« romana (*romance*), v predgovoru označil za »roman« (*novela*). A Castillejova opažanja o romanu (nasploh) je mogoče povezati s prenovljeno podobo pripovedne zvrsti v 18. stoletju: »Heliodor [...] si je zamislil roman, ki ga je poimenoval *Zgodovina Etiopije*; tako ga je naslovil brez bojazni, da bi mu ugovarjali, kajti prigode, o katerih pripoveduje, porajajo druga drugo in jih je spletel tako naravno, da se zdijo prej resnična *Zgodovina [sucesida Historia]* kot izmišljen roman [*fingida novela*].« (v: Álvarez Barrientos, 1991: 29) Prevajalec je očitno videl povezovalno med zgodovino in romanom, a je videl tudi razlike: zgodovinopisje mora biti resnično, roman pa resničnost lahko hlina in je roman zato, ker jo hlina prepričljivo in naravno. Prepričljiva je še posebej kavzalnost, na kateri večina teoretikov dandanes utemeljuje pripoved: »prigode [...] porajajo druga drugo [*viene tan nacidos unos de otros*]«.

118 »The Romance, in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it is to represent every scene in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses of the persons in the story as if they were our own.«

119 Montandon v citatu iz Congreva izraza prevaja kot »roman romanesque«, »romaneskni roman«, in »roman vraisemblable«, »verodostojni roman« (1999: 9).

V francoskem prostoru je roman prvi opredelil Pierre Daniel Huet v *Razpravi o izvoru romanov* (*Traité de l'Origine des romans*, 1670): »Tisto, čemur prvimo Romani, so izmišljene pripovedi o ljubezenskih prigodah, napisane v umetniški prozi, bralcem v užitek in v poduk.« Glavni namen romana je sicer, da je v poduk, a ker se človek po naravi izogiba naukom in ga samoljubje celo žene k temu, da se jim zoperstavlja, ga je treba zavesti in pritegniti, strogost nauka pa omehčati z zgodbo in na napake pokazati tako, da jih obsojamo pri kom drugem. Zato sta bralčeva zabava in užitek, za katera si romanopisec domnevno prizadeva, zgolj podrejena glavnemu cilju: »vzgoji duha in poboljšanju nravi« [*l'instruction de l'esprit et la correction des mœurs*] (Huet, 1966: 5–6).¹²⁰

Podobno kot izrazje je v prvi polovici 18. stoletja nihala tudi recepcija romana: na eni strani obtožbe in prepovedi po zgledu čiščenja Kihotove knjižnice, na drugi apologija in rehabilitacija pod pretvezo moralne uporabnosti, kar je bilo po navadi parafraza Hueta. Ker naj bi bila umetniška vrednost romana krinka njegove etične dimenzije, pa je razprava tekla o obeh, tudi če prave teorije o romanu 18. stoletje dolgo ni imelo; razmisleki so bili raje primešani romaneskni pripovedi, še posebej na tistih mestih, ki so se ne le zaradi obrisov takšnega postopka v literarni tradiciji, pač pa tudi iz pragmatičnih razlogov zdela pravnja za to: predgovor.

Za prvo opredelitev »modernega« romana (kakršnega bi William Congreve in Clara Reeve poimenovala *novel*) velja delo Christiana Friedricha von Blanckenburga *Esej o romanu* (*Versuch über den Roman*) iz leta 1774. Roman definira kot fikcijsko resnično zgodbo in ga s tem opredeli kot zvrst in formo, ki je kar najbolj po meri razsvetljenstva. Je pomemben izobraževalni pripomoček, fikcijskost pa ni več kvarna, ampak je orodje resnice; užitek pri branju ni eskapizem, pač pa pot do spoznanja. Kot vidimo, sovпада s Huetom – ki ga Blanckenburg sicer ni bral (Montandon, 1999: 43) –, moralna poučnost romana pa se zdi nekam paradoksalna glede na to, da kot najpomembnejša primera analizira Fielディングovega *Toma Jonesa* in prvi vzgojni roman, *Agathon* Christopha Martina Wielanda. A za razliko od Hueta definicije romana ne išče v izvoru; njegova teorija je plod dedukcije, temeljitega branja korpusa, ki mu ga je omogočilo dobro znanje angleščine. Njegovo delo je tako popoln zgled razsvetljenske metode.

Von Blanckenburg je pomen romana v dobi razsvetljenstva primerjal s pomenom epa v antični Grčiji: oba namreč predstavljata življenje v vseh njegovih

120 Tudi Huet sicer navaja Heliodorja, a *Etiopske zgodbe* ceni manj kot denimo *Levkipo* in *Klejtofo- na* Ahileja Tatija; pravi, da zaradi pomanjkanja naravnosti: »Njegov slog je, za moj okus, boljši od Heliodorovega: je preprostejši in naravnejši, drugi pa je bolj prisiljen.« (Huet, 1966: 37)

dimenzijah. Primerjava sama po sebi ni nova, če ne bi bila dotlej vedno na škodo romana. Ep govori o javni sferi in o dejanjih človeka kot eksemplaričnega junaka, vazala, državljana, medtem ko se roman ukvarja z dejanji in občutji človeka kot posameznika; »boljši« je, ker nudi vpogled v človeka in njegov odnos do sveta. Ne posnema več splošnega, temveč odslikava posebno; von Blanckenburg je prvega romanopisca našel v Shakespearju, ki je bistvo dejanja videl ne v vzrokih, ampak v izvršitvi, ter je realistično in verodostojno predstavil delovanje človeških strasti (1774: 116–138).

Bralski užitek, ki ga Huet pripisuje le zmagi kreposti, je v romanu hkrati razumski in čustveni. Romanopisje razsvetljenstva namreč usmerjata zavestna, razumska zgradba in jasno določen namen, ki je vselej *docere delectando*, pri čemer pa Horacijeva formula dobi nove razsežnosti. Pripovedovalec se ne sme vpletati z moralizirajočimi nauki, kajti vzgoja ni abstraktna, pač pa konkretna, in je posledica izkustva, notranjega dojemanja zunanjih pripetljajev.¹²¹ »Zmaga« posameznika je lahko le subjektivna, »notranja« zmaga moralnega principa; roman povezuje zunanje in notranje motive človeškega delovanja. Tako von Blanckenburg s povsem razsvetljsko optiko nadgradi Hueta, po katerem je nauk v romanu vselej stvar (samo) zunanjega, še vedno idealiziranega prikaza: »Glavni cilj romanov [...] je poduk bralcem, ki jim je krepost vselej treba pokazati okronano in pregreho kaznovano.« (Huet, 1966: 5)

Razsvetljski roman tako zaznamujejo racionalizem (zaradi pripovedne zgradbe, ki postavlja na ogled lastne vzvode in učinke), realizem (ker skuša verodostojno prikazovati človeške izkušnje v resničnem, sodobnem svetu), didaktičnost (ker bralcu pokaže izkušnje, ki ga vodijo k zrelosti), uporabnost (ker psihološko in čustveno vzgaja) ter moralnost (ker opeva vrlino).¹²²

V 18. stoletju morala seveda ni predmet krščanske, pač pa sekularne etike, ki je povezana z razsvetljsko miselnostjo. Roman je namreč proizvod meščanstva, je zvrst in forma, ki priča o sekularizaciji kulture, hkrati pa je ena najboljših opor tega procesa. Terja nedogmatično branje, ki se nanaša najprej na njegovo ideološko podstat, antitradicionalnost pa se zrcali tudi v pripovedni strukturi.

121 Navezava na Shakespearja je že bolj logična: vzgoja mora biti dramaturgizirana. Če s taisto primerjavo posežem na področje naratologije: Percy Lubbock si v študiji o pripovedi *Craft of Fiction* (1921) kot eden prvih zastavi vprašanje o ustroju pripovednega besedila ter kot osnovna postopka opredeli piktorično in dramsko metodo. Njegovo stališče je, da je piktorična metoda pisanja »manjvredna« v primerjavi z dramsko metodo; v prvi bralec poslušaja pripovedovalca, v drugi se obrne k zgodbi in jo gleda (Lubbock, 2007: 96). Pol stoletja kasneje Booth v *Retoriki pripovedne umetnosti* (2005) izpodbija Lubbockovo prepričanje, da je dramaturgizirana pripoved oziroma [*showing*] bolj umetniška kot naslikana pripoved oziroma pripovedovanje [*telling*].

122 Premik v etičnih kategorijah je nazoren: mesto kreposti je poprej vedno zavzemala čast.

Moralizem je antiromanesken, nadomešča ga psihološka poglobitev v junaka kot posameznika; po njej se sentimentalni roman 18. stoletja loči od romaneskkih ljubezenskih zgodb v baroku.

Poleg tega je ljubezen v 18. stoletju postala tematika tako zasebne kot javne sfere; privlačnost je naravno občutje, delovati v skladu s takšnim občutjem je moralno in družbeni red mora spoštovati naravno čustvo. Od tod napad razsvetljenstva na družbene, verske in institucionalne strukture, ki se temu postavljajo po robu.¹²³ Sentimentalni konflikt je naenkrat način, kako lansirati družbeno vprašanje: motiv prepovedane ljubezni je bil lahko tudi pretveza za ideološko razpravo, sentiment pa politična vsebina, ki je dobila izraz v romanu.

Diderot je v *Hvalnici Richardsonu* (*Éloge de Richardson*, 1761) zapisal, da so njegovi (Richardsonovi) junaki povsem resnični, ker so vzeti iz običajnega življenja, njihove tegobe so tegobe vseh civiliziranih narodov, v strasteh, ki jih zasleduje, pa lahko prepoznamo svoje: Richardsonovi romani terjajo razmislek in obenem senzibilizirajo. Parafrazo tega najdemo tudi pri Sadu, v *Razmisleku o romanih*, ki je izšel kot uvod k *Zločinom ljubezni* (*Crimes de l'amour*, 1799): Marivaux je zanj dokaz, da samo talent nikoli ne zadošča za umetniško popolnost. Voltaire je imel po njegovem en cilj: filozofski roman, ki prav zato, ker je »samo« filozofija, nikoli ne bo mojstrovina. Rousseaujevi *Novi Heloizi* pa noben posnemovalec ne seže do kolen, saj bi za kaj takšnega potrebovali »og-njevito dušo, kot je Rousseaujeva, filozofskega duha, kakršen je njegov; dvoje reči, ki jih narava v istem stoletju ne združi dvakrat.« (Sade, 1799: XX–XXI) Genija torej poraja zavezništvo med razumom in občutjem, k uporabnosti in zato celo moralnosti pa prispeva umetniški izraz. *Bestsellerji* so prav res postali tisti romani, ki so združili opis in doživetje občutja in strasti v okviru, ki mu vlada razum: *Eusebio*, *Nova Heloiza* in nenazadnje *Nevarna razmerja*.

Bistvo romana je pravzaprav bistvo razsvetljenskega duha, kot je v eseju s tem naslovom zapisal Todorov: »Vednost ima le dva vira, razum in izkustvo, in oba sta dostopna vsakomur. Razum vrednostijo kot orodje spoznavanja, ne kot gibalo človeškega ravnanja; postajajo ga nasproti veri, ne strastem. Nasprotno pa se same strasti osvobodijo omejitev, naloženih od zunaj.« (2009: 139) Volja in strasti, čustva in zavest vodijo človeka pri njegovih dejanjih, toda razum je tisti, ki lahko pokaže pot, kadar želi ugotoviti, kaj je prav in pošteno. Bolj kot znanost je to znal ubesediti roman, saj ni skušal več obelodanjati večnih

123 Dogovorjena poroka in poroka dekleta s starcem sta toposa španske neoklasicistične komedije, denimo pri Moratínu mlajšem.

zakonitosti in eksemplaričnosti človeških ravnanj, temveč je prikazoval ljudi kot posameznike v enkratnih in vsakdanjih okoliščinah. Álvarez Barrientos govori o pretvorbi bralstva v »estetski predmet« (2010a: 135), torej snov literarnega dela. »Stari« romani pa so s stališča razsvetljske doktrine nemoralni, ker so v svoji idealizaciji nenaravni.

»Ni pa vedno zmagoslavje kreposti tisto, ki zbudi zanimanje,« je pripomnil markiz de Sade, a v malo drugačnem kontekstu. Kadar so reči takšne, kot bi morale biti, se nam solze osušijo, še preden bi se nam utrnile. Kadar pa po najhujših preizkušnjah ugledamo premoč in zmago zla nad krepostjo, se nam trga srce. Delo, ki nas je neutolažljivo ganilo, bo brez dvoma zbudilo zanimanje, ki edino zagotavlja lovorike (Sade, 1799: XXIV).¹²⁴ Sade je romanu pripisal troje zahtev: psihološka analiza in slikanje nravi, vsebino, ki bo bralčevo pozornost obdržala vse do neprisiljenega, nemehaničnega razpleta, ter odsotnost moralnih pogojevanj in izumetničenega moraliziranja.¹²⁵

Zapisi, ki so podobno kot Sadov skušali, če že ne definirati, roman vsaj zamejiti in se ozirajo na iztekajoče se 18. stoletje, a tudi napovedujejo nekatere proporce romantike, so si kontradiktorni v mnogih ozirih. Katarina Marinčič (2017: 5–7) Sadov *Razmislek o romanih* primerja s stališči Madame de Staël (1795) in Benjamina Constanta (1829). Prva drugače kot Sade meni, da se naše srce ne bo zoperstavilo niti najstrožjim moralnim naukom, če nam bodo ponujeni v obliki romana; ti »na svojo stran pridobijo tisto v nas, kar nas bo edino navedlo k popustljivosti: čustva«. Constant pa je, kot »klasicist med romantiki«, menil, da delo človeške domišljije, najsi bodo to pripoved, glasba ali skulptura, »ne sme zasledovati moralnih ciljev, pač pa naj ima moralni učinek«.

Vendar pa tako Sade kot Madame de Staël, opozarja Katarina Marinčič, pišeta o *pravici* romana, ki se ne navezuje na roman sam, marveč na njegovo pravico do »slikanja vsega« – ta pa je hkrati obvezujoča: »Če lahko povemo vse, kar hočemo, tega nimamo pravice slabo povedati,« je zapisal Sade (1799: XXXV). »Iz skoraj slehernega Sadovega stavka je zaznati vznesenost nad svobodo, ki jo prinaša roman, ter gosposko vzradoščenost ob misli, da ta svoboda obvezuje bolj kot klasicistična pravila.« (Marinčič, 2016: 5) Logično, tudi svoboda kot zaveza je razsvetljska ideja: volja posameznika se je, tako kot volja skupnosti,

124 Da je razum suženj strasti, je v razsvetljenstvu utemeljil Hume. Poldrugo stoletje kasneje ga je parafraziral nihče drug kot Marcel Proust v eseju *Zoper Sainte-Beuva*: »Kajti tudi če si razum ne zasluži nositi vrhovne krone, jo je edini sposoben podeliti. In tudi če v hierarhiji odlik zaseda šele drugo mesto, je samo on zmožen odrediti, naj prvo pripade občutkom.« (1954: 63)

125 Moralne nauke sme dajati le literarna oseba – nikoli avtor – in le, če jo v to silijo okoliščine.

razbremenila vezi tradicije in dogme. Toda duh razsvetljenstva ne terjaja le avtonomije, pač pa prinaša tudi načine in vzvode za njeno uravnavanje (Todorov, 2006: 16–17).

Sade je dejal, da roman slika posvetne navade (»le tableau des mœurs séculaires«), Álvarez Barrientos pa opazuje, da so bili romani v 18. stoletju »moralni tudi v tem smislu, da so temeljili na navadah [...], ki so jih jemali kot pretvezo ali oporo za izmišljene pripovedi.« (2010a: 151)¹²⁶ Zdi se, da španska literarna zgodovina¹²⁷ še posebej poudarja ta vidik moralnega v romanesknem; verjetno zaradi kasnejše navezave na kostumbrizem, ki ga izpelje iz kontrasta. Osnovna forma kostumbrizma sta slika (*cuadro*) in članek, a njun namen je pokazati običaje, šege in navade same po sebi; nekaj, kar se v družbi pojavlja ali iz nje izginja, princip pa je razložljiv tudi v proporcijah romantike: kostumbristično opazovanje še zdaleč ni psihološki vpogled, ampak tipifikacija in karikatura, ki je prej žurnalistična kot literarna, morala pa je vzvišen utilitarni moralizem. A kar zadeva razvoj romana, bi španski kostumbrizem – kot smer, tehniko ali polliterarno zvrst – v prvih desetletjih 19. stoletja po pomenu zlahka primerjali s feljtonom v Franciji. Konec koncev pa je vprašanje morale podobno razlagal Diderot, zanj je imela morala dvojni pomen: na eni strani študijo nravi, na drugi pa nravi, običaje in mnenja sama po sebi.¹²⁸

4.2 ROMAN V ŠPANIJI IN ROMAN PO ŠPANSKO

Definicija romana je stranski produkt Huetovega razmišljanja, meni Katarina Marinčič, saj si avtor, v skladu z naslovom razprave, ne zastavlja vprašanja, kaj so romani, temveč od kod so, tezo o izvoru pa utemeljuje z njihovimi lastnostmi (2016: 11). Zaradi barvitosti in slikovitosti jih pripisuje orientalskim ljudstvom, pravi pa tudi, kako napak bi bilo izvor romana iskati pri Špancih, Italijanih ali Grkih; ti so orientalsko književnost le posnemali. Zanimivo je, da je njegova razprava izšla kot uvodna študija k romanu *Zaïde Marie-Madeleine de La Fayette*, ki je sedem let zatem izdala *Kneginjo Klevsko. Zaïde* – skladno z zgornjo razlago – ne nosi oznake *roman*; podnaslovljena je kot *Španska zgodba (Histoire espagnole)*.

»Španskost« tega romana je apokrifna, a kot takšna zlahka razložljiva. Romantiko bo poldrugo stoletje pozneje fascinirala tista srednjeveška Španija,

126 Prim. tudi Álvarez Barrientos (1991: 390).

127 Prim. tudi García de la Concha (1995), Carnero (2009) in Albiac-Blanco (2011).

128 Bourdin (2015) to še posebej pokaže na primeru Diderotovega *Rameaujevega nečaka*.

kjer je krščanstvo premagalo islam in judovstvo, ter njen legendarni, viteški svet, pa nenazadnje lika vročekrvne vranjelase ciganske žene in diaboličnega don Juana, ki je hkrati mamljiv romantični prototip: večni zaljubljenec, suženj svojih strasti, upornik družbenim konvencijam. V *Zaïde* pa Španija pomeni zlasti eskapizem, je dogajalni prostor, ki se zgodovinsko, »civilizacijsko«, zlasti pa estetsko stika z Orientom: *Zaïde* preživi brodolom, naplavi jo na špansko obalo. Consalve se zaljubi vanjo in skozi celotni roman, torej krovno pripoved, skuša ugotoviti njeno identiteto in izvedeti njeno zgodbo, kar pa mu otežuje tudi dejstvo, da ne govorita istega jezika. Španskost bi deloma lahko razumeli tudi v smislu izrazito baročne strukture romana, ki temelji na principu »predalov«, vrinjenih metadiegetičnih pripovedi, dolgih digresij stranskih likov, vendar pa ti junaku vseeno prinašajo drobce zgodbe, ki jo želi rekonstruirati.

Epizodična struktura, nanizana na junakovo življenjsko pot, na njegovo zorenje in uk, prej soredje dogodkov kot njihov razvoj, vrinjene pripovedi, ob katerih se protagonist prelevi v pričevalca: vse to je bil prek miletske zgodbe ter viteškega in pikaresknega romana sintetiziral Cervantes. Angleški prostor je posvojil oba španska modela, katerih pripovednotehnične, strukturne in tematske poteze je literarna kritika prepoznala denimo v delih Daniela Defoeja (*Moll Flanders*), Henryja Fieldinga (*Tom Jones*, *Joseph Andrews*), Tobiasa Smolleta¹²⁹ (*Sir Launcelot Greaves*, *Humphry Clinker*, *Roderick Random*, *Ferdinand and Count Fathom*), Laurence Sterne (*Tristram Shandy*), Charlotte Lennox idr. Njen roman *Kihotinja* (*The Female Quixote*) je imel sredi 18. stoletja podoben učinek, kot si ga je morda želel Cervantes: viteško-sentimentalni eskapizem je izginil iz pripovedništva, v avtoričinem modelu parodije pa bi bila lahko, tako Garrido Ardila (2014: 218), navdih našla celo Jane Austen, navdušena bralka *Kihotinje*, ko je pisala *Northangersko opatijo*, parodijo gotskega romana. Marivaux pa je napisal celo parodijo *Don Kihota*, se pravi parodijo parodije: *Pharsamon ali Nove romaneskne norčije* (*Pharsamon ou Les nouvelles folies romanesques*, 1712).¹³⁰

V začetku 18. stoletja je »roman po špansko« postal tudi model francoskega romanopisja. Lesage je z *Gilom Blasom* prenovil podobo *pícaro*, ki se je ustalil v Franciji in naposled evropeiziral, sicer pa je Lesage leta 1732 tudi vnovič, pod pomenljivim naslovom, prevedel *Guzmána*: *Zgodba Guzmána de Alfaracheja, ki jo je napisal Mateo Alemán*, R. Lesage pa na novo prevedel in očistil *površnega moraliziranja* (*Histoire de Guzman d'Alfarache (de Mateo Aleman)*,

129 Smolletov je tudi eden od dotlej mnogih prevodov *Don Kihota* v angleščino (1755).

130 »Romanesko« kakopak pomeni oboje: v obliki romana in po krivdi romanov.

nouvellement traduite et purgée des moralités superflues par R. Lesage).¹³¹ Prevedel je tudi apokrifnega *Kihota* in v uvodu bolj kot Cervantesu pel hvalo Avellanedo, kar je edinstven primer takšne recepcije.

V edinem tedanjem francoskem romanu, ki eksplicitno omenja *Kihota*, *Fatalistu Jacquesu*, je Diderot namreč kritiziral Avellanedovo slabo posnemanje. Kot ugotavlja Patricia Martínez García, je očitno, da je Diderot uporabil cervantesovski par, ali natančneje: Jacques je tisti, ki vodi mojstra in ga poskuša spreobrniti k svoji filozofiji, slednjo pa bi lahko videli kot neke vrste kihotsko manijo. Sluga Jacques je potemtakem že v osnovi »kihotizirani Sančo« in kopitlja ob drugem Sanču, ki se mu »kihotizacija« šele obeta, gospodarju.¹³² Tako kot se je kihotski idealizem soočal z empirično resničnostjo, je Jacquesov dogmatizem na preizkušnji ob vsaki posamezni, v roman uokvirjeni epizodi (2009: 48). Cervantesovo antiromanesknost je še posebej cenil Marivaux, ki naj bi tudi burleskno travestijo Fenelonovega *Telemaha*, *Preoblečeni Telemah (Télémaque travesti)*, osnoval na kihotskem paru (prim. Sermain, 2009).

V 17. stoletju je Avellanedov roman kot komično-burleskni tekst v Španiji doživljal precejšen uspeh, pa vendar je Lesageovo preferiranje plagiatorja ne navadno, še posebej za nekoga, ki je dobro poznal špansko književnost; markiz de Sade je bil celo mnenja, da bi brez (pravega!) Cervantesa nikoli ne imeli velike večine Lesageovih del (1799: XV). O razlogih za naklonjenost Avellanedo ugiba Dany Roberge (2009),¹³³ lahko pa bi jim dodali še enega, očitnega, čeprav anekdotičnega. Lesage je v izdaji *Gila Blasa* iz leta 1726 namreč priznal kontaminacijo, zaradi katere je bil več kot enkrat osumljen plagiatorstva. Šepavega zlodeja (*Le Diable boiteux*, 1707) si je bil izposodil pri Luisu Vélezu de Guevari, čigar roman ima celo enak naslov (*El diablo cojuelo*, 1641), kritika pa je v *Gilu Blasu* prepoznavala obrise *Življenja oprode Marcosa de Obregóna (La vida del escudero don Marcos de Obregón*, 1618) Vicenteja Espinela, pa tudi *Lazarčica, Grofa Lucanorja (El conde Lucanor)* Juana Manuela idr. Morda je torej Lesage sočustvoval z enigmatičnim piscem, morda pa se mu je tak *modus operandi* zdel preprosto šik.

131 Jasno je, da se morala in teologija španske antireformacije ne bi zdeli zanimivi, zabavni ali npravstveni francoskemu bralcu v prvi polovici 18. stoletja. Toda Lesageov prevod se zelo oddaljuje od izvornika in meji na predelavo, ta pa je osiromašila podobo pikaresknega sveta in igrala na karto lažnega eksotizma (Montandon, 1999: 145).

132 Prim. še posebej Cronk (1997).

133 Sklicuje se predvsem na Mauricea Bardona: *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle* (1931).

Španija je bila v modi od renesanse dalje, v 18. stoletju pa samo v nekoli-ko drugačni modi. Pri »uradnem« razsvetljenstvu je, pričakovano, padla v nemilost dežela, zapredena v lastno zgodovino, v sholastiko, v barok, v versko nestrpnost in v inkvizicijo, dežela, ki je uvozila kraljevo dinastijo in celo meščanstvo, najmočnejša družbena skupina pa je bila duhovščina. V baržunas-to morbidnih salonih in vlažnih provincialnih predmestjih Miroslava Krleže se špansko pojavlja kot preprost in močan scenski motiv, v katerem začuti-mo mračno deformiranost in degradacijo tako baroka kot še posebej poznih Goyevih del.¹³⁴ V vmesnem obdobju, na začetku 18. stoletja, pa je »španski duh« dobil še drugačno konotacijo: po zaslugi angleških, francoskih in nemških bralcev ter prevajalcev španskega baročnega romana, pa tudi po zaslugi Lesagea in vseh, ki so se zgledovali po njem. V Španijo se ne hodi po rokopise, temveč po fikcijo.¹³⁵ Kakor pravi Jan Herman: »Rokopisi iz Zaragoze, se pravi od nikoder.« (1999: IX) A v trenutku, ko je špansko postalo sinonim za fikcijo, je španska romaneskna produkcija zamrla.

Dolgo je veljalo, da Španija v obdobju zmagoslavja evropskega romana ni pre-mogla omembe vrednih primerkov žanra. Ta splošna prepričanja je v svoji pionirski študiji ovrgel Reginald F. Brown (1953); pa ne le na produkcijski strani, saj dokazuje tudi, da je imel španski roman v tem obdobju številčno doma-če in tuje bralstvo. V zadnjih desetletjih so ta dognanja temeljito dopolnile študije Joaquína Álvareza Barrientosa, Guillerma Carnera, Iris Zavale idr.¹³⁶ Je pa španska romaneskna produkcija od Cervantesa in Queveda do Péreza Galdósa neprimerljiva z evropskim prostorom, v danem obdobju še posebej z angleškim in pa s francoskim; zadnji je imel skozi vso zgodovino književnosti reprezentativna in kanonska dela v vseh literarnih zvrsteh in vrstah. Montesinos (v: García de la Concha, 1995: XL) je odsotnost romana v Španiji 18. stoletja pripisal »hipertrofiji« moralnega liberalizma,¹³⁷ zatečenim vplivom

134 Prim. »Vjetrovi nad provincijalnim gradom« iz zbirke novel *Hiljadu i jedna smrt*: »Izgledalo je profesorju Kukcu da u grobu ipak ne će biti tako neugodno kao u ovom blatnom panonskom i nevjerovatno dosadnom gradu gdje je on osuđen da živi već iks godina. U grobu će biti crna španjolska tišina, dvorska ceremonijalna tišina, i svi će ljudi ležati u najboljem, svečanom ruhu kao da su došli na pir i slavu.« (2011: 25)

135 Celo okvirni pripovedovalec *Manon Lescaut*, »ugledni mož« Renancour, je viteza des Grieuxa spoznal »nekako šest mesecev pred [...] odhodom v Španijo« (Prévošt, 1989: 45).

136 Prim. še posebej Carnero (1995).

137 Ta je posledica nerazvitega meščanstva in še vedno zaznavnih vplivov protireformacije; razlogi za zapoznelo in le delno uspešno razsvetljenstvo v Španiji so podobni razlogom za zapoznelost romana. Zgovorno pa je nenazadnje tudi dejstvo, da so bili prvi španski romanopisci jezuiti, ki so po izgonu leta 1767 zatekli v Italijo, čeprav so bila tudi njihova dela uvrščena na seznam pripovedanih.

baročne estetike, eskapizmu kot posledici družbeno-ekonomskih zaostankov, podrejenosti pripovedništva v poetiki neoklasicizma, statusu in podobi evropskih romanov, ki so bili – z redkimi izjemami – v španščino prevedeni pozno in slabo, pritiskom cenzure in inkvizicije, ki ni vplivala le na domačo produkcijo, temveč tudi na dotok tuje literature,¹³⁸ ter nenazadnje branju *Don Kihota* pretežno le kot burleske in satire.

Omeniti bi vendarle veljalo še praktične razloge. V 17. stoletju, trend pa se zavleče v prvo polovico 18., so bile španske knjige nekvalitetne, v baroku je tisk celo nazadoval zaradi močne protireformacije. Tudi s prihodom Bourbonov ni bilo nič drugače; minimalne spremembe in izboljšave so madridski tiskarji vpeljevali na lastno pest, celo ilegalno. O modernizaciji tiska v Španiji lahko govorimo šele v šestdesetih letih, ko je Karel III. uvedel prve reforme na tem področju.¹³⁹ Kvaliteta papirja je bila sicer tako slaba, da so ga za pomembnejše urade in za dvor naročali iz tujine, vlada pa je umaknila davek na papir, saj bi sicer papirnice propadle.¹⁴⁰ Še dve pomembni spremembi, ki sta knjigo pocenili in približali kupcem, s tem pa bralcem, sta se zgodili na področju vezave – namesto pergamenta razen za bibliofilske izdaje pride v rabo karton – in pa formata: s četrte pole so prešli na osminko ali celo manjšo, žepno velikost, ki je idealna za roman.¹⁴¹

138 Odnos Španije do razsvetljskih idej, ki so prihajale večinoma iz Francije, popisuje tudi Guillermo Carnero (2009). Od začetka vladavine edinega razsvetljenega absolutista Karla III. (1759–1788), z vzdevkom »Politik« in »Najboljši župan Madrida«, sta cerkev in monarhija prežali na subverzivno in protiversko naravnano predrevolucionarno Francijo, kar najbolje dokazuje odnos inkvizicije do francoskih knjig. Hkrati so se španski izobraženci pričeli zavedati, da njihova ljubezen do Francije ni obojestranska: onstran Pirenejev so dojemanje Španije zaznamovali kulturno-ekonomski zaostanek, mediteranska lenoba, neznanje in verski fanatizem; prim. še posebej Aymes (1996). V Evropi je tudi široko odmeval inkvizicijski proces zoper politika, pravnika, pisatelja, dramatika in prevajalca Pabla de Olavideja (1778); zatekel se je v Francijo, potem ko je bil obsojen na ječo ter izgnanstvo z zaplembo premoženja, med drugim ene najbogatejših zasebnih knjižnic, ker je zagovarjal Kopernika in prirejal tertulije, v okviru katerih so Španci dobili prve prevode Voltaira. Večina španskih razsvetljskih avtorjev je sicer obsodila francosko revolucijo, zlasti po eksekuciji Ludvika XVI.; galofobija se je zaostрила po vojni prve koalicije, Godoyevo zavezništvo z Napoleonom pa je Špance razdelilo in v tem obdobju se je kot reakcija na »pofrancozenje« razvila protireformistična, nacionalistična in povečini protirazsvetljska (ker je razsvetljinstvo pač prihajalo iz Francije) nostalgija po velikih stoletjih (16. in 17.), imenovana kasticizem (*casticismo*).

139 Kot otrok naj bi se »Najboljši župan Madrida« igral z majhnim prenosnim tiskarskim strojem (Aguilar Piñal, 1991: 114).

140 Sredi stoletja jih je bilo okoli štirideset, najboljši papir je po tehničnih posodobitvah prihajal iz Cuence, Algeciras in Barcelone, toda naraščajočim potrebam so španske papirnice same lahko zadostile šele na prehodu v 19. stoletje.

141 Tiskarji so bili do sredine 18. stoletja večinoma hkrati tudi založniki in knjigararji. Ti so se začeli osamosvajati s povečanjem dotoka tujih knjig in s tem povezanim zaslužkom, kar je

V preteklosti je knjiga na obsegu pridobila zaradi uradnih dovoljenj (kraljeve cenzure), spremnih pisem uglednih oseb, avtorjevih prijateljev, mecenov, pa dolgih posvetil, priporočil, poezije; *Don Kihot*, denimo, razpolaga z vsem naštetim. Filip III. je v začetku 17. stoletja velel skrčiti dodatke, ki so dražili tisk, ter objavo integralnih dovoljenj zamenjal s kratko notico, da je delo prestalo cenzurni postopek, razen če je spremno besedilo avtoritete na obravnavanem področju pomembno pripomoglo h kakovosti knjige. A kot kaže, je predgovor vsakič znova preživel ekonomizacijo, kar bi imeli lahko še za en dokaz, da je institucionalna recepcija za samoumevno jemala njego literarnost.

Odnos Španije do lastne pripovedne tradicije je bil v prvih dveh tretjinah 18. stoletja dokaj mačehovski, čeprav je bil *Don Kihot* do leta 1800 ponatisnjen sedemintridesetkrat, *Lazarček* pa desetkrat. V očeh kritike je pikareskni roman pristal v istem košu kot »starinski« ljubezenski roman; če je bil ta pohujšljivo sanjaški, je bil prvi prenazoren in vulgaren.¹⁴² Gregorio Mayans, prvi Cervantesov biograf (*Vida de Miguel Cervantes de Saavedra*, 1737), je pikaresknemu romanu očital nemoralnost, na *Kihota* pa je gledal skozi zapovedano zgodovinskost proze in ga posledično kritiziral kot neverodostojnega. Mayans je leta 1757 izdal tudi *Retoriko*, ki pa je v primerjavi s Cervantesovo biografijo ostala dokaj neopažena. Pripoved je večinoma enačil s fikcijo: »Pripoved mora biti *jasna*, zato da se razume; *verodostojna*, da ji gre verjeti; ter *krepostna*, oziroma naj priča o nrvstvenosti [*bien acostumbrada*]¹⁴³« (1984: 256). Opredelitev romana pa se mu izmika; kot ugotavlja Álvarez Barrientos (1991: 367), ga primerja z zgodovino, le da sme roman potvarjati, da bi ugajal: »Kar zadeva *romane*, njihova fikcija sestoji iz kvečjemu mogočega.« (Mayans, 1972: 154)

zanelo spore. Tudi tisk španskih knjig izven Španije (v Bayonni in Parizu), ki ga je dvor razen z izrecnim dovoljenjem Sodišča za tisk prepovedal leta 1752, je imel za posledico še strožji inkvizicijski nadzor, saj je šlo pogosto za dela, ki so bila že v fazi cenzure uvrščena na seznam prepovedanih. Dejavnost je nekoliko uravnavalo Kraljevo združenje tiskarjev in založnikov, ustanovljeno v okviru razsvetljenskih reform pod Karlom III., čeprav je bila poteza – tako s stališča razsvetljenskih teženj kot tudi uveljavljanja romana – kontraproduktivna. Združenje je hotelo izkoristiti tisku in knjigotrstvu naklonjene okoliščine in začeti s poslom velikih razsežnostih, kar jim je sicer uspevalo, ker niso tiskali neznanih avtorjev, vprašljivih prvencev, sploh pa ne knjig, ki bi utegnile priti navzkriž s cenzuro ali inkvizicijo. Marsikatero ključno romaneskno delo je zato prišlo na police šele v začetku 19. stoletja.

142 Bralstvo je sicer množično posegalo po romaneskni zgodbah iz 17. stoletja: na prvem mestu so bili *La pícara Justina*, pikareskni roman Francisca Lópeza de Úbede, čigar naslovna junakinja bi bila lahko predhodnica Defoejeve *Moll Flanders*, ter ljubezenski romani Maríe de Zayas y Sotomayor, »španske Madame de Lafayette«, in Gonzala de Céspedes y Meneses.

143 *Bien acostumbrada* s pomenom *de buenas costumbres*, zatorej *nrvstvena*.

Iste leta kot Cervantesova biografija je prvič izšla neoklasicistična *Poética* Ignacia de Luzána, v kateri se roman, ker pač ni pisan v verzih, sploh ne pojavi. Luzán je sredi stoletja izdal tudi *Literarne spomine na Pariz* (*Memorias literarias de París*), kjer mu vendarle je posvetil nekaj strani – graje. Romani so kot strupene rastline, zveri, kajmani in gadi, o katerih pripoveduje popotnik; pišejo se množično, »z obilico svobode in celo nenravstvenosti: branje teh knjig, ki je sicer zelo po modi, sčasoma požensči in v narodu zatre možatost [*lo varonil de la nación*] ter skvari okus za branje drugih, koristnejših reči«. ¹⁴⁴ Luzán je – za razliko od razsvetljenskega filozofa in akademika Gasparja Melchorja de Jovellanosa ali neoklasicističnega pesnika Juana Meléndeza Valdésa, ki sta mu bila v nazorih o etiki in estetiki sicer najbližja – romanu odrekal tudi moralni pragmatizem; popustljiv je bil samo do Voltairovega *Zadiga*, sicer pa po njegovem »francoski romani napeljujejo samo k ljubezni, užitkom in pohoti« (Luzán, 1751: 301-302). ¹⁴⁵ Groteskna in oksimoronična, a nemara pričakovana je zato Luzánova pripomba, da pa vendar niso škodljivi vsi romani; zagotovo škodljiv je samo

vseplošni pogrom nad viteškimi romani, ki je Cervantesu uspel ob burkah njegovega *Don Kibota*. Nenazadnje so te knjige vzbujale zanimanje za orožje, pa vlivale pogum, drznost, pravo vero, trpljenje in tudi to, da je imel človek raje smrt kot sramoto; to so vrline, ki bodo narodu, če bi jih izgubil, vselej hudo manjkale. (prav tam: 303–304)

Poleg apologije viteških romanov, ki sploh ni nostalgična, marveč mačistična s pridihom nacionalizma (*lo varonil de la nación*), pa pri najpomembnejšem literarnem teoretiku španskega neoklasicizma najdemo še zgovornejše in natančnejše, čeprav posrednejše razloge za neodobranje romana. Z današnjega vidika bi jih lahko imeli tudi za posledico nerazumevanja, vsaj sodeč po njegovem branju Cervantesa, češ da gre zlasti za »burke« [*burlas*]. ¹⁴⁶ Luzán je v *Poetiki* namreč vztrajal pri pomenu mimetičnega opazovanja; naravni red je

144 Sodba spominja na Mayansovo kritiko pikareske (prim. Álvarez Barrientos, 1991: 72).

145 Z očaranjem pa piše o Montesquieuju, ki ga je osebno poznal, in o njegovem delu *O duhu zakonov* (prim. Luzán, 1751: 307).

146 Luzán je *Kibota* označil za škodljivega, zato preseneča uvod, ki ga je k pariškim spominom dodal Juan de Aravaca. Skoraj povsem neznani kritik (gl. biobibliografsko študijo Rívasa Hernández, 2005) je nastopal v svojstvu cenzorja, pozornost pa pritegne njegovo, morda prvo moderno kritiško branje Cervantesovega romana v Španiji – ki mu kot cenzorju načeloma niti ni bilo poverjeno: »Poleg miselne pretanjenosti in novosti ter izčiščenega sloga, v katerem razprostre in razvije svojo všečno zamisel, mu je uspelo združiti kar najbolj čudaške like, kar si jih je moč predstavljati, ter ohranil um, vedenje, govor in ostale poteze, kot jim pritičejo, pri vsakem izmed njih ohranil v tako dodelani in naravni obliki, da najbrž skoraj ni knjige, ki bi bila v vseh pogledih tako ustrezna za razvoj dobrega okusa.« (Luzán, 1751: 2–3)

tisti, ki določa pravila, in umetniška svoboda jim sledi zato, ker sledi perfekciji. Verodostojnost sicer razume precej širše kot Aristotel: verodostojno je vse, kar je neuko ljudstvo pripravljeno verjeti (prim. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 1981: 124). A glede posnemanja Luzán ločuje med mimetičnostjo edinstvenega in splošnega ter se nagiba k superiornosti drugega (prim. Albiac-Blanco, 2011: 42), medtem ko je estetska in etična zahteva novoveškega romana, kot smo videli, da se posnemanje splošnega umakne posnemanju edinstvenega in individualnega.

Prvi kritik, ki je španske primerjal s tedanjimi angleškimi in francoskimi romanopisci, je bil Juan Andrés. Njegova slovita študija *O izvoru, razvoju in stanju vseh sodobnih književnosti (Dell'Origine, progressi e stato d'ogni attuale letteratura)*, temeljno delo komparativistike, je med letoma 1782 in 1799 izhajalo v Parmu.¹⁴⁷ Islovega *Fratra Gerundia*, po *Kibotu* prvi španski »moderni« roman, je čislal zaradi premišljene zgodbe, živahne in spontane pripovedi, naravnosti oseb in dialogov ter ga postavljaj ob bok Fieldingu. Ampak Isla se v kazalu pojavlja kot »avtor igrivega/šaljivega [*giocosu*] romana« (Andrés, 1785: 510) in koristnost njegovega romana je zlasti *castigare ridendo mores*, medtem ko gre *docere delectando* pripisati drugim, »moralnim romanom« Richardsona, Prévosta in Rousseauja (Andrés, 1785: 487–488). Mednje bi nekaj let pozneje brez dvoma prištel tudi *Eusebia*, ki ga je napisal še en izgnan jezuit, Pedro Montengón.

Tomás de Iriarte, neoklasicistični pesnik in najpomembnejši španski basnopisec, se je romanu približal preko komedije, in sicer v (satiričnem) eseju *Ko se književniki postijo (Los Literatos en Cuaresma, 1773)*. Komedija, tako Iriarte, mora prikazovati »dogodke, tako kot se odvijajo« [*sucesos puestos en acción*], medtem ko jih roman pretvarja v pripoved [*sucesos puestos en relación*] (Iriarte, 1927: 65). Iriarte poveže roman, zgodovinsko kroniko in dramatiko s kronologijo, razmeji pa jih glede na temeljitost: zgodovina popisuje velike dogodke po urejenem zaporedju, roman po urejenem zaporedju predstavlja vsakdanje dogodke, komedija pa prikazuje zgolj zaključene del(čk)e tistega, kar bi roman pripovedoval. Tako vidimo, da komedijo in tragedijo, ki sta *prikaz*, poveže s kroniko in romanom, ki sta *pripoved*, ena od poglobitvenih razlik med prikazom in pripovedjo pa je enotnost časa. Slednjo mora, po antičnih zgledih, dramatika spoštovati: »Kadar ni upoštevana, nihče pri zdravi pameti ne bo dejal: *gledat grem komedijo* ali *gledat grem tragedijo*, pač pa *gledat grem kroniko* ali pa *roman*.« (Iriarte, 1927: 67)

147 Prevod v španščino, sicer nepopoln, je izhajal z le nekajletnim zamikom. Juan Andrés in José Francisco de Isla sta bila jezuita in sta se leta 1767, ko je dal Karel III. jezuite izgnati, oba zatekla v Italijo.

Preko komedije se je romanu približal tudi Francisco Mariano Nifo v eseju *Pomembno opozorilo ljudem, ki se pentljajo s poezijo* [književnostjo] *po zadnji modi* (*Aviso importante para la gente que anda en la maroma de la poesía de última fábrica*, 1764), le da ga je, za razliko od Iriarteja, roman zanimal veliko bolj. Čeprav je pretežni del Nifovega pisanja prevod in izpeljava spisov o romanu angleškega pesnika, kritika in leksikografa Samuela Johnsona, mu Álvarez Barrientos pripisuje odločilno vlogo zaradi opredelitve posnemanja, ki mora biti aktualno, za kaj takšnega pa je poleg poznavanja literature nujno poznavanje sveta, »ki se ga naučimo izključno med ljudmi« [*que no se aprende sino con el trato de los hombres*]. Pisatelj mora znati »portretirati« osebe tako, da jih lahko bralec prepozna kot izvirne in lahko o njih sam presoja (v: Álvarez Barrientos, 1991: 108).

Álvarez Barrientos navaja nekaj teoretikov s prehoda iz 18. v 19. stoletje, ki so bili predvsem natančn(ej)s(i) bralci *Kibota* ter zlasti angleških in francoskih romanov pa tudi literarnih teoretikov in enciklopedistov, katere so napol prevajali, napol posnemali. Resda pa se je z njihovimi deli naposled uveljavilo poimenovanje *novela*, ki je nadomestilo izraze *romance*, *historia* ali *historia fingida*. José Luis Munárriz je leta 1798 parafraziral Claro Reeve: »Sijajni junaški [starinski] roman [*romance*] se je iztekel v domačni roman [*novela familiar*]« (v: Álvarez Barrientos, 1991: 369). Francisco Sánchez Barbero, ki je razliko med *romance* in *novela* opredelil izključno glede na obseg (drugi je krajši oziroma je, z današnjega vidika, prvi ekscesno dolg), je v prozni pripovedi zapovedal premišljenost, naravnost, domišljijo in sentiment: »Nikdar ne piši o tistem, česar nisi globoko premislil; nikdar ne kaži tistega, česar ne čutiš; tvoj jezik naj bo takšen, kot ga domišljiji in občutju narekuje naravnost« (prav tam: 372). Vsi našteti kritiki pa roman kot verodostojno fiksijsko zgodbo ali, ker sledijo angleškemu terminu, kot *domačni roman*, opredeljujejo na tujih primerih in zgledih tudi zato, ker jim na španskih tleh primanjkuje del, na katerih bi lahko razložili vse, kar iz prve ali druge (ali tretje) roke pripovedujejo o romaneskni zvrsti.

4.3 NAJDENI ROKOPIS KOT METODOLOŠKA PRETVEZA

V teoretskih, kritičnih in predvsem avtorskih pogledih 18. stoletja bi lahko našli precej kriterijev za (opre)delitev romanov. Najprej je treba opozoriti, da vsa dela, ki jih obravnavam, v najširšem smislu ustrezajo »novemu« konceptu romana, angleškemu *novel*, španskemu *novela* in francoskim terminološkim

približkom *roman vraisemblable* oziroma *roman familier*. Iz sodobne recepcije prvih španskih romanov bi sicer lahko razbrali oklevanje, vmesno stopnjo, ki jo denimo Carnero in Montesinos pripisujeta *Fratru Gerundiu*: skorajda roman, vaje v slogu, lep, a neizpeljan poskus [*intento frustrado*]. Ta pogled zanemarjam, pa ne le zato, ker je pretežni del literarne zgodovine dokazal nasprotno: očitno bo, da nasprotno dokazuje predgovor.

Res je tudi, da mi skopa romaneskna produkcija v Španiji nalaga za izhodišče jemati evropske vzore, še posebej če želim (oziroma ker moram) dopustiti možnost posplošitve zaključkov. Juan Andrés je romane 18. stoletja ločil predvsem na satirične in moralno-sentimentalne. Álvarez Barrientos povzema doslejšnje delitve in ugotavlja, da so véliki romani prve polovice stoletja didaktični, dialoški in intelektualistični. Najjasnejši odsev racionalizma je satira, ki presega tematski empirizem in se tako nanaša bolj na kompozicijo kot na »ideje«. V drugi polovici stoletja pa je produkcijo – gotske, pustolovske, pisemske, sentimentalne romane – neodvisno od (pod)žanra mogoče ločiti glede na enega od dveh prevladujočih polov, čustva in razum, ki porajata gotske in sentimentalne romane. Gotski roman razvija Lockove ideje o občutju in sentimentalnemu pridružuje iracionalno ter tako poudarja subjektivno individualnost literanega junaka, katere del je nemalokrat njegova temačnejša plat. Gotskemu romanu se približuje Gutiérrezova *Cornelia Borrorquia ali Žrtev inkvizicije*,¹⁴⁸ ki je angleškim modelom podobna zlasti v antiklerikalnosti in inkvizicijski tematiki: denimo Ann Radcliffe (*Italijan/The Italian*), Matthewu Gregoryju Lewisu (*Menih/The Monk*) ali Charlesu Maturinu (*Melmoth popotnik/Melmoth the Wanderer*).¹⁴⁹

Sentimentalni roman z ustaljeno formulo o čustvih, ki jih na pravo pot usmerja razum, oziroma o razumu, ki (razumsko) popusti naravnemu čustvu, zaobjame pretežni del bere evropskih romanov. Álvarez Barrientos dodaja še tretjo kategorijo, moralni roman, ki prikazuje sekularno razsvetljsko etiko: vero v človeka, utilitarizem in izobrazbo kot poglavitno vrednoto. Toda najpomembnejši vidik realizma sta opazovanje in opisovanje navad, običajev in tradicije; gre tudi za sociološki, ne le za etični pomen morale in tovrstno pripovedništvo bo v začetku 19. stoletja skozi romantični kostumbrizem tlakovalo pot španskemu realističnemu romanu.

148 Álvarez Barrientos *Cornelio* uvršča med gotske romane, Sebold (1998) celo dokaže vplive Lewisovega *Meniba*, Carnero pa se tezi o gotskemu zoperstavlja (v: García de la Concha, 1995: 978). Sebold sicer piše tudi o podobnostih z romanoma *Juliette* in *Justine* markiza de Sada.

149 O inherentni antiklerikalnosti gotskega romana gl. Long Hoeveler (2012).

Malandain (Delon, Malandain, 1996: 155–157) v vzponu francoskega romana opaža tri usmeritve.¹⁵⁰ Tradicija baročnega romana se nadaljuje do sredine tridesetih let 18. stoletja, vendar avtorji poskušajo izrabljeno formo izčistiti in prilagoditi novemu okusu: po snovi in tonu so ti romani prej rokokojski kot baročni, predvsem pa je opaziti izginevanje zapletene strukture, stranskih zgodb v »predalih«, kramljavega sloga in ekscesov zoper realizem. Mednje bi sodila Fénelonov *Telemah* in Marivauxova travestija, pa tudi *Kočija v blatu* (*Voiture embourbée*, 1714). V drugo skupino uvrščata »realistične« romane, torej tiste, ki se v večini pogledov skladajo z zgornjimi (proto)definicijami romana v razsvetljenem stoletju. Eskapizem je nadomeščen z resničnim svetom v geografskem, političnem, družbene, psihološkem, moralnem in jezikovnem smislu; roman je hkrati opis, analiza in satira. Ta kategorija večinoma povzema tako sentimentalne kot didaktično-moralne romane; Malandain mednje prištevata denimo *Mariannino življenje* in *Kmečkoga povzpelnika* (*Paysan Parvenu*), *Manon Lescaut* in *Gila Blasa*.¹⁵¹ Tretjo skupino pa predstavljajo romani, ki se načrtno vračajo k magičnemu, fantastičnemu in eksotičnemu ter jih lahko razumemo kot iracionalni kontrapunkt racionalizmu in njegovi skepsi, najsi gre za alegorično krinko (Diderotovi *Nespodobni dragulji/Bijoux indiscrets*, 1748), filozofsko zgodbo (Voltaireov *Zadig*, 1747) ali kompendij romanesknih tradicij, strategij in palimpsestov (že večkrat omenjeni *Rokopis iz Zaragoze* Jana Potočkega).

Tudi kronološko gledano prva tretjina stoletja večinoma sovпада s prehanjem zgodovinskega, pustolovskega in pikaresknega romana k družbenemu realizmu, drugo tretjino pa zaznamujejo predvsem vplivi Richardsonovega sentimentalnega romana (pri Diderotu in Rousseauju), medtem ko Fieldingovi vplivi (pikaresknemu) realizmu vdihnejo satiro. Romanesko produkcijo zadnje tretjine stoletja zaznamuje uspeh *Nové Héloïse* (1761), ki predstavlja začetek sentimentalnega romana s filozofskimi težnjami in morali vdihne dvomnost preko pripovednih strategij, ki se formalizirajo v predgovoru in katerih enakovredni proizvod je (zato) tudi romaneksna

150 Opredelitev sicer razširi na vso prozno fikcijo, tudi na novele.

151 Problematizirata pa kot »realistični« roman *Perzijska pisma*. Ne samo zaradi izmenjav med filozofsko resnobno in satirično-parodično zabavno noto, temveč tudi zato, ker je roman – v predgovoru označen za »neke vrste roman« – obenem razprava, ki (dokumentarno) vključuje fragmente demografske študije, in ker ob realističnih opisih avtor večkrat poseže po mitoloških virih. Sploh pa ima, menita Delon in Malandain, pisemski roman, ki mu je omogočil vse naštetu, tudi pragmatično vlogo (1996: 239).

iluzija.¹⁵² Rousseaujeva predgovora k *Novi Heloizi*,¹⁵³ katerih pripovednotehnično nihanje med prevzemalnim in tajitvenim ima tudi etično dimenzijo, sta nesporen model kontradiktornih predgovorov pri Laclosu, ki je moralno dvoumnost podkrepil z epigrafom, vzetim iz omenjenega Rousseaujevega predgovora: »Videl sem nravi našega stoletja in zato objavil ta pisma.« (Laclos, 1987: 51) Navade in nravi, ker so vzete iz družbe, iz resničnega sveta, so, celo (morda pa: še posebej) če jih spremlja ironija, nenazadnje sredstvo avtentifikacije.

Ob koncu stoletja so evropskim romanom, vključno s španskimi, ti jih tedaj namreč dohitijo, skupne podobne tematike in struktura kot tudi idejna podstat: zgodovinsko mimetičnost v pripovedi zavračajo prav toliko kot neverodostojnost, romaneskni junak pa je značajske in psihološko edinstvena, naravna oseba, ki ni dedič »starih« vrednot ter niti kaznovan niti nagrajen po božji volji, temveč le za svoja dejanja. Toda oblike oziroma (pod)žanri, ki so se razvili skozi stoletje, te kriterije zdaj izpolnjujejo različno.

Ouellet (1968) ugotavlja, da je tako v produkciji kot v recepciji in kritičkem razumevanju romana 18. stoletja mogoče videti dve liniji, ki ju parafrazira z ustaljenima formulama Restifa de La Bretonna: *slika nravi* in *anatomija človeškega srca*. Delitev sama po sebi ni nova: videli smo jo pri Sadu, pri Andrésu, povzema jo vsa sodobna literarna zgodovina; Malandain zasleduje formulo, pravzaprav topos, »nežne duše« oziroma »srca« skozi pol stoletja francoskega romana (prim. Delon, Malandain, 1996: 372). A Ouellet je mnenja, da delitev sovpada s formalno: anatomija človeškega srca je pisemski roman, slikanje nravi pa pripiše romanu, ki ga poimenuje *meščanski* (*roman bourgeois*), po analogiji z dramo. Takšno literarno delo izvira iz razsvetljskega antideterminizma in neomejenih možnosti, ki prehajajo na pisatelja:

Da bi posamezniku in skupnosti zagotovili srečo, je treba najprej spoznati človeka kot posameznika in kot družbeno bitje, treba je sistematično raziskati svet in se naučiti samoobvladovanja preko nečesa, čemur se bo kasneje reklo psihologija, ter tudi obvladati svet s pomočjo znanosti in tehnološkega razvoja. Ko svet opišemo, ga »poimenujemo«, smo si ga že prilastili, na nek način smo si ga že podredili. Tako vzpostavljen odnos do sveta je meščanski odnos, odnos nardejenosti, lastništva. (Ouellet, 372: 249)

152 Prim. še posebej Versini (1979: 128–148).

153 V resnici naj bi šlo za en sam predgovor, katerega večji del pa je, kot pojasnjuje Rousseau, v izogib preobloženosti dodan na konec korespondence. Z njim se bom podrobno ukvarjal v naslednjem poglavju.

Zanimivo je, da tega tipa ne poveže s formalno opredelitvijo, čeprav ustreza definicijam razsvetljskega realističnega romana in tudi vsem naslednikom družbene satire in pikareske, iz katerih nastane vzgojni roman; slednjega namreč od pikareske loči na prvem mestu kronotop. Pikareska ima korenine v španski družbi poznega 16. in pa 17. stoletja, ki jo zaznamujejo politične in gospodarske krize, epidemije, porast revščine in različnih oblik marginalizacije; dekadenco spremlja še protireformacija. Od trenutka, ko je francoska književnost preko Lesagea in Marivauxa naturalizirala pikaresko, so iz nje izginili teologija, njen pogosto mračni moralizem ter cinizem in socialni determinizem, z njimi pa antijunak in njegov tragični, mestoma tragikomični in že kar burleskni pogled na svet:¹⁵⁴ nadomestita jih vera v napredek in možnost za vzpon po družbeni lestvici. Revščina je znamenje poraza, a še posebej poraza družbe, zanj pa so pogosteje krivi njeni slabi zakoni in predsodki kakor junakova nenravstvenost ali lenoba. Moderni *pícaro*¹⁵⁵ je parveni in v 18. stoletju je pikareskni roman, tako Didier Souiller (v: Montandon, 1999: 144), glasnik malomeščanstva in njegovega optimizma. Topika, ki se izoblikuje v španski pikareski, kjer je dobila simbolično in teološko dimenzijo, je zato v 18. stoletju predvsem konvencija in v tej vlogi komplementarna bodisi »dramatiziranim« didaktičnim naukom (revščina, ječa, marginalizacija) bodisi pripovedni strukturi (življenje sirote, pripoved na smrtni postelji, slepa sreča, utvare, dvojica sluga-gospodar).

Romanom »po špansko«, katerih avtodiegetične pripovedovalce Montandon (1999) označuje za »sorojence Gila Blasa«, je skupen predelan pripovedni okvir pikareske, ki ga Malandain (1996: 165) poimenuje celo »talilni lonec« realističnega romana v prvi polovici 18. stoletja. Zorenje in vzgoja sta struktura, ne le zgodba, na kateri temelji psevdospominska pripoved, ki je nastala v trenutku zrelosti, zaradi katere lahko junak o svojem življenju pripoveduje z določeno distanco. Junak je stanovsko običajen človek, a po duhu in srcu izjemen; lucidno presoja tako lastna dejanja kot tudi okolico. Slika družbe je skozi njegove oči tudi slika nevarnosti, lažne morale in razočaranj. Pomembno je le, da ga slabe izkušnje ne naredijo za antijunaka, tako kot pravega *pícaro*, celo če ga kot občutljivega človeka odvrtačo od nadaljnega boja.

Drugače kot iznajdljivi meščan, ki verjame v razum, človeka in napredek – in je hkrati sam svoj fiktivni biograf in predvsem domnevni avtor svoje pripovedi,

154 Prim. Lesageov »prilagojeni« in »izčiščeni« prevod Alemána (gl. zgoraj).

155 Na tem mestu si bom dovolil posloveniti sicer praviloma citatno rabljeno besedo, namesto da bi jo poskušal prevesti. V prevodu bi bil to sicer »tatič« ali »prebrisanec«, ne pa tudi »potepuh«, čeprav SSKJ razlaga »pikareskni roman« kot »potepuški roman«.

pa ima avtor pisemskega romana precej manj vere in upanja v resnico in poznavanje sveta. V »novem« svetu se počuti šibkega in razoroženega in ve, da bo njegov zorni kot škodil verodostojnosti, ker bo razdrobil in deformiral resničnost. Zato slednjo poskuša zaobjeti iz čim več neodvisnih pripovedovalskih zornih kotov. Po Ouelletovem mnenju mu manjka »vseobsegajoči pogled 'Boga Očeta'«, zato bo, in to izključno ob zanašanju na lastne intelektualne sposobnosti, iskal sintezo oziroma »približek hkratnega zajema [*approximation unificatrice*] vseh zornih kotov« (Ouellet, 1968: 250).

Avtor pisemskega romana uradne funkcije lahko prevzame kvečjemu v predgovoru, kjer jih prav zato prevzame temeljito, še posebej tako, da jih zataji. Tovrstne posege upravičuje omejena perspektiva diegetičnih pripovedovalcev (korespondentov, pisca spominov), a je kot takšna ljubša pripovedništvu, ki hlina dokumentarnost. Avtor se bolj kot s poetiko ali z retoriko ukvarja z avtentičnostjo, v »pomanjkljivostih« v njej pa gre pravzaprav iskati odlike dela. Z drugimi besedami – s katerimi sem zaključil tretje poglavje: na literarni učinek predgovora vpliva prav sumljivost prologista ali vsaj sumničavost, ki jo ta zbuja pri bralcu.

Pisemski romani, ki jih obravnavam, so dveh vrst; na prvi pogled predvsem tematsko, zato jih delim na predgovore k »družbenim« pisemskim romanom in »sentimentalnim« pisemskim romanom. Družbeni je bliže *slikam nravi* kot *anatomiji človeškega srca*, s katero Oullet povezuje pisemski roman; z njo se ukvarjajo sentimentalni. Tudi psihološki roman se je spojil s pisemskim, čeprav slednji oba preraste: zaobseže namreč drobce vsakdanjega življenja, ki jih prva dva zapostavljata, meni Versini (1979: 52, 148),¹⁵⁶ ki je že na začetku svoje študije izpostavil, da je pisemski roman izšel iz neromaneskni in kontradiktornih tradicij: praktični formalizem in lirizem paradoksalno sovpadata tako, kot sovpadata avtentičnost in fikcija ali utilitarizem in umetniškost. Od tod prikladnost epistolarne forme, pa čeprav si subjektivnost, omejeno perspektivo posameznega korespondenta in introspekcijo izposoja pri dnevniškem romanu in spominih, v katere se bo pisemski žanr iztekel in zamrl v začetku 19. stoletja.

156 Prvi v celoti pisemski roman – čeprav iz »predromaneskne« dobe – je pravzaprav španski: Juan de Segura, *Ljubezenska korespondenca* (*Proceso de cartas de amores*, 1548). Segura je predvsem razvil srednjeveško prakso vključitve pisma v prozno pripoved. Njen glavni namen je bil že tedaj avtentifikacija in poskus psihološkega vpogleda, ki ga pripoved ni poznala; na podoben način se pisma kot prehodnega manevra poslužuje pikaeska. V Segurovi rabi pisemske oblike pa, kot navaja Ana Luisa Baquero Escudero, lahko vidimo osnovne prednosti, ki jih bo prevzela racionalno-sentimentalna doba. Ta pisma so namreč bolj realistično predstavljajo psihologijo ljubezni, in to »v meščanskem ambientu, ki mu ne botrujejo nikakršne divje ali pustolovske strasti.« (1998/1999: 112)

Vse te romane pa je mogoče postaviti v prevladujočo tendenco realizma po Malandainovi klasifikaciji. Prvi, družbeni, nadaljujejo Montesquieujev mesto-ma intelektualistični »perzijski žanr«, drugi pa sledijo daljši in bolj razvejani tradiciji ljubezenskega pisemskega romana po zgledu *Portugalskih pisem* (*Lettres portugaises*, 1669),¹⁵⁷ ter so, kar zadeva literarno modo 18. stoletja, dediči Richardsona, ki ga jemljejo za zgled in ga tudi presegajo.¹⁵⁸ Rousseau s premišljenim filozofskim ozadjem in moralnimi nauki, Laclos s polifonijo, v kateri sta register in slog odločilnega pomena za izoblikovanje literarnih likov, Tójar pa z manevrom pravnih razsežnosti, saj je tako roman kot tudi predgovor, kot bomo videli, kratkomalo ukradel.

Pri osnovni delitvi predgovorov tako sledim Ouelletovi delitvi romanov, ki je vsaj posredno prisotna v vseh študijah. Gre za dve tradiciji, znotraj katerih lahko opazimo bodisi razvoj na podžanre bodisi parodijo: na eni strani pisemski roman, na drugi pa nasledniki pikareskega romana, ki jih Ouellet šteje za meščanske, s čimer anticipira razvoj vzgojnega romana.

Ne gre pa pri povezanosti žanra in predgovora samo za vprašanje tematske, etične in estetske permeabilnosti, zaradi katere Porqueras Mayo denimo moralno-didaktičnim težnjam romana pripisuje doktrinalni predgovor, ampak tudi za različne oblike diegetskih prepletanj med sekundarnim in primarnim besedilom ter za predznak ali ton, v katerem predgovor pogosto prehitveva »svoj« roman in krepí njegov moralizem ali pa ironijo. Če bodo psevdoalografski predgovori k pisemskim romanom primerljivi z okvirno pripovedjo in bodo kljub domnevnim uredniškim posegom ustvarjali obod, bodo avtorski in aktorialni predgovori k meščanskim romanom vselej usmerjeni v roman.

Pri analizi korpusa se bom osredotočal predvsem na tiste dimenzije predgovorov, ki niso njihove (retorične) funkcije, funkcionalnost pa je, po Genettu, odvisna od pripovedne strukture oziroma predgovorne instance, ali, po Porquerasu Mayu, sovpadanja oblike in vsebine. Tudi opredelitev, ki sem jo skušal izpeljati iz okvirne pripovedi, je, čeprav daje predgovoru več pripovedne polnopomen-skosti, neposredno povezana s pripovedovalcem, torej nas preusmerja k razločevanju med avtorskim, aktorialnim in (psevdo)alografskim predgovorom.

157 Gre za peterico pisem, ki naj bi jih portugalska redovnica pisala ljubimcu, izšla pa so le z uvodnim opozorilom, da gre za prevod. Njihovo avtentičnost je literarna zgodovina zavrnila šele v 20. stoletju in jih pripisala grofu de Guilleraguesu. Roman je pomemben zaradi iluzije avtentičnosti, ki bo v pisemskem romanu v 18. stoletju eden ključnih vzvodov »moderne« verodostojnosti.

158 Parodirali pa so Richardsona zlasti sonarodnjaki, prvi med njimi je bil Henry Fielding; njegov *Joseph Andrews* je Pamelin brat, pripisujejo pa mu tudi roman *Shamela*, parodijo *Pamele*.

Zato želim ubrati vmesno pot in predgovore ločiti po kombinaciji kriterijev, ki zadevajo žanrsko opredelitev *romanov* in pripovedne strategije *v predgovorih*, ki in ker so te praviloma komplementarne žanru, šele nato se bom vračal k vprašanju forme in funkcije. Ker pa se v študiji ne posvečam romanom, temveč njihovim predgovorom, bom slednjim dal prednost tudi pri dokončni delitvi, pa čeprav je ta samo stvar metodologije. Kategorijo pisemskega romana bom razširil glede na obliko distance, ki nastane med prologistom in romaneskno pripovedjo ali celo med prologistom in korespondenti.

Empiričnega avtorja pripovedi, torej »odgovornega« zanj, takšnega, ki bi bil primerljiv s tistim iz prve skupine, v pisemskem romanu ni. Resda so, naratološko gledano, Gil Blas, Marianne in Periquillo (intra)diegetični pripovedovalci tako kot Cornelia, vikont de Valmont ali Gazel, vendar prvim trem v fikcijskem svetu pripada *avtorstvo* te pripovedi, medtem ko pri epistolarnem romanu avtorstva pripovedi sploh ni, kajti obstaja še en, vmesni fikcijski svet: v katerem nekdo najde rokopis – in slednjega jemljem za kriterij pri delitvi predgovorov, saj povzema vse naštete delitve. Je faktografski in hkrati diegetični, tematsko pa ga je moč opazovati in opisovati tako sinhrono kot diahrono.

* * *

»Pod pretvezo« najdenega rokopisa se torej ukvarjam z osmimi romani oziroma s pripadajočimi predgovori: *Perzijska pisma*, *Maroška pisma* in *Cornelia Borrorquia* so družbeno-filozofski pisemski romani. *Mariannino življenje*, *Nova Heloiza*, *Nevarna razmerja* in *Filozofinja iz ljubezni* so sentimentalno-moralni pisemski romani. *Frater Gerundio* je, kot eksemplarično španski, pikareskno-kihotsko-sternovska antibaročna satira.

Romanom »brez rokopisa« pa, kot bomo videli, ni skupno to, da jim manjka vmesna fikcijska plast, ki jo zagotavlja najdba rokopisa, temveč jih predvsem odlikuje »pomnoženost« pripovednih instanc – ki je vsekakor posledica pikareskega okvira, bližjega *Guzmánu* kakor *Lazariku*. Gre za homodiegetičnega oziroma avtodiegetičnega pripovedovalca, čigar pripovedni naklon je v aktorialnem predgovoru drugačen, »odrasel« in retrospektiven, kot v avtodiegetični pripovedi, v kateri je še »odraščajoč«. V predgovoru zato protagonist prevzema avtorstvo svoje pripovedi, v pripovedi pa je predvsem prvoosebni pripovedovalec.¹⁵⁹ A če je predgovorov več, je zunanji obod predgovornega aparata

¹⁵⁹ Kot je dejal Genette, pri pisanju o lastnem življenju ni pisanje podrejeno življenju, temveč življenje pisanju.

vedno avtorski. Takšni shemi, ki je tipološko »čistejša« kot v pisemskem romanu, ustrezajo preostali romani oziroma njihovi predgovori. Lesageov *Gil Blas* in Lizardijev *Periquillo Sarniento* imata natanko takšen, »večstopenjski« avtorsko-aktorialni predgovorni aparat. V *Eusebiu* sta samo tipološko enaka, a po tonu različna si avtorska predgovora, v *Manon Lescaut* pa diegetski prag ustreza aktorialnemu predgovoru, a zgolj funkcionalno, saj ta zaradi tipološke bližine romaneskni pripovedi deloma ali pa povsem izgubi formalni status predgovora in se z njo spoji.

5

Rokopis kot romaneskna pretveza

5.1 »ROKOPIS, SEVEDA«

Naravna okoliščina predgovora k pisemskemu romanu je fikcijskost. Ključna pripovedna strategija pisemskega romana je najdeni rokopis in predgovor je v (razsvetljenskem) pisemskem romanu nujen: je vir romaneskne iluzije in hkrati sredstvo avtentifikacije, ne gre namreč samo za motiv, pač pa tudi za njegovo izpeljavo. Avtor daje vedeti, da obstajata dve besedili. Prvo je izvirna korespondenca, neugleden snop papirjev ali pač lično zložena, s svilenim trakom povezana pisemca, drugo pa so pisma, ki jih on objavlja, potem ko jih je bil odbral, prepisal, popravil, prevedel, anonimiziral. Odnos med pisemskim »prototekstom« in pisemskim romanom je torej primerljiv z odnosom med zgodbo in pripovedjo v naratologiji.

Genette sicer urednika, ki se podpisuje kot urednik, ne označuje neposredno za fiktivnega: tipološko gledano moramo »uredniku« in »založniku« verjeti, da sta to res onadva. Genettova »naivnost« je najbrž posledica metodološke strogosti: funkcije so izpeljane iz predgovorne instance, fikcijskost prav tako. Vendar pa obenem Genette *avtorju*, ki trdi, da je »samo urednik«, tega ne verjame in takšen predgovor uvrsti med tajitvene, ti pa so avtomatično fikcijski. Z drugimi besedami: če predgovor piše poklicni urednik (denimo v *Nevarnih razmerjih* ali *Cornelii Bororquii*), bo za Genetta avtentično (!) alografski. Če predgovor piše avtor in trdi, da ni pisatelj in zgolj urednikuje, bo psevdolografski oziroma tajitveni avtentično avtorski in zatorej fikcijski.

Genettovo tipologijo bi si zato na tem mestu že *a priori* drznil prilagoditi. Predgovor, ki temelji na toposu najdenega rokopisa, je absolutno fikcijski, zato se poskušam izogniti anomaliji, po kateri bi nas teoretična definicija

predgovorne instance – nepodpisan alografski predgovor je po Genettu namreč vselej avtentičen – pripeljala do diametralno nasprotno ugotovitve. Moj namen nikakor ni vzpostavitev vzporedne tipologije, ampak v kategoriji predgovora k pisemskemu romanu Genettovo strukturalistično korektnost nadomestim z bolj logičnim izhodiščem, ki ga niti ne bo težko dokazati. Predgovore k pisemskim romanom obravnavam kot tajitvene avtorske oziroma psevdoalografske, torej se avtor v vlogi avtorja podpisuje le pod predgovor, zanika pa avtorstvo primarnega besedila (denimo pri Montesquieuju), bodisi *apokrifno* (in ne avtentično!) alografske, kar pomeni, da avtor zanika tako avtorstvo primarnega kot tudi sekundarnega besedila (denimo pri Laclosu). Razlika je odvisna od tega, ali se pisec predgovora predstavlja kot nekdo, ki je »samo« našel, uredil in objavil rokopis, ali pa kot urednik, ki je pač opravljal svojo nalogo in ni nujno najditelj rokopisa ter predvsem ni človek, čigar ime je navedeno na platnicah.

Frédéric Calas predlaga izenačenje v drugi smeri: med avtorjem, ki je našel, uredil in objavil rokopis, ter urednikom ali založnikom, katerih delo je urejati in objavljati knjige, ne dela razlik. Če je Genette za sumljive urednike pripravil posebno kategorijo, ki je po njegovem mnenju ne bi smeli *a priori* šteti za fikcijsko, je Calas vse predgovore k pisemskim romanom generično povzel kot uredniške in *zato* fikcijske ter uredniku pripisal devet funkcij, katerih krovna naloga je avtentifikacija korespondence in z njo romana, seveda pa se v večini primerov pojavljajo skupaj, ene bolj, druge manj izražene (2007: 52–57). Urednik je (po naključju) najditelj rokopisa. Je obveščevalec ali pojasnjevalec, ker povzame dejstva, ki jih objavljena pisma ne popisujejo; največkrat gre za pojasnila v zvezi s korespondenti. Zgolj varianta obveščevalca je funkcija izdajatelja, ki ima nekoliko večjo vlogo, ker je objavo tudi izpeljal. Urednik je lahko prepisovalec, prevajalec, korektor, ki popravlja slog, ali organizator, ki je med pismi naredil izbor ali pa spremenil oziroma rekonstruiral vrstni red. Figuri urednika pa pritiče tudi pisanj opomb k objavljenim pismom – to so lahko pojasnila o »nečitljivosti«, o obliki ali celo o vsebini pisem. Vsebinsko najširša je uredniška funkcija komentatorja; gre pravzaprav za skupek funkcij, ki jih Genette pripisuje avtentično avtorskemu predgovoru oziroma nasploh »resnim« predgovorom in za katere pravi, da jih fikcijski predgovor posnema. Vendar pa je po Genettu funkcija abstraktna oziroma razberljiva na receptivni ravni parateksta, medtem ko Calas ne ločuje med »praktičnimi« funkcijami – denimo korektorja ali prevajalca –, ki so zgolj manifestacija oziroma konkretizacija funkcij, kot jih opredeli Genette.

Najdeni rokopis je tako pretveza za predgovor, ki pa je glede na nove literarnozvrstne zahteve po realizmu neizogiben. Christian Angelet, ki se sicer izogiba naratološkim opredelitvam, glede toposa opaža dvojje. Tematizacijo parodije, ki se oprime toposa,¹⁶⁰ poimenuje »*le manuscrit baladeur*«; rokopis, ki je dobil noge oziroma se je strgal z vajeti in »se gre« svojo pripoved: »Predgovor se čezmerno napihne in postane zarodek še enega romana, ki bi se zlahka avtonomno razvil do te mere, da bi se zajedel v prvega in ga celo požrl.« (1990: 171)

Cervantes prologist, Cervantes, ki se ne mara spomniti nekega kraja v Manči, Cervantes, ki naleti na zvežčiče – vse to je pravzaprav snov za še en roman, v katerem bi se bilo treba znova vprašati, ali je Cervantes, ki je bil v ječi, isti Cervantes kot ta, ki je našel zvežčiče, itd. Primer je med zapletenejšimi, ampak petdeset strani predgovora k *Fratru Gerundiu*, ki se šele čisto na koncu izkaže za najdeni rokopis – in se (ali morda: zato da se naposled) abruptno konča, si bržkone prisvaja romaneskni prostor. Tudi Cadalove nočne more, o katerih piše v končni opombi in zaradi katerih naposled uniči korespondenco, tvorijo novo pripoved: *Maroška pisma* so razsvetljenski roman, iz vsega, kar Cadalso-urednik pove o sebi, bi lahko sestavili prvoosebno pripoved in podobo »romantiziranega« (implicitnega) avtorja, čigar razklanost in trpljenje izvirata iz svetobolnega patriotizma.

Angeletovo drugo opažanje je pravzaprav razlaga prvega. Da bi bil topos sploh upravičen, da bi okoli toposa zgrajeni predgovor opravljal svoje funkcije, mora med primarnim in sekundarnim besedilom obstajati vez, »sicer bi se predgovor zdel prilepljen k romanu in bi nanj takoj pozabili.« (prav tam) Ta vez celo nadgrajuje Porqueras Mayevo permeabilnost in podrazumeva, da je kot neka-kšno »vezivno tkivo« že del pripovedi – romaneskne ali predgovorne. Dobro izpisanemu toposu torej uspeva oboje: najdeni rokopis je neprepričljiva laž, ki je v modi. Ampak dejstvo, da je roman »le rokopis«, med avtorjem-najditeljem-urednikom in romanesknimi osebami ustvarja distanco in mu dopušča različne vrste etične, estetske, doktrinalne ali celo čustvene presoje ter, kar je nadvse pomembno, k temu vabi tudi bralca. Takole pravi Cadalso v predgovoru k *Maroškim pismom*:

Naključje je hotelo, da je po smrti nekega znanca v mojih rokah pristal rokopis [...]. Moj prijatelj je sklenil življenje, preden bi mi lahko razložil, ali je avtor pisem res ta, čigar ime je navedeno, na kar bi šlo sklepati

160 Sam raziskujem, kako daleč gre lahko fikcija, ki se pretvarja, da to ni, vedoč, da včasih to resnično ni bila. Umberto Eco je v *Imenu rože* ta oksimoron parafraziral v epigrafu, s katerim naslavljam pričujoče podpoglavje.

tudi po slogu, ali pa si je le pokojnik krajšal čas in poslednja leta življenja zapravljal za pisanje. Oboje je možno: bralec bo sam presodil, kaj se mu zdi točneje.

La suerte quiso que, por muerte de un conocido mío, cayese en mis manos un manuscrito [...]. Acabó su vida mi amigo antes que pudiese explicarme si eran efectivamente cartas escritas por el autor que sonaba, como se podía inferir del estilo, o si era pasatiempo del difunto, en cuya composición hubiese gastado los últimos años de su vida. Ambos son posibles: el lector juzgará lo que piense más acertado. (2008: 145)

»Resničnost« rokopisa in avtorska distanca nista vprašljivi, kajti ekstradiegetična pripoved je dogma; glede tiste druge, intradiegetične verodostojnosti pa naj si bralec kar beli glavo. Ta dvojni obod je seveda le dodelana strategija: Cadalso *pove*, kar je bil Laclos *pokazal*, ko je opazko »obojje je možno« raje ponazoril s kontradiktornima predgovoroma. Avtentifikacija namreč vedno zadeva tako najdeno korespondenco kot tudi *vsebino* te korespondence; »po avtentičnosti pisem pride na vrsto avtentičnost dejstev,« pravi Laurent Versini (1979: 52).

Šele na tej točki se zavemo, da topos deluje dvojno, a ne samo ko gre za zagotavljanje verodostojnosti. Seveda je fiktivni predmet in dokumentarna »preobleka« sekundarnega besedila. V tej avtentifikacijski vlogi se pojavlja podobno kot sloviti barometer v Flaubertovem *Preprostemu srcu*, o katerem je pisal Roland Barthes (1982): »Na starem klavirju pod barometrom je bila nagrmadena kopica škatel in kaset.«¹⁶¹ Klavir je mogoče razumeti kot simbol meščanskega stanu. Škatle pričajo o neredu v hiši, za omembo barometra pa ni posebnega razloga. Ampak Barthes v analizi, ki izhaja iz predpostavke, da je vsakršen opis enigmatičen, sklene, da se barometer v začetnem opisu iz *Preprostega srca* pojavi v (nezanemarljivi) vlogi resničnosti: ni toliko posamezen del opisa resničnosti, kolikor resničnost naznanja, v vseh njenih prozaičnih dimenzijah. Barthes temu pravi »nova verodostojnost«, ki je povsem drugačna od »stare«: ne gre za upoštevanje žanrskih zakonitosti niti za njihovo masko. Pri najdenem rokopisu v romanih 18. stoletja pa gre seveda natančno za to. Gordana Slabinac na primeru *Don Kihota* analizira diskurzivne razsežnosti najdenega rokopisa; govori sicer zlasti o avtentifikaciji, o učinku resničnega ter učinku neliterarnega kot literarno. Ne gre za topos, pač pa za njegovo izpeljavo, pravi:

Zato, kada jedan od Cervantesovih pripovjedača iznosi prigovor o tome da je ono što je o don Quijoteu zapisao arapski povjesničar možda sama

161 Tako v prevodu Janka Modra (Flaubert, 1966).

laž, jer autor potječe od ljudi iz naroda kojima je prirodno da budu lažljivci, to znači da je kriv »onaj pas pisac«, a ne sama stvar. Nije lažna priča, već njezina obrada. (Slabinac, 1998: 39)

A če gremo še korak dlje in avtentifikacijo kot funkcijo pustimo ob strani: najdeni rokopis je dejstvo, ki predgovor, navidezno funkcionalni element besedila, naredi za (okvirno) pripoved, in pomembnejša od *najdenega rokopisa* je v njej *najdba rokopisa*. Že pri naratološki primerjavi predgovora in okvirne pripovedi sem predlagal, da fikcijsko pogodbo »sprejmemo« oziroma to zavedanje »vklopimo« na pragu predgovora in ne na pragu med predgovorom in romanom. Ne ker bi skušal romane podrežati njihovim predgovorom, temveč ker samo pod pogojem, da pristanemo na kavzalni, zgodbeno-pripovedni odnos med primarnim in sekundarnim besedilom, lahko iz tega drugega razberemo intonacijo, afekt, zrcaljenja in odstopanja, ki delujejo manipulativno. Kot rečeno: če smo bralci pristali na fikcijski svet, v katerem je avtor naletel na rokopis, potem ni razloga, da ne bi pristali tudi na to, kako romana sploh ne bi bilo, če ne bi srečno naključje hotelo, da je avtor naletel na rokopis – in tako dalje. Zakaj ne bi pristali mi, če je pristal Denis Diderot, ko je iz občudovanja pa tudi zavisti do Richardsona sanjaril, kako bi bil on sam našel rokopis in postal »samo urednik« korespondence:

Ko sem nekoč sanjaril o Richardsonovih delih, se mi je porodila tale misel: da sem kupil star dvorec, da sem se nekega dne sprehajal po njem in v kotu ene od soban opazil omaro, ki je dolgo nihče ni bil odprl, in ko sem odrinil vrata, sem našel vsevprek polno Clarissinih in Pamelinih pisem. Potem ko bi jih nekaj prebral, le kako jih ne bi s strašno vnemo uredil po datumih! Le kako me ne bi zbolelo, če bi bila med njimi kakšna vrzel! Mar mislite, da bi trpel, da bi kakšna predrzna (skoraj sem rekel svetoskrunska) roka kje izpustila kako vrstico?

Une idée qui m'est venue quelquefois en rêvant aux ouvrages de Richardson, c'est que j'avais acheté un vieux château ; qu'en visitant un jour ses appartements, j'avais aperçu dans un angle une armoire qu'on n'avait pas ouverte depuis longtemps, et que, l'ayant enfoncée, j'y avais trouvé pêle-mêle les lettres de Clarisse et de Pamela. Après en avoir lu quelques-unes, avec quel empressement ne les aurais-je pas arrangées par ordre de dates ! Quel chagrin n'aurais-je pas ressenti, s'il y avait eu quelque lacune entre elles ! Croit-on que j'eusse souffert qu'une main téméraire (j'ai presque dit sacrilège) en eût supprimé une ligne ? (Diderot, 1875: 218)

Če je predgovor utemeljen na funkcijah, pa je vse ostalo videti učinkovitejše in zanimivejše kot funkcija, ki sama po sebi ni nič novega – ali smemo upoštevati in ceniti vse ostalo? In kaj je torej »vse ostalo«?

5.2 MONTESQUIEU, ČLOVEK IZ DRUGEGA SVETA: *PERZIJSKA PISMA*

Predgovor¹⁶² k Montesquieujevim *Perzijskim pismom* je, če sledimo Genettovi tipologiji, sumljiv, »meglen« (1987: 188), čeprav je nedvoumno uvrščen med tajitvene avtentično avtorske. Sum je posledica dejstva, da je bil roman objavljen anonimno in je anonimni tudi predgovor, v katerem avtor zatrjuje, da je samo prevajalec in urednik. Zgledno izpolnjuje funkcije fikcijskega predgovora: roman predstavlja kot dokumentarno besedilo, kot avtentično korespondenco, prevedeno, urejeno in, za začetek, objavljeno v okrnjeni obliki:

S prvimi nekaj pismi bi želel preizkusiti okus bralstva; precej jih je še v moji mapi, ki bi jih mogel pozneje dodati – toda samo s pogojem, da ostanem neznan. (Montesquieu, 2000: 19)

J'ai détaché ces premières lettres pour essayer le goût du public ; j'en ai un grand nombre d'autres dans mon portefeuille, que je pourrais lui donner dans la suite. (Montesquieu, 1972: 7–8).

Prevladujoči ton tega predgovora pa je vendarle apulejevska enigmatičnost – *kdo da sem?* –, ki deluje kot *repoussoir*, prostorsko odrivalo na sliki anonimnosti, saj anonimni prologist pravi:

Toda samo s pogojem, da ostanem neznan. Kajti od trenutka, ko se bo moje ime razvedelo, se bom potuhnil. Poznam žensko, ki dovolj dobro hodi, a prične šepati takoj, ko jo kdo pogleda. (Montesquieu, 2000: 19)

Mais c'est à condition que je ne serai pas connu : car, si l'on vient à savoir mon nom, dès ce moment je me tais. Je connais une femme qui marche assez bien, mais qui boite dès qu'on la regarde (Montesquieu, 1972: 7)

Negotovost ženske, ki še kar lepo hodi, a zašepa, brž ko jo kdo pogleda, je dramtizacija funkcionalne predgovorne topike, češ, že delo ima zadosti napak, ni treba, da jih iščejo še pri meni. Ampak lažna skromnost je v predgovoru tokrat postranskega pomena. Jean Starobinski je izpostavil očitno dejstvo: inkognito ni

162 V slovenskem prevodu je to »Uvod« (Montesquieu, 2000: 19). Izdaji iz leta 1754 je Montesquieu dodal naknadni predgovor, »Nekaj misli o *Perzijskih pismih*«, ki ga omenjam v nadaljevanju. Iz istih metodoloških razlogov, kot jih navaja Genette za vse naknadne paratekste, pa ga ne jemljem kot del korpusa.

resnična obramba avtorja, roka pravice bi se do njegove identitete zlahka dokopala. Učinek manevra se ne nanaša nanj, pač pa na samo zgradbo dela. Starobinski mimogrede omeni, da (anti)predgovor delu daje tudi *ton*, a iz opazanja tudi on izpelje vprašanje avtentifikacije in oznako avtorja, ki gre v isto smer kot Ouelletov »približek poenotenja«: izbris avtorja podeljuje avtonomijo korespondentom. Kolikor jih je, toliko je avtorjev (Starobinski, 1974: 83, 84), opaža, in tako v korespondentih vidi več kot le polifonijo, ki se nanaša (le) na pripovedovalce.

Zanimivejši in tehtnejši od nekakšne smrti avtorja,¹⁶³ s katero se najbolj okoristijo korespondenti, pa bi bil pogled z druge strani: prej kot za umik gre za degradacijo avtorske avtoritete. V pripovedni strukturi ni anonimni avtor nič več (in nič manj) kot korespondenti, njegovo podobo zamenja njegova dramtizirana figura, ki je navzoča v zgodbi. Z mesta avtorja je bil »degradiran« v homodiegetičnega pripovedovalca, ki ima v hierarhiji pripovednega dela manj avtoritete, kakršno bi mu sicer dajala konvencionalna vsevednost: zavoljo verodostojnosti je moral z avtorskega piedestala sestopiti v zgodbo, ki jo pripoveduje. Rokopisa ni našel, temveč sta mu Perzijca prebirala svojo korespondenco in on si je zapisoval. Psevduredniška in psevdoprevajalska vloga, ki si ju pripisuje, pa sta v vmesnem fikcijskem svetu najdenega rokopisa v resnici samopodcenjujoči: prologist je namreč tudi priča, sogovornik in celo prijatelj: »Perzijca, ki si dopisujeta, sta stanovala z menoj; skupaj smo preživljali dneve.« (Montesquieu, 2000: 19) / »Les Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi; nous passions notre vie ensemble.« (Montesquieu, 1972: 7)

Podatek nas napelje k binarnemu razmišljanju, o katerem je na primeru *Kihota* pisal Howard Mancing: prologist je resnična oseba, kdor biva pri njem, je potemtakem tudi. Oficielno laž, kot takšnemu izhodišču pravi Genette, gre v psevdouredniškem oziroma kriptonavtorskem predgovoru pričakovati, ampak neprepričljiva laž je praviloma usmerjena k bralcu, ki nanjo ne pristane iz lahkovernosti, ampak ker sprejema fikcijsko pogodbo. To pot so okoliščine drugačne, kajti prologist dodaja:

Ker sta me štela za nekoga iz docela tujega sveta, mi nista ničesar prikrivala. Resnično, ljudje, ki so prišli od tako daleč, ne morejo ničesar skriti. (Montesquieu, 2000: 19)

Comme ils me regardaient comme un homme d'un autre monde ils ne me cachaient rien. En effet, des gens transplantés de si loin ne pouvaient plus avoir de secrets. (Montesquieu, 1972: 7)

163 Prim. Barthes (1984). Seveda je bila »smrt avtorja« pogoj za to, da se je kritika začela ukvarjati z bralcem; ne gre za drugačno pisanje, temveč za drugačno branje.

Civilizacijsko-kulturna distanca ni samo učinkovito sredstvo kritike, temveč tudi del avtentifikacijske strategije. Zakaj gre »verjeti« pripovedi Perzijcev? *Ker sta nanj gledala kot na človeka iz drugega sveta in mu nista prikrila prav ničesar.* Tako daleč od doma človek nima čemu imeti skrivnosti. Vsebino nekaterih pisem pa sta mu vendarle povsem prikrila:

Prestregel sem tudi nekatera [pisma], ki mi jih sicer nikakor ne bi zapala, tako žaljivo so obravnavala ničevost in ljubosumje.¹⁶⁴ (Montesquieu, 2000: 19)

J'en surpris même quelques-uns dont ils se seraient bien gardés de me faire confidence, tant elles étaient mortifiantes pour la vanité et la jalousie persane. (Montesquieu, 1972: 7)

Z drugimi besedami: kar sta povedala, je resnično. Česar nista povedala, pa je še toliko bolj resnično, sicer že ne bi imela razloga, da bi to zamolčala.

Zelo pomembna je vsebinska meja, ki se zariše znotraj predgovora, in sploh ne na meji med predgovorom in romaneskim besedilom. *Kaj in zakaj* sta skrivala, je že stvar same korespondence ter predstavlja vez z uokvirjeno zgodbo in obenem pomemben kriterij za njeno tolmačenje: *tako mučna so bila za perzijsko nečimrnost in ljubosumje.* Nazadnje pa prevajalec-urednik fikcijo zavije v še eno plast paradoksa: možnosti, da bi bil zato indiskreten (in tako napravil branje še posebej zanimivo), se je kljub vsemu odrekel:

Še več, skrajšal sem dolge poklone, ki jih vzhodnjaki delijo prav tako spretno kot mi, in izpustil neskončno število malenkosti, ki so tako minljive in morajo zmeraj ostati med prijatelji. (Montesquieu, 2000: 19)

J'ai retranché les longs compliments, dont les Orientaux ne sont pas moins prodigues que nous, et j'ai passé un nombre infini de ces minuties qui ont tant de peine à soutenir le grand jour, et qui doivent toujours mourir entre deux amis. (Montesquieu, 1972: 8)

Zgovorni premolk je primerljiv s še eno avtentifikacijsko strategijo, anonimizacijo, ali pa z umikom podatkov, ki bi dopuščali branje na ključ – in ga zato mogoče spodbujajo: »Na gradu ..., 18. avgusta 17**« (prim. Laclos, 1987: 109). Retorične funkcije predgovora so prestavljene na raven zgodbe, ta pa je predmet okvirne pripovedi, ki jo v drobcih razberemo iz predgovora: Parižan in Perzijca so se spoprijateljili, Parižan je prišla vzel na stanovanje, v Franciji sta se mudila dolgo časa, pripovedovala sta mu o vsebini pisem, a

164 Točnejši prevod zadnjega dela povedi bi se glasil: »... tako ponižujoča/mučna so bila za perzijsko nečimrnost in ljubosumje.«

ne čisto vseh, po svoje ju je izkoristil, po svoje jima je bil zvest, čudilo pa ga je, da sta bila Perzijca

včasih tako dobro poučena o običajih in navadah francoskega naroda, da sta poznala tudi najneznatnejše okoliščine in da sta zapazila stvari, ki jih je po mojem prepričanju spregledalo veliko Nemcev, ki so prepotovali Francijo. (Montesquieu, 2000: 19)

quelquefois aussi instruits que moi-même des mœurs et des manières de la Nation, jusqu'à en connaître les plus fines circonstances et à remarquer des choses qui, je suis sûr, ont échappé à bien des Allemands qui ont voyagé en France. (Montesquieu, 1972: 8)

Naivni, »naravni« modrosti tujca v Franciji je treba dodati nič manjšo tujčevo naivnost, ki pa ni razsvetljenska, ko gre za njegovo lastno deželo: Usbek je avtoritaren gospodar harema, diabolizirana podoba orientalske ženske, njegove najljubše žene Roxane, ki iz maščevanja stori samomor, pa zastre vsakršno iskanje rahločutnosti, če seveda njenega poslednjega pisma ne beremo kot *exemplum contrarium*:

Čudil si se, da v meni nisi našel ljubezenskega zanosa. Če bi me bolje spoznal, bi se soočil z vso silo mržnje.

A dolgo si si domišljjal, da si si podredil moje srce. Oba sva bila srečna: ti si mislil, da si me preslepil, jaz pa sem te varala. (Montesquieu, 2000: 272)

Tu étais étonné de ne point trouver en moi les transports de l'amour. Si tu m'avais bien connue, tu y aurais trouvé toute la violence de la haine.

Mais tu as eu longtemps l'avantage de croire qu'un cœur comme le mien t'était soumis. Nous étions tous deux heureux : tu me croyais trompée, et je te trompais. (Montesquieu, 1972: 305)

Satirično-filozofski ton romana se izteče v tragičnega, kar pa niti ni pomembno: čustvo je v pri Montesquieuju večinoma ponazoritev duha, tako kot je orientalski despotizem protiutež modelu, ki bo četrto stoletja kasneje našel mesto v *Duhu zakonov*. Tačas ko se v haremu razrašča bes, ljubezen usiha, je Montesquieu dejal v »Nekaj razmislekih o Perzijskih pismih«, svojem naknadnem predgovoru k romanu, ki ga je tako tudi označil: »Nič ni lepšega, kot v *Perzijskih pismih* brez pomislekov prepoznati neke vrste roman.« (Montesquieu, 2000: 17) / »Rien n'a plu davantage, dans les *Lettres persanes*, que

d'y trouver, sans y penser, une espèce de roman.» (Montesquieu, 1972: 3)¹⁶⁵ Ampak razmislek o ljubezni ni brez ironije, ki bi pa jo morali brati zlasti kot poduk: Usbekove žene so bile v haremu prikrajšane za svobodo.

Težko bi našli bralca, še posebej v 18. stoletju, ki ga pariške zgodbe ne bi resda zbudle, zanimivejše pa bi mu bile vendarle perzijske. Kot ugotavlja Georges Gusdorf, pa teh drugih niti avtor ne jemlje dovolj resno, da ga ne bi bilo moč ujeti na faktografskih nedoslednostih. Celo tragični razplet ljubezenske zgodbe pušča bralca povsem hladnega, da so meseci gregorijanskega koledarja transponirani v arabski sistem, pa je samo, po Bergsonu, »živo, prekrito z mehničnim«: prej maškarada kakor vtis o verodostojnosti (1972: XII).

Montesquieu je pisemsko obliko uporabil z jasnim namenom: zgodbo je dvakrat avtentificiral, sebe pa dvakrat zatajil.¹⁶⁶ A s stališča kompozicije je zgodba iz Isfahana, ki je komplementarna in tudi kontrast tisti v Parizu, bralcu zlasti za vabo. *Ta*, perzijska zgodba¹⁶⁷ je namreč »romanotvorna«, prvič, ker sploh je zgodba, in drugič, ker jo obdaja priljubljena scenografija; ob izidu, leta 1721, je Orient namreč še zmeraj v modi.¹⁶⁸ Prav v tem pogledu *Maroška pisma*, ki jih je Cadalso napisal leta 1774, izšla pa so postumno, leta 1789, ne dohajajo *Perzijskih*: v Maroku ne bo nobene zgodbe, kaj šele harema.

165 V izdaji iz leta 1754 je Montesquieu o svojem delu *a posteriori* razpravljal tako, kot je Cadalso o *Maroških pismih* že v izvornem, s kritiško distanco, ki mu je dopustila tudi nekakšen (čeprav malenkosten) razmislek o romanih po zgledu Hueta, Sada ali Clare Reeve. *Perzijska pisma* namreč so roman, zatrdi, in potem ko ga na kratko povzame, pojasni tudi prednosti pisemskega žanra pred »običajnimi romani« (»les romans ordinaires«), med katerimi je, vnovič, tudi enigmatičnost: »Toda v pismih, kjer junaki niso vnaprej določeni in kjer obravnavane teme niso odvisne od vnaprejšnje zasnove ali zastavljenega načrta, si avtor lahko privoščiti, da v roman vključi filozofijo, politiko in moralo, vse skupaj pa poveže s skrivnostno in težko doumljivo verigo.« (Montesquieu, 2000: 17) / »Mais, dans la forme des lettres, où les acteurs ne sont pas choisis, et où les sujets qu'on traite ne sont dépendants d'aucun dessein ou d'aucun plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique et de la morale à un roman, et de lier le tout par une chaîne secrète, et en quelque façon, inconnue.« (Montesquieu, 1972: 4)

166 Ne samo v pripovedni tehniki; roman je leta 1721 izšel anonimno. Za časa avtorjevega življenja je bil izdan petnajstkrat, od tega je dvanajst izdaj nosilo isto letnico in imena izmišljenih urednikov iz Kölna in Amsterdama.

167 »Haremski roman«, pravi Montandon (1999: 237).

168 Ne Guilleraguesova *Portugalska pisma*, ki so sentimentalni monofoni pisemski roman, najpomembnejši predhodnik »perzijskega žanra« je roman Giovannija Paola Marana *Vohun vélikega gospoda in njegova pričevanja o najpomembnejših dogodkih v času vladanja Ludvika Vélikega, v tajnosti poslana v Konstantinopol (L'Espion du Grand Seigneur et ses relations secrètes envoyées à Constantinople, concernant les événements les plus considérables arrivés pendant le règne de Louis le Grand)* iz leta 1686 (prim. Guion, 2010 in Gusdorf, 1972: XI)

5.3 CADALSOVA LAŽ V TRIUMFALNI KOČIJI: *MAROŠKA PISMA*

V nasprotju z množico Montesquieujevih korespondentov so pri Cadalsu samo trije, in opredeljeni predvsem funkcionalno. Gazel je mlad Maroččan, ki pripotuje v Španijo in svoja opažanja o družbi, njenih navadah, tradiciji, zgodovini in nraveh popisuje učitelju in nekoč skrbniku Ben-Beleyu. Ta živi v afriški osami in v bogatem, svečanem slogu sem ter tja odgovori s pragmatizmom in z orientalsko modrostjo, sklicevaje se na »naravne zakone«. Tretji glas pripada Nuño, Špancu, s katerim se Gazel spoprijatelji in v katerem prepoznamo Cadalsov *alter ego* oziroma dramtiziranega zastopnika njegovih vrednot, stališč in tudi ironije. Nuño je skeptik, »jetnik v samem sebi« / »encarcelado dentro de sí mismo« (Cadalso, 2008: 153), »stoični filozof« (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 1981: 160), ki pa v korespondentih in njunem nerazumevanju Španije najde publiko za poduk o družbeno-filozofsko-moralnih temah; šestinšestdeset od devetdesetih pisem je sicer Gazelovih, a ta Nuña pogosto navaja. Šele sčasoma se tako zavemo, da je pravi opazovalec Nuño, Španec, medtem ko je Gazel predvsem glasnik.¹⁶⁹

Predgovor (oziroma »Uvod« / »Introducción«) k *Maroškim pismom* je tipološko podoben tistemu v *Perzijskih*: je tajitveni oziroma psevdoalografski, »megljen« in sumljiv pa na povsem drug, zanimivejši način. Montesquieujeva psevdoalografska enigma je razrešena, kakor hitro se na platnici pojavi njegovo ime v vlogi avtorja. Tedaj lahko rečemo, da je imela mistifikacija avtorske figure funkcijo zrcala, avtor se v enigmo ni umikal, temveč je z njo nalašč zbuja zanimanje tako, da na ogled ni postavljaj sebe, ampak *Pisma*. Pri Cadalsu pa je drugače, čeprav je končni učinek podoben: predgovor prehaja iz prevzemalnega v tajitvenega in – spet nazaj.

Predgovor se prične s kritiškim opažanjem, ki bi ga zlahka razložili kot predpisni/normativni predgovor v skladu s Porqueras Mayevo definicijo; napove namreč roman po Montesquieujevem zgledu, čigar *Perzijska pisma* kasneje tudi eksplicitno omeni,¹⁷⁰ zlasti pa delo neposredno uvrsti tako v produkcijsko kot v recepcijsko tradicijo:

169 Marc Marti (1999) je mnenja, da je bil »perzijski žanr« celo v tedanji Španiji že pleonastičen in ga je Cadalso izkoristil kot poklon in obenem kot pretvezo za vpeljavo kostumbrizma v romanopisje.

170 »Sería increíble el título de *Cartas persianas, turcas o chinescas*, escritas de este lado de los Pirineos.« (Cadalso, 2008: 144) »Turcas« se nanaša na že omenjeni Maranov roman, »chinescas« pa na *Kitajska pisma* (*Chinese Letters*) Oliverja Goldsmitha iz leta 1760. Za primerjavo gl. še posebej Domínguez (1989).

Vse odkar je Miguel de Cervantes napisal svoj nesmrtni roman in v njem tako spretno ograjal nekatere slabe običaje naših starih staršev, ki smo jih mi, vnuki, nadomestili z drugimi, so se v pisanju bolj ali manj nepristranskih avtorjev namnožile kritike najviše kultiviranih evropskih narodov; toda med svetovljani in učenjaki so na najboljši odziv naletele tiste, ki so naslovljene kot Pisma in se zanje predvideva, da so jih iz te ali one dežele pošiljali popotniki po rodu iz oddaljenih kraljestev, ki so si z dotičnimi deželami za nameček še v veri, podnebjju in obliki vladavine popolnoma vsaksebi.

Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela en que criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos, que sus nietos hemos reemplazado con otras, se han multiplicado las críticas de las naciones más cultas de Europa en las plumas de autores más o menos imparciales; pero las que han tenido más aceptación entre los hombres de mundo y de letras son las que llevan el nombre de 'cartas', que se suponen escritas en este o aquel país por viajeros naturales de reinos no sólo distantes, sino opuestos en religión, clima y gobierno. (Cadalso, 2008: 143–144)

Pripomni, da gre uspeh tovrstnih knjig pripisati pisemski obliki, »ki branje napravi udobnejše, slog prijetnejši in olajša razporeditev« (»que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno«). Retorično (in še posebej v odnosu do tradicije) zanimiv pa je obrat, ki si ga privoščiči kot diskreno samohvalo. Drugi razlog za uspeh je, tako prologist,

nenavadnost domnevnih avtorjev: zdi se namreč, da četudi v mnogih primerih ne povedo nič novega, to vsakokrat storijo na nekam nov način, ki ugaja.

lo extraño del carácter de los supuestos autores: de cuyo conjunto resulta que, aunque en muchos casos no digan cosas nuevas, las profieren siempre con cierta novedad que gusta. (prav tam: 144)

Opažanje je namreč diametralno nasprotno že obravnavani predpostavki, ki jo je Genette artikularil prav na primeru *Don Kihota*. Njegovo prepričanje je, da vrednotenjska retorika ločuje vsebino od njene obdelave: predmet je vselej hvalevreden, obdelava pa je nevredna hvale (Genette, 1987: 212). To pot pa, kot vidimo, velja ravno obratno. Še več: opisani obrat naj bi bil celo porok za uspeh tovrstnih romanov.

Druga pomembna poteza predgovora, ki spočetka še daje vtis kritiško-normativnega in ki bi ga lahko celo razumeli kot zgledovanje po Montesquieujevem

naknadnem predgovoru iz leta 1754, pa je eksplicitna omemba fikcije, na kar opozori tudi Sebold (2008: 144). K vsemu naštetemu namreč pripiše, da »Takšna fikcija v Španiji ni prav običajna v Španiji, koder je število popotnikov, ki bi jim lahko pripisali tovrstna dela, manjše.« / »Esta ficción no es tan natural en España, por ser menor el número de viajeros a quienes atribuir semejante obra.« (Cadalso, 2008: 144) Tako torej dvakrat namigne na fikcijskost: prvič z navedbo, da so ta dela fikcijska, drugič z dejstvom, da jih je po definiciji treba nekemu pripisati. In v tem duhu tudi nadaljuje, ko vnovič omeni šege in navade (»usos y costumbres«), češ,

vedno se mi je zdelo, da bi bilo to snov mogoče uspešno obdelati, tako da bi vpeljali popotnika iz daljnih dežel oziroma iz dežel, ki se v šegah in navadah zelo razlikujejo od naše.

siempre me pareció que podría trabajarse sobre este asunto con suceso, introduciendo algún viajero venido de lejanas tierras, o de tierras muy diferentes de las nuestras en costumbres y usos. (prav tam: 145)

Četudi se oklepa impersonalnosti, nedvoumno govori o fikciji in o ustvarjalnem delu avtorja (»uspešno obdelati snov«, »vpeljati popotnika«), ki bo pretehtano sledil zgledom in tematiko obdelal tako, da bo pripomogel k verodostojnosti literarnega.

Tedaj pa nepričakovano – saj je razkril domala že vse obrtniške skrivnosti – zamenja register, si nadene masko in iz rokava potegne topos najdenega rokopisa, in to v kar najbolj neavtentični obliki, kajti naslov rokopisa je natanko takšen, kot ga je potreboval. Skoraj kot bi bil Diderot sanjaril o najdbi korespondence krepostne služkinje:

Naključje je hotelo, da mi je po smrti nekega znanca v rokah pristal rokopis z naslovom *Pisma Mavra po imenu Gazel Ben-Aly njegovemu prijatelju Benu-Beleyu o španskih šegah in navadah nekoč in danes, z nekaj odgovori Bena-Beleya, ter druga pisma, ki se navezujejo nanje*.

La suerte quiso que, por muerte de un conocido mío, cayese en mis manos un manuscrito cuyo título es: *Cartas escritas por un moro llamado Gazel Ben-Aly, a Ben-Beley, amigo suyo, sobre los usos y costumbres de los españoles antiguos y modernos, con algunas respuestas de Ben-Beley, y otras cartas relativas a éstas*. (prav tam)

Omenil sem že dvojni pomen toposa najdenega rokopisa: avtentifikacija zadeva najprej samo *najdbo* korespondence, in čeprav Montesquieujev zgled filozofsko-moralno-družbenega romana Cadalso izrabljuje z vso resnostjo, je v tem

pogledu njegov predgovor parodičen, in sicer parodičen prav v odnosu do žanra in zgledov, s čimer svoj roman še bolj upravičeno šteje kot nadaljevanje donkihotske tradicije. Kar zadeva verodostojnost *vsebine* najdenega rokopisa, pa vztraja pri dvoumnosti:

Moj prijatelj je sklenil življenje, preden bi mi lahko razložil, ali je avtor pisem res ta, čigar ime je navedeno, na kar bi šlo sklepati tudi po slogu, ali pa si je le pokojnik krajšal čas in poslednja leta življenja zapravil za pisanje. Oboje je možno: bralec bo sam presodil, kaj se mu zdi točneje, ob tem pa naj se zaveda, da če so *Pisma* koristna ali ničvredna, slaba ali dobra, odlike resničnega avtorja sploh niso preveč pomembne.

Acabó su vida mi amigo antes que pudiese explicarme si eran efectivamente cartas escritas por el autor que sonaba, como se podía inferir del estilo, o si era pasatiempo del difunto, en cuya composición hubiese gastado los últimos años de su vida. Ambos son posibles: el lector juzgará lo que piense más acertado, conociendo que si estas *Cartas* son útiles o inútiles, malas o buenas, importa poco la calidad del verdadero autor. (2008: 145)

Da »naj bralec presodi sam«, je pričakovana opazka; da je vprašanje avtorstva in zlasti *odlik* avtorja za kakovost dela postranskega pomena, prav tako. In vendar si v nadaljevanju sledijo kontradikcije. Cadalso pisma sicer samo objavlja, a za razliko od Montesquieuja glede svojega dela ni nič kaj skromen: »Toda moja samovšečnost bi prehudo trpela, če bi se bralstvu predstavil kot navaden urednik teh pisem.« / »Pero se humillaría demasiado mi amor propio dándome al público como mero editor de estas cartas.« (2008: 146) V uteho lastni nečimrnosti tako sklene posnemati običajno metodo vseh tistih, ki so se znašli v podobni vlogi in na mnoge načine posegli v izvorni dokument: dodaja opombe, popravlja vsebinske nedoslednosti in slog ter morebitne napake prepisovalcev (prav tam).

Kot že rečeno, v eksplicitnosti prepoznamo obrise predgovora, kakršnemu je Porqueras Mayo dejal predpisi,¹⁷¹ s to razliko, da Cadalsove besede pričajo o

171 Besedilo je opremil z zvezdicami in sem ter tja z opombami, ki služijo avtentifikaciji – »Tukaj je rokopis zabrisan« / »Aquí está borrado el manuscrito« (Cadalso, 2008: 205) – ali, vnovič, parodiji: »Tukaj je del rokopisa odtrgan, zato bo bralstvo prikrajšano za nadaljevanje tako hvalevredne zadeve« / »Aquí estaba roto el manuscrito, con lo que se priva al público de la continuación de un asunto tan plausible« (prav tam: 317). Kot ugotavlja Sebold (2008: 150), pa je uredniško pikolovstvo tudi parodija pikolovskega učenjakarstva in psevdoznanstvenega šarlatanstva, ki se ga je Cadalso polotil v satiri *Šarlatanski učenjak, ali Popoln kurz o vseh znanostih v sedmih lekcijah za sedem dni v tednu (Eruditos a la violeta, o curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones para los siete días de la semana, 1772)*.

globokem zavedanju, da ne obstaja le prototekst primarnega besedila, temveč tudi palimpsest sekundarnega: ne zaveda se le literarne tradicije, v katero se uvršča, marveč tudi njenih konvencij, in samonanašalnost predgovora sodi mednje. Ampak vsem naštetim posegom Cadalso dodaja tistega, s katerim se, tako pravi, ni soočil še noben avtor oziroma »urednik«. Ponovno zamenja register, rekoč, da je bil prijatelj, ki je zapustil pisma, njihov resnični avtor, kar pomeni: ta rokopis *je* fikcija. A ne le to: ta prijatelj *je bil toliko jaz in jaz toliko on*, pravi Cadalso, da sva bila eno.¹⁷² Rodil se je istega leta, meseca in dne ter v istem trenutku.

Imel pa sem še en razlog, ki ga drugi urednik nimajo. Če bi se po opisani metodi lotil objavljanja del kakega avtorja, ki je preminil sedem stoletij tega, bi se jaz sam smejal takšnemu podjetju, kajti absurdno bi se mi zdelo raziskovati, kaj je hotel reči človek, med čigar smrtjo in mojim rojstvom je preteklo sedemsto let. Toda prijatelj, ki mi je zapustil rokopis s pričujočimi Pismi in ki je, po najrazumnejših domnevah, njihov resnični avtor, je bil toliko jaz in jaz sem bil toliko on, da sva bila eno. In jaz poznam njegov način razmišljanja, kot bi bilo moje lastno, sploh pa je bil v tako strogem smislu moj sodobnik, da se je rodil istega leta, meseca in dne ter v istem trenutku kot jaz. Potemtakem lahko zaradi vseh teh razlogov, in še kakšnega, ki ga bom zamolčal, to delo imenujem za svoje, ne da bi si bil navzkriž z resnico, katere ime sem vedno častil, *celo kadar sem jo uzrl privezано k zmagoviti kočiji* (ta stavek nima pomena in se, prav zato, silno poda k predgovoru, kot je tale, ali h kateremukoli drugemu).

Acompañábame otra razón que no tienen los más editores. Si yo me pusiese a publicar con dicho método las obras de algún autor difunto siete siglos ha, yo mismo me reiría de la empresa, porque me parecería trabajo absurdo el de indagar lo que quiso decir un hombre entre cuya muerte y mi nacimiento habían pasado seiscientos años; pero el amigo que me dejó el manuscrito de estas Cartas y que, según las más juiciosas conjeturas, fue el verdadero autor de ellas, era tan mío y yo tan suyo, que éramos uno propio; y sé yo su modo de pensar como el mío mismo, sobre ser tan rigurosamente mi contemporáneo, que nació en el mismo año, mes, día e instante que yo; de modo que por todas estas razones, y alguna otra que callo, puedo llamar esta obra mía sin ofender a la verdad, cuyo nombre he venerado siempre, *aun cuando la he visto atada al carro de la mentira triunfante* (frase que nada significa y, por lo tanto, muy propia para un prólogo como éste u otro cualquiera). (prav tam: 147)

172 Serija neverjetnih sovpadanj je čisto primerljiva s postopnim ugotavljanjem zakoncev Martin, da sta – zakonca (cf. Eugène Ionesco, *Plešasta pevka*).

Cadalso je tako iznašel nov način, kako prevzeti ne le odgovornosti, pač pa neposredno avtorstvo, in sicer je maneuver zrcalen tistemu, ki se ga je poslužil Cervantes, ko je v *Kibota* vpeljal Benengelija in avtorstvo od 9. poglavja dalje zatajil. Njegova subverzivnost napoveduje romantičnega duha, njegov manierizem pa prav tako vodi do načrtne deformacije paratekstualnega aparata.

Cadalsov predgovor je prav zaradi eklatantne parodije kar najbolj literaren in fikcijski, in njegova resnicoljubnost je naravnost absurdna, kar kot prologist brezsravno daje vedeti, ko trdi, da sme delo razglasiti za svoje, ne da bi se pregrešil zoper resnico, ki da jo je vedno častil. Zgornji citat ne priča le o parodiji žanra ali parodiji predgovora, je tudi parodija neoklasicističnih literarnih predpisov, parodija vsiljene literarne verodostojnosti in realizma, nemara pa tudi – parodija kogarkoli, ki na moč prizadeva ustvarjati vtis, da govori resnico.

Sodeč po predgovorni instanci ta predgovor sodi med prevzemalne avtentično avtorske; je celo šolski primer izvirnega predgovora, v katerem avtor prevzame avtorstvo tako romana kot predgovora. Ampak iz očitnih razlogov je vendarle mizanscena: bi bil učinek kaj drugačen, če bi avtor avtorstvo še naprej tajil? Je učinek sploh povezan s predgovorno instanco? Je o njej mogoče govoriti resno? Tako kot v ludičnem, »resno neresnem« predgovoru poveljnika topništva v *Huckleberryju Finnu* lahko rečemo, da je nepomembno, ali je avtor snel masko ali ne. Pri Twainu je bralca zaposlovalo polemiziranje o integriteti poveljnika topništva, čeprav je kljub tipološki neopredeljivosti razumel njegovo fikcijskost, v danem primeru pa je prav tako bralec tisti, ki mora razumeti namig in zamenjati pozicijo. Prologist je kakor oseba, ki na odru govori vstran. Bralec ima poseben privilegij dvojne perspektive: je tista druga oseba na odru, ki domnevno ne sliši, a obenem sedi v publiku in vse-skozi ve, kaj se dogaja.

A omahovanja glede avtorstva se kljub »priznanju« nadaljujejo vse do konca. Predgovor se namreč konča z avtorjevimi strahovi glede odziva bralstva na »zgolj rokopis«. Staromodnejši, tradicionalnejši bralci bodo vzklikali: »Ta mož je izdajalec domovine. [...] Ta človek je slab Španec!« / »Este hombre es traidor a su patria. [...] Este hombre es un mal español.« Bralci, ki se celo sramujejo svoje dežele in ki čislajo od tujcev privzete navade, pa bodo, čeprav bodo kritike španskih običajev sprva veseli, sčasoma morda zaslutili svojo zmoto in bodo dejali: »To je absurdno, bedasto, predrzno in gnusno, priskutno in pomilovanja vredno. [...] Ta človek je barbar!« / »Esto es absurdo, ridículo, impertinente y execrable, abominable y pitoyable. [...] Este hombre es un bárbaro.«

(Cadalso, 2008: 149–151) Edina uteha ob misli na morebitne kritike z ene in druge strani pa je naposled (zopet) samoljubje, nič kaj po meri tradicionalnega prevzemalnega predgovora.

Toda samoljubje mi bo v tolažbo (kot je bilo prenekaterokrat še marsikomu), in sam pri sebi si bom rekel: »Sem samo dober človek, in sem pač na svetlo dal pisanje, ki se mi je zdelo karseda nepristransko, a govori o najkočljivejši od vseh reči na tem svetu: o kritiki nekega naroda.«

Pero mi amor propio me consolará (como suele a otros en muchos casos), y me diré a mí mismo: »Yo no soy más que un hombre de bien, que he dado a luz un papel que me ha parecido muy imparcial, sobre el asunto más delicado que hay en el mundo, cual es la crítica de una nación«.
(prav tam: 151)

Kot vidimo, je torej še slednjič zavzel »tradicionalno« pozo, tudi če je v njegovem primeru še toliko prozornejša kot drugod, in predgovor kljub vsem metafikcijskim ekscesom sklenil s toposom »dajem na svetlo« ter ga naredil za »strelvod« zoper kritike, kar je (vnovič) čisto ustaljena praksa. Retorično gledano ima predgovor klasično piramidno strukturo, ki pa ne temelji toliko na izmenjevanju govorniških učinkov, marveč zlasti na izmenjevanju pristopov k predgovoru in zavedanj o njegovi vlogi. Najprej umirjen, celo konvencionalen začetek, ki sicer zaradi samohvale hitro pokaže razkorak z retorično tradicijo; briljantno snetje maske in razgaljenje vseh praks samozavedanja fikcije, ki ga lahko razumemo kot zelo liberalno modernizacijo; konvencionaliziran zaključek, ki se vrača k topiki in tradicionalnim, ničkolikokrat izpričanim funkcijam izvirnega predgovora.

Zaradi težnje k epizodičnosti in odsotnosti kontinuirane zgodbe je mnogo kritikov označevalo *Maroška pisma* za kostumbristične slike. Russel P. Sebold sicer meni, da jih od teh ločuje »skrbna poglobljenost posameznika v nacionalno problematiko« (2008: 77), vendar je videti, da se je Cadalso zavedal vrzeli v okvirni zgodbi Maročanov in je prav zato napisal končno opombo, naslovljeno kot »Nota«. Ta ni bila dodana kot naknadni paratekst, kakor denimo v Montesquieujevem primeru, pač pa je bila od vsega začetka del romana. Kljub shizofrenemu omahovanju med avtorsko in »zgolj« uredniško vlogo v predgovoru se Cadalso tokrat vnovič predstavi kot urednik »resnične« korespondence in sporoči, da je bilo rokopisa še enkrat toliko, kot ga objavlja, a je bil preveč nečistljiv. Samo iz nekaj zadnjih pisem se je dalo stežka in v drobcih razbrati preostanek zgodbe.

Mogoče je sklepati, da so večji del sestavljala Gazelova pisma, v katerih je Nuño popisoval svoj prihod v prestolnico Maroka, potovanje k Ben-Beleyju, njune pogovore o evropskih zadevah, Gazelove pripovedi in Ben-Beleyeva razmišljanja, Gazelov povratak na dvor, kako je postal dvorjan, pripovedi o tamkajšnjih pripetljajih, Nuñeve odgovore nanje, nasvete Gazelu, pa o Ben-Beleyevi smrti.

Se infiere que la mayor parte se reducía a cartas de Gazel a Nuño, dándole noticia de su llegada a la capital de Marruecos, su viaje a encontrar a Ben-Beley, las conversaciones de los dos sobre las cosas de Europa, relaciones de Gazel y reflexiones de Ben-Beley, regreso de Gazel a la corte, su introducción en ella, lances que en ella le acaecen, cartas de Nuño sobre ellos, consejos del mismo a Gazel, muerte de Ben-Beley. (Cadalso, 2008: 360)

Iz kratkega povzetka je očitno razberljiva »perzijska zgodba«, kakršna je pri Montesquieuju delovala kot vaba in obenem kot zgodbeno vezivo družbene satire, Cadalso pa je morda prepozno uvidel literarni primanjkljaj same korespondence in je delo skušal zakrpati – ali celo estetsko pokompenzirati – v paratekstualnem prostoru. Brez pretiravanja bi lahko rekli, da literarno podobo *Maroških pisem* izgrajujejo parateksti, medtem ko je vsebina pisem izrazito kostumbrišična in se zato celo odmika od literarnega, saj zgodba služi opazovanju in družbeni satiri ter izven tega okvira praktično nima avtonomije.

»Nota« Genettovi *postface* ustreza formalno, funkcionalno pa ne. Genette sicer poudarja, da *postface* ni epilog, temveč predgovor, postavljen na konec romanesknega besedila – tako kot denimo z večjim delom svojega predgovora stori Rousseau v *Novi Heloizi* in to tudi pojasni. Tudi Cadalsova »Nota« ni epilog, vendar *daje vedeti, da bi to lahko bila*. Seveda gre za avtentifikacijski maneuver, ki ga tematsko – arabski rokopis – skoraj moramo primerjati s Cervantesom; z njim Cadalso nenazadnje začinja predgovor. A še pomembnejša in nenavadnejša od nenehnega nadevanja in snemanja maske je predromantična postura, ki veje tudi iz melodramatičnosti predgovora, še posebej pa iz druge končne opombe, »Literarnega protesta urednika *Maroških pisem*« (»Protesta literaria del editor de las *Cartas marruecas*«).

Cadalso je v predgovoru prevzemal in zavračal avtorstvo, se naposled izrekel za avtorja fikcijskega dela, v tej, zadnji opombi pa ga njegova avtorska odgovornost preganja celo v nočnih morah. Sanja se mu namreč o očitkih bralcev, ki so prepametni, da bi nasedli njegovim pripovednim manevrom:

Kako si drzneš, prekleti urednik ali avtor ali karkoli že si, dati od sebe tako težko, tako debelo in predvsem tako dolgočasno knjigo? [...] Poznamo tvoj pravi obraz in strgali ti bomo z njega masko, za katero si se hotel skriti. [...] Ne, Vázquez,¹⁷³ ne bo ti uspelo.

¿Cómo te atreves, malvado editor o autor, o lo que seas, a darnos un libro tan pesado, tan grueso, y sobre todo tan fastidioso? [...] Conocemos tu verdadero rostro y te arrancaremos la máscara con que has querido ocultarte. [...] No, Vázquez, no lograrás este fin. (Cadalso, 2008: 361–363)

Sanja se mu, kako se zgražajo nad antifrancoskim patriotizmom, nad »napredno filozofijo«, nad kritiko dednega plemstva in brezdelnosti ter grozijo, da se bodo postrojili v bojne čete in ga napadli z vseh strani.

Iz sna sem se prebudil v znoju in z grozo nekoga, ki je ravnokar sanjal, kako je omahnil z zvonika, kako ga je bik nasadil na roge ali da ga peljejo na morišče.

Despertéme del sueño con aquel susto y sudor que experimenta el que acaba de soñar que ha caído de una torre, o que le ha cogido un toro, o que le llevan al patíbulo. (prav tam: 364)

Tedaj je padel na kolena, proseč sklenil roke in z obljubo prikaznim iz sna takole končal roman:

Raztrgal bom zveščiče z rokopisom, ki vas tako jezi; sežgal bom izvornik teh *Pisem* in za konec vam obljubljam, da se bom odslej posvečal samo rečem, ki so vas vrednejše.

Rompo los cuadernillos del manuscrito que tanto os enfadan; quemó el original de estas *Cartas*, y prometo, en fin, no dedicarme en adelante sino a cosas más dignas de vuestro concepto. (prav tam: 364)

Na eni strani Cadalso v *Maroških pismih* zasleduje realizem, verodostojnost in objektivnost pri opazovanju značajev in navad, kar mu v nočni mori bralci kljub vsemu priznajo:

Veseli nas, ko ugledamo lastno podobo v tem zrcalu, četudi odsev ni prikupen; radi vidimo, da bodo naši portreti obstali za prihodnje čase, četudi nam čopič ne laska.

173 Cadalsovo polno ime je bilo namreč José de Cadalso y Vázquez in prva tri dela je objavil pod imenom José Vázquez.

Nos agrada nuestra figura vista en este espejo, aunque el cristal no sea lisonjero; nos gusta el ver nuestros retratos pasar a la posterioridad, aunque el pincel no nos adule. (prav tam: 362).

Primerjava romana z zrcalom je sploh edini – hamletovski in *ante litteram* stendhalovski – kompliment, ki ga avtor-urednik dobi nikjer drugje kot lastni v nočni mori. Realizem pa je tudi vir avtorsko-uredniškega miru, vendar ne gre za *mimesis*, temveč za intuitivno naravnost, za nepopolnost, ki je oksimoroničen dokaz realistične popolnosti. V končni opombi se namreč Cadalso sprijazni z dejstvom, da druge, »nečitljive« polovice pisem ne bo objavil, in pripomni: »Toda takšen je ta svet in takšni so ljudje, da njihovo delo redkokdaj vidimo v celoti.« / »Pero tal es el mundo y tal los hombres, que pocas veces vemos sus obras completas.« (prav tam: 360) Verodostojnost pomeni, da se stvari pustijo takšne, kot pač so.

Na drugi strani pa avtorsko-uredniški ton v parateksth priča o zanesljivem pripovedovalcu, ki je, kakor resnični Cadalso, na moč pristranski oziroma v svoji nepristranskosti jedko ironičen; tudi Pedraza Jiménez je mnenja, da v *Maroških pismih* vidimo, kako je Cadalso »bolela Španija« (1981: 162). Edino čustvo je avtorjevo. José Cadalso je bil polkovnik španske kraljeve armade, umrl je med obleganjem Gibraltarja leta 1782, Montesquieu pa je bil pravnik in filozof. Biobibliografska primerjava je arbitrarna, toda neprizadetost prologista *Perzijskih pisem* meče na vsebino knjige povsem drugačno luč kot Cadalsov predgovor:

Ne bom napisal posvetila in ne bom iskla zaščitnika tej knjigi: če je dobra, jo bodo brali, in če je slaba, mi je malo mar, ali jo berejo ali ne. (Montesquieu, 2000: 19)

Je ne fais point ici d'épître dédicatoire, et je ne demande point de protection por mon livre : on le lira, s'il est bon; et, s'il est mauvais, je ne me soucie pas qu'on le lise. (Montesquieu, 1972: 8)

Čeprav Cadalsov predgovor najprej prereka literarne predpise in prakse in čeprav se nato največ ukvarja z doktrinalnimi vprašanji, je težišče njegovega paratekstualnega aparata afektivno: prava in literarno najučinkovitejša novost so samoljubje in nočne more.

V študiji o Cadalsu tudi Russel P. Sebold opozarja na močno čustveno noto v *Maroških pismih*: čustvena zvestoba deželi in njenim tradicijam se je Cadalsu zdela pomembnejša od intelektualne zvestobe idejam stoletja (v: García de la Concha, 1995: 636). A zelo očitno je, za čigava čustva gre: za cinizem vase

potegnjenega pisateljevega *alter ega* in za melodramatičnost avtorja, ki strahoma predvideva odzive publike, sebe pa ne glede na omahovanja med avtorsko in (psevdo)uredniško vlogo – ki so očitna parodija toposa – jemlje za vzor razsvetljskega človeka: *hombre de bien*.¹⁷⁴

Skratka, Cadalso niha med operetnim samopomilovanjem, ki je – skoraj smo že pozabili – uprizorjen topos lažne skromnosti, in kleno vojaško držo, do konca romana pa si vsaj trikrat premisli. Ključni vzvod za vsa ta nihanja – in za tolmačenje paradoksov – je Cadalso sam oziroma tista implicitna avtorska podoba, ki jo ustvarja v paratekstih. Pomemben je *on*, paratekstualni aparat mu služi skoraj tako, kot je Gautierju rdeči telovnik, oziroma, *mutatis mutandis*, kot rdeči reverji na častniški uniformi, v kateri je Cadalso upodobljen na najslavnejšem portretu.¹⁷⁵ Prav nasprotno pa pri Montesquieuju mistifikacija avtorske figure uglaši predgovor – ne samo romana, kot je dejal Starobinski – na čisto drugo tonaliteto.

V naknadnem predgovoru iz leta 1754, »Kratkem razmisleku o *Perzijskih pismih*«, se Montesquieu z verodostojnostjo ne ukvarja več; ne da ne bi bila vprašljiva, a časovna oddaljenost mu dopušča, da o Perzijcih govori kot o resničnih osebah ter analizira njuna dejanja in razmišljanje – kot nekdo, ki (še vedno trdi, da) si ju ni izmislil. In ki, vendarle, še vedno z umirjeno enigmatičnostjo (ali pač z neprepričljivo lažjo) zbuja pozornost:

Bistvo in zasnova *Perzijskih pisem* sta zagotovo tako jasna, da ne bosta preslepila nikogar, razen tistih, ki se bodo sami hoteli slepiti. (2000: 18)

Certainement la nature et le dessein des *Lettres persanes* sont si à découvert qu'elles ne tromperont jamais que ceux qui voudront se tromper eux-mêmes. (1972: 5)

Montesquieujev razmislek je tipološko (kot naknadni prevzemalni avtentično avtorski predogor) »resen«, nefikcijski; glede svojega pravega namena *Pisma* ne bodo zaslepila nikogar, ki se ne slepi že sam. Cadalso pa v sanjah preganjajo grožnje bralcev, ki se še zdaleč ne slepijo: poznamo tvoj pravi obraz, strgali ti bomo masko z njega.

Distanca je osnova vsakega pisemskega romana, meni Frédéric Calas, ki jo pri Montesquieuju in pri vseh, ki so sledili »perzijskemu« modelu, enači z motivom potovanja (2007: 79). Obstajata pa dve vrsti distance med avtorjem

174 Rubia Prado pa, prav nasprotno, meni, da gre za anahronistično nihanje med vrsto razsvetljskih in »predrazsvetljskih« vrednot (1996: 232).

175 Avtor portreta, ki je nastal leta 1855, je Pablo de Castas Romero.

in korespondenco (»katere avtor ni on«). Montesquieujeva in Cadalsova je, lahko bi dejali, zunanja: pogled tujca in njegova naivna modrost sta posrednika za družbeno kritiko ter omogočata sobivanje politike, filozofije in morale v romanu. Morala se nanaša na *mores*, značaje. To distanco prologist izgrajuje na dva načina: v najkonkretnejšem smislu skozi uredniške naloge, torej je predvsem posledica tistega vmesnega fikcijskega sveta, ki se med empiričnega in romanesknega vrine po zaslugi najdenega rokopisa. Vrzel je pri *Maroških pismih* sicer mnogo širša kot pri *Perzijskih* in jo lahko povežemo s Cadalsovimi melodramatičnimi zatajevanji in prevzemanji avtorstva, zaradi katerih se vmesni fikcijski svet razmahne: ampak *ta* zgodba ni zgodba o rokopisu, temveč (melo)dramatizirana avtobiografija implicitnega avtorja. Montesquieu pa v vmesni fikcijski svet postavi svoje znanstvo s Perzijcema in vrzel celo zoži, v dveh pogledih. Svojo avtorsko avtoriteto je degradiral v homodiegetičnega pripovedovalca, kar je predmet pripovedne strukture, nato pa si še pridobil oksimoronično zaupanje Perzijcev.

Druga oblika distance v družbenem pisemskem romanu pa je manj očitna, čeprav je vzporedna krovni opredelitvi, po kateri se perzijski in antiklerikalni pisemski roman¹⁷⁶ ločita od sentimentalnega. Distanca med predgovorom in korespondenco je namreč etična in ustreza distanci med prologistom in korespondenti.

Tema verodostojnosti ali pa zgolj izhodišče za razpravo o njej – videli smo, kako ta se v Cadalsovem primeru izmika – je tesno povezana z razpravo o šegah in navadah. Topos najdenega rokopisa je epistolarna konvencija in po malem tudi že njena parodija ter je postal prej fikcijska šala in vaja v slogu kot avtentifikacijska strategija. Vtis o verodostojnosti zato zbudajo prologistove (»uredniške«) sodbe, ki morda zvenijo resneje le tedaj, kadar prologist samo pohlevno dvigne roke in se sklicuje na naravnost, ki je edini porok za verodostojnost, pa nenazadnje, med vrsticami, celo na Hobbesove naravne zakone.

Morda se bodo njuni [Gazelovi in Ben-Beleyevi] stavki, sublimni, pindarski in povsem v neskladju z običajnim pisemskim slogom, Evropejcu zdeli smešni; a tudi naše izrazje se bo morda Afričanu zdelo neznosno. Kdo ima prav? Ne vem! Ne upam si reči, mislim pa tudi, da to lahko pove samo, kdor ni ne Afričan ne Evropejec. Edina, ki sme soditi, je narava; a kod se zasliši njen glas? Tudi tega ne vem. Drugi glasovi so preštevilčni in prehrupni, da bi se v mnogih rečeh, ki se iz dneva v dan porajajo med ljudmi, slišal glas skupne matere.

176 O primeru *Cornelie Borrorquie* v nadaljevanju.

Parecerán ridículas sus frases a un europeo, sublimes y pindáricas contra el carácter del estilo epistolar y común; pero también parecerán inaguantables nuestras locuciones a un africano. ¿Cuál tiene razón? ¡No lo sé! No me atrevo a decirlo; ni creo que pueda hacerlo sino uno que ni sea africano ni europeo. La naturaleza es la única que pueda ser juez; pero su voz, ¿dónde suena? Tampoco lo sé. Es demasiada la confusión de otras voces para que se oiga la de la común madre en muchos asuntos de los que se presentan en el trato diario de los hombres. (Cadalso, 2008: 146)

S pripovednega stališča velja pripomniti, da se tudi v teh razmislekih vedno znajde motiv glasu, podobno kot pri Apuleju ali Lazarčku in nenazadnje pri Montesquieuju, ki zagrozi, da bo umolknil, če bi izvedeli, kdo je. Prologist je pripovedovalec, kar ga vnovič približa tako ekstradiegetični pripovedi kot govorniku, korespondent pa je pisec.

Spomnimo, da je (anonimni) Montesquieujev predgovor psevdouredniški, korespondenca naj bi bila resnična korespondenca Perzijcev, ki ju je psevdourednik celo poznal. Glede na vsebino *Perzijskih pism* in glede na izvirnost strategije, ki bi mogoče res koga preslepila, bi željo, da bi pisma obveljala za dokumentarna, lahko razumeli kot popolnoma neliterarno. Cadalsova naloga pa bi bila pol stoletja pozneje v tem pogledu bistveno težja, celo če bi poskušal v predgovoru ustvariti karkoli drugega kot parodijo, katere odnos do zgleada je primerljiv s Cervantesovim odnosom do prologalne topike. Ampak tudi Montesquieu je verodostojnost okrepil s sodbo o šegah in navadah, ki je hkrati posredna hvala (lastnega) pisateljskega realizma, ko se je čudil, kako podučena sta bila popotnika, ki sta opazila, kar se je bilo izmuznilo marsikateremu Nemcu, ki je popotoval po Franciji.

Ko v spremni študiji k *Maroškim pismom* Russel P. Sebold piše o odnosu, pravzaprav o *distanci* korespondentov do dogajanja, ki ga popisujejo, primerja Gazela, Ben-Beleya in Nuña z Richardsonovima Pamelom in Clarisso ter Rousseaujevo Julijo. Vsi naštetih poročajo *a posteriori*, distanca, ki ob tem nastane, pa izvira iz analitičnosti pisemskega romana. Distanca Pamele do dvorjenja njenega gospodarja je, tako Sebold, enaka distanci Gazela do dogodkov, ki jim je priča v Španiji, le da so *Maroška pisma* »idejni roman« [novela de ideas], *Pamela*, *Nevarna razmerja* in *Nova Heloiza* pa sentimentalni romani in romani o zapeljevanju [novelas sentimentales y de seducción]: »Zorni kot, iz katerega je opazujejo resničnost, pa je enak pri obeh različicah pisemskega žanra. Preprosto so si za opazovanje izbrali drug izsek življenja.« (Sebold, 2008: 76)

To kajpak drži, a poleg dejstva, da Sebold govori o distanci med korespondenti in fabulo korespondence, cilja na *pripovedno* distanco, na kateri je Genette utemeljil vrinjeno pripovedovanje; minimalni časovni zamik je tisti, ki omogoča in celo poraja analiziranje. Sam pa govorim o etični distanci: ta izvira iz dramatizacije ene najpomembnejših funkcij izvirnega predgovora, ki jo fikcijski posnema, funkcije moralnega komentarja. Dvojni pomen *moralnega* ustreza dvema oblikama distance. »Drug izsek življenja« bi lahko primerjali z osredotočenostjo analize na javno, v primeru družbenega, ter zasebno ali intimno, v primeru sentimentalnega pisemskega romana. Mehanizem avtentifikacije rokopisa je pri Cadalsu in Montesquieuju sodba o poznavanju družbe, o razumevanju navad ter kulturnih in civilizacijskih norm – skratka vse, kar v razsvetljenskem romanu predstavlja oprijemljivo sodobnost in ga tako loči od »starinskega« romana, *romance*. To je nenazadnje logično: realizem v romanu 18. stoletja je pogojen s taistim kronotopom. Na drugi strani pa bodo v predgovoru k sentimentalnim pisemskim romanom sodbe drugačne vrste. Distanco povzroča, celo vsiljuje neverodostojnost, kajti preveč lahkovernega bralca skuša prologist obvarovati preseñčenja in mu zato, tako kot »založnik« pri Laclosu, že v izhodišču položi na srce: vse skupaj je fikcija, dandanes zlepa ne vidimo, da bi gospodična z rento šestdeset tisoč liver šla v samostan, ali da bi mlada in lepa predsednica umrla od bridkosti.¹⁷⁷

5.4 POTVORBA ZGODOVINE

Prvi španski antiklerikalni roman, kot je *Cornelio Bororquio* označil Juan Ignacio Perreras (v: Mancho, Pérez Pacheco, 2003: 86), je izšel leta 1801 in do konca stoletja doživel petindvajset izdaj ter skoraj toliko različic: večji ali manjši popravki in prilagoditve so bili posledica družbeno-političnih okoliščin tako v Španiji kot v tujini. Samo drugo izdajo pa je dopolnil avtor sam, ostali posegi so bili delo založnikov.¹⁷⁸ Gérard Dufour (2005) podrobno popisuje izdajanje in recepcijo romana, ki je, tako kot številne španske knjige, ki ne bi prestale postopkov cenzure, leta 1801 prvič izšel v Bayonni in bil v Španijo pretihotapljen dve leti zatem. Še prej je bil preveden v francoščino in se je priključil valu

177 Prim. Laclos (1987: 53).

178 Uporabljam normativno izdajo v Catedri, ki sledi četrti, madridski izdaji romana iz leta 1812, ta pa vključuje vse (in hkrati samo) avtorske posege, med drugim – kar je najpomembnejše – nadomestni predgovor, prvotnega pa urednik izdaje v Catedri dodaja v opombi.

bonapartistične protiverske propagande,¹⁷⁹ v Španiji pa se je zanj začela zanimati inkvizicija, že zaradi omembe v naslovu: *Bororquia ali žrtev inkvizicije* se je zato kmalu preimenovala v (zgolj) *Cornelio Bororquio*. Delo je bilo uvrščeno na *Index librorum prohibitorum*, seznam prepovedanih knjig; v napoleonski Španiji so se ponatisi po ukinitvi inkvizicije zvrstili, v času restavracije pod Ferdinandom VII. je prepoved spet stopila v veljavo, po uveljavitvi svobode tiska, v t. i. liberalnem triletju (1820–23), pa je celotna naklada pošla trikrat zapored.

Cornelia Bororquia je do leta 1881 izhajala anonimno, šele ob prvi naslednji izdaji stoletje kasneje, leta 1989, ko ji je literarna zgodovina podelila mesto med klasiki,¹⁸⁰ se je na naslovnici pojavilo ime avtorja. Gre za Luisa Gutiérreza, fratra, ki je izstopil iz reda Svete trojice, zbežal v Francijo in se v Bayonni zaposlil kot urednik lokalnega časnika ter bil zaradi domnevnega vohunjenja za Francoze med špansko osamosvojitveno vojno leta 1809 v Sevilji obosjen na vislice. A za časa življenja ga ne bralstvo ne inkvizicija nista povezovala z romanom.¹⁸¹

Polifoni pisemski roman je postavljen na konec 16. stoletja in pripoveduje zgodbo o mladi Corneli, hčeri valencijskega guvernerja, v katero se zaljubi seviljski nadškof. Ker ga dekle ne usliši, jo ugrabi in dá zapreti v inkvizicijsko ječo v Sevilji, da bi si premislila. Cornelijin zaročenec Vargas, družinski prijatelj Meneses in guverner si jo zaman prizadevajo osvoboditi, kajti soočajo se s hermetično, a vseprisotno in izjemno vplivno institucijo. Ko nadškof nekega dne poskuša Cornelio zlorabiti, ga ta v obrambi zabode z žebljem in nadškof nato umre. Tako si dekle zapečati usodo; pred grmado je ne rešijo niti nadškofovo priznanje tik pred smrtjo niti obramba pred inkvizicijskim sodiščem.

179 *Cornelia* je bila prevedna tudi v portugalščino in angleščino; Dufour se sklicuje na mnoge predhodne študije, ki dokazujejo ne le to, da je uvrstitev na zloglasni *Index* delovala kot propaganda, temveč da so ga tuji založniki in tiskarji uporabljali kot neposreden vir pri iskanju novitet (Dufour, 2005: 22). V Londonu, prestolnici španskih liberalnih emigrantov na čelu z Blanco-Whitom, je sicer najprej izšla v španščini pod naslovom *Resnična zgodba o španski Juditi* (*Historia verdadera de la Judit española*).

180 Álvarez Barrientos (1991), García de la Concha (1995) idr. Pedraza Jiménez, denimo, pa jo je še malo pred tem v *Manual de literatura española* zgolj omenil kot »dolgočasno pripoved v pisemski obliki, ki jo je inkvizicija leta 1804 prepovedala« (1981: 198).

181 Gutiérrezzova življenje in delo je na podlagi arhivske dokumentacije in korespondence pomembnejših sodobnikov, predvsem Jovellanos, rekonstruiral Gérard Dufour (1987 in 2005). Zlasti britanski literarni zgodovinarji so roman pripisovali nekemu Fermínu Arauju (prim. Pedraza Jiménez, 1982: 188 in Dufour, 2005: 31), drugače inkvizicijskemu komisarju v Valladolidu, in sicer zato, ker se je v kataložnih zapisih British Museuma in Kongresne knjižnice delo znašlo pod njegovim imenom. Tezo je zavrnil že Menéndez Pelayo, vsi podrobnejši izsledki preteklih desetletij pa dokazujejo pravilnost njegovih argumentov (prim. Dufour, 2005: 31–33).

Kljub očitni protiinkvizicijski nastrojenosti *Cornelia*, kot opaža Carnero, ni toliko antiklerikalni roman, kolikor s kritiko krutosti, verskega fanatizma in nizkotnosti duhovščine kliče k verski strpnosti in vgradnji razsvetljenskih vrednot v politiko, ki se mora distancirati od religije (v: García de la Concha, 1995: 978). Antiklerikalnost je antiinstitucionalna, ni glasnik ateizma.

V času romantike je bralstvo v Cornelii videlo nedolžno mladenko v temačni ječi, torej gotsko ljubezensko zgodbo, ki se tragično konča v ognjenih zubljih. Liberalna publika se je kasneje v 19. stoletju navduševala nad bojem zoper inkvizicijo, cerkveno institucijo in njeno oblast ter religijo nasploh, medtem ko je le prvotno, razsvetljensko bralstvo sprejelo roman skladno z avtorjevimi nameni, torej kot »obsodbo verskega fanatizma in nestrpnosti« (Mancho, Pérez Pacheco, 2003: 86). Russell P. Sebold pa izpostavlja tudi nadvse pomemben prehod od razsvetljenske ideje – strpnost in dekletova krepost, zaradi katere si podpiše smrtno obsodbo – k revolucionarni misli, ki ga ostali kritiki ne omenjajo: pravi pomen Cornelijine zgodbe moramo iskati v uboju nadškofa. Njeno dejanje je alegoričnih razsežnosti in »v zatrtem ljudstvu budi upe« (1998: 77).

Prva izdaja *Cornelie Bororquie* je bila opremljena s predgovorom, ki ga podpiše »Urednik«. Če sodimo po tem dejstvu, ki ga Genette jemlje za edini kriterij – zgolj sum, da je urednik izmišljen, ne zadošča – je predgovor avtentično alografski, kar pa za njegovo funkcionalno podobo ni merodajno, saj mu jo dajeta vsebina in kontekst. Med romani, ki jih obravnavam, je namreč *Cornelia Bororquia* edini, v katerem se verodostojnost fikcije kot bistvena tematika predgovornega aparata meša z zgodovinsko resnico, ki prvo, tako se zdi, poskuša celo nadomestiti.

Predgovor je hkrati predstavitevno-doktrinalni:

Kdor je pozorno bral o zgodovini, dobro pozna Bororquio in njene vrline, pozna njene bolečine in trpljenje ter lahko kvečjemu sovraži ljudi, ki so je neusmiljeno preganjali.

Quien haya leído con atención la historia conoce bien a Bororquia, sabe sus virtudes, está enterado de sus penas y sufrimientos y no puede menos de aborrecer a sus implacables perseguidores. (Gutiérrez, 2005: 73)

Spočetka se sicer zdi, da z *historia* urednik meri na pripoved, na literarno delo, kar pa ne bi pričalo le o – logični – zadobnosti predgovora glede na primarno pripoved, ampak bi se prologist tudi na bralca obračal, kot da je ta delo že prebral. *Historia* je torej lahko edinole zgodovina, kot postane jasno v nadaljevanju: »Tragični konec tega plemenite device je resničen in nesporen

dogodek, ki se je pripetil v stoletjih barbarstva in nevednosti.« / »El fin trágico de esta noble doncella es un hecho cierto e incontrastable, acaecido en los siglos de barbarie e ignorancia.« Še več, urednik zgodovinsko avtentičnost zagovarja povsem eksplicitno: »Avtor tega drobnega Romana je zgolj olepšal in s čari Poezije okrasil dogodek, ki je v svojem bistvu resničen.« / »El Autor de este pequeño Romance no ha hecho sino embelesar y adornar con los encantos de la Poesía un suceso verdadero en el fondo.« (Gutiérrez, 2005: 73) Pričujoče delo je torej olepšana resnična zgodba, pravi urednik, dokaz resničnosti pa je junakinja sama, ki je – kot bo podučen bralec pri priči vedel – zgodovinska oseba, in njena življenjska zgodba je res takšna, kot jo popisuje avtor.

Urednik uporablja za tisti čas že razmeroma zastarelo izrazje: roman je še vedno *romance*, kar bi na prvi pogled seveda pripisali ljubezenski zgodbi, postavljeni v 16. stoletje. Za literarno umetnost uporablja izraz »poezija«, pa tudi njegov komentar vsebine priča o viteško-dvorski zaprašeni: »plemenita devica«, »stoletja barbarstva«. Ampak da ne gre za naključje, temveč za *pastiche*, in da že ta predgovor namiguje na aktualizacijo, lahko razberemo tako iz sloga kot iz vsebine, saj na temo stoletij barbarstva pripomni, da gre za čas, ko »so človeka sežgali tako lahkotno, kot danes spečemo jerebico ali piščanca« / »en los cuales se quemaba un hombre con la misma facilidad que hoy asamos una perdiz o una polla« (prav tam). V nadaljevanju pa se celo sklicuje na Voltaira:

Če bo kdo grajal [avtorja], zato ker se je potrudil obuditi spomin na to krepostno in nesrečno mladenko, naj mu zgled Voltaira, ki si je prislužil hvalo sodobnikov, ko je iz nagnusnih rok krivice osvobodil spomin na Calasa, služi kot poplačilo; kar gre zagotovo tudi pričakovati.

Si alguno le vituperare [al autor] el haber hecho sus esfuerzos por rehabilitar la memoria de esta joven virtuosa e infortunada, el ejemplo de Voltaire, que se mereció el elogio de sus contemporáneos por haber arrancado la memoria de Calas de las manos asquerosas de la iniquidad, le podrá servir de indemnización, y es cuanto se puede esperar. (prav tam)

Avtor, ki je obudil zgodbo krepostne nesrečnice iz 16. stoletja, si torej zasluži takšno hvalo, kot je je bil deležen Voltaire: prav zaradi njega je zgodba Jeana Calasa, trgovca z blagom iz Toulousa, postala študijski primer boja za versko strpnost.¹⁸² Urednik sicer ne pojasni, kako točno naj bi avtor okrasil s »čari

182 Družina Jeana Calasa je bila v 60. letih 18. stoletja ena redkih kalvinističnih v pretežno katoliškem

poezije« resnično zgodbo Cornelia Bororquie: je vzel samo snov, je zgodbo dopolnil s slikovitimi (mračnimi) detajli, je tudi on »našel korespondenco«? Čeprav je roman pisemski, (domnevno) avtentična korespondenca ali najdeni rokopis kot prototekst nista nikjer neposredno omenjena.

To je literarizirana resnična zgodba, ki naj bo v poduk, je torej dejal urednik – a njegov predgovor je bil v drugi izdaji zamenjan s precej obsežnejšim predgovorom, naslovljenim kot »Opozorilo« (»Advertencia«). Ker ga ne podpisuje urednik, je avtentično avtorski, prevzemalnost in tajitvenost pa se popolnoma umakneta resnejši, doktrinalni razpravi.

Začetek »Opozorila« ustreza Genettovim opazanjem glede naknadnih predgovorov; prologist razloži, da zaradi uspeha, ki ga je doživel (prepovedani) roman, slednji tokrat izhaja v razširjeni različici. Piše v uredniško »neosebni« prvi osebi množine: »Ko smo [...] dali na svetlo ta romanček« / »Cuando [...] dimos a luz esta novelita« (prav tam). Glede literarnosti ostaja tako dvoumen, kot je bil (»dejanski«) urednik v prvem predgovoru, le da zdaj uporablja izraz *novela*, ne več *romance*, ter daje vedeti, da je *Cornelia* literarno delo:

Tovrstna dela terjajo mnogo časa in domišljije od tistega, ki se jih loti, kajti najboljša romana, kar jih poznamo, sta od svojih avtorjev zahtevala dolgoletni razmislek.

Esta especie de obras pide mucho espacio y mucha imaginación de parte del que las emprende, pues las dos mejores novelas que conocemos costaron a sus autores muchos años de meditación. (prav tam)

K »najboljšima romanoma« je dodana (izvirna, prologistova) opomba, da gre za *Clariso* in *Julijo*.¹⁸³ Skratka: romani terjajo veliko domišljije, tudi Richardsona in Rousseauja sta njuna romana stala mnogo let razmišljanja, pričujoča izdaja *Cornelie* je izboljšana in dopolnjena, ker je bila prva mogoče preuranjena.

okolju. Ko so leta 1761 našli truplo Calasovega sina, je bil Calas obtožen umora, češ da naj bi sinu hotel preprečiti spreobrnitev v katoliško vero. Po dolgem procesu zoper člane družine, ki so trdili, da je šlo za samomor, so Jeana Calasa javno mučili na natezalnici in nato sežgali na grmadi. Soobtoženi sin je zbežal v Ženevo in se tam srečal z Voltairom, ki se je, čeprav sprva sicer prepričan, da je bil proces pravičen, nato postavil družini v bran in prav zaradi te zadeve spisal slovito *Razpravo o strpnosti* (1763). Z njeno odmevnostjo je dosegel revizijo procesa, ki se je izkazal za versko moti- viranega: dve leti kasneje so bili soobtoženi oproščeni, Jean Calas pa rehabilitiran.

183 Zgodbenih obrisov Richardsonovega romana ni težko prepoznati. Clarisso, dekle iz meščanske družine, silijo v poroko s Solmesom. Clarissa ga prezira in skuša zbežati, pri čemer ji pomaga prijatelj Lovelace, vendar v zameno za pomoč terja nežnosti, ki mu jih ona ne nakloni. Da bi jo omehčal, jo zapre v javno hišo, nato pa omami in zlorabi, misleč, da si jo bo osramočeno in onečaščeno laže podredil, vendar se Clarissina krepost le okrepi. Naposled mu pobegne, a od duševnih naporov hudo zbolí in umre.

Prva odstavka »Opozorila« potemtakem parafrazirata predgovor Urednika, a roman postavljata ob bok moderni zvrsti, saj bi izbira snovi drugače morda zavedla bralce.

V prejšnjem poglavju sem se ukvarjal z vprašanjem romaneskne verodostojnosti. Preseneča namreč, kako se prologist v »Opozorilu« spozabi in si uredniško masko pomotoma sname, ko verodostojnost zamenja za zgodovinskost. Nekaj časa še vztraja, češ, »Govorilo se je, da je Cornelia Bororquia nadnaravno ali izmišljeno bitje« / »Se ha dicho que Cornelia Bororquia era un ser fantástico o de nuestra invención«, nato pa preide kar k navajanju zgodovinskih virov:

toda tisti, ki bi se radi prepričali o nasprotnem, si lahko preberejo Boulangerja, Langla ter Limborchovo ali pa Marsollierjevo Zgodovino inkvizicije, in videli bodo, da je bila ta mladenka, hči markiza Bororquie, guvernerja Valencije, nadvse lepa, pametna in krepostna, javno sežgana na trgu sredi Sevilje in da je bil njen glavni zločin, kot izhaja iz utemeljitve, ta, da ni klonila pred nečistim poželenjem sevilskega nadškofa, ki je bil slepo zaljubljen vanjo.

pero los que quisieren enterarse de lo contrario podrán leer a Boulanger, Langle, y la Historia de la Inquisición de Limborch y la de Marsollier, y allí verán que aquella joven, hija del Marqués de Bororquia, Gobernador de Valencia, extremamante linda, discreta y virtuosa, fue públicamente quemada en la plaza de Sevilla, y que su principal delito fue, según se discurre con fundamento, el no haber condescendido con los impuros deseos del Arzobispo de Sevilla que la amaba ciegame. (Gutiérrez, 2005: 75)

Začetna (psevdo)uredniška distanca tu popolnoma izgine. Potem ko je podal dokaze, prologist podleže afektu in tudi preide k rabi prve osebe:

Jaz pa ne vem, zakaj so na ta mračni dogodek gledali kot le na mračno invectivo, ko pa je znano, da so bili časi, ko si je inkvizicijsko sodišče z vso svobodo dovoljevalo vsakovrstne ekscese in grozote. Invektiva bi prišla prav, če bi manjkalo dejstev; a ko je teh na pretek, kako razložiti grozote?

Y yo no sé por qué se ha tenido por una negra invectiva este negro acontecimiento, cuando es sabido que ha habido un tiempo en que el tribunal del Santo Oficio ha cometido libremente toda suerte de excesos y atrocidades. Vendría bien una invectiva a falta de hechos; pero cuando éstos sobran, ¿a qué al caso son aquéllas? (prav tam: 75–76)

V izvirnih opombah sta navedeni deli avtorjev, ki ju omenja: Boulangerjeva *O krutosti religije* (*De la cruauté religieuse*, 1768) – katere avtor je v resnici

baron d'Holbach – in *Figarovo potovanje po Španiji* (*Voyage de Figaro en Espagne*, 1784), kostumbristična satira o Špancih, ki jo je napisal markiz de Langle. Pri Holbachu se pojavlja ime *Bohorquia*, ki se je najbrž hispaniziralo kot *Bororquia*, vendar primer ženske s tem imenom nima nikakršne povezave z zgodbo Gutiérrerezove naslovne junakinje (prim. Dufour, 2005: 47–49, 74–75).

Domnevna dokumentarnost romana je dobila zanimiv odmev. Juan Antonio Llorente, inkvizicijski komisar, cenzor v Svetu Kastilje v času francoske revolucije, kasneje pa zadnji generalni inkvizitor pred razpustitvijo inkvizicije, je bil tudi prvi pomembnejši proučevalec te institucije in je sredi 90. let 18. stoletja napisal študijo *Komentirana zgodovina inkvizicije v Španiji* (*Historia crítica de la Inquisición en España*). Izšla je v letih 1817 in 1818 v Parizu, kamor je bil izgnan kot *afrancesado*, zagovornik pofrancozenja španske politike, kulture in družbe. V *Analih španske inkvizicije*, ki jih je pisal med bivanjem v Franciji, je Llorente ostro protestiral zoper domnevno zgodovinskost romana, češ, če bi bil avtor (čigar identiteta je bila tedaj še neznanca) ostal pri trditvi, da je napisal *roman*, bi bil kot cenzor lahko zamižal na eno oko, ker pa si je drznil reči, da gre za resnične dogodke, kot zgodovinar dolgujem publiki pojasnilo. Tako je, da bi diskreditiral avtorja in dokazal, da gre za fikcijo, nanizal vrsto zgodovinskih netočnosti v romanu. Najpomembnejše opažanje pa je tisto, ki prologista postavlja na laž po njegovi lastni krivdi – ker je bil redundanten. Llorente je vir domnevne dokumentarnosti našel pri Philippu Van Limborchu, holandskem teologu, naslovniku Lockovih pisem o strpnosti in avtorju slovitega dela *Zgodovina inkvizicije* (*Historia Inquisitionis*) iz leta 1692, ki sta jo brala tako Holbach kot Langle. V njej se zares pojavljata imeni *Cornelia* in *Bohorquia* oziroma *Bororquia*, vendar pripadata različnima osebama. Dufour je njegove ugotovitve potrdil in dodal, da je tudi Langle našteval različna imena in v prvi izdaji zgolj izpustil vejico, nikakor pa ni navajal imena in priimka (prim. Dufour, 2005: 49).

Za literarni predgovor je vprašanje faktografije na prvi pogled brezpredmetno: zgodovinsko resnico empiričnega sveta v fikciji tako ali tako nadomešča verodostojnost. A glede na funkcionalne konvencije predgovora in glede na zakonitosti romaneskne zvrsti je nadvse nenavadno, kako je avtor literarni realizem nadomestil z apokrifno zgodovino. Namesto pripovedne strategije, tradicionalnega načina avtentifikacije v pisemskem žanru, je združil dve skrajnosti: to je roman, a zgodba je *resnična*. Topos najdene korespondence bi napeljeval k dvojni avtentifikaciji, kot je izpostavil že Versini: verodostojnost *najdbe* rokopisa in verodostojnost njegove *vsebine*.

Pri Gutiérrezu pa je pripoved že v osnovi razglašena za literarno in za okras, medtem ko je zgodba, ki je samo posredovana v obliki korespondence, zgodovinsko resnična. Če bi v izvornem predgovoru urednika še lahko videli pripovedni manevar in fiksijsko pogodbo, je avtorjevo »Opozorilo« že kar preveč temeljito. Če bi zatrjevanje, da gre za resnično zgodbo, sprva lahko jemali za mehanizem avtentifikacije in celo za neprepičljivo laž (v fiksijskem svetu), so lažna in netočna sklicevanja na zgodovinske vire pravzaprav (zgolj) slaba laž – v empiričnem svetu. Polemike glede resničnosti ali izmišljenosti Cornelia Bororquie in njene zgodbe bi lahko celo razumeli kot branje na ključ.¹⁸⁴ Eksplicitna apokrifnost, ki ni literarni manevar, temveč nekakšna kontekstualna pretveza, dodelava v smislu teze, pa pravzaprav »deliterarizira« predgovor.¹⁸⁵

Sploh pa *Cornelia* ni zgodovinski roman oziroma romaneskna zgodovinska zgodba; zgodovina je metafora za sodobni čas in ni eskapistični anahronizem, kakršnega bi šlo pripisati »starinskemu« romanu, *romance*, poleg tega je kronotop povsem umaknjen v ozadje, zastira pa ga razsvetljenska ideologija. Gutiérrez se vseskozi sklicuje na »razsvetljenega moža«, čigar postopanje zaznamujejo razumskost, humanizem in strpnost. Glavna moška lika nista plemiča, temveč meščana; njuna junaštva niso viteška, temveč človekoljubna. Če je urednik na aktualizacijo zgolj namignil z omembo Voltaira, pa jo je avtor v »Opozorilu« izčrpno utemeljil:

Že res, da nam pripovedujejo, kako so na veke vekomaj za nami tista strašna stoletja barbarstva in kako je inkvizicijsko sodišče dandanes samo še prikazen v obliki butcev, ki strašijo, a nikomur ne storijo žalega. Toda ali tisti, ki to pravijo, nemara poznajo duha inkvizicije? To je treba raziskati, preden neutemeljene govorice vzamemo za resnične. Danes inkvizicija brez dvoma nikogar več ne da javno sežgati, kajti skrb za javno mnenje ji tega ne dopušča. Ampak ali zato mar nič več ne počne, kar se ji zahoče, z ubogim nesrečnikom, ki ji je padel v kremplje?

184 Ricardo Rodrigo Mancho in Pilar Pérez Pacheco (2003) sicer menita prav to in za *Cornelio* predlagata neke vrste kolektivno branje na ključ. Vargas, Meneses in Grof *** naj bi predstavljali skupino »radikalnih« razsvetljencev in liberalcev, ki so se v začetku 90. let zbrali v Bayonni: José Marchena, Miguel Rubín de Celis, José de Hevia y Miranda, Vicente María Santiváñez, Juan Antonio Carrese in José María Lanz. Literarna zgodovinarja to utemeljujeta z intertekstualnostmi med deli in prevodi naštetih avtorjev ter nekaterimi pismi v Gutiérrezovem romanu, prav tako pa naj bi bila izbira krajev v *Cornelii* povezana z njihovimi biografijami.

185 To lahko trdim s še toliko večjo gotovostjo, ker nekatere konvencionalne strategije avtentifikacije Gutiérrez je uporabil; anonimiziral je denimo Grofa ***, enega od korespondentov.

Es verdad que se nos dice que ya desaparecieron para siempre jamás aquellos funestos siglos de barbarie, y que este tribunal es hoy día un mero fantasma, representado por unos cocos que espantan sin hacer daño. Pero los que así hablan, ¿conocen por ventura el espíritu de la Inquisición? He aquí lo que es necesario averiguar antes de dar crédito a estas voces vagas. Sin duda que el Santo Oficio no quema hoy públicamente a nadie, porque la opinión no se lo permite. Pero ¿deja por eso de hacer de las suyas con el triste que tiene la desgracia de caer en sus garras? (Gutiérrez, 2005: 76)

Z oznako inkvizitorjev kot neškodljivih butcev se avtor najbrž inkvizicijski cenzuri ni prikupil nič bolj kot z zgodbo sólo, a nekaj je vendarle jasno: inkvizicija je tudi prisposoda za verski fanatizem in zlorabo verskih institucij, in ni samo tema.

Tako torej laže razumemo spremembo zvrstne opredelitve iz *novela v roman-ce* med prvo in drugo izdajo. Od trenutka, ko se avtor v prvi osebi vmeša v predgovor – zakaj toliko zgražanja, ko pa gre za resničen dogodek in je vendar znano, kaj je počela inkvizicija? –, ta pravzaprav spremeni naklon. Iz žanrske konvencije se predgovor prelevi v razpravo o verski strpnosti, ki potrjuje vse, kar je o avtorjevem odnosu do religije, cerkve in države dognala tudi literarna zgodovina na podlagi samega romana:

Vladavina mora na svojem ozemlju dopuščati in varovati vse religije, tako kot Bog sprejema vse na zemlji. Pravica do Strpnosti je dana prav od Boga, saj strpnost predpostavlja nadvlado, nadvlada pa na področju vere lahko pripada zgolj tistemu, ki je predmet te vere. [...] Morala vseh religij je dobra, bolj ali manj popolna. Krščanstvo sólo pravi, delajte dobro tistim, ki vas preganjajo, in tudi nobena druga vera ne zapoveduje, delajte drugemu tisto, za kar ne želiš, da bi drugi delali vam. Do vsega ostalega pa mora biti vladavina brezbrizna, kajti najbolj od vsega ji je do tega, da veroizpovedi, ki jih ščiti, vzajemno vzdržujejo njo.

Un gobierno debe permitir y proteger todos los cultos en su territorio, así como Dios los tolera a todos en la tierra. El derecho de la Tolerancia es propio y peculiar de la Divinidad, mediante que la tolerancia supone supremacía, y la supremacía en materia de culto no puede pertenecer sino a aquel solo que es su objeto. [...] La moral de todas las religiones es buena, más o menos perfecta. Si el cristianismo sólo ha dicho, haced bien a los que os persiguen, tampoco hay ninguna secta que haya dicho, haced a otro lo que no queráis que os hagan a vosotros.

Todo lo demás debe ser indiferente a los gobiernos, pues lo que más les importa es que al proteger todos los cultos, se mantengan todos ellos recíprocamente. (Gutiérrez, 2005: 77–78)

Ko je Genette na podlagi tipologije začrtal mejo med predgovori, ki so »resni«, in tistimi, ki so »fikcijski«, je pri opisu funkcij predpostavil, da druga skupina najprej in predvsem posnema funkcije resnega, še posebej izvirnega (prevzemalnega avtentično avtorskega) predgovora. Problematičnost povezovanja »resnosti« s tipologijo sem predstavil v zaključku teoretičnega dela, na primeru *Cornelijinih* tipološko vprašljivih predgovorov pa je mogoče pokazati na še eno nenavadno sled posnemanja. Avtorski predgovor, torej »Opozorilo«, zagovarja resničnost zgodbe, hkrati pa literarnost njene obdelave, češ, to delo je roman. Toda ali avtor predgovora potemtakem taji ali prevzema avtorstvo romana?

Predpostavimo lahko, da je »Opozorilo« samo nekam nespreten tajitveni avtorski predgovor in je avtor bodisi »pozabil« omeniti najdeno korespondenco bodisi je njegovo avtorsko delo podobno kateremukoli psevdouredniškemu. Če je (anonimni) Montesquieu »zgolj prevedel« resnično korespondenco, je (anonimni) Gutiérrez »zgolj okrasil« resnično zgodbo, in sicer si je namesto prozne pripovedi izbral polifonijo – lahko pa bi bil tudi napisal ep, romanco ali tragedijo. Ustvari torej okoliščine, v katerih podrazumevamo nekakšen okvir, a v njem ni najdenega rokopisa, sta pa vsekakor tako prototekst kot resnični avtor: izmišljena oseba bi težko pisala o zgodovinskih resnicah. Ob tej predpostavki se moramo vprašati, kaj se je zgodilo z izvirnim, urednikovim predgovorom – sploh ni pomembno, ali je fiktivno ali avtentično alografski, pomembno je, da ga je zamenjal avtorski.

Funkcije fikcijskih predgovorov pa ne izvirajo samo iz simulacije avtentičnih, ampak kateregakoli »manj« fikcijskega. Fiktivno alografski predgovor (v tem primeru prvi, »urednikov«), ki posnema tajitvenega avtorskega, okrepi funkcijo moralnega komentarja, saj med avtorjem, ki izza maske daje vedeti, da to ni, in besedilom, ki ga domnevno »zgolj objavlja«, ustvari distanco, s katere naj bi bila moralna sodba objektivna. V *Cornelii* pa je postopek diametralno nasproten: predgovor urednika je bil nadomeščen z avtorskim. Ker je prologista to vsaj deloma prikrajšalo za objektivnost, jo je pokompenziral drugje, s potvorjeno faktografijo. Čemu neki? Odgovor je jasen: uredniška razosebljenost ustreza sodbam o recepciji in podajanju bralskih smernic, družbeno-filozofski angažma pa terja »celega človeka«. Urednik – fiktivni ali pravi – lahko po mili volji govori o »tragičnem koncu te plemenite device«, lahko in celo mora se postavljati v bran avtorju, a samo slednjemu je dovoljeno reči: »pravica

do Strpnosti je dana prav od Boga«. Oksimoronično pa to vpliva na učinkovitost razprave, potem ko se je literarnost v predgovoru umaknila doktrinalnosti. Logično se zdi, da bi avtorjevim pozivom k verski strpnosti prisluhnili prej in bolj kot »zgolj« urednikovim. Upošteva je zgodovinske okoliščine, vrednote, ki jih je Gutiérrez zagovarjal, ter institucijo, ki jo je napadal, moramo priznati, da je bila njegova pripovedna manipulacija ne samo upravičena, pač pa tudi prepričljiva in učinkovita.

Dejstvo je, da je bil Gutiérrez pristaš in velik poznavalec razsvetljenske misli; bralec Locka, Voltaira, barona d'Holbacha, brez dvoma pa bi lahko k zgledom prišteli tudi Diderotovo *Redovnico (La Religieuse, 1780)*, pisemske spomine dekleta, ki so jo proti njeni volji zaprli v samostan. Vsaj ena pomembna poteza pa njegov predgovor povezuje s sentimentalnimi pisemskimi romani, ki jih celo sam navaja v predgovoru. Avtor, ki je razosebljeno uredniško množino zamenjal za (afektivni) jaz in za zgodovinsko resničnost navedel dokaze, namreč k filozofsko-politični razpravi preide v romantiziranem gotskem tonu in prepričljivost zgodovinske resnice – ki jo, kot smo videli, nadomešča verodostojnost – utemeljuje s sentimentom:

Invectiva bi prišla prav, če bi manjkalo dejstev; a ko je teh na pretek, kako razložiti grozote? Ljudje, ki vedo, da si veroizpovedi zaslužijo spoštovanje, učeni posamezniki, ki jim je jasno, kako zelo je to sveto pravico pomendral verski fanatizem, občutljive duše, ki se raznežijo ob pogledu na preganjanega nedolžnega človeka, ne morejo, da ne bi vzdrgetale in v srcu nehote občutile grozo, ko bi zgolj zaslišale besedo inkvizicija [...].

Vendría bien una invectiva a falta de hechos; pero cuando éstos sobran ¿a qué al caso son aquéllas? Los sujetos que saben el respeto que merecen las opiniones religiosas, las personas instruidas que están enteradas hasta qué punto ha sido hollado este derecho sagrado por el fanatismo religioso, las almas sensibles que se enternecen al aspecto de un inocente perseguido, no pueden menos de estremecerse y de experimentar en su corazón una especie de horror involuntario, al sólo oír el nombre de Inquisición [...]. (Gutiérrez, 2005: 75–76)

Naravnost in pristnost ne le občutka, temveč čustva in sloga, v katerem se čustvo zazrcali, pa sta argumenta za verodostojnost prav v predgovoru k sentimentalnim romanom.

5.5 SENTIMENT IN DISTANCA: JULIJA IN JEAN-JACQUES

Rousseaujev roman *Julija ali Nova Heloiza* ima dva predgovora. Prvi («Préface») stoji pred *Pismi dveh ljubimcev iz vasice ob vnožju Alp, ki jih je zbral in objavil J. J. Rousseau* – takšen je namreč podnaslov,¹⁸⁶ iz katerega razberemo, da se Rousseau sprva predstavlja le kot izdajatelj korespondence, kar bo tudi rdeča nit izmikanj v predgovornem aparatu. Toda prvi predgovor k prvi izdaji iz leta 1761 je samo skrajšana različica, kot pojasnjuje Rousseau v »Opozorilu« («Avertissement») pred drugim predgovorom, »Predgovor k *Juliji* ali Pogovor o romanih« («Préface de *Julie* ou Entretien sur les romans»), ki je bil, skupaj s prvim, objavljen šele v eni od kasnejših izdaj leta 1764.

Prvi, krajši predgovor se izmika neposrednemu teoretiziranju in samo povzema nekaj bistvenih idej pa tudi strategij drugega predgovora, katerega »destilat« je. V prvem predgovoru Rousseau prevzame odgovornost za pisma, ki jih izdaja – ne prevzema pa avtorstva, četudi v isti sapi zaseje dvom o avtentičnosti korespondence.

Čeprav se predstavljam kot izdajatelj, sem to knjigo pripravil sam, in tega ne skrivam. Je vse moje delo, je vse to dopisovanje izmišljeno? Kaj je to mar vam, svetovljanom? Za vas je prav gotovo izmislek.

Vsak poštenjak mora priznati knjige, ki jih objavi. Podpisal sem se torej na čelo te zbirke, pa ne zato, da bi si jo lastil, temveč da zadnjo odgovarjam. (Rousseau, 2008: 55)

Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le fout, et la correspondance entière est-elle une fiction ? Gens du monde, que vous importe ? C'est sûrement une fiction pour vous.

Tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie. Je me nomme donc à la tête de ce recueil, non pour me l'approprier, mais pour en répondre. (Rousseau, 1967: 3)

Prva posebnost tega predgovora tipološko zelo spominja na Cadalsa: niha med prevzemalnim in tajitvenim avtentično avtorskim ter to nihanje na koncu tudi uprizori. Kar zadeva resničnost dejstev v pismih ljubimcev, namreč zatrdi, da je večkrat obiskal njuno deželo, a ni nikdar slišal omenjati oseb, ki nastopajo v korespondenci. Tudi topografija, opozarja Rousseau, je na več mestih močno spremenjena. Ampak kot prologist se omejuje na

186 V slovenskem prevodu se ne pojavi.

navedbo dejstev, ki jih je preveril, čeprav je zgoraj dopustil možnost, da si je vse skupaj izmislil, slednjič pa skomignil z rameni, češ, vsak naj presodi sam: »To je vse, kar lahko rečem. Naj si vsakdo misli, kar se mu zdi.« (Rousseau, 2008: 55) / »Voilà tout ce que je puis dire. Que chacun pense comme il lui plaira.« (Rousseau, 1967: 3)

To tipološko nihanje dopušča, česar eksplicitno tajitveni predgovor ne bi. Ne gre namreč samo za vprašanje avtentičnosti ali fikcijskosti pisem niti za vlogo prologista pri njihovi »zgolj« objavi, temveč za odnos prologista. A da bi povsem razumeli, kakšno distanco poraja dvoumnost, moramo najprej povzeti nekaj bistvenih dognanj o drugem, naknadnem in »postliminarnem« predgovoru. Najslovitejša študija o drugem predgovoru je zagotovo de Manova knjiga *Alegorije branja*, ki tematizira odnos med literaturo in etiko. Rousseau kot avtor noče nedvoumno povedati, ali je njegovo delo avtentična korespondenca ali fikcija, in po de Manovem mnenju gre za figuro nezmožnosti »branja« lastnega besedila, kar poimenuje *alegorija* in »jo razume kot nadgradnjo običajne retorične strukture besedila, ki sestoji iz figure (ali sistema figur) in njene dekonstrukcije (205).« (Virk, 2017: 1) Ta dimenzija v temelju presega naratološko, zlasti pa, zanimivo, de Man ugotavlja nekakšen padec kakovosti literarnega, kajti sodeč po Virkovem branju de Mana »S tem ko Rousseau zanika možnost branja svojega lastnega besedila, se tudi odreka temu, da ima nad njim kakršnokoli moč. Ko besedilo tako postane neberljivo, izgubi svojo razumljivost in zapeljivost.« (prav tam: 2) Do takšnega zdrsa potemtakem pride *prav zaradi* vidika, ki se Genettu kot dvoumje zdi zanimiv – oziroma je za nas zanimiv, ker se spretno izmika njegovi tipologiji. Če je namreč prvi predgovor problematičen modalno, saj niha med tipoma A1 in A2, je drugi predgovor konglomerat nejasnosti iz prvega in pa dvojne predgovorne instance ter je tako zmes – če strogo sledim tipologiji – tipov A1 in A2 ter E, fiktivno alografskega predgovora.

Drugi predgovor je dialog med bralcem N. (*Nemo?*) in R., za katerim se skriva – oziroma se naposled razkrije – Jean-Jacques Rousseau, ki se sicer še vedno izmika nedvoumnemu pojasnilu, ali so pisma avtentična ali si jih je izmislil. Sogovornikova sodba o romanu pa je odvisna prav od tega, čeprav R(ousseau) vztraja, češ, zakaj bi morali vedeti, kako je knjiga nastala, da bi lahko povedali, ali je dobra ali slaba. N., ki je prepričan, da gre za fikcijo, pa pravi:

Portret ima vedno svojo ceno, saj je zvest izvirni podobi, najsi bo ta še tako nenavadna. Na domišljjski sliki pa mora imeti vsak človeški obraz običajne poteze človeka, v nasprotnem primeru je slika ničvredna. Tudi

pod pogojem, da sta dobra oba, pa ostaja ta razlika, da portret zanima malokoga; samo slika lahko ugaja publiki.¹⁸⁷

Un portrait a toujours son prix, pourvu qu'il ressemble, quelque étrange que soit l'original. Mais, dans un tableau d'imagination, toute figure humaine doit avoir les traits communs à l'homme, ou le tableau ne vaut rien. Tout deux supposés bons, il reste encore cette différence, que le portrait intéresse peu de gens; le tableau seul peut plaire au public. (Rousseau, 1967: 571)

Kar pomeni, kot povzame avtor: če to ni roman, pač pa so *portreti* korespondentov, torej avtentična pisma, je nezanimiv; če gre za *slike* korespondentov, torej so ti izmišljeni, pa je roman slab v njihovem posnemanju.

Funkcija strelovoda je odziv na sodobno recepcijo, kar je seveda značilnost naknadnega predgovora, je pa takšen tudi Rousseaujev eksplicitni namen: »Zdelo se mi je, da moram najprej počakati, da bo knjiga dosegla učinek, preden se lotim razprave o njenih nevšečnostih in dobrih platch« / »J'ai cru d'ailleurs devoir attendre que le livre eût fait son effet, avant d'en discuter les inconvénients et les avantages« (1967: 571). Prvi odzivi so bili, z redkimi izjemami, resnično takšni, kot jih je lahko pričakoval človek, ki je bil sprt z večino sodobnikov. Voltaire se je v pamfletu,¹⁸⁸ ki ga je izdal pod psevdonimom, ponorčeval, kako lahko nenravstveno dekle toliko pridiga in kako lahko sluga, zapeljivec, toliko filozofira. Če so bile kritike neutemeljene, pa so bile točne vsaj v enem pogledu, ki ga je nemara razumelo šele 20. stoletje. Čeprav je pisati o podobnostih med Rousseaujem in Richardsonom že skoraj odveč, je treba poudariti, da sta Pamela in Clarissa, tako kot Marivauxova Marianne ali pa Goethejev Werther, pisali tretjim osebam, ki so zunaj romaneskne pripovedi. To podzvrst (oziroma, natančneje, podžanr) pisemskega romana bi lahko zasledovali daleč v zgodovino književnosti, prek *Portugalskih pisem* in pikareske do antike; François Jost (1977) ji pravi »statična« oziroma »pasivna pisemska metoda«. Približuje se spominom in izpovedim, medtem ko pisemsko pripoved, v kateri pisma ne samo popisujejo dogajanje, temveč *so* dogajanje, imenuje »dinamična«, »aktivna«, »dramska«, celo »kinematografska«. Pisma niso več naslovljena zaupnikom »nekje zunaj«, temveč jih pišejo – in prejemajo

187 Slovenski prevod Radojke Vrančič ni nastal po integralni francoski izdaji, pač pa po izboru odlomkov, ki je leta 1972 izšel pri pariški založbi Larousse. Prevodi odlomkov drugega predgovora so zato moji.

188 *Pisma o Novi Heloizi (Lettres sur la Nouvelle Héloïse)* so izšla 1761, podpisuje pa jih markiz de Ximenes, pesnik in dramatik, ki je šele kasneje priznal, da je le posodil ime in da je resnični avtor pamfleta Voltaire.

– *dramatis personae*.¹⁸⁹ Takšno, dramtizirano polifonijo pa vendarle izmojstri šele Laclos, kajti niti Rousseau niti Richardson – kot njegov najpomembnejši, a neprimerljivo preseženi zgled – nista tona in sloga pisem prilagajala značajem literarnih oseb. Katarina Marinčič meni, da njuna publika niti ne bi cenila književnosti, ki bi se slogovno preveč približala vsakdanji govorici. Predromantična doba namreč ni iskala jezikovnega realizma; ta je bolj ustrezal razsvetlenskemu literarnemu okusu (2017: 48).

Opažanje lahko brez težav pripišemo tudi *Perzijskim* in *Maroškim pismom*: značajji, temperament, izkušnje, starost in celo narodnost zaznamujejo slog korespondentov. Še posebej pri Cadalsu, ki že sega v predromantiko, pa lahko s tem argumentom razložimo diskrepanco med pretehtanim tonom korespondence in prekipevajočim tonom parateksta. Rousseau v prvem predgovoru celo jadikuje: »Le zakaj nisem živel v času, ko bi jih moral vreči v ogenj!« (2008: 55) / »Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu!« (1967: 3), Cadalso pa, kot smo videli, to naposled res stori.

Ampak ključ mimetičnosti in realizma je v *Novi Heloizi* nekje drugje – in o tem priča že prvi predgovor, »Pogovor« pa prikaže tisto, kar bi najprej morda šteli za argument *zoper* realizem:

R. [...] Ali menite, da resnično strastni ljudje govorijo tako živo, glasno, barvito, kot vi to občudujete v svojih dramah in romanih? Ne, strast se v vsej svoji polnosti izraža prej v prekipevanju kot v silovitosti; sploh je ne skrbi, ali bo prepričljiva; še na misel ji ne pride, da bi kdo lahko podvomil vanjo. [...]

N. Torej je šibkost jezika dokaz za silovitost čustva.

R. Vsaj včasih ta šibkost izkazuje njegovo pristnost. [...] Če nas ne osupne silovitost čustva, nas gane njegova pristnost; in tako srce lahko spregovori srcu. Toda tisti, ki ne občutijo ničesar, ki niso zmožni drugega kot strastno okitene govorice, ne poznajo tovrstne lepote in jo prezirajo.

N. Čakam.

R. No prav. V pismih, ki se prilegajo tej drugi možnosti, so misli običajne, slog pa kljub temu ni domačen, in tudi ne sme biti. Ljubezen je zgolj iluzija; ustvari si tako rekoč drug univerzum; obda se z rečmi, ki jih ni ali pa jih je ustvarila ona sama, in ker vsa čustva spreminja v podobe, je njen jezik poln prispodob. Toda te prispodobe so netočne in nepovezane;

189 Jost celo opaza, da je statični tip mogoče v drugi polovici 18. stoletja povezati z angleškim literarnim prostorom, medtem ko je v Franciji mnogo pogostejši dinamični tip.

njena gostobesednost izvira iz nereda; tem več dokazuje, ker tem manj tehtno razmišlja.

R. [...] Croyez-vous que les gens vraiment passionnés aient ces manières de parler vives, fortes, colorées, que vous admirez dans vos drames et dans vos roman ? Non ; la passion, pleine d'elle-même, s'exprime avec plus d'abondance que de force ; elle ne songe même pas à persuader ; elle ne soupçonne pas qu'on puisse douter d'elle. [...]

N. C'est-à-dire que la faiblesse du langage prouve la force du sentiment.

R. Quelquefois du moins elle en montre la vérité. [...] Si la force du sentiment ne nous frappe pas, sa vérité nous touche ; et c'est ainsi que le cœur sait parler au cœur. Mais ceux qui ne sentent rien, ceux qui n'ont que le jargon paré des passions, ne connaissent point ces sortes de beautés, et les méprisent.

N. J'attends.

R. Fort bien. Dans cette dernière espèce de lettres, si les pensées sont communes, le style pourtant n'est pas familier, et ne doit pas l'être. L'amour n'est qu'illusion ; [...] et comme il rend tous ces sentiments en images, son langage est toujours figuré. Mais ces figures sont sans justesse et sans suite; son éloquence est dans son désordre ; il prouve d'autant plus qu'il raisonne moins. (Rousseau, 1967: 574–575)

Z drugimi besedami: strast se prepozna po prekipevanju, ne po moči. Iskreno zaljubljen človek ne bo nikdar pisal pretehtano in prav nepretehtanost je za njegovo iskrenost tudi najtehtnejši dokaz; kadar jezik klone, je že s tem verodostojno izpričal silovitost čustva. Verodostojnost ljubezenskega pisma je potemtakem tudi v (iracionalni) niveliziranosti, ki bi sicer zvenela neverodostojno: to niso pisma, temveč himne, kako si torej drznete soditi o pisemskem slogu, dodaja R.: »Čustvo na koncu ugasne; čuteča duša pa ostaja.« / »Le sentiment s'éteint à la fin ; mais l'âme sensible demeure toujours.« (prav tam)

Philip Robinson zagovarja tezo, da je dramtizacija naknadnega predgovora v *Novi Heloizi* satira teoretiziranja o in v romanu; njegova literarnost je izziv romaneskni psevdoteoretičnosti, kakršno je poznalo 18. stoletje. Rousseau pa se je tudi dobro zavedal moralne ambivalentnosti: njegov dialoški predgovor »ni sramežljiv pobeg, ampak brezsravno šaljiva dramtizacija snidenja z umom, ki noče ali ne zmore razumeti poistovetenja avtorja z lastnim delom oziroma predstave o avtentičnem avtorskem izrazu kot kakršnemkoli estetskem kriteriju nasploh.« (Robinson, 1990: 412) Branje »Pogovora o romanih« Robinson,

ki nedvoumno izhaja iz de Manovih opažanj, dopolnjuje tudi s hipotezo, da gre za Rousseaujev dialog z Diderotom, ki odseva problematiko odnosa med avtorjema na filozofski, literarni in nenazadnje osebni ravni. Analizira Rousseaujevo dožemanje iskrenosti in verodostojnosti ter dokaže, da je avtor vendarle dajal prednost drugi, čeprav bi lahko polemiko z Diderotom razumeli kot Rousseaujevo obrambo romaneskne (izpovedne) iskrenosti (prav tam: 406).

Pri analizi filozofskih, estetskih in etičnih razsežnosti fikcije, ki jih Rousseau vzpostavi tako, da predgovor dramatizira, gre Maria Leone (2006: 496–497) še korak dlje in ugotavlja, da iz »Pogovora o romanih« razberemo predvsem sosledje paradoksov. Prvič, ta pisma niso pisma, ta roman ni roman. Delo se predstavlja kot zbirka pisem, obenem pa pisma niso ne portreti ne slike, niso verodostojna, saj (tako N.) osebe niso naravne. Drugič, pojasnila v tem predgovoru kvečjemu porajajo probleme; nedialektičnost razprave bo zamajala sleherno bralčevo prepričanje. Tretjič, roman naj bi imel moralen namen, a je kot roman predvsem nemoralen. Kajti sprijeno družbo naj bi romaniboljšali, vendar ta roman prinaša le kvarne zglede tistim, ki so bili pred njimi obvarovani. In četrtič: nadvse pomembno vlogo v *Juliji*, katere podnaslov, *Nova Heloiza*, priča o intertekstu, imajo citati italijanske poezije,¹⁹⁰ ti vpeljujejo razlikovanje med »dobrimi« in »slabimi« knjigami, katerih zaplet temelji na problematiziranju branja – in Rousseaujev roman se pravzaprav usmerja k »slabim bralcem«. Ne le k nenačitanim in nekultiviranim ljudem, ki se z branjem zlasti kratkočasijo, marveč k tistim, ki berejo na najslabši možni način: identificirajo se s slabimi zgledi. Avtorica se sprašuje, v kolikšni meri je književnost sposobna zavzeti moralno posturo in kakšno retorično podobo bi potrebovala v tem primeru. Ugotavlja pa, da branje drugega predgovora kot estetsko-filozofsko-moralnega teoretskega razmisleka terja predvsem pogled skozi sito kontradikcije – in da je oblika podrejena temu principu, torej je inscenirana (prav tam: 496, 510).

Pri vsem skupaj gre seveda predvsem za oksimoroničnost same romaneskne zvrsti. Maria Leone namreč te kontradikcije, kriterije literarnega univerzuma, ki jih Rousseau razkrije v predgovoru, izpostavlja predvsem zato, da »novo branje« razloži kot njihovo preseganje – kar pa je eden od principov, na katerih se je osnoval moderni roman. To preseganje s seboj prinese »moralno spreobrnjenje« bralca – in ideja precej sovпада z okvirjem, ki sem ga sam predlagal kot izhodišče za branje pisemskih predgovorov: da bi

190 Pripadajo Petraraku, Giambattistu Marinu in dramatiku Pietru Metastasiu. Rousseau je študiral v Torinu in bival v Benetkah ter vzdrževal stike s sodobnikom Metastasijem; edinim pesnikom srca, kot ga je označil v *Novi Heloizi*.

»kmetje« postali »očaki«, morajo brati *Novo Heloizo* tako, kot je Diderot bral Richardsona; njegove junake je prepoznaval kot avtentične osebe (Leone, 2006: 502). »Pristati« na najdeni rokopis je torej celo simbol ponotranjenja vseh teh konvencij, ki pa niso niti literarne niti filozofske, temveč v najširšem smislu humanistične. Takšno branje namreč izgrajuje (družbeno!) enakost vseh bralcev, a le, če se bo lahko katerikoli bralec imel ne le za gledalca pripovedovanih dogodkov, temveč če bo začutil prijateljstvo in zaveznitvo z liki iz romana: kot bralec vsakdo lahko postane kdorkoli. Diderot je v teogubah in strasteh Richardsonovih junakov videl svoje in zlasti tiste, s katerimi se lahko poistoveti vsakdo. Če bo romaneskne osebe ganilo, kar gane bralca, in če bo njihov vsakdan boljši od bralčevega, slednjemu ne bo preostalo drugega, kot da jih posnema. To nas pripelje na začetek, celo k modernemu konceptu romana v 18. stoletju: verodostojnost fikcije je pogojena z verodostojnostjo sentimenta, slednje pa vpliva na literarni učinek in na učinkovitost njegovega posredovanja idej.

Kaj je potemtakem vtisnilo edinstvenost prvemu predgovoru k *Novi Heloizi*, ki je v prvi izdaji nadomestil filozofsko-literarnoteoretsko razpravo, in kaj ga je naredilo dovolj pomembnega, da ji je bil v poznejših izdajah lahko komplementaren?

Maurice Couturier v študiji o avtorju obravnava predgovore kot sredstvo »inavguracijske zatajitve« [*le reniement inaugural*] in izhaja iz predpostavke, da nihče ne bere romana, ne da bi se vprašal, od kod je ta roman. Zmotno je misliti, da bralec ceni samo poetično, domišljjsko in moralno vrednost dela; v resnici figura avtorja po metonimiji sodi zraven (1995: 25, 26). Podatek, »od kod je roman«, seveda napeljuje na prva teoretiziranja o zvrsti, ki sem se jim posvečal v prejšnjem poglavju in ki so v Rousseaujevem primeru dobila odmev v drugem predgovoru. Kot je bilo za tovrstno psevdoteorijo značilno, se vpenja v vsebino romana *Nova Heloiza*: je povod za očitke, a tudi opora za obrambo. Rousseau namreč argumente osnuje neposredno na fabuli:

Moji mladi junaki so ljubeznivi; a da bi jih vzljubili pri tridesetih, smo jih morali spoznati pri dvajsetih. Treba je dolgo živeti z njimi, da človeku prirastejo k srcu; in šele ko smo ograjali njihove hibe, lahko okusimo njihove kreposti.

Mes jeunes gens sont aimables ; mais pour les aimer à trente ans, il faut les avoir connus à vingt. Il faut avoir vécu longtemps avec eux pour s'y plaire ; et ce n'est qu'après avoir déploré leurs fautes qu'on vient à goûter leurs vertus. (1967: 576)

Vtis drugega predgovora je, da je brez dvoma »iz prve roke«, k čemur ne pripomore samo dramatizacija, ampak tudi zблиžanje pripovedi z avtorjem, in to kljub prerekanju sogovornikov glede avtentičnosti. Rousseau se namreč ne izgovarja na moralno uporabnost – »Na področju morale po mojem mnenju prav nobeno čtivo ne bi bilo svetovljanom uporabno.« / »En matière de morale, il n'y a point, selon moi, de lecture utile aux gens du monde.« (prav tam: 577) –, temveč začne vpogledovati v bralce in junake ter se postavlja v njihove vloge in preizprašuje odzive, ki bi jih pri njih izzvalo branje romana, torej »slik«, kot je povedal zgoraj.

Kakšen učinek bodo te slike dosegle pri podeželskem gospodu, ki bo videl, kako smešijo iskrenost, s katero sprejema prišleke v goste, in kako radost, ki vlada v njegovem kantonu, predstavljajo kot brutalno orgijo? Pa pri njegovi ženi, ko bo izvedela, da so materinske skrbi dami njenega stanu pod častjo? Pa pri njuni hčeri, ki bo ob izumetničenih manirah in govoricu začela prezirati poštenje in soseda z dežele, s katerim bi se bila sicer poročila? Vsem se bosta zagnusila provinca in vaško življenje, zapustili bodo svojo staro graščino, ki se bo nato kmalu porušila, in odšli v mesto, kjer bo oče, sicer gospod, odlikovan s križcem svetega Ludvika, šel za lakaja ali tovarniškega delavca, mati bo odprla gostišče za kvartopirce, ki jih bo hči privabljala; in najverjetneje bodo, po nečastnem življenju, vsi trije umrli v bedi in sramoti.

Quel effet produiront de pareils tableaux sur un gentilhomme de campagne qui voit railler la franchise avec laquelle il reçoit ses hôtes, et traiter de brutale orgie la joie qu'il fait régner dans son canton; sur sa femme, qui apprend que les soins d'une mère de famille sont au-dessous des dames de son rang; sur sa fille, à qui les airs contournés et le jargon de la ville font dédaigner l'honnêteté et rustique voisin qu'elle eût épousé? Tous de concert, ne voulant plus être des manants, se dégoûtent de leur village, abandonnent leur vieux château, qui bientôt devient mesure et vont dans la capitale où le père, avec sa croix de Saint-Louis, de seigneur qu'il était, devient valet, ou chevalier d'industrie; la mère établit un brelan; la fille attire les joueurs; et souvent tous trois, après avoir mené une vie infâme, meurent de misère et déshonorés. (prav tam: 578).

Seveda poleg paradoksa o moralni (ne)uporabnosti med vrsticami razberemo tudi posturo romantika, ki iz mesta beži v idilično vasico pod Alpami. Ampak filozofske in tematske smernice so mnogo manj pomembne kot ton in avtorjeva bližina oziroma distanca – spremembe v obojem so poglobilna razlika med predgovoroma. Paradoksalnost vsebine in sporočila je pričakovana; tako

kot dvomljiva predgovorna instanca vodi v literarno enigmo, tudi dvomljiva avtentičnost korespondence ustvarja učinek fikcijskosti.

Že vseskozi pa (nalašč) spregledujem, kar je ob avtorskih omahovanjih vendarle jasno: *avtor prav dobro ve*, ali je korespondenca avtentična ali ne. Torej: avtor to prav dobro ve, tudi v tisti fikcijski vmesnosti, v kateri smo po Diderotovem zgledu »sprejeli« najdeni rokopis in fikcijsko pogodbo. V enakih okoliščinah smo se Montesquieuju pustili prepričati, da je samo prevajalec; Cadalso je skozi manieristično maskiranje »priznal«, da so pisma njegovo delo, Rousseau pa nas v dveh predgovorih vleče za nos – in mi na to pristajamo.

Še več, »samo urednik« se lahko sprašuje o avtentičnosti pisem in v vmesnem fikcijskem svetu predgovora mu ta dvom dopustimo; težko pa sprejmemo ta isti dvom, če ima on sam pomisleke že glede tega, ali pisma sploh je našel ali si jih je izmislil. Porqueras Mayo je, opiraje se na Curtiusa, kot enega od pogostejših predgovornih toposov navedel »spodbudile so ga učene in ugledne osebe«; češ, avtor kot urednik ali izdajatelj daje delo na svetlo zgolj po prigovarjanju prijateljev. Spomnimo, da je Rousseau v prvem predgovoru eksplicitno prevzel odgovornost za objavljeno delo. Toda drugi predgovor se zaključuje s subverzijo taistega toposa, v kateri lahko prepoznamo kihotski model – ali, natančneje, oba kihotska modela, parodijo predgovorne topike iz prvega predgovora k *Don Kihotu* in prenos odgovornosti na zavezniškega sogovornika iz Cervantesovega drugega predgovora. N. namreč predlaga R(ousseau)-ju *apologijo* v predgovoru: če boste objavljali roman, povejte publiko, kar ste povedali meni. Zapišite ta pogovor in ga naredite za predgovor. Vsa potrebna pojasnila so v njem. Vendar dodaja:

N. [...] Svetujem vam le, da obrnete vloge. Pretvarjajte se, da sem jaz tisti, ki vas nagovarja k objavi teh pisem, vi pa se tega branite; sebi pripišite oporekanje, meni pa odgovore. Tako bo zvenelo skromneje in bo imelo boljši učinek.

R. Pa me boste tudi hvalili na tak način, kot ste me ravnokar?

N. Ne, nastavl sem vam past. Pustite stvari takšne, kot so.

N. [...] Seulement, je vous conseille d'en transposer les rôles. Feignez que c'est moi qui vous presse de publier ce recueil, que vous vous en défendez ; donnez-vous les objections, et à moi les réponses. Cela sera plus modeste, et fera un meilleur effet.

R. Cela sera-t-il aussi dans le caractère dont vous m'avez loué ci-devant ?

N. Non, je vous tendais un piège. Laissez les choses comme elles sont.
(prav tam: 586)

In tu se drugi predgovor konča.

Rousseau se zaveda vseh razsežnosti, ki mu jih dopušča roman kot zvrst, še posebno pa pisemski žanr, a si jih nazorno odreka; enkrat iz korektnosti, drugič iz lažne naivnosti. Ključno pa je, da je v drugem predgovoru on dramaturgizirani prologist, priča smo prizoru, ki je v prvem predgovoru povedan od zunaj, z distance in z vzvišeno (avtorsko) avtoriteto, češ:

Če je v njej [v tej knjigi] kaj slabega, pripišite meni, če kaj dobrega, se s tem ne bom postavljaj. Če je knjiga slaba, sem še toliko bolj dolžan, da jo priznam: saj nočem veljati za boljšega, kot sem. (Rousseau, 2008: 55)

S'il y a du mal, qu'on me l'impute ; s'il y a du bien, je n'entends point m'en faire honneur. Si l'on trouve le livre mauvais en lui-même c'est une raison de plus pour y mettre mon nom. Je ne veux pas passer pour meilleur que je ne suis. (Rousseau, 1967: 3)

Paleto predgovorne topike Rousseau razgrne boljše kot katerikoli predhodnik, toda samo prvemu predgovoru lahko pripišemo učinek dvojnega »zapeljevanja«: usmerjen je k bralcu in mu, z eno nogo vseskozi na strani fikcijskega predgovora, ki posnema funkcije izvirnega (resnega), nakazuje, kaj in kako brati ter tudi kaj si misliti o verodostojnosti: kot je kogarkoli volja. A na drugi strani je vseobsegajoča vendarle figura avtorja, njegova drža je najbolj vzvišena, on je brezprizivna moralna, pa nenazadnje tudi kritiška avtoriteta: zbirka bo s svojim starosvetnim tonom ustrezala ženam bolj kot filozofske knjige; »Kar zadeva dekleta, pa je druga pesem. Nedolžno dekletu nikoli ni bralo romanov« (2008: 56) / »Quant aux filles, c'est autre chose. Jamais fille chaste n'a lu de romans« (Rousseau, 1967: 4). Nobenega življenja, nobenega ponotranjenja, nobene negotovosti: »Zakaj bi se bal povedati, kar si mislim?« (2008: 56) / »Pourquoi craindrais-je de dire ce que je pense ?« (Rousseau, 1967: 4) Roman gotovo ne bo nikomur *za silo všeč*, mogoče bo nasploh všeč le avtorju samemu, opozarja. Pisem ne pišejo filozofi in akademiki, temveč deželani, tujci, samotarji, mladi in neizkušeni ljudje. Filozofi in literati pravijo, da kdor beži iz Pariza, sovraži človeški rod, je dejal v drugem predgovoru:

Avtorji, literati, filozofi kar naprej vzklikajo, kako je, da bi izpolnili državljanske dolžnosti, služili sebi enakim, treba živeti v velikih mestih. Zanje je pobeg iz Pariza pobeg pred človeštvom, ljudje z dežele v njihovih očeh ne veljajo nič; če bi jih poslušali, bi verjeli, da so ljudje le tam, koder obstajajo internati, akademije in večerje s srebrnim priborom.

Les auteurs, les gens de lettres, les philosophes ne cessent de crier que, pour remplir ses devoirs de citoyen, pour servir ses semblables, il faut habiter les grandes villes. Selon eux, fuir Paris, c'est haïr le genre humain, le peuple de la campagne est nul à leurs yeux ; à les entendre, on croirait qu'il n'y a des hommes qu'ou il y a des pensions, des académies, et des dîners. (1967: 578).

V prvem predgovoru pa je filozof in literat on, in to v velikem zamahu:

Velikim mestom so potrebne predstave, sprijenim narodom pa romani. Videl sem nravi našega stoletja, zato sem objavil ta pisma. (2008: 55)

Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus. J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres. (1967: 3)

Montesquieu je nekaj podobnega dosegel, ko se je kot anonimni prologist v psevdoalografskem predgovoru najprej projiciral na diegetske raven – Perzija sta bivala pri njem –, s čimer je zmanjšal pripovedno oziroma predgovorno distanco, nato pa indiskretno pripomnil, da mu nista ničesar skrivala, ker sta ga imela za človeka iz drugega sveta. V dialogu drugega predgovora Rousseau ni samo enakovreden sogovornik, ki se izmika avtorstvu. Prvič, z literarnimi junaki in njihovo zgodbo je zbližan, čeprav zблиžanje seveda izvira tudi iz podrobnejše razprave o njih oziroma iz individualizacije in partikularizacije. In drugič, kot sogovornik je celo naiven, pohleven in (lažno) inferioren. V prvem predgovoru pa govori z avtoritativne pozicije in si jemlje pravico do abstrahiranja. Kljub temu niti vpletenost niti avtoriteta nista povezani s tipolgijo, torej s prevzemalno avtorskostjo; gre za ton, ki ga ustvarja figura prologista. Čeprav predgovorna instanca obakrat niha med tajitvenostjo in prevzemalnostjo, lahko rečemo, da je prvi predgovor izrazito zunanji del, obod pripovedne strukture in ekstradiegetična dogma (ali še bolje: enigma). Drugi predgovor pa lahko opredelimo kot »manj zunanjega«, bolj vpletenega: vse je res, trdi avtor, in da bi junake cenili pri tridesetih, ste jih morali poznati pri dvajsetih, iz česar sledi, da jih on brez dvoma je. Lahko pa tudi kot esejističnega in kvaziteoretsko obrobnega, torej v najožjem pomenu predpone *para-*: to je torej roman, spregovoriva zdaj o njem, pravi

avtor. Masko fikcije je že zdavnaj snel, R. se je izrekel za Jeana-Jacquesa Rousseauja, avtorstvo pa taji predvsem iz konverzacijskih razlogov. Vsekakor pa je, tako kot književnost, tudi konverzacija umetnost.

* * *

Rousseau se sicer v prvem predgovoru z etičnim vprašanjem ne ukvarja zato, ker bi hotel svojo knjigo prikazati kot moralno, pač pa »zgolj opozarja« krepostna dekleta, a ob tem posredno naredi dvoje. Distanca, s katero je zameglil priznavanje avtorstva – in z njim prevzemalnost in tajitvenost predgovora –, mu namreč dopušča neženirano moralno sodbo:

Nedolžno dekle nikoli ni bralo romanov, temu romanu pa sem dal dovolj jasen naslov, da takoj, ko ga odpreš, že veš, kaj lahko pričakuješ. Dekle, ki si bo kljub naslovu drznilo prebrati eno samo stran, je že izgubljenka; svoje pogube pa naj nikar ne pripisuje tej knjigi; zlo je bilo opravljeno že prej. Če je že začela, naj bere do konca: ničesar več ne tvega. (Rousseau, 2008: 56)

Jamais fille chaste n'a lu de romans, et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue ; mais qu'elle n'impute point sa perte à ce livre, le mal était fait d'avance. Puisqu'elle a commencé, qu'elle achève de lire: elle n'a plus rien à risquer. (1967: 4)

Dostojnost ga je napeljala, tako se zdi, k moralnim svarilom, vendar moramo zaradi vesplošne fikcijske neodločnosti predgovora dopustiti njihovo ironičnost. Maurice Couturier meni, da se je Rousseau hotel ogniti kritikam, a je pri tem s pridom izkoristil, da roman beremo v dobri veri (1995: 57). Prologist je svojo avtorsko avtoriteto najprej usmeril v prevzemalno-tajitveno enigma, a je brž dal vedeti, da četudi omahovanje obstaja, mi, bralci, nismo vredni ali sposobni teh polemik: »Za vas je prav gotovo izmislek.« (Rousseau, 2008: 55) To distanco, ki zadeva umetniški, izvirn(ostn)i vidik avtorstva – Je to roman? Je to fikcija? Sem vse napisal sam? –, pa je prenesel tudi na moralno avtoriteto, ki naj bi mu jo prinašalo avtorstvo. Moralno svarilo je namreč nastavljeno tako, da vabi k branju, istočasno pa bralcu, ali še posebej (mladi) bralki, odkaže mesto: »Dekle, ki si bo kljub naslovu drznilo prebrati eno samo stran, je že izgubljenka; svoje pogube pa naj nikar ne pripisuje tej knjigi; zlo je bilo opravljeno že prej.« Občutek krivde, ki ga bralcu s piedestala vzbudi prologist, je torej bralsko vodilo in hkrati (vsiljeni) npravstveni poduk: kdor bo bral roman in rekel, da ga je branje pogubilo, je bil pogubljen že prej. Kako naj torej bralec,

ali še posebej bralka, prikrije lastno pomanjkanje kreposti? Roman naj bere z odobravanjem. Zataji naj škodo, ki bi jo naprtil branju, saj je bila škoda storjena že davno. Krepostna bralka bo dobra bralka; slaba, nenaklonjena bralka pa se bo morala zlagati dvakrat. Rousseaujevo dobrohotno svarilo je moralistična manipulacija samovšečnega pisca ali, kot je prvi predgovor presodil Maurice Couturier: »Puritanstvo protestanta in romanopiščeva neiskrenost sta tukaj povsem složna.« (1995: 58)¹⁹¹

5.6 VEČ DEJSTEV, MANJ MORALE: LACLOS IN MARIVAUX

Predgovora v Laclosovem romanu *Nevarna razmerja* sta z navidez shematizirano, a v resnici edinstveno podobo dokaz, da premišljena struktura še zdaleč ne ponuja roke strukturalistični razčlembi. Povedano brez pretiranih poenostavitev: (fizično) prvi predgovor je »Opozorilo založnika«, ki pravi, da je delo »samo roman«, drugi predgovor pa je »Predgovor urednika«, ki trdi, da gre za avtentično korespondenco, vendar je on objavlja samo majhen del, saj je odbral le za razumevanje poteka dogodkov ključna pisma in zlasti izbrisal ali spremenil imena oseb, da bi se katera od še živečih v njih ne prepoznala.¹⁹² Kronološko pa je »Opozorilo založnika« kasnejše, saj kljub polnemu naslovu dela – *Nevarna razmerja ali Pisma, ki jih je G. C... D. L... zbral v neki družbi in objavil v pouk nekaterim drugim ljudem* (Laclos, 1987: 51) – neposredno ugovarja uredniku:

Zdi se nam potrebno opozoriti občinstvo, da kljub naslovu dela in kljub vsemu, kar trdi urednik v predgovoru, ne jamčimo za pristnost zbirke, temveč imamo celo močne razloge misliti, da gre pravzaprav za roman. (prav tam: 53)

Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet ouvrage et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman. (Laclos, 2009: 25)

191 »Le puritanisme du protestant et la mauvaise foi du romancier font ici bon ménage.«

192 Izhodišče nasprotujočih si predgovorov je primerljivo z Montesquieujevima avtorskima predgovoroma: izvirnim tajitvenim in naknadnim prevzemalnim, prim. npr. Ikonen (v: Steinby, Mäkkikalli, 2017: 301). Na vzporednico naletimo pri mnogih literarnih zgodovinarjih, a v tem primeru je razlikovanje med izvirnim in naknadnim predgovorom ključ do razumevanja netočnosti takšnih primerjav. Pri Montesquieujevih »Nekaj mislih« v preobleki naknadnega predgovora gre vendarle za odziv na recepcijo, medtem ko je Laclosovo »Opozorilo založnika« že v osnovi del predgovornega aparata in s tem tudi (kot bomo videli, pogloblitna) sestavina literarnega njegovega učinka.

Drugi predgovor je torej psevdoalografski oziroma tajitveni avtentično avtorski: oseba z inicialkami Choderlosa de Laclosa, ki je delo nasloвила, je urednik korespondence. Prvi predgovor pa je alografski: založnik bi bil lahko oseba iz empiričnega sveta, ki – v empiričnem svetu – pove resnico in tajitvenega prologista postavlja na (empirično) laž, kajti delo *je* roman.

Ni povsem jasno, ali Genette, ki ob Laclosovih predgovorih sam opaža vrzeli v lastni teoriji, govori o enovitem predgovornem aparatu ali meri le na drugi predgovor; v vsakem primeru pa uvršča *Nevarna razmerja* v kategorijo J, torej med tipološko vprašljive predgovore. Najverjetneje meri na to, da se urednik proti koncu predgovora sprašuje o morebitnih odzivih bralstva in pri tem sklepa, kako bodo različni bralci presojali bodisi avtentičnost bodisi fikcijskost dela.¹⁹³

Ljudi izbirčnega okusa bo odbil preveč preprosti in napak prepolni slog nekaterih pisem, večina bralcev, ki živi v zmotnem prepričanju, da je slednja tiskana beseda plod napornega dela, pa bo videla v drugih pisemih prisiljeno izražanje pisatelja, ki kuka izza osebe, v katere imenu govori. (1987: 58)

D'un autre côté, les personnes d'un goût délicat seront dégoûtées par le style trop simple et trop fautif des plusieurs de ces Lettres, tandis que le commun des lecteurs, séduit par l'idée que tout ce qui est imprimé est le fruit d'un travail, croira voir dans quelques autres la manière peinée d'un Auteur qui se montre derrière le personnage qu'il fait parler. (2009: 31)

Ta izhodiščna situacija je primerljiva z Rousseaujevimi oklevanji, z njegovo inscenirano negotovostjo in celo, kot smo videli, vzvišenostjo: »Kaj je to mar vam, svetovljanom? Za vas je prav gotovo izmislek.«

Urednikova maska je v tem predgovoru resda odgovorna za nekakšno podvojitvev in ustvarja romaneskno iluzijo; »urednik« govori o sebi kot o uredniku, pa tudi kot o nosilcu avtorske odgovornosti – odgovornosti tistega avtorja, o katerem v zmoti sklepa del publike, saj predvidoma ne obstaja. A če na ti figuri pogledamo še skozi alografski predgovor založnika, je povsem jasno, da gre za različni osebi; založnik govori o uredniku, ki mu ne gre zaupati: »kljub naslovu dela in kljub vsemu, kar trdi urednik v predgovoru« / »malgré le titre de cet ouvrage et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface«, in o piscu, torej avtorju, ki si je sledeč okusu dobe prizadeval za vtis verodostojnosti: »Razen tega se nam zdi, da je pisec, čeprav je najbrž težil za verjetnostjo, verjetnost skazil sam

193 O toposu dveh bralcev v tem predgovoru pišem v nadaljevanju; gl. 6.2.

in sicer prav nerodno« (1987: 53) / »Il nous semble de plus que l'auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même, et bien mal-adroitement« (2009: 25).

Skratka, ideja drugega predgovora je: gre za avtentično korespondenco, jaz jo le objavljam, marsikomu pa se bo zdelo, da je izmišljena, torej delo enega avtorja. Ideja prvega predgovora pa: gre za roman, urednik objavlja izmišljeno korespondenco, ki si jo je njen avtor za nameček izmislil slabó.

Natanko ta utemeljitev nedomišljene fikcije je založnikov argument v prid dejstvu, da gre za roman. Nravi oseb so neverodostojne, nemogoče je, da bi tako nenravstveni ljudje živeli v sodobnem času,

Več oseb, ki nam jih kaže [avtor], je namreč tako nenravnih, da si jih je nemogoče zamisliti v našem stoletju, v stoletju filozofije in vsesplošnega razsvetljenstva, ko so postali, kot je vsakomur znano, vsi moški pošteni in vse ženske sramežljive in spodobne. [...P]iscu, ki ga je najbrž zapeljalo upanje, da bo bolj mikaven, če bo bližji svojemu času in svojemu kraju, pa štejemo v zlo, da si je drznil prikazati v naši noši in sredi naših šeg nravi, ki so našim tako tuje. (1987: 53)

En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. [...N]ous blâmons beaucoup l'auteur, qui, séduit apparemment par l'espoir d'intéresser davantage en se rapprochant plus de son siècle et de son pays, a osé faire paraître, sous notre costume et avec nos usages, des mœurs qui nous sont si étrangères. (Laclos, 2009: 25)

Na eni strani imamo torej predpisno-normativni predgovor, ki zvesto od-slikava bralske zahteve razsvetljenskega stoletja in hkrati s (samo)ironijo pokaže na pisce, ki tej modi neomajno sledijo. Avtor se je resda približal šegam in navadam, ker je te zahteve poznal, a očitno ne dovolj dobro, kajti verodostojen je bil le napol. Korespondenca ni avtentična, saj si je avtor sredi sodobnih, naših šeg drznil prikazati nravi, ki so našim tako tuje. Tej sodbi založnik priključi še eno, ki je vezana izključno na junaka kot posameznika: fikcijskost oziroma romaneksnost sta odvisni od (ne)verodostojnosti njegovi-h čustev in tudi razumskih odločitev. Založnik to (domnevno) nrvstveno in celo psihološko nekonsistentnost uporabi kot argument zoper avtentič-nost korespondence, kajti

dandanes nikjer in nikdar ne vidimo, da bi gospodična z rento šestdeset tisoč liver šla v samostan, ali da bi mlada in lepa predsednica umrla od same bridkosti. (1987: 53)

nous ne voyons point aujourd'hui de Demoiselle, avec soixante mille livres de rente, se faire Religieuse, ni de Présidente, jeune et jolie, mourir de chagrin. (2009: 26)

Na drugi strani pa urednik zatrjuje, opiraje se na dokaj podobne sodbe, da gre verodostojnost domnevno neverodostojnega sentimenta iskati v raznolikosti korespondentskih slogov, ki bi jo avtor – če bi bila pisma res plod domišljije – le stežka dosegel.

Ker so razen tega skoraj vsa čustva, ki se v njej izražajo, hlinjena ali prikrita, imajo mik le za bralčevo radovednost, ta mik pa se ne more meriti s čustveno mikavnostjo, zakaj če beremo le iz radovednosti, smo manj prizanesljivi, razen tega pa opazimo dosti hitreje napake v nadrobnostih, saj se te prepresto upirajo edini želji, ki bi jo radi zadovoljili.

Te napake pa morda deloma odtehta odlika, ki izvira prav tako iz narave dela samega: mislimo na pestrost slogov; pisatelj jo ustvari le stežka, v tem primeru pa se je rodila čisto naravno in varuje knjigo dolgotrasne enoličnosti. (1987: 56–57)

De plus, presque tous les sentiments qu'on y exprime, étant feints ou dissimulés, ne peuvent même exciter qu'un intérêt de curiosité toujours bien au-dessous de celui de sentiment, qui, surtout, porte moins à l'indulgence et laisse d'autant plus apercevoir les fautes qui s'y trouvent dans les détails, que ceux-ci s'opposent sans cesse au seul désir qu'on veuille satisfaire.

Ces défauts sont peut-être rachetés, en partie, par une qualité qui tient de même à la nature de l'ouvrage : c'est la variété des styles, mérite qu'un auteur atteint difficilement, mais qui se présentait ici de lui-même et qui sauve au moins l'ennui de l'uniformité. (2009: 29)

Pripomba, da je uspeh odvisen od snovi in ne od izvedbe, nam celo priključ v spomin Rousseaujev argument – kadar jezik klone, je s tem najučinkoviteje izpričal pristnost čustva –, ki je v tem primeru seveda oksimoroničen: če kdo, potem je jezik pretehtano znal uporabljati Laclos, najsi je pero posojal vikontu ali založniku. Jezikovne hibe njegovih korespondentov niso posledica njihove razčustvovanosti, pač pa slabe izobrazbe. Naravna učinkovitost, celo lahkotna preciznost jezika odseva močan značaj, pa čeprav, očitno, nemoralnega človeka. In tudi za predpisno-doktrinalnim predgovorom, še eno masko, tokrat

založnikovo, je kajpada satira, ki jo razberemo iz vsebine in iz tona. Absurdno pa je popredmetenje »filozofskosti« in ob njem neomajno prepričanje o absolutni morali: razsvetljenstvo, luč filozofije in razuma, ki sije od vsepovsod, naj bi bilo vsem moškim vdihnilo poštenje in vsem ženskam sramežljivost in spodobnost.

Neprekosljiva novost tega romana je brez dvoma »Opozorilo založnika«, ki je porušilo žanrske konvencije psevdoalografskih predgovorov in razbilo romaneskno iluzijo, kakršno, na prvem mestu vendarle iz žanrske konvencionalnosti, ustvarja »Predgovor urednika«. ¹⁹⁴ A ker je slednje, kakor vsi tovrstni predgovori, še en primer Genettove »oficijalne fikcije«, nam založnik ni *zares* pokvaril branja. Nasprotno, njegova brezsravnost je virtuozna, predgovorni aparat zaživi zaradi kontradikcije, zaradi protiargumentov in še zdaleč ne zaradi urednikovih zagotovil o moralni koristnosti.

Na tem mestu se pač moramo vprašati o tipološki podobi »Opozorila«, Genette namreč o njej ne razglablja in kontradikcijo bere v smislu nihanja, »lebdenja« med prevzemalnostjo (založnika) in tajitvenostjo (urednika) (Genette, 1987: 194). Pri tem je, če že ne nedosleden, vsaj nelogičen. Doslej sem o založnikovem opozorilu pisal kot o alografskem predgovoru in puščal odprto vprašanje, ki se, sodeč po učinku, razrešuje samo: založnik je apokrifan. Z lahkoto bi bil seveda tudi resnična oseba, kajti Genette ne pristaja (tako kot Diderot oziroma tako kot vztrajam tudi sam) na vmesni fikcijski svet najdenega rokopisa, vendar – po analogiji z ustavno zagotovljeno predpostavko o nedolžnosti človeka, dokler mu krivda ni dokazana – vztraja pri predpostavki, da moramo prologistu na besedo verjeti, kdo je. Obstoj Laclosovoga založnika je, vsaj v mejah literarne vede, ravno toliko (ne)dokazljiv kot obstoj Twainovega poveljnika topništva. Ampak tokrat si pravico do »antiteoretičarske« distance jemljem jaz: *Kaj je to mar vam, svetovljanom?* Če predgovora beremo dobesedno, gre seveda za nasprotujoči si stališči in mi se lahko, če nam je že res do tega, postavimo na eno ali drugo stran. Toda s faktografskim zoperstavljanjem, podkrepljenim s poznavanjem človeške nravi (in ne z moraliziranjem!), »Opozorilo založnika« uglaši in celo osmisli »Predgovor urednika«, velja pa tudi obratno. Fikcija je zato »še bolj« fikcijska, njena verodostojnost pa je zato še bolj verodostojna. Kontradiktorna predgovora drug drugemu konec koncev podeljujeta performativno moč – če pridružim še Caturla Viladotova stališča –, vzajemna oksimoroničnost, ki nastane ob tem, pa je resda dokaj podobna tisti, ki jo je pri, denimo,

194 Prim. Montandon (1999: 290).

Montesquieuju, Gutiérrezu ali Tójarju treba pripisati zgodovinskim, družbenim in bibliografskim okoliščinam. Laclosova je tako izjemna, ker je integralni del vmesnega fikcijskega sveta, za katerega je zaslužen najdeni rokopis.

To je razlog, zakaj ob bok Laclosu postavljam Marivauxov roman *Mariannino življenje*. V njem je topos najdenega rokopisa zelo strateško izpisan v pripoved, roman pa v vsebinski in formalni kompoziciji kaže ravno pravšnje število odstopanj, da poraja dvome o zvrstni opredelitvi. Roparska tolpa napade kočijo in pobije vse potnike; edina preživela je petletna deklica, ki jo nato najde neki duhovnik. Njegova sestra jo odpelje v Pariz in pusti pri perici, gospe Dutoir, od koder Marianne pred dvema snubcema, ki sta vrh vsega stric in nečak, pobegne v samostan. Čeprav se naposled že nagiba k poroki z mlajšim, se pojavi tretji pretendent in Marianne spet okleva. Tri od enajstih delov obsega uokvirjena pripoved neke nune, ki Marianne zaupa svojo življenjsko zgodbo. Sentimentalni zaplet obvisi v zraku, saj je delo nedokončano – obstaja pa sicer več apokrifnih nadaljevanj. Najbolj znano je napisala Marie-Jeanne Riccoboni (1761), njeno delo pa je podnaslovljeno kot *Prigode grofice ****, s čimer je snov dokončno izmahnila meščanskemu okviru; sirota Marianne je namreč plemiškega rodu, čeprav v nedokončanem romanu nikdar ne izvemo, ali je našla svoje prednike ali je naziv prejela ob poroki.

Roman *Mariannino življenje* pa se sicer predstavlja korespondenca, ki jo je avtor objavil na prigovarjanje prijateljev, in v Marianninem pisanju je zaznati naslovnico, njeno prijateljico in zaupnico, katere prošnjo izpolnjuje tako, da ji popisuje pretekle dogodke, toda gre pravzaprav za dolgo pripoved *a posteriori*, v perspektivi in strukturi povsem primerljivo s pikareskno. Formalno podlago pikaresknega romana prepoznamo v pismu, ki to ni,¹⁹⁵ poleg tega pa skozi vso Mariannino pripoved sem ter tja opazimo preskok v perspektivi in distanci: pripovedovalka se vsake toliko avtoreferencialno oddalji od svoje pripovedi in se malodane prestavi na raven, kakršno bi sicer ustvarjal pikareskni aktorialni predgovor – ki ga v tem romanu ni. V spomine se namreč vrivajo tovrstni pomisleki in opazke:

Mogoče bi morala izpustiti vse tole, kar tukaj pripovedujem, ampak delam, kot pač znam, sploh pa rajši nisem razmišljala o tem, da pišem knjigo, to bi me potisnilo v duhovno delo, iz katerega se ne bi izkopala; predstavljam si, da vam govorim in da se vse skupaj odvija v pogovoru. No, pa nadaljujmo.

195 Tako je trdil Sade, argument pa tudi sami zlahka najdemo pri *Lazarčku*; gl. 2.4. Kot bo jasno nekaj vrstic niže, pa se v Mariannini pripovedi spet in spet pojavlja tudi motiv glasu.

Peut-être devrais-je passer tout ce que je vous dis là ; mais je vais comme je puis, je n'ai gardé de songer que je vous fais un livre, cela me jetterait dans un travail d'esprit dont je ne sortirais pas ; je m'imagine que je vous parle, et tout passe dans la conversation. Continuons-la donc. (Marivaux, 1978: 71)

Ali pa, denimo:

Še eno poglavje bi rabila, če bi vam hotela povedati, kaj sva se pogovarjali med jedjo.

Il me faudrait un chapitre exprès, si je voulais rapporter l'entretien que nous eûmes en mangeant. (prav tam: 119)

Princip, ki sem ga razložil na primeru pikaresknega romana in h kateremu se vračam v uvodu k njegovim naslednikom, »bratom in sestram Gila Blasa«,¹⁹⁶ omenja tudi Gilot (1978: 23–24): gre za dve romanopiski in med njima je očitna etična distanca. Pripoved namreč sloni na občutku gotovosti in vznesenosti prvoosebne pripovedovalke, ki daje vedeti: »To je moja zgodba.« Ta pripovedovalska suverenost ji dopušča ves čas razločevati med rečmi, ki se je »ne tičejo« in jih zato z ironično preciznostjo zamolči (»Sploh vam ne bom povedala, kaj se je zgodilo s kočijo niti kaj so naredili s pobitimi potniki« / »Je ne vous dirai point ce que devint le carrosse, ni ce qu'on fit des voyageurs tués«), ter tistimi, ki nekako jo zadevajo oziroma jo predvsem zanimajo. In tem drugim se posveča z vsem žarom, ki se odraža (zlasti) v zgoraj omenjenih pripovednih odmikih: »Mogoče bi morala izpustiti vse tole, kar tukaj pripovedujem, ampak delam, kot pač znam.« Gre za droben korak nazaj po shemi koncentričnih krogov (na kateri bi lahko uprizorili teorijo Susan Sniader Lanser), ki ga vsake toliko naredi pripovedovalka in ki so daleč od resnične digresije, saj ne gre za spremembo snovi, pač pa za neznamen sestop na metaraven.

Na motiv pisanja in glasu, še ene morebitne pripovednotehnične vezi s pikaresko, pa avtor-urednik opominja tudi v drugem, prav tako psevdolografskem »Opozorilu«, ki stoji pred drugim delom romana in nadaljuje misel iz prvega »Opozorila«, češ da bo, če bo bralcem prvi del objavljenega rokopisa povšeči, izšel še drugi. Ko namreč utemeljuje Mariannin slog, ki bi utegnil zmotiti bralca, če se je ta nadejal romana,¹⁹⁷ med drugim poudarja, da je njen slog pač naraven, zgleduje se po njenem govoru, to pa je med vrsticami še en argument v prid verodostojnosti, kajti

196 Prim. Montandon (1999).

197 O toposu dveh bralcev pišem tudi na primeru Marivauxa; gl. 6.2.

v tem tonu pripoveduje Marianne. To ni, če hočete, ton romana pa tudi ne zgodbe, pač pa njen lastni: ne terjajte od nje, da ga zamenja. Imejte v mislih, da ne piše, pač pa vam govori; če boste zavzeli tak zorni kot, vam njen način pripovedovanja morda ne bo tako neprijeten.

voilà sur quel ton le prend Marianne. Ce n'est, si vous voulez, ni celui du roman, ni celui de l'histoire, mais c'est le sien : ne lui en demandez pas d'autre. Figurez-vous qu'elle n'écrit point, mais qu'elle parle ; peut-être qu'en vous mettant à ce point de vue-là, sa façon de conter ne vous sera pas si désagréable. (Marivaux, 1978: 86)

V prvem »Opozorilu«, psevdolografskem predgovoru, pa se Marivaux kot urednik posveča skoraj izključno vprašanju verodostojnosti. Ker bi utegnili posumiti, da je bila zgodba napisana v zabavo bralstvu, avtor-urednik zatrjuje, da jo je res našel in je njegovih zgolj nekaj malenkostnih popravkov. Kajti če bi bila zgodba preprosto izmišljena, nadaljuje, bi bila zagotovo drugačna:

Marianne ne bi niti tako dolgo niti tako pogostoma razmišljala: več bi bilo dejstev, in manj morale; z eno besedo, prilagodili bi se dandanašnjemu vsesplošnemu okusu, ki, v tovrstni knjigi, vsaj količkaj premišljenim in razumnim rečem ni naklonjen. V prigodah hočemo le prigode same in ko je popisovala svoje, *Marianne* tega ni vzela v obzir. Odrekla si ni niti enega razmisleka, ki so se ji porajali ob življenjskih pripetljajih; ta razmišljanja so včasih kratka, včasih dolga, kakor se ji je pač zahotelo. Pisala je prijateljici, ki je, kot kaže, rada premišljevala; in za nameček se je *Marianne* umaknila v samoto, kar navda duha z resnobo in s filozofskostjo.

Marianne n'y ferait ni de si longues ni de si fréquentes réflexions : il y aurait plus de faits, et moins de morale ; en un mot, on se serait conformé au goût général d'à présent, qui, dans un livre de ce genre, n'est pas favorable aux choses un peu réfléchies et raisonnées. On ne veut dans les aventures que les aventures mêmes, et Marianne, en écrivant les siennes, n'a point eu égard à cela. Elle ne s'est refusée aucune des réflexions qui lui sont venues sur les accidents de sa vie ; ses réflexions sont quelquefois courtes, quelquefois longues, suivant le goût qu'elle y a pris. Elle écrivait à une amie, qui, apparemment, aimait à penser : et d'ailleurs Marianne était retirée du monde, situation qui rend l'esprit sérieux et philosophe. (Marivaux, 1978: 47)

»Več dejstev in manj morale«: vse od prvih poskusov teoretske opredelitve romana je bilo avtorsko moraliziranje antiromaneskno. Če kdo, mora nauke

dajati romaneskni junak, avtor pa naj moraliziranje zamenjuje s psihologijo.¹⁹⁸ Marivaux se je tega brez dvoma zavedal, kajti sredstvo avtentifikacije pripovedi tukaj ni očitek o »preveč moraliziranja«, ki ga pripiše junakinji – češ, literarna oseba bi dandanes nikdar tako ne moralizirala –, tamveč sólo sklicevanje na dihotomijo resničnost-fikcija, ki je v tedanjem romanopisju prerasla v dihotomijo verodostojna fikcija nasproti neverodostojni.

Ob tem je treba spomniti na 2. poglavje drugega dela *Don Kihota*, v katerem se slog prav tako omenja kot porok verodostojnosti:

Ko se prevajalec te zgodbe loteva pisanja tega petega poglavja, pripominja, da ga ima za ponarejeno, kajti v njem Sančo Pansa govori v drugačnem slogu, kakor bi si lahko obetali od njegove kratke pameti, in omenja take tankoumnosti, da se mu ne zdi mogoče, da bi jih Sančo poznal. (Cervantes, 1973/III: 44)

Primerjava je še toliko bolj upravičena, če pomislimo, da Sančo Pansa vendarle *se* spremeni, da se dvojica – če grobo poenostavim – navzkrižno razvije, Sančo govori tako, kot je bil spočetka govoril zblazneli Alonso Kihano. Lahko bi namreč na prevajalčev (»prevajalčev«!) pomislek pogledali zrcalno: *prav zato ker* Sančo govori v drugačnem slogu, je to poglavje verodostojno, kajti v liku in zgodbi najdemo vzvode za to spremembo. Sklicevanje na slog včasih že sólo po sebi pripomore k avtentifikaciji, saj daje vedeti, da »je slog človek« (če parafraziram Flauberta). Zato morda niti ni nujno, da nam postreže z neposredno potrditvijo avtentičnosti.

Mariannino nagnjenje k premišljevanju je celo eden Marivauxovih glavnih romanesknih adutov; tako v primarnem kot v sekundarnem besedilu. Ti razmisleki so celo kompozicijski element, kot ugotavlja Michel Gilot (1978: 19): pisatelj izkorišča različne težnje in tone v njih. Enkrat so cinični ali šaljivi, živahni, med pripoved in bralca postavljajo junakinjo, ki se nam venomer izmika, spet drugič so polni namigov in resnobe, saj ubesedijo nekakšno vzgojo srca, pa tudi težkobni in zadržani, kadar govori o človeški duši.

Ampak umik refleksij iz pripovedi igra tako pomembno vlogo kot njihovo prekipevanje. Na začetku petega dela Marianne prizna:

Pa sem na koncu svojega razmisleka. Zelo rada bi mu dodala še par besed, da bo res zaključen: bi bili za? Ja, ni za kaj. K sreči ta moja hiba vam sploh ni nova. Neznosna sem s temi razmisleki, pa saj vi to veste. Potrpite no še tegale, ki je samo kratko nadaljevanje prejšnjega; potem vam

198 Gl. podpoglavje 4.1.

pa zagotavljam, da jih ne bo več; oziroma če mi slučajno uide še kakšen, vam obljubljam, da ne bo daljši od treh vrstic, in prav preštela jih bom. Skratka, tole sem vam še hotela reči.

Me voilà au bout de ma réflexion. J'aurais pourtant grande envie d'y ajouter encore quelques mots, pour la rendre complète : le voulez-vous bien ? Oui, je vous en prie. Heureusement que mon défaut là-dessus n'a rien de nouveau pour vous. Je suis insupportable avec mes réflexions, vous le savez bien. Souffrez donc encore celle-ci, qui n'est qu'une petite suite de l'autre ; après quoi je vous assure que je n'en ferai plus ; ou, si par hasard il m'en échappe quelqu'une, je vous promets qu'elle n'aura pas plus de trois lignes, et j'aurai soin de les compter. Voici donc ce que je voulais vous dire. (Marivaux, 1978: 211)

Pomembno je, da ta omejitev, »samonadzor« refleksij spremlja Mariannino življenjsko pot: takrat ko kaže, da se bo poročila v eminentno družino, h kateri sodi sam minister, refleksije izginejo. Snubec, varovanec te družine, je, če še tako eminenten, namreč popoln bedak. Povrnejo pa se v njeno pripoved v osmem delu kot nekakšna metafora za senzibilizacijo, saj se je zopet pojavil Mariannin prejšnji snubec – in tako dalje. »Besedilo je živa tkanina, iz katere 'razmislekov' ne moremo izločiti brez škode, in način, kako jih avtor uporablja, priča o izjemno dovršeni tehniki.« (Gilot, 1978: 19)

Vse naštetu pa avtor-urednik v drugem predgovoru razloži še v drugi luči, in sicer ko – vnovič – vztraja, da delo ni roman, in tistemu drugemu bralcu, ki se je bil romana nadejal, skuša pokazati, da je prav zato boljše od romana. Tudi v moralnem pogledu: Marianne je namreč poznavalka človeške nravi, a tudi srca:

Marianne nima v mislih nobene književne oblike. Ne gre za nikakršnega avtorja, gre za žensko, ki razmišlja, ki je mnogo doživela, mnogo videla; katere življenje je pravzaprav stekano iz pripetljajev, ob katerih je do neke mere spoznala človeško srce in značaj.

Marianne n'a aucune forme d'ouvrage présente à l'esprit. Ce n'est point un auteur, c'est une femme qui pense, qui a passé par différents états, qui a beaucoup vu ; enfin dont la vie est un tissu d'événements qui lui ont donné une certaine connaissance du cœur et du caractère des hommes. (Marivaux, 1978: 86).

»Moralno« so v *Marianninem življenju* njeni razmisleki, ki pa so tudi vir njene rahločutnosti; sredstvo senzibilizacije je refleksija – in nikakor ne moraliziranje. Zato lahko rečemo, da predgovora dajeta romanu predznak nekakšne

zdravorazumske parodije (kasneje rousseaujevskega) sentimentalizma. In ta isti ton bi lahko pripisali »Opozorilu založnika« v *Nevarnih razmerjih*, katerih romanesknost in zato neavtentičnost sta, čeprav izhajata iz neverodostojnosti sentimenta, po že videnem mnenju založnika oprti na dejstvih, na nekakšni »psihološkičnosti«, ne na moralnih sodbah: »Iz istih vzrokov bi se namreč brez dvoma rodile iste posledice: vendar pa dandanes nikjer in nikdar ne vidimo, da bi gospodična z rento šestdeset tisoč liver šla v samostan, ali da bi mlada in lepa predsednica umrla od same bridkosti.« (Laclos, 1987: 53) Težko rečemo, da ni aktualna trditev celo bolj npravstvena in konec koncev prav kot argument značajske in sentimentalne (ne)verodostojnosti celo (moralno!) koristnejša, kot bi bil moralni nauk v obliki sentence.

5.7 ROKOPIS KOT *DEUS EX MACHINA*

Zgodba o slavnem pridigarju fratra Gerundiu iz Campazasa je prvi »moderni« španski roman 18. stoletja.¹⁹⁹ Jezuit José Francisco de Isla ga je napisal v dveh delih v letih 1758 in 1768. Satiro o šarlatanskih pridigarjih in napihnjem baročnem govoru je že Juan Andrés primerjal s Fieldingom in Sternom,²⁰⁰ kar meni tudi Álvarez Barrientos, ki roman predstavi v okvirih zgoraj orisane literarne teorije 18. stoletja (v: García de la Concha, 1995: 940, 944).²⁰¹ Inkvizicija ga je sicer prepovedala leta 1760; drugi del je izšel ilegalno in bil leta 1776 prav tako uvrščen na črni seznam inkvizicije. Roman je imel sicer nesluten uspeh, v Španijo so množično tihotapili izvode, natisnjene v Bayonni.

Gerundio je eksemplaričen primer slabe vzgoje: prva učitelja mu vcepita čudaški, napihnjem baročni govor in ga naučita prašne starinske slovnice in pravopisa, nato odide v samostan in se po končanem noviciatu loti študija filozofije in teologije. A študij ga pritegne manj kot pridigarstvo, ki ga ima v ušesih že od otroških let, ko so k domači hiši hodili popotni pridigarji. V uk ga vzame frater Blas, karikatura, v katero Isla usmeri svojo satiro. Blasovi nasveti so

199 Status romana pa so *Gerundiu* pogosto tudi odrekli: Montesinos ga je videl kot simptomatičen primer pomanjkanja romanesknega duha in že eden prvih španskih literarnih teoretikov 19. stoletja, José Marchena, mu je očital odsotnost prave romaneskne strukture, češ, pripoved je pretveza za satirične epizode »v predalih«, edina odlika je Islov slog. Rigorozejši kritiki, med njimi tudi Carnero (v: García de la Concha, 1995: XLIII), za začetnika španskega romanopisja tako štejejo še Montengónovega *Eusebia*, Rousseaujevega *Émila* »po špansko«, ki je izšel v štirih delih med letoma 1768 in 1788.

200 Ko je bil leta 1772 preveden v angleščino, so prevajalcu očitali, da je posnemal Sternov slog.

201 Še posebej pa opozarja na Islovo lastno literarno kritiko in literarne predpise, omenjene v predgovoru.

groteskni, odlomek o Gerundijevi prvi pridigi pa je eden najbolj komičnih v romanu, postal je namreč zgleden učenec svojega učitelja: manj ga razumejo, bolj mu ploskajo.

Isla je včasih ekscesen v didakticizmu, v srednjeveškem uokvirjanju epizod in v zastranitvah; »strukturalna bipolarnost« romana (prav tam: 943) je nezagrešljivo kihotska. Epizode se razpenjajo med (zgolj) pripoved na eni ter prikaz in interpretacijo na drugi strani: Gerundio najprej odpridiga, nato razsodni in načitani ljudje premlevajo njegove besede in jih dopolnjujejo z anekdotami. Vzorednice so sicer opazne skoraj v vsakem poglavju: tako kot Kihota viteški romani so Gerundia v blaznost pahnila baročne pridige, opis Gerundijevega očeta z začetka romana pa zelo spominja na sloviti opis Alonsa Quijana iz prvega poglavja.²⁰²

Pedraza Jiménez (1981: 133) v *Gerundiu* prepoznava parafraze odlomkov iz Quevedovega *Lopova* in *Pícare Justine*, a roman se pikaresknemu žanru izmika, še najbliže mu je zaradi kolektivne družbene satire. Lahko bi ga označili tudi za kihotski roman ali, še boljše, za transpozicijo *Kihota* na roman o potujočem pridigarju. Kot trdi Iris Zavala, Isla ne parodira *Kihota*, njegovo delo je travestija pridigarskega posla; gre za parodijo sloga, ne žanra (1987: 87). Rodríguez Cepeda pa opozarja, da *Gerundijeva* kontroverznost ni bila verske, ampak družbene narave, prepoved knjige pa povsem politična. Pridigar ne bi bil sporen, sporna je bila kritika, v kateri so se prepoznali vsi stanovi in družbene skupine; satira je bila napad na duha naroda, na skupek okoliščin, teženj, idej, ki jim je cerkev institucionalni okvir samo dopuščala, ni pa jim ga tudi vsiljevala, čeprav je bila uperjenost razsvetljenstva zoper praznoverje in fanatizem tako intelektualne kot tudi družbene narave. Kot je teolog in filozof Feijoo, eden najpomembnejših španskih razsvetljenjskih mislecev, zapisal v apologetskem (!) dovolilu k objavi *Skeptične medicine* Martína Martíneza: »Religijo smo naredili za zaščitnico neumnosti« [*»Patrocínamos con la religión el idiotismo«*] (v: Rodríguez Cepeda, 2015: 57).

Za artikulacijo razsvetljenjskega romana v Španiji je verjetno družbeni vidik vsaj tako pomemben kot kompozicijski. Rodríguez Cepeda postavlja Islo med Cervantesa in Péreza Galdósa; z obema ga povezuje bralcu dodeljena vloga, z drugim pa še posebej tista »družba kot romaneskna snov« [*»sociedad como materia novelable«*], o kateri bo pred kraljevo akademijo dobro stoletje kasneje govoril kanarski pisatelj:

202 Na to temo izčrpejše npr. Fuente Fernández (1981), Zavala (1987) idr.

Ljudstvu, da, prvi in poslednji snovi slehernega umetniškega dela, kajti iz ljudstva, ki je človeštvo, črpamo strasti, značaje, jezik, nato pa pred njim kot občinstvom polagamo račune o tistem, kar nam je nudilo, da smo z orodji umetnosti ustvarili njegovo podobo: tako nam najprej služi za zgled, na koncu pa je naš sodnik. (Pérez Galdós, 1897: 9)

Isla je občinstvu podelil moč in odgovornost v tematskem in idejnem smislu, čeprav se ob konvencionalizmi in poveličevalni topiki skoraj moramo vprašati, ali ne gre za oksimoron. Na ljudstvo se obrne z ustrezno naslovljenim predgovorom (»Al vulgo«) in ga naslovi s »Sila mogočnim gospodom« (»Poderosísimo señor«). Posebej pomenljivo je, da bi njegove besede o ljudstvu zlahka brali tudi tako, kot da so namenjene »*Vsemogočnemu*« (»el Todopoderoso«), če ne bi slednjega omenil in če ne bi bil odstavka, ki leti na ljudstvo, začel z ugotovitvijo, da od Adama dalje ni bilo mogočnejšega od njega in ga tudi nikoli ne bo.

Kdo je ustanavljal monarhije in cesarstva? Vi. Kdo jih je nato uničil ali jih prestavil, kamor ga je bila volja? Vi. Kdo je v svet vpeljal razlike med razredi in hierarhijo? Vi. Kdo jih vzdržuje, koder mu je to povšeči, in jih premeša, kadar se mu zazdi? Vi.

¿Quién fundó las monarquías y los imperios? Usted. ¿Quién los arruinó después o los trasladó adonde le dio la gana? Usted. ¿Quién introdujo en el mundo la distinción de clases y jerarquías? Usted. ¿Quién las conserva donde le parece y las confunde donde se le antoja? Usted. (Isla, 2015: 129)

Poveličevalna retorika vodi celo v manieristično deformacijo podobe bralca; mogočnost pomeni despotizem, celo dogmo: *Vox populi, vox Dei*.

Naj si občinstvo poželi, da nihče ne pisne zoper kako delo; nihče ne bo niti pisnil. Naj si občinstvo poželi, da to delo vsi opevajo doma in na tujem; vsi ga bodo opevali. Naj si občinstvo poželi, da se tisočkrat ponatisne; tisočkrat bo ponatisnjeno.

Quiera el público que nadie chiste contra una obra; ninguno chistará. Quiera el público que todos la celebren interior y exteriormente; todos la celebrarán. Quiera el público que se reimprima mil veces; mil veces se reimprimirá. (prav tam: 131)

Topika in slog postavljata ta predgovor v baročne okvire – vsebina pa jim ga vendarle spodmika. *Fray Gerundio* ni izhajal pod Islovim imenom, pač pa se je na naslovnici pojavljalo ime Francisco Lobón y Salazar. Polni naslov je namreč

Zgodba o slavnem pridigarju fratra Gerundiu iz Campazasa, imenovanem tudi Zotes, ki jo je napisal don Francisco Lobón y Salazar, presbiter in duhovnik v Agilarju in Villagarcía de Campos, župnik tamkajšnje stolne cerkve sv. Petra, in kandidat za profesorja na Univerzi v mestu Valladolid

Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes, escrita por el licenciado don Francisco Lobón de Salazar, presbítero, beneficiado de preste en las Villas de Aguilar, y de Villagarcía de Campos, Cura en la parroquial de San Pedro de esta, y Opositor a Cátedras en la Universidad de la ciudad de Valladolid

Salazar je bil resnična oseba, prijatelj, ki ga je Isla uporabil kot slamnatega avtorja, saj mu nadrejeni v jezuitskem redu niso dovolili, da bi jo objavil pod svojim imenom.²⁰³ Predgovor podpisuje omenjeni Salazar, torej je tipološko apokrifno avtorski – in ne alografski, saj je (resnična) oseba, ki je navedena kot avtor primarnega in sekundarnega besedila, ena in ista, a v nobenem primeru ta, ki ju je zares napisala.

Najzanimivejši del predgovora, dasi neznaten, pa je le vsebinski, torej ni del njegove (pričakovane) funkcionalne zasnove, čeprav je diskretno izpeljan iz poveličevanja publike. Prologist namreč pravi, da obstajajo božji zakoni, naravni zakoni in – zakoni ljudstva, ki je naslovnik predgovora:

Ker vi predstavljate vse in vsi predstavljajo vas, morajo nujno vsi početi natanko tisto, kar hočejo. Težko mi boste pokazali bolj cenjenega zakonodajalca.

Como usted es todos y todos son usted, es necesario que todos hagan aquello que todos quieren hacer. No se me señalará otro legislador más respetado. (prav tam: 130)

Naravni zakoni in zakoni ljudstva so – ne glede na to, kaj je Isla dejansko razumel za poimenovanjem – osnova razmisleku, zaradi katerega bo (ne on, »Salazar«) padel v nemilost cenzure.

Oboje, torej »naravno« in »ljudsko«, pa sta tudi glavni temi drugega predgovora, v katerem se prologist – tokrat nepodpisan, a tipološko enak oziroma isti – iz afektivno-doktrinalnega registra prestavi na raven literarnih predpisov in norm. V prvem predgovoru je bila *captatio benevolentiae* konvencionalna in

203 Prim. Rodríguez Cepeda (2015: 132). Da ne gre za psevdonim, potrjujejo tudi arhivski dokumenti, in sicer ohranjena korespondenca med Salazarjem in grafico de las Amayuelas iz let 1772 in 1773, ki jo hrani Archivo general de Andalucía, dostopno na: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html/sites/default/contenidos/archivos/aga/difusion/documentoMes/Dxpticos/Dxptico_mar_2016.pdf.

tradicionalna – »le vam se priporočam v varstvo« / »en sólo usted solicito el patrocinio« (prav tam: 131) –, drugi predgovor pa to ni, čeprav je kot apologetski strelvod na prvi pogled komplementaren prvemu. Isla je namreč napisal »Predgovor s šlemom« (»Prólogo con morrión«) in roman razglasil za »obra lega« (prav tam: 189), delo, ki terja razlago.²⁰⁴ Predgovoru, ki obsega skoraj petdeset strani, bi lahko posvetil posebno razpravo; je eksemplaričen primer slogovne in vsebinske permeabilnosti, obenem pa zaradi kombinacije parodije in (domnevne) apologije ustreza tehnikam predgovornega manierizma. Prav afektivnost predgovora pa tudi nekoliko zastira njegovo primarno predpisno-normativno podstat: če odmislimo namig na Kihotovo brivsko posodo, je treba nujo, da si nadene šlem, pripisati dejstvu, da piše roman. Glavni temi predgovora sta namreč verodostojnost in protagonist, ki ni epski junak, ampak ustreza modernemu bralskemu okusu – in ne okusu staromodnega bralca, ki bi avtorju očital, da si njegov »ubogi frater Gerundio ne zasluži sesti na privzdignjeni, v škrlaten baržun odeti prestol epskih pesnitev« / »mi pobre fray Gerundio no merece sentarse en el banco elevado y aforrado en terciopelo carmesí de los poemas épicos« (prav tam: 192).

Vprašanje (romaneskne) verodostojnosti oziroma resničnosti fikcije pa pelje v nepričakovano smer, saj prologist Isla (oziroma Salazar) vseskozi zatrjuje, da zgodba *ni* resnična:

Poglej, brat moj, frater Gerundio iz Campazasa, nikogar ni s tem imenom in priimkom in nikdar ga ni bilo niti ni verjetno, da kdajkoli bo. [...] Kaj pa sem storil jaz? Nič več kot to, kar počnejo avtorji uporabnih romanov in poučnih epskih pesnitev. Zamisljijo si junaka, bodisi resničnega bodisi izmišljenega, in ga napravijo za popoln zgled, ali vojaka, ali književnika, ali politika, ali moralnih kreposti, kajti krščanskih imamo že na pretek, ki naj ga posnemamo.

Mira, hermano, Fray Gerundio de Campazas, con este nombre y apellido, ni le hay ni le ha habido ni es verisímil que jamás le haiga. [...] Pues, ¿qué hice yo? No más que lo que hacen los artifices de novelas útiles y de poemas épicos instructivos. Propónense un héroe, o verdadero o fingido, para hacerle un perfecto modelo, o de las armas, o de las letras, o de la política, o de las virtudes morales, que de las evangélicas hartos tenemos, si los queremos imitar. (prav tam: 190)

204 *Lego* v španščini pomeni »neuk«. Treba pa je vseeno opozoriti na precej verjetno avtorjevo besedno igro, kajti *lego* izvira iz lat. *laicus* in seveda pomeni tudi *laik*, *laičen* kot nasprotje redovniku.

Pri tem je neomajen: frater Gerundio je popolnoma izmišljen, o čemer priča dejstvo, da je neverodostojen,²⁰⁵ a je reprezentativen model.

Frater Gerundio je morda najboljši dokaz literarne vrednosti in kompleksnosti, ki ju je pridobil konvencionalizirani topos in ki nas obvezujeta k tistemu, kar sem si postavil za izhodišče. Tako kot Diderot moramo pristati na vmesni svet najdenega rokopisa, ki podvaja verodostojnost fikcijskega. V *Fratru Gerundiu* namreč med empiričnim in literarnim nastane vrzel, ki ima po zaslugi paratekstualnega aparata takšne ontološke in etične razsežnosti kot celotna uprizoritev dejstva, da v *Novi Heloizi*, *Maroških pismih* ali *Filozofinji iz ljubezni* obstaja ali naj bi obstajal prototekst. Z drobno razliko: *Gerundio* ni pisemski roman, a se v njem – kot očitno posnemanje Cervantesa – nepričakovano (z)najde rokopis »retroaktivnega« značaja. Najdenega rokopisa se posluži šele čisto na koncu, ko mu, tako se zdi, zmanjka štrene, kajti po zgledu marsikaterega sorodnega dela in žanrskega zgleda je *Frater Gerundio*, nalašč ali po sili razmer, ostal nedokončan.

Četrto poglavje šeste knjige drugega dela je tudi zadnje poglavje romana in nosi naslov:

Četrto in zadnje poglavje. Delo prekine najnenavadnejši dogodek, ki se je pripetil avtorju in kakršnemu morda v analih ne bo najti para.

Capítulo IV y último. Interrumpese la obra por el más extraño suceso que acaeció al autor, y de que quizá no se encontrará ejemplar en los anales.²⁰⁶

Začne pa se takole:

Do tod je pero srečno prispelo v lahkotnem, urnem letu preko pokrajine te zgodbe, na krilih (po našem prepričanju) načistejše resnice. Tod je pripoved tekla neovirano preko širne poljane življenja našega junaka, manjkala pa je še vsaj polovica, da bi prišli do konca njegove

205 V oporo temu dejstvu si avtor privoščiči še mnogo izrecnih in včasih ekscesnih ponazoritev (prim. Isla, 2015: 196, 203, 204, 205), ki jih tule ne navajam; naj v argumentaciji zadošča tista, ki je – s stališča pripovedne strukture – ključna že zato, ker je nedvoumna.

206 Inspiracijo za podnaslavljanje poglavij in predvsem za rabo teh skrajno tehničnih paratekstov v literarne namene je Isla brez dvoma našel pri Sternovem *Tristramu Shandyju* ali v Fieldingovem *Tomu Jonesu*. Podnaslovi k prvim štirim poglavjem se namreč glasijo: (I) »Domovina, rojstvo in prva leta vzgoje fratra Gerundia«, (II) »Ki ne zaključiti tistega, kar je obljubljalo prvo, pač pa govori o nečem drugem«, (III) »Ki nadaljuje, kar je obljubljalo prvo«, (IV) »Zaključiti in izpolni obljubljenost« / (I) »Patria, nacimiento y primera educación de fray Gerundio«, (II) »En que, sin acabar lo que prometió el primero, se trata de otra cosa«, (III) »Donde se prosigue lo que prometió el primero«, (IV) »Acábase lo prometido« (Isla, 2015: 235, 243, 249, 254).

razpotegnjene poti. Tod smo pričeli, tako bi se reklo, razpenjati jadra naše barke, se odmikati od obale in se podajati na odprto morje naj-sijajnejših pridigarških junaštev našega nikdar dovolj opevanega fratra Gerundia [...], ko nas je prečuden dogodek, najnenavadnejši pripetljaj, najbolj čudaška, žalostna, melanholična, nesrečna in cipresna nezgoda, kar jih sploh lahko najde mesto v človeški domišljiji, primorala, da peresu pristrizemo krila, da ustavimo konja sredi drnca, da vržemo sidro že na začetku plovbe ali, z eno besedo, da roko za vekomaj odtegnemo z mize in je nikadar več ne položimo nanjo [...].

Aquí llegaba dichosamente la pluma, volando con gustosa rapidez por la región de la historia, en alas (a nuestro modo de entender) de la verdad más acendrada. Aquí corría la narración sin tropiezo por el dilatado campo de la vida de nuestro heroe, faltando por lo menos la mitad para llegar al término de su espaciosa carrera. Aquí comenzábamos, por decirlo así, a tender las velas de nuestra navegación, desviándonos de la tierra, para engolfarnos en el mar alto de las más famosas proezas pulpitables de nuestro nunca bastantemente aplaudido fray Gerundio [...] cuando el suceso más extraño, el acaecimiento más singular, y el más exótico, triste, melancólico, funesto y cipresino accidente que podía caber en la humana imaginación nos obligó a cortar los vuelos a la pluma, a parar el caballo en medio de la carrera, a echar las áncoras al principio de la navegación y, en una palabra, o a levantar la mano de la tabla, arrinconándola para siempre [...]. (Isla, 2015: 895)

Za začetek je nenavadno, kako se Isla sklicuje na dvopomenskost resnice, ki je v fikciji zamenjana z verodostojnostjo, in njegova metafikcijska suverenost je pravzaprav presenetljiva, zlasti glede na nadaljevanje poglavja. Kajti pripovedi o fratru Gerundiu na tem mestu naenkrat zmanjka: zakaj?

Na našo nesrečo nam je bilo pojasnjeno, da ker je frater Gerundio živel v stoletju, ki je od naše dobe močno odmaknjeno [...], v Španiji zanj sploh ne bi izvedeli, če ne bi srečno naključje hotelo, da se je neki popotnik, zelo večš orientalskih jezikov, na poti skozi Egipt nastanil v koptskem samostanu, kjer so mu menihi razkazali svojo ubogo, razmetano knjižnico, in on je v nekem kotu zagledal štiri velike škatle, na njih pa napis v arabščini: *Spomini in zgodba o slovitem španskem pridigarju*.

Pero nuestra desgracia consistió en habérsenos significado que como fray Gerundio floreció en un siglo tan remoto de nuestros tiempos [...n]o habría noticia de él en España, si una feliz casualidad no hubiera dispuesto que cierto viajero muy inteligente en las lenguas orientales, al

pasar por Egipto y hospedarse en un monasterio de coptos, enseñándole los monjes su inculta y desaliñada librería, no hubiese reparado en cuatro grandes cajones que estaban a un rincón de ella, rotulados con esta inscripción arábiga: *Memorias para la historia de un famoso predicador español*. (prav tam: 896-897)

Rokopis je bil iz več fragmentov, napisanih v hebrejščini, kaldejščini, sirijščini, armenščini, koptščini, arabščini, perzijsčini in stari grščini. Po vrsti peripetij se je popotnik vrnil v Španijo in umrl. Večina rokopisa, ki ga je prinesel s seboj, se je ohranila v arhivu v Cotanesu; Isla ta arhiv omenja že v predgovoru in v prvem poglavju, a ga navaja samo kot dokumentarni vir, tako kot se je bil Cervantes skliceval na kastiljske anale.²⁰⁷

Šele na tej točki torej Isla poseže po toposu najdenega rokopisa – kar je presetljivo že zato, ker nas od konca romana loči le par strani, kot vemo, pa je (tradicionalno in konvencionalno) najdeni rokopis praviloma predmet *predgovora*. Doslej nam je bilo torej predočeno, prvič, da roman ni Islovo delo, pač pa je njegov avtor Salazar, in drugič, da njegov avtor pravzaprav *ni* Salazar, marveč gre za najdeni rokopis iz koptskega samostana. A stvar se tukaj še zdaleč ne neha, to je šele začetek.

Naključje je namreč hotelo, da se je pred avtorjevimi (*de iure*: Salazarjevimi) vrati pojavil tujec:

Služkinja mi pravi, da je neki Maver hoče govoriti z mano. Odrnem ji, naj vstopi, in pred menoj se znajde možak častitljivega izgleda, junaške postave, z dolgo svetlo brado, skromnimi, a živahnimi očmi, bele polti, a oblečen čisto po turško. [...]

V brezhibni kastiljščini mi je povedal, da je armenski koepiskop, ki prihaja prosit vbogajme za katolike, ki žive v gorovju Libanon, obdani s shizmatiki, in vsi pod turškim jaremom, zato da bodo lahko plačali pretirane davščine, ki jih Veliki Gospod terjaja od njih v zameno za svobodno uresničevanje katoliške vere v deželah Visoke porte.

Díceme la criada que me quiere hablar un moro. Hágole entrar, y encuéntrome con un hombre de aspecto venerable, de estatura heroica, con barba prolongada y rubia, ojos modestos pero vivos, color blanco, y vestido enteramente a la turca. [...]

207 Omemba arhiva je zanimiva tudi zato, ker v četrtem poglavju, ko se spomni te omembe iz predgovora, slednjega poimenuje »preddverje«: »ki smo ga omenili prav v preddverju te nesrečne zgodbe« / »de que hicimos mención en el mismo zaguán de esta desgraciada historia« (Isla, 2015: 897).

Dijome en bien cortado castellano que era un coepíscopo armenio que venía a pedir limosna para los católicos del Monte Líbano, que vivían entre los cismáticos, sujetos todos al turco, para ayuda de pagar los excesivos tributos que les exigía el Gran Señor por permitirles el ejercicio libre de la religión católica en los estados de la Sublime Puerta. (prav tam: 898-899)

To je bila koepiskopova četrta pot v Evropo, zato je govoril mnoge evropske jezike, več pa je bil tudi orientalskih. Nazadnje je avtorju pokazal tudi vrsto priporočilnih pisem in ga prosil, če bi mu kot župnik dovolil uporabo svoje cerkve za obredje in mu navsezadnje tudi pomagal pri nabiranju prispevkov. Avtor mu je ugodil, hkrati pa sklenil izkoristiti koepiskopovo znanje jezikov. Ta mu je v mesecu in pol prevedel rokopis iz štirih škotel in celo s pečatom potrdil istovetnost prevoda. Temu je avtor torej do potankosti sledil, kajti kdo ne bi zaupal v prevod, ki ga je podpisal Isaac Ibrahim Abusemblat in ga opremil z žigom koepiskopa iz Kaira? »Concuerta. – Isaac Ibrahim Abusemblat, coepíscopo del Gran Cairo« (prav tam: 901).

V vrzel med empiričnim in fikcijskim, ki jo razpre najdba rokopisa, se potem-takem vrine še ena plast: prvič, roman ni Islovo delo, pač pa je njegov avtor Salazar, drugič, njegov avtor pravzaprav *ni* Salazar, marveč gre za najdeni rokopis iz koptskega samostana, in tretjič, delo je tudi psevdoprevod.

Avtor je tako na podlagi Abusemblatovih prevodov napisal že polovico knjige, kar se pri njem oglasi neki Anglež, profesor orientalskih jezikov z oxfordske univerze, pregleda rokopise in koepiskopove prevode ter avtorja seznanj s katastrofalno resnico. Koepiskop je bil prevarant, toliko Armenec kolikor Madžar, toliko koepiskop kolikor nuna, toliko je znal orientalske jezike, kolikor vi znate kitajsko in japonsko; pustimo ob strani, da funkcija koepiskopa že stoletja ne obstaja več, da Kairo ni v Armeniji (itd.). Rokopisi resda govorijo o nenavadnem, komičnem pridigarju, a večino prigod si je koepiskop kratkoma-lo izmislil, ker jih v rokopisih ni. Še najbolj škodljive pa so tiste izmišljotine, ki zadevajo katoliški nauk; v naši veri pa bi ne bile sporne (prav tam: 904), pripominja Anglež.

Rokopis, ki se je pojavil kar naenkrat, je dvojni maneuver. Egipčovski rokopis in armensko-kairskega koepiskopa lahko vidimo kot strategijo, katere eksplisitnost je prevelika, da ne bi prepoznali hiperteksta in avtorjeve želje, da ga prepoznamo: Benengeliya, zvežčičev in prevajalca. Tako kot se je Isla v predgovoru branil verodostojnosti, pa tudi zgodovinske resnice, je zdaj naposled razkril, kako mu je uspevalo neženirano skomigovati z rameni,

čeprav bi bili od njega pričakovali nasprotno: (samo) sledil je rokopisu. Zdaj pa se je distanca podvojila: ne le da zgodba ni njegova in si je dovolil spodkopavati verodostojnost junaka. Tudi če je obstajala možnost, da je rokopis avtentičen, zdaj zagotovo vemo, da ni – saj si je episkop sproti izmišljeval. V Islovem primeru še toliko bolj velja, na kar je opozorila Gordana Slabinac: avtor(ji) rokopisa *pa tudi* šarlatanski prevajalec sta pripadnika narodov, ki jim je prirojena romaneskna lažnivost (1998: 39). Že Huet je pisal o orientalskem izvoru romana; Isla pa celo sam pripominja, da za Španijo velja podobno.^{208 209}

Zares pomembna je zato – kot korelat »Predgovoru s šlemom« – profesorjeva razlaga prevare, ki naposled dopolni in sklene vprašanja o literarnih predpisih in normah, češ, *Frater Gerundio* ni ne resničen ne verodostojen, ampak Španci konec koncev slovimo po fikcijski prozornosti.

Gospod župnik, moram vam tisočkrat čestitati in tisočkrat izreči sožalje. Čestitke zato, ker ste napisali delo, ki mu v njegovi zvrsti ni para; vsaj mu ga, pri vsem, kar sem prebral, ne najdem, in nisem prebral malo. Sožalje pa zato, ker ste misleč, v dobri veri, da pišete po točni, resnični, dejanski in resnici zvesti zgodbi (te odlike ji je vaše delo na vsak način vdihnili), zapravljali žar svojega uma z najbolj neresnično, lažnivo, izmišljeno in nezvesto pripovedjo, kar si jih človek lahko zamisli. Če bi jo bili, namesto *zgodba*, poimenovali *roman*, po moji sodbi nikdar še ni bilo napisane boljše, bolj šaljive in uporabnejše reči. Koristna bi bila tako za mnoge anglikanske kot tudi za mnoge katoliške pridigarje. A ker ste jo naslovili kot *zgodbo*, mi moja iskrenost ne dopušča, da bi vas zavajal, niti si tega ne zaslužita čast, ki mi je doletela po vaši zaslugi, in plemenito zaupanje, ki ste mi ga izkazali. Nobene zgodbe ni v njej, ker je en sam izmislek [*ficción*].

Señor cura, tengo que dar a vuestra merced mil enhorabuenas y mil pésames. Aquéllas, porque ha escrito vuestra merced una obra que en su

208 Pripomnimo, kako nikakor ni naključje, da prevaro odkrije ravno profesor iz Oxforda. Anglija je bila zgled razsvetljenstva – empirizma, racionalizma, verske strpnosti in demokracije –, Španija, ravno nasprotno.

209 Obenem je treba na tem mestu omeniti bakalavra Samsona Carrasca iz *Don Kibota*, natančneje, Kihotove pomisleke iz 3. poglavja drugega dela, potem ko je od Carrasca slišal, da njegova lastna zgodba kroži v obliki rokopisa, katerega avtor je Benengeli. »Ko pa bi bila resnica, da taka zgodba obstaja, tedaj mora kot zgodba o popotnem vitezu biti vzvišeno besedujoča, visokoletéča, odlična, veličastna in resnična. Ta misel ga je nekolikanj potolažila, vendar pa ga je užalostila ugotovitev, da je pisec zgodbe Maver, saj mu je bilo ime Cide, od Mavrov pa ni mogoče pričakovati nobene resnice, kajti vsi so sleparji, ponarejevalci in muhasti ljudje.« (Cervantes, 1973/III: 29)

línea dudo que tenga consonante; yo a lo menos no se le hallo en todo lo que he leído, y no ha sido poco. Estos, porque creyendo vuestra merced de buena fe que ha trabajado una historia exacta, verdadera, puntual y fiel (calidades que, cuanto es de su parte de vuestra merced, verdaderamente la asisten), ha gastado el calor intelectual en disponer la relación más falsa, más embustera, más fingida y más infiel que podía haber en humana fantasía. Si, como vuestra merced la llama *historia*, la llamara *novela*, en mi dictamen no se había escrito cosa mejor, ni de más gracia, ni de mayor utilidad. Tan provechosa sería para muchos de nuestros predicantes de la Iglesia Anglicana, como para muchos predicadores de la Romana; pero habiéndola vuestra merced intitulado *historia*, no me permite mi sinceridad engañarle, ni lo merecen las honras con que me ha favorecido y la noble confianza con que se ha fiado de mí. Nada tiene de historia, porque toda ella es una pura ficción. (Isla, 2015: 903)

»Zgodbo« gre tukaj razumeti kot »resnično« in hkrati kot »zgodovinsko zgodbo«: kot empirično resnico in, dobesedno, zgodovino, katere izraz je bila – po Aristotelu – proza. Tako kot je profesor obelodanil koepiskopovo šarlatanstvo, je namreč v nadaljevanju utemeljil tudi zgodovinsko problematičnost rokopisov: ti prekipevajo od anahronizmov in faktografskih netočnosti. Naposled pa je svetoval avtorju: ne glede na to, ali boste z objavljanjem knjige nadaljevali ali jo boste na tem mestu zaključili, spremenite naslov, ki naj se glasi:

ZGODBA, »KIBILAHKO BILA« O SLAVNEM PRIDIGARJU FRATRU GERUNDIU IZ CAMPAZASA

HISTORIA »QUE PUDO SER« DEL FAMOSO PREDICADOR FRAY GERUNDIO DE CAMPAZAS (prav tam: 910)

Ampak avtor se ob profesorjevi opazki udari po čelu: vse to sem vendar povedal že v predgovoru, »ko sem se izjasnil za očeta, mater, stvaritelja in stvarnika fratra Gerundia« / »protestando que yo era el padre, la madre, el hacedor y el criador de fray Gerundio« (prav tam).

V zvezi z vprašanjem romaneskne verodostojnosti Rodríguez Cepeda pri Islu opaža subverzijo kihotskega modela; Cervantes je avtentifikacijo iskal v sami romaneskni pripovedi – zato je uvedel topos najdenega rokopisa –, Isla pa je poskušal preko izmišljenega junaka, čigar izmišljenosti ni zanikal, v roman pripeljati zgodovinsko resničnost in tematizirati resnično družbeno problematiko. Od tod, tako Rodríguez Cepeda, problem kompozicije in predvsem dejstvo, da pripovedi zmanjka; zgodovinskost se je polastila romana, pričevanje je preraslo v pamflet, romaneskna forma se je izkazala za neučinkovito: »Islo je

zmanjkalo zgodbe, ker je ni bil več sposoben kontrolirati in ker ni znal razumeti distance med zgodbo in pripovedjo.« (2015: 39)²¹⁰

Toda vtis, da je nalašč zamolčal obstoj rokopisa, nato pa ga je izkoristil kot korelat predgovoru,²¹¹ je učinkovit prav zaradi nenadne distance – ki pa ne opisuje odnosa med zgodbo in pripovedjo, marveč je v svojem bistvu pripovedovalska in izvira iz avtorjevega »odskoka« od pripovedi: jaz (dvakrat, trikrat, štirikrat!) nimam nič s tem. Potem je poskusil pobegniti pri zadnjih vratih, stranski proizvod pobega pa je avtentifikacija, ki jo razberemo iz Angleževih besed – izmišljeno, a eksaktno, torej verodostojno delo: »kot da« resnična zgodba. Kontradikcija je pravzaprav smiselna in pisateljsko bistrournna.

Nenavsezadnje pa je treba povedati, da je oxfordski profesor (ki le ni zastoj profesor!) s svojim predlogom pravzaprav *ante litteram* parafraziral literarno-teoretsko opredelitev fikcije in njene verodostojnosti, pa tudi funkcije predgovora, ki to fikcijskost uprizarjajo in ji verodostojnost zagotavljajo. Iser (1974) je fikcijske svetove poimenoval »kot da svetovi«, Ingarden (1973) je literarno resničnost štel za »kvazi-resničnost«, Doležel (1990) je literarne svetove označil za »potencialne svetove«, takšni svetovi pa se, po Ecovemu mnenju (1994) »zajedajo« v empirični svet. Kaj je to pravzaprav drugega kot »zgodba, ki bi lahko bila« o fratru Gerundiu?

Resda princip anahronističnega osmišljanja ni nov; šele v sedmem poglavju nam Lazarček naposled osramočen razloži, na kaj se nanaša »caso«, dogodek, ki ga omenja v predgovoru in zaradi katerega sploh sklene v pismu popisati svojo življenjsko pot in jo hkrati upravičiti. Po tem principu deluje že tolikokrat omenjena opazka, da je Cervantes Kihotov očim, ne oče. Res je tudi, da bi kot vir oxfordskega profesorja lahko šteli bakalavra Samsona Carrasca iz *Don Kihota*, in v zgornji »definiciji« bi šlo prepoznati celo njegov poduk

210 To stališče je povsem vzporedno de Manovemu glede Rousseaujevega drugega predgovora; gl. 5.5.

211 V primeru *Nevarnih razmerij* lahko govorimo o podobnem, a občutno diskretnejšem korelatu, le da se ta vklaplja v logiko »Predgovora urednika«. Gospa de Rosemonde, ki pooseblja klasicistično krepost, je namreč zbrala pisma vseh vpletenih, kar potrjuje urednikove trditve o avtentičnosti korespondence. O tem priča vsebina samih pisem, npr. tistega, ki ji ga piše vitez Dancený: »Zdi se mi, gospa, da s tem, ko izročam te papirje vam, storim ljudem, katere zadevajo, enako uslugo, kakor če bi jih izročil njim samim« (Laclos, 1987: 512) / »Je crois, Madame, en vous confiant ces papiers, servir aussi bien les personnes qu'ils intéressent, qu'en les leur remettant à elles-mêmes« (Laclos, 2009: 460). Pa tudi opombe pod črto, ki jih je dodal omenjeni urednik: »V skrinjici so bila spravljena vsa pisma, ki so se tikala njene zveze z gospodom de Valmontom.« (Laclos, 1987: 503) / »Cette cassette contenait toutes les Lettres relatives à son aventure avec M. de Valmont.« (Laclos, 2009: 451)

Kihotu in Sanču: »Pesnik lahko pripoveduje ali opeva reči, ne, kakor so bile, temveč kakor naj bi bile, zgodovinopisec pa jih mora opisati, ne, kakor naj bi bile, temveč kakor so bile, ne da bi resnici kaj dodal ali odvil.« (Cervantes, 1973/III: 32) Toda Samson Carrasco je leta 1615 teoretiziral o pesništvu in zgodovinopisju, profesor iz Oxforda pa poldrugo stoletje kasneje to dihotomijo prezrcali na roman, prozno fikcijo, ki se tedaj artikulira kot literarna zvrst.

5.8 OPROŠČENI PLAGIATOR

Francisco de Tójar, tiskar iz Salamanke, je leta 1799 izdal epistolarni roman v dveh delih *Filozofinja iz ljubezni ali Pisma strastnih in krepostnih ljubimcev*. Prikazal je družbene konvencije svojega časa in njihove pritiske na posameznikovo zasebnost: obravnava namreč primer, v katerem starši otrokom prepovedo svobodno izbiro v ljubezni, s tem pa jih ne prikrajšajo le za osebno srečo, pač pa tudi za možnost, da bi ravnali naravno in iskreno. Protagonistka Adelaida, »filozofinja iz ljubezni«, se upira volji očeta, ki ji brani poroko z Durvalom, ker je ta meščanskega stanu, ona pa ga občuduje, ker je kreposten. Razpravam o družbeni (ne)enakosti je, sicer manj neposredno, dodano vprašanje emancipacije: ne le da so ključna ideološka vprašanja zaupana junakinji, ona je tista, ki prva izpove ljubezen. »Liberalizacija«, ki za tedanje razmere vendarle ni zanemarljiva, je sicer še vedno sila omejena, saj kot cilj in hkrati edino možnost predvideva poroko; Álvarez Barrientos dodaja, da omenjeni roman kljub vsemu kaže na nov tip modernosti, ki je vzpostavil tesnejšo povezanost med človekom in njegovo naravo (ter družbo) s tem, da posameznika in njegovo osebno svobodo jemlje za gonilo družbe (2007: 65). Roman je doživel nesluten uspeh in bil dvakrat ponatisnjen, leta 1805 v Barceloni in leta 1814 v Salamanki, Tójarju pa je povzročil nemalo težav z inkvizicijo.²¹² Vse od izida je sicer veljal za priredbo Rousseaujeve *Julije ali Nove Heloize*, katere sledovi so v *Filozofinji* zlahka razberljivi, čeprav niti v drugi polovici 20. stoletja literarna zgodovina ni odrekla Tójarju vsaj določene mere izviranosti. Russel P. Sebold, denimo, je Tójarja označil za tako velikega ljubitelja in poznavalca francoskih romanov, da je naposled še sam objavil romaneskno delo z naslovom *Filozofinja iz ljubezni*, »v katerem najbrž posnema francoske filozofske zgodbe svoje dobe (ali pa ga je napisal sam Tójar?), oziroma gre morda prevod brez navedbe avtorja« (Sebold, 1970: 198). Šele leta 1995 je Joaquín Álvarez Barrientos

212 Na kratko jih popisuje Alcalá Galiano (1969: 27).

odkril, da je *Filozofinja* zares kratkomalo prevod anonimnega²¹³ francoskega romana z istim naslovom, ki je izšel leta 1765 v Parizu.

Obstoječe maloštevilne študije o tem romanu tako rekoč povsem zaobidejo njegov predgovor pa tudi vprašanje avtorstva tega predgovora. Edgar Allison Peers ga v študiji o španski romantiki omeni kot »zanimivo pričevanje o spremembi bralskega okusa« (1973: 57), njegovo avtorstvo pa pripiše (pač) avtorju, torej Tójarju, kajti kot rečeno je Álvarez Barrientos provenienco romana popisal šele v spremni študiji k prvi komentirani izdaji *Filozofinje*.²¹⁴ A tudi Álvarez Barrientos avtorstva predgovora ni ne omenil ne problematiziral, to je storil zgolj v študiji o španski književnosti 18. stoletja, kjer pa je predgovor, za razliko od romana, pripisal Tójarju: »Na ta način, zahvaljujoč ljubezni, Adelaida postane prestopnica, ki se postavi po robu družbeni strukturi, kajti vrh vsega je ona tista, ki v ljubezni vselej prevzame pobudo, sploh pa je ubogemu Durvalu ona izpovedala ljubezen. To misel razvije Tójar v *svojem*²¹⁵ predgovoru.« (Álvarez Barrientos, Carnero, Pérez López, 1995: 975)

Najprej je treba pojasniti, da (niti) avtorski predgovor ni Tójarjevo delo. Arhivski izvod francoskega romana, ki ga je Tójar objavil pod svojim imenom, razkriva, da je tudi celotni predgovor le prevod izvirnega predgovora, spremenjen je samo naslov: »Opozorilo urednika« je zamenjala oznaka »Predgovor«. Za primerjavo ob prevodu navajam tako francoski izvirnik kot Tójarjev prevod:

Opozorilo urednika (fr.) / Predgovor (šp.)

Zanimanje za romane je tako vsesplošno, da so tovrstna dela postala nekaj nujno potrebnega, in avtorji so prevzeli odgovornost, da zabavajo bralce s tovrstnimi pisanjemi, ki jim morajo slediti vedno nova. Francoška lahkotnost ne trpi, da bi ji odtegnili vir užitka.

Avis de l'éditeur

Le goût pour les romans est si universellement répandu, que ce genre d'Ouvrage est devenu une espece nécessaire ; & les Auteurs ont contracté envers le Public, l'obligation de l'amuser par ces sortes de

213 Roman so sicer pripisovali Claire-Marie Mazarelli, markizi Vieuville de Saint-Chamond, pa tudi Restifu de La Bretonnu. A najverjetnejši – ali vsaj največkrat omenjeni – avtor je, če sodimo po bibliografskem slovarju *La France littéraire*, neki odvetnik Gatrey, je mnenja Álvarez Barrientos (2007: 48–49).

214 Sam citiram posodobljeni ponatis te komentirane izdaje in spremne študije, ki je izšel leta 2007.

215 Kurziva je moja.

productions, & de les renouveler fréquemment. La légèreté françoise ne souffre pas qu'on la laisse manquer d'un objet qui contribue à ses plaisirs. (*La Philosophe*, 1765: i)

Prólogo

Está tan generalmente esparcido el gusto de los romances, que este género de obras se ha hecho una especie necesaria, y los autores han contraído hacia el público la obligación de divertirlo con esta clase de producciones y de renovarlas con frecuencia. La ligereza francesa no sufre que la falte un objeto que contribuye a sus placeres. (Tójar, 1995: 81)

Ob podrobnejšem pregledu se prevod romana iz francoščine v španščino izkaže za zelo zvestega, sploh za tisti čas; Álvarez Barrientos sicer opaža pretirano rabo galicizmov in nekaj bodisi pretiranih poudarkov bodisi poenostavitev v samem tonu pisem (2007: 63).

Nujno pa je poudariti očitno in povsem faktografsko spremembo, ki si jo je dovolil Tójar: »odstranil« je figuro urednika, ko je ustaljeno »Opozorilo urednika« nadomestil preprosto s »Predgovorom«. Kljub vsem popisanim funkcijam psevdouredniškega predgovora ta zamenjava, bolj kot da bi kazala na prilastitev tujega dela, priča o spretnosti in namenu (naklepu?) Tójarja ob hoji po tankem ledu, kjer se v romanu 18. stoletja srečujejo figure avtorja, urednika in prevajalca. Doslej je namreč že popolnoma jasno, zakaj ugibanja in dvomnja v zvezi z (domnevnim) avtorstvom pisemskega romana in predgovora niso nič neobičajnega.

Za začetek se lahko povrnemo k osnovni, terminološko začrtani ločnici med »romance« in »novel«: parafrazo Williama Congreva in Clare Reeve v španski književnosti najdemo pri Joséju Luisu Munárrizu (1798), ki je tudi kot prvi uporabil njuno dihotomijo *romance-novel*: »Sijajni junaški [starinski] roman [*romance*] se je iztekel v domačni roman [*novela familiar*]« (v: Álvarez Barrientos, 1991: 369).²¹⁶ Prav to razlikovanje najdemo v predgovoru k *Filozofinji*, v katerem razmislek o romanu ne umanjka; prologist, ki preleti zgodovino epistolarnega žanra, tuje vplive in recepcijo, precej prostora nameni »staremu« romanu, *romance*, predvsem španskemu viteškemu romanu, za primer »slabege« romana pa postavi *L'Astrée* Honoréja d'Urféja, zato da bi poudaril spremembo bralskega okusa v 18. stoletju:

216 »El romance heroico y magnífico vino a parar en la novela familiar.« Izraz *romance* se sicer tukaj nanaša na viteški roman.

Bralski okus se je počasi naveličal Junakov, ki umirajo od ljubezni, od sreče oživijo, po dvajset let vzdihujejo in si izpovedo ljubezen ob žuborenju Lignona.

Llegó ya el gusto cansarse de ver morir de amor a Héroes, resucitar por el placer, suspirar veinte años, y contar su amorosa pasión a los ecos de las márgenes de Liñón. (Tójar, 2007: 82)

Od slavospeva pisemskemu romanu, žanru, ki je po njegovih opažanjih prišel v modo zato, ker »Bralcu na živahnejši način tudi naslika dogodke, o katerih mu pripoveduje«, preide k opažanju, ki se zelo točno sklada z razliko med *romance* in *novel*:

S tem pa ne mislim na zgodbe o čarovnicah, duhovih, itd., kakršne poraja prekipevajoča, zasanjana domišljija: njihov primanjkljaj verodostojnosti je dober samo zato, da jim lahko odrečemo hvalo, ki si je ne zaslužijo. Vsi si želijo razvedrila, ampak naj bo to vsaj na videz resnično.

No hablo aquí de estos cuentos de encantadoras, de genios, etc., frutos de una imaginación encendida y fantástica: el defecto de verosimilitud basta solamente para rehusarles un homenaje que no merecen. Todos desean que se les distraiga, pero que sea a lo menos con una apariencia de verdad. (Tójar, 2007: 82)

Čeprav je Tójar napisal (»napisal«) roman »po novem«, *novel*, razsvetljenski roman, pa francoski izraz *roman* v španščino vselej prevaja kot *romance*. In resnično se je bolj kot pri terminologiji, ki – še posebej v Španiji – močno variira, treba posvetiti naravnosti, verodostojnosti in sposobnosti zavajanja, ki jih je »modernemu« romanu pripisala Clara Reeve (1930) in ki so v najširšem smislu razberljive iz celotnega korpusa romanov v tej študiji, saj se vsi predstavljajo kot dnevniki, korespondence, najdeni rokopisi ipd., torej pod krinko verodostojnosti, o čemer sem že izčrpno pisal. Tudi Tójar namreč pravi: »Roman, ki vam ga predstavljam, ni roman: je zgodba, in to resnična zgodba.« / »El romance que yo presento, no es un romance: es una historia, y una historia verdadera.« (2007: 85)

V skladu z Genettovo tipologijo je predgovor k *Filozofinji* tajitveni avtentično avtorski oziroma psevdolografski predgovor in mu tudi po funkcionalni podobi precej točno ustreza. A izmed vseh funkcij bi želel poudariti eno in po njeni zaslugi je Tójarjevo delo svojevrsten unikum v zgodovini književnosti. Genette je med drugim dejal, da v psevdolografskem predgovoru ne zadošča izjasnitev »Jaz nisem avtor te knjige«, pač pa mora tak predgovor prepričljivo izgraditi fikcijo, ki bo v smislu »kot-da sveta« posnemala »resen« avtorski predgovor.

Predgovor k *Filozofnji* kot tajitvenega in posledično fikcijskega lahko »diagnosticiramo« na podlagi naslednjih vrstic:

Roman, ki vam ga predstavljam, ni roman: je zgodba, in to resnična zgodba. Ampak kaj je Bralcu to sploh mar, pod pogojem, da mu bo vzbudil domišljijo in mu zdramil srce? On me ne bo spraševal, ali je delo resnično ali izmišljeno, in zgolj za lastno zadovoljstvo bom priznal naslednje: Durval je zapisal svojo zgodbo in po vrsti uredil pisma, ki jo sestavljajo, vrzeli pa zapolnil z zgodbeno razlago, ki zlasti povezuje pripetljaje s pismi.

El romance que yo presento no es un romance: es una historia, y una historia verdadera. Pero, ¿qué importa al Lector, con tal que yo divierta su imaginación, y que interese su corazón? Él no me pregunta si mi obra es real o fingida, y solo para satisfacción mía hago esta confesión: Durval había escrito su historia y puesto en orden las cartas que la componían; llenando el intervalo por una exposición histórica que enlazaba más bien los acontecimientos y las cartas. (Tójar, 2007: 85-86)

Tudi ta primer bi ustrežal pogledu na predgovor kot okvirno pripoved, ki kot ekstradiegetični okvir oklepa fabulo v pismih. Diegetično pripoved tvori ljubezenska zgodba med Adelaido in Durvalom, ekstradietegična pa ima dva zgodbena vira: prvi so Durvalovi posegi v rokopis, drugi pa so tisti, ki si jih je kot edine dovolil avtor pod krinko psevdourednika:

Smiselno se mi je zdelo odstraniti vse tisto, kar je napisal [Durval], saj se vse ponovi tudi v pismih in zato kvečjemu omaje zaplet in jemlje zanimanje; zato je objavljam zgolj pisma.

He tenido por conveniente separar todo lo que [Durval] había escrito, por hallarlo repetido en ellas, no sirviendo más que para debilitar la intriga y el interés, y por lo mismo doy las cartas solas. (Tójar, 2007: 86)

Topos najdenega rokopisa je uporabljen povsem antologijsko, zahvaljujoč posegom in »kontraposegom« v rokopis je izpolnjen tudi manever, ki ga za nujnega šteje Christian Angelet: da bi topos deloval učinkovito in upravičeno, mora obstajati vez med romanesknim besedilom in predgovorom, saj bi bil slednji v nasprotnem primeru videti samo prislonjen k romanu (1990: 171). Nenazadnje pa izpolnjuje tudi kriterij permeabilnosti, ki jo predpostavlja Porqueras Mayo, kajti navzema se moralnih dimenzij romana, pred katerim stoji. Če namreč prologist omenja roman *L'Astrée* kot slab zgled, je Rousseaujeva *Julija*, na katero se pogosto sklicuje, vsekakor vzoren primer. Resda ne čisto v vseh pogledih, pravi: Rousseau je že imel prav, ko je branje *Nové Héloïse* odsvetoval nedolžnim dekletom,

kajti njihova srca bi zlahka vpeljala v zmoto; toda čisto vsem romanom le ni prav izrekat anateme, nekateri si branje zaslužijo, saj so Bralcem uporabni.

porque el error se insinuaría fácilmente en su corazón; pero no debe pronunciar anatema contra todos los romances; hay algunos que merecen leerse, porque son útiles a los Lectores. (Tójar, 2007: 85)

In med te zadnje se prišteva tudi njegov roman. V predgovoru natanko v ta namen povzame srečni konec, v katerem se razum naposled ukloni ali celo ukroji po naravnem občutju, saj Adelaidin oče naposled le privoli v poroku. Za razliko od Rousseauja, ki ne odstopa od dvoumnosti:

Nedolžno dekle nikoli ni bralo romanov, temu romanu pa sem dal dovolj jasen naslov, da takoj, ko ga odpreš, že veš, kaj lahko pričakuješ. Dekle, ki si bo kljub naslovu drznilo prebrati eno samo stran, je že izgubljenka; svoje pogube pa naj nikar ne pripisuje tej knjigi; zlo je bilo opravljeno že prej. Če je že začela, naj bere do konca: ničesar več ne tvega. (2008: 56)

Jamais fille chaste n'a lu de romans, et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue; mais qu'elle n'impute point sa perte à ce livre, le mal était fait d'avance. Puisqu'elle a commencé, qu'elle achève de lire: elle n'a plus rien à risquer. (1967: 4)

pa je prologist v *Filozofnji iz ljubezni* mnogo naivnejši,²¹⁷ toda asertiven in celo didaktičen:

Na vsak način bi bilo torej nepravilno mladim prepovedovati branje, kajti ni je reči, ki bi k izoblikovanju okusa in razsvetljenju duha pripomogla bolj kot to, da jim pokažemo z razumom skladna načela. Četudi počno slábo, slednje ni v njih, pač pa v nas. Tista, ki se pusti zapeljati ljubezenskemu romanu, bi se bila pustila zapeljati tudi ob nežni izpovedi ljubimca.

De cualquier modo sería pues injusto prohibir la lectura a las jóvenes; porque no hay cosa más a propósito para formar el gusto, e ilustrar el espíritu, que enseñarle máximas conformes a la razón. El mal que hacen no está en ellos, está en nosotros. La que se deja seducir por la lectura de un romance amoroso, lo hubiera sido por una declaración tierna de su amante. (Tójar, 2007: 85)

217 Ta naivnost pa na vsak način je blizu Rousseaujevi misli: človek je v osnovi dober, pokvari ga družba. Rousseaujevi misli je celo bliže kot Rousseau sam v svojem predgovoru.

Prologist torej iskreno in neposredno priporoča branje ter poudarja, da književnost vendarle ne more vplivati na tista dejanja, ki preprosto sledijo naravnemu: »Vse izvira iz naravnih teženj, in umetnost v ničemer ne pripomore« / »La disposición natural lo hace todo, y el arte en nada contribuye« (Tójar, 2007: 85). Odsotnost vsakršne pretanjene rousseaujevske ironije postane še očitnejša v bolj doktrinalnih pasusih, natanko tistih, ki konec koncev osmišljajo mesto romana *Filozofinja iz ljubezni* v zgodovini španske književnosti ali vsaj kulturne zgodovine, čeravno si je pot med špansko bralstvo utrla pod pretvezo. Ko pomislimo na reakcionarno in globoko katoliško Španijo, ki se je pozno in počasi pridružila toku razsvetljenske misli, je pač treba upoštevati in posebej izpostaviti izpričano priljubljenost romana, v katerega predgovoru je zapisano:

Da se mlado dekle zna hrabro zoperstaviti prepričanjem, ki jih je večini ljudi vcepil sram, in da je ona tista, ki svojemu dragemu prva izpove ljubezen, je nekaj zares izjemnega; ne vem pa, od kod začudenje niti čemu tolikšna skrb. Zakaj naj bi bila takšna izpoved ženske, ki ljubi, kaj bolj nespodobna, kot če bi prišla od moškega?

Una joven que sabe sobreponerse con intrepidez a las ideas, que el común de las gentes tiene introducidas por el pudor, y que es la primera en comunicar a su amante su pasión, presenta una situación muy extraordinaria; no sé de dónde nace la sorpresa, ni de dónde trae origen esta preocupación. ¿Por qué pues debe haber mayor inconveniente en una declaración semejante en una mujer que ama, que de parte de un hombre? (Tójar, 2007: 87)

Idejna podstat *Filozofinje* se vsekakor ujema s tisto, ko jo razberemo iz predgovora. Ta bi bil po Porquerasu Mayu doktrinalni, pa tudi predpisni oziroma normativni, zato ker »teoretizira« o romanu in recepciji, ter afektivni, ker zelo odkrito vzpostavlja dialog z bralcem.

Tako strukturno-funkcionalno kot tudi retorično ga lahko povežemo s klasičnim izvornim predgovorom. A čeprav v njegovem izvrševanju vseh tradicionalno pripisanih vlog zaznamo kanec ironije, ga ta še ne dela za fikcijskega, kar tajitveni predgovor vedno je. Njegova fikcijskost je pogojena z eno samo okoliščino, in sicer z lažnim pripisovanjem avtorstva. Tudi Genette opozarja, da v taisti fikcijski simulaciji resnični avtor zmeraj lahko pove tudi reči, ki jih misli čisto resno (1987: 282). Popolnoma resni zagovor razuma in občutja tako niti najmanj ne spremeni načina, kako se predstavljata roman *Filozofinja iz ljubezni* in njegov predgovor, v katerem avtor (najsí bo to anonimni avtor francoskega izvirnika ali Tójar kot prevajalski plagiator) daje vedeti: to ni roman in jaz nisem njegov avtor.

Razlikovanje med resničnim francoskim avtorjem in Tójarjem naratološko gledano doslej sploh ni bilo bistveno; ne v smislu resničnih oseb iz mesa in krvi ne v smislu implicitnih avtorjev. A če nanju pogledamo v funkciji prologistov, je razlika pravzaprav epohalna; v njej tiči poanta tega poglavja.

Besedo »plagiator« bi bil moral najbrž zapisati med navednicami, kajti koncepti avtorstva, izvirnosti in prevoda so bili v 18. stoletju, kot sem v prejšnjih poglavjih omenil na več mestih, malenkost drugačni kot danes: umetniško, etično in pravno gledano. Lawrence Venuti je analiziral serijo pravnih sporov v razsvetljenski Angliji in dokazal, da je zakonodaja s področja avtorskih pravic, sprejeta v začetku 18. stoletja, resda ščitila avtorje v odnosu do založnikov in knjigotržcev, a je kljub temu »priznavala prevod kot neodvisno delo, ki ni kršilo avtorskih pravic avtorja izvirnika« (1998: 55). Tudi Helen Mary McMurrin je prevajalske prakse v 18. stoletju strnila pod zgovornim naslovom »Taking Liberties« (2010: 72–98); pogosto so sumljive, ugotavlja, a treba jih je razumeti v okviru drugačnega pojmovanja izvirnosti, katere »rojstvo« Roland Mortier (1983) postavlja natanko v čas razsvetljenstva. Za španski prostor je merodajna študija Inmaculade Urzainqui (1991: 624), ki je sistematizirala omenjene sumljive prakse, a med njimi nikakor ni navedla kratko malo prisvajanja, torej objave prevoda, kot da gre za izvirnik – kar je naredil Tójar –, čeprav v danem obdobju to ne bi bilo nezakonito. Ob tem velja dodati, da je Tójar »dal na svetlo« tudi Saint-Lambertove *Moralne zgodbe* (2002). On sam je dopisal predgovor, v katerem pa je, četudi ni prevzel odgovornosti za prevod, vendarle navedel, da gre za prevod, in dodal ime avtorja izvirnika. Zato je v primeru *Filozofinje iz ljubezni* pač treba vztrajati pri njegovi »neiskrenosti«, kar zadeva resnično avtorstvo romanesknega besedila; čemur pritruje Álvarez Barrientos v komentirani izdaji (2007: 21).

Španski literarni zgodovinar je na temo, posplošno rečeno, prisvajanja napisal za španski prostor ključno študijo z naslovom *Zločini v pisanju* (*El crimen de la escritura*, 2014). Pri raziskovanju z avtorstvom povezanih vprašanj razvije misel, ki bi jo zlahka aplicirali na leposlovje, četudi temelji izključno na zgodovinopisju. Jacinto Segura je leta 1733 objavil delo, ki ga je predstavil kot didaktično, namenjeno bodočim zgodovinarjem, v njem pa eno poglavje posvetil tako imenovanemu »negativnemu argumentu« [*argumento negativo*], kritičnemu instrumentu, ki so se ga po novem posluževali zgodovinarji 18. stoletja. S prihodom Borbonov na španski prestol je namreč sklicevanje na zgodovino dobilo izrazito politično konotacijo, kar je, logično, pripeljalo tudi do mnogo bolj kritičnega branja zgodovinopisnih besedil.

Negativni argument je molk oziroma odsotnost pričevanj v knjigah, spominih in drugih dokumentih, ki so nastali istočasno ali pa po domnevem datumu »odkritja«. Če je molk absoluten, se prelevi v dokaz za poneverbo na strani tistega, ki je prispeval novico; če je relatičen, če torej obstaja nekaj referenc, potem je njegovo vrednost treba pretehtati. (Álvarez Barrientos, 2014: 71)

V predgovoru k *Filozofinji* – in nasploh v celotni knjigi – je Tójar odstranil kakršenkoli sklic na francoski izvirnik. Nenazadnje pa je določen »naklep« razviden že iz zamenjave »Opozorila urednika« s »Predgovorom«, še toliko bolj pa zato, ker se istočasno vendarle je poslužil ene izmed utečenih, skoraj »kanonsko pripoznanih« (Álvarez Barrientos, 2014: 113) strategij, ki ustvarjajo dvoumje in delujejo kot »ironični indic potvorbe« (prav tam: 112) oziroma so v službi, po Genettu, »oficijne fikcije«: med naslov, *Filozofinja iz ljubezni ali Pisma strastnih in krepostnih ljubimcev*, ter svoje ime je namreč dopisal (!) »las da a luz«, »na svetlo jih daje«, kar je, če upoštevamo nujo ustvarjanja verodostojnosti v pisemskem romanu, zelo konvencionaliziran, a nedvoumen namig na »najdeni rokopis«.

Glede na vse zgoraj opisano lahko ugotovimo, da je prišlo do steka dveh vrst okoliščin. Prve so stvar empiričnega, resničnega sveta: Tójarjeva prisvojitve avtorstva in objava prevoda, kot da gre za izvirnik. Druge, ki so predmet vsebine predgovora in njegovih funkcij, pa izvirajo iz fikcijskega sveta, v katerem je resnično, kot že tolikokrat povedano, nadomeščeno z verodostojnim. Na temo »zločina v pisanju« je Álvarez Barrientos posvaril, da je »iskanje orodij, ki služijo spoznavanju resnice, v rokah znanosti in zgodovine, ne v rokah književnosti – tej vlada fikcija –, ki pa kljub vsemu je vpeta v to iskanje preko orodij, s katerimi razpolaga filologija« (2014: 73). Preplet in vpetost, ki ju omenja, se shematično odražata v predgovoru kot pragu med empiričnim in fikcijskim svetom, v predgovoru kot pragmatično in strateško privilegiranem »predelu« literarnega dela, in ravno z orodji filologije sem zgoraj, kot že v prejšnjih poglavjih, pokazal, da predgovor k *Filozofinji* ustreza vsem zahtevam in vsem funkcijam »klasičnega« psevdouredniškega predgovora, ki se je, iz znanih razlogov, konvencionaliziral v razsvetljenskem romanu in še posebej v pisemskem žanru.

A zaradi izjemnega steka literarnih in zunajliterarnih okoliščin je v Tójarjevem primeru nastal sijajen oksimoron. Na naslovnici prve izdaje in obeh ponatisov lahko preberemo:

Filozofinja iz ljubezni ali Pisma strastnih in krepostnih ljubimcev. Na svetlo jih daje g. Francisco de Tózar²¹⁸

La filósofa por amor, ó, Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos. Las dá á luz D. Francisco de Tózar (Tójar, 1799: 1)

kar je ob upoštevanju konteksta, pripovednih strategih in vsega doslej povedanega nemogoče interpretirati drugače kot naslovnici Rousseaujeve *Julije* ali Laclosovih *Nevarnih razmerij*:

Julija ali Nova Heloiza. Pisma dveh ljubimcev iz vasice ob vznožju Alp, ki jih je zbral in objavil Jean-Jacques Rousseau²¹⁹

Julie ou La Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau (Rousseau, 1967)

Nevarna razmerja ali Pisma, ki jih je g. C... de L... zbral v neki družbi in objavil v pouk nekaterim drugim ljudem (Laclos, 1987: 51)

Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres par M. C... de L... (Laclos, 1972: 23)

Lahko bi rekli, da tovrstna uvodna opozorila in izjave v književnosti, in tudi v uprizoritvenih umetnostih, dandanes poznajo dvoje skrajnosti. Prva je seveda metafikcijska in kot takšna nespregledljivo parodična, omenil pa sem jo že v enem izmed prejšnjih poglavij: »Rokopis, seveda« (Umberto Eco, *Ime rože*). Druga pa je diametralno nasprotna, saj ima na taistem problematičnem in privilegiranim paratekstualnem predelu (jezikovne ali filmske) umetnine popolnoma resne, pravne učinke: »Osebe in dogodki v tem romanu/filmu/seriji so plod domišljije. Vsakršna podobnost z resničnimi osebami in dogodki je zgolj naključje.«

Doslej videni primeri so nam pokazali, da sta predstavljanje avtorja kot »zgolj urednika« rokopisa ter implicitno ali eksplicitno zanikanje avtorstva strategiji, katerih poglavitni cilj je bil v 18. stoletju ustvariti učinek verodostojnosti in realizma. To je literarna laž, uradni fikcija, avtorski pomežik, ki se ga ne zdi vredno razgaljati, saj sodi k fikcijski pogodbi. Ta bo bralca obvarovala pred tem, da bi fikcijsko besedilo bral kot zgodovinopisno ali biografsko, torej kot resnično. A »predmet fikcijske pogodbe« – če vztrajam pri pravni terminologiji

218 Gre zgolj za starejši zapis glasu /h/, ki v sodobni španščini v danem primeru terja zapis »j«.

219 V slovenski izdaji podnaslov manjka.

– je vendarle *pripoved*, ki sega od najdbe rokopisa pa do zgodbe, ki jo bomo brali v romanu. Po že omenjeni Versinijevi ugotovitvi je »formula« avtentifikacije, ki jo omogoča topos najdenega rokopisa, dvojna: najprej je verodostojnost treba vdihniti najdeni korespondenci, nato pa še dejstvom, o katerih beremo v njej (1979: 52). V Tójarjevem primeru pa je pripovedna, torej literarna, strategija, ki je razberljiva iz predgovora ter jo je on skupaj s predgovorom in romanom zvesto prevedel v španščino, dosegla učinek ne le v fikcijskem, marveč tudi v zunajliterarnem, empiričnem svetu.

Da smo si na jasnem. Kljub odkritju, da obstaja francoski izvirnik in da si je Tójar potemtakem – vsaj po današnji zakonodaji – prisvojil tuje delo, ki ga je prevedel in objavil, kot da je njegovo, bi mu le težka očitali krajo intelektualne lastnine oziroma plagiatorstvo. Na desetih straneh je namreč nedvoumno pojasnil, da *ni* avtor dela, ki ga objavlja. Iz precej drugačnih kontekstualnih razlogov, ki pa imajo enake posledice, dvesto let kasneje ne moremo drugega, kot da mu pritrdimo.

6

Človek kot romaneskna pretveza

Romani »brez rokopisa« so dediči pikaresknega in predhodniki vzgojnega romana; Malandain je prvoosebne protagoniste poimenoval za »brate in sestre« Gila Blasa (1995: 165) in kot kompozicijski ključ omenil tri pripovedne instance. Prvoosebna romaneskna (diegetična) pripoved je v rokah naivnega, dobrodušnega junaka. Aktorialni predgovor je pripoved zdaj že zrelega pripovedovalca: iz distance vejeta modrost in (zato) včasih ironija. Najbolj zunanja instanca, ki ji prav ta, popolna »zunanost« podeljuje brezprizivno avtoriteto, a hkrati tudi dopušča satiričnost, pa je avtor v avtorskem predgovoru, najsi bo ta prevzemalne ali tajitvene narave. Mesto avtorja v tej triadi izpostavlja tudi Co-uturier, ki meni, da si avtor v paratekstih prizadeva za nepremostljivo distanco med seboj, »svojim« pripovedovalcem in osebami ter nenazadnje bralcem, vendar pa mu večinoma ne uspe drugega kot izraziti lastno zadrego v zvezi s tem (1995: 70).

Pikareskni roman zaznamujejo epizodičnost, avtobiografskost, prvoosebnost in razvojna pot protagonista, od vzporednih (pod)zvrsti, zlasti vzgojnega romana – ki je praviloma buržoazen in tudi konformističen –, pa ga ločujejo družbene in značajske lastnosti *pícaro*, na prvem mestu njegov odnos do družbe. *Pícaro* prihaja s socialnega dna in se ne poskuša prilagoditi ali sprejeti (družbenotvornih) vrednot, marveč jih zavrača in kritizira. Resda je satirični hiperkriticizem lahko tudi razsvetljski, a pod pogojem, da je humanistično naravnano. Toda v pikareski preraste v absurd, *pícaro* je antijunak, njegovo življenjsko vodilo pa je znajti se in preživeti v sovražnem svetu, kjer ne sme zaupati nikomur. Vse pripovedne sestavine pikareske služijo ali razlagi ali sprotne upravičevanju *pícarove* situacije in njegovega ravnanja; od tod tudi apologetskost predgovora.

Pri dedičih pikareske, ki so hkrati predhodniki vzgojnega romana, pa se zgodi ravno obratno: roman v resnici pripoveduje o razvoju *pícaro* v razsvetljenskega človeka. V pikaresknem romanu vsako epizodo spremlja tudi nauk, ki je praviloma enoten: kako se znajti *še bolje*. Moralistična nota je, če že, vselej mračna in ima pogosto teološko ozadje. Guzmána de Alfaracheja, denimo, je doletela pravična kazen in svojo zgodbo pripoveduje na galeji, kar Alemán v uvodnem pojasnilu izrecno postavlja za nauk: »In ni neprimerno niti neumestno, če za začetek napišem kakšno doktrino« (Alemán, 1997: 113). García de Paredes (1972) v Alemánovi rabi pikareskne forme vidi didaktične in religiozne razloge, medtem ko se je Lizardi okvira poslužil z mislijo na filozofsko in socialno reformo. Tudi Quevedov *Lopov* se konča, ko se Pablos na begu pred roko pravice vkrca za Ameriko in se sprašuje, ali mu bo na drugi celini in v drugačnem svetu kaj bolje, vendar kataforično doda: »In šlo mi je na slabše, kot bo Vaša Milost videla v drugem delu, kajti nikdar ne izboljša svojega stanu, kdor le spremeni bivališče, ne pa tudi življenja in navad.« (Quevedo, 1990: 308)

Distanca je v pisemskih romanih povezana z vprašanjem verodostojnosti fikcije in izhaja iz vmesnega fikcijskega sveta; kompozicija »nepisemskih« razsvetljenskih romanov pa sloni na človeku kot posamezniku. Če je vir pretveze prvih vendarle predmet, predloga, protobesedilo, je pričakovati, da bo v drugih njen vir povezan z osebo ali, konec koncev in povsem tehnično gledano, s pripovedno instanco.

6.1 AVTORSKA AVTORITETA IN ČLOVEK RAZSVETLJENSTVA

Pravo razsvetljsko antologijskost je mogoče pripisati romanu, ki ga v korpus vključujem, čeprav ni španski (ali francoski), temveč mehiški in velja za prvi hispanoameriški roman, v pripovedništvo 18. stoletja pa sodi v vseh pogledih razen po letnici objave: *El Periquillo Sarniento* Joséja Joaquína Fernández de Lizardija.

Kot kronološko referenco za začetek »nešpanske« literature v Latinski Ameriki, ki išče svojo »ameriškost« in ustrezen literarni izraz zanjo, Pedraza Jiménez vidi izgon jezuitov leta 1767. Pod vplivom malo prej razglašene neodvisnosti Združenih držav bi šlo v tem primeru »ameriško« razumeti celo kot »razsvetljsko« in še posebej »predrevolucionarno«, kajti hispanoameriški literati 18. stoletja so, tako Pedraza Jiménez, »napol učitelji, napol konspiratorji« (2000: 712, 716). V Mehiki so sicer, z duhovnikom Miguelom

Hidalgom na čelu, ažurno brali Rousseauja, Diderota in Voltaira. Toda ideje francoskih enciklopedistov so prihajale v močno katoliško družbo v despotsko reformirani monarhiji; tudi Lizardijev laicizem je bil omejen na politično misel in je zrasel zgolj iz njegovih liberalnih in nacionalističnih prepričanj (Ruiz Barrionuevo, 2008: 41). Prav tako ne gre pozabiti, da težnja po novi podobi in literarnem izrazu med drugim predstavlja odpor zoper evropocentrični mit o »dobrem divjaku«, ki ga artikulira ravno razsvetljenstvo in zatem prevzame romantika.

El Periquillo Sarniento je izhajal po delih med letoma 1816 in 1817 in doživeljal uspeh *bestsellerja*. Prvoosebni pripovedovalec Periquillo Sarniento²²⁰ na smrtni postelji sklene zapisati svojo življenjsko zgodbo kot *exemplum contrarium* v poduk potomcem. Pikareskni roman služi kot žanrski okvir vzgoji razsvetljenskega človeka – dobra izobrazba, pošteno delo in zmernost so pot k osebni sreč(nost)i in družbenemu blagostanju – in (pred)revolucionarni misli, prikazuje pa tudi njuno specifičnost na ozemlju, kjer v izrazito neenakopravnih položajih sobivajo tri rase in ki se postopoma osvobajajo izpod kolonialne oblasti. Podoba tega prostora je – tako prej v očeh evropskih kolonizatorjev kakor kasneje v novonastalih republikah in celo v diktaturah 20. stoletja – znamenovala še ena tipično razsvetljenska tematika, ki jo literarizira Lizardi: Periquillo po brodolomu pristane na otoku Saucheofú, ki je antologijski primer utopije.²²¹ Pomemben vidik romana pa je satira kolonialne družbe: Periquillo srečuje tipske osebe vseh stanov in poklicev; kot pričevalec komentira in kritizira šege in navade ter iz svojih prigod izlušči moralni nauk. Včasih kritiko polaga na jezik drugim fiktivnim osebam, pogosto pa se zateka k izčrpnim moralnim digresijam. Lizardi je bil sicer novinar in je leta 1812, po sprejetju ustave v Cádiz, ki je uzakonila svobodo tiska, ustanovil za časnik *El Pensador Mexicano* in s tem imenom tudi podpisoval svoje prispevke. Tehnika opazovalca v njegovem romanu seveda napoveduje kostumbrizem.

Tisk predzadnjega, četrtega zvezka je cenzura prepovedala, ker avtor v njem neposredno obsoja suženjstvo in rasizem ter dvoličnost monarhične oblasti in njene glavne zaveznice, katoliške cerkve. Roman, katerega nastajanje sovпада

220 Njegovo pravo ime je Pedro Sarmiento; nadimek *Periquillo* (šp. papagajček) so mu nadeli v šoli, ker je nosil zeleno suknjo in rumene hlače, drobna sprememba priimka pa je nastala iz posmeha med sošolci, ko je dobil garje (šp. *sarna*; »garjav« je v evropski španščini *sarnoso*, v južnoameriški španščini – ali natančneje, v Gvatemali in Mehiki – pa *sarniento*). V dobesednem prevodu bi mu bilo ime »Garjavi Papagajček«.

221 Fernando Aínsa poudarja, da je imela ameriška celina vseskozi dve bistveni razsežnosti utopije, prostor in čas (1984: 25). O razsvetljenski utopiji v *Periquillo Sarnientu* gl. npr. Medrano Arce (1987), El-Kadi (2004) in Ramírez (2006).

s procesom osamosvajanja Mehike izpod španske krone (1810–1821), je tako v celoti izšel šele leta 1830, prva in druga izdaja pa sta ostali okrnjeni.

V njem je šest predgovorov,²²² ki ga formalno in tematsko povezujejo s temi tremi tradicijami oziroma zgledi ter tvorijo kompleksen predgovorni aparat. Prvi predgovor (I) je »Nujno opozorilo« (»Advertencia precisa«); dodan je k drugi izdaji. Njegov avtor je brez dvoma Lizardi sam (Ruiz Barrionuevo v Lizardi, 2008: 87), torej je avtentično avtorski. Drugi predgovor (II), pod katerim je podpisan »El Pensador« (Mislec), kar je bil Lizardijev psevdonim, je tajitveni avtentično avtorski oziroma psevdoalografski. Tretji (III) je Periquillev, torej fiktivno aktorialni. V četrtem predgovoru (IV), ki dopolnjuje predgovora (II) in (III), se avtor razglasi za Periquillevega prijatelja, ki zgolj popravlja, ureja in objavlja Periquillev rokopis, četudi jasno sliko o tem dobimo šele na koncu romana. Enako beremo v dialoškem petem predgovoru (V), zato sta (IV) in (V), tako kot (II), tajitvena avtentično avtorska oziroma psevdoalografska. Šesti predgovor (VI) je bodisi avtentično alografski in je zanj, tako kot za postumno izdajo romana, odgovorna (resnična) tretja oseba (urednik) bodisi apokrifno alografski in ga je Lizardi zapustil skupaj s cenzuriranim četrtem zvezkom.

»Nujno opozorilo« (I) je na prvi pogled informativne narave in le odraz zunaj-literarnih okoliščin ter ima prezentativno in defenzivno funkcijo, saj opominja, kako nujno je imeti v mislih, da je bilo delo napisano in izdano v obdobju cenzure in inkvizicije pod špansko nadvlado ter da je avtor pri oblasteh padel v nemilost:

Treba je imeti v mislih, da je bilo to delo napisano in natisnjeno leta 1816, pod špansko vladavino, ko je bil avtor v očeh vlade osovražen, ker je bil domoljub, ko ni bilo svobode tiska, ko je bil ta podvržen cenzuri sodnikov, kanonikov in fratrov; kar je najhuje, pa je nad njim trmasto bdela despotska inkvizicija.²²³

Es menester tener presente que esta obra se escribió e imprimió en el año de 1816, bajo la dominación española, estando el autor mal visto de su gobierno por patriota, sin libertad de imprenta, con sujeción a la censura de oidores, canónigos y frailes; y lo que es más que todo, con la necia y déspota Inquisición encima. (Lizardi, 2008: 87)

222 Zaradi preglednosti predgovore v *Periquillu Sarnientu* označujem z rimskimi številkami.

223 Inkvizicija je bila v španskem imperiju ukinjena leta 1813, a jo je Ferdinand VII. leta 1815 obnovil. Dokončno jo je leta 1834, v obdobju regentstva, ukinila Marija Kristina Borbonska. Omemba (ne)svobode tiska in inkvizicije se nanaša na prepoved izdaje četrtega zvezka v tem obdobju.

Ta predgovor je, po Porquerasu Mayu, predstavitveni in nima estetske vrednosti. Da povsem razumemo, kakšen »prag« ustvarja, pa moramo poznati okoliščine izdaje romana, ki jih (skladno!) pojasnjujeta literarna zgodovina in šesti predgovor (VI).

Pred IV. poglavjem četrtega zvezka²²⁴ je namreč paratekst, njegov naslov (»Rokopis«) pa se pravzaprav nanaša na celotno romaneskno besedilo v nadaljevanju in ne le na sam paratekst: »Rokopis – Ki ga je avtor pustil neobjavljenega iz razlogov, ki jih navaja v naslednjem – Prepisu dokumentov« / »Manuscrito – Que el autor dejó inédito por los motivos que expresa en la siguiente – Copia de los documentos« (Lizardi, 2008: 720). Pred »sporna« poglavja je namreč umeščen prepis korespondence med Lizardijem in cenzorjem iz oktobra 1816, iz katere je razvidno, da je cenzor četrti zvezek pripustil v tisk, ki ga je prepovedal šele t. i. »alcalde del crimen«, sodni uradnik kazenskega oddelka, zadolžen za drugostopenjsko cenzorsko presojo.

Objava dovolila za izdajo na začetku knjige je bila do konca 17. stoletja, ponekod pa še kasneje, ustaljena praksa. Po logiki stvari je to veljalo le za dovolila, ne pa tudi za prepovedi, saj prepovedano delo pač ni šlo v tisk. Uradni dokument – ki je v prvem primeru fizično v knjigi, v drugem pa npr. v arhivu urada ali sodišča, torej je od knjige fizično ločen²²⁵ – je paratekst, saj romaneskni tekst zastopa in mu zagotavlja (oziroma onemogoča) obstoj. Primer *Periquilla Sarnienta* pa ni emblematičen zato, ker epitekst postane peritekst, temveč ker uradni akt, opremljen s (kritičnim) komentarjem, dobi funkcijo predgovora.²²⁶ Ni le uredniški peritekst, ki zadeva materialnost izdanega teksta, pač pa delom romana od četrtega zvezka dalje zagotavlja prezenco ter vsebuje vrednostno sodbo – o taistih delih romana in hkrati o njegovi recepciji: med drugim pravi, da Lizardijeva korespondenca s cenzorjem izkazuje »arbitrarnost španske vladavine v naši Ameriki« / »la arbitrariedad del gobierno español en esta América« (prav tam: 270). V odnosu do romanesknega besedila gre torej za metapratekst, pomembnejše od te formalne ugotovitve pa je dejstvo, da napeljuje k drugačnemu branju odlomkov, ki mu sledijo.

»Nikdar si nisem mislil, da so črnici sposobni takšne velikodušnosti.« [...]

»Kako naj izpolnjujem zapovedi vere, ki me obvezuje, naj ljubim bližnjega kakor samega sebe in naj nikomur ne storim žalega, ob tem pa smem

224 Gre za že omenjeni odlomek, uperjen zoper suženjstvo in rasizem.

225 Po Genettu *peritekst* in *epitekst*; gl. 3.1.

226 Ravno pri predgovoru zaradi njegove heterogenosti velja, da mu status predgovora podeljujejo krovne naloge, ne pa (zgolj) – ali celo sploh ne – formalni kriteriji (prim. Genette: 1987, 17).

zaradi nizkotnega dobička kupiti ubogega črnca, ga narediti za svojega sužnja, ga prisiliti, naj se mu klanja kot tiranskemu gospodarju, in ob tem popolnoma popolnoma pozabiti na njegovo srečo in celo preživetje ter včasih ravnati z njim malodane kot z živaljo?»

»Nunca creí que los negros fueran capaces de tener almas tan grandes.« [...]

»¿Cómo cumpliré bien los preceptos de aquella religión que me obliga a amar al prójimo como a mí mismo, y a no hacer a nadie el daño que repugno, comprando por un vil interés a un pobre negro, haciéndolo esclavo de servicio, obligándolo a tributarme a fuer de un amo tirano, descuidándome de su felicidad y acaso de su subsistencia, y tratándolo, a veces, quizá poco menos que bestia?« (prav tam: 725, 728–729)

In seveda napeljuje tudi k drugačnemu branju romana kot celote; pa ne le v določenem zgodovinskem trenutku. Ne bi bilo prvič, da je bil učinek cenzure diametralno nasproten želenemu.²²⁷ Šesti predgovor k neobjavljenemu delu romana je torej zares predgovor, njegova popolna neliterarnost pa je (sploh če pomislimo na vsebino spora) avantgardna: vključen v literarno delo ta očitno neliterarni uradni dokument ustvarja (estetski in etični) učinek, ki je, upošteva dejstvo, da gre za *cenzorski* dokument, celo protiučinek.

Prepis korespondence, spremni dopis in umestitev v roman so lahko delo (resničnega) urednika integralne verzije iz leta 1830 (avtentično alografski predgovor), lahko pa da tudi tu Lizardi prevzema vlogo »zgolj urednika« in je bilo vse troje njegovo delo (psevdoalografski predgovor); morda s korespondenco vred. Kakorkoli že, identiteta »odgovornega« za ta predgovor očitno nima bistvenega pomena za učinek, ima pa ga za literarno kritiko – ki pač mora priznati, da je »odgovorni« ravnal premeteno.

Doslej obravnavana predgovora imata poleg enake tipologije še eno skupno lastnost: sta »resna«, oziroma dokumentarna in dokumentirana ter nista niti literarna (tj. umetniška) niti fikcijska (tj. izmišljena). Toda že v drugem in tudi zadnjem stavku kratkega »Nujnega opozorila« Lizardi uporabi prijem, za katerega to ne velja povsem: dodaja namreč, da si v nadaljnjih predgovorih – torej sekundarnih besedilih, ne v primarnem, kar bi bila konvencija psevdoalografskega predgovora – pridržuje pravico do krajšanja in raznih prilagoditev:

227 Genette govori o »performativni moči« parateksta; gl. 3.1.

Čeprav se v splošnih opozorilih dopuščajo dolge digresije, smo si pridržali pravico, da jih izločimo, poleg tega pa smo izpustili tudi nekaj opomb in nekaj drugih dodali, skupaj s še nekaj popravki, ki jih bo, če bo hotel in zmogel, zvedavi bralec opazil.

Aunque en las advertencias generales se disculpan las largas digresiones, nos tomamos la licencia de acortarlas, así como la de omitir unas notas y añadir otras, con algunos variantes que advertirá si quiere y puede el curioso lector. (prav tam: 87)

Ta stavek je paradoksalen, če upoštevamo, da ga je zapisal Lizardi: po eni strani prvi predgovor priča o avtentičnih okoliščinah, po drugi strani pa se spaja s funkcijami naslednjega, psevdolografskega predgovora. Da »Nujno opozorilo« skuša biti prav takšno, torej vidimo šele, ko preberemo oba oziroma vse predgovore, ki formalno ali tipološko ustrezajo tem proporcem. Kajti če smo pozorni, vidimo, da Lizardi v »Nujnem opozorilu« ni »metaprologalen«, samonanašalen in metafikijski, pač pa teoretizira o »tistih drugih« predgovorih, »splošnih opozorilih«, z avtoriteto in z distanco, kot bi se ne zavedal, da to počne v še enem predgovoru, ki ga je celo napisal izključno v ta namen in ki je predpisno-normativne narave, a obenem tudi že pomežik *zvedavemu* bralcu, ki bo, *če to želi in zmore*, opazil določene posege.

V teoretičnem poglavju sem glede izvirnega pregovora izpostavil, da Genette ne opiše razlik v tonu prevzemalnih avtentično avtorskih predgovorov, ki jih ima sicer za predgovore *par excellence* (1987: 182). Lizardijevi avtorski predgovori k *Periquillo Sarnientu* ter, denimo, tisti, ki so jih k svojim romanom napisali Émile Zola (*Bogastvo Rougonovih*), Benito Pérez Galdós (*Misericordia/Usmiljenje*) ali Giovanni Verga (*I Malavoglia/Malavoglievi*) so tipološko identični, a med njima obstaja očitna razlika. Zola, Pérez Galdós in Verga so na začetke svojih romanov postavili razpravo o eksperimentalnem romanu: znanstveni opis pisateljskega dela, hipotezo, postopke, izsledke; ne moremo jim pripisati drugega kot avtentičnosti (vsaj v naratološkem smislu) oziroma malo subjektivnejše oznake, ki jo uporablja tudi Genette, *resnosti*. Lizardijeva začetna avtorska predgovora (I in II) pa delujeta drugače. Drugi tipološko in funkcionalno ustreza psevdolografskemu predgovoru (neo)pikaresknega romana, kot fikcijski predgovor pa posnema izvirnega, torej prevzemalnega avtentično avtorskega. Prvi pa je tipološko izvirni, torej prevzemalni, ter je predpisno-normativen in celo dokumentaren, a vseeno ni »resen«. Ironija zamaje njegovo tipološko in funkcionalno podobo, še toliko bolj, če ga beremo (kot ga tudi moramo) v sklopu predgovornega aparata. Lahko bi celo rekli, da ton »Nujnega opozorila« privede do paradoksa, skoraj tautologije:

psevdoalografski predgovor tako kot vsi fikcijski v ustreznih proporcijah posnema izvirnega, kar velja tudi za Lizardijeve psevdoalografske predgovore. Obenem pa Lizardijev izvirni, čeprav resda naknadni predgovor (I) posnema fikcijske.

Kako torej, še drugače kot z intonacijo in ironijo, razložiti tovrstno manipulacijo predgovorne instance? V primeru Twainovega *Huckleberryja Finna* poveljnik topništva, ki se oglašja po avtorjevem naročilu, pravzaprav deluje kot predznak malemu predgovornemu aparatu, katerega pretežni del – prevzemalni avtentično avtorski predgovor – je popolnoma resen in govori o jeziku primarnega, romanesknega besedila. Ampak delček vsebine, ki bi sicer funkcionalno gledano sodila v avtorsko pristojnost, torej tisti, ki zadeva morebitna napačna branja, je umaknjen v »sumljivo« notico, kajti samo tako je avtor dosegel dvoumnost oficijelne fikcije, ki mu dopušča neke vrste etično distanco in ki fikciji podeljuje fikcijskost.

Fikcijski predgovor, ki posnema funkcije izvirnega (resnega), še vedno lahko nekatere od njih opravlja popolnoma resno (to trdi tudi Genette). Literarni učinek gre nemara iskati ravno v tej shizofrenosti – Twainova parateksta pa jo pravzaprav zgradita ločeno: eksczesnost prvega predgovora je fikcijski *repous-soir*, drugi predgovor je realistični pejsaž. Da sta upodobljena na istem platnu, da torej izhajata iz iste avtorske (in ne alografske!) težnje, pa nam je dano na znanje: poveljnik topništva namreč piše po ukazu avtorja. In ta princip je nemara najboljši način, kako razložiti neskladja med predgovori, ki so si tipološko enaki, a pomensko različni.

Napovedani naknadni posegi v ostale predgovore (*predgovore*, ne le rokopis) sicer v *Periquillu Sarnientu* pomembno vplivajo na poetično in retorično podobo literarnega dela. Okrog drugega (II), tretjega (III), četrtega (IV) in petega (V) izgrajuje prvi predgovor (I) pripovedni okvir: ekstradiegetični oziroma, z nekaj terminološkega rigorizma, metaekstradiegetični. Iz predgovora v predgovor izvemo več o osebi, ki se ji imamo zahvaliti, da je roman ugledal luč sveta. V njej najprej vidimo zgoraj opisano »oficijelno fikcijo«, toda na koncu romana bo Periquillo (ki še vedno pripoveduje na smrtni postelji) pojasnil:

V tem času so me obiskovali prijatelji, in slučajno sem se spoprijateljil tudi z nekim Lizardijem, Carlosovim birmanskim botrom, pisateljem, ki je v vaši deželi padel v nemilost in ki ga občinstvo pozna pod nadimkom, pod katerim je s svojim pisanjem zaslovel v teh bridkih časih, in sicer *Mehiški mislec*.

En este tiempo me visitaban mis amigos, y por una casualidad tuve otro nuevo que fue un tal Lizardi, padrino de Carlos para su confirmación, escritor desgraciado en vuestra patria y conocido del público con el epíteto con que se distinguió cuando escribió en estos amargos tiempos, y fue el del *Pensador Mexicano*. (prav tam: 920).

Gre torej za projekcijo Joséja Joaquína Fernández de Lizardija, (*Mehiškega Misleca*, nakazanega avtorja, o katerem bo Periquillo v romanu s svojo običajno naivnostjo povedal, da je neizobražen in netaleantiran, a zagotovo poštenjak in dober človek. Še več, ta človek je zgled skromnega človeka, Periquillo namreč ve, da Lizardi

ni prevarant, lažnivec, laskač ali hinavec. Slišim, da se nima za učenjaka ali krepostneža; pozna svoje napake, brzda jih, jih priznava in obžaluje.

no es embustero, falso, adulador ni hipócrita. Me consta que no se tiene ni por sabio ni por virtuoso; conoce sus faltas, las advierte, las confiesa y las detesta. (prav tam)

Zato mu Periquillo tik pred smrtjo odstopi svoj (avtobiografski) rokopis in mu poveri nalogo urednika, pa tudi (nadaljnega) biografa:

V tem trenutku sem svojemu prijatelju Mislecu odstopil svoja pisma in te zvezje, naj jih popravi in dopolni z opombami, kajti jaz se počutim strašno slabo ...

En ese instante dejé a mi amigo el Pensador mis comunicados y estos cuadernos para que los corrija y note, pues me hallo muy enfermo... (prav tam: 921)

Kot avtodiegetični pripovedovalec Periquillo skorajda hkrati zaključi pisanje in lastno življenje; dramatičnemu zamolku, ko umirajoči ni več zmožen pisati, pa nato sledijo »Zapiski Misleca« (»Notas de el Pensador«), Lizardija, ki od Periquilla prevzame pripovedovanje in nadaljuje:

Do tod je pisal moj dobri prijatelj don Pedro Sarmiento, ki sem ga imel rad kakor samega sebe in bil vso njegovo bolezen, prav do smrti, z lju-beznijo ob njem.

Hasta aquí escribió mi buen amigo don Pedro Sarmiento, a quien amé como a mí mismo, y lo asistí en su enfermedad hasta su muerte con el mayor cariño. (prav tam: 921)

Manever bi lahko opisali tudi s Periquillem kot dramtiziranim zanesljivim pripovedovalcem,²²⁸ skozi katerega se implicitni avtor prikaže v najlepši moralni luči in za konec iz sebe ustvari dramtiziran lik – (novega) pripovedovalca, da bi to podobo utrdil. Toda taisti Lizardi *cum El Pensador cum* nakazani avtor *cum* ekstradiegetični heterodiegetični *cum* intradiegetični homodiegetični pripovedovalec je že v četrtem predgovoru oksimoronično pripomnil, da je Periquillev rokopis »obra romancesca«, *romaneskno delo*, in da je v romanih pomembnejše »dogajanje« [»la acción«] kakor pa »moralne razlage« [»la moral explicada«] (prav tam: 99). Avtentifikacijske strategije in metafikijskost v Lizardijevem primeru zagotovo pričata vpliv *Don Kihota* (prim. González Cruz, 1974).

Omembe vredno je tudi, da je avtentifikacijo, ki je zrasla iz pripovedne tehnike, Lizardi uporabil še za idejno avtentifikacijo: ko si Periquillo in Lizardi prijateljsko podata vlogo pripovedovalca, se postavita ne le na isto diegetično raven, temveč tudi v isto stvarnost, ki je, če se spomnimo prvega predgovora, »oficielna fikcija«, pri tem pa drug za drugega vseskozi jamčita, da sta »dobra človeka« – čeprav slaba pisca. Mogoče predgovorni aparat v *Periquillu Sarnientu* ravno zato do potankosti razumemo in osmislimo šele, ko roman preberemo do konca in podrobneje slišimo o prijateljstvu med Periquillem Sarnientom in (»nekim«) Lizardijem z nadimkom *El Pensador*.²²⁹

Čeprav imajo avtorski predgovori skoraj svojo fabulo (*Mislec* in vsi njegovi prijatelji) in potrjujejo tezo o vmesnem svetu, kakršnega bi sicer, v pismskem romanu, omogočil in ustvaril rokopis, šele v petem predgovoru (V) alegorija *Vedenja* naravnost pove, kaj si bralstvo misli o Periquillu kot avtobiografskem pripovedovalcu: da je pretirano zgovoren, da je zajedljiv kritik in da jim njegova vzgojnost preseda.

Pravijo, da ta Perico [Papagaj] govori več, kot bi bilo treba [...], da kdo neki ga je vendar postavil občinstvu za učitelja, ki se zdaj pod pretvezo, da graja slabe šege, izživilja v svoji jedkosti in obrekljivosti.

Dicen que este Perico habla más de lo que se necesita [...], que quién lo ha metido a pedagogo del público para, so color de declamar contra los abusos, satisfacer su carácter mordaz y maldiciente. (prav tam: 294)

228 Zanesljivi pripovedovalec »govori ali ravna v skladu z normami danega dela (tj. nakazanega avtorja)« (Booth, 2005: 135).

229 Merim še na številne faktografske podrobnosti, ki jih tu ne omenjam, npr. kdo je Carlos iz drugega predgovora (Lizardi, 2008: 90) itd.

Omenil sem že predgovorno funkcijo, izpeljano iz te kritike, ki leti na »urednika«, na roman in na samega Periquilla. Pomembna je zato, ker je vsaka avtorska, aktorialna ali alografska sodba ali informacija o Periquillu v samem romanu indic, v kolikšni meri on ustreza podobi *pícaro* in roman pikaresknemu.²³⁰ Moralistični poskusi v pikareski zaradi socialnega determinizma in teološke podstati (Salomon, 1988: 422) niso neoklasicistični *docere delectando* oziroma vzgojna družbena satira razsvetljenskega *Periquilla Sarnienta*, ki se na pikaresko opira samo formalno. Pa tudi formalna sprememba je odraz idejne podstati: v *Periquillu Sarnientu* je moralna tematika – ali pač topika – predstavljena v aktorialni predgovor pripovedovalca, ki je v času pripovedovanja že razsvetljen človek. Periquillo kot lik in še eksplicitno, kot pripovedovalec, prevzema odgovornost za svoja dejanja, kar je znak modernega junaka in nič več pikaresknega antijunaka.

* * *

Roman *Eusebio* Pedra Montengóna v razvoju španske književnosti razsvetljenstva predstavlja prvo delo, ki pikareskni model zamenja za vzgojnega: niso samo izkušnje in mnogi gospodarji, junak dobi učitelja. Gre za zgodbo o šestletnem dečku, ki ga po brodolomu naplavi na severnoameriško obalo, kjer ga najde in posvoji kvekerski par. Košar Jorge (George) Hardyl prevzame dečkovo vzgojo, ki jo namesto na krščanskem dogmatizmu osnuje na Epiktetovih načelih stoicizma, odgovornosti in samodiscipline ter na Lockovem empirizmu. Ne le da je Eusebieva vzgoja kompendij tedanje filozofske in pedagoške misli, tudi dejstvo, da se je na obalah Novega sveta »vnovič rodil« kvekerskemu paru, ima ideološke razsežnosti. Kvekerstvo je bilo med enciklopedisti sinonim za zmernost, poštenje, miroljubnost, versko strpnost in deizem; Voltaire je o kvekerjih z odobravanjem pisal v *Filozofskih pismih* (1734), *Eseju o nraveh* (1754) in *Razpravi o strpnosti* (1763): hvalil je njihove družbene vrline in zlasti izkoristil priložnost za kritiko katolicizma.²³¹ Eusebio se s Hardylom vkrca za Anglijo, kjer se nato navdušuje nad industrijo, napredkom in vsesplošno družbeno dobrobitjo. Razmišlja o strpnosti in o škodljivosti fanatizma, ki mu je kasneje priča v Parizu, ko očarana množica prisostvuje domnevno čudežnemu ozdravljenju slepca na grobu nekega diakona, zatem pa »ozdravljeni slepec« Eusebiu prizna, da so ga podkupili in je slepoto hlinil. Ko učenca in učitelja pot zanese v Španijo, je kontrast še

230 O *Periquillu Sarnientu* in pikareski gl. npr.: Bérout (1979), García de Paredes (1972), Polić Bobić (1988).

231 Prim. García Lara (1998: 59).

očitnejši: neutrjene poti, slaba infrastruktura, neobdelana zemlja, vsesplošna ravnodušnost in lenoba.

Zadnji del *Eusebia* je izšel na predvečer francoske revolucije in zato, pričakovano, leta 1790 padel v nemilost inkvizicije. Zadnja leta vladavine Karla III. je zaznamovala močna reakcija na revolucionarne dogodke in obveljalo je prepričanje, da bo vsak najmanjši odklon na področju politične in verske misli vodil v kaos in anarhijo, zato so bili vsi procesi razsvetljskih reform zaustavljeni. A *Eusebio* je bil na prelomu stoletja vseeno absolutni *bestseller* na območju Španije; da je število izvodov – natisnjenih v tujini, a pretihotapljenih na Iberski polotok – preseгло 60.000 (Carnero v: García de la Concha, 1995: 22), pa navsezadnje priča tudi o (ne)učinkovitosti inkvizicijskega nadzora.

Montengónovo delo je v svoji razsvetljski zglednosti in zaokroženosti domala programsko: *grand tour* Eusebia ne vodi k spoznavanju idealnih družbeno-ekonomskih ureditev, temveč mu omogoča, da s kritičnim očesom gleda na sodobno družbo. Toda Montengón tega pogleda in pregleda ne izkorišča za (še eno) satiro, temveč za Eusebievo intelektualno in moralno izobrazbo – slehernika, ne princa. Poleg očitnega zgledovanja po Rousseaujevem *Émilu* je na roman pomembno vplival Fénelonov *Telemah* (prim. Grandroute, 1985), glede kompozicije pa ga Guillermo Carnero (v: García de la Concha, 1995: 955) primerja z Marivauxom, Prévostom in Richardsonom; še posebej zaradi vrinjenih pripovedi, ki dopolnjujejo krovno in niso le del niza epizod.

V Montengónovi enciklopedičnosti pa je vendarle nekaj jasnih odstopanj od literarne tradicije, iz katere črpa ideje. Če je Rousseau trdil, da se človek rodi po naravi dober (in je vir njegovih slabosti zunanji), Montengón vendarle meni, da ga že od rojstva spremljajo kali kreposti in hib; ampak dobre plati razvije po zaslugi vzgoje in poznavanja narave. Montengón oziroma njegov vsevedni pripovedovalec v romanu takole opiše junaka:

Eusebio je bil nečimrn, pretkan, častihlepen, malodušen, ohol, zavisten. V sebi je imel vse hibe, kar se jih človek navzame vse od zibke. Mu je Hardyl te pregrehe izkoreninil? Ne, to je pri človeški naravi nemogoče, kajti če bi bilo mogoče, potem kreposti sploh ne bi potrebovali; je pa zagotovo zmanjšal njihovo moč, podredil si jih je in jih premagal. [...] Pod njegovo vzgojo je vzljubil krepost in zasovražil pregrehe. [...] Pregrehe so, lahko bi rekli, spočetka še neobdelane, nihče se ne rodi slab. A ker se človek uri v slabem, mu preide v navado biti slab, nato pa še izprijen, zloben, pošasten.

Eusebio era vano, astuto, ambicioso, pusilánime, soberbio, envidioso. Tenía todos los defectos que contrae el hombre desde la cuna. ¿Ha desarraigado Hardyl tales vicios? No; esto es imposible en la naturaleza del hombre, pues si fuera posible no necesitaríamos entonces de virtud, pero bien si haes disminuido las fuerzas, las ha sujetado y rendido. [...] Bajo de su enseñanza ha cobrado amor a la virtud y horror al vicio. [...] Los vicios mismos son rudos, por decirlo así, en sus principios, ninguno nace malvado. Mas a fuerza de ejercitarse el hombre en el mal, va contrayendo la costumbre de ser malo, luego perverso, inicuo, monstruo. (Montengón, 1998: 214–215)

Družba in civilizacija lahko skazita človeka, narava nikoli, meni Montengón. Fabbri, ki sicer opisuje podobnosti med *Eusebiem* in *Émilom*, ugotavlja, da Eusebijeva vzgoja prinaša tudi nauk o tem, kako se človek, družbeno bitje, ob integraciji v družbo pred njo tudi zaščiti, a ji je hkrati koristen. Opaža dvojje shematičnih postopanj, pravzaprav naukov: brezbriznost do življenjskih paradoksov in družbenih kontradikcij ter zatekanje k naravi (Fabbri, 1972: 72–73). Isabel Román Gutiérrez prilagoditve rousseaujeve filozofske misli razume kot avtorjevo samocenzuro oziroma načrtno izogibanje katoliški cenzuri, saj takšno mišljenje ni v nasprotju z dogmo o izvirnem grehu. Obenem k pomembnejšim filozofskim vplivom na Eusebijevo vzgojo – poleg eksplicitno omenjenih, torej Epikteta, Seneke in Locka – prišteva tudi Pierra Bayla, zagovornika verskega skepticizma, in Christiana Wolffa, ki je izvor morale pripisal razumskemu, ne božjemu oziroma religioznemu (1989: 283, 282).

Isabel Román Gutiérrez pravzaprav večino Montengónovih ideoloških prilagoditev oziroma omilitev razsvetljenske misli, koder se ta dotika vprašanja religije, povezuje neposredno s cenzuro, predgovor pa omenja šele v navezavi nanjo. Ampak pisatelj, ki se je še kako zavedal morebitne spornosti, si v njem za obračun z avtoriteto ni izbral cinizma in enigme, tako kot na primer Montesquieu, temveč resnobno, vzvišeno posturo, saj se – in s tem posežemo že na področje funkcionalne podobe predgovora – zoperstavlja tistim, ki bi brali *Eusebia* s prestola svoje vzvišene filozofije. Montengón zato izrecno pravi:

Predmet te knjige je človek: njegove navade in moralne vrline so temelj njegovi veri. Katolik, tvoja je edina prava, vzvišena in božanska; a ti nisi sam na zemlji in Eusebio je napisan, da bo v korist vsem. Brezbožnika, lahkoživca in razuzdanca ne ganejo reči, iz katerih se delajo norca, niti se ne puste prepričati razumnim besedam, ki jih prezirajo; in tudi tisti, ki bodo s prestola vzvišene filozofije morda blagovoliili usmeriti pogled k Eusebio, bodo, daleč od tega, da bi se sploh lotili

branja, knjigo izpustili iz rok in se s prezirom obrnili proč, če bodo namesto filozofske doktrine dobrega Epikteta naleteli na Kempčana ali na kakega podobnega katolika. Tako čudaški je človeški um in tako izprijeno njegovo srce.

El hombre es el objeto de este libro: las costumbres y las virtudes morales son el cimiento de su religión. Católico, la tuya es sola la verdadera, sublime y divina; mas tú no eres solo en la tierra y el Eusebio está escrito para que sea útil a todos. El impío, el libertino, el disoluto, no se mueven por objetos de que hacen burla, ni se dejan convencer de razones que desprecian; y aquellos mismos que desde el trono de su altanera filosofía, querrán tal vez dignarse de poner los ojos en el Eusebio, lejos de aprovecharse de su lectura, le volverían con desdén el rostro después de haberle arrojado de sus manos, si en vez de la doctrina del filósofo gentil Epicteto, vieran la de Kempis, o la de otro católico semejante. Tal es la extravagancia de la mente y la depravación del corazón humano. (1998: 80)

Težko bi vzvišenega puritanstva ne primerjali z Rousseaujevimi: »Videl sem nravi našega stoletja, zato sem objavil ta pisma.« Vendar pa je avtor *Nove He-loize* predgovor zapeljal v smer fikcijskosti, svoj etos pa ovil v dvoumja, kakor hitro se je dotaknil avtentičnosti korespondence in polemike glede romana; seveda s taisto vzvišenostjo (»Kaj je to mar vam, svetovljanom?«). Ker Montengón tega ne počne, ohranja kredibilnost strogo doktrinalnega predgovora.

To sicer sploh ne pomeni, da bosta pokončna drža in jasen moralni nauk naletela na dovtetnejšega bralca, a dejstvo je, da se Montengón kot prologist skuša z odsotnostjo slehernega moralnega dvoumja prikupiti (glavnemu) naslovniku, katoliškemu bralcu. Kot opaza García Lara, se je pisatelj lotil zelo drzne naloge, uskladiti naravne zakone in katoliško dogmo ter moralno filozofijo in krščansko religijo, zlasti v okviru vzgojnega projekta (1998: 54, 59).

Če pozorno preberemo prvi predgovor, ugotovimo, da ni le doktrinalni nagovor, temveč služi ravno avtorjevemu projektu in ga celo simbolizira. Kljub neposrednosti (ali prav zaradi nje) ohranja »resnost«, retorični prijem pa bi bilo zopet moč razložiti z dvema bralcema. Natančneje, z enim bralcem, ki je naslovnik predgovora, in z vsemi ostalimi. Nihče od naštetih ni zgleden – ne v moralnem ne v naratološkem²³² smislu. Celó prej bi rekli, da se nedialektična obravnava bralca sklada z Iserjevimi horizontom pričakovanj; mogoče res ne zalebdi nad romanesknim besedilom, je pa njegova ideološka podstat: spraviti

232 Tj. po Umberto Ecu zgledni oziroma modelni bralec.

zakon vere z naravnimi zakoni. Montengón ne govori o tem, kakšen naj bo bralec, temveč kakšno naj bo branje (in to enih in drugih), ko se s prošnjo obrne h katoliku (ali pa mu kar veli):

Pusti vendar, naj takšni torej moralno vrlino vidijo golo in brez okrasja krščanske vrline, zato da ji bodo kasneje, ko jo bodo ugledali ozaljšano z njim, lahko iskreno izkazali večjo čast.

Deja, pues, que estos tales vean la virtud moral desnuda y sin los adornos de la cristiana, para que reconociéndola después ataviada con ellos, puedan tributarle mejor sus sinceras adoraciones. (Montengón, 1998: 80)

Optika predgovora je na strani katoliškega bralca. Njemu namreč polaga na srce, naj preudarnejši od vseh zgoraj naštetih oziroma – kot bi poskušal, še vedno z naklonjenostjo do katolika, a še vedno tudi v okvirih doktrine, ki jo zastopa, simplificirati vprašanje verske strpnosti in moralne filozofije: pametnejši odneha.

Eusebijev podnaslov je *Zgodba, vzeta iz njegovih spominov*: roman se torej predstavlja kot »spomini«, vendar je to edini indic avtentifikacijske strategije, in če uporabim Versinijevo opazko o dvojni verodostojnosti najdenega rokopisa, bi pri Montengónu lahko govorili le o poskusu avtentifikacije vsebine, češ, »roman je nastal po resnični zgodbi«, ne pa tudi vmesnega univerzuma, ki ga razpira rokopis. Pripoved je namreč tretjeosebna. Prvi predgovor k *Eusebiu* je prevzemalni avtentično avtorski oziroma izvirni – predgovor *par excellence*. Tipološko povsem enak je tudi drugi predgovor, »Opozorilo« (»Aviso«), ki stoji pred tretjim delom romana. Tako kot se je prologist Gil Blas v fiktivno aktorialnem predgovoru poslužil parabole,²³³ da je ponazoril moralni nauk, je Pedro Montengón v tem predgovoru uporabil anekdoto o uprizoritvi Evripidove tragedije *Belerofont*.²³⁴

233 Gl. naslednje podpoglavje.

234 Belerofont je bil grški mitološki junak, sin Glavka in Evrimede. Ukrotil je krilatega konja Pegaza in na njem ubil Himajro, ogenj bruhajočo pošast z levjo glavo, kozjim trupom in zmajevim repom. Prevzet od svojih junaštev je hotel na Pegazu poleteti na Olimp, a je bil za napuh kaznovan: Zevs je nadenj poslal oso, ki je splašila Pegaza, Belerofont je strmoglavil in umrl. Evripidova istoimenska tragedija je ohranjena v fragmentih, med katerimi je najslovitější Belerofontov »ateistični« govori: bogovi naj bi skrbeli za pravico, na svetu pa je toliko nepravilnosti, zato junak trdi, da bogov ni. V primeru, ki ga navaja Montengón, je »ateistični« napuh zamenjan s pohlepom; najbrž iz očitnih razlogov. Odlomek je skoraj zagotovo Montengónovo delo, saj gre za transpozicijo, najverjetneje pa je njegova tudi anekdota o Evripidu, čeprav bi šlo vir navdiha zanj iskati pri Aristofanu. V njegovi komediji *Praznovalka Tezmoforij* se Evripid pojavi v podobni vlogi, le da je obtožen mizoginije. Montengón je sicer dobro poznal antično književnost in je tudi prevajal Sofokla.

Grški dramatik je, da bi čim nazorneje naslikal Belerofontov pohlep, junaku položil na jezik verze, ki jih »Opozorilo« navaja v obliki silve²³⁵: pesem je hvalnica bogastvu, češ, če naj živim, bom bogat, reven raje umrem. Premoženje je najvišja odlika smrtnikov, odtehta materino nežnost, spoštovanje do očeta, radost ob potomstvu, Venerino lepoto ter ljubezen človeka in do boga. Ob teh besedah je publika razjarjena izžvižgala avtorja in zahtevala, da ga skupaj z junakom vržejo iz gledališča. Evripid se je moral priti na oder zagovarjat, gledalce je miril, roteč jih, naj vendar potrpijo do zadnjega prizora, v katerem bodo videli, kakšna usoda doleti junaka; ta je bil namreč za svoj brezmejni pohlep kaznovan. Montengón sklene z naukom:

Prav tako lepo prosim tiste, ki v začetnih delih Eusebia pogrešajo vero, naj potrpijo do četrtega dela, kjer bo zamujeno s pridom nadoknadeno. Komedija ni nič slabša, če v razpletu na presenečenje vseh pokaže nenadejano sliko, ki je povsem nasprotna tistemu, kar smo pričakovali in se je kazalo spočetka.

Ruego del mismo modo a los que echan menos la religión en las primeras partes del Eusebio que tengan en suspensión sus quejas hasta la cuarta parte, en que verán suplido con ventajas este defecto. La comedia no es peor porque en el desenlace de su nudo muestre con sorpresa una imagen no esperada y del todo opuesta a lo que se creía y manifestaba. (Montengón, 2007: 533)

Dober bralec naj torej ne bo kot Atenci in naj ne dela sprotnih zaključkov, ne da bi bil roman prebral do konca. Komedija ni nič slabša, če je razplet nepričakovan in pričakovanemu celo nasproten – v tem primeru pa mogoče ne gre za vprašanje kakovosti, temveč predvsem kvantitete: roman ima tisoč strani, vse skupaj je mogoče samo v poduk zakrinkana vaba bralcu, vnovično pridobivaje naklonjenosti.

Ali pa: drugačno pridobivanje (drugačne) naklonjenosti? Prvi predgovor je bil doktrinalni, bralec je bil naslovnik filozofskega nauka, roman pa sredstvo njegove ponazoritve, in ker nam je Montengónova idejna podstat znana, se zasnova predgovora zdi logična. Na prvi pogled se s tem sklada tudi drugi predgovor: prvi je naprošal katoliškega bralca, naj vsem ostalim bralcem pusti brati, kakor jih je volja, drugi se – očitno – spet obrača h katoliškemu bralcu, kajti kdo razen njega bi sicer v romanu pogrešal *vero*?

235 Pesniška oblika oziroma kitica iz poljubnega števila prosto razporejenih sedmercev in enajstercev s konzonantno rimo.

V resnici pa je med prevzemalnima predgovoroma ključna razlika. Prvi predgovor se poslužuje *branja romana*, zato da utemelji poanto – ki kakopak ni po naključju tudi poanta taistega romana. Drugi predgovor pa se poslužuje *prilike* – sicer ustaljenega prijema uprizarjanja nauka –, zato da bralca napelje k *branju romana*: branju nasploh in pa ustreznemu branju, kar v tem primeru pomeni potrpežljivo branje.

Nič novega ni, da isti tip predgovora ne izpolnjuje nujno tudi vseh pripisanih mu funkcij. Prav tako je jasna razlika, ki jo lahko ponazorimo s hkratno aplikacijo Genettove tipologije na prevzemalna avtentično avtorska predgovora, od katerih je prvi, po Porquerasu Mayu, (pretežno) doktrinalni, drugi pa (pretežno) afektivni. Tudi njuna funkcionalna podoba sama po sebi ne razkriva bistvenega, in sicer da je drugačen odnos med sekundarnima in primarnim besedilom. Odnos med prvim predgovorom in romanom je mogoče primerjati z metaforo: izražena ideja oziroma doktrina je predznak. Pri branju romana kot celote nima funkcije, ima pa pomen. Odnos med drugim predgovorom in romanom pa je mogoče primerjati z metonimijo: med navodilom, napotkom oziroma naukom bralcu in romanom je logična povezava. Drugi predgovor se z avtorsko avtoriteto usmerja v roman (točneje: v dele romana, ki mu sledijo) in dobessedno osmišlja Richardsonovo poimenovanje *predbesedilo*. V prvem predgovoru pa avtor, zahvaljujoč avtoriteti, ki mu jo podeljuje avtorstvo romana, slednjega izrablja, da govori o nečem, kar je »zunaj« romana in kar se je v romanu znašlo zgolj zato, ker ta zvesto zastopa in verodostojno prikazuje empirični svet. Distanca, ki ob tem nastane med vpletenimi, še posebej med avtorjem in romaneskno pripovedjo, je v prvem predgovoru zagotovo večja. To je konec koncev razložljivo že s principoma, po katerih delujeta tropa, ki sem ju uporabil kot primerjavo: metafora je nadomestitev zaradi podobnosti, metonimija nadomestitev zaradi – povezanosti.

6.2 EN ROMAN, DVA BRALCA

Nemara najpomembnejši vidik predgovornega aparata v *Periquillu Sarnientu* sem nalašč zaobšel, a prav z njim začenjam razpravo o nečem, kar se mi zdi edino resnično »odkritje« te študije. Stik z bralcem, najsi bo še tako posreden, je ena glavnih nalog predgovora; tista, ki mu zagotavlja obstoj. Predgovor, ki je tako naslovljen, a je v resnici posvetilo, zato ni predgovor; po analogiji torej preliminarni paratekst, ki je naslovljen kot posvetilo, a je po vseh indicijah, najprej pa po navezovanju stika z bralcem, predgovor, beremo (in »obravnavamo«) kot predgovor.

Predgovori (II), (III) in (IV) v Lizardijevem romanu nosijo skupni (nad)naslov »Predgovor, posvetilo in opozorila bralcem« (»Prólogo, dedicatória y advertencias a los lectores«); drugi predgovor (II) je avtorski in je večinoma dialoška polemika s »prijateljem«, komu posvetiti delo – a je mnogo več kot to, zlasti pa, kljub (nad)naslovu, ni posvetilo.

Prične se z nagovorom:

Spoštovani gospodje, ena od reči, ki so mi povzročale preglavice, preden sem dal na svetlo *Zivljenje Periquilla Sarnienta*, je bila izbira osebe, ki bi ji delo posvetil.

Señores míos: Una de las cosas que me presentaban dificultades para dar a luz la *Vida de Periquillo Sarniento*, era elegir persona a quién dedicársela.

Kot pravi, njegova skrb, komu posvetiti roman, izvira iz tradicije – »tako sem prebral v neki stari knjižici« / »leí en un librito viejo« –, kajti vsako delo, ki kaj velja, ima pokrovitelja; to je običaj, zato avtor prijatelju potoži, da *Periquillo Sarniento* ne more ostati brez posvetila. Po nasvetu prijatelja sklene, da bo roman posvetil bralcem, ki bodo nenazadnje pokrili stroške tiska: »Komu je bolj upravičeno posvetiti pisanje kot tistim, ki tvoja dela berejo in zanje dajejo denar?« / »¿A quiénes con más justicia debes dedicar tus tareas, sino a los que leen las obras a costa de su dinero?« Zdaj se bralcem, ki so »najzanesljivejši meceni«, avtor sklene dobrikati, kot je prav tako v navadi pri posvetilih. Da »bralca delo stane«, je pogost in že viden topos – in res se Lizardi bralcem prične dobrikati šele, ko ugotovi, da se mu to izplača (Lizardi, 2008: 89–95).

Psevdoalografkost drugega predgovora – torej dejstvo, da *Mislec* ne priznava avtorstva romana – sprva ni povsem jasna. Zato tudi ni povsem jasno, da topos lažne skromnosti leti nanj kot na prijatelja-urednika, ne kot na pisatelja, tudi če romanu pravi »moje delce«.

Čeprav sem omejen in zato od mojega dela ne gre pričakovati česa vzvišenega, ampak samo kaj preprostega in vsakdanjega, mi verjemi, da me je to moje delce stalo nekaj truda, še toliko več, ker sem neroda.

Aunque soy limitado, y por lo mismo, de mis tareas no se puede esperar ninguna cosa sublime, sino bastante humilde y trivial, créeme, esta obrita me ha costado algún trabajo, y tanto más, cuanto que soy un chambón. (prav tam: 93)

Ni tako pomembno, ali je ta dvoumnost načrtna ali je stvar pripovedne nekonstistentnosti; v Lizardijevi rabi toposa je namreč pomembna novost. V enakosti

vseh bralcev, katerih naklonjenost si skuša pridobiti, prepoznamo vsebinsko permeabilnost predgovora k romanu, ki bo zagovarjal enakopravnost *vseh ljudi*:

Zavedam se, da boste morda plebejci, indijanci, muladi, črnici, grešniki, tepci in trmoglavci. Ampak nič od tega vam ne smem omenjati, ko si poskušam pridobiti vašo naklonjenost in vam prikupiti delo, ki vam ga posvečam.

Sé que acaso seréis algunos plebeyos, indios, mulatos, negros, viciosos, tontos y majaderos. Pero no me toca acordaros nada de esto, cuando trato de captar vuestra benevolencia y afición a la obra que os dedico. (prav tam: 94)²³⁶

Takšna vsebinskost (in ne le tematskost) daje toposu nov smisel, rekontekstualizacija toposa pa predgovor osvobaja konvencionalnosti, v katero ga je v dolgi literarni tradiciji potisnila prav topika.

Primer dveh bralcev se nadaljuje v »Predgovoru pod krinko zgodbe« (V). Pisatelja, ki pod večer s peresom v roki za objavo pripravlja drugi zvezek romana, obišče prijatelj po imenu *Vedenje* [*Conocimiento*], »možak častitljive starosti in bogatih izkušenj«: gre za dialog z alegorično osebo. Pisatelj-urednik poprosi, naj mu pove, kaj bralstvo meni o prvem zvezku, in prijatelj najprej odgovarja s pitijisko parafrazo »bistrega in neukega bralca«:

Treba je opozoriti, da so občinstvo vsi in nihče, da ga sestavljajo modreci in nevedni [...], da je v moralnem smislu nemogoče ugoditi občinstvu, torej vsem enako.

Es menester advertir que el público es todos y ninguno, que se compone de sabios e ignorantes, [...] que es moralmente imposible contentar al público, esto es, a todos en general.

Klasični model tega predgovora ustreza tudi neoklasicistični vsebini in slogu: alegorična oseba svoje mnenje utemelji z Iriartejevo basnijo²³⁷ o plešočem medvedu, katere nauk je »Česar modri ne odobrava, je slabo; čemur neuki zaploska, je še slabše« (prav tam: 291–293). Šele nato na pisateljevo prigovarjanje dialog zapelje v drug topos – parafrazira najbolj jedke kritike, tako pa lažno precenjevanje bralca in lažno skromnost (avtorja urednika) iz drugega predgovora (II) spremeni v izrazito *exusatio propter infirmitatem* – ter spet nazaj, rekoč, da kritike prihajajo le od »tistih, ki jih v nejevoljo spravljajo resnice, kakršne jim vi natakate v čašo zgodbe« / »aquéllos a quienes les

236 O podobi temnopoltega človeka pri Lizardiju gl. Bueno (1972).

237 Tomás de Iriarte (1750–1791), najpomembnejši španski basnopisec iz obdobja neoklasicizma.

amargan las verdades que usted les hace beber en la copa de la fábula» (prav tam: 294).

Diametralno nasprotna vrednotenja bralstva pa imajo vendarle enotno funkcijo, tako kot ima delitev na bistre in neuke bralce dve implicitni sporočili. Prvič, bralec je bister ali neuk ter hkrati te ali one rase oziroma stanu, razlikovanji pa nista povezani. In drugič, vsak bralec, bister ali neuk, se bo samoumevno hotel poistovetiti z bistrim. Če se ne more, zdaj ve, kaj mu je storiti: roman naj bere z več naklonjenosti.

Periquillo sam dodaja tudi, da njegov predgovor zapira usta (»tapaboca«) in je »vnaprejšnje zdravilo« (»remedio anticipado«), čemur bi Genette rekel strelovod, ki nevtralizira kritike in skrivoma povečuje pisca, vendar lahko opazimo, da Periquillev poanto razširi in vanjo pritegne še bralca ter ga, ko meri na njegovo perceptivnost, poskuša omajati:

A tudi če bodo moje delo brali prav vsi, se nihče ne sme ujeziti, če bo videl naslikano pregreho, ki ji sam podlega, niti ne sme tedaj moji zlobi pripisovati svoje lastne pohujšanosti.

Pero aun cuando todo el mundo lea mi obra, nadie tiene que mosquearse cuando vea pintado el vicio que comete, ni atribuir entonces a malicia mía lo que en la realidad es perversidad suya. (Lizardi, 2008: 96-97)

Če se še enkrat vrnemo k dvema bralcema, je alegorični sogovornik iz petega predgovora tu nedvoumen: avtor naj se nikar ne nadeja, da bodo Periquilla hvalili tisti, ki se bodo prepoznali v njegovih kritikah:

Pričakujete, da bodo o Periquillo dobro govorili slab družinski oče, mati, ki razvaja otroke, nesposoben učitelj, lahkoten duhovnik, spogledljivka, lenuh, lopov, zvijačnež, hinavec ali kdorkoli, ki podlega hibam, naslikanim v vašem delu? Ne, prijatelj moj, ti za svojega življenja ne bodo govorili dobro ne o delu ne o avtorju.

¿Quiere usted que hable bien de Periquillo un mal padre de familias, una madre consentidora de sus hijos, un preceptor inepto, un eclesiástico relajado, una coqueta, un flojo, un ladrón, un fullero, un hipócrita, ni ninguno de cuantos viciosos usted pinta? No amigo, éstos no hablarán bien de la obra, ni de su autor en su vida. (prav tam: 295)

Slab in nemoralen človek bo torej nenaklonjen bralec. Ali celo didakti(cisti)čni obrat toposa: kdor bo bral z naklonjenostjo, že ni slab in nemoralen. Predvsem pa je treba dodati, da metaliterarna manipulacija morale nadvse spominja na Rousseaujevo pretehtano rabo moralnega svarila.

Nasprotno rabo toposa pa, ravno tako v avtorskem predgovoru, lahko najdemo v *Fratru Gerundiu*. Ni angažirana ali didaktična, ampak dokaj resignirana; kakor bi dva pogleda na bralca iz baročne pikareske, katere tradicijo prepoznamo v prvem predgovoru, »Ljudstvu«, skušal združiti v drugem predgovoru (»šlemom«). In vendar ne moremo reči, da ni tudi v demokratični sprijaznenosti z obstojem pametnih bralcev in mnogih drugih, ki to ravno niso, nekakšna pisateljska miroljubnost:

Če bi ta predogovor brali samo pametni ljudje, bi povedano zadoščalo in bi bili na to temo vsi pomirjeni; a ker je povsem samoumevno, da ga bodo brali tudi mnogi drugi, ki to niso, jim je treba isto stvar povedati še na v nebo vpijoč način.

Si hubieran de leer este prólogo no más que hombres discretos, bastaba lo dicho para que sobre este capítulo quedásemos todos en paz; pero como es naturalísimo que le lean también otros muchos que no lo sean tanto, es menester decirlos esto mismo de otra manera más de bulto. (Isla, 2015: 195)

Moralistično mračni Alemán je bralce razdelil in bil s pametnim celo zarotniški, razsvetljenski Isla pa je dal jasno vedeti, da kot pisatelj tega ne namerava in da bo manj učene pač poučil, zakaj je treba, kot si je v pričujočem delu zadal sam, pregnati slabe pridigarje ter namesto pridig ljudstvu postaviti za vir izobrazbe branje in opazovanje sodobnega sveta, družbe in njenih šeg. Obrne se torej neposredno na bralca, ki zna *skoraj tekoče* brati: »Povej, ti, presrečno bitje (tukajle zdaj govorim s praščjerejcem, zdravim možakarjem, ki zna skorajda tekoče brati)« / »Dime tú, bonísima criatura (ahora hablo por ahí con un labrador de pestorejo, hombre sano y que sabe leer casi de corrida)« (prav tam). Skozi ves predgovor se mu skuša približati in mu karseda nazorno pojasniti svoje vzgibe, tako idejne kot tudi pisateljske, in ko enkrat presodi, da je bralca dovolj podučil in ga pritegnil, distanco resnično zmanjša: »Zdaj ko si se majčkeno zmeščal, pa lahko zaupno spregovoriva.« / »Y ya que te vas suavizando un poquitico, hablemos en confianza.« (prav tam: 197)

Dva bralca pisemskih romanov

Model dveh bralcev lahko utemeljeno označimo za topos. Pri Lizardiju je ekspliciten in dovršen; po slogu in retoričnih prijemih je nemara še najbolj podoben Cadalsovem, če bi ga hoteli zamejiti teoretsko, pa bi bilo ustrezneje govoriti o Ecovem modelnem bralcu kot o Iserjevem horizontu pričakovanj, ki

terja abstrakcijo. Prologistov afekt namreč zmanjšuje distanco, bralec je navzoč v pripovednem besedilu in v njem celo dramatiziran, bodisi kot sogovornik bodisi v anekdoti ali eksemplu. Funkcija in ton predgovora sta namreč prikazana – natanko to je opažanje je Genette posebej izpostavil pri fikcijskih predgovorih.

A topos nima vselej iste funkcije in tona: v Lizardijevem resnično lahko vidimo modelnega bralca, ki pa presega literarnoteoretsko opredelitev, kajti modelni bralec je človek razsvetljenstva. Cadalsovo tehtanje, samoizpraševanje, škandaliziranje in vzkliki pa nas, če se še tako ukvarja z bralstvom, vselej preusmerijo na njegov roman ali kratkomalo nanj osebno; romantizirano avtobiografsko skušnjavo, literarizacijo samega sebe, sem pokazal že v prejšnjem podpoglavju, morda pa je v odnosu do bralca še toliko zanimivejša.

Cadalso to namreč počne iz lažne skromnosti: delo ne more ugajati in tudi ne bo ugajalo. *Maroška pisma* govorijo o značajih naroda nekoč in danes, in kritika nikdar ne bo povšeči vsem bralcem:

Da bi bila kritika po okusu enih, bi morali v njej narod očrniti, ga obkladati s psovkami in mu ne pripisati niti najmanjše odlike. Da bi godila drugim, bi bilo prav toliko nujno hvalisati čisto vse, kar se ponudi ob preučevanju njegovega duha, in poveličevati vse tisto, kar je samo po sebi sicer vredno graje. Vsak od teh dveh principov bi v *Maroških pismih* naletel na veliko število gorečnežev; in za ceno nenaklonjenosti enih bi se avtor prikupil drugim. Toda glede na nepristranskost, ki *Pismom* botruje, si je neizogibno nakopati sovraštvo obeh strani. Že res, da naj bi si človek, ki hoče s pridom izkoristiti svoj razum, prizadeval iskati zlato sredino; a hkrati ravno zaradi tega postane sumljiv pristašem ene in druge skrajnosti.

Para manejar esta crítica al gusto de unos, sería preciso ajar la nación, llenarla de improperios, y no hallar en ella cosa alguna de mediano mérito. Para complacer a otros sería igualmente necesario alabar todo lo que nos ofrece el examen de su genio, y ensalzar todo lo que en sí es reprehensible. Cualquiera de estos dos sistemas que se siguiese en las *Cartas marruecas* tendría gran número de apasionados; y a costa de mal conceptuarse con unos, el autor se hubiera congraciado con otros. Pero en la imparcialidad que reina en ellas, es indispensable el contraer el odio de ambas parcialidades. (Cadalso, 2008: 148–149)

Pisatelja tako ne skrbijo bralci, on sam je svoja glavna skrb. Ne sopostavlja jih, ker bi bili eni boljši od drugih; on je boljši od vseh, ker je (ali vsaj daje vtis, da

je) nepristranski in ker se je s tem, da ni ugodil ne enim ne drugim, pokazal kot zgled razumnega človeka. Ta živi zmerno in vedno išče zlato sredino – on pa si bo prav s tem nakopal slab sloves:

Že res, da naj bi si človek, ki hoče s pridom izkoristiti svoj razum, prizadeval iskati zlato sredino; a hkrati ravno zaradi tega postane sumljiv pristašem ene in druge skrajnosti.

Es verdad que este justo medio es el que debe procurar seguir un hombre que quiera hacer algún uso de su razón; pero es también el de hacerse sospechoso a los preocupados de ambos extremos. (prav tam)

Primer dveh bralcev je zaradi motivne opredeljivosti zelo dober dokaz za novo podobo bralca v romanu 18. stoletja. *Perzijska* in *Maroška pisma* ustrezajo Genettovemu razumevanju naslovnika: predgovor nima naslovnika in je zagledan vase, v najboljšem primeru je bralčeva figura ali podoba tarča predgovornih funkcij. Bralec v Lizardijevih predgovorih, avtorskih ali aktorialnem, pa je – najsi gre za njegovo podobo ali za vzroke njegove navzočnosti v predgovoru – tisti bralec, ki ga samo z manjšimi odstopanji srečamo tudi v *Cornelii Borrorquii*, *Nevarnih razmerjih*, *Marianninem življenju*, *Gilu Blasu* in *Eusebiu*. V vseh naštetih primerih namreč prologisti govorijo bralcu, a obenem govorijo tudi o bralcu, ne da bi ga pri tem uporabljali le za zrcalo; moderni romaneskni predgovor brez bralca ne obstaja. Teoretska opredelitev predgovora po sledih Ecovega modelnega bralca bi bila torej zelo primerna ne samo zaradi besedilne navzočnosti bralca, ki jo ustvarja skupek strategij, temveč tudi zaradi korelacije z avtorjem oziroma produkcijsko stranjo literarnega dela. Izmed dveh bralcev je modelni tisti, ki je razumen in senzibilen, a takšnega bralca lahko pričakuje in zlasti zasnuje samo prologist enakih odlik.

Gutiérrez je z razumnim na eni in z rahločutnim bralcem na drugi strani utemeljeval zgodovinskost, pri Laclosu pa na sodbah o sentimentu temeljita verodostojnost in trditev, da (ne) gre za roman. Vendar pa Laclosova raba toposa dveh bralcev spominja na Montesquieuja in Cadalsa ter ima pravzaprav konvencionalne, funkcionalne vzvode: lažno skromnost in zagotavljanje verodostojnosti v skladu z izjavo, da gre za resnična pisma. Celo »urednikova« graja rokopisa, ki ni povezana z avtentifikacijo, k slednji pripomore zaradi tona; kot že tolikokrat povedano, hvalisanje bi zbudilo sum, kritika navdaja z resnostjo.

Ljudi, ki si domišljajo, da so brez predsodkov, ne bo mikala pobožna ženska, saj bo zanje prava mila jera, pobožnjake pa bo jeziko, da moraj gledati, kako čednost podleže, in pritoževali se bodo, da je vera prikazana tako brez moči. (Laclos, 1987: 58)

Les prétendus esprits forts ne s'intéresseront point à une femme dévote, que par cela même ils regarderont comme une femmelette, tandis que les dévots se fâcheront de voir succomber la vertu et se plaindront que la religion se montre avec trop peu de puissance. (Laclos, 2009: 30)

Najtradicionalnejše pa so predpostavke o obsodbah slabega sloga in o dveh bralcih, od katerih je prvi učen in kultiviran, drugi pa pripada množici; po tem ključu, ki ga navajata tako Genette kot Porqueras Mayo, delujeta Alemánova predgovora h *Guzmánu*.

Urednikov predgovor v *Nevarnih razmerjih* ustvarja romaneskno iluzijo, ta pa bi bila resda mnogo manj učinkovita brez založnikovega opozorila, saj slednje iluzijo (vsaj na prvi pogled) ruši. Zato motiv dveh bralcev v resnici ne govori o *bralcu*, temveč poskrbi, da se v njem zazrcalita avtor in delo. Omembe vredna je – ker zadeva motiv dveh bralcev – pripomba, ki je sicer videti malenkostna: urednik preide od popisa lastnih posegov in kritik na ta račun (predlagal je znatnejše popravke, pa so predlog zavrnili, češ da bi to škodilo verodostojnosti pisem in tudi resničnosti vsebine) k obrambi svojih stališč. Pridržal si je bil namreč pravico, da izrazi mnenje, pri tem pa je idejo o dveh bralcih »apliciral«² že na svoj predgovor, češ, ni moja stvar, da bi govoril o odlikah tega dela, zato naj moj predgovor berejo le tisti, ki jim ustreza izvedeti kaj več, ostali naj predgovor izpustijo:

Kar pa se tiče siceršnjih odlik tega dela, morda ni moja stvar, da bi o njih govoril, zakaj moja sodba ne sme in ne more vplivati na sodbo kogarkoli drugega. Vendar pa naj ljudje, ki jim je ljubo, če izvedo že pred branjem, kaj lahko pričakujejo, bero dalje. Drugi pa bodo storili bolje, če se lotijo takoj samega dela, saj vedo že dovolj. (Laclos, 1987: 56)

Quant au mérite que cet ouvrage peut avoir, peut-être ne m'appartient-il pas de m'en expliquer, mon opinion ne devant ni ne pouvant influencer sur celle de personne. Cependant ceux qui, avant de commencer une lecture, sont bien aises de savoir à peu près sur quoi compter ; ceux-là, dis-je, peuvent continuer : les autres feront mieux de passer tout de suite à l'ouvrage même ; ils en savent assez. (Laclos, 2009: 28)

Dva bralca sta v tem primeru resnično bralca: prvi že pred branjem radi izvedo, kaj lahko pričakujejo, drugi se raje pustijo presenetiti. Namiga, kateri bi bil boljši bralec, ni nikjer, toda nekaj vseeno drži. Pričujoči predgovor urednika je tisti, ki se bolj obrača po romanu in distanco med avtorjevo nakano in naravo fiksijske pripovedi zmanjšuje tako, da verodostojnost jemlje resno, medtem ko je založnik mnenja, da gre »samo za roman«. O naravnosti in značajskosti, na

kateri se v luči avtentifikacije sklicujeta tako založnik kot urednik, sem pisal že zgoraj; jasno je tudi, da je na značajskost oprta domneva o koristnosti dela. Četudi jo bodo nemara še bolj izpodbijali, bo krepost, meni urednik, zlahka dokazati, kajti v prid npravnosti je, da pisma pokažejo, kako postopajo nenravni ljudje, da bi pohujšali npravne.

Moralna poučnost je relativna; zopet se zdi nujno razmisliti o citatu iz Rousseaujevega predgovora, ki ga je Laclos uporabil za epigraf. Katarina Marinčič pojasnjuje takó morebitno ironijo – Laclos se je norčeval, švicarskima ljubimcema, ki si dopisujeta o morali in kmetovanju, je zoperstavil junake, ki delajo in mislijo grdobje – kot tudi drzen *hommage*, češ, Rousseau je dal dobre zglede, Laclos svarilne. Pa vendar se zdi malo verjetno, da bi si bil pisatelj, ki je iz romana umaknil retoriko na račun strategije, za moraliziranje izbral klišejske besede neinteligentne junakinje, kakršna je gospa de Volanges (2017: 46–47). Laclosova umetnost je pač umetnost forme, razuma, mehanike in tudi umetnost njegovih korespondentov je, logično, umetnost besede, ki ima neznansko moč. Pierre Bayard je celo freudovsko-lacanovsko psihoanalitično branje romana sklenil z ugotovitvijo, da je glavni namen *Nevarnih razmerij*, vozlišče tega neverjetnega dela, njegova delujoča srčika in njegov glavni referent vselej branje, in sicer *njihovo* branje, torej proces branja *Nevarnih razmerij*. Odnos med markizo in vikontom je primerljiv z odnosom, ki ga vzpostavi bralec do tega romanesknega besedila: »mehanizem večne kontradikcije« (1993: 192–193). Versini je roman označil za krono pisemskega žanra, a je v isti sapi Laclosa okrivil za njegovo likvidacijo. Govori namreč o ljudeh, ki obstajajo samo zato, da govorijo o sebi in se bahajo – »izmišljajo sami sebe,« je zapisal André Malraux (2009: 11) –, o družbi, ki obstaja zavoljo lastne spodobnosti in bo kmalu izginila, ker jo bodo spodnesli ravno njeni najizjemnejši predstavniki. Predvsem pa je pisemska tehnika z njimi doživela zmagoslavje, ki mu lahko sledi samo še dekadenca. *Nevarna razmerja* bo pisemski roman preživel tako, kot je tragedija preživela Racina: »Več kot kasnejšim piscem bo dolgoval geometru, ki ničesar ni skrtil tako dobro kot lastne občutljivosti in umetniškosti.« (Versini, 1979: 164) Težko bi mu ne pritrdili, še posebej pri oznaki Laclosa, matematika, izumitelja in vojaka, za (literarnega) geometra, pisateljskega stratega.

Če potemtakem predpostavimo, da je urednikov predgovor intonacija²³⁸ v strateškem, ne (le) v (domnevno) moralnem smislu, in da je bralec vanj umeščen kot vzvod te strategije, je odgovor na zgornje vprašanje mnogo očitnejši.

238 Prim. Caturla Viladot (2005).

Dober bralec je tisti, ki se rad pozanima, in dober bralec bo znal ceniti predgovor tako kot ceni znanje, zato rej naj bere dalje. Z drugimi besedami: »[V] Laclosovem svetu moč izvira iz vednosti, nemoč iz nevednosti. Kar se zgodi Ceciliji Volanges, se lahko zgodi le nepoučenemu dekletu; kar izpelje markiza de Merteuil, je mogoče izpeljati le s precejšnim miselnim naporom.« (Marinčič, 2017: 44) Oksimoronično, toda prav na tej točki – in, kot smo videli, prav v tem predgovoru – bi strategija lahko služila tudi značajskosti, k temu pa najbrž lahko dodamo še najočitnejše dejstvo, ki niti ne terja argumentacije s funkcionalno podobo predgovora: pisatelj bi bil pač težko (iskreno) naklonjen bralcu, ki hitro polista naprej, zato ker raje živi v nevednosti, in ki mu je knjiga zgolj v zabavo, tudi (ali še posebej) kadar je ne razume. Laclos še najmanj: modelni avtor je strateg in tudi modelni bralec mora biti.

Doktrinalnost tega predgovora je razsvetljevsko racionalistična in, kot vidimo, tesno povezana z v njem izraženimi literarnimi predpisi. Ampak afekt (in efekt) predgovora dobi pravi pomen šele na ravni predgovornega aparata: najvabljivejša je kontradikcija.

V drugem predgovoru, »Opozorilo« k drugemu delu *Marianninega življenja*, najdemo parafrazo Laclosove rabe toposa dveh bralcev – oziroma obratno, so-deč po kronologiji. V prvem predgovoru je avtor kot najditelj rokopisa in psevdourednik dejal, da objavlja le prvi del, in če bo ta publikli po godu, bodo sledila še nadaljevanja. V drugem predgovoru si, spet za uredniško masko, vzame čas za presojo lastnega dela in pri ugibanjih o recepciji bralstvo dvakrat razdeli na dvoje. V prvem predgovoru je, spomnimo, verodostojnost rokopisa utemeljeval z dejstvom, da Marianne pogosto in na dolgo premišljuje; če bi bila zgodba izmišljena, temu ne bi bilo tako, »več bi bilo dejstev in manj morale« (Marivaux, 1978: 47), kar bi ustrezalo sodobnemu bralskemu okusu. V drugem predgovoru pa bralce razdeli najprej glede na okus: eni so z naklonjenostjo brali o Marianninih razmislekih, drugi ne – in slednjim gre »Opozorilo«:

Prvi del *Marianninega življenja* je bil, kot kaže, mnogim v užitek; zlasti so se jim dopadla po njem posejana razmišljanja. Drugi bralci pa so rekli, da jih je preveč; in k tem zadnjim se obrača to Opozorilce.

La première partie de la *Vie de Marianne* a paru faire plaisir à bien des gens; ils en ont surtout aimé les réflexions qui y sont semées. D'autres lecteurs ont dit qu'il y en avait trop; et c'est à ces derniers à qui ce petit Avertissement s'adresse. (Marivaux, 1978: 85)

Razočaranje drugega tipa bralcev je treba pripisati zlasti nepravim pričakovanjem: nadejali so se romana.

Če bi jim dali knjigo z naslovom *Razmisleki o Človeku*, je mar ne bi brali z veseljem, če bi bili razmisleki dobri? Pravzaprav imamo takšnih knjig na pretek in nekaj je celo zelo čislanih; zakaj jim torej razmisleki tukaj ne ustrezajo, ko pa je edino, kar imajo zoper njih, to, da so razmisleki?

Si on leur donnait un livre intitulé *Réflexions sur l'Homme*, ne le liraient-ils pas volontiers, si les réflexions en étaient bonnes ? Nous en avons même beaucoup, de ces livres, et dont quelques-uns sont fort estimés ; pourquoi donc les réflexions leur déplaisent-elles ici, en cas qu'elles n'aient contre elles que d'être des réflexions ? (prav tam)

Tem bralcem odgovarja s tematizacijo sentimenta in na njegovi naravnosti utemeljene verodostojnosti. Če ste od knjige pričakovali roman, imate prav; za roman ali za zgodbo, ki naj bi ugajala in zabavala, je razmišljanja preveč.

Prva delitev je torej delitev na tiste, ki so pričakovali avtentične spomine, in druge, ki so pričakovali roman. Prvi se nimajo nad čim pritoževati, drugi upravičeno negodujejo. Katerim je pisatelj bolj naklonjen, je jasno – pa ne samo zato, ker mu prvi povzročajo manj preglavic. *Mariannino življenje* »ni roman«, temveč »najdeni rokopis«, Marivaux »ni avtor«, le »najditelj«. Kdor negoduje, ni samo nezadovoljen odjemalec, pač pa avtorja spravlja na slab sloves pisca (»nemodernih«) romanov.²³⁹ Tokrat nas torej topos pripelje nazaj k avtorju in delu, čeprav sprva daje misliti, da ne bo tako, ker se zateka k pomenu naravnosti in poznavanja človeškega srca in značajev. Ampak ob teh argumentih vselej izhaja iz pripovedovalke, tudi če tega ne pravi eksplicitno: Marianne je namreč tista, ki razmišlja, Marianne je tista, ki piše »po svoje«, Marianne je »razsodna in rahločutna«.

Z drugo delitvijo pa se obrača neposredno na bralce. Mnogim ne bo povšeči, tako pravi, prepir med gospo Dutour in kočijažem. Gre za pripetljaj v drugem delu, ki šele sledi. Gospa Dutour je bila k sebi vzela osirotelo Marianne. Ko se ta nekega dne s kočijo pripelje domov in hoče plačati kočijažu, se gospa Dutour vmeša, prepričana, da dekle za kaj takšnega ni dovolj izkušeno. Kočijažu plača manj, kot je zahteval, in vname se prepir, v katerem je gospa Dutour še posebej užaljena nad kočijaževim prostaštvom: »Vražja ženska s svojimi ducat soldi! Baranta kot za šop zeli.« / »Quelle diable de femme avec ses douze sols! Elle marchande cela comme une botte d'herbes.« (prav tam: 115) To vam pripovedujem, da bi vas zabavala, pripomni Marianne v oklepajih, ko prijateljici, naslovnici pisemskih spominov, opisuje svojo varuhunjo:

239 Gl. 4.1.

Gospa Dutour je bila ponosna, lepo napravljena in zapovrh še precej čedna, kar ji dajalo še prav poseben sijaj. Ženske si pri določeni starosti domišljajo, da so še bolj dostojanstvene, če so čednega obraza; to prednost jemljejo za stanovsko odliko.

Mme Dutour était fière, parée, et qui plus est assez jolie, ce qui lui donnait encore une autre espèce de gloire. Les femmes d'un certain état s'imaginent en avoir plus de dignité, quand elles ont un joli visage ; elles regardent cet avantage-là comme un rang. (prav tam)

Prologist ta dogodek iz romaneskne pripovedi izkoristi kot priliko,²⁴⁰ motiv dveh bralcev, ki se znajde v njej, pa je izmed vseh obravnavanih primerov najpristnejši razsvetljenski.

Sicer pa mnogim bralcem prepričanje med kočijažem in gospo Dutour morda ne bo všeč. So ljudje, ki smatrajo, da jim je pod častjo vreči pogled na nekaj, kar je po vsesplošnem mnenju prostaško; toda tisti, v katerih je malo več filozofskega duha in se ne pustijo tako zlahka zavesti razlikam, ki jih je v svetu zarisal napuh, ti ljudje se ne bodo ujezili, ko bodo videli, kakšen moški je kočijaž in kakšna ženska je mala trgovka.

Au reste, bien des lecteurs pourront ne pas aimer la querelle du cocher avec madame Dutour. Il y a des gens qui croient au-dessous d'eux de jeter un regard sur ce que l'opinion a traité d'ignoble ; mais ceux qui sont un peu plus philosophes, qui sont un peu moins dupes des distinctions que l'orgueil a mis dans les choses de ce monde, ces gens-là ne seront pas fâchés de voir ce que c'est que l'homme dans un cocher, et ce que c'est que la femme dans une petite marchande. (prav tam)

So ljudje, ki se jim je ukvarjati s podlimi opazkami pod častjo. Tisti, ki so malo bolj filozofsko navdahnjeni in se ne pustijo zavesti napuhu, pa se ne bodo ujezili, če se bo človek obnašal značajsko, tudi kadar to pomeni naravno in spontano ter verodostojno vse do konverzacijske netaktnosti.

Seveda pa podoba boljšega izmed obeh, razmišljujočega in strpnega, ni eksplicitna, ni niti aplikacija, niti nauk, niti zapoved, temveč obvisi v zraku in zato nemara še toliko bolje odseva modelnega, razsvetljenskega, modernega bralca. Humanizem je občečloveški, perceptivnost pa je odlika bralca in Marivaux daje vedeti, da se podrazumeva. Avtorju ljubši bralec je ta, ki ga ni treba posebej klicati k razumnosti – in razumskosti. Če si dovolim še korak dlje: če bi se oba bralca znašla v zgornjemu sporu, bi se najbrž odzvala podobno, a iz

240 Tako tudi Gil Blas v aktorialnem predgovoru in Montengón v drugem avtorskem predgovoru k *Eusebiu*; gl. spodaj.

različnih vzgibov, in o tem govori Marivaux. Prvi iz vzvišenosti, drugi iz pronicljivega humanizma, pa čeprav s prizanesljivim, naklonjenim sarkazmom, do katerega si avtor vseskozi pridržuje pravico.

Prilika o dveh bralcih: Gil Blas

Lesage je v *Gilu Blasu* dva bralca predstavil in nagovoril na tradicionalen način: z eksemplom. *Gil Blas* se povsem vklaplja v tezo o treh pripovednih instancah v romanu, ki je dedič pikareske in predhodnik vzgojnega romana. Vzgojna pot junaka vodi v svet, poln moralnih predsodkov in pasti ter hkrati odprt pogumnemu, spretnemu mlademu človeku, ki je sposoben prebroditi neuspehe ter vseskozi ohranjati dobrosrčnost in trezno presojo. Model je precej podoben Lizardijevemu, ko gre za etos protagonista. Ta je sprva naiven, a vse manj, ko se postopoma zave, da postaja žrtev lastne naivnosti. In vendar doživlja predvsem razočaranje dobrega, razsvetljenega človeka (*»l'homme du bien«*), ki so ga pretentali, in nikakor ne (izhodiščno komične) situacije prevaranega prevaranta, ki se iz izkušenj nauči predvsem novih načinov, kako za vsak slučaj prevarati prvi. *Gilu Blasu* izkušnje pokažejo, kdo je pravzaprav on in kako živeti skladno s svojo nravjo. Romaneska pripoved se od precej izraziteje pikareskne kompozicije, kot smo jo videli pri Lizardiju, razlikuje le po t. i. »pripovednih predalih«, metadiegetičnih vrinjenih pripovedih, ki jih prepoznamo kot odmev baročnega pripovedništva.²⁴¹

Gil Blas ima torej dva predgovora, prevzemalnega avtentično avtorskega – »Pisateljovo zatrdilo« / »Déclaration de l'auteur« – in fiktivno aktorialnega: »Gil Blas bralcu« / »Gil Blas au lecteur«. *Gil Blas* je v vlogi prologista že zrel pripovedovalec, medtem ko lahko v prvoosebni pripovedi primarnega besedila opazujemo naivno dobrodušnost junaka. Ne gre pa le za uvid v lastno življenjsko zgodbo, temveč za pokroviteljsko distanco, ki jo *Gil Blas* zavzame v predgovoru: »Preden slišiš zgodbo mojega življenja, poslušaj, prijatelj bralec, tole prisposodbo.« (Lesage, 1960: 7) / »Avant que d'entendre l'histoire de ma vie, écoute, ami lecteur, un conte que je vais te faire.« (Lesage, 1955/1: 1)

Eksempl, ki sledi, je dramatizacija predgovorne funkcije; Montesquieu je, denimo, uporabil primerjavo z žensko, ki zašepa, kadar jo kdo pogleda, in tako z domnevno sramežljivostjo argumentiral anonimnost. Marivaux v psevdolografskem predgovoru razloži o najdbi rokopisa v zapuščeni omari v hiši

241 Gl. 4. poglavje.

nedaleč od Rennesa. Gil Blas pa je nemara celo bliže srednjeveški didaktični književnosti,²⁴² le da bi od slednje težko pričakovali nauk *dulce et utile*. Z vidika kompozicije pa je v vsakem primeru ključno, da se v paratekst lahko umešča pripoved – pa tudi, na kakšen način. V danem primeru bi lahko govorili o »psevdometadiegetični« ravni,²⁴³ medtem ko je bila pri Marivauxu pravzaprav del ekstrapadiegetičnega okvira, v *Perzijskih pismih* pa se, kot smo videli, pripaja celo diegetični ravni.

V zgodbi, ki jo v eksemplu pove Gil Blas, dva študenta potujeta iz Peñafiel v Salamanko. Na poti se ustavita ob izviru, kjer se napojita, tam pa opazita tudi kamen, ki komajda štrli iz zemlje, in na njem nekaj besed. Spereta umazanijo, ki prekriva napis, in ga prebereta: »Tu je zakopana duša licenciata Pedra Garcias.« [sic] / »*Aquí está encerrada el alma del Licenciado Pedro Garcías.*« Mlajši študent se, lahkomiseln, posmehuje dejstvu, da bi bila duša lahko zakopana, in odide. Drugi, preudarnejši, kamen izkoplje in pod njim najde mošnjo zlatnikov, skupaj s sporočilom v latinščini:

Bodi moj dedič, ti, ki si imel dovolj duha, da si razbral pomen napisa, in rabi moj denar bolje, kot sem ga jaz. (Lesage, 1960: 7)

Sois mon héritier, toi qui as eu assez d'esprit pour démêler le sens de l'inscription, et fais un meilleur usage que moi de mon argent. (Lesage, 1955/1: 2)

Študenta sta, kajpak, prispodobi za (dva) bralca in Gil Blas svoj predgovor sklene z besedami:

Kdor si že, prijatelj bralec, storil boš kakor prvi ali drugi teh študentov. Če boš bral moje prigode, ne da bi upošteval moralni nauk, ki ga skrivajo, ne boš prav nič pridobil; če pa boš delo prebral pazljivo, boš našel v njem, po Horacijevem navodilu, korist in razvedrilo. (1960: 7)

242 Npr. spor med Grkom in Rimljanom iz *Knjige o dobri ljubezni* (*Libro de buen amor*) Juana Ruiza, ki je eksemplu z naukom, ta nauk pa je obenem vodilo, kako brati knjigo. Glede na svoje mesto in funkcijo v besedilu celo ustreza predgovoru.

243 V slovenščino je *conte* preveden kot »prispodoba« (Lesage, 1960: 7), kar je dejansko interpretacija. A četudi je pravilna, je s stališča pripovedne tehnike (pa tudi prevodoslovno gledano) prevod neustrezen: zgodba res deluje kot prispodoba, vendar lahko ta, kot že rečeno, tradicionalni vstop zgodbe v paratekst razumemo kot izhodišče za »pravo« zgodbo in pripoved: literarno, ne le retorično. Še več, razlika v prevodu kaže tudi na distanco, ki je v predgovoru ni, prevod pa mu jo vdihne. Prologist, ki bi zgodbo že vnaprej parafraziral s prispodobo, ne gleda »od zunaj« samo romaneskne pripovedi, kar velja za avtodiegetičnega pripovedovalca v vlogi prologista, marveč tudi aktorialni predgovor. Potemtakem kot predgovorna instanca ne sodi k *temu* predgovoru, pač pa na njegov obod; njegov naklon, torej vedenje in distanca, je naklon avtorja.

Qui que tu sois, ami lecteur, tu vas ressembler à l'un ou à l'autre de ces deux écoliers. Si tu lis mes aventures sans prendre garde aux instructions morales qu'elles renferment, tu ne tireras aucun fruit de cet ouvrage ; mais si tu le lis avec attention, tu y trouveras, suivant le précepte d'Horace, l'utile mêlé avec l'agréable. (1955/1: 2)

Boljši izmed obeh bralcev je, kot pričakovano, tisti, ki se bo prepoznal v preudarnejšem študentu. Kljub temu da je bil slednji nagradjen za razmislek in vedoželjnost, pa je nauk usmerjen v moralo in ne v pomen znanja. »Tole pa ni kar tako. Ostanem in pogledam, kako in kaj.« (1960: 7) / »Il y a là-dessous quelque mystère; je veux demeurer ici pour l'éclaircir,« si je namreč rekel študent – in skrivnost je bila vredna mošnje zlatnikov. Prispodoba je karseda didaktična, oprijemljiva, hkrati skuša biti parabola (»porabi moj denar bolje, kot sem ga jaz«), ampak mošnja zlatnikov je vendarle metafora za moralno koristnost – in ne na primer nasvet, kako do zlatnikov priti v svetu, kjer ti ne čakajo popotnika pod kamenjem ob tolmunih na poti v Salamanko. Povedano drugače: strategija in znanje sta v tem primeru vendarle vsaj korak za krepostjo, uporabnost pozornega branja je v razgrinjanju moralnih nauk, ne v študiju strategije. Zlasti pa je pod kamnom, skupaj z mošnjo zlatnikov, pokopana *duša* – in ne razum.

Psevdoalografski predgovori v pisemskem romanu podvojijo avtorja oziroma mu nadenejo masko. Fiktivno aktorialni predgovor v »neopikaresknem« romanu pa povzdigne literarnega junaka – in mu, nenazadnje, prav tako nadene masko. Ampak če je avtor s psevdoalografskim oziroma apokrifno alografskim predgovorom skušal zakriti svojo avtorsko avtoriteto in odgovornost, ki jo ta prinaša, je literarni junak (Gil Blas ali pa Periquillo) z njo zakril svojo neznatnost v primerjavi s človekom, čigar ime se pojavlja na platnicah. Avtor pisemskega romana se s predgovorom izmika avtorstvu, junak kot prvoosebni pripovedovalec pa si s svojim lastnim predgovorom za tistih nekaj strani nadene avtorske insignije.

6.3 DEFORMALIZACIJA PREGOVORA

Zadnji pogled na predgovor namenjam njegovim strukturno-formalnim dimenzijam, ki nas povrnejo na izhodišče: kaj je sploh predgovor? V prvem delu te knjige sem predstavil različna teoretska pojmovanja predgovora, bodisi na strukturni oziroma besedilni bodisi na receptivni ravni, torej v skladu s formalno ločenostjo sekundarnega besedila od primarnega ali v skladu s tisto »pripovednostjo«, zaradi katere lahko rečemo, da je ločnica med enim in

drugim samo vsebinska. Razumevanje na receptivni ravni sicer prinaša neka-
kšno »demokratizacijo«, ki nobenemu delu pripovednega besedila ne pripisuje
pomožnosti, vendar pa predgovoru s tem odvzame poseben pragmatični
status mejne cone, ki mu je vdihoval suspektnost. Lahko bi tudi rekli, da so
Genettove funkcije predgovora v teoriji Susan Sniader Lanser enakovredne
pripovednotehničnim prijemom romaneskne pripovedi, v katerih pa se odraža
tudi zunajfikijska realnost. Če predgovor izenačimo z okvirno pripovedjo, kot
to opisuje Monika Fludernik, pa posežemo po delitvi pripovednih ravni, ki jo
lahko navežemo tudi na Genettovo teorijo – a ta nas vnovič vrne k vprašanju
pripovedne instance. Njena zamenjava pomeni premik z okvirne (predgovor-
ne) ravni na romaneskno. Nihče od naštetih, niti Brian Richardson, ki pri delitvi
začetkov upošteva tako strukturno kot receptivno raven in jima primakne
še predbesedilo, pa ne navaja primerov, v katerih obstajata dve nesovpadajoči
meji. To so predgovori, ki svojih konvencionalnih funkcij ne izpolnjujejo v
celoti, zato so te predstavljene na (besedilni in receptivni) začetek romaneskne
pripovedi, ki se posledično razdeli na dve ravni, okvirno in uokvirjeno.

Prévostov roman *Zgodba o vitezu des Griouxu in o Manon Lescaut*, danes zna-
na in objavljena kot samostojen roman, je izšla kot ena od ljubezenskih epi-
zod, dodanih k sedmemu delu obsežnih *Spominov in pustolovščin uglednega
moža* (*Mémoires et aventures d'un homme de qualité*). Ker ni povezana z obsež-
no avtobiografsko pripovedjo moža po imenu Renancour,²⁴⁴ jo ta objavlja sa-
mostojno, kar tudi pojasni v svojem predgovoru, »Opozorilu pisca *Spominov
uglednega moža*« (»Avis de l'auteur des *Mémoires d'un homme de qualité*«), češ,
tako dolga vstavljena zgodba bi preveč zmotila pripovedno nit moje lastne
zgodbe. Toda če je bila slednja bralstvu všeč, ga tudi ta dodatek ne bo razo-
čaral: »Iz ravnanja viteza des Griouxu bodo razvideli, kako strahotna je sila
strasti.« (Prévost, 1989: 41) / »Il verra, dans la conduite de M. des Grioux,
un exemple terrible de la force des passions.« (Prévost, 1967: 30) Prologist,
Renancour, »ugledni mož«, namreč očita des Griouxu, da se je hoté pahnil
v pogubo in si je izbral lastno nesrečo. V ozadju tako vendarle prepoznamo
okvir *Spominov*, in sicer nasvetov, ki jih je Renancour dajal svojemu učencu
markizu. Zgodba o vitezu des Griouxu in o Manon Lescaut je tudi senti-
mentalno vzgojna prisposoba – oziroma je ta predvsem pretveza za tragično
ljubezensko zgodbo o plemiču in kurtizani, ki je ob izidu obveljala za škan-
dalozno in bila dvakrat prepovedana. O razlogih za zgražanje pa tudi za pri-
ljubljenost bi lahko sklepali že po predgovoru:

244 Njegovo ime je poznano bralcu omenjenih *Spominov*, v predgovoru, »Opozorilu«, pa ni omenjeno.

Če razmišljamo o нравstvenih pravilih, se kar ne moremo načuditi, kako jih ljudje vsevprek cenijo in zametujejo hkrati; in sprašujemo se, zakaj je človeško srce tak čudaško, da ga sam pojem dobre in popolnosti sicer ne gane, ko pa naleti nanju v resnici, ju zavrača. (1989: 42)

On ne peut réfléchir sur les préceptes de la morale sans être étonné de les voir tout à la fois estimés et négligés ; et l'on se demande la raison de cette bizarrerie du coeur humain, qui lui fait goûter des idées de bien et de perfection dont il s'éloigne dans la pratique. (1967: 30)

Roman je zatorej, kot prologist celo izrecno pripominja, moralna razprava, ki pa ne poskuša teoretizirati, temveč moralni nauk prikazuje, seveda na bralcu všečen način: »Celotno delo je razprava o nraveh, prijetno strnjena okrog izkušenj.« (1989: 43) / »L'ouvrage entier est un traité de morale réduit agréablement en exercices.« (1967: 31)

»Opozorilo« je fiktivno aktorialni predgovor; če na roman in z njim predgovor gledamo v sklopu *Spominov*, kjer je prologist Renancour prvoosebni avtobiografski pripovedovalec, je to seveda logično. Enako pa velja, tudi če odmislimo njegovo zaledje, kajti Renancour kot lik nastopa tudi v tem romanu. Prvi del se začnja z njegovimi besedami: »Bralca moram povesti v tisti čas svojega življenja, ko sem se prvič srečal z vitezom des Griexom.« (1989: 45) / »Je suis obligé de faire remonter mon lecteur au temps de ma vie où je rencontrai pour la première fois le chevalier des Griex.« (1967: 33) Tako torej Renancour vlogo prologista v fiktivno aktorialnem predgovoru zamenja za vlogo homodiegetičnega pripovedovalca in bralca popelje najprej v čas, ko je spoznal des Griexa in ga z denarjem rešil iz zagate. Dve leti kasneje je v spremstvu markiza de ***, svojega učenca iz *Spominov uglednega moža*, pripotoval v Calais in tam slučajno srečal taistega des Griexa – ki mu je povedal svojo zgodbo. Renancour, homodiegetični pa tudi ekstradiegetični pripovedovalec, tu sklene pripovedni okvir, uokvirjeno pripoved pa v memoarski obliki pove des Griex, intradiegetični avtodiegetični pripovedovalec.

Da gre na začetku prvega dela za okvirno pripoved, potrjuje na prvem mestu kavzalnost; obstoj notranje pripovedi je pogojen z obstojem zunanje. Če bi Renancour ne srečal des Griexa, romana ne bi bilo – tako kot bralci nikdar ne bi slišali zgodbe o Ali Babu, če si Šeherezada ne bi bila primorana podaljševati življenja s pripovedovanjem zgodb, in zgodb iz *Dekameron* ne bi bilo, če v Firencah ne bi razsajala kuga. Dejstvo je tudi, da »Opozorilo« opravlja funkcije predgovora, a niti z okvirno niti z uokvirjeno pripovedjo ne ustvarja vzročno-posledične povezave. Je že distancirana sodba o intradiegetični pripovedi

– »Naslikati nameravam mladega zaslepljenca, ki odganja od sebe srečo in se samovoljno spušča v najhujše nesreče« (1989: 41) / »J'ai à peindre un jeune aveugle, qui refuse d'être heureux« (1967: 29) – in hkrati o delu kot celoti: »Vsak razumen človek bo priznal, da je tako delo le koristno.« (1989: 42) / »Les personnes de bon sens ne regarderont point un ouvrage de cette nature comme un travail inutile.« (1967: 30)

V funkcionalnem smislu mesto predgovora zavzema »Opozorilo«, posebnost okvirne pripovedi pa je, da kljub vsemu opravlja del teh funkcij. Namig na memoarsko pripoved je namreč sredstvo avtentifikacije. Des Grieux je svojo zgodbo povedal Renancourju, ki jo je takoj potem zapisal, in sicer kar najtočnejše in najzvesteje po vitezovi pripovedi:

Bralca opozarjam, da sem zapisal vitezovo zgodbo domala takoj potem, ko sem jo slišal, in zato se lahko zanese, da jo pripovedujem kar se da natančno in zvesto. Če pravim zvesto, velja to celo za pripoved o mislih in čustvih, ki jih je izpovedoval mladi pustolovec povsem prostodušno. (1989: 49–50)

Je dois avertir ici le lecteur que j'écrivis son histoire presque aussitôt après l'avoir entendue, et qu'on peut s'assurer, par conséquent, que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration. Je dis fidèle jusque dans la relation des réflexions et des sentiments que le jeune aventurier exprimait de la meilleure grâce du monde. (1967: 38)

Še več: točnost in zvestoba zapisa se nanašata na pripovedovalčeva razmišljanja in čustva. V prejšnjem poglavju sem pisal o vlogi obojega za romaneskno verodostojnost pa tudi o poigravanju s pripovedno distanco v trenutku, ko prologist dramtiziran prestopi na diegetske raven: ker sta nanj gledala kot na »človeka iz drugega sveta«, Perzijca nista Montesquieuju ničesar prikrila. Prav takšna zaupnost – zopet v službi vtisa o verodostojnosti – pa je zrasla tudi med des Grieuxom in Renancourjem, saj je prvi drugemu le nekaj vrstic više dejal:

Gospod, mi je dejal, tako plemeniti ste z mano, da bi si očital kot podlo nevhvaležnost, ko bi vam kaj prikrival. Pripovedoval vam bom o vseh svojih nesrečah in tegobah, povrh pa še o svojih najsramotonejših zablodah in pregrehah. Prepričan sem, da me ne boste samo obsojali, temveč nehote tudi pomilovali. (1989: 49)

Monsieur, me dit-il, vous en usez si noblement avec moi, que je me reprocherais comme une basse ingratitude d'avoir quelque chose de réservé pour vous. Je veux vous apprendre non-seulement mes malheurs et mes peines, mais encore mes désordres et mes plus honteuses faiblesses. (1967: 38)

»Ugledni mož« nato svoj ekstradiegetični okvir sklene tako, da napove novega pripovedovalca, des Grieuxa: »Tu je torej njegova zgodba, ki ji ne bom vse do konca dodajal prav ničesar, kar bi ne bilo njegovega.« (1989: 50) / »Voici donc son récit, auquel je ne mêlerai, jusqu'à la fin, rien qui ne soit de lui.« (1967: 38) In res se v pripoved ne meša in je ne prikraja – tako kot bi si denimo psevdourednik pisemskega romana dovolil popravljati slog in anonimizirati pisma –, pa vendar se čisto na koncu prvega dela oglasi. Potem ko sta z markizom slišala prvi del vitezove zgodbe, ki jima je bila všeč, sta ga povabila na večerjo:

Vitez des Grieux je pripovedoval svojo zgodbo že dobro uro, zato sem ga prosil, naj si malo oddahne in povečerja z nama. Po najini pazljivosti je lahko sodil, da nama je njegova pripoved všeč. Zagotovil nama je, da bo nadaljnji potek dogodkov kmalu zanimivejši, in ko smo povečerjali, je povzel besedo. (1998: 121)

Le chevalier des Grieux ayant employé plus d'une heure à ce récit, je le priai de prendre un peu de relâche et de nous tenir compagnie à souper. Notre attention lui fit juger que nous l'avions écouté avec plaisir. Il nous assura que nous trouverions quelque chose encore de plus intéressant dans la suite de son histoire ; et, lorsque nous eûmes fini de souper, il continua dans ces termes. (1967: 117)

Odstavku, v katerem je Renancour za kratek čas prevzel pripovedovanje, sledi le še zapis »Konec prvega dela«²⁴⁵ / »Fin de la première partie« (prav tam). Povratek na ekstradiegetično raven ni nič posebnega, a glede na pozicijo v romanu – prehod med prvim in drugim delom – in glede na funkcijo, ki si jo nehote pripiše, bi ga smeli brati tudi kot končno opozorilo [*postface*] ali celo kar kot predgovor k drugemu delu, četudi formalno sodi še k prvemu. V resnici ne gre za nič drugega kot za predgovorno funkcijo kontekstualizacije, vpete v okvirno pripoved, kot jo lahko zelo shematično vidimo pri Marivauxu. »Opozorilo« k prvemu delu *Marianninega življenja* se zaključí z besedami: »Objavljamo prvi del, da vidimo, kaj bo občinstvo poreklo nanj. Če mu bo ugajal, bo zatem izšel še preostanek; je namreč že čisto nared.« / »On en donne la première partie au public, pour voir ce qu'on en dira. Si elle plaît, le reste paraîtra successivement; il est tout prêt.« »Opozorilo« k drugemu delu pa se prične natanko tam: »Prvi del *Marianninega življenja* je bil, kot kaže, mnogim v užitek« / »La première partie de la *Vie de Marianne* a paru faire plaisir à bien des gens« (Marivaux, 1978: 47, 85).

245 V slovenskem prevodu manjka.

Romana o Manon in Marianne pa sta si podobna še v nečem; govorim o pripovedni, ne o etični strukturi. V prvem delu poglavja sem se ukvarjal z Marivauxovima psevdialografskima oziroma tajitvenima avtorskima predgovoroma: v »Opozorilih« k prvemu in drugemu delu avtor za uredniško masko razpravlja, ali je delo roman in zakaj ne – »več čustev in manj morale« –, kakšne posege si je dovolil v svojstvu urednika, kako piše Marianne, zakaj in koliko razmišlja, katerim bralcem bo delo pogodu, itd.

Marivaux v prvem predgovoru z etično-moralnimi argumenti utemeljuje, zakaj knjiga ni bila napisana namenoma v zabavo bralstvu in gre za avtentično korepondenco; v drugem dodaja še svoj razmislek o romanih in njihovih bralcih. Ampak čisto prva trditev prvega predgovora je tista, ki bo ne samo povod za pripoved, temveč tudi njen začetek:

Ker bi utegnili posumiti, da je bila pričujoča zgodba nalašč napisana v zabavo bralstvu, se čutim dolžnega opozoriti, da sem jo tudi sam dobil od nekega prijatelja, ki jo je bil resnično našel, tako kot pravi v nadaljevanju.

Comme on pourrait soupçonner cette histoire-ci d'avoir été faite exprès pour amuser le public, je crois devoir avertir que je la tiens moi-même d'un ami qui l'a réellement trouvée, comme il le dit ci-après. (prav tam: 47)

Sklicuje se, kajpak, na topos najdenega rokopisa, ki pa ni »izpisan« v predgovoru, temveč se njegova dramatisacija zajeda že v romaneskno besedilo. Rokopisa ni našel Marivaux, ampak njegov prijatelj, ki je potemtakem vmesna instanca med prologistom in avtodiegetično pripovedovalko Marianne. Je ekstradiegetični homodiegetični pripovedovalec v uvodni okvirni pripovedi, s katero se začne prvi del romana. Ta antologijski primer toposa najdenega rokopisa se torej nahaja v »vmesnem svetu« najdbe rokopisa, ki pa ga zlahka beremo kot okvirno pripoved; ta gre takole.

Šest mesecev tega sem na deželi nekaj milj od Rennesa kupil hišo, ki je šla v tridesetih letih zaporedoma skozi roke petih ali šestih lastnikov. Dal sem nekoliko prerazporediti pohištvo v zgornjem nadstropju, in tam so v vzdani omari našli rokopis zgodbe, ki jo bomo brali; v več zvezkih in celoma v ženski pisavi. Prinesli so mi ga; s prijateljema, ki sta bila tedaj pri meni, smo ga prebrali, in od tistega dne dalje sta mi vseskozi prigovarjala, naj ga dam natisniti: prav rad, še toliko bolj, ker zgodba nikogar ne zanima. Iz datuma, ki smo ga našli na dnu rokopisa, je razvidno, da je bil napisan pred štiridesetimi leti; spremenili smo imena oseb, o katerih govori, čeprav sta preminuli. Kar pravi o njiju, pa ni kaj posebno važnega; a nič zato: njuni imeni je še vedno bolje izpustiti.

Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et, dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme. On me l'apporta ; je le lus avec deux de mes amis qui étaient chez moi, et qui, depuis ce jour-là, n'ont cessé de me dire qu'il fallait le faire imprimer. Je le veux bien, d'autant plus que cette histoire n'intéresse personne. Nous voyons par la date, que nous avons trouvée à la fin du manuscrit, qu'il y a quarante ans qu'il est écrit; nous en avons changé le nom de deux personnes dont il y est parlé, et qui sont mortes. Ce qui y est dit d'elles est pourtant très indifférent; mais n'importe : il est toujours mieux de supprimer leurs noms. (prav tam: 49)

Najditelj rokopisa torej ni ista oseba kot avtor psevdoloografskega predgovora, vendar njegova ekstradietišna pripoved v vlogi pojasnila, ki pa se nahaja na samem začetku primarnega, romanesknega besedila, opravlja funkcije fikcijskega predgovora; tiste, ki jih »dejanski«, ravno tako fikcijski predgovor, »Opozorilo«, izpušča: »Predno pa bralstvu razkrijem to zgodbo, mu moram razjasniti, kako sem prišel do nje.« / »Avant que de donner cette histoire au public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée.« (prav tam) Nenazadnje pa celo prijatelj, najditelj rokopisa, preden pripoved odstopi memoarski korespondentki Marianne, svoje opozorilo označi za »preambulo«, ki je, vsaj naratološko gledano, predgovor:

To sem imel povedati: ta kratki uvod se mi je zdel potreben in napravil sem ga, kot sem ga najbolje znal, kajti nikakor nisem pisatelj in razen teh dvajsetih vrstic tule ne bodo nikdar natisnili nič mojega.

Voilà tout ce que j'avais à dire ; ce petit préambule m'a paru nécessaire, et je l'ai fait du mieux que j'ai pu, car je ne suis point auteur, et jamais on n'imprimera de moi que cette vingtaine de lignes-ci. (prav tam)

Pri Prévostu imamo torej podvojen fiktivno aktorialni predgovor iste osebe, pri Marivauxu pa psevdoloografska predgovora dveh različnih oseb,²⁴⁶ o čemer pričata tudi njuni etični podobi. Avtor opozorila razpravlja o junakinjinih razmišljanjih, o dejstvih, morali in bralskem okusu, prijatelj pa je laik in se v telegrafskem slogu omeji na izpričana dejstva:

246 Če smo zelo striktni: predgovor je psevdoloografski, *préambule*, kot prijatelj poimenuje svojo uvodno okvirno pripoved, pa je metapsevdoloografski, ker je tajitvenost dvakrat »zlagana« oziroma dvakrat fikcijska.

Neka ženska pripoveduje o svojem življenju; ne vemo, kdo je bila. To je *Mariannino življenje*; tako se na začetku sama poimenuje; potlej se naslavlja z grofico; pripoveduje neki prijateljici, katere ime izpusti; no in to je vse.

C'est une femme qui raconte sa vie; nous ne savons qui elle était. C'est la Vie de Marianne ; c'est ainsi qu'elle se nomme elle-même au commencement de son histoire ; elle prend ensuite le titre de comtesse ; elle parle à une de ses amies dont le nom est en blanc, et puis c'est tout. (prav tam)

Prehajanje predgovora v okvirno pripoved, in obratno, je kompozicijski mehanizem, s katerim je mogoče povzeti obe skupini romanov, katerih predgovore sem obravnaval v tej študiji.

Najdeni rokopis in najdba rokopisa razpirata, četudi samo implicitno, vmesni fikcijski svet, ki deluje kot okvir korespondenci, spominom, dnevniku ipd. Prologist je namreč vedno »tukaj in zdaj«, hiša na deželi in njenih šest lastnikov, sveženj, ki je šel iz rok v roke in končal v mojih, Perzijca, ki sta me imela za človeka iz drugega sveta: vse to pa (seveda nalašč) deluje kot – iz drugega sveta. Okvir pa je navsezadnje mogoče povezati tudi s takšnim ali drugačnim korelatom, ki ga ima predgovor v romaneskni pripovedi: »nisem oče, ampak očim« ima referenta v Benengeliju, korespondenca iz predgovora urednika (ali celo podnaslov Laclosovega romana: *Pisma, ki jih je G. C... D. L... zbral v neki družbi in objavil v pouk nekaterim drugim ljudem*) v osebi gospe de Rosemonde, netipična sklicevanja na neavtentičnost fratra Gerundia pa v prevarantskem koepiskopu.

V romanih, katerih korenine gre iskati v pikaresknem, pa okvirna pripoved deluje na podoben način kot podvojena pripovedna instanca. Lahko jo razumemo kot vzporednico »podvojenemu« protagonistu, čigar etos je v predgovoru drugačen kot v romaneskni avtobiografski pripovedi, vendar gre le za spremembo pripovednega naklona, ne pa tudi pripovedovalca samega. Lahko pa bi dvojni okvir, predgovornega in ekstradiegetičnega, primerjali tudi z avtorsko-aktorialnim predgovornim parom: prvi je, kljub (praviloma) tajitvenosti in zatorej fikcijskosti, vezan na implicitnega avtorja in z njim na zunajfikcijski svet, drugega pa zgodbena vez preko prvoosebnega pripovedovalca postavlja bliže diegetični pripovedi. Lahko bi torej dejali, da gre bodisi za sovpadanje bodisi za zaporedje predgovora in pripovednega okvirja, vendar v obeh primerih vzpostavitev okvirne ravni v ali ob predgovoru pripomore k njegovemu postopnemu zbliževanju z romaneskno pripovedjo.

7

Zaključek

V eseju *Ničelna stopnja pisanja* (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1972) Roland Barthes zagovarja tezo o »nevtalni« književnosti, ki jo izpelje iz metaforične aplikacije jezikoslovne teorije s tem imenom. Jezik je kolektiven in zgodovinski, slog pa je izraz individualnosti, malodane fiziološke; kot je dejal Flaubert: »Slog je človek sam.« Forma pa je avtonomna in hkrati ekonomična, ker je sama na sebi pomenska. V pisanju romana Barthes vidi proizvajanje lažnih dokazov, ki bodo kot maska verjetnosti zakrili pomanjkljivo resničnost. Z romanom izmišljeno dobi formalni okvir resničnega, vendar pa sistematiziran formalni znak temu buržoaznemu književnemu »proizvodu« vdihuje dvoumnost: ta znak je *passé simple*, nesestavljeni dovršni preteklik, ki je v standardni francoščini rezerviran za literarno ali zgodovinsko pripoved. *Passé simple* je torej kodificiran izraz reda in književnega sistema ter predstavlja formalni pakt. Ker je tako romanu kot zgodovinski pripovedi skupna potujitev dejstev oziroma ustvarjanje distance, kakršno omogoča raba tega glagolskega časa kot ustreznega jezikovnega orodja, se je *passé simple* kot formalni element sčasoma navzel lastnosti »svojih« zvrsti in postal ne samo konvencionalno jezikovno pripovedno sredstvo, marveč vzvod potujitve v tej pripovedi. *Passé simple* je, tako Barthes, »razkrinkana laž«: njegova naloga je, da besedilu nadene masko in da hkrati pokaže nanjo (1972: 29, 32).

Barthesovo delo ima v literarni teoriji mnogo izpeljav in alternativ, ki ga tudi presegajo. *Passé simple*, še posebej kot romaneskni formalni pakt, jemljem le za prisodobno, ki pa vendarle v mnogih pogledih ustreza literarnemu predgovoru v romanu 18. stoletja ozroma ponazarja problematiko, ki je predmet te knjige. Predgovor je v tradiciji konvencionaliziran del pripovedne strukture, njegova prvotna naloga pa je bila služiti literarni umetnini, v našem primeru romanu.

A ko se je roman začel predstavljati kot nekaj, kar v resnici ni bil (denimo najdena korespondenca), zato da ga ne bi imeli za nekaj, kar prav tako ni bil (fantazijska pripoved, *romance*, »starinski roman«), je predgovor prilagodil svojo semiotično podobo: romaneskni predgovor ni bil več (le) govorniški uvod in permeabilen okvir, temveč je dobil posebno veljavo. Najprej kot metafora za verodostojnost fikcije, nato pa kot metonimija »moderne« romaneskne zvrsti. Postal je romaneskna pretveza, in to z dvojnim pomenom: pretveza *za roman* in obenem pretveza *v romanu*.

Toda drugačna semiotična podoba je minorna in zadnja v vrsti sprememb. Da je predgovor kapljica črnila, primešana v kozarec bistre vode – puritansko prisposodbo bi bil zlahka skoval Rousseau –, je posledica prepletajočih se sprememb na strukturni, estetski in etični ravni. Strukturno mejo med sekundarnim in primarnim besedilom je pogosto mogoče celo izenačiti z receptivno, ampak samo če govorimo o zamenjavi predgovorne instance za pripovedno: prologist prepusti besedo korespondentom ali avtobiografskemu pripovedovalcu. Posebnost predgovora, ki bi jo lahko prisodili njegovemu dramsko-govorniškemu izvoru, pa je, da tudi najbolj abstraktnega pripovedovalca oziroma prologista prisili v določeno neposrednost in tako v stik z bralcem. Prologistov odnos do zgodbe, do pripovedi in do literarnih oseb, njegove sodbe o literarni zvrsti, ki fikcijskemu svetu omogoča vpenjanje v empiričnega, ter konec koncev sodbe o tem svetu izoblikujejo kriterije, po katerih lahko predgovore opredelimo glede na intenzivnost in (posledično) glede na literarno polnopomenskost, ki jo s tem počasi pridobivajo.

Obenem se predgovor na različne načine distancira od svoje funkcionalnosti: nekdanj strukturni element si pridobiva čas, prostor in dramatisirane »akterje«. O humanizaciji predgovora lahko govorimo, ker ti akterji niso ukrojeni le po funkcionalnih zahtevah, pač pa imajo odlike, hibe (na prvem mestu je zagotovo nezanesljivost), vrednote, pričakovanja in – nočne more (če se spomnimo Cadalsa). Potemtakem je logično, da je glavna skrb romaneskne zvrsti, verodostojnost, katere vzvod in porok je predgovor, v slednjem navezana na človeka kot razmišljujočega in čutečega posameznika, ki je obenem družbeno bitje.

Zgolj najdeni rokopis ne zadošča več: to smo že tolikokrat videli! Skoraj vsi obravnavani romani pričajo o tem, da polemike glede (ne)avtentičnosti rokopisa ne temeljijo na verjetnosti najdbe rokopisa niti na verjetnosti njegove zgodbe, ampak na verodostojnosti in naravnosti običajev, nravi, čustva in razuma. Tak je pač ta svet in takšni s(m)o ljudje, pripomni Cadalso. Dandanes zlepa ne vidimo, da bi gospodična z rento šestdeset tisoč liver šla v samostan ali

da bi mlada in lepa predsednica umrla od bridkosti, meni založnik *Nevarnih razmerij*. Več bi bilo dejstev in manj morale, opozarja prologist v *Marianninem življenju*. Na prvi pogled kontradiktorna, a s stališča avtentifikacije nemara še prepričljivejša je ugotovitev, da je naštetu lahko hkrati argument za in zoper verodostojnost.

Tudi tematizacija bralca še zdaleč ni nova, kakor sta nova antagonistična implicitna bralca, katerih obrise je moč najti v dolgi tradiciji predgovora; a razsvetljenstvo jima je, kot pričakovano, dodalo etično, filozofsko in celo politično komponento, za privabljanje in predvsem izoblikovanje tega modernega, razsvetljen(sk)ega bralca pa so zadolženi prav romaneskni predgovori. Gutiérrez je z dvema bralcema, razumnim in rahločutnim, utemeljeval zgodovinskost, Cadalsa pa zavest o dveh vrstah bralcev, ki ju sicer oriše predvsem ideološko, spravlja v obup. Da bi bila njegova sodba po okusu enih, ugotavlja, bi moral v njej narod očrniti, da bi godila drugim, bi moral poveličevati vse tisto, kar je samo po sebi sicer vredno graje. Vsak od teh dveh principov bi v *Maroških pismih* naletel na veliko število gorečnežev in le za ceno sovražnosti enih bi se avtor prikupil drugim. Pri Laclosu na sodbah o sentimentu temelji verodostojnost fikcije, ob njej pa – v sklopu argumentov, da ne gre za roman – naletimo na topos dveh bralcev, češ, bralca brez predsodkov pobožnjakarica ne bo mikala, pobožnega bralca pa bo jezilo, da krepost podleže. Marivaux pri ugibanjih o recepciji bralstvo celo dvakrat razdeli na dvoje. Najprej verodostojnost rokopisa utemelji z dejstvom, da Marianne pogosto in na dolgo premišljuje. Če bi bila zgodba izmišljena, temu ne bi bilo tako; več dejstev in manj morale bi bolj ustrezalo sodobnemu bralskemu okusu. V drugem predgovoru pa bralce razdeli najprej glede na okus: eni so z naklonjenostjo brali o Marianninih razmislekih, drugi ne, in tem zadnjim velja zato še en predgovor. Gil Blas kot prologist dva bralca dramatizira v priliki: boljši izmed obeh je tisti, ki se bo prepoznal v preudarnejšem študentu. Čeprav je bil ta nagrajen za vedoželjnost, pa je nauk usmerjen v moralo. Prologistovo favoriziranje enega izmed dveh bralcev je vedno pogojeno z bralčevim etosom – dobru bralcu so pripisane natanko tiste vrednote, ki definirajo človeka razsvetljenstva – ali pa z njegovo bralsko bistrornostjo, ki gre s podobo razsvetljenškega človeka z roko v roki, kakor je dal vedeti Lizardi. Slab in nemoralen človek bo nenaklonjen bralec, kdor bo bral z naklonjenostjo, pa že ni slab in nemoralen. Na podoben način topos sebi v prid obrne tudi Rousseau: kdor bo bral roman in rekel, da ga je branje pogubilo, je bil pogubljen že prej. Krepostna bralka bo dobra bralka; slaba, nenaklonjena bralka pa se bo morala zlagati dvakrat.

V resnici ni ta komplementarnost nič drugega kot zmožnost aplikacije vsega naštetega še na romaneskni svet, ki pa jo vendarle spremlja sposobnost doje-manja romanesknega sveta kot fikcijskega. Manipulativnost predgovora zato-rej lahko pojasnimo tako na strani literarnega, umetniškega učinka kot tudi na strani njegove etične strukture. Potemtakem bi dvojnemu pomenu naslovne »romaneskne pretveze« smeli dodati še tretjega. Predgovor je pretveza *za ro-man*, je pretveza *v romanu*, v romanopisju 18. stoletja pa je postal romaneskna pretveza tudi zato, ker že sam na sebi *je roman* oziroma, zgodovinskemu izvoru navkljub, polnopomenski del njegove pripovedne strukture.

Pripovedna manipulacija, ki je vgrajena v to pretvezo, je urjenje bralca v per-ceptivnosti in dovzetnosti: skozi avtorsko, aktorialno in alografsko enigmatič-nost prologista ter skozi nizanje neprepričljivih laži. Zaradi posebnega mesta v romaneskni strukturi, ki ga predgovoru ne glede na formalna, funkcionalna in konceptualna odstopanja in spremembe ne moremo zanikati, pa pretveza de-luje dvojno. Četudi izvira iz pripovedne tehnike, se na preseku empiričnega in fikcijskega opira na nastajajoči koncept romana ter črpa argumente iz liberal-ne meščanske misli, katere proizvod je roman. A najsi bo pretveza racionalne narave, je njen učinek pravzaprav senzibilizacija, v pozitivnem pomenu besede. Gre za mehko razsvetljsko indoktrinacijo bralca: neizključujoče napeljeva-nje k racionalnosti in k rahločutnosti. Romaneskni predgovor je v 18. stoletju pravzaprav znak razsvetljskega humanizma. Toda njegov (glagolski) čas ni *passé simple*, dovršni preteklik, marveč *futur proche*: bližnji prihodnik.

Bibliografija

VIRI

- Apulej (1997): *Zlati osel (Metamorfoze)*. Prevedel Primož Simoniti. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Alemán, Mateo (1997): *Guzmán de Alfarache (I)*. Madrid: Cátedra.
- Alemán, Mateo (2007): *Guzmán de Alfarache (II)*. Madrid: Cátedra.
- Aristofan (2011): *Ose*. Prevedla Andreja N. Inkret. Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba.
- Avellaneda, Alonso Fernández de (1956): *El Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cadalso, José de (2008): *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (1973): *Veumni plemič don Kihot iz Manče* (4 zvezki). Prevedel Niko Košir. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Cervantes, Miguel de (1951): *Zgledne novele*. Prevedel Anton Debeljak. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- Cervantes, Miguel de (2009): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Diderot, Denis (1973): *Jacques le fataliste et son maître*. Pariz: Gallimard.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (2008): *El Periquillo Sarniento*. Madrid: Cátedra.
- Flaubert, Gustave (1966): *Tri povesti*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: DZS.
- Gutiérrez, Luis (2005): *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*. Madrid: Cátedra.
- Isla, José Francisco de (2015): *Fray Gerundio de Campazas*. Madrid: Cátedra.
- James, Henry (1982): *Obrat vijaka*. Prevedel Srečko Fišer. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Krleža, Miroslav (2011): *Hiljadu i jedna smrt*. Zagreb: Ljevak.
- Laclos, Pierre Choderlos de (2009): *Les Liaisons dangereuses*. Pariz: Gallimard.
- Laclos, Pierre Choderlos de (1987): *Nevarna razmerja*. Prevedla Radojka Vrančič. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- La vida de Lazarillo de Tormes* (1976). Madrid: Cátedra.
- Lesage, Alain René (1955): *Histoire de Gil Blas de Santillane* (2 zvezka). Pariz: Garnier.
- Lesage, Alain René (1960): *Zgodbe Gila Blasa de Santillana*. Prevedla Gitica Jakopin. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de (1978): *La Vie de Marianne*. Pariz: Garnier-Flammarion.
- Montengón, Pedro (1998): *Eusebio*. Madrid: Cátedra.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat (1960): *Lettres persanes*. Pariz: Garnier.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat (2000): *Perzijska pisma*. Prevedla Cirila Toplak. Maribor: Mariborska literarna družba.
- Philosophe par amour, ou Lettres de deux amans passionnés et vertueux, La* (1765). Pariz: Cailleau. Dostopno na: <https://books.google.com>.
- Prévost d'Exiles, Antoine-François (1967): *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Pariz: Garnier-Flammarion.
- Prévost d'Exiles, Antoine-François (1989): *Manon Lescaut*. Prevedla Djurdja Flerè. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Potocki, Jean (2014): *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Pariz: Librairie Générale française.
- Quevedo, Francisco de (1990): *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Madrid: Cátedra.
- Quevedo, Francisco de (1995): *Življenjepis lopova*. Prevedel Miro Bajt. Ljubljana: Mihelač.
- Richardson, Samuel (2003): *Pamela; or, Virtue Rewarded*. London: Penguin.
- Rousseau, Jean-Jacques (1967): *La nouvelle Héloïse*. Pariz: Garnier-Flammarion.
- Rousseau, Jean-Jacques (2008): *Julija ali Nova Heloiza*. Prevedla Radojka Vrančič. Ljubljana: DZS.
- Saint-Lambert, Jean François de (2002): *Colección de cuentos morales (los da a luz Francisco de Tójar)*. Salamanka/Cádiz: Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Salamanca/Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz.
- Terencij (2011): *Brata*. Prevedel Marko Marinčič. Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba.
- Thackeray, William Makepeace (1989): *Semenj ničevosti*. Prevedel Izidor Cankar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Tójar, Francisco de (1799): *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*. Salamanca: En la oficina del editor. Dostopno na: <https://books.google.com>.
- Tójar, Francisco de (1805): *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*. Barcelona: Jordi, Roca y Gaspar. Dostopno na: <https://books.google.com>.
- Tójar, Francisco de (1814): *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*. Salamanka: D. Vicente Blanco. Dostopno na: <https://books.google.com>.

- Tójar, Francisco de (2007): *La Filósofa por amor o Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Twain, Mark (1990): *Works of Mark Twain*. New Jersey: Gramercy Books.
- Twain, Mark (1974): *Prigode Huckleberryja Finna*. Prevedel Janez Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Živoljenje Lazarčka s Tormesa* (1967). Prevedel Niko Košir. Ljubljana: Mladinska knjiga.

LITERATURA

- Abbott, H. Porter (2004): *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aguilar Piñal, Francisco (1991): *Introducción al Siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Albiac-Blanco, María Dolores (2011): *Historia de la literatura española. 4, Razón y sentimiento: 1692–1800*. Madrid: Crítica.
- Alcalá Galiano, Antonio (1969): *Literatura española, siglo XIX*. Madrid, Alianza.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (1991): *La Novela del Siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2007): »*La filósofa por amor* o el mundo contra Adelaida«. Francisco de Tójar: *La filósofa por amor o Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, str. 43–66.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2010): *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2010a): »Panorama general de la novela en la España del siglo XVIII«. Aurora Egido, José Enrique Laplana Gil (ur.): *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII, a la memoria de Ernest Lluch*, str. 133–160.
- Andino Sánchez, Antonio de Padua (2008): *Las fuentes grecolatinas en el Quijote* (študija). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Andrés, Juan (1785): *Dell'Origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. Parma: Stamperia reale.
- Angelet, Christian (1990): »Le topique du manuscrit trouvé«. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, št. 42, str. 165–176.
- Arredondo, María Soledad; Pierre Civil, Michel Moner (ur.) (2009): *Paratextos en la literatura española. Siglos XV–XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez.

- Aristoteles (2012): *Poetika*. Prevedel Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba.
- Auerbach, Erich (1998): *Mimesis. Prikazana resničnost v zahodni literaturi*. Prevedel Vid Snoj. Ljubljana: LUD Literatura.
- Austin, John Langshaw (1962): *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Aymes, Jean-René (ur.) (1996): *L'image de la France en Espagne pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle*. Pariz: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Baeumer, Max L. (1973): *Toposforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bal, Mieke (1985): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Bancaud-Maënen, Florence (1998): *Le roman de formation au XVIIIe siècle*. Pariz: Éditions Nathan.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (1998/1999): »Proceso de cartas de amores, primera novela epistolar europea«. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, št. 48–49, str. 111–130.
- Barth, John (1984): *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press.
- Barthes, Roland (1966): »Introduction à l'analyse structurale des récits.« *Communications*, št. 8, str. 1–27.
- Barthes, Roland (1972): *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Pariz: Seuil.
- Barthes, Roland (1982): »L'Effet de réel.« Tzvetan Todorov (ur.): *Littérature et réalité*, Pariz: Seuil, str. 81–89.
- Barthes, Roland (1984): »La Mort de l'auteur«. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Pariz: Seuil, str. 61–67.
- Beaujour, Michel (1980): *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Pariz: Seuil.
- Beristain, Helena (1995): *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porúa.
- Bérout, Catherine (1979): »La picaresca como única posibilidad literaria o *El Periquillo Sarniento*«. Criado de Val, Manuel (ur.): *La picaresca (orígenes, textos y estructura)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, str. 1941–1945.
- Blanckenburg, Friedrich von (1774): *Versuch über den Roman*. Leipzig, Liegnitz: David Siegers Wittwe.
- Booth, Wayne C. (2005): *Retorika pripovedne umetnosti*. Prevedla Nada Grošelj. Ljubljana: LUD Literatura.

- Bourdin, Jean-Claude (2015): »Satire et morale dans *Le Neveu de Rameau*«. *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, št. 34, str. 135–149.
- Bourneuf, Roland; Réal Ouellet (1985): *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Bueno, Salvador (1972): »El negro en *El Periquillo Sarniento*: Antirracismo de Lizardi«. *Cuadernos Americanos*, letn. CLXXXIII, št. 4, str. 124–139.
- Calas, Frédéric (2007): *Le roman épistolaire*. Pariz: Armand Colin.
- Carnero, Guillermo (1995): »La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión (1985-1995)«. *Anales de literatura española*, št. 11, str. 11–44.
- Carnero, Guillermo (2009): *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*. Salamanca: Universidad de Salamanca; Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Caturla Viladot, Alberto (2005): *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Cerro Calderón, Enrique del (2012): *Raíces clásicas de El Quijote: la influencia de Apuleyo como narrador en los relatos insertos*. München: Grin Verlag.
- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Couturier, Maurice (1995): *La figure de l'auteur*. Pariz: Seuil.
- Cronk, Nicholas (1997): »*Jacques le Fataliste et son Maître*: un roman quichotisé«. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, št. 23, str. 63–78.
- Cuéllar Valencia, Ricardo (2005): »Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes«. *Literatura: teoría, historia, crítica*, št. 7, str. 159–186.
- Curtius, Ernst Robert (2002): *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura.
- Deffis, Emilia Inés; Javier Vargas de Luna (ur.) (2009): *Avez-vous lu Cervantès?* Laval: Les Presses de l'Université Laval.
- Del Lungo, Andrea (2009): »*Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette«. *Littérature*, št. 155, str. 98–111.
- Delon, Michel, Pierre Malandain (1996): *Littérature française du XVIIIe siècle*. Pariz: PUF.
- Diderot, Denis (1875): »Éloge de Richardson, auteur des romans de *Paméla*, de *Clarisse* et de *Grandisson*«. *Oeuvres complètes de Diderot, V*. Pariz: Garnier Frères, str. 211–227.
- Doležel, Lubomir (1986): »Umjetničke sveze: mimezis i mogući svetovi«. *Književna reč*, letn. 32/270, str. 20–38.
- Doležel, Lubomir (1991): *Occidental poetics. Tradition and Progress*, Lincoln: University of Nebraska Press.

- Domínguez, Antonio (1989): »Las *Lettres persanes* y las *Cartas marruecas*: la función de la perspectiva en la crítica social de dos novelas epistolares«. Francisco Lafarga (ur.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, str. 47–55.
- Dufour, Gérard (1987): »Andanzas y muerte de Luis Gutiérrez, autor de la novela *Cornelia Bororquia*«. *Caligrama*, letn. 2, št. 2, str. 83–96.
- Dufour, Gérard (2005): »Introducción«. Luis Gutiérrez: *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*, Madrid: Cátedra, str. 11–69.
- Eagleton, Terry (2003): *Literary Theory. An Introduction* (2nd edition). Oxford: Blackwell Publishing.
- Eco, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1994): *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1999): *Šest sprehodov skodi pripovedne gozdove*. Prevedla Vera Troha. Ljubljana: LUD Literatura.
- El-Kadi, Aileen (2004): »Utopía nacional, reforma y represión en *El Periquillo Sarniento*«. *Colorado Review of Hispanic Studies*, št. 2, str. 25–41.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2001): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fabbri, Maurizio (1972): *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: la opera letteraria di Pedro Montengón*. Pisa: Libreria Goliardica.
- Fludernik, Monika (2009): *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge.
- Fuente Fernández, Francisco Javier (1981): »Estructuras paralelas entre *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, de J. F. de Isla y *Don Quijote de la Mancha*, de M. de Cervantes.« *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, letn. 21, št. 42, str. 111–126.
- Gagliardi, Donatella (2008): »Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas«. *Studia Aurea*, 3. Dostopno na: <http://studiaaurea.com/article/view/v2-gagliardi/18>.
- García de la Concha, Víctor (1995): *Historia de la literatura española. Siglo XVIII* (2 zv.) (urednik zbirke Guillermo Carnero). Madrid: Espasa Calpe.
- García de Paredes, F. (1972): »*El Periquillo Sarniento* y lo picaresco«. *Revista Cultural Lotería*, št. 102, str. 41–47.
- García Lara, Fernando (1998): »Introducción«. Pedro Montengón: *Eusebio*, Madrid: Cátedra, str. 11–68.
- Garrido Ardila, J. A. (2014): *Cervantes en Inglaterra: el Quijote y la novela inglesa del siglo XVIII*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

- Garrido Domínguez, Antonio (2007): *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Genette, Gérard (1968): »Vraisemblance et motivation«. *Communications*, št. 11, str. 5–21.
- Genette, Gérard (1972): *Figures, III*. Pariz: Seuil.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes*. Pariz: Seuil.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Pariz: Seuil.
- Gilot, Michel (1978): »Introduction«. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux: *La Vie de Marianne*. Pariz: Garnier-Flammarion
- González-Cruz, Luis F. (1974): »Influencia cervantina en Lizardi«. *Cuadernos Hispanoamericanos*, št. 286, str. 188–203.
- Granderoute, Robert (1985): *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau* (2 zv.). Ženeva: Slatkine.
- Herman, Jan; Ferdinand Hallyn (1999): *Le Topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet. Actes du colloque international*. Pariz-Louvain: Éditions Peeters.
- Huet, Pierre Daniel (1966): *Traité sur l'origine des romans* (Faksimiledrucke nach der Erstaussage von 1670 und der happelschen Übersetzung von 1682). Stuttgart: Metzler.
- Hutcheon, Linda (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Ingarden, Roman (1973). *The Literary Work of Art*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Iriarte, Tomás de (1927): *Los literatos en cuaresma. Librería. Fábulas*. Madrid/Barcelona/Buenos Aires: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Iser, Wolfgang (1974): *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. London: The John Hopkins University Press.
- Jehn, Peter (1972): *Toposforschung: Eine Dokumentation*. Frankfurt: Athenäum.
- Jost, François (1977): »Richardson, Rousseau et le roman épistolaire«. *CAIEF*, št. 29, str. 173–185.
- Juranville, Alain (1984). *Lacan et la Philosophie*. Pariz: PUF.
- Kahane, Ahuvia; Andrew Laird (ur.) (2001): *A Companion to the Prologue of Apuleius' Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.
- Kalenić Ramšak, Branka, Jasmina Markič, Barbara Pihler, Maja Šabec (2013): *Hispanistična razpotja: Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Kos, Janko (2001): *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

- Lanser, Susan Sniader (1981): *The Narrative Act. Towards a Philosophy of Point of View*. Princeton: Princeton University Press.
- La Rubia Prado, Francisco (1996): »Cadalso y el malestar de la razón ilustrada«. Francisco La Rubia Prado, Jesús Torrecilla (ur.): *Razón, tradición y modernidad: re-visión de la ilustración hispánica*, Madrid: Tecnos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1972): *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- Lejeune, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique* (Nouvelle édition augmentée). Pariz: Seuil.
- Leone, Maria (2006): »La Seconde préface de la *Nouvelle Héloïse* ou Les Enjeux philosophiques d'une pensée de la contradiction«. *Dix-huitième siècle*, št. 38, str. 495–510.
- Long Hoeveler, Diane (2012): »Anti-Catholicism and the Gothic Imaginary: The Historical and Literary Contexts«. *Religion in the Age of Enlightenment 3*. Brooklyn: AMS Press, str. 1–31.
- López Martínez, María Isabel (2007): *El tópico literario. Teoría y crítica*. Madrid: Arco/Libros.
- Lotman, Jurij (2010): *Struktura umetniškega teksta*. Prevedel Borut Kraševc. Ljubljana: LUD Literatura.
- Lotman, Jurij (2009): *Culture and Explosion*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Lubbock, Percy (2007): *The Craft of Fiction*. Minneapolis: Filiquarian Publishing.
- Luzán, Ignacio de (1751): *Memorias literarias de París*. Madrid: Don Gabriel Ramírez.
- Malraux, André (2009): »Préface«. Pierre Choderlos de Laclos: *Les Liaisons dangereuses*, Pariz: Gallimard, str. 7–22.
- Mancing, Howard (2003): »Cervantes as Narrator of Don Quijote«. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, letn. 23, št. 1, str. 117–140.
- Marinčič, Katarina (2017): *Študije o francoskem romanu*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Marti, Marc (1999): »Roman épistolaire et voix narrative. *Cartas marruecas* de José Cadalso (1774)«. *Cahiers de narratologie*, št. 9, str. 23–40.
- Martín, Francisco J. (1993): »Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género«. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, letn. 13, št. 1, str. 76–87.
- Martínez García, Patricia (2009): Emilia Inés Deffis, Javier Vargas de Luna (ur.): *Avez-vous lu Cervantès?* Laval: Les Presses de l'Université Laval, str. 39–60.

- Mayans y Siscar, Gregorio (1972): *Vida de Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Mayans y Siscar, Gregorio (1984): *Retórica. Obras completas, III*. Valencia: Ayuntamiento de Oliva.
- McHale, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. New York/London: Methuen.
- McMurrin, Mary Helen (2010): *The Spread of Novels. Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*. New Jersey: The Princeton University Press.
- McSpadden, George Elbert (1947): *The Spanish Prologue before 1700*. Stanford: Stanford University.
- Medrano Arce, Luis Sainz de (1987): »La utopía en *El Periquillo Sarniento*«. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, št. 6, str. 509–523.
- Meyer-Minnemann, Klaus (2008): »El género de la novela picaresca«. Klaus Meyer-Minnemann, Sabine Schlickers (ur.): *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, str. 13–40.
- Meyer-Minnemann, Klaus; Sabine Schlickers (ur.) (2008): *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Moner, Michel (2009): »La arquitectura paratextual de la *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*«. María Soledad Arredondo, Pierre Civil, Michel Moner: *Paratextos en la literatura española. Siglos XV–XVIII*, Madrid: Casa de Velázquez, str. 167–178.
- Moner, Michel (2009a): »Introduction«. Emilia Inés Deffis, Javier Vargas de Luna (ur.): *Avez-vous lu Cervantès?*, Laval: Les Presses de l'Université Lava, str. XV–XXII.
- Montandon, Alain (1999): *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. Pariz: PUF.
- Mortier, Roland (2012): *Izvirnost. Nova estetska kategorija v razsvetljenskem stoletju*. Prevedla Katja Zakrajšek. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Nelles, William (1997): *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York: Lang.
- Niemeyer, Katharina (2008): »... El ser de un pícaro es el sujeto deste libro'. La *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599)«. Klaus Meyer-Minnemann, Sabine Schlickers (ur.): *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, str. 77–116.
- Ouellet, Réal (1968): »Deux théories romanesques au XVIIIe siècle: le roman 'bourgeois' et le roman épistolaire«. *Études littéraires*, zv. 1, št. 2, str. 233–250.

- Parker, Alexander Augustine (1971): *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Madrid: Gredos.
- Paz Gago, José María (1990): »Texto y paratexto en el *Quijote*.« *Actas del II Congreso de la AISO*, 2. zv., str. 761–768.
- Paz Gago, José María (2007): *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, dostopno na: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/semiotica-del-quiote--teora-y-prctica-de-la-ficcin-narrativa-0/>.
- Pedraza Jiménez, Felipe B.; Milagros Rodríguez Cáceres (1980): *Manual de literatura española. II. Renacimiento*. Pamplona: Cénlit Ediciones
- Pedraza Jiménez, Felipe B.; Milagros Rodríguez Cáceres (1981): *Manual de literatura española. V. Siglo XVIII*. Pamplona: Cénlit Ediciones.
- Perez Galdós, Benito (1897): *Discursos leídos ante la Real academia española en recepción pública*. Madrid: Tello.
- Polić Bobić, Mirjana (1988): *Žanrovski i prosujetiteljski aspekti romana Josea Joaquina Fernandez de Lizardija*. Zagreb: Univerza v Zagrebu.
- Porqueras Mayo, Alberto (1957): *El prólogo como género literario*. Madrid: CSIC.
- Porqueras Mayo, Alberto (2003): *Estudios sobre Cervantes y la Edad de oro*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Porqueras Mayo, Alberto (1998): »Los prologuillos internos del *Quijote II*.« Antonio Bernat Vistarini (ur.), *Actas del tercer congreso internacional de la Asociación de cervantistas*, Palma: Universitat de les Illes Balears, str. 297–304.
- Pozuelo Yvancos, José María (2003): *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Proust, Marcel (1954): *Contre Sainte-Beuve*. Pariz: Gallimard.
- Ramírez, Emma (2006): »Ilustración y dominación: *El Periquillo Sarniento* bajo el Siglo de las Luces.« *Revista de Humanidades*, št. 21, str. 65–103.
- Reeve, Clara (1930): *The Progress of Romance*. New York: Facsimile Text Society.
- Rey Hazas, Antonio (2001): »El 'caso' de Lázaro de Tormes, todo problemas.« Jesús Bravo Lozano, Félix Labrador Arroyo (ur.): *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, 3. zv., str. 277–300.
- Richardson, Brian (2008): »A Theory of Narrative Beginnings and the Beginnings of 'The Dead' and Molloy.« Brian Richardson (ur.): *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. Nebraska: University of Nebraska Press, str. 113–126.

- Rico, Francisco (1989): *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- Rivas Hernández, Ascensión (2005): »Juan de Aravaca: un crítico neoclásico desconocido.« Luis Santos Río, Julio Borrego Nieto, Juan Felipe García Santos, José J. Gómez Asencio, Emilio Prieto de los Mozos (ur.): *Palabras, norma, discurso: en memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca: Universidad de Salamanca, str. 109–116.
- Roberge, Dany (2009): »De Cervantès à Lesage: l'ombre usurpatrice d'Avellaneda«. Emilia Inés Deffis, Javier Vargas de Luna (ur.): *Avez-vous lu Cervantès?* Laval: Les Presses de l'Université Laval, str. 105–112.
- Robinson, Philip (1990): »Literature versus Theory: Rousseau's Second Preface to *Julie*«. *French Studies*, letn. 46, št. 4, str. 403–415.
- Robinson, Philip (2002): »La Préface dialoguée de Julie: le refus du dialogue?«. *L'amour dans La Nouvelle Héloïse, Annales J.-J. Rousseau*, št. 44, str. 405–419.
- Rodrigo Mancho, Ricardo; Pilar Pérez Pacheco: »Nuevas claves para la lectura de *Cornelia Bororquia* (1801)«. *Olivar*, letn. 4, št. 4, str. 83–103.
- Rodríguez Cepeda, Enrique (2015): »Introducción«. José Francisco de Isla: *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid: Cátedra, str. 13–125.
- Román Gutiérrez, María Isabel (1989): »Un capítulo de historia de la novela en el siglo XVIII: la novela ilustrada de Pedro Montengón«. *Philologia hispalensis*. Letn. 4, št. 4/1, str. 275–303.
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2008) (ur. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan). New York: Routledge.
- Ruffianato, Aldo (2009): »El lugar del destinatario y del narratario en la picaresca«. María Soledad Arredondo, Pierre Civil, Michel Moner (ur.): *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid: Casa de Velázquez, str. 151–165.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2008): »Introducción«. José Joaquín Fernández de Lizardi: *El Periquillo Sarniento*, Madrid: Cátedra, str. 6–81.
- Sade, Donatien Alphonse François de (1799): »Idée sur les romans«. Donatien Alphonse François de Sade: *Les crimes de l'amour, Nouvelles héroïques et tragiques*, Pariz: Massé, str. I–XLVII.
- Sánchez, Alberto (1984): »El prólogo del primer *Quijote*«. *Magister: Revista miscelánea de investigación*, št. 2, str. 13–24.
- Sebold, Russell P. (1970): *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Madrid, Prensa española.
- Sebold, Russell P. (1998): »Sadismo y sensibilidad en *Cornelia Bororquia o la Víctima de la Inquisición*«. *Actas del I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería: Universidad de Almería, str. 65–87.

- Sebold, Russell P. (2008): »Introducción«. José de Cadalso: *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid: Cátedra, str. 15–139.
- Sermain, Jean-Paul (2009): »'Est-ce que l'on sait où l'on va?' *Don Quichotte* et la déconstruction du récit, de l'intrigue et du personnage dans le roman français du XVIIIe siècle (Marivaux, Prévost, Diderot)«. Emilia Inés Deffis, Javier Vargas de Luna (ur.) (2009): *Avez-vous lu Cervantès?* Laval: Les Presses de l'Université Laval, str. 23–38.
- Slabinac, Gordana (1998): »Diskurzivne mogućnosti pronađenog rokopisa«. *Republika: časopis za književnost*, letn. 54, št. 3/4, str. 33–48.
- Starobinski, Jean (1974): »Les Lettres persanes: Apparence et essence«. *Neohelicon*, št. 1–2, str. 83–112.
- Steinby, Liisa; Aino Mäkikalli (ur.) (2017): *Narrative Concepts in the Study of Eighteenth-Century Literature*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Strother, Darci L. (1991): »Diálogo de voces en el prólogo de la Segunda Parte del *Quijote*«. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, letn. 2, št. 11, str. 59–67.
- Todorov, Tzvetan (2009): *Duh razsvetljenstva*. D'Alembert, Diderot: *Uvod v enciklopedijo*. Todorov: *Duh razsvetljenstva*. Prevedla Katja Zakrajšek. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Tötösy de Zepetnek, Steven (1993): *The Social Dimensions of Fiction: On the Rhetoric and Function of Prefacing Novels in the Nineteenth-Century Canadas*. Wiesbaden: Vieweg.
- Urzainqui, Inmaculada (1991): »Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor«. María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ur.): *Traducción y adaptación cultural. España-Francia*. Oviedo: Servicio de Publicaciones la de Universidad de Oviedo, str. 623–638.
- Venuti, Lawrence (1998): *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. New York: Routledge.
- Versini, Laurent (1979): *Le roman épistolaire*. Pariz: Presses Universitaires de France.
- Virk, Tomo (2017): »Paul de Man in etična literarna veda«. *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 3, str. 1–19.
- Vogrinčič, Ana (2008): *Družabno življenje romana: uveljavljanje branja v Angliji 18. stoletja*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York: Routledge.
- Wolf, Werner (2006): »Framing Borders in Frames Stories«. Walter Bernhart, Werner Wolf (ur.): *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam: Rodopi, 179–206.

- Zavala, Iris M. (1987): *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*. Amsterdam: Rodopi.
- Zupan Sosič, Alojzija (2010): »Literarnost, ponovno«. *Primerjalna književnost*, letn. 33, št. 3, str. 199–220.
- Zupan Sosič, Alojzija (2017): *Teorija pripovedi*. Ljubljana: Litera.

Povzetek

Predgovor je resda obrobna in pomožna sestavina literarnega dela, toda konceptualno, formalno in funkcionalno je navzoč v besedni umetnosti vse od njenih začetkov; izvira namreč iz antične dramatike in retorike. Nalogi dramskega prologa sta bili ekspozicija, torej povzetek mita in z njim pojasnilo predzgodbe, saj je tragedija uprizarjala le sklepno fazo, ter premestitev dogajanja iz resničnega sveta na oder fikcije. V eksordiju pa si je govornik z bolj ali manj ustaljenimi sredstvi pridobil pozornost in naklonjenost poslušalcev, preden se je posvetil temi govora.

Nekatere od podedovanih vlog je predgovor vseskozi ohranjal, druge so se v različnih obdobjih prilagajale literarnim zvrstem. Njegovo bistvo pa je bilo vedno pogojeno s strukturo književnega dela: ker predgovor stoji na začetku, ima posebne pragmatične in strateške pa tudi estetske in etične razsežnosti, saj predstavlja prag med empiričnim in literarnim. Svojih ustaljenih tradicionalnih vlog se je začel zavedati ter jih prikrajati in izrabljati zato, da je kot pripovedni vzvod za ustvarjanje literarne iluzije lahko neposredno vplival na bralca, ki je interpretacijo vede ali nevede približal volji (implicitnega) avtorja.

Roman, nekakšen *enfant terrible* literarne teorije, je razmah in artikulacijo doživel v razsvetljenstvu, zato (ali pač: zato ker) je prikazoval svet na način, ki se je prilegal vrednotam, ideologiji in okusu dobe, katere dediščina je poglavitna tudi za današnji čas. Roman je proizvod meščanske misli 18. stoletja, pri čemer beseda "proizvod" ni izbrana naključno. Razmah so mu omogočile med drugim okoliščine skrajno praktične narave, denimo razvoj papirništva, tiskarstva in knjigotrštva, kar je ob porastu pismenosti, ob popularizaciji branja kot prostočasne dejavnosti ter ob novih družbenih dinamikah privedlo do tega, da je prenovljena književna zvrst postala predmet potrošnje in z njo povezanih strategij. Slednje pa so, v sklenjenem krogu, vnovič segle vse do romaneskne pripovedne strukture.

Pogled na romaneskni predgovor, to specifično in zagotovo tudi marginalno temo na področju literarne vede, skozi teorijo z ožjega področja parateksta pripelje do ugotovitve, da sta njegova koncept in razvoj pogosto razložljiva tudi preko kategorij pripovedovalca, okvirne pripovedi, fikcijske pogodbe, implicitnega in modelnega bralca ter se delno prekrivata še z nekaterimi drugimi široko obravnavanimi tematikami. To še toliko bolj velja v primeru razsvetlenskega romana, ki ga je zaradi zgoraj povedanega moč opazovati kot "odprt mehanizem", zato se pri izbiri metode eklektičnost zdi neizogibna in je

teoretska izhodišča smiselno dopolnjevati s študijami, katerih dognanja predgovor osmišljajo le deloma ali posredno.

Tako v zgodovini romana kakor predgovora je treba posebno pozornost nameniti španskemu pikaresknemu romanu ter *Don Kihotu*, ki ni le temeljni kamen novoveškega romana, pač pa tudi prelomna točka v razvoju koncepta in forme predgovora. Pri Cervantesu se je namreč, ravno zahvaljujoč parodiji, predgovor povsem prelevil iz retoričnega v literarno sredstvo, kar je začetek procesa, ki ga lahko, kot dovršenega in s pridom izkoriščenega, podrobno opazujemo v romanu 18. stoletja. Ob temeljni predpostavki polnopomenskosti predgovora se takšna analiza naposled izmakne omejitvam ahistoričnosti, ki je doslej pogojevala metodo študij o predgovoru, saj so te pretežno izšle iz strukturalizma.

Predgovorni aparati k šestim francoskim (med njimi *Nevarna razmerja* in *Julija ali Nova Heloiza*), petim španskim (denimo *Maroška pisma* in *Frater Gerundio*) ter enemu hispanoameriškega romanu (*El Periquillo Sarniento*) na različne načine odstopajo od retoričnih konvencionalizmov in ustaljene zvrstne tradicije. Fikcijskost in fabulativnost sta prvi dokaz za literarizacijo predgovora, pogosto zabrisana receptivna meja med predgovorom in romaneskno pripovedjo pa še jasneje kaže na polnopomenskost, ki jo dobiva nekdanj pomožni strukturni element. Zlasti pa bralec ni več le objekt predgovornih funkcij; podoba, kakršno predgovor bodisi eksplicitno bodisi implicitno postavlja za zgled dobrega bralca, se sklada s podobo razumskega in obenem rahločutnega človeka razsvetljenske dobe. V specifičnem kontekstu romana 18. stoletja ter kot splet etičnih, estetskih, zgodovinskih, družbenih in celo psiholoških dimenzij bi vplivanjsko zmožnost predgovora lahko šteli za "manipulativno", predgovor pa za pretvezo. Pretvezo *za* roman, pretvezo *v* romanu in nenazadnje pretvezo, ki je roman, saj predstavlja konstitutivni del literarne umetnine. Iz kakšnih razlogov, s kakšnimi nameni in ob kakšnih literarnih prijemih je romaneskni predgovor v razsvetljenstvu postal pretveza, je vprašanje, na katero skuša odgovoriti pričujoča študija.

Summary

A preface may very well be a peripheral and auxiliary component of a literary work – however, conceptually, formally, and functionally it has been present in the art of literature since its very beginnings, tracing its origins to classical drama and rhetoric. The roles of the dramatic prologue were the exposition, that is, a summary of the related myth and thereby an explanation of the story's background, since the tragedy itself would represent merely its culmination, and also the transposition of the events from the real world to the theatre stage of fiction. The exordium, on the other hand, would permit the orator to use some more or less recurrent methods in order to excite the interest and capture the goodwill of the public before passing on to the subject of his speech.

Some of the inherited functions of the preface were largely maintained, while others adapted to specific literary genres in different periods. Nonetheless, the preface's essence has always remained conditioned by the structure of the literary work: positioned at its beginning and therefore representing a threshold between the empirical and literary, the preface possesses specific pragmatic and strategic as well as aesthetic and ethical dimensions. In time, it became conscious of its traditional, perennial roles and began to distort and to exploit its condition of a narrative lever intended to create literary illusion, in order to directly influence the reader, who, either consciously or unwittingly, would adjust its interpretation to the (implied) author's will.

The novel, some sort of an *enfant terrible* of literary theory, underwent a process of development and articulation during the Enlightenment, therefore (or perhaps: because) it represented the world according to the values, ideology and taste of the era whose heritage has had a decisive impact on humanity ever since. The novel is a product of 18th-century bourgeois thought, the term "product" being not at all accidental. The aforementioned development was made possible by circumstances of a rather practical nature, such as the progress in paper manufacturing, printing, and bookselling, which, considering a higher literacy rate, the popularisation of reading as leisure, as well as new social dynamics, lead up to the renewed literary genre becoming an object of consumption and of strategies linked to it. And the latter, in a closed circle, extended all the way to the novel's narrative structure.

When contemplated through theories dedicated particularly to the paratext, the preface – undoubtedly a specific and marginal subject in the field of literary studies, in terms of its concept and development – proves to be

intertwined with, and therefore explainable through, categories such as narrator, frame narrative, fictional contract, implied and model reader, and, in addition, partially overlaps with some other topics that have already been studied in depth. This is even more the case of the Enlightenment novel, which for the above-mentioned reasons can be examined as an “open mechanism”, therefore, with regard to the selection of a method, eclecticism seems inevitable and the theoretical basis should be combined with studies providing merely indirect or partial conclusions related to the preface.

As for the history of the novel and the preface itself, special attention should be paid to the Spanish picaresque novel and to *Don Quixote*, which beside being the cornerstone of the modern novel, is also a turning point in the development of the concept and form of the preface. Namely, thanks to the parody, Cervantes’s preface transformed from a rhetorical to a literary device, marking the beginning of the process that can be closely analysed, as already perfected and fully deployed, in the 18th century novel. An analysis based on the main assumption that the preface has also a semantic rather than an exclusively functional value, is finally able to circumvent the limitations of ahistoricism, by which existing studies about the preface, originating from structuralism, have been methodologically determined.

Prefatory apparatuses to six French novels (e.g., *Dangerous Liaisons* and *Julie, or the New Heloise*), five Spanish novels (e.g., *Moroccan Letters* and *Friar Gerundio*), and one Spanish-American novel (*The Mangy Parrot*) differ in various ways from rhetorical conventionalism and literary genre tradition. Their fictional and narrative character is the first to demonstrate the literarisation of the preface, while an often blurred reception boundary between the preface and the novel’s narrative indicates even clearly the semantic value being acquired by this, once auxiliary, structural element. But most of all, the reader is no longer a mere object of the prefatory functions; his image as an exemplary reader, either explicitly or implicitly tended by the preface, fits the image of a thinking as well as sensible individual of the Enlightenment. Within the specific context of the 18th century novel and contemplated as a set of ethical, aesthetic, historical, social, and even psychological dimensions, the illocutionary force of the preface could be considered as “manipulative”, and the preface as a pretext. A pretext *for* the novel, a pretext *inside* the novel, and last but not least, a pretext that in fact *is* the novel, since it represents a constitutive part of the literary work of art. What the motives, the intentions, and the literary devices were for the novelesque preface in the Enlightenment to become a pretext, is the question the present study attempts to answer.

Imensko kazalo

A

- Abbott, H. Porter 53, 55, 60, 63, 67, 93, 95
 Aínsa, Fernando 207
 Albiac Blanco, María Dolores 44, 107, 114
 Alcalá Galiano, Antonio 193
 Alemán, Mateo de 14, 28, 37, 39, 90–92, 108, 119, 206, 225, 228
 Allison Peers, Edgar 194
 Álvarez Barrientos, Joaquín 99, 102, 106, 107, 110, 112, 113, 115, 116, 149, 181, 193–195, 200, 201
 Amalietti, Peter 9
 Andino Sánchez, Antonio de Padua 40, 42, 43
 Andrés, Juan 114, 116, 118, 181
 Angelet, Christian 127, 197
 Apulej 21, 34, 35, 39–43, 100, 130, 147
 Aravaca, Juan de 113
 Arenzana, Donato de 44
 Aristofan 38, 219
 Aristotel 26–28, 52, 97, 99, 114, 191
 Auerbach, Erich 34
 Austen, Jane 108
 Austin, J. L. 61
 Avellaneda, Alonso de 44, 51–53, 109
 Aymes, Jean-René 111

B

- Bahtin, Mihail Mihajlovič 62, 87
 Bal, Mieke 58, 93

- Balzac, Honoré de 10
 Baquero Escudero, Ana Luisa 120
 Bardon, Maurice 109
 Barth, John 50
 Barthes, Roland 86, 128, 131, 243
 Bayard, Pierre 229
 Bayle, Pierre 217
 Beaujour, Michel 79
 Beckett, Samuel 56
 Bergson, Henri 134
 Blanckenburg, Christian Friedrich von 103, 104
 Blanco-White, José María 149
 Blasco, Javier 51
 Bloom, Harold 43
 Boccaccio, Giovanni 93, 94
 Boileau, Nicolas 100
 Booth, Wayne C. 53, 58, 104, 214
 Boulanger, Nicolas-Antoine 153
 Bourdin, Jean-Claude 107
 Bourneuf, Roland 62
 Brown, Reginald F. 110
 Bueno, Salvador 223
- ### C
- Cadalso, José de 19, 25, 44, 127, 128, 135–148, 159, 162, 167, 225, 226, 244, 245
 Calas, Frédéric 126, 145
 Calas, Jean 151, 152
 Carnero, Guillermo 107, 110, 111, 216
 Carrese, Juan Antonio 155
 Carreter, Lázaro 34, 39, 40
 Castas Romero, Pablo de 145

- Castillejo, Fernando Manuel de 102
 Castro, Américo 45
 Caturla Viladot, Alberto 61–64, 175
 Cerro Calderón, Enrique del 41
 Cervantes Saavedra, Miguel de 8, 14, 15, 26, 28, 29, 31, 34, 40, 41, 43–54, 57, 62, 72, 74, 80, 81, 88, 91, 92, 95, 102, 108–110, 112, 113, 127, 128, 136, 140, 142, 147, 167, 179, 182, 186, 191–193
 Céspedes y Menses, Gonzalo de 112
 Chatman, Seymour 56, 96–98
 Cicero 29, 36
 Coleridge, Samuel Taylor 101
 Congreve, William 100, 102, 103, 195
 Constant, Benjamin 106
 Cortázar, Julio 10, 74
 Couturier, Maurice 25, 50, 79, 165, 170, 171
 Cronk, Nicholas 109
 Cuéllar Valencia, Ricardo 49, 51–54, 91
 Curtius, Ernst Robert 30–33, 38, 71, 167
- D**
 Defoe, Daniel 14, 108, 112
 Del Lungo, Andrea 23, 59, 64, 65, 74, 76, 96, 97
 Delon 117, 118
 Dickens, Charles 43
 Diderot, Denis 105, 107, 109, 117, 129, 137, 158, 164, 165, 175, 186, 207
 Didier, Béatrice 78
 Doležel, Vladimír 73, 192
 Domínguez, Antonio 135
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 10
- Dubois, Jean 62
 Duchet, Claude 58
 Dufour, Gérard 148, 149, 154
- E**
 Eagleton, Terry 23
 Eco, Umberto 7, 73, 88–91, 127, 192, 202, 218, 225, 227
 Epiktet 215, 217
 Espinel, Vicente 109
 Estébanez Calderón, Demetrio 28
 Evripid 219, 220
- F**
 Feijoo, Benito Jerónimo 182
 Fénelon, François 109, 117, 216
 Ferdinand VII. Španski 149, 208
 Fernández de Lizardi, José Joaquín 20, 44, 68, 123, 206–214, 222–227, 233, 245
 Fernández Montesinos, José 116, 181
 Fielding, Henry 14, 108, 114, 117, 121, 181, 186
 Filip III. Španski 112
 Flaubert, Gustave 43, 128, 179, 243
 Fludernik, Monika 93–95, 236
 Fox Maura, Soledad 43
 Fuentes, Carlos 43
- G**
 García de la Concha, Víctor 19, 36, 102, 107, 149
 García de Paredes 206, 215
 García Lara 215, 218
 Garrido Ardila, J. A. 43, 44, 108
 Genette, Gérard 13–15 18, 21, 23–29, 33, 34, 42, 44–46, 48–50, 52, 55–79, 80, 82–87, 89, 90, 93–97,

- 121, 122, 125, 126, 130, 131,
136, 142, 150, 152, 157, 160,
172, 175, 196, 199, 201, 209–
212, 221, 224, 226–228, 236
- Gilot, Michel 177, 179, 180
- Godoy, Manuel 111
- Goethe, Johann Wolfgang von 11,
161
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 10
- Goldsmith, Oliver 135
- Goya y Lucientes, Francisco de 11,
110
- Guilleragues, Gabriel de 121, 134
- Gusdorf, Georges 134
- Gutiérrez, Luis 20, 29, 116, 149–
151, 153–158, 176, 227, 245
- H**
- Heliodor 102, 103
- Herman, Jan 110
- Herman, David 30, 43, 75, 81
- Hevia y Miranda, José de 155
- Hidalgo, Miguel 207
- Hobbes, Thomas 146
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
5–12
- Holbach, Paul-Henri Thiry d' 154,
158
- Homer 24
- Horacij 104, 234
- Huet, Pierre Daniel 102–104, 107,
134, 190
- Hume, David 106
- Hutcheon, Linda 50, 52
- I**
- Ingarden, Roman Witold 73, 192
- Ionesco, Eugène 139
- Iriarte, Tomás de 114, 115, 223
- Iser, Wolfgang 73, 85, 86, 91, 192,
218
- Isla, José Francisco de 19, 39, 44,
102, 114, 181–188, 225
- J**
- Jahn, Manfred 43, 75, 81
- Jakobson, Roman 62
- James, Henry 93–95
- Johnson, Samuel 115
- Jost, François 161, 162
- Jovellanos, Gaspar Melchor de 113,
149
- Juranville, Alain 73
- K**
- Kahane, Ahuvia 34
- Kalenić Ramšak, Branka 44, 51
- Karel III. Španski 111, 112, 114
- Košir, Niko 91
- Krleža, Miroslav 110
- L**
- La Fayette, Marie-Madeleine de
107, 112
- Laclos, Pierre Ambroise Choderlos
de 14, 19, 24, 74, 118, 121, 128,
132, 148, 162, 171–176, 192,
202, 227–230, 242, 245
- Laird, Andrew 34
- Langle, Jean-Marie-Jérôme Fleuriot
de 153, 154
- Lanser, Susan Sniader 55, 57–59,
65, 77, 177, 236
- Lanuza, José Luis 40
- Lanz, José María 155
- Lazarček s Tormesa* 14, 28, 34–37, 39,
49, 79, 112, 122, 147, 176, 192
- Lejeune, Philippe 61, 71

- Lennox, Charlotte 108
 Leone, Maria 164, 165
 Lesage, Alain-René 19, 72, 108–
 110, 119, 123, 233, 234
 Levin, Harry 43
 Lewis, Matthew Gregory 116
 Limborch, Philippe Van 154
 Llorente, Juan Antonio 154
 Lobón y Salazar, Francisco 183–
 185, 188, 189
 Locke, John 116, 154, 158, 215, 217
 Long Hoeveler, Diane 116
 López de Cortegana, Diego 40
 López de Úbeda, Francisco 112
 López Martínez, María Isabel 30,
 31, 36
 Lotman, Jurij Mihajlovič 46, 47
 Lubbock, Percy 104
 Luzán, Ignacio de 113, 114
- M**
- Malandain, Pierre 117–119, 121, 205
 Malraux, André 229
 Man, Paul de 160, 164, 192
 Mancho, Ricardo Rodrigo 150, 155
 Mancing, Howard 53, 131
 Manuel, Juan 109
 Marana, Giovanni Paolo 134, 135
 Marasso, Arturo 40
 Marchena, José 155, 181
 Marija Kristina Borbonska 208
 Marinčič, Katarina 21, 106, 107,
 162, 229
 Marino, Giambattista 164
 Marivaux, Pierre Carlet de
 Chamblain de 19, 35, 38, 56,
 105, 108, 109, 117, 119, 161,
 171, 176–180, 216, 230–234,
 239, 240, 241, 245
- Marti, Marc 135
 Martín, Francisco J. 45, 48–50, 53,
 81
 Martínez García, Patricia 109
 Martínez, Martín 182
 Maturin, Charles 116
 Mayans, Gregorio 44, 112, 113
 Mazarelli, Claire-Marie 194
 McHale, Brian 93, 94
 McMurrin, Helen Mary 200
 McSpadden, George Elbert 24
 Meléndez Valdés, Juan 113
 Menéndez y Pelayo, Marcelino 149
 Metastasio, Pietro 164
 Meyer-Minneman, Klaus 35
 Moder, Janko 128
 Moner, Michel 35, 36, 49
 Montaigne, Michel de 6
 Montandon, Alain 44, 73, 102, 109,
 119, 134
 Montengón y Paret, Pedro 19, 114,
 181, 215–220, 232
 Montesquieu, Charles-Louis de
 Secondat 14, 19, 29, 113, 121,
 126, 130–138, 141, 142, 144–
 148, 157, 167, 169, 171, 176,
 227, 233, 238
 Moratín, Leandro Fernández de 105
 Mortier, Roland 42, 200
 Munárriz, José Luis 115, 195
- N**
- Nabokov, Vladimir 43
 Nelles, William 93
 Nerval, Gérard de 10
 Niemeyer, Katharina 39
 Nifo, Francisco Mariano 115
 Nodier, Charles 10

O

Olavide, Pablo de 111
 Ortega y Gasset, José 43
 Ouellet, Réal 62, 118, 120, 121

P

Parker, Alexander Augustine 39
 Paz Gago, José María 48
 Paz Gago, José María 48, 81
 Pedraza Jiménez, Felipe 39, 40, 114,
 144, 149, 182, 206
 Pérez Galdós, Benito 68, 110, 182,
 211
 Pérez Pacheco, Pilar 155
 Perreras, Juan Ignacio 148
 Petrarca, Francesco 164
 Plavt 27, 48
 Plinij 36
 Polić Bobić, Mirjana 216
 Porqueras Mayo, Alberto 15, 21,
 23, 24, 26–29, 31–33, 36, 38, 42,
 47, 48, 54, 57, 63, 80–85, 89–91,
 95, 121, 127, 135, 138, 167, 197,
 199, 209, 221, 228
 Potocki, Jan 8, 117
 Prévost d'Exiles, Antoine François
 19, 68, 110, 114, 216, 236, 241
 Proust, Marcel 106

Q

Quevedo, Francisco de 38, 39, 40,
 110, 182, 206

R

Rabelais, François 24
 Racine, Jean 229
 Radcliffe, Ann 116
 Reeve, Clara 100–103, 115, 134,
 195, 196

Restif de La Bretonne, Nicolas 118,
 194

Rey Hazas, Antonio 35
 Riccoboni, Marie-Jeanne 176
 Richardson, Brian 55–57, 60, 77,
 221, 236
 Richardson, Samuel 26, 79, 114,
 117, 121, 129, 147, 152, 161,
 162, 165, 216
 Rico, Francisco 35, 36, 39
 Ricœur, Paul 62
 Roberge, Danny 109
 Robinson, Philip 163
 Rodríguez Cáceres, Milagros 114
 Rodríguez Cepeda, Enrique 182,
 184, 191
 Rojas, Agustín de 91
 Román Gutiérrez, Isabel 217
 Rousseau, Jean-Jacques 14, 19, 20,
 51, 105, 114, 117, 118, 121, 142,
 147, 152, 159–172, 174, 181,
 192, 193, 197–199, 198, 202,
 207, 216–218, 224, 229, 244,
 245

Rubia Prado 145
 Rubín de Celis, Miguel 155
 Ruffianatto, Aldo 37, 40
 Ruiz, Juan 234
 Ryan, Marie-Laure 43, 75, 81

S

Sade, Donatien Alphonse François
 de 105, 106, 118, 134, 176
 Saint-Lambert, Jean-François de
 200
 Sainte-Beuve, Charles Augustin 43
 Sánchez Barbero, Francisco 115
 Sand, George 10
 Santiváñez, Vicente María 155

Schrödinger, Erwin 6
 Scott, Walter 11, 69
 Sebold, Russel P. 137, 138, 141, 144,
 147, 148, 150
 Segura, Jacinto 200
 Segura, Juan de 120
 Seneka, Lucij Anej 217
 Sermain, Jean-Paul 45, 46
 Sermain, Jean-Paul 45, 46, 109
 Shakespeare, William 33, 104
 Simoniti, Primož 40
 Slabinac, Gordana 128, 129, 190
 Smollet, Tobias 108
 Sofokles 27
 Souiller, Didier 119
 Staël, Anne Louise Germaine de
 106
 Starobinski, Jean 130, 131, 145
 Sterne, Laurence 14, 57, 108, 181,
 186
 Strother, Darci L. 51, 52

T
 Terencij 27, 28, 29
 Thackeray, William Makepeace 51
 Tinjanov, Jurij Nikolajevič 31
 Todorov, Tzvetan 105, 107
 Tójar, Francisco de 20, 176, 193–203
 Twain, Mark 8–10, 12, 140, 175,
 212

U

Unamuno, Miguel de 69
 Urfé, Honore d' 195
 Urzainqui, Inmaculada 200

V

Valera, Juan 78
 Vega y Carpio, Félix Lope de 44

Venuti, Lawrence 200
 Verga, Giovanni 68, 211
 Versini, Laurent 118, 128, 229
 Vila-Matas, Enrique 59
 Virk, Tomislav 160
 Vogrinčič, Ana 25, 100
 Voltaire 105, 111, 113, 117, 151,
 152, 155, 158, 161, 207, 215
 Vrančič, Radojka 161

W

Waugh, Patricia 50
 Welte, Werner 62
 Wieland, Christoph Martin 103
 Wilde, Oscar 10
 Wolf, Werner 93, 94
 Wolff, Christian 217

Z

Zavala, Iris 110, 182
 Zayas y Sotomayor, María de 112
 Zola, Émile 68, 211
 Zupan Sosič, Alojzija 18, 21, 28, 47,
 55, 56, 59, 64, 67, 81, 86, 88, 93,
 97